

(e forse nel senso di una romanicità fiorentina intrisa di spirito classicheggiante) di elementi di pretta derivazione cisterciense». Sarei oltremodo curioso sapere quale siano in questa o nell'altra testa di S. Trinita codesti «elementi di pretta derivazione cisterciense», non meglio specificati dal Carli.

Di Arnolfo torna a trattare il Carli in un altro scritto⁶¹⁾ attribuendogli il gruppo in bronzo della fontana perugina. Le argomentazioni del Carli si identificano all'incirca con quelle del Raghianti; e non occorre quindi che io le confuti qui partitamente. V'è solo da notare che il Carli ritiene il gruppo eseguito da Arnolfo durante il suo soggiorno perugino del 1277, mentre il Raghianti propone, come abbiamo visto, l'anno 1281. Non sappiamo però se Arnolfo si sia veramente recato nel 1277 a Perugia; e comunque lo scopo di tale viaggio a Perugia non aveva nessuna attinenza col gruppo bronzeo della fontana visto che nella lettera diretta da Carlo d'Angiò al comune di Perugia si concede ad Arnolfo il permesso di procurarsi a Roma e dintorni marmi ed altre «lapides»⁶²⁾.

Dopo tante attribuzioni ed ipotesi sbagliate si trae un respiro di sollievo nell'imbattersi in una scultura scoperta di recente che reca l'impronta schietta ed indubitabile dell'arte di Arnolfo; alludo alla bellissima statua di personaggio scrivente nel cortile dell'arcivescovado di Perugia, pubblicata dal Mariani⁶³⁾, la quale si rivela assai affine alla statua di Carlo d'Angiò nel Campidoglio. Si potrebbe perciò ritenere che la scultura perugina - che forse faceva parte, come suppone il Mariani, d'un monumento sepolcrale - fosse stata eseguita da Arnolfo nel 1277, qualora egli si fosse realmente recato in quest'anno a Perugia.

La conclusione di queste pagine risulta dunque piuttosto negativa: rimane aperta una delle questioni più rilevanti dell'arte medioevale italiana.

GÉZA DE FRANCOVICH.

⁶¹⁾ E. CARLI, *Nicola - Arnolfo - Giovanni (un tema con tre variazioni)*, in *Vie dell'Impero*, I, (1935), fasc. 9, pp. 4-7.

⁶²⁾ K. FREY, *op. cit.*, pp. 609-610.

⁶³⁾ V. MARIANI, *Una sconosciuta scultura di Arnolfo di Cambio*, in *Riv. del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, VI, (1938), p. 153-154.

La Redazione, pubblicando imparzialmente le note del Prof. Géza De Francovich sui recenti studi arnolfiani, note che rappresentano un punto di vista personalissimo dello studioso sulla vessata questione di Arnolfo, deve per altro dichiarare che non condivide in tutto il giudizio negativo portato su alcuni dei più recenti saggi comparsi sull'argomento, e si riserva di dar luogo ad una ulteriore discussione su questo importante problema storiografico.

I RESTAURI DEL GIAMBELLINO DELLE GALLERIE DELL'ACCADEMIA DI VENEZIA.

