

20. Maestro di San Pantalon
Crocifisso
terzo decennio del XIV secolo

Scheda storico-artistica

Il *Crocifisso* fino ad ora è stato poco studiato e non è mai stato analizzato. Scomparve dalla chiesa di San Pantalon (Pantaleone) a Venezia intorno al 1935, ceduto dal parroco per una somma esigua a un antiquario. Il fatto passò inosservato. Giornali e cronache dell'epoca non ne fecero cenno e la Soprintendenza rilevò la sparizione oltre un decennio dopo. Solo nel settembre 1946, infatti, durante una verifica sulla consistenza delle opere presenti in chiesa, ne fu constatata l'assenza. Il soprintendente Vittorio Moschini sparse denuncia, ma era passato tanto tempo. Così, già un anno dopo, nel dicembre 1947, dubitando che la croce si sarebbe mai potuta ritrovare, scriveva «temiamo sia perduta per Venezia». Rivolgendosi a tutti gli enti pubblici che si stavano occupando del caso il soprintendente stabilì il valore presunto dell'opera, 600.000 lire, che sarebbero dovute essere rimborsate dal parroco. Cifra non elevata perché formulata tenendo conto delle cattive condizioni di conservazione in cui si trovava. Don Angelo Rinaldi, che verrà incriminato per questo, si era macchiato anche di altri misfatti contro il patrimonio artistico. Ma, nonostante tutto, in breve, il reato verrà estinto per amnistia.

Edward Garrison, nella significativa opera del 1949, attribuì convenzionalmente il *Crocifisso* al «S.

Pantaleone Cross Master», ritenendolo eseguito in un lasso di tempo compreso tra il 1335 e il 1345. Lo descrisse considerevolmente scuro e molto sporco, «considerably darkened and very dirty», e intorno al suo autore stabilì un gruppetto di opere. Di fatto non poté mai esaminarlo direttamente, sebbene l'avesse cercato con insistenza, e nel repertorio fu costretto a pubblicare un'immagine realizzata da Mario Sansoni, fotografo fiorentino, nell'ambito della campagna eseguita per la Frick Art Reference Library di New York nel 1933. Nel suo testo la croce risulta scontornata alla pari delle altre opere secondo un criterio che, al giorno d'oggi, sarebbe quanto meno discutibile (GARRISON 1949). Anche Rodolfo Pallucchini (1964), lo poté esaminare solamente attraverso foto datate.

Non è stato semplice ricostruire le vicende della croce nei lunghi decenni in cui fu segregata dal mondo, allorquando venne tenuta nascosta e soggetta a interventi mirati a conferire un aspetto conveniente e appetibile per il mercato a un manufatto artistico provato e già manomesso nella sua integrità. Infatti è più che verosimile che, al momento dell'allontanamento dalla chiesa, il *Crocifisso* «fosse molto deperito per le condizioni dell'ambiente», come ebbe a dichiarare il parroco e come si può osservare nella fotografia Frick dove si vedono anche perdite di materia pittorica. Soprattutto nella parte inferiore,

tecnica/materiali
legno dipinto e dorato

dimensioni
252 × 200 cm

iscrizioni
in alto, il cristogramma: «IC. XC.»

provenienza
Venezia, chiesa di San Pantalon (?)

collocazione
Venezia, chiesa di San Pantalon

scheda storico-artistica
Amalia Donatella Basso

relazione di restauro
Milena Maria Dean

restauro
Milena Maria Dean

con la direzione di Amalia Donatella Basso (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna)

