

REVISIONE DI DUE TINTORETTO

AVVIENE SPESSO che il rinnovato esame di certe opere, magari connesso con la catalogazione, metta in evidenza la necessità di chiarificazioni impossibili ad ottenersi senza restauri tali da recuperare il testo originale delle opere stesse, alterato da rifacimenti d'ogni genere e da arbitrarie modifiche. È questo anche il caso di due famosi Tintoretto delle Gallerie di Venezia le cui poco felici vicende lasciavano già supporre la vastità degli interventi, la quale tuttavia, in seguito al recente restauro condotto da Mauro Pellicoli, risultò anche maggiore del previsto. Trattasi delle due storie di S. Marco con il 'Trafugamento del corpo' ed il 'Miracolo del Saraceno', eseguite com'è noto tra il 1562 e il 1566 per commissione di Tommaso Rangone assieme alla terza, ora a Brera, con il 'Ritrovamento del corpo in Alessandria'. Esse stavano nella Sala Capitolare della Scuola di S. Marco, sulla parete a sinistra del grande arco d'accesso ed occupavano tutto lo spazio tra detto portale e quello minore di passaggio all'"Albergo", *A pendant*, sulla parete a destra dell'ingresso, verso l'altare, erano il *telero* ora a Brera e quello con il 'Ritrovamento del corpo nella chiesa di S. Marco', opera probabile di Domenico Tintoretto, a suo tempo però data da eseguire ad Andrea Schiavone, che morì prima di portarla a termine.¹⁾ Dei dipinti di Jacopo diede notizia per primo il Vasari con una viva particolareggiata descrizione e si è così potuto fissare la data del viaggio di questi a Venezia (1566) come termine *ante quem* per il loro compimento; mentre, dopo la richiesta del Rangone ai confratelli di poter far eseguire a proprie spese le storie del santo patrono (21 giugno 1562), non sembra siano rimasti nell'Archivio della Scuola altri documenti sul procedere dei lavori. V'è bensì una decina d'anni dopo (1573) la notizia della decisione di cancellare nei dipinti i ritratti del Rangone, essendo stati anzi i *telari* stessi inviati a tale scopo a casa del Tintoretto;²⁾ ma non avendo la cosa avuto alcun seguito essa ci interessa soltanto come fatto di cronaca o, se vogliamo, di costume. Passati i dipinti nella storia con gli onori che meritavano, essi dovettero essere oggetto di speciali cure da parte dei proprietari che infatti scrivevano: "Quanto siano riguardevoli le insigne Pitture di questa nā vend: Scola è nottorio all'Universale. In conseguenza ne nasce la somma importanza della loro conservazione...".³⁾ Non vi sono notizie particolari di restauri eseguiti proprio sui nostri dipinti però, ad esempio, quando nel 1590 si deliberava di riparare i quadri dell'"Albergo", esplicitamente si richiamava la "esperienza già fata nelli quadri di Sala li qual quadri sono ridoti assai in miglior stato".⁴⁾ Nel 1738 ricordando invece i restauri eseguiti qualche tempo

prima su altri dipinti, si precisava che rimanevano da riparare "nell'Albergo li trè Quadri di Gentil Bellino, e li altri Quadri nella Sala e Cappella delli due celebri Tintoretto in tutto n. 11, et questi, come si rilleva dall'ocular visione in bisogno evidentess.⁵⁾ di riparo, et ristauo per evitar la totale loro perdizione",⁶⁾ Allora però nulla fu fatto sul momento perchè il restauratore eletto — Sante Piatti — non sembrò "corrispondere alla gelosa operazione",⁶⁾ e più di dieci anni passarono prima di affidare l'incarico ad altra persona, certo Pietro Cardinali, che nel frattempo aveva dato buona prova diretta in altri lavori per la Scuola stessa.⁷⁾

Dopo la soppressione della Scuola i dipinti vennero portati provvisoriamente in Palazzo Ducale, avendoli presi in consegna l'Edwards il 16 marzo 1807;⁸⁾ il gruppo venne quindi diviso per destinazioni diverse, derivandone però conseguenze inattese che resero maggiore la divisione. Infatti mentre il 'Ritrovamento' fu scelto per la Galleria della capitale⁹⁾ e conservavasi integro com'era giunto fino a quel tempo, gli altri due dipinti subirono gravi trasformazioni. Erano stati posti nei magazzini demaniali, ma di lì a poco, nel 1815, ne vennero tolti dall'Edwards incaricato di trovar delle tele adatte a decorare il grande salone della Libreria Sansoviniana (allora incorporato al Palazzo Reale) e quello ottagonale dell'ala nuova del Palazzo stesso, "attesa la più fausta delle circostanze, cioè della prossima venuta di S.M.I.M.^e il nostro Clementis.¹⁰⁾ Sovrano",¹⁰⁾ Essi non corrispondevano veramente per il soggetto a quegli "argomenti convenienti",¹⁰⁾ di "storia profana o di mitologia",¹¹⁾ che si sarebbero desiderati e neppure ben s'adattavano per le misure, ma l'Edwards, pressato dall'impegnativa richiesta, non seppe trovar di meglio. Così si mise all'opera "colla maggior sollecitudine e premura", e, "regolate pertanto le misure con le aggiunte o con le diminuzioni necessarie