Il restauro della *Madonna degli Alberetti* del Giambellino all'Accademia è stato, al principio del secolo, uno dei più risonanti scandali in materia e Giulio Cantalamessa, il valentissimo Direttore, che alla raccolta veneziana aveva portati incrementi incomparabili (gli acquisti a poche migliaia di lire del *Tabernacolo della Vergine* di Cosmè Tura e la *Santa Conversazione* di Palma il Vecchio rimangono suoi titoli di gloria imperitura) ne fu conturbato e rovinato per la vita. Fare la storia di quel restauro, oltre che penoso, è difficile. Mancano documentate fotografie del dipinto come era prima, tutte sono abbondantemente ritoccate. Perciò ancora oggi ci chiediamo: era veramente un restauro necessario e perchè? Era un restauro che promettesse importanti scoperte e una nuova valorizzazione del dipinto? Mancando fra le nostre carte d'ufficio una precisa relazione ufficiale, sono domande che rimangono senza risposta. Certo la tavola famosa, legata all'Accademia, col protetto del Comune, dai Contarini era anche prima tenuta in altissima considerazione. *La Storia della pittura dell'Italia del nord* di Crowe e Cavalcaselle è del 1871. La *Madonna degli Alberetti* vi è ricordata dopo la *Madonna fra i Santi Paolo e Giorgio* del Giambellino pure della nostra raccolta. «Certamente» vi leggiamo «il Bellini, non associò mai così perfettamente il rilievo alla trasparenza, il tono dorato delle carni con la ricca e gustosa armonia dei colori». «Era riuscito a liberarsi da ogni traccia di durezza e ad acquistare quello che può esser detto il tocco giorgionesco». Fra i manoscritti del Cavalcaselle, che servirono di preparazione all'opera e ne sono il positivo fondamento, possediamo un rapido disegno della *Madonna degli Alberetti* con quei suoi riferimenti alle singole parti del dipinto, scritti all'improvviso, davanti all'opera. Tutto in quelle note appare laudativo, prevalendovi i raffronti con Giorgione, soprattutto per le tonalità del colore, e il modo di segnare le foglie degli alberetti. Osserviamo che il disegno è certo anteriore al 1870, perchè i confronti vengono fatti coi quadretti biblici di Firenze e con la *Tempesta* che è detta ancora Manfrin, perchè solo nel 1871 passò ai Giovanelli. Vi si dice che la tavola è «tutta impiastrata come da un velo di mantecca»; ma non vi sono denunciati gravi danni o ridipinture che ostacolino la valutazione del dipinto (fig. 8).

Se mancano i documenti sui motivi per i quali il restauro venne intrapreso, peggio è quando si viene a determinare come il lavoro sia proceduto. Il Collegio Accademico, che allora esercitava giurisdizione sui dipinti delle Gallerie accademiche, aveva nominato per quel restauro una Commissione di vigilanza, composta di ben otto pittori professionisti di molto credito allora, e taluno poi di grande rinomanza; del resto lo stesso Giulio Cantalamessa era stato in sua gioventù accuratissimo e tutt'altro che cattivo pittore. Nove pittori dunque. Troppi, e quel che è peggio, discordi e disorientati sul metodo da seguire. Mancava l'uomo di pratica e di esercitata abilità nel restauro dei dipinti antichi, che dovesse, sia pure ben vigilato, operare. Si sarebbe dovuto procedere per tentativi, cominciando dalle parti meno delicate per progredire poi tratto per tratto, tenendo sempre presente di non svelare o stonare l'insieme e ben considerando, prima di procedere, se l'aspetto nuovo che veniva assumendo parzialmente il dipinto, oltre che rispondere al suo stato originario, portasse all'insieme tale guadagno da giustificare la manomissione per se stessa pericolosa e quasi sempre ingrata nell'effetto. Pare invece, poichè molte sono state le chiacchiere e si vanno ripetendo ancora e non vi è documento o relazione cui rimettersi, che taluno degli stessi Commissari abbia posto mano ai solventi per togliere anzitutto alla tavola lo sporco e « la manteca », cioè forse quella tintura di liquorizia e il decotto di ragnatele bollite ritenuto un tempo necessario perchè le vecchie pitture assumessero il tono dorato opaco detto di « Galleria ». La vivacità nuova delle bellissime masse di colore suscitò l'entusiasmo di parecchi della compagnia; ma quando, pare nel paesaggio (e si ricorda che scherzando taluno disse che volevano trovare gli uccellini sugli alberetti e già ne presentiva il cinguettio) lo sfregamento e l'effetto dei solventi si fece troppo palese (e infatti nel paesaggio al limite della tavola verso destra, si indicano ancora talune parti dove, essendosi arrestato lo sfregamento, qualche tratto mostra ancora l'antica velatura e la vernice antica, che a tutto il dipinto avrebbe dovuto essere conservata perchè ne era quasi l'epidermide e la difesa) le proteste dei più si imposero, anzi taluno passò senz'altro all'opposizione e all'accusa e gridò allo scandalo; mentre i diretti responsabili della manomissione, impauriti, cercavano di rimediare con delle affrettate velature ad ombre grigiastre ed azzurrine, che sporcano, molto moleste ancora, soprattutto gli incarnati delicatissimi. Così la tavola rimase stonata e

