

www.venezianews.it

!venews

nuovo di cultura e spettacolo - n° 233 - 23 aprile 2019 - specificazione in A.P. 45%, art. 2 comma 2018 - legge 662/96 - CCI-Ve



MACRO COSMI

Festivals | Art | Eats
NEW OPENINGS



tracce

Lo spazio dell'opera d'arte



Nuova puntata

della nostra serie su Tintoretto, che non può che aggiungere di mese in mese nuovi tasselli alla storia di questo immenso Maestro, il cui mondo artistico appare di volta in volta sempre più profondo: si pensa di averlo codificato del tutto ed ecco che appaiono sempre nuove scoperte. L'operazione del Cinquecentenario, infatti, oltre alla parte espositiva, ora in corso a Washington, ha garantito una nuova e approfondita ricerca e revisione del corpus pittorico di

di Franca **Lugato**

Tintoretto da parte degli storici dell'arte che, coadiuvati dai restauratori, hanno potuto penetrare la materia del Maestro e riportare in primo piano la sua mano, il suo gesto e, quindi, la sua mente di artista. Un vero e proprio caso è offerto dal restauro, effettuato da **Mauve srl** – società creata dall'unione di tre professionisti nel campo del restauro dei beni culturali: Annamaria D'Ottavi, Paolo Roma e Martina Serafin –, dell'**Apparizione della Vergine a San Girolamo** che Tintoretto dipinse per la **Scuola di San Fantin o "dei Picai"**, ora **Ateneo Veneto**. Anche in questo caso, come già per le due *Marie* di San Rocco, risulta appropriato parlare di una vera e propria "restituzione": l'interazione diretta con la materia-immagine ha permesso ai restauratori di portare alla luce l'opera nella sua originalità, diversa da quella perpetuata nei secoli,

una vera riscoperta in termini visivi, artistici e storici. Eccoci, dunque, pronti ad entrare ancora una volta dentro le trame della pittura di Tintoretto, guidati dalle parole ancora cariche di emozione della restauratrice **Annamaria D'Ottavi**.

Qual è stata la "sfortuna" conservativa dell'**Apparizione della Vergine a San Girolamo**?

Dalle ricerche storico-artistiche preliminari al nostro intervento, le sventure conservative del dipinto riguardano soprattutto gli anni dal 1840 in poi. In origine l'opera era stata realizzata per l'altare della sala dell'Albergo della Scuola di San Fantin ed è rimasta nella sua sede fino, per l'appunto, al 1840, quando il *telero* fu arrotolato e dimenticato in soffitta per una quindicina d'anni. Chiaramente questo deposito forzato ha avuto delle conseguenze. Nel 1854 il dipinto venne srotolato ed esposto nella stessa sede dopo un restauro che ha avuto anch'esso delle ripercussioni abbastanza 'nefaste'. Nel corso di queste vicende è andato perduto il grande altare ligneo nel quale il dipinto era esposto. Il dipinto è rimasto all'Ateneo Veneto fino al 1913, anno in cui viene spostato alle Gallerie dell'Accademia per rimanervi fino ai primissimi anni '70, per poi far ritorno nella sua antica sede. Abbiamo documentazione di un nuovo intervento di restauro che è stato operato nel 1967 da Antonio Lazzarin. I problemi conservativi più gravi riscontrati sull'opera riguardavano

proprio quest'ultimo intervento: la tela presentava infatti un insieme di strati, di materiali patinanti, di residui di lavorazioni che andavano a coprire gran parte del film pittorico originale.

Quali sono le conseguenze di un lungo arrotolamento per un telero del Cinquecento?

Il poter essere arrotolato è la caratteristica che ha fatto la fortuna del supporto su tela anche per opere di grandi dimensioni rispetto ai dipinti su tavola lignea. I dipinti con questa soluzione erano più facili da movimentare e trasportare. Già nel Cinquecento però era chiaro che quella poteva rappresentare una pratica traumatica per le opere, tant'è che sappiamo dell'esistenza di contratti in cui veniva commissionata l'opera prevedendo già l'intervento di ritocco da parte dell'artista, proprio per sistemare i danni procurati eventualmente dall'arrotolamento. Questo accadeva già all'epoca, quando i dipinti erano appena realizzati, perché sappiamo che ci sono degli strati di colore che sono più sensibili di altri e impiegano più tempo a essicarsi. Per quanto riguarda l'oggi, nel momento in cui i dipinti di grandi dimensioni devono essere arrotolati, perché non c'è altro modo per poterli spostare, trattasi di un'operazione temporanea che necessita ovviamente di tutta una serie di accortezze tecniche per ridurre al minimo lo stress per l'opera. Per quanto riguarda il nostro dipinto, non sappiamo come sia stato arrotolato, ma solo

tracce

15 | 192019

che è stato relegato per oltre un decennio in soffitta, tanto che vi si è formata sopra della muffa e probabilmente gran parte delle lacune che abbiamo trovato sono dovute a questo periodo di deposito e di noncuranza.

