

IL RESTAURO DELLE ANTE DELL'ORGANO DEL DUOMO DI ODERZO DI POMPONIO AMALTEO*

Luca Majoli

Pomponio Amalteo dipinse le quattro grandi portelle per l'organo e le cinque tele per la cantoria del duomo di Oderzo tra il dicembre del 1548 e il settembre del 1549. Le grandi tele rappresentano la *Trasfigurazione* (fig. 1), dipinta sulle due tele che andavano a riunirsi in un'unica scena a portelle chiuse, l'*Adorazione dei pastori* e la *Resurrezione di Cristo* che costituivano l'interno delle portelle visibili a organo aperto. Il programma iconografico di carattere cristologico delle portelle si completa con i cinque episodi della vita del Battista, titolare della chiesa, dipinti nelle cinque telette del poggolo. Il pittore, come di consueto, firma l'opera. L'iscrizione *Pomponi Amalthei* è visibile nella *Trasfigurazione*, sopra una pietra, in prossimità dell'apostolo steso all'estrema destra.

Un'ampia documentazione sulla commissione dei dipinti e sui ripetuti pagamenti al pittore, che si protrassero fino al 1568, si conserva nell'Archivio Parrocchiale di Oderzo¹. Le carte d'archivio ci restituiscono un completo quadro delle operazioni di costruzione del complesso cinquecentesco, anche se purtroppo del risultato della gravosa impresa, frutto di una sapiente e articolata ideazione, che impegnò la *Luminaria* del duomo per quasi un ventennio, ora non rimangono che i dipinti dell'Amalteo e parte degli intagli che arricchivano il prospetto della cassa². A partire dal maggio del 1548

* Il testo riprende parte della relazione presentata al Convegno *Pomponio Amalteo. Storia, arte, cultura, musica religiosità e vita quotidiana nel Friuli occidentale al tempo dell'Amalteo* (San Vito al Tagliamento-Pordenone, 23-26 novembre 2005), a cura di C. FURLAN, C. GRIGGIO, G. TREBBI i cui atti non sono stati pubblicati. Sull'argomento cfr. anche *Storie di San Giovanni Battista*, in *Pomponio Amalteo pictor Sancti Viti 1505-1588*, Catalogo della mostra (San Vito al Tagliamento 2006), a cura di C. FURLAN, P. CASADIO, Milano 2006, 156-157 (scheda di L. Majoli).

¹ P. GOI, *Documenti*, in *Pomponio Amalteo pictor Sancti Viti 1505-1588*, 253-271: 258. I documenti furono parzialmente riportati in D. VISINTIN, *Il Duomo di Oderzo*, Oderzo 1924, 51-55 e E. BELLIS, *Duomo di Oderzo. Cenni storici*, Oderzo 1958 (=Treviso 1987²), 108-111, 178-179, successivamente ripresi e meglio precisati in P. GOI, F. METZ, *Amalteaiana IV e V*, «Il Noncello» 50, 1980, 5-46: 43-44.

² Il ruolo di intermediazione rispetto all'ambiente veneziano esercitato da alcuni membri



1. Pomponio Amalteo, *Trasfigurazione* (dopo il restauro). Oderzo, duomo di San Giovanni Battista.

sono contattati artisti e artigiani e cominciano a essere stipulati contratti con i diversi esecutori; conosciamo le date e gli importi di pagamento relativi alla fabbricazione, al trasporto e alla messa in opera dello strumento, della cassa e degli intagli. Il primo impegno è con l'organaro Giacomo Vicentino operante a Venezia che si impegna a realizzare per 350 ducati la parte fonica dello strumento. Nel luglio dello stesso anno sono già impostate le opere di carpenteria. I marangoni Marco e Mario assumono l'onere della costruzione del cassone per il prezzo di 60 ducati. Lo stesso importo viene concordato

delle famiglie Tomitano e Melchiorri che emerge dalla lettura dei documenti, suggerisce spunti di ricerca sull'ambiente culturale opitergino della metà del Cinquecento sicuramente meritevoli di essere approfonditi.

con il veneziano Zuanne Visentin per gli intagli. Al termine del 1549 organo, cassa e portelle risultano già in opera, ma i lavori non sono ancora terminati e i pagamenti per le opere si susseguono per gli anni successivi. Venezia è ancora il punto di riferimento per la doratura della cassa che viene affidata Bartolomeo Bologna che la realizzerà nel 1552.

L'accordo per l'esecuzione de «le portele et pergolo dell'organo» viene sottoscritto dal pittore il 17 dicembre del 1548 per una spesa di 140 ducati. Pochi mesi dopo, il 5 settembre 1549, le tele saranno trasportate da San Vito a Oderzo per essere montate sulla cassa. L'importante commissione viene portata a termine rapidamente dalla bottega del pittore che realizzerà i dipinti nell'arco di pochi mesi. Nell'aprile dello stesso 1549, l'Amalteo aveva assunto l'impegno per il completamento dell'organo di Valvasone, a riprova della capacità organizzativa, produttiva e dell'alto grado di specializzazione della bottega sanvitese, in grado di gestire contemporaneamente lavori di grande impegno³.

