

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/I (2013)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Carlo Corsato

TIZIANO OTTOCENTO: IL MONUMENTO DEI FRARI E IL RESTAURO
DEL *SAN PIETRO MARTIRE* AI SANTI GIOVANNI E PAOLO (1852-1853)

Una parte importante dell'identità di Venezia può essere rintracciata nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo, dove si incontrano la storia della città e la devozione domenicana in una delle pale d'altare più note della pittura veneziana: l'*Uccisione di san Pietro martire*¹. Si tratta della celebre opera dipinta da Tiziano Vecellio entro il 1530 e collocata il 27 aprile di quello stesso anno sul secondo altare alla sinistra dell'ingresso, intitolato al martire di Verona. La sua storia si conclude, come è noto, nel 1867, quando il dipinto andò in fumo durante un incendio nel quale però fatalmente anche la pala di Santa Caterina di Giovanni Bellini². Fortunatamente la sua memoria permane nelle descrizioni riportate nelle fonti letterarie antiche, nonché nelle numerose incisioni (celebre quella di Martino Rota, fig. 1), e nelle molte copie dipinte³.

Questa commissione fu una delle più tormentate di Tiziano. Prese inizio nel 1525 con una disputa interna alla scuola di San Pietro Martire: i dirigenti avevano tentato di sovvertire il volere dei propri confratelli imponendo il nome di Jacopo Palma il Vecchio – anch'egli iscritto alla scuola e intenzionato a consegnare l'opera come oblazione. Il dono, tuttavia, sfumò grazie all'opposizione dei membri della scuola

¹ *La Basilica dei santi Giovanni e Paolo: Pantheon della Serenissima*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Marcianum Press, 2013.

² PETER HUMFREY, *The altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven, Yale University Press, 1993, pp. 145, 184-188, e cat. 12, 343-344 (pala di Santa Caterina); 314-317, cat. 99, 360 (pala di San Pietro Martire). Del dipinto tizianesco si è occupata PATRICIA MEILMAN, *Titian and the altarpiece in Renaissance Venice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, con bibliografia precedente. Per un aggiornamento con alcune novità documentarie sulla pala belliniana mi permetto di rimandare a CARLO CORSATO, in *La Basilica dei santi Giovanni e Paolo*, cat. 48, pp. 213-218.

³ Oggi sull'altare originale si può vedere la copia recentemente assegnata a Nicolò Cassana sull'ultimo scorcio del XVII secolo. FRANCO PALLIAGA, in *La Basilica dei santi Giovanni e Paolo*, cat. 56, pp. 233-235.

e alla morte dello stesso Palma nel 1528. Toccò dunque a Tiziano occuparsi del dipinto, che sarebbe divenuto uno dei suoi più noti capolavori, come riporta tutta la storiografia a partire dal Cinquecento⁴.

Uno dei primi e (come sempre) più solerti nella propaganda tizianesca fu Pietro Aretino, il quale nel primo libro delle sue *Lettere* (1538) scrive a Niccolò Tribolo ricordando la visita ai Santi Giovanni e Paolo dello stesso scultore assieme a Benvenuto Cellini. Naturalmente i due artisti non avevano mancato di ammirare il dipinto. «Nel guardarlo – scrive Aretino – converse e Voi [Niccolò Tribolo], e Benvenuto [Cellini] ne l'immagine de lo stupore; e fermati gli occhi del viso, e le luci de l'intelletto in cotal opra, comprendeste tutti i vivi terrori de la morte, e tutti i veri dolori de la vita ne la fronte, e ne le carni del caduto in terra [san Pietro martire]; maravigliandovi del freddo, e del livido che gli appare ne la punta del naso, e ne l'estremità del corpo, né potendo ritener la voce, lasciaste esclamarla nel contemplar del compagno, che fugge, gli scorgeste ne la sembianza il bianco de la viltà, e il pallido de la paura. Veramente Voi deste dritta sentenza al merito de la gran tavola nel dirmi, che *non era più bella cosa in Italia*»⁵. L'arte dunque è capace di sfidare la natura e, grazie all'*ingenium* dell'artista, può rendere vive le emozioni di ciò che rappresenta. Sembra di leggere, in queste righe, il motto dello stesso Tiziano – *Natura potentior Ars*⁶.