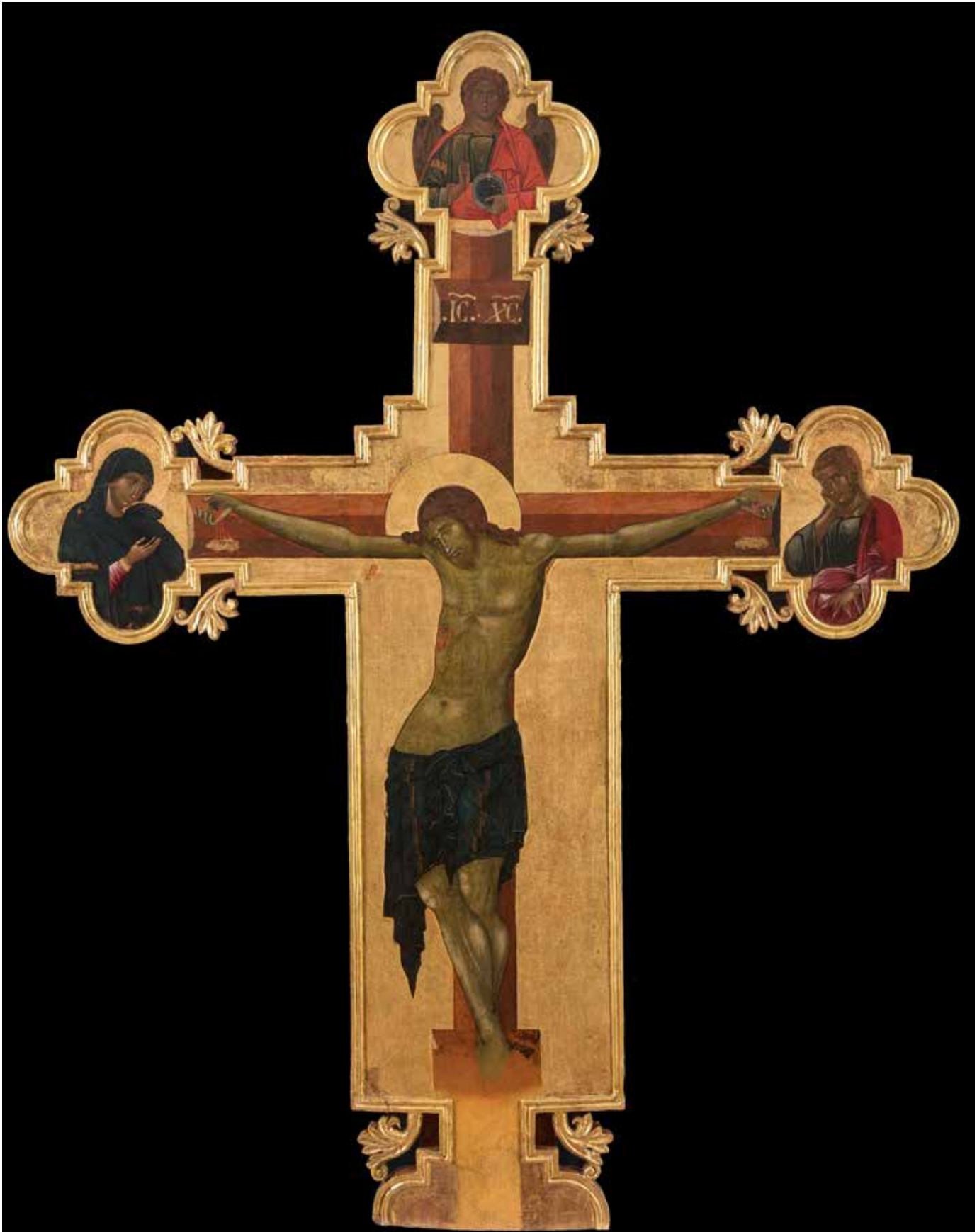
indagini
Gianluca Poldi

a partire dall'altezza delle caviglie di Cristo, la pittura era talmente danneggiata che venne ridipinta integralmente. Né si sa come la croce lignea potesse essere conclusa, all'origine, nella zona inferiore. Se poggiata a terra, nel corso dei secoli, aveva certamente subito gli effetti devastanti derivati dall'umidità dell'ambiente veneziano. In seguito, i trasferimenti compiuti clandestinamente con chissà quali mezzi, le metodologie conservative adottate, inadeguate e maldestre, l'aver subito talune operazioni violente, provocarono danni gravi e irreparabili a un testo pittorico di straordinaria bellezza, realizzato con una tecnica pittorica raffinata e perfetta.

In precedenza il fondo oro era stato distrutto e quindi rifatto ritagliando malamente i contorni delle figure che ora appaiono scarnificate e ridotte. Le aureole furono riproposte con un motivo vegetale grossolano e incoerente. Tale trasformazione dovrebbe essere stata effettuata nella seconda metà dell'Ottocento, probabilmente in seguito a una nuova collocazione del manufatto all'interno della chiesa, anche se non è stato possibile riscontrare alcun documento e immagine al riguardo. Dalle mani dell'antiquario Michele Internicola di Bassano del Grappa passò a Firenze, crocevia di molti interessi artistici, antiquariali e commerciali, dove subì un primo intervento di conservazione. Di questo periodo si conserva una fotografia molto interessante, eseguita

prima del restauro e comunque entro il 1935 da Giuseppe e Vittorio Jacquier.