FIG. I - INCISIONE DI A. ZUCCHI NE "IL GRAN TEATRO", DEL LOVISA



FIG. 2 - VENEZIA, GALLERIE DELL'ACCADEMIA - JACOPO TINTORETTO: TRAFUGAMENTO DEL CORPO DI S. MARCO (PRIMA DEL RESTAURO)

secondo l'uopo,¹¹⁾ cercando venisse "conciliato possibilmente il buon effetto coi precetti dell'arte",¹²⁾ diede subito mano alla foderatura generale dei pezzi e in seguito al loro restauro. È chiaro che in tale occasione l'Edwards, nonostante i suoi titoli di *restauratore* e di *conservatore* ufficiale delle opere d'arte, trattò i dipinti che aveva tra mano come fossero semplici elementi di decorazione, non esitando ad alterarne le misure e falsarne in parte la composizione, forse pure trasformando qualche particolare in forme più idonee all'uso cui l'insieme doveva servire. Sorte questa che purtroppo capitò spesso alle opere d'arte in tutti i tempi e non mancano, com'è noto, esempi clamorosi. Nel caso dei nostri due dipinti si trattava anzitutto di adattarne le misure agli spazi che stanno ai lati della porta d'ingresso della sala sansoviniana. Direttore responsabile del restauro, effettivamente eseguito dai pittori Giuseppe Baldassini e Antonio Florian, fu lo stesso Edwards con la consulenza del Borsato per la sistemazione

generale delle sale, e rimangono nelle sue carte gli schizzi delle pareti sulle quali dovevano andare i dipinti e le misure "esattissime", dei telai (fig. 13) che si dovettero preparare.¹³⁾ Purtroppo è impossibile ricostruire le misure originali delle due composizioni tintorettesche, ma guardando il dipinto che nella Scuola andava ad essi insieme ed è rimasto intatto, cioè il *telero* ora a Brera (m. 3,96 x 4), si può logicamente supporre¹⁴⁾ che esse s'avvicinassero alla forma quadrata più di quanto poi si vedeva, e del resto le copie del 'Trafugamento' ne fanno testimonianza. La "riduzione", dovette essere perciò assai notevole se le misure delle due tele al momento dell'attuale restauro, le stesse di quando i dipinti pervennero alle Gallerie,¹⁵⁾ denotavano un'eccedenza dell'altezza sulla larghezza di più di un metro nell'una e di circa cm. 80 nell'altra. Gli appunti dell'Edwards non comprendono note particolareggiate sull'andamento del restauro mentre elencano scrupolosamente tutte le spese ad esso occorrenti, dai fiaschi di melassa alla gondola per condurre il vecchio Baldassini al posto di lavoro. Tuttavia è abbastanza facile ricostruire quanto allora si fece, perché da quel tempo i dipinti non devono aver subito altri interventi se non per qualche verniciatura e il 'Miracolo del Saraceno' per la riparazione di "una squarciatura presso la medietà del quad.^o che taglia la testa ad una figura",¹⁶⁾ anche dopo il loro ingresso alle Gallerie essi non vennero per nulla toccati.¹⁷⁾

Per il 'Trafugamento' l'incisione dello Zucchi (fig. 1) nella raccolta del Lovisa¹⁸⁾ e le due copie pubblicate l'una da Adolfo Venturi¹⁹⁾ e l'altra, più fedele, dal Berenson, che la ritiene un bozzetto,²⁰⁾ ci hanno tramandato l'aspetto del dipinto quale si presentava ancora nel secolo XVIII. Si può così constatare che nelle operazioni decise dall'Edwards esso venne di qualche po' tagliato sul lato destro, e su quello sinistro di una larga fascia comprendente parte del gruppo di due uomini in primo piano e della figura trasparente che s'innalza, mentre venne allungato in alto e in basso con due striscie ben distinguibili complessivamente di circa cm. 35 (fig. 2).²¹⁾ In seguito a ciò la composizione bilanciata su due gruppi compatti agli angoli in primo piano, come nel dipinto di Brera, rimase del tutto svisata, mentre vennero soppressi elementi figurativi che avevano destato l'ammirazione degli antichi scrittori.²²⁾ Non si vorrebbe credere che una manomissione così grave sia stata effettuata



FIG. 3 - ROVESCIO DELLA TELA DEL 'TRAFUGAMENTO'

per pure ragioni opportunistiche, però non vi sono elementi per mettere in relazione il taglio arbitrario con le notizie di un generale deperimento in cui, a detta dell'Edwards, trovavansi entrambi i dipinti. Scriveva egli infatti all'Intendente del Palazzo Reale, e sembra quasi una giustificazione per il ritardato compimento del lavoro, che quegli²³⁾ aveva sollecitato: "Con mio Rapporto 27 Febb.^o esposi a Lei... le operazioni fin allora eseguite pel restauro, e collocamento delle Pitture destinate a decorare la Sala della fu Pubblica Biblioteca e l'altra detta la Sala Ottagonale; ed al tempo stesso produssi le polizze originali delle spese sino a quel punto eseguite, dando inoltre un'approssimativa idea dell'ulteriore dispendio occorrente per le due ultime opere, alle quali erasi già data mano da qualche giorno, e sono quelle del Tintoretto, che a buona ragione facevano temere di non essere più redimibili dal sommo loro deperimento; ma che ridotte sono adesso a far grata comparsa ai lati dell'ingresso della prima delle due sale menovate qui sopra, con riuscita contraria alla comun aspettazione...".²⁴⁾ Ed il Moschini, nell'*Itinéraire* del 1819, rendendo pubbliche come in altri casi le osservazioni dell'Edwards, avvertiva a proposito del 'Trafugamento': "L'ouvrage était très beau, mais il a été fort endommagé, et même une portion a été détruite. Au moins nous est-il resté gravé dans les planches de Lovisa...". In tali parole non è indicato un rapporto di conseguenza tra il danno e l'eliminazione di una parte del dipinto, e vi potrebbe essere anzi un sottinteso rimprovero per quanto recentemente era stato fatto.

