



Fig. 91. Giorgione, *Pala di Castelfranco*, radiografia.

Boschini e il restauro, fra tutela e mercato

Monica Molteni

*Un bel zardin no' valerave niente,
Se no ghe fusse un zardinier perfeto,
Che dale ortiche el mantegnisse neto:
El saria un bosco in breve certamente.
Che cosa valerave un Arsenal
Pien de armadure de molto valor,
Se qualcun no netasse con amor
El ruzene nemigo a quel metal?
Ma meglio: che remedio, e che partio
Sarave per drezzar chi havesse smosso
De liogo, o roto per desgracia, un osso,
Senza el Barbier de San Bartolamio?¹*

Ai fini della messa a fuoco del punto di vista di Boschini sul tema del restauro il passo della *Carta* (1660) citato è indubbiamente altamente esemplare, poiché l'elenco di beni – compreso lo stesso corpo umano – la cui buona conservazione dipende dalla costante erogazione di cure amorevoli e professionali qui sciorinato è sostanzialmente finalizzato a rafforzare il concetto espresso nella quartina precedente, e cioè che in una città come Venezia, «dove gh'è milioni de Piture», se non vi fossero «degne cure. / La sarave una pena manifesta»². Nella lapidarietà di siffatta affermazione traspare in filigrana uno dei motivi fondamentali sottesi all'intero poema, ovvero l'orgogliosa coscienza dell'esistenza di un capitale artistico rappresentato dalla grande pittura del passato, particolarmente cinquecentesca, che è al contempo ricchissimo e fragilissimo, e ha un valore inestimabile in quanto elemento fondante dell'identità culturale veneziana: la cui tutela è dunque un atto materiale dovuto, necessitato dal senso di responsabilità morale che il possesso consapevole di un bene di pregio incorpora.

La questione, all'apparenza ovvia se si considera la consequenzialità dialettica instaurata fra i concetti di patrimonio e conservazione del medesimo, in realtà incorporava molteplici contraddizioni scaturite dall'incertezza di un quadro storico entro il quale la coordinazione delle attività di tutela stentava a trovare forme organizzative istituzionali³ e dove l'esercizio del restauro difettava ancora di una definizione professionale, risultando assai rare le codificazioni dei metodi d'intervento, sfuggente la demarcazione dei margini di liceità che regolavano i medesimi e, non ultimo, piuttosto sguarnito, quanto

meno all'apparenza, il *parterre* degli operatori che potevano vantare una vera e propria specializzazione nel mestiere⁴.

La realtà dei fatti era d'altronde indubbiamente ben presente a Boschini, tant'è che tornando sul problema nella *Breve Istruzione* premessa all'edizione del 1674 delle *Ricche minere* egli affronterà l'argomento in termini assai più analitici e concreti – nonché decisamente meno ottimistici – di quanto la dimensione poetica e fantastica della *Carta* non gli avesse consentito, rivelando così la profonda dicotomia esistente fra lo stato di crisi in cui versava ampia parte del patrimonio artistico cittadino e la carenza di mirati provvedimenti di salvaguardia. Il quadro che ne esce è dei più sconcertanti: "Pittura", abbandonata a se stessa senza alcun «aiuto e soccorso», va infatti giornalmente declinando e corre il rischio di estinguersi «per quei danni manifesti che di continuo si scuoprono, in particolare in molte opere pubbliche, che buona parte si vedono cadere, anzi precipitar dalle Pareti»⁵. Gli esempi evocati di seguito sono molti e insigni: in San Marziale il *Tobia e l'angelo* di Tiziano «è così mal custodito, che sta per render l'ultimo addio e volarsene al cielo»⁶ e la *Crocifissione* del Passignano è «rovinata, squarciata e cadente»⁷; alla Madonna dell'Orto, nella cappella Valier, prima a sinistra dell'entrata, l'*Eterno in gloria* del Tintoretto è stato lasciato cadere dal soffitto, «onde si vede per tal causa vuoto quel sito e privo d'ornamento, e alcuni Angeli, che sotto gli sono situati, essendo la tela staccata gli si inviano dietro»⁸, mentre la pala di Palma il Vecchio, allora sull'altare della stessa cappella, «si vede abbruciata da una parte, per negligenza nell'accender delle candele»⁹. Ai Frari l'*Assunta* di Tiziano è annoverata fra le opere che «chiamano soccorso più delle altre», poiché «essendo in tavola va facendo infinite pieghe o inarcature, e si vede tutta scrostata la figura dell'Apostolo San Pietro»¹⁰; e d'altra parte assai malconcia risulta essere anche l'*Uccisione di san Pietro martire* del medesimo autore ai Santi Giovanni e Paolo, «che in molti luoghi minaccia rovina»¹¹.

L'elenco dei capolavori a rischio potrebbe continuare ancora laddove si volesse integrare il passo in questione – ma non è questa la sede adatta per farlo – con le più succinte notizie sparpagliate fra le pagine delle *Ricche minere*, che ancora una volta ci mettono di fronte a una sofferente galleria di Giorgione, Tintoretto, Tiziano, Palma e altro ancora. Differente è tuttavia in questo secondo caso il punto di vista dell'autore, che procede in tali segnalazioni non a seguito di un'intenzione polemica, come nel caso dell'*Istruzione*, ma bensì semplicemente condotto dall'itinerario che costituisce l'architettura della sua guida, improntato da una rapidità narrativa che non dà spazio all'individuazione delle specifiche problematiche che affliggono le singole pitture. Sicché queste ultime sono sempre e solo genericamente descritte – con ampia scelta di aggettivi – come "rovinate", "mal condotte", "mal condizionate", o "maltrattate", "abbagliate", "rapite", "smarrite", o ancora "cancellate", "oltraggiate", "distrutte", "guastate" dal "vorace dente" del Tempo¹².

Il tema così insistentemente ribadito del Tempo divoratore inarrestabile delle virtù dei pennelli lascia dunque emergere, da una lettura trasversale delle *Ricche minere*, una visione tendenzialmente fatalista del destino di devoluzione verso il quale appare

indirizzata la pittura lagunare, tanto più che la fiducia nelle possibili contromisure dimostrata dallo scrittore sembra essere piuttosto esile. I restauri esplicitamente ricordati come ben riusciti o eseguiti da pittori giudiziosi sono infatti merce assai rara, e fra questi si potranno citare gli interventi sul tondo affrescato da Tintoretto con *Venezia protettrice della Libertà* sul soffitto della Sala delle quattro porte in Palazzo Ducale¹³; quello sulla *Madonna con il Bambino e i santi Rocco e Sebastiano* di Alvise del Friso presso le porte della Beccaria¹⁴; o ancora il recupero da parte di Alessandro Varotari della tela di Veronese che si trovava sull'altare della Scuola Grande della Misericordia¹⁵. Viceversa, assai più numerosi risultano quelli non andati a buon fine, che sovente finiscono per “digradare”¹⁶ le opere cui avrebbero invece dovuto dare nuovo smalto: come nel caso dei temerari ritocchi apportati ai *Profeti* e alle *Sibille* dipinti a guazzo da Tintoretto fra le finestre della sala capitolare della Scuola grande di San Marco¹⁷, o dell'inopportuno intervento su due quadri tizianeschi della Scuola della Carità, «tutti racconciati» sì da lasciare poco o nulla dell'autore¹⁸.

