

# Fortuna museale di Tintoretto nell'Ottocento Il caso del *Ritrovamento del corpo di S. Marco*

Martina Lerda  
Università di Pisa, Italia

**Abstract** The present article reconstructs the nineteenth-century exhibition history of *Ritrovamento del corpo di S. Marco* by Tintoretto, through the analysis of the museum policy interventions on the painting: from the arrival to Brera in 1811, to the elaboration that led to its transfer to the Church of Saint Mark in 1847, up to the reasons for its recovery, which took place only in 1886. The Reconstruction will take into account the developments of the artist's critical fortune in Italy, but will also be read in relation to the evolution of the public function assigned to Brera collection, which became independent from the Academy of Fine Arts in 1882.

**Keywords** Discovery of the body of Saint Mark. Tintoretto. Pinacoteca di Brera. Brera's Academy. Exhibition history.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Ipotesi per una mancata esposizione. – 3 In deposito alla Chiesa di San Marco. – 4 Le ricognizioni post-unitarie e l'ingresso del dipinto in Pinacoteca.

## 1 Introduzione

Il 1811 rappresenta un anno cruciale per la formazione della Pinacoteca di Brera. Nel corso di pochi mesi giungono a Milano 468 dipinti provenienti dai diversi Dipartimenti del Regno d'Italia: un picco mai eguagliato di accrescimento,<sup>1</sup> che fa letteralmente raddoppiare il patrimonio della Pinacoteca.<sup>2</sup>

Sull'onda di questo imponente afflusso di opere, il 30 luglio arriva da Venezia anche la tela di Tintoretto nota come *Il Ritrovamento del corpo di*

*San Marco* [fig. 1],<sup>3</sup> che dal 1807, a seguito della soppressione della Scuola Grande di San Marco, si trovava depositata nella Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale (*Pinacoteca di Brera* 1990, 230).<sup>4</sup> Qui, tra il 1807 e il 1808, era stata esaminata dal Commissario di Belle Arti, Andrea Appiani, e selezionata per la nascente Pinacoteca milanese.<sup>5</sup> Ma la tela sarà effettivamente reclamata a Milano solo nel 1811, ad opera degli incaricati alla scelta dei dipin-

1 Gli ingressi per anno sono: 130 nel 1808, 162 nel 1809, 22 nel 1810, 38 nel 1812, 4 nel 1813 (Trento 2010, 144).

2 Nel 1813 il numero dei dipinti ammonta a 889 (Arrigoni 2010, 24).

3 L'identificazione tradizionale del soggetto è stata messa convincentemente in discussione da Erasmus Wediggen (1991, 126) e Augusto Gentili (1996; 2009, 202-4), che hanno interpretato la scena come la rappresentazione dei miracoli risanatori compiuti dal Santo presso la chiesa di Boucolis. Infine, Roberta Battaglia vi ha riconosciuto piuttosto il riferimento ad alcuni miracoli postumi del Santo (Battaglia 2017).

4 La data dell'ingresso è riportata nell'Inventario Generale presso l'Archivio ex Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Milano (d'ora in poi ex SBSAE).

5 L'opera è citata nella *Nota dei quadri scelti dal Sig. Cavaliere Appiani, Commis. delle Arti Belle destinati per la Regia Pinacoteca segnati dal n. 1*, in Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASMi), Studi, parte moderna (d'ora in poi p.m.), cartella 351, fasc. a. Il documento è datato da Sandra Sicoli (1992, 62) tra il 1807-08.



Edizioni  
Ca' Foscari

### Peer review

Submitted	2019-05-07
Accepted	2019-06-07
Published	2019-07-31

### Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Lerda, Martina (2019). "Fortuna museale di Tintoretto nell'Ottocento. Il caso del *Ritrovamento del corpo di S. Marco*", in "CELEBRATING RUSKIN! Reconsidering the Venetian Masters of the Renaissance in the 19th Century", monogr. no., MDCCC, 8, 27-36.



**Figura 1** Tintoretto, *Il Ritrovamento del corpo di San Marco*. 1562-1566. Olio su tela, 396 x 400 cm. Milano, Pinacoteca di Brera

ti per la Regia Pinacoteca della capitale, il restauratore Giuseppe Appiani e il Segretario aggiunto dell'Accademia di Belle Arti di Milano Ignazio Fumagalli. L'opera compare infatti, con il titolo ricorrente di *Invenzione del corpo di San Marco*, in un elenco di quadri selezionati, insieme ad altri sei dipinti custoditi dal Delegato dell'Intendenza generale dei Beni della Corona, Pietro Edwards: il *San Rocco che visita gli appestati* di Bassano, due tele raffiguranti l'*Adorazione dei Magi*, una di Palma il vecchio e una del Veronese, i *Quattro dottori* sempre del Veronese (entrambe le opere sono ora assegnate alla bottega dell'artista), una *Cena in Emmaus* e la *Carità* di Bonifacio Veneziano.<sup>6</sup>

Dopo un'attenta lettura del documento, è possibile riferire a questi dipinti il lusinghiero giudizio espresso dai delegati nel rapporto del 14 marzo 1811:<sup>7</sup>

Si tratta di pezzi veramente degni di decorare uno stabilimento istituito dalla Sovrana munificenza, e possiamo francamente aggiungere che le opere di qualch'uno degli stessi Autori altre volte da qui spedite a Milano sembreranno, per chi così, di altra mano, tanta è la superiorità di merito delle attualmente destinate. (in Sicoli 2000, 270)

Lo stesso Pietro Edwards attribuisce un «merito sommo» a diverse delle opere in questione (*San Rocco* del Bassano, l'*Adorazione dei Magi* di Palma il vecchio, *Cristo in Emmanuel* di Bonifacio Veneziano, i *Quattro dottori* di Veronese) e non manca di menzionare anche la tela di Tintoretto tra le «più pregevoli» spedite da Venezia durante il periodo napoleonico.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Il dipinto è riportato nell'*Elenco dei quadri scelti per le RR. Gallerie esistenti nel deposito custodito dal Delegato dell'Intendenza Generale dei Beni della Corona*, C, firmato da Giuseppe Appiani e Ignazio Fumagalli, ex SBSAE, Archivio antico, parte II, cartella 41. Lo stesso elenco è riportato nella *Nota dei Quadri destinati per le Regie Gallerie, che esistono nel Deposito dell'Intendenza Generale dei Beni della Corona*, 1811, in ex SBSAE, Archivio antico, parte I, cartella 16.

<sup>7</sup> L'elenco C alla nota precedente può essere identificato con la Tabella C, menzionata nel rapporto dei due delegati.

<sup>8</sup> Nell'*Elenco delle pitture consegnate all'ordine del Vicerè d'Italia dall'in allora Delegato della Corona per la scelta degli oggetti d'arte* Pietro Edwards, sono segnalati con un asterisco i quadri di «qualche merito sia in senso di arte, o in quello di storia pittorica, e di rarità», con due asterischi i pezzi pregevoli, con tre asterischi i dipinti di «merito sommo». La tela di Tintoretto, indi-

La maggior parte di queste tele entra così immediatamente nelle sale della Pinacoteca e compare di conseguenza nelle guide a stampa, a partire dalla descrizione della collezione di Gironi del 1812.<sup>9</sup> Diversa, invece, la sorte del dipinto di Tintoretto, che per più di settant'anni non sarà esposto all'ammirazione dei visitatori di Brera.

Questo articolo ripercorrerà la storia espositiva ottocentesca dell'opera, relegata nei depositi

per oltre un trentennio, concessa come ornamento della Chiesa di San Marco per altri quarant'anni e recuperata solo nel 1886. La vicenda terrà conto degli sviluppi della fortuna critica dell'artista, ma sarà letta anche in stretto rapporto con l'evoluzione della funzione pubblica assegnata alla raccolta braidense, dal 1882 autonoma dall'Accademia di Belle Arti.

## 2 Ipotesi per una mancata esposizione

Con la proclamazione di Milano Capitale del Regno d'Italia, perde presto interesse la proposta museografica elaborata da Giuseppe Bossi tra il 1803 e il 1806. L'idea di un museo dal carattere educativo, parte integrante dell'insegnamento accademico e comprensivo di materiali di natura diversa – opere moderne, copie in gesso, stampe, disegni, modelli per l'architettura, memorie cittadine, dipinti antichi –,<sup>10</sup> è soppiantata da un programma di carattere politico che mira a un museo di rappresentanza, su modello del Louvre, e circoscritto alla pittura. Si afferma infatti il progetto di una «Galleria dei migliori quadri che si potessero raccogliere dalle Chiese e corporazioni sopresse».<sup>11</sup> Il compito di realizzare il nuovo istituto governativo, indipendente dalla raccolta accademica (Cassanelli 2010), è affidato ad Andrea Appiani, dal 1807 nominato Conservatore della Pinacoteca. Questa è la cornice progettuale in cui si colloca la selezione e l'invio a Milano del *Ritrovamento del corpo di San Marco*.

Come già accennato, però, l'opera non trova posto nel piano espositivo messo a punto dall'Appiani secondo un doppio criterio di allestimento: il completamento della sequenza cronologica degli artisti e la selezione dei capolavori (Sicoli 2005, 175). Il dipinto è certamente apprezzato dal Commissario, ma non è ritenuto indispensabile al percorso espositivo. Il compito di testimoniare la produzione di Tintoretto è infatti demandato ad altre opere.

Nell'allestimento bossiano del 1806 era già presente una tela dell'artista, allora ritenuta del Vero-

nese (Bandera 2010, 12): *Sant'Elena, Santa Barbara, Sant'Andrea, San Macario, un altro santo e un devoto adorano la Croce*, proveniente dalla Chiesa milanese di Santa Croce [fig. 2]. Appiani aggiungerà poi al percorso la lunetta con la *Pietà*, giunta nel 1808 dal cortile delle Procuratie di San Marco di Venezia [fig. 3]. Nella ricostruzione dell'allestimento del 1809, avanzata a partire dalla nota del custode Gabbiani, le due opere risultano collocate rispettivamente nella seconda e nella terza sala, entrambe in una posizione non privilegiata, ossia nella fascia superiore della parete (Bassanini 2010).

Il dipinto conosciuto come *Il Ritrovamento del corpo di San Marco* non serviva quindi a colmare una clamorosa lacuna. A far propendere Appiani per la riconferma delle opere già esposte possono essere intervenute diverse ragioni: in primo luogo, le dimensioni del *Ritrovamento*. L'imponenza della tela richiedeva, infatti, una sicura volontà di destinarvi ampio spazio, a danno di altri dipinti. Una scelta di questo tipo poteva poi essere osteggiata dallo stato di conservazione non ottimale del dipinto, che nel 1818 necessita di un «urgente e difficile restauro».<sup>12</sup> Ma nella scelta delle opere di Tintoretto da esporre alla vista del pubblico hanno certamente pesato valutazioni di respiro critico, ribadite anche nei nuovi allestimenti, testimoniati dall'*Elenco* del 1816 e dalle guide del 1822 e del 1838.

Sia per livello di finitura, sia per la solidità dell'impianto compositivo, le tele con la *Pietà* e i

cata erroneamente come *Rapimento*, è contrassegnata da due asterischi. Lo stesso grado di interesse è attribuito all'*Adorazione dei Magi* di Veronese. Il documento, pubblicato da Malamani (1888, 368-82), è conservato in ex SBSAE, Archivio antico, I parte, cartella 16.

<sup>9</sup> La maggior parte delle opere compaiono in: Gironi 1812; *Elenco* 1816; *Guida* 1822; *Guida* 1838.

<sup>10</sup> Per il museo progettato e allestito da Bossi in occasione dell'esposizione dei premi dei concorsi del 1806 si rimanda a: Valli 2010a; Valli 2010b; Valli 2010c; Sicoli 1989; 2005, 147-79.

<sup>11</sup> *Rapporto storico della provenienza dei Quadri in Brera*, il Presidente dell'Accademia Luigi Castiglioni al Governatore di Milano, 4 febbraio 1817, pubblicato da Sicoli (2000, 263).

<sup>12</sup> *Quadri da restaurarsi di cui una porzione esiste nella Pinacoteca e l'altra in Magazzino*, allegato D alla nota del Presidente dell'Accademia di Belle Arti al Regio Governo, 5 marzo 1818, in ASMi, Studi, p.m., cartella 356, fasc. 6.



**Figura 2** Tintoretto, *Sant'Elena, Santa Barbara, Sant'Andrea, San Macario, un altro santo e un devoto adorano la Croce*. 1560 circa. Olio su tela, 275 x 165 m. Milano, Pinacoteca di Brera

Santi che adorano la Croce soddisfano certamente di più i canoni del gusto neoclassico rispetto al trionfo di fantasia prospettica e modernità esecutiva rappresentato dal *Ritrovamento del Corpo di San Marco*.

Come sottolineato da Sergio Marinelli (2001, 188), i primi anni dell'Ottocento rappresentano in Italia, a differenza di quanto avviene nel contesto inglese, il «momento di maggior disgrazia del pittore». Nella valutazione della produzione di Tintoretto pesano ancora accuse di frettosità e trascuratezza: topoi che hanno origine con l'Are­tino e Vasari, ravvivandosi con Mengs.<sup>13</sup> L'enc­omio pronunciato con i toni di una esplicita difesa da Giovanni Prosdocimo Zabeo (1813) durante la cerimonia di premiazione all'Accademia di Belle

Arti di Venezia, restituisce le coordinate del contemporaneo panorama critico. Lo Zabeo ammette le mancanze dovute all'impazienza del pittore e alla «confidenza nella sua industria, che talora li chiamò a dipingere prima che ben digerito fosse il pensiero, cui voleva colle sue tinte esprimere sulle tele». Ricorda anche come Tintoretto sia «generalmente ritenuto autore la cui imitazione è per i giovani pericolosa».

Il Robusti è riconosciuto indubbiamente tra i maestri della scuola veneziana (in particolar modo quando si attiene ai canoni tizianeschi), ma le lodi restano a lungo venate dalle riserve. Queste si riverberano da Lanzi (che peraltro recupera Ridolfi e Zanetti)<sup>14</sup> nei giudizi ottocenteschi. Ad esempio ricorrono, più o meno mitigate, negli apprezza-

<sup>13</sup> Per una storia della fortuna critica di Tintoretto, si rimanda a Lepschy 1998; Pallucchini, Rossi 1990, 109-22.

<sup>14</sup> Scrive Lanzi (1795-96, 109-10): «Ma che è gran dottrina ed ingegno raro, o che sono tutte insieme le doti richieste in un artefice senza diligenza; nella qual sola virtù, dicea Marco Tullio, si contengono le altre tutte? Il Tintoretto l'ebbe per qualche tempo compagna, e allora fece opere ove i più severi critici non seppero trovar neo di difetto [...] Ma la diligenza rare volte si accoppia alla smania di far molto; vera sorgente in questo uomo e in moltissimi artefici del far male, o almeno men bene. Quindi Annibale Caracci scrisse che in molte pitture il Tintoretto si ritrova minore del Tintoretto; cioè in quelle che, ideate alla prima, eseguite per via di abito, lasciate in gran parte imperfette, non vanno esenti da errori e di disegno e di giudizio».

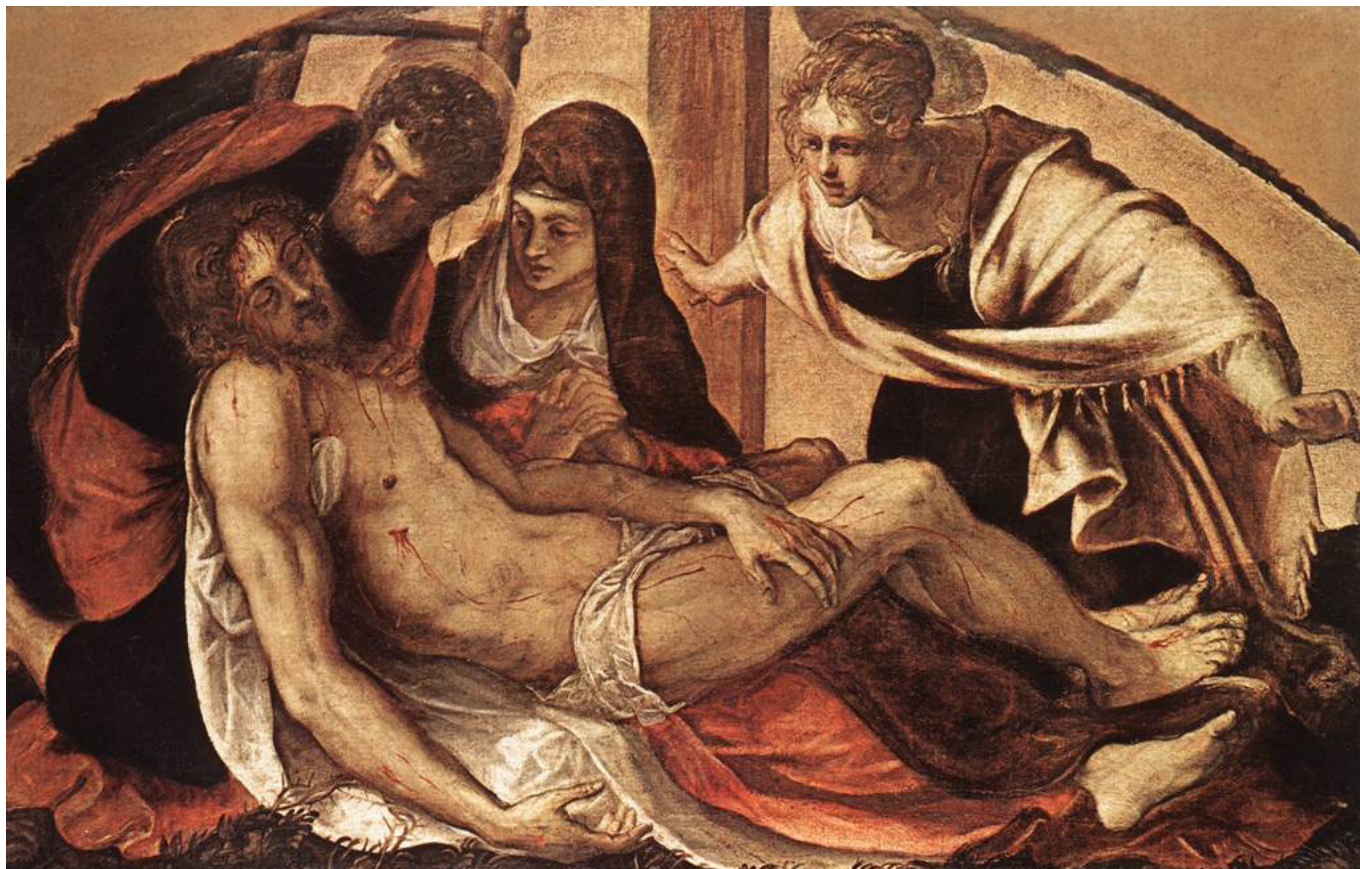


Figura 3 Tintoretto, *Pietà*. 1563. Olio su tela, 108 x 170 cm. Milano, Pinacoteca di Brera

menti di Giannantonio Moschini<sup>15</sup> e di Giovanni Rosini. Quest'ultimo, nella sua *Storia della pittura italiana* (1845, 325), afferma:

L'impeto dell'immaginazione, non sempre tenuto a freno lo spingeva il più delle volte a far presto, non per guadagno ma per vanto, e raro si accoppian l'eccellenza e la fretta. Sicchè nel numero infinito delle opere, che ci son rimaste di lui molte e molte volte si dee riconoscere, che non usò quella virtù, nella quale tutte le altre si contengono, come Cicerone scrivea, vale a dire la diligenza.

Nel contesto italiano le rivalutazioni romantiche appaiono marginali,<sup>16</sup> mentre le riserve tradizionali confluiscono nella visione di stampo purista. Pietro Selvatico (1856, 356) loda nel «re dei violenti» la forza della composizione, gli scorci audaci, il disegno della figura umana, ma ne critica aspramente l'«ardita composizione di sua maniera», che lo spinge fino a «sbrigiatezze non perdonabili», il colore «scaraventato all'impazzata» e la fretta che gli fa dare «per finiti certi dipinti che appena si possono accettare come abbozzi».

Questi sistemi interpretativi non sono certo favorevoli alla piena comprensione dei valori luministici, espressivi e spaziali presenti nel cosiddetto *Ritrovamento del corpo di San Marco*. Il panorama critico della prima metà del secolo influenza inevi-

<sup>15</sup> Scrive il Moschini (1836, 79): «rare volte però avviene che non appaia che troppo presto egli faceva. Né diremo che così operasse per voglia di racorre molto guadagno: mentre anzi più amava dar molto che poco a chi commette agli lavori, da' quali pareva non sapesse distaccare il pennello, riempiendo spesse volte, a danno del componimento, ogni parte della tela».

<sup>16</sup> Scrive di Maniago (1841, 125) «i suoi nemici più acerrimi lo ammireranno nei suoi errori medesimi, poiché in mezzo a questi vi si scopre l'uomo grande, e l'unico artista, come nella fervida state, allorché l'orizzonte è coperto da striscia di nera minacciosa nube, guizzan da quella di quando in quando lampi abbaglianti».

tabilmente l'elaborazione che ha portato nel 1847 alla cessione del dipinto in deposito alla Chiesa milanese di San Marco.<sup>17</sup> Ma la vicenda è da leg-

gere anche in relazione alle pratiche di gestione e alla progressiva definizione del ruolo assegnato alla raccolta braidense in epoca di restaurazione.

### 3 In deposito alla Chiesa di San Marco

La pratica della distribuzione di quadri alle chiese del territorio era contemplata sin dal decreto del 2 agosto 1805, che stabiliva la suddivisione del patrimonio degli enti soppressi in tre categorie: dipinti stimabili, destinati alla Pinacoteca; opere di qualità mediana, utili per i cambi; lavori di poco pregio da distribuire alle chiese povere della Lombardia (Arigoni 2003, 100). Gli scambi con le chiese aperte al culto, inaugurati nel 1807, risentono della spinta ideologica verso la costruzione di un museo di rappresentanza: l'obiettivo è di «radunare nel Palazzo delle Scienze ed Arti i più insigni monumenti del pennello italiano».<sup>18</sup> La proposta di una vera e propria donazione alle chiese è invece avanzata dal Segretario dell'Accademia Giuseppe Zanoja nel 1811 e risponde piuttosto all'urgente necessità di gestire la mole spropositata di opere che «vanno amucchiandosi dannosamente» nei depositi. La soluzione di scarso respiro progettuale è presentata come misura conservativa per quella categoria di dipinti, «quantunque non sia di celebre pennello, ne possa sperare nelle attuali circostanze de' compratori, non pare però che debba essere abbandonata al sicuro deperimento a cui va incontro».<sup>19</sup>

La distribuzione alle chiese inizia nel 1813, ma la pratica viene subito estesa a quelle opere inserite a suo tempo nella seconda categoria e considerate ora inservibili per gli scambi.<sup>20</sup> Il mutamento di governo non interrompe la consuetudine. Si assiste persino a un progressivo allargamento della terza categoria a discapito della seconda. La Commissione Permanente di Pittura dell'Accademia procede in più occasioni al riesame dei quadri

della galleria, per individuarne altri da concedere alle chiese. Nuovi elenchi sono redatti nel 1818, nel 1820 e nel 1824.<sup>21</sup> Nessuno di questi menziona *Il Ritrovamento del corpo di San Marco*.

La progressiva erosione della seconda categoria è dovuta alle emergenze conservative sempre più impellenti.<sup>22</sup> Ma il processo risente anche della fisionomia assunta dalla raccolta, ora strettamente connessa all'Accademia. La nuova selezione del 1824 contempla infatti valutazioni di natura didattica. Sono inclusi «alcuni quadri, i quali mentre sarebbero adattissimi per decorare alcune chiese di Milano, e meritevoli degli sguardi degli amatori, appartengono a una sfera che non può servire di esemplare all'imitazione».<sup>23</sup> Diventano così disponibili alla concessione opere di artisti «di una certa fama» (si fa menzione esplicita all'*Apparizione dei tre angeli ad Abramo* di Vasari). Di contro, viene introdotto il diritto dell'Accademia a richiamare i dipinti concessi: una forma di tutela che diventa prassi e che favorisce un uso piuttosto disinvoltato della pratica del deposito alle chiese.

*Il Ritrovamento del corpo di San Marco* è incluso tra i dipinti disponibili solo con l'elenco redatto nel 1846. La selezione è estesa ora dalle opere inservibili per i cambi a quelle giudicate inadatte alle sale della Pinacoteca.

Il dipinto di Tintoretto è richiesto dal parroco della Chiesa di San Marco il 15 febbraio 1847, ma in questo caso la concessione avviene «con più riguardi e avvertenze degli altri». Difatti la Commissione Permanente di Pittura ha «avvertito il non comune pregio di quel dipinto», che però non è ri-

<sup>17</sup> Dispaccio governativo 23 marzo 1847, in ASMi, Senato politico - Pubblica Istruzione, cartella 532, fasc. 290.

<sup>18</sup> Ministro dell'Interno, Ludovico di Breme, al Ministro per il Culto, 19 giugno 1809, in ASMi, Studi, p.m., cartella 356, fasc. 2.

<sup>19</sup> Il Segretario dell'Accademia di Belle Arti di Milano al Ministro dell'Interno, 25 febbraio 1811, in ASMi, Studi, p.m., cartella 356, fasc. 2. A questo piano si oppongono a più riprese, ma senza successo, proposte di redistribuzione dei dipinti ai dipartimenti, attraverso la cessione a licei o musei da istituirsi nei capoluoghi (Sicoli 2010b, 94-7). Sul tema delle distribuzioni alle chiese Bertelli, Lopez 1984.

<sup>20</sup> Il Segretario dell'Accademia di Belle Arti di Milano al Direttore Generale della Pubblica Istruzione, 9 ottobre 1813, in ASMi, Studi, p.m., cartella 356, fasc. 2.

<sup>21</sup> *Nota dei quadri da darsi alle chiese compresa l'altra scelta*, presentato al Governo il 5 marzo 1818; *Nota dei quadri stati scelti dalla Commissione di Pittura e proposti per distribuirsi alle chiese*, 26 dicembre 1820; *Nota dei quadri già destinati per cambi, e che ora dalla Commissione Permanente di Pittura si propongono per essere distribuite alle chiese povere delle Provincie ed a qualche Parrocchiale di Milano*, presentato al Governo il 23 marzo 1824, in ASMi, Studi, p.m., cartella 356, fasc. 2.

<sup>22</sup> Il Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Milano, Luigi Castiglioni, al Reale Governo, 15 marzo 1821, in ASMi, Studi, p.m., cartella 356, fasc. 2, pubblicato in Sicoli 2000, 274-5.

<sup>23</sup> Il Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Milano al Reale Governo, 29 maggio 1824, in ASMi, Studi, p.m., cartella 356, fasc. 2.

tenuto idoneo all'esposizione in Pinacoteca. Le interessanti ragioni della scelta sono riferite nel rapporto del Presidente dell'Accademia di Belle Arti Felice Bellotti e risultano perfettamente in linea con i giudizi emersi nella contemporanea storiografia artistica italiana. Il dipinto infatti non è ritenuto tra le opere più pregevoli dell'artista conservate a Brera, la predilezione è accordata ancora una volta agli esemplari esposti sin dai primissimi allestimenti:

se non era [...] destinato a questa Pinacoteca, ciò doveva attribuirsi all'esservene già in questa Galleria qualche altro di quell'autore di maggior pregio pittorico, e perché in queste sale, già quasi tutte coperte di quadri, occurrebbe troppo spazio con le sue dimensioni.<sup>24</sup>

Non stupisce poi che le critiche della Commissione colpiscano proprio le componenti più moderne del dipinto, «per la maggior parte [...] riempito da un fondo non interessante di architettura». Appare però stridente il contrasto tra il giudizio della Commissione e la rivalutazione dell'artista in corso a livello internazionale, specialmente in ambito inglese: basti sottolineare, a questo proposito, la stretta contemporaneità tra le vicende museale illustrata e la folgorazione di Ruskin di fronte alle opere di Tintoretto, avvenuta durante il soggiorno veneziano del 1845 (Sdegno 2018).

Per una messa in discussione dei criteri alla base della concessione, sarà necessario attendere il clima politico-culturale e le nuove acquisizioni critiche dei primi decenni post-unitari.

#### 4 Le ricognizioni post-unitarie e l'ingresso del dipinto in Pinacoteca

Nel maggio del 1870 il Ministro della Pubblica Istruzione Cesare Correnti incarica Giuseppe Mongeri e Gustavo Frizzoni di compiere una verifica dei dipinti di pertinenza della Pinacoteca di Brera in deposito presso le chiese lombarde.<sup>25</sup> L'iniziativa nasce probabilmente da un impulso di Giovanni Morelli (che propone Frizzoni per l'incarico e suggerisce alcune opere interessanti, tra cui il *Ritrovamento*)<sup>26</sup> e si inserisce tra i tentativi compiuti dal Ministro per introdurre direttive centrali e coinvolgere le nascenti competenze storico-artistiche nella gestione delle raccolte statali, comprese quelle dipendenti dalle accademie di belle arti.<sup>27</sup> La vicenda, poco indagata dagli studi, è significativa perché anticipa e pone le basi per la più nota operazione di recupero avviata da Giulio Carotti nel 1892.

I due conoscitori milanesi visionano 82 opere, a partire da un inventario redatto circa quarant'anni prima dal custode Sormani (evidentemente parziale), e le suddividono in tre categorie: dipinti di pregio rilevante, che meritano di essere immediatamente trasferiti in Pinacoteca; opere di valore inferiore, ma interessanti per il completamento delle serie, che potranno essere trasportate una volta provveduto al necessario riallestimento delle sa-

le; dipinti che, per scarso rilievo storico-artistico e per l'irreparabile degrado materiale, non meritano di essere esposti in una pubblica raccolta e possono quindi rimanere in deposito presso le chiese.

La selezione operata dai due studiosi privilegia il primo e secondo Rinascimento veneto. I dipinti inseriti nella prima categoria sono: la *Crocifissione* di Michele da Verona; la *Madonna con il Bambino, San Giobbe e San Gottardo*, di Marcello Fogolino, attribuito dai conoscitori ad autore ignoto; la *Madonna col Bambino in trono, coi Santi Sebastiano, Giovanni Battista, Maria Maddalena e Rocco*, di Cima da Conegliano; una *Pietà*, attribuita da Mongeri e Frizzoni a Bernardo Vivarini, oggi riconoscibile nella cimasa del *Trittico della Madonna con Bambino e Santi*, realizzato dalla bottega dei Bellini.

*Il Ritrovamento del corpo di San Marco* è invece relegato alla seconda categoria, che comprende:

egregi lavori per se stessi, benché non preziosissimi di faccia all'Arte, nel caso nostro non avrebbero che un valore relativo, quello cioè di essere desiderabili in una quadreria solo in quanto o i corrispondenti autori non vi fossero noti o vi fossero meno perfettamente rappresen-

<sup>24</sup> Rapporto del Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Milano, 9 marzo 1847, in ASMi, Senato politico - Pubblica Istruzione, cartella 532, fasc. 290.

<sup>25</sup> Il Ministro della Pubblica Istruzione a Giuseppe Mongeri e Gustavo Frizzoni, 21 maggio 1870, in Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Antichità e Belle Arti (d'ora in poi ACS, AA. BB. AA.), I versamento, Musei, Gallerie e Pinacoteche, b. 237, fasc. 100-3.

<sup>26</sup> Giovanni Morelli al Ministro della Pubblica Istruzione, 30 aprile 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, Musei, Gallerie e Pinacoteche, b. 237, fasc. 100-3.

<sup>27</sup> Per un inquadramento della vicenda all'interno della politica museale post-unitaria si rimanda a Lerda 2015.

tati. Codesti, adunque, a giudizio degli scriventi, non dovrebbero essere richiamati se non nel caso delle dette due condizioni, ovvero, in tesi generale, allorché vi fosse tale abbondanza di spazio da dar loro collocazione senza sacrificio d'altri dipinti ivi esistenti ed egualmente raccomandabili.<sup>28</sup>

Il dipinto si presenta «non interamente finito»: la valutazione dei due conoscitori conferma antiche resistenze verso alcune peculiarità stilistiche dell'artista, descritto come «energico, grandioso, esuberante, benché qualche volta un po' superficiale» da Giovanni Morelli (1886, 196). Gli stessi termini ricorrono infatti nei giudizi dell'allievo Frizzoni (1880, 71), che etichetta Tintoretto come, «spesso trascurato e superficiale, talvolta di una genialità incantevole, che gli acquistò la fama di uno dei più potenti artisti della scuola».

Ma nella descrizione del *Ritrovamento* fornita da Mongeri e Frizzoni emerge con evidenza un nuovo respiro critico e un aggiornamento metodologico, che segnano le distanze rispetto ai canoni della stagione precedente:

Notevole per effetto pittoresco, ottenuto con vigore e facilità di tocco. Prospettiva aerea fatta da maestro. Vivacità e gravità nelle figure; egregia quella del Santo [...]. La figura del patrizio inginocchiato nel mezzo rileva il buon ritrattista. Discreta conservazione. Quadro desiderabile.<sup>29</sup>

L'episodio della ricognizione affidata ai due conoscitori è emblematico, per altro, della contrapposizione in corso nei primi decenni post-unitari tra istanze diverse: da un lato, le rivendicazioni metodologiche, disciplinari e professionali, aggiornate sui principi della *connoisseurship* di stampo europeo; dall'altro, la strenua difesa delle tradizionali prerogative del ceto accademico nel campo della tutela del patrimonio storico-artistico e nella gestione delle raccolte. In risposta all'iniziativa mini-

steriale, il Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Milano Carlo Belgiojoso si scaglia contro le ingerenze esterne, a tutela della funzione e dell'operato dell'istituto da lui diretto. Riporta perciò la responsabilità delle verifiche in seno all'Accademia e approfitta della parzialità dell'operazione svolta dai conoscitori per proporre una nuova ricognizione sulle complessive 474 opere distribuite alle chiese lombarde.<sup>30</sup> Allo stesso tempo, però, Belgiojoso mette in guardia il Ministero dalle possibili illusioni circa il valore dei dipinti:

Vero è che il gusto dominante al principio del secolo, in cui vennero dispensati con certa larghezza non pochi dipinti, era altra cosa dall'odierno; e basta ciò solo a farci riconoscere necessario un nuovo e più attento esame circa alcuni di essi. Ma non si può affermare che in quel tempo, maestro a noi nel culto dell'arte classica, si fosse poi tanto ciechi da non conoscere ciò che merita d'essere conservato e di volerne privare questa pubblica galleria che era una recente istituzione, oggetto di decoro per la nostra città.<sup>31</sup>

La nuova ricognizione affidata al Segretario dell'Accademia, Antonio Caimi, procede lentamente. Nel marzo del 1872 Belgiojoso rassegna a Correnti i primi risultati parziali: il numero delle opere ritenute meritevoli è limitatissimo e la selezione compiuta dagli accademici si rivela piuttosto in disaccordo con quella condotta due anni prima dai conoscitori.<sup>32</sup> Il *Ritrovamento del corpo di San Marco* non è neppure preso in considerazione per una galleria ancora concepita come accessoria all'insegnamento artistico.

Le operazioni di verifica sono presto sospese, in attesa del necessario riordinamento della Pinacoteca, che avviene solo tra giugno e agosto del 1877 (Mongeri 1877). Anche dopo questa data, però, le ricognizioni non vengono portate a termine, nonostante il sollecito dell'Ispettore ministeriale

<sup>28</sup> Giuseppe Mongeri e Gustavo Frizzoni, *Sui dipinti posseduti dalla Pinacoteca di Milano che si trovano in deposito presso le chiese della città e della campagna*, 23 luglio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, Musei, Gallerie e Pinacoteche, b. 237, fasc. 100-3.

<sup>29</sup> Giuseppe Morelli e Gustavo Frizzoni, *Dipinti in possesso della Pinacoteca di Milano che si trovano per deposito presso le Chiese della Città e della campagna, colle annotazioni secondo il presente stato loro*, 23 luglio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, Musei, Gallerie e Pinacoteche, b. 237, fasc. 100-3.

<sup>30</sup> Carlo Belgiojoso al Ministro della Pubblica Istruzione, 3 ottobre 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, Musei, Gallerie e Pinacoteche, b. 237, fasc. 100-3.

<sup>31</sup> Il Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Milano al Ministero della Pubblica Istruzione, 23 settembre 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, Musei, Gallerie e Pinacoteche, b. 237, fasc. 100-3.

<sup>32</sup> Rapporto del Segretario dell'Accademia di Belle Arti di Milano, Antonio Caimi, 5 marzo 1872, in ACS, AA. BB. AA., II versamento, I parte, b. 112. Le sole opere confermate sono la *Crocefissione* di Michele da Verona e la cimasa del *Trittico* della bottega dei Bellini, mentre vengono rivalutati dipinti scartati nel rapporto del 1870: la *Madonna con il Bambino, San Lorenzo e San Giacomo* di Baldassarre Carrari e la tela con i *Santi Apollinare vescovo, Canzio, Canziano, Canzianilla e Maddalena* di Niccolò Rondinelli, assegnata dai conoscitori ad autore ignoto. Le restanti indicazioni riguardano opere non incluse nell'inventario utilizzata da Mongeri e Frizzoni.



alla pittura e alla scultura Giovanni Battista Cavalcaselle, che suggerisce di fare spazio agli eventuali recuperi rimuovendo le opere dei pensionati.<sup>33</sup>

Per azioni concrete sarà necessario attendere il mutato contesto istituzionale prodotto dal Reale Decreto del 13 marzo 1882, che separa le raccolte dalle accademie di belle arti. A seguito del decreto, la Pinacoteca di Brera diventa un istituto autonomo, smette di essere inquadrata come strumento accessorio all'istruzione artistica e allarga la sua destinazione ufficiale. Sotto la direzione di Giuseppe Bertini prenderanno avvio alcune prime riforme operative. Questo «vigile e acuto direttore», come ricorda Corrado Ricci (1907, 235), «si diede a ritirare alcuni dei quadri di maggior valore che inconsultamente erano stati ceduti in deposito alle chiese». Significativamente, uno dei primi sarà proprio «quel prodigio di tragica efficacia che è *Il Ritrovamento del corpo di San Marco* del Tintoretto». La tela, recuperata dalla Chiesa di San Marco nel 1886, con diversi anni di anticipo sulla sistematica campagna del Carotti, viene sottoposta ad alcuni interventi di restauro, così indicati da Bertini: «l'intera foderatura, aggiustarlo in alcune parti e levargli la vernice; la prima operazione sta già facendo il trasportatore sig. Giuseppe Stefanoni e per le altre due incaricherò il pittore cav. Giuseppe Cavenaghi».<sup>34</sup> Queste indicazioni consentono di inquadrare con precisione gli interventi e la foderatura riscontrati in occasione del restauro e datati alla metà dell'Ottocento da Arosio e Nicola Pisano (1990, 21).

L'ingresso del dipinto nella sala dedicata alla pittura veneta è segnalato il 6 luglio 1886 dalla rivista *La Perseveranza* e riportato nella *Gazzetta ufficiale* del 12 luglio.<sup>35</sup> Dopo un'attesa di oltre settant'anni, appare ora riconosciuto senza riserve il valore della tela, che entra finalmente in Pinacoteca ad affiancare, nella terza sala, le opere di Tintoretto presenti sin dal 1809 (*R. Pinacoteca di Milano* 1887).

In conclusione, lo studio della vicenda espositiva ha permesso di intrecciare in maniera proficua storia della fortuna critica e analisi delle pratiche museali. Le vicissitudini ottocentesche dell'opera di Tintoretto riflettono certamente gli sviluppi della storiografia artistica italiana coeva e le ostinate resistenze nei confronti dell'artista, ancora percepibili nello sguardo dei primi conoscitori. Per comprendere pienamente la storia espositiva del dipinto è tuttavia necessario prendere in considerazione anche la funzione assegnata alla raccolta accademica. Se la selezione del quadro, a lungo destinato a rimanere nei magazzini, avviene nell'ambito del progetto di Appiani per un museo di rappresentanza, le ragioni della sua cessione in deposito alla chiesa milanese di San Marco rispondono alla tendenziale affermazione nel corso dell'Ottocento di una visione della pinacoteca come fonte di modelli per l'istruzione artistica. Soltanto l'avvio del processo per il superamento di tale concezione fornisce dunque il presupposto per l'effettiva musealizzazione del dipinto.

## Bibliografia

- Arosio, Guido Roberto; Nicola Pisano, Anna Rosa (1990). «Il ritrovamento del corpo di San Marco: il restauro». Tardito, Rosalba (a cura di), *Il Ritrovamento del corpo di San Marco: vicende e restauri*. Firenze: Cantini, 20-46.
- Arrigoni, Luisa (2003). «Acquisizioni e dispersioni (1811-1821). Quadri delle chiese del Dipartimento del Mezzogiorno per la Galleria Reale di Brera a Milano». Cleri, Bonita; Giardini, Claudio (a cura di), *L'arte conquistata, spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*. Modena: Artioli, 99-104.
- Arrigoni, Luisa; Maderna, Valentina (a cura di) (2010). *Pinacoteca di Brera. Dipinti*. Milano: Electa.
- Arrigoni, Luisa (2010). «La fondazione, le collezioni, gli allestimenti». Arrigoni, Maderna 2010, 23-37.
- Bandera, Sandrina (2010). «La vitalità di un'istituzione». Arrigoni, Maderna 2010, 9-21.
- Bassanini, Carlo (2010). «Nota alla ricostruzione dell'allestimento». Sicoli 2010a, 71-9.
- Battaglia, Roberta (2017). «*I miracoli di San Marco* di Jacopo Tintoretto nella Sala Capitolare». Ortalli, Gerardo; Settis, Salvatore (a cura di), *La Scuola Grande di San Marco a Venezia*. Modena: Franco Cosimo Panini, 135-54, 286-8.
- Bertelli, Carlo; Lopez, Guido (1984). *Brera dispersa. Quadri nascosti di una grande raccolta nazionale*. Milano: Cariplo.
- Cassanelli, Roberto (2010). «Musei di guerra, musei in guerra. A proposito dell'apertura della Pinacoteca di Brera il 15 agosto 1809». Sicoli 2010a, 132-43.

<sup>33</sup> Giovanni Battista Cavalcaselle al Ministro della Pubblica Istruzione, 11 maggio 1877, in ACS, AA. BB. AA., II versamento, I parte, b. 112. Cavalcaselle richiama l'attenzione sulle molte tavole antiche, riconoscendo in questa materia il notevole scarto critico e storiografico intercorso rispetto all'epoca delle concessioni alle chiese.

<sup>34</sup> Il Direttore della Pinacoteca di Brera al Ministero della Pubblica Istruzione, 21 maggio 1886, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, Musei, Gallerie e Pinacoteche, b. 237, fasc. 101-18.

<sup>35</sup> «Pinacoteca di Brera». *La Perseveranza*, 6 luglio 1886; *Gazzetta Ufficiale*, 12 luglio 1886, nr. 160, 3664-5.

- di Maniago, Fabio (1841). *Elogi di celebri professori di belle arti*. San Vito: tipografia di G. Pascatti.
- Elenco 1816 = *Elenco degli oggetti di belle arti esistenti nella I.R. Cesarea Pinacoteca di Milano in Brera colle indicazioni dei nomi degli autori e delle scuole cui appartengono segnatamente le pitture* (1816). Milano: Dalla stamperia Visaj e Compagno.
- Frizzoni, Gustavo (1880). *L'arte italiana nella Galleria Nazionale di Londra*. Firenze: coi tipi di M. Cellini e C.
- Gentili, Augusto (1996). «San Marco nelle immagini del Cinquecento: problemi di iconologia contestuale». Niero, Antonio (a cura di), *San Marco aspetti storici e agiografici = Atti del Convegno Internazionale* (Venezia, 26-29 aprile 1994). Venezia: Marsilio, 303-12.
- Gentili, Augusto (2009). *La bilancia dell'Arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*. Roma: Bulzoni Editore.
- Gironi, Robustiano (1812). *Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti di Milano*. Milano: Dalla stamperia reale.
- Guida 1822 = *Guida delle sale della Pinacoteca e dei Concorsi nell'I.R. Palazzo delle scienze e belle arti* (1822). Milano: per G.B. Bianchi e C.
- Guida 1838 = *Guida per l'I.R. Pinacoteca di Brera* (1838). Milano: dai Tipi di M. Carrara.
- Lanzi, Luigi (1795-96). *Storia pittorica dell'Italia*, vol. 2. Bassano: a spese Remondini di Venezia.
- Lepschy, Anna Laura (1998). *Davanti a Tintoretto. Una storia del gusto attraverso i secoli*. Venezia: Marsilio.
- Lerda, Martina (2015). *Le pinacoteche statali nell'Italia unita. Politiche museali e affermazione della disciplina storico-artistica (1859-1882)* [tesi di dottorato]. Udine: Università degli studi di Udine.
- Malamani, Vittorio (1888). *Memorie del Conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali*, vol. 2. Venezia: Tipografia dell'Anchora.
- Marinelli, Sergio (2001). «Jacopo Tintoretto negli elogi accademici del primo Ottocento». Furlan, Caterina; Grattoni d'Arcano, Maurizio (a cura di), *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento = Atti del Convegno Internazionale* (Pordenone, 25-26 novembre - Udine, 27 novembre 1990). Udine: Forum, 187-91.
- Mongeri, Giuseppe (1877). «La Pinacoteca di Brera e il suo nuovo ordinamento». *Bollettino della Consulta Archeologica*, 4(1), 3-11.
- Morelli, Giovanni (1886). *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*. Bologna: Nicola Zanichelli.
- Moschini, Giannantonio (1836). *La pittura in Venezia*. Venezia: dalla tip. Molinari.
- Pallucchini, Rodolfo; Rossi, Paola (1990). *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, vol. 1. Milano: Electa.
- Pinacoteca di Brera: scuola veneta* (1990). Milano: Electa.
- Ricci, Corrado (1907). *La Pinacoteca di Brera*. Bergamo: Istituto italiano di arti grafiche.
- Rosini, Giovanni (1845). *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, vol. 5. Pisa: presso Niccolò Capurro.
- R. Pinacoteca di Milano* (1887). Milano: Stabilimento G. Civelli.
- Sdegno, Emma (2018). *Tintoretto secondo Ruskin, un'antologia veneziana*. Venezia: Marsilio.
- Selvatico, Pietro (1856). *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, vol. 2. Venezia: coi tipi di Pietro Nartovich.
- Sicoli, Sandra (1989). «La politica di tutela in Lombardia nel periodo napoleonico. La formazione della Pinacoteca di Brera: il ruolo di Andrea Appiani e di Giuseppe Bossi». *Ricerche di Storia dell'Arte*, 38, 71-90.
- Sicoli, Sandra (1992). «La Regia Pinacoteca di Brera dal 1809 al 1815: criteri formazione e problemi di gestione. La tutela mancata». *Ricerche di storia dell'arte*, 46, 61-81.
- Sicoli, Sandra (2000). «Il 'Rapporto sull'origine ed incremento della galleria de' quadri dell'I.R. Accademia di Brera' (4 febbraio 1817). Problemi di legittimazione del patrimonio pittorico dell'Accademia di Brera». Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino = Atti del Convegno* (Tolentino 18-21 settembre 1997). Roma: Pubblicazioni degli Archivi di Stato.
- Sicoli, Sandra (2005). «Ambiguità e contraddizioni nella formazione della Pinacoteca di Brera». Gullino, Giuseppe; Ortali, Gherardo (a cura di), *Venezia e le terre venete nel regno italico*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti.
- Sicoli, Sandra (a cura di) (2010a). *Milano 1809. La Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica*. Milano: Electa.
- Sicoli, Sandra (2010b). «Per una ricostruzione storica del profilo istituzionale di Brera». Sicoli 2010a, 81-104.
- Trento, Dario (2010). «Il Museo di Bossi la Pinacoteca di Appiani». Sicoli 2010a, 144-51.
- Valli, Francesca (2010a). «Brera 1806: la 'nascente pinacoteca'». Sicoli 2010a, 35.
- Valli, Francesca (2010b). «Elenco delle opere esposte nelle Sale di Bramante, di Raffaello, di Bernardino Luini». Sicoli 2010a, 37-47.
- Valli, Francesca (2010c). «Giuseppe Bossi, una pinacoteca per l'Accademia». Sicoli 2010a, 49-54.
- Weddigen, Erasmus (1991). «Il secondo Pergolo di San Marco e la Loggetta di Sansovino: preliminari al *Miracolo dello schiavo* di Jacopo Tintoretto». *Venezia Cinquecento*, 1, 101-29.
- Zabeo, Giovanni Prosdocimo (1813). *Elogio a Giacomo Robusti*. Venezia: Bernardi.