

la rivista di **en**gramma
2013

111-112

La Rivista di Engramma
111-112

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 111-112
anno 2013

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **111-112** anno **2013**
111 novembre 2013
112 dicembre 2013

finito di stampare febbraio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 I 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 I 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-04-5
ISBN digitale 978-88-31494-06-9

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

6 | *111 novembre 2013*

128 | *112 dicembre 2013*

111

novembre **2013**

ENGRAMMA • III • NOVEMBRE 2013

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826 901X • ISBN 978-88-98260-56-0

Arte in guerra

a cura di Elisa Bastianello e Monica Centanni

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826 901X • ISBN 978-88-98260-56-0

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

5	Editoriale Elisa Bastianello e Monica Centanni
10	<i>Spolia</i> a Venezia nell'Ottocento. Appunti sui Cavalli e il Leone di San Marco Myriam Pilutti Namer
17	"Fra poco vedremo i nostri Cavalli [...] tornare a Venezia". Note di cronaca sul rientro della quadriga marciana (1815-1817) Isabella Collavizza
26	La partenza e il ritorno dei Cavalli (Venezia/Parigi/Venezia 1797-1815). Una galleria iconografica Elisa Bastianello
31	Venezia e l'urbanistica napoleonica: confisca e riuso degli edifici ecclesiastici tra il 1805 e il 1807 Emma Filipponi
44	Il Palazzo Reale di Venezia (1806-1813) Elisa Bastianello
77	Il Museo della Biblioteca di San Marco nella tempesta: Venezia 1797-Parigi 1815 Marcella De Paoli
93	Storie di un Martirio. Intervista a Lionello Puppi sulle vicende del restauro e della non restituzione del <i>Martirio di San Lorenzo</i> di Tiziano a cura di Alessandra Pedersoli
101	Le pietre e il popolo. Fenomenologia della prostituzione del patrimonio stori- co e artistico della nazione italiana Tomaso Montanari

Arte in guerra

Editoriale di Engramma n. 111

Elisa Bastianello e Monica Centanni

Il tema delle ferite e delle offese al patrimonio storico e artistico, spesso non curabili e non risarcibili, che da sempre la furia della guerra porta come corollario non secondario al sacrificio di vite umane, è da anni al centro delle ricerche e delle intersezioni tematiche de “La Rivista di Engramma”. I saggi, gli studi, i documenti pubblicati in Engramma fino a ora si sono focalizzati soprattutto sul XX secolo, in particolare sulle distruzioni e le ricostruzioni di monumenti durante e dopo la Seconda guerra mondiale e sulle tracce architettoniche e monumentali che la Prima guerra mondiale ha lasciato nel paesaggio italiano (i numeri monografici e i saggi pubblicati nella rivista sul tema sono indicizzati alla pagina “Architettura e guerra. Distruzioni, ricostruzioni e politiche della memoria (XIX-XXI secolo)”. Con questo numero Engramma amplia il campo di ricerca, per comprendere uno spettro cronologico che spazia dalla fine del XVIII secolo alla nostra attuale contemporaneità.

Arte in guerra. Venezia 1797-1815

Il 20 aprile 2014 cade il bicentenario del rientro degli Austriaci a Venezia. Presentiamo una serie di contributi che trattano dei progetti architettonici e urbanistici che investono Venezia durante l'occupazione napoleonica, delle spogliazioni di opere d'arte e delle successive restituzioni. Emma Filipponi in *Venezia e l'urbanistica napoleonica: confisca e riuso degli edifici ecclesiastici tra il 1805 e il 1807* propone una ricostruzione a scala territoriale del contesto delle confische e dei riusi di edifici ecclesiastici a Venezia durante i primi anni dell'occupazione napoleonica, con particolare riguardo al caso della soppressione della Chiesa, Convento e Scuola Grande della Carità, che dà vita all'istituzione delle Gallerie dell'Accademia. Il saggio di Elisa Bastianello *Il Palazzo Reale di Venezia (1806-1813)* indaga i progetti che, tra il 1806 e il 1813, interessano il Palazzo Ducale e le Procuratie di San Marco, in vista dell'edificazione di un ‘Palazzo Reale’; lo studio è corredato da un'Appendice che riproduce le relazioni degli architetti coinvolti nel progetto.

Tre contributi convergono a illuminare la scena del rientro dei Cavalli da Parigi a Venezia, dal punto di vista storico, documentario, iconografico. Il saggio di Myriam Pilutti Namer, *Spolia a Venezia nell'Ottocento. Appunti sui Cavalli e il Leone di San Marco*, disegna la cornice storica e culturale in cui avviene la restituzione della Quadriga marciana. Il saggio di Isabella Collavizza “*Fra poco vedremo i nostri Cavalli [...] tornare a Venezia*”. *Note di cronaca sul rientro della*

quadriga marciana (1815-1817) propone la ricostruzione dell'evento del rientro dei Cavalli attraverso una lettura inedita dei Diari, degli epistolari, dei componimenti letterari di Emmanuele Antonio Cicogna. Elisa Bastianello cura la rassegna *La partenza e il ritorno dei Cavalli (Venezia/Parigi/Venezia 1797-1815)*. Una galleria iconografica, in cui si presenta una prima raccolta delle stampe, illustrazioni, vignette che raccontano, per immagini, la partenza ed il ritorno dei Cavalli in città.

Il forzato trasloco a Parigi e il ritorno a Venezia di alcune opere dello Statuario della Serenissima è il tema del contributo di Marcella de Paoli *Il Museo della Biblioteca di San Marco nella tempesta: Venezia 1797 - Parigi 1815*. In particolare il focus del saggio è sulla vicenda della mancata restituzione del rilievo del *Suoventaurilia*, al cui posto torna a Venezia lo splendido bassorilievo con la *Strage dei Niobidi*: forse non accidentalmente – è la suggestiva ipotesi della studiosa – ma per una mirata interferenza di Antonio Canova.

Arte in guerra: Italia 2013

L'Italia ripudia la guerra come strumento di offesa alla libertà degli altri popoli
e come mezzo di risoluzione delle controversie internazionali.
(Costituzione della Repubblica italiana, art. 11)

Dura Mavortis imago: mutuiamo l'icastica definizione da Stazio ricordando però che il volto del "feroce Marte" non si manifesta soltanto nei danneggiamenti e nelle devastazioni di cose e di persone compiuti con le armi – con le mine, con le bombe e con tutta l'incredibile e variata gamma di macchine per la distruzione di vite e di monumenti che l'uomo, con macabra fantasia, continua a inventare. Engramma apre il fronte della ricerca su un altro tipo di guerra, potenzialmente non meno grave e distruttiva della guerra guerreggiata.

31 ottobre 2013. "To love peace you must arm peace. F-35 does that": a pronunciare queste parole, in uno spot pubblicitario del colosso americano dell'industria bellica Lockheed Martin, è il Ministro della Difesa della Repubblica italiana, Mario Mauro (da alcuni giorni il video è stato censurato e non risulta più visibile in rete). Alle voci di protesta che seguono alla notizia riportata dal quotidiano "Repubblica", il Ministro risponde con una irresponsabile dichiarazione, affermando che lo spot sarebbe stato montato "a sua insaputa". Di fatto il Ministro italiano, in patente contraddizione con il dettato della Costituzione della Repubblica, è reclutato come autorevole testimonial della Lockheed, la potente industria aeronavale USA da cui i paesi della Nato si costringono a rifornire i propri eserciti di incongrui quantitativi di armi. La multinazionale guerrafondaia è particolarmente grata all'Italia e al suo Ministro, dato che il nostro Paese è attualmente impegnato in prima fila nella corsa agli armamenti, pronto ad acquistare 90 bombardieri F-35 reclamizzati come "gli aerei più

affidabili e letali”, per una spesa che varia, a seconda delle stime, tra i 13 e i 17 miliardi, che vanno ad aggiungersi alle altre diverse decine di miliardi di euro che l'Italia investe in spese militari (per un'analisi dettagliata della spesa militare italiana si veda il documento prodotto da Fulvio Nibali per l'Archivio per il Disarmo. Istituto di Ricerche Internazionali, *La spesa militare italiana. Rapporto 2013*).

La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione.
(Costituzione della Repubblica italiana, art. 9)

In linea parallela, rispetto all'incremento degli investimenti di denaro pubblico per spese del tutto incostituzionali quali quelle per armi offensive, marcia la – altrettanto incostituzionale – latitanza sul fronte della tutela del patrimonio storico e artistico italiano: quella cura che la Carta costituzionale indica come prodromica allo “sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica” a cui la Repubblica dovrebbe provvedere. Musei e siti archeologici italiani versano in condizioni tali da aver troppo spesso allertato organizzazioni internazionali che intervengono, con lo stesso spirito di caritatevole paternalismo che si usava in età coloniale verso i paesi sottosviluppati, in soccorso alle deficienze e alle miopie dello Stato italiano, incapace di occuparsi adeguatamente di se stesso.

Italia 2013: il clima è reso cupo da un offuscamento generale del senso della *res publica*, nell'assenza di un progetto politico all'altezza della nostra eredità storica, in cui si decida responsabilmente di investire risorse ed energie sugli elementi primari che costituiscono l'identità culturale italiana. In questo contesto il campo è aperto alle più gravi, ordinarie, disattenzioni (quando non alle malversazioni e ai malaffari), rincorrendo una logica della commercializzazione totale e del profitto, che pare imposta come incontrovertibile e indiscutibile. Una logica che detta le pessime pratiche dell'incuria generalizzata ma insieme, anche, le più astruse, pensate per lo sfruttamento intensivo del nostro paesaggio artistico e culturale, che ormai pare aver contaminato tutte le istituzioni italiane, dalle più alte – che dovrebbero dettare l'algoritmo etico ed estetico delle pratiche di gestione del patrimonio comune – alle misere kermesse di amministratori locali a caccia di spettacolarizzazione e di visibilità.

Nell'ampia intervista *Storie di un Martirio*, Lionello Puppi documenta il caso del *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano, restaurato grazie all'intervento, per una volta mirato e illuminato, di uno sponsor bancario privato (si veda anche la scheda di restauro, a cura di Anna Rosa Nicola Pisano), ma poi intercettato e sequestrato, con procedure al limite della legittimità, per una mostra alle Scuderie del Quirinale.

