

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 incorniciata 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 Pellicoli 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, scolature 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



Fig. 1. TINTORETTO: La Cena (prima del restauro).  
Venezia, S. Marcuola.

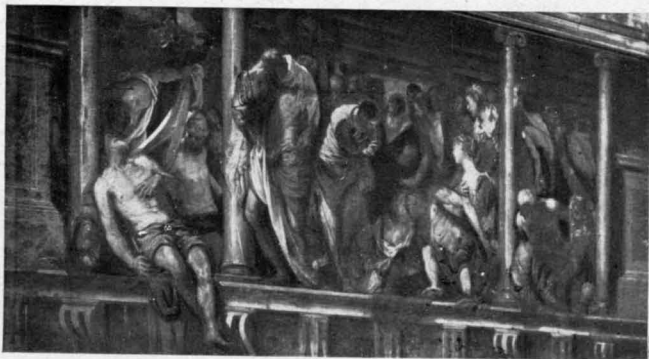


Fig. 2. TINTORETTO: La probatica Piscina (prima del restauro).  
Venezia, S. Rocco.



Fig. 3. TINTORETTO: Battesimo di Cristo (ingrandito e ridipinto). Venezia, S. Silvestro.





Fig. 4. TINTORETTO: La probatica Piscina (dopo il restauro). Cfr. fig. 2. Venezia, S. Rocco.



Fig. 5. TINTORETTO: La Cena (dopo il restauro). Cfr. fig. 1. Venezia, S. Marcuola.

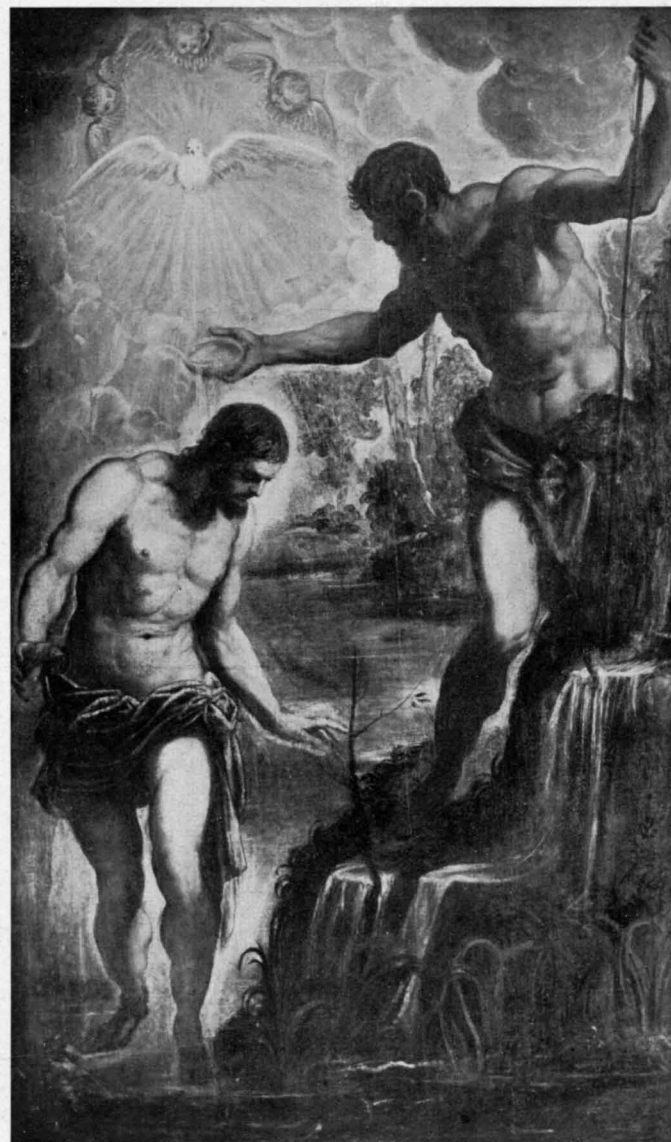


Fig. 6. TINTORETTO: Battesimo di Cristo (tolte le aggiunte). Cfr. fig. 3. Venezia, S. Silvestro.

di un'alterazione delle vernici; vernici guaste da portar via senza esitazioni. Certe calde velature tanto frequenti nei veneziani, ma non soltanto in loro, possono in tal modo essere distrutte perchè ritenute sovrapposizioni posteriori e confuse addirittura con la liquerizia con la quale s'imbrattavano i quadri per ottenere il deprecato « tono di galleria » analogo del resto alla tinta uniforme con la quale gli edifici più disparati sortono dalle mani di certi restauratori.

Purtroppo non si tratta solo di ipotesi, perchè talune opere, anche del Tintoretto, sono state in passato stonate per la manchevole comprensione del loro stile, oltrechè per l'incapacità dei restauratori.

Così i tre quadri di S. Giorgio Maggiore esposti alla Mostra erano alquanto stridenti rispetto al resto, specialmente nella crudezza degli azzurri; questo non soltanto per l'intervento dei collaboratori del maestro, ma altresì per una pulitura radicale che quei dipinti devono avere subito in epoca imprecisata. Del resto si spiega che i quadri di S. Giorgio abbiano corso maggiori rischi, avendo dovuto subire più numerosi interventi. Se in tutte le chiese di Venezia l'umidità eccessiva dell'aria è un male senza riparo, in quella di S. Giorgio, così isolata tra le lagune, tanto vapore talvolta si condensa sulle pietre che all'interno vi sono pozzanghere come se vi piovesse. La *Cena* e la *Manna* chi sa quante volte sono state foderate e restaurate. Quando di recente le abbiamo avute in mano la fodera dell'una era del tutto caduta e quella dell'altra si staccava a tirarla appena, per la disgregazione delle colle.

Per fortuna molto spesso le svelature erano assai limitate, tanto da esser facile ricomporre la giusta tonalità, come nel caso della *Invenzione della Croce* di S. Maria Mater Domini. Ma assai più che per simili lavori, che non è il caso di descrivere qui per esteso, quanto s'è fatto in occasione della mostra del Tintoretto è da ricordare per la reintegrazione di alcune opere del tutto alterate da aggiunte e ridipinture.

Purtroppo, anche nel caso del Tintoretto, assai spesso si badò più all'esteriore decoro degli ambienti che al rispetto dei capolavori. Anche limitandoci a Venezia, lunga sarebbe la elencazione di simili fatti - alcuni dei quali piuttosto recenti - alla pari con l'uso spiritualmente profano di gemme pittoriche purissime poste ove nessuno ne può godere lo splendore. Mali che i ciechi zelatori della tradizione rendono talvolta senza rimedio, almanaccando di una relazione essenziale tra le opere e il luogo

ove i committenti o i preposti dei secoli passati le hanno confinate a dispetto d'ogni intelligenza.

Il problema tipico, che oggi si può sperare di vedere risolto, è quello costituito dalla sistemazione della sublime *Pietà* di Giovanni Bellini nell'Avogaria del Palazzo Ducale; dipinto manomesso, ingrandito e in parte ridipinto, già nel secolo XVI, e messo in alto a fare da sovrapporta.

Così diverse opere del Tintoretto furono manomesse per utilizzarle a scopi decorativi, subendo talvolta non precisabili amputazioni.

V'era la pala di S. Orsola della chiesa di S. Lazzaro dei Mendicanti, ingrandita per adattarla all'altare e non poco ridipinta, tanto in quel goffo Vescovo a lato della Santa quanto al sommo, ove il barocco ridipintore aveva aggiunto all'angelo due goffe ali bianche, prendendo forse per una nuvoletta l'ala vera appena accennata nel cielo.

Ma i casi più importanti erano quelli della *Cena* di S. Marcuola (fig. 1), della *Probativa piscina* di S. Rocco (fig. 2) e del *Battesimo* di S. Silvestro (fig. 3).

Per ornare la cappella maggiore della chiesa di S. Marcuola, ricostruita nel secolo XVIII, tanto la *Cena* quanto la vecchia copia della *Lavanda* erano state inserite in due enormi quadroni con maldestri sfondi architettonici, che coprivano del tutto le pareti laterali di tale cappella.

La *Cena* non soltanto era stata ingrandita a quel modo, ma nella tela antica il pavimento e lo sfondo erano stati del tutto ridipinti per raccordarli alle sciagurate aggiunte. Il ridipintore, a suo modo arguto, aveva pure introdotto, metà sulla tela vecchia e metà sulla nuova, un cane equilibrista che prontamente dileguò trattato con energici solventi, lasciando in luce i riquadri dell'antico pavimento. Anche questo era ricoperto da una sorda ridipintura; lo si era considerato parte secondaria, con il solito errore facilmente confutabile oltre che in teoria con impressionanti esempi, primo fra tutti quello del pavimento della originale *Lavanda* passata all'Escorial, la cui tersissima purezza di marmorei intarsi è tra le cose più indimenticabili di quel capolavoro.

Dietro il Cristo, asportato il ridipinto pavimento in prospettiva, riapparve uno scuro fondale con al centro un drappo di un verde bonifacesco (figg. 5, 7, 8). E così, con qualche limitato e rispettoso completamento di vecchie lacune, specie nel manto giallo dell'Apostolo verso sinistra e nel putto accennante dalla parte opposta, si





Fig. 7. TINTORETTO: Particolare del dipinto riprodotto alle figg. 1 e 5 (dopo il restauro).

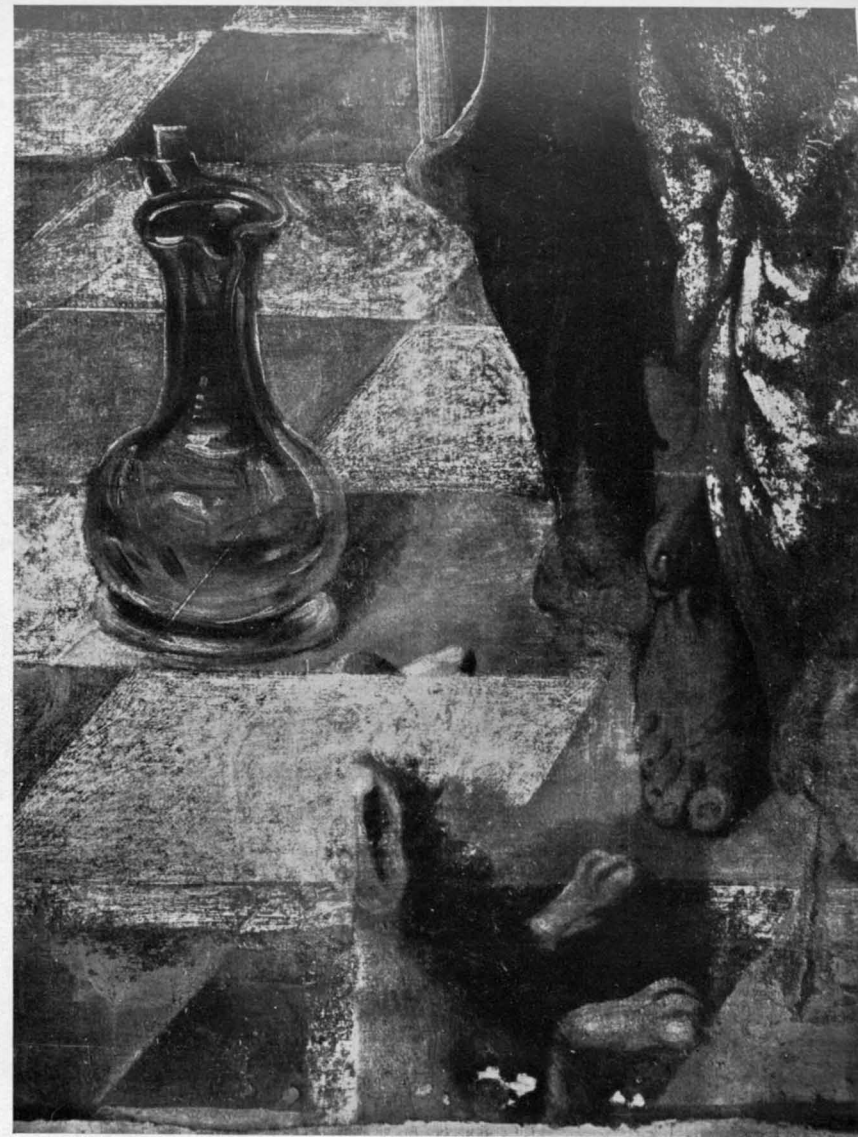


Fig. 8. TINTORETTO: Particolare del dipinto riprodotto alle figg. 1, 5, 7 (durante il restauro).

è riavuto sostanzialmente integro questo sorprendente capolavoro del giovane Tintoretto, tanto diverso dal contemporaneo *Miracolo di S. Marco* e con elementi di un manierismo risolto pittoricamente alla Pontormo (tipico il manto di un Apostolo visto di schiena) il che forse spiega l'accento coloristico decisamente alla Savoldo dell'Apostolo più verso destra.

Anche la *Probatica piscina* (figg. 2 e 4) della chiesa di S. Rocco era stata ampliata in un adattamento decorativo. Tale opera ha avuto delle vicende non del tutto chiare. Che in origine il dipinto fosse applicato agli sportelli di un grande armadio, come il Ridolfi ci attesta, ha sembrato confermarlo la traccia dei chiodi applicati lungo le colonne centrali, corrispondendo probabilmente a dei telai a cerniera.

Che tela originale della *Probatica piscina* fosse soltanto quella che dopo il restauro oggi si vede a S. Rocco lo dimostrò senza possibilità di dubbi l'esame dell'opera com'era. Del resto chi lo volesse potrebbe rivedere per suo conto le zone rimosse, che sono state conservate a parte. Certo riesce sconcertante l'accento fatto nel 1660 dal Boschini a quel nudo « che con le gambe l'ordene ressalta », quale infatti appariva con la zona aggiunta. Può darsi, come è stato supposto, che il Boschini scrivendo un secolo dopo la esecuzione dell'opera abbia confuso l'originale con le aggiunte; tuttavia alcuni elementi ci mancano, se non altro circa la sistemazione e la incorniciatura dell'armadio, e non ci resta neppure l'analogo armadio che aveva come sportelli le tavole del Pordenone, dietro le quali sono tracce di serramenti in ferro.

Ad ogni modo è sembrato opportuno liberare la tela originale da qualsiasi aggiunta. Tolte alcune macchie di vecchi restauri alterati, l'opera è tornata a risaltare nella sua genuina potenza, inquadrata come un bassorilievo marcato dall'aggetto a tutto tondo delle figure che sporgono dai colonnati.

Intorno al 1840 l'interno della chiesa di S. Silvestro venne rifatto in forma neoclassica e gli antichi dipinti conservati furono ampliati per farli corrispondere alle pareti di fondo degli altari. Così il *Battesimo* del Tintoretto (figg. 3 e 6) era stato inserito in una grande tela centinata con un Padre Eterno tutto nuovo (anche se camuffato alla cinquecentesca in una imitazione di stampo accademico), con alberi, angioletti e nuvole senza risparmio. Col passare del tempo lo stacco tra la parte vecchia e la nuova era diventato sempre più visibile e urtante.

Facile era liberare la vecchia tela, foderarla e intelaiarla ma in essa restavano estese ridi-

pinture. Tutto il cielo era rifatto, con un piccione di zucchero e dei Cherubini melensi, e dal cielo il rifacimento scendeva ad annebbiare il paesaggio, ne alterava in parte gli alberi frondeggianti, aggiungeva alle acque inutili lumeggiature. Rimosse dal Pelliccioli con mano sicura le dense ridipinture, riapparve nel cielo, sotto quel piccione, la colomba dello Spirito Santo abbozzata rapidamente e vennero in luce, solo in parte sotto i posteriori angioletti, tre cherubini alati dipinti con una speditezza alla Guardi, sotto i quali, nelle lacune, s'intravedeva il continuare delle nuvolette. Per quanto sorprendenti, non è da escludere che quei cherubini in apparenza settecenteschi fossero originali, con un macchiettismo avente riscontri, tra l'altro, nella gloria angelica della *Natività del Battista* a S. Zaccaria. Il problema, che allora non si ebbe tempo di studiare a fondo, si potrà un giorno esaminare di nuovo, facilmente rimuovendo il colore a vernice col quale i cherubini stessi vennero ricoperti senza asportarli come sarebbe stato facile ma poco prudente.

Anche altri dipinti tintoretteschi non esposti alla Mostra vennero risanati. Si foderò l'*Assunta* della chiesa dei Gesuiti, che si andava scrostando, ed esaminandola bene da vicino apparve il largo intervento della bottega. Anche la pala di S. Michele della chiesa di S. Giuseppe di Castello, assai notevole nella figura del pennuto Arcangelo, apparve piuttosto vuca in quelle del Diavolo e del devoto. Nel cielo e ancor più nel terreno il colore di quella pala era sgranato e veniva in luce in larghi tratti la tela quasi senza imprimitura. Sul rovescio si leggeva una curiosa scritta, certamente antica, che dovendosi ricoprire con la foderatura venne fotografata. Diceva: « a di 21 febbraio | a da ese finita questa | pala | io Michele Bon | affermo ». Era forse una ingiunzione del ritrattato committente.

VITTORIO MOSCHINI.

#### UN DISEGNO DI SOGGETTO VERONESIANO.

A Oslo, nel reparto grafico della Galleria Nazionale, ho avuto occasione d'esaminare il disegno qui riprodotto. Proveniva, a suo tempo, assieme ad altro di scuola italiana (un paesaggio assegnato al Guercino) dalla collezione von Rumohr, della quale si fece pubblica vendita a Dresda nell'ottobre del 1846, e nel relativo catalogo compilato da J. G. A. Frenzel, direttore del Gabinetto sassone di Stampe e Disegni della