Gli effetti dell'arrotolamento e il conseguente intervento di restauro per poter nuovamente esporre l'opera mostrano come il dipinto sia stato sicuramente foderato e come probabilmente siano state resecate le cuciture originali sul retro. Inoltre, confrontandolo con l'antica incisione che Agostino Carracci trasse dal dipinto nel 1588 circa, possiamo notare come l'opera sia stata anche leggermente ridimensionata: nella fascia inferiore, infatti, il piede di San Girolamo ora appare tagliato, mentre nell'incisione si vede nella sua interezza.

Rispetto alla vostra esperienza, vi sono artisti le cui opere soffrono maggiormente i problemi conservativi oppure è qualcosa che riscontrate diffusamente un po' in tutti i lavori vecchi di secoli cui mettete mano? Raramente nelle opere antiche su tela vi sono problemi conservativi di tipo fisico-meccanico congeniti dovuti ad un utilizzo improprio dei materiali. I danni che riscontriamo a volte sono riconducibili ai materiali utilizzati, ma assai più spesso a danni accidentali, condizioni ambientali non ottimali e ancor più ad interventi di restauro 'drastici' subiti nel corso dei secoli, dovuti a prassi di bottega non accorte o all'uso improprio dei materiali di intervento. C'è un elemento d'interesse che andrebbe approfondito ulteriormente, ovvero la natura dei bruni di questo dipinto, perché i danni e le lacune principali che abbiamo riscontrato erano principalmente sulla zona della capanna e sulla fascia centrale. La fascia centrale può corrispondere proprio alla parte di appoggio del rotolo; sui bruni, invece, se venisse fuori da analisi che sono composti da una parte bituminosa, il loro comportamento sarebbe più simile a quello delle lacche o del verde rame, che effettivamente sono più delicati e possono subire maggiori alterazioni e degrado.

Quali sono le complessità nella movimentazione di un'opera di grandi dimensioni in una città difficile come Venezia?

A Venezia tutto risulta più complicato rispetto ad altre città, perché bisogna tenere assolutamente in considerazione un'infinità di variabili. Nel nostro caso l'opera dalle dimensioni di 278X196 cm doveva uscire dall'Ateneo imballata in una cassa di protezione e raggiungere via acqua il nostro laboratorio di restauro. Le scale, le misure delle porte o delle finestre, le dimensioni della cassa di protezione, il suo peso erano tutti elementi non trascurabili per ottimizzare il processo di movimentazione. Ad esempio l'uso della cassa da un lato ha garantito maggior protezione al dipinto, dall'altro ha reso la movimentazione molto difficile da gestire per il rilevante aumento di peso dell'oggetto da movimentare. Inoltre la specificità di Venezia rende fondamentale la conoscenza della previsione di marea per poter essere sicuri di passare sotto i ponti con la barca che trasporta la cassa con l'opera al suo interno. Diventa assolutamente indispensabile un'attenta programmazione della movimentazione dell'opera, così come avvalersi di ditte specializzate.

I restauratori spesso utilizzano la "riflettografia infrarossa" nella fase di diagnostica, un sistema che

permette di scoprire cosa c'è sotto la pellicola pittorica. Il dipinto riconferma un Tintoretto che progetta attraverso il disegno?

Nel nostro caso più che la riflettografia infrarossa a luce riflessa, ha dato maggiori risultati la riflettografia ad infrarosso per luce trasmessa, perché ha permesso di andare ancora più in profondità nella lettura dell'opera e di riuscire a vedere ancora meglio la presenza di un disegno preparatorio e i ripensamenti presenti. Nel nostro caso sono emersi, infatti, due dettagli molto interessanti. Il primo è il fatto che sotto la policromia c'è un disegno preparatorio all'altezza del ventre della Vergine che raffigura una testa ruotata di novanta gradi tra le due tele di maggiori dimensioni nella fascia centrale. Questo ci fa capire che la tela è stata riutilizzata: era stato impostato un disegno per un dipinto che non è stato portato a termine. Il secondo dato che è emerso è il disegno preparatorio del busto e degli arti inferiori della figura di Maria. Abbiamo cercato di istituire dei confronti con altri disegni di opere tintoretiane. Dal confronto con il dipinto raffigurante *Battesimo del Cristo* dipinto per la Chiesa di San Silvestro e il relativo disegno preparatorio della figura del Battista sono apparsi risultati molto interessanti. È emerso, infatti, come i disegni della figura del San Giovanni Battista e quello della Vergine siano coincidenti e quasi perfettamente sovrapponibili. Credo sia un elemento importante che potrà essere utile anche agli storici dell'arte per avere conferme sul *modus operandi* dell'artista.