In base alla nota «Saulmann», apposta da Evelyn Sandberg Vavalà sul retro della fotografia del *Crocifisso* che si conserva presso la Fototeca Zeri a Bologna, si può ritenere che l'opera sia confluita proprio in quella collezione fiorentina. Ernst Saulmann, industriale ebreo, perseguitato per motivi razziali, nel 1935 si trasferì a Firenze ma nel 1938 fu costretto ad abbandonare la città e a emigrare in Francia dove fu internato. Lì si ammalò gravemente morendo nel 1946. Probabilmente i nazisti lo espropriarono del *Crocifisso*, così come avvenne per altre sue proprietà. Nel 1956-1957 entrò in possesso di Gustav Rochlitz, saccheggiatore d'arte per conto del Terzo Reich, attivo in Francia prima e durante la seconda guerra mondiale. La figlia Sylvia, che l'ereditò nel 1987 alla morte della madre, lo ricorda appeso nella loro casa a Füssen, in Baviera; nell'agosto 2000 lo cedette a Stefan Rautenberg e Peter Griebert, figlio dello storico dell'arte Benno, colluso con il nazismo, i quali, nel settembre 2004, lo sottoposero a un intervento di 'restauro' mirato a 'fissare i colori'. In quel tempo i due acquirenti tentarono invano di vendere la croce al parroco di San Pantalon. Nel frattempo un parrochiano aveva informato il Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale di Venezia della sparizione avvenuta molti anni prima. Fu quindi avviata un'indagine



Dopo il restauro



Prima del restauro

ne assai complessa, delicata e protratta nel tempo che portò a rintracciare l'opera in Germania. In seguito la casa d'aste Lempertz di Colonia, che nel frattempo era divenuta la nuova proprietaria della croce, stabilì di donarla al Vaticano. Giunse in Italia nel febbraio 2013 e, dopo una brevissima permanenza a Roma, venne restituita alla Curia veneziana. Dopo ottant'anni, il 2 maggio 2016, fece ritorno nella sua chiesa.

Scarne e vaghe sono le note d'archivio che riguardano l'opera. Le guide artistiche sono pressoché mute al riguardo.

La chiesa di San Pantaleone intitolata al martire patrono dei medici e delle ostetriche, è di antica fondazione. Venne riedificata tra la fine del Duecento e i primi del Trecento. Una lapide riferisce come la riconsacrazione del nuovo edificio sia avvenuta il 14 luglio 1305 essendo parroco Bartolomeo

Dandolo. La costruzione, molto diversa dall'attuale, era suddivisa in quattro navate. Un documento del 1492 tramanda che Paolo Siani, «drapier» (drappiere) e benefattore della chiesa, fece erigere a sue spese la cappella e l'altare dedicato al Santissimo Crocifisso. Tuttavia la generica attestazione non può suffragare l'ipotesi che proprio di questa croce si tratti. Il 10 agosto 1531 Elisabetta Allevatrice (levatrice) detta la Comaretta (in veneziano comare è anche la levatrice), stilando il proprio testamento, destina un lascito di danaro alla sorella e ai nipoti con l'obbligo di donare ogni anno un *miro* (misura) d'olio «per una lampada nella chiesa di San Pantalon avanti la croce granda in mezo la chiesa». Potrebbe certamente trattarsi del *Crocifisso* cui Elisabetta era devota, venerato nel sacro edificio, intitolato al patrono delle ostetriche. Il 27 maggio 1668,



Dopo il restauro, particolare con la Vergine

essendo pievano Giovanni Battista Vinanti, venne posta la prima pietra della cappella maggiore della nuova chiesa, completamente rifatta, anche nell'assetto spaziale, e terminata nel 1671. Un documento del 1698 ricorda come nel mezzo della chiesa vi fosse un Cristo miracoloso «avanti del quale vi erano sedie antiche di rimesso, ove cantavano li divini officis». *L'Inventario* della chiesa del 1768 cita espressamente tra «i capitali mobili [...] l'immagine del SS.mo crocifisso con la B.V. e S. Giovanni dipinta in tola antica con oro e con suo scabellio davanti». Giulio Lorenzetti nella prima edizione di *Venezia e il suo estuario* (LORENZETTI 1926), lo cita collocato sulla «parete d'ingresso: sul pancone» e così pure nell'edizione successiva (LORENZETTI 1944). Evidentemente senza verificare lo stato delle cose.