Per contro, va però detto che, laddove affrontata in termini più organici e funzionali, come appunto nell'*Istruzione*, la questione della conservazione del patrimonio artistico attinge una dimensione maggiormente articolata e problematica, entro la quale il motivo del Tempo quale causa unica del degrado della pittura si intreccia, in termini più realistici, alle variabili indotte dalla componente umana. Quest'ultima interviene infatti nei processi di corruzione dei dipinti sia in senso passivo, sotto le forme dell'incuria e della trascuratezza, sia attivamente, come dimostrato dagli episodi di restauri mal eseguiti, o, ancor più, dall'insensatezza di talune operazioni suscitate da scorrette intenzioni: casistica nella quale l'autore fa ad esempio rientrare le opere pregiudicate, in omaggio a mal indirizzati afflitti devozionali, da coloro che pensavano di accrescerne il pregio «con corone d'Argento attaccate con brocche, o con altro, intorno alle teste» delle figure sacre, come accadde in Santo Stefano alla *Sacra famiglia* di Palma il Vecchio, in cui la Vergine, il Bambino e san Giuseppe erano stati dotati di corone d'argento; e, nella medesima chiesa, alla *Madonna della cintura* di Leonardo Corona, alla quale era stato addirittura applicato un diadema d'oro anziché d'argento «per far colpo migliore»¹⁹, nella falsa convinzione che il prezioso metallo potesse vincere il paragone con l'arte, quando invece la vera saggezza era quella di chi si applicava in tutti i modi nel convertire le proprie ricchezze in pittura, non essendovi investimento più remunerativo²⁰.

Dietro quest'ultima affermazione traspare chiaramente la voce dello smalziato sensale d'opere d'arte, che, con ammirevole destrezza, sa piegare gli argomenti della critica militante per accreditare il proprio ruolo sul mercato²¹. Ma, detto ciò, la preoccupazione di Boschini per la conservazione del patrimonio artistico lagunare rimane un dato innegabile, che lo conduce a identificare l'aspetto più preoccupante e di maggior nocimento alla conservazione di un bene tanto inestimabile nell'atteggiamento di passività che accomuna pubblico e privati, tanto più rimarchevole in una città come Venezia, dove in molti si fregiano del titolo di «Dilettanti e [...] Curiosi», senza tuttavia procurare di «mostrarsi con gli effetti corrispondenti a le apparenze loro». E dove, per giunta, è tutto

un fiorire di «opere pie, a sostentamento de' Poverelli, di Vedove e di Pupilli», mentre non vi sono segnali di una «Carità Virtuosa» indirizzata alla concreta salvaguardia di Pittura, al punto che lo scrittore si spinge fino a proporre l'introduzione di un «sovegno annuale, perché ci fosse chi avesse l'incombenza di andar invigilando a rimedi opportuni, per impedire le stragi del Tempo»²². Una *boutade*, all'apparenza, che lascia però con ogni verosimiglianza filtrare il riflesso di qualche più mirato conversare, rendendo così meno casuale l'apostrofe alle coscienze silenziose di quei "Dilettanti" nelle cui file comparivano anche i nomi illustri di personaggi con cui lo scrittore poteva vantare gradi notevoli di prossimità e il cui alto rango, nonché l'influenza goduta entro le maglie del tessuto amministrativo lagunare, avrebbero potuto avere, quantomeno nelle aspettative del Nostro, un peso fattivo nel risanamento di una situazione palesemente compromessa su più fronti²³.

Latitanza delle istituzioni, assenza di organi di controllo opportunamente coordinati e mancanza di investimenti mirati: le circostanze messe a fuoco dall'autore, nel riflettere con estrema obiettività quella che era la reale situazione della *governance* veneziana in materia di tutela dei beni artistici²⁴, si profilano dunque a questo punto come determinanti concause di una situazione di degrado in costante progresso, difficilmente arginabile se non a fronte dell'attivazione di una politica di prevenzione, che garantisca la corretta manutenzione delle opere e favorisca interventi rapidi e mirati: come nel caso dei già citati dipinti di Tintoretto e Palma il Vecchio della Madonna dell'Orto, che «se fossero difesi dalle ingiurie del Tempo, col levar l'incrostatura di grossa polver, e rimetter l'imbroccatura, loro potrebbe sperarsi vivessero (per così dire) eterni, che all'incontro minacciano corta vita»²⁵.

La sfiducia nei restauri serpeggiante in diversi punti delle *Ricche minere* trova in questo passo di che essere decisamente contraddetta. Le ragioni di tale cambio di prospettiva riposavano evidentemente non solo nella dimensione più meditata e funzionale del brano in sé, quanto semmai nell'estesa e fondata consapevolezza che le «degne cure» fossero l'unica opzione praticabile ai fini della conservazione delle opere, sebbene poi il successo dei singoli interventi non fosse affatto un epilogo scontato, ma semmai un'auspicabile circostanza strettamente dipendente dall'abilità degli esecutori. Potevano dunque esservi – come già constatato – restauri incauti e degradanti, così come felici recuperi di dipinti «remessi in la so' prima forma» e «liberai da morte» da un brillante specialista²⁶.

È, quest'ultimo, secondo Boschini, il caso occorso alle opere passate dalle mani di Michele Pietra²⁷, «conzador da quadri valoroso», nella cui bottega giungevano quadri di Veronese, Giorgione, Tiziano – e sicuramente altri ancora, ma non vi è modo di sapere quali – «laceradi in tal maniera, / che no' se ghe vedeva stampa, o ciera», che venivano miracolosamente riportati in vita «con [...] perfeta norma» dal pittore, che come un bravo medico era in grado di sanare perfettamente «Spale e zenochi pur che sia depenti / Col tornarli in ti boni sentimenti, / Senza ceroti, e senza ogio rosà»²⁸.

Il Pietra, entro il fluire poetico della *Carta*, incarna dunque l'imprescindibile ruolo

evocato nella citazione da cui siamo partiti del «zardinier perfeto» preposto alle cure del giardino di Pittura, amorevole e preparato custode di un bene di valore inestimabile²⁹. Chi altri tuttavia nella Venezia contemporanea poteva vantare simili titoli, avendo sviluppato analoghe capacità professionali? O meglio: tenendo conto del fatto che lo stesso Pietra, come noto, non limitava l'esercizio delle sue abilità al solo restauro dei dipinti – per quanto nel passo in questione se ne taccia – ma, non disdegnando affatto l'esercizio del commercio, ne estendeva le applicazioni dedicandosi all'esecuzione di copie³⁰, fino a che punto siffatte specializzazioni potevano considerarsi indirizzate alla mera conservazione delle opere e non invece a più ambigue forme di manipolazione giustificate dalle dinamiche del mercato? La questione appare spinosa sotto più di un aspetto, e, nuovamente, lascia trasparire un quadro d'insieme venato da sfumature contraddittorie.

Da un lato lo scenario generale restituito da Boschini ci mette in effetti di fronte alla scontata contingenza di un'epoca entro la quale la pratica del restauro non ha ancora assunto una propria autonoma dignità e continua a mantenere un ruolo ancillare rispetto alla pittura, sicché le azioni di tutela sono regolarmente affidate ai pittori. Il che, in certa misura, poteva essere garanzia di un felice esito dei medesimi, soprattutto quando a operare erano maestri di buona levatura. Al tempo stesso, si trattava però di una consuetudine che lasciava aperta la strada a esercizi di libera interpretazione, per cui molti recuperi, giustificati in partenza dalla necessità di riparare un danno reale, finivano in ultima battuta per assumere la forma di veri e propri rifacimenti sollecitati dall'intenzione di aggiornare e personalizzare il gusto dell'originale, sovente integrato con aggiunte di discutibile opportunità. In tale prospettiva la “neutralità” – perlomeno apparente – mantenuta da Matteo Ingoli nell'intervenire sull'*Annunciata* dipinta da Pordenone sul “cantonale” del palazzo di Martino D'Anna³¹ sembra dunque essere un fatto quasi eccezionale a fronte dei modi più assertivi tenuti da altri artisti maggiormente inclini a siglare in termini riconoscibili le loro *performance*. Casistica, quest'ultima, in cui rientra ad esempio l'attività nella Libreria Marciana dell'Aliense, che secondo Boschini restaurò perché «guasto dal tempo» un quadro di Bonifacio Veronese con *San Marco e Venezia* rifacendovi «di tutto punto» Marte e un puttino che suona il liuto, nonché una *Madonna con il Bambino e le sante Rosanna e Caterina* ambiziosamente assegnata a Giorgione in modo tale che dell'originale restavano solo le teste delle figure³²; e ancora, nella Scuola grande della Misericordia, il ben riuscito recupero della pala di Veronese da parte di Alessandro Varotari, che, nell'occasione, non si era tuttavia trattenuto dall'aggiungere ai piedi del gruppo sacro «un Angeletto, molto grazioso»³³; o, infine, l'intervento di Palma il Giovane – peraltro stando al Ridolfi implicato anche in ulteriori restauri³⁴ – sul *San Martino che dona il mantello al povero* dipinto da Tintoretto per l'altar maggiore della chiesa muranese intitolata al medesimo santo, tale che del primo autore non restavano che il «Vescovo [...] e anco il Povero», mentre «quasi tutto il resto» poteva dirsi di Palma³⁵.