E anche la pratica di utilizzare disegni di figure privi di abiti e prevalentemente nudi per riutilizzarle in varie composizioni...

Durante le Giornate di Studio su Tintoretto, il convegno organizzato a novembre scorso dalla Soprintendenza con il supporto di Save Venice, abbiamo appreso dai diversi interventi di restauro degli ultimi vent'anni che molte delle analisi hanno confermato la prassi di Tintoretto di utilizzare disegni di figure maschili che venivano riportati e ingranditi sulla tela. Alcune volte questi corpi maschili potevano diventare delle splendide figure femminili riccamente abbigliate.

Anche nel San Girolamo vi è un disegno preparatorio?

Non siamo riusciti a vedere un disegno preparatorio, probabilmente a causa degli strati pittorici molto spessi e corposi, però c'è un mentimento che riguarda la posizione del braccio e della mano che regge il crocifisso che sono leggermente spostati. Non un grande cambiamento sull'impostazione, ma è comunque riscontrabile una variazione.

Nelle varie fasi di diagnostica avete avuto la possibilità di analizzare gli strati pittorici e la stesura di preparazione attraverso dei micro prelievi. Quali novità sono emerse?

Sono emerse diverse cose interessanti. Intanto abbiamo riscontrato che nei bianchi non c'è solo la presenza di biacca, ma c'è anche di un altro tipo di bianco, il carbonato di calcio, che ha una resa traslucida maggiore. Abbiamo capito, quindi, che Tintoretto ha operato un diverso utilizzo dei materiali proprio per ottenere effetti pittorici diversi. È stata poi riscontrata la presenza di quattro diversi gialli: un giallo chiamato litargirio/massicot, il più tradizionale, un giallo di piombo e stagno in due varianti, di tipo I e di tipo II, con una componente vetrosa,



e un giallo che viene chiamato "giallo di Napoli". Le analisi hanno anche reso evidente una variazione nei picchi della risposta all'analisi nel giallo di piombo e stagno di tipo II e questo fa pensare alla presenza di un giallo di piombo, stagno e antimonio, dato molto interessante, perché nei dipinti di quell'epoca ne è stata ritrovata la presenza soltanto in un'opera di Tiziano. Per quel periodo storico, quindi, è un elemento piuttosto curioso che dovrà sicuramente essere approfondito. Oltretutto c'è la classica presenza, in un dipinto veneziano, dell'orpimento, un pigmento arancione, molto utilizzato da Tintoretto e dai suoi contemporanei, che si trova nel pannello dell'angelo in alto a sinistra, per il



oleoso, ma anche quello derivante da materiale proteico; questo significa che ci troviamo di fronte a una tecnica mista. Questo dato accentua ancora di più la nostra percezione di modernità della pittura di Tintoretto e quasi ci consente un confronto con la tecnica dei pittori veneziani tra fine Ottocento e inizi del Novecento.

La sovrapposizione degli strati evidenzia infatti l'uso di una tecnica molto veloce e allo stesso tempo brillante nell'effetto cromatico, come la prassi di realizzare campiture compatte, coprenti, per poter lavorare sopra in modo veloce a velatura, perché lo strato sotto si asciuga più rapidamente.

La complessa stratigrafia delle stesure pittoriche prodotte dall'artista per la resa della brillantezza e della trasparenza cromatica delle diverse campiture porta ancor più a riflettere su come la velocità e la "furia" creativa con la quale spesso è stato descritto il processo compositivo di Tintoretto non siano certo sinonimo di semplicità, ma piuttosto di grande maestria coloristica e compositiva.

A proposito delle due Marie della Scuola di San Rocco, Sabina Vedovello diceva che sono due dipinti "fatti di niente", poiché lo spessore è veramente sottile a dispetto di quello che poi è invece l'effetto di una pittura molto materica.

Anche in questo dipinto in realtà ci sono delle zone in cui il colore è sottilissimo, soprattutto nell'area della capanna e degli scuri, mentre in altre parti, sulle figure per esempio, c'è una stratigrafia complessa e corposa.