Alla luce delle deboli e poco circo-

stanziati notizie che riguardano il *Crocifisso*, importante elemento liturgico, oggetto di devozione per secoli, rimane suggestiva l'ipotesi che l'opera possa essere presente in chiesa sin dalla sua esecuzione.

Molto resta da conoscere sugli esordi della pittura veneziana e sui legami con l'arte bizantina di cui in città vi erano eccezionali esempi. Il fiorire d'interesse e gli importanti testi sull'argomento, prodotti in questi ultimi anni, hanno contribuito a dipanare molti aspetti atinenti quelle tematiche. Hanno anche fornito gli esiti di complesse analisi e di approfondimenti relativi alle tecniche in uso in quello straordinario, dinamico momento artistico. Ma considerando quanto siano radi, sino ad ora, i capisaldi inoppugnabili di questa storia, inevitabilmente, numerose sono le informazioni da vagliare e osservare. Il restauro del *Crocifisso* di San Pan-



Dopo il restauro, particolare con san Giovanni

talon, eseguito in occasione di *Restituzioni*, e i risultati delle indagini che l'hanno affiancato consentono di fissare alcuni punti fermi utili a definire la personalità dell'autore, a immaginare una bottega, ad approfondire le tecniche artistiche impiegate. La fortunata coincidenza che vede contemporaneamente in restauro anche il dossale del Museo Correr, attribuito al medesimo autore, ha favorito importanti confronti e suscitato nuovi spunti critici.

È merito recente di Valeria Poletto l'aver aggiornato le proposte attributive relative all'atelier veneziano facente capo al Maestro della croce di San Pantalon, nome convenzionale con cui Garrison identificò l'artefice e a cui riferì alcune opere (POLETTI 2014). La critica successiva si espresse diversamente e quanto inizialmente gli era stato assegnato è stato rivisto e aggiornato. Nel tempo, in base

a quella che fu identificata come una peculiarità della sua bottega, cui furono ascritte nuove proposte attributive, soprattutto dossali, venne ribattezzato Maestro dei dossali veneziani.

Per quanto riguarda la croce, con la cancellazione e il rifacimento del fondo e dei nimbi nel XIX secolo, sono venuti a mancare i riferimenti relativi alla lavorazione dell'oro che Cristina Guarneri considera dati fondamentali e caratteristici della sua produzione e che identifica come «segni di perfetta riconoscibilità, una semplice decorazione granita a spirali, talora assai fitta, chiusa da cerchi e nastri intrecciati, sempre uguale nel tempo» (GUARNERI 2014, p. 46). E che si ritrovano nel dossale Correr.

Tuttavia altri singolari elementi rilevati si manifestano come caratteri propri del maestro. Egli mostra un grado di eccellenza tecnica stupefa-



Dopo il restauro, particolare con l'arcangelo Michele e l'iscrizione

cente e la sua opera è frutto di un fecondo scambio professionale che va oltre l'ambiente artistico veneziano. La carpenteria lignea della croce è originale in ogni sua parte ed è ben conservata. La pittura, di straordinaria qualità, pur risentendo i guasti dovuti all'imperizia e alla faciloneria di chi la restaurò, manifesta, dove i danni e il passare dei secoli l'hanno preservata, un livello di qualità emozionante. Si è anche potuto ricostruire il procedimento creativo adottato dal maestro. Dapprima affrontò l'impresa incidendo le figure sul supporto ligneo con uno stilo. Sorta di schizzo. Con tratti veloci, sicuri, privi di pentimenti che si possono osservare facilmente in luce radente, definì sommariamente i personaggi: le figure, le vesti, i volti, l'attaccatura dei capelli, i sopraccigli, gli occhi, il naso, le labbra. Quindi ripassò a pennello quei segni con l'intento

di rinforzare l'effetto. Questa prima fase creativa si configura come una sorta di presa di possesso dello spazio vuoto e un iniziale approccio all'organizzazione del lavoro. In un momento successivo eseguì il disegno che coincide, solo approssimativamente, con quanto realizzato a incisione. Con pennellate liquide definì la tessitura chiaroscurale dell'opera ancora *in nuce* esprimendo la forza di una raggiunta maturità artistica, di un vigore espressivo non disgiunto dalla delicatezza nel tratto e da un'impeccabile concezione spaziale. Il disegno è ancora fragrante e intatto sotto i pigmenti e, per quanto riguarda la figura di Cristo, è visibile anche all'osservazione diretta. Costruttivo, pieno, conferisce profondità e volume. La stesura pittorica è operazione complessa che prevede successive fasi esecutive. In un primo momento costruì la figura nel suo insieme

utilizzando il verdaccio, in un secondo tempo tornò le membra con sottilissime pennellate utilizzando la biacca e l'ocra e impiegando anche una tecnica calligrafica con pennelli molto sottili. Si osservi la manica della veste della Madonna; il *ductus* delle pennellate parallele che s'incrocia con altre orizzontali e altre ancora oblique a costruire l'effetto della luce sul tessuto serico. Il pigmento è la lacca, preziosa, nella tonalità del rosa acceso. Trattati in finissimo tratteggio anche sulla mano destra di Maria, dalle dita affusolate, a porre in risalto le nocche e le parti più esposte. La mano sinistra invece, con un espediente originale, s'intravede attraverso la trasparenza del manto. Il gioco di luci e ombre costruisce i volumi e i tratti fisionomici. La punta del naso e il mento della Vergine sono segnati da un biancore improvviso, un bagliore che proviene da sinistra e dà risalto ai lineamenti. Solamente intorno a questa figura c'è qualche minuscola traccia dell'originaria decorazione dell'oro. Tuttavia quel poco che sopravvive non trova riscontro nei modelli attribuiti. San Giovanni porta la mano destra al volto in un gesto di disperazione secondo un'iconografia consueta. Gesto che resta come sospeso, devastato dai danni subiti nel rifacimento del fondo d'oro. Torna anche qui la costruzione della fisionomia con il tocco di luce a segnare la punta del naso, il mento e a torrire il collo. La seta rossa del manto e quella azzurra delle vesti vibrano alla pari di quelle di Maria. Cristo crocifisso, esile ed estenuato, ha singolari 'mani pendule' abbandonate nella morte, da cui sgorga il sangue inestinguibile della redenzione. I fianchi sono coperti da un tessuto fittamente pieghettato che scende sulla sinistra ben oltre il ginocchio e che, nella singolare costruzione del panneggio, ricorda da vicino quello del *Crocifisso* di San Eustorgio a Milano e un altro relativo al mosaico della *Crocifissione* nel battistero marciano. La figura viene costruita con una trama di segni ora più fitti, ora più radi

che danno volume e consistenza al corpo giustiziato. L'incarnato livido è realizzato in terra verde. Lumeggiature bianche fanno risaltare i tratti del volto, le punte delle dita, le unghie delle mani, conferendo al corpo una drammatica fisicità. L'arcangelo Michele è martoriato. La consueta finezza d'esecuzione e la ricchezza e varietà di espedienti pittorici materiano il personaggio che regge con la mano sinistra il globo e con la destra un baculo ora consunto e appena percettibile. La possibilità di conoscenza che il restauro, ogni restauro, favorisce e i dati fondamentali acquisiti in seguito alle indagini permetteranno nuove comparazioni e ipotesi e saranno alla base di una nuova fisionomia del maestro. Personalità sfaccettata, artefice raffinato e colto, operoso probabilmente a Venezia in quegli anni. Per quanto riguarda la datazione di quest'opera penso debba essere anticipata entro il terzo decennio del Trecento. È innegabile la prossimità con il *Crocifisso tra Maria, san Giovanni e quattro santi* del Museo Correr attribuito al Maestro dei dossali veneziani. Entrambe le opere recano i segni d'incisione, il disegno realizzato a pennello con pigmento bruno e tra le due si riscontrano affinità esecutive e stilistiche stringenti, tra cui quelle relative alle mani del Cristo. Tuttavia la qualità della croce di San Pantalon è indiscutibilmente superiore tanto da ipotizzare che la redazione pittorica del dossale Correr sia stata affidata, almeno in parte, alla bottega mentre il disegno parrebbe essere di mano del maestro.