Uscendo dalle trame boschiniane e allargando lo sguardo anche ad altre fonti, l'elenco degli artisti impegnati nel corso del secolo in operazioni di tutela in via più o meno occasionale, secondo metodi più o meno congrui, e in risposta a necessità più o meno

lecite, potrebbe naturalmente allungarsi ancora, chiamando in causa personaggi quali Filippo Hesengrin e il Pozzoserrato³⁶, Giovan Battista Rossi, Antonio Zanchi e Carlo Loth³⁷, nonché il più “fumoso” e commerciale Nicolò Cassana³⁸ e il del pari equivoco Giovan Battista Volpato³⁹; ma non è questa la sede per affrontare un simile ampliamento. Piuttosto andrà considerato che alla lista di pittori-restauratori esumata dalle pagine delle *Ricche minere* manca ancora un nome, ovvero quello di Pietro Vecchia.

Di nuovo non si insisterà qui sui molteplici intrecci che legavano su più fronti la Vecchia a Boschini, trattandosi di argomento già in altre sedi approfonditamente sviluppato, e ci si limiterà a ragionarne la figura in ordine al tema del restauro, secondo le diverse declinazioni che gli vennero date dal multiforme talento dell'artista⁴⁰.

Dal punto di vista strettamente conservativo, l'attività del Nostro risulta avallata da una casistica che non può prescindere dai suoi ruoli ufficiale di cartonista per i mosaici di San Marco e sovrintendente al patrimonio artistico di Palazzo Ducale, funzioni entrambe collegate a una *routine* di mantenimento dei beni dello stato che, pur non implicando strettamente una competenza specifica in materia di restauro, tuttavia ne dimostrano l'attivo coinvolgimento nei meccanismi istituzionali di tutela⁴¹. A ciò andranno ad aggiungersi almeno due altri episodi più specifici, ovvero il recupero menzionato da Boschini di una *Madonna e santi* di Battista Franco in San Giobbe⁴², tuttavia perduta e dunque non fruibile ai fini di una verifica dei metodi messi in atto, e il ben più prestigioso e documentato intervento sulla *Pala di Castelfranco* di Giorgione, alla quale, giusta la memoria di Nadal Melchiori, egli mise mano nel 1674 insieme a Melchioro Melchiori, riuscendo «senza ponervi pennello, ma solamente col nettarla et attaccarvi certi fogli sollevati» a ricondurla «nel primiero stato»⁴³. La notizia è oltremodo interessante, innanzitutto per il fatto di configurare uno dei rari casi in cui la testimonianza di una fonte risulta proficuamente riscontrabile grazie ai dati oggettivi sortiti dal recente restauro e dalle correlate indagini diagnostiche. In quest'ordine, essa costituisce in effetti una delle prime e più significative testimonianze del trasporto del colore da tavola: pratica alla quale evidentemente alludono i «fogli sollevati» – in realtà pezze di tela – su cui Vecchia aveva riportato la materia originale per poi riattaccarla al supporto ligneo, risolvendo così le gravi problematiche di decoesione degli strati pittorici innescate dall'instabilità del tavolato e dall'estrema debolezza di una preparazione a gesso e colla povera di legante, che congiuntamente producevano effetti diffusi, i più vistosi dei quali rintracciabili in prossimità delle figure dei due santi⁴⁴. Una simile operazione doveva effettivamente aver consentito al pittore di arginare in maniera efficace l'incipiente crearsi di lacune di grande entità senza dover ricorrere a ridipinture, come ricordato dal Melchiori, salvaguardando così l'integrità del capolavoro giorgionesco: quantomeno fino a un certo punto. Perché, al proposito, sarebbe lecito domandarsi quale poté essere stato l'effetto della pulitura alla quale egli aveva sottoposto l'opera.

La questione rimane ovviamente oziosa, considerando l'impossibilità di avere riscontri oggettivi sull'argomento dati i moltissimi rimaneggiamenti subiti dalla pala nel tempo, ma ci indirizza tuttavia verso il cuore del problema: perché, dal punto di vista di

Boschini, la straordinaria fama di restauratore del Vecchia non si fondava esattamente su operazioni di tutela come quelle rievocate, ma bensì sul suo talento di interpretare il gusto degli amatori seicenteschi creando artificialmente le patine che, mimando l'effetto del Tempo, conferivano ai dipinti un apprezzato effetto di invecchiamento. Al proposito è, come ben noto, del tutto eloquente la famosa contesa fra il Tempo e il pittore inserita nella *Carta*, in cui l'abilità di quest'ultimo risulta proprio dalla sua capacità di pulire un quadro «int'un trato [...] che ognun se ghe ispechia» e nel ricrearvi poi altrettanto fulmineamente la precedente patina oscura con una tecnica «propria, particolar, industriosa»⁴⁵.

Che operazioni simili non incorporassero alcuna funzionalità conservativa è del tutto scontato, tanto più che l'implicita perigliosità della pulitura dei quadri antichi era anche all'epoca nozione ben chiara a chi si intendeva in qualche modo di restauro, al punto da essere vivamente sconsigliata anche dall'altrimenti disinvolto Volpato, che nel *Modo da tener nel dipinger* definisce «gran pazzia lavar quadri buoni», poiché si sarebbero così potuti perdere «que' ultimi ritochi che sono la perfetione de l'opera»; o addirittura produrre «scorzature» del colore sollecitate dal rigonfiamento degli strati preparatori impregnatisi dell'umidità dei lavaggi⁴⁶. Dunque l'apprezzamento boschiano affondava le sue ragioni in motivazioni ben distinte da quelle che l'avevano portato a invocare le «degne cure» quali misura essenziale di salvaguardia del patrimonio artistico della città, aprendo una dicotomia fra il concetto di restauro come tutela e l'assai più discutibile nozione di «restauro commerciale», entro la quale rientravano tutta una serie di operazioni quali puliture, ridipinture, adattamenti di formato e altro ancora finalizzate principalmente a rendere quanto più appetibili possibili alla vendita i quadri. Nel secolo d'oro del mercato dell'arte, e in una città come Venezia, che di quel mercato era uno dei grandi centri, interventi siffatti erano inevitabilmente all'ordine del giorno, e i confini che ne definivano la liceità estremamente sfumati, perché disegnati non su un'ipotesi etica, ma di volta in volta riplasmati per soddisfare le esigenze di collezionisti famelici, disposti a chiudere un occhio anche su una provenienza fraudolenta delle opere laddove si trattava di soddisfare le proprie ambizioni di possesso⁴⁷. D'altronde le stesse falsificazioni, in genere condotte da veri e propri professionisti del settore, godevano, come noto, di una non disdicevole reputazione, non esattamente legata alla loro natura benigna di esercitazioni di studio, ma semmai favorita, in termini assai più spregiudicati, dalla scarsa disposizione degli acquirenti a distinguere (o discriminare) una copia da un originale⁴⁸.

A questo punto non potrà stupire che Boschini, nato ai commerci prima che alla scrittura, nell'enumerare i molti talenti di Pietro Vecchia, «imitador de la bona maniera» e «simia de Zorzon», si dilunghi ammirato anche sulle sue straordinarie qualità di falsario, in virtù delle quali molti suoi dipinti erano finiti «in Galerie de Principi e Signori» sotto il nome di altri autori⁴⁹. Certo lo scrittore giustifica la circostanza invocando il fatto che con ciò egli non aveva fatto altro che manifestare la virtù del proprio pennello, dimostrandosi «eccellente prosecutore e campione del primato della scuola

veneta»⁵⁰. Ma, fra le righe, non sarà difficile intuire che dietro ai paradigmi teorici si cela la posizione condiscendente dell'uomo avvezzo alle dinamiche di un mercato che a sua volta praticò a braccetto con lo stesso Vecchia e altri ancora, con disinvoltura e sotto diverse specie, e dunque opportunamente disposto a fare tutti i distinguo del caso.

Note

- 1 M. BOSCHINI, *La Carta del navegar pitoresco. Dialogo tra un Senator venezian deletante, e un professor de Pittura...*, edizione critica curata da Anna Pallucchini, Roma-Venezia, 1966 (d'ora in poi: *Carta...*), p. 585.
- 2 *Ivi*, p. 584.
- 3 Per un quadro della frammentaria politica di tutela attuata dalle istituzioni veneziane nel corso del Seicento si rimanda essenzialmente al tutt'ora fondamentale saggio di L. OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica Veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII*, Venezia, 1974, in particolare pp. 15-26.
- 4 Eloquente al riguardo lo scenario tratteggiato da A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, ed. 2003, pp. 80-88. Indicazioni sui metodi di trattare i dipinti in uso nella Venezia dell'epoca sono rintracciabili principalmente nel codice 992 della Biblioteca Universitaria di Padova e nel *Modo da tener nel dipinger* di Giovan Battista Volpato, entrambi trascritti nel 1849 da M.P. MERRIFIELD, *Medieval and Renaissance Treatises on the arts of Painting*, New York, 1999, pp. 643-717 e 726-755. Del manoscritto di Volpato esiste anche un'uscita a stampa intitolata *Del preparare tele, colori, od altro spettante alla pittura* edita a Bassano nel 1847 a cura di G.B. Baseggio e desunta dal manoscritto autografo che si conserva nella biblioteca della medesima città; sulla genesi del testo in relazione all'attività di copista del Volpato stesso si veda E. BORDIGNON FAVERO, *Giovanni Battista Volpato critico e pittore*, Treviso, 1994, pp. 141-142.
- 5 M. BOSCHINI, *Istruzione* in *Carta...*, pp. 745-746.
- 6 *Ivi*, p. 746.
- 7 *Ibidem*.
- 8 *Ibidem*. Nella prima edizione delle *Minere* Boschini descriveva il soffitto della cappella Valier come decorato da una gloria di angeli in atto di suonare diversi strumenti al cui centro campeggiava l'immagine del Padre eterno (M. BOSCHINI, *Le Minere della Pittura*, Venezia, 1664, p. 444) senza far cenno alla situazione di degrado riscontrata nella *Carta* e poi nuovamente nella successiva edizione della sua guida, ove appunto ribadiva che «il nominato Padre Eterno» non si vedeva più «per esser caduto al basso, cagione il mal governo di chi ne doveva tenir cura»: M. BOSCHINI, *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana*, in Venezia, appreso Francesco Nicolini, 1674, p. 30 (sestiere di Cannaregio). Al riguardo si veda P. ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, I, Milano, 1982, p. 262.
- 9 BOSCHINI, *Istruzione* (cit. n. 4), p. 746. Il dipinto in questione è la pala con *San Vincenzo fra san Domenico, papa Eugenio IV, il beato Lorenzo Giustiniani e Sant'Elena* eseguita da Palma fra 1523 e 1526 per la cappella Valier. Nel 1794 fu fatta restaurare da Pietro Edwards e in tale circostanza venne pressoché interamente ridipinta e addirittura completamente trasformata nella parte inferiore – dove è logico pensare fosse localizzato il danno registrato da Boschini – tramite l'aggiunta di una balaustra marmorea, un pavimento di piastrelle, una pedana sagomata con bassorilievi scolpiti e un diverso arrangiamento della veste attorno ai piedi di San Vincenzo (G. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia*, Venezia, 1815, II, p. 11). Dopo l'intervento ottocentesco di Placido Fabris (1867), che ritoccò i santi Domenico ed Elena e l'architettura, la composizione venne infine riportata alle condizioni originarie tramite la rimozione della maggior parte delle aggiunte sette e ottocentesche effettuate da Pellicoli e Arrigoni nel 1956: P. RYLANDS, *Pal-*

- ma il vecchio. *L'opera completa*, Milano, 1988, p. 239, cat. 73.
- 10 BOSCHINI, *Istruzione* (cit. n. 4), p. 746. Lo stato di criticità della pala è stato nel tempo più volte rimarcato a partire da G. VASARI (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo e cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, 1966-1997, VI, p. 159) che, errando nell'identificazione del supporto, sosteneva che l'opera «per essere stata fatta in tela e forse mal custodita, si vede poco». Nello stesso senso andranno anche le indicazioni successive, che insistono regolarmente sul «fosco velo, con cui il tempo ingombrò questa pittura» (A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri quinque*, Venezia, 1771, p. 110), ovvero la spessa «crosta di fumo e incenso che faceva orrore» di cui il 24 maggio del 1817 scriveva Cicognara a Canova per significargli le condizioni di pessima leggibilità della superficie pittorica (S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma, 1955, p. XV), verosimilmente generatasi a seguito dell'adozione di misure di illuminazione dannose dal punto di vista conservativo, ma necessitate dalla collocazione dell'*Assunta* sull'altare maggiore, accanto ai finestrini gotici che producevano un controluce poco propizio a un corretto godimento della medesima (C. TERRIBILE, *Una storia in controluce. Le vetrate dei Frari e l'“Assunta” di Tiziano*, in “Art e Dossier”, 22, 234, 2007, pp. 38-43). Rispetto al quadro generale, le annotazioni di Boschini risultano dunque del tutto originali nel far riferimento a una diversa tipologia di guasti causata verosimilmente dai movimenti del supporto ligneo – peraltro risultato alle recenti analisi di impeccabile fattura – e dal conseguente sollevamento degli strati preparatori che avevano prodotto diffusi scrostamenti del colore, i più consistenti dei quali localizzati in corrispondenza del san Pietro: circostanza, quest'ultima, effettivamente confermata in occasione del restauro del 1974, quando, constatata l'impossibilità di recuperare la materia originale nella zona in questione, fu presa
- la decisione di mantenere l'integrazione di Lattanzio Querena, che nel 1816 aveva completamente ricostruito la figura dell'apostolo (F. VALCANOVER, *Il restauro dell'Assunta di Tiziano*, in *Tiziano. Nel quarto centenario della sua morte 1576-1976*, Lezioni tenute nell'Aula Magna dell'Ateneo Veneto, Venezia, 1977, pp. 41-51; A. BOSCHINI, in *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo: Pantheon della Serenissima*, a cura di G. Pavanello, Venezia, 2013, p. 296, cat. 86; S. ROSSI, *Un nuovo concetto di valorizzazione: i risultati della diagnostica a Venezia nelle opere di Giorgione, Sebastiano del Piombo e Tiziano*, Tesi di Dottorato di ricerca in Beni Culturali e Territorio, Università degli Studi di Verona, tutor prof. L. Olivato, XXVI ciclo, 2011-2013, I, pp. 240-243, VI.12.
- 11 BOSCHINI, *Istruzione* (cit. n. 4), p. 746. Il dipinto – per il quale si veda la recente scheda di S. ARROYO, C. CORSATO, in *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo* (cit. n. 10), pp. 230-233, cat. 55, con bibliografia precedente –, in origine posto sul secondo altare a sinistra dell'entrata nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo, intitolato appunto a san Pietro martire, andò perduto insieme alla *Pala di santa Caterina* di Giovanni Bellini a seguito dell'incendio divampato nella notte fra il 16 e il 17 agosto del 1867 nella cappella del Rosario, dove era stato ricollocato a seguito del restauro del 1853. La perdita dell'originale tizianesco, seppur compensata dall'esistenza di numerose repliche (H.E. WETHEY, *The paintings of Titian*, London, 1969, I, pp. 153-155 n. 133; P. MEILMAN, *Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice*, Cambridge, 2000, pp. 56-128), fra cui la copia di identiche dimensioni eseguita sul cadere del XVII secolo da Nicolò Cassana collocata a sostituzione del medesimo nella basilica veneziana – F. PALIAGA, in *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo* (cit. n. 10), pp. 233-235, cat. 56 –, non consente di verificare l'indicazione boschiniana sulle cattive condizioni dell'opera, tuttavia riscontrate pressoché in contemporanea anche da Volpato nel suo *Modo da tener nel dipinger*, dove si dice che il quadro «unto tante volte da sacrilegi e sgratiati che lo copiano», è «così guasto et anerito che non si vede

- più che faccia egli abia»: MERRIFIELD, *Medieval and Renaissance Treatises* (cit. n. 4), p. 751. Ad ogni modo, anche a prescindere dal drammatico epilogo toccato in sorte alla pala, le testimonianze seicentesche si sarebbero comunque rivelate di assai difficile riscontro, poste le travagliate vicende occorse alla medesima, da ultimo puntualmente ricostruite da C. CORSATO, *Tiziano Ottocento. Il monumento dei Frari e il restauro del San Pietro martire ai Santi Giovanni e Paolo (1852-1853)*, in “Ateneo Veneto”, CC, s. III, 12/I, 2013, pp. 479-490. Requisito dai francesi nel 1797 e inviato a Parigi via mare, il *Martirio* rimase infatti coinvolto in una tempesta che provocò l'allagamento della cassa che lo conteneva; i conseguenti, gravissimi danni al supporto e al colore condussero alla decisione di operarne il trasporto su tela, al quale provvede nel 1800 François-Toussaint Hacquin. Rientrato a Venezia nel 1841, il dipinto fu nuovamente restaurato da Luigi Fabbri in tempi brevissimi – fra il maggio e l'agosto del 1853 –, emblematici di uno stato di sofferenza così pronunciato da non consentire altro che un'operazione di consolidamento degli strati pittorici e una pulitura intesa a rimuovere le vernici che rendevano «opaco e monotono il colore», risultate di uno spessore e compattezza tali da rendere impensabile il progettato trasferimento della tela all'Accademia, poiché se fosse stata arrotolata «anche su lungo cilindro» si sarebbero senz'altro prodotte screpolature «perniciosissime, che [avrebbero messo] a grandissimo pericolo l'opera immortale» (*Ivi*, p. 488): fu per questo motivo che si decise dunque di intervenire direttamente in chiesa, semplicemente spostando il *Martiro* nella cappella del Rosario, dove tuttavia la sua storia si sarebbe tragicamente conclusa.
- 12 Per le citazioni relative ai vari effetti del tempo: BOSCHINI, *Le ricche minere* (cit. n. 8), pp. 67, 69, 81, 86, 87, 96 (sestiere di San Marco); p. 26 (sestiere di Castello); p. 35 (sestiere di San Polo); p. 14 (sestiere di Dorsoduro); pp. 6, 8, 9, 17, 30, 52, 53, 67 (sestiere di Cannaregio). Per la terminologia boschiniana in materia di restauro si rimanda ad A. BADOLATO, *Il concetto di restauro pittorico nella letteratura artistica veneziana dal Rinascimento ad Edwards*, Tesi di Laurea magistrale in Discipline artistiche e archeologiche, Università degli Studi di Verona, rel. Prof. M. Molteni, a.a. 2012-2013, pp. 29, 69-71.
- 13 BOSCHINI, *Le ricche minere* (cit. n. 8), p. 11 (sestiere di San Marco). Al proposito andrà tuttavia ricordato che l'opinione di Boschini, secondo il quale il restauro effettuato consentiva di distinguere ancora nella pittura «molto bene [...] la luce dalle tenebre», confliggeva con quella di C. RIDOLFI (*Le Maraviglie dell'arte*, a cura di D. von Hadeln, II, Berlin, 1924, p. 44), che reputava viceversa le “rimesse” fatte al dipinto per emendarne i guasti eseguite «da poco avveduto pittore». Un giudizio definitivo sulla questione rimane ad ogni modo impossibile, posto che l'intero soffitto fu nuovamente restaurato dai Bambini nel 1714 – A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine o sia Rinnovazione delle Ricche minere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674, sino al presente 1733*, Venezia, 1733, p. 102; OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica Veneta* (cit. n. 3), pp. 28-29 – con modalità che, considerando la difficoltà di intervenire su una superficie affrescata, finirono per determinare una sostanziale ridipintura dell'insieme, nella quale la specificità della cifra stilistica tintorettesca andò ampiamente perduta: ROSSI, *Jacopo Tintoretto* (cit. n. 8), pp. 207-208.
- 14 BOSCHINI, *Le ricche minere* (cit. n. 8), p. 32 (sestiere di San Polo).
- 15 BOSCHINI, *Le ricche minere* (cit. n. 8), pp. 27-28 (sestiere di Cannaregio). La pala, raffigurante una “Madonna che riceve sotto il manto alcuni confratelli”, andò perduta ai primi dell'Ottocento in seguito alle confische napoleoniche (U. RUGGERI, *Alessandro Varotari, detto il Padovanino*, in “Saggi e memorie di storia dell'arte”, 16, 1988, pp. 588-589), ma memoria della medesima è tramandata da un foglio di studi a penna e inchiostro bruno del Museo Puskin e da un'incisione di Agostino Carracci. Il restauro ricordato da Boschini è confermato da un documento datato 1649 rintracciato da S. MASON, Sub Matris tutela. *La pala di Paolo Veronese per la*