La preparazione era molto sottile e andava solo a chiudere gli interstizi del tessuto, proprio per mantenere l'effetto mosso-vibrato della pittura. Gli strati sopra sono invece di un certo spessore e possiedono corposità. Tintoretto non sempre risolveva tutto in poche pennellate, anche perché nel nostro caso si può notare qualche pentimento, degli abbozzi secondari, quindi una sovrapposizione maggiore di colore.

Dagli studi recenti è emerso come nella bottega di Tintoretto non si buttasse via nulla. Il "riutilizzo" era una consuetudine, specie per le tele di supporto. Questa pratica si riscontra nel dipinto dell'Ateneo?

Come abbiamo visto, in effetti, il supporto era già stato impostato per realizzare un altro dipinto e, in seguito, è stata riutilizzata invece per l'*Apparizione della Vergine*. C'è dunque sicuramente un riutilizzo dei materiali. All'inizio pensavamo che ci saremmo trovati davanti a un dipinto con una preparazione scura, con i classici residui di tavolozza mescolati insieme – come Tintoretto ha fatto in altre opere, anche tarde –, invece in questo caso la preparazione è chiara. C'è un riutilizzo dei materiali, ma c'è anche un tipo di preparazione completamente diversa. Il dipinto è composto da sette pezze unite insieme.

Nello specifico si tratta di due fasce più grandi di circa 120 centimetri ciascuna – che era la misura massima che si poteva ottenere con i telai dell'epoca –, combinate con dei pezzi più piccoli cuciti insieme. Il più piccolo misura 20x29 e il più grande 120 centimetri per quasi tutta l'altezza del dipinto. L'armatura del tessuto è molto omogenea: saia con disegno diagonale, orientato nello stesso verso in tutte le pezze tranne che nella più piccola, che è orientata in modo speculare, con la diagonale rivolta nel verso opposto. Da quel che ho visto anche in altri dipinti di Tintoretto non vi era una grandissima attenzione a

come venivano cuciti insieme i tessuti o all'omogeneità dell'armatura. Non credo sia un elemento studiato e voluto al fine di una particolare resa pittorica, credo sia più un elemento determinato da scelte legate a dinamiche economiche "imprenditoriali".

Perché è stata così lunga e difficile la fase di pulitura del dipinto?

La pulitura è stata piuttosto lunga perché è di per sé una delle fasi più delicate. Nel caso dell'*Apparizione della Vergine* anche a causa di tutti i materiali sovrapposti che risalivano al restauro del 1967 e forse a quelli precedenti. Il nostro modo di procedere è stato graduale e scientifico, con un'attenzione continua a cosa rimuovere e a come farlo in modo sicuro e selettivo.

Per prima cosa abbiamo dovuto rimuovere la polvere depositata sulla superficie, poi ci siamo trovati davanti a una vernice molto alterata e ingiallita. Le stucature precedenti erano sovrapposte a brani di pittura originale e avevano creato uno strato gessoso grigiastro che patinava il colore. Inoltre c'erano dei residui di materiali riconducibili a lavorazioni di consolidamento e foderatura che con il tempo si erano alterati, portando all'annullamento dei valori cromatici del dipinto e all'appiattimento dei piani di profondità. Lavorando in modo selettivo e graduale siamo riusciti ad avvicinarci e rimuovere ciò che non era originale.

Il manto di Maria, le ali degli angeli, alcune porzioni di cielo sono state riportate alle tonalità accese e squillanti originarie. Un intervento che ha lasciato tutti stupefatti.

Mi viene in mente il commento del professor Paolo Bensi quando ha visto l'angelo in alto a sinistra durante la pulitura, quando sono emerse chiaramente le tonalità delicate delle cromie: «le ali sembrano fatte di cipria e luce!». Il restauro non riporta il dipinto al suo stato originario, perché tutti i materiali hanno subito alterazioni nel tempo. Un esempio, tra i tanti, è quello della trasformazione dello smaltino, che in altri dipinti del Maestro ha avuto uno stravolgimento cromatico totale, passando nel tempo dall'originale blu azzurro a un colore bruno. Il nostro è un intervento di conservazione in modo che l'opera possa essere trasmessa al futuro, un intervento corale che si pone l'obiettivo di valorizzare un'opera d'arte, cercando di far emergere dati di confronto e nuovi punti di vista o di riflessione per gli studiosi.

Chiaramente rimuovendo o assottigliando strati non originali sovrapposti ci si avvicina a quella che poteva essere l'idea originaria, ma bisogna sempre tener conto che abbiamo davanti un "paziente" con una certa età.