Tomaso Montanari, nel suo contributo *Le pietre e il popolo. Fenomenologia della prostituzione del patrimonio storico e artistico della nazione italiana*, pubblica la presentazione dell'importante e coraggioso saggio *Le pietre e il popolo. Restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane* (edito di recente per i tipi di minumumfax), corredata da un aggiornamento degli scempi perpetrati negli ultimissimi mesi dalla amministrazione comunale di Firenze – a preoccupante conferma di una tendenza al sopruso e all'abuso del patrimonio pubblico che pare crescere e corroborarsi, alimentandosi dei suoi stessi errori e omissioni. Da *Le pietre e il popolo* pubblichiamo anche *Leonardo Black*, traduzione inglese inedita del capitolo “Nero Leonardo”.

“Non è lecito per chi coltiva studi di storia dell'arte serbare il silenzio sugli effetti stavolta non materiali, ma morali, di un altro, e diverso, cataclisma che sta non meno gravemente intaccando il valore immateriale di quegli stessi beni artistici [...]. Se abbiamo ancora una speranza di rimanere cittadini, e di non essere ridotti a sudditi, anzi a schiavi, del mercato, questa speranza è legata alla forza vitale della nostra dignità. E la dignità della nazione italiana è rappresentata, alimentata, sorretta dal paesaggio e dal patrimonio storico e artistico come da poche altre cose”: così Tomaso Montanari nel suo contributo. Arte in guerra, in Italia oggi. Una guerra da riconoscere come tale e nella quale impegnarsi, in cui Venezia e Firenze sono in prima linea come città non più, soltanto, “diminuite” – come paventava Roberto Longhi a seguito dell'alluvione nel 1966 – ma prostitute alla dittatura di un mercato che le sta travolgendo, intaccando per incuria e per sfruttamento, il loro valore. Venezia e Firenze che sono invece, e dovrebbero tornare a essere, le città-simbolo di quella “grande Bellezza” (per parafrasare il titolo del bel film di Paolo Sorrentino) che costituisce il maggior pregio della nostra *res publica*.

Arte in guerra: Venezia 1797-1815

Spolia a Venezia nell'Ottocento. Appunti sui Cavalli e il Leone di San Marco

Myriam Pilutti Namer

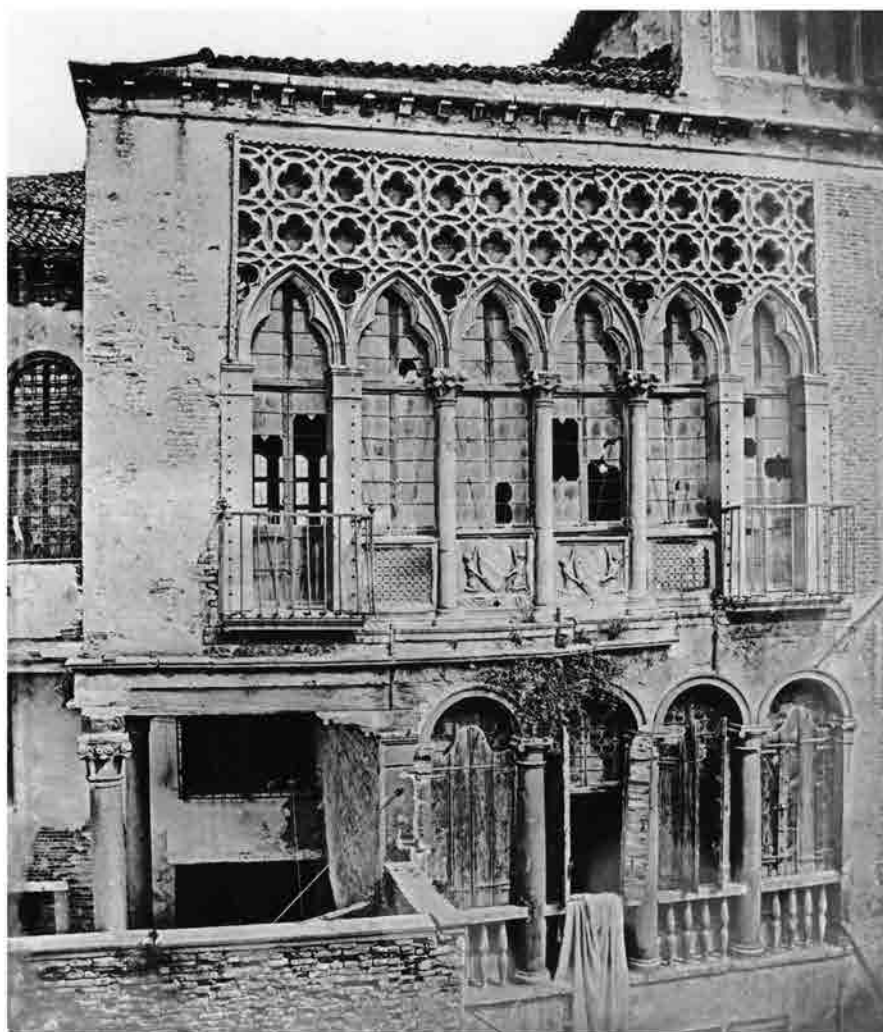
Pure nel generale panorama di un Ottocento veneziano poco conosciuto vi sono alcuni aspetti ancor meno noti all'attenzione di altri. Tra questi vi è senz'altro lo stretto rapporto che si creò tra il programma di riqualificazione urbanistica della città, le cui architetture versavano in gravi condizioni (si vedano le immagini di Bresolin e Laurent) e la grande disponibilità di materiali per l'edilizia messi in circolazione, di pregio più o meno rilevante. Non si tratta soltanto di materiali di risulta, pur sempre tanti da riuscire a riempire ad esempio l'intera sacca di Santa Chiara (Pertot 1988, 22-23), ma anche e soprattutto di sculture più o meno pregiate. Queste dovettero costituire un commercio di una certa entità, che garantiva sufficienti e sicuri guadagni, se pensiamo al numero riferito da Romanelli di seicentocinquanta scalpellini attivi a Venezia (Romanelli 1988, 441). Gli artigiani erano impegnati sia nei restauri, sia nell'approntamento delle sculture per la vendita, di solito all'estero, sia ancora utilizzavano gli *spolia* come modello per nutrire il mercato ricco e fiorente di falsi (Ferretti 1981).



Jakob August Laurent, *Fondaco dei Turchi*, 1853, stampa all'albumina da negativo di carta, Copenhagen, Kunstakademiets Bibliotek (fonte: M. Costantini, I. Zannier, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Venezia 1986).

Infine, sculture celebri servivano alla propaganda imperiale, come dimostra l'organizzazione della cerimonia concepita per la ricollocazione della quadriga marciaiana nell'attico della Basilica di San Marco e che possiamo leggere nel *programma* diffuso alla cittadinanza.

A solennizzare un tanto interessante avvenimento colla meritata pompa sono fissati i seguenti Cerimoniali, che guideranno le norme delle Autorità Civili e Militari nel concorrere rispettivamente alla celebrazione di questo giorno.



Domenico Bresolin, *Finestrato di Palazzo Cicogna all'Angelo Raffaele*, 1855 ca, stampa su carta salata, Venezia, collezione Zannier (fonte: M. Costantini, I. Zannier, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Venezia 1986).

Alle ore dieci della mattina l'I.R. Comando della Marina moverà dall'Arsenale il Convoglio dei detti Cavalli, i quali saranno collocati sopra due galeggianti [sic!] piattaforme. Al loro sortire verranno dal Brik Guardia del Porto tirati ventuno colpi di Cannone. Presa dal Convoglio la linea del Canale di S. Marco colla scorta delle Barche di marina, e delle altre concorrenti, poggerà verso l'Isola di S. Giorgio Maggiore, da dove ritorcendo si dirigerà in retta linea di fronte alla Piazzetta, ed approderà al luogo consueto dello sbarco dirimpetto alla Gran-Guardia. Quivi saranno raccolte le truppe destinate dal Presidio della Piazza ad incontrare il Convoglio stesso, e messi a terra i Cavalli sopra i due Carri, che li sostengono tirati da Marinaj, ed Arsenalotti prenderanno la strada della Piazza in mezzo alle file della Truppa schierata, precedendo, e chiudendo la marcia dei Corpi Militari, e sempre festeggiati dal suono delle Bande Militari, due delle quali, cioè quella della marina si troveranno collocate nelle Orchestre erette sulla Piazza stessa, ed altre accompagnanti il Convoglio.

Al giungere vicini allo Steccato, verranno fatti defilare in modo che presentino tutti quattro la fronte alla Loggia di S. M. eretta nel mezzo dello Steccato stesso, fuori della nuova facciata del Palazzo Imperiale sulla Piazza di S. Marco. In questo luogo il Governatore delle Provincie Venete, dopo presi gli ordini di S. M. si porterà con seguito di Governo, e dietro analogo discorso a fare la consegna dei Cavalli al Podestà, e Corpo Municipale rappresentante la Città, in di cui nome il Podestà suddetto formerà una risposta relativa alla circostanza. Ciò fatto i due Carri dividendosi a destra, ed a sinistra si volteranno percorrendo due Curve lungo la Piazza in guisa di venirsi ad incontrare tutti e quattro sotto la Macchina destinata per innalzarli. Sarà immediatamente eseguita in faccia all'altra Loggia preparata per S. M. presso il Campanile di San Marco la manovra della loro elevazione ed adattamento nell'antica posizione sopra l'Arco della Porta Maggiore della Cattedrale, sul quale si troverà pure infissa l'Iscrizione, ch'eternerà la ricorrenza di questo rinovato [sic] trionfo. Il collocamento de' detti Cavalli sarà solennizzato da tre salve di Moschetteria, e dallo sparo de' Cannoni.

Durante tutta questa funzione le Autorità costituite, la Nobiltà, ed altri qualificati personaggi, che assisteranno a questa Festa, avranno posto sulle sue Gradinate laterali alla Loggia di Sua Maestà, e su quelle pure erette verso la metà delle Procuratie nuove e vecchie, in quanto sarà compatibile la capacità delle medesime. Li Viglietti per i Posti suaccennati saranno distribuiti sotto la direzione immediata del Sig. Consigliere Governiale Cavaliere di Raab. Fino al giorno destinato una scelta Commissione d'Ingegneri i più accreditati sarà incaricata di riconoscere, e garantire la solidità del Lavoro nella Loggia, gradinate, ed altri palchi eretti per la circostanza.

La sera avrà luogo l'Illuminazione della Piazza nelle forme consuete a torcie, e la Chiesa in particolar modo. Finalmente a S. Benedetto vi sarà Spettacolo a Teatro Illuminato.

Venezia, li 10 Dicembre 1815

"Processo verbale, 13 dicembre 1815": un esemplare a stampa è presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Misc 258

(disponibile in rete la versione digitale: archive.org/stream/processoverbaled00veni#page/n1/mode/2up)

Il testo, accompagnato da una relazione sull'andamento dei fatti e pressoché sconosciuto nonostante l'immensa fortuna dei Cavalli nella storia dell'arte occidentale, e la cerimonia chiusero una ferita nella memoria dei Veneziani che è al contempo l'esempio perfetto della dimensione europea assunta dai processi di dismissione della Repubblica Serenissima.