- Scuola Grande della Misericordia*, in *Per Luigi Grassi. Disegno e disegni*, a cura di A. Forlani Tempesti, Rimini, 1998, pp. 149-155:153 n. 2.
- 16 BOSCHINI, *Le ricche minere* (cit. n. 8), p. 51 (sestiere di Cannaregio).
- 17 BOSCHINI, *Le ricche minere* (cit. n. 8), p. 70 (sestiere di Castello). Evidentemente già compromessi al tempo di Boschini, i *Profeti* e le *Sibille* che decoravano l'aula capitolare della Scuola rimasero visibili solo fino al 1797, dopodiché se ne perse ogni traccia: ROSSI, *Jacopo Tintoretto* (cit. n. 8), pp. 183 cat. 243, 266.
- 18 BOSCHINI, *Le ricche minere* (cit. n. 8), p. 36 (sestiere di Dorsoduro).
- 19 BOSCHINI, *Istruzione* (cit. n. 4), p. 747. La *Sacra Famiglia con Maria Maddalena e santa Caterina*, segnalata da Boschini come opera di Palma il Vecchio, nel tempo ha trovato una sua più opportuna collocazione nel catalogo di Bonifacio Veronese. Restaurata nel 1826 da Bernardino Cornicino, nel 1850 fu spostata nella sagrestia della chiesa e quindi sottoposta a un nuovo intervento conservativo da parte di Antonio Lazzarin nel 1973: RYLANDS, *Palma il Vecchio* (cit. n. 9), p. 296, cat. A69. Per la *Madonna della cintura* di Leonardo Corona si vedano essenzialmente la scheda di G. SCIRÈ NEPI, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del manierismo a Venezia 1540-1590*, catalogo della mostra (Venezia, 1981), a cura di S. Mason Rinaldi, Milano, 1981, pp. 228-229, cat. 87 e V. SAPIENZA, *(Intorno a) Leonardo Corona (1552-1596). Documenti fonti e indagini storico-contestuali*, Tesi di Dottorato di ricerca in Storia antica, archeologia, storia dell'arte, XXI ciclo, Università Ca' Foscari di Venezia – Université François Rabelais CESR-Tours, tutors Prof. A. Gentili e Prof. M. Brock, a.a. 2007-2009, pp. 170-182.
- 20 BOSCHINI, *Istruzione* (cit. n. 4), p. 747. A dimostrazione di tale assunto Boschini chiama in causa l'*Adorazione del vitello* e il *Giudizio universale* della Madonna dell'Orto, pagati a Tintoretto cinquanta ducati l'uno ma che, se posti in vendita, avrebbero facilmente trovato acquirenti disposti ad aggiungere «alle due figure che formano il numero 50 [...] altri tre zeri, e non in caratteri di penna, ma in caratteri d'oro», ad efficace testimonianza che «più vale la Pittura che l'oro».
- 21 Sulla natura funzionale degli scritti di Boschini si vedano le osservazioni di E. M. DAL POZZOLO, *Il fantasma di Giorgione. Stregonerie pittoriche di Pietro della Vecchia nella Venezia falsofila del '600*, Treviso, 2011, pp. 50-51, ulteriormente riprese dal medesimo studioso nel saggio presentato in questi Atti. Sull'attività del Nostro quale perito, consulente, mercante e intermediario di opere d'arte si tengano presenti da ultimo i saggi di I. CECCHINI e M. S. ALFONSI in questo stesso volume; per una più ampia panoramica si vedano inoltre gli imprescindibili contributi di M. MURARO, *Studiosi, collezionisti e opere d'arte veneta dalle lettere al Cardinale Leopoldo de' Medici*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 4, 1963, pp. 65-83; L. e U. PROCACCI, *Il carteggio di Marco Boschini con il cardinale Leopoldo de' Medici*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 4, 1963, pp. 85-114; J. FLETCHER, *Marco Boschini and Paolo del Sera: Collectors and Connoisseurs of Venice*, in "Apollo", novembre, 1979, pp. 416-424; L. OLIVATO, *Un dipinto perduto del Fasolo, un furto sacrilego e una strana perizia del Boschini in Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di D. Rosand, Venezia, 1984, pp. 393-397; M.S. ALFONSI, *Cosimo III de' Medici e Venezia. I primi anni del regno*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Udine, 2002, pp. 265-301; K. GOT TARDO, "Non voglio che li beni (...) si possino mai vendere, alienare, permutar". *L'eredità del procuratore di San Marco Alvise Pisano*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 233-263:242-246; I. CECCHINI, *Marco Boschini*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia, 2007, pp. 245-246; A. LEMOINE, *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri), ca. 1588-1667. Peintre, collectionneur et marchand d'art*, Paris, 2007, particolarmente pp. 179-182.
- 22 BOSCHINI, *Istruzione* (cit. n. 4), p. 745.
- 23 L'elenco dei *Deletanti* veneziani è fornito dallo stes-

- so Boschini in chiusura della *Carta...* (p. 683) e include, fra gli altri, il cardinale Leopoldo de' Medici e Paolo del Sera (per i cui rapporti con il Nostro si rimanda alla bibliografia citata a n. 21), il pittore Dario Varotari, che risulterebbe essere l'Accademico Delfico Volenteroso indicato dallo scrittore quale ispiratore degli argomenti preposti a ogni *Vento*, nonché i patrizi Vincenzo Zen e Giovanni Nani, quest'ultimo plausibilmente riconoscibile come il «Senator venezian» della *Carta*. L'identificazione di Varotari e Nani è stata proposta in prima battuta da Anna Pallucchini (*Carta...*, pp. XVI-XVIII) e approfondita, in merito ai rapporti fra Boschini e Nani e alla più che verosimile coincidenza di questi con l'*Eccellenza* già suggerita da fonti settecentesche, da DAL POZZOLO nel saggio presentato in questi Atti e, precedentemente, ne *Il fantasma di Giorgione* (cit. n. 21), pp. 100-102; ID., *Pietro della Vecchia, Giovanni Nani e una singolare iconografia bacchica*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 36, 2012, pp. 137-154.
- 24 OLIVATO, *Provvedimenti della repubblica Veneta* (cit. n. 3), pp. 15-26.
- 25 BOSCHINI, *Istruzione* (cit. n. 4), p. 746; per le due opere citate si veda *supra*, alle nn. 8 e 9.
- 26 BOSCHINI, *Carta...*, pp. 584-586.
- 27 Su Michele Pietra si vedano, oltre al profilo boschiniano, C.A. LEVI, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venezia, 1900, II, p. 22; S. SAVINI BRANCA, *Il collezionismo a Venezia nel Seicento*, Padova, 1965, p. 138; FLETCHER, *Marco Boschini and Paolo del Sera* (cit. n. 21), p. 420; I. CECCHINI, *I modi della circolazione dei dipinti*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia* (cit. n. 21), pp. 140-165, 152; DAL POZZOLO, *Il fantasma di Giorgione* (cit. n. 21), p. 14.
- 28 *Carta...*, pp. 584-586.
- 29 BADOLATO, *Il concetto di restauro pittorico* (cit. n. 12), pp. 70-71.
- 30 Per le implicazioni di Pietra con il mercato si rimanda alla bibliografia citata a n. 27, nonché alle notizie riportate nel saggio di L. BOREAN in questo volume.
- 31 L'intervento menzionato da BOSCHINI – *Le ricche minere* (cit. n. 8), p. 96 (sestiere di San Marco) – era stato in precedenza ricordato anche da RIDOLFI (*Le meraviglie dell'arte* – cit. n. 13 –, I, 1914, p. 102): cfr. OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica Veneta* (cit. n. 3), p. 51.
- 32 BOSCHINI, *Le ricche minere* (cit. n. 8), pp. 67-68 (sestiere di San Marco). I dipinti restaurati dall'Aliense citati da Boschini come opere distinte di due diversi autori (Bonifacio Veronese e Giorgione) in realtà sono frammenti di una medesima composizione che ai primi del Seicento campeggiava sulle scale della Libreria e nella quale comparivano di fronte alla Vergine fra due sante, una con «un canestrello di rose e fiori» (santa Rosanna) e l'altra «con le mani giunte, elevate in atto di supplicare», san Teodoro e san Marco con inginocchiata al fianco Venezia con uno stendardo (F. MANFREDI, *Dignità Procuratoria di San Marco di Venezia*, Venezia, 1602, p. 23). È del tutto verosimile che il quadro originale fosse stato smembrato in vista di una ricollocazione proprio dall'Aliense in una data non precisabile, ma ovviamente antecedente il 1629, anno della sua morte, subendo contestualmente i rimaneggiamenti iconografici ricordati da Boschini, ovvero l'aggiunta di un incongruo Marte accompagnato da un putto che suona il liuto al frammento dove erano rimasti il solo san Marco con Venezia e, nell'altro pannello, la trasformazione in santa Caterina della compagna di santa Rosanna. Le due tele, poste nel Salone dei *Filosofi*, dove le segnalava appunto il Nostro, mantennero tale ubicazione verosimilmente fino al 1762-1763, quando l'allestimento dell'ambiente fu nuovamente modificato e i *Filosofi* vennero trasferiti a Palazzo Ducale; in seguito le tracce del *San Marco* si perdono, mentre la *Madonna con il Bambino e le sante Rosanna e Caterina*, segnalata da ZANETTI, *Della pittura veneziana* (cit. n. 10), p. 93, ancora in Libreria «in uno stanzino, chiuso, vicino alla porta della camera de' manuscritti», perverrà nel 1897 alle Gallerie dell'Accademia (in deposito alla Biblioteca Marciana): MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia* (cit. n. 10), pp. 34-35, cat. 59.
- 33 BOSCHINI, *Le ricche minere* (cit. n. 8), pp. 27-28