Trent'anni più tardi Giorgio Vasari non mancò di elogiare proprio quest'opera nelle sue *Vite* (1568), decretando che essa «è la più compiuta, la più celebrata, e la maggiore e meglio intesa [leggi: concepita] e condotta [leggi: realizzata] che altra, la quale in tutta la sua vita Tiziano abbia fatto ancor mai»⁷. Da allora in poi, per oltre tre secoli, l'*Uccisione di san Pietro martire* fu tra le opere più copiate del maestro cadorino, consacrando la fama del dipinto e rendendolo parte inte-

⁴ Per la storia critica si veda CARLO CORSATO, SANTIAGO ARROYO, in *La Basilica dei santi Giovanni e Paolo*, cat. 55, pp. 230-233.

⁵ *De le lettere di Messer Pietro Aretino. Libro Primo*, Venezia, Francesco Marcolini, 1538, cc. LXVII (mio il corsivo). La lettera è data 29 ottobre 1537.

⁶ Lo stesso concetto è ribadito da Aretino nella lettera a Veronica Gambara, datata 7 novembre 1537 (*De le lettere di Messer Pietro Aretino*, c. LXX).

⁷ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze, Sansoni, 1881, VII, p. 439.

grante dell'identità veneziana dello stesso pittore. A fondamento di questa identità, ancora una volta, le parole di Vasari: «Tiziano da Cadore dà vivendo vita alle figure ch'ei fa vive, come darà e vivo e morto fama alla sua Venezia»⁸.

Fu soprattutto durante la dominazione austriaca, però, che questa pala d'altare divenne un tassello indispensabile per la comprensione dell'immagine della città⁹, connettendosi alla rivendicazione del primato artistico veneto promosso da Leopoldo Cicognara, vera anima della rinascita dell'Accademia di Belle Arti in laguna. In questo progetto culturale giocò un ruolo determinante anche la figura di Antonio Canova, gloria vivente dell'appena defunta Serenissima¹⁰. Non è un caso infatti che proprio a Canova venga affidato il primo progetto per il monumento a Tiziano (1790-1795), che poi sfumò a causa della morte di Girolamo Zulian, protettore dello scultore e promotore dell'iniziativa¹¹. L'intima relazione artistica tra i due geni venne comunque ristabilita, grazie alla riproposizione del progetto canoviano per il suo stesso monumento funebre, posto volutamente in posizione speculare a quello dedicato al cadorino nella chiesa dei Frari, dove allora mancava (e a lungo mancò) la gemma più preziosa del genio tizianesco: l'*Assunta*.

Nel 1816 la pala era infatti stata trasferita all'Accademia, dove già nel 1809 Cicognara aveva tenuto un elogio pubblico di Tiziano, rendendo finalmente ufficiale il processo di riattualizzazione culturale del maestro cadorino¹². Nel 1822 sempre Cicognara ottenne di portare

⁸ Citato in GIUSEPPE CADORIN, *Dello amore ai veneziani di Tiziano Vecellio, delle sue case in Cadore e in Venezia e delle vite de' suoi figli*, Venezia, Carlo Hopfner, 1833, p. 22.

⁹ Al consolidamento dell'immagine di Tiziano-servitore della Repubblica, cui era legato da «patrio amore» contribuì certamente anche l'abate Cadore (Dello amore ai veneziani di Tiziano Vecellio, pp. 8, 10, 12).

¹⁰ FERNANDO MAZZOCCA, *Arti e politica nel Veneto asburgico*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra (Verona 1989), a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol e Fernando Mazzocca, Milano, Electa, 1989, pp. 40-79.