La nostra percezione della resa delle figure rispetto a quella del paesaggio sembra così diversa al punto che più di qualche studioso è stato indotto a ipotizzare che le mani fossero diverse. Ci potete dire qualcosa di più in merito alla tecnica dei due registri compositivi?

L'argomento del rapporto tra i grandi Maestri e le loro botteghe sta riscuotendo molto interesse tra gli studiosi, come abbiamo visto anche dai convegni negli ultimi anni. Penso a *Bellini e i belliniani* per esempio, o anche ai momenti di incontro realizzati da Save Venice dedicati a *Veronese e la bottega*. È un tema molto complesso. Ultimamente sembra che oltre ad approfondire o a com-

quale non abbiamo trovato riscontro nell'analisi chimica con prelievo, ma che l'analisi non invasiva in falso colore sembra rilevare, così come anche il suo stato conservativo non buono, indicatore abbastanza veritiero della presenza di questo pigmento.

Nei blu c'è solo una piccola percentuale di utilizzo di smaltino rispetto all'azzurrite: una vera fortuna per noi, perché lo smaltino è uno di quei pigmenti che tende ad alterarsi moltissimo, soprattutto in associazione di un legante oleoso, mentre in questo caso sembra essere stato usato più come essiccativo che come pigmento.

Un'altra cosa veramente importante emersa dalle analisi è che il legante degli strati pittorici non è solo quello

tracce

:tintoretto 15192019 e

parare dati stilistici, ci venga richiesto l'appoggio di un dato scientifico e oggettivo, ossia i risultati delle riflettografie, delle analisi...; ma c'è un limite chiaramente. È una richiesta molto complessa e anche la risposta secondo me rimane aperta e non definitiva; devono necessariamente convergere diversi elementi e differenti considerazioni. Nelle analisi che facciamo dobbiamo sempre tener conto che devono incrociarsi più dati: da una riflettografia infrarossa posso vedere il disegno preparatorio, da una stratigrafia posso vedere tutto di un singolo punto, ma non ho una visione totale e complessiva. Quando ci si avvicina al restauro si ha una visione molto ravvicinata della materia, però è fondamentale non perdere mai di vista l'insieme generale del dipinto e il contesto in cui si inserisce, quello che si può definire lo "spazio dell'opera d'arte".

Per quanto riguarda le analisi, l'opera è stata realizzata in un breve arco di tempo, i materiali utilizzati sono gli stessi, perciò è difficile individuare una discontinuità materica e affermare se e dove inizia uno e finisce l'altro, quindi cercando di individuare l'intervento della bottega. Sono stati messi in evidenza degli elementi che riguardano il processo creativo, però alla fine penso che rimanga da chiedersi se è più importante la mano che ha realizzato l'opera o l'idea che l'ha guidata. Rilancio.

Il processo creativo appare comunque abbastanza diverso nella resa delle parti figurative rispetto a quella del paesaggio.

All'interno del meccanismo di una bottega credo che l'intervento del maestro non avvenisse solo in una fase iniziale o finale, bensì in più riprese. Sul paesaggio, guardando la riflettografia, sembra ci sia la traccia di un disegno preparatorio, però non è possibile dire se quella sia la mano del Tintoretto, di un suo allievo o di un collaboratore.

L'integrazione pittorica, detta anche "ritocco", è sempre una fase molto delicata. Quali sono state le vostre linee guida?

Preliminare all'integrazione pittorica, cioè al "ritocco", è sicuramente l'integrazione materica delle lacune, la stuccatura, che è una fase molto importante soprattutto in un dipinto come questo, in cui effettivamente le lacune erano piuttosto ampie anche se fortunatamente non andavano a interessare le parti figurative fondamentali. L'integrazione materica è stato un lavoro lungo, essenziale per la buona riuscita dell'integrazione pittorica, perché è questa fase che dà un aspetto più omogeneo alla superficie e rende possibile che il ritocco si integri perfettamente con il resto del dipinto. Siamo intervenuti con un tipo di integrazione mimetica, perché in molti casi si trattava di fare un collegamento cromatico, senza andare a ricostruire chissà cosa; è stato più un lavoro di 'ricucitura'. Tuttavia, ad esempio nella gamba di San Girolamo, dove effettivamente c'era una parte figurativa mancante, ci siamo potuti avvalere anche dell'incisione di Agostino Carracci del 1588, che pur essendo una traduzione grafica di un dipinto, costituisce comunque un buon punto di partenza per vedere le proporzioni e capire come gestire la lacuna, come poter affrontare anche parti figurative e, in questo caso, anatomiche.

Dopo questa parte di stuccature mimetiche, come avete proceduto?

Con l'integrazione pittorica con colori specifici per il restauro. Abbiamo utilizzato dei colori preparati da noi, realizzati con pigmenti di alta qualità in grado di garantire una buona stabilità nel tempo, con un legante – in questo caso vernice aldeidica Laropal A 81 – che assicura stabilità, reversibilità e riconoscibilità. Anche se abbiamo operato con un tipo di integrazione pittorica mimetica non percepibile a luce visibile, con una semplice analisi non invasiva è immediatamente riconoscibile cosa è originale e cosa no. Inoltre il nostro lavoro è sempre accompagnato da una dettagliata documentazione fotografica.

Sabina Vedovello ci ha raccontato che Tintoretto 'ri-fiuta' l'approccio di integrazione precisa, che è quella che i restauratori fanno. È un dato che avete rilevato anche voi?

Sì, assolutamente, proprio perché le campiture di colore sono molto nette e definite e ci sono dei forti contrasti. Non è possibile realizzare delle sfumature che possano ammorbidire le forme e i passaggi tonali, ottenere un effetto indeterminato che possa aiutare l'integrazione pittorica. Bisogna sostenere invece la forza pittorica dell'artista: noi dobbiamo adattarci all'opera su cui andiamo ad intervenire. Ogni dipinto, ogni opera è qualcosa di assolutamente particolare e noi ci adattiamo.

Il confronto tra prima e dopo il restauro è veramente sconvolgente. Avete avuto molte esitazioni in corso d'opera?

È stato davvero emozionante venire a contatto con un'opera di questa importanza e di questo valore, che si è svelata davanti ai nostri occhi di giorno in giorno: nella fase di pulitura, ma anche nella fase di integrazione pittorica, è come se riprendesse vita. Eitazioni ne abbiamo tutti ed è giusto così, perché la responsabilità è grande, però siamo un gruppo di lavoro, non un singolo; il confronto fa parte della nostra quotidianità. Inoltre siamo sempre stati affiancati da una valida équipe di professionisti; c'è sempre stata un'attenta presenza da parte dell'Ateneo, di Save Venice, di storici dell'arte, di consulenti scientifici.

Quanto è durato in termini effettivi il restauro?

Cinque mesi. Da marzo ai primi di settembre del 2018.

Il vostro intervento è stato considerato un caso di studio che ha riaperto nuove riflessioni critiche sull'opera. Dopo esser stato presentato al convegno dello scorso novembre, l'opera sarà oggetto di un riesame da parte della critica che noi brevemente anticipiamo qui grazie al contributo di Stefania Mason.

Ne siete orgogliosi?

Siamo orgogliosi e anche onorati di aver avuto l'occasione di confrontarci con un'opera così importante e con un Maestro assoluto della pittura, di aver quindi potuto contribuire al processo di valorizzazione di quest'opera. Siamo felici che si sia creata una nuova occasione di studio, un'apertura di dialogo e confronto che credo crei un arricchimento per tutti.

L'insolito incontro di Maria e Girolamo

Tintoretto e la Scuola di San Fantin

Dopo l'eccellente restauro che l'ha restituita alle sue autentiche qualità pittoriche e la tournée espositiva a Venezia e Washington, *L'Apparizione della Vergine a San Girolamo* di Tintoretto riappare nel suo luogo originario anche se profondamente mutato. Il suo ritorno sarà occasione per una pubblicazione, promossa dall'Ateneo Veneto, di cui si forniscono qui alcune anticipazioni relative all'analisi storico-critica del dipinto.

Comprendere il significato profondo della pala e la sua singolare iconografia presuppone un ritorno all'indietro nello spazio, l'altare della Sala dell'Albergo della Scuola di Santa Maria e San Girolamo, e nel tempo del suo artefice, Jacopo Tintoretto, ponendoci una serie di domande.