- (sestiere di Cannaregio). Come già indicato (cfr. *supra*, n. 15) una memoria fedele della perduta pala veronesiana è tramandata dall'incisione eseguita da Agostino Carracci durante il suo soggiorno veneziano dei primi anni Ottanta, dalla quale traspare con tutta evidenza l'arcaismo della composizione, esemplata sull'iconografia del rilievo di Bartolomeo Buon per il portale della Scuola vecchia della Misericordia, e in cui non appare l'angioletto aggiunto dal Varotari: MASON, *Sub matris tutela* (cit. n. 15).
- 34 Giusta la memoria di RIDOLFI – *Le meraviglie dell'arte* (cit. n. 13), I, 1914, pp. 23, 120 –, a Palma andavano attribuite la ridipintura della tavola di Gentile da Fabriano in San Giuliano e il rinnovamento di uno *Sposalizio della Vergine* di Palma il Vecchio che si trovava presso Luigi Quirini: cfr. OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica Veneta* (cit. n. 3), p. 51, n. 8.
- 35 BOSCHINI, *Le ricche minere* (cit. n. 8), p. 33 (sestiere di Santa Croce); ROSSI, *Jacopo Tintoretto* (cit. n. 8), p. 260.
- 36 La menzione di un'attività nel campo del restauro dei due pittori si deve a RIDOLFI – *Le meraviglie dell'arte* (cit. n. 13), I, 1914, pp. 185, 385 –, secondo il quale Hesengrin avrebbe restaurato l'*Annunciazione* di Tiziano in San Salvador, mentre il Pozzoserrato avrebbe modificato e ritoccato la pala di Bassano con *San Fabiano, san Sebastiano e san Rocco* nella chiesa di Ognissanti a Treviso: OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica Veneta* (cit. n. 3), p. 51, n. 8.
- 37 I tre artisti risultano coinvolti a diverso titolo nelle operazioni istituzionali di tutela delle opere di Palazzo Ducale avviate dal Magistrato al Sal a partire dal 1677: essi furono infatti contemporaneamente convocati per l'estensione di preventivi separati in quanto riconosciuti come pittori fra i più qualificati alla conduzione di simili imprese – il che evidentemente alludeva a pregresse attestazioni delle loro abilità nel campo del restauro – ma l'attribuzione dell'incarico spettò infine al solo Rossi, la cui relazione risultò essere la più completa e dettagliata, e che fu infine costretto a ridurre la cifra richiesta in prima battuta (1140 ducati, a fronte dei 1085 preventivati da Zanchi e Loth) a un migliaio di ducati per adeguarla all'offerta dei concorrenti. Questi ultimi rientreranno tuttavia nella vicenda in quanto convocati a far parte insieme ad Andrea Celesti e a Nicolò Cassana di una commissione di verifica dei restauri effettuati da Rossi: OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica Veneta* (cit. n. 3), pp. 18-27.
- 38 Nicolò Cassana, affermatosi a ruota di Vecchia, Boschini e del Sera quale consulente dei Medici per l'acquisto di opere venete, giocò ampia parte della sua carriera sul fronte del mercato, intrecciando rapporti con il mondo del collezionismo in funzione del quale si prodigò con spregiudicatezza sia come copista – e verosimilmente anche come falsario – che come restauratore, ritoccando opere mediocri «per ridurle a buoni quadri» o per adeguarle al gusto dei suoi acquirenti, come sarà nel caso famoso di una *Circe* capitata fra le mani del Gran Principe Ferdinando di Toscana sulla quale il pittore intervenne ricoprendo con «una tinta di gran gusto» la figura e rifacendone le vesti e l'acconciatura: G. FOGOLARI, *Lettere pittoriche del gran principe Ferdinando di Toscana a Niccolò Cassana*, in “Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte”, 1936, VI, pp. 145-186 (per l'episodio specifico p. 166); F. ZAVA BOCCAZZI, *Nicolò Cassana a Venezia*, in “Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti”, CXXXVII, 1978-1979, pp. 611-634; M. MIGLIORINI, A. ASSINI, *Pittori in tribunale. Un processo per copie e falsi alla fine del Seicento*, Nuoro, 2000, pp. 40-45; DAL POZZOLO, *Il fantasma di Giorgione* (cit. n. 21), pp. 95-96. A dispetto di una reputazione velata di ombre, Cassana seppe tuttavia costruirsi una più che discreta nomea professionale, che gli frutterà la convocazione nella già nominata (cfr. *supra*, n. 37) commissione di verifica dei restauri condotti da Giovan Battista Rossi in Palazzo Ducale, a fronte della quale si farà estensore di una brevissima quanto maligna relazione evidentemente intesa a screditare l'operato del collega, che, data la modestia delle sue capacità, con il proprio operato non era stato in grado di arrivare «ala perfezione del autore»: OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica Veneta* (cit. n. 3),