¹¹ GIUSEPPE PAVANELLO, «Antonio Canovae Veneto...», in *Antonio Canova*, catalogo della mostra (Venezia-Possagno 1992), a cura di Giuseppe Pavanello e Giandomenico Romanelli, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 47-49 e cat. 82, pp. 166-167.

¹² CLAUDIA TERRIBILE, *Le vetrate dei Frari e l'Assunta di Tiziano: una storia in controtace*, «Art e Dossier», giugno (2007), pp. 40-41. Negli ultimi mesi del 1816 il dipinto tizianesco viene rimosso dal proprio altare e condotto all'Accademia per un restauro; al suo posto viene installata la pala di Giuseppe Salviati un tempo nella chiesa dei Servi (oggi nella cappella del Rosario dei Santi Giovanni e Paolo), il cui restauro, condotto contestualmente all'*Assunta*, sembra conclu-

all'Accademia davanti all'*Assunta* il feretro di Canova, dove vi recitò uno struggente elogio funebre, fondendo i due artisti veneti in un'unica immagine speculare, poi riproposta nei rispettivi monumenti¹³. Con una battuta potremmo dire che Tiziano era tornato a servire Venezia e la città tornava a servirsi della sua immagine pubblica.

Il monumento dei Frari eretto trent'anni più tardi alla memoria del maestro cadorino per mano di Luigi Zandomeneghi, già titolare della cattedra di scultura all'Accademia, e di suo figlio Pietro, divenne in questo senso emblematico di una particolare temperie culturale, certamente di chiara ispirazione filo-asburgica in conseguenza dei tragici moti del 1848-1849. Tuttavia già ai tempi di Cicognara le chiese dei Frari e dei Santi Giovanni e Paolo avevano visto rafforzata la loro immagine di pantheon della Serenissima, divenendo in tal modo i luoghi deputati alla conservazione identitaria della memoria urbana. I due templi vennero non a caso associati anche nelle grandi formelle che compongono il monumento dei Zandomeneghi: la statua di Tiziano, posta al centro, volge il proprio sguardo alla propria destra, laddove si trova il *San Pietro martire* dei Santi Giovanni e Paolo, e al contempo si rivolge verso l'altar maggiore orfano dell'*Assunta*, non a caso riproposta alle spalle dell'effigie del pittore¹⁴; sul lato destro, chiude l'ideale galleria di quadri il *Martirio di San Lorenzo* dei gesuiti, una variante del quale era stata commissionata da Filippo II per il monastero dell'Escorial, uno dei luoghi chiave per l'autorappresentazione della casata degli Asburgo. (Tornerà utile tenere a mente quest'ultimo aspetto).

dersi già in ottobre; vedi ISABELLA CECCHINI, *L'Assunta lontano dai Frari: la pala in museo, 1816-1920*, in corso di stampa; ALICE BOSCHINI, in *La Basilica dei santi Giovanni e Paolo*, cat. 86, p. 296. Questi ottimi contributi, per diverse vie documentarie, fissano con chiarezza la data di trasferimento della pala tizianesca al 1816 (come indicato da Gaetano Milanese nelle sue note alla vita di Tiziano scritta da Vasari).

¹³ L'atmosfera del rito civile, ammantato della stessa sacralità di una cerimonia religiosa, è perfettamente visibile in dipinto di Giuseppe Borsato (datato 1824), oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro di Venezia (inv. n. 1882). Si veda BARBARA CINELLI, in *Il Veneto e l'Austria*, cat. 31, pp. 120-121.

¹⁴ L'assenza dell'*Assunta* dall'altar maggiore dei Frari spiega l'esigenza di una sua riproposizione nel monumento a Tiziano; la ricollocazione del dipinto nel 1920 causò un effetto straniante ancor evidente a chi entri in chiesa: il dipinto originale inquadrato dall'arco del coro, infatti, mortifica il valore culturale (prima che artistico) del suo sembiante scolpito dai Zandomeneghi nel monumento.