I Veneziani, che a loro volta erano stati nel Medioevo predatori di una civiltà affaticata eppure fulgente, quella bizantina, non paragonabile alla modestia di una Venezia quasi appena nata, subirono l'affronto di divenire preda dell'avidità di capolavori, simbolici e non, di Napoleone Bonaparte. La vicenda è nota in tutti gli aspetti grazie a un contributo degli anni '70 di Massimiliano Pavan (si veda, in calce, "Nota bibliografica e documentaria"), ed è ripresa nel racconto, con aggiunta di particolari e curiosità, da un recente lavoro divulgativo di Charles Freeman (Freeman 2004). Rapiti il 13 dicembre 1797 assieme al Leone alato della Piazzetta, i Cavalli furono trasportati a Parigi dove dapprima due vennero collocati nell'inferriata delle *Tuileries*, in seguito i quattro riuniti e



I Cavalli di San Marco, catalogo della Mostra *Convento di Santa Apollonia* (Venezia, giugno-agosto 1977), 77.

posizionati sull'*Arc du Carrousel* allestiti in una quadriga preceduta da una vittoria alata stante. Fu grazie al ruolo di un intermediario d'eccezione, Antonio Canova, e all'intervento degli Austriaci se questi tornarono a Venezia, dove li accolse la "Magnanima generosità" di Francesco I, che sperava con questo gesto di rendere più sopportabile ai cittadini il governo straniero (cfr. in generale Laven 2002).

Subito dopo la ricollocazione dei pezzi, in Europa si accendeva e si animava il dibattito sulla datazione, complice l'arrivo a Londra dei marmi del Partenone, con i quali si credeva che i Cavalli di Venezia potessero essere in relazione. Come già ha sottolineato Pavan, è questo un periodo dove il rapporto tra studiosi e opere d'arte si va facendo sempre più stretto e 'fisico', ma al contempo ideale.



Ch. Percier, *Arc de triomphe du Carrousel. Vue de la face orientale*, disegno, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département Estampes et photographie, Est Reserve Ve-53 (C).

Vi sono la ricezione delle teorie di Winckelmann, l'eccezionale fortuna e la diffusione capillare delle opere di Canova e del gusto canoviano, ma anche e a doppio filo legate troviamo le accorte denunce di Quatrèrè de Quincy sull'inopportunità di sottrarre all'Italia il proprio patrimonio culturale (Pavan 1974). Sullo sfondo, la Repubblica di Venezia veniva sottoposta a un vero e proprio processo di dismissione programmatica dei propri simboli (cfr. Zorzi 1984).

La scelta emblematica che Napoleone aveva compiuto di eliminare tutti i leoni presenti in città risparmiò soltanto il celebre e sfortunato Leone della Piazzetta (Rizzi 2012). Anche questo, nonostante le grandi dimensioni e il cattivo stato di conservazione, fu trasportato a Parigi, dove finì da coronamento di una fontana sita all'*Hôtel des Invalides* fino a che, per interesse degli Austriaci, non vi fu malamente tolto precipitando a terra. Rientrato a Venezia, dove lo accolse un poemetto celebrativo di Emanuele Cicogna (*De Leone Aeneo Venetias reduci, elegia Emmanuelis Antonii Ciconiae*, a. 1815, *Venetiis, typis Piccottianis*), il Leone alato fu sottoposto a un restauro in stile neoclassico impegnativo e mal riuscito da parte di Bartolomeo Ferrari, e rimesso in opera nel 1816 (Boni 1892).

Le immagini provenienti dall'archivio digitale della Bibliothèque Nationale de France sono riprodotte nel rispetto delle condizioni di utilizzo. Tutti i diritti di riproduzione e pubblicazione delle immagini appartengono ai titolari.

English abstract

The essay is focused on two of the most relevant venetian *spolia* and on the Nineteenth Century events which occurred to them. The famous 'Horses of Saint Mark', and the well-known 'Lion of the Piazzetta', indeed, were both carried away from Napoleone Bonaparte after his conquest of



(sin.) Anonimo, *Leone di San Marco*, fotografia, Ruskin's collection, Ashmolean Museum, University of Oxford; (des.) *Fontaine érigée place des invalides, au dessus de laquelle est placé le lion de St Marc de Venise*, disegno, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département Estampes et Photographie, Est Reserve Ve-53 (F).

Venice. The new settlement of the two *spolia* was the city of Paris: the Horses were positioned on the Arch du Carrousel and the Lion was turned into a fountain. The sculptures went back after the Austrians conquest of Venice.

Nota bibliografica e documentaria sulla restituzione dei Cavalli marciari

Sulla vicenda della restituzione dei Cavalli resta fondamentale il contributo di Pavan 1974. Sol tanto a Venezia circolarono una decina di opuscoli: L. Cicognara, *Dei quattro cavalli riposti sul pronao della basilica di San Marco. Narrazione storica*, Venezia, Alvisopoli, 11 dicembre 1815; *Notizie storiche e poesie sui cavalli di Venezia*, tipografia N. Bettoni, a. 1815; *I cavalli di Venezia*, a. 1815; *Lettre aux éditeurs de la Bibliothèque italienne, sur les chevaux de bronze de Venise par A.W. De Schlegel*, Florence, Chez Jean Marenigh, 1816; *Sui quattro cavalli della basilica di San Marco a Venezia*, lettera di Andrea Mustoxidi corcirese, Padova, per Bettoni e Compagno, 1816; *Lettera al signore Y del tipografo Nicolò Bettoni*, Brescia, tipografia Bettoni, 1816; *Sui quattro cavalli della basilica di S. Marco in Venezia. Osservazioni del conte Girolamo Antonio Dandolo*, Venezia, dalla tipografia di Alvisopoli, 1817; *Osservazioncelle sulle osservazioni del conte Girolamo Antonio Dandolo viniziano patrizio sui quattro cavalli della basilica di San Marco a Venezia*, a. 1817; *All'autore delle osservazioncelle. Risposta del co. G. A. Dandolo*, Venezia, nella tipografia di Francesco Andreola, 1817; *I cavalli di Venezia. Epistola di Andrea Zambelli*, Brescia, presso Foresti e Cristiani rappr. la soc. tip. Vescovi, 1819. Il dibattito prosegue fino al ventennio successivo, come testimonia la *Lettera al signor direttore dell'I.R. Zecca di Venezia dottore Leopoldo Berchet esponente l'analisi chimica del metallo, di cui sono composti i quattro cavalli esistenti sul pronao dell'I.R. basilica di San Marco eseguita da Pietro Bussolin*, Venezia, coi tipi di Giuseppe Antonelli, 1843.

Riferimenti bibliografici

Boni 1892

G. Boni, *Il leone di San Marco (bronzo veneziano del Milleduecento)*, "Archivio Storico dell'Arte", 5 (1892), 301-320.

Ferretti 1981

M. Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana, X. Conservazione, falso, restauro*, Torino 1981, 113-195.

Freeman 2004

Ch. Freeman, *The Horses of St. Mark's*, London 2004.

Laven 2002

D. Laven, *Venice and the Habsburgs*, Oxford 2002.

Pavan 1974

M. Pavan, *Canova e il problema dei cavalli di San Marco*, "Ateneo Veneto", 2 (1974), 83-111.

Pertot 1988

G. Pertot, *Venezia restaurata*, Milano 1988.

Rizzi 2012

A. Rizzi, *I leoni di San Marco: il simbolo della Repubblica veneta nella scultura e nella pittura*, Sommacampagna (VR) 2012.

Romanelli 1988

G. Romanelli, *Venezia Ottocento*, Venezia 1988.

Zorzi 1984

A. P. Zorzi, *Venezia scomparsa*, Milano 1984.

“Fra poco vedremo i nostri Cavalli [...] tornare a Venezia”. Note di cronaca sul rientro della quadriga marciana (1815-1817)

Isabella Collavizza

“Fra poco vedremo i nostri Cavalli, i nostri quadri, i nostri manoscritti da Parigi tornare a Venezia, col nostro Leone. Così i Cavalli avran girato da Corinto a Roma, da Roma a Bisanzio, da Bisanzio a Venezia, da Venezia a Parigi, da Parigi a Venezia”: è con un tono di amarezza, ma non privo di un certo compiacimento, che Emmanuele Antonio Cicogna ricorda la vicenda della lunga peregrinazione dei Cavalli di San Marco in una delle pagine più intense dei suoi *Diari*, compendio dei principali fatti e protagonisti della cronaca cittadina dalla seconda dominazione francese alle soglie dell’annessione all’Italia (per la biografia di Cicogna e sullo stato degli studi sui suoi *Diari*, si rimanda alla Nota Biografica e bibliografica finale). È una visione ciclica della storia, da cui deriva l’immagine duplice di una Venezia vincitrice e vinta, e l’esempio dei Cavalli risulta più che mai calzante, quella che l’autore fa propria attraverso il nesso imprescindibile tra storia ed arte. Nel ripercorrere la dibattuta vicenda della restituzione delle opere asportate dalle truppe napoleoniche nel 1797, l’erudito non può prescindere dal considerare la stretta relazione tra la situazione politica e il problema della tutela del patrimonio; è in tale ottica che la sua puntuale ricostruzione dei fatti va intesa allora non come un insieme di date e nomi, ma un campo di relazioni all’interno di un più ampio processo storico e culturale.

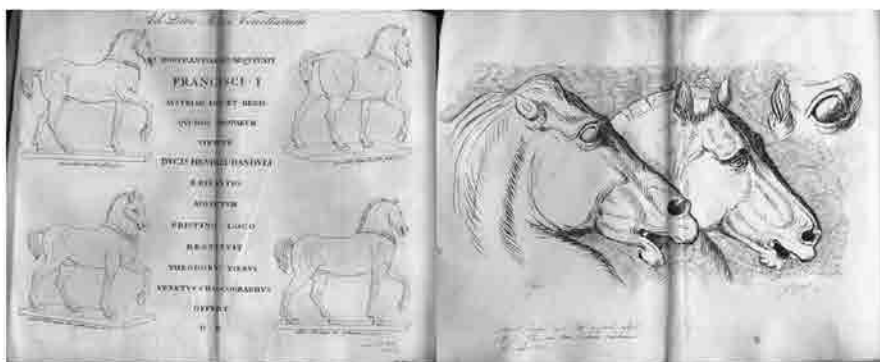
Illuminante si rivela il dialogo che Cicogna intrattiene con il contemporaneo nella doppia veste di testimone e protagonista e che si traduce da una parte nella raccolta di appunti, riflessioni personali, documenti e oggetti, qui intesi quali testimonianze di una memoria da tutelare, dall’altra nell’impegno concreto nella salvaguardia del patrimonio storico-artistico. Di ciò sono consapevoli studiosi e cittadini impegnati a vario titolo in uno sforzo di indagine conoscitiva del patrimonio locale, quale presupposto indispensabile per la sua conservazione e valorizzazione, attraverso un’ampia e variegata produzione critico-letteraria.

A pochi giorni dall’innalzamento dei “Cavalli Corinzi”, avvenuto il 13 dicembre 1815, Cicogna registra nel suo quaderno l’uscita di una serie di opuscoli descrittivi e di poesie e sonetti dedicati per l’appunto ai tanto attesi bronzi (in merito al significato della cerimonia e alla fortuna critica dell’opera scultorea, si rinvia al contributo di Myriam Pilutti Namer, in questo stesso numero di Engramma):

Si è veduto sui Cavalli 1° l’opuscolo di Cicognara, 2° di Parolari (ossia quel che dice Zanetti), 3° di Bettoni, 4° di Pinelli, ch’è il processo verbale e i discorsi del

Governatore e del Podestà, 5° moltissime poesie volanti e nel libretto Bettoni un'ode buonissima del Signor Girolamo Perrucchini [...] (BMCVe, Ms Cicogna, 2844, c. 3079, 21 dicembre 1815).

Mentre l'amico bibliotecario Giacomo Morelli realizzava l'iscrizione celebrativa da esporre presso la basilica di San Marco il giorno della cerimonia inaugurale (BMCVe, Ms Cicogna, 2844, c. 3063, 2 dicembre 1815). L'evento aveva messo in moto, infatti, un'intera comunità di intellettuali impegnata in omaggi letterari e iscrizioni commemorative che, com'è noto, nel corso dell'Ottocento trovano ampia fortuna quale strumento di divulgazione e di propaganda politica, attraverso una pluralità di tipologie mediatiche, dalla letteratura volante alle edizioni illustrate. Giova ricordare come la formula delle pubblicazioni d'occasione, in cui rientrano accanto ai notiziari informativi anche gli articoli di tipo saggistico, sia strettamente legata a eventi e iniziative di carattere pubblico come inaugurazioni, nuovi allestimenti o restauri. E lo dimostra il perdurare del dibattito letterario sorto intorno alla ricollocazione delle opere rientrate dalla Francia. Ancora nel 1847, infatti, sarà l'erudito a voler ricordare che "altri molti libretti uscirono per questa occasione e specialmente per la riposizione dei Cavalli e del Leone di Bronzo" (Cicogna 1847, 247; più in generale, sulla fortuna dell'epigrafia ottocentesca si veda la "Nota biografica e bibliografica"). Al riguardo va segnalata la presenza di testimonianze diverse, opuscoli e carte sciolte, all'interno del fondo dei Codici Cicogna (sui *Cavalli*, ad esempio, cfr. BMCVe, Ms Cicogna 1196/3-45; 2039/34; 2949/III; 3007/34). Vale la pena ricordare anche la preziosa raccolta grafica al cui interno si conserva, in particolare, una riproduzione a stampa catalogata dallo stesso collezionista come "Cavalli. Trofeo Veneto 1204. Presi dai francesi 1797. Riavuti dagli austriaci 1815"; cfr. Museo Correr Venezia (MCVe), Stampe Cicogna 470), opuscoli e



(sin.) *Ad Divi Marci Venetiarum*, (nota a margine di Cicogna: "autografo d. pie. Bettio dall'Inscriz."), BMCVe, Op. Pd grande 1295 (Provenienza Cicogna); (des.) *Elgin e Lysippus*, copia da *Studi delle teste dei cavalli del Partenone e dei Cavalli di San Marco di Haydon-Landseer* (nota a margine di Cicogna: "Emmanuele Cicogna copiò dall'incisione inglese presso il Nob. uomo Benedetto Valmarana nel luglio 1823"), BMCVe, Op. Pd grande 1295 (Provenienza Cicogna).

testi diversi che egli raccoglie, insieme a riproduzioni a stampa, articoli tratti da giornali e appunti manoscritti, in un corposo fascicolo (*vide* BMCVe, Opuscolo Pd grande 1295 – provenienza Cicogna).

Così all'appello non poteva mancare lo stesso Cicogna autore di un epigramma *Pel ritorno dei Cavalli*, seguito da una breve elegia dedicata al Leone di San Marco (Cicogna 1815 e *ibid.* 1847, p. 280, n. 1978), simbolo della Repubblica veneziana, prima ancora che monumento da tutelare. Non è certo questa la sede per ripercorrere la fortuna critica dell'opera d'arte già ampiamente trattata a partire dal volume di Bianca Maria Scarfi (1990), quanto piuttosto sembra interessante rivivere i momenti che precedono la sua riapparizione in Piazza San Marco. L'occasione per addentrarci nel vivo del clima di attesa ci viene offerta dalle parole dell'erudito che ricordano la viva partecipazione della città, toccando alcuni aspetti dell'ideologia della cerimonia. I preparativi sono descritti nei minimi particolari:

Si innalzano le cavrie [termine veneto per indicare i macchinari impiegati per trasportare oggetti pesanti; cfr. Boerio, 1856, 154] per tirare giù il Leone foderato di rame, fattura pessima dell'arsenalotto Gio Batta [Poloso]; al momento della venuta di Sua Maestà si riporrà l'altro venuto da Parigi e aggiustato ottimamente [...] si acconciano in questi dì i gradini delle due colonne della Piazzetta e si mette il capitello della colonna che ha il Leone. Incessantemente si lavora dietro le Procuratie Nuove nel giardino per far una balastra. Agli otto d'aprile verrà a Venezia sua Maestà. (BMCVe, Ms Cicogna 2844, c. 4068, 13 marzo 1816; c. 4078, 27 marzo 1816)

Dopo aver informato sul restauro della scultura, ma qui senza entrare nel merito del problema dei danni subiti dalle opere durante gli spostamenti, Cicogna registra finalmente che:

Nel 17 corrente alle ore 10 e mezza circa fu innalzato il Leone sulla colonna [...] alla presenza di Sua Maestà, della figlia di lui, di tutte le autorità e del popolo. La manovra non poteva essere più spedita: salì rapidamente, senza fermate e scosse, ed è assai meglio stato innalzato dei Cavalli. (BMCVe, Ms Cicogna, 2844, c. 4091, 19 aprile 1816)

Come si apprende da queste note, la cerimonia viene posticipata per volontà dell'imperatore il quale, più che per problemi di "accomodamento" dell'opera, non avrebbe voluto alcuna "festa" in segno di rispetto per la moglie Maria Lodovica d'Austria, scomparsa da pochi giorni. Particolare questo che, al pari di molti altri presenti ad arricchire le pagine dei *Diari*, contribuisce a rendere ancora più interessante la lettura dei citati passi, che si confermano fonte imprescindibile per una ricostruzione completa e particolareggiata del momento storico. L'assunto di fondo dell'opera dell'erudito va ricercata nella compren-

sione dei fatti, svincolata da un giudizio critico o da una presa di posizione politica. Tuttavia, nel suo fermo procedere nella descrizione degli avvenimenti, che lo coinvolgono in prima persona o indirettamente, Cicogna non manca di rivolgersi al suo ipotetico lettore con riflessioni personali che rievocano anche il clima di attesa vissuto dal popolo veneziano.

Proseguendo nella cronaca di questi concitati giorni, l'autore non può fare a meno di soffermarsi sulle operazioni di rientro delle opere d'arte e dei manoscritti, a cui forse vale la pena accennare ma in quanto oggetto delle trattative di pace. Venti – precisamente diciotto dipinti e due sculture – erano state le opere scelte dalla *Commissione per le ricerche francesi* con l'aiuto del restauratore veneziano Pietro Edwards; le operazioni si erano svolte tra giugno e settembre 1797 (al riguardo, rimangono fondamentali i numerosi rimandi all'interno del volume di Zorzi, 1972, mentre per una puntuale ricostruzione della selezione delle opere si segnala il recente contributo di Tranquilli, 2007, con bibliografia relativa). È il 19 marzo 1816 – siamo dunque negli stessi giorni dei preparativi per l'innalzamento del Leone – quando Cicogna informa dell'arrivo dei beni da Milano:

Portati in Biblioteca 11 ballotti di libri e i quadri in vari cassoni [...] nell'Accademia delle Belle Arti alla Carità. L'Abate Bonicelli insieme con l'Abate Bettio e col Cavaliere Morelli sono destinati ad [incontrare] i libri per vedere se ce ne mancano. (BMCVe, Ms Cicogna, 2844, cc. 4073-4074, 21 marzo 1816)

Sono, infatti, bibliotecari, tecnici, artisti, personale vario degli istituti di cultura locali, coadiuvati da studiosi volontari, a partecipare alle operazioni di conteggio, controllo e sistemazione delle opere (Zorzi 1987). Intervendendo a proposito dello stato dei dipinti, Cicogna non manca di notare l'assenza delle tre tele di Paolo Veronese provenienti da Palazzo Ducale, precisamente dalla sala del Consiglio dei X e della Bussola, e delle *Nozze di Cana*, opera quest'ultima rimasta a Parigi per l'impossibilità di ricollocarla nella sede originaria del Convento di San Giorgio Maggiore (BMCVe, Ms Cicogna 2844, c. 3079, 8 gennaio 1816; sulla nota vicenda e sulla fortuna critica del dipinto, si veda Pavanello 2007).

Ancora, quale convinto sostenitore del rispetto dell'originalità dell'opera, e quindi contrario a qualsiasi intervento di restauro invasivo, lo studioso segnala il cattivo stato di alcuni dipinti, in particolare della *Pala di San Zaccaria* di Giovanni Bellini, facendo riferimento ai danni subiti a seguito dei restauri condotti al Louvre, oltre ai problemi in fase di trasferimento. È una descrizione abbastanza particolareggiata dell'esposizione dei quadri rientrati da Parigi quella che Cicogna riporta, infatti, nei *Diari*, il 26 aprile, il giorno dopo la sua vista alle sale delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (BMCVe, Ms Cicogna 2845, c.

4096: la notizia viene confermata da quanto riportato negli Atti dell'istituzione in cui si dà notizia dell'esposizione per cui si veda Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, *Atti-1816*, c. 39, 28 aprile 1816).

Su una medesima esaltazione del concetto di "originalità" e di "rispetto" dell'opera, si muove il commento dell'erudito alla sistemazione delle opere nella sede originaria. Partendo dal caso dei dipinti, che certo meriterebbe una riflessione più approfondita, l'autore riprende il discorso sui *Cavalli* e lo fa invitando il lettore a considerare il problema dell'originaria posizione del gruppo scultoreo. L'insistita attenzione su tale questione è un elemento che certo merita di essere rimarcato in quanto ci permette di fare luce sul vivace dibattito che anima gli intellettuali del tempo, *in primis*, com'è noto, Leopoldo Cicognara e Antonio Canova, quest'ultimo promotore di una nuova sistemazione dell'opera presso il Palazzo Ducale (Pavan 1974, 95-97). Acutamente lo studioso, pur approvando



(sin.) *Sui quattro cavalli della Basilica di S. Marco in Venezia. Lettera di Andrea Mustoxidi*, Padova 1816, BMCVe, Op. Pd grande 1295 (Provenienza Cicogna); (des.) *Sui quattro cavalli della Basilica di S. Marco in Venezia. Osservazioni del conte Girolamo Antonio Dandolo Viniziano Patrizio*, Venezia 1817, BMCVe, Op. Pd grande 1295 (Provenienza Cicogna).

la scelta finale della sede della basilica di San Marco, segnala l'errore commesso dall'allora presidente dell'Accademia, che:

[...] ha fatto di suo arbitro collocare in quella posizione i Cavalli che non erano dapprima, sotto la Repubblica [...] ora si guardano l'uno con l'altro, ma allora si guardavano a due a due, come anche vedesi che in una biga a quattro cavalli pari due guardano da una parte e due dall'altra. Eran posti in antico così)) ((, ora sono () () (BMCVe, Ms Cicogna 2845, c. 4351-4353, 25 febbraio 1817).

L'episodio fornisce quindi allo studioso occasione per soffermarsi sull'importanza della lettura iconografica del gruppo bronzeo, in stretta relazione al contesto in cui questo è stato concepito, fatta dipendere non dalla singola scultura, bensì dalla concezione d'insieme, in riferimento anche a quell'origine romana sostenuta peraltro dallo stesso Cicognara.

La questione della provenienza dei Cavalli rimane al centro del dibattito tra gli intellettuali del tempo (Pavan 1974, pp. 103-107; Borrelli Vlad, Guidi Toniato 1977, pp. 142-144); l'autore ricorda le posizioni contrapposte del presidente accademico e dello storico Andrea Mustoxidi (Rinaldin 2012) al quale si deve la pubblicazione di uno scritto a sostegno dell'origine greca della scultura bronzea (BMCVe, Ms Cicogna 2844, c. 4170, 6 luglio 1816). A pochi mesi di distanza, siamo nell'ottobre del 1816, è Firenze a rispondere con la pubblicazione di un nuovo opuscolo a firma di Augusto Guglielmo Schelgel (BMCVe, Ms Cicogna 2845, c. 4265, 28 ottobre 1816), seguito dall'articolo del veneziano Girolamo Antonio Dandolo che non manca, anche in questo caso, di suscitare polemiche tra gli studiosi:

Vien criticato Mustoxidi per una risposta a Dandolo sull'opuscolo dei Cavalli, troppo arditamente e con troppo spregio, usando specialmente le frasi: lodice Dandolo, Dandolo e compagnia, tirar le orecchie ad esso Dandolo. Ma è d'uopo saper che Mustoxidi non colpisce tanto Dandolo, quanto intende di colpire Cicognara, protettor di lui e che avrà posto mano senza dubbio all'opuscolo. Sarà stampata a parte la critica del Mustoxidi. (BMCVe, Ms Cicogna 2845, cc. 4423-4424, 12 maggio 1815)

Così non poteva sfuggire al ben informato Cicognara il ritiro dal mercato librario della pubblicazione del presidente accademico a solo pochi mesi dell'inaugurazione dell'opera:

Dicevasi che la dissertazione di Cicognara sui nostri Cavalli fin dal momento della sua pubblicazione fosse stata sospesa per parte della Polizia; non so il motivo; fatto è che quel di dell'innalzamento se ne videro vendibili; dopo non se ne vide più una e non se ne più avere alcuna. (BMCVe, Ms Cicogna, 2844, c. 4053, 16 febbraio 1816)

Parole queste che sembrano quasi preannunciare la crisi del rapporto tra Cicognara e il governo austriaco e su cui avrà modo di riferire lo stesso erudito all'interno dei *Diari* (la questione viene esaminata da Mazzocca 1989). Ma questo ovviamente apre un altro capitolo.

Ciò che sembra emergere allora da questo breve *excursus* è un duplice sentimento di rivincita, quello di una città che celebra se stessa attraverso le opere d'arte e quello del governo austriaco deciso a ribadire i propri poteri sul riconquistato territorio (cfr. Laven 2002). Si tratta di un sentimento di profonda nostalgia per il passato glorioso della repubblica che rivive nel patrimonio storico-artistico cittadino di cui si fa custode, non solo l'erudito, ma l'intera comunità veneziana.

Così non sorprende che a distanza di anni a essere celebrate siano ancora le spoglie della Serenissima. Siamo nel 1865 e si scrive sul *Giove Egioco*; per le nozze Menini-Guillion, Cicogna dà alle stampe un breve opuscolo, con numerose "notizie inedite", sul prezioso esemplare di glittica donato da Girolamo Zulian alla Biblioteca Marciana nel 1795 (cfr. Favaretto, De Paoli, Dossi 2004, scheda p. 151). Lo stesso erudito in occasione del rientro veneziano dell'opera, scortata dai citati Cavalli e dal Leone di San Marco, non aveva mancato di ammirarne la bellezza, insieme al collega bibliotecario Pietro Bettio, come "[...] cosa preziosissima di antichità senza pari. Miracolo! Che sia potuto trovar in Parigi e non sia finito trafugato, essendo della grandezza di più di una mano" (Cicogna 1865 e BMCVe, Ms Cicogna, 2845, c. 4053, 15 febbraio 1816).

Le immagini del presente articolo sono state riprodotte grazie all'autorizzazione del Direttore della Biblioteca del Museo Correr. Di tutti i diritti di riproduzione e pubblicazione è titolare la Fondazione Musei Civici Venezia.

English abstract

The present work considers the complex matter about the return to Venice of the artistic heritage taken, by the Napoleonic army, to Paris in 1797. It goes up to the middle of the second decade of XIX century, the history of the return of the much expected *Cavalli di San Marco* and the bronze *Leone* with the great number of paintings and manuscripts, as reported in detail by Emmanuele Antonio Cicogna in the valuable and fascinating pages of his *Diari*. Through personal notes and remarks, the scholar goes over the most important stages of the arrival, control and reinstatement operations of the works, from the end of year 1815 to 1817, and it is clear the atmosphere of expectation lived by the Venice's citizens. In a cyclic view of history, from which comes the double image of Venice as a winner and then won, the *Cavalli* instance is more fitting than ever, the one the author endorses through the unescapable connection between history and art that translates into the tight connection between the political situation and the protection of the historic-artistic heritage.

Nota biografica e bibliografica

Formatosi presso il collegio dei Barnabiti di Udine, da cui deriva la solida preparazione umanistica, Emmanuele Antonio Cicogna (1789-1868) si trasferisce a Venezia nel 1813 dove prende

servizio presso la Corte d'Appello. Una vita dedicata allo studio della storia locale, alla ricerca archivistica, ma soprattutto alla redazione della sua impresa editoriale, le *Inscrizioni Veneziane* (1824-1864), accanto al famoso *Saggio di Bibliografia Veneziana* (1847) e a varie pubblicazioni d'occasione. Diversi i riconoscimenti ricevuti da accademie italiane e da istituti di cultura, così come da colleghi, intellettuali, studiosi, con cui egli intrattiene rapporti personali e di natura epistolare. Al suo nome si lega la donazione della preziosa biblioteca e della collezione d'arte a favore del civico Museo Correr (1865) per cui si rimanda al saggio di Spina 1995, 295-355. Per un profilo biografico del personaggio rimane valido il contributo di Dorigato 1988, 143-166.

Per i *Diari* si veda Biblioteca del Museo Correr di Venezia (d'ora in poi BMCVe) Ms Cicogna 2844, volume I (1808-1816); Ms Cicogna 2845, volume II (1816-1836); Ms Cicogna 2846, volume III (1836-1866). Un quarto volume (*ivi*, Ms Cicogna 2847) riunisce le notizie inerenti gli eventi politici del biennio 1848-1849; il materiale noto come *Diario veneto politico dal 17 maggio 1848 in poi a tutto il 30 agosto 1849* è stato di recente pubblicato da Pasini, 2008.

Sulla fortuna dell'epigrafia ottocentesca si veda il volume di Melosi 2011, mentre in specifico sul contributo offerto da alcuni collaboratori di Cicogna si rinvia al contributo di Calabi Limentani, 1997, 377-401, attraverso l'analisi dell'attività di Giovanni Labus, tra l'altro attivo corrispondente dell'erudito veneziano. Per un panorama sulla letteratura artistica con rimandi all'editoria "d'occasione" rimane valido il saggio di Bernabei 1986, 397-428, oltre a Bernabei, Marin 2007, per quanto riguarda in particolare i rapporti con le riviste specializzate ottocentesche.

Bibliografia di riferimento

Bernabei 1986

F. Bernabei, *Critica, storia e tutela delle arti*, in *Storia della cultura veneta. Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, VI, a cura di G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, Vicenza 1986, 397-428.

Bernabei, Marin 2007

F. Bernabei, C. Marin, *Critica d'arte nelle riviste lombardo-venete. 1820-1860*, Treviso 2007.

Boerio 1856

G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1856 (ed. Firenze 1993).

Borrelli Vlad, Guidi Toniato 1977

L. Borrelli Vlad, A. Guidi Toniato, *Fonti e documentazioni sui Cavalli di San Marco*, in *I Cavalli di San Marco*, catalogo della mostra, Venezia 1977, 137-150.

Calabi Limentani 1997

I. Calabi Limentani, *Tra epigrafia antica e moderna: Giovanni Labus negli anni in cui fu segretario dell'Istituto lombardo. Note dalla sua corrispondenza con Camillo Vacani*, "Archivio Storico Lombardo", 113 (1997), 377-401.

Cicogna 1815

E. A. Cicogna, *De Leoni aereo Venetias reduci - Epigramma de equis Venetis*, Venezia 1815.

Cicogna 1847

E. A. Cicogna, *Saggio di bibliografia veneziana*, Venezia 1847 (ed. Bologna 1967).

Cicogna 1865

E. A. Cicogna, *Intorno il cammeo intitolato Giove egioco in onice della Biblioteca Marciana*, Venezia 1865.

Dorigato 1988

A. Dorigato, *Emmanuele Antonio Cicogna bibliofilo e cultore di patrie memorie*, in *Una città e il suo museo: un secolo di collezioni civiche veneziane*, "Bollettino dei Civici Musei Veneziani d'arte e di storia", n.s., 30, 1-4 (1988), 143-166.

Favaretto, De Paoli, Dossi 2004

I. Favaretto, M. De Paoli, M. C. Dossi, *Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, Venezia 2004.

Laven 2002

D. Laven, *Venice and Venetia under the Habsburgs, 1815-1835*, Oxford 2002.

Mazzocca 1989

F. Mazzocca, *Arti e politica nel Veneto asburgico*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Milano 1989, 40-79.

Melosi 2011

L. Melosi, *A perenne memoria: l'epigrafia italiana nell'Ottocento*, Roma 2011.

Pasini 2008

P. Pasini, *Diario veneto politico di Emmanuele Antonio Cicogna*, Venezia 2008.

Pavan 1974

M. Pavan, *Canova e il problema dei Cavalli di San Marco*, "Ateneo Veneto", 12, 2 (1974), 83-111.

Pavanello 2007

G. Pavanello (a cura di), *Il Miracolo di Cana: creazione e riproposizione delle "Nozze di Cana" di Paolo Veronese per il refettorio palladiano di San Giorgio Maggiore*, Caselle di Sommacampagna 2007.

Rinaldin 2012

A. Rinaldin, s.v. "Mustoxidi Andrea", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 77 ([www.treccani.it/enciclopedia/andrea-mustoxidi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-mustoxidi_(Dizionario-Biografico)/)).

Scarfi 1990

B. M. Scarfi, *Il Leone di Venezia: studi e ricerche sulla statua di bronzo della Piazzetta*, Venezia 1990.

Spina 1995

L. Spina, "Sempre a pro degli studiosi": la biblioteca di Emmanuele Antonio Cicogna, "Studi veneziani", 29 (1995), 295-355.

Tranquilli 2007

G. Tranquilli, *Venti capolavori in cambio della libertà: Pietro Edwards, "cittadino amoroso", partecipa fra orgoglio di patria e tormenti dell'anima all'adempimenti del Trattato di Milano*, in C. Cecchi, P. Fantelli, F. Flores D'Arcais, *Arte nelle Venezia*, Padova 2007, 179-190.

Zorzi 1972

A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, Milano 1972.

Zorzi 1987

M. Zorzi, *La Libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano 1987.

La partenza e il ritorno dei Cavalli (Venezia/Parigi/Venezia 1797-1815). Una galleria iconografica

Elisa Bastianello

In un'epoca in cui il più urgente dei dispacci militari contenente gli ordini per il fronte non impiegava meno di qualche giorno, i grandi eventi raggiungevano il pubblico europeo grazie a descrizioni a stampa (vedi per esempio il programma per la cerimonia di ritorno dei cavalli nel contributo di Myriam Pilutti Namer in questo stesso numero) e incisioni, anche in fogli sciolti, la cui diffusione è testimoniata dalla presenza di numerosi esemplari in diversi istituti di conservazione. È così possibile avere una sorta di 'istantanea' delle truppe francesi che, con l'ausilio di argani, calano i cavalli dalla nicchia nella facciata della Basilica di San Marco (un dettaglio dell'incisione è l'immagine di copertina di Engramma 111) e del loro arrivo nel corteo trionfale parigino, corredate dalla data precisa degli eventi. Non sempre le incisioni brillano per la precisione dei dettagli realistici – non quelle che illustrano l'Arco di Trionfo in place du Carrousel – soprattutto se si tratta di allegorie o satire, ma ognuna di queste immagini ci racconta un piccolo pezzo della storia e la rende più vivida e reale. Nell'era di internet è possibile riscoprire e ritrovare queste immagini, insieme a disegni e dipinti, grazie alla virtuosa opera di digitalizzazione e libera consultazione che molti istituti stanno compiendo.

Le immagini che seguono provengono principalmente dall'archivio digitale Gallica della Bibliothèque Nationale de France, dalla collezione online del British Museum (www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx) e dal catalogo delle collezioni della Fondazione Musei Civici Veneziani (www.archiviodelacomunicazione.it/Sicap/opac.aspx?WEB=MuseiVE) a cui appartengono tutti i diritti di riproduzione.



~ La partenza da Venezia ~



C. Vernet, *Entrée des Français a Venise, en floréal, an 5* da *Tableaux historiques des campagnes d'Italie*, stampa, 1799, British Museum 1872.1012.1581.

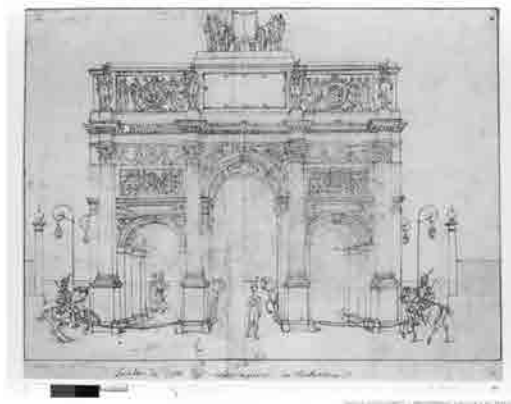
~ L'arrivo e la permanenza a Parigi ~



P. G. Berthault, A. Girardet, *Entrée triomphale des monuments des sciences et des arts en France ; fête à ce sujet : les 9 et 10 thermidor an 6.me de la République*, stampa, 1802 (fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France).



C. Percier, P. F. L. Fontaine, *Vue de l'Arc de Triomphe élevé sur la place du Carrousel de Paris, érigé à la gloire de la grande armée française*, disegno, s.d. (fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France).



C. Percier, *[Arc de triomphe du Carrousel]. Facade du Côté du palais impérial des Tuileries*, disegno, 1806 (fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France).



C. Percier, *[Arc de triomphe du Carrousel. Vue latérale Sud]*, disegno, 1806-1815 (fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France).



C. Percier, *[Arc de triomphe du Carrousel. Vue de la face orientale]*, disegno, 1806-1815 (fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France).

~ Il ritorno a Venezia ~



Anonimo, *Apotheosi di Francesco I in occasione della restituzione dei Cavalli a Venezia*, stampa, 1815, Museo Correr P.D. 1428 bis.



G. Borsato, L. Martens, *Sbarco dei Cavalli di Bronzo alla Piazzetta di San Marco*, stampa, 1815, Museo Correr P.D. 1428.



V. Chilone, *Il ritorno dei cavalli di San Marco*, olio su tela, 1815, Palazzo Treves, Venezia, collezione privata.



G. Borsato, *La festa per il ritorno dei cavalli dalla Francia*, 1815, disegno a gesso e inchiostro, collezione privata (foto Christies).



G. Cruikshank, *The departure of Apollo & the Muses or Farewell to Paris*, stampa colorata, 1815, British Museum 1868.0808.12785. Il Leone di San Marco è cavalcato da Wellington che dice: "Go along Blucher let us haste to restore the Stolen Goods".

La coda (eretta) mostra l'etichetta 'For St Marc'. Subito dietro il carro di Apollo e delle Muse trainato da una coppia di cavalli che richiamano quelli di San Marco. Sotto l'arco Luigi XVIII parla con Talleyrand e dice: "Dear Talley, persuade them to leave us a few of those pretty things for my CHAMBERS they will pacify the Deputies & amuse the people". Talleyrand risponde: "I have tried every scheme to retain them but it seems they have at last found us out & are not to be humbuggd any longer". Denon, direttore del Louvre, dice ad Apollo e al suo seguito: "Don't go yet Ladies & Gentlemen Pray Stay with us a little longer. We could keep you for ever & shall always regret that we were forc'd to part with you". Su vari carri carichi di opere si leggono i nomi delle nazioni: 'Holland', 'Italy', 'Venice', 'Vienna' e 'Berlin'.

Venezia e l'urbanistica napoleonica: confisca e riuso degli edifici ecclesiastici tra il 1805 e il 1807

Emma Filipponi

Il 2 dicembre 1805 la terza coalizione antinapoleonica fu definitivamente sconfitta dalle truppe francesi nella battaglia di Austerlitz. Poco tempo dopo, il giorno 26 dello stesso mese, Napoleone e l'imperatore Francesco I d'Austria firmarono la Pace di Presburgo: rientrando nell'orbita francese, Venezia e il Veneto divennero parte integrante del Regno d'Italia. Sotto la potestà del viceré Eugenio di Beauharnais, Venezia si apprestava così ad affrontare uno dei periodi chiave della propria storia politica e urbana: contraltare dinamico dell'immobilismo austriaco degli anni precedenti, l'arrivo dei francesi scosse nel profondo il clima di torpore che avvolgeva la città. Per la prima volta dalla caduta della Serenissima, Venezia si accingeva a confrontarsi con il resto dell'Italia e dell'Europa e a far dialogare la propria peculiare struttura con la razionalità operativa delle nuove istituzioni. Con la sua posizione invidiabile – e militarmente utile – e con l'enorme carico di storia e di arte che possedeva, la città lagunare divenne, infatti, uno dei fulcri sui quali si impostò l'attività riformatrice francese. Assunta al ruolo di moderno centro europeo, l'antica città lagunare non sarebbe riuscita ad evitare di confrontarsi con il cambiamento, nonostante fosse, per sua stessa natura, assolutamente unica nel suo genere.

Dagli anni Settanta del Settecento in poi, Venezia aveva affrontato, con modalità discontinua, il problema delle soppressioni degli ordini ecclesiastici e del riuso delle loro pertinenze immobiliari come 'contenitori' di attrezzature pubbliche. Queste azioni si erano articolate in maniera isolata e, tendenzialmente, non organica: proprio questo aspetto aveva spinto il clero veneziano a sperare sempre nella reversibilità di gran parte degli interventi operati dalla Repubblica e dagli otto anni di Casa d'Austria. Il 19 gennaio 1806, però, nonostante la consueta accoglienza riverente e ossequiosa rivolta dai cittadini e dal clero stesso (Bertoli 2001, 35), l'arrivo dei Francesi in città fece temere il peggio alla Chiesa veneziana. La polemica illuminista aveva generato un grande moto riformatore che aveva sortito effetti irreversibili: oramai in tutta Italia si avvertivano gli impulsi provenienti da Portogallo, Spagna e Francia, dove le azioni di rinnovamento sociale diventavano sempre più incisive e le lotte anticuriali sempre più numerose e importanti.

Nel 1805, con decreto dell'8 giugno (ASV, Bollettino delle leggi del Regno d'Italia, b. 27, 1805, P. I, 123-140, Decreto n. 45), Napoleone aveva già disposto nelle città che allora facevano parte del Regno d'Italia, e in particolare a Mila-

no, un'ampia ondata di confische di conventi e monasteri, l'incameramento di gran parte dei loro beni e, a conforto di religiosi e religiose, l'assegnazione di una pensione per il loro mantenimento, anche nel caso di un loro rientro nella società civile. A differenza delle esperienze passate di fine Settecento, le misure francesi articolavano i provvedimenti con maggiore organicità: la concentrazione e la confisca, infatti, non erano più solo metodi rapidi ed efficaci per garantire la creazione di spazi utili e di rendite importanti, ma diventavano veri e propri strumenti amministrativi di riappropriazione della città. L'arrivo di Bonaparte sembrava quindi destinato a segnare un passaggio fondamentale nell'esperienza delle soppressioni: la strategia sarebbe diventata sempre più articolata, fino ad assumere i contorni di un vero e proprio disegno per la ri-funzionalizzazione della compagine urbana, che avrebbe ridefinito completamente il "rapporto tra religione e città" (Concina 1995, 297).

In un clima di profonda diffidenza verso quelli che erano considerati gli 'invasori d'Oltralpe', le operazioni francesi di confisca degli edifici ecclesiastici veneziani furono pianificate – ma solo parzialmente attuate – in due momenti chiave: nel 1806 – con l'acquartieramento delle truppe e dei servizi militari – e nel 1807 – con la stesura di quello che è considerato il primo 'piano regolatore generale' per la città.

1806. L'acquartieramento delle truppe e dei servizi militari

Dopo il passaggio al Demanio, il 30 marzo 1806 (Bertoli 2002, 30), della proprietà di tutti i beni appartenenti ai regolari di entrambi i sessi, il Regno emanò il primo vero decreto di confisca per la città di Venezia: il 28 luglio 1806 il viceré Eugenio dispose la soppressione e la concentrazione di diversi monasteri e conventi nei territori dei dipartimenti veneti riuniti nel Regno (ASV, Bollettino delle leggi del Regno d'Italia, b. 27, 1806, P. II, 809-820, Decreto n. 160). Il decreto affrontava unicamente il problema delle corporazioni religiose: si intendeva così concentrare ordini regolari sia maschili che femminili in determinati edifici, lasciandone liberi altri e definendo per ogni struttura soppressa la proprietà alla quale erano destinate le proprie pertinenze, se civile o militare (per l'elenco delle attribuzioni civili o militari degli edifici soppressi dal decreto si è fatto riferimento a Romanelli 1988, 112, n. 11).

Il meccanismo della soppressione e della concentrazione, di per sé, non dovette apparire di certo come una novità, né agli occhi dei cittadini né tantomeno a quelli della chiesa veneziana, temprati ormai dalle, seppur meno incisive, esperienze repubblicane e austriache. Ciò che invece segnò la svolta fondamentale nel sistema delle soppressioni ottocentesche, fu la metodicità con la quale il governo compose la 'mappa' delle concentrazioni: la politica francese infatti non faceva distinzioni tra ordini religiosi o chiesa centralizzata, né tra le diverse pertinenze patriarcali o marciarie. Ma trattava il sistema delle strutture ec-

clesiastiche come un *unicum*, suddiviso capillarmente poi su tutte le aree della città con una caratterizzazione quasi urbanistica: un tessuto regolare di edifici religiosi che si impostava sui livelli, a loro volta sovrapposti, delle *insulae*, dei canali, dei campi e delle calli.

In seno al decreto del luglio 1806, in laguna si dispose la soppressione di diciotto monasteri (più quello delle Grazie a Mestre) e quindici conventi e, ad eccezione di due soli casi, la confisca comprese anche la chiesa. Si comprende chiaramente che tipo di impatto urbano avesse potuto generare questa requisizione: la densità di edifici ecclesiastici in città era altissima già nel Settecento e alla caduta della Repubblica si contavano circa trenta conventi e quarantaquattro monasteri nella diocesi di Venezia e tre conventi e quindici monasteri in quella di Torcello (Bertoli 2002, 83-86; Manzelli 1991a, *Indice degli stabilimenti religiosi* 1797). Circa un terzo di questo patrimonio passava quindi alla proprietà pubblica: il governo si riappropriava di spazi spesso scarsamente utilizzati dal clero, che diventavano in questo modo possibili sedi di nuove funzioni per la cittadinanza. Soprattutto in relazione al ruolo che conventi e monasteri rivestivano a Venezia, in questa prima grande ondata di confische si può leggere non solo un differente approccio amministrativo e organizzativo alla questione, ma anche il prologo alla nascita di un nuovo rapporto con la città, con i suoi spazi e con le relative destinazioni d'uso.

In questa prima fase furono definitivamente smantellati, in particolare, molti degli edifici religiosi delle isole maggiori di Murano (San Pietro Martire, San Mattia, San Bernardo), Burano (San Mauro), Mazzorbo (Santa Caterina, San Matteo), Pellestrina (Santa Maria del Mare), Malamocco (Santa Maria dell'Orazione) e di quelle minori, come nel caso di San Cristoforo, San Secondo, San Francesco del Deserto e San Giorgio in Alga. In città si ordinò la soppressione degli ordini di San Nicoletto dei Frari e di Santa Chiara della "Girada" a Santa Croce, di quelli di San Domenico, di San Francesco di Paola, di San Daniele, delle Vergini e di Sant'Anna a Castello, di quello di Santa Caterina a Cannaregio, di quello del Santo Sepolcro a San Marco, di quello del Santissimo Spirito, dei Carmini, di Santa Maria del Rosario, di Santa Maria dell'Umiltà e di Ognissanti a Dorsoduro, di quello di San Giacomo, Santa Croce, Santi Cosma e Damiano alla Giudecca, di quello di San Giorgio Maggiore nell'isola di San Giorgio e di quello Sant'Elena all'isola di Sant'Elena. Dunque, alla fine di del mese di ottobre del 1806 risultavano soppressi nelle diocesi di Venezia, in quella di Torcello e nelle isole di Malamocco e Pellestrina diciotto monasteri e tredici conventi.

Si può notare come la maggior parte degli edifici espropriati fossero localizzati nelle isole della laguna nord (Murano, Burano, Mazzorbo, San Cristoforo, San Secondo, San Francesco nel Deserto), nelle isole con accesso dal mare

aperto (Pellestrina e Malamocco) e nell'area attorno all'Arsenale (Castello e Sant'Elena). La preferenza netta di queste zone per la dislocazione di servizi prevalentemente militari potrebbe denotare la volontà del governo francese di sistemare in tempi brevi l'«ingombrante» presenza dell'esercito, operando un acquartieramento delle truppe in aree strategiche. È il caso appunto delle isole a nord della Laguna – lontane dalla città e sicure come depositi di armi e soprattutto polveriere – ma anche di quelle poste all'imbocco delle bocche di porto – per controllare gli accessi dal mare – e delle zone limitrofe all'Arsenale. In questo modo, nella fase di assestamento del nuovo dominio, sarebbe stata assicurata alla città un'equilibrata distribuzione delle truppe e dei servizi ad esse legate, come, appunto, depositi e grandi caserme, costruendo allo stesso tempo la struttura di un'efficiente cortina difensiva «esterna».

Gli edifici requisiti nelle altre zone della città, invece, costituirono il sistema di ospedali, case di correzione e piccole caserme cittadine, come gli spazi di Santa Chiara della «Girada», del Santo Sepolcro, dello Spirito Santo e degli edifici più isolati della Giudecca. Particolari furono però i casi del convento di San Giorgio Maggiore, di Ognissanti a Dorsoduro e del monastero di Santa Caterina a Cannaregio, nei quali il governo istituì i primi tre importanti stabilimenti pubblici: il primo, per metà militare e per metà di proprietà del demanio civile, costituì la base del futuro snodo principale della Dogana da Mar – dove, come in un moderno *terminal* marittimo, si sarebbero smistate grandi quantità di merci e di persone; il secondo diventò una casa di educazione femminile; il terzo, fuori da ogni zona strategica, fu scelto per ospitare una nuova scuola secondaria, sul modello francese del Lycée National: venne costituita l'anno successivo con il nome di «Liceo Convitto Santa Caterina» (oggi «Liceo Ginnasio Marco Foscarini»).

Le conseguenze dell'effettiva applicazione del decreto del luglio del 1806 si intrecciarono, il 28 novembre dello stesso anno, con quelle di un'altra misura soppressiva (ASV, Direzione dipartimentale del Demanio, Atti) che ampliò e perfezionò la precedente e attraverso la quale furono concentrati – e contestualmente adibiti ad esclusivo uso militare per le truppe di terra e di mare – gli immobili di Santa Maria Maggiore e San Stae a Santa Croce, di San Francesco della Vigna, Ospizio dei Mendicanti, Santi Giovanni e Paolo, San Martino, San Nicolò, Seminario ducale e Sant'Antonio a Castello, di Santa Marta a Dorsoduro, dei Gesuiti e della Scuola grande della Misericordia a Cannaregio, di San Salvatore e Santo Stefano a San Marco, di San Biagio e Cataldo e delle Convertite di Santa Maddalena Giudecca, delle Cappuccine di Mazzorbo; furono requisite inoltre le strutture religiose delle isole di Santa Maria delle Grazie, Santo Spirito, Lazzaretto nuovo, la Certosa e San Michele.

Rispetto a quelli confiscati con il decreto di luglio si trattava, dunque, di edifici del centro che, ad esclusione delle isole e dei casi di San Salvatore, San Stae

e Santo Stefano, risultavano localizzati, comunque, sui margini esterni della città. L'acquartieramento delle truppe di terra e di mare in questi fabbricati farebbe pensare dunque alla predisposizione di un filtro militare sulla corona esterna del centro, a segnare il passaggio dalla vera e propria cortina difensiva delle isole alle funzionalità civili e di pubblica sicurezza del 'cuore' della città.

1807. La stesura del 'piano regolatore' e il caso di Santa Maria della Carità

Alla fine del 1806, stabilita la localizzazione esterna dell'appendice militare del dominio, il governo francese si 'apri' dunque gradualmente alla città, cominciando a tracciare le linee per un rinnovo radicale di forme e funzioni.

Già all'inizio del 1807, il 9 gennaio si istituiva a Venezia – e contemporaneamente anche a Milano – un'unità operativa del tutto nuova: la Commissione all'Ornato. Composta da cinque personalità scelte tra i professori e i cittadini "intelligenti di architettura, ed arti analoghe" (ASV, Bollettino delle leggi del Regno d'Italia, b. 28, 1807, P. I, p. 9, Decreto n. 5) e tra i membri dell'Accademia di Belle Arti, la Commissione doveva occuparsi di tutto ciò che riguardava l'edilizia e la forma urbana. Con il suo incarico di monitoraggio e regolamentazione, la Commissione all'Ornato configurò una nuova modalità di approccio all'intervento urbano, che diventava in questo modo, un procedimento in grado di controllare sia l'aspetto tecnico e formale, sia quello economico e sociale delle operazioni, la cui messa in atto rappresentava il passaggio all'"Età moderna" dei processi di trasformazione urbana (Romanelli 1988, 115).

I membri della Commissione erano stati individuati dal prefetto Serbelloni e dal governo milanese, non senza qualche variazione in corso d'opera, nelle persone di Diedo, Facchina, Garofoli, Mezzani e Selva: proprio l'architetto veneziano avrà un ruolo essenziale nel piano di riorganizzazione urbana. La concezione della città come insieme di forme e funzioni era alla base del lavoro della Commissione stessa, che avrebbe dovuto mettere a punto un programma di interventi, carichi di principi teorici universali per l'approccio alle questioni urbane. Questo lavoro avrebbe contribuito a rendere più rapido il passaggio – più fluido il salto – dall'approccio empirico della Serenissima e della prima dominazione asburgica all'organizzazione razionale e metodica della Francia postrivoluzionaria.

L'attività di monitoraggio della Commissione, che avrebbe prodotto una dettagliata panoramica sullo stato della città, costituì la base per la redazione del decreto del 7 dicembre 1807, che avrebbe compreso, ovviamente, anche ciò che riguardava la questione della riduzione delle parrocchie e del riuso delle pertinenze di conventi e monasteri. Si cominciò, però, a percepire più chiaramente la vastità del disegno urbano di riorganizzazione degli edifici ecclesiastici

quando, il 26 maggio 1807 (ASV, Bollettino delle leggi del Regno d'Italia, b. 28, 1807, P. I, 281-283, Decreto n. 89) il vicerè abolì tutte le confraternite e chiuse tutte le scuole grandi e piccole della città. Meno di un mese dopo, il 18 giugno (ASV, Bollettino delle leggi del Regno d'Italia, b. 38, 1807, P. I, 308-313), fu inoltre emanato un decreto che riprogrammava l'amministrazione degli ospedali e delle organizzazioni di pubblica beneficenza.

Il governo diede quindi corso a un sostanziale allargamento dello strumento soppressivo, che venne ampliato fino al coinvolgimento di enti sino a quel momento preservati dalle concentrazioni e spesso localizzati nelle aree più centrali della città. Segnando un ampliamento e uno spostamento del raggio d'azione, questi ultimi due decreti furono la conseguenza di considerazioni, studi e indagini della Commissione, messi a punto mano a mano che si procedeva nell'analisi della città, che se ne percepivano punti di forza e criticità e che si cercava di acquisire tutto quello che sarebbe stato indispensabile per mettere in atto una grande riorganizzazione della compagine urbana.

Il decreto di dicembre è infatti assimilabile, oggi, ad un vero e proprio Piano regolatore generale della città ed è probabile che le sue linee guida fossero già state tracciate nell'estate del 1807. Insieme a Diedo, Selva ne fu il redattore principale: nel mese di luglio aveva richiesto al Podestà l'aiuto di un assistente che avrebbe dovuto occuparsi di riordinare e ridisegnare gli studi sul caso, già abbozzati e colorati dall'architetto su una pianta della città. Precedentemente Selva si era già fatto autorizzare dal Podestà (che ricopriva anche la carica di Presidente dell'Ornato) l'acquisto di due piante di Venezia per potervi, appunto, disegnare sopra (Mezzalana 2009, 76). È molto probabile che si trattasse di riproduzioni dell'*Iconografica rappresentazione della Inclita Città di Venezia* redatta da Ludovico Ughi nel 1729 (Romanelli 1977, 113; Mezzalana 2009, 80). È plausibile quindi che la stesura degli schizzi cui l'architetto fa riferimento



(sin.) Ludovico Ughi, *Iconografica rappresentazione della Inclita Città di Venezia*, incisione, Venezia, 1729, Venezia, Biblioteca del Civico Museo Correr; (des.) Ludovico Ughi, *Iconografica rappresentazione della Inclita Città di Venezia*, versione a colori, incisione, Venezia, 1807-1808, Venezia, Biblioteca del Civico Museo Correr.

coincida con la copia colorata della pianta di Ughi conservata oggi al Museo Correr (Romanelli 1988, 48-49): sulla mappa sono segnate in rosso le parrocchie confermate, con il tracciato dei nuovi confini, e in blu quelle da concentrare (ho affrontato il tema del ruolo delle rappresentazioni cartografiche in epoca napoleonica e asburgica in Filipponi 2013).

Fu probabilmente proprio con questa pianta colorata e 'schizzata' di suo pugno che Selva discusse i provvedimenti direttamente con l'Imperatore, durante la visita di quest'ultimo a Venezia dal 29 novembre all'8 dicembre 1807. Ansioso di avallare personalmente le decisioni più importanti, Napoleone arrivò a Venezia con il suo pomposo seguito la sera del 29 novembre, affrontando una violenta tempesta autunnale: era deciso a fornire il proprio contributo diretto alle questioni di riorganizzazione della città che l'Ornato e la Municipalità si apprestavano ad affrontare.

Da mesi ormai la Commissione studiava la città, mettendone in luce problemi da risolvere e opportunità da sfruttare, tracciando idee e proposte per le politiche di riassetto urbano generale: di certo trasformazioni così rilevanti avrebbero dovuto superare il vaglio dell'approvazione imperiale, che, proprio con Venezia, aveva l'opportunità di sperimentare in maniera sistematica nuovi metodi di pianificazione urbana.

Napoleone firmò di suo pugno il decreto il 7 dicembre, ma è molto probabile che ci fosse stato almeno un confronto diretto tra l'Imperatore, il Ministro Aldini e Gian Antonio Selva prima della stesura definitiva dei provvedimenti (Romanelli 1977, 113; Mezzalana 2009, 80). Insieme all'Ornato, Bonaparte aveva infatti tracciato i capisaldi dei vari provvedimenti di riorganizzazione, che il 7 Dicembre vennero emanati sotto forma di decreto (ASV, Bollettino delle leggi del Regno d'Italia, b. 28, 1807, P. III, 1188-1203, Decreto n. 261). Questo conteneva una serie di provvedimenti da applicare alla città, non solo per quel che riguardava l'aspetto urbano, ma anche quello amministrativo, economico, assistenziale, commerciale ed ecclesiastico.

La particolarità del centro lagunare aveva reso necessario ripensarne l'organizzazione: con il decreto di dicembre furono tracciate le linee guida di quella che Giandomenico Romanelli ha definito una vera e propria "legge speciale" (Romanelli 1977, 44) per la città. L'organicità della sua struttura rese questo provvedimento assolutamente unico all'interno del corpus delle leggi e dei piani napoleonici: il decreto costruì una rete di scenari, da attuare non tutti immediatamente, ma da affrontare in piccole tappe negli anni successivi; queste linee guida accordarono, per la prima volta, ciò che riguardava il necessario rilancio economico della città – come la creazione del Porto Franco, lo snellimento dell'apparato amministrativo e assistenziale, la riorganizzazione del

Dipartimento dell'Adriatico – con la nuova pianificazione urbana, comprendendo anche la previsione di interventi a scala territoriale.

Il decreto, così costruito, si proponeva quindi di dare delle indicazioni di massima sui lavori e sulle trasformazioni da eseguire, lasciando poi all'Ornato – e nella fattispecie a Selva – il compito di redigere i progetti specifici. Concepiuti a partire dai mesi successivi alla sua emanazione, tali progetti costituirono l'insieme degli interventi più importanti e riguardarono in particolare: lo spostamento del cimitero cittadino nell'isola di San Cristoforo, il cui convento era stato già soppresso dal decreto del 28 luglio 1806 per usi militari; la trasformazione dell'intera isola di San Giorgio Maggiore in punto franco; l'interamento del rio di Sant'Anna a Castello, finalizzato al prolungamento della Riva degli Schiavoni e alla creazione di una nuova arteria, la Via Eugenia; la nascita dei Giardini Reali, annessi all'omonimo Palazzo; la pianificazione di nuovi, grandi giardini a Castello; la realizzazione di "un'altra grandiosa passeggiata alla Giudecca" (ASV, Bollettino delle leggi del Regno d'Italia, b. 28, 1807, P. III, 1188-1203).

Il titolo del decreto relativo ai progetti era seguito immediatamente dalle disposizioni in merito alle parrocchie: il decreto si proponeva di concentrare ben trentuno parrocchie, lasciandone vivere circa quaranta, modificandone i confini. Rispetto ai decreti precedenti l'operazione spostava completamente l'area di interesse, orientandosi verso gli edifici ecclesiastici nel cuore della città. Questo



Canaletto, *Il Fonteghetto della Farina*, olio su tela, Venezia, 1730-1740, Venezia, Collezione privata.

significava mettere in atto delle trasformazioni radicali in una città che aveva da sempre impostato gran parte della sua organizzazione insulare sulla rete delle strutture ecclesiastiche. Il decreto prevedeva di concentrare le parrocchie di San Geminiano (la cui chiesa fu demolita per far posto alla nuova ala delle Procuratie, l'Ala Napoleonica), San Paterniano, San Luca, San Provolo, San Maurizio, San Vidal, San Giuliano e San Benedetto nel sestiere di San Marco, quelle di San Biagio, Santa Giustina, San Severo e Santa Marina a Castello, quelle di San Ubaldo, San Tommaso, Sant'Agostino, San Matteo e San Giovanni Elemosinario a San Polo, quelle di San Simeon Grande, Santa Maria Mater Domini e San Giovanni Decollato a Santa Croce, quelle di San Leonardo, Santa Lucia, Santa Maria Maddalena, San Felice, Santa Maria de' Gesuiti e Santa Maria Nova a Cannaregio e quelle di San Basilio, San Vito e San Gregorio nel sestiere di Dorsoduro. Bisogna ricordare, però, che quasi tutti gli interventi d'Ornato stabiliti dal decreto interessavano edifici espropriati dai precedenti decreti del 1806, e dunque, di fatto, già a disposizione del governo.

Si può dedurre quindi che il processo di concentrazione del 1807, incentrato sui sestieri più centrali della città, fosse preliminare a qualcosa che doveva, probabilmente, essere in