- pp. 23-24, 104, doc. 5c.
- 39 La tendenza di Volpato a declinare in senso truffaldino le abilità maturate nel restauro e nel trattamento dei dipinti antichi – per altro verso documentate dalla scrittura del *Modo da tener nel dipinger* – emerge dalla vicenda, occorsa poco dopo il 1674, del furto di due pale di Jacopo Bassano, prelevate dalle chiese di Tomo e Rasai nel Feltrino dal medesimo con il pretesto di ripararle e viceversa sostituite con copie trattate sul retro con una patinatura a olio per «confondere [...] l'odore che spargevano i colori nuovi della tela»: G.B. VERCI, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*, Venezia, 1775, pp. 251-253; E. BORDIGNON FAVERO, *Il processo per furto e falso contro G.B. Volpato pittore del '600*, in "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti", XCI, 1978-1979, 3, pp. 129-193; IDEM, *Giovanni Battista Volpato* (cit. n. 4), pp. 133-140; CONTI, *Storia del restauro* (cit. n. 4), p. 87; DAL POZZOLO, *Il fantasma di Giorgione* (cit. n. 21), pp. 93-95.
- 40 Per i rapporti fra Boschini e Vecchia si rimanda da ultimo a DAL POZZOLO, *Il fantasma di Giorgione* (cit. n. 21), in particolare pp. 30-33, 50-64, 102-111. Per l'impegno nel campo del restauro del pittore: OLIVATO, *Provvedimenti della repubblica Veneta* (cit. n. 3), pp. 51-52, 88; CONTI, *Storia del restauro* (cit. n. 4), pp. 87-88; P. ROSSI, *Carte e spigolature d'archivio*, in "Venezia arti", 10, 1996, pp. 151-157:153; LEMOINE, *Nicolas Régnier* (cit. n. 21), p. 385.
- 41 Gli incarichi in questione sono ricordati dallo stesso Boschini nella *Carta...*, p. 541. Per i mosaici marciari si veda essenzialmente E. MERKEL, *Rifacimenti musivi in facciata della Basilica di San Marco*, in *Storia dell'arte marciara: i mosaici*, Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia, 1994), a cura di R. Polacco, Venezia, 1997, pp. 305-322:319; alla poco documentata attività di Vecchia quale soprintendente ai lavori in Palazzo Ducale sembrerebbe da ricollegare quanto meno la commissione dello pseudo-ritratto del *Doge Domenico Michiel*: DAL POZZOLO, *Il fantasma di Giorgione* (cit. n. 21), p. 128 n. 110.
- 42 BOSCHINI, *Le ricche minere* (cit. n. 8), p. 62 (sestiere di Cannaregio). L'intervento è in seguito ricordato anche da ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture* (cit. n. 13), p. 416; in merito si veda inoltre OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica Veneta* (cit. n. 3), pp. 51-52, 88.
- 43 N. MELCHIORI, *Notizie di pittori e altri scritti*, a cura di G.B. Bordignon Favero, Venezia-Roma, 1964, p. 135. Per il coinvolgimento di Vecchia nel progetto di restauro della pala da parte del vescovo Marco Morosini già a partire dal 1643 si vedano E. MERKEL, *I due primi restauri della Pala Costanzo di Giorgione*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: mito, allegoria, analisi iconologica*, Atti del Convegno (Roma, novembre 1978), a cura di A. Gentili, C. Cieri Via, Roma, 1981, pp. 35-41; D. SAMADELLI, C. SCARDELLATO, *La pala di Castelfranco. Restauro e problemi conservativi*, in *Giorgione. "Le Maraviglie dell'arte"*, catalogo della mostra (Venezia, 1° novembre 2003 - 22 febbraio 2004), a cura di G. Nepi Sciré, S. Rossi, Venezia, 2003, pp. 182-186, pp. 182, 184 n. 4; DAL POZZOLO, *Il fantasma di Giorgione* (cit. n. 21), pp. 38-39.
- 44 Sulle caratteristiche tecniche della pala di Castelfranco, i restauri storici e le vicende conservative si vedano F. PEDROCCO, *La Pala di Castelfranco attraverso i secoli*, in *Giorgione. La Pala di Castelfranco Veneto*, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, 29 maggio - 30 settembre 1978), a cura di L. Lazzarini, F. Pedrocchio, T. Pignatti, P. Spezzani e F. Valcanover, Milano, 1978, pp. 9-22; MERKEL, *I due primi restauri della Pala Costanzo di Giorgione* (cit. n. 43), pp. 100-101; G. DELFINI FILIPPI, *La pala di Giorgione a Castelfranco: restauri storici, manutenzioni*, in "Studi giorgioneschi", IV, 2000, p. 23; SAMADELLI, SCARDELLATO, *La pala di Castelfranco* (cit. n. 43), pp. 182-186; L. CABURLOTTO, D. SAMADELLI, *Il restauro della pala di Castelfranco di Giorgione*, in "Arte Veneta", LXI, 2004, pp. 260-269; E. M. DAL POZZOLO, *Giorgione*, Milano, 2009, pp. 160-162; G. DELFINI, *La Pala e la sua conservazione*, in *Giorgione a Castelfranco. Quaderni castellani*, a cura di A. M. Spiazzi, G. Delfini

- e G. Cecchetto, Cittadella (PD), 2011, pp. 51-53; ROSSI, *Un nuovo concetto di valorizzazione* (cit. n. 10), pp. 198-203. Sulla diagnostica del dipinto si vedano principalmente L. LAZZARINI, *Lo studio stratigrafico della pala di Castelfranco e di altre opere contemporanee*, in *Giorgione. La pala di Castelfranco Veneto*, cit., pp. 51-52 e, *Ivi*, P. SPEZZANI, *Caratteristiche tecniche delle fotografie in infrarosso e dei raggi X*, pp. 23-44, nonché F. VALCANOVER, *Conclusioni sugli esami tecnico-scientifici*, pp. 60-70, pp. 63-65; L. MUCCHI, *I tempi di Giorgione. Caratteri radiografici della pittura di Giorgione*, Firenze, 1978, pp. 32-33; E. CAMPANI, A. CASOLI, E. FIORIN, S. VOLPIN, *I materiali e la tecnica pittorica di Giorgione. Indagini scientifiche su tre dipinti*, in *Giorgione. "Le Maraviglie dell'arte"* (cit. n. 43), pp. 195-200; S. ROSSI, P. SPEZZANI, *Indagini radiografiche, riflettografiche all'infrarosso e restauro della Pala di Castelfranco*, in *Giorgione. "Le Maraviglie dell'arte"* (cit. n. 43), pp. 150-160; A. MICHIELETTI, *La Pala di Castelfranco. Interpretazione della tecnica dell'esecuzione pittorica e intervento di restauro*, in *Giorgione a Castelfranco*, cit., pp. 55-73.
- 45 *Carta...*, pp. 538-539; sul problema cfr. DAL POZZOLO, *Il fantasma di Giorgione* (cit. n. 21), pp. 56-63.
- 46 MERRIFIELD, *Medieval and Renaissance Treatises* (cit. n. 4), p. 751; in merito cfr. anche CONTI, *Storia del restauro* (cit. n. 3), p. 85.
- 47 Sul mercato dell'arte veneziano nel XVII secolo, le sue dinamiche e i protagonisti, fondamentale è il rimando a I. CECCHINI, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia, 2000 e ai successivi approfondimenti della studiosa, particolarmente *Troublesome business. Dealing in Venice 1600-1750*, in *Mapping markets for paintings in Europe, 1450-1750*, a cura di N. De Marchi e J.M. Montias, Turnhout, 2006, pp. 125-134. Per il collezionismo, oltre alla storica sintesi di SAVINI BRANCA, *Il collezionismo a Venezia nel Seicento* (cit. n. 27), si vedano i più recenti volumi curati da L. Borean e S. Mason *Figure di collezionisti a Venezia* (cit. n. 21), e *Il collezionismo d'arte a Venezia* (cit. n. 21); ancora, fra i numerosi contributi al problema delle medesime studiosse, si tengano presenti: S. MASON RINALDI, *Per il collezionismo a Venezia nel Seicento. Conservatorismo nostalgico e aperture al contemporaneo*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XIV e il XVIII secolo*, Atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti, a cura di O. Bonfait & alii, Roma, 2001, pp. 225-237; L. BOREAN, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine, 2000; EADEM, *Mercanti collezionisti a Venezia nel Seicento*, in "Schifanoia", 24/25, 2003, pp. 187-203.
- 48 Per un quadro della "falsofilia" imperante nella Venezia di Vecchia e Boschini e per il significato e diffusione delle copie in tale contesto basti qui il rimando a DAL POZZOLO, *Il fantasma di Giorgione* (cit. n. 21); per l'abbondante presenza di queste ultime nelle collezioni lagunari del Seicento cfr. SAVINI BRANCA, *Il collezionismo a Venezia* (cit. n. 27), pp. 50-59; CECCHINI, *Quadri e commercio a Venezia* (cit. n. 47), p. 214; BOREAN, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio* (cit. n. 47), pp. 134-138.
- 49 *Carta...*, pp. 536, 537. Il *topos* dell'artista come scimmia è stato per tempo analizzato da H.W. JANSON, *Apes and ape-lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London, 1952. Per la metafora boschiniana relativa a Vecchia e l'attività di quest'ultimo come falsificatore fraudolento di opere antiche destinate al mercato cfr. B. AIKEMA, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze, 1990, pp. 37-56; DAL POZZOLO, *Il fantasma di Giorgione* (cit. n. 21), pp. 12, 56-63, 102-113.
- 50 *Ivi*, p. 57.