È il 1852 quando l'imponente monumento venne ultimato e Tiziano, tramite le sue opere, fu definitivamente consacrato quale rinnovato (o forse ritrovato) paradigma e modello da imitare dell'arte veneziana. A confermarlo è Pietro Selvatico, segretario facente funzioni di presidente dell'I.R. Accademia di Belle Arti (1849-1857/59), in una minuta del 12 agosto di quello stesso anno, nella quale si augura che «in questa Venezia ove la munificenza dell'Augusto Imperatore [Francesco Giuseppe] volle onorar con magnifico monumento l'immortale genio di Lui [Tiziano], il dipinto più celebre [il *San Pietro martire*] non rimanga quasi perduto per l'arte, e tolto al vantaggio che gli artisti possono trarne copiandolo»¹⁵.

È dunque attraverso la consapevolezza della necessità della salvaguardia, del restauro delle opere più celebri del passato, che l'immagine di Venezia tramandata attraverso quelle stesse opere divenne tradizione consolidata e parte integrante della sua identità. Fu infatti proprio lungo tutta la dominazione austriaca, con una particolare intensificazione tra gli anni trenta e cinquanta per quanto concerne la pittura, che la I.R. Luogotenenza – cui fu indirizzata la nota scritta da Selvatico – autorizzò tramite l'Accademia una vasta campagna di interventi volti a restaurare (nel letterale senso di “restituire”) l'immagine stessa della città.

Nell'apertura della stessa lettera Selvatico sottolineò quest'ultimo aspetto, lamentando la mancanza di fondi per il recupero di un altro dei grandi capolavori della pittura veneziana. Scrisse: «È veramente doloroso che le circostanze vietino pel momento a codesta Eccelsa Magistratura [l'I.R. Luogotenenza] di poter far intraprendere il restauro della tavola di Giovanni Bellini appartenente alla chiesa di San Zaccaria [...], imperocché quella tavola lasciata in quel deplorabile stato, non solo si danneggia ogni giorno più, toglie all'amatore e all'artista di poter ammirare la preziosa bellezza ~~da~~ di un'opera che a ra-

¹⁵ VENEZIA, *Archivio Storico Accademia di Belle Arti*, San Pietro Martire di Tiziano 1852-1855, b. 95 (d'ora in poi ASA, SPMT), prot. n. 315. Si noti che il monumento venne inaugurato pochissimi giorni dopo la lettera di Selvatico, il 17 agosto; nel 1852, inoltre, venne coniata una medaglia bronzea (Verona, Museo di Castelvecchio, inv. nr. 11731/7 C 69), ideata da Antonio Fabbris (si veda Renata Parise in *Il Veneto e l'Austria*, cat. 39, p. 124), in cui si riproduce fedelmente il monumento a Tiziano, in onore della visita veneziana di Francesco Giuseppe (1850). L'evidente connessione tra gli Asburgo, Tiziano e il suo monumento verrà chiarita più oltre.

gione è stimata il capo lavoro dell'insigne suo autore ma eziandio procura alla medesima danni sempre maggiori»¹⁶.

Fortunatamente la penuria di fondi non intaccò il recupero del *San Pietro martire* di Tiziano. Il restauro si era reso necessario, dopo che nel 1797 le truppe napoleoniche avevano strappato il dipinto dal suo altare per condurlo a Parigi. Questo viaggio fu particolarmente funesto: viste le sue notevoli dimensioni (559 × 332 cm) il dipinto giunse in Francia via mare nella stiva della fregata *La Favorite*, che sfortunatamente venne colpita da una tempesta; l'acqua penetrò nella cassa che conteneva la tavola, facendone ingrossare le fibre; una volta asciugatosi il supporto, la pittura naturalmente iniziò a sfogliarsi, tanto da rendere necessario il trasporto su tela nel 1800 a opera di François-Toussaint Hacquin¹⁷. Quarant'anni più tardi, al suo rientro a Venezia, possiamo immaginare che il dipinto fosse oramai il ricordo di se stesso, eppure si attesero altri dieci anni prima di porvi rimedio.