Dalle fonti non è possibile stabilire con certezza dove l'organo fosse collocato originariamente. La chiesa subì a partire dall'inizio del Seicento profonde trasformazioni, con l'apertura delle tre cappelle laterali sul lato destro e importanti lavori in controfacciata. Nel 1625, in occasione della visita pastorale del cardinale Pietro Valier, lo strumento era collocato sopra il portale laterale a *cornu epistulae*⁴. In quella posizione rimase fino alla metà dell'Ottocento, integro nella parte decorativa sebbene lo strumento cinquecentesco fosse stato sostituito nel 1804 con uno nuovo, opera di Gaetano Callido, che andò a inserirsi nel complesso lasciandolo sostanzialmente inalterato.

All'inizio degli anni Cinquanta dell'Ottocento le cattive condizioni di conservazione diedero l'avvio a una serie di operazioni che porteranno alla definitiva rottura dell'assetto del complesso monumentale, spezzando il secolare vincolo tra pitture e strumento e inaugurando una serie di spostamenti e rimaneggiamenti che condussero negli anni venti del Novecento, in seguito ai lavori di completo restauro del tempio opitergino, alla sistemazione attuale⁵.

³ Limitandosi alla sola produzione di decorazioni pittoriche per portelle d'organo e cantorie, negli anni centrali del secolo Amalteo portò a termine impegnativi lavori sull'organo di Portogruaro (1546 e 1547), di Oderzo (1549), di Valvasone (1551-1552), Udine (1555) e San Vito al Tagliamento (ultimate nel 1566), cfr. C. FURLAN, *Pomponio Amalteo, "pictor Sancti Viti"*, in *Pomponio Amalteo pictor Sancti Viti*, 13-67: 39-45, 47-49.

⁴ E. BELLIS, *Duomo di Oderzo*, 113.

⁵ Sui lavori degli anni Venti del Novecento cfr. D. VISINTIN, *Il Duomo di Oderzo*, *passim*.

Tra il 1853 e il 1862 le pitture dell'Amalteo furono sottoposte a due successivi interventi di restauro che hanno alterato la materia pittorica originale, già stesa dall'artista con la consueta 'parsimonia', reintegrata mimeticamente 'sulla forma' dai pittori restauratori ottocenteschi. Il problema cruciale del restauro ottocentesco era già stato individuato da Goi e Metz che avevano notato acutamente la contraddizione tra il linguaggio «chiassoso» e teatrale adottato da Pomponio Amalteo e il «preteso chiarismo» delle opere opitergine. La soluzione del quesito era rimandata al momento in cui «il moderno restauro interverrà a riparare i guasti di quello ottocentesco»⁶.

Il recente intervento sul complesso pittorico, compiuto tra il 2004 e il 2007⁷, ha dovuto fare direttamente i conti con una situazione profondamente segnata sia dai precedenti restauri, sia da altri elementi di degrado causati da fattori ambientali, come l'esposizione diretta a superfici umide, colature di acqua e caduta di calcinacci avvenute in un passato anche recente. Accanto al resoconto delle operazioni eseguite, appare quindi necessario ripercorrere le tappe della vicenda conservativa moderna delle opere: una ricostruzione fortunatamente confortata da un'abbondante documentazione, in parte già edita, ma mai letta sistematicamente, inserendo le vicende dei protagonisti entro il più generale contesto della cultura della conservazione e del restauro del tempo⁸. Particolare interesse assume il restauro del 1862, direttamente curato dall'Accademia di Belle Arti di Venezia che risulta una testimonianza diretta degli indirizzi e della prassi della tutela negli anni centrali del secolo.

Alla metà dell'800 la cantoria, la cassa e le pitture versavano in grave stato di 'deperimento'. Anche lo strumento, a distanza di solo cinquant'anni dalla costruzione, necessitava di continue riparazioni. I restauri delle pitture dell'Amalteo si inseriscono dunque entro il più generale quadro di ripristino dell'intero complesso organistico della chiesa; nel 1853 la Fabbriceria del duomo comunica alla Deputazione Municipale di aver «fatto pulire

⁶ P. GOI, F. METZ, *Amalteaiana IV e V*, 12.

⁷ Cfr. *infra* P. DE SANTIS, *Note tecniche sul restauro*.

⁸ La vicenda è già stata delineata da D. VISINTIN, *Il Duomo di Oderzo*, 52 e E. BELLIS, *Duomo di Oderzo*, 171-174 che hanno pubblicato parte dei carteggi che interessarono la Fabbriceria, la Deputazione Municipale, l'Accademia di Belle Arti e la Imperial Regia Luogotenenza conservati presso l'archivio parrocchiale di Oderzo. La documentazione già edita è stata integrata in questa sede con i documenti reperiti all'Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi, ASVe), Luogotenenza delle province venete 1849-1866; sull'argomento anche P. GOI, F. METZ, *Amalteaiana IV e V*, 46.

dalla polvere che li deturpava i dipinti di Pomponio Amalteo che decorano le porte dell'organo». L'operazione fu affidata a Cesare Zampieri e ad Antonio Ceschi allievi dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. I due restauratori propongono di «sovrapporre ai dipinti stessi una vernice per la loro conservazione futura». La delicatezza dell'argomento, prosegue il fabbricere a questo punto dipende «intieramente dalle deliberazioni della lodata Imp. Reg. Accademia [...]»⁹.

La semplice «mondatura» dalla polvere delle grandi tele in realtà dovette essere una vera e propria pulitura realizzata con i solventi in uso all'epoca. L'anno successivo, senza attendere la perizia dell'Accademia, i fabbricieri disposero di far verniciare le ante rivolgendosi a un altro pittore, Pompeo Vazzoler che «li coprì della solita vernice»¹⁰. Intanto nel 1857 l'organo venne smontato e trasferito, insieme alle tele, nella nuova cantoria costruita nella retro facciata. Nel 1859 Zampieri e Ceschi provvederanno alla pulitura anche delle *storie di San Giovanni Battista*.

L'intervento dell'Accademia, richiesto dalle autorità opitergine già nel 1854, porterà finalmente nel marzo del 1859 al sopralluogo di Andrea Alberto Tagliapietra, incaricato dalla presidenza dell'istituzione veneziana di «rilevare lo stato dei dipinti medesimi e di avanzare le sue proposizioni pel provocato ristauo»¹¹.

La figura di Andrea Alberto Tagliapietra non è ancora stata oggetto di una sistematica indagine da parte degli studiosi del restauro ottocentesco. Eppure il suo operato ebbe un ruolo di primo piano nelle vicende della conservazione a Venezia e nel Veneto negli anni '50 e '60 dell'Ottocento. Il Tagliapietra, sia direttamente come restauratore di molti importanti dipinti conservati nelle Gallerie e nelle chiese veneziane, sia come custode e ispettore delle Gallerie, sia come membro della commissione accademica di pittura, è una delle personalità principali della azione di tutela esercitata dall'istituzione accademica in quel periodo¹². Rimanendo in un ambito

⁹ Fabbriceria del Duomo alla Congregazione Municipale della Città di Oderzo, 26 maggio 1853. Citato da E. BELLIS, *Duomo di Oderzo*, 171.

¹⁰ Ivi, 173.

¹¹ ASVe, Luogotenenza delle Province Venete 1849-1866, Istruzione Pubblica 1862-1866, 60, 8/3 *Oderzo Motta chiese dipinti restauro, Antonio Alberto Tagliapietra a Presidenza. I. R. Accademia di Belle Arti, 18 marzo 1862*.

¹² Andrea Tagliapietra ricoprì dalla metà del secolo la carica di conservatore delle Gallerie dell'Accademia. Dal 1854, col titolo di Ispettore, assunse le funzioni congiunte di conservatore e custode. La sua attività è documentata fino alla metà degli anni '60 del secolo. S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955, XXI-XXII. L'opera del Tagliapietra come restauratore

geograficamente contiguo a Oderzo, nello stesso giro di anni sono documentati almeno altri due interventi di restauro di importanti opere del territorio del Veneto orientale direttamente curati del governo austriaco attraverso l'Accademia veneziana: a Motta di Livenza (1863) nel santuario della Madonna dei Miracoli sulla tavola di Bernardino da Asola raffigurante l'*Adorazione dei pastori* e a Corbolone (1862-1863) sull'affresco raffigurante il *profeta Balaam* e sulla *pala di San Marco* rispettivamente dell'Amalteo e di Bonifacio de' Pitati. Anche in questi due casi è il Tagliapietra (insieme a Pompeo Molmenti a Corbolone) ad assumere il ruolo di principale ispiratore delle scelte di conduzione delle operazioni, che saranno eseguite materialmente da pittori-restauratori formati nell'Accademia veneziana, Pompeo Cibin a Oderzo e Antonio Zambler a Motta di Livenza e a Corbolone¹³.

A Oderzo, nel corso del sopralluogo del marzo 1859, venne analizzato lo stato di conservazione dell'opera e concordate le linee generali dell'intervento con il decano del duomo e il podestà. Le tele erano interessate da cadute di colore lungo i fianchi, in corrispondenza dei punti di maggior usura causata dal movimento delle portelle. Il punto caratterizzante dell'intervento doveva essere la riunione in un'unica tela delle due ante che componevano, a organo chiuso, la scena della *Trasfigurazione*. Rifoderati e montati su nuovi telai i tre dipinti avrebbero perso la funzione di chiusura dell'organo e, nel caso della tela più grande, si sarebbe resa necessaria una nuova collocazione.

Per l'esecuzione del restauro si dovrà attendere altri tre anni. Nel Febbraio del 1862 fu stipulato il contratto con Pompeo Cibin, restauratore opitergino di origine e veneziano di formazione, la cui attività tra Veneto e

dei dipinti della raccolta è ricostruibile attraverso lo spoglio dei tre volumi della Moschini Marconi. Inoltre, in maniera frammentaria, per altre informazioni sugli interventi su dipinti del territorio cfr. E. MERKEL, *Vicende storiche e fortuna critica della pala* in *La Pala Barbarigo di Giovanni Bellini*, Venezia 1983 ("Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia" 3), 17-22: 18-19; G. BERGAMINI, *L'incoronazione della Vergine di Girolamo di Bernardino da Udine*, «Udine. Bollettino delle Civiche Istituzioni Culturali» s. III, 4 (1998), 4-34: 10-12; M.G. SARTI, *Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell'Ottocento. L'attività di Guglielmo Botti*, Venezia 2004 ("Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Studi di Arte Veneta" 10), 17, 50-51, 66, 77-78, 83, 85, 94, 96, 104, 251, 256-257, 263.

¹³ Sui restauri di Motta di Livenza e Corbolone: ASVe, Luogotenenza delle Province Venete 1849-1866, Istruzione Pubblica 1862-1866, 60, 8/3 *Oderzo Motta chiese dipinti restauro* e 8/14, *Corbolone, chiesa parrocchiale, 1862-1863*. La pala di Motta era cretuda del Pordenone, mentre le opere di Corbolone di Tiziano.

Friuli occidentale negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo è ampiamente documentata: suoi interventi sono ricordati a Valdobbiadene nel 1858 (*Madonna con Bambino tra San Sebastiano e San Rocco* di Paris Bordon, vedi *infra*), a Moriago nel 1859 (*Madonna con Bambino tra Sant'Antonio abate e San Leonardo, Santa Caterina e San Giovanni Battista* del Pordenone), a Pordenone, dove tra il 1860 e il 1861 restaurò la pala nella chiesa di San Giorgio attribuita a Gaspare Narvesa e il *San Gottardo in trono tra i Santi Sebastiano e Rocco* del Pordenone, all'epoca conservata nel palazzo comunale e ora al Museo Civico¹⁴. Altri interventi sono attestati a Montagnana sulla pala di *Santa Caterina* di Giovanni Buonconsiglio nel duomo¹⁵ e a Feltre, nel 1862-1863, sulle opere del Marascalchi e del Luzzo nella chiesa di Santa Maria degli Angeli¹⁶.

Il Cibin si impegna in un primo tempo a eseguire le opere presso i laboratori dell'Accademia veneziana. L'accordo viene in seguito modificato e il restauratore accetta di eseguire i lavori a Oderzo per assecondare la volontà espressa dalla «Fabbriceria e dalla popolazione tutta» che temeva che il trasferimento delle opere a Venezia risultasse un viaggio senza ritorno¹⁷.

Altre difficoltà insorsero a causa del contrasto tra l'Accademia e le autorità opitergine che mettevano in discussione i criteri del restauro con-

¹⁴ Per Valdobbiadene: M.G. SARTI, *Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell'Ottocento*, 49-52, 225- 229; per Moriago: ASVe, Luogotenenza delle Province Venete 1849-1866, Istruzione Pubblica 1857-1861, 37, 12/39, *Moriago, chiesa, restauro dipinti*. Per Pordenone: G.B. CAVALCASELLE, *La Pittura friulana del Rinascimento*, a cura di G. BERGAMINI, Vicenza 1973, 181.

¹⁵ «[...] l'incauto restauro, eseguito dal Cibin, a mezzo il secolo scorso, ne determinarono la rovina quasi compiuta»; A. FORATTI, *Di alcuni quadri inediti di Giovanni Bonconsigli*, «Bollettino d'Arte» XII (1918), 70-80: 72.

¹⁶ ASVe, Luogotenenza delle province venete 1849-1866, Istruzione Pubblica 1862-1866, 60 8/13, *Feltre Santa Maria degli Angeli, dipinti, restauro*.

¹⁷ «Siccome però il Sig.r Tagliapietra proponeva col rapporto 9 marzo 1859 che i dipinti fossero trasportati presso questa I. R. Accademia e quivi restaurate, mentre invece la Fabbriceria della Chiesa e la popolazione tutta di Oderzo pregherebbero istantemente che il restauro fosse eseguito sul luogo, la Presidenza servente credette di interpellare il Sig. Cibin onde sentire se, adottando questo secondo sistema, la spesa preventivata dovesse essere per questo incidente aumentata [...] avutane risposta negativa, ed avendo egli dichiarato che per lo stesso prezzo complessivo di Aus. F.ni [fiorini] di n.u. 454. 34 si assume di farne il restauro anche sul luogo, essendochè la spesa preventivata per trasporto da Oderzo a Venezia, e viceversa dei detti dipinti, lo compenserebbe in tal caso delle maggiori spese occorrenti per vivere fuori di paese», ASVe, Luogotenenza delle Province Venete 1849-1866, Istruzione Pubblica 1862-1866, 60 8/3, *Oderzo Motta chiese dipinti restauro, Presidenza I. R. Accademia di Belle Arti a I. R. Luogotenenza Veneta, 27 febbraio 1862*.

cordati tre anni prima. La decisione di unire le due tele che componevano la *Trasfigurazione* aveva infatti creato disappunto a Oderzo, sia presso la Fabbrica sia all'interno della Municipalità. Il restauro si stava eseguendo a spese dell'erario ma i lavori necessari alla predisposizione della chiesa per accogliere il dipinto largo cinque metri e alto quasi quattro metri e mezzo avrebbero comportato un aumento delle spese che sarebbero ricadute su Fabbrica e Municipalità¹⁸.