Guardando ora al dipinto com'è apparso nelle operazioni preliminari del restauro testè ultimato, quando venne tolta la vecchia fodera (fig. 3), non si sono trovate tracce di danni vecchi se non nell'orlo superiore, dove l'aggiunta era stata cucita lungo un profilo irregolare: ciò però avrebbe potuto essere indizio di rispetto per la pittura originale, perchè ovviamente era più semplice fare l'innesto lungo una linea dritta. Ma che dire quando si è potuto constatare che proprio quella striscia aggiunta in alto è la parte marginale di quanto venne reciso sul lato sinistro del dipinto e che sotto le nuvole dipinte per uniformare il cielo la pittura originale è in buono stato? Trasparivano nel rovescio di essa alcuni elementi d'architettura uguali a quelli dell'edificio ad archi raffigurato sulla sinistra del quadro e la pulitura ha messo poi in luce in alto l'angolo dell'edificio stesso, parte della figura volante e una testina di cherubino nonchè in basso circa un terzo della grande figura ignuda che fugge tentando di coprirsi

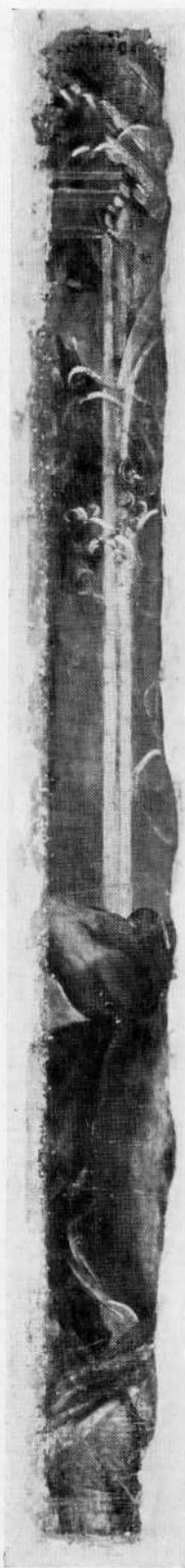


FIG. 4
FRAMMENTO
RICUPERATO DEL
'TRAFUGAMENTO'

(fig. 4): essa è però frammentaria nelle gambe essendo stata tagliata là dove lo esigevano le misure.²⁵⁾

Come nell'aggiunta indicata, così anche in tutto il campo della vasta tela affiorava nel rovescio il disegno della composizione, con alcune varianti rispetto a quanto fu poi effettivamente eseguito sul dipinto: notevoli in particolare il diverso disegno della pavimentazione, a rettangoli rosa e bianchi, e un pentimento nella posizione del testa di S. Marco. Ma, soprattutto importante, vedevasi una gran massa oscura in corrispondenza dell'arcata centrale e di quella a destra dell'edificio di fondo, rivelatrice non di una correzione del pittore ma di un elemento originario del dipinto, successivamente occultato da altra mano. Le radiografie meglio precisarono la natura di questa massa, che si rivelò composta di esili legni sovrapposti; si ebbe così la prova che in quella zona il Tintoretto aveva dipinto una catasta di legna come vedevasi nell'incisione e nelle copie del quadro. La pulitura ha poi fatto riemergere questa parte nella sua stesura originaria (fig. 6), scoprendo anche una terza figurina fuggente dietro al rogo: lo stato di conservazione è buono anche se un po' consunto nel colore, tanto da lasciar trasparire le linee sommarie degli archi della torre che evidentemente il Tintoretto disegnò completamente prima di sovrapporvi i fasci di legna. Si deve perciò dedurre che il suo occultamento (attuato dipingendo in corrispondenza alle tracce affioranti, due arcate con vedute prospettiche di caseggiati negli sfondi) fu deciso per una valutazione negativa di quanto l'autore aveva raffigurato. Tale arbitraria modifica venne fra l'altro a fuorviare sull'interpretazione iconografica della scena. Infatti non è qui rappresentato, come generalmente si è detto, l'episodio dei due mercanti veneziani che trafugato il corpo di S. Marco lo trasportarono alla loro nave; ma quello in cui, secondo la leggenda, i cristiani di Alessandria riuscirono ad impadronirsi del corpo del loro Vescovo già depresso sul rogo per essere bruciato, grazie ad un improvviso uragano che spense il fuoco e mise in fuga terrorizzati i pagani. La figura trasparente nell'aria deve essere lo spirito del santo che sale al cielo, essendo egli allora spirato dopo il lungo supplizio che lo aveva trascinato per le vie della città. Veramente già gli scrittori del '600 e del '700 avevano interpretato nel primo modo questa figurazione, non tenendo conto nè del fatto che l'episodio del trasporto alla nave veneziana era stato poi rappresentato in altro riquadro, nè di vari particolari non corrispondenti al racconto come il corpo non nascosto, lo spirito che s'innalza verso il cielo, la presenza del rogo. E tale interpretazione si tramandò fino a noi benchè