Bibliografia

FANELLO ms. 1698, ed. 1837; MACCATO ms. 1767; MOSCHINI 1847, p. 126; LORENZETTI 1926, p. 533; BISACCO 1933; LORENZETTI 1944; GARRISON 1949, pp. 28, 217, n. 587; MARIACHER 1956, p. 112; PALLUCCHINI 1964, pp. 64, 67; LASAREFF 1965, p. 21; DE MARCHI 2014, pp. 20, 21; GUARNIERI 2014, p. 46; POLETTI 2014, pp. 79, 80; BRUNET, MARCHIORI 2016.

Relazione di restauro

Note sulla tecnica esecutiva

Il supporto

Le dimensioni e la forma sono condizionate dalla rimozione, nella parte inferiore, di una sezione intagliata di almeno 25 cm. Il manufatto è costruito impiegando due tavole di pioppo spesse 4 cm, sagomate per ottenere i tabelloni e assemblate all'incrocio dei bracci con un incastro a mezzo legno, bloccato con chiodi infissi dal *recto* e ribaditi sul *verso*. All'asse verticale, sotto l'incrocio dei bracci, si aggiungono due listelli ancorati con lunghi chiodi inseriti in sedi scavate e tassellate. Le cornici a modanature lisce e le otto foglie sono intagliate nello spessore delle assi e lo scavo delle tavole, per la parte dipinta e dorata, è di circa 1 cm. Lungo il perimetro della croce si sono potuti osservare ventuno scavi quadrati, sede in cui s'inserivano verosimilmente degli elementi decorativi intagliati. Il sistema di traversatura sul *verso* è originale e integro, realizzato con quattro montanti di legno di conifera, incastrati a mezzo legno e inchiodati con le parti terminali smussate da un taglio diagonale, che, diversamente da altri manufatti simili non proseguono sui tabelloni. Mancano elementi che permettano di comprendere come il manufatto fosse collocato e trattenuto in posizione nella sede originale. Non sono presenti tracce per campanelle e sulla traversatura si è riscontrata solo una deformazione del supporto all'incrocio dei montanti, compatibile con un'immorsatura. Il *verso*, le traverse e il perimetro del manufatto sono dipinti a tempera con cinabro.

Gli strati pittorici

La preparazione a gesso e colla è mediamente sottile, applicata in stesure omogenee, lisciata con estrema cura prima che il pittore delimiti a stilo le parti figurative dalle campiture a doratura e tracci in modo fluido e rapido un'incisione più sottile. Tale incisione, ripassata a pennello con pigmento nero prima della coloritura, si può assimilare a un vero e

proprio disegno preparatorio. Le analisi all'infrarosso hanno chiarito come siano presenti solo minimi ripensamenti fra il tracciato inciso e la ripassatura a pigmento: delle piccole differenze nelle dita delle mani di Cristo e lo slittamento fra il disegno inciso e il dettaglio dipinto del nodo del perizoma (fig. 5). I carnati hanno un sottofondo cromatico a terra verde steso con larghe pennellate fluide che strutturano i volumi del corpo di Cristo. Al di sopra la pellicola pittorica è costruita con un minuzioso lavoro di pennellate di biacca mischiata essenzialmente a ocra gialla e terra verde per quanto riguarda la figura di Cristo e a cinabro e terre per gli altri personaggi, che termina con sottili tratti di sola biacca a volte incrociati (figg. 1-2). La barba di Cristo, abbozzata dall'incisione ripassata a pennello, è resa con pennellate liquide sovrapposte al verdaccio che contengono terre brune e rari grani di cinabro. Similmente sono ottenuti i contorni bruno scuro del carnato. Le capigliature si strutturano con tratti corposi di terre e ocre mischiate a biacca e terminano con pennellate sottili di sola biacca. Il sangue di Cristo è realizzato partendo da una base di cinabro a tempera su cui poggia una stesura falsata di lacca rossa in oleoresina. Seppur il manufatto si presenti oggi molto lacunoso e svelato, i brani pittorici meglio conservati dimostrano la perizia tecnica di questo anonimo e altissimo maestro, uso a impiegare leganti diversi in base all'effetto percettivo che desidera ottenere, si tratti di intere campiture o di solo minimi dettagli. Gli azzurri corposi del manto della Vergine e del perizoma di Cristo, purtroppo svelatissimo, sono eseguiti a tempera magra e contengono azzurrite, mischiata a lapislazzulo in finitura e, nel sottile tratteggio delle ombre, a lacca rossa (figg. 3-4). La veste azzurro verde dell'arcangelo Michele è dipinta a tempera con una mescolanza di azzurrite, biacca e pigmento giallo. Le cromie traslucide rosso violacee della veste della Madonna e del manto di san Giovanni contengono lacca rossa legata in oleoresina, mentre il rosso del manto di san Michele è dipinto



1. Durante il restauro, particolare del volto di Cristo



2. Durante il restauro, particolare del volto di Cristo, analisi IRR



3. Durante il restauro, particolare della Vergine



4. Durante il restauro, particolare della Vergine, analisi IRR



5. Durante il restauro, particolare del perizoma di Cristo, analisi IRR



6. Durante il restauro, particolare di san Giovanni, analisi IR falso colore



7. Durante il restauro, particolare della superficie pittorica

a tempera con cinabro. Rimangono poche tracce delle raffinate decorazioni con oro a mordente che profilavano le bordure del perizoma, le ali di san Michele e le pieghe del manto della Madonna. Con lo stesso tipo di

doratura erano state eseguite le frange, le lettere delle bordure e la stella sul manto della Vergine. Rimane una traccia in prossimità del profilo della Vergine della decorazione, incisa sulla doratura a guazzo, delle

aureole originali: una decorazione puntiforme in cui si leggono anche dei piccoli fiorellini.

Il restauro

L'intervento è stato affiancato da una serie di analisi scientifiche realizzate da Gianluca Poldi (vis-REF, IRR, IRC e MO), che integravano la campagna diagnostica eseguita in precedenza, e da una ricerca d'archivio condotta da Anna Pizzati (figg. 1-6). I dati emersi hanno permesso di comprendere la tecnica del manufatto e, almeno in parte, i suoi trascorsi conservativi. I restauri precedenti, identificati con chiarezza, sono quattro e si scalano tra la seconda metà dell'Ottocento e il 2004.

L'intervento di maggior peso, per i vasti rifacimenti e la riduzione del supporto nella parte inferiore del-

la croce, è stato presumibilmente eseguito dopo la metà dell'Ottocento; realizzato su un manufatto già lacunoso nelle dorature e con degradi del supporto, in particolare modo nei tabelloni del braccio orizzontale e nella parte inferiore della croce. Le aureole e il fondo vennero in questo intervento ridorati, rimuovendo quanto rimaneva degli strati originali. Il perimetro del manufatto e gli intagli vennero stuccati e ridipinti, e alcune importanti lacune pittoriche, risarcite a livello con la nuova doratura bulinata, ridipinte per collegarle alle parti originali. Così avvenne per la spalla destra di san Giovanni (fig. 6), la parte inferiore dell'arcangelo, una sezione del suppedaneo e quanto rimaneva al di sotto. Seguì un secondo restauro, forse databile ai primi anni del Novecento, nel



8. Durante il restauro, primi tasselli di pulitura

corso del quale il *verso* della croce fu tamponato, stuccato e ridipinto come pure il perimetro del manufatto, mentre le cornici e le foglie intagliate vennero dorate a porporina su una base oleosa di giallo di cadmio. Un terzo restauro fu eseguito dopo l'arrivo della croce a Firenze, nel corso del quale fu ridorata parte del fondo, delle cornici e delle foglie.

La croce mostrava infatti già ampie lacune nell'immagine, databile tra il 1933 e il 1935, realizzata da Giuseppe e Vittorio Jacquier. Vennero malamente fissati gli strati pittorici causandone lo schiacciamento e lo slittamento, con danni irreversibili nei dettagli figurativi; furono stese ampie stuccature, effettuate integrazioni, colmate le fratture all'incrocio delle braccia e rifatta una delle foglie intagliate. Nel quarto restauro realizzato in Germania verso il 2004, unitamente al fissaggio dei sollevamenti degli strati pittorici, fu eseguita una parziale pulitura.

Al momento di iniziare il restauro lo stato conservativo della croce evidenziava una superficie pittorica lacunosa e variamente abrasa (fig. 7), offuscata da ampi ritocchi alterati, residui di passate ridipinture e strati di vernici ossidate o pigmentate. Erano presenti numerosi sollevamenti, concentrati lungo il perimetro del manufatto, negli stucchi di restauro e nelle parti ridorate verso il 1935. Il tamponamento inchiodato alle traverse, eseguito con tavole non stagionate e incollate di recente con resine viniliche, e la staffa di ferro, avvitata trasversalmente, avevano causato un aumento delle deformazioni nel supporto. Le indagini preliminari (UVF, RX e la prima serie di IRR) hanno permesso di comprendere l'estensione dei rifacimenti e, almeno in parte, lo stato conservativo delle policromie originali al di sotto. La microscopia ottica ha evidenziato in seguito una parziale l'alterazione in mala-



9. Durante il restauro, particolare della Vergine, tassello di pulitura

chite dell'azzurrite del perizoma, dovuta, probabilmente, a passati interventi di pulitura. Eseguite le prime operazioni di fissaggio dei sollevamenti degli strati pittorici e la disinfestazione del supporto, si è proceduto con una serie di campionature, funzionali a definire il livello di pulitura da raggiungere e a mettere a punto una corretta metodologia d'intervento. Sono state da prima rimosse le vernici alterate e si è deciso di mantenere le dorature di rifacimento: ottocentesche e successive. Eliminati il tamponamento del *verso* e la staffa avvitata alle traverse, la deformazione delle assi è diminuita. Gli strati non originali presenti su *verso*, traverse e perimetro del manufatto sono stati asportati, recuperando la finitura originale a cinabro. La pulitura delle superfici pittoriche del dipinto è proseguita con la rimozione delle vecchie integrazioni, stuccature, residui di ridipinture, ed è stata eseguita in parte a bisturi

e in parte impiegando miscele di solventi e soluzioni chelanti (pH compresi fra 6 e 7); gelificate in silossano reticolato o impiegate in emulsioni. La complessa e diversificata pulitura (figg. 7-9) si è svolta sotto il costante controllo di lenti d'ingrandimento, verificando i livelli raggiunti in microscopia ottica digitale. Si è deciso di rimuovere una piccola sezione della doratura ottocentesca lungo il perimetro delle figure, recuperando piccole ma significative parti delle cromie e dorature originali. L'integrazione pittorica è stata realizzata a selezione cromatica ad acquerello, dopo aver risarcito a livello le lacune di profondità con stucchi a base di gesso e colla. Le abrasioni sono state ricomposte a velatura o con minuto tratteggio. A conclusione dell'intervento è stata applicata una vernice protettiva che non interferisce con l'indice di rifrazione dei materiali originali.

Abbreviazioni

ASPVe: Venezia, Archivio Storico Patriarcato

Bibliografia

1698

V. FANELLO, *Descrizione della chiesa di S. Pantaleone e S. Giuliana* (1698), ms., ASPVe, ed. in A. Salsi, *De' pievani della chiesa di S. Pantaleone in Venezia. Cenni storico-critici illustrati con note, ritratti, iscrizioni*, Venezia 1837.

1767

D.G. MACCATO, *Cronache e memorie storiche* (1767), ms., ASPVe.

1847

G. MOSCHINI, *Nuova guida di Venezia*, II ed., Venezia 1847.

1926

G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Venezia 1926.

1933

A. BISACCO, *La chiesa di S. Pantaleone in Venezia*, Venezia 1933.

1944

G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Milano 1944.

1949

E.B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Florence 1949.

1956

G. MARIACHER, *Croci dipinte veneziane del '300*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, vol. I, Roma 1956, pp. 101-120.

1964

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964.

1965

V. LASAREFF, *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII-XIV: la maniera greca e il problema della scuola cretese (I)*, in «Arte Veneta», XIX, 1965, pp. 17-31.

2014

A. DE MARCHI, *La ricezione dell'oro. Una chiave di lettura per la storia della pittura veneziana dal Duecento al Tardogotico*, in «Arte Veneta», LXXI, 2014, pp. 9-35.

C. GUARNIERI, *Indagini sulle lavorazioni dell'oro come contributo per lo studio della pittura veneziana delle origini*, in «Arte Veneta», LXXI, 2014, pp. 37-61.

V. POLETTO, *Oro e pittura a Venezia attorno all'anno 1300: consuetudini di bottega tra incisione e granitura*, in «Arte Veneta», LXXI, 2014, pp. 63-93.

2016

E. BRUNET, S. MARCHIORI, *La chiesa di San Pantalon a Venezia*, Venezia 2016.