sporcata insieme, e sequestrata dallo scandalo, nelle mani del povero Cantalamessa, chiamato solo a rispondere. D'allora in poi si è guardato alla *Madonna degli Alberetti* con un senso di orrore. È un restauro infatti, lasciato a mezzo che stride oggi ancora dopo più di trenta anni come il primo giorno; mentre, se pur dopo il disastro, che non compromise effettivamente nessuna delle parti, nè per la forma nè per il colore, la pittura, rimasta pure ammiranda e bellissima, fosse stata affidata con fiducia ad un restauratore pratico di molta esperienza, ad esempio a Luigi Cavenaghi, che in quel tempo, pur dopo non meno audaci puliture aveva messi a posto con lode tanti altri capolavori e delle Gallerie nazionali nostre e mandatigli con tutta fiducia dall'Estero, l'opera avrebbe ritrovato il suo equilibrio e quel facile oblio che di ben maggiori offese e aggiunte audaci di celebri restauratori hanno fruito capolavori come questo nostro d'imperiosa bellezza.

L'inobliabile disastro della *Madonna degli Alberetti*, che qui, per quanto amaro, si è creduto doveroso ricordare, volendosi trattare di recenti restauri dei Giambellino dell'Accademia, ha in questi ultimi trenta anni imposta a Venezia la massima prudenza, anzi l'assoluta astensione, se non per i casi di necessità, da qualsiasi restauro; nonchè il bisogno di procedere con tutta quella documentazione scritta e soprattutto fotografica, che per operazioni così delicate è necessaria e giustamente ora fatta doverosa.

Pur avendo avuta le Gallerie di Venezia la fortuna di disporre in questi ultimi anni dell'opera di un restauratore di buonissima scuola, di lunga esperienza e di provata, cioè prudente ma insieme coraggiosa, abilità, trattandosi di capolavori di tanta fama e del monito più sopra evocato, negli ultimi anni passati si eseguì solo qualche lavoro di consolidamento e di pulitura delle vernici ossidate, levando via solo qualche evidente aggiunta e qualche parte dei vecchi restauri cresciuta e offuscata. Solo di recente si è osato affrontare con prudenza qualche più ardito lavoro per opere, che largamente ridipinte circa un secolo fa dai restauratori accademici, erano state trasformate quasi completamente e avevano così perduta ogni bellezza e quasi il diritto di rimanere presso le autentiche gemme di queste Gallerie.

Così purificata è stata la *Madonna* che tiene e copre con le divine mani il Bimbo nudo in piedi sulla balastrata (n.º 594) con fondo di paesaggio quasi invernale, levando via certe macchie sul manto azzurro e su di una gamba

del Bimbo e certe graffiature noiose. Piccole operazioni, ma di grande risultato, che mal si documentano con le fotografie, se non sieno osservate accuratamente davanti all'originale. Così di lievi puliture ha avuto conforto la *Madonna dei Cherubini rossi* (n.º 612) dove la tecnica del maestro è di tutta perfezione e la conservazione buona se non ottima. Del restauro, esso pure per fortuna lievissimo, della preziosa *Madonna tra due Santi* (n.º 610) è stata già data informazione nelle nostre schede (vedi *Le Arti*, fasc. I, 1938, p. 96) e quello che ivi è detto dovrebbe essere ripetuto per la *Madonna tra le Sante* del Legato Vernier (n.º 613) dove anche dalle fotografie possiamo precisare l'inutile intraprendenza dei restauratori accademici che avevano alla figura snella della virginea Maddalena aggiunto un altro soprabito che la ingrossava e sporcava il fondo deliziosamente bruno, sul quale il Giambellino, come prima sui fondi verdi delle tende, nella sua ultima maniera, tanto si giova di ricercare leonardescamente le ombre colorate nell'ombra. Levata via quella ridicola aggiunta, il dipinto ha ripreso l'antico prestigio, senza che nessun ricordo rimanga del penoso intervento (figg. 3, 4, 6). Dopo queste prove, abbiamo sentito di poter essere più arditi nell'affrontare problemi che volevano rimozioni e demolizioni totali di nuove strutture e di vecchie ridipinture.

Per la *Madonna* del Giambellino (n.º 583) proveniente dal Monte Novissimo ai Camerlenghi, già detta « guasta dai restauri » dal Venturi (*Manuale*, VII-IV, p. 323) gli incitamenti erano molto forti ed era gravosissimo, sempre per il precedente evocato degli Alberetti, dover esser sordi, dove non si poteva essere ciechi. « E forse con una prudente ripulitura si potrebbe ritrovare » (scriveva di recente il Gamba, *Giovanni Bellini*, Hoepli, a p. 74) « le primitive forme bellinesche, che, se anche svelate e semicancellate sarebbero sempre più degne del maestro e di una Galleria pubblica che non simili imbrattature ». Del restauro è stato dato conto d'ufficio e *Le Arti* hanno pubblicato le riproduzioni prima e dopo il restauro (I, p. 96): il quadro ha cambiato formato, le figure posizione, forma, significato. La *Madonna greca* del Giambellino a Brera, la *Madonna* di Verona, la nostra *Madonna col Bimbo nudo* (n.º 544) hanno riavuta una degna sorella. Del colore non rimaneva sano che quello di un delizioso rosa ciliegia pallido delle maniche. Ora di perfetta tonalità antica, deliziosamente belliniana, tutto nuovo è stato recuperato il colore rosso-giallo corallino del manto del Bimbo e richia-

mato, togliendo le ridipinture, ad accordarsi con esso il verde della vesticciola. Ancora vive qualche parte della tessitura delle carni sul dorso della mano grandiosa della Vergine e su una parte della gambetta del Bimbo, mentre del rimanente non resta, purtroppo, che la macchia di contorno. Forse da taluno si giudicherà ridipinta quella parte appunto che è un delizioso frammento. Nè questo sarà, purtroppo, il solo squilibrio che si dovrà tollerare per non adattarsi, come prima, ad un'intera contraffazione. Di tutto si è tenuto precisa documentazione fotografica. Sono rivelazioni che appagano chi sia ben forte a sopportare rotture e mutilazioni pur di godere un frammento delizioso di bellezza e di sincerità.

Ma l'ultima recentissima, veramente commovente, rivelazione è quella dataci dalla *Madonna seduta col Bimbo nudo* addormentato in grembo col braccio penzoloni (figg. 1, 2, 5, 7).

Ritenuta da Adolfo Venturi e da me come la prima e cioè la più antica delle Madonne del Giambellino, come quella prossima più d'ogni altra, nella delicatezza allungata delle forme, alle Madonne di Jacopo, si ricollega iconograficamente alla tradizione venezianissima di Antonio Vivarini. Nell'insieme delizioso e perfetto sorprende qualche incertezza di forma che certo il Mantegna non avrebbe tollerata nel cognato. Si veda ad esempio il braccio sinistro del Bimbo schiacciato e imperfetto forse per mancanza di spazio. Anche per ciò credo che il Gamba l'abbia portata troppo avanti nella evoluzione del maestro. Certo la tessitura dell'incarnato è di bellezza meravigliosa, almeno dove non ha sofferto nella faccia della Vergine e nelle sue sottili mani strette a preghiera, pulsanti di nervi e di sangue. Ma la pala era tenuta quasi nascosta in un angolo della stanza occupata dai piccoli capolavori del divino maestro talmente era sfigurata dall'ignominioso restauro. « Purtroppo » osserva il Gamba (p. 53) « questo quadro ci è giunto in cattivo stato e il manto in particolare è alterato nei suoi drappaggi e divenuto pesante e verdiccio ». L'incarnato soavissimo della Vergine e del Bimbo era profanato da quel contorno di un colore ributtante. Si finiva col credere rifatto anche quello, nell'acutezza viva del suo canto. Per quanti anni ho dovuto togliere gli occhi, per altra parte attratti e deliziati, da quella mostruosità. Era la Madonna più pura, più dolce, più veneziana del giovane Giambellino: ma lo si indovinava soltanto. Sono vissuto abbastanza per veder tolta tale infamia alla compagnia delle dolci Madonne del Giambellino all'Accademia. La pulitura

seguita diligentemente ad oncia ad oncia e documentata da tante e poi tante fotografie ha fatto di quella tavola così male ridotta, un sublime capolavoro, una pala di altissimo prestigio ben degna di ornare un altare in Palazzo Ducale nel Magistrato delle Milizie. Chissà che bell'altare di squisiti marmi e dolcissime dorature. Anzitutto il trono (e il Venturi non sa rendersi conto perchè finisse così rigidamente tronco alla cornice) è stato mutilato nel suo bel coronamento del grande fiore di bronzo dorato che ne formava il necessario completamente a pareggiare i due riccioloni del trono, che non è, come credeva il Venturi, tanto era alterato dai restauri, di legno, ma lavorato in preziosissimo onice e completato da coteste applicazioni di bronzo dorato a foglie d'acanto.