Il tema, che vede protagoniste con pari dignità entrambe le figure celesti, Maria e Girolamo, è infatti un *unicum* nella storia dell'arte, mentre nessun racconto della vita del Santo anacoreta menziona tale evento miracoloso. La Scuola Grande di Santa Maria e San Girolamo, detta anche Scuola di San Fantin o dei "Picaì", impegnata nell'accompagnamento materiale e spirituale dei condannati a morte al patibolo, era sorta dalla fusione nel 1458 di due Scuole, intitolate rispettivamente a Santa Maria della Giustizia e a San Girolamo. I lavori per la costruzione della sede unitaria dovettero partire presto, e già nel 1572 un atto registrato nella Mariogola della Scuola attesta dell'esistenza nell'Albergo di un altare dedicato a San Girolamo. Fu senza dubbio l'organismo direttivo della Scuola a chiedere all'artista di celebrare nella pala i suoi due santi protettori, indicando probabilmente come modello di riferimento la miniatura della Mariogola che mostrava un San Girolamo inginocchiato davanti al Crocefisso, mentre si gira a guardare la Madonna che ascende al cielo rivolgendogli un ultimo sguardo benevolo. Si deve all'estro creativo di Tintoretto la trasformazione del modello, con l'obbligo delle due presenze, nella dimensione monumentale di una pala d'altare. In un'inedita unitarietà narrativa, l'evento miracoloso viene accentuato dalla particolare relazione spaziale ed emozionale tra i due protagonisti, e di entrambi con un paesaggio lussureggiante.

L'apparizione della Vergine è improvvisa, coglie di sorpresa San Girolamo al riparo del rudere della grotta di Betlemme, tanto che nel torcersi su se stesso fa cadere a terra la Bibbia su cui sta lavorando. I suoi occhi incontrano, lungo una diagonale, quelli della Vergine che allarga le braccia in un gesto di accoglienza, sorretta da quattro splendidi angeli variopinti in scorci arditissimi. Simboli mariani sono stati individuati nell'arco a destra, un riferimento a Maria come *Ianua Coeli*, particolarmente appropriata all'altare sul quale si celebravano le messe in suffragio, nel ponte un segnale del suo ruolo di collegamento fra il cielo e la terra, mentre lo spettacolare sole da cui s'irradia una raggiera esplosiva di luce alluderebbe alla Vergine che dà alla luce Cristo. La Madonna che appare



SCHEDA TECNICA

MAUVE srl è una società che si occupa di conservazione e restauro, creata nel luglio 2017 da **Annamaria D'Ottavi, Paolo Roma e Martina Serafin** che operano nel settore dei beni culturali da diversi anni in ambiti complementari e con interdisciplinarietà tra l'arte antica e l'arte contemporanea e polimaterica.

Pur essendo una società giovane, unendo l'esperienza sviluppata individualmente da ciascun socio e la rete di collaborazioni creata con le diverse professionalità che convivono nel mondo del restauro, dall'ambito scientifico a quello storico-artistico, così come con gli enti di salvaguardia e di ricerca, MAUVE srl ha già potuto realizzare importanti progetti a Venezia, come, ad esempio, alle Gallerie dell'Accademia nell'ambito dei restauri promossi dal progetto di Borsa Italiana "Rivelazioni-Finance for Fine Arts" e presso la V-A-C Foundation, e oltre il territorio lagunare, come nel caso della Diocesi di Montepulciano-Chiusi-Pienza, dove proprio in questi giorni sta ultimando l'intervento strutturale sul supporto ligneo del monumentale trittico dell'*Assunta* di Taddeo di Bartolo nella Cattedrale di Montepulciano. Oltre all'attività di restauro di opere d'arte su diverse tipologie di supporti, dai dipinti su tela e tavola al metallo, ai materiali ceramici e cartacei, MAUVE srl ha maturato importanti esperienze anche nell'attività di supporto tecnico nell'allestimento mostre e *condition report*, come nel caso del riallestimento della quadreria del Museo Civico di Santa Caterina a Treviso, per la riapertura nel febbraio 2018, e sempre nello stesso anno, in collaborazione con Civita Tre Venezie, alla mostra evento Homo Faber promossa da Michelangelo Foundation presso l'Isola Maggiore di San Giorgio.