Il tentativo di risolvere questo contrasto (che aveva portato alla temporanea sospensione delle operazioni del Cibin) costringe Tagliapietra a stendere nel marzo del 1862 una lunga e dettagliata relazione indirizzata alla presidenza dell'Accademia. Il documento ci fornisce importanti informazioni per la comprensione delle operazioni che saranno eseguite in seguito e offre interessanti spunti per comprendere meglio la personalità del 'conservatore accademico' e le sue concezioni di fondo in materia di restauro. «Il restauro e la diversa collocazione in un sito più conveniente» sono riproposti fermamente dal restauratore; innanzitutto una nuova collocazione è necessaria «perché i detti dipinti nel luogo in cui si trovano mancano della luce necessaria a riconoscerne i pregi». La seconda motivazione è di carattere strettamente conservativo, e si riferisce ai 'guasti' causati dalla continua apertura e chiusura degli sportelli «per cui battendo le tele su alcune assi trasversali ed obliqui che formano parte dei telai, cadde in vari luoghi il colore lasciando scoperta la tela, mentre collocati stabilmente alle pareti non saranno più soggetti a quel danno». Grande attenzione è prestata anche al contesto ambientale e agli aspetti di conservazione preventiva: dopo il restauro il diretto contatto delle tele con le pareti umide andrà evitato collocando i dipinti su mensole per permettere la circolazione dell'aria. La protezione dell'organo, privato della chiusura delle portelle della *Trasfigurazione*, dovrà essere garantita da una cortina di tela.

Il terzo e ultimo punto esposto ci consente di entrare nel vivo del suo pensiero e della sua generale visione del rapporto tra restauro e originalità dell'opera; l'argomento decisivo alla base della scelta di riunire le due tele parte da una analisi formale e stilistica della composizione dell'Amalteo. Secondo Tagliapietra: «[...] la tela maggiore che copre la parte esterna delle portelle rappresentante la *Trasfigurazione* di Gesù Cristo è brutalmente tagliata per metà in modo che la figura del Redentore è divisa in due parti

¹⁸ Un carteggio tra la Congregazione distrettuale di Oderzo, la Deputazione provinciale di Treviso, l'Accademia di Belle Arti e la Luogotenenza ci informa minutamente della questione che porterà a una temporanea sospensione dei lavori già intrapresi dal Cibin.



2. Pomponio Amalteo, *Trasfigurazione* (particolare durante la stuccatura; è visibile la giunzione delle due portelle in corrispondenza del volto di Cristo). Oderzo, duomo di San Giovanni Battista.



3. Pomponio Amalteo, *Trasfigurazione* (particolare dopo la pulitura; è visibile l'aggiunta laterale). Oderzo, duomo di San Giovanni Battista.

eguali da una larga fessura». Dalle sue parole appare evidente come la risoluzione di riunire le due tele sia giustificata dalla convinzione che tale operazione non avrebbe alterato la struttura storica originaria ma, al contrario, andava a ripristinare la composizione più autentica dell'autore: «[...] tanto più il sottoscritto persuadevasi della necessità di trasportare in altro luogo quei dipinti in quantoché basta soltanto l'esame dei medesimi per convincersi, che nella loro origine non dovevano essere così collocati, mentre le estremità e i laterali di essi sono dipinti sul nudo legno dei telai, non bastando le tele a coprirli, ed in secondo luogo, qualora l'autore li avesse pel sito ove adesso si trovano avrebbe immaginato, per quello sul dinanzi una diversa composizione disponendo in altra guisa le figure onde evitare quella mostruosa divisione del Redentore, dalla quale devesi ritenere che la tela sia stata posteriormente tagliata» (*fig. 2*).

La convinzione di trovarsi di fronte ad una struttura già alterata da precedenti rimaneggiamenti porterà alla sostituzione delle parti laterali esterne della composizione originale della *Trasfigurazione* che continuava probabilmente nei battenti lignei della portella. Le parti lignee laterali saranno sostituite dal Cibin da due fasce in tela cucite alle estremità della scena mentre le estremità superiore e inferiore verranno semplicemente eliminate (*fig. 3*). Dalla relazione emerge anche la necessità di difendere la scelta di fondo di

intraprendere l'intera operazione di restauro. In realtà, dalla documentazione consultata non emergono espliciti riferimenti al riguardo, ma evidentemente perplessità dovevano essere sorte in qualche ambiente perchè il Tagliapietra si sentisse in obbligo di precisare che «[...] quantunque non sia di somma urgenza, è bensì necessario pella loro conservazione il ristauo degli anzidetti dipinti, mentre se non esistono danni tali da farne temere il totale deperimento, è d'altronde palese che riparando subito i guasti sino ad ora avvenuti si impedisce che progrediscano questi per modo da richiedere un lavoro più difficile a ripararli e con dispendio più grave e si conserva maggiormente l'originalità dell'autore». Il significativo accenno alla conservazione dei caratteri di originalità dell'opera introduce il passo successivo dal quale trapela il riflesso del dibattito in corso in quegli anni circa i nuovi orientamenti in materia di restauro che coinvolgeva direttamente le istituzioni accademiche: «Si lamenta sovente da taluni e si attribuisce a difetto dei restauratori che in alcuni dipinti si scorga molto ristauo, ma converrebbe che fossero interrogati i restauratori stessi e le Commissioni che li sorvegliano sullo stato in cui erano ridotti pella trascuranza dei preposti alle Chiese, onde giudicare a chi debba ascriversi la colpa». Non è difficile riconoscere tra i 'taluni' a cui fa riferimento Tagliapietra la figura di Giovanni Battista Cavalcaselle. Siamo nel 1862, lo stesso anno in cui Cavalcaselle redige il testo della memoria *Sulla conservazione dei monumenti ed oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico* che verrà pubblicata l'anno successivo nella «Rivista dei Comuni italiani». Nella 'memoria' il conoscitore espose in maniera ampia le proprie convinzioni sulla gestione del patrimonio artistico, soffermandosi anche sulle problematiche relative alla pratica e all'insegnamento del restauro, per il quale auspicava il raggiungimento di un'autonoma professionalità tecnica, più critica che pratica, attraverso l'istituzione di una apposita scuola che svincolasse finalmente l'esercizio del restauro dalle Accademie di Belle Arti che fino ad allora continuavano ad esserne uniche depositarie. Il restauro come disciplina critica e non come mero 'rifacimento'. Il dibattito su questi argomenti, come ha notato Donata Levi, doveva trovare terreno fertile nell'ambiente culturale veneziano e in particolare quello accademico (che è pur sempre il punto di partenza degli studi artistici del conoscitore veronese) già attraversato alla fine degli anni cinquanta dai tentativi riforma di Pietro Estense Selvatico¹⁹.

Il Cavalcaselle non mancherà mai nel corso della attività di bollare

¹⁹ D. LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte in Italia*, Torino 1983, 313-321.



4. Giovanni Battista Cavalcaselle, *Le portelle d'organo di Pomponio Amalteo a Oderzo*, in *Taccuino di appunti e disegni*. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Marc. it. IV 2031 (12272), fasc. VII, 76r.

negativamente i restauri degli accademici «maggior piaga o peste dell'arte» ogni qualvolta gliene si presentasse l'occasione.

Anche il restauro delle ante di Oderzo non sfugge alla sua attenzione. Nella *Vita e opere dei pittori friulani* le opere opitergine sono definite «pitture condotte con maniera larga, ma guaste dai ritocchi»²⁰. Il giudizio sembra direttamente ripreso dall'impressione di prima mano riportata dal Cavalcaselle nel disegno dell'opera conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana (fig. 4). Si tratta dello schizzo appena abbozzato delle tre

²⁰ G.B. CAVALCASELLE, *Vita e opere dei pittori friulani dai primi tempi sino alla fine del secolo XVI illustrate da Giov. Battista Cavalcaselle alle quali fa seguito l'Inventario delle opere d'arte del Friuli*, Udine 1876; Udine, Biblioteca Civica, Ms. Fondo Principale, 2563, pubblicato in G.B. CAVALCASELLE, *La Pittura friulana del Rinascimento*, 117. Il testo sulle ante è riportato nell'edizione del 1973 con un refuso: «Anche a Oderzo dipinse gli sportelli dell'organo del Duomo, nei quali quando sono chiusi vedesi la Trasfigurazione IN ETATE DE ANNI LXXVIII” E so/ Quando sono aperti in uno, è dipinta la Natività di Gesù Cristo e nell'altro la Trasfigurazione. Sono pitture condotte con maniera larga, ma guaste dai ritocchi. Nel parapetto della cantoria fece cinque storie della vita di San Giovanni Battista»; cfr. anche J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, a cura di T. BORENIUS, 3 voll., London 1912², III, 211.

composizioni maggiori. Le cinque tele del poggio sono semplicemente accennate da cinque riquadri numerati progressivamente. Le note sono scarse e si riferiscono a particolari che servono da promemoria al conoscitore. Un commento è riportato sotto la *Trasfigurazione*: «guasti dal restauro – infatti ripassati tutti». Non abbiamo elementi certi per datare il disegno, ma con ogni probabilità il Cavalcaselle fu a Oderzo al tempo delle sue escursioni nel trevigiano e nel Friuli intorno alla metà degli anni sessanta, durante la preparazione dell'*History of Painting in North Italy*, e comunque in una data posteriore al 1862, anno del restauro²¹.

Il giudizio negativo sul restauratore è ribadito dal Cavalcaselle almeno in altre due occasioni nelle quali questi viene sprezzantemente definito «un certo Cibin» o «certo Pompeo Cibini»²². Particolarmente significativo in questo senso è il caso della tavola di Paris Bordon nella chiesa parrocchiale di Valdobbiadene restaurata da Cibin nel 1858, su indicazione di Andrea Tagliapietra e su incarico della Accademia di Belle Arti. La tavola già nel 1872, versava in 'deprecabile' stato di conservazione tanto da necessitare l'intervento diretto del Ministro della Pubblica Istruzione Cesare Correnti che richiese un parere a Cavalcaselle. Il critico ebbe allora l'occasione di esprimere il suo giudizio sull'opera del Cibin e sull'azione della accademia veneziana in materia di restauro: «Questo dipinto, il quale doveva essere certamente una delle belle opere di Paris Bordone, deve essere stato più volte restaurato, e da ultimo lo fu da un certo Cibin, ed è da notare che questo fu scelto dall'Accademia di Belle Arti, per fare il così detto restauro [...]»²³.

²¹ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (d'ora in poi, BNMVe), Cod. it. IV 2031 (12271), VII, 76r. Il taccuino comprende prevalentemente opere friulane. Nel taccuino lo schizzo segue immediatamente i disegni e gli appunti relativi ad alcune opere conservate a Portogruaro: l'*Incredulità di Tommaso* di Cima da Conegliano (75v), venduta alla National Gallery di Londra nel 1870 e la *Presentazione di Gesù al tempio* di Giovanni Martini (75r), pala che fu vista da Cavalcaselle in una data compresa tra il 1857 e il 1865. Per la datazione degli schizzi cfr. D. LEVI, *Sui manoscritti friulani di Cavalcaselle: una storia illustrata*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» ser. III, XIII, 1, (1983), 239-307; F. BORGIO, *Un sarto per Giovanni e un tintore per Cima. La Presentazione del Martini tra San Francesco e Sant'Andrea in Tra Livenza e Tagliamento. Arte e cultura a Portogruaro e nel territorio concordiese tra XV e XVI secolo*, Atti della giornata di studio (Portogruaro, 28 novembre 2008), a cura di A.M. SPIAZZI, L. MAJOLI, Vicenza 2009, 223-243: 228-229 (16).

²² Per la *pala di San Gottardo* del Pordenone: «Restaurato da Antonio Fava nel 1760 e di nuovo nel 1861 da certo Pompeo Cibini [...]» G.B. CAVALCASELLE, *La Pittura friulana del Rinascimento*, 181.

²³ Roma, Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi, ACS), Antichità e Belle Arti, I vers., 600/1107, 2 aprile 1872, G.B. Cavalcaselle a Cesare Correnti; del nuovo restauro del

Al principio di settembre del 1862 il restauro è terminato e collaudato con piena soddisfazione dell'Accademia e degli opitergini, come risulta dall'encomio rivolto al restauratore dalla Fabbriceria nella quale il 'conciatadino' pittore è lodato per il lavoro «compiuto con tal delicato rispetto, ed intelligente coscienza [...] da non potersi desiderare di più»²⁴.

La *Trasfigurazione*, ridotta a un'unica grande e tela fu collocata sopra la porta laterale della navata destra. Le due portelle interne, «i due dipinti minori», come ormai verranno definiti in una nota inviata dalla Accademia alla Luogotenenza, furono collocati in controfacciata, «sulla parete ai lati dell'Organo stesso [...] essendo stato trovato più opportuno questo sito e per la luce e per la loro conservazione»²⁵. Non sappiamo fino a quando le due tele rimasero in questa posizione.

I restauri degli anni Venti (1920-1924) ridisegnarono profondamente la forma della chiesa. Vennero demolite le tre cappelle seicentesche poste nel lato destro e ripristinati i primitivi finestroni. Ridefinita l'intera area pre-sbiteriale dove fu collocato il nuovo organo realizzato dalla ditta Mascioni nel 1921. In quell'occasione la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia

dipinto di Valdobiadene fu incaricato Guglielmo Botti che nel 1878 a proposito dello stato dell'opera scriverà: «Lo stato attuale di questo dipinto è deprecabilissimo perché per due terzi, almeno, il colore si è distaccato dalla tavola in maniera che sembra riarso dal fuoco; [...] Oltre a tutt'occi vi si vedono molti ritocchi di colore o cattivi restauri, che a dir vero svisano il carattere originale di quel classico pittore. Sull'epoche di questi accennati restauri ne domandai informazione al Sig. Arciprete di quella chiesa e ne ebbi in risposta, che un restauro lo subì nel principio del secolo presente da un tal Frigimelica di Belluno, ed un secondo fu eseguito nel 1858 da Pompeo Cibin per ordine di questa R. Accademia di Belle Arti». Le lettere sono integralmente riportate da M.G. SARTI, *Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell'Ottocento*, 225-229.

²⁴ «[...] la I. R. Accademia di Belle Arti lo affidò al Sig. Pomponio Cibin, nostro conciatadino, il quale venne ad eseguirlo in questa antica sua patria. A lode del vero la I. R. Accademia scelse in lui un restauratore religiosissimo, giacchè il lavoro fu compiuto con tal delicato rispetto, ed intelligente coscienza e nelle figure e nei panneggiamenti, e negli scorci, e nelle piegature, e nelle ombre e nelle tinte, e nelle sfumature anche le più leggiere da non potersi desiderare di più. L'Illustre Sig. Prof. Andrea Tagliapietra, venuto ieri per ordine dell'ecc. I. R. Luogotenenza a collaudare il lavoro, rimase pienamente soddisfatto» La lettera, datata 5 settembre 1862 è riportata da D. VISINTIN, *Il Duomo di Oderzo*, 52; il giudizio positivo del Tagliapietra è confermato anche dalla Presidenza dell'Accademia: «Dal collaudo risulta che il lavoro fu eseguito a dovere, e che il Cibin risultò meritevole del pagamento della seconda e ultima rata», ASVe, Luogotenenza delle Province Venete 1849-1866, Istruzione Pubblica 1862-1866, 60 8/3, *Oderzo Motta chiese dipinti restauro, Presidenza I. R. Accademia di Belle Arti a I. R. Luogotenenza Veneta, 3 ottobre 1862*.

²⁵ *Ibid.*



5. Particolare dell'interno del duomo di Oderzo nel 1922 (l'Adorazione dei pastori è visibile in alto, a fianco dell'arco trionfale).



6. Interno del duomo di Oderzo nel 1920 (prima dello smontaggio dell'organo; sulla cantoria sono ancora collocate le tele con le Storie di San Giovanni Battista)



7. Collocazione delle ante dopo il restauro del duomo (foto del 1932).

realizzò una preziosa documentazione fotografica che testimonia, tra l'altro, la collocazione delle portelle interne in alto, ai lati dell'arco trionfale (fig. 5). Un'altra foto documenta per l'ultima volta la cantoria e la cassa dell'organo prima del loro definitivo smontaggio (fig. 6). Gli intagli cinquecenteschi della mostra, realizzati da Zuanne Visentin, verranno riutilizzati per la cornice della *Trasfigurazione* che fu sistemata al centro della lunga parete destra. Al termine dei restauri architettonici anche l'*Adorazione dei pastori* e la *Resurrezione* furono collocate ai lati della tela maggiore, entro cornici progettate e realizzate dalla Soprintendenza ai Monumenti di Venezia riutilizzando quanto restava degli intagli del prospetto, montati in una struttura in legno di abete²⁶ (fig. 7).

Si veniva a configurare dunque l'esposizione simultanea delle quattro portelle, in quella presentazione 'museificata' che, ormai storicizzata, tuttora si conserva.

APPENDICE

NOTE TECNICHE SUL RESTAURO DELLE PORTELLE DELL'ORGANO E DELLE TELE DELLA CANTORIA DI ODERZO

Paola De Santis

I restauri sono stati realizzati dalla ditta Lareco s.a.s. di Vittorio Veneto, restauratori Saviano Bellè, Paola De Santis e Aniewska Kossowska: le ante tra il 2003 e il 2005 con i finanziamenti statali dell'otto per mille, le cinque tele della cantoria tra il 2006 e il 2007, con finanziamento dalla parrocchia di San Giovanni Battista di Oderzo (fig. 8).

L'attenta osservazione della superficie pittorica a luce naturale e radente, unita alle notizie d'archivio che segnalavano pesanti interventi di recupero effettuati in epoca ottocentesca, hanno indotto ad un criterio di intervento che tenesse conto

²⁶ Sebbene negli archivi della Soprintendenza non rimanga alcuna traccia, in occasione dei lavori degli anni venti è probabile che le tele siano state sottoposte a un intervento manutentivo prima di essere inserite nelle nuove cornici. Ciò sembra emergere dal confronto delle foto storiche del 1921 che documenta la *Resurrezione* ancora sopra l'arco trionfale con quella realizzata prima dell'ultimo restauro, dove sembrano integrate alcune lacune della parte superiore. Interventi furono eseguiti anche sull'*Adorazione dei pastori*, come testimonia ancora il confronto tra le due foto scattate a distanza di un anno circa e che mostrano come il dipinto fu quanto meno pulito.



8. Pomponio Amalteo, *Predica di San Giovanni Battista* (particolare dopo il restauro). Oderzo, duomo di San Giovanni Battista.

del naturale passaggio degli eventi su queste opere, che avevano subito drastici interventi di pulitura e conseguente integrazione pittorica, oltre agli adattamenti legati allo smembramento dell'organo.

I dipinti realizzati su pezzi di tela di lino a spina di pesce, con trama grossa ma compatta, e cucite insieme in senso verticale, presentavano, al di sotto di un spesso strato di vernice pigmentata alterata, estese zone interessate da ritocchi e ripassature, eseguite sul colore originale per rafforzarne i toni. Le velature originali, fortemente compromesse, risultavano sostituite da ritocchi. Ben visibile, nell'angolo superiore destro della *Adorazione dei pastori*, in corrispondenza dell'originaria cerniera di scorrimento della portella dell'organo, una ridipintura su rattoppo eseguito con inserto in tela.

Recenti infiltrazioni di acqua meteorica avevano provocato l'indebolimento e la conseguente perdita degli strati pittorici e l'evidenziarsi di ampi aloni scuri.

L'intervento di pulitura, per l'asportazione della vernice ossidata e, parzialmente, delle ridipinture, si è articolato in più fasi, sfruttando le informazioni dedotte dai test preliminari. In una prima fase sono state eseguite delle applicazioni di solvente in gel, con un controllo calibrato dei tempi di contatto e successiva applicazione di una soluzione tampone. Si è poi proceduto all'asportazione meccanica delle ridipinture con l'ausilio di una lente di ingrandimento. Particolare attenzione è stata



9. Pomponio Amalteo, *Trasfigurazione* (particolare dopo il restauro). Oderzo, duomo di San Giovanni Battista.

osservata nel preservare i rifacimenti della *Trasfigurazione* eseguiti in passato per ricomporre le tele in un unico dipinto (*fig. 9*). Le stuccature debordanti sono state asportate con impacchi di acqua calda e bisturi.

I dipinti sono stati protetti con carta giapponese, applicata con colla animale, per potere operare l'asportazione delle vecchie tele da rifodero e della colla residua. La foderatura è stata eseguita con colla vegetale aggiungendo tela di puro lino. La successiva stiratura con ferro da stiro a termostato ha garantito la coesione fra i due tessuti.

Eseguito il tensionamento sui telai lignei, le lacune sono state risarcite mediante stuccatura con gesso di Bologna e colla *lapin* ed integrate, a seconda del tipo e dell'estensione, a puntinatura, a velatura e a rigatino.

Per consentire maggiore omogeneità di riflessione è stata applicata con nebulizzatore una vernice trasparente opportunamente diluita.

Analoga metodologia è stata adottata per le telette della cantoria.