La connessione tra la conclusione del monumento dei Frari e l'avvio della pratica amministrativa del restauro del *San Pietro martire* in tal senso non può essere una coincidenza cronologica. Nel 1852 Tiziano, nella doppia veste di servitore di Venezia e degli Asburgo, venne infatti riattualizzato come personaggio pubblico e, al tempo stesso, immagine pubblica della città, proprio in virtù del suo statuto di Apelle dell'arte veneziana. L'associazione al celebre pittore antico appare in bella evidenza nella patente nobiliare concessa al cadorino nel 1533 dall'imperatore Carlo V, intenzionato a proporsi quale monarca illuminato e protettore delle arti, e dunque come nuovo Alessandro Magno¹⁸.

È questa l'associazione più rilevante per comprendere questa congiuntura: come un nuovo Alessandro intese infatti proporsi anche l'imperatore Ferdinando I d'Austria, in qualità di protettore della me-

¹⁶ ASA, SPMT, b. 95, prot. nr. 315 (mio il corsivo).

¹⁷ ANN MASSING, *Painting Restoration before La Restauration: The Origins of the Profession in France*, Londra-Tournhout, Harvey Miller, 2012, pp. 178, 196 n. 104. Il trasporto su tela viene anche testimoniato da Selvatico nella relazione di inizio lavori: vedi *infra* (per la citazione) e la nota 26 per la segnatura del documento.

¹⁸ L'associazione Tiziano-Apelle viene ripresa da Aretino pochi anni dopo in un celebre sonetto (1537) riferito al ritratto del Duca di Urbino (si veda *De le lettere di Messer Pietro Aretino*, c. LXX).

moria di Tiziano, di custode della memoria dell'Apelle di casa Asburgo. Ai piedi del monumento dei Frari il nome dell'imperatore e quello del pittore appaiono chiaramente associati e posti davanti all'osservatore in una grande iscrizione: «TITIANO / FERDINANDUS I / MDCCCLII». Il carattere fittizio e strumentale di questa associazione appare evidente se si pensa al fatto che, nel 1852, Ferdinando non era l'imperatore in carica, avendo abdicato nel 1848 in favore del nipote Francesco Giuseppe. Tuttavia fu in qualità di imperatore, di fresca incoronazione avvenuta a Milano, che Ferdinando nel 1838, durante la sua visita a Venezia, accolse la proposta dell'Accademia di Belle Arti di farsi promotore del monumento all'illustre artista cadorino, avviato poi nel 1842. A questa tutela, allude l'allegoria del Secolo XIX posta ai piedi del monumento dei Frari, che ostende chiaramente la scritta «TITIANO MONVMENTVM ERECTVM SIT / FERDINANDVS I MDCCCXXXIX»¹⁹.

La data 1852 acquisisce, in questo contesto, un significato storico più ampio della semplice conclusione dei lavori. Nella tabella retta dall'allegoria del Secolo XVI, posta alla sinistra del monumento, si può infatti leggere distintamente: «EQUES ET COMES TITIANVS SIT / CAROLVS.V. MDLIII». L'erronea datazione del conferimento della patente nobiliare a Tiziano (1553 invece di 1533) risale alle *Maraviglie dell'arte*, opera pubblicata da Carlo Ridolfi nel 1648, che risultava due secoli più tardi «già da buon pezzo anche rara»; tuttavia dovette essere nota agli estensori del programma iconografico del monumento grazie alla versione rivista e aggiornata da Giuseppe Vedova, uscita nel 1835-1837²⁰.

Si veniva a creare, in tal modo, una quanto mai opportuna simmetria cronologica (1553-1852) che connetteva direttamente gli Asburgo a Tiziano. Il monumento al pittore, dunque, avrebbe dovuto

¹⁹ L'evento è ricordato nell'*Entrata dell'Imperatore d'Austria a Venezia* di Lancelot-Théodore Turpin de Crissé (1848) al Musée des Beaux-Arts di Nantes (inv. 1206).

²⁰ CARLO RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte*, 2 voll., Padova, Tipografia e Fonderia Cartallier, 1835-1837, I (1835), pp. 234-238; la citazione nel testo vien dalla prefazione di Vedova (p. 11). L'erronea datazione è ben discussa da CHARLES HOPE, *The early Biographies of Titian*, in *Titian 500*, atti del convegno (Washington 1990), a cura di Joseph Manca, Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 170-172. Nel 1833 Cadorin (*Dello amore ai veneziani di Tiziano Vecellio*, pp. 74-75 n. 60) lamenta la grave mancanza di un monumento eretto alla memoria di Tiziano, rammentando il fallito progetto di Canova ("Il Fidia italiano").

celebrare il genio della pittura veneta, come la peste del 1576-1577 aveva impedito al momento della sua dipartita, proprio nel trecentesimo anniversario della sua elevazione alla nobiltà imperiale. La visita veneziana di Francesco Giuseppe nel 1850, a pochi mesi dalla restaurazione post-repubblicana, rese certamente questa connessione ancor più opportuna e attuale. Nello stesso anno, tuttavia, veniva pubblicato il documento originale della patente nobiliare, nel quale si legge distintamente «anno Domini millesimo quingentesimo trigesimo tertio»²¹. Il significato strumentale della celebrazione tizianesca veniva quindi involontariamente svelato, tanto da poter forse spiegare la lieve discordanza cronologica tra la conclusione del monumento dei Frari e la perfetta ricorrenza del (fittizio) trecentenario nel 1853.

Tuttavia fu proprio il *San Pietro martire* dei Santi Giovanni e Paolo a cogliere questa opportunità, grazie alle pressioni di Selvatico e all'involontaria complicità del ritardo nei lavori di recupero conservativo del dipinto. Rientrato a Venezia nel 1841, infatti, la tavola non poté essere restaurata a causa della cronica penuria di fondi del governo austriaco (abbiamo visto come la stessa sorte riguardò anche la pala di San Zaccaria di Bellini). I moti del 1848-1849 certamente contribuirono ad accumulare altro ritardo, cui andrà aggiunta la comprensibile resistenza esercitata dalla fabbrica della chiesa²², non particolarmente desiderosa di veder portare il dipinto all'Accademia per il restauro, con il rischio di rimanervi permanentemente come era accaduto all'*Assunta*. Nel 1853, infatti, Luogotenenza e Presidenza dell'Accademia dovettero intimare alla fabbrica di lasciar rimuovere il dipinto dall'altare per consentirne i lavori di recupero. Per la cronaca: era il 15 maggio 1853²³.

Ma procediamo con ordine. Nell'agosto 1852, come abbiamo visto, Selvatico portò all'attenzione dell'I.R. Luogotenenza la necessità di restaurare il *San Pietro martire*. Il 27 settembre lo stesso Selvatico,

²¹ GIOVANNI BATTISTA CADORIN, *Diploma di Carlo V Imperatore a Tiziano ora per la prima volta pubblicato nella sua integrità e tradotto in occasione delle faustissime nozze Cadorin-Benedetti*, Venezia, Giovanni Cecchini, 1850, p. 30.

²² ASA, SPMT, b. 95, prot. nr. 200 (comunicazione di Selvatico del 10/05/1853).

²³ Ivi, comunicazione della Fabbrica prot. nr. 38; allegata vi è anche una relazione di Tagliapietra senza numero di protocollo. Per l'intimazione da parte della Luogotenenza si vedano i prot. nr. 7830/182 e 7901/186

per sondare disponibilità e condizioni di incarico, contattò il restauratore Paolo Fabris, cui una decina d'anni prima era stata affidata la cura della pala di san Marco della Salute, sempre di Tiziano. Per questo suo precedente incarico, Fabris venne ritenuto più idoneo di Andrea Tagliapietra – anch'esso indicato come candidato possibile nella relazione della Commissione Permanente di Pittura, che sovrintendeva sotto il profilo tecnico tutti i restauri condotti sotto il diretto controllo dell'Accademia. Tuttavia questo parere venne rilasciato solo il 30 marzo, da una commissione composta da Grigoletti, Santi, Felice Schiavoni e Molmenti²⁴. Quindici giorni prima intanto la Luogotenenza aveva dato il via libera al restauro richiedendo alla Commissione Permanente di esprimersi su tre punti: «1° Quali siano i nettamenti e i restauri di cui possa veramente abbisognare l'opera insigne, e se convenisse all'uopo proporre che il dipinto venisse trasportato all'Accademia durante il tempo del suo restauro. 2° Quale fra i nostri valenti artisti di ristauo possa tenersi il più adatto a ben risanare questo capo-lavoro del sommo Tiziano, 3° Quale sia il giusto prezzo da retribuirsì a tale artista, e in quanto tempo possa egli compiere i necessari lavori»²⁵. La risposta della commissione, registrata in una relazione riassuntiva di Selvatico (datata 14 aprile), è puntuale e professionale:

con la più lodevole cautela viene proposto di premettere una leggera, cauta ad artistica detersione, una vernice a fine di togliere in parte quella patina gialla, che a giudizio dei componenti la prefata Commissione è forse la principal causa che rende opaco e monotono il celebre dipinto. Sarebbe pure consiglio, sotto ogni riguardo accettabile, quello della prefata Commissione, di far trasportare all'Accademia il dipinto, acciò che la prefata Commissione potesse vegliar continuamente il delicato rinettamento.

Ma sgraziatamente – continua il documento – le due seguenti circostanze si oppongono a ciò. La prima è che manca attualmente nell'Accademia un locale libero che sia bastevolmente alto per accogliere un quadro di tanta dimensione, giacché i locali a ciò idonei sono ingombri di tele e tavole dipinte, per causa del

²⁴ Ivi, prot. s.nr. "Unito al N. 174"; la relazione venne allegata al documento prot. nr. 174 (si veda n. 26), steso quindi giorni più tardi in seguito alla riunione tra Selvatico e i componenti della Commissione Permanente di Pittura, dopo l'incontro tra il segretario e il restauratore Fabris (si veda n. 25).

²⁵ Ivi, prot. nr. 126 (15/03/1853).

rinnovamento d'una delle sale nuove. Né converrebbe deporre il prefato quadro nella Sala dell'Assunta, perché alla metà di Luglio dev'essere già sgombra per la esposizione; e neppure nell'altra detta Nuova, perché nell'epoca stessa ne verrà cominciato il restauro del soppalco. La seconda circostanza che forse più della testé accennata, si fa ostacolo al proposto trasferimento, vien presentata dalla condizione del dipinto stesso; il quale sebbene già trasportato dalla tavola in tela fin da quando fu in Parigi, ha il colore coperto da sì compatte vernici, che se la tela su cui è lavorato si rotolasse anche su lungo cilindro, si arrischierebbe di produrre screpolature perniciosissime, che potrebbero mettere a grandissimo pericolo l'opera immortale. Converrebbe dunque trasportarlo insieme al pesantissimo tavolare su cui sta infisso; e allora ci sarebbe l'altro ostacolo difficilmente superabile, del come farlo passare per le scale e per la parte interna dell'Accademia²⁶.

Si propose dunque di eseguire il restauro direttamente in chiesa, nella cappella del Rosario, «ove stette per tutto il tempo in cui fu durante la copia che ne trasse l'anno scorso il Sig. Bartolomei»²⁷. Come già detto, a questo punto la fabbrica, fin qui in vero piuttosto collaborativa, iniziò a opporre qualche resistenza. Ciò nonostante il 17 maggio 1853 la tavola venne spostata nella cappella del Rosario e il restauro poté iniziare a opera di Fabris, per un compenso di 340 Lire Austriache²⁸.

Di qui in avanti i lavori procedettero speditamente, tanto che dopo soli due mesi e mezzo il dipinto fu pronto a ritornare al suo altare. Il 23 agosto 1853 il restauro risultava ultimato e il 30 dello stesso mese si procedette infatti al collaudo, attestato da una relazione stesa da quell'Andrea Tagliapietra cui era stato preferito Fabris (ma che due anni prima aveva invece restaurato la pala di Santa Caterina di Giovanni Bellini, posta sull'altare prospiciente il *San Pietro martire*)²⁹. La

²⁶ Ivi, prot. nr. 174, [cc. 1r-1v] (14/04/1853).

²⁷ Ivi, [c. 2r]. I documenti relativi a questa copia verranno pubblicati e discussi in altra occasione.

²⁸ ASA, SPMT, b. 95, prot. nr. 186 e comunicazione della Fabbrica prot. nr. 38 (con allegata relazione di Tagliapietra, senza numero di protocollo); si veda anche la comunicazione della Luogotenenza prot. nr. 8429/198 (18/05/1853) e la minuta di Selvatico prot. nr. 228 (20/05/1853). Il processo verbale di assegnazione dell'incarico a Fabris si trova al prot. nr. 235 (20/05/1853) cui è allegato, sotto il medesimo protocollo, il parere positivo della Commissione Permanente (18/05/1853).

²⁹ CARLO CORSATO, *Bellini '800. Il restauro della pala di Santa Caterina già ai Santi Giovanni e Paolo*, «Arte Veneta», 68, 2011 (2012), pp. 323-327. Per la conclusione dei lavori e la

rapidità dell'intervento fu in gran parte dovuta alle condizioni assai precarie del dipinto, sulla cui superficie si poterono fare ben pochi interventi, se non di pulitura e consolidamento. Il dipinto doveva in particolare esser protetto dalla luce. Non a caso Selvatico comunica alla Fabbriceria «un vivo desiderio espressomi dalla Commissione Permanente di Pittura, ed è quello che al fine di lasciar meglio gustare la insigne tavola, ed impedire quel tralucente della vernice che scorgevasi nel dipinto immortale, quando stia sull'altare col medesimo lume ch'ebbe finora, vengano coperte da cortine oscure le due finestre superiori al lato sinistro del suaccennato altare, non che la lunetta entro alla cappella vicina all'altare di San Vincenzo»³⁰.

Naturalmente il tono rilevabile nei documenti, generalmente entusiastico, tese a elogiare il successo del salvataggio dell'opera, ma tra le righe sembra di cogliere la consapevolezza che l'immagine di quel capolavoro potesse essere stata solo restaurata ma non pienamente restituita.

Un'ultima chiosa. Non è chiaro il motivo – dal momento che i documenti si fermano al 1855 – per il quale successivamente il dipinto verrà rimosso dal proprio altare e trasferito nuovamente, assieme alla pala di santa Caterina di Bellini – nella cappella del Rosario. Sembra di intuire che altre copie o altri restauri (in questo caso alla chiesa) dovessero esser realizzati. Certo è che, usciti di scena gli austriaci, il 26 ottobre 1866 con un plebiscito Venezia entrò a far parte del Regno d'Italia. Da quel momento l'immagine della città sarebbe rimasta congelata, come una nostalgica istantanea, a fissare il proprio passato che piano piano svaniva. Puntualmente, meno di un anno dopo, nella notte tra il 16 e il 17 agosto 1867, una parte di quell'immagine iniziò a scomparire immediatamente, nelle fiamme della cappella del Rosario, portandosi via i due capolavori di Tiziano e Bellini. Ciò che rimase fu soltanto il ricordo o la copia.

relazione di Tagliapietra, ASA, SPMT, b. 95, prot. n. 15028/368, prot. n. 433 e comunicazione della Fabbriceria prot. nr. 77.

³⁰ Ivi, prot. nr. 397 (15/08/1853).



1. Martino Rota da Tiziano, *Uccisione di san Pietro martire*, già Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo