



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Economia e Gestione delle Arti e
delle Attività Culturali
ordinamento ex. D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

Jacopo Tintoretto al Museo Nazionale del
Prado. L'esposizione come modello di
buone pratiche

Relatrice

Prof.ssa Valentina Sapienza

Correlatrici

Prof.ssa Cristina Baldacci

Prof.ssa Isabella Cecchini

Laureanda

Elisa Sartorelli

857478

Anno Accademico

2021 / 2022

Indice

Introduzione.....	3
Capitolo 1 – N. Barbantini, <i>Il Tintoretto</i> [fascista], 1937. Contesto generale.....	7
1.1 L'esposizione: inaugurazione, scopo, catalogo.....	9
1.2 La scelta delle tele.....	19
1.3 Risvolti economici.....	29
Capitolo 2 – Jacopo Tintoretto nella Spagna dell'età moderna.....	33
2.1 Il ruolo della famiglia reale spagnola nella ricezione tintoretiana.....	36
2.2 Le prime opere tintoretiane in Spagna.....	39
2.3 Diego Velázquez: il Monastero de El Escorial, il Palazzo del Alcázar e i pittori "indiretti"	43
Capitolo 3 – Premesse di una mostra	57
3.1 M. Falomir, <i>Il Tintoretto</i> [libero], 2007. Contesto generale.....	58
3.2 Spazi, luoghi, contesti.....	61
3.3 I primi anni: dal 1546 all' <i>Autoritratto</i> giovanile. Le basi di una carriera e di un percorso espositivo.....	64
3.4 La metà del secolo. Conferme e nuove opportunità.....	68
3.5 I grandi assenti: 1555-1575.....	75
3.6 Gli ultimi anni, tra bottega e coerenza.....	78
3.7 <i>El 'disegno' y el dibujo</i>	81
Capitolo 4 – Il Museo Nazionale del Prado: contesto economico.....	87
4.1 Breve storia dei finanziamenti europei agli enti culturali pubblici.....	89
4.2 Il privato per il pubblico: le donazioni.....	93
4.3 Il privato per il pubblico: le sponsorizzazioni.....	96

4.4 I fruitori.....	100
4.5 <i>Tintoretto</i> : finanziamenti, ipotesi e Comunità.....	104
4.6 La reputazione come motore di attrazione anche economica.....	110
Conclusioni.....	118
Bibliografia.....	123
Sitografia.....	128

Introduzione

La prima monografica dedicata a Jacopo Tintoretto organizzata fuori dai confini veneziani è stata voluta e realizzata a Madrid, dal Museo Nazionale del Prado, nel 2007. Erano passati settant'anni dall'unica esposizione fino ad allora titolata al grande maestro veneziano – tenutasi nella sua città natale – in un contesto completamente diverso, sia dal punto di vista logistico che politico. Curata da Miguel Faus Falomir, già direttore del *Departamento de Pintura Italiana y Francesa (hasta 1700)* nel medesimo Museo, l'esposizione madrilenas si è posta come momento di sintesi dei più recenti studi sul pittore. Dalla monografia di Rodolfo Pallucchini e Paola Rossi del 1982, pietra miliare negli studi sul pittore, era ormai trascorso più di un trentennio. In questo arco temporale si sono susseguiti molti contributi, per quanto la maggior parte di essi relativi a particolari momenti, tipologie, o luoghi nell'opera del pittore. È stata avvertita, dunque, la necessità di riconsiderare Tintoretto alla luce delle nuove prospettive e scoperte emerse nel frattempo. Questa volontà si è scontrata con difficoltà logistiche, filologiche e "sociali". Le prime hanno impattato notevolmente sulla costruzione della rosa di opere esposte poiché alcuni dei teleri considerati fondamentali sono tanto grandi e fragili che il loro spostamento non ha potuto neppure essere preso in considerazione¹. Si vedano, per esempio, il *Miracolo dello schivo* o le tele che costituiscono il ciclo della Scuola Grande di San Rocco – capaci di scrivere definitivamente il nome di Tintoretto nel pantheon della storia dell'arte – ma assenti nell'esposizione madrilenas per i motivi citati. L'allestimento ha voluto tenere in particolare attenzione il corretto punto di vista delle opere, disponendole in modo tale da farle avvicinare al visitatore secondo l'originaria volontà del pittore. Lo stesso atteggiamento che il curatore dimostrò al suo arrivo al Museo, anni prima, quando chiese di spostare² la *Lavanda dei piedi* di San Marcuola. L'opera venne quindi traslata dal margine destro di una parete, luogo che ne vincolava la visione dalla parte sinistra, opposta a quella corretta, a una posizione che ne permettesse un apprezzamento più vicino a quello originario, dal margine destro, dove la prospettiva rende il Cristo indiscusso protagonista. Uguale è stato il caso del suo *pendant*, l'*Ultima Cena* della medesima chiesa. Al Prado, quest'ultima ha ottenuto una parete che le ha

¹ [El Español – C el Cultural], Paula Achiaga, *Miguel Falomir: "Pensaban que la exposición de Tintoretto era imposible"*, https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20070125/miguel-falomir-pensaban-exposicion-tintoretto-imposible/4750173_0.html, consultato il 30 dicembre 2022.

² [Museo del Prado], Miguel Falomir, *Obra comentadas, "El lavatorio" de Tintoretto*, <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/el-lavatorio-de-tintoretto/e42f492b-ecdf-2b08-9277-5eac5e4da24f?searchMeta=lavatorio%20tintoretto>, min 1.49, consultato il 29 gennaio 2023.

consentito di mostrarsi finalmente ai visitatori frontalmente, secondo le originarie intenzioni del pittore, in maniera contraria rispetto a come si presenta oggi nel presbiterio di San Marcuola. A queste difficoltà se ne uniscono altre di natura filologica, derivanti dalla grande complessità nello stabilire l'autografia di molte opere tintoretiane. Questa difficoltà, derivata da una – seppur molto controllata grazie a una serie di bozzetti e disegni³ – partecipazione più o meno regolare della bottega, ha limitato le scelte di Falomir alle sole opere che risultassero di indiscussa qualità e autografia. In alcuni casi si sono fatte delle eccezioni, come per parte delle tele dell'ultima produzione della carriera, realizzate con una maggior partecipazione della bottega, ma che risultano comunque di grande qualità e importanza per la comprensione del pittore. In ultimo, l'esposizione si è dovuta confrontare con la generale scarsa conoscenza del pittore tra il grande pubblico, in particolar modo quello proveniente dalla stessa Spagna. Sotto questo aspetto, la presenza di una massiccia campagna pubblicitaria internazionale – la cui risonanza è risultata ben oltre le aspettative dello stesso Museo⁴ – ha aiutato molto a lanciare una mostra che, nelle previsioni, poteva sembrare quasi un azzardo.

L'analisi di una simile impresa non può essere completa in sé stessa, ma necessita di qualche metro di paragone. È inevitabile, allora, confrontarsi con l'unico precedente: la mostra monografica organizzata nella città del Tintoretto, Venezia, da Nino Barbantini nel 1937, per quanto la distanza temporale renda indubbie le differenze che intercorrono tra le due esposizioni dal punto di vista metodologico, espositivo e, non ultimo, politico. Alcune delle problematiche che emersero a Venezia si sono presentate infatti anche nell'organizzazione della mostra di Madrid, costituendo una base di analisi comune. Il successo dell'esposizione del Prado è sembrato rompere una sorta di maledizione che aleggiava su un pittore⁵, la cui importanza non aveva ancora il giusto riscontro sui palcoscenici espositivi. Dopo il 2007, infatti, si sono susseguite ben due altre monografiche, la prima a Roma nel 2012 e la seconda a Venezia (con una tappa successiva a Washington) nel biennio 2018-19, che hanno rappresentato esempi più o meno virtuosi a cui volgere lo sguardo. Entrambe faranno tesoro dell'esperienza del Prado, avendo a disposizione un precedente di successo e prossimo nel tempo su cui il museo

³ Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, Ministerio de Cultura y Deporte, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007, p. 346.

⁴ Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2007*, Ministerio de Cultura y Deporte, Madrid, 2008, p. 147.

⁵ [El Español – C el Cultural], Paula Achiaga, *Miguel Falomir: "Pensaban que la exposición de Tintoretto era imposible"*, https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20070125/miguel-falomir-pensaban-exposicion-tintoretto-imposible/4750173_0.html, consultato il 30 dicembre 2022.

madrileno, nel 2007, non ha potuto contare. Si è scelto, quindi, di adottare in questo lavoro il punto di vista di Miguel Falomir ai tempi della sua esposizione, ricorrendo a confronti con le successive mostre di Roma e Venezia solo laddove particolarmente significativi, senza addentrarsi eccessivamente in un futuro che, allora, il curatore spagnolo non poteva certo prevedere. Nel corso del Novecento l'artista veneziano è stato protagonista di varie mostre a lui dedicate⁶, anche più vicine all'esposizione del Prado in termini cronologici rispetto al precedente dell'esposizione veneziana. Tuttavia, si è sempre trattato di mostre relative a segmenti della sua produzione, come i ritratti o i disegni, che non hanno presentato le stesse difficoltà con cui si è dovuta confrontare la monografica spagnola. Si è quindi scelto di non prendere in considerazione tali esposizioni come validi confronti rispetto al caso madrileno. Allo stesso modo, non si prenderanno in considerazione le esposizioni in cui il veneziano appare come coprotagonista, che si tratti di analizzare un momento in particolare della pittura veneta, o momenti del collezionismo⁷. Di fatto, la mostra del Prado si è dovuta confrontare con una serie di problematiche sostanzialmente inedite. Il precedente veneziano poteva contare sulla prossimità delle opere inamovibili, rimandando lo spettatore alla visione di queste ultime in loco. Nonostante l'assenza di esempi pregressi da cui trarre suggerimenti, le soluzioni individuate per tamponare i potenziali problemi strutturali di una simile esposizione sono risultate efficaci. La sfida di organizzare a Madrid una mostra monografica dedicata a uno dei pittori più legati alla propria città di origine, poco attivo all'estero, dall'estero tutt'ora relativamente poco conosciuto al grande pubblico, ha rappresentato una vittoria.

Per l'analisi della mostra, il presente lavoro ha potuto valersi di una serie molto consistente di dati forniti dal Museo Nazionale del Prado, che qui si ritiene di ringraziare sinceramente per la disponibilità dimostrata. Per ricostruire il percorso espositivo ci si è potuti basare sulle didascalie che hanno arricchito, all'interno delle sale, le cinque sezioni generali lungo cui si è snodata la mostra, oltre a quelle delle singole opere esposte, con le indicazioni di eventuali fotografie correlate. Inoltre, il museo ha gentilmente fornito un'approfondita documentazione sui numeri e sulle statistiche relative ai visitatori, nonché sulla rassegna stampa nazionale ed estera. I primi sono stati utilizzati per comprendere come il Museo si sia interfacciato con il pubblico, veicolando le informazioni a visitatori potenzialmente digiuni di informazioni pregresse

⁶ Tra le altre: *Mostra di disegni di Jacopo Tintoretto e della sua scuola* organizzata a Firenze nel 1956 e *Tintoretto. Ritratti* del 1994 nella nativa Venezia.

⁷ Si veda per esempio *Da Tintoretto a Rubens*, esposizione organizzata da Luca Leoncini nel 2004 a Genova.

sull'argomento. I dati riguardanti gli ingressi hanno permesso di analizzare la tipologia di pubblico che ha risposto alla chiamata del Prado, identificando i visitatori in base alla tipologia di biglietto acquistato (riduzione totale, parziale e le relative tipologie, prezzo intero). In ultimo, le più di mille pagine di articoli su riviste e quotidiani, oltre a spezzoni di trasmissioni televisive e radiofoniche, mostrano quale immagine della mostra è stata fornita ai visitatori, contribuendo altresì alla grande affluenza. A questa documentazione inedita si è aggiunta la grande quantità di informazioni pubbliche, accessibili tramite il sito web dello stesso Museo. Tra i documenti più importanti vanno menzionati la *Memoria Anual*, redatta con lo scopo di esplicitare in maniera molto approfondita l'insieme delle attività svolte nell'anno considerato, l'*Informes de fiscalización del Tribunal de Cuentas*, relazioni pubblicate dalla Corte dei conti spagnola che valuta, in maniera periodica, lo stato dei bilanci dell'ente, e, in generale, tutta la documentazione di natura economica e giuridica disponibile sul sito web del Museo.

Capitolo 1 - N. Barbantini, *Il Tintoretto* [fascista], 1937. Contesto generale.

L'ultimo giorno di aprile del 1932 il critico d'arte Nino Barbantini, stimato curatore, venne convocato nell'ufficio del Prefetto di Venezia che gli intimò, su diretto ordine di Roma, di non occuparsi mai più di arte contemporanea⁸. In un clima di crescente nazionalismo, a pochi anni dalla fondazione del partito fascista, dalla vittoria (sconfitta?) d'Etiopia e dall'entrata in vigore delle leggi razziali, il critico d'arte ebbe l'ardore di pubblicare recensioni particolarmente fredde nei confronti degli artisti italiani a lui contemporanei, definendoli «reclute della malinconia», creatori di una materia «nerastra e mummificata, [creatori di una] monotonia terrea, buia e disperata», arrivando perfino a descrivere il loro stile come «rigido e fanatico manierismo»⁹. Un affronto alla grandezza degli artisti italiani, quindi del popolo italiano tutto, e infine di riflesso un affronto al regime. Commenti considerati vergognosi, inaccettabili, incompatibili con l'attività di critico d'arte, il cui lavoro doveva essere concepito, come ogni altro, in funzione della glorificazione dell'Italia e del Fascismo. Barbantini fu quindi obbligato dal governo a tacere, almeno per quanto riguardava l'ambito contemporaneo. Nonostante la censura e una laurea in giurisprudenza, apriporta per lavori assai meno contestabili, scelse comunque di rimanere nell'ambito artistico indirizzandosi però sull'arte rinascimentale, periodo assai meno "pericoloso", curando alcune delle maggiori esposizioni del periodo¹⁰ e dimostrando una volta in più, tramite una serie di scelte non sempre esplicite, di non piegarsi al Fascismo e di non concepire l'arte come mera vassalla del regime e della sua propaganda. Già direttore del Museo di Ca' Pesaro, con una solida esperienza nell'ambito culturale, organizzò quelle che vennero poi

⁸ «L'articolo del 28 d'aprile 1932 fu l'ultimo che scrissi sull'arte dei miei giorni. Piacque a troppi, ma dispiacque a qualcuno. La mattina del 30 [aprile 1932] mi chiamò il Prefetto che passassi subito da lui, e mi comunicò – ordine da Roma – che non dovevo più occuparmi d'arte contemporanea»: Queste le parole di Nino Barbantini riportate da Alessandro Del Puppo, *Egemonia e consenso. Ideologie visive nell'arte italiana del Novecento*, Roma, Quodlibet Studio, 2019, p. 15.

A distanza di cinque anni i giornali non daranno traccia di ricordare la vicenda, descrivendo lo stesso Barbantini come «eloquente», «acuto», «elegante», «erudito». AA.VV., *La mostra del Tintoretto nuovi arrivi di opere*, «Gazzetta di Venezia», XV, 24 aprile 1937, p. 4.

Lo stesso curatore farà anche da guida al Re durante la visita seguente l'inaugurazione, presenziando a tutti i momenti più importanti. AA.VV., *Vittorio Emanuele III Re e Imperatore inaugura la Mostra del Tintoretto a Ca' Pesaro*, «Gazzetta di Venezia», XV, 26 aprile 1937.

⁹ Alessandro Del Puppo, *Egemonia e consenso...*, cit., p. 15.

¹⁰ Fautore delle mostre giovanili *Bevilacqua La Masa* dal 1908, nel 1923 cura allestimento e catalogo della *Mostra del Ritratto Veneziano dell'Ottocento*, l'anno successivo ai Giardini della Biennale organizza la *Mostra del Settecento Italiano*, nel '33 si occupa infine della pittura rinascimentale di Ferrara considerata ancora oggi una delle più importanti esposizioni del secolo scorso.

definite Biennali d'arte antica¹¹. Le sue furono le prime monografiche dedicate a pittori veneziani¹²: si inizia nel 1935 con *Tiziano*, segue Jacopo Robusti detto il *Tintoretto* nel 1937, per finire con Paolo *Veronese* – se pur questa ultima curata dal collega storico dell'arte Rodolfo Pallucchini e non da Barbantini stesso – due anni dopo¹³.

Verrà qui presa in analisi la seconda delle tre mostre, quella dedicata a Tintoretto, la prima (e unica) monografica organizzata prima di quella curata dal Museo Prado nel 2007, a cui il pensiero corre inevitabilmente.

All'inizio del Novecento poche persone conoscevano davvero l'artista, e, anche chi si considerava "esperto", dopo la mostra dovette ammettere di non saperne poi così tanto. Le condizioni di partenza sono simili a quelle che si riscontreranno, a distanza di tempo, al Museo del Prado: un'esposizione destinata in partenza a rimanere negli annali della storia dell'arte, descritta in entrambi i casi sui rotocalchi con aggettivi che rimandavano all'unicità e all'irripetibilità dell'evento. Entrambe le volte gli aggettivi non furono spesi invano. A Venezia, almeno fino agli anni Novanta dell'Ottocento, i fotografi non dimostrarono mai particolare interesse per le opere di Tintoretto, probabilmente perché tali riproduzioni non avevano mercato presso il grande pubblico, attestando un indice di popolarità decisamente basso rispetto agli altri pittori del periodo¹⁴. Si supposeva che il rango dei committenti fosse decisamente meno nobile rispetto a quello del collega-rivale Tiziano; a detta di Vasari, poi, Tintoretto lavorò spesso per un compenso molto modesto¹⁵, quasi mosso dalla brama di dipingere (o dalla volontà di ottenere gloria?) più che dal desiderio di trarre effettivo profitto, distaccandosi anche in questo dal cadorino, considerato più venale. Nel Seicento Marco Boschini

¹¹ Nico Stringa, «Venezia '900: il secolo delle mostre», *Laboratoire italien*, 15, 2014.

¹² Le tre esposizioni sono legate dalla stessa Commissione Consultiva, composta da personalità di rilievo internazionale quali Nino Barbantini, Italo Brass, Giuseppe Fiocco, Gino Fogolari, Ferdinando Forlati, Giulio Lorenzetti, Moschini a cui si unirà, per *Veronese*, Roberto Longhi. Silvia Cecchini, Patrizia Dragoni (a cura di) «Musei e mostre tra le due guerre», *Il Capitale culturale. Studi sul valore dei beni culturali*, 2016, 14, pp. 459-502, p. 460.

¹³ Va segnalato che a Paolo Veronese seguirà poi l'esposizione sugli incisori veneti del Settecento nel 1941 ma non si tratta, come indicato nel titolo della stessa, di una monografica.

¹⁴ Nonostante il grande numero di opere di Tintoretto custodite a Venezia, non risulta che pervennero numerose richieste di poterle fotografare, in netto contrasto con quanto accadde per le tele di Tiziano, Bellini o Tiepolo. Sara Filippin, «Primi materiali sulla presenza della fotografia alla Scuola Grande di San Rocco in Venezia», in *MDCCC 1800*, 8, 2019, pp. 67-92, pp. 74-75.

¹⁵ Vasari scrive a riguardo: «[Tintoretto] ha sempre da lavorare, perché quando non bastano i mezzi e le amicizie a fargli avere alcun lavoro, se dovesse farlo nonché per piccolo prezzo, in dono o per forza, vuol farlo ad ogni costo». Gino Damerini (a cura di), *Nino Barbantini - Scritti d'arte inediti e rari*, Venezia, Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1963, p. 53.

e Carlo Ridolfi scrissero di Tintoretto pagine colme di ammirazione ma che poco accrebbero la profondità delle conoscenze sul pittore¹⁶. Il gusto artistico che caratterizzò il secolo successivo impedì di apprezzare a pieno l'artista, preferendogli invece i soggetti e lo stile del quasi contemporaneo Paolo Veronese. A poco a poco, nell'Ottocento, si riscoprì il Rinascimento veneziano e Tintoretto divenne uno degli esponenti di maggiore spicco. I primi decenni del Novecento furono poi il periodo in cui ogni artista godette di nuova luce, una luce spesso tuttavia sapientemente manipolata dalle necessità nazionalistiche. Di Tintoretto in quegli anni si disse ogni cosa: venne sostenuto che l'inimicizia con Vasari, con Tiziano e con i colleghi tutti gli rese la vita assai complicata, che dipingesse troppo in fretta¹⁷, che fosse un'anima tormentata dal desiderio di creare, che i contemporanei non furono in grado di comprendere la sua pittura e, quasi spaventati, la rigettarono. La maggior parte di queste affermazioni sarà poi smentita nel corso dei decenni successivi.

1.1 - L'esposizione: inaugurazione, scopo, catalogo.

«La mostra del Tintoretto, indetta dalla città di Venezia e posta sotto l'Alto Patronato di Sua Maestà Vittorio Emanuele III Re d'Italia e Imperatore d'Etiopia»¹⁸ venne inaugurata a Palazzo Pesaro alle ore dieci della tiepida mattina di domenica 25 aprile 1937¹⁹, giorno dedicato a San Marco patrono della città. La festa fu grandiosa: le campane suonarono a distesa, l'artiglieria sparò a salve e gli edifici sul Canal Grande vennero adornati di arazzi e fiori e l'immane tricolore, la banda della Real Scuola Meccanici intonò la Marcia Reale²⁰. Tutto questo fu sì in

¹⁶ Borghini e Ridolfi scrissero sì pagine piene di ammirazione, ma le informazioni pratiche che tramandarono non sono sempre attendibili: il primo indicò la nascita di Tintoretto nell'anno 1512, il secondo nel 1524 (Luigi Coletti nel 1951 datava già 1518/19, lasso temporale tutt'ora accettato). Luigi Coletti, *Il Tintoretto*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1951, p. 7.

¹⁷ Aretino, 1545: «avete dipinto [...] in meno spazio di tempo che non si mise in pensare a ciò che dovevate dipingere». Vasari: «dipingere con tanta prestezza che quando altri non hanno pensato, appena che egli abbia incominciato, egli ha finito». Gino Damerini (a cura di), *Nino Barbantini – Scritti d'arte inediti e rari*, cit., p. 56.

Il Ridolfi, invece, gli riconosceva anche una grande capacità di «condurre le pitture a uno squisito finimento, quando egli stimò l'opportunità e che lo richiese l'occasione e la qualità del luogo». Nino Barbantini (a cura di), *La mostra del Tintoretto*, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, pp. 161-162.

¹⁸ *Ivi*, p. [1].

¹⁹ Per quanto riguarda la Scuola Grande di San Rocco, essa sarà inaugurata alle ore 15,30 dello stesso giorno.

²⁰ AA.VV., *Vittorio Emanuele III Re e Imperatore inaugura la Mostra del Tintoretto a Ca' Pesaro* «Gazzetta di Venezia», XV, 26 aprile 1937, p. 7.

occasione della mostra di Tintoretto ma anche (soprattutto?) per l'arrivo del Re²¹. All'apertura ufficiale presenziarono, oltre allo stesso Nino Barbantini, le personalità più illustri nel panorama politico del tempo; si annoverano tra i presenti il rappresentante del Governo Giuseppe Tassinari, il Presidente del Senato Cavalier Luigi Federzoni, Ettore Tito per la Reale Accademia d'Italia, il Corpo Consolare al completo nonché membri del governo, dell'esercito e del clero, l'immane rappresentante del Partito Nazionale Fascista, in questo caso il Federale Michele Pascolato²² e, ovviamente:

«Sua Maestà il Re e Imperatore [che] giungerà fra noi domattina alle ore 9,40. [...] [Egli] rende solenne, con l'Augusta Presenza, l'inaugurazione della Mostra dei capolavori del Tintoretto alla quale si è degnato di concedere il suo alto Patronato. [...] Venezia si stringe in un fascio d'amore per tributare all'Augusto Sovrano l'omaggio più fervido e devoto che riassume la piena dedizione alla Patria, l'incrollabile fede nella gloriosa dinastia che ne regge luminosamente i destini. Viva il Re e Imperatore! Viva Savoia!»²³.

I giornalisti, come è prassi anche oggi, ebbero l'occasione di visitare l'esposizione con un giorno di anticipo per poter redigere, almeno quelli italiani, articoli di propaganda politica. I visitatori tutti ebbero accesso dal pomeriggio del 25 aprile, mentre, per la Scuola Grande di San Rocco, l'inaugurazione ufficiale e l'apertura al pubblico furono mezza giornata più tardi rispetto ai corrispettivi di Ca' Pesaro. Il giorno successivo all'inaugurazione ebbe luogo un altro momento di pubblica aggregazione: la posa della lapide tombale sulla sepoltura di Tintoretto e, alle ore 17, la deposizione di una corona di alloro da parte del Patriarca di Venezia in omaggio all'esimio concittadino. La cerimonia ebbe «una squisita nota di venezianità»²⁴ grazie alla partecipazione di tutte le Scuole Grandi²⁵ con i propri gonfaloni in gran parata²⁶.

²¹ «[la grande parata] ha salutato ieri mattina il Re Imperatore» AA.VV., *Vittorio Emanuele III Re e Imperatore inaugura la Mostra del Tintoretto a Ca' Pesaro*, «Gazzetta di Venezia», 26 aprile 1937.

²² AA.VV., *La mostra del Tintoretto nuovi arrivi di opere*, «Gazzetta di Venezia», XV, 20 aprile 1937, p. 5.

²³ *Ivi*, p. 4.

²⁴ AA.VV., *Vittorio Emanuele III Re e Imperatore inaugura la Mostra del Tintoretto a Ca' Pesaro* «Gazzetta di Venezia», XV, 26 aprile 1937, p. 7.

²⁵ In ordine di fondazione: San Teodoro, Santa Maria della Carità, San Marco e San Giovanni Evangelista, Santa Maria della Misericordia, San Rocco e infine, la Scuola dei Carmini.

²⁶ AA.VV., *Vittorio Emanuele III Re e Imperatore inaugura la Mostra del Tintoretto a Ca' Pesaro*, «Gazzetta di Venezia», XV, 26 aprile 1937, p. 7.

Preceduta da quella dedicata a Tiziano e seguita «se Dio vorrà»²⁷ da quella su Paolo Veronese due anni dopo, l'esposizione di Tintoretto si inserisce nel clima di grande fervore culturale che precede lo scoppio della Seconda Guerra mondiale. Come già precisato, si guardava a ogni artista e a ogni corrente artistica con occhi nuovi, più nazionalisti, aventi lo scopo di giustificare il partito politico del momento. Nino Barbantini, che aveva già dato ampio esempio di non volersi piegare alla propaganda di regime, non lo fece neppure questa volta: arrivò a chiarire che la mostra era stata organizzata con lo scopo di «accertare finalmente i caratteri del suo [di Tintoretto] stile e la grandezza del suo genio»²⁸, lontano da qualsivoglia legame con la politica. Ma la politica, contrariamente alle sue speranze, entrerà (in)volontariamente anche in questa mostra come in ogni altra esposizione dello stesso periodo. La *Gazzetta di Venezia* intitolava così l'edizione del pomeriggio del giorno successivo l'inaugurazione:

«Vittorio Emanuele III Re e Imperatore inaugura la Mostra del Tintoretto a Ca' Pesaro. Venezia grida ancora una volta al Sovrano la sua devozione e la profonda fede negli alti destini dell'Italia fascista»²⁹.

E ancora, il Podestà nel suo discorso alla popolazione il giorno dell'inaugurazione:

«Questi riti d'arte [la mostra] vogliono essere una legittima e doverosa esaltazione dei grandi Maestri ai quali sono legate, vittoriosamente, le nostre più alte e nobili tradizioni [...] ci riempie di commosso orgoglio e di profonda riconoscenza [...] non soltanto per rivelare i capolavori insigni di un artefice che ci riempie di stupore [...] ma per affermare e perpetuare, con un altro esempio, le insuperate qualità della stirpe [...] la stirpe che ha sollevato sotto il cielo le colonne di un tempio indistruttibile, il tempio del genio e della gloria, che ha forgiato nel solco poderosamente dischiuso dalla volontà animatrice del Duce, nella fedeltà del Vostro popolo, la grandezza di un Impero»³⁰.

Barbantini, per quanto gli fu possibile, provò a convogliare la mostra su una strada differente. Fermamente convinto che l'arte tutta – e Tintoretto in modo particolare – dovesse essere un balsamo per i dolori quotidiani, gli venne naturale dichiarare l'esposizione aperta a tutti gli

²⁷ Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, cit., p. 7.

²⁸ Gino Damerini (a cura di), *Nino Barbantini – Scritti d'arte inediti e rari*, cit., p. 51.

²⁹ AA.VV., *Vittorio Emanuele III Re e Imperatore inaugura la Mostra del Tintoretto a Ca' Pesaro*, «Gazzetta di Venezia», XV, 26 aprile 1937, p. 7.

³⁰ *Ibid.*

uomini, siano essi intenditori del settore o semplici operai³¹. Tutti dovevano avere, infatti, la possibilità di visitare e trarre giovamento da tali meraviglie. Una visione quasi romantica, appassionata, lontana dalla propaganda di regime. Dello stesso tenore era anche il catalogo ufficiale della mostra³², un volume rilegato in tela azzurra³³ con impressioni oro, «edizione di lusso riuscitissima»³⁴. Lo sfarzo con cui i giornali descrissero il volume non era legato ai costi dello stesso, venduto al pubblico al prezzo relativamente contenuto di 15 lire³⁵ – il biglietto intero per la mostra ne costava 10³⁶ e le cartoline commemorative erano venute al «modestissimo prezzo di una lira»³⁷ – ma al contenuto. La versione integrale, ne esiste una ridotta, si compone infatti di 200 pagine con descrizioni delle opere e fotografie in bianco e nero, una per ciascuna tela; fanno da corollario molteplici ingrandimenti, la maggior parte dei quali riguardano i volti, quasi a mettere in luce le più diverse espressioni e le architetture, per dare risalto alla prospettiva. Curato dallo stesso Barbantini, tutt'ora circolano in commercio innumerevoli esemplari a cifre irrisorie indice dell'elevato numero di stampe prodotte all'epoca. Il catalogo, al pari della mostra, venne pensato e realizzato "per tutti", con un occhio di riguardo ai non specialisti. Del resto, secondo Barbantini, la letteratura pullulava già all'epoca di testi, manuali e volumi che spiegavano in termini solenni anche i più banali concetti. Nel catalogo si legge infatti che esso venne scritto:

«per i tanti che, tra 43 milioni di anime del nostro Paese, pur avidi di alimentarsi, devono rassegnarsi a restare digiuni perché ad essi non pensa nessuno degli specialisti che lavorano professionalmente perdendosi nel gioco delle attribuzioni, delle rettifiche, delle valutazioni filologiche e filosofiche, esoteriche, incomprensibili, anche per il modo di spiegarsi, ai più»³⁸.

Questa volontà traspare chiaramente anche dalle schede, le quali raramente danno maggiori informazioni rispetto a quelle di cui gli studiosi, ragionevolmente, si trovavano già in possesso. Alcune racchiudono brevemente la storia dell'opera, la provenienza, o ancora i restauri

³¹ Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, cit., p. 7.

³² Ne esiste una versione ridotta di 34 pagine. Si veda: Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, Ed. ridotta, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1937.

³³ Il catalogo dell'esposizione di Tiziano era in pelle, sempre azzurra. Non sono note le cause che hanno portato a un cambio di materiale preferendone uno più economico.

³⁴ AA.VV., *La mostra del Tintoretto nuovi arrivi di opere*, «Gazzetta di Venezia», XV, 24 aprile 1937, p. 4.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ivi*, p. 5.

³⁷ *Ivi*, p. 4.

³⁸ Gino Damerini (a cura di), *Nino Barbantini - Scritti d'arte inediti e rari*, cit., p. 370

successivi che ne hanno deturpato la tanto magnifica superficie, come nel caso dell'*Ultima Cena* di San Marcuola. Alcune tracciano semplicemente le coordinate iconografiche, eliminando ogni approfondimento. Per altre ancora, probabilmente considerate di minor pregio o delle quali esistevano meno informazioni, ci si limitò a indicare titolo, provenienza e grandezza, come per il *Bozzetto per la Pala di Sant'Agnese* o il *Narciso*, di cui si è considerato più importante fornire l'ingrandimento che una scheda della stessa. Le schede hanno come fonte principale il volume su Tintoretto di Mary Pittaluga³⁹, storica dell'arte italiana di fama internazionale. In un'epoca in cui il regime fascista concepiva la donna come mero angelo del focolare relegandola a ruoli passivi nella vita sociale, la Pittaluga riuscì ad emergere e conquistarsi la stima degli studiosi contemporanei che, fatto molto particolare, ne riconobbero le capacità e l'autorità come una pari. Bernard Berenson, storico dell'arte statunitense da sempre denigratore della controparte accademica femminile, la stimava a tal punto da definirla «il [la?] Voltaire del XX secolo»⁴⁰. Il testo della studiosa venne integrato con i cataloghi dei musei da cui provenivano le opere e con il parere di vari eminenti studiosi dell'epoca, pur talvolta in disaccordo tra loro. Del resto, il soggetto è «tanto arduo»⁴¹ che non sempre era permessa una risposta univoca e condivisa. In vari casi si è arricchita la scheda con scritti di Giorgio Vasari e di Carlo Ridolfi, venne ritenuto infatti opportuno descrivere Tintoretto con le parole di chi visse più vicino a lui. Il lessico è volutamente scorrevole, privo dei termini altisonanti che spesso fanno da corollario alle descrizioni dei cataloghi dell'epoca, perfettamente in linea con le intenzioni di Barbantini di renderlo adatto ai visitatori di ogni livello culturale. Il tasso di alfabetizzazione negli anni Trenta era, a grandi spanne, dell'85%⁴² tra tutte le fasce di età. Considerando l'uso di un vocabolario non specialistico e la semplificazione dei contenuti, si può considerare il catalogo di questa esposizione aperto alla maggioranza della popolazione italiana dell'epoca.

³⁹ Si veda: Mary Pittaluga, *Il Tintoretto*, Bologna, Zanichelli, 1925.

⁴⁰ [SIUSA – Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche], *Mary Pittaluga*, <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=51306&RicProgetto=personalita#:~:text=Mary%20Pittaluga%20cominci%C3%B2%20a%20insegnare,%20architettura%20italiana%20del%20400%22>, consultato il 27 febbraio 2022.

⁴¹ Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, cit., p. 11.

⁴² [Enciclopedia Treccani online], Luciano De Pascalis, Diego De Castro, *Analfabetismo*, https://www.treccani.it/enciclopedia/analfabetismo_res-256e5340-87e5-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/#:~:text=La%20proporzione%20di%20analfabeti%20ogni,%3A%2017%2C8%3B%20a, consultato il 2 marzo 2022.

Il testo è arricchito con le fotografie di tutte le tele e di alcuni disegni. Il periodo tra l'Otto e il Novecento fu caratterizzato da grande apertura all'utilizzo della fotografia, anche in ambito culturale. La maggior parte delle immagini edite sul catalogo della mostra già esistevano negli archivi della famiglia Anderson e dei colleghi Alinari⁴³, tra i più importanti fotografi dell'epoca, altre furono scattate per l'occasione. A inizio dello scorso secolo, il solo fatto di aver scattato una fotografia per ciascuna opera esposta era un fatto quasi eccezionale: basti pensare che per alcune tele prima del 1937 non ne esisteva alcuna. La mostra fu quindi l'occasione per rimediare all'eventuale assenza di riproduzioni che vennero poi stampate in bianco e nero, non risultano sempre di facile lettura a causa della grandezza ridotta determinata dal formato del catalogo. Come già accennato, si scelse di inserire alcuni ingrandimenti per mostrare al pubblico la reale capacità pittorica di Tintoretto, incoraggiando allo stesso tempo quasi un'immersione nello spazio pittorico anche per i meno esperti. Non tutti furono concordi nel ritenere che questa presentazione fosse la migliore: lo storico dell'arte Giorgio Castelfranco⁴⁴ scrisse su *Emporium*, celebre rivista di arti e grafica di stampo borghese, che Tintoretto necessitava di «un punto di vista lontano»⁴⁵ per meglio apprezzare la reale grandezza della sua arte e delle sue opere. Gli stessi fotografi scelsero in autonomia, ben prima della mostra, di fotografare la *Crocifissione* della Scuola Grande di San Rocco tutta intera perché solo la sua visione intera avrebbe potuto suscitare quelle emozioni che Tintoretto era capace di rievocare. Si scontrano quindi due visioni del pittore: quella presentata e incoraggiata da Barbantini, più intima, più ravvicinata, con quella promossa di Castelfranco, incentrata sulla monumentalità dell'arte del maestro. È bene considerare che Barbantini non fu precursore nella scelta di presentare al pubblico gli ingrandimenti delle opere: essa era infatti già stata utilizzata da altri studiosi in passato⁴⁶, divenne pratica utilizzata poco dopo l'introduzione della fotografia su larga scala. La lettura delle opere mediante l'ingrandimento di alcuni dettagli stride con l'immagine di un Tintoretto artista

⁴³Alessandro Del Puppo, *Egemonia e consenso...*, cit., p. 18.

Per approfondimenti si veda: Nicola Gronchi, *La fotografia come mezzo di riproduzione delle opere d'arte: storia, critica e tecniche della fotografia d'arte letta attraverso le immagini di Alinari, Brogi e Anderson*, Aracne, Ariccia, 2016.

⁴⁴ Giorgio Castelfranco fu uno storico dell'arte ebreo attivo nella salvaguardia prima e catalogazione poi, delle opere d'arte durante e dopo le distruzioni della Seconda Guerra mondiale. Per approfondimenti: [SIUSA, Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche], *Castelfranco Giorgio*, <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=50385&RicProgetto=personalita> consultato il 5 febbraio 2022.

⁴⁵ Alessandro Del Puppo, *Egemonia e consenso...*, cit., p. 20.

⁴⁶ L'utilizzo dei dettagli, intesi come ingrandimenti fotografici, volti ad analizzare sotto nuova luce i dipinti era già stata utilizzata da Roberto Longhi.

dei grandi, per merito e per dimensione, cicli pittorici. L'attenzione dello spettatore non venne convogliata sullo stupore suscitato dalle composizioni maestose, su alcuni particolari che si ritenne mettersero in evidenza il talento dell'artista rendendolo simile, per certi versi, ai pittori francesi ottocenteschi. Più che per l'utilizzo dei colori brillanti o per i soggetti raffigurati, traspare invece la somiglianza per il sapiente uso della luce e la furia dei sentimenti – il *pathos*, la passione, la rabbia, l'amore⁴⁷ – indice della sua sensibilità pittorica⁴⁸. Tintoretto fu indubbiamente l'esempio più alto, ma non si può dimenticare come tutto il Cinquecento veneziano venne guardato con sconfinata ammirazione dai francesi, tanto che l'artista Enrico Fonda, contemporaneo di Barbantini e da lui molto stimato, arrivò a considerare Parigi un luogo in cui si dipingeva una pittura più "italiana" che in Italia stessa⁴⁹ per la capacità dei pittori oltralpe di seguire le orme del nostro passato e conoscerlo molto più di tanti compatrioti italiani. Le similitudini viaggiavano a doppio filo: erano gli artisti francesi – Delacroix in particolare, ma anche Courbet, Daumier e tanti altri – ad essersi ispirati alla pittura di Tintoretto⁵⁰, di cui ammiravano la capacità di trasporre i sentimenti sulla tela e la forza creativa dietro ogni composizione. Per quanto questa sia la lettura più razionale, a inizio Novecento i dipinti di Tintoretto vennero solitamente analizzati in chiave romantica, quasi anticipazioni della corrente artistica che ancora condizionava il gusto di mezza Europa: opere come *Il miracolo dello schiavo* o il *Trafugamento del corpo di San Marco* vennero considerati, dagli studiosi di inizio secolo, opere romantiche a tutti gli effetti. Gli storici dell'arte che meno patteggiarono per la classe politica dell'epoca riuscirono a riconoscere questo legame, mentre coloro che furono legati al regime non videro o finsero di non vedere. In alcuni casi si premunirono di dare prova del contrario, ovviamente ponendo in risalto la migliore tecnica artistica dell'artista italiano a scapito del "nemico" francese. Luigi Coletti arrivò ad elogiare la «mancanza d'intensità mimico-espressiva» della *Strage degli innocenti*, aggiungendo che alla «soffice tenerezza [della Susanna di Vienna] non sono andati certo più oltre né Monet né Renoir nell'esprimere un corpo avvolto, permeato della luce vivificante del plein air».⁵¹ Questi *repêchage* più o meno forzati tra arte del passato e arte contemporanea iniziarono già a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, in qualche

⁴⁷ Gino Damerini (a cura di), *Nino Barbantini - Scritti d'arte inediti e rari*, cit., p. 133.

⁴⁸ Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, cit., p. 61.

⁴⁹ Gino Damerini (a cura di), *Nino Barbantini - Scritti d'arte inediti e rari*, cit., p. 282.

⁵⁰ «Nessuno storico dell'arte con un po' di cognizione poteva ignorare quelle pagine di Delacroix o di Cézanne fitte di sconfinata ammirazione per Tintoretto». Alessandro Del Puppo, *Egemonia e consenso*, cit., p. 22.

⁵¹ Alessandro Del Puppo, *Egemonia e consenso...*, cit., pp. 21-22.

maniera sopravvivono ancora oggi⁵² e sono entrati a far parte nell'immaginario collettivo. Tintoretto non fu che uno dei vari esempi di rilettura del passato. La suddetta chiave, non immediata, non dichiarata pubblicamente, viene considerata da alcuni studiosi⁵³ un modo con cui Barbantini provò a riallacciare i rapporti con l'ormai "perduta" arte contemporanea, a cui rimarrà legato da grandissima passione e amore per tutta la vita. Così, a differenza della precedente mostra dedicata a Tiziano definita «un'opera di sintesi e conclusione»⁵⁴, l'esposizione di Tintoretto non concludeva alcunché ma apriva anzi, per dichiarata affermazione dello stesso curatore⁵⁵, a nuove strade ancora tutte da indagare.

La presenza fascista coinvolse ogni ambito. Tintoretto venne presentato come artista autoctono, locale, un giovane di enorme talento la cui formazione fu principalmente autodidatta. Agli occhi della propaganda, il paragone con l'uomo italiano nella più grande tradizione fascista, capace di superare ogni difficoltà in completa autonomia, fu necessario quanto scontato. La pittura dell'artista coprì un bisogno molto sentito allora. Come riportò nel 1946 un polemico Roberto Longhi, il critico d'arte Ugo Ojetti esortava i giovani a:

«imparar dal Tintoretto come si aggrediscano le grandi gesta decorative. C'era infatti bisogno di un gran capitano d'industria pittorica, si andava cercando, per la pittura, un Piacentini e il Tintoretto ne offriva un modello anche troppo elevato. Il peggio era che ci cascavano anche i giovani critici»⁵⁶.

Il Piacentini di cui Ojetti accenna brevemente è Marcello, il noto architetto razionalista assunto a modello per l'architettura di regime di cui ancora oggi si trovano tanti esempi nella nostra penisola. All'epoca si sentiva il bisogno di cercare il suo *alter ego* in pittura e Ojetti lo individuò, con sarcastica ironia, proprio in Jacopo Tintoretto. Egli divenne quindi l'artista a cui necessariamente guardare, un pittore illustrissimo, un esempio per le nuove generazioni di italiani. Un altro punto di vista interessante lo diede ancora Giorgio Castelfranco⁵⁷ su *Emporium*:

⁵² Si vedano le mostre dedicate al tema, come: *Piero della Francesca e il Novecento* (1991, Forlì).

⁵³ Uno tra tutti: Alessandro Del Puppo.

⁵⁴ Alessandro Del Puppo, *Egemonia e consenso...*, cit., p. 19

⁵⁵ Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, cit., p. 10.

⁵⁶ Roberto Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, cit., p. 25, il passo è riportato in: Alessandro Del Puppo, *Egemonia e consenso...*, cit., p. 14.

⁵⁷ [SIUSA, Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche], *Castelfranco Giorgio*, <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=50385&RicProgetto=personalita> consultato il 5 febbraio 2022.

«Tintoretto non dipingeva per sé solo, [...] colla sua pittura egli si poneva insomma un compito sociale esatto, di narrar cioè al popolo certi dati fatti sacri»⁵⁸. Si spazia quindi dal Tintoretto punto di riferimento per i giovani artisti italiani al Tintoretto al servizio della società che verrà poi definito da alcuni spaventosamente simile al soldato-lavoratore⁵⁹. I rimandi sono duplici: il filosofo tedesco Ernst Jünger nel suo *Der Arbeiter* (1932), saggio incentrato sulla filosofia del nazionalismo, traccia il ritratto di un soldato-lavoratore ritornato (o sopravvissuto in maniera rocambolesca?) dalla guerra. Il pittore finì per incarnare l'«uomo nuovo» privo di derive soggettiviste, privo di ogni personale sentimento in vista del ben più grande interesse della patria⁶⁰. In secondo luogo, lo storico Delio Cantimori, contemporaneo di Barbantini, descrive l'artista come un «asceta costruttore di una nuova società, la cui rinuncia a ogni personale sentimento e ad ogni motivo d'azione individuale possono essere paragonati solo con quelli del soldato»⁶¹. Questi due passi, uniti a un altro sempre del già citato Castelfranco – «la pittura di Tintoretto è la pittura di un uomo che ha preso il mondo sul serio»⁶² – rendono più che evidente quell'inevitabile penetrazione della politica nella pittura, quel ponte poco felice issato tra passato e presente, tra Rinascimento e Fascismo.

Anche l'allestimento fu naturalmente condizionato dal clima culturale imperante, oltre che dalla sensibilità personali del curatore. Negli anni Trenta i riferimenti più autorevoli e recenti arrivavano dal Convegno internazionale *Muséographie, architecture et aménagement des musées d'art* tenutosi a Madrid nell'ottobre del 1934⁶³, promosso dall'Ufficio Internazionale dei Musei⁶⁴. Durante la Conferenza vennero stese le più recenti e autorevoli linee guida nell'allestimento delle esposizioni nel vecchio e nel nuovo continente, toccando temi come la disposizione delle opere, l'illuminazione naturale e artificiale, l'importanza di costituire luoghi dedicati al restauro e perfino biblioteche all'interno dei musei. Barbantini accolse solo in parte i nuovi dettami in materia. Da Madrid arrivò il consiglio di non ammassare le tele per permettere al visitatore di poterle apprezzare adeguatamente. Allo stesso tempo i curatori vennero messi

⁵⁸ Alessandro Del Puppo, *Egemonia e consenso...*, cit., p. 20

⁵⁹ *Ivi*, p. 21.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ivi*, p. 20.

⁶³ Il Convegno era stato organizzato dall'Ufficio Internazionale dei Musei, fondato nel 1926 dall'allora Società delle Nazioni.

⁶⁴ istituito nel 1926 dall'allora Società delle Nazioni l'*Office International des Musées* - OIM [UNESCO], *Ufficio Musei Internazionali (IMO)*, <https://atom.archives.unesco.org/international-museums-office-imo> consultato il 2 febbraio 2022.

in guardia sulla necessità di non lasciare troppo spazio vuoto perché diversamente l'opera sarebbe stata interpretata dal pubblico come un capolavoro, anche quando ciò non corrispondeva al vero⁶⁵. Una sorta di consiglio alla moderazione. A Ca' Pesaro l'elenco delle opere selezionate fu, per ammissione dello stesso Barbantini, deciso anche sulla base delle dimensioni che ne avrebbero consentito tanto la trasportabilità quanto l'esposizione sulle pareti: «Tali criteri [di selezione] sono stati consigliati anche dalle ragioni dello spazio [...] molte tele del Tintoretto hanno dimensioni tali che una parete intera è appena sufficiente a contenerle»⁶⁶. Si optò per un'esposizione più aperta, in cui le opere non fossero poste troppo vicine le une alle altre perché «le sue [di Tintoretto] composizioni [sono] così grandi e così animate [che] dovrebbero comparire, per essere intese e godute, tutte sole. Non era quindi il caso di addensarle»⁶⁷. Per quanto riguarda altri accorgimenti consigliati nella stessa sede non si può dire che tutti questi siano stati accolti. Sebbene la Conferenza si esprime in maniera critica circa la copertura con tessuti delle pareti, a Ca' Pesaro i muri scomparvero dietro pesanti tendaggi di velluto verde che, nelle intenzioni di Barbantini, dovevano far meglio risaltare le opere di Tintoretto, rendendo omogeneo l'ambiente. In occasione dell'esposizione su Tiziano le pareti rimasero invece nude e a vista, per Veronese si scelsero tonalità di grigio. La facciata del Palazzo venne ornata con i tricolori e un drappeggio di velluto rosso recante l'iscrizione «Mostra del Tintoretto»⁶⁸. Barbantini seguì in maniera parziale anche la raccomandazione circa l'illuminazione delle sale⁶⁹: nel Convegno, infatti, venne ribadita l'importanza di illuminare adeguatamente le opere, attraverso una combinazione di luce naturale e artificiale, possibilmente ponendo quest'ultima in prossimità delle aperture verso l'esterno, proprio per combinare immediatamente le due illuminazioni. Se la luce naturale è soggetta alle variazioni delle condizioni meteorologiche, quella artificiale non verrà mai meno, salvo improbabili casi di blackout che possono essere considerati talmente eccezionali da non dover venire presi neppure in considerazione. Gli interventi volti a migliorare la luminaria non si limitarono alla sede di Ca'

⁶⁵ *Muséographie: architecture et aménagement des musées d'art, conférence internationale d'études (Madrid, 28 octobre – 04 novembre 1934)*, Parigi, Société des Nations, Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle, 1934, I, pp. 212-213.

Giovanna Favaron, *Le esposizioni d'arte negli anni Trenta, Venezia e il contesto nazionale*, Università Ca' Foscari Venezia, tutor: Sergio Marinelli, Vittorio Pajusco, Maria Chiara Piva, Giovanna Favaron, a.a. 2014/2015.

⁶⁶ Nino Barbantini (a cura di) *Il Tintoretto*, cit., p. 8.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ AA.VV., *Vittorio Emanuele III Re e Imperatore inaugura la Mostra del Tintoretto a Ca' Pesaro*, XV, 26 aprile 1937.

⁶⁹ Alberto Zajotti, *Uno sguardo alla mostra del Tintoretto*, «Gazzetta di Venezia», XV, 25 aprile 1937.

Pesaro ma coinvolsero anche la maggiore delle “sedi distaccate” – la Scuola Grande di San Rocco – in cui erano esposte diciotto opere scarsamente fruibili in tempi normali proprio per le condizioni di luce che ne rendevano difficoltosa la visione⁷⁰. Forse è per la sua importanza che lo spagnolo Mariano Fortuny y Madrazo scelse di occuparsi volontariamente della sua illuminazione. Riporta la Gazzetta di Venezia:

«Le opere di Tintoretto di S. Rocco che costituiscono una seconda bellissima sede della più interessante delle rassegne d’arte di questi tempi, saranno tolte dall’oscurità e dall’ombra pesante e opaca nella quale fino adesso sono state confinate, [e verranno] trasformate in bellezza dai nuovi sistemi di illuminazione applicata da Mariano Fortuny»⁷¹.

Le prove generali si svolsero la sera del 23 aprile alla presenza di un ristrettissimo numero⁷² di persone e i risultati furono ottimi⁷³, con soddisfazione dei presenti. Da sempre molto attivo nello studio della luce, Fortuny per l’occasione elaborò particolari riflettori, che da quel momento in poi porteranno il suo nome, per illuminare in maniera omogenea una superficie, in questo caso i teleri di Tintoretto. Furono installati questi appositi riflettori di tipo *Fortuny*, riproposti in occasione della mostra di *Veronese* due anni dopo, con lo scopo, riuscito, di far risplendere in maniera omogenea la superficie delle opere. Oltre a questi, alcune porte vennero aperte per l’occasione, altre chiuse, per rendere il più omogenea possibile la luce sia naturale che artificiale. Il risultato fu così apprezzato che anche importanti musei esteri come il Louvre scelsero di far ricorso allo stesso impianto di illuminazione⁷⁴.

1.2 – La scelta delle tele.

Nonostante la distanza siderale tra l’Italia fascista e la Spagna libera di oggi, le due mostre si somigliano in maniera straordinaria quanto ad alcune difficoltà riscontrate, determinate da cause immutabili come la dimensioni delle tele, con la notevole differenza che la mostra del 1937 si svolse a Venezia, quella del 2007 a Madrid. Oltre a solide e comprovate esigenze

⁷⁰ Gino Damerini (a cura di), *Nino Barbantini – Scritti d’arte inediti e rari*, cit., p. 66.

⁷¹ AA.VV., *La mostra del Tintoretto nuovi arrivi di opere*, «Gazzetta di Venezia», XV, 20 aprile 1937, p. 5.

⁷² *Ivi*, p. 4.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ivi*, p. 5.

scientifiche che dovrebbero essere alla base di qualsiasi attività espositiva, per poter organizzare una mostra è necessario ottenere ingenti finanziamenti per la copertura delle spese. Serve poi avere a disposizione un luogo idoneo con determinate caratteristiche climatiche e di luce⁷⁵ che sia agevolmente raggiungibile dai visitatori. Un altro aspetto centrale è la selezione delle opere e il dialogo con i proprietari pubblici e privati per assicurarsi il prestito, allestire l'esposizione e occuparsi di tutti gli aspetti in itinere e, infine, garantire il ritorno delle opere da dove sono venute nelle stesse condizioni in cui erano partite – fatti salvi ovviamente i casi in cui siano attesi interventi di restauro programmato. Fanno da corollario le conferenze stampa per pubblicizzare la mostra e tutte quelle attività accessorie che oggigiorno i visitatori sempre più spesso richiedono: dal servizio di guardaroba fino all'allestimento di bookshop per la vendita del catalogo e del merchandising⁷⁶. D'altro canto, ogni mostra presenta caratteristiche che rendono unica la sua organizzazione; per alcune è molto complesso trovare i finanziamenti perché sono considerate poco appetibili per i visitatori, in altri casi l'accesso ai prestiti si configura come il problema maggiore, le peculiarità che causa difficoltà sono quasi infinite, fino ad arrivare alle contemporanee criticità legate alla pandemia di Covid-19 con la chiusura anche delle sedi espositive e la necessità di restituire opere prestate che nessuno però ha potuto ammirare davvero. In *Tintoretto* alcune delle difficoltà riscontrate nel 1937 si riproposero uguali nella mostra del Museo del Prado a causa anche della peculiarità delle opere esposte. In particolare, tre temi ritornano in entrambe come problematici: la difficoltà – se non l'impossibilità – di ottenere la rosa di opere davvero necessaria per la costruzione di una simile mostra, il trasporto delle stesse e la scarsa familiarità del pubblico nei confronti del pittore. Per quanto riguarda il primo punto, serve ricordare che la possibilità di ottenere opere per le esposizioni è cambiata moltissimo in sette decenni: al tempo si concedevano infatti più facilmente, complice anche la mancata consapevolezza dei reali rischi a cui vanno incontro durante gli spostamenti o la possibilità di esercitare pressioni politiche sui proprietari. D'altro canto, si rischiava di esporre opere la cui attribuzione non era forse poi così certa. Lo stesso Nino Barbantini definì «facile»⁷⁷

⁷⁵ Non è necessario che la sede già possenga tutte le caratteristiche, è necessario però che sia possibile modificare l'ambiente per renderlo idoneo alla temporanea custodia ed esposizione delle opere. Per esempio, a Ca' Pesaro si modificò l'impianto luminoso per permettere l'osservazione delle opere.

⁷⁶ Negli ultimi anni la scelta di prodotti a disposizione dei visitatori si sta ampliando moltissimo: oltre agli articoli di cancelleria e gli immancabili volumi sugli artisti esposti in mostra, sono comparse spille, magneti, vestiario di qualsivoglia genere, ombrelli, profumi, cibi e bevande, giocattoli e ogni altro oggetto possa essere agevolmente venduto e trasportato.

⁷⁷ «Raccogliere anche per il Tintoretto un centinaio di dipinti come si era fatto per Tiziano, sarebbe stato facile». Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, cit., p. 8.

l'accesso a un centinaio di dipinti dichiarati autografi di Tintoretto, rendendosi però conto che, in realtà, molti avrebbero potuto essere di bottega o proprio di tutt'altro artista. La scelta deve quindi essere ponderata tra la necessità di esporre tutto ciò che meglio poteva far comprendere il pittore e la sua arte e ciò che davvero riusciva in questo proposito. Le difficoltà di individuare la rosa di opere sono accentuate da un problema di natura pragmatica che naturalmente riguarda ogni esposizione: concordare il prestito con il privato che ne detiene la proprietà o con l'ente pubblico che le custodisce. Per l'esposizione di Ca' Pesaro questo passaggio venne agevolato dal sostegno che il Governo Nazionale accordò alla mostra: oltre a concedere le opere d'arte di proprietà italiana, intercedette tramite le proprie ambasciate con i governi e le monarchie estere per garantirsi i prestiti oltre confine. Anche la chiesa cattolica italiana contribuì prestando ben ventidue pezzi – quasi tutti conservati in luoghi in cui erano scarsamente visibili – rendendo quindi ancora più importante e irripetibile l'occasione offerta dalla mostra: per un breve periodo sarebbe stato possibile ammirare le opere di Tintoretto in condizioni di luce idonee a poterne apprezzare la fattura fin nel dettaglio. In riferimento alla *Presentazione di Maria al Tempio*, la *Gazzetta di Venezia* si domandava infatti «quanti di noi non l'aveva[no] osservata e non l'aveva[no] goduta intravedendone appena i tesori nella penombra che invade la chiesa della Madonna dell'Orto?»⁷⁸. Dopo l'esposizione vi era la speranza che esse tornassero per sempre da dove erano venute poiché l'unica occasione che le vide fuori dai meandri bui dove troppo spesso erano custodite fu, con scopi di preventivo salvataggio e non certo pubblica ammirazione, la Grande Guerra⁷⁹. Ci sarebbero ovviamente potute essere altre occasioni più felici, tra cui ulteriori mostre, ma già negli anni Trenta si discuteva sulla necessità di organizzare esposizioni solo in particolari casi meritevoli, salvaguardando le opere dai rischi di una continua e spesso inutile movimentazione. Se oggi il rifiuto di concedere prestiti per un'esposizione è motivato sovente dalla fragilità del manufatto e dai rischi derivanti dallo spostamento⁸⁰, agli inizi

⁷⁸ Alberto Zajotti, *La mostra del Tintoretto nuovi arrivi di opere*, «Gazzetta di Venezia», XV, 24 aprile 1937, p. 4.

⁷⁹ Gino Damerini (a cura di), *Nino Barbantini - Scritti d'arte inediti e rari*, cit., p. 63.

⁸⁰ Già nel 1937 la movimentazione di opere causava timori da parte degli addetti ai lavori. Nino Barbantini riconobbe queste come caratteristiche fondamentali per giustificare uno spostamento di opere: il carattere della mostra deve essere «svolto bene e utile», l'ente organizzatore deve avere tutti i mezzi (economici, di studio e di volontà) per organizzarla, la città deve essere adeguata come prestigio e come ubicazione. Gino Damerini (a cura di), *Nino Barbantini - scritti d'arte inediti e rari*, cit., pp. 51-52. Queste indicazioni, pur vecchie di novanta anni, non si distaccano troppo dalle moderne linee guida. Per approfondimenti in merito si veda: Tomaso Montanari, Vincenzo Trione, *Contro le mostre*, Torino, Casa Einaudi Editore, 2017.

del secolo passato non era raro che le cause fossero anche di natura politica⁸¹. Due nazioni spiccano come grandi assenti pur custodendo pezzi rilevanti, Inghilterra e Spagna non inviarono infatti alcun'opera. Nonostante questo, venne riportato nel catalogo della mostra:

«si dovrà ammettere che quanto si poteva utilmente raccogliere, tutto è stato, senza eccezione, raccolto. In questi mesi a Venezia [...] il Tintoretto riapparirà tutto intero»⁸².

Difficile dire se questa frase sia pura forma o reale sostanza; non è stato possibile studiare i carteggi tra gli organizzatori della mostra e i proprietari e di conseguenza non si è potuto appurare se Barbantini abbia davvero avuto accesso a tutto ciò che immaginava utile per l'esposizione. Come già accennato, le motivazioni dell'assenza di alcune opere oggettivamente fondamentali sono da ritrovarsi nella situazione politica del momento: l'Italia, già sotto regime fascista, si trovò a boicottare volontariamente le opere inglesi per protesta alle "inique sanzioni" economiche imposte a proprio danno nel novembre 1935. Dal canto suo la Spagna – pur essendo guidata dal dittatore Franco di indiscusse simpatie fasciste – era nel pieno della guerra civile del 1936-39, il che, con ragionevole certezza, portò al diniego della concessione dei prestiti. Le difficoltà di ottenere opere dalla Spagna iniziarono già nel 1930 quando, in occasione dell'esposizione londinese sull'arte italiana 1200-1900, il monarca accordò inizialmente il prestito della *Lavanda dei piedi* salvo poi non far mai giungere la tela in Inghilterra a causa della propria precaria posizione politica. Dovette infatti fuggire dal Paese l'anno seguente. Una terza nazione praticamente assente fu la Francia, inviò infatti soltanto l'*Autoritratto* del 1588, oltre a due disegni considerati marginali, poiché, nello stesso periodo, si svolgeva oltralpe l'Esposizione Universale e non si desiderava altro che poter mostrare al mondo la magnificenza del Paese, musei compresi. Nella realtà dei fatti Parigi concesse anche due «illustri disegni»⁸³, ma viene difficile immaginare fossero esposti nelle maggiori sale del museo francese e il prestito, dunque non ne spogliò le pareti in maniera determinante.

Le opere di Ca' Pesaro arrivarono da gran parte dell'Europa, con la Germania che raccolse pezzi dalle città di Berlino, Dresda e Monaco, il Belgio da Bruxelles, la Francia fornì tela e disegni da Parigi e Lione, l'Austria si rivolse a Vienna e dall'Italia, che ovviamente fece la parte maggiore,

⁸¹ Durante la stesura di questa tesi è in corso il conflitto Russia – Ucraina, non è ancora dato sapere che ripercussioni avrà sui prestiti di opere d'arte appartenenti a entrambi i Paesi, sia per impossibilità logistiche sia per scelta dei singoli stati.

⁸² Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, cit., p. 8.

⁸³ Alberto Zajotti, *La mostra del Tintoretto nuovi arrivi di opere*, «Gazzetta di Venezia», XV, 24 aprile 1937, p. 4.

convogliò opere da Brescia, Firenze, Lucca, Milano, Roma e, naturalmente, da Venezia. Si scelse di lasciare in sede le tele di Palazzo Ducale e della Scuola Grande di San Rocco al proprio posto, sia per le difficoltà derivanti dagli spostamenti che per la vicinanza alla sede principale dell'esposizione. Da S. Rocco si spostò solo la *Visitazione* perché posizionata troppo in alto e quindi scarsamente godibile. Ai visitatori sarebbe bastato raggiungere a piedi i due luoghi e ammirare le tele nelle sedi originarie. Pur in assenza di alcune opere maggiori che non poterono varcare i confini italiani, qualcuna per scelta dello stato, qualcun'altra per sopraggiunti disordini interni, la collezione riunita è comunque considerevole. L'arco temporale copre 55 anni, partendo dall'*Ultima Cena di San Marcuola* del 1547, arrivando all'*Autoritratto* del Louvre, «immagine vivissima nella quale il pittore riappare carico d'anni verso il termine di un'esistenza che non aveva conosciuto riposi. Si ritiene che sia stato dipinto attorno al 1590»⁸⁴. Ancor più tarda è poi l'*Ultima Cena di San Giorgio Maggiore* realizzata, si sosteneva all'epoca, nel 1594, anno della morte del pittore⁸⁵. Vennero (e sono tutt'ora) considerate opere conclusive della parabola artista del pittore il quale, sentendosi a ragione vicino alla fine della vita⁸⁶, si preoccupò di sistemare familiari... e tele⁸⁷.

I visitatori avrebbero inoltre potuto ammirare le opere dopo i dovuti interventi di restauro: l'*Ultima Cena di San Marcuola* presentava infatti aggiunte settecentesche avvenute in occasione del rifabbrico della chiesa stessa. Un artista decoratore, di cui non si critica tanto la fattura quanto la sciagurata idea di intervenire sulla tela di enorme pregio ivi custodita, intervenne con aggiunte e modifiche sia sull'*Ultima Cena* sia sulla copia più tarda della *Lavanda dei Piedi*⁸⁸ presente in quel momento in chiesa. L'originale si salvò da questi infelici interventi perché

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ ⁸⁵ Le datazioni riportate nel catalogo sono leggermente differenti da quelle oggi comunemente accettate, lo stesso Nino Barbantini riconobbe la possibilità che l'ordine cronologico riportato non fosse quello reale a causa di discrepanze tra le opinioni degli storici dell'arte a lui contemporanei. L'*Ultima Cena di San Giorgio Maggiore* venne classificata come opera del 1594, mentre oggi si è creduto opportuno anticiparne la datazione al 1591-1593. Augusto Gentili, *Tintoretto. I temi religiosi*, Firenze - Milano, Giunti Editore, 2006, p. 27. Ronald Krischel conferma la datazione approssimativa del 1593, Roland Krischel, *Jacopo Robusti, detto Tintoretto 1519 - 1594*, Milano, Konemann, 2000, p. 131).

⁸⁶ Tintoretto raggiunse visse circa settantacinque anni, età veneranda per l'epoca.

⁸⁷ Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, cit., p. 212.

⁸⁸ Vendita già al tempo di Ridolfi, nella chiesa era stata sostituita da una copia. Negli anni Cinquanta si trovava a El Escorial, oggi è custodita al Museo del Prado di Madrid. Nel 1937 fece parte del gruppo di opere spagnole che non arrivarono in Italia. La *Lavanda dei piedi* e l'*Ultima Cena* verranno riunite dopo cinque secoli proprio in occasione della mostra del Prado. Luigi Coletti, *Il Tintoretto*, cit., p. 12.

custodito nel convento spagnolo de El Escorial. Lo studioso Carlo Gamba⁸⁹ a questo proposito riporta:

«[l'artista che intervenne nel Settecento] non arretrò davanti all'idea sacrilega di conglobare la copia della *Lavanda* e l'originale della *Cena* in due immani teloni, completandoli con prospettive architettoniche sbagliate e fondendo le linee e i colori del fondo tintoretiano con la tinta sporca della tua ignobile tavolozza»⁹⁰

E ancora, questa volta dallo stesso Nino Barbantini:

«Bello davvero sarebbe che da Venezia, la patria della grande pittura, venisse questo esempio di reintegrazione dei quadri nelle forme concepite dai Maestri creatori [...] si togliesse finalmente quel mezzo metro di fondo bituminoso che incombe sul capo [delle opere]»⁹¹.

Così, per mano dell'ignoto decoratore, la tela acquisì improvvisamente una figura per due secoli inesistente – un cane sul margine inferiore destro giudicato nel Settecento troppo “vuoto” – e modificò la prospettiva e i colori⁹². Il risultato appariva tanto differente dallo stile di Tintoretto che anche illustri studiosi come Zanetti e Moschini si scontrarono sull'effettiva autenticità, il primo certo che fosse un Tintoretto e il secondo persuaso che la tela non potesse essere in alcun modo riconducibile al maestro. L'esposizione del 1937 divenne così l'occasione per restaurare questa e altre due opere: il *Miracolo del Paralitico* di San Rocco e il *Battesimo di Cristo* di San Silvestro (Figg. 1, 2), in stretto accordo con l'Eccellentissimo Patriarca e l'allora Regia Sovrintendenza all'Arte Medioevale e Moderna. Nel catalogo sono fornite testimonianze fotografiche, seppur poco leggibili a causa della ridotta grandezza e della stampa in bianco e

⁸⁹ Per approfondimenti si veda: [SIUSA – Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche], *Gamba Carlo*, <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=50602>, consultato il 30 gennaio 2022.

⁹⁰ Per approfondimenti si veda: Carlo Gamba, *A proposito di alcune opere deformate del Tintoretto*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1919. Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, cit., p. 19.

⁹¹ Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, cit., p. 10.

⁹² Non di rado i pigmenti, trascorsi secoli, modificano anche radicalmente la loro colorazione per reazioni chimiche, come l'ossidazione. A queste modifiche naturali se ne aggiungono altre volute dai restauratori, più o meno competenti, che nel corso dei secoli non di rado si cimentano a integrare le tele. Il celebre caso della *Pala votiva con la Madonna, il Bambino, i santi Sebastiano, Marco, Teodoro e i tesoreri (Madonna dei tesoreri)* 1567 ca., sempre di Tintoretto, non è che un esempio: nel Settecento un restauratore lavorò sull'opera e per ignoti motivi dipinse di nero il mantello originariamente rosso di uno dei tre magistrati. A seguito di interventi effettuati in epoca moderna l'opera è tornata nelle condizioni originarie. AA.VV., *Jacopo Tintoretto. Ritratti*, Milano, Electa, 1994, pp. 138-139.

nero, delle tele prima e dopo gli interventi di ripristino. Nel caso del *Battesimo* pennelli ottocenteschi avevano aggiunto una centina con Dio e angeli, per meglio adattare l'opera alle dimensioni di un altare al quale venne destinata, eliminate in occasione del restauro. In altri casi⁹³ si operò una «cauta pulitura»⁹⁴ al fine di eliminare le tracce secolari del fumo delle candele, quando si trattava di opere custodite in chiesa, o più in generale la sporcizia accumulatasi nel corso dei secoli. Questi interventi permisero di apprezzare appieno la pittura sottostante, fino a quel momento non completamente leggibile perché celata dallo sporco. Gli interventi furono dipinti agli occhi dei contemporanei come omaggi alla memoria dell'artista⁹⁵, più che occasioni per una migliore lettura dell'opera.

Oltre ai restauri e alle "caute puliture", va ricordato che questa esposizione fu l'occasione per riunire una serie di tele che poste le une accanto alle altre avrebbero agevolato lo spettatore nel comprendere i cambiamenti stilistici dell'artista. Nella fattispecie vennero radunate varie *Ultime Cene*: quella di San Marcuola, di San Polo, di San Trovaso, di Santo Stefano e di San Giorgio Maggiore. La prima opera di questa serie, che risultava essere anche la prima opera documentata di Tintoretto⁹⁶, presenta una composizione tradizionale, simmetrica; è peraltro già presente un accenno della drammaticità che caratterizzerà i dipinti più maturi. L'ultima in ordine cronologico – quella di San Giorgio Maggiore – pare infine «placarsi nell'ordine sublime raggiunto dal Maestro verso il termine dell'esistenza»⁹⁷. Le *Cene* presentano un cambiamento stilistico graduale che si sperò potesse essere colto dai visitatori. Tra le opere di maggior pregio, per quanto Barbantini le definì tutte di ugual valore, si può trovare il ciclo dedicato a San Marco, dipinto per l'omonima Scuola Grande. Fanno parte di questo gruppo di tele il *Miracolo dello*

⁹³ Si veda *La discesa di Cristo al limbo* stimata dipinta nel 1568 e custodita nella Chiesa di San Cassiano a Venezia, fu restaurata nel 1637 da Bernardino Prudenti e, per l'appunto, cautamente pulita in occasione dell'esposizione di Ca' Pesaro, riacquistò il proprio splendore. Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, cit., p. 134.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Alberto Zajotti, *La mostra del Tintoretto nuovi arrivi di opere*, «Gazzetta di Venezia», XV, 24 aprile 1937, p. 4.

⁹⁶ Sullo sgabello al centro del dipinto è riportata la dicitura: MDXXXVI – VII – A DI XXVII – AGOSTO – IN TENPO – DE MISER – ISE – PO – MORANDE – LO – ET – CONPA – GNI.

1457, dunque precedente anche al ritratto custodito nella Galleria di Hampton court risalente al 1545.

⁹⁷ Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, cit., p. 20.

schiaivo del 1548, *l'Invenzione del corpo del santo*⁹⁸, *il Trafugamento*⁹⁹ con il suo possibile bozzetto e il *Miracolo del Saraceno*. A queste si aggiungono altre opere di fondamentale importanza, tra le quali *Susanna e i vecchioni* da Vienna, *l'Autoritratto* conservato a Parigi, il *San Luigi e San Giorgio con la Principessa* dalle allora Regie Gallerie di Venezia oggi Gallerie dell'Accademia, il *Miracolo del Paralitico*, *San Rocco tra gli appestati* e *San Rocco Confortato dall'Angelo* della chiesa dell'omonimo santo, la *Pala di Sant'Agnese* e la *Presentazione di Maria al Tempio* giunte dalla chiesa della Madonna dell'Orto, presso cui fu sepolto lo stesso Tintoretto.

Come sarà poi per l'esposizione madrilena, anche Ca' Pesaro fu l'occasione per ricongiungere cicli smembrati in diversi luoghi, com'è il caso delle già menzionate tele dedicate a San Marco. Per quanto riguarda la selezione delle opere, si scelse di limitare la scelta a quelle autografe escludendo la bottega che secondo Barbantini erano più vicine al Manierismo¹⁰⁰ che al Rinascimento. Allo stesso modo l'esposizione non comprendeva gli artisti contemporanei di Tintoretto perché si considerò che l'unico modo per celebrarlo appieno era attraverso le sue stesse opere, accanto alle quali ogni altra avrebbe sfigurato, risultato di ben poco valore. Si scelse di prediligere le opere di proprietà pubblica rispetto a quelle delle collezioni private per due motivi: in primo luogo si riteneva che le seconde non godessero della «maestà luminosa di quelle che regnano sugli altari e nei musei»¹⁰¹. Inoltre, problema ancora più grande, vi erano seri dubbi sull'autenticità di molte di esse, autenticità che veniva «più spesso affermata che ammessa»¹⁰², riferendosi alla tendenza degli studiosi – tendenza purtroppo ancora attuale – di autenticare dietro un corrispettivo economico anziché per vera convinzione supportata da studi e analisi. Nel complesso, considerando anche l'impossibilità assoluta ad avere accesso ad alcuni prestiti, il nucleo di opere riunite è in grado di rendere una panoramica chiara e completa della parabola artistica del pittore.

⁹⁸ In tempi più moderni Augusto Gentili ha dimostrato che il titolo è fuorviante, la scena non raffigura il ritrovamento/invenzione (dal latino) del corpo del santo - che è in piedi sulla sinistra della tela, vivo e vegeto, dipinto con l'abituale libro del Vangelo sottobraccio come attributo - ma quest'ultimo che resuscita le spoglie terrene di un giovane ad oggi senza nome ed esorcizza un altro uomo, mentre si possono immaginare i fedeli in attesa che il santo si volti e guarisca anche loro come ha appena fatto con le altre figure dipinte. Augusto Gentili, *Tintoretto. I temi religiosi*, cit., pp. 7-9.

⁹⁹ Fino al 1937 il soggetto del dipinto era riconosciuto come San Marco, deceduto, trasportato da Rustico da Torcello e da Buono da Malamocco, in accordo con quanto scriveva a suo tempo Ridolfi. Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, cit., pp. 110-111.

¹⁰⁰ Gino Damerini (a cura di), *Nino Barbantini - Scritti d'arte inediti e rari*, cit., p. 51.

¹⁰¹ Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, cit., p. 8.

¹⁰² *Ibid.*

Scelte le opere e ottenuti, o comunque promessi, i prestiti, si apre poi la seconda fase critica dell'organizzazione delle mostre: la movimentazione. Il trasporto di qualsiasi opera d'arte, indifferentemente dalla dimensione, è un evento che necessita di cura e delicatezza non indifferenti. Queste difficoltà aumentano enormemente per le opere che hanno grandezze importanti poiché lo spostamento genera difficoltà logistiche rendendo talvolta necessario trovare le più disparate soluzioni per i movimenti¹⁰³. Se tutti i teleri del Rinascimento sono grandi per definizione, lo sono in particolar modo quelli di Tintoretto che raggiungono dimensioni davvero notevoli. Non sempre curatori e prestatori furono davvero a conoscenza delle reali dimensioni di queste opere, una manciata di anni prima, in occasione della mostra *Italian art 1200-1900*, nel caso della celebre *Lavanda dei piedi*:

«ci si domanda altresì se Lady Champerlain [promotrice dell'esposizione] o re Alfonso [proprietario, in qualità di monarca di Spagna] avessero alcuna idea di quanto fosse grande quell'opera»¹⁰⁴.

Nell'esposizione del 1937 una delle opere più importanti e grandi – ha una forma quadrata di circa quattro metri per lato¹⁰⁵ – che venne movimentata fu i *Miracoli di San Marco a Boucolis*, conservata a Brera¹⁰⁶. Le dimensioni sono tali che per il suo trasporto fu necessario costruire una apposita struttura che sostenesse la tela e le permettesse di viaggiare in sicurezza piegata lateralmente¹⁰⁷. Alcune opere rimasero nelle sedi originarie, come le tele conservate nella Chiesa della Madonna dell'Orto¹⁰⁸, a causa proprio delle loro dimensioni imponenti, il luogo è facilmente raggiungibile partendo da Ca' Pesaro. La chiesa divenne così un distaccamento

¹⁰³ Si vedano le impalcature con cui si prova a conciliare la grandezza delle tele con lo spazio a disposizione negli aerei o mezzi terrestri, spesso le tele viaggiano poste nelle angolature più disparate.

¹⁰⁴ Francis Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira Editore, Milano 2008, p. 156. L'opera misura 210cm x 533cm.

¹⁰⁵ La grandezza dichiarata del dipinto varia a seconda del momento storico: nel 1937 era catalogato come un dipinto di dimensioni 405cm x 405cm, Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, cit., p. 106; oggi viene indicato di 396cm x 400cm, Augusto Gentili, *Tintoretto – I temi religiosi*, cit., p. 9.

¹⁰⁶ Dipinto a Venezia, fu trasferito a Brera dal 1811 al '47, dopo essere tornato a Venezia venne trasferito definitivamente a Milano dove è tutt'ora conservato. Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, cit., p. 106.

¹⁰⁷ Queta accortezza si scontra con la successiva necessità di arrotolare le opere per farle passare dalle porte di Ca' Pesaro a causa dell'eccessiva grandezza.

¹⁰⁸ La *Presentazione di Maria al tempio* e la *Pala di Sant'Agnese* vennero trasportate dalla Chiesa della Madonna dell'Orto a Ca' Pesaro, la prima fu posta nella sala d'onore del primo piano. Altre, come le tele dedicate al profeta Mosè o al giudizio universale, furono lasciate in loco.

ufficiale dell'esposizione¹⁰⁹ che lo stesso Barbantini invitò a visitare per poter avere accesso a un numero maggiore di opere e per meglio comprendere l'arte del maestro. Nello specifico vennero considerati distaccamenti ufficiali della mostra la Scuola Grande di San Rocco, il Palazzo Ducale – che sarà poi poco meno di un centinaio di anni dopo sede di un'altra monografica su Tintoretto – e la Chiesa della Madonna dell'Orto. Si volle creare un itinerario che permettesse di ammirare non solo le opere in sé, già di particolare pregio, ma anche il contesto in cui esse erano (e sono) inserite, mostrando gli ambienti, le architetture, le decorazioni. Il Museo del Prado, settanta anni dopo, non poté sfruttare questo espediente vedendo drammaticamente restringersi il numero delle opere – e la qualità delle stesse – a disposizione dei visitatori.

Una volta selezionate le opere e trasportate sino alla sede dell'esposizione, subentrò un altro potenziale problema: l'ampiezza delle porte della sede che avrebbe ospitato l'esposizione. In genere le dimensioni delle opere sono tali da permettere un ingresso in tutta sicurezza, pur sempre con le dovute accortezze. A Ca' Pesaro però il problema divenne insormontabile: alcune tele erano più grandi delle aperture e, coscienti che non sarebbe stato possibile ingrandire i portali, non fu trovata altra soluzione che staccare le tele dalle intelaiature, arrotolarle, farle passare attraverso le porte e rimontarle. Per quanto non si sia trovata testimonianza in merito, è facile immaginare che anche per disallestire l'esposizione la procedura sia stata la medesima, con buona pace dei moderni restauratori. Va considerato che lo stesso Tintoretto, come i suoi contemporanei, era solito arrotolare le grandi tele per trasportarle più agevolmente, complice una vernice ancora relativamente fresca e la quasi totale ignoranza dei danni a lungo termine che ne possono derivare. In casi estremi si ricorre alla medesima pratica anche in tempi moderni, quando si rende assolutamente necessario un restauro e non è possibile eseguirlo in loco, sebbene oggigiorno si intervenga con molta più consapevolezza dei rischi e dei microtraumi a cui può andare incontro l'opera.

La mostra di Tintoretto venne quindi allestita con tutte le difficoltà tipiche di un'esposizione temporanea, a cui si aggiunsero le peculiarità dei dipinti dell'artista e più in generale del contesto storico-politico in cui si svolse l'esposizione. Nonostante ciò, il risultato che ne derivò fu grandioso, non solo agli occhi della propaganda e non solo per gli standard dell'epoca. La mostra fu la prima monografica dedicata a Jacopo Tintoretto. La popolazione ebbe per la prima volta

¹⁰⁹ V. Bucci, *Il grande pittore celebrato nella città della sua gloria*, «Corriere della sera», XV, 25 aprile 1935, p. 5.

modo di scoprire ed entrare davvero in contatto con uno dei più grandi artisti del Rinascimento italiano, fino ad allora quasi semiconosciuto. Nino Barbantini fu in grado di attuare una serie di piccoli accorgimenti che resero l'esposizione davvero aperta a tutti, non solo nel primario significato letterale di poter entrare a Ca' Pesaro e osservare le opere, ma nell'accezione più ampia di poter comprendere davvero "cosa" si andava osservando.

1.3 – Risvolti economici.

L'esposizione di Ca' Pesaro venne organizzata con l'intento di essere aperta a tutti, perché tutti dovevano poter apprezzare l'arte di uno dei più grandi pittori del Rinascimento veneziano traendone beneficio. Le schede del catalogo sono redatte con un lessico semplice che accompagna anche gli spettatori meno colti nella comprensione delle opere. Fu una mostra realmente "per tutti", ivi comprese le fasce di popolazione economicamente più deboli, per le quali si stabilirono una serie di agevolazioni sul prezzo del biglietto. La tariffa base, infatti, era fissata a 10 lire, che con le dovute cautele si può considerare paragonabili ai 10 euro attuali¹¹⁰. Si avevano a disposizione molteplici tipologie di riduzioni: chi avesse raggiunto la città in treno conservando il biglietto avrebbe avuto uno sconto di 4 lire sul prezzo pieno¹¹¹; chi fosse iscritto al Sindacato di Belle Arti o ai Gruppi Universitari Fascisti¹¹² avrebbe ottenuto una tariffa dimezzata; le comitive avevano poi accesso a un'altra ampia gamma di sconti¹¹³. Esistevano tariffe ridotte per chi desiderasse visitare contestualmente all'esposizione anche la Scuola Grande di San Rocco: al costo del biglietto della mostra a Ca' Pesaro si sommava una maggiorazione di sole 2 lire mentre, per chi fosse interessato solo alla Scuola Grande e non alla

¹¹⁰ [Il Sole 24 ore], Luca Tremolada, *Calcola il potere d'acquisto in lire ed euro dal 1860 al 2015*, 17 maggio 2016, <https://www.infodata.ilssole24ore.com/2016/05/17/calcola-potere-dacquisto-lire-ed-euro-dal-1860-2015/>, consultato il 27 gennaio 2022.

¹¹¹ Concedere sconti sulle tariffe intere dei biglietti museali a chi raggiunge la sede in treno è un'iniziativa molto comune. Un esempio fra tutti: il Museo Egizio di Torino la scorsa estate ha offerto tariffe agevolate a chi si fosse recato in città con i treni regionali. [Museo Egizio Torino], *Esplora l'Egitto a km zero*, <https://www.museoegizio.it/esplora/notizie/egitto-a-chilometri-zero-una-nuova-promozione-estiva-per-chi-raggiunge-il-museo-con-i-treni-regionali/> consultato il 4 febbraio 2022.

¹¹² I Gruppi Universitari Fascisti operavano sotto il segretario del Partito Nazionale Fascista ed ebbero come scopo l'educazione dei giovani secondo i dettami del regime, inquadravano infatti i giovani italiani di ambo i sessi tra i 18 e i 28 anni. Si occuparono di ambiti quali arte, cultura e sport. [Enciclopedia Treccani online], *GUF*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/guf/>, consultato il 2 marzo 2022.

¹¹³ Le comitive di almeno venti persone (o cinque, purché tutte appartenenti al G.U.F o al Sindacato di Belle Arti) pagavano 3 lire rispetto alle 10 del biglietto intero. AA.VV., *La mostra del Tintoretto nuovi arrivi di opere*, «Gazzetta di Venezia», XV, 20 aprile 1937, p. 5.

rassegna principale, avrebbe trovato il biglietto in vendita alla cifra di 4 lire, o ancora a metà prezzo per i G.U.F. e un quarto per i gruppi di almeno venti persone. Un ulteriore sconto venne proposto il giorno prima del termine dell'esposizione, in cui si offriva la visita alle due sedi alla cifra simbolica di due lire¹¹⁴. Queste scelte, che certo non dipendevano unicamente dalla volontà di Barbantini, furono però in linea con le intenzioni dichiarate in apertura del catalogo:

«La Mostra del Tintoretto [...] è dedicata anche e specialmente a tutti gli uomini di buona volontà, perché intende di celebrare ancora una volta i prodigi dell'arte e di un artista divino davanti alla moltitudine che ne sarà benedetta»¹¹⁵.

Le riduzioni erano rivolte principalmente agli iscritti ad associazioni fasciste, in accordo con il clima politico del momento. L'ingresso agevole dei visitatori non si concretizzava però solo con le tariffe accessibili, si dimostrò infatti di riservare un'attenzione particolare al visitatore di ogni ceto e ogni condizione – in questo caso una condizione non di istruzione ma fisica – e vennero studiati metodi per permettere una comoda entrata nella sede espositiva anche a chi avesse avuto problemi di deambulazione. Come già avvenuto per la mostra su Tiziano, anche per Tintoretto venne chiuso il rio davanti al Palazzo, e furono gettate passerelle affinché «i visitatori avranno modo di accedere al palazzo della Mostra con i mezzi più rapidi e più semplici»¹¹⁶. Per quanto riguarda la pubblicità della mostra, questa venne realizzata nel rispetto delle più stringenti convenzioni fasciste: glorificare l'Italia e gli italiani tramite i grandi esempi del passato. Della mostra si scrisse che venne organizzata «per solennizzare la fondazione del nostro Impero riapparso dopo tanti secoli “sui colli fatali di Roma”»¹¹⁷. Questa descrizione, come quelle che seguirono, non è di Barbantini che, anzi, in più d'un'occasione si espresse in termini che non piacquero al regime¹¹⁸.

Ci sono quindi due narrazioni, una di regime, volta a glorificare il partito politico del momento attraverso la mostra e i conseguenti articoli di giornale, parate e decorazioni in tutta la città, discorsi pubblici e visite ufficiali delle maggiori cariche dello stato. Un'altra, più discreta e talvolta pragmatica, vede l'esposizione e Tintoretto stesso messi a disposizione delle persone tutte. La mostra venne organizzata da un curatore che fece dell'apertura alle masse uno degli obiettivi

¹¹⁴ AA.VV., *La mostra del Tintoretto nuovi arrivi di opere*, «Gazzetta di Venezia», XV, 20 aprile 1937, p. 5.

¹¹⁵ Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, cit., p. 7

¹¹⁶ AA.VV., *La mostra del Tintoretto nuovi arrivi di opere*, «Gazzetta di Venezia», XV, 24 aprile 1937, p. 4.

¹¹⁷ Alessandro Del Puppo, *Egemonia e consenso...*, cit., 17.

¹¹⁸ Si veda la prima nota di questo capitolo.

principali. Il visitatore varcava fisicamente la soglia della sede dopo aver acquistato il suo biglietto di ingresso a tariffa spesso ridotta, potendo godere dell'esperienza di contemplare le opere di uno dei più grandi e poco conosciuti pittori cinquecenteschi. Il pubblico ebbe poi a disposizione un catalogo chiaro, semplice, a un prezzo accessibile, e, al termine della mostra, si poteva permettere di acquistare delle cartoline ricordo a cifre oggettivamente basse. Tutto era studiato per essere accessibile a qualunque persona desiderasse ammirare le tele di uno degli artisti più capaci del nostro Rinascimento e serbare il ricordo indelebile di un pittore ormai non più così sconosciuto.

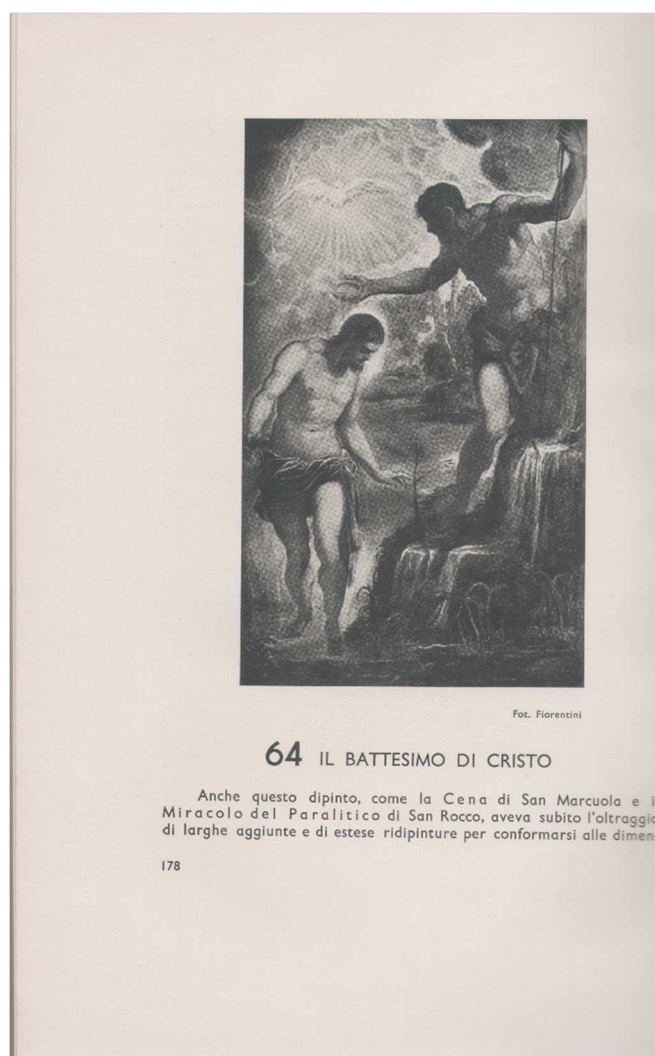


Fig. 1 - Jacopo Tintoretto, *Battesimo di Cristo*, da: Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1937, p. 178.

sioni di un altare ottocentesco, quando l'interno della chiesa di San Silvestro venne rinnovato sul 1830. Il soggetto del Battesimo è ripetuto in forma abbastanza simile in altri dipinti esistenti al Prado, a San Pietro di Murano, a S. Giorgio in Braida di Verona, e in una collezione privata londinese: ma quelli sono opere, per lo più, di bottega o di collaborazione. Questa di San Silvestro è tutta del Maestro ed è opera meditata e bellissima: due disegni preparatori ne esistono agli Uffizi di Firenze. Certamente anteriore al 1584 perchè fu vista dal Borghini, può essere riferita — per i caratteri stilistici — a qualche anno avanti quella data.

Dalla Chiesa di San Silvestro: Venezia. - Tela: alta 2.83, larga 1.72



Fot. Fiorentini

Il Battesimo prima del restauro

179

Fig. 2 - Jacopo Tintoretto, *Battesimo di Cristo*, da: Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1937, p. 179.

Capitolo 2 – Jacopo Tintoretto nella Spagna dell'età moderna.

«[Tintoretto] è uno dei pittori peggio studiati dell'arte rinascimentale italiana, molte volte l'assenza di mostre finisce per sminuire l'importanza di un pittore [...] oggi ci sono pochi studiosi di Tintoretto. In questa occasione mi sono circondato di giovani specialisti, i principali sono Robert Echols e Frederick Ilchman, curatore del Museum of Fine Arts di Boston»¹¹⁹.

Queste dichiarazioni di Miguel Falomir, rilasciate in occasione dell'inaugurazione della mostra organizzata al Museo del Prado, sono eloquenti per riassumere la considerazione di cui godeva Tintoretto alla vigilia della monografica spagnola. In effetti il pittore non aveva, nel 2007, la fama che comunemente è riservata al conterraneo Tiziano, e un'esposizione dedicata a questo artista veniva chiaramente definita «impossibile»¹²⁰ dagli addetti ai lavori, sia per le difficoltà logistiche legate alla movimentazione delle opere, sia per la presunta scarsa attrattività che avrebbe suscitato nel pubblico. Il primo popolo a cui ci si rivolge in occasione delle esposizioni è quello della nazione ospitante, essendo composto dalle persone che più agevolmente possono giungere alla mostra. Agli spagnoli erano noti artisti come i compatrioti Pablo Picasso, Diego Velázquez, Francisco Goya, il “veneziano” Tiziano e tanti altri. Non certo Tintoretto. Contrariamente ad ogni aspettativa, anche più ottimistica, e nonostante un iniziale scarso ottimismo da parte di alcuni, la mostra è stata visitata da più di 400.000 persone¹²¹, una cifra definita *record*¹²² dai rendiconti rilasciati annualmente dal Museo del Prado.

Uno degli aspetti più problematici dell'organizzazione di questa esposizione è stata lo spostamento dei teleri di Tintoretto, tanto grandi quanto fragili. Sarebbe impossibile realizzare una mostra sul pittore unicamente con opere di altri Paesi, stante i motivi logistici che impediscono di far viaggiare una parte consistente della sua produzione artistica. Il

¹¹⁹ [El Español – C el Cultural], Paula Archiaga, Miguel Falomir: “Pensaban que la exposición Tintoretto era imposible”, https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20070125/miguel-falomir-pensaban-exposicion-tintoretto-imposible/4750173_0.html, consultato il 15 marzo 2022.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Secondo il report annuale pubblicato dal Museo del Prado, in occasione della mostra in oggetto i visitatori furono 416.687. Museo del Prado, Instituto de Estudios Turísticos (a cura di), *Informe anual 2007. Los visitantes del Museo del Prado en el año 2007*, Madrid, Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, Instituto de Estudios Turísticos, 2007, p. 2. Traduzione dell'autrice.

¹²² «I visitatori delle esposizioni temporali sono aumentati del 48,4% [rispetto al 2006, anno precedente], incremento dovuto principalmente alla grande accoglienza [riservata dal pubblico] all'esposizione “Tintoretto” che ha registrato una cifra record di visitatori».

Traduzione dell'autrice. Museo del Prado, Instituto de Estudios Turísticos (a cura di), *Informe anual 2007. Los visitantes del Museo del Prado en el año 2007*, cit., p. 13.

Museo del Prado ha beneficiato della presenza in loco di numerose opere del pittore, le sale custodiscono infatti uno dei nuclei più numerosi e completi delle opere tintoretiane fuori dai confini della Serenissima. Oltre a numerose tele, disegni e uno schizzo¹²³ del maestro, si aggiungono poi altre otto opere del figlio Domenico. È importante ricordare che in alcuni casi – si veda il famoso bozzetto del *Paradiso* nella versione custodita a Palazzo Ducale – Domenico affiancò il padre nella realizzazione della tela, fino a sostituirsi a lui quasi totalmente, secondo l'opinione di molti specialisti. La maggior parte delle opere di Jacopo Tintoretto conservate al Museo del Prado raffigurano scene tratte dall'Antico Testamento, oltre a un cospicuo nucleo di ritratti. Eppure, egli non venne mai riconosciuto come un ritrattista dai collezionisti spagnoli coevi, ed è possibile supporre che questi ultimi non avessero mai avuto occasione di ammirare tale parte della sua produzione artistica¹²⁴. La collezione del Museo comprende opere rappresentative di tutta la carriera di Tintoretto, partendo dalla prima maturità fino agli ultimi anni di vita dell'artista. Si contano ritratti, allegorie, scene bibliche, un'altra raffigurante la guerra di Troia, molte opere autografe e qualcuna di bottega. Viene compresa una raccolta di sei tele dipinte a metà del XVI secolo sempre raffiguranti scene dell'Antico Testamento. Queste, in origine, avevano collocazioni e genesi differenti; quando furono portate in Spagna dal pittore Diego Velázquez giunsero però unite e da quel momento unite sono rimaste¹²⁵. Fanno parte di questo nucleo "costruito" i dipinti: *Ester e Assuero*, *L'incontro tra la regina di Saba e Salomone*, *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, *Mosè salvato dalle acque*, una copia di *Giuditta e Oloferne* della metà del XVI secolo, di cui il Prado custodisce anche una seconda versione più tarda risalente al 1577¹²⁶, *Susanna e i vecchioni* – dipinto omonimo della più tarda e famosa opera oggi custodita al Kunsthistorisches Museum di Vienna –, per chiudere con *La purificazione delle Vergini Madianite*, tela di poco più antica tra questo nucleo e unica ovale, posta arbitrariamente al centro delle altre rettangolari. La datazione comunemente accettata vede infatti le prime opere risalenti alla metà del XVI secolo, l'ultima collocabile nell'ultimo quarto del secolo. Per

¹²³ L'unico schizzo presente viene considerato *Teste di tre barbati*, per quanto l'attribuzione a Jacopo Tintoretto non sia certo poiché alcuni studiosi lo classificano come di stile lombardo. [Museo del Prado], *Tres cabezas masculinas con barba*, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/tres-cabezas-masculinas-con-barba/13e38305-daab-43a8-8e82-dc510c442a23>, consultato il 2 maggio 2022.

¹²⁴ Quando Pacheco, per esempio, visitò le collezioni reali nel 1611, non erano ivi presenti ritratti di Tintoretto. L'impressione che ne trasse non fu positiva, non evitò infatti critiche allo stile del pittore. Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 167.

¹²⁵ [Museo del Prado], *Purificación del botín de las vírgenes madianitas*, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/purificacion-del-botin-de-las-virgenes-madianitas/6f60b6af-4db1-412c-8379-9d8bb8c413f3>, consultato il 28 maggio 2022.

¹²⁶ La seconda versione appartenne al Marchese di La Ensenada e venne acquistata nel 1760 per la Collezione Reale di Spagna. Figura nell'inventario del Palazzo Reale redatto nel 1772.

quanto questi dipinti abbiano un tema religioso che li lega, esso non è che un pretesto per poter raffigurare i vestiti esotici delle donne e la loro nudità, tutte e sei le tele erano infatti in origine destinate a un ambiente profano. Nonostante le opere elencate siano di assoluto pregio e importanza, la più nota al grande pubblico è senza dubbio però la *Lavanda dei piedi*, dipinta nel biennio 1548-49 per la parete destra del presbiterio della Chiesa di San Marcuola a Venezia, luogo in cui era esposta insieme a un' *Ultima Cena* del medesimo artista. Se tutta la produzione artistica di Tintoretto è caratterizzata da uno studio molto approfondito della prospettiva, la *Lavanda dei piedi* è tra gli esempi più alti. Il Cristo non si trova al centro della scena come ci si sarebbe potuti aspettare ma rimane al margine della composizione. Una scelta ponderata, se si considera la collocazione originaria dell'opera rispetto all'osservatore: la tela era posizionata in alto, il fedele si trovava ad ammirarla dall'angolo in basso a destra e, da questa prospettiva, Cristo appariva come indiscusso soggetto principale, stagliandosi magnifico su uno sfondo architettonico saggiamente costruito. Dopo un periodo di esposizione nella sede originaria, prima del 1642¹²⁷ venne acquistata dal grande collezionista e monarca re Carlo I d'Inghilterra, a seguito della sua morte fu messa all'asta. La tela divenne poi di proprietà del diplomatico reale Luis Méndez de Haro y Guzmán che la consegnò al suo re Filippo IV, e, infine, divenne parte della sagrestia de El Escorial¹²⁸. Dal 1936 è custodita al Museo del Prado. Si annovera poi il *Rapimento di Elena*, datato 1578-79, di poco precedente alle pitture per la Sala Terrena della Scuola Grande di San Rocco (1581-84), nelle quali verranno poi riprese alcune figure del *Rapimento*. Anche in questo caso è giunta a noi una storia particolarmente dettagliata per quanto riguarda gli spostamenti che ne hanno determinato l'arrivo in Spagna: commissionata dalla famiglia dei Gonzaga, forse da Vincenzo I Duca di Mantova, arrivò in un secondo momento nelle rinomate collezioni reali del già citato Carlo I d'Inghilterra¹²⁹. Alla decapitazione di quest'ultimo passò nelle mani di vari proprietari: inizialmente acquistata da John Jackson, rivenduta poi all'ambasciatore spagnolo Alonso de Càrdenas che la comperò per il primo ministro de Haro, il quale fece giungere anche questa

¹²⁷ [Museo del Prado], *El Lavatorio*, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/lavatorio-el-tintoretto/6815b2a0-5e55-4aff-bca6-96e4ebe73d98?searchMeta=tintoretto%20lavatorio>, consultato il 1 febbraio 2023.

¹²⁸ *Ibid.* Per approfondimenti si veda: Museo Nacional del Prado (a cura di), *La almoneda del siglo: relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, p. 238.

¹²⁹ [Museo del Prado], *El rapto de Helena*, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-abduction-of-helen/cf0f9911-546e-4ab6-93c2-bce1cc327128?searchid=117ceb03-3cf5-6c63-0187-b4bc174ad18e>, consultato il 10 maggio 2022. Per approfondimenti si veda la scheda di Miguel Falomir, *The abduction of Helen*, in Miguel Falomir et al., *Italian masterpieces from Spain's royal court*, National Gallery of Victoria, 2014, p. 82.

tela a Filippo IV¹³⁰. Dal 1666 compare nell'inventario del Palazzo dell'Alcázar; dall'inaugurazione del Museo Prado fa parte delle sue collezioni¹³¹. Chiude l'elenco una serie di ritratti: *Ritratto di gentiluomo con catena d'oro*, *Ritratto di Marco Grimani*, *Ritratto di Generale Veneziano*, *Ritratto di Senatore o segretario veneziano*, *Ritratto di Gesuita*, *Ritratto di Magistrato veneziano del 1590* e un secondo genericamente del XVI secolo, *Ritratto di Patrizio veneziano*, il *Ritratto di gentiluomo*, *Ritratto dell'Arcivescovo Pietro*, *Ritratto di un Ammiraglio veneziano*, *Ritratto del Cardinale Gaspare Quiroga*.

2.1 – Il ruolo della famiglia reale spagnola nella ricezione tintoretiana.

La casata degli Asburgo di Spagna, ramo della più antica casata degli Asburgo d'Austria, regnò nei territori controllati dalla monarchia spagnola¹³², tra i quali si contavano anche alcuni possedimenti in Italia, tra il XVI e il XVIII secolo. La scissione tra i due rami fu la conseguenza dall'abdicazione di re Carlo V avvenuta nel 1556. Come accadeva spesso nelle famiglie regnanti di ogni epoca¹³³, anche in questa monarchia erano frequenti i matrimoni tra consanguinei¹³⁴ che erano causa di un'alta incidenza di patologie genetiche tra i discendenti. Le malattie generate spesso erano tanto gravi da ridurre sensibilmente l'aspettativa di vita – la metà dei figli degli Asburgo nati tra il 1527 e il 1661 non raggiunsero i 10 anni di età, una percentuale di mortalità davvero alta se si considera l'ambiente sociale di appartenenza¹³⁵ –, le capacità intellettive e l'aspetto fisico della persona che ne era affetta. La monarchia spagnola non poteva esserne esente, considerando che buona parte dei matrimoni che si celebrarono sotto il regno degli Asburgo avvenne tra persone consanguinee: Filippo II e Filippo IV sposarono le rispettive nipoti, il primo convogliò in seconde nozze con la cugina prima Maria di Portogallo, così come fece Carlo V con Isabella, sempre di Portogallo¹³⁶. Si

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.* Il Museo Nazionale del Prado venne inaugurato il 19 novembre 1819.

¹³² Venivano compresi: parte dei territori che oggi appartengono a Portogallo, Italia (con Milano, Napoli e le due isole maggiori), Paesi Bassi e Francia, alcuni grandi possedimenti Nuovo Mondo d'oltremare, oltre, naturalmente, alla Spagna.

¹³³ La pratica dei matrimoni tra consanguinei era prassi già nell'antico Egitto, 4.000 anni fa, si ritiene fosse alla base delle deformazioni craniche riscontrate nelle raffigurazioni dell'epoca del sovrano e della famiglia reale.

¹³⁴ La pratica rimase in uso fino al XX secolo, quando la causa dell'emofilia tra i regnanti europei derivava dall'essere nipoti della regina Vittoria d'Inghilterra. La malattia arrivò nella famiglia reale spagnola nel 1906 tramite il matrimonio tra lo spagnolo Alfonso XIII e Vittoria di Battenberg, portatrice sana e nipote della regina Vittoria d'Inghilterra.

¹³⁵ Gonzalo Alvarez, Francisco Ceballos, Celsa Quinteiro, *The role of inbreeding in the extinction of a European royal dynasty*, PLoS one, National Library of Medicine, 2009.

¹³⁶ *Ibid.*

contavano tra i propri ranghi molteplici esempi di sovrani con forme più o meno gravi di patologie. Filippo II, primo re della dinastia, soffriva di svariate malattie che studi recenti hanno ipotizzato essere causate da gravi anomalie ormonali. L'ultimo monarca, Carlo II, era affetto, verosimilmente, della Sindrome di Klinefelter¹³⁷, malattia riconducibile anche a vari suoi predecessori. Re Carlo V, contemporaneo di Tintoretto e a cui si riconosce parte del merito di aver aperto la corte spagnola ai pittori veneziani, non era esente da tali malattie e probabilmente questo ha influito sulla sua decisione di abdicare: venne infatti afflitto da una serie di disturbi realisticamente causati da disordini ormonali e genetici, una delle conseguenze meno gravi ma comunque significative per la vita quotidiana era il celeberrimo "mento asburgico". Si tratta di una particolare morfologia del viso, in cui il mento risulta talmente pronunciato da rendere difficoltosa la deglutizione e la normale locuzione. Questa deformazione causò al monarca difficoltà sia nelle normali attività quotidiane, sia nelle occasioni solenni: la tradizione prevedeva infatti che il sovrano fosse il soggetto di numerosi ritratti destinati diventare immagini ufficiali per le ambasciate spagnole o doni per le famiglie più illustri degli altri stati. I pittori incaricati della realizzazione si presero sempre la licenza di trasporre su tela l'immagine reale con piccoli aggiustamenti, in taluni casi per snellire la figura, in altri per nascondere le calvizie incipienti, in altri ancora per ringiovanire un viso ormai non più nel fiore degli anni. Le modifiche volte a sanare aspetti "poco reali" che nessuno si sarebbe permesso di raffigurare, avrebbero però dovuto lasciare il soggetto riconoscibile in maniera chiara e inequivocabile. Nel caso del re Carlo V le deformità resero impossibile agli artisti chiamati a corte raffigurare il sovrano tal quale ma al contempo, se fossero state celate dietro saggi "ritocchi", il risultato sarebbe stato ben lungi dall'essere riconoscibile. Dopo molti tentativi, si trovò in Tiziano Vecellio il pittore di fiducia, capace di armonizzare le piccole modifiche necessarie con la riconoscibilità del volto. Il rapporto tra i due produsse una serie di capolavori, con l'imperatore immortalato nelle pose e nelle situazioni più diverse: dal *Ritratto di Carlo V armato* (databile al 1530) a quello in piedi con il cane (1532-3 ora al Prado), a cavallo alla battaglia di Mühlberg (sempre al Prado, 1548), oppure seduto (oggi custodito a Monaco, databile anche in questo caso al 1548), o ancora con la moglie Isabella di Portogallo (medesimo anno dei precedenti, se ne conserva una copia antica al Museo del Prado), oltre ad una serie di varianti e repliche inviate come regali alle

¹³⁷ La sindrome di Klinefelter è una malattia genetica rara che si manifesta unicamente sui maschi, è determinata dalla presenza di un cromosoma X in eccesso che determina infertilità, difficoltà di linguaggio, nell'apprendimento e nella gestione delle emozioni, disturbi dello spettro autistico, lunghezza eccezionale degli arti inferiori.

AA.VV., *Quaderni del Ministero della Salute. Prevenzione, diagnosi e cura delle patologie andrologiche dall'età pediatrica al giovane adulto*, Ministero della Salute, 2017, pp. 23-28.

più importanti famiglie europee¹³⁸. Tra il monarca e il pittore nacque un solido rapporto che si protrasse nel tempo fino al 1558, data della morte del sovrano, anno in cui l'artista era però ormai ben introdotto a corte e rimase pittore particolarmente apprezzato e richiesto fino alla sua scomparsa, sopraggiunta sedici anni dopo quella del re. Quando Tiziano morì si creò un vuoto¹³⁹ che attendeva solo di essere colmato. Tramite il cadorino la corte spagnola si aprì ulteriormente allo stile veneziano: Filippo II, successore di Carlo V, consolidò questa tendenza arrivando a scegliere alcuni artisti della Serenissima come pittori per la decorazione di alcuni tra i maggiori palazzi della monarchia. I dipinti di Veronese e Tintoretto, tra i più famosi, furono destinati a sale e corridoi del Palazzo dell'Alcázar e del Monastero de El Escorial.

Tiziano viaggiò, dunque, come tanti altri suoi colleghi artisti, tessé rapporti con le più nobili e ricche famiglie del mondo allora conosciuto acquistando fama e prestigio. Dipingendo per personalità illustri, non vi è nulla di strano nel constatare che le tele siano tutt'oggi conservate spesso nelle nazioni di origine dei committenti e non in Italia. I testamenti e gli inventari riportano frequentemente traccia di opere realizzate da artisti di cui non risultano viaggi documentati nel Paese in questione, indice di una circolazione che esula dal movimento degli artisti medesimi. Se è possibile tracciare in maniera relativamente chiara la storia dell'arrivo di opere tizianesche in terra spagnola, di Tintoretto non si può affermare lo stesso. La maggioranza delle sue tele varcò infatti i confini spagnoli solo in pieno Seicento, durante il regno di Filippo IV¹⁴⁰. Nel caso della ricezione tizianesca in Spagna fu la monarchia a dettare il gusto per il pittore, il re ne apprezzava l'arte riconoscendogli indubbie capacità e questa passione venne recepita e fatta propria dalla nobiltà. Per l'apertura della Spagna alle opere di Tintoretto furono invece fondamentali i pochi aristocratici estimatori che arrivarono a possedere le sue opere quasi sempre dopo esserne entrati direttamente in contatto a Venezia¹⁴¹. Alcuni tra i più famosi e richiesti artisti spagnoli del XVII secolo si formarono anche studiando queste collezioni, copiando e apprezzando l'arte di Tintoretto, facendola propria e influenzando tramite il proprio stile le generazioni successive. Anche grazie a questi pittori la maniera del veneziano divenne più familiare in Spagna, facendo breccia nel gusto del tempo, fino a quel momento fortemente influenzato dall'arte tizianesca.

¹³⁸ Francesco Valcanover, *Tiziano*, Milano, Rizzoli Editore, 1969, pp. 144, 158, 176, 193, 289, 290, 296, 319, 330, 521, 526.

¹³⁹ Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., pp. 159-163.

¹⁴⁰ Cipriano García-Hidalgo Villena, «La pintura Barroca Madrileña: el caso de Sebastian De Herrera Barnuevo», *El Barroco: universo de experiencias*, Córdoba. Asociación "Hurtado Izquierdo", 2017, pp. 387 – 406, p. 389.

¹⁴¹ Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 161.

2.2 – Le prime opere tintoretiane in Spagna.

La vita di Tintoretto coprì quasi per intero il XVI secolo, il florido periodo rinascimentale che diede i natali ad alcuni tra i maggiori artisti della storia. In questa epoca essi iniziano a godere di un prestigio e di un riconoscimento sociale raramente avuti in precedenza, cominciando a viaggiare in maniera sempre più assidua tra le grandi corti europee, proponendosi o venendo chiamati al servizio della nobiltà e, in alcuni casi, delle famiglie regnanti. Quando non era possibile garantirsi i servigi diretti di un pittore, si provava almeno ad acquistarne le opere inviando ambasciatori ai quattro angoli d'Europa. Per talune tele o sculture erano necessari diversi anni di lavoro, poteva essere quindi più conveniente acquistare un'opera già realizzata o addirittura una copia dei collaboratori dei più prestigiosi maestri, o proprio di altri artisti. Il mercato dell'epoca vede opere autografe e copie convivere pacificamente. Tra il XVI e il XVIII secolo le suddette copie, se realizzate da artisti affermati e inseriti nel Paese, potevano godere di una stima, non solo economica¹⁴², anche maggiore dell'originale, spiegando il motivo per cui tante opere possedute da re e imperatori, esposte anche con tutti gli onori, non erano autografe¹⁴³. Un caso emblematico si ritrova nella vendita delle collezioni di Pieter Paul Rubens, smembrate e passate in asta alla sua morte, comprendenti copie dei maestri veneziani eseguite dallo stesso pittore e prontamente acquistate da Filippo IV per decorare alcune sale dell'Alcázar¹⁴⁴. Antonio Palomino lodò «il magistero e la libertà» con cui Rubens copiò Tiziano¹⁴⁵, non trovando aspetti negativi nell'attività di copia, riconoscendo la straordinaria abilità del pittore fiammingo. Fino alla fine del XVIII secolo questa concezione delle copie non cambiò: Francesco Milizia affermò che «coloro che non possono godere degli originali di questi grandi maestri, si accontentino delle copie», ma anche che le stesse copie «molte volte dovrebbero essere preferite agli originali di altri»¹⁴⁶. Gli faceva eco nel secolo successivo il collega spagnolo Juan Agustín Ceán Bermúdez: «una copia di un buon dipinto è meglio di un originale di medie dimensioni»¹⁴⁷. Per la sensibilità attuale diventa complesso

¹⁴² Gloria Martínez Leiva, Angel Rodríguez Rebollo, «*La Última Cena de Cristo: Velázquez copiando a Tintoretto*», *Archivo Español de Arte*, 336, 2011, pp. 313-336, p. 314.

¹⁴³ *Ivi*, p. 330.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Traduzione dell'autrice Miguel Clémenson Lope, «*Velázquez, de la fascinación por Tintoretto a Las Meninas*», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 169, 2020, pp. 73-108, p. 84.

¹⁴⁶ Traduzione dell'autrice. Gloria Martínez Leiva, Angel Rodríguez Rebollo, «*La Última Cena de Cristo: Velázquez copiando a Tintoretto*», cit., p. 332.

¹⁴⁷ Traduzione dell'autrice. Gloria Martínez Leiva, Angel Rodríguez Rebollo, «*La Última Cena de Cristo: Velázquez copiando a Tintoretto*», cit., p. 332.

comprendere come una copia potesse venir accolta con tutti gli onori anche dagli stessi monarchi, le cui disponibilità economiche avrebbero permesso l'acquisizione di qualunque oggetto.

In un anno indefinito arrivò in Spagna la copia di un'*Ultima Cena* di Tintoretto, probabilmente eseguita da Diego Velázquez durante il suo primo soggiorno in Italia. Il dipinto compare ufficialmente negli inventari del 1666¹⁴⁸, collocato nel *pasillo junto al cubo y pieza de la Audiencia*¹⁴⁹, un corridoio accanto alla Sala delle Udienze che il re fece adornare con le tele dei pittori prediletti, si contavano opere di Antonio Tempesta, Parmigianino, David Teniers e due vedute di Villa Medici realizzate dallo stesso Velázquez¹⁵⁰. A queste ultime due venne attribuito un valore di 20 ducati ciascuna, la metà rispetto alla copia dell'*Ultima Cena* di Tintoretto, a dimostrazione del fatto che per i contemporanei era importante sì l'autografia, ma lo era altrettanto l'invenzione, la composizione, a prescindere dall'esecuzione che non ne sminuiva il valore finale¹⁵¹. Se una copia convisse pacificamente con gli originali in un luogo di questa importanza, si può facilmente intuire la stima che il monarca riservò alla tela, pur non essendo autografa, tanto da elevarla al rango di opera d'arte a tutti gli effetti. Il gusto della casa reale e dell'alta nobiltà spagnola non è stato da subito vicino allo stile di Tintoretto. Egli, a tratti, si distinse dal linguaggio veneziano classico – nell'accezione di "veneziano" che potevano dare gli spagnoli, le cui aspettative e gusti si erano formati essenzialmente sulle opere di Vecellio – non riscuotendo in principio l'apprezzamento dei collezionisti. A causa di questo scarso interesse, le opere di Tintoretto sono state spesso catalogate come anonime o tizianesche¹⁵², rendendo particolarmente complessi gli studi sulla ricezione del pittore in Spagna. Anche la letteratura iberica non si è interessata particolarmente dell'artista lagunare, che nei testi viene spesso relegato al ruolo di pittore minore. Nel celebre *Ordine di San Girolamo* di padre Sigüenza, in cui viene descritta in maniera precisa la costruzione del Monastero dell'Escorial – uno dei luoghi che in Spagna custodivano all'epoca il maggior numero di opere del veneziano – l'autore gli dedica poche righe, descrivendolo perfino come discepolo di Raffaello¹⁵³. Le relazioni dell'epoca che accompagnano il suo nome sono sempre brevi, poco precise, in alcuni casi non particolarmente celebrative: il pittore seicentesco Jusepe Martínez arrivò a descrivere il

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 314, nota 2.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 314.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 167.

¹⁵³ Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 176.

veneziano con l'aggettivo «arrogante»¹⁵⁴. A metà del XVII secolo, il suocero di Diego Velázquez, Francisco Pacheco, nelle sue descrizioni non attribuì a Tintoretto alcun ritratto perché verosimilmente non ebbe mai avuto occasione di ammirare questa parte della sua produzione¹⁵⁵. Sulla scorta di Vasari, lo definì invece «eccessivamente veloce»¹⁵⁶ in riferimento al suo *modus operandi*. Nella Spagna del XVI e XVII secolo manca quindi una conoscenza approfondita, o anche solo precisa, della produzione Tintoretto. Le poche opere presenti sul territorio vennero conservate da esponenti della nobiltà che non aprirono le proprie collezioni al pubblico, impedendone la visione diretta riservata a una ristretta cerchia di conoscenti personali. Per trovare traccia della prima opera tintoretiana in Spagna serve attendere il 1584, quando giunse un'Adorazione dei pastori (Fig. 3) risalente al 1583, accompagnata da una Annunciazione di Veronese¹⁵⁷ (Fig. 4), entrambe al seguito di Nicolò Granello, frescante attivo presso El Escorial¹⁵⁸. Il Monastero si andava costruendo in quegli anni e si rese sempre più impellente provvedere alle sue decorazioni, la scuola veneziana fu molto apprezzata dai tempi di Tiziano e parve quasi naturale cercare artisti provenienti dallo stesso contesto¹⁵⁹. Granello si inserisce proprio a questo punto: arrivato in Spagna da bambino al seguito del patrigno Giovanni Battista Castello detto *il bergamasco*¹⁶⁰, come lui venne nominato pittore di corte da Filippo II¹⁶¹. Dopo un soggiorno nella nativa Italia, tornò in Spagna portando in terra iberica le due opere dei compaesani¹⁶² destinate all'altare maggiore del Monastero¹⁶³. Ricevute e gradite entrambe, Filippo II dimostrò di apprezzare di più l'Annunciazione di Veronese che era stata dipinta volontariamente nel solco sicuro dello

¹⁵⁴ Traduzione dell'autrice. *Ivi*, p. 176, nota 64.

¹⁵⁵ Pacheco visitò le collezioni reali nel 1611, data in cui non erano presenti ritratti di Jacopo Tintoretto. *Ivi*, p. 167.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 159.

¹⁵⁸ Affreschista dell'Escorial, al servizio del principe Doria il quale, presumibilmente per entrare nelle grazie del monarca spagnolo, era solito fornirgli tele e altri oggetti d'arte. Julian Zarco Cuevas, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de el Escorial (1575-1613)*, Madrid, 1932, p. 101.

¹⁵⁹ Miguel Falomir in (e a cura di), *Jacopo Tintoretto – Actas del Congreso Internacional*, Atti del convegno internazionale di studi, Museo Nazionale del Prado, 26 e 27 febbraio 2007, Madrid, Villaverde Editores, 2009, p. 196.

¹⁶⁰ È importante ricordare che Bergamo si trova sotto il controllo della Serenissima al momento in cui si svolgono i fatti, fatto che ragionevolmente garantì a Granello di avere rapporti con la città, e, probabilmente, questo potrebbe aver agevolato la scelta di rivolgersi a lui per l'incarico.

¹⁶¹ [Dizionario Biografico degli Italiani, volume 58 (2002)], *Gianluca Zanelli*, https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-granello_%28Dizionario-Biografico%29/, consultato il 20 giugno 2022.

¹⁶² A distanza di poco tempo dalla loro collocazione in loco vennero rimosse, non tanto perché ritenute inadeguate per la sede, quanto perché Filippo II desiderava che fosse un unico pittore, Federico Zuccaro, ad occuparsi della decorazione del Monastero.

¹⁶³ Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 160.

stile del già amato Tiziano¹⁶⁴. La posizione della Vergine e dell'Arcangelo Gabriele, e in generale l'impostazione dell'intera composizione, non lasciavano dubbi sull'influenza del cadorino¹⁶⁵. L'opera originale, destinata a Isabella di Portogallo¹⁶⁶, è andata perduta, i confronti sono stati resi possibili dall'esistenza di una stampa di Giovanni Jacopo Caraglio giunta sino a noi (Fig. 5)¹⁶⁷. L'*Adorazione* di Tintoretto presenta invece piccoli accorgimenti tipici della sua pittura, come i pastori che paiono "rubare la scena" alla Sacra Famiglia o una vegetazione quasi troppo invadente. Filippo II era noto per rifiutare i particolari che distraessero dalla scena religiosa raffigurata, alla scopo vietò per contratto a Navarrete il Muto di inserire nelle tele «né un gatto, né un cane, né qualsiasi altra figura che sia "disonesta"», in un'altra occasione censurò Federico Zuccaro per aver inserito un cesto di uova in una *Adorazione dei pastori*¹⁶⁸. Se ci si basa su queste considerazioni e sull'offerta di novemila ducati giunta a Veronese, e non a Tintoretto, per recarsi in Spagna, si può facilmente dedurre quale dei due artisti avesse fatto una migliore impressione alla casa reale. Secondo alcuni documenti neppure Veronese fu il primo artista a cui il monarca si indirizzò. Inizialmente egli trattenne infatti i rapporti con il marchigiano Federico Zuccaro¹⁶⁹, grande ammiratore della produzione tintoretiana giovanile, che prontamente intraprese il viaggio verso la Spagna¹⁷⁰. Secondo altre fonti, di però scarsa leggibilità a causa del pessimo stato di conservazione, a Veronese si sarebbe pensato in ogni caso¹⁷¹. Al di là del piccolo mistero legato a Caliri (dopo o contestualmente a Zuccaro?), certo è che Tintoretto non fu il primo pittore desiderato dalla monarchia. Veronese però rifiutò la proposta e si aprirono finalmente le trattative, anche in questo caso non portate a conclusione, con Tintoretto. Prima di questa vicenda, per quanto la documentazione non sia affatto chiara né esaustiva a riguardo, si ritiene che ci sia stato un altro arrivo di opere tintoretiane in Spagna. Secondo studi recenti infatti già nel 1579 almeno una tela varcò i confini dello stato; si ritiene che nel lotto di dieci dipinti che la corte fece giungere da Venezia, un'opera, il *Ritratto di Alivise*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Si vedano le somiglianze con la stampa calcografica da Tiziano realizzata da Giovanni Jacopo Caraglio, *La Annunciazione*, conservata alla Biblioteca Nazionale di Madrid. Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 161.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 160.

¹⁶⁸ Traduzione dell'autrice. *Ivi*, pp. 160-161.

¹⁶⁹ Falomir, «Jacopo Tintoretto – Actas del Congreso Internacional», cit., p. 199, nota 3.

¹⁷⁰ Stando al pronto viaggio che intraprese il pittore si può desumere che le trattative tra lo stesso e la Spagna andarono a buon fine, per quanto non sia giunto a noi l'intero scambio epistolare. Secondo gli studi di Sergio Marinelli, Zuccaro apprezzava la pittura giovanile di Tintoretto ma non quella tarda. Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 165, nota 5.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 165.

Moncenigo, fosse del veneziano¹⁷². Non si può escludere che ci siano state opere giunte in Spagna in momenti antecedenti a quelli citati ma, se ciò effettivamente avvenne, ad oggi non se ne hanno notizie certe.

2.3 – Diego Velázquez: il Monastero de El Escorial, il Palazzo del Alcázar e i pittori “indiretti”.

Nel XVI secolo si andavano costruendo due luoghi simbolo della monarchia spagnola: i già citati Monastero di San Lorenzo de El Escorial nelle vicinanze di Madrid e alcune nuove sale del già esistente Palazzo dell’Alcázar a Siviglia. La conoscenza, l’apprezzamento e la successiva ricezione delle opere di Tintoretto in Spagna passano anche attraverso questi due luoghi, utilizzati per mostrare all’Europa la grandiosità, anche artistica, degli Asburgo. Le pareti spoglie degli edifici, per quanto immensi e magnifici, nulla potevano nei confronti di questa ricerca di splendore: senza un apparato decorativo degno della monarchia non sarebbero rimasti che luoghi privi di reale importanza. La nomina di *Superintendente especial*¹⁷³, titolo riservato a colui che si sarebbe occupato delle decorazioni, ricadde su Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, pittore già famoso, stimato e introdotto a corte dagli anni venti del XVI secolo¹⁷⁴. Su sua indicazione vennero acquistate opere dalle collezioni del defunto re inglese Carlo I, a cui si aggiunsero poi tele di Raffello, Andrea del Sarto, Tiziano, Correggio, Veronese, Guido Reni, Sebastiano del Piombo¹⁷⁵, oltre a molte altre, comprese quelle procurate in Italia dallo stesso durante il suo secondo viaggio nel Paese¹⁷⁶. Fu proprio in questa occasione che, per la prima volta, Filippo IV manifestò la volontà di acquistare opere di Tintoretto¹⁷⁷. Velázquez recepì le indicazioni del proprio sovrano e fece giungere in patria nove opere del veneziano: la *Conversione di San Paolo*, la *Purificazione delle Vergini Madianite*, un *Paradiso*, e sei composizioni profane con scene dell’Antico Testamento, risalenti al triennio 1552-55¹⁷⁸. Anche la maestosa *Lavanda dei piedi* venne acquistata in questo periodo con lo scopo di adornare l’Escorial e grazie alla collocazione che le venne assegnata è possibile capire quanto Velázquez fosse un fine conoscitore della struttura

¹⁷² Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 159.

¹⁷³ Cipriano García-Hidalgo Villena, «La pintura Barroca Madrileña», cit., p. 389.

¹⁷⁴ Nel 1623 Velázquez ritrasse il sovrano, fu l’inizio di una trionfante carriera agevolata dalla morte di un altro pittore di corte, Rodrigo Villalpando. Miguel Clémenson Lope, «Velázquez, de la fascinación por Tintoretto a *Las Meninas*», cit., p. 80.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 104.

¹⁷⁶ Cipriano García-Hidalgo Villena, «La pintura Barroca Madrileña», cit., p. 395.

¹⁷⁷ Miguel Clémenson Lope, «Velázquez, de la fascinación por Tintoretto a *Las Meninas*», cit., p. 104.

¹⁷⁸ *Ibid.*

compositiva delle opere di Tintoretto: destinò infatti la tela a una parete che ne consentisse una visione laterale, da destra, come era stata progettata in origine, e non frontale, come ci si aspetterebbe invece da una qualsiasi tela. Riferendosi al dipinto, il sivigliano lasciò nelle proprie memorie parole piene di ammirazione:

«Il grande Jacopo Tintoretto qui [nella *Lavanda dei piedi*] si è superato. È di ammirevole fantasia e invenzione ed esecuzione. Chi la guarda si convince a fatica che sia un dipinto: tale è la forza dei suoi colori e la disposizione della sua prospettiva, [sembra che ci] si possa entrarci attraverso, e camminare lungo il suo selciato lastricato di pietre di diverso colore, che, diminuendo, fanno sembrare maggiore la distanza del pezzo, e che tra le figure vi sia un ambiente. [...] Il tavolo, i sedili e un cane sdraiato sono veri, non dipinti. La facilità e la grazia con cui è fatto causeranno stupore al pittore più lucido e competente; e per dirlo una volta per tutte, [...] questa tela resterà in termini di Pittura, e tanto più sarà presa per verità»¹⁷⁹.

Fatto particolare, il sovrano non richiese espressamente l'acquisto di opere originali per la decorazione dell'Alcázar e de El Escorial ma la generica raccolta di pezzi d'arte, comprese quindi le copie degli originali dipinte dallo stesso Velázquez o da altri pittori. La decorazione dei due palazzi si protrasse per anni e rese necessario un dispiego di mezzi non indifferente. Baltasar Barroso de Rivera, membro della *Giunta delle Opere [d'arte] e dei Boschi*, che affiancò il pittore nel progetto di decorazioni dell'Alcázar, dichiarò:

«[Velázquez] si è recato molte volte in Italia per ordine di Sua Maestà [a spese del] patrimonio reale per portare [in Spagna] originali e statue (sic) e per copiare di sua mano quelli che trovò dei grandi pittori che l'Italia ha avuto»¹⁸⁰.

O ancora, dalla corrispondenza epistolare del cardinale Alfonso de la Cueva-Benavides y Mendoza-Carrillo, nobile spagnolo che soggiornò a lungo nella Serenissima:

«Qui è venuto un tale Velázquez, "ayuda de Cámara del Rey", dice che ha la missione di andare in Italia cercando statue e pitture e procurarsi le migliori per decorare il Palazzo di Madrid»¹⁸¹.

¹⁷⁹ Traduzione dell'autrice. Miguel Clémenson Lope, «Velázquez, de la fascinación por Tintoretto a *Las Meninas*», cit., p. 105.

¹⁸⁰ Leiva, Gloria Martínez, and Ángel Rodríguez Rebollo, «*La Última Cena de Cristo: Velázquez copiando a Tintoretto*», *Archivo Español de Arte* 84.336, 2011, pp. 313-336, p. 331.

¹⁸¹ Traduzione dell'autrice. Lettera del cardinale De La Cueva a suo fratello il marchese De Bedmar. Cipriano García-Hidalgo Villena, «*La pintura Barroca Madrileña*», cit., p. 388.

Tra le opere che arrivarono in Spagna al seguito del sivigliano, buona parte sono di scuola veneziana e tra queste molte si devono alla mano di Tintoretto.

Nel 1659, nel Salone degli Specchi, il luogo più emblematico del Palazzo dell'Alcázar, Tintoretto fu il terzo pittore maggiormente rappresentato: delle 28 opere ivi presenti, quattro erano del veneziano, pari a quelle dello stesso Velázquez e superate per numero solo da quelle di Tiziano e Rubens¹⁸². Il suo stile permeò nella pittura di Velázquez, probabilmente recepito da quest'ultimo non sempre in maniera consapevole. Pochi mesi dopo aver posizionato la *Lavanda dei piedi* a El Escorial, si accinse a dipingere uno dei suoi capolavori, *Las Meninas*. Ambientata nel proprio studio collocato nel Palazzo dell'Alcázar – aspetto che chiarifica ulteriormente lo stretto rapporto tra l'artista e il re – il dipinto ritrae la figlia minore di Filippo IV insieme alle dame di compagnia. L'ambientazione e la presenza del proprio autoritratto diventano un modo per dimostrare in maniera pubblica la propria influenza a corte. L'utilizzo sapiente di zone luminose alternate ad altre buie richiama la Sala Grande della Scuola Grande di San Rocco, così come lo è la capacità di costruire l'apparato architettonico.

La permeanza dello stile del veneziano passò attraverso lo studio delle opere in laguna e nelle collezioni dei nobili spagnoli e tramite i pittori che contribuirono alla sua formazione. El Greco, fondamentale nell'educazione artistica di Velázquez, venne fortemente influenzato dallo stile veneziano, tintoretiano in particolare, ne riprese infatti le scenografie architettoniche, i pavimenti geometrici e altri piccoli accorgimenti legati alla realizzazione degli ambienti, così come i colori brillanti e l'espressività dei volti. I rimandi furono tanto marcati da spingere Rodolfo Pallucchini a definirlo «l'unico discepolo ideale di Tintoretto»¹⁸³. Aureliano de Beruete scrisse che «El Greco [è] l'unico maestro di Velázquez, e Velázquez [è] l'unico discepolo di El Greco»¹⁸⁴. O ancora, sempre dallo stesso:

«L'opinione diffusa che Velázquez [...] imitasse i veneziani, in particolare Tintoretto, deriva dall'impressione ricevuta da El Greco, il cui stile offriva tanti punti di somiglianza con quello di Tiziano e, soprattutto, con quello di Tintoretto»¹⁸⁵.

Velázquez venne quindi influenzato sia dall'accesso alle collezioni contenenti opere di Tintoretto, sia dai viaggi a Venezia, che – forse prima di tutto – dallo stile del proprio maestro e dagli altri pittori con cui ebbe occasione di entrare in contatto. Durante il soggiorno in

¹⁸² *Ivi*, p. 102.

¹⁸³ *Ivi*, p. 80.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Miguel Clémenson Lope, «Velázquez, de la fascinación por Tintoretto a *Las Meninas*», cit., p. 97.

Spagna di Rubens, chiamato agli inizi del XVII secolo per eseguire una serie di ritratti del re destinati alle ambasciate spagnole in Europa, gli venne affiancato un giovane Velázquez – minore di ventidue anni – per provvedere a ogni necessità artistica che si fosse presentata durante la permanenza. Il sivigliano ebbe così modo di potersi confrontare con uno dei pittori più rispettati e capaci del panorama europeo dell'epoca, anch'egli fortemente influenzato da Tintoretto. È ragionevole supporre che un simile incontro non abbia potuto lasciare il pittore indifferente, e forse contribuì ad avvicinarlo al linguaggio del veneziano in maniera indiretta. Per quanto riguarda la formazione, Velázquez ebbe l'occasione di studiare opere veneziane raccolte in poche collezioni di privati esponenti della nobiltà spagnola, rimanendone affascinato. Il pittore "scoprì" poi dal vero l'arte di Tintoretto durante il primo soggiorno in Italia, databile tra il 1629 ed il 1630, e ne rimane profondamente colpito. Per quanto avesse già potuto entrare in contatto con alcune opere custodite in madrepatria, le dimensioni di alcune tele del veneziano sono tali che non era immaginabile all'epoca spostarle; la magnificenza che derivava poi dall'osservazione diretta nei luoghi per furono concepite si può cogliere solo per l'appunto dal vivo, quando l'occhio corre tra l'apparato architettonico della tela e quello dell'edificio reale. La *Crocifissione* di San Rocco perderebbe la propria forza se venisse osservata da un luogo diverso dalla Sala dell'Albergo dove è collocata, così come la *Lavanda dei piedi* o le *Ultime Cene* che spesso ancora adornano le chiese veneziane. Palomino descrisse così l'incontro virtuale tra Velázquez e Tintoretto:

«Lo portarono [Diego Velázquez] a Palazzo [Ducale], e al Tempio di San Marco, stupendo per grandezza, disposizione e maestà, tutte le stanze erano adornate di pitture di Jacopo Tintoretto, Pablo Beronés, e gli altri grandi Artisti, ma quella che gli fece grande ammirazione fu l'Aula del Gran Consiglio, nella quale si dice che stiano dodicimila persone; che vederla suscita rispetto e ammirazione; in cui è quel famoso dipinto di gloria che Tintoretto, sua eccellenza e dotto pittore (come un altro Zeuxi della antichità, superiore a tutti quelli del suo tempo) dipinse, con tanta armonia di Cori di Angeli, tanta diversità di figure, con tanti movimenti [delle figure], Apostoli, Evangelisti, Patriarchi e Profeti, che sembravano aver eguagliato la mano all'idea [...]. Vide anche la Scuola di San Luca, o Accademia, dove i pittori si riuniscono per studiare e da dove sono venuti tanti pittori illustri, accreditando la loro patria come Scuola di

colore [...] rimase molto affezionato a Venezia ma per la grande ansia, a causa delle Guerre che in quel tempo erano in corso, cercò di lasciarla, e di andare a Roma»¹⁸⁶.

Velázquez copiò dunque alcune opere del maestro veneziano, comprese quelle custodite nella Scuola Grande di San Rocco¹⁸⁷. Tra di esse compare un' *Ultima Cena*¹⁸⁸ (Fig. 6 la copia, Fig. 7 l'originale), databile secondo gli studiosi al 1629¹⁸⁹, oggi conservata nella Reale Accademia di Belle Arti di San Ferdinando di Madrid. Le vicissitudini di questa tela sono ben documentate: dopo la morte di Carlo II terminò la dinastia asburgica e per i primi vent'anni non furono redatti inventari delle collezioni. Nel 1734 un grave incendio scoppiato all'Alcázar distrusse parte delle opere d'arte ivi custodite; fra quelle che sopravvissero alle fiamme, si annovera proprio l' *Ultima Cena* in questione; il dipinto venne depositato nelle Case Arcivescovili adiacenti alla Parrocchia del Justo Pastor, dove sicuramente rimase fino al 1747 classificata però come opera originale tizianesca e valutata 6000 reali¹⁹⁰. Successivamente venne spostata al Palazzo del Buen Retiro, nel 1772, e classificata in due inventari consecutivi come opera autografa di Tintoretto, compresa di una "cornice dorata"; mentre si sa che nel 1814 non si trovava più in quella sede¹⁹¹. A differenza di molte altre tele, di questa fortunatamente non si persero le tracce durante l'invasione francese della Spagna, e venne indicata come una delle opere che avrebbero dovuto comporre il nuovo Museo di Pittura nel Palazzo Buenavista¹⁹². Da questa sede raggiunse, in un momento indefinito tra il 1814 e il 1817, la Collezione Reale¹⁹³ custodita all'Alcázar, fino a quando la raccolta non convogliò nella Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando. Se gli spostamenti della tela sono ben documentati, l'attribuzione rimane ad oggi incerta. Dall'inventario delle citate Collezioni,

¹⁸⁶ Antonio Palomino, «Vida de don Diego Velázquez», *Parnaso Pintoresco laureado espanol*, Madrid, 1724. Citato in Miguel Clémenson Lope, «Velázquez, de la fascinación por Tintoretto a *Las Meninas*», cit., p. 95.

¹⁸⁷ Velázquez copiò l' *Ultima Cena*, tela oggi conservata all'Accademia di Belle Arti di San Fernando [inventario nr. 631]. Cipriano García-Hidalgo Villena, «La pintura Barroca Madrileña», cit., p. 389.

¹⁸⁸ Per la scheda completa dell'opera di veda: [Real Academia de Bellas Artes de San Fernando], *Diego Rodríguez de Silva y Velázquez copia del Tintoretto, Jacopo Comin. La Santa Cena*, <https://www.academiacolectores.com/pinturas/inventario.php?id=0631>, consultato il 25 giugno 2022.

¹⁸⁹ [Real Academia de Bellas Artes de San Fernando], *Diego Rodríguez de Silva y Velázquez copia del Tintoretto, Jacopo Comin. La Santa Cena*, <https://www.academiacolectores.com/pinturas/inventario.php?id=0631>, consultato il 25 giugno 2022.

¹⁹⁰ Leiva, Gloria Martínez, Ángel Rodríguez Rebollo, «*La Última Cena de Cristo: Velázquez copiando a Tintoretto*», cit., p. 327, nota 27.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 328.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Gloria Martínez Leiva, Ángel Rodríguez Rebollo, «*La Última Cena de Cristo: Velázquez copiando a Tintoretto*», cit., p. 313.

redatto da Juan Bautista Martínez del Mazo a seguito della morte di Filippo IV¹⁹⁴, la paternità è riconosciuta al sivigliano, come la sarà nel catalogo di vent'anni successivo¹⁹⁵: «un altro dipinto delle stesse dimensioni della Cena de Xpto, della mano di Diego Velázquez»¹⁹⁶. Confermerebbe questa versione ciò che Antonio Palomino de Castro y Velasco lasciò scritto:

«Nei giorni che [Velázquez] fu qui [a Venezia] egli disegnò molto, e particolarmente il dipinto del Tintoretto della Crocifissione di Nostro Signore Gesù Cristo, [dipinto] ricco di figure, di mirabile invenzione, che è in stampa. Fece anche una copia di un dipinto dello stesso Tintoretto dove è raffigurato Cristo in comunione con i suoi discepoli, che portò in Spagna e servì con sé a Sua Maestà»¹⁹⁷.

Nel corso del tempo gli studi su questa opera hanno confermato e smentito tale attribuzione; si è in ogni caso concordi nel riconoscere al sivigliano il merito di aver fatto giungere il dipinto in terre spagnole. Per quanto alcuni storici dell'arte, tra i quali lo stesso Miguel Falomir, non abbiano preso posizione sull'autografia della tela¹⁹⁸, altri studiosi¹⁹⁹ hanno riconosciuto in maniera alternata la mano certa o possibile di Velázquez. Che si tratti di una copia è fuori di dubbio: lo dimostra la mancanza di disegno preparatorio e dei "pentimenti", apprezzabile anche tramite radiografia. Piccoli accorgimenti, come il contorno nero nelle figure degli apostoli, l'assenza di disegno, uniti a caratteristiche tipiche della pittura dello spagnolo – si vedano le pennellate veloci per rendere i soggetti raffigurati nella penombra – rendono ragionevole l'attribuzione a Velázquez. Nell'opera originale, Tintoretto cura in maniera particolare l'architettura: le pareti hanno mattoni ben delineati, gli architravi sono rappresentate con perizia e ogni più piccola parte delle strutture ha ricevuto una grande attenzione. Di contro, nella copia l'architettura non è che accennata, non compaiono i

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 324.

¹⁹⁵ Christopher Norris, «Velázquez and Tintoretto», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1932, 348, pp. 156-158.

¹⁹⁶ Traduzione dell'autrice. Gloria Martínez Leiva, Angel Rodríguez Rebollo, «La Última Cena de Cristo: Velázquez copiando a Tintoretto», cit., p. 324.

¹⁹⁷ La frase descrive il primo viaggio di Velázquez in Italia ed è citata nel 1724 all'interno del *Parnaso Español Pintoresco Laureado* di Antonio Palomino de Castro y Velasco, equivalente spagnolo del più antico *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* di Giorgio Vasari. Traduzione dell'autrice. Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. III. El Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724, Ed. anastatica Madrid, Aguilar, 1947, p. 901.

¹⁹⁸ «Giocano a favore a favore [del fatto che sia] una copia il carattere abbozzato e le dimensioni ridotte, alcuni elementi sono del sapore di Velázquez, come le erbe in primo piano; al contrario la donna a destra è troppo debole, anche nel caso in cui sia uno schizzo, per la qualità del sivigliano» Miguel Falomir: «Tintoretto y España. Del Greco a Velázquez», in Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 175, nota 29.

¹⁹⁹ In merito all'attribuzione di questa opera la critica si è divisa tra chi riconosce la mano di Velázquez (Christopher Norris 1932, Gloria Martínez e Angel Rodríguez Rebollo 2011), chi la ritiene possibile (Alfonso Perez Sanchez 1964) e chi la nega (Brown 1986). *Ibid.*

mattoni, le decorazioni delle porte e altri elementi di decoro architettonico che invece ben figurano nella tela di partenza.

Le opere di Tintoretto iniziarono quindi a giungere in terre iberiche in numero consistente sotto il regno di Filippo IV, reggente dal 1621 al 1665. Per quanto si sia soliti indicarlo come il monarca che aprì la corte di Spagna a Tintoretto, va ricordato che nel primo decennio del suo regno di questa tendenza non vi era traccia. Ancora nell'inventario del 1636 nelle collezioni dell'Alcázar non figuravano dipinti dell'artista. Dopo l'intercessione di Velázquez, le stesse collezioni arrivarono a contare 43 opere di Tintoretto – un numero pari a quelle dello stesso Velázquez, indice di una sua sincera ammirazione per il veneziano – più numerose erano sono le 76 tele di Tiziano e le 62 del fiammingo Rubens²⁰⁰. Per avere un metro di paragone, Carlo I d'Inghilterra, vissuto nel medesimo periodo e appassionato mecenate di arte italiana, ebbe "solamente" 20 Tintoretto nelle proprie collezioni²⁰¹. Il pittore veneziano passò dunque in poco tempo dall'essere considerato in Spagna il minore della triade Tiziano-Veronese-Tintoretto (spesso anche sostituito in questo trio da Jacopo Bassano)²⁰², al divenire il terzo pittore più rappresentato nelle collezioni reali iberiche. L'apprezzamento per la sua arte però era limitato a poche persone, perlopiù della stretta cerchia reale. Se nelle collezioni monarchiche comparvero decine di dipinti di Tintoretto, sia per volontà di Filippo IV, sia per impulso di Velázquez, il gusto per la sua pittura non permeò in maniera significativa tra i cortigiani del re che, se si analizza la quasi totale assenza di copie commissionate agli artisti locali²⁰³, non consideravano il veneziano particolarmente degno di attenzione (Fig. 8).

Nonostante la personale predilezione per il Tintoretto sia del monarca che di Velázquez e il grande lavoro per portare le sue tele in terra spagnola, l'arrivo consistente di opere non si ebbe però fino a metà del XVII secolo²⁰⁴. Le nuove generazioni di pittori spagnoli si formarono anche studiando la meravigliosa collezione riunita da Velázquez, che contribuì in maniera determinante alla formazione del gusto e al conseguente ingresso in Spagna di ulteriori tele. È considerazione ovvia che si possa apprezzare solo l'arte con cui si viene in contatto in maniera diretta o indiretta; la funzione del sivigliano non fu quindi soltanto quella di far sì che le opere di Tintoretto giungessero fisicamente in Spagna. A Velázquez spetta il

²⁰⁰ Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 162.

²⁰¹ *Ivi*, p. 175.

²⁰² *Ivi*, p. 162.

²⁰³ Nelle collezioni veneziane dello stesso periodo erano invece più numerose le copie rispetto agli originali. Miguel Falomir in (e a cura di), *Jacopo Tintoretto – Actas del Congreso Internacional*, cit., p. 203

²⁰⁴ Cipriano García-Hidalgo Villena, «La pintura Barroca Madrileña», cit., p. 390.

riconoscimento di aver diffuso il suo linguaggio e le straordinarie qualità della sua pittura, permettendone la conoscenza e l'apprezzamento. Se il pittore copiò e plausibilmente si formò sulle tele di Tintoretto, altri artisti fecero lo stesso sulla base della produzione di Velázquez, arrivando ad essere influenzati in maniera, si potrebbe dire, indiretta. Un esempio lo si può trovare in Sebastián de Herrera Barnuevo: vissuto in pieno XVII secolo, sviluppò da subito una forte propensione per l'arte di Tintoretto e Veronese, rimanendo ad essa legato per tutta la carriera²⁰⁵. Gli influssi si fecero evidenti in particolar modo negli anni '50 del XVII secolo²⁰⁶, in concomitanza con l'arrivo delle opere acquistate da Velázquez in Italia. Per quanto le sale dell'Alcázar e dell'Escorial non fossero aperte al pubblico e solo una esigua minoranza della popolazione potesse varcarne la soglia, egli ebbe l'opportunità di entrare in contatto con le opere ivi esposte grazie proprio alla vicinanza con Velázquez. Herrera rimase particolarmente colpito dalle tele dell'Antico Testamento come *L'incontro tra Salomone e la Regina di Saba, Giuseppe e la moglie di Putifarre, Ester davanti ad Assuero, Susanna e i vecchioni, Giuditta e Oloferne, Mosè salvato dalle acque*²⁰⁷, ora custodite al Museo del Prado²⁰⁸ e parte delle opere esposte in occasione della monografica del 2007²⁰⁹. Herrera riprese alcune caratteristiche della pittura di Tintoretto, come le teste inclinate lateralmente, i colori, gli scorci "coraggiosi", il sapiente utilizzo della luce. Oltre a questi piccoli accorgimenti, che nel loro insieme rendono chiaro, seppur non scontato, l'apprezzamento di Barnuevo per Tintoretto, in alcuni casi sono giunte a noi opere tanto simili a quelle del maestro veneziano da non lasciare dubbi sull'evidente legame. Si prenda il disegno che raffigura quasi esattamente la *Crocifissione* della Scuola Grande di San Rocco, oggi conservato al Museo Albertina di Vienna. Si reputa che la fonte di Herrera non sia stato l'originale a Venezia, ma uno dei vari disegni di Velázquez. Come racconta Antonio Palomino, «[Herrera] disegnò molto, e in particolare i dipinti di Tintoretto della Crocifissione di Nostro Signore»²¹⁰. Una sua opera votata allo stile tintoretiano è la Pala d'altare della Vergine di Guadalupe (Figg. 9, 10). Questa pala, considerata senza eguali in terra spagnola per la capacità di unire scultura, pittura e architettura fuori da ogni regola architettonica classica, venne

²⁰⁵ Per maggiori informazioni si veda, tra gli altri, Antonio Díaz García, «Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1672), Obra pictórica», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2010, 37, citato in Cipriano García-Hidalgo Villena, «La pintura Barroca Madrileña», cit., p. 338.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ivi*, p. 391.

²⁰⁸ Si vedano le catalogazioni del Museo del Prado, nell'ordine in cui le opere sono state citate in questo lavoro: P394, P395, P388, P386, P389 e P396. [Museo del Prado], *Explora la colección*, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-works?searchObras=tintoretto%20%20jacopo%20robusti> consultato il 20 aprile 2022.

²⁰⁹ Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., pp. 258-265

²¹⁰ Antonio Palomino, *Vidas*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 163-164.

commissionata da suor Ana Dorotea d’Austria del Convento di Madrid, figlia del monarca austriaco Rodolfo II²¹¹. L’intento fu quello di far riconoscere il dogma dell’Immacolata Concezione, di cui l’ordine francescano e la famiglia reale spagnola furono attivi sostenitori²¹². Il rapporto con le opere di Tintoretto si apprezza soprattutto, ma non solo, nella sezione della pala dedicata alle eroine bibliche - la seconda sarà invece decorata con allegorie - per lo stile delle pennellate e la grande quantità di tessuti di raso e broccato presente nelle scene²¹³.

Un altro pittore particolarmente influenzato da Tintoretto fu Juan Fernández de Navarrete. Vissuto nel pieno del XVI secolo (1526-1579), scoprì un talento innato per il disegno quando si trovò a doverlo utilizzare per comunicare con la famiglia a causa della sordità di cui era affetto sin da bambino. Venne inviato dai genitori in un convento di Logroño, dove imparò ad affinare l’arte del disegno e della pittura sotto la guida dei monaci²¹⁴. Gli stessi gli insegnarono un rudimentale linguaggio dei segni – utilizzato già dall’epoca medievale – che, unito a una buona dose di intraprendenza, gli permise di esprimersi anche con le maggiori cariche del Paese, compreso lo stesso monarca. Quando il sovrano decise di far tagliare una parte di un’*Ultima Cena* di Tiziano, destinata al Monastero dell’Escorial ma troppo grande per il luogo prescelto ad accoglierla, un Navarrete già affermato si offrì di dipingerne un’altra uguale per non rovinare l’originale, proposta che Filippo II rifiutò non ritenendo di voler attendere il tempo necessario alla realizzazione del dipinto. Molto apprezzato a corte, dopo la morte di Gaspar Becerra, gli succedette nella nomina a pittore reale della monarchia spagnola²¹⁵. Se Becerra era stato influenzato dall’arte di Michelangelo, Navarrete, dopo una iniziale parentesi vicina allo stile di Buonarroti²¹⁶, venne travolto dai colori della scuola veneziana. Tanto fu in grado di assorbire e riproporre quello stile, da meritare l’appellativo di “Tiziano di Spagna”. Nel suo caso contribuì alla conoscenza della scuola veneziana sia durante i lavori per l’Escorial²¹⁷, sia durante un viaggio in Italia²¹⁸.

²¹¹ Oggi è conservata nel chiostro del monastero del Descalzas Reale. Cipriano García-Hidalgo Villena, «La pintura Barroca Madrileña», cit., pp. 395-396.

²¹² Il papa, con ira, impose il cambio del titolo all’opera e si scelse di dedicarla alla Vergine. Il dogma sarà riconosciuto solo a metà del XIX secolo da papa Pio IX. *Ivi*, p. 396.

²¹³ *Ivi*, p. 398

²¹⁴ Anna Folchi, Roberto Rossetti (a cura di), *Il colore del silenzio. Dizionario biografico internazionale degli artisti sordi*, Milano, Electa, 2007, p. 209.

²¹⁵ La nomina avvenne il 6 marzo 1566. Joaquín Yarza Luaces, «Navarrete el Mudo y el Monasterio de la Estrella (en castellà)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1972, 38, pp. 323-334.

²¹⁶ Angulo Iñiguez, *Pintura del siglo XVI*, Madrid, Ars Hispaniae XII, 1954, p. 252.

²¹⁷ Joaquín Yarza Luaces, *Navarrete el Mudo y el Monasterio de la Estrella*, cit., p. 328.

²¹⁸ *Ivi*, p. 325.

Navarrete si occupò di parte della decorazione del Monastero dell'Escorial fino alla data della propria morte, avvenuta nel 1579.

«Nel monastero di San Lorenzo il 21 agosto 1576, (...) Juan Fernández Navarrete, muto, pittore di S.M., (...) deve dipingere per le cappelle della chiesa maggiore di detto monastero trentadue quadri, o quelli più o meno ordinati, di storie: i ventisette di essi sette piedi e mezzo di altezza e sette piedi e un quarto di larghezza, secondo la grandezza della cappella dove devono sedere, e gli altri cinque, tredici piedi di altezza e nove di larghezza [...] le tele devono essere intere, senza cuciture o qualsiasi pezzo e spesso, facendoli tessere apposta per questo scopo. I quali dipinti devono essere realizzati secondo la volontà di S.M. e a suo contento e soddisfazione anche del Padre Priore, al prezzo di 200 ducati ciascuno dei dipinti, più del salario ordinario che [il pittore Navarrete] ha da S.M.»²¹⁹

²¹⁹ Waldo Gumenez Romera, *Cronica de la Provincia de Logroño. Crònica General de España - Historia ilustrada y descriptiva de sus provincias, sus publicaciones mas importantes de la peninsula y de ultramar*, Madrid, Rubio y Compañia, 1867, p. 52.



Fig. 3 - Jacopo Tintoretto e bottega, *Adorazione dei pastori*, 1583, olio su tela, Madrid, Monastero de El Escorial.



Fig. 4 - Paolo Veronese, *Annunciazione*, 1583, olio su tela, Madrid, Monastero dell'Escorial.



Fig. 5 - Giovanni Jacopo Caraglio, *Annunciazione*, 1537, Washington, National Gallery of Art.

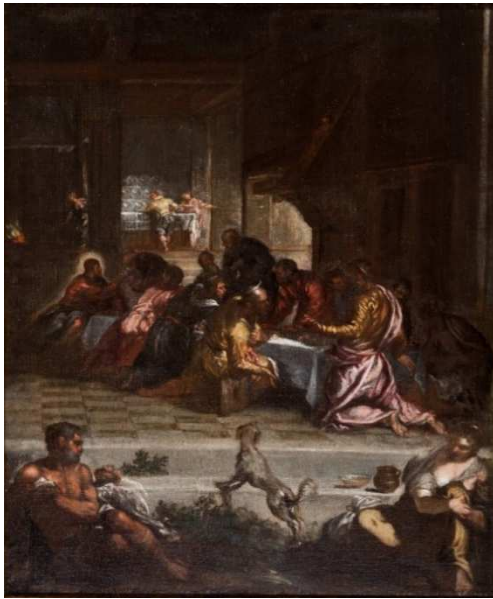


Fig. 6 - Diego Velázquez (?), Ultima Cena, 1629 (?), Madrid, Accademia di Belle Arti di San Fernando.



Fig. 7 - Jacopo Tintoretto, Ultima Cena, 1571/81, Venezia, SGSR.

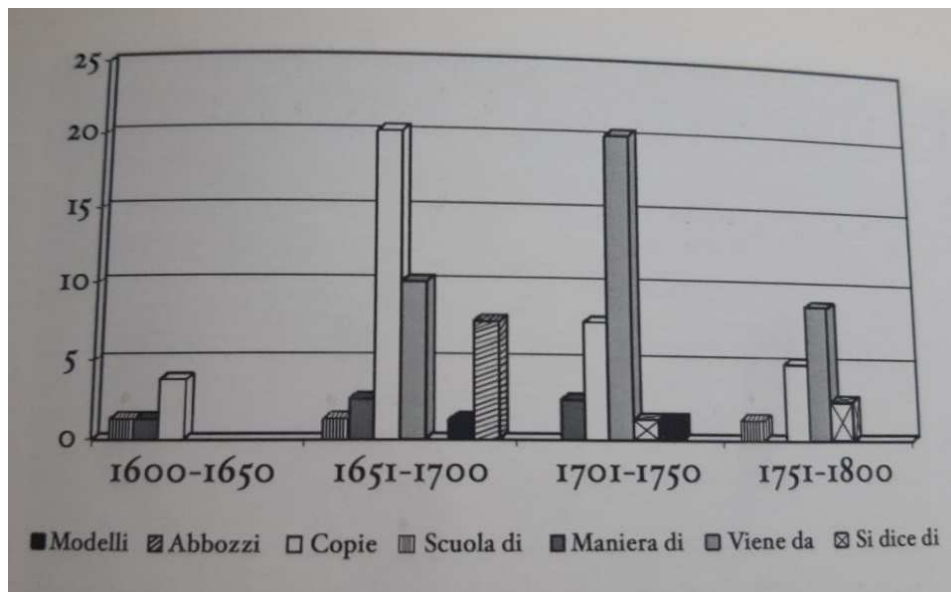


Fig. 8 - Categorie di classificazione attributiva relative a Tintoretto nelle collezioni veneziane del XVII (1600 - 1699) e XVIII secolo (1700-1800). Grafico a cura di Isabella Cecchini.



Fig. 9 - Sebastián de Herrera Barnuevo, *Ester davanti ad Assuero*, 1653, Madrid, Claustro alto del Monasterio de las Descalzas Reales.



Fig. 10 - Sebastián de Herrera Barnuevo, *Pala d'altare della Vergine di Guadalupe*, 1653, Madrid, Claustro alto del Monasterio de las Descalzas Reales.

Capitolo 3 – Premesse di una mostra²²⁰.

«Qualsiasi persona colta sa che Jacopo Tintoretto è uno dei grandi pittori della storia, probabilmente però pochi sono in grado di citare anche solo una sua opera. Una situazione molto diversa da quella che si viveva appena un secolo fa, quando Tintoretto godeva di un prestigio illimitato, ottenendo il favore del pubblico e degli specialisti anche più di Tiziano. Come qualsiasi attività umana, la storia e la critica dell'arte sono soggette a mode e a cambi di gusto, da questo l'importanza di istituzioni come il Museo del Prado, capaci di oltrepassare le congiunzioni mutevoli [arrivando alle] opinioni concrete.»²²¹

Con queste premesse, espresse da Rodrigo Uría Meruéndano, presidente del Patronato Reale del Museo, è lecito domandarsi in che modo il Museo del Prado abbia interpretato il proprio ruolo di istituzione capace di rendere a Tintoretto la giusta reputazione. In che modo realizzare un percorso che, ripercorrendo l'intera carriera artistica dell'artista, fosse in grado di restituire al pubblico la percezione dell'abilità del pittore, senza piegarsi ai volatili andamenti della critica e del gusto, per di più potendo contare su un nucleo relativamente ristretto di opere e confrontandosi sempre con la consapevolezza che tali opere, per quanto di eccellentissima fattura, nulla possono nei confronti di quelle conservate a Venezia? Su quali temi andare a incanalare l'attenzione di uno spettatore poco avvezzo ai grandi teleri tintorettiani, che vaga per le sale praticamente digiuno di qualsivoglia conoscenza pregressa? E come conciliare questo apparente digiuno del pubblico, che inconsciamente conosce lo stile dell'artista attraverso le influenze esercitate sui grandi nomi della pittura spagnola, con le conoscenze degli esperti che viaggiano da tutto il mondo per ammirare le tele esposte, proponendo un appuntamento ottimale per entrambi questi pubblici? L'esposizione si erge su una ricerca, enorme e certosina di equilibrio, ben superiore agli sforzi introdotti in altre occasioni, tra i desideri e le possibilità, tra le necessità museali e i vincoli esterni, tra le conoscenze consapevoli e quelle inconsce. Ad alcune opere è stato necessario rinunciare in partenza, opere che è certo sono pietre miliari nella narrazione della parabola artistica di Tintoretto. A compensare queste mancanze contribuisce la riunificazione di tele separate da quattro secoli che si sono ricongiunte solo sul suolo spagnolo all'inizio del nuovo

²²⁰ Il presente capitolo si basa sulla documentazione inviata gentilmente dal Museo Nazionale del Prado. Per esplicita richiesta del Museo, non è stato possibile allegare tale documentazione, comprendente dati di natura economica e relativi all'affluenza del pubblico, nella sua completezza.

²²¹ Traduzione dell'autrice. Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007, p. [12].

millennio. A capo di tutto questo Miguel Faus Falomir, allora responsabile del Dipartimento di Pittura Italiana, con al suo attivo una grande esperienza pregressa²²², e ora direttore dell'intero Museo Nazionale del Prado. Ne risulta un «rigoroso»²²³ viaggio lungo l'intera vita artistica del pittore, viaggio compiuto per la prima volta interamente fuori dagli umidi confini veneziani.

La mostra, prima dalla celebre monografica di Venezia 1937 e precursora di quelle tenutesi a Roma 2012 e a Venezia-Washington 2018-19, si articola in quattro sezioni tematiche lungo cui si suddivide l'intera vita e carriera artistica del veneziano, più una quinta dedicata al disegno e ai rapporti con Michelangelo. L'esposizione pone particolare attenzione su due temi: i dipinti religiosi, di cui Tintoretto fu ed è indiscusso maestro, e il processo creativo delle tele, in particolare, la funzione del disegno.

3.1 – M. Falomir, *Il Tintoretto* [libero], 2007. Contesto generale.

Nel Museo Nazionale del Prado, il 29 gennaio 2007 alla presenza di Re Juan Carlos, della Regina Sofia e, per parte italiana, dell'allora Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano, viene inaugurata un'esposizione che è destinata a fare scuola, non tanto per le scelte curatoriali quanto per la sfida accettata dall'allora direttore, Miguel Zugaza Miranda. Si intende organizzare la monografica di un artista che era stato a lungo relativamente ignorato dalla critica e dal pubblico e che i maggiori musei mondiali non avevano trovato la motivazione, la possibilità e forse neppure il coraggio di esporre. Da un lato la dimensione inusitata dei teleri, unita alla loro fragilità, ha sempre reso la movimentazione delle opere tintoretiane particolarmente complessa (e costosa, in termini di logistica dei trapezi e di assicurazione). Dall'altro, la moderna necessità di rientrare negli investimenti iniziali quando non addirittura speculare, spinge spesso a prediligere artisti più noti al grande pubblico e di momentanea tendenza. Si pensi alla propensione tutta attuale di restituire importanza alle donne nell'arte, riconoscendo finalmente un ruolo alle pittrici dei secoli passati, ma rischiando talvolta di conseguire scarsi risultati da un punto di vista scientifico se non l'adeguarsi a una moda temporanea. A questo vanno aggiunti i problemi filologici: Tintoretto fu artista di grande prolificità ma irregolare, difficile, molto copiato dai contemporanei, e

²²² [Museo del Prado], *Falomir Faus, Miguel*, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/falomir-faus-miguel/b3a927d0-1c0b-49ba-afbb-e71e9bd23979>, consultato il 2 gennaio 2023.

²²³ Traduzione dell'autrice. [Museo del Prado], *Exposición – Tintoretto*, <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/tintoretto/4792262d-dd7b-4eaa-b042-a9981c9fd3c8>, consultato il 2 gennaio 2023.

perfino i più grandi specialisti faticano a distinguere le opere autografe dalle semplici copie²²⁴.

I primi anni del nuovo millennio hanno visto il Museo del Prado mostrarsi al mondo in qualità di «pequeña Venecia»²²⁵, ribadendo la nota di venezianità che trasuda dalle sue sale: da Bellini a Tiepolo, da Tiziano a Tintoretto, la capitale spagnola quanto a numero e qualità delle tele che custodisce è una vera piccola laguna artistica in terra iberica. Tintoretto è legato alla città natale in maniera forte e inequivocabile e le sue opere custodite al Prado sono inserite armoniosamente a fianco di quelle dei suoi conterranei. Il legame con Venezia non si attua solo attraverso le opere delle collezioni permanenti, giunte al Museo nei secoli, ma contribuiscono a presentare un Prado “veneziano” anche le esposizioni temporanee. Pur per un breve lasso di tempo, e pur nella consapevolezza che non potranno mai essere “complete” per vincoli di varia natura, permettono comunque di creare una piccola breccia nel tempo e nello spazio dentro lo stesso Museo. L’iniziale grande esposizione dedicata a pittori veneziani è stata *Tiziano*, nel 2003, prima antologia del pittore in terra spagnola. La mostra vantando il più grande numero di opere tizianesche mai riunite in un’esposizione, complice anche la presenza *in situ* di una delle maggiori collezioni mondiali ottenute dal rapporto che il pittore ebbe con la monarchia²²⁶. Se con Tiziano si è tracciata la strada, l’esposizione del 2007 ha consolidato definitivamente il legame con Venezia.

La decisione di organizzare un’esposizione sul cadorino può quindi essere stata utilizzata per fare da volano alla mostra di Tintoretto? Tiziano è “di casa” in Spagna, lavorò per Carlo V guadagnandosi meritatamente la qualifica di pittore ufficiale di corte, lasciò un’eredità importante nelle collezioni e nei gusti spagnoli. Tutt’oggi è un nome conosciuto e celebre, la mostra a lui dedicata è stata organizzata nella consapevolezza che il nome “Tiziano” avrebbe fatto breccia nell’immaginario collettivo, gli si dà un volto, lo si lega a un proprio re e all’antica monarchia, ma anche al Rinascimento, all’Italia, a Venezia.

A Tintoretto, decisamente meno noto tra il pubblico spagnolo, si è dedicata una esposizione a quattro anni da quella organizzata per il collega-rivale e la stampa, ovviamente, non ha risparmiato i paragoni tra i due pittori. A differenza di quanto ci si potesse attendere il riscontro in termini di visitatori e campagna stampa è stato estremamente positivo. Lo stesso Museo ha giudicato inaspettato il successo in termini di recensioni e di copertura mediatica, sui *mass media* sia nazionali che esteri, tanto che l’evento è stato descritto dalla stessa

²²⁴ Miguel Falomir, *Tintoretto*, cit., p. [13].

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ [Museo del Prado], *Exposición – Tiziano*, <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/tiziano/62994646-ceb1-4636-badf-d4b36eef903f>, consultato il 2 gennaio 2023.

istituzione con le parole: «la prima mostra del Prado ad ottenere una così ampia risonanza nei media più prestigiosi del mondo»²²⁷. Nonostante queste premesse, se è vero che la mostra di Tiziano deve aver aiutato a rivitalizzare l'interesse del popolo spagnolo e straniero per la pittura rinascimentale veneziana, probabilmente non è stato così funzionale all'esposizione di Tintoretto come si potrebbe credere.

La scelta delle opere da riunire temporaneamente nella capitale spagnola ha dovuto confrontarsi con stringenti norme italiane – Paese che notoriamente conserva il numero più alto di tele dell'artista – che hanno impedito l'uscita dal territorio di alcuni degli esempi maggiori della sua pittura. Così l'articolo 66 del Codice Urbani ricorda come si possa sì autorizzare «l'uscita temporanea dal territorio della Repubblica delle cose e dei beni culturali indicati [...] per manifestazioni, mostre o esposizioni d'arte di alto livello culturale, sempre che ne siano garantite l'integrità e la sicurezza»²²⁸, ma anche che non è permesso l'espatrio dei beni «susceptibili di subire danni nel trasporto»²²⁹ e quelli che «costituiscono il fondo principale di una determinata ed organica sezione di un museo, pinacoteca, galleria»²³⁰. Ne consegue che una parte sostanziosa del catalogo di Tintoretto non possa viaggiare in quanto “fondo principale” di un'istituzione: si pensi ai teleri della Scuola Grande di San Rocco o i dipinti di Palazzo Ducale, tanto fondamentali che mai saranno spostati. Lo stesso Miguel Falomir ricorda nel corso di un'intervista, rilasciata poco prima dell'inaugurazione della mostra, come non si sia neppure provato a chiedere in prestito le tele che si sapeva essere inamovibili, e ci si è concentrati invece su quelle che si sarebbero potute effettivamente ottenute. Ricorda poi come sia stato possibile convogliare per questo grande evento espositivo praticamente «tutte le opere più importanti [...] [conservate] fuori da Venezia»²³¹, e continua ammettendo che alcune delle opere veneziane lì sono rimaste per «insormontabili problemi logistici»²³² di natura non meglio identificata, ragionevolmente fragilità.

²²⁷ Traduzione dell'autrice. Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2007*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2008, p. 147.

²²⁸ Repubblica italiana, Decreto Legislativo del 22 gennaio 2004, n° 42, “Codice dei beni culturali e del paesaggio”, art. 66 “Uscita temporanea per manifestazioni”, comma 1.

²²⁹ *Ivi*, comma 2, lettera A.

²³⁰ *Ivi*, lettera B.

²³¹ Traduzione dell'autrice. [El Español – C el Cultural], Paula Achiaga, *Miguel Falomir: “Pensaban que la exposición de Tintoretto era imposible”*, https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20070125/miguel-falomir-pensaban-exposicion-tintoretto-imposible/4750173_0.html, 25 gennaio 2007, consultato il 30 dicembre 2022.

²³² Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 17.

3.2 – Spazi, luoghi e contesti.

L'importanza di esporre le opere d'arte in una collocazione idonea a poterle apprezzare pienamente è oggi una necessità comunemente riconosciuta. All'inizio del secolo scorso, in concomitanza alla prima monografica tintorettiana, gli studi in merito erano ancora agli albori: si poneva particolare attenzione allo spazio vuoto tra le tele, lasciarne troppo avrebbe potuto far credere allo spettatore di trovarsi dinnanzi a un'opera d'arte eccezionale anche quando non era così, lasciarne troppo poco avrebbe significato ammassarle, con conseguenti difficoltà ad apprezzare a pieno ciò che veniva esposto²³³. L'attenzione contemporanea al tema non si limita ovviamente all'individuazione della distanza ideale tra le tele ma ci si concentra anche sul punto di vista che dovrebbe essere assunto dallo spettatore affinché la prospettiva alla base dell'opera venga rispettata. Beninteso, l'osservazione di ciascuna opera rinascimentale dovrebbe avvenire nella sede originaria, nulla potrà mai sostituire l'*Assunta* di Tiziano contemplata nell'abside della Basilica dei Frari di Venezia o i teleri tintorettiani della Scuola Grande di San Rocco ammirati in loco, ma non sempre ciò è possibile. Anche qualora l'opera sia conservata nella sede originaria, non è scontato che essa si sia mantenuta nel corso dei secoli immutata, che abbia potuto sottrarsi quindi alle modificazioni dettate dalla storia: così la Chiesa di San Marcuola, custode di due tra le più famose tele tintorettiane, appare oggi così diversa dalla chiesa del Cinquecento da apparire quasi irriconoscibile. Da questo punto di vista, si può davvero considerare la conservazione in loco la migliore per la corretta comprensione dell'opera? A questo va aggiunto che non tutte le opere soffrono l'estrapolazione dal contesto, un quadro da cavalletto, come un ritratto o un paesaggio fiammingo – da questo punto di vista – non presentano particolari criticità quando vengono distaccati dalla parete nativa perché, di norma, non sono realizzati per uno specifico luogo. I grandi teleri rinascimentali, al contrario, sono stati dipinti per avere una posizione predefinita, talvolta in alto, oppure lateralmente, o ancora in relativa lontananza dal punto in cui ci si aspetta che lo spettatore volga lo sguardo. Essere obbligati a porre il pubblico a distanza ravvicinata è uno dei tanti problemi che si riscontrano nell'allestimento delle mostre, perché, pur nella generale consapevolezza che questo aspetto sia una questione a cui porre particolare attenzione, ci si scontra sovente con la dimensione delle sale, claustrofobica in paragone alle grandi navate delle chiese rinascimentali o dei saloni dei palazzi storici. Tutti gli artisti dovrebbero avere il diritto di avere le proprie opere ammirate nelle condizioni più simili possibile a quelle originarie poiché esse non potrebbero essere

²³³ Per una completa visione dell'argomento si veda il Convegno internazionale *Muséographie, architecture et aménagement des musées d'art* tenutosi a Madrid nell'ottobre del 1934.

comprese davvero se ammirate, per esempio, frontalmente quando la composizione venne realizzata per essere osservata lateralmente²³⁴ o ad altezza uomo quando il pittore la studiò invece per essere collocata a vari metri dal suolo. Le proporzioni e le dimensioni cambiano radicalmente in base all'angolazione, e il giudizio di un visitatore non adeguatamente informato sulla collocazione originaria e sulle modifiche nella percezione che ne derivano muterebbero di molto, in negativo. Tintoretto, in particolare, è uno tra i pittori che più si sono resi celebri per la grande attenzione allo studio dell'ambiente, "inglobandolo" nelle stesse tele. Estrapolare dal contesto le rende particolarmente sofferenti per i motivi sopra brevemente accennati. Lo studio della collocazione delle tele fu un tema su cui il veneziano lavorò molto e lungo tutta la carriera, riuscendo a creare opere che si inseriscono nell'ambiente in maniera armonica, lasciando credere che facciano naturalmente parte di quel luogo ma guidando al contempo l'occhio dello spettatore nel punto focale della scena raffigurata. Ne consegue che, se tanto si perde di ogni opera estrapolata dal contesto, nel caso analizzato il danno è di certo molto maggiore perché viene meno una delle principali peculiarità. Per quanto l'argomento sia ovviamente conosciuto dagli specialisti, questo non impedisce loro, in alcuni casi, di porre deliberatamente le sue opere in contesti che non sono affatto simili a quelli originari. In occasione della prima monografica successiva a quella del Prado, organizzata nel 2012 alle Scuderie del Quirinale a Roma, un Vittorio Sgarbi particolarmente creativo ha voluto pareti rosso fuoco assai diverse da quelle originarie. I soffitti bassi e le nicchie ove ha inserito le opere hanno creato quello che Ilchman ha definito uno «spazio intimo»²³⁵ entro cui il pubblico si è trovato ad osservarle, ma l'intimità, che forse fa scaturire nello spettatore il senso di vicinanza all'opera in alcuni casi apprezzata, è quanto di più lontano ci possa essere dalle chiese e dai palazzi veneziani che per secoli, e talvolta tutt'ora, fanno da cornice a queste tele²³⁶.

Non si dimentichi però che, per quanto ci si possa spendere per ricreare il contesto originario, dalla posizione alle condizioni di luce, esso non sarà mai altro che un compromesso. L'attuale volontà del pubblico di vedere "davvero" le opere risulta essere in contraddizione con il modo originario in cui le stesse erano vissute. Ben pochi spettatori apprezzerrebbero di trovarsi a diversi metri di distanza da quello che considerano, a torto o a ragione, un capolavoro, fosse anche per poterlo ammirare come fecero gli avi di cinque secoli prima, richiedendo delle

²³⁴ Una tra tutte: la *Lavanda dei piedi* tintoretiana destinata alla chiesa di San Marcuola, avente una struttura compositiva e prospettica che rende necessario – se la si vuole comprendere davvero – ammirarla dal margine destro e non frontalmente.

²³⁵ Frederick Ilchman, «Tintoretto, Rome», *The Burlington Magazine*, 2012, 1311, pp. 445-446, p. 445.

²³⁶ Si veda Vittorio Sgarbi (a cura di), *Tintoretto*, Milano, Skira, 2012

scelte curatoriali che siano frutto di grandi compromessi. Nel nuovo allestimento della sala dedicata al Seicento, nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, questo bilanciamento ha trovato un giusto equilibrio, pur sempre spostato verso le esigenze dei visitatori attuali e le dimensioni dell'edificio: la tela del Padovanino raffigurante la *Parabola delle Vergini sagge e delle Vergini stolte*, realizzata per un alto soffitto, trova qui posizione sì in un soffitto, ma diversi metri più in basso di quanto non fosse in origine. Allo stesso modo anche le condizioni di illuminazione, che pure costituiscono parte del contesto originario, vengono riproposte solo se permettono un'agevole visione dell'opera: *San Rocco risana gli appestati*, tela destinata alla chiesa di San Rocco di Venezia, venne dipinta con toni scuri per meglio inserirsi nell'ombra del luogo. Nessun curatore proporrebbe un allestimento con una zona priva di luce per ricreare l'ambiente, per quanto questo espediente rientrerebbe nelle condizioni d'origine. La visione al buio, da lontano, a "testa in su", non soddisfa il visitatore (né tante volte lo studioso) preferendo, a un modo di vedere approssimativo ma originale, un compromesso moderno. A queste considerazioni ne va aggiunta una ulteriore: ogni artista esposto in mostra, per essere davvero compreso, dovrebbe essere messo in rapporto con il panorama culturale del suo tempo, con i suoi maestri sia di bottega che di elezione²³⁷, con gli altri artisti dai quali fu e venne influenzato e, più in generale, dal contesto sociale e politico del proprio tempo. Un'esposizione, per quanto riesca a bilanciare l'esigenza di osservare le opere dalla "giusta" prospettiva, dovrebbe riuscire nei detti propositi. La maggior parte delle volte per creare questo equilibrio si collocano opere o fotografie delle stesse, come paragone con le opere principali in esposizione, in (rari) casi si è nelle condizioni di invitare il pubblico semplicemente a osservare la città circostante la mostra. Fortunato curatore che ebbe la possibilità di compiere una scelta simile fu Nino Barbantini nel suo *Tintoretto*, che invocò la possibilità di recarsi nei luoghi custodi delle tele²³⁸ non trasportate nella sede di Ca' Pesaro per i più svariati motivi. La soluzione è senz'altro lungimirante ma potrebbe rischiare di far perdere a un occhio poco esperto le similitudini che si intenderebbero evidenziare, passando del tempo tra la visione della mostra e della città. Il Museo del Prado non è stato ovviamente nelle condizioni di sviluppare la continuità tra le opere in mostra e la città di provenienza, Venezia, lamentandone la mancanza. A riguardo Miguel Falomir ha dichiarato:

²³⁷ Si veda il caso di Tintoretto che non si formò mai nella bottega di Michelangelo ma, secondo Borghini, lo scelse comunque come suo principale maestro. Robert Echols, Frederick Ilchman (a cura di), *Tintoretto, 1519-1594*, Venezia, Marsilio Editore, 2018, p. 86.

²³⁸ In particolare, venne consigliata la visita a tre luoghi simbolo della pittura tintoretiana: la Scuola di San Rocco, il Palazzo Ducale e la chiesa della Madonna dell'Orto. Nino Barbantini (a cura di), *La mostra del Tintoretto - Catalogo delle opere*, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1937, p. 8.

«Di certo, nessuna esposizione [realizzata fuori dalla laguna] può rimpiazzare un percorso a Venezia. Non è una questione solo di quantità o qualità, quanto di ambientazione. Come ha già notò Marco Boschini nel XVII secolo, Tintoretto è stato un magnifico [pittore] che pianificò coscientemente la posizione delle tele e la loro relazione con lo spazio intorno, per suscitare nello spettatore sensazioni difficilmente percepibili fuori dal contesto d'origine»²³⁹.

Venezia non è una delle tante città in cui visse Tintoretto nel corso della propria vita, è l'unica città nella quale risiedette²⁴⁰ e che divenne sua patria artistica ed eredità. Così l'esposizione *Tintoretto 2007*, che non ha avuto nessuna possibilità di inserirsi fisicamente a Venezia, è stata però accolta nella galleria centrale del Museo. La scelta è stata motivata dalla volontà di riservare un tributo al pittore, ponendolo metaforicamente nel luogo più centrale e importante dell'intero Museo, nel nucleo stesso dell'istituzione, uno spazio destinato ai più grandi e importanti artisti della storia. In aggiunta, se questa spiegazione può sembrare giustamente applicabile e auspicabile a ciascun artista, la decisione del luogo è dichiaratamente giustificata anche dall'auspicio che il pubblico possa cogliere l'invito a riflettere sull'affinità che lega il pittore ai grandi artisti di tutti i tempi esposti nelle sale e nelle gallerie adiacenti, dai quali venne influenzato e a sua volta influenzò²⁴¹.

3.3 - I primi anni: dal 1546 all'*Autoritratto* giovanile. Le basi di una carriera e di un percorso espositivo.

La mostra è stata divisa in quattro sezioni corrispondenti ad altrettante fasi della vita del pittore, più una quinta dedicata ai disegni e alle relazioni artistiche con Michelangelo. Il primo capitolo si concentra sullo stile iniziale del maestro, sui suoi rapporti con l'arte centro italiana, in particolare con Bonarroti e sulle peculiarità della pittura del maestro, una mano giovane ma che lascia già intravedere i tratti distintivi che lo renderanno un artista di primissimo piano nella Venezia rinascimentale. Lo stile si alterna tra la tradizione, su cui si è formato e da cui inizialmente è impossibile staccarsi completamente, si vedano a tal esempio opere come la *Sacra Famiglia con San Giovanni Battista e i santi Zaccaria, Francesco, Isabella e Caterina*, e momenti in cui emerge un inizio di emancipazione precoce, precursori della libertà di

²³⁹ Traduzione dell'autrice. Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 17.

²⁴⁰ Per quanto sia riconosciuto che Tintoretto si recò per brevi periodi a Mantova non vi risiedette in maniera stabile, permettendo di definire Venezia come sua unica casa.

²⁴¹ Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. [13]

composizione e di pennellata che saranno suoi peculiari, come il *Gesù tra i dottori* o la *Conversione di San Paolo*.

L'esposizione si apre ufficialmente con la detta *Sacra Famiglia con San Giovanni Battista e i santi Zaccaria, Francesco, Isabella e Caterina* (Cat. 1) risalente al 1540 e oggi conservata in collezione privata negli Stati Uniti. Se è vero che il Prado ha riscontrato una generale grande difficoltà nella raccolta delle opere, va riconosciuto che questa tela ha eccezionalmente varcato le soglie del Prado in uno dei pochissimi casi di prestito che sono accordato dai proprietari privati, costituendo quindi un'occasione unica e irripetibile, tanto per il pubblico quanto per gli specialisti²⁴². In occasione della mostra di Venezia-Washington la stessa è stata concessa solo per la seconda parte dell'esposizione, quella svoltasi in America. L'opportunità fornita da Madrid ha permesso agli studiosi del vecchio continente di poter ammirare dal vero una tela che difficilmente tornerà in Europa nel prossimo futuro, né è pubblicamente visibile. In questa prima opera Tintoretto mostra già di possedere, per quanto acerbi, i tratti che a distanza di poco lo renderanno tra i pittori più celebri della Serenissima. Echols e Ilchman, nel catalogo della mostra di Venezia-Washington – in cui l'opera comparirà solo nella seconda parte dell'appuntamento –, così sintetizzano il momento:

«nel muovere i primi passi della sua carriera, l'artista deve avuto la necessità di trovare un qualunque tipo di lavoro e deve aver accettato qualsiasi committenza riuscisse a procacciarsi. Sia come sia, le prime opere di Tintoretto mostrano chiaramente che il giovane pittore aveva aspirazioni molto più elevate»²⁴³.

I tratti stilistici delle prime opere, ancora fortemente legati alla tradizione veneziana dell'epoca, rendono possibile identificare la bottega presso la quale si formò in una delle più tradizionaliste dell'epoca²⁴⁴, forse l'appartenente al de' Pitati, identificato da alcuni studiosi come suo possibile maestro²⁴⁵. Si presenta dunque al pubblico la fotografia della sua *Sacra Conversazione*²⁴⁶ del 1530 a far da paragone, sia nel catalogo che nel cartellino espositivo, per meglio far comprendere analogie e differenze. L'intera esposizione è organizzata tramite un certosino lavoro di accostamento di opere dei contemporanei di Tintoretto per permettere una più immediata comprensione delle novità portate dalla sua pittura. Così anche un osservatore non esperto né avvezzo allo studio della storia dell'arte può notare

²⁴² Le opere di collezionisti privati presentate in esposizioni di grande serietà scientifica aumentano il proprio valore sul mercato, qualora i detti proprietari desiderassero procedere a una vendita.

²⁴³ Robert Echols, Frederick Ilchman (a cura di), *Tintoretto, 1519-1594*, cit., pp. 85-86.

²⁴⁴ Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 139.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 181.

²⁴⁶ Young Memorial Museum, San Francisco.

alcune grandi similitudini, se non aspetti puramente copiati, come il san Francesco tintoretiano che si presenta uguale all'opera del suo ipotetico maestro, entrambi inginocchiati e adoranti un Cristo Bambino raffigurato in pose tutt'altro che statiche. Questa prima opera mostra allo spettatore un Tintoretto che, secondo le efficaci parole della didascalia che accompagna in mostra l'opera, riesce in «un'ardita rielaborazione di un genere tipicamente veneziano – si veda il precedente di Bonifacio de' Pitati – secondo le ultime tendenze provenienti dal centro Italia»²⁴⁷ con una base solida e quasi dichiarata alla tradizione veneziana. Anche queste tendenze, questi primi influssi centro italiani che accompagneranno tutte le opere di Tintoretto, sono così importanti da costituire la quinta sezione della mostra, intitolata *Miguel Ángel y Tintoretto: el 'disegno' y el dibujo*. Il legame con l'arte del centro Italia è stato evidenziato particolarmente nella seconda opera esposta, *Cristo tra i dottori* del 1542²⁴⁸ che, più della prima, serve per meglio far comprendere la portata di questi influssi su un giovane Tintoretto che li assorbì e li traspose su tela senza timore che questo lo portasse a un netto distacco stilistico rispetto ai conterranei. Definita da Robert Echols «la più personale»²⁴⁹ tra le opere giovanili, *Cristo tra i dottori* presenta notevoli richiami agli studi raffaelleschi a cominciare dallo spazio architettonico ove sono inserite le figure che paiono muoversi, a differenza delle corrispettive romane, agitate da un dinamismo e da un'energia che saranno tratti fondamentali e tipici della produzione artistica tintoretiana. Da questa grande capacità di sintesi tra due stili tanto diversi da apparire quasi inconciliabili, nasce il detto riportato da Carlo Ridolfi «il disegno di Michelangelo, il colorito di Tiziano»²⁵⁰, Paolo Pino gli fece eco il secolo precedente scrivendo che «se Tiziano e Michelangelo fossero un solo [uomo], se al disegno di Michelangelo si sommasse il colore di Tiziano, li troveremmo il dio della pittura»²⁵¹. Il disegno è qui utilizzato per rendere le figure sullo sfondo, presenti per meglio completare l'opera ma realizzate senza una particolare cura, sono lasciate abbozzate, quasi solo disegnate. I presunti abbozzi di molte opere sono stati a lungo oggetto di critica, utilizzati come dimostrazione della “troppa” velocità con la quale il pittore era solito realizzare le proprie tele. Uno dei meriti dell'esposizione si può senz'altro individuare nella possibilità di rivedere questo pregiudizio trascinato nei secoli²⁵².

²⁴⁷ Traduzione dell'autrice. Si ringrazia il Museo Nazionale del Prado per aver gentilmente fornito copia delle didascalie delle opere presenti in mostra da cui proviene questa citazione.

²⁴⁸ (Cat. 2), Museo del Duomo di Milano, Milano.

²⁴⁹ Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 189.

²⁵⁰ Carlo Ridolfi, *Vita di Giacomo Robusti detto il Tintoretto, celebre pittore e cittadino venetiano*, Guglielmo Oddoni, Venezia, 1642, p. 6.

²⁵¹ Traduzione dell'autrice. Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 385.

²⁵² Benjamin Paul, «Review of exhibition: Tintoretto (Madrid, Museo Nacional del Prado, 30 January – 13 May 2007)», *Renaissance Studies*, 2008, pp. 251-259, p. 252.

Si è riconosciuta al pittore la sua – oggettiva – velocità di esecuzione, ma focalizzando l'attenzione degli spettatori sulle intere composizioni e non solo su figure marginali delle stesse. Talvolta in effetti queste ultime non appaiono pienamente concluse, o si riscontrano lembi di tela non completamente dipinti. Eppure, adottando una visione che abbracci l'intera opera, le parti della stessa che potrebbero sembrare non concluse rimangono in secondo piano, lontane dal centro della scena, contribuendo comunque alla composizione. Questa prima sezione tematica mostra i tratti caratteristici e il senso di novità delle opere giovanili. Nella consapevolezza che sia necessario rendere agevole la comprensione di una mostra anche a chi non è avvezzo allo studio della materia, stante anche la poca conoscenza e familiarità che spesso accompagna il nome di Tintoretto per i meno esperti, sono stati forniti ai visitatori gli strumenti per meglio comprendere lo stile del pittore, dando la possibilità di continuare il percorso espositivo consapevoli delle peculiarità di stile delle opere esposte. Così, si è continuato a mettere in luce il coraggio di un Tintoretto che, pur giovane, «sfida»²⁵³ gli artisti più esperti a lui contemporanei tramite continui rimandi alle loro opere, non limitandosi a una mera trasposizione delle stesse ma interpretandole sempre attraverso i tratti a lui più peculiari, come un senso di forte movimento nelle figure e uno studio architettonico e prospettico quasi senza pari. Dalla nativa Venezia, Tintoretto coglie diverse opportunità stilistiche, come i paesaggi tizianeschi riproposti, per esempio, nella *Conversione di San Paolo*²⁵⁴ (1544) e un'attenzione verso la luce e il colore propria dei pittori attivi in laguna. Pur non avendo mai particolarmente sentito il bisogno di viaggiare fuori dai confini della città, il suo stile si caratterizza per l'assorbimento di influenze esterne, come i dipinti di Dürer – si veda *l'Autoritratto* del Louvre²⁵⁵ – e dei pittori cento italiani, al quale sarà particolarmente legato per tutta la vita, tanto da spingere Raffaello Borghini a scrivere che l'artista scelse Michelangelo come il suo principale maestro²⁵⁶. Le tele successive esposte in questa sezione enfatizzano le novità che rendono il pittore così peculiare nel panorama della Venezia cinquecentesca, l'attenzione dello spettatore è indirizzata sul senso di nuovo presente in ogni opera, reso allo stesso in maniera chiara e immediata tramite continui paragoni con altre tele dello stesso periodo di è stata esposta la fotografia. Si è posta attenzione alle novità stilistiche introdotte da Tintoretto, accennando già nella prima fase della carriera una capacità fuori dal comune di studiare e “giocare” con la prospettiva. Anche l'ultima opera di questa prima serie, *l'Autoritratto*²⁵⁷ giovanile del 1547-48, permette di

²⁵³ Traduzione dell'autrice. Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 192.

²⁵⁴ (Cat. 3) National Gallery of Art Washington.

²⁵⁵ Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 376-79.

²⁵⁶ Robert Echols, Frederick Ilchman (a cura di), *Tintoretto, 1519-1594*, cit., p. 86.

²⁵⁷ (Cat. 7) Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

apprezzare la novità e il coraggio con il quale l'artista decise di affrontare un tema sensibile come la rappresentazione della propria persona, non utilizzando i classici attributi della professione come i contemporanei e predecessori, ma concentrandosi sulla dimensione quasi spirituale che pervade l'attività di pittore.

Il "ritratto" che si può delineare di Tintoretto a questa fase della carriera è quello di un giovane artista già molto sicuro di sé, dei propri mezzi, delle proprie capacità. Le commissioni successive gli daranno ragione. La mancanza di spostamenti all'estero non fu un limite alla grandezza di un artista che seppe prosperare e realizzarsi completamente anche all'interno di Venezia, ottenendo una gloria che ha sfidato vittoriosa i secoli e i confini. Al pari del figlio Domenico riuscì a ritrarre le maggiori cariche politiche e religiose di passaggio in città, ampliando la propria cerchia di committenti e rendendosi celebre anche all'estero, pur senza muoversi dalla laguna.

3.4 - La metà del secolo. Conferme e nuove opportunità.

Forniti – metaforicamente – gli strumenti per proseguire nella rassegna delle opere esposte, ci si avventura negli anni che risultarono determinanti per la carriera artistica del pittore con la sezione denominata *Los años decisivos: 1547-1555*. Questo lasso temporale vide il moltiplicarsi delle committenze pubbliche e private, garantendo al pittore una fama sempre maggiore. Com'è ampiamente noto, la consacrazione pubblica di Tintoretto coincide con la consegna, nel 1548, del *Miracolo dello schiavo*, oggi conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, allora destinato all'omonima Scuola Grande, la più prestigiosa – non fosse che per il dedicatario – dell'intera città. L'opera, così importante per la comprensione del pittore, è però assente in questa esposizione: delle quattro monografiche tintoretiane, quella del Museo del Prado è infatti l'unica che non presenta questa tela tra la rosa delle opere esposte. A Venezia 2018 il *Miracolo* ha figurato come culmine dell'esposizione nelle Gallerie dell'Accademia, Roma ha scelto di utilizzarlo come una delle immagini chiave nella comunicazione della mostra, Venezia 1937 gli dedicò più spazio in catalogo rispetto a qualsiasi altra tela. A Madrid l'assenza è pesante. Per quanto nulla possa compensare un'opera simile, fondamentale sia in termini di qualità che come pietra miliare nella carriera artistica del pittore, non potendo contare sul prestito ci si è concentrati sulle novità più importanti che caratterizzano questo florida fase nella carriera tintoretiana, offrendo una visione esaustiva ma non completa. Delle quattro sezioni tematiche, quella dedicata agli anni di svolta presenta il maggior numero di opere – ventuno –, pur in assenza di quella più

iconica. Vengono comunque sviscerati alcuni aspetti di fondamentale importanza, come gli inizi dei rapporti, e delle committenze, con le Scuole del Sacramento; o il ricongiungimento dell'*Ultima Cena*²⁵⁸ (1547) con la *Lavanda dei piedi*²⁵⁹ (1548-49) commissionate da una di queste Scuole, quella afferente alla chiesa di San Marcuola. Le Scuole del Sacramento, pur non avendo spesso una sede fisica, o fama e prestigio a livello delle scuole maggiori – come la celeberrima Scuola Grande di San Rocco che sancirà definitivamente la fama di Tintoretto consegnandone il nome alla storia – si rivelarono importanti committenti in questa fase della sua carriera artistica. I temi dell'*Ultima Cena* e della *Lavanda dei piedi* diverranno ricorrenti, rimandando alle principali missioni di queste confraternite, devozione e servizio, alla base dell'esistenza delle Scuole stesse²⁶⁰. Le due tele citate sono forse le più importanti esposte in questa sezione: la presenza di una copia poco nota della *Cena* offre inoltre l'occasione di una sorta di mostra dossier all'interno dell'esposizione. Così, si è colta l'occasione per presentare i più recenti sviluppi raggiunti circa la conoscenza della loro collocazione originaria. Se da sempre la committenza era indubbia, si è nel frattempo scoperto, grazie all'analisi di documenti risalenti al 1581, che l'altare di pertinenza della Scuola del Sacramento, per il quale furono realizzate, non fu in origine l'altare maggiore della chiesa, ma quest'ultimo venne assegnato alla confraternita solo dieci anni dopo la stesura del documento²⁶¹. Attualmente, nella chiesa di San Marcuola si può ammirare l'originale dell'*Ultima Cena* posto frontalmente a una copia della *Lavanda dei piedi*, l'originale si trova infatti al Museo del Prado dagli anni Quaranta del Novecento. Questa posizione, fatta assumere arbitrariamente nel corso del tempo alle due opere, ha fatto supporre a lungo che Tintoretto le avesse realizzate *ab origine* per essere appaiate. Tuttavia, ciò non corrisponde al vero: non solo la collocazione delle due tele, per quanto antica, non è quella originale; ma anche la stessa commissione, che pure non è mai stata messa in dubbio, avvenne in momenti differenti. L'*Ultima Cena* è di poco precedente al *pendant*, stando alle testimonianze dell'epoca che vedono la *Cena* presente in chiesa già nel 1546 e, nel medesimo momento, l'assenza della *Lavanda*. Inoltre, la composizione delle due opere è molto diversa, con la prima che presenta un'impostazione più tradizionale e la seconda che si discosta mostrando una maggiore libertà. Comincia infatti a mostrare i segni di uno studio architettonico e prospettico che accompagnerà Tintoretto nel corso dell'intera carriera, permettendo così di datarla posteriormente alla *Cena*. Se la datazione è un tema sempre dibattuto tra gli studiosi, non lo sono le misure della tela: la

²⁵⁸ (Cat. 11) Chiesa di San Marcuola, Venezia.

²⁵⁹ (Cat. 12) Museo Nacional del Prado, Madrid.

²⁶⁰ Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., pag. 231.

²⁶¹ *Ivi*, pag. 240, nota 4.

discrepanza tra i due teleri è grande, troppo grande, per poter ipotizzare una realizzazione congiunta. La prima misura, infatti, un metro in meno in lunghezza rispetto alla seconda ed è alta mezzo metro in più, aspetto che permette di supporre che le due opere non furono progettate per essere affiancate.

Quanto alla collocazione originaria, la mostra ha permesso di fare il punto sugli importanti e recenti avanzamenti degli studi in merito. Michael Matile, una decina di anni prima dell'esposizione, aveva rovesciato la tesi comunemente accettata, secondo la quale l'altare del Sacramento sarebbe stato l'altare maggiore della chiesa fin dalle sue origini²⁶². Lo divenne, in effetti, ma solo poco prima del 1591. Lo spostamento dell'altare della confraternita permette di comprendere meglio anche la struttura prospettica della *Cena*, in relazione alla sua posizione originaria. Se si accettano le nuove tesi di Worthen, che vedono l'opera destinata a essere collocata sopra il banco del Sacramento, posizionato generalmente in prossimità dell'altare corrispondente, appare naturale che la prospettiva venne studiata per una visione frontale²⁶³. Lo scopo dell'opera può essere individuato nella costruzione di un rimando immediato all'Eucarestia e all'equiparazione tra i confratelli seduti sul banco e gli apostoli al tavolo con Cristo. Spostando poi l'altare della confraternita presso l'altare maggiore della chiesa si rese necessario provvedere alla decorazione dell'abside e, ragionevolmente, si pensò che la *Cena* fosse l'opera più adatta allo scopo: da questo momento la tela smette di essere osservata frontalmente e inizia a ricevere i fedeli dal margine sinistro, perdendo l'equilibrio compositivo studiato in origine da Tintoretto. Con il punto di fuga al centro dell'opera, con la parte destra e sinistra della tela che sono bilanciate in egual maniera per numero di apostoli presenti e occupazione dello spazio pittorico, solo un fedele posto ad essa frontale può ammirare e comprendere davvero la struttura compositiva. Per quanto sia oggi conservata nella parte sinistra del presbiterio della chiesa, durante la mostra ha potuto ritrovare la sua natura frontale. Lo spettatore trovava posto davanti all'opera ricalcando le orme degli uomini (e delle donne) rinascimentali che per la prima volta ammiravano, probabilmente estasiati, il telero. Per quanto riguarda invece la *Lavanda dei piedi*, essa perderebbe la propria forza compositiva se la si osservasse frontalmente, il centro della tela non corrisponde infatti al nucleo della scena rappresentata: da questa posizione si noterebbe un cane accovacciato che osserva placido il vero centro della scena, guidando lo sguardo dello spettatore verso Cristo che lava i piedi a san Giovanni

²⁶² Michael Matile, «Quadri laterali, ovvero conseguenze di una collocazione integrata. Sui dipinti di storie sacre nell'opera di Jacopo Tintoretto», *Venezia Cinquecento – Studi di storia dell'arte e della cultura*, 1996, 12, pp. 151-206, p. 154.

²⁶³ Thomas Worthen, «Tintoretto's Painting for the Banco del Sacramento in S. Margherita», *The Art Bulletin*, 1996, 78, pp. 707-732.

e san Pietro, godendo, frontalmente, di un protagonismo che non gli dovrebbe spettare. Tintoretto realizzò quest'opera con una profondità rivoluzionaria per la tradizione veneziana dell'epoca, era sua attitudine "giocare" con la prospettiva scindendo il punto di fuga prospettico dal fulcro narrativo contribuendo così a creare composizioni che risultano bilanciate. Questo espediente è particolarmente utile soprattutto per le opere di forma allungata, come le tele in oggetto, destinate alle Scuole del Sacramento e identificate nel corso del tempo con l'aggettivo «laterali»²⁶⁴ ad indicare proprio la forma allungata della composizione e la collocazione "a lato" delle chiese ove erano originariamente inserite. La grande dimensione orizzontale rende difficoltoso organizzare lo spazio pittorico in un modo che non preveda il tradizionale punto di fuga centrale; Tintoretto ebbe l'intuizione di distinguere il punto di fuga prospettico – ritrovabile nelle architetture sulla sinistra, precisamente nell'arco – e il centro della scena, rappresentato ovviamente da Cristo nel margine destro della tela. Questo espediente permette di distaccarsi dalle consuetudini dei secoli precedenti, in cui il centro della tela corrispondeva al centro della rappresentazione, creando una composizione più dinamica e maggiormente adatta ai vari tipi di collocazione, anche quelli che rendono necessaria per la loro stessa posizione una visione laterale. L'immagine che risulta è mossa ma coerente. L'occhio del pubblico è catturato in maniera inconscia e alterna dalle architetture sullo sfondo, in cui si viene convogliati dalle linee prospettiche, e il Cristo, che chiunque, anche un turco ottomano dell'epoca, avrebbe identificato come il vero protagonista. In origine la tela era esposta al Museo del Prado nel margine destro di una piccola sala, la 9A, posizionata in una collocazione che pareva opprimerla, stretta tra la parete e le altre opere. Lo spettatore era quindi costretto a osservarla, nella migliore delle ipotesi, frontalmente, se non dall'angolo di sinistra, opposto quindi alla visione ottimale studiata da Tintoretto. Miguel Falomir ne ha modificato la posizione²⁶⁵, trasladandola su una parete che permetta ai visitatori di ammirarla non tanto dal basso, a causa dei vincoli logistici posti dallo stesso Museo – in origine era infatti relativamente in alto – ma almeno dal corretto margine di destra. Da questo punto di vista la tela perde il carattere manierista che le si può attribuire dall'analisi derivante dalla visione frontale²⁶⁶, rendendo più comprensibili le scelte prospettiche di Tintoretto. Scherzo del

²⁶⁴ Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 230.

²⁶⁵ [Museo del Prado], Miguel Falomir, *Obras comentadas, "El lavatorio" de Tintoretto*, <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/el-lavatorio-de-tintoretto/e42f492b-ecdf-2b08-9277-5eac5e4da24f?searchMeta=lavatorio%20tintoretto>, min 2.00, consultato il 29 gennaio 2023.

²⁶⁶ *lvi*, min 7.40.

destino: la *Lavanda*, realizzata per una visione laterale, è stata a lungo ammirata frontalmente, la *Cena*, frontale, è tutt'ora osservata lateralmente.

In questa sezione della mostra è stata inserita anche un'altra *Cena*, risalente al 1550 e oggi custodita all'Accademia di Belle Arti di San Fernando²⁶⁷. Se l'esempio di San Marcuola è stato selezionato in quanto primo esempio in assoluto di questo genere di dipinti destinati alle Confraternite e *pendant* della *Lavanda*, questa seconda *Cena* è risultata essere di grande importanza perché praticamente inedita fino al 2007. Considerata in antico di Tintoretto, poi declassata a copia anonima dall'omonima tela di San Marcuola, in occasione dell'esposizione è stata mostrata al pubblico tra la rosa di opere tintoretiane, per quanto si tratti di uno dei primi esempi di lavoro maggiore delegato nella sua totalità alla bottega. E sulla funzione della bottega è stato possibile avanzare nuove ipotesi e studi proprio grazie a questa tela "ritrovata". Se è lecito supporre che fino agli anni della già citata San Marcuola il pittore fosse solito dipingere in autonomia, dopo quelle tele le committenze crebbero di pari passo con il suo successo, rendendo fondamentale e imprescindibile un ampliamento della bottega²⁶⁸ in supporto per le parti di opere meno importanti, come le vesti o i personaggi sullo sfondo. Non si è ancora giunti però gli anni²⁶⁹ in cui il pittore avrà a disposizione una cerchia di collaboratori che realizzano e completano le tele con il suo stesso stile, grazie anche a una serie molto consistente di disegni preparatori a cui questa mostra ha dedicato una sezione. Nella seconda *Cena* le differenze stilistiche tra le diverse parti sono grandi, anche all'interno della stessa figura non si riscontra la presenza di una sola mano: i volti di Cristo e degli apostoli risultano di pregevole fattura, mentre proprio le vesti o le mani hanno uno stile che non può affatto essere riconosciuto in quello tintoretiano. Con quest'opera si introduce ai visitatori l'importanza degli studi radiografici e delle fotografie a infrarossi che mostrano tutti i "pentimenti", che mettono in risalto il processo creativo e le modifiche che l'opera può aver subito nel corso del tempo. Solo grazie a uno studio che prescindesse dalla mera superficie pittorica è stato possibile avere la percezione del peso di questi pentimenti e dei restauri – o delle modifiche, quando il termine "restauro" non può descrivere ciò che è stato inferto alla tela – successivi che hanno reso l'opera non completamente leggibile. In un anno non identificato si decise di intervenire sull'opera, con modifiche che agli occhi dei contemporanei saranno servite per celare una situazione conservativa di certo non ottimale: si rese infatti "necessario" modificare pesantemente la tela, tagliandole entrambi i margini –

²⁶⁷ (Cat. 13).

²⁶⁸ Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 242.

²⁶⁹ Si veda l'ultima sezione della mostra.

a destra è ancora visibile un braccio di una donna, probabilmente una serva, che porta un vassoio – oltre a dipingere completamente lo sfondo di nero. Anche i volti degli apostoli hanno subito una ridipintura che per tanto tempo ha confuso gli studiosi impedendo la giusta attribuzione. I visi furono infatti trasformati arbitrariamente da un'impostazione originale di tre quarti, a una frontale, più facile da dipingere per un pittore successivo evidentemente non così esperto. Sarebbe stato impossibile procedere a questi studi senza l'ausilio della tecnologia diagnostica che ha trovato largo spazio nella mostra. Le fotografie delle opere analizzate tramite raggi X e infrarossi rendono la descrizione chiara senza però risultare eccessivamente tecnica²⁷⁰.

La dichiarata decisione di scegliere solo tele di primissima qualità pare scontrarsi con questa *Cena*, strana eccezione ai criteri della mostra²⁷¹. Di certo ha contribuito l'assenza di studi pregressi, essendo di fatto quasi inedita, ma questo non può essere stato l'unico movente che ha determinato l'inserimento dell'opera nell'esposizione. Infatti, in altri casi, si veda *l'Adorazione dei Magi* o nonostante la novità non si è ritenuto di comprenderla nella rosa della mostra ma è stato preferito un suo spostamento al Museo ad esposizione conclusa. E' probabile che la scelta di includere anche la tela di San Fernando sia stata giustificata dalla volontà di creare una piccola mostra all'interno della mostra principale: la ricongiunzione delle tele di San Marcuola ha rappresentato uno dei culmini di *Tintoretto*; *l'Ultima Cena* di San Fernando, come copia dell'omonima destinata alla confraternita, si inserisce in questo percorso permettendo di mostrare al pubblico quanto le tele della Scuola fossero apprezzate, tanto da avere committenti che ne chiedevano le copie. Le radiografie hanno infatti dimostrato che, come già comune in Tiziano, in questa occasione Tintoretto scelse di dipingere una tela quasi identica ad altre che avevano sortito grande apprezzamento, limitandosi a modifiche piccole e relativamente poco consistenti. L'intenzione originaria di inserire colonne uguali a quelle presenti nella *Lavanda* costituisce un pentimento, l'unico di una certa importanza²⁷², non accettato, forse su indicazione dello stesso committente, e per questo celato alla vista tramite altri strati di pittura. La decisione di esporre questa tela ha permesso di mostrare l'esistenza di una bottega intorno al pittore già in epoca precoce,

²⁷⁰ Sara Nair, «Tintoretto by Miguel Falomir», *The Sixteenth Century Journal*, 2009, 40, pp. 630-631, p. 631.

²⁷¹ Serve ricordare che anche altre opere risultano di bottega o non completamente autografe ma si è scelto di includerle comunque nell'esposizione perché in grado di apportare novità al corpus tintoretiano.

²⁷² Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 244.

intorno ai suoi trent'anni, aspetto relativamente poco studiato che è stato possibile approfondire proprio in occasione dell'esposizione.

Compaiono infine i primi esempi di ritratti esposti in mostra, se si esclude l'*Autoritratto* citato poc'anzi. Tintoretto è celebre per il ciclo della Scuola Grande di San Rocco, per i teleri dedicati a san Marco, per la serie di *Ultime Cene*, non sempre il grande pubblico associa il suo nome ai ritratti, né i critici moderni considerano di particolare valore questa parte di produzione artistica²⁷³. Ancor meno è celebre per la ritrattistica femminile, di cui sono pervenute a noi pochi esempi e sempre di una qualità non eccellente. Il *Ritratto di dama in lutto* (Cat. 16) risalente alla metà del XVI secolo e oggi custodito alle Gemäldegalerie di Dresda, risulta l'esempio conosciuto più alto di questa piccola sezione di produzione artistica limitata alla tela in oggetto e a un'altra custodita al kunsthistorisches Museum di Vienna²⁷⁴. Si tratta di un caso molto particolare perché non solo è uno dei pochissimi esempi tintoretiani di ritratto femminile, ma il soggetto, la donna vestita di nero in lutto, è un tema ben poco presente nel panorama veneziano rinascimentale²⁷⁵. Forse a causa della sua relativamente poca esperienza in questo campo, il pittore si ricollega a più noti esempi di produzione ritrattistica dei colleghi Tiziano e Giorgione, cercando probabilmente un approdo sicuro in termini stilistici. La figura che ne deriva presenta sempre con un leggero accenno di dinamismo, con la sua posa di tre quarti e non meramente frontale. La tela non porta forse novità dal punto di vista documentario ma si è deciso di comprenderla nella mostra per la particolarità del tema, sia nella produzione artistica del pittore che in quella della Venezia contemporanea. Sulla ritrattistica di Tintoretto si era già svolta un'esposizione nel 1994 a Venezia, a cura di Paola Rossi. Come vari altri ritratti esposti nella mostra, anche in questo caso la mano di Tintoretto non è stata riconosciuta subito, preferendogli quella di Tiziano per lungo tempo. Ancora nel 1915, quando si era già determinato che l'opera fosse nata dal pennello del veneziano e non quello del cadorino, ci fu chi attribuì la tela a tutt'altro artista, Veronese, nella precisione²⁷⁶. I contemporanei apprezzarono il suo pennello nella ritrattistica, prevalentemente maschile, al punto da spingere nella seconda metà del secolo Cristoforo Sorte a commemorare il suo «perfettissimo giudizio nei ritratti» e Gian Paolo Lomazzo scrisse di lui che fu «ritrattista d'eterna fama»²⁷⁷. Nel 1547 un letterato appartenente alla cerchia inglese della colta Elisabetta I dichiarò: «non appena farò ritorno a Venezia, me lo farò fare

²⁷³ Robert Echols, Frederick Ilchman (a cura di), *Tintoretto, 1519-1594*, cit., p. 145.

²⁷⁴ Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 251

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Lo studioso in questione è Osmaston. *Ivi*, p. 252.

²⁷⁷ *Ivi.*, p. 95.

[il ritratto] da Paolo Veronese oppure dal Tintoretto, che tengo al primo posto nell'arte della pittura»²⁷⁸, mostrando quanto l'apprezzamento dei pittori veneziani in questo genere di realizzazioni avesse varcato i confini della Serenissima. Il classico ritratto tintoretiano vede il soggetto raffigurato in primo piano – in una posa spesso di tre quarti – stagliarsi uno sfondo neutro e scuro, con la luce a rivelare i tratti del volto. Proprio la luce distingue le sue figure da quelle dei contemporanei, definendo il «protagonismo espressivo»²⁷⁹ che tanto caratterizza i suoi ritratti.

In epoca moderna è stato necessario attendere molto prima che rinascesse l'apprezzamento dei critici. Nel 1937 i commenti degli studiosi in visita alla mostra di Nino Barbantini riservarono i loro peggiori commenti ai ritratti ivi esposti²⁸⁰, Longhi nel 1946 scrisse che il Tintoretto ritrattista è «non durevole nella memoria», gli fece eco Tietze due anni dopo giudicandolo «scialbo e apatico» e Pope-Hennessy che ancora negli anni Sessanta lo classificò come mero «pittore di visi»²⁸¹. Oggi si è riscoperta la stima dei contemporanei, arrivando a considerare la ritrattistica come uno dei punti più alti della sua produzione artistica.

3.5 - I grandi assenti: 1555-1575.

L'esposizione dedica una significativa sezione a *Los grandes ciclos pictóricos: 1555-1575*, un ventennio che vide la carriera di Tintoretto alternare momenti di pubblico riconoscimento – come la realizzazione dei teleri per la detta Scuola Grande di San Rocco, autentico Pantheon tintoretiano – ad altri più complessi, complice anche il ritorno in laguna di un Tiziano quantomai ostile e deciso a riprendersi quella parte di committenze e onori venuti meno con la sua assenza. Questa parte del catalogo, più ricca in termini di descrizioni e fotografie, guida lo spettatore tra le opere più caratteristiche del maestro, mostrando Tintoretto nelle vesti di pittore di soggetti religiosi perfettamente a suo agio nel muoversi tra i committenti più ricchi e importanti dell'epoca. A fronte del nome della sezione – i grandi cicli pittorici – mancano proprio le opere provenienti dai grandi cicli di teleri veneziani. Se Tintoretto è divenuto celebre anche – e soprattutto – per questa parte della sua produzione, realizzare un'esposizione monografica senza la disponibilità di questo genere di lavori diventa un

²⁷⁸ Robert Echols, Frederick Ilchman (a cura di), *Tintoretto, 1519-1594*, cit., p. 145.

²⁷⁹ Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 98.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 95.

²⁸¹ Robert Echols, Frederick Ilchman (a cura di), *Tintoretto, 1519-1594*, cit., p. 239, nota 2.

problema di non poco conto. D'altronde, già prima di iniziare i lavori si era consapevoli²⁸² che questa sezione avrebbe presentato difficoltà quasi insormontabili, costringendo a trovare, ancora una volta, ma forse mai come in questo caso, un equilibrio tra ciò che si sarebbe voluto – e dovuto – esporre e ciò che effettivamente si aveva a disposizione. La maggior parte dei grandi cicli tintorettiani sono conservati nelle sedi originarie e da lì praticamente inamovibili. Occorreva trovare un modo per descrivere in maniera il più approfondita, chiara ed esaustiva possibile una parte della sua produzione artistica, senza poter contare sulle tele maggiormente significative. Le soluzioni individuate vedono la selezione di alcune tra le opere migliori e più “narrative” di questo quarto di secolo quasi a esempio e sostituzione di ciò che non si è potuto ottenere. Così l’*Ultima Cena*²⁸³ della chiesa di San Trovaso può forse, in assenza di concorrenti, leggersi come parte di un minuscolo assaggio di un piccolo ciclo pittorico con la rispettiva – ma assente – *Lavanda dei piedi* custodita alla National Gallery di Londra. L’opera appartiene a quella serie di *Ultime Cene* che contribuirono molto alla nomea di Tintoretto come pittore religioso. La prima tela, cronologicamente, di questo soggetto è la già citata versione dipinta per la chiesa di San Marcuola, mentre quella di San Trovaso è, insieme all’omonima più matura di San Polo, una delle più significative di questo periodo²⁸⁴.

L’assenza di esempi dai maggiori cicli pittorici non sminuisce, quindi, l’importanza delle opere esposte in questa sezione, scelte tra le più importanti (anche se non sempre tra le più famose) dell’intera produzione artistica. L’attenzione dello spettatore è stata prima convogliata prima su cosa siano i cicli pittorici e quali risultano ad oggi i maggiori:

«questo successo [le tele realizzate per la chiesa della Madonna dell’Orto] rivitalizzò la sua carriera caratterizzata nei decenni successivi da grandi cicli decorativi dove dimostrò la capacità di creare ambienti unitari, integrando la pittura all’architettura, come nel ciclo destinato alla Scuola Grande di San Marco (1562 ca.), alla chiesa di San Cassiano (1566), alla Biblioteca Marciana (1571-72) o alle varie confraternite del Santissimo Sacramento. Nessuno di questi grandi cicli pittorici può essere paragonato alla decorazione della Scuola Grande di San Rocco (1564-88), dove Tintoretto

²⁸² [El Español – C el Cultural], Paula Achiaga, *Miguel Falomir: “Pensaban quel la exposición de Tintoretto era imposible”*, https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20070125/miguel-falomir-pensaban-exposicion-tintoretto-imposible/4750173_0.html, consultato il 30 gennaio 2023.

²⁸³ (Cat. 32) 1563-64.

²⁸⁴ Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 304.

raggiunse l'obiettivo di creare un insieme pittorico unitario per un grande spazio pubblico, senza confronti tra i predecessori o i rivali [contemporanei]»²⁸⁵

Dopo questa necessaria premessa, l'attenzione del visitatore è poi convogliata sulle caratteristiche di ciascuna opera esposta, non necessariamente appartenenti ai detti cicli pittorici, con particolare enfasi sulla drammaticità della rappresentazione e sulle vette pittoriche raggiunte dal pittore in questa fase della carriera. Se quel ventennio si caratterizzò per la realizzazione di tali cicli, non per questo il pittore trascurò altri soggetti e committenze, dipingendo anche altre opere di fondamentale importanza. Tra quelle esposte, la prima in ordine cronologico risulta essere la *Presentazione di Gesù al Tempio* (Cat. 30), risalente al 1554-56, con cui i curatori della mostra hanno offerto un omaggio silenzioso alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, custodi – e prestatrici – di quest'opera come di tante altre di Tintoretto. Nella scheda si ricorda come la sua collocazione nelle Gallerie, normalmente celata agli occhi dei visitatori ma disponibile per chi ne facesse richiesta, è un chiaro richiamo alle magnificenze delle collezioni lì custodite: se questa tela viene relegata in un luogo non aperto abitualmente al pubblico, cosa dovranno essere le altre tele esposte, rispetto alle quali questa risulta secondaria²⁸⁶?

La più celebre e conosciuta tra le opere esposte in questa sezione è certamente *Susanna e i vecchioni* del 1555-56²⁸⁷, di cui il Prado conserva un'altra tela di analogo soggetto, più antica, facente parte della già citata serie di sei episodi dell'Antico Testamento. La mostra, qui come in diversi altri casi, ha fatto largo uso delle analisi diagnostiche per meglio comprendere – e far comprendere – le modifiche in corso d'opera, anche in questo caso tracciate direttamente sulla tela, e il processo di realizzazione. I raggi X hanno restituito la presenza originaria di un panno a coprire la pelle nuda di Susanna, poi eliminato preferendo una figura più erotica²⁸⁸. Gli infrarossi sono stati utili per mostrare la notevole riduzione della gamma cromatica, a favore di toni e colori più tenui e uniformi. Una particolare tecnica di velature sovrapposte, soprattutto per rendere la pelle della figura principale, ha contribuito a creare un «chiaroscuro drammatico»²⁸⁹.

²⁸⁵ Traduzione dell'autrice. Si ringrazia il Museo Nazionale del Prado per aver gentilmente fornito copia delle didascalie delle opere presenti in mostra da cui proviene questa citazione.

²⁸⁶ La quadreria, luogo indicato nel 2007 come custode della tela, era aperto al pubblico a orari limitati e solo previa prenotazione: Miguel Falomir, *Tintoretto*, cit., p. 294 e [Gallerie dell'Accademia], *Storia della collezione*, <https://www.gallerieaccademia.it/storia-della-collezione>, consultato il 5 febbraio 2023.

²⁸⁷ (Cat. 31), Kunsthistorisches Museum, Vienna.

²⁸⁸ Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 302.

²⁸⁹ Traduzione dell'autrice. *Ivi*, p. 300.

A corollario di questi due momenti iconici, la mostra espone altre opere contemporanee, da un piccolo nucleo di ritratti – un genere che Tintoretto non abbandonò mai nel corso della sua carriera – a diverse pale d'altare, e a dipinti ignoti perché custoditi in collezioni private. I grandi cicli pittorici tornano ad essere evocati anche dal grande bozzetto del *Duce Alvise Mocenigo presentato al Redentore* del Metropolitan Museum of Art di New York²⁹⁰. Questa tela è particolarmente funzionale all'esposizione, racchiudendo in sé sia il richiamo a un ciclo tanto caratteristico per "venezianità" quale la decorazione di Palazzo Ducale, che per l'evidenza nell'utilizzo del disegno in Tintoretto. Nell'impossibilità di spostare tele immense, la presenza di questo bozzetto permette di richiamare opere che altrimenti non sarebbero mai giunte a Madrid, tanto più in un pezzo di sicura autografia e facile trasportabilità. Le analisi diagnostiche permettono, ancora una volta, di svelare la presenza di disegno sottostante lo strato di pittura. Anche a occhio nudo, e forse mai come in questo caso, il disegno tracciato con pigmento marrone appare agli occhi dello spettatore nelle due figure abbozzate nella parte sinistra della tela. Lo spettatore non varca più soltanto la Venezia di Tintoretto e dei suoi cicli pittorici, ma vive il fascino di entrare, a distanza di secoli, nel suo lavoro.

3.6 – Gli ultimi anni, tra bottega e coerenza.

Alla morte di Tiziano, nel 1576, Venezia perse uno dei suoi principali artisti. Al contrario, questa morte segnò per Tintoretto il definitivo coronamento come maggiore pittore della Serenissima, e gli aprì le porte a una serie di committenze prima esclusive del cadorino. Alcune tra le maggiori cariche politiche e religiose, trovatesi senza un artista di riferimento, lo individuarono in Tintoretto. Egli, agendo nella maniera intelligente e scaltra che lo contraddistinse per tutta la carriera, adeguò il proprio stile a quello del defunto collega, come in una delle tele esposte in questa sezione, *l'Origine della Via Lattea (1577-1579)*²⁹¹. Qui il veneziano accentuò i tratti più simili alle pennellate di Tiziano per poter meglio competere davanti al committente, l'Imperatore Rodolfo II d'Asburgo, con un Veronese ancora molto presente nel panorama artistico del tempo²⁹². Così il tipico chiaroscuro tintoretiano lascia il posto ad accentuazioni del colore, quasi «tizianesco», per la varietà e la ricchezza dei pigmenti scelti²⁹³. Questo aumento di lavoro contribuì certamente alla decisione di

²⁹⁰ (Cat. 37) 1571-74.

²⁹¹ (Cat. 40) National Gallery, Londra.

²⁹² Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 346.

²⁹³ Traduzione dell'autrice. *Ibid.*

espandere la bottega. La presenza di un vero «arsenale»²⁹⁴ di disegni e bozzetti permise di mantenere lo stile delle opere omogeneo a beneficio dei committenti affezionati – anche quando la presenza dei collaboratori divenne più consistente – quasi sostituendosi alla mano di Tintoretto stesso. A causa di questo metodo di lavoro è oggi quasi impossibile – e per alcuni studiosi anche inutile – cercare di identificare la presenza più o meno preponderante della bottega nelle opere più tarde²⁹⁵. Il suo stile, a differenza di quello di altri contemporanei, non cambiò in maniera così visibile nel corso dei decenni, tanto che il pittore nell’ultima parte della carriera si limitò, a detta di Ridolfi, a utilizzare più «veemenza»²⁹⁶ nelle opere. Il chiaroscuro accentuato, una costruzione delle figure più solide, sono alcuni dei tratti che distinguono in minima parte le opere più tarde da quelle dei primi periodi, senza però costituire un metro di paragone tale da rendere possibile un confronto certo. Ne consegue che le datazioni delle stesse possono subire grandi oscillazioni e venga ad essere ancora più utile del solito il supporto delle fonti documentarie.

L’ultima sezione della mostra, dedicata a questi *Últimos años: 1575-1594*, ha permesso allo spettatore di concentrarsi sulle opere tardive della produzione tintoretiana e sul rapporto con la bottega. Una bottega che, come quella di altri suoi contemporanei, divenne “di famiglia” con l’inserimento di alcuni dei figli, in particolare Marietta e Domenico, nella speranza che il nome e lo stile – affidato ai bozzetti per sfuggire alle grinfie del tempo – potessero continuare anche dopo la sua morte. La stessa bottega risulta essere alle dipendenze anche stilistiche del maestro che, fino alla fine, quasi certamente continuò a tracciare i disegni preparatori, forse aggiungendo le pennellate finali²⁹⁷, garantendo in ogni caso la continuità stilistica ricercata dalla “sua” committenza. Uno degli esempi più alti usciti dalla bottega del veneziano si può ritrovare nell’*Adorazione dei pastori* del 1583²⁹⁸, dove la presenza di Tintoretto risulta essere così minima da essere tutt’ora dibattuta la sua partecipazione all’opera. Il Museo del Prado ha comunque scelto di inserirla tra la rosa di opere selezionate per vari motivi. In primo luogo, l’oggettiva altissima qualità della tela, unita alle caratteristiche compositive, determinate da una dimensione del supporto particolarmente alta, la rendono unica nel suo genere. Tintoretto risultò poi colui al quale l’opera venne commissionata e pagata, quindi, colui che venne identificato come responsabile per l’esecuzione della stessa. Essendo la sua prima opera giunta in Spagna, dove si trova tutt’ora, è significativa per il popolo spagnolo. Inoltre, proprio grazie al Paese di

²⁹⁴ *Ivi*, p. 342.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ivi*, p. 340.

²⁹⁷ Miguel Falomir, *Tintoretto*, cit., p. 342.

²⁹⁸ (Cat. 45), Reale Monasterio de El Escorial, El Escorial.

conservazione, è facile immaginare che si sia potuto ragionare con facilità circa l'ottenimento del prestito. La difficoltà di avere opere maggiori è un tema ricorrente. Si presentano qui tele di prima qualità mostrando allo spettatore le similitudini con opere inamovibili dai luoghi di origine. Con il pensiero rivolto ancora al ciclo della Scuola Grande di San Rocco, e, in maniera forse minore, a quello dei Gonzaga di Mantova, sono state esposte opere che presentano chiari rimandi stilistici. Uno spettatore, anche non particolarmente avvezzo allo studio della materia, non può che non immaginarsi la magnificenza di quei luoghi, incorniciati da tele di cui non vede che assaggi e rimandi. Una delle varie versioni del *Ratto di Elena*²⁹⁹, dipinta tra il 1578 e il 1579³⁰⁰ e custodita in loco, nello stesso Museo del Prado, mostra indubbie similitudini stilistiche con i due cicli, similitudini che sono state portate all'attenzione del pubblico: il grande chiaroscuro taciuto nell'*Origine della Via Lattea* qui torna a esprimersi con forza, staccando nettamente le figure in primo piano dallo sfondo. Elena e i rapitori si stagliano su uno sfondo molto illuminato, in cui le figure appaiono meno nitide e definite, quasi «arabeschi»³⁰¹. L'abitudine – condivisa con i colleghi – di riprendere molti elementi già realizzati, in questo caso a San Rocco, rende più facile il collegamento tra le stesse anche agli occhi del pubblico. Anche l'*Adorazione dei pastori* è stata utilizzata per richiamare l'inarrivabile Scuola Grande di San Rocco, nello specifico l'omonima opera della Sala Superiore risalente a pochi anni prima, al 1578-81. Come già accennato, Tintoretto seppe avvicinarsi stilisticamente ai gusti dei committenti, per competere con i loro pittori favoriti nell'assegnazione di un lavoro. L'*Adorazione* venne dipinta per Filippo II di Spagna, nella speranza, vana, di poter colmare il vuoto lasciato da un Tiziano molto ben inserito in quella corte. Anche in questo caso, il chiaroscuro risulta essere lasciato in secondo piano a favore di un colore che sovrasta la scena, a cui contribuiscono pigmenti di gran qualità come i lapislazzuli³⁰². La collocazione a cui era destinata la tela, l'altare maggiore della Basilica de El Escorial, ne vincolò il formato obbligando l'artista a ripensare la tradizionale Adorazione che, da una narrazione orizzontale, divenne verticale. Il pubblico è guidato nell'ennesima, grande, innovazione del maestro che seppe sempre formulare risposte ardite ai più vari problemi. A nulla però valsero questi accorgimenti perché lo stile di Tintoretto rimane inequivocabile, per quanto impegno ci potesse mettere, non si riuscì mai a creare una composizione che si distacchi troppo a livello compositivo dalle proprie abituali, innovative, composizioni. Come

²⁹⁹ (Cat. 41).

³⁰⁰ A seguito della battaglia di Lepanto del 1571 le opere raffiguranti questo scontro non mancarono: nel caso in oggetto Tintoretto dipinse una versione del *Ratto di Elena* inscrendolo nella cornice della battaglia tra cristiani e infedeli turchi.

³⁰¹ Traduzione dell'autrice. Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 348.

³⁰² *Ivi*, p. 365.

già accennato nel corso di questo lavoro, i pastori furono raffigurati in una ben poco usuale centralità, quasi a rubare la scena alla Famiglia. Filippo II non dovette approvare, considerando che gli preferì un'altra opera inviata da Veronese, né ci si poteva aspettare che lo facesse, a fronte del proprio dichiarato tradizionalismo³⁰³.

Concludono questa sezione due opere di indiscussa qualità e fama: *L'Incoronazione della Vergine*³⁰⁴, uno dei bozzetti preparatori per *Il Paradiso* di Palazzo Ducale, e il celeberrimo *Autoritratto*³⁰⁵ del Louvre. Nel primo caso la tela pare quasi svolgere, ancora una volta, la funzione di rimando a opere inamovibili: una monografica su Tintoretto non potrà mai essere completa senza l'esperienza del ciclo di Palazzo Ducale, compendiato nel Paradiso, che con i suoi ventiquattro metri di larghezza la rendono però una delle tele rinascimentali più complesse da far viaggiare. Il secondo dei due bozzetti realizzati per ridecorare la Sala del Maggior Consiglio del Palazzo – il primo dei quali oggi conservato al Louvre – *L'Incoronazione* presenta i tratti caratteristici di Tintoretto: un forte dinamismo accentuato dai contrasti di luce e dagli scorci con cui sono realizzate le figure, minori in numero ma più grandi di quelle nella tela definitiva. L'opera è stata presentata allo spettatore accanto a una foto del bozzetto del Louvre per meglio rendere evidenti le modifiche intercorse tra i due. Infine, *l'Autoritratto*: «siamo dinnanzi a uno degli autoritratti più affascinanti della pittura rinascimentale»³⁰⁶, si legge sulla scheda del catalogo. L'immagine del pittore al 1588, data dell'opera, è quella di un vecchio uomo stancato dagli anni, «che ha veduto assai» scrisse Marcantonio Michiel³⁰⁷, ma che riesce, ancora una volta, a giocare con la luce creando un'opera diversa da quelle vedute dai contemporanei fino a quel momento. Le similitudini con *l'Autoritratto* di Albert Dürer (1500), di cui si fornisce allo spettatore una copia fotografica, tradisce le influenze tedesche che devono essere arrivate anche nella bottega del pittore. Non solo la nativa Venezia o il centro Italia, egli fece propri gli influssi che arrivarono da oltralpe, al punto da rifletterli nella propria opera testamentaria.

3.7 - El 'disegno' y el dibujo.

Tintoretto giunto alla soglia dei sessant'anni non rallentò la propria produzione artistica, concentrando anzi gli sforzi per ingrandire la bottega in cui, come già ricordato, inserì anche

³⁰³ *Ivi*, p. 362

³⁰⁴ (Cat. 47) 1587-88, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

³⁰⁵ (Cat. 48) 1588.

³⁰⁶ Traduzione dell'autrice. Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 376.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 376.

alcuni dei figli. Al fine di agevolarne il lavoro e fornire una base stilistica comune per la bottega – si vedano tra tutti i ritratti a cui il maestro partecipò in maniera relativa, o i lavori dell'ultimo decennio di vita – Tintoretto realizzò un grande numero di disegni preparatori. Su questi ultimi, assieme a incisioni e stampe, i collaboratori cercarono dopo la sua morte di impostare un lavoro che, pur non riuscendo mai a raggiungere le vette artistiche del “primo Tintoretto”, mantenne saldi nome e reputazione della bottega³⁰⁸. Su queste basi, a corredo della sezione relativa agli ultimi anni, ma anche per riassumere l'esperienza tintoretiana nel suo complesso, la mostra ha previsto un'ultima parte aggiuntiva, rappresentata proprio dai disegni e intitolata: *Miguel Ángel y Tintoretto: el 'diseño' y el dibujo*. Queste opere, che soltanto in epoca moderna si riscoprono in tutta la loro importanza, avrebbero potuto agevolmente essere inserite, un po' per volta, lungo i quattro capitoli che hanno illustrato la vita e la carriera di Tintoretto, rischiando però di interrompere una narrazione che scorre invece fluida. Si è quindi deciso di creare una parte dedicata completamente ai disegni, che costituiscono una parte della produzione artistica del pittore che si snoda lungo tutta l'arco della sua vita³⁰⁹. Dei rapporti stilistici tra le opere di Tintoretto e quelle dei colleghi centro italiani si è già trattato brevemente nel corso di questo lavoro. Si intende qui, tuttavia, analizzare le differenze nel modo di disegnare e nell'utilizzo dei disegni, come mostrano al contempo i risultati degli studi diagnostici che sono stati condotti dal Museo del Prado in occasione dell'esposizione, fornendo così una visione più ampia sul tema.

La grande somiglianza tra lo stile centro italiano e quello di Tintoretto non deve trarre in inganno. Le similitudini esistono e sono note, ma i punti di contatto si limitano al mero aspetto visivo dell'opera conclusa. Il disegno venne utilizzato sì come base per le figure dipinte, ma non tanto quanto si aspetterebbe, a questo punto, un pubblico a cui le precedenti sezioni hanno illustrato molte volte e con forza le similitudini con le opere e i maestri centro italiani. Le modalità con cui Tintoretto si avvicinò alle tele erano quanto mai distanti da quelle dell'Italia centrale. Proprio questa sua diversità, per questa capacità di unire disegno e pittura, il pittore ha creato quello che Michiaki Koshikawa definisce un disegno «molto veneziano» poiché al tradizionale disegno Tintoretto aggiunse sempre un tocco quasi “di pittura”, realizzando ad esempio i punti di luce in biacca bianca³¹⁰. Giorgio Vasari scrisse di

³⁰⁸ Per approfondimenti si veda: William Roger Rearick, «The Uses and Abuses of Drawing in Jacopo Tintoretto, Master Drawing», 2004, 42, pp. 349-360.

³⁰⁹ In alcuni casi le tele avrebbero potuto essere d'aiuto nella comprensione di questo tema, come il *San Rocco in Gloria*, nella Sala dell'Albergo della Scuola Grande di San Rocco, opera che mostra la sintesi tra il disegno e la pittura, ma che al pari delle altre appartenenti al medesimo ciclo non è stato possibile presentare in mostra. Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, cit., p. 388.

³¹⁰ Robert Echols, Frederick Ilchman (a cura di), *Tintoretto, 1519-1594*, cit., p. 171.

lui: «ha lavorato a caso e senza disegno [nella preparazione delle opere], quasi mostrando che quest'arte è una baia [uno scherzo]»³¹¹. Lo stesso riportò l'aneddoto secondo il quale l'artista, alla richiesta di fornire alla Scuola Grande di San Rocco i disegni di ciò che avrebbe raffigurato in seguito su tela, rispose con un dipinto finito, dichiarando che era solito progettare in quel modo le proprie opere. Dagli studi diagnostici si è potuto appurare il grande lavoro di disegno che, invece, sta alla base di ogni sua tela, e se ne può dedurre che l'aneddoto, se vero, sia stato probabilmente solo il modo con cui Tintoretto volle dimostrarsi ancora una volta diverso e migliore rispetto ai colleghi. Si è a conoscenza, oggi, del fatto che egli utilizzò questa tecnica pressoché sempre, direttamente sulla tela, prima di procedere con il dipinto, e sono proprio questi disegni, nascosti ma più protetti dai "ritocchi" di cui sono vittime le opere nel corso dei secoli, che possono far luce sugli aspetti meno conosciuti della sua arte. Infatti, dopo aver tratteggiato un abbozzo sulla tela, era solito coprire il tutto con velature colorate, in alcuni casi ritoccando nuovamente la composizione. Queste informazioni sono emerse dagli studi condotti per l'esposizione madrilena, grazie alle indagini avvenute in occasione degli interventi di restauro. Se nelle precedenti sezioni della mostra è stato presentato al pubblico il punto più avanzato raggiunto dagli studi disponibili al momento, in questo capitolo vengono invece offerti i risultati delle indagini svolte appositamente dallo stesso Museo. Ana González Mozo, ricercatrice specializzata nella tecnica dei processi di creazione dell'arte rinascimentale italiana³¹², ha potuto indagare il processo di lavoro Tintoretto dal primo abbozzo fino alla realizzazione effettiva dell'opera, proprio grazie allo studio dei disegni presenti sulle tele analizzate. Questi disegni furono per Tintoretto un supporto fondamentale non solo per la rappresentazione delle figure, fungendo da base preparatoria, ma anche per la stesura del colore³¹³. Si è scoperto che utilizzò principalmente biacca bianca³¹⁴ su sfondo nero, un carboncino del medesimo colore per le modifiche intermedie e, infine, una vernice rossa per eventuali finiture richieste dal caso³¹⁵. L'analisi della *Lavanda dei piedi* madrilena ha mostrato invece che parte del disegno sottostante venne realizzato con un attrezzo appuntito, grattando e incidendo la tela³¹⁶. In alcune zone dell'opera la pittura non cela completamente la tela, rendendola visibile come è possibile notare ancora oggi. Le gambe del tavolo, in particolare, lasciano intravedere

³¹¹ *Ibid.*

³¹² [Museo del Prado], Ana González Moro

<https://www.amigosemuseoprado.org/es/plantillas/gonzalez-mozo#> consultato il 2 gennaio 2022.

³¹³ Miguel Falomir in (e a cura di), *Jacopo Tintoretto – Actas del Congreso Internacional*, cit., p. 165.

³¹⁴ La biacca, più comunemente conosciuta come *bianco di piombo*, è un pigmento di colore bianco derivante dal carbonato di piombo basico. Per questo motivo, se inalato, è tossico.

³¹⁵ Miguel Falomir in (e a cura di), *Jacopo Tintoretto – Actas del Congreso Internacional*, cit., p. 166

³¹⁶ *Ivi*, p. 167

abbastanza agevolmente tracce di linee nere sottostanti, orizzontali e così regolari da non lasciare dubbi sulla necessità di un ausilio per tracciarle³¹⁷. In alcuni casi il disegno venne completamente coperto dal dipinto, quando il risultato non era soddisfacente. Nella *Lavanda* le mattonelle, tanto funzionali alla prospettiva, vennero in origine dipinte – sempre su una base di disegno – in maniera differente da quella che si vede oggi. In un secondo momento l'artista tracciò altre righe nere sulla pittura, rendendo il pavimento differente. Su quelle seconde linee venne dipinta la pavimentazione che oggi è visibile³¹⁸. Anche l'arco sullo sfondo, centro geometrico della prospettiva, presenta tracce visibili a occhio nudo delle linee prospettiche tracciate come base per la costruzione dell'intera opera. Il maestro considerò la tela al pari della carta, disegnando, coprendo i disegni con velature, ricominciando e ritoccando, lasciando poi zone di dipinto nude dalla vernice. Proprio questo aspetto, al netto di eventuali aggiunte e ritocchi nei secoli successivi, permette di notare queste parti ancora oggi³¹⁹. Vasari, non sempre elogiativo verso l'artista, scrisse ancora: «ha costui [Tintoretto] alcuna volta lasciate le bozze per finite, tanto a fatica sgrossate, che si vedono i colpi dei pennelli fatti dal caso e dalla finezza, piuttosto che dal disegno e dal giudizio»³²⁰. Le analisi svolte al Museo del Prado sono state fondamentali per comprendere con quale frequenza Tintoretto disegnasse sulle tele: è possibile ipotizzare, con giustificata sicurezza, che egli lo fece in pressoché tutte le opere da lui realizzate. Per quanto non sia stato ovviamente possibile analizzare l'intera sua produzione, la totalità delle tele conservate al Prado riporta tracce di disegno sotto la pittura³²¹, fornendo una base statistica comunque significativa per comprendere il suo *modus operandi*. È importante considerare, infatti, che la raccolta conservata al Museo non è limitata in termini cronologici a un periodo particolare della vita artistica di Tintoretto, ma comprende opere dalla prima metà fino agli ultimi due decenni del XVI secolo; né riguarda soltanto opere di soggetto o tipologia tematica particolare. Ne risulta, dunque, un campione sufficientemente rappresentativo per poter affermare che l'artista passò l'intera esistenza disegnando e correggendo sulle tele prima di procedere alla stesura del colore. Fin qui ci si è concentrati per larga parte sull'importanza che il disegno eseguito direttamente sulla tela ricopriva nella costruzione dell'opera. Non va però dimenticato che parte degli studi avvenne anche su carta. Così, si sono esposti in questa sezione una serie consistente di disegni preparatori, per larga parte identificando chiaramente allo spettatore

³¹⁷ *Ivi*, p. 167

³¹⁸ *Ivi*, p. 168

³¹⁹ Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, cit., pag. 169.

³²⁰ Gino Damerini (a cura di), *Nino Barbantini – Scritti d'arte inediti e rari*, cit., pag. 55

³²¹ Falomir, «Jacopo Tintoretto – Actas del Congreso Internacional», cit., pag. 165.

l'opera per cui sono serviti. In un raro caso, *Venere e Vulcano*³²², lo schizzo servì da preparazione per l'intera tela già in mostra. Molti altri, invece, raffigurano parti di sculture di Michelangelo, a ulteriore dimostrazione di quanto l'artista fiorentino sia stato fondamentale per la formazione del veneziano.

In questa sezione della mostra, per la prima volta, si espongono anche opere di artisti differenti da Tintoretto, prima rappresentati unicamente dalle fotografie delle stesse annesse a didascalie o cartellini. La prima di queste, in ordine temporale, è un busto già ritenuto dell'imperatore romano Vitellio, ma probabilmente di un altro personaggio della stessa epoca, copia di anonimo artista della metà del XVI secolo da un celebre originale antico³²³. L'anonimato dello scultore pare essere in aperto contrasto con i metodi di selezione delle opere fin qui esposte. Il busto, però, serve a dare la misura della fama del soggetto, che risulta essere la scultura dell'antichità «più conosciuta, copiata e utilizzata»³²⁴ dagli artisti rinascimentali, rinvenuta a Roma agli inizi del XVI secolo e trasportata a Venezia per trovare collocazione a Palazzo Ducale fino alla fine del secolo³²⁵. Tintoretto, al pari dei colleghi, studiò a lungo l'opera. L'esposizione presenta uno dei disegni che riprendono questo soggetto, lo *Studio di Vitellio* oggi conservato a Monaco di Baviera³²⁶. Si permette così allo spettatore della mostra di osservare l'interpretazione di Tintoretto accanto al suo modello reale. Allo stesso modo compaiono copie fedeli da Michelangelo, come il bronzetto anonimo raffigurante *Sansone e due filistei*³²⁷ o *l'Allegoria del Crepuscolo* attribuita al Tribolo³²⁸. I lavori michelangioli furono di fondamentale importanza per Tintoretto: le loro copie facevano parte della dotazione di bottega del pittore, che le studiò a lungo e le utilizzò per formare gli artisti al proprio servizio.

In conclusione, questa sezione costituisce una sorta di mostra nella mostra, un momento allo stesso tempo di analisi e di sintesi della pratica operativa del pittore. Idealmente, permette di ripercorrere cronologicamente la carriera di Tintoretto, dai suoi approcci alla scultura michelangioli fino alla sua personale interpretazione del disegno centro italiano. Ma, allo stesso tempo, riprende e rende visibile quel discorso, sottinteso in tutto l'arco dell'esposizione, di un disegno tintoretiano sottostante e neanche troppo celato nelle opere pittoriche. Una tematica non sempre facile da esporre, come quella della produzione grafica,

³²² (Cat. 58) 1545, Staatliche Museen, Berlino.

³²³ (Cat. 51) Museo Nazionale del Prado, Madrid.

³²⁴ Traduzione dell'autrice. Miguel Falomir, *Tintoretto*, cit., p. 395.

³²⁵ Miguel Falomir, *Tintoretto*, cit., p. 395.

³²⁶ (Cat. 50) Staatliche Graphische Sammlung, Monaco di Baviera.

³²⁷ (Cat. 57) Museo Nazionale del Bargello, Firenze.

³²⁸ (Cat. 54) Museo Nazionale del Bargello, Firenze.

troppo spesso a rischio di apparire materia da specialisti, riesce così ad essere non soltanto integrata, ma valorizzata agli occhi del grande pubblico.

Capitolo 4 – Il Museo Nazionale del Prado: contesto economico³²⁹.

Il Museo Nazionale del Prado, una delle istituzioni culturali più conosciute e celebri a livello internazionale, è un ente pubblico con autonomia “speciale” rispetto all’Amministrazione Generale dello Stato³³⁰. Fondato nel 1819, durante la propria storia ha attraversato guerre mondiali e civili, crisi economiche e politiche, riuscendo però sempre a rimanere un punto di riferimento per la cultura spagnola ed estera. Durante gli anni l’istituzione ha subito grandi trasformazioni, adeguandosi armoniosamente alla situazione politica sociale ed economica del momento; una delle modifiche più importanti è stata la dotazione di una pressoché completa autonomia gestionale³³¹, che lo svincola parzialmente dal rigido controllo statale. La prima tappa di questo percorso risale al 1927 quando, con il Decreto Legge del 4 aprile, viene riconosciuta personalità giuridica e una primordiale forma di autonomia funzionale³³². Durante i decenni successivi verrà data sempre più importanza all’indipendenza del Museo, arrivando a dichiararlo Ente Autonomo nel 1985, unica istituzione culturale ad ottenere una simile qualifica per i ventisei anni successivi; l’unico altro esempio sarà infatti costituito solo nel 2011 dal Museo Nazionale Centro d’Arte Reina Sofia. Lo status di Ente Autonomo permette al Museo del Prado di aver contestualmente riconosciuto un apparato gestionale più agile e autonomo³³³ rispetto agli altri musei statali che lamentano tutt’oggi un grado

³²⁹ Il presente capitolo si basa sulla documentazione inviata gentilmente dal Museo Nazionale del Prado. Per esplicita richiesta del Museo, non è stato possibile allegare tale documentazione, comprendente dati di natura economica e relativi all’affluenza del pubblico, nella sua completezza.

³³⁰ L’autonomia speciale del Museo del Prado è normata dalla Legge 6/1997 del 14 aprile, *de Organización y Funcionamiento de la Administración General del Estado - LOFAGE* (sull’organizzazione e il funzionamento dell’amministrazione generale dello Stato). Essa stabilisce che l’autonomia rispetto all’amministrazione generale dello Stato viene assicurata da «specifici regolamenti [...] al fine di rendere detta indipendenza o autonomia pienamente effettiva». La norma è stata poi ripresa dalla Legge 46/2003 del 23 novembre che disciplina il funzionamento del Museo Nazionale del Prado. Traduzione dell’autrice. Tribunal de Cuentas, N° 812. *Informe de la Fiscalización del Museo Nacional del Prado. Ejercicio 2005*. S.I., S.e., [2008], <https://www.museodelprado.es/museo/informes-de-fiscalizacion-del-tribunal-de-cuentas>, p. 11.

³³¹ *Ibid.*

³³² Marina Chinchilla (a cura di), *La Gestión del Museo del Prado desde su experiencia más reciente*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2021, p. 12.

³³³ L’autonomia di un ente culturale è un aspetto sempre più fondamentale nel panorama contemporaneo. Il termine è spesso assimilato al significato di “autogoverno”, con la gestione in parziale o totale autonomia delle entrate autoprodotte o ricevute, la stesura del budget e del bilancio, la programmazione gli obiettivi a breve medio e lungo termine, oltre alla possibilità di godere di libertà per quanto concerne la ricerca e la stipula di finanziamenti privati (erogati sottoforma di sponsorizzazioni, donazioni, lasciti testamentari...). Gli enti definiti “autonomi” hanno un’amministrazione interna che ne gestisce l’esistenza, anche dal punto di vista economico, finanziario e amministrativo. Il Museo Nazionale del Prado può, nella fattispecie, «svolgere attività commerciali, creare e/o partecipare a società o fondazioni, determinare il prezzo del biglietto (previa autorizzazione del competente Ministero), gestire autonomamente le risorse finanziarie (provenienti dallo stato, dagli introiti dei biglietti, dei patrocini e delle sponsorizzazioni), acquisire direttamente

pressoché nullo di autogoverno³³⁴. Infine, nel 1997, con il decimo provvedimento aggiuntivo della Legge 6/1997 *de Organización y Funcionamiento de la Administración General del Estado* (sull'organizzazione e il funzionamento dell'amministrazione generale di stato), diviene un Ente Pubblico a tutti gli effetti, con una propria personalità giuridica e la piena capacità di agire sia in ambito pubblico che privato³³⁵ con la necessità che venga però perseguita la mission istituzionale, come esplicitato nell'articolo 3 della detta Legge. Nella stessa si chiarisce che il Museo agisce per perseguire la protezione, la conservazione e l'arricchimento del patrimonio storico artistico spagnolo, promuovendolo ed esponendolo nelle misure più appropriate, rendendolo accessibile a ogni tipo di visitatore che ne desiderasse fruirne; si impegna poi a promuoverlo per sviluppare programmi didattici e di formazione specialistica, oltre a intessere rapporti con le altre istituzioni, siano esse musei, università o istituzioni culturali in senso lato, «organizzando [con le altre istituzioni] mostre temporanee»; infine, è compito del Museo fornire consulenza e pareri in primo luogo all'Amministrazione Generale dello Stato, oltre che a studiosi ed enti pubblici e privati³³⁶. La successiva legge 46/2003 e il Regio Decreto n° 433 del 2004 tracciano poi l'ultimo assetto giuridico del Museo, confermando la libertà di gestione già garantita con le precedenti disposizioni. Uno degli aspetti più importanti normati è la possibilità di ricercare e ottenere risorse finanziarie proprie, anche di derivazione privata, e di gestirle nella maniera che più si reputa opportuna per raggiungere gli obiettivi istituzionali. Questa grande libertà è stata utilizzata per compiere, in alcune occasioni, scelte controcorrente che si sono però poi dimostrate vincenti: dal 2012, nel tentativo di combattere la crisi economica che si stava abbattendo anche sugli enti culturali, si è deciso di incrementare il numero di giorni di apertura settimanali invece di ridurli per contrarre le spese. Questo ha portato ad accogliere in totale visitatori per 53 giorni l'anno in più rispetto al passato, con un regime di orari libero e indipendente dal resto dei Musei statali – sottoposti invece al vincolo del *Ministerio de Cultura y Deporte* – e compiendo una scelta che, se pur inizialmente fortemente ostracizzata,

beni e diritti rientranti nelle sue funzioni».

Donato Messineo, Roberta Occhilupo, «La gestione di musei e parchi archeologici e il coinvolgimento dei privati nel settore culturale: l'Italia nel confronto con la Francia, la Germania e la Spagna», *Aedon*, 2014, 3, pp. 1-25, p. 6.

³³⁴ La Legge citata è il Reale Decreto 1432/1985 del 1 agosto. L'unico altro museo a godere delle stesse libertà è il Museo Nazionale Centro d'Arte Reina Sofia, per quanto abbia visto riconosciute queste possibilità solo dal 2011.

Marina Chinchilla (a cura di), *La Gestión del Museo del Prado*, cit., p. 12.

³³⁵ *Ivi*, pp. 12-13.

³³⁶ Traduzione dell'autrice. Gobierno de España, Ley del 25 noviembre 2003, n°46, *Reguladora del Museo Nacional del Prado* (che regola il Museo Nazionale del Prado), art. 3 *Objetivos y fines*, commi a, b, c, d, e, f.

si è rivelata poi fondamentale, risultando uno dei primi casi in Europa³³⁷.

4.1– Breve storia dei finanziamenti europei agli enti culturali pubblici.

Per lungo tempo gli enti museali europei sono stati sottoposti a rigido controllo amministrativo e gestionale da parte dello stato; agli stessi non era chiesto di rispettare determinati standard di efficienza poiché erano meri distaccamenti statali a tutti gli effetti. Questa situazione è però mutata progressivamente nel corso del tempo quando, a seguito delle crisi economiche che si sono succedute, gli stati si sono trovati nella difficoltà, o addirittura nell'impossibilità, di continuare a essere gli unici finanziatori degli enti culturali. La contrazione dei finanziamenti è divenuta, quindi, un'opportunità per ricostruire la struttura gestionale degli stessi enti, già percepita necessaria a causa degli alti livelli di inefficienza. Il riconoscimento progressivo di diversi gradi di autonomia ha permesso di ottenere l'amministrazione più snella e soprattutto maggiormente efficiente che tanto si andava cercando. La riduzione delle spese è stata una naturale, insufficiente, risposta alla diminuzione dei contributi pubblici. Così vari Paesi europei, pur in modalità e tempi differenti, hanno progressivamente decentrato la gestione a favore dei singoli enti culturali. La Francia, per esempio, ha costituito uno dei primi esempi in cui il modello centralista è entrato in crisi: dagli anni Ottanta si è sviluppata una sensibilità sempre maggiore al tema del necessario decentramento del potere a favore di una gestione più autonoma a favore dei singoli enti, arrivando a riconoscer loro una propria personalità giuridica³³⁸. La fine del decennio successivo ha visto invece la Spagna intraprendere questo percorso, con il riconoscimento dell'autonomia gestionale e finanziaria ai propri musei maggiori³³⁹. Per informazioni più dettagliate sulla situazione del Paese si rimanda all'inizio del presente capitolo. Anche la Germania, a causa della crisi economica del 2002-3, ha registrato un ridimensionamento del finanziamento pubblico al comparto culturale che ha portato, nel tempo, a una revisione della gestione degli stessi enti perché considerata eccessivamente, e inutilmente, rigida³⁴⁰. Nonostante una maggiore autonomia che renda più efficiente la gestione dei fondi ricevuti,

³³⁷ [XLSemanal], María de la Peña, *Miguel Falomir nos enseña sus lugares preferidos del Prado*, <https://www.xlsemanal.com/personajes/20170623/miguel-falomir-nuevo-director-museo-prado.html>, consultato il 10 dicembre 2022.

³³⁸ Questi enti sono chiamati *établissements publics administratifs* (EPA), il cui primo esempio è stato il Louvre nel 1992. Donato Messineo, Roberta Occhilupo, «La gestione di musei e parchi archeologici e il coinvolgimento dei privati nel settore culturale: l'Italia nel confronto con la Francia, la Germania e la Spagna», cit., pp. 3-4.

³³⁹ *Ivi*, p. 6.

³⁴⁰ *Ivi*, p. 5.

essi sono diminuiti a tal punto da rendere necessario individuare altri finanziatori che contribuiscano alla copertura delle spese. Progressivamente, nei vari stati, si è incentivato sempre più il sostegno privato agevolandolo in varie forme, anche di natura contributiva. La diversificazione delle fonti di finanziamento permette di creare bilanci più solidi poiché, anche nel caso in cui una di esse dovesse venir meno, le altre contribuirebbero a sostenere l'ente. Attualmente, nei bilanci delle istituzioni culturali i proventi pubblici e privati convivono, insieme ai leciti dubbi sulle riduzioni degli stanziamenti governativi a fronte di investimenti in altri settori. A questi si aggiungono dibattiti sull'utilizzo di questa autonomia gestionale, che in taluni casi comprende anche la possibilità di stabilire l'importo del biglietto di ingresso. Si prendano le Gallerie degli Uffizi di Firenze che, recentemente, hanno ritenuto di innalzare la tariffa di ingresso a 25€ in periodi dell'anno considerati di "alta stagione"³⁴¹, sembrando voler trasmettere un'idea di cultura più elitaria, non accessibile a tutti. A questi legittimi timori si uniscono forti dubbi sull'eticità di sfruttare le potenzialità dell'istituzione per ottenere ricavi in maniera non sempre considerata moralmente accettabile, come la sfilata di moda di Fendi sul colle palatino alle spalle del Colosseo, concordata con il Comune di Roma in cambio dei fondi da destinare ai restauri³⁴². A questo si potrebbe opporre esempi molto diversi, come la città di Atene che, pur piegata da sette anni di crisi economica, rifiuta due milioni di euro per un quarto d'ora di "affitto" dell'Acropoli da parte dell'azienda di moda Gucci³⁴³. Quale che sia la risposta che l'ente fornisce a queste offerte, la presenza stessa di un privato che avanza una tal domanda per l'utilizzo dei luoghi – sperando a ragion veduta di ottenere una risposta affermativa – è indice della grave difficoltà economica in cui vertono molti enti culturali, disposti ad accettare proposte che sviliscono la natura stessa del luogo. I finanziamenti pubblici non bastano più e per garantire la sopravvivenza dell'ente culturale si deve scendere a compromessi, più o meno accettabili, con il privato.

Anche l'origine dei contributi del Museo del Prado, come quella degli altri enti culturali almeno europei, è duplice: in parte essi provengono da fonti pubbliche, in parte da fonti private. Nella prima categoria si annoverano gli stanziamenti assegnati dal Budget Generale

³⁴¹ [Le Gallerie degli Uffizi], *Prezzi ufficiali per le Gallerie degli Uffizi*, <https://www.uffizi.it/pagine/prezzi-biglietti>, consultato il 26 gennaio 2023.

³⁴² [La Repubblica], Silvia Luperini, *La sfilata di Fendi al Colosseo, parata di abiti e stelle per l'omaggio a Roma*, https://roma.repubblica.it/cronaca/2019/07/05/news/la_sfilata_di_fendi_al_colosseo_parata_di_abiti_e_stelle_per_l_omaggio_a_roma_inspirati_dall_antico_-230416452/, consultato il 26 gennaio 2023.

³⁴³ [La Repubblica], Ettore Livini, *Atene dice no a Gucci. Rifiuta i soldi: "Sull'Acropoli non si sfilava"*, https://www.repubblica.it/economia/2017/02/15/news/schiaffo_di_atene_a_gucci_rifiuta_56_milioni_sull_acropoli_non_si_sfila_-158345984/, consultato il 26 gennaio 2023.

di Stato, principalmente dal Ministero dell'Istruzione della Cultura e dello Sport³⁴⁴, oltre alle singole Amministrazioni locali che possono contribuire in maniera costante od occasionale, anche nel caso di eventi che reputano di particolare interesse per il proprio territorio³⁴⁵. Quale che sia l'origine dei fondi statali, la loro assegnazione è disciplinata dalla Legge 46/2003, *reguladora del Museo Nacional del Prado* (sulla regolamentazione del Museo Nazionale del Prado). Questa disposizione è un pilastro fondante dei finanziamenti devoluti al Museo: stesa con il preciso scopo di «accrescere e migliorare le proprie [del Museo] attività e, allo stesso tempo, aumentare la propria efficienza e la capacità di raccogliere fondi aumentando il proprio livello di autofinanziamento»³⁴⁶. Per raggiungere i tali propositi, la stessa Legge sancisce che il patrimonio economico di cui dispone l'ente è differente da quello dello Stato³⁴⁷, svincolando il Museo dalle possibili bufere politiche che potrebbero influenzarne negativamente la stessa esistenza. Allo stesso modo, lo si dota di uno specifico regime di bilancio³⁴⁸, ma, soprattutto, gli si garantisce la già ricordata completa autonomia gestionale³⁴⁹ e piena capacità di agire³⁵⁰. Senza la citata autonomia, riconosciuta come imprescindibile da vari Paesi europei, poco si potrebbe fare per migliorare l'efficacia di gestione di un ente culturale, in particolare modo uno tanto grande e impegnativo come è il Museo del Prado. La necessità di provvedere in autonomia al reperimento dei fondi necessari al finanziamento dell'istituzione è un tema divenuto sempre più importante con il passare del tempo, a causa della diminuzione del contributo statale. La situazione è andata peggiorando nel corso del tempo (Fig. 11).

³⁴⁴ Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2012*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2013, p. 6.

³⁴⁵ La Comunità Autonoma di Madrid stipula periodicamente contratti di sponsorizzazione con l'istituzione contribuendo al suo finanziamento. In questo caso non risultano particolari affinità tra le attività finanziate e la storia e la cultura della Comunità Autonoma, per maggiori dettagli si veda il proseguito di questo capitolo.

³⁴⁶ Traduzione dell'autrice. Gobierno de España, Ley del 25 noviembre 2003, n°46, "Reguladora del Museo Nacional del Prado", capo III.

³⁴⁷ «Per il conseguimento delle sue finalità, il Museo Nazionale del Prado avrà un proprio patrimonio diverso da quello dello Stato, costituito da tutti i beni e diritti di sua proprietà. [comma 3] I beni e gli immobili di interesse culturale che fanno parte del patrimonio del Museo Nazionale del Prado o annessi ad esso, saranno soggetti al regime speciale di protezione e tutela stabilito dalla Legge 16/1985, del 25 giugno, del Patrimonio storico spagnolo» Gobierno de España, Ley del 25 noviembre 2003, n°46, "Reguladora del Museo Nacional del Prado", art. 13. Traduzione dell'autrice.

³⁴⁸ *Ivi*, Capo IV, lettera d.

³⁴⁹ *Ivi*, art. 2, comma 2.

³⁵⁰ Tribunal de Cuentas, *Informe de la Fiscalización. Ejercicio 2005*, cit., p. 11.

**NIVEL DE FINANCIACIÓN ESTADO - MNP
2005 - 2018 (%)**

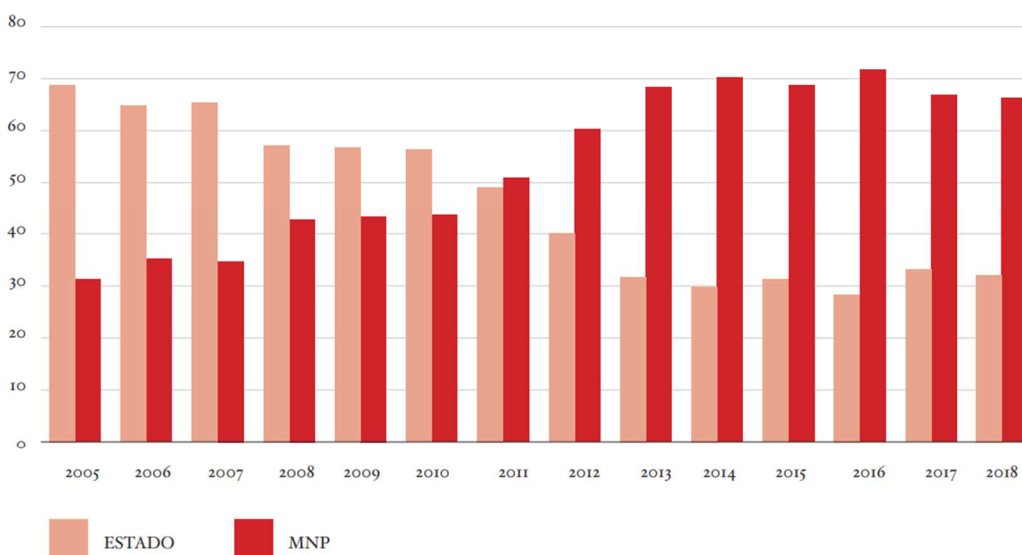


Fig. 11 - Percentuale di finanziamento³⁵¹ Stato – Museo Nazionale del Prado nel 2005-2018, Museo Nacional del Prado, *Dossier de patrocinio*, Museo Nacional del Prado, Madrid, [S.A.], p. 21

Nel 2005 la percentuale di finanziamento statale a beneficio del Museo era di poco inferiore al 70%³⁵², per quanto si fosse già lungi dalla copertura totale, è indubbio che la maggioranza dell'importo economico necessario alla vita dell'ente fosse di derivazione pubblica. Si registra un crollo già nel 2008 quando i contributi statali si attestavano a 26.8 milioni di euro, garantendo una percentuale di copertura delle spese pari al 57,16%³⁵³ del totale. Nel 2012 il totale dei finanziamenti precipita a 16 milioni, equivalente al 39,83% delle spese sostenute³⁵⁴ ragionevolmente a causa della crisi economica del 2008-14; diminuisce ancora nel 2016 quando scende sotto il 30%³⁵⁵. Nel 2021, ultimo anno analizzato dai rendiconti periodi pubblicati dal Museo, i contributi pubblici sono aumentati notevolmente toccando quota

³⁵¹ Le fonti che concorrono all'autofinanziamento del Museo Nazionale del Prado sono diverse, contribuendo a rendere più solido il bilancio. In maniera esemplificativa non esaustiva vi rientrano i ricavi propri, come i biglietti di ingresso, la vendita di diritti per l'utilizzo delle immagini delle opere, l'affitto delle sale, oltre a contributi volontari dei privati, come donazioni, sponsorizzazioni, lasciti testamentari...

³⁵² Museo Nacional del Prado, *Dossier de patrocinio*, Madrid, Museo Nacional del Prado, [S.A.], p. 21.

³⁵³ Tribunal de Cuentas, N° 1.040. *Informe de la Fiscalización del Museo Nacional del Prado. Ejercicio 2012*, S.I., S.e., [2015], <https://www.museodelprado.es/museo/informes-de-fiscalizacion-del-tribunal-de-cuentas>, p. 6.

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ Museo Nacional del Prado, *Dossier de patrocinio*, cit., p. 21.

28.2 milioni di euro a fronte di 40 milioni di spese³⁵⁶. Nonostante il felice aumento, è necessario considerare che si tratta di un evento eccezionale possibile solo grazie ai finanziamenti europei del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza, non si è trattato di uno stanziamento governativo che denota una netta inversione di tendenza. L'inversione di tendenza si era verificata, per quanto in quota minima, prima dell'emergenza pandemica: nel 2019 il Museo del Prado aveva visto i contributi pubblici aumentare lievemente per la prima volta dopo diversi anni di tagli³⁵⁷.

4.2 – Il privato per il pubblico: le donazioni.

Ogni museo non può considerarsi un'entità autonoma ma vive in relazione allo Stato dove si trova. Così il Prado, sorgendo in un Paese nel quale esiste una monarchia costituzionale, gode di benefici anche economici garantiti dalla stessa. La famiglia reale dona infatti con costanza cifre considerevoli all'istituzione, nel solo 2007 Sua Maestà il Re convogliò al Museo l'intero ammontare del premio *Mutua Madrileña 2007*, equivalente a 750.000€³⁵⁸, una cifra simile a quella che investono in un intero anno i maggiori sponsor dell'istituzione³⁵⁹. Probabilmente grazie ai rapporti secolari tra le due famiglie regnanti, anche la Corte Reale Inglese contribuisce, ovviamente in maniera più modesta per quanto non affatto unicamente simbolica, ai bilanci del Museo. Annualmente i Windsor donano al Prado 60mila euro ricevendo una controprestazione singolare: una cartolina con l'immagine del Museo come augurio di Natale³⁶⁰, rendendola di fatto una delle cartoline più costose del mondo. Questi finanziamenti, che pure sono da considerare una notevole boccata d'aria in un clima economico sempre più cupo, non sono che un minimo contributo alle spese sostenute dall'istituzione né possono ritenersi (almeno l'apporto della Famiglia Reale spagnola) stabile e prevedibile. Ne consegue che, per garantire la sopravvivenza economica del Museo, sia fondamentale attrarre altre fonti di finanziamento³⁶¹ che sopperiscano alla diminuzione dei

³⁵⁶ Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2021*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2022, pp. 7–8.

³⁵⁷ Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2019*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2020, p. 310.

³⁵⁸ Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2007*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2008, p. 138.

³⁵⁹ I *Benefactor* stanziavano annualmente un contributo minimo richiesto di 625.000€. [Museo del Prado], *Colabora – Patrocinio* <https://www.museodelprado.es/colabora/patrocinio>, consultato il 10 settembre 2022.

³⁶⁰ Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2007*, cit., p. 139.

³⁶¹ Una delle conseguenze naturali della diminuzione dei contributi statali è la contrazione delle spese. In alcuni casi si sceglie di ridurre le ore di apertura per ridurre contestualmente i costi diretti

contributi pubblici. Non potendo più rivolgersi al governo con la garanzia che esso possa coprire completamente le spese, come avveniva invece nel secolo scorso, è stato necessario cercare aiuto presso il settore privato, nel tentativo di intercettare investitori e donatori. Gli apporti privati ai musei sono iscrivibili in due grandi categorie: i contributi che danno origine a una controprestazione, come le sponsorizzazioni, elargite principalmente per fini commerciali, e i contributi che per natura non ne chiedono necessariamente alcuna, come le donazioni o i lasciti testamentari. Oltre ai singoli cittadini, che possono donare cifre in denaro o beni materiali (normalmente opere d'arte³⁶²), esistono fondazioni costituite con lo scopo di sostenere l'istituzione di riferimento, gli Amici del Museo del Prado, gli Amici Americani del Museo del Prado, la Fondazione Banco Sabadell che «promuove attività di divulgazione, formazione e ricerca in ambito educativo, scientifico e culturale»³⁶³ non sono che esempi. A causa della situazione economica in cui versa il popolo spagnolo, che dopo la crisi del 2008-2014 si trova nuovamente ad attraversare l'attuale situazione di incertezza, non è facile intercettare le liberalità a causa della totale assenza di controprestazioni alla base del significato stesso della beneficenza. Nel caso del Museo del Prado, la possibilità di ricevere donazioni è resa ancor più difficoltosa dall'assenza di una legge che le regoli in maniera chiara. Il *Ministerio de Cultura y Deporte* indica che il termine spagnolo *mecenazgo* o *patronato* (in italiano più comunemente tradotto con “donazione”, per quanto “patronato” rimanga pur sempre un sinonimo) viene compreso e sviscerato nella Legge 49/2002 del 23 dicembre sul Régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo (sul regime fiscale degli enti senza scopo di lucro e sugli incentivi fiscali alla donazione)³⁶⁴, garantendole quindi un regime legale e normativo proprio ma tralasciando i termini *mecenazgo* o *patronato* all'interno del titolo della stessa. Questa mancanza genera

derivanti dall'attività, in altri, come il Museo del Prado, si propende per aprire tutti i giorni della settimana riducendo notevolmente i giorni di chiusura prima previsti.

[XLSemanal], María de la Peña, *Miguel Falomir nos enseña sus lugares preferidos del Prado*, <https://www.xlsemanal.com/personajes/20170623/miguel-falomir-nuevo-director-museo-prado.html>, consultato il 20 agosto 2022.

Nel 2022 il Museo rimarrà chiuso solo in tre occasioni: il primo giorno di gennaio e maggio e il 25 dicembre. [Museo Nacional del Prado], *Entradas para el Museo del Prado*, https://entradas.museodelprado.es/?_ga=2.236718465.1409652545.1670605493-1882424845.1648634651, consultato il 20 agosto 2022.

³⁶² Per una più completa comprensione delle regolamentazioni che normano le donazioni di beni, sia artistici che non, a beneficio del Museo si veda: Marina Chinchilla (a cura di), *La Gestión del Museo del Prado*, cit., pp. 58-69.

³⁶³ [Sabadell Foundation], *The Banco Sabadell Foundation*, <https://www.fundacionbancosabadell.com/en/>, consultato il 24 settembre 2022. Traduzione dell'autrice.

³⁶⁴ [Gobierno de España – Ministerio de Cultura y Deporte], *Cultura y Mecenazgo, ¿En España no hay Ley de Mecenazgo?* <https://culturaymecenazgo.culturaydeporte.gob.es/blog/1-en-espana-no-hay-ley-de-mecenazgo.html>, consultato il 24 settembre 2022.

molta confusione. Lo stesso Ministero della Cultura riconosce che la maggior parte dei cittadini spagnoli, compresi presunti esperti del settore culturale, ignora che in Spagna la detta legge esista, causando non poca difficoltà a rapportarsi con qualcosa di cui generalmente non si conosce l'esistenza: i più infatti credono che non sia data ai cittadini la possibilità di effettuare liberalità nei confronti di enti senza scopo di lucro, ivi compresi i musei³⁶⁵. Il significato del termine "donazione", un lascito volontario non dettato da alcuna intenzione di ottenere una prestazione in cambio, viene sovente confuso dagli spagnoli con l'espressione "sponsorizzazione", che acquisisce al contrario un significato prettamente economico, essendo un contratto finanziario a tutti gli effetti. Nulla si vuol togliere alle motivazioni etiche che possono spingere le aziende a sostenere gli enti senza scopo di lucro con sponsorizzazioni, è importante però considerare che queste motivazioni non sono le motrici ultime che spingono a siglare un contratto. Se l'unico intento dell'azienda fosse sostenere economicamente l'ente prescelto, la scelta ricadrebbe su una donazione. La sponsorizzazione rende chiara la strategia comunicativa alla base del contratto firmato. I presupposti di scarsa conoscenza e familiarità con le donazioni, riconosciuta dal competente Ministero e fortemente radicata nel popolo spagnolo, rendendo ancora più importante il traguardo raggiunto dal Museo del Prado sulla percentuale di fondi propri. A riguardo Miguel Falomir dichiarò nel 2017:

«[il tallone di Achille del Museo] è il finanziamento. Nonostante i limiti legislativi, in assenza di una legge sulle donazioni, il Prado ha raggiunto un incredibile 72% di autofinanziamento in un decennio a forza di mettere la macchina a tutto gas. La macchina [ora] è bollente e può resistere solo un poco, in questo momento abbiamo bisogno che l'allocazione statale [verso il Museo] cresca»³⁶⁶.

La già citata Legge "sul mecenatismo" risale al 2002 ed era in vigore anche alla data delle dichiarazioni di Miguel Falomir. Il riferimento all'assenza di una normativa in merito è probabile sia da intendere come l'assenza di conoscenza della stessa che, a livello sostanziale, non cambia lo stato delle cose: la popolazione non dona, o si accinge a farlo in maniera molto minore a quanto potrebbe, per assenza di legge specifica o di informazione sulla stessa. Quale che sia la credenza comune sulle donazioni, il Museo del Prado beneficia comunque

³⁶⁵ [Gobierno de España – Ministerio de Cultura y Deporte], *Cultura y Mecenazgo, ¿En España no hay Ley de Mecenazgo?* <https://culturaymecenazgo.culturaydeporte.gob.es/blog/1-en-espana-no-hay-ley-de-mecenazgo.html>, consultato il 24 settembre 2022.

³⁶⁶ Traduzione dell'autrice. [XLsemanal], María de la Peña, *Miguel Falomir nos enseña sus lugares preferidos del Prado*, <https://www.xlsemanal.com/personajes/20170623/miguel-falomir-nuevo-director-museo-prado.html>, consultato il 20 agosto 2022.

delle agevolazioni stabilite dalla Legge di Bilancio dello Stato: le attività del Museo sono considerate “prioritarie”, le donazioni che le sostengono godono quindi dei più alti incentivi statali³⁶⁷. In aggiunta, la già citata Legge 49/2002 garantisce al Museo la possibilità di ottenere l'intero importo di tutti i contributi che verranno erogati i quali saranno poi gestiti come «risorse economiche proprie»³⁶⁸ in maniera completamente autonoma.

4.3 – Il privato per il pubblico: le sponsorizzazioni.

Oltre alle poco conosciute donazioni, esiste un secondo regime di contributi aperto al settore privato: le sponsorizzazioni, contratti di natura commerciale che, come tali, prevedono una forma di ritorno a beneficio di chi eroga il finanziamento. Sono questi contratti, di norma, a generare flussi economici più consistenti, sia per la quantità di contributo elargito, sia per la possibilità che vengano ripetuti nel tempo garantendo una sorta di stabilità e prevedibilità dello stesso. Ne consegue che il Museo, come gli altri enti culturali, mosso dalla necessità, si sia dovuto piegare in diversi modi alle logiche di mercato per poter essere attrattivo e intercettare questi possibili singoli investitori. Se gli stati hanno sempre finanziato gli enti museali perché essi sono considerati servizi meritori e in quanto tali devono essere tutelati, i privati agiscono per fini utilitaristici chiedendo una controprestazione attiva o passiva che giustifichi l'esborso di denaro³⁶⁹.

Le sponsorizzazioni a beneficio degli enti culturali sono spesso considerate la panacea ai mali del crescente sottofinanziamento statale. La possibilità di poter disporre di entrate aggiuntive, oltre alle spesso troppo ridotte donazioni private e contribuzioni pubbliche, frutto anche della capacità di creare uno spazio di immagine appetibile per le aziende private, ha spinto nel corso del tempo sempre più istituzioni a impegnarsi per stipulare contratti di

³⁶⁷ La percentuale di detrazione viene così spiegata dal Museo: «nel corso dell'esercizio 2019, l'azienda ha effettuato una donazione di 50.000€ legando il denaro a un progetto [del Museo] che, oltre alla visibilità e al riconoscimento [sociale], porterà i seguenti benefici fiscali: [...] se l'anno successivo la base imponibile corrispondente al 2019 è pari a 1.000.000€ con un corrispettivo di 250.000€ (equivalente al 25% della base imponibile), l'azienda tratterà il 40% della donazione effettuata (50.000€ x 40% = 20.000), sarà quindi tenuta a versare 230.000€ [a fronte di una iniziale quota “intera” di 250.000€, con un risparmio effettivo di 20.000€]». Traduzione dell'autrice. Museo Nacional del Prado, *Dossier de patricinio*, cit., p. 26.

³⁶⁸ Marina Chinchilla (a cura di), *La Gestión del Museo del Prado*, cit., p. 14.

³⁶⁹ Pur esistendo anche un'ulteriore tipologia di sponsorizzazione, denominata comunemente “tecnica”, che prevede la fornitura di beni e/o servizi da parte dell'ente sponsor all'ente sponsee, essa non è utilizzata in larga maniera negli enti culturali. Per le peculiarità dei servizi offerti da questi, e per le diverse tipologie di aziende sponsor, è più frequente incorrere in una sponsorizzazione “standard” con un normale esborso di denaro, per quanto anche le prime due tipologie qui citate siano a tutti gli effetti dei costi per l'azienda.

questo tipo. Nel caso dei contributi privati, l'ente beneficia di entrate che premiano i propri sforzi. Non sempre la divisione dei finanziamenti pubblici garantisce equità: l'italiano FUS, il criterio per ripartire il Fondo Unico per lo Spettacolo a beneficio dei teatri e di tutte le arti performative, fino al 1999 ha avuto come parametro fondamentale e praticamente esclusivo – copriva quasi il 99% del totale – la percentuale di contributi assegnati in precedenza³⁷⁰ e non il volume di attività svolte, quindi di costi sostenuti, nell'anno considerato. Nel caso delle sponsorizzazioni ad essere premiata è la capacità dell'ente di rendersi attrattivo sul mercato. Se fino a questo punto si sono delineati tratti che rendono questa tipologia di entrate quasi idilliaca, in grado di sopperire a mancanze istituzionali e di premiare gli enti che più sono attivi, serve considerare una questione fondamentale: la sponsorizzazione è direttamente proporzionale alla situazione economica del momento. I periodi più incerti dal punto di vista economico sono gli stessi in cui si affievolisce il supporto dei privati, anch'essi coinvolti nella crisi, i quali tenderanno per ovvie ragioni a contrarre il più possibile le spese per meglio affrontare le difficoltà. Questi stessi momenti sarebbero invece gli stessi in cui il provvidenziale aiuto privato sarebbe più necessario, se non fondamentale, dato che troppo spesso anche gli stati nei medesimi periodi riducono i contributi. La seconda considerazione che si può trarre dall'analisi è la necessaria consapevolezza che la sponsorizzazione è sempre una decisione di compromesso tra la concezione di istituzione culturale come entità pura, non assoggettabile alle logiche di mercato per non svilirne la natura artistica, e la – spesso ormai necessaria – accettazione delle dinamiche economiche a cui vanno cautamente assoggettate tutte le attività proposte dall'ente. Il Museo del Prado cerca di rimanere in equilibrio concedendo quanto strettamente necessario, mostrandosi disponibile al dialogo anzi spesso andandolo proprio a cercare, questo dialogo, rimanendo però ben saldo sui propri principi. Così, se si rende essenziale accordare concessioni alle aziende sponsor, vengono proposte normali attività istituzionali, come le visite guidate delle collezioni, con l'aggiunta però di una nota di "privilegio": si ammirano le medesime opere degli altri visitatori ma in solitudine, a porte chiuse. Sarebbe normale concepire questi momenti durante le normali fasce orarie in cui sono presenti visitatori e lavoratori. È invece proprio in questo aspetto si differenzia la capacità di concedere ai finanziatori senza togliere ai fruitori più naturali: le visite a porte chiuse sono organizzate in momenti in cui il Museo sarebbe normalmente chiuso³⁷¹.

³⁷⁰ Pieremilio Ferrarese, *La strategia e la gestione di un teatro d'opera – Il Teatro La Fenice di Venezia*, Venezia, Cafoscarina2019, p. 73.

³⁷¹ Nello specifico, nel corso del 2006 sono state organizzate 66 visite private per 1.623 persone. Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2006*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2007, p. 174.

Se si considera che le sponsorizzazioni hanno anche lo scopo di nobilitare il nome dell'azienda proponente³⁷² e/o influire positivamente sulle vendite, tramite aumento delle stesse, o introdurre prodotti e servizi in target di mercato in cui non si è ancora inserita, viene facile individuare nel ritorno di immagine la principale controprestazione ricercata. I beneficiari ideali dei contratti di sponsorizzazione sono enti di grande fama, con una solida reputazione, aventi un elevato numero di visitatori sia fisici, che entrino quindi nell'ente stesso, che virtuali, nei suoi canali digitali. Nel caso del Museo del Prado entrambi i parametri sono ampiamente soddisfatti. L'istituzione gode infatti di un'ottima reputazione, sia all'interno della Spagna che nei Paesi esteri. Secondo uno studio dell'Università di Rotterdam³⁷³, l'ente si colloca all'ottavo posto per indice di reputazione tra i musei di tutto il mondo – classifica capitanata dal Museo del Louvre – accanto a istituzioni centrali nel panorama culturale mondiale come il British Museum di Londra, l'Ermitage di San Pietroburgo e il Rijksmuseum di Amsterdam³⁷⁴. Sempre dalla stessa indagine emerge che il 95% dei cittadini spagnoli considera il Prado come uno dei grandi contributi che la Spagna ha apportato e continua ad

Nel corso dell'anno seguente le visite sono state il doppio, attestandosi a quota 121, coinvolgendo un totale di 4.160 persone. Il trend è dunque in crescita, mostrando l'apertura del Museo anche a questo tipo di iniziative, volte a far meglio conoscere le sale e creare un rapporto più stretto con i finanziatori. Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2007*, cit., p. 138.

³⁷² Si veda in merito, tra gli altri, lo scandalo che ha coinvolto alcune delle maggiori istituzioni culturali di tutto il mondo nel "caso Purdue Pharma": la famiglia Sackler, proprietaria dell'azienda farmaceutica, ha costruito il proprio capitale grazie alla vendita degli oppioidi, potenti antidolorifici in grado di creare assuefazione e dipendenza. Disoneste scelte di marketing hanno contribuito a creare una vera "epidemia" di oppioidi che ha causato mezzo milione di morti per overdose negli Stati Uniti (periodo 1999-2020). In maniera sparsa ma sempre più costante, gli enti culturali a cui la famiglia aveva effettuato donazioni nel corso del tempo, hanno iniziato prendere le distanze. In alcuni casi sono state ritirate le targhe di ringraziamento all'interno delle sedi – si veda il Louvre nel 2019 –, altri hanno deciso di rifiutare le donazioni, come nel caso del National Portrait Gallery di Londra che nel 2019 ha respinto una donazione di 1,3 milioni di dollari, i Tate Modern, Tate British, Guggenheim Museum, Metropolitan Museum of Art hanno invece dichiarato pubblicamente che rifiuteranno eventuali donazioni future provenienti dalla medesima fonte. In alcuni casi si è arrivati alla restituzione delle sovvenzioni già erogate, con la South London Gallery che nel 2018 ha ritornato 172.000 dollari ai donatori.

[Forbes], Caroline Portefield, *Here are the major Museums that refuse the Sackler's money – thought some keep the name up*, <https://www.forbes.com/sites/carlieporterfield/2021/09/01/here-are-the-major-museums-that-refuse-the-sackler-money-though-some-keep-the-name-up/?sh=6ddbc7107923>, consultato il 5 febbraio 2023.

[Forbes], Kelsey Piper, *The Sackler family made their fortune in opioids – and Museums are rejecting their donations*, https://www-vox-com.translate.google/future-perfect/2019/3/26/18282383/sackler-opioids-purdue-museums-donation?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=it&_x_tr_hl=it&_x_tr_pto=sc, consultato il 5 febbraio 2023.

[Forbes], Caroline Portefield, *These Museums still have the Sackler name up despite opioid crisis controversy*, <https://www.forbes.com/sites/carlieporterfield/2022/02/07/these-museums-still-have-the-sackler-name-up-despite-opioid-crisis-controversy/?sh=e3138d157d5a>, consultato il 5 febbraio 2023.

³⁷³ Museo Nacional del Prado, *Dossier de patricinio*, cit., p. 18.

³⁷⁴ La buona reputazione dei musei è mediamente più alta (79%) di quella delle imprese (64,2%). *Ibid.*

apportare alla cultura universale³⁷⁵. Questa solida reputazione viene consolidata anche nelle onorificenze che vengono assegnate al Museo, gli si riconoscono meriti in ambiti che spaziano dalla comunicazione delle discipline umanistiche, con il Premio Principessa delle Asturie, alla migliore capacità di gestione delle pagine web di istituzioni culturali, considerato dal New York Times come il «maggior riconoscimento di Internet»³⁷⁶, fino all'equivalente dell' «Oscar nell'arte», il Premio Webby Global Fine Art, ottenuto grazie al successo dell'esposizione *El Bosco: la exposición del V centenario* organizzata nel 2016³⁷⁷. Allo stesso modo, il Museo si impegna attivamente per promuovere la propria immagine. Nel corso del tempo sono stati stretti accordi, tra gli altri, con il Ministero della Giustizia, con la Corporazione Radiotelevisiva Spagnola, con l'Istituto Nazionale delle Arti dello Spettacolo e della Musica, il Conservatorio Reale di Musica di Madrid e l'Orchestra della Comunità Autonoma di Madrid³⁷⁸. Si delinea l'immagine un Prado riconosciuto, stimato e ben inserito nel contesto nazionale e internazionale.

Il Museo del Prado può contare su una solida rete di finanziatori privati che, per necessità organizzative, ha deciso di distinguere in alcune categorie sulla base del potenziale contributi che essi hanno la forza di apportare all'istituzione: *Colaborator*, *Protector* e *Benefactor*. Nella prima categoria rientrano le sponsorizzazioni più modeste, la cifra minima richiesta è di 10mila euro annui³⁷⁹ e non è previsto alcun legame che vincoli l'azienda con il Museo per un tempo più lungo. In questo caso il contributo finanziario è riversato sulle attività strutturali³⁸⁰, come il restauro di un'opera d'arte, creazione di borse di studio, pubblicazioni...³⁸¹ Per quanto riguarda invece i "Protettori", questo termine indica le aziende che garantiscono sponsorizzazioni con cifre minime di 300mila euro, sempre senza un limite temporale determinato, contributi che anche in questo caso vengono utilizzati per il sostenimento delle attività strutturali³⁸². Rientra in questa seconda categoria anche la Comunità Autonoma di

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ Marina Chinchilla (a cura di), *La Gestión del Museo del Prado*, cit., p. 50

³⁷⁹ Museo Nacional del Prado, *Dossier de patrocinio*, cit., pp. 24-25.

³⁸⁰ In particolare, le aree che vengono finanziate totalmente o parzialmente da contributi esterni sono: le esposizioni temporanee e la gestione della collezione permanente (vengono esposte più di 1.700 opere nei 90mila metri quadrati del Campus del Museo, a cui si sommano circa 3.200 nei depositi dello stesso, se si considerano anche le opere nei depositi, i progetti educativi, la gestione del Centro Editoriale da cui vengono edite annualmente diverse pubblicazioni, le infrastrutture museali e dei social (con il "Prado digitale" che come già indicato riscuote molto successo), il Centro Studi del Museo.

³⁸¹ Museo Nacional del Prado, *Plan de Actuación 2005-2008 – Pleno Extraordinario del Real Patronato del Museo Nacional del Prado*, Madrid, 2005, p. 51.

³⁸² *Ibid.*

Madrid, sponsor ufficiale dell'esposizione *Tintoretto*. In ultimo, il titolo di "Benefattore" è riservato ad aziende ed enti che contribuiscono ai bilanci con una base di 625mila euro annui e sono legati al Museo per un minimo di quattro annualità. Rientrano in questa ultima maggiore categoria gli Amici del Museo del Prado e gli Amici Americani del Museo del Prado, oltre a enti bancari, assicurativi e di telefonia. Questi ricavi sono ingenti e praticamente certi, una volta stipulato il contratto, rendendoli fondamentali per una programmazione a medio-lungo termine. I fondi sono convogliati in attività di grande rilevanza scientifica e comunicativa, come mostre, programmi didattici, Prado on-line, le esposizioni "fuori porta" del Prado itinerante...³⁸³

Il Museo dialoga attivamente con le aziende sponsor corrispondendo controprestazioni differenti a ciascuna, sia in termini di immagini che di servizi, sulla base della categoria alla quale appartiene – quindi del contributo economico stanziato – e delle peculiarità della stessa³⁸⁴.

4.4 – I fruitori

Le aziende che desiderano sponsorizzare un ente pongono però particolare attenzione anche al numero di persone che possono essere raggiunte dalla documentazione prodotta dall'ente finanziato, come locandine, cartelloni pubblicitari, post sui social network, recanti il logo dell'istituzione culturale e il marchio di riconoscimento – sia esso il nome o il logo – dell'azienda. Nonostante nulla si possa nei confronti del Museo del Louvre, che anche in questo caso generalmente primeggia nelle classifiche³⁸⁵, nel periodo poco precedente all'esposizione *Tintoretto* il numero di ingressi al Prado è sempre stato considerevole. Il documento di rendicontazione annuale stilato dal Museo recita, nel 2008: «in media, dopo un incremento di 600mila visitatori dal 2002 al 2003, il dato è rimasto stabile attestandosi sui due milioni annui»³⁸⁶. Analizzando un periodo più ampio, si denota un aumento molto

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ Museo Nacional del Prado, *Plan de Actuación 2005-2008*, cit. p. 51.

³⁸⁵ Non potendo tenere in considerazione gli anni pandemici, nei quali il numero di visitatori subisce notevoli variazioni anche in base alle eventuali chiusure forzate imposta dai singoli stati, generalmente è il Museo del Louvre a vincere la classifica fittizia dei musei più visitati. Anche negli ultimi due anni considerati prima dell'emergenza Covid-19, si è posizionato al primo posto per affluenza: nel 2018 contava 10,2 milioni di visitatori, l'anno seguente nonostante un calo arrivava a 9,6 milioni, comunque sufficienti a garantire il primato. [Il Giornale dell'Arte], Alessandro Martini, *La classifica mondiale dei musei più visitati*, <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/la-classifica-mondiale-dei-musei-pi-visitati-133125.html>, consultato il 16 agosto 2022.

³⁸⁶ Nello specifico: nel 2003 ci sono stati 2.318.525 ingressi, nel 2004 2.001.546, nel 2005 si è verificata una leggera flessione arrivando a 1.966.496 per poi risalire l'anno seguente a 2.165.581. I

consistente: negli anni Ottanta del Novecento “solo” 600mila persone varcavano annualmente le soglie del Museo³⁸⁷, nel 2019 – ultimo anno prima delle chiusure forzate imposte dall’emergenza sanitaria Covid-19 – il numero era superiore a 3.2 milioni³⁸⁸. Un dato in crescita, dunque, che evidenzia come il patrimonio, le modalità di presentazione dello stesso e le scelte comunicative siano risultate efficaci.

I maggiori sponsor investono decine e talvolta centinaia di migliaia di euro in contratti spesso ripetuti nel tempo, garantendo un apporto economico fondamentale per l’istituzione beneficiaria. Queste aziende, per poter investire cifre così consistenti in contratti di natura pubblicitaria, competono sovente in un mercato internazionale e quindi hanno motivo di investire maggiormente in quelle sponsorizzazioni che possono garantire una copertura mediatica il più ampia possibile, anche in termini di nazionalità delle persone raggiunte dal logo della società. Nell’età contemporanea una delle vetrine più efficaci per mostrare un ente pubblico è senza dubbio il proprio sito internet. Anche per questo nel 2007 è stata inaugurata la nuova versione del sito web dell’istituzione al link www.museodelprado.es. Le migliori comprendono, tra il resto, pagine internet traducibili automaticamente in 12 lingue, indice della volontaria e ricercata apertura internazionale del Museo, e immagini scaricabili in alta risoluzione³⁸⁹ a beneficio sia del pubblico appartenente agli istituti di ricerca e formazione, sia di quanti desiderino semplicemente ammirare da vicino nelle migliori condizioni possibili le opere, magari irraggiungibili per le più diverse motivazioni. Il pubblico ha manifestato apprezzamento per questi accorgimenti triplicando il numero di visite giornaliere al sito web raggiungendo un totale di oltre 8.000 accessi al giorno³⁹⁰, ribadendo l’importanza sempre maggiore dei canali comunicativi telematici³⁹¹.

Da questa analisi il Museo del Prado è in grado di offrire una vasta gamma di visitatori, i cui Paesi di origine sono sparsi nell’intero globo. Basandosi sulle stime più aggiornate risalenti al

documenti presi in considerazione sono stati redatti a metà 2007, non era quindi ancora possibile fornire un dato complessivo; i mesi presi in considerazione sono comunque in linea con i corrispettivi degli anni precedenti. Traduzione dell’autrice. Tribunal de Cuentas, *Informe de la Fiscalización del Museo Nacional del Prado. Ejercicio 2012*, cit., p. 5.

³⁸⁷ [XLSemanal], María de la Peña, *Miguel Falomir nos enseña sus lugares preferidos del Prado*, <https://www.xlsemanal.com/personajes/20170623/miguel-falomir-nuevo-director-museo-prado.html>, consultato il 25 agosto 2022

³⁸⁸ [Museo del Prado], *Datos de visitas*, <https://www.museodelprado.es/museo/datos-visitas>, consultato il 2 settembre 2022.

³⁸⁹ Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2007*, cit., pp. 149-150.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ Durante la pandemia di Covid-19, nell’impossibilità di tenere aperto il Museo per motivi di carattere sanitario, il direttore Miguel Falomir ha accordato la registrazione di brevi video divulgativi aventi come oggetto le tele del Prado. Allo stesso modo hanno agito praticamente tutti i principali musei.

2018, la principale area geografica di provenienza è ovviamente la Spagna, da cui provengono circa il 40% dei visitatori complessivi³⁹². Al secondo posto, con grande distacco, con il 7,4% degli ingressi totali si trova l'Italia; si posiziona poi sul terzo gradino del podio la Repubblica di Corea e poco distanti la Francia, confermando un'attrattività dell'ente a livello mondiale³⁹³. Seguono Stati Uniti, Regno Unito, Cina, Giappone (di cui ogni quattro turisti che visitano Madrid tre si recano anche al Museo del Prado) e il vicino Portogallo³⁹⁴. Si delinea il ritratto di un Museo in costante crescita, in grado di rendersi attrattivo nei confronti di tutti gli stakeholder: i visitatori hanno raggiunto soglie elevate con una crescita costante nel tempo, le imprese possono contare su un numero consistente di potenziali acquirenti venendo incentivate a stipulare contratti di sponsorizzazione con l'istituzione alleggerendo la pressione causata dalla diminuzione dei contributi pubblici. In generale, si può evidenziare il grande impegno del Museo del Prado nel cercare di ottenere ricavi propri. Gli sponsor maggiori sono stati attratti anche dalla possibilità di entrare in contatto con un numero molto elevato di persone, i visitatori del Museo, generando un circolo vizioso virtuoso: un aumento dei ricavi permette, in caso di gestione accorta, una miglioria generale dell'ente che, a sua volta, aumenta la probabilità che le aziende decidano di firmare un contratto di investimento.

Per quanto finora si sia tracciato un quadro forse troppo idilliaco dei contributi privati agli enti culturali, è fondamentale ricordare che essi non sono privi di problemi concreti: come nel caso dei contributi pubblici, anche i finanziamenti privati, nonostante un contratto che leghi l'azienda al museo stabilendo i tempi e i modi di erogazione, possono essere erogati in ritardo, causando difficoltà finanziarie all'ente culturale. Questa eventualità si verifica relativamente spesso; la revisione della Corte dei conti nell'anno fiscale 2005³⁹⁵ ha evidenziato:

«il pagamento delle somme stanziare dagli sponsor è avvenuto generalmente al di fuori del termine previsto dal relativo contratto (il ritardo medio è stato di tre mesi, in alcuni casi [è stato] superiore a cinque mesi). In tre occasioni il compenso è stato successivo alla chiusura della mostra finanziata»³⁹⁶

³⁹² Museo Nacional del Prado, *Dossier de patrocinio*, cit., p. 12.

³⁹³ *Ivi*, p. 13.

³⁹⁴ *Ivi*, pp. 12-13

³⁹⁵ La Corte dei conti spagnola analizza a livello periodico e non annuale lo stato dei bilanci del Museo del Prado. L'analisi svolta sull'anno fiscale 2005 risulta essere quella più vicina alla data dell'esposizione *Tintoretto*.

³⁹⁶ Tribunal de Cuentas, *Informe de la Fiscalización. Ejercicio 2005*, cit., p. 42.

Anche i privati, dunque, alcune volte elargiscono finanziamenti peccando in puntualità. Affinché ciò non impatti troppo pesantemente sul progetto culturale finanziato, è necessario che l'ente organizzatore abbia la forza economica per far fronte a questi ritardi. Nonostante la dilazione dei pagamenti e la controprestazione richiesta espressamente dal contratto, che rende necessario investire tempo e risorse nella creazione di attività e occasioni idonee allo scopo, la ricerca di nuovi sponsor per finanziare le proprie attività è un campo in cui il Museo ha ritenuto opportuno investire tempo e risorse, inserendo il punto tra gli obiettivi individuati per il quadriennio 2005-2008³⁹⁷. Gli investimenti sono stati fruttuosi, il *trend* delle entrate derivanti da contratti di sponsorizzazione è cresciuto notevolmente negli anni intorno a *Tintoretto*: tra il 2005 e il 2006 c'è stato un notevole aumento del 57%, attestandosi a un totale di 4.352.368€³⁹⁸. Dai circa 4.3 milioni nel 2006 c'è stato poi un ulteriore incremento dei finanziamenti l'anno seguente, quando le sponsorizzazioni garantiscono al Prado un totale di 5.786.000€, con un aumento, se pur minore, del 33%³⁹⁹. Nel 2008 la cifra si consolida infine a 5.598.837€, rimanendo costante anche gli anni successivi⁴⁰⁰. L'analisi dei ricavi da sponsorizzazione restituisce una situazione, nel periodo attorno all'esposizione considerata, di crescita stabile, costante, forte, permettendo di ben sperare nel futuro, svincolandosi sempre più dall'instabilità dei finanziamenti pubblici. In totale, dal 2005 al 2008, sono stati convogliati nelle casse del Museo tre milioni di euro in più dalle sponsorizzazioni. Nello stesso periodo sono aumentati considerevolmente anche i visitatori, attestandosi anch'essi a tre milioni, uno dei numeri più alti verificati fino a quel momento⁴⁰¹. Per quanto non siano stati realizzati studi a riguardo, è ragionevole ipotizzare che l'aumento congiunto di pubblico e sponsor abbia una duplice spiegazione mutualmente esclusiva: si può considerare un aumento indipendente delle visite come un fattore attrattivo delle aziende che hanno conseguentemente investito nel Museo per ritorno di visibilità. Allo stesso modo, se si accettasse l'ipotesi inversa, ovvero che le visite siano una conseguenza dell'aumento di sponsor, si potrebbe ipotizzare che i maggiori introiti abbiano permesso al Museo di organizzare attività più attrattive. Quale che sia la motivazione, l'aumento è indice di una capacità di gestione delle relazioni con i finanziatori istituzionali. Consapevoli delle proprie potenzialità, nel 2007 il Prado ha destinato una specifica area alla

³⁹⁷ *Ivi*, p. 52.

³⁹⁸ Serve ricordare il Progetto Prado Itinerante che, da solo, è stato in grado di aumentare di 1.2 milioni le sponsorizzazioni. Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2006*, cit., p. 173.

³⁹⁹ *Ivi*, p. 138.

⁴⁰⁰ Per approfondimenti si veda la sezione *Patrocinio* in: Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2008*, cit., p. 144, *Memoria de Actividades 2009*, cit., p. 152, *Memoria de Actividades 2010*, cit., p. 160.

⁴⁰¹ Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2007*, cit., p. [4].

gestione dei rapporti con le aziende disposte a sponsorizzare uno o più progetti, denominata *Área de Patrocinio* che, insieme alla nuova sezione del sito web dedicata alle sponsorizzazioni⁴⁰², è stata un passo nella direzione di apertura verso le aziende che desiderassero investire nel Museo. Si tratta di una sezione dedicata appositamente all'identificazione dei nuovi sponsor⁴⁰³, tramite campagne promozionali rivolte a un pubblico nazionale e internazionale, alla gestione degli stessi e all'identificazione delle controprestazioni più idonee per ciascuno dei finanziatori. Nel corso del 2007 questa *Área* è stata in grado di stipulare contratti per tutte le esposizioni temporali che il Museo ha organizzato durante l'anno⁴⁰⁴, oltre a firmare accordi con due grandi aziende – Fondazione ACCIONA⁴⁰⁵ e Telefónica⁴⁰⁶ – che, unite a quelle già esistenti, hanno portato un investimento totale di 5 milioni⁴⁰⁷. Ciascuna di esse ha finanziato una delle attività primarie del Museo, permettendo quindi di identificare chiaramente, anche da parte del pubblico, la modalità di utilizzo dei fondi stanziati.

4.5 – Tintoretto: finanziamenti, ipotesi e Comunità.

L'organizzazione delle esposizioni temporanee è un processo lungo e delicato che vede il necessario bilanciamento tra esigenze di studio – legate alla selezione delle opere da esporre, la stesura delle schede e del catalogo, l'allestimento delle sale, agli studi preparatori – e le disponibilità economiche dell'ente proponente. Le esposizioni non sono, non dovrebbero essere, delle isole in mezzo al museo che le ospita ma venir calate in esso in maniera

⁴⁰² *Ivi*, p. 138.

⁴⁰³ L'impegno della suddetta sezione è andato crescendo nel corso del tempo: tra il 2018 e il 2019 sono state intraprese relazioni con 126 aziende, diverse per grandezza, target di clienti, disponibilità economica a investire in sponsorizzazioni, nel tentativo di poter procedere effettivamente alla stipula di un contratto.

Marina Chinchilla (a cura di), *La Gestión del Museo del Prado*, cit., p. 47.

⁴⁰⁴ *Lo fingido verdadero, Dibujos españoles en la Hispanic Society of America, Tintoretto, Thomas Struth: Making Time, Doce artistas en el Museo del Prado, El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya, De Tiziano a Goya. Grandes Maestros del Museo del Prado, Patinir, Goya. El toro mariposa, Fábulas de Velázquez: Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro y Los Grecos del Prado.* [Museo del Prado], *ESPOSICIONES – Histórico*, <https://www.museodelprado.es/actualidad/historico-exposiciones>, consultato il 2 settembre 2022.

⁴⁰⁵ Fondazione attiva nella realizzazione di progetti *green*, i fondi della sua sponsorizzazione sono serviti per finanziare il Programma di Restauro. Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2007*, cit., p. 138.

⁴⁰⁶ Nello specifico l'azienda di telefonia si è occupata di finanziare il Programma di Assistenza ai Visitatori, comprende punti informativi, media, audioguide, visite guidate, manutenzione e ampliamento del sito web e sviluppo di nuovi sistemi informativi. *Ivi*, p. 139.

il sito web nuovo (www.museodelprado.it) è stato lanciato il 15 ottobre 2007. *Ivi*, p. 150.

⁴⁰⁷ *Ivi*, p. 138.

armonica, come parte integrante senza disturbare il delicato equilibrio che (dovrebbe) vige(re) nei luoghi della cultura⁴⁰⁸. Se nessuna mostra deve essere organizzata senza tener conto delle necessità di studio, è vero anche che la stessa non può essere allestita se non con generosi stanziamenti economici atti a coprirne le spese. Così si deve considerare che, per esempio, delle esposizioni temporanee organizzate nel 2005 dal Museo del Prado, la metà hanno avuto esborsi superiori al milione di euro⁴⁰⁹. I maggiori costi risultano essere quelli imputabili alle attività di «pubblicità e propaganda» e, ovviamente, al trasporto delle opere d'arte⁴¹⁰, essendo le esposizioni temporanee realizzate con pezzi anche esterni rispetto alle collezioni permanenti del museo. Ne consegue che floridi bilanci dell'ente organizzatore permettano di avere una maggiore libertà di scelta, l'agire non sarà determinato dalle necessità economiche ma dalle possibilità che queste offrono.

L'esposizione di *Tintoretto* si inserisce in un clima economico particolare ma florido: a fronte della riduzione dei finanziamenti pubblici, il Museo ha avuto la lungimiranza e la capacità di investire nella ricerca dei contributi privati, tramite campagne promozionali adatte e la creazione di un Ufficio preposto, avendo cura di mantenere i rapporti con i finanziatori privati stabili e continuativi nel tempo. L'esposizione qui in studio ha potuto quindi godere della fama del Museo e degli investimenti atti a individuare sovvenzionatori privati, realizzati nella più stretta attenzione a non mercificare le opere d'arte ivi conservate ed esposte. Lo stato spagnolo ha poi concesso la *Garantía de Estado*⁴¹¹ alle opere coinvolte nella mostra, ponendosi come garante nei confronti dei privati e degli enti che detengono la proprietà delle stesse. La *garantía de Estado* è un sistema assicurativo in cui è lo stato stesso che si intesta la responsabilità economica del risarcimento dei pezzi prestati, in questo caso artistici, che prestatori terzi concedono affinché esse siano esposti in istituzioni aperte al pubblico. In caso di distruzione, smarrimento, furto o danneggiamento di qualsiasi genere che le stesse dovessero subire durante il trasporto o l'esposizione, non è il museo o l'ente a cui sono temporaneamente affidate risarcire la parte lesa, ma lo stato⁴¹². Affinché si possano assicurare le opere in questo modo, è necessario che esse vengano esibite in luoghi di

⁴⁰⁸ «Se si allestisce [un'esposizione temporanea] in un museo, non deve danneggiarlo, svilarlo, o disturbarlo in alcun modo». Tomaso Montanari, Vincenzo Trione, *Contro le mostre*, cit., p. 42.

⁴⁰⁹ Tribunal de Cuentas, *Informe de la Fiscalización. Ejercicio 2005*, cit., p. 43.

⁴¹⁰ *Ivi*, p. 43.

⁴¹¹ AA.VV., *El Estado aprueba garantías para exponer en El Prado 50 pinturas de Jacopo Tintoretto*, «Diario de Mallorca - Sección Cultura», 30 dicembre 2006, p. 54.

⁴¹² [Ministerio de Cultura y Deporte], *Patrimonio Cultural - Definición de Garantía del Estado*, <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/patrimonio/garantia-del-estado/definicion.html#:~:text=Garant%C3%ADa%20del%20Estado%20es%20un,p%C3%BAblica%20en%20algunas%20instituciones%20organizadoras.>, consultato il 10 novembre 2022.

proprietà e competenza esclusiva del *Ministerio de Cultura y Deporte*. Per *Tintoretto* lo stato si è fatto garante dell'assicurazione di tutte le opere esposte, ivi compresi alcuni capolavori assoluti che si potrebbero definire ironicamente "senza prezzo" ma che invero un prezzo ce l'hanno. Il governo si è impegnato a risarcire, nella peggiore delle ipotesi che vedeva il Prado vittima di un incendio senza precedenti o di altre catastrofiche evenienze, un totale di 287.894.737,03€⁴¹³ suddivisi tra tutti i prestatori pubblici e privati che avevano permesso la realizzazione della prima monografica tintoretiana spagnola. Quanto ai finanziamenti necessari alla realizzazione della mostra non è stato fornito alcuna indicazione dal Museo Nazionale del Prado. I dati che si possono ricavare dalle fonti pubbliche a disposizione sono differenti e non sempre concordanti: il documento più attendibile – perché redatto dallo stesso Museo – si può ritrovare nella *Memoria de Actividades 2007* che indica come «la Comunità di Madrid, attraverso il suo Ministero della Cultura e dello Sport, ha sponsorizzato la mostra 'Tintoretto', per la quale aveva già contribuito l'anno precedente con un finanziamento di € 200.000 per i lavori preparatori»⁴¹⁴. Non viene indicata la cifra stanziata nell'anno di inaugurazione, la stessa può essere però ricavata dal quotidiano *Diario de Noticias* secondo il quale:

«la presidentessa della Comunità di Madrid, Esperanza Aguirre, il presidente del Patronato del Museo del Prado, Rodrigo Uría, insieme al direttore del Museo del Prado Miguel Zugaza, hanno firmato oggi [...] una convenzione di collaborazione per l'esposizione Jacopo Tintoretto (1518-1594) [...]. Il Governo regionale contribuirà con 600.000 euro (il 64,67% del totale) all'organizzazione della mostra»⁴¹⁵.

Stante questi dati, ne dovrebbe conseguire che l'esposizione ha avuto un costo totale di € 927.787,22 cifra in linea con i quotidiani che riportano di un totale indicativo di circa un milione di euro⁴¹⁶. Non è stato possibile risalire all'origine dei trecentomila euro non stanziati

⁴¹³ AA.VV., *El Estado aprueba garantías para exponer en El Prado 50 pinturas de Jacopo Tintoretto*, «Diario de Mallorca - Sección Cultura», 30 dicembre 2006, p. 54.

⁴¹⁴ Traduzione dell'autrice. Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2007*, cit., p. 139.

⁴¹⁵ AA.VV., *Esperanza Aguirre gestiona una futura muestra en El Prado sobre Tintoretto*, «Diario de Noticias - Sección Cultura», 22 gennaio 2007, p. 69.

⁴¹⁶ Si veda, tra gli altri: *El Punto de las Artes*: «il Consiglio di Governo della Comunità di Madrid ha accordato la stipula della convenzione con il Museo del Prado, partecipando con il finanziamento dell'esposizione 'Jacopo Tintoretto (1518-1594)' che si inaugurerà la prossima settimana, con 600.000 euro. Questa contribuzione rappresenta approssimativamente due terzi del costo totale della mostra». AA.VV., *La Comunidad de Madrid colaborará en la exposición de 'Tintoretto' del Museo del Prado*, «El Punto de las Artes – Sección los Tiempos», 25 gennaio 2007, p. 15. Ancora, *La Rioja*, uno dei più antichi quotidiani spagnoli ancora pubblicati: «più di tre anni e quasi un milione di euro sono stati investiti per allestire una mostra combattendo duramente contro la logistica [dovuta alla movimentazione delle grandi opere]». AA.VV., *Tintoretto asalta El Prado – La*

dalla Comunità Autonoma di Madrid, è ragionevole ipotizzare che l'importo arrivi dai fondi propri del Museo del Prado. La detta Comunità nel corso del tempo ha contribuito a diverse iniziative promosse dal Museo, tra cui il primo numero della rivista *PRADO* e numerose esposizioni e attività, ponendosi nel corso degli anni come uno dei principali e più costanti sovvenzionatori⁴¹⁷. È importante considerare che è proprio in questo territorio che il Museo del Prado trova sede e collocazione, rendendo per certi versi quasi naturale che si trovi nell'istituzione madrileña un finanziatore, per quanto questa considerazione non può e non deve essere scontata. Serve ricordare che, secondo la Costituzione spagnola, le varie Comunità autonome ricoprono un ruolo fondamentale nelle politiche culturali e di gestione degli enti museali⁴¹⁸, rendendo forse più naturale – ma in ogni caso assolutamente lodevole – l'impegno anche economico della Comunità madrileña. Attualmente la stessa continua la sua attività di supporter istituzionale ponendosi nella categoria *Protectores*, come risulta dal sito del Museo⁴¹⁹. Madrid ha contribuito in maniera fondamentale anche nel sostegno alle esposizioni temporanee e ai relativi cataloghi: solo a titolo di esempio, la *Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid* nel 2005 prende parte a *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, nel 2006 si concentra su *Dibujos españoles en la Hispanic Society of America. Del Siglo de Oro a Goya* e collabora nel catalogo di un'altra esposizione, *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, nel 2009 è la volta di *Francis Bacon*, e l'anno seguente di *Turner y los Maestros*⁴²⁰. In assenza di un collegamento costante tra i temi delle mostre e il territorio di Madrid, gli artisti e i soggetti esposti non sono sempre legati alla storia o alla cultura della Comunità autonoma, essa pare finanziare le attività del Prado in quanto promosse dallo stesso Museo e non perché particolarmente affini al proprio territorio. Ne consegue che anche la monografica su Jacopo Tintoretto trova spazio nei bilanci di Madrid, pur non avendo lui mai varcato i confini spagnoli da vivo né essere particolarmente apprezzato o anche solo conosciuto dopo la morte. A fronte di questo va però ricordato che

primera pinacoteca española abre la temporada con el pintor veneciano, «La Rioja - Sección Cultura», 26 gennaio 2007, p. 70.

⁴¹⁷ Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2007*, cit., p. 139.

Tramite *El Consorcio Turístico de Madrid*, un'impresa pubblica sottoposta al controllo della *Consejería de Cultura*, ha sponsorizzato il secondo numero della rivista *PRADO* con un apporto di 30.000 €. Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2008*, Ministerio de Cultura y Deporte, Madrid, 2009, p. 145.

⁴¹⁸ Donato Messineo, Roberta Occhilupo, «La gestione di musei e parchi archeologici e il coinvolgimento dei privati nel settore culturale: l'Italia nel confronto con la Francia, la Germania e la Spagna», cit., p. 6.

⁴¹⁹ [Museo del Prado], *Colabora – Patrocinio*, <https://www.museodelprado.es/colabora/patrocinio>, consultato il 15 ottobre 2022.

⁴²⁰ Per informazioni più dettagliate sulle collaborazioni tra la Comunità Autonoma di Madrid e il Museo del Prado si trovano in *Memorie anual* rilasciate annualmente dall'istituzione: <https://www.museodelprado.es/museo/memoria-anual>.

alcuni dei maggiori – per importanza e per fama – pittori spagnoli sono stati influenzati dal veneziano, come gli antichi El Greco e Velázquez o il più contemporaneo Miquel Barceló. L’ammirazione e il gusto che muove gli spagnoli a visitare le loro mostre potrebbe aver agevolato l’apprezzamento per uno sconosciuto Tintoretto, le cui caratteristiche stilistiche si ritrovano nelle opere degli artisti citati rendendo più familiari i tratti del veneziano. I finanziamenti stanziati per *Tintoretto* non sono quindi da considerarsi elargiti per l’interesse che il pittore suscita nell’ente sponsor, che in alcuni casi ritengono utile legare il proprio nome a quello della tematica esposta, quanto parte di un programma di sovvenzioni più ampio, continuativo nel tempo e trasversale ai soggetti delle esposizioni. Si rende chiaro che è il Museo del Prado il catalizzatore delle sponsorizzazioni molto più di quanto possano essere gli artisti e le correnti esposte, considerazione che rende ancora più inscindibile il rapporto tra l’organizzazione dell’esposizione e l’istituzione culturale principale. Non è stato possibile ottenere informazioni più puntuali sulla divisione delle spese sostenute a causa dell’assenza di un sistema di contabilità analitica tale da permettere di delineare i costi imputabili a ciascuna attività espositiva realizzata⁴²¹. Questo tipo di contabilità, fondamentale per la creazione di una strategia economica, sarà avviata solo all’inizio del 2011⁴²². Allo stesso modo, i report sulle esposizioni temporanee soffrono l’assenza di obiettivi stabiliti a priori, rendendo impossibile un confronto tra le aspettative, mai dichiarate ufficialmente, e i risultati raggiunti, al contrario ben documentati, raccolti e resi pubblici per trasparenza. L’assenza di obiettivi, quindi anche di stima sul numero di visitatori attesi, potrebbe costituire un problema per quegli enti privati che, pur desiderando sottoscrivere una sponsorizzazione a beneficio di una specifica mostra, e riconoscendo nella stessa una possibilità di crescita per i propri profitti, non sono posti nelle condizioni di avere un preventivo anche approssimativo del numero di ingressi e di poter di conseguenza valutare in modo più completo il possibile ritorno economico dell’investimento. Nel caso in esame non pare che questo abbia influenzato la stipula dei contratti, è molto probabile che il solo nome del Museo del Prado sia stato sufficiente a svolgere la funzione di garante per enti e aziende che abbiano desiderato, nel corso del tempo, sottoscrivere un simile accordo.

La Corte dei conti spagnola analizza a cadenza periodica lo stato della situazione contabile del Museo, redigendo un documento pubblico con valutazioni e considerazioni sullo stato della stessa. Nell’anno in cui l’esposizione *Tintoretto* è stata organizzata non stati redatti questi documenti, assai utili per sviscerare a fondo le condizioni dell’ente. Sono rese

⁴²¹ Tribunal de Cuentas, *Informe de la Fiscalización. Ejercicio 2005*, cit., p. 51.

⁴²² Tribunal de Cuentas, *Informe de la Fiscalización. Ejercicio 2012*, cit., p. 66.

pubbliche le analisi del 1998, 2005, 2012 e 2018, ed è qui brevemente considerato il documento del 2005 perché mostra la situazione economica temporaneamente più vicina alla data dell'esposizione. In essa si segnala come i documenti economici del Museo racchiudano tutte le spese e i proventi generati dalle mostre temporanee senza una divisione in base all'anno in cui essi si sono manifestati⁴²³, limitando, anche in questo caso, un'analisi più approfondita. Viene però riconosciuto dalla stessa Corte dei conti che dati consentono comunque di calcolare come la totalità delle spese collegate alle esposizioni temporanee organizzate nell'anno di analisi siano state coperte, non generando quindi alcun debito riversabile all'istituzione centrale del Museo. La maggior parte dei fondi derivava da contratti di sponsorizzazioni, i quali, da soli, arrivano a coprire in media l'88% delle spese di tutte le mostre organizzate⁴²⁴. Non è stato possibile avere accesso ai dati che chiarissero la natura del restante finanziamento. Si può ipotizzare che esso derivi da una copertura interna al Museo. La capacità di autofinanziare le esposizioni temporanee, o tutte le altre attività proposte dal Prado, permette di non gravare sui bilanci del Museo, consentendo libertà nella realizzazione dei progetti. È bene ricordare che la classe politica spagnola ha dimostrato a più riprese di rispettare molto l'istituzione culturale del Prado, non coinvolgendola nelle campagne elettorali contribuendo a creare un'istituzione che viene percepita essere distante e staccata dalla politica⁴²⁵ e, di conseguenza, più inclusiva perché in grado di rivolgersi a tutti i visitatori senza che questi debbano avere preconcetti sul luogo ove si recano. Il rispetto di cui gode il Museo anche da parte della classe politica è una determinante per la libertà di gestione, essere sottoposti a pressioni governative non rende possibile amministrare con l'indipendenza necessaria l'ente.

La situazione economica delle esposizioni temporanee è, in qualche modo, riflesso della condizione del Museo: un'elevata percentuale di autofinanziamento con le conseguenti libertà che da esso vengono garantite. Viene dichiarato dalla Corte dei conti:

«Il risultato economico che deriva dal confronto di entrambe le grandezze [la somma delle spese sostenute per una mostra temporanea e i proventi ad essa collegati] non intende servire a valutare il successo ottenuto da una mostra temporanea, né è necessariamente il fattore più rilevante per ritenere giustificata la sua realizzazione»⁴²⁶.

⁴²³ Tribunal de Cuentas, *Informe de la Fiscalización. Ejercicio 2005*, cit., p. 42.

⁴²⁴ *Ivi*, p. 51.

⁴²⁵ [XLSemanal], María de la Peña., *Miguel Falomir nos enseña sus lugares preferidos del Prado*, <https://www.xlsemanal.com/personajes/20170623/miguel-falomir-nuevo-director-museo-prado.html>, consultato il 24 settembre 2022.

⁴²⁶ Tribunal de Cuentas, *Informe de la Fiscalización. Ejercicio 2005*, cit., p. 42.

4.6 – La reputazione come motore di attrazione anche economica.

La grande affluenza che può vantare il Museo del Prado, sia per le esposizioni temporanee che per la collezione permanente, è un traguardo ottenuto raggiunta grazie a una serie di attività protratte nel tempo. Di certo viene data grande attenzione al modo con cui l'istituzione si mostra e dialoga con l'esterno. Il volume delle notizie riguardanti il Museo – comprendenti articoli di periodici cartacei e online, interviste, rapporti annuali... – pubblicati nel 2007 è stato incrementato del 65% rispetto all'anno precedente⁴²⁷ dimostrando un *trend* in crescita che potrebbe spiegare, se pur solo in parte, l'elevato numero di ingressi. Il Prado si mostra, dunque, compare davanti agli occhi della gente trasmettendo la propria immagine e le proprie proposte. Questa attività non è però priva di costi, sia in termini economici che di lavoro, nel solo anno 2005 state infatti investite cifre considerevoli nella comunicazione, in varie esposizioni temporanee la percentuale di spesa imputabile a questa attività è stata pari a circa il 30% del costo totale di realizzazione⁴²⁸. Ci si rivolge direttamente al grande pubblico, tramite anche il sito internet, informando e ricordando gli appuntamenti del periodo. In aggiunta si coinvolgono giornali, radio e televisione, per riuscire a raggiungere un numero più alto di potenziale pubblico. Si organizzano così conferenze stampa per far conoscere le mostre e le attività in programma, nella speranza di riuscire ad arrivare anche a quel target di pubblico che potrebbe essere interessato agli eventi ma non segue in maniera attiva i canali comunicativi istituzionali. Così, nel 2007, sono state organizzate quattro conferenze stampa internazionali, la prima delle quali tenutasi a gennaio e dedicata all'esposizione *Tintoretto* inaugurata il 30 dello stesso mese. Si sono spesi fiumi d'inchiostro, soprattutto spagnolo, su questa esposizione, la prima di epoca moderna, la prima in assoluto fuori dagli stretti confini veneziani, la prima e probabilmente unica nella penisola iberica. Come è naturale aspettarsi, un gran numero di testate giornalistiche ha dedicato spazio alla mostra, il Museo del Prado si è riservato la cortesia di inviare l'elenco degli articoli cartacei e su piattaforma web dedicati alla stessa. La loro somma ammonta circa a più di un migliaio di documenti. Gli articoli hanno descritto l'esposizione, è lecito supporre sulla base del comunicato stampa stante le grandi similitudini degli stessi, ponendo particolare enfasi sull'unicità e sull'irripetibilità di un simile evento in Spagna. I due aggettivi sono sovente

⁴²⁷ Si passa da 5.636 nel 2006 a 9.214 nel 2007, di queste la maggior parte (8.422 contro 792) riguardano media spagnoli. Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2007*, cit., p. 146.

⁴²⁸ Si veda l'esposizione *Durero. Obras Maestras de la Albertina*, realizzata nel 2005. In questo caso le spese totali sono state pari 1.099.604€ di cui ben 331.184€ impegnati nella voce «publicidad y propaganda».

Tribunal de Cuentas, *Informe de la Fiscalización. Ejercicio 2005*, cit., p. 43.

utilizzati per catturare l'attenzione in occasione di mostre ed esposizioni di ogni tipo, in questo caso è possibile individuare solide motivazioni che ne giustifichino l'impiego. Così, l'opportunità di ammirare le tele dell'artista è "unica" perché è la sua stessa arte ad essere unica, forse il massimo esempio della capacità di armonizzare il colorismo dei pittori veneti, ombre luci e pigmenti, con il disegno dei colleghi toscani e romani, arrivando a sintesi fino ad allora mai raggiunte. "Unica" è la possibilità di perdersi tra un nucleo di sue opere accuratamente selezionate, dopo sette decenni di digiuno. Questo tempo è stato intervallato per il vero da alcune mostre in cui Tintoretto è stato esposto o tutto solo ma nulla potrebbe paragonarle alle monografiche. "Unica" è poi l'occasione di posare gli occhi su una selezione di tele tintorette tenendo i piedi ben saldi in terra spagnola, diverse di queste sono di importanza fondamentale per la narrazione della sua pittura. Non era mai avvenuta una simile opportunità prima di quel momento ed era lecito escludere che essa si potesse ripetere nei decenni successivi per assenza di musei in grado di riproporre un'esposizione simile. Così i caratteri dei rotocalchi guidano l'attenzione del lettore con frasi come «[questa] è la migliore esposizione di Tintoretto fuori da Venezia»⁴²⁹, omettendo però che si tratta dell'unica monografica mai realizzata in un Paese diverso dall'Italia ed edulcorando le originali parole di Miguel Zugaza a riguardo: «abbiamo presentato la migliore esposizione [di Tintoretto] che si possa fare fuori dall'Italia»⁴³⁰. Altri raccontano dell'«occasione unica [proposta dal Museo del Prado] perché non ci sono molte opportunità di ammirare il migliore Tintoretto fuori dalla città dei canali che lo vide nascere, crescere e morire»⁴³¹, ponendo l'enfasi sul legame che unisce l'artista alla propria terra natia, terra che ancora oggi custodisce la maggior parte dei suoi capolavori. L'unicità si sviluppa anche attraverso la rosa delle opere esposte che forse non hanno potuto contare su pezzi di assoluta importanza come il tanto citato in catalogo *Miracolo dello schiavo*, ma hanno comunque ottenuto opere prestigiose che era lecito supporre non sarebbero più tornate sul suolo spagnolo (o, in alcuni casi, europeo) per un lunghissimo periodo. Si descrive un Tintoretto che, umanamente, «assalta il Prado»⁴³², lo «inonda»⁴³³, lo «invade»⁴³⁴. Un Prado che si trova a scoprire l'arte

⁴²⁹ Traduzione dell'autrice. Nieves Fontova, *Es la mejor exposición de Tintoretto fuera de Venecia*, «El Correo – Territorios», 24/01/2007, pp. 6-7.

⁴³⁰ Traduzione dell'autrice. Nieves Fontova, *El poder del veneciano*, «El Correo - Sección Arte», 24 gennaio 2007, pp. 6-7.

⁴³¹ Traduzione dell'autrice. AA.VV., *Tintoretto asalta El Prado – La primera pinacoteca española abre la temporada con el pintor veneciano*, «La Rioja - Sección Cultura», 26 gennaio 2007, p. 70.

⁴³² Traduzione dell'autrice. AA.VV., *Tintoretto asalta El Prado – La primera pinacoteca española abre la temporada con el pintor veneciano*, «La Rioja - Sección Cultura», 26 gennaio 2007, p. 70.

⁴³³ Traduzione dell'autrice. *Ivi*, p. 70.

⁴³⁴ Traduzione dell'autrice. Arantza Prádanos, *Tintoretto invade el Prado*, «SUR – El periódico de Málaga - Sección Vivir» 26 gennaio 2007, p. 70.

poco conosciuta di uno dei più grandi maestri veneziani di tutti i tempi che ha goduto, fino a quel momento, di «scarsa attenzione da parte di musei e istituzioni»⁴³⁵ ma che in quell'occasione «il Museo del Prado cerca di far conoscere al grande pubblico»⁴³⁶. L'esposizione è descritta innumerevoli volte anche con l'aggettivo "irripetibile". Irripetibile, impareggiabile, eccezionale, destinata – secondo il pensiero di allora – a non ripetersi per un numero indeterminato di anni, più probabilmente decenni, a causa di peculiarità e problemi specifici che hanno impedito per settanta anni la raccolta di un nucleo consistente di opere tintorettiane. Si spazia dalle difficoltà logistiche causate dalla grandezza delle tele, con le conseguenti difficoltà a trasportarle in sicurezza, per quanto sempre sicurezza relativa si possa trattare. Delle opere mobilitate la maggior parte provenivano dai Paesi europei, altre sono state inviate dal nord America, l'inevitabile attraversamento oceanico per venire infine esposte in Spagna non ha facilitato le concessioni dei prestiti. Queste problematiche sono legate a doppio filo con le complessità causate dalla filologia, concausa dell'assenza di monografie tintorettiane: con poche attribuzioni certe e tanti dubbi sulle opere "minori", il veneziano non è mai stato considerato l'artista ideale per eccellenza a cui dedicare un'intera mostra. *La Gaceta*, quotidiano nazionale spagnolo, ricorda come i tratti di una giovanile *Adorazione dei Magi* (Fig. 12) siano stata confusa per secoli con quelli del collega Tiziano e solo per una circostanza fortuita legata alla mostra ha potuto essere riscoperto come autografo di Tintoretto:

«con il passare degli anni le maestosità [della tela] furono attribuite a Tiziano (...) l'attribuzione del quadro non fu messa in discussione fino al 2004. Miguel Falomir, responsabile del Dipartimento di Pittura italiana del Prado [dopo essersi recato dove era custodita la tela] ha commentato che l'opera offriva informazioni fino a quel momento sconosciute (...) la visita di Falomir [nella sede di esposizione dell'*Adorazione*] è stata determinata dall'esposizione su Tintoretto che si terrà al Prado»⁴³⁷

⁴³⁵ Mila Trenas, *El Prado 'descubre' al pintor veneciano Tintoretto*, «El Día - Sección Sociedad», 06 gennaio 2007, p. 33.

⁴³⁶ Miguel Falomir, *El poder del veneciano*, «El Correo, Territorios - Sección Arte», 24 gennaio 2007, pp. 6-7.

⁴³⁷ Traduzione dell'autrice. AA.VV., *De cómo un Tintoretto fue confundido con un Tiziano*, «La Gaceta de los Negocios - Sección Cultura», 25 gennaio 2007, p. 56.



Fig. 12 - Jacopo Tintoretto, *Adorazione dei Magi*, 1540-42, Museo Nazionale del Prado, Madrid.

Ricorda poi lo stesso Miguel Falomir:

«Era [Tintoretto] un pittore molto irregolare, dipingeva di fretta, per questo motivo ci sono problemi di attribuzione. Ha avuto molti imitatori, il che rende talvolta difficile determinarne l'autografia»⁴³⁸

L'assenza di un corpus di opere ben chiaro e definito porta a grandi difficoltà: se le opere principali sono state ampiamente studiate ed è ragionevole affermare che la loro attribuzione sia relativamente certa, per le minori non si può asserire lo stesso. La diretta conseguenza è la complessità a realizzare un'esposizione come quella in oggetto perché le opere maggiori, concordemente attribuite a Tintoretto e di fondamentale importanza per ricostruire la carriera artistica del pittore, sono troppe volte anche quelle che vantano una grandezza fisica importante, causando non poche problematiche per la loro movimentazione. Al contempo, quelle più modeste sono sì più facilmente trasportabili ma non sempre hanno le caratteristiche artistiche tali da giustificare una loro esposizione in una grande mostra come quella spagnola. Si prenda come esempio il già citato caso della "nuova" *Adorazione dei Magi*: dopo aver corretto un errore vecchio di secoli circa la mano di Tiziano e non di Tintoretto, si è comunque preferito non includerla tra le opere esposte, è stata

⁴³⁸ Traduzione dell'autrice. Mila Trenas, *El Museo del Prado recupera y pone en valor a Tintoretto, el pintor veneciano*, «Alerta, El periódico de Cantabria - Sección Cultura», 6 gennaio 2007, p. 56.

considerata non strettamente necessaria poiché «minore»⁴³⁹.

Le ragioni fin qui trattate determinano un'irripetibilità della mostra per motivi logistici e intrinseci alla stessa pittura dell'artista, le testate giornalistiche che hanno scritto sull'esposizione ricordano però anche una terza causa che rende l'occasione destinata a non ripetersi almeno nell'arco dei decenni successivi⁴⁴⁰: l'economicità e l'appetibilità per il grande pubblico. Non si intende rigettare totalmente le tesi secondo cui l'arte dovrebbe essere svincolata da dinamiche economiche, non piegandosi al mero profitto e ai "tetri" bilanci che, oggi più che mai, sono uno strumento indispensabile e richiesto. Né si intende considerare le mostre come esposizioni dedicate unicamente al grande pubblico pagante per garantire un pareggio dei già citati spaventosi bilanci e rendicontazioni di ogni sorta, visione che ha spalancato le porte al *blockbuster* anche in ambito culturale. Ciò che si intende considerare è la necessità che la mostra, pur sempre un investimento anche in termini economici, debba cercare di essere un'attività economicamente sostenibile per non pesare eccessivamente sull'istituzione proponente, sottraendo eccessive risorse alle collezioni permanenti. Per quanto ciascuna esposizione sia e debba essere in primo luogo un momento di studio e avanzamento della conoscenza sull'argomento, tralasciare la consapevolezza che essa debba avere un ritorno economico tale da giustificare almeno in parte la spesa sostenuta sarebbe una considerazione cieca, in un'epoca in cui i governi sono ben lungi dall'essere in grado di mantenere totalmente il comparto culturale. L'interesse di coinvolgere anche il grande pubblico, rendendolo uno dei due principali fruitori delle esposizioni insieme agli studiosi, garantisce all'istituzione un ritorno economico e sociale senza il quale essa non potrebbe e dovrebbe esistere. Non sarebbe infatti da considerare "riuscita" un'esposizione visitata da un numero troppo esiguo di persone, essendo le principali beneficiarie del progetto. Ciò a cui fanno riferimento le testate giornalistiche, quando imprimono su carta che questa mostra è un'occasione irripetibile anche per i motivi economici, è la considerazione che raramente i musei prestano le proprie sale per rendere un'esposizione di dubbia attrattività, sia per i motivi economici citati, sia per lo scarso interesse collettivo che deriva dalla mostra. Il grande pubblico, spagnolo ma anche internazionale, non ha familiarità con l'artista veneziano quanta ne può avere invece con altri grandi nomi della storia dell'arte, complice la presenza delle sue opere per la maggior parte nei palazzi della umida Venezia da dove ben poche volte hanno varcato le soglie. Miguel Falomir ha ricordato in una delle interviste rilasciate in

⁴³⁹ Traduzione dell'autrice. AA.VV., *De cómo un Tintoretto fue confundido con un Tiziano*, «La Gaceta de los Negocios - Sección Cultura», 25 gennaio 2007, p. 56.

⁴⁴⁰ Scherzo della sorte, nei dieci anni successivi l'Italia, in un, ironicamente, impeto di orgoglio, realizzò ben due esposizioni: a Roma nel 2012 e a Venezia nel 2018-19 in occasione de centenario della nascita.

occasione dell'inaugurazione della mostra⁴⁴¹ che questo aspetto è una zavorra che potrebbe scoraggiare i musei internazionali, i soli ad avere le competenze e la forza economica per imbarcarsi in un tale progetto, a realizzare una mostra dedicata. Alla considerazione che Tintoretto è un pittore relativamente conosciuto ma ben poco mediatico, è molto raro infatti che tra il grande pubblico anche chi è al corrente della sua esistenza sappia indicare una sua opera, l'allora direttore del Museo Miguel Zugaza rispose:

«non mi interessa che [la mostra] sia mediatica o no. È accaduto lo stesso con Tiziano [l'altra grande esposizione del Museo dedicata a un pittore veneziano]. Anche in questo caso era un perfetto sconosciuto al grande pubblico e noi lo abbiamo reso una grande sorpresa, è stato una delle esposizioni recenti più visitate. È certo che Tintoretto non viene identificato con nessuna opera, sono però sicuro che sarà una scoperta. Questa è una delle diverse missioni delle esposizioni: far diventare [l'esposizione] un evento anche per il grande pubblico»⁴⁴²

L'analisi del numero di visitatori indica chiaramente che Zugaza non era in errore quando prospettava di rendere l'artista una sorpresa e una scoperta per il grande pubblico. A fronte dei – probabilmente giustificati – motivi che invitavano alla cautela, Tintoretto ha frantumato anche i sogni di prospettive più floride. Inaugurata alla presenza di monarchi di Spagna, il Re don Juan Carlos y doña Sofia e dell'allora presidente della Repubblica italiana Giorgio Napolitano⁴⁴³, la mostra si è dipanata per la durata complessivamente di 17 settimane, a fronte delle 15 inizialmente previste, grazie a una proroga concessa per il numero inaspettatamente alto di visitatori. La chiusura prevista per il 13 maggio 2007 è stata prorogata al 27 dello stesso mese, permettendo al pubblico di godere ancora vari giorni di un'occasione che difficilmente si sarebbe potuta ripetere. Grazie a questa estensione, è stato possibile far coincidere la mostra con due date importanti, la Giornata internazionale dei Musei, per il grande pubblico questo momento si traduceva con l'accesso gratuito alla collezione permanente e alla mostra di Tintoretto, e alla Notte dei Musei, celebrata la sera

⁴⁴¹ Traduzione dell'autrice. AA.VV., *El Muse del Prado Recupera y pone en valor a Tintoretto*, «El Día, Santa Cruz de Tenerife y Islas Canarias, Sección Cultura» 06 gennaio 2007, p. 37.

⁴⁴² Traduzione dell'autrice. Nieves Fontova, *El poder del veneciano*, «El Correo - Sección Arte», 24 gennaio 2007, pp. 6-7.

⁴⁴³ Traduzione dell'autrice. Fietta Jarque, *El Prado revela la grandeza de Tintoretto – El Museo reúne 65 obras en la mayor antológica del artista celebrada en los últimos 70 años*, «El País, Diario independiente de la mañana – Sección Cultura», 27 gennaio 2007, p. 33
in occasione della visita in Spagna, Giorgio Napolitano è stato investito del DOCTOR Honoris Causa dall'Università Complutense di Madrid. AA.VV., *El presidente de Italia, Giorgio Napolitano, en visita oficial a España*, «Diario del Alto Aragón - Sección España», 28 gennaio 2007, p. 21.

successiva⁴⁴⁴. In quest'ultima occasione le porte del Museo sono state aperte dalle ore venti all'una del giorno successivo, sempre in maniera libera e gratuita.

Ufficialmente la decisione di prorogare la data di chiusura è stata presa sulla base dell'alto numero di ingressi, oltre a ragionevoli motivazioni grande disponibilità da parte dei prestatori. Durante le iniziali 15 settimane di apertura previste, transitarono per le sale di Tintoretto poco più di 350mila persone. Di certo questo è un numero consistente, considerando l'iniziale scarsa conoscenza del pubblico con l'artista esposto; per meglio comprendere le reali dimensioni è però necessario fare un paragone con l'affluenza di altre grandi mostre organizzate dal Museo del Prado. Considerando lo stesso numero di settimane di apertura, altre occasioni furono più affollate: l'esposizione del conterraneo Tiziano⁴⁴⁵, nel 2003, durò 13 settimane e, se si considerano anche per Tintoretto solo le prime 13 settimane, la discrepanza tra gli ingressi delle due risulta essere di 40mila visitatori a favore del cadorino. Picasso⁴⁴⁶, tre anni dopo, ben più conosciuto in Spagna, nelle 14 settimane di apertura collezionò 328mila ingressi circa, 30mila in più di Tintoretto nella stessa fascia temporale. La scelta di non prolungare Tiziano e Picasso probabilmente è derivata dalla non disponibilità dei proprietari a concedere le proprie opere per un tempo più lungo di quello previsto in origine. Se si deve osservare il prolungamento dell'apertura, è lecito considerare che con Tintoretto questa mancanza di disponibilità non si sia verificata. Il prolungamento si deve quindi, sicuramente, all'affluenza che è stata notevole nelle prime 15 settimane previste, ma, serve sottolineare, anche da altri fattori quali la disponibilità dei prestatori pubblici e privati che hanno visto in questa occasione un momento unico. Un terzo fattore potrebbe poi aver influito sulla decisione: nel caso di Tiziano e Picasso, il numero di visite per settimana era aumentato notevolmente nelle ultime quattro settimane. Nel caso di Tiziano la media di visitatori per settimana si è attestata sulle 25.500 unità, aumentando a 32.000 nell'ultimo mese. Picasso, invece, a fronte di una media di ingressi pressoché uguale a quella di Tiziano, ha avuto un incremento di 4.000 biglietti settimanali negli ultimi trenta giorni di apertura. Questo *trend* è quasi a rispecchiare la consapevolezza dei visitatori sulla chiusura delle mostre, con la conseguenza naturale che quanti desiderassero visitarle si fossero recati al Museo⁴⁴⁷. Con Tintoretto questo aumento finale agli ingressi non si è verificato, lasciando sperare che la tendenza avrebbe continuato in questa direzione. I visitatori hanno ripagato

⁴⁴⁴ AA.VV., *La muestra de Tintoretto abre hasta el 27 de mayo*, «[La Opinión – Sección Cultura](#)», 12 maggio 2007, p. 83.

⁴⁴⁵ *Tiziano*, 10/06/2003 – 07/09/2003.

⁴⁴⁶ *Picasso. Tradición y avanguardia*, 06/06/2006 – 03/09/2006.

⁴⁴⁷ Questo ragionamento non tiene conto dei visitatori che sono entrati più volte per la stessa esposizione, ragionevolmente un numero trascurabile.

questa scelta mantenendo alto il numero di ingressi e rendendo la mostra una delle più visitate del Prado in epoca moderna, considerati i valori assoluti.

Il Museo del Prado ha prodotto, e gentilmente fornito, documentazione sulle tipologie di visitatori analizzando la gamma di biglietti che sono stati registrati da due degli ingressi del Museo, relativi alle porte di *Goya Alta*. I documenti, redatti per scopi statistici senza l'intenzione di restituire i valori assoluti⁴⁴⁸, indicando che dei 416.687⁴⁴⁹ ingressi registrati nel periodo di apertura poco meno della metà, il 49,39%, sono il risultato di esenzioni totali dal costo del biglietto, quindi gratuiti, mentre un altro 2,64% è derivato da biglietti venduti a prezzo ridotto. Rientrano nella prima categoria di esenzione totale, tra gli altri, una grande parte degli appartenenti al mondo accademico: gli studenti della Comunità Europea di età inferiore ai 25 anni (per chi fosse appartenuto a Paesi esterni all'Unione era comunque prevista una riduzione) e i docenti. L'esenzione totale era poi estesa ai minori di 18 anni⁴⁵⁰, in buona parte ancora studenti, appartenenti alla stampa⁴⁵¹ e disoccupati della Comunità Europea⁴⁵², oltre che agli Amici del Museo del Prado⁴⁵³. L'esenzione totale del prezzo del biglietto era allargata a chiunque visitasse l'esposizione nelle date prima citate, il Giorno internazionale dei Musei e la successiva Notte dei Musei.

⁴⁴⁸ Per questo motivo sono rilevate le tipologie di ingressi solo ad alcuni ingressi, quelli effettuati tramite le due porte di *Goya Alta*.

⁴⁴⁹ Circa 400.000 biglietti sono stati venduti al botteghino, i restanti 16.000 con prevendite. Dati estrapolati dai documenti gentilmente inviati dal Museo Nazionale del Prado, "Informe Tintoretto07 – Tipo entrada".

⁴⁵⁰ In particolare, dell'ingresso analizzato ci sono stati 10.105 visitatori classificati come "studenti dell'Unione Europea minori di 25 anni" e altri 3.778 di età superiore. I minorenni di ogni nazionalità sono stati 10.364. I docenti 5.771. *Ibid.*

⁴⁵¹ Gli addetti alla stampa entrati dall'ingresso analizzato sono stati 989. *Ibid.*

⁴⁵² In totale, 3.745 disoccupati della Comunità Europea hanno visitato la mostra entrando dalla Porta *Goya Alta*. *Ibid.*

⁴⁵³ La Fondazione chiede un contributo annuale che varia dai 25 euro, per i membri "giovani", 70 per i "senior" e varie altre categorie di donazione su base volontaria. La cifra massima equivale a 1.000€/anno. L'affiliazione alla Fondazione garantisce l'entrata gratuita alle esposizioni temporanee e permanenti per tutti i membri e benefici specifici in base alla fascia di contribuzione.

[Fundación Amigos Museo del Prado], *Hazte amigo del Museo*, <https://www.amigosmuseoprado.org/es/amigos>, consultato il 27 novembre 2022.

Conclusioni

Il presente lavoro ha provato a delineare le caratteristiche della prima monografica tintorettiana organizzata fuori dai confini della Serenissima per comprendere in quale misura essa abbia costituito un *unicum* nel panorama espositivo contemporaneo e le ragioni del suo successo. «Che cos'è un *Tintoretto?*», si è domandato Robert Echols in occasione di questa esposizione⁴⁵⁴. L'interrogativo può essere considerato la base della mostra in oggetto, volta a presentare il pittore al pubblico non solo attraverso la “mera” superficie pittorica delle tele dipinte, ma illustrandone anche il processo creativo, con la serie di pentimenti che hanno preceduto la soluzione compositiva finale o la costruzione prospettica della stessa. Il risultato si è rivelato un'esposizione estremamente coerente, che si snoda lungo il filo cronologico della vita personale e artistica del pittore, con l'aggiunta di una sezione trasversale dedicata ai disegni e al rapporto con il suo maestro spirituale Michelangelo. Quest'ultima, inserita per meglio comprendere quella che è stata l'arte di uno dei pittori più importanti – ma al contempo più complessi – del Rinascimento, presenta anche le uniche opere non autografe esposte in mostra. Sono stati offerti al pubblico i frutti degli studi passati, su cui si faticava fino a quel momento a fare il punto, a cui se ne sono aggiunti di nuovi, realizzati in occasione della mostra dallo stesso Museo⁴⁵⁵ favoriti anche dall'utilizzo delle indagini diagnostiche, anch'esse rese parte integrante dell'esposizione attraverso riproduzioni nelle didascalie espositive. Il largo e sapiente uso delle fotografie a infrarossi e dei raggi X ha infatti contribuito a restituire al visitatore un'immagine chiara – senza però risultare eccessivamente tecnica⁴⁵⁶ – della modalità di pittura del maestro. Le tecniche diagnostiche hanno svolto la duplice funzione di fonte per gli studiosi e materiale chiarificatore per i meno esperti che hanno trovato nelle immagini un riscontro chiaro e concreto alle spiegazioni teoriche, toccando con gli occhi ciò che si andava spiegando a parole. Le problematiche che è stato necessario affrontare nel corso dell'organizzazione di questa mostra – di natura logistica, filologica e “sociale” – hanno costituito per settant'anni un freno alla realizzazione di una simile impresa, trovando soluzioni concrete ed efficaci solo negli sforzi visionari del museo madrileno. A questa esposizione, capace di rompere settant'anni di digiuno, seguiranno poi altre due monografiche italiane, organizzate rispettivamente a

⁴⁵⁴ Si veda Miguel Falomir, *Tintoretto*, cit., p. 21.

⁴⁵⁵ In particolare, si veda Ana González Moro, «El concepto de dibujo en Jacopo Tintoretto. Análisis de los recursos técnicos utilizados en algunos cuadros del Museo Nacional del Prado», cit., pp. 165-77.

⁴⁵⁶ Sara Nair, «Tintoretto by Miguel Falomir», cit., p. 631.

Roma e a Venezia, quest'ultima in occasione del cinquecentenario della nascita del pittore, nella città natale dell'artista. Senza spendere ulteriori parole sulle tre difficoltà sopra citate, già ampiamente trattate nel corso di questo lavoro, vale la pena di concentrarsi qui sull'accoglienza che i mezzi di comunicazione, il pubblico e la critica hanno riservato alla mostra. Questi tre parametri, intrinsecamente legati gli uni agli altri, possono giudicarsi gli strumenti più validi per determinare l'eventuale buona riuscita di una mostra. La ricezione dei *mass media* – oggi più che mai telematici, e quindi in grado di far giungere ai quattro angoli del globo informazioni in tempo reale – permette di comprendere quanto essi abbiano percepito il potenziale e l'eccezionalità dell'esposizione. La decisione di dedicare spazio e tempo alla trattazione della mostra, ben oltre lo stretto necessario – non ci si è certo limitati a diffondere un comunicato stampa –, è andata a beneficio della collettività di lettori (e potenziali visitatori). Nella *Memoria de Actividades 2007*, documento prodotto dal Museo riassuntivo delle attività svolte nell'anno considerato, si evidenzia:

«'Tintoretto' ha registrato un insolito riflesso sulla stampa internazionale. Delle 928 informazioni [giornalistiche] documentate su questa esposizione, 216 sono state pubblicate su *mass media* internazionali. Questa è la prima mostra del Prado che ottiene un così ampio eco sui *media* più prestigiosi di tutto il mondo, con eccellenti recensioni sul *The New York Review of Books*, *The Economist*, *The New Yorker*, *Artforum*, *The New York Times*, tra gli altri, oltre [ad avere] molti altri articoli sui principali quotidiani ampiamente diffusi in Europa»⁴⁵⁷.

Per ragioni ovvie, l'ente proponente è solito mostrare grande apprezzamento verso la campagna stampa, spendendo parole di ringraziamento e gratitudine. Questo grande "riflesso" sulla stampa costituisce però un caso di sincero stupore per un traguardo davvero inaspettato, benché sicuramente auspicato. Le frasi sopra citate non si trovano, infatti, all'interno di un opuscolo dedicato all'esposizione in cui si esaltano i fatti più felici che coinvolgono la stessa, ma provengono da un documento che riassume le attività – esposizioni temporanee comprese – dell'anno 2007. Non si tratta di una strategia di marketing ripetuta in occasione di ogni mostra, o comunque con cadenza periodica – magari una volta l'anno in occasione della maggiore delle esposizioni programmate in quel periodo –, poiché non trova riscontri nella documentazione periodicamente prodotta dall'istituzione negli altri anni, che pure videro altre prestigiose rassegne espositive⁴⁵⁸. La campagna mediatica, per quanto

⁴⁵⁷ Traduzione dell'autrice. Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2007*, cit., p. 147.

⁴⁵⁸ Si vedano le *Memoria de Actividades* degli anni precedenti e successivi.

inizialmente coordinata dallo stesso Museo del Prado⁴⁵⁹, è stata rilanciata spontaneamente dai singoli *media* ben più di quanto non ci si aspettasse, ottenendo così un'ampissima copertura mediatica. Si può ipotizzare che le informazioni contenute nel comunicato stampa fornito dal Museo siano state giudicate particolarmente adatte per una comunicazione su larga scala. L'unicità e l'irripetibilità della mostra sono dati oggettivi, verificabili e facilmente comprensibili dal grande pubblico. Gli aggettivi si sposano poi particolarmente bene con il lessico sensazionalistico tipico del giornalismo contemporaneo, costituendo uno dei rari casi in cui essi non siano stati utilizzati a sproposito. Una simile esposizione, dedicata a uno degli artisti rinascimentali più difficilmente esponibili, non aveva avuto precedenti nella storia moderna e si supponeva – a torto – che non ne avrebbe avuti per i decenni successivi, forse – con un'esagerata iperbole – mai. È probabile che, almeno per i *mass media* spagnoli, sia stato naturale calcare le penne sul senso di un primato acquisito, di un orgoglio derivante dalla consapevolezza che una simile impresa sia stata resa possibile proprio da un museo del proprio Paese. È ragionevole che questa grande copertura mediatica abbia anche contribuito a tamponare un aspetto che il curatore Miguel Falomir aveva identificato, prima dell'inaugurazione, come particolarmente critico: la poca familiarità dei visitatori con le opere e con lo stile del pittore. Questo tema era stato ritenuto un ostacolo tale da poter addirittura scoraggiare l'ingresso dei visitatori⁴⁶⁰, compresi gli stessi spagnoli che, pure, sono i più numerosi ospiti dell'istituzione⁴⁶¹. Eppure, in Spagna non mancano opere del veneziano, giunte nel Paese iberico nel corso dei secoli ed esposte con i dovuti onori e attenzioni, né mancano esempi di artisti locali influenzati dal suo stile, di cui El Greco o Velázquez, fino al più contemporaneo Miquel Barceló, non sono che pochi esempi. Nonostante i (fondati) timori, il pubblico ha risposto in maniera molto positiva alla proposta, premiando le scelte del Museo con dei 416.687⁴⁶² ingressi divisi nelle diciassette settimane di apertura, comprendenti le due di proroga⁴⁶³. Va riconosciuto al Museo il tentativo – riuscito – di rendersi aperto e realmente accessibile a quante più persone possibili, al punto che, del totale dei visitatori che hanno varcato le colonne di ingresso secondo i dati gentilmente

⁴⁵⁹ Le conferenze stampa nell'anno 2007 sono state quattro, la prima di esse organizzata a gennaio e dedicata all'imminente inaugurazione della mostra, avvenuta il 30 dello stesso mese.

⁴⁶⁰ AA.VV., *El Museo del Prado Recupera y pone en valor a Tintoretto*, «El Día, Santa Cruz de Tenerife y Islas Canarias – Sección Cultura», 06 gennaio 2007, p. 37.

⁴⁶¹ Circa il 40% dei biglietti complessivi è infatti staccato a favore dei cittadini dello stato. Museo Nacional del Prado, *Dossier de patrocinio*, cit., p. 12.

⁴⁶² Dati estrapolati dai documenti gentilmente inviati dal Museo Nazionale del Prado.

⁴⁶³ A tal riguardo si veda il capitolo 5 del presente lavoro.

concessi dal Museo del Prado, più della metà hanno beneficiato di una riduzione economica: totale nel 49% dei casi, parziale nel restante 3%.

Volgendo ora lo sguardo al terzo attore considerato, gli studiosi specialistici e la critica in generale, qual è stata l'opinione generale circa l'esposizione? Se si può avere percezione dell'apprezzamento del pubblico e dei *mass media* anche grazie al numero di ingressi e articoli pubblicati, il polso della comunità degli studiosi può essere tastato sulla base delle *review*, in questo caso particolarmente numerose⁴⁶⁴. La critica ha accolto molto positivamente questa esposizione, spendendo parole ricche di stima e apprezzamento per il lavoro svolto dal Museo Nazionale del Prado e dal suo direttore. Per quanto lo stesso Miguel Falomir consideri solo la patria del pittore, Venezia, come la città idonea ad accogliere una monografica tintolettiana idealmente "perfetta"⁴⁶⁵, il curatore è comunque riuscito nella costruzione di una mostra solida, in cui sono stati compresi alcuni dei più grandi capolavori del maestro. Sono state esposte opere come la *Lavanda dei piedi* di San Marcuola accanto al relativo *pendant*, la *Susanna e i vecchioni* di Vienna, due iconici autoritratti oltre a vari altri prestati dai più importanti musei del mondo, costruendo un'esposizione che si è caratterizzata per «acume critico»⁴⁶⁶. Nell'impossibilità di negare ciò che sostenne a suo tempo Johannes Wilde, cioè che le più sostanziali caratteristiche dei dipinti religiosi di Tintoretto risultano essere incomprensibili quando essi si trovano estrapolati dalle architetture che ne hanno determinato le linee prospettiche⁴⁶⁷, si è scelto di fornire allo spettatore un catalogo riccamente descrittivo che potesse colmare questo *gap*. Quello stesso catalogo, fondamentale per la miglior comprensione possibile della mostra – soprattutto per quelle parti che, come già citato, non è stato possibile far rivivere nel museo madrilenno – è di facile lettura, con schede chiare, senza un lessico eccessivamente complesso o di alto registro: un catalogo "raro", perché riesce nel difficile compito di risultare sì accademico, ma comunque accessibile al grande pubblico⁴⁶⁸. Un volume «indispensabile per gli studiosi del Tintoretto»⁴⁶⁹ di cui si è lodata la bibliografia e l'appendice comprensiva di (quasi) tutti i documenti relativi al pittore⁴⁷⁰, ponendosi come una solida base per le successive ricerche.

⁴⁶⁴ Charles Dempsey, «Tintoretto by Miguel Falomir», *Renaissance Quarterly*, 2007, 60, pp. 1324-1326, p. 1324.

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ Traduzione dell'autrice. Paul Hills, «Tintoretto. Madrid», *The Burlington Magazine*, 2007, 149, pp. 352-354, p. 352.

⁴⁶⁷ Charles Dempsey, «Tintoretto by Miguel Falomir», cit., p. 1325.

⁴⁶⁸ Sara Nair James, «Tintoretto by Miguel Falomir», cit., p. 631.

⁴⁶⁹ Traduzione dell'autrice. Paul Hills, «Tintoretto. Madrid», cit., p. 354.

⁴⁷⁰ Benjamin Paul, «Tintoretto (Madrid, Museo Nacional del Prado, 30 January–13 May 2007) by Miguel Falomir, Linda Borean, Jill Dunkerton, Robert Echols, Frederick Ilchman, Roland Krischel,

Alle parole di approvazione e stima se ne sono affiancate anche alcune di leggera critica: Charles Dempsey, ad esempio, lamenta il poco spazio che è stato riservato alla rivalità tra Tintoretto e Veronese, a favore di tante analisi del rapporto spesso burrascoso con Tiziano⁴⁷¹. Allo stesso modo, Benjamin Paul rileva come la mostra abbia perso l'occasione di analizzare una semiotica degli stili del maestro, pur dovendo ammettere che non era questo lo scopo dell'esposizione, riconoscendo infine ai curatori il merito di aver raggiunto l'obiettivo che si erano prefissati: «assicurare a Tintoretto il suo meritato posto nell'olimpo dell'arte cinquecentesca»⁴⁷². Un risultato che rende sicuramente questa esposizione un esempio virtuoso non solo per le mostre che l'hanno seguita sullo stesso argomento, ma anche per tutte quelle che ancora dovranno venire.

Eward Saywell, Sylvia Ferino-Padgen, Eike Schmidt and Robert Wald», *Renaissance Studies*, 2008, 22, pp. 251-259, p. 252.

⁴⁷¹ Charles Dempsey, «Tintoretto by Miguel Falomir», cit., p. 1326.

⁴⁷² Traduzione dell'autrice. Benjamin Paul, «Tintoretto», cit., p. 259.

Bibliografia

AA.VV. 1937a: *La mostra del Tintoretto nuovi arrivi di opere*, «Gazzetta di Venezia», XV, 20 aprile 1937, p. 5.

AA.VV. 1937b: *Il grande pittore celebrato nella città della sua gloria*, «Corriere della sera», XV, 25 aprile 1937, p. 5.

AA.VV. 1937c: *Vittorio Emanuele III Re e Imperatore inaugura la Mostra del Tintoretto a Ca' Pesaro*, XV, 26 aprile 1937, p. 7.

AA.VV. 2006: *El Estado aprueba garantías para exponer en El Prado 50 pinturas de Jacopo Tintoretto*, «Diario de Mallorca - Sección Cultura», 30 dicembre 2006, p. 54.

AA.VV. 2007a: *El Museo del Prado Recupera y pone en valor a Tintoretto*, «El Día, Santa Cruz de Tenerife y Islas Canarias - Sección Cultura», 6 gennaio 2007, p. 37.

AA.VV. 2007b: *De cómo un Tintoretto fue confundido con un Tiziano*, «La Gaceta de los Negocios - Sección Cultura», 25 gennaio 2007, p. 56.

AA.VV. 2007c: *Tintoretto asalta El Prado - La primera pinacoteca española abre la temporada con el pintor veneciano*, «La Rioja - Sección Cultura», 26 gennaio 2007, p. 70.

AA.VV. 2007d: *El presidente de Italia, Giorgio Napolitano, en visita oficial a España*, «Diario del Alto Aragón - Sección España», 28 gennaio 2007, p. 21.

AA.VV. 2007e: *El Prado prorroga dos semanas la antológica de Tintoretto en España*, «Diario de Mallorca - Sección Deportes», 12 maggio 2007, p. 71.

AA.VV. 2007f: *El Prado prorroga la exposición de Tintoretto hasta el 27 de mayo*, «La Opinión - A Coruña – Sección Cultural», 12 maggio 2007, p. 61.

AA.VV. 2007g: *El Prado prorroga la muestra de Tintoretto*, «La Razón - Sección Cultural», 12 maggio 2007 p. 46.

AA.VV.h: *La muestra de Tintoretto abre hasta el 27 de mayo*, «[La Opinión](#) – Sección Cultura», 12 maggio 2007, p. 83.

Alvarez, Ceballos, Quinteiro 2009: Gonzalo Alvarez, Francisco Ceballos, Celsa Quinteiro, *The role of inbreeding in the extinction of a European royal dynasty*, PLoS one, National Library of Medicine, 2009.

Andrade 2000: Pita Andrade et al., *Corpus velazqueño*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2000.

Barbantini 1935: Nino Barbantini (a cura di), *Mostra di Tiziano, Catalogo delle opere*, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1935

Barbantini 1937a: Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, Ed. ridotta, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1937.

Barbantini 1937b: Nino Barbantini (a cura di), *Il Tintoretto*, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1937.

Cecchini, Dragoni 2016: Silvia Cecchini, Patrizia Dragoni (a cura di) «Musei e mostre tra le due guerre», *Il Capitale culturale. Studi sul valore dei beni culturali*, 2016, 14, pp. 459-502.

Checa 1994: Fernando Checa, *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Palazzo Reale, Madrid, Museo del Prado cat. Exp., Nerea, 1994.

Chinchilla 2021: Marina Chinchilla (a cura di), *La Gestión del Museo del Prado desde su experiencia más reciente*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021.

Coletti 1951: Luigi Coletti, *Il Tintoretto*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1951.

Damerini 1963: Gino Damerini (a cura di), *Nino Barbantini - Scritti d'arte inediti e rari*, Venezia, Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1963 (Fondazione Giorgio Cini Studi).

De Beruete 1987: Aureliano de Beruete, *Velázquez*, Ediciones CEPSA, Madrid, 1987.

Dempsey 2007: Charles Dempsey, «Tintoretto by Miguel Falomir», *Renaissance Quarterly*, 2007, 60, pp. 1324-1326.

Díaz García 2010: Antonio Díaz García, «Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1672), Obra pictórica», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2010, 37.

Falomir 2007a: Miguel Falomir, *El poder del veneciano*, «El Correo, Territorios - Sección Arte», 24 gennaio 2007, pp. 6-7.

Falomir 2007b: Miguel Falomir (a cura di), *Tintoretto*, Ministerio de Cultura, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007.

Falomir 2009: Miguel Falomir in (e a cura di), *Jacopo Tintoretto – Actas del Congreso Internacional*, Atti del convegno internazionale di studi, Museo Nazionale del Prado, 26 e 27 febbraio 2007, Madrid, Villaverde Editores, 2009.

Falomir 2014: Miguel Falomir, «The abduction of Helen», *Italian masterpieces from Spain's royal court*, Museo del Prado, National Gallery of Victoria Thames & Hudson, 2014.

Favaron 2015: Giovanna Favaron, *Le esposizioni d'arte negli anni Trenta, Venezia e il contesto nazionale*, Università Ca' Foscari Venezia, tutor: Sergio Marinelli, Vittorio Pajusco, Maria Chiara Piva, Giovanna Favaron, a.a. 2014/2015.

Ferrarese 2019: Pieremilio Ferrarese, *La strategia e la gestione di un teatro d'opera – Il Teatro La Fenice di Venezia*, Venezia, Cafoscarina, 2019.

Filippin 2019: Sara Filippin, «Primi materiali sulla presenza della fotografia alla Scuola Grande di San Rocco in Venezia», *MDCCC 1800*, 2019, 8, pp. 67-92.

Fontova 2007: Nieves Fontova, *El poder del veneciano*, «El Correo - Sección Arte», 24 gennaio 2007, pp. 6-7.

Gamba 1919: Carlo Gamba, *A proposito di alcune opere deformate del Tintoretto*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1919.

- García-Hidalgo Villena 2017: Cipriano García-Hidalgo Villena, «La pintura Barroca Madrileña: el caso de Sebastian De Herrera Barnuevo», *El Barroco: universo de experiencias*, Córdoba. Asociación "Hurtado Izquierdo", 2017, pp. 387 – 406.
- Gentili 2006: Augusto Gentili, *Tintoretto. I temi religiosi*, Firenze - Milano, Giunti Editore, 2006.
- Gronchi 2016: Nicola Gronchi, *La fotografia come mezzo di riproduzione delle opere d'arte: storia, critica e tecniche della fotografia d'arte letta attraverso le immagini di Alinari, Brogi e Anderson*, Ariccia, Aracne, 2016.
- Grosso, Guidarelli 2018: Marsel Grosso, Gianmario Guidarelli, *Tintoretto e l'architettura*, Venezia, Grafiche Veneziane, Marsilio Editori, 2018.
- Haskell 2008: Francis Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano, Skira Editore, 2008.
- Hills 2007: Paul Hills, «Tintoretto. Madrid», *The Burlington Magazine*, 2007, 149, pp. 352-354.
- Jarque 2007: Fietta Jarque, *El Prado revela la grandeza de Tintoretto – El Museo reùne 65 obras en la mayor antològica del artista celebrada en los ùltimos 70 años*, «El País, Diario independiente de la mañana – Sección Cultura», 27 gennaio 2007, p. 33.
- Krischel 2000: Roland Krischel, *Jacopo Robusti, detto Tintoretto: 1519, 1594*, Milano, Konemann, 2000.
- Kurz 1960: Otto Kurz, *Falsi e falsari*, a cura di Licia Ragghianti Collobi, Venezia, ed. Neri Pozza, 1960.
- Longhi 1946: Roberto Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, Sansoni, 1946.
- Marinelli 1994: Sergio Marinelli, «Jacopo Tintoretto visto da Firenze», *Jacopo Tintoretto 1519-1594. Il grande collezionismo mediceo*, [cat. exp. Palazzo Pitti Firenze], Firenze, Centro Di, 1994.
- Martínez, Pérez, Juan 2004: Angel Martínez Cuesta, Juan Pérez Preciado, José Juan, *Inventarios Reales. Colecciones de pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, Fundaciòn de Apoyo a la Historia del Arte Hispanico, Madrid, 2004.
- Martínez, Rodríguez 2011: Gloria Martínez Leiva, Angel Rodríguez Rebollo, «La Última Cena de Cristo: Velázquez copiando a Tintoretto», *Archivo Español de Arte*, 336, 2011, pp. 313-336.
- Matile 1996: Michael Matile, «Quadri laterali, ovvero conseguenze di una collocazione integrata. Sui dipinti di storie sacre nell'opera di Jacopo Tintoretto», *Venezia Cinquecento – Studi di storia dell'arte e della cultura*, 1996, 12, pp. 151-206.

Montanari, Trione 2017: Tomaso Montanari, Vincenzo Trione, *Contro le mostre*, Torino, Casa Editrice Einaudi, 2017.

Muséographie 1934: *Muséographie: architecture et aménagement des musées d'art, conférence internationale d'études (Madrid, 28 octobre – 04 novembre 1934)*, Parigi, Société des Nations, Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle, 1934, I, pp. 212-213.

Nair 2009: Sara Nair, «Tintoretto by Miguel Falomir», *The Sixteenth Century Journal*, 2009, 40, pp. 630-631.

Norris 1932: Christopher Norris, «Velázquez and Tintoretto» *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1932, 348, pp. 156-158.

Palomino [1724] 1947: Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. III. El Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724, Ed. anastática Madrid, Aguilar, 1947.

Palomino 1986: Antonio Palomino, *Vidas*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

Pallucchini, Rossi 1982: Rodolfo Pallucchini, Paola Rossi, *Tintoretto. Opere sacre e profane*, Electa, Milano, 1982.

Paul 2008: Benjamin Paul, «Tintoretto (Madrid, Museo Nacional del Prado, 30 January–13 May 2007) by Miguel Falomir, Linda Borean, Jill Dunkerton, Robert Echols, Frederick Ilchman, Roland Krischel, Edward Saywell, Sylvia Ferino-Padgen, Eike Schmidt and Robert Wald», *Renaissance Studies*, 2008, 22, pp. 251-259.

Pittaluga 1925: Mary Pittaluga, *Il Tintoretto*, Bologna, Zanichelli, 1925.

Prádanos 2007: Arantza Prádanos, *Tintoretto invade el Prado*, «SUR – El periódico de Málaga - Sección Vivir» 26 gennaio 2007, p. 70.

Prado [S.A.]: Museo Nacional del Prado, *Dossier de patrocinio*, Museo Nacional del Prado, Madrid, [S.A.]

Prado 2002: Museo Nacional del Prado, *La almoneda del siglo: relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002.

Prado 2005: Museo Nacional del Prado, *Plan de Actuación 2005-2008 – Pleno Extraordinario del Real Patronato del Museo Nacional del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005.

Prado 2007a: Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2006*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2007.

Prado 2007b: Museo Nacional del Prado, Instituto de Estudios Turísticos (a cura di), *Informe anual 2007. Los visitantes del Museo del Prado en el año 2007*, Madrid, Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, Instituto de Estudios Turísticos, 2007.

Prado 2008: Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2007*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2008.

Prado 2009: Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2008*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2009.

Prado 2010: Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2009*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2010.

Prado 2011: Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2010*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2011.

Prado 2012: Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2011*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2012.

Prado 2013: Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2012*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2013.

Prado 2020: Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2019*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2020.

Prado 2022: Museo Nacional del Prado, *Memoria de Actividades 2021*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2022.

Rearick 2004: William Roger Rearick, «The Uses and Abuses of Drawing in Jacopo Tintoretto, Master Drawing», 2004, 42, pp. 349-360.

Rinaldi 2014: Simona Rinaldi, *Memorie al magnetofono. Mauro Pellicoli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze, Edifir, 2014.

Rossi 1994: Paola Rossi, *Tintoretto. I ritratti*, Milano, Electa, 1994.

Sgarbi 2012: Vittorio Sgarbi (a cura di), *Tintoretto*, Milano, Skira, 2012.

Trenas 2007a: Mila Trenas, *El Museo del Prado recupera y pone en valor a Tintoretto, el pintor veneciano*, «Alerta, El periódico de Cantabria - Sección Cultura», 6 gennaio 2007, p. 56.

Trenas 2007b: Mila Trenas, *El Prado 'descubre' al pintor veneziano Tintoretto*, «El Día - Sección Sociedad», 6 gennaio 2007, p. 33.

Tribunal de Cuentas [2008]: Tribunal de Cuentas, N° 812. *Informe de la Fiscalización del Museo Nacional del Prado. Ejercicio 2005*, S.l., S.e., [2008], <https://www.museodelprado.es/museo/informes-de-fiscalizacion-del-tribunal-de-cuentas>

Tribunal de Cuentas [2015]: Tribunal de Cuentas, N° 1.040. *Informe de la Fiscalización del Museo Nacional del Prado. Ejercicio 2012*, S.l., S.e., [2015], <https://www.museodelprado.es/museo/informes-de-fiscalizacion-del-tribunal-de-cuentas>

Valcanover 1969: Francesco Valcanover, *Tiziano*, Milano, Rizzoli Editore, 1969.

Worthen 1996: Thomas Worthen, «Tintoretto's Painting for the Banco del Sacramento in S. Margherita», *The Art Bulletin*, 1996, 78, pp. 707-732.

Zaiotti 1937a: Alberto Zaiotti, *La mostra del Tintoretto nuovi arrivi di opere*, «Gazzetta di Venezia», XV, 24 aprile 1937, p. 4.

Zaiotti 1937b: Alberto Zaiotti, *Uno sguardo alla mostra del Tintoretto*, «Gazzetta di Venezia», XV, 25 aprile 1937.

Sitografia

[Dizionario Biografico degli Italiani, volume 58 (2002)], Gianluca Zanelli, *Granello Nicola*, https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-granello_%28Dizionario-Biografico%29/

[Dizionario Biografico degli Italiani, volume 82 (2015)], Antonella Gioli, *Pellicoli Mauro*, https://www.treccani.it/enciclopedia/mauro-pellicoli_%28Dizionario-Biografico%29/

[El Español – C el Cultural], Paula Achiaga, *Miguel Falomir: “Pensaban que la exposición de Tintoretto era imposible”*, https://www.lespanol.com/el-cultural/arte/20070125/miguel-falomir-pensaban-exposicion-tintoretto-imposible/4750173_0.html

[Enciclopedia Treccani online], *GUF*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/guf/>,

[Enciclopedia Treccani online], Luciano De Pascalis, Diego De Castro, *Analfabetismo*, https://www.treccani.it/enciclopedia/analfabetismo_res-256e5340-87e5-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/#:~:text=La%20proporzione%20di%20analfabeti%20ogni,%3A%2017%2C8%3B%20a

[Fondazione Alinari per la fotografia], *Chi siamo, storia degli archivi*, <https://www.alinari.it/it/chi-siamo/storia-degli-archivi>

[Gobierno de España – Ministerio de Cultura y Deporte], *Cultura y Mecenazgo, ¿En España no hay Ley de Mecenazgo?* <https://culturaymecenazgo.culturaydeporte.gob.es/blog/1-en-espana-no-hay-ley-de-mecenazgo.html>

[Il Sole 24 ore], Luca Tremolada, *Calcola il potere d'acquisto in lire ed euro dal 1860 al 2015*, <https://www.infodata.ilsole24ore.com/2016/05/17/calcola-potere-dacquisto-lire-ed-euro-dal-1860-2015/>

[Ministerio de Cultura y Deporte], *Patrimonio Cultural - Definición de Garantía del Estado*, <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/patrimonio/garantia-del-estado/definicion.html#:~:text=Garant%C3%ADa%20del%20Estado%20es%20un,p%C3%BAblica%20en%20algunas%20instituciones%20organizadoras>

[Museo del Prado], *Colabora – Patrocinio*, <https://www.museodelprado.es/colabora/patrocinio>

[Museo del Prado], *Lavatorio [El]*, Tintoretto, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/lavatorio-el-tintoretto/6815b2a0-5e55-4aff-bca6-96e4ebe73d98?searchMeta=tintoretto%20lavatorio>

[Museo del Prado], *El Lavatorio*, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-washing-of-the-feet/77d1fd63-1918-40b7-a79e-6d427e19bed8?searchid=cadfae5b-6f6d-c7e5-144b-d543129d31f5>

[Museo del Prado], *El Paraíso*, https://www-museodelprado-es.translate.google.com/coleccion/obra-de-arte/el-paraiso/707dedca-044a-4a9e-90db-a2ed21350dc9?searchid=306549ed-76fa-fe99-393d-eda6d18ab852&x_tr_sl=es&x_tr_tl=it&x_tr_hl=it&x_tr_pto=wapp

[Museo del Prado], *El rapto de Helena*, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-abduction-of-helen/cf0f9911-546e-4ab6-93c2-bce1cc327128?searchid=117ceb03-3cf5-6c63-0187-b4bc174ad18e>

[Museo del Prado], *ESPOSICIONES – Histórico*, <https://www.museodelprado.es/actualidad/historico-exposiciones>

[Museo del Prado], *Explora la colección*, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-works?searchObras=tintoretto%20%20jacopo%20robusti>

[Museo del Prado], Miguel Falomir, *Obra comentadas, “El lavatorio” de Tintoretto*, <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/el-lavatorio-de-tintoretto/e42f492b-ecdf-2b08-9277-5eac5e4da24f?searchMeta=lavatorio%20tintoretto> ,

[Museo del Prado], *Purificación del botín de las vírgenes madianitas*, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/purificacion-del-botin-de-las-virgenes-madianitas/6f60b6af-4db1-412c-8379-9d8bb8c413f3>

[Museo del Prado], *Tres cabezas masculinas con barba*, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/tres-cabezas-masculinas-con-barba/13e38305-daab-43a8-8e82-dc510c442a23>

[Museo Egizio Torino], *Esplora l’Egitto a km zero*, <https://www.museoegizio.it/esplora/notizie/egitto-a-chilometri-zero-una-nuova-promozione-estiva-per-chi-raggiunge-il-museo-con-i-treni-regionali/>

[Real Academia de Bellas Artes de San Fernando], *Diego Rodríguez de Silva y Velázquez copia del Tintoretto, Jacopo Comin. La Santa Cena*, <https://www.academiacoleccion.com/pinturas/inventario.php?id=0631>

[Sabadell Foundation], The Banco Sabadell Foundation, <https://www.fundacionbancosabadell.com/en/>
[Fundación Amigos Museo del Prado], *Hazte amigo del Museo*, <https://www.amigosmuseoprado.org/es/amigos>

[SIUSA, Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche], *Castelfranco Giorgio*, <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=50385&RicProgetto=personalita>

[SIUSA – Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche], *Gamba Carlo*, <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=50602>

[SIUSA – Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche], *Mary Pittaluga*, <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=51306&RicProgetto=personalita#:~:text=Mary%20Pittaluga%20cominci%C3%B2%20a%20insegnare,%20architettura%20italiana%20del%20400%22>

[UNESCO], *Ufficio Musei Internazionali (IMO)*, <https://atom.archives.unesco.org/international-museums-office-imo>

[UNESCO – World Heritage Convention], *Cathedral, Alcázar and Archivo de Indias in Seville*, <http://whc.unesco.org/en/list/383>

[XLsemanal], *María de la Peña, Miguel Falomir nos enseña sus lugares preferidos del Prado*, <https://www.xlsemanal.com/personajes/20170623/miguel-falomir-nuevo-director-museo-prado.html>