FIG. 5 - JACOPO TINTORETTO: IL TRAFUGAMENTO DEL CORPO DI S. MARCO (DOPO IL RESTAURO)



FIG. 6 - PARTICOLARE DEL DIPINTO PRECEDENTE

nel catalogo per la mostra del 1937 il Barbantini avesse corretto l'errore trovando poi solo l'adesione del Bercken. La correzione si basava su tre notevoli argomenti: 1) le parole con cui il Borghini nel suo ammirevole e sintetico appunto sul ciclo tintorettesco delle storie di S. Marco ben precisava quanto vedevasi in quel *telero*; 2) la tela del Museo di Bruxelles, ove si rappresenta proprio l'atto in cui il corpo vien sollevato dal rogo, ciò che faceva pensare, essendo quell'opera di per sé un bozzetto, ad una più precisa relazione di soggetto col dipinto corrispondente; 3) l'esistenza, nella stessa sala ov'era il nostro, di un altro dipinto con la raffigurazione del trasporto alla nave, da parte dei due famosi mercanti, del sacro corpo avvolto in bianchi veli, alla presenza dei due sacerdoti greci che l'avevano loro concesso.²⁶⁾ Ora il ritrovamento della catasta, della cui presenza originaria non s'era tenuto conto anche se testimoniata come s'è visto dalle

copie e dall'incisione, conferma le osservazioni del Barbantini e i rapporti dell'opera con il bozzetto di Bruxelles.

Il *telero* con il santo che salva durante una burrasca un saraceno che l'aveva invocato ci è pervenuto privo di elementi di confronto: nè schizzi preparatori, nè riproduzioni posteriori. Non ci si può quindi render conto dello stato originale della composizione: però calcolando per indizi la probabile misura della parte mancante, se ne deduce approssimativamente che dovrebbe esser stata di circa 60 centimetri: da come poi il quadro si presenta si può supporre che il taglio abbia interessato le parti marginali (che appaiono troncate) ma forse non eliminato elementi essenziali, come invece nel 'Trafugamento'.

Nel restauro di tale dipinto non altro ci si poteva perciò proporre che di togliere la brutta aggiunta superiore e asportare le ampie ridipinture che si capivano appiattire l'immediatezza delle pennellate originali. Invece l'esame di quest'opera diede luogo a sorprese assai notevoli perchè, tolta la vecchia fodera (fig. 7) la tela originale apparve composta di vari pezzi cuciti assieme, due dei quali, i maggiori, recanti nel rovescio disegnatte a pennello (nel senso inverso del dipinto) figure a grandezza naturale, mentre su tutto il campo trasparivano (nello stesso senso del dipinto) elementi architettonici che nulla avevano a che fare con la scena effettivamente rappresentata nel quadro. Si è constatato così che il Tintoretto nel preparare il vasto *telero* utilizzò pezzi di altri dipinti appena abbozzati e posti da parte, vi iniziò poi una composizione che non si sa bene fino a che punto condusse innanzi, per sovrapporvi infine la pittura che ora vediamo. Delle grandi figure tratteggiate, quelle a destra (fig. 9) rappresentano un gigante steso a terra supino e un giovane a gambe divaricate sopra di lui, con le braccia aperte e il viso rivolto in alto, come in preghiera; sembra l'atto finale di una lotta e si potrebbe pensare a un David vincitore di Golia. A sinistra (fig. 8) è disegnata in primo piano, sopra un pavimento a piastrelle, una figura femminile in piedi, di fronte ma in atto di volgersi verso destra dov'era un'altra figura (forse a terra o in ginocchio) della quale si scorge solo un braccio teso a ricevere un oggetto offertole dalla prima: il resto di questa seconda figura venne probabilmente asportato nella mutilazione subita da tutto il dipinto. Nel fondo poi, su di un piano più basso, vedesi un gruppo di persone con il volto alzato verso la figura maggiore. Sia nell'uno che nell'altro disegno i corpi sono ignudi, tranne un accenno rapido di perizoma attorno alle reni del giovane a destra



FIG. 7 - VENEZIA, GALLERIE DELL'ACCADEMIA - JACOPO TINTORETTO: MIRACOLO DEL SARACENO (ROVESCIO DELLA TELA)



FIG. 8 - SCHIZZO NEL ROVESCIO DEL 'MIRACOLO DEL SARACENO'



FIG. 9 - ALTRO SCHIZZO NEL ROVESCIO DEL 'MIRACOLO DEL SACACENO'



FIG. 10 - VENEZIA, GALLERIE DELL'ACCADEMIA - JACOPO TINTORETTO: MIRACOLO DEL SARACENO (PRIMA DEL RESTAURO)

e nella figura femminile quello di una veste trattenuta alta alla cintura, con una fibbia sul petto, e con due lembi, ricadente l'uno dietro alle gambe, sollevato l'altro dalla mano sinistra sul davanti; le figurine del fondo, per quanto indistinte, sembrano invece già completate anche nelle vesti e con tratti di colore. Siamo qui evidentemente dinanzi al primo abbozzo disegnato sulla tela di composizioni forse soltanto ideate oppure altrove compiute e benchè nella fervida attività del Tintoretto casi simili non saranno stati certo infrequenti, non sembra siano noti altri esempi come quello ora ritrovato. Che si tratti di abbozzi di mano del maestro è cosa abbastanza evidente data la qualità, e il loro interesse sta anche nel darci la prova diretta della consuetudine del Tintoretto di disegnare prima sulla tela i corpi ignudi, magari riprendendo schizzi preparatori su carta, e aggiungere poi le vesti con il colore; metodo già intuito dalla critica e poi dimostrato dallo studio del rovescio di tele ove affiorava la traccia del dipinto compiuto sul davanti, come fu il caso della 'Crocifissione' a S. Rocco.²⁷⁾

Queste figure ora fortuitamente riapparso ne costituiscono una dimostrazione più che mai evidente e vanno

viste quasi come *primo stato* di dipinti. Mentre infatti potremmo quasi considerarle come disegni, il loro tratteggio lineare, attento soprattutto a delineare i contorni, principali e secondari, ci fa comprendere la loro particolare funzione di immediata preparazione alla pittura; non vi è infatti la minima indicazione di chiaroscuro, così caratteristica nei disegni tintoretteschi d'ogni periodo e d'ogni tipo, ma che nel nostro caso sarebbe stata inutile e magari nociva alla successiva opera del colore. Ciò non esclude che si possano utilmente confrontare con disegni analoghi e in particolare sembra di poterle avvicinare a studi sul tipo di quelli per il servo delle 'Nozze di Cana' dei Crociferi o per il 'Vitello d'oro' della Madonna dell'Orto; a questo secondo dipinto (del 1560 circa) ci richiama d'altra parte anche il motivo della folla su di un piano ribassato, mentre la figura femminile, con quella foggia di veste appena accennata ma ben intuibile, va senz'altro d'accordo con le donne del gruppo a destra nell' 'Invenzione della Croce' a S. Maria Materdomini, databile verso il 1561. Tali richiami ci portano a un tempo non molto lontano dall'inizio di queste storie di S. Marco e d'altra parte dette figure apparse ora dietro ad una di esse sono più che mai affini a quei dipinti, con i loro evidenti moduli manieristici, le forme allungate dei corpi, le teste piccole. I pochi disegni pre-

paratori per il ciclo anzidetto possono confermare tali analogie ma solo entro certi limiti, poichè la loro impostazione è alquanto diversa.

Esaminando ora l'inquadratura architettonica che traspare con qualche tenue nota di colore su tutto il rovescio della grande tela (fig. 12) si potrebbe pensare che fosse l'abbozzo di una scena dello stesso ciclo di S. Marco, poi eseguita su altra tela. Ricorda in qualche modo l'ambiente del 'Ritrovamento' sia nell'ideazione del pavimento a scacchiera sia nel soffitto a volte visto di scorcio, qui sostenuto da un'architrave poggianti su grandi colonne. Il disegno del pavimento è d'altra parte analogo a quello che traspare nel verso del *telerio* del 'Trafugamento', anche nella direzione delle linee prospettiche delle piastrelle e verrebbe quasi da pensare che le due tele fossero unite al momento di quella prima ideazione. Non sarà poi inutile osservare che il motivo del selciato a scacchiera si ritrova anche nel bozzetto di Bruxelles e che vi è qui una gradinata in primo piano la quale suggerisce una soluzione simile per spiegare quei cambiamenti di direzione e di formato nei riquadri dei pavimenti apparsi nel retro di entrambi i *teleri* anzidetti. In quello del "Saraceno", che stiamo



FIG. II - IL DIPINTO PRECEDENTE DOPO IL RESTAURO

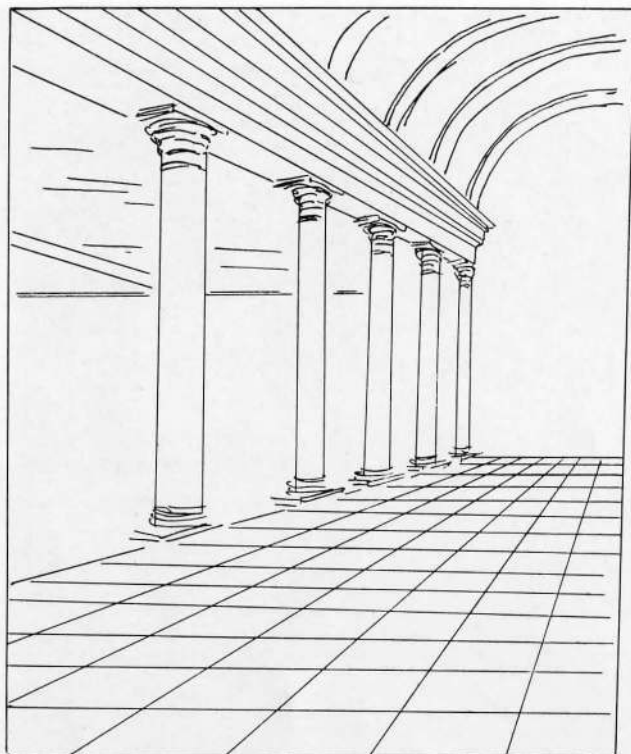


FIG. 12 - SCHEMA DELLA PROSPETTIVA CHE AFFIORA NEL ROVESCIO DEL 'MIRACOLO DEL SARACENO'

esaminando, il resto dell'abbozzo è invece indistinto, confuso dalle altre figurazioni e nemmeno le indagini radio grafiche eseguite in alcune zone più sintomatiche, hanno portato nuovi elementi chiarificatori. Ad ogni modo ciò che traspare è già di per sé di grande interesse, dimostrandosi come l'artista iniziasse le sue composizioni dall'inquadratura dell'insieme.

Non fu possibile lasciare il *telero* senza una nuova fodera, data soprattutto la sua vasta dimensione, e così questo interessante "rovescio", ora descritto ha dovuto esser ricoperto analogamente a quello del 'Trafugamento'. Solo in tal modo si poteva del resto procedere alla generale pulitura che tanto ha giovato a entrambe queste opere famose. Le ampie ridipinture a corpo, da addebitare quasi per intero al restauro diretto dall'Edwards anche se non sappiamo la portata degli interventi anteriori,²⁸⁾ avevano alterato la pittura originale più di quello che si poteva supporre a prima vista e la loro eliminazione ha recuperato valori eccezionali, particolarmente nella scena della burrasca. E ciò non solo per essere andati occultati motivi ora riapparso ma soprattutto perchè era stata falsata la tonalità dei dipinti, che apparivano in parte quasi monocromi e sono risultati invece di colore aspro e intenso, con effetti decisamente luministici, di forme rudi e violente, in accordo con il carattere genialmente "romantico", delle scene immaginate.

Il cielo del 'Trafugamento' era infatti ricoperto da un grigio opaco e così pure diventavano smorte le architetture e poco dicevano i vuoti nuvoloni e il regolato girare della folgore (fig. 2). Ma tolte le ridipinture (fig. 5) quel cielo

è apparso acceso di un rosso ruggine intenso, con nuvole nere come la pece, verdi a tratti, rotte dal barbaglio del lampo, in una apparizione già verso il Greco. Gli edifici attorno ne risultano abbagliati e spettrali, la piazza allagata vibra di riflessi lividi e rosati, mentre bianchi ghiaccioli rigano il cielo, battono sugli edifici e schizzi improvvisi e frantumati sprizzano su tegole e cornicioni. Più intense appaiono le grandi ombre verdi delle figure aggruppate, mentre la catasta ha il colore nero violaceo dei tizzoni spenti. Alla luce irreale ben s'addicono le bianche figurine fuggenti e la fantomatiche statue della torre nello sfondo, fatte di piccoli grumi di biacca (fig. 6). I due gruppi ai lati (e su quello a sinistra dice qualche cosa di più il frammento recuperato, per quanto ristretto) partecipano dell'atmosfera drammatica con l'intreccio fortemente chiaroscurale dei piani, e se non mancano di qualche elemento di maniera, hanno brani stupendi come la mano del cadavere, pendente nell'ombra, e la testa del portatore in primo piano.

Analogamente nella scena del 'Saraceno' l'impressione maggiore che ora si riceve deriva dalla tonalità risultata tanto diversa. L'impianto drammatico esige una espressività pittorica ben diversa dal blando chiaroscuro e da quelle finitezze formali che si vedevano prima ed erano dovute alle sorde pennellate tra il grigio ed il marrone dei ridipintori dell'800 (fig. 10). Tutt'altro era infatti il tono originale sotto quello strato opaco di colore, che intorbidava cielo, flutti e figure e nascondeva anche molti particolari ora tornati in luce, come la gamba destra del S. Marco in volo, la testa arruffata di un naufrago riemersa come un ciuffo d'alge accanto al barilotto nell'angolo inferiore destro, una parte della gran vela al centro, altri relitti di nave nel fondo a destra (fig. 11). Il cielo liberato dalla generale ridipintura ha ora una luce plumbea, con le sue nubi fredde, compatte, nette e l'acqua sotto è livida di un verde ghiacciato. Dietro al gruppo del santo e del naufrago, il gran fascio di luce era divenuto opaco per il colore marrone sovrapposto: esso è invece splendente su quel fondo nero e dà un gran risalto al corpo in ombra del saraceno tutto modellato da vibranti riflessi. La grande onda al centro nello sfondo s'è fatta più viva, prima alterata da ripassature che avevano pure ricoperto una notevole parte della vela, verso destra. Tutto il mare in burrasca n'è riuscito più fantasticamente emotivo per la sinistra irruenza dei rapidi gorgi orlati di luce, l'alternarsi di quei tragici relitti semisommersi e riaffioranti in ogni parte.

Per entrambi i dipinti gli antichi scrittori avevano giustamente dato risalto nelle descrizioni al loro carattere drammatico nella spaventosità degli effetti atmosferici, e merita speciale ricordo il concitato passo del Borghini: "Nella Scuola di S. Marco quattro quadri de' miracoli di detto santo, dove si veggono diverse belle attitudini, risuscitar morti, liberare spiritati, fuggire i Mori, venir pioggia dal cielo, e spegnere il fuoco, in cui dovea essere abbruciato un martire, e spaventevoli effetti d'una fortuna di mare",²⁹⁾

La critica moderna si è pure lasciata affascinare dalla grandiosità delle due composizioni, che traspariva nonostante gli interventi deleteri che si sono constatati, ma è

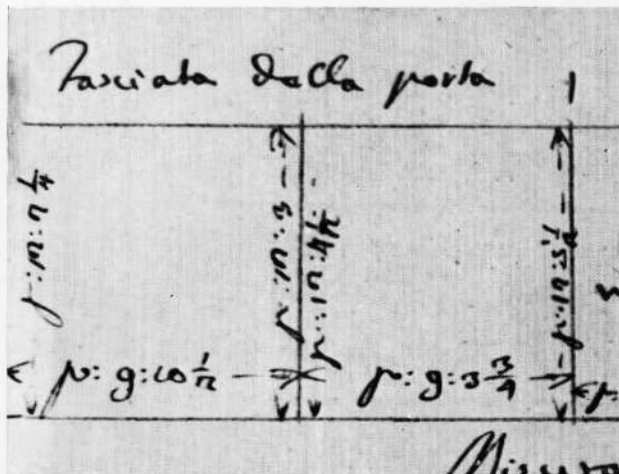
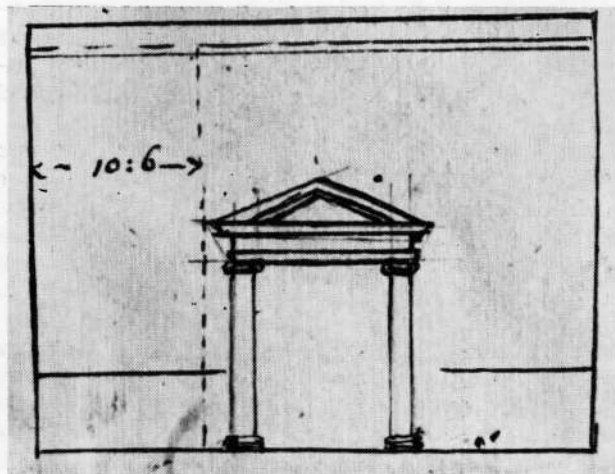


FIG. 13 - MISURE DELLA PARETE E DEI TELAI PER LA SISTEMAZIONE DEI DUE TINTORETTO NELLA SALA SANSOVINIANA

strano che non si sia maggiormente sottolineato l'impoverimento della pittura³⁰⁾ e che semmai sia stato supposto un momento convenzionale o di minor vena nel Tintoretto stesso, rispetto al quadro parallelo che è a Brera.³¹⁾ Se però tale impressione poteva anche essere giustificata, ora essa non può più sussistere, perchè i dipinti delle Gallerie di Venezia hanno riacquisito per intero quel tono favoloso che sembrava particolare della magica avventura notturna tra i sepolcri di Alessandria ed è invece l'impronta di tutte queste tre scene contemporaneamente uscite dalle mani del Tintoretto.

S. MOSCHINI MARCONI

1) Cfr. P. PAOLETTI, *La Scuola Grande di S. Marco*, Venezia 1929, p. 174 ss.

2) PAOLETTI, *cit.*, p. 182.

3) Arch. di Stato - Sc. Gr. di S. Marco - Not. 34, 13 luglio 1738.

4) *Ibid.*, Not. 24, cc. 31-32 (12 agosto 1590).

5) V. la nota 3.

6) *Ibid.*, Not. 34 (25 settembre 1738).

7) *Ibid.*, Not. 34, c. 226 (10 aprile 1749). I quadri che il Cardinali aveva allora già restaurato erano 'La predica in Alessandria' di Gentile Bellini, rovinata dai topi, i due *terzi* del Mansueti e la pala del Palma Giovane sull'altare nella sala maggiore.

8) Arch. di Stato. Buste Edwards, Quadri, Elenchi ed Inventari.

9) Pervenne a Brera il 30 luglio 1811; nel 1847 fu dato in deposito alla chiesa di S. Marco in Milano, donde fu ritirato nel 1886 in occasione del riordino della Galleria per cura del Bertini.

10) Lettera dell'Intendente degli Imp. Palazzi Pastorio al sig. Professore Edwards Delegato delle Belle Arti, 20 agosto 1815 (Arch. di Stato - Buste Edwards, Corrispondenza - n. 248).

11) Lettera del prof. Edwards all'Intendente degli Imp. Palazzi, 2 settembre 1815 (Arch. di Stato, Buste Edwards, Corrispondenza, n. 249).

12) Arch. di Stato, Buste Edwards, Corrispondenza, 1816 "Riassunto delle spese incontrate dal prof. Pietro Edwards per adempiere le Superiori Commissioni di ecc.,"

13) Arch. di Stato. Buste Edwards, Corrispondenza, 1815.

14) Le misure delle due pareti ai lati del portale di accesso alla Sala Capitolare sono uguali; si hanno cioè m. 12,70 per parte di lunghezza, l'altezza dal cornicione fino a terra e di m. 7,60, ma naturalmente i dipinti dovevano essere situati, come altrove, al di sopra di spalliere lignee.

15) 'Trafugamento': m. 4,21 x 3,15, 'Saraceno': m. 4,16 x 3,37.

16) Arch. di Stato - Direz. Gen. del Demanio, Ufficio Economato - Mobili 1825-1830: "Elenco delle Pitture e quadri di ragione della R. Corona esistenti nel R. Palazzo," (da restaurare).

17) Il soggiorno dei dipinti a Vienna ove furono portati nel 1866 assieme ad altri ch'erano nella stessa sala, nel Palazzo Reale e nella Zecca (cfr. CÉRÉSOLE, *La vérité sur les déprédations autrichiennes à Venise*, 1867, p. 33 ss.) fu troppo breve per possibili restauri. Al momento del crollo del campanile di S. Marco i dipinti erano ancora nella sala sansoviniana, che andò rovinata, ma non subirono danni. Alle Gallerie entrarono il 6 marzo 1920 essendo in corso il ritorno della sala alla Biblioteca Marciana.

18) *Il Gran Teatro di Venezia* (1720); il disegno è non del Manaigo com'è indicato ma, secondo la nota dello Zanetti (*Pittura*, 1771, p. 540) di un certo Zanoni "eccellente copiatore delle pitture del Tintoretto fino a ingannare gli stessi professori,"

19) p. VII, vol. 4, 1929, fig. 365; era a Vienna nella Galleria di O. Schatzken.

20) *Venetian School*, 1957, vol. I, p. 169; vol. II, fig. 1294. Trovasi a Balcarres (Fife, Scotland) nella coll. del conte di Crawford.

21) Nell'attuale restauro l'aggiunta superiore è stata tolta solo reintegrando l'orlo irregolare con un innesto avente un massimo di cm. 9 di altezza; quella inferiore, di cm. 9, lasciata per ragioni tecniche ma in massima parte coperta con la cornice.

22) Sia il Boschini che lo Zanetti accennano in particolare ad essi: "... un nudo principale, che si vuol coprire con un panno, è cosa più, che viva," (*Minere*, 1664, p. 235) - "... in particolare un busto nudo, che mira in alto in atto di ricoprirsi, di gran carattere ... espresse il T. uno spirito in aria, e per far ciò conoscere nel miglior modo possibile fece un corpo trasparente cosa, che dimostra il grand'ingegno di questo valentuomo," (*Rinnovazione*, 1733, p. 252).

23) Arch. di Stato, Buste Edwards, Corrispondenza, 1816 (1° marzo), n. 252.

24) Arch. di Stato, Buste Edwards, Corrispondenza, 1816 (30 aprile), n. 253.

25) La striscia recuperata misura m. 3,24 x 0,28 di media. Purtroppo le indagini eseguite su gli altri pezzi di tela che servirono di aggiunta sia nello stesso dipinto che nel suo compagno, come pure nei quadri che stavano insieme nella sala sansoviniana e furono foderati nello stesso tempo, non hanno dato esito favorevole per il ritrovamento almeno parziale della striscia recisa: sono essi 'Il trasporto dell'Arca Santa' di A. Molinari già nella chiesa del Corpus Domini ed ora in quella di S. Maria degli Angeli a Murano ed 'Il sacrificio di Saul' dello stesso Molinari già nella chiesa del SS. Cosma e Damiano che, danneggiato gravemente in seguito al crollo del campanile di S. Marco perchè trovavasi sulla parete che rovinò in quella circostanza, è ora nei depositi della Soprintendenza. Va però detto che non è stato possibile estendere l'esame anche ai dipinti restaurati in quell'occasione per la Sala Ottagona di Palazzo Reale e cioè 'L'Ingresso di Gesù a Gerusalemme' e 'Le Nozze di Cana' di Andrea Vicentino, già nella chiesa degli Ognissanti, un' Adorazione dei Magi' e 'La Cacciata di Gioacchino dal Tempio' della scuola del Tintoretto e già in S. Maria Maggiore. Queste quattro tele vennero assegnate in deposito nel 1846 alla chiesa di S. Trovaso, ove le ultime tre si trovano tuttora.

26) Opera di Domenico Tintoretto già nella Cappella della sala capitolare della Scuola: attualmente ricollocata nel suo luogo d'origine.

27) Cfr. M. PITTALUGA, in *L'Arte*, 1921.

28) I quali però seguendo le ripetute raccomandazioni dei preposti alla Scuola dovrebbero esser stati fatti "... con questa risoluta condizione, e proibizione, che non sia messo mano nella pittura, nè adoperato immaginabilmente pennello," (Arch. di Stato - Scuola Gr. di S. Marco - Not. 33, cc. 188-189).

29) BORGHINI, *Il Riposo*, 1584 (ed. 1730), p. 453.

30) Lo notò il Paoletti ma i suoi commenti sul 'Trafugamento' risultano però inesatti: "Tela di cui pur troppo non molto oggi rimane d'originale dopo i ripetuti erosivi lavaci, gli estesi sfregazzi, le deformanti incrostazioni del '700 e dopo le barbariche mutilazioni perpetratesi nello scorso secolo," (*op. cit.*, p. 179).

31) L. COLETTI, *Il Tintoretto*, 1940, p. 21. E. NEWTON, *Tintoretto*, 1952, p. 106.