L'evidente sovrapposizione su tutto il manto di un denso colore a corpo che formava un ingrossamento ben sensibile al tatto venne attaccata coi solventi alla spalla della Vergine dove apparvero ben tre strati sovrapposti l'uno sull'altro. Sotto il superficiale di denso verdebluastro, apparve uno strato giallo-bruno ruggine e sotto questo finalmente l'originale antico di finissima preziosa colorazione di viola dolcemente attenuato in bianco. Si può avere un'idea delle operazioni dalle fotografie eseguite di quella parte della spalla sinistra della Vergine e meglio dall'ingrandimento particolare. Vi si distingue il tessuto prezioso dell'incarnato con tratteggi di ombre e di luce e la veste di intatto prezioso colore rosa-ciliegia che contrastava con quella bruttura. Il terzo strato originale antico del manto risultava subito di tutt'altra solidità dei sovrapposti: la superficie ne era liscia e dolce al tatto e spessa come lacca antica giapponese e quasi cotta dalla cera delle buone candele per qualche secolo arse davanti. A quella base solida e sicura si giungeva con tutta facilità, oltre non si sarebbe potuto procedere senza scalfirne lo smalto. Al di là della cornice marmorea con figurata scolpita a chiaro-scuro la fine candeliera, il cielo era d'un grigio biancastro torbido dove, senza convinzione, era stata dal restauratore finta a grossi colpi di pennello una densa nuvolaglia. Anche qui, come si vede, prolungata per una breve zona orizzontale la pulitura, sotto quel finto torbido biancastro si ritrovava il colore sano di un cielo oscuro, come di notte azzurra. Era un cielo del Giambellino, il primo nostro maggior poeta del cielo, come in tutti i suoi preziosi dipinti giovanili luminoso chiaro all'orizzonte, nuvoloso, oscuro, notturno in alto. Si poteva, dopo quegli assaggi, procedere alla demolizione totale

delle croste sovrapposte. Era come togliere una polpa dolcissima, fuori dagli orridi gusci che la celavano. Le tre fotografie che seguono dell'intera figura della Vergine in trono documentano il procedimento di tale liberazione eseguita con metodica prudenza a zone successive, lasciando sempre qualche quadratino del vecchio colore a documentazione delle sovrapposizioni demolite. Gli strati sovrapposti erano estesi a tutto il manto, sicchè a un certo punto la sacra figura, anzichè di azzurro-verde, apparve tutta ammantata di quel bianco sporco. Giungendo allo strato originale il manto si allargava, addensato in piccole pieghe attorno al collo e davanti al petto e si divideva soffice e leggero. Si veda con quale ben studiata cadenza la finissima seta si disponga sulle ginocchia e caschi sui piedi. Per far da cuscino al dolce dormire del Bimbo, il manto è rialzato e ammassato sul ginocchio sinistro e lascia vedere la pantofole rossa della venezianissima Basilissa in trono. Questa parte, venuta fuori con tutte le bellissime pieghe, è del manto la meglio conservata. Difficile determinare il significato che esso, restituito così nella sua integrità e nel suo colore, assume nella pala: il colore è veramente quello dell'antica porpora violacea e si ottiene mescolando prezioso smeraldo con lacca rossa e cobalto. Che importa se, come si vede nell'ultima fotografia, a completa pulitura la regal porpora riesciva, soprattutto intorno alle braccia, in più punti frusta, lisa, ridotta all'ultima consunzione e se qua e là bisognerà attenuare quegli sdrusci che giungono sino al bianco della preparazione. La preziosità della materia permane nel suo effetto generale con quel senso di consunzione e quella luminosità di antica lacca orientale. Ma non meno che dalla porpora scoperta, alla pala è stato restituita la sua bellezza antica e il suo arioso respiro con la riconquista e la liberazione del cielo in cui viveva. Mal si comprende chi possa essere stato così sciagurato da falsificar con pennello a gran colore sporche nuvole sopra quelle candide e ariose del Giambellino. Il cielo è uno dei più tipici dei suoi primi quadri e la Sacra figura domina veramente nell'aria e nell'infinito. Tutto l'insieme è stato così riconquistato, riequilibrato e fatto vivo e santo con deliziosi passaggi di colore che uniscono le carni del Bimbo alla luminosità della porpora, alla dolcezza del velluto verde del cuscino e ai suoi galloni d'oro. Degno della porpora il contorno marmoreo del trono con quei cavalli correnti tratti dall'antico che ci ricordano i marmi istoriati che forse erano nella comune bottega e li copiò anche



Fig. 1. GIOVANNI BELLINI: Madonna (n.º 591) (prima del restauro).



Fig. 2. Lo stesso dipinto che alla fig. precedente



Fig. 3. GIOVANNI BELLINI: La Madonna col Bambino e 2 Sante, n.º 613 (*prima del restauro*). Venezia, RR. Gallerie dell'Accademia.



Fig. 4. Lo stesso dipinto che alla fig. precedente (*dopo il restauro*).



Fig. 5. GIOVANNI BELLINI: La Madonna n.º 591
(durante il restauro). Cfr. figg. 1 e 2.

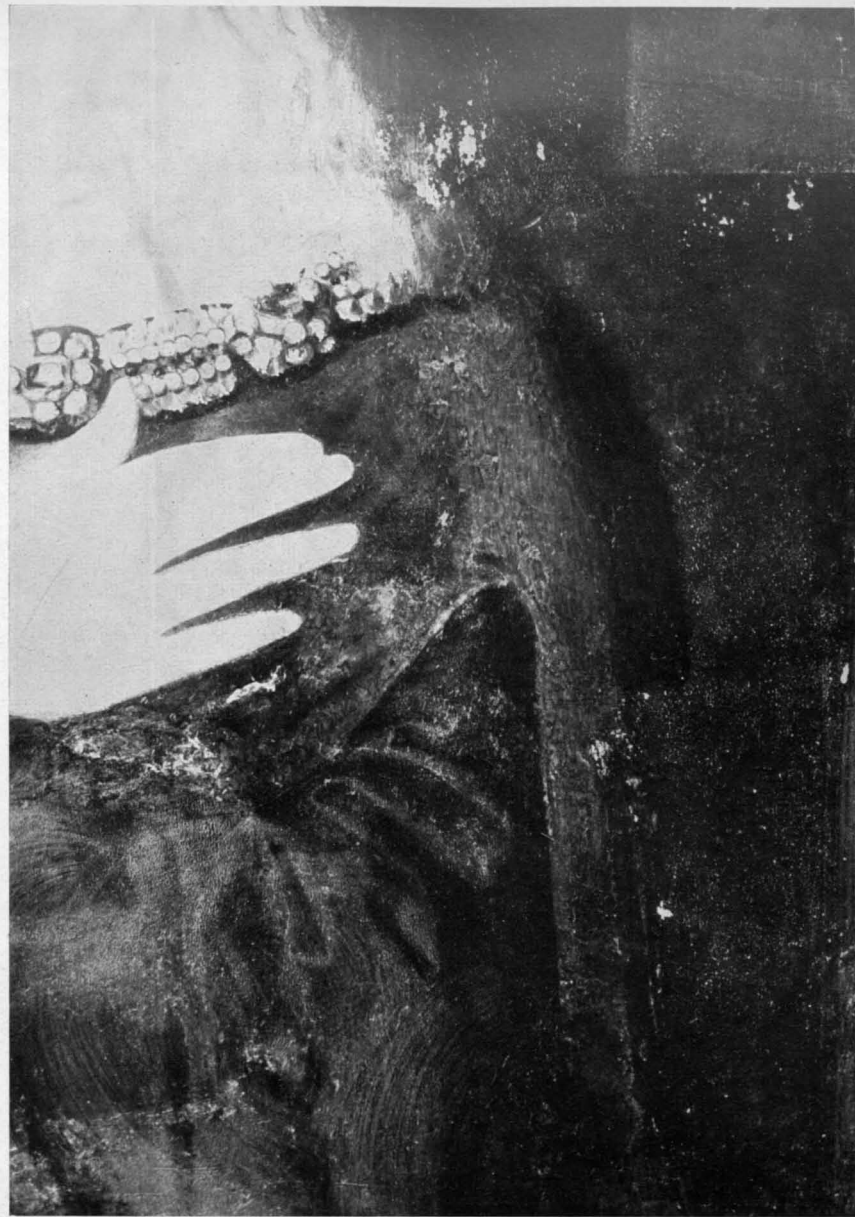


Fig. 6. GIOVANNI BELLINI: Particolare della Madonna n.º 613
(durante il restauro). Cfr. figg. 3 e 4.

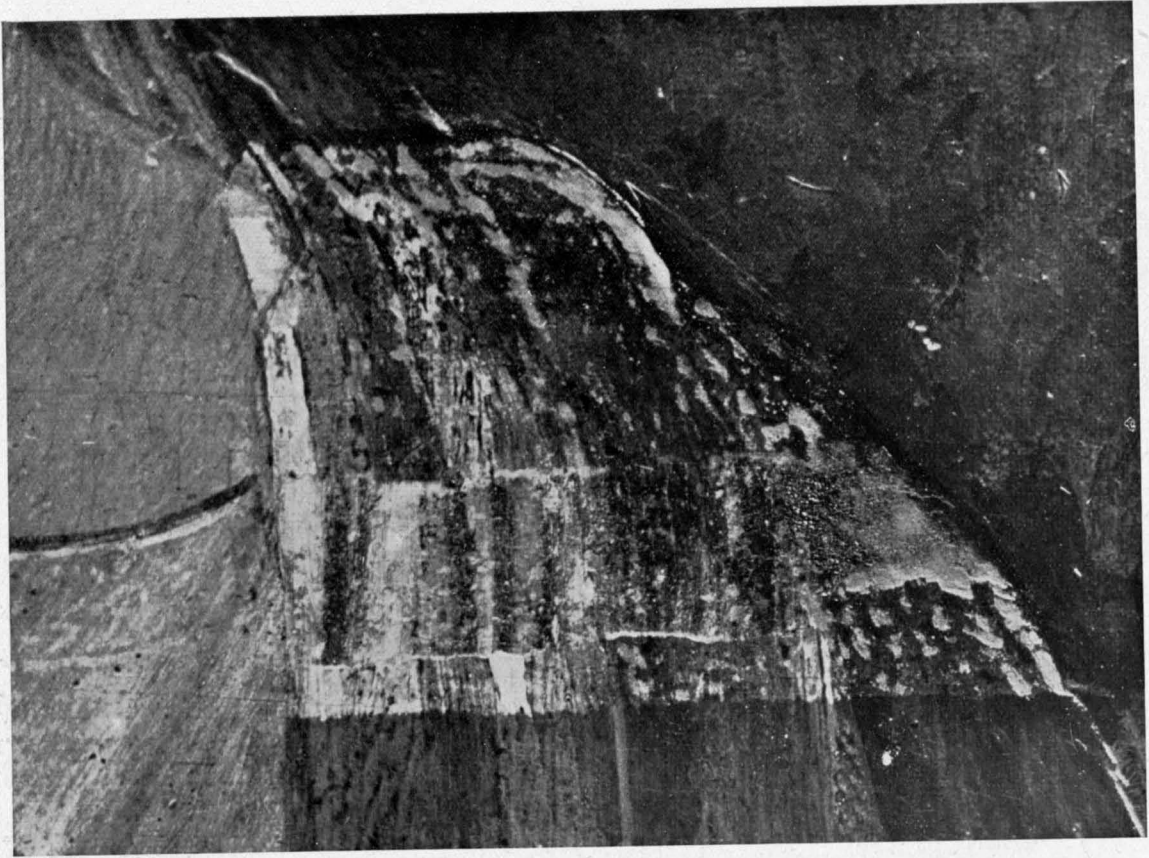


Fig. 7. Ingrandimento di un particolare della Madonna n.º 591 (durante il restauro). Cfr. figg. 1, 2, 5.



Fig. 8. Appunti di G. B. Cavalcaselle in riferimento alla Madonna degli Alberetti, prima del 1870. Venezia, RR. Gallerie dell'Accademia. (Ms. Cavalcaselle).

Gentile Bellini per l'ancona padovana delle nostre Gallerie, con ardito intuito attribuitagli dal Longhi. Ad onta di tali elementi classicheggianti, che si vorrebbero attribuire all'esempio del Mantegna, l'opera primitiva è ancora in tutto e per tutto venezianissima: bell'esempio della tecnica veneziana di verso la metà del '400, come ce ne offre squisiti esempi Giambono che gareggia con le lacche orientali fedele alla chiarezza e alla purezza dell'acquarello. Sopra una liscia superficie pare che il pittore disegni con la punta del pennello bagnato nell'acqua pura, tanto che a volte par di vedere, ad esempio negli ornati del chiaroscuro del trono, le goccioline cadute dalla punta e lasciate tali e quali ad asciugare. Abbiamo così, nella sua natural corrosione e nel deperimento che ne testimonia la lunga vita, restituita l'opera alla sua grandiosità sacra e alla sua pura primitiva bellezza, in modo che se potrà essere degnamente incoronata nel suo alto giro di cielo che sovrasta il trono da una vecchia cornice di autentico oro antico addolcito dal tempo sarà veramente da inginocchiarsi ancora davanti a pregare raccolti per non far rumore, per non svegliare dal dolcissimo sonno il Bimbo Santo.

I restauri del Giambellino sono stati eseguiti dal Comm. Mauro Pelliccioli con la vigilanza del nostro Direttore Dott. Vittorio Moschini.

GINO FOGOLARI.

RESTAURI TINTORETTESCHI.

Anche a essere decisamente contrari alle troppe mostre ed ai pericolosi viaggi di tanti fragili capolavori, sarebbe difficile non riconoscere l'attivo di talune di esse, non soltanto nei riguardi della conoscenza delle personalità artistiche e delle opere, ma pure in quello che in tali occasioni più preoccupa, la buona conservazione cioè delle opere stesse.

Certo, per molti motivi, sarebbe stato difficile risanare e rimettere in luce nella loro genuinità tanti capolavori come è avvenuto in occasione di talune mostre. Per riferirmi a degli esempi *vissuti*, penso a quanto s'è fatto a Venezia in questi ultimi anni per le opere di Tiziano e ancor più per quelle del Tintoretto e del Veronese. Poichè dei restauri veronesiani ha già qui trattato il collega Pallucchini, mi limiterò a ricordare quelli delle opere tintorettesche, che solo in pochi abbiamo avuto la fortuna di seguire, anche se a tutti ne sono stati palesi i risultati, alla mostra di tre anni or sono.

Esperienze certo indimenticabili, assai di là dalle ristrette emozioni degli specialisti. Dileguavano i veli che nascondevano tante meraviglie e in molti casi era come vedere le opere la prima volta.

Naturalmente v'era un po' di tutto: strati di fumo e di polvere, vernici alterate, scoloriture di candele e ridipinture balorde talvolta così estese da mancare il tempo per rimuoverle, com'è avvenuto per la *Cena* della chiesa di S. Moisè, ampliata e del tutto manomessa.

Ricorderò sempre in quali condizioni vennero ritirate le due tele famose di S. Cassiano, impenetrabili tanto era il sudiciume che le copriva. Erano l'esempio più rattristante delle condizioni in cui vengono a trovarsi tanti essenziali capolavori, a Venezia specialmente ove la eccezionale umidità dell'aria si aggiunge al resto. Anche la *Cena* della chiesa di S. Trovaso era veramente illeggibile: le sue tinte, smaglianti come di rado nel Tintoretto, erano velate da uno spesso strato di polvere e di fumo. Allora i primi saggi di pulitura, con i mezzi più semplici e più innocui, aprivano *finestre* senza confronto.

Il problema della pulitura era, come sempre, connesso non soltanto alla esatta determinazione delle materie sovrapposte ma altresì ad una corretta comprensione dello stile delle opere. Se è difficile non essere tutti d'accordo sulla necessità di portar via il fumo, la polvere e altri sudiciumi, la cosa diventa meno pacifica di fronte a certe velature ed a certe vernici che qualche fautore di puliture radicali può ritenere non inerenti all'opera, ma dovute a posteriori interventi.

Anche in questo caso si può ripetere che si restaura *come si vede*; il che può tra l'altro spiegarci l'acredine con la quale ci appaiono, pulite fino all'osso e lucidate, certe opere nostre restaurate in terre oltremontane di gusto *gotico*.

Nella pulitura dei Tintoretto veneziani il problema si è ripresentato, ma dagli aridi radicalismi e dai razionalismi pseudo-scientifici ci ha salvati - e, cosa più importante, ha salvato le opere - l'esperienza, critica o istintiva che fosse, della visione pittorica del Cinquecento veneto e del Tintoretto in particolare.

Il paesaggio a destra nello sfondo della *Cena* di S. Polo ha una intonazione unitaria dorata che sintetizza le note diverse dei bianchi edifici marmorei, dei colli verdeggianti, del cielo. Quella intonazione *legà* il paesaggio alla scena del Cristo con gli Apostoli, ricchissima di colori caldi. Quella sintetica intonazione potrebbe invece essere ritenuta non altro che l'effetto casuale