IL RESTAURO

Il restauro del dipinto *L'Apparizione della Vergine a San Girolamo* dell'Ateneo Veneto di Venezia, affidato alla ditta MAUVE srl, promosso da Save Venice inc., ha avuto inizio nel marzo 2018 e si è concluso poco prima della mostra, nel settembre dello stesso anno. L'intervento è stato condotto sotto la supervisione dalla Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e laguna, nelle persone della dott.ssa Maria Cristina Dossi, Direttrice dei lavori, e del funzionario restauratore Alessandro Longega, con i quali si è instaurato un continuo e proficuo dialogo e con la dott.ssa Amalia Basso, curatrice delle Giornate di studio su Tintoretto a Palazzo Ducale nel novembre 2018. L'Ateneo Veneto per sua natura risulta un interlocutore di grande spessore, che ha contribuito in modo importante alle necessarie riflessioni sul piano storico-artistico sull'opera emerse nel corso del restauro e che con grande gentilezza e disponibilità ha supportato durante l'intenso periodo in cui è stato in lavorazione il dipinto presso il laboratorio di restauro; in particolare il Presidente dell'Ateneo Veneto, Gianpaolo Scarante, il Conservatore delle Collezioni d'Arte e dei prestiti, dott. Camillo Tonini, la prof.ssa Ileana Chiappini di Sorio, la dott.ssa Marina Niero e la dott.ssa Silva Menetto. L'intervento ha preso avvio, già in fase progettuale, da un processo conoscitivo, tecnico e storico artistico, che ha permesso di intervenire sull'essenza materica dell'opera e che nella sua esecuzione è divenuta un'azione critica mirata, sottoposta a un continuo vaglio scientifico attraverso la realizzazione di una vasta campagna di indagini. Il restauro ha portato all'individuazione di importanti elementi che afferiscono alla tecnica esecutiva dell'opera e alla prassi esecutiva dell'Autore e si inseriscono come ulteriore tassello chiarificatore negli studi su Tintoretto, riportando il dipinto all'attenzione della critica sia nazionale che internazionale.

Nell'equipe di collaboratori che hanno affiancato l'intervento di restauro vanno ricordati: il professor Paolo Bensi dell'Università di Genova, che ha curato per MAUVE srl il coordinamento scientifico; il fotografo Dino Chinellato che ha condotto le indagini non invasive per immagini; le indagini chimiche su microcampioni sono state realizzate dalla ditta CSG Palladio (Sonia Cattazzo e Elena Monni) di Vicenza e dai professori Pietro Baraldi e Paolo Zannini dell'Università di Modena-Reggio Emilia, mentre per la lettura tecnica dei tessuti del supporto ci si è avvalsi della consulenza della restauratrice Elisa Zonta di Prato. La movimentazione del dipinto dall'Ateneo Veneto al laboratorio di restauro è stata seguita da ditte del settore specializzate operanti nel nostro territorio. Al restauro hanno collaborato, affiancando i restauratori responsabili dell'intervento, i tecnici del restauro: Irena Shymanska, Alice Liviani e Marina Vece.

a San Girolamo non veste il ruolo dell'Immacolata, che prevede la falce di luna, né dell'Assunta sempre raffigurata con lo sguardo verso il Cielo che la attende e che, nel programma decorativo dell'Albergo, avrebbe avuto il posto d'onore nel vasto soffitto di Palma, ma è più semplicemente Maria, della cui verginità perpetua Girolamo era stato strenuo difensore.

La connessione della pala con l'ambiente che la accoglieva non è irrilevante al fine di comprendere il suo messaggio: essa era destinata a un pubblico in linea di massima ristretto, quello dei governatori della Scuola che solo nelle occasioni drammatiche delle esecuzioni capitali si ampliava ai confratelli che avevano il compito di assistere i condannati dopo aver partecipato alla messa all'altare con la pala di Tintoretto.

Per quanto riguarda la datazione della pala, la sua importante funzione celebrativa dei santi titolari della Scuola e la sua collocazione su un altare già eretto nel 1572, oltre al confronto stilistico con alcune tele della Sala superiore della Scuola di San Rocco indurrebbero a collocarla entro la fine degli anni settanta, al posto del precedente termine *ante quem*, il 1588, dell'incisione che ne trasse Agostino Carracci, il primo segnale dell'apprezzamento dell'opera quando il suo "inventore" era ancora vivente.

Stefania Mason

Post-scriptum con bibliografia

Giuseppe Pavanello

La Scuola di S. Fantin ora Ateneo Veneto
Venezia, Officine grafiche Vittorio Callegari, 1914

Nicola Ivanoff

Il ciclo pittorico della Scuola di San Fantin
«Ateneo Veneto» fascicolo speciale
per il 150° anniversario, 1962, pp. 65-66

Rodolfo Pallucchini - Paola Rossi

Tintoretto. Le opere sacre e profane
Milano, Alfieri Electa, 1982, pp. 222-223, cat. 425.

Pietro Zampetti

Guida alle opere d'arte della Scuola di San Fantin Ateneo Veneto (Ristampe dell'edizione 1973 con aggiornamenti a cura di Ileana Chiappini di Sorio) Venezia, Ateneo Veneto, 2003, pp. 105-106
nel 1583-1585

Peter Humfrey

Tintoretto e la pala d'altare, in *Tintoretto 1519-1594*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale Washington, National Gallery of Art, 2018-2019), a cura di Robert Echols e Frederick Hilchman, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 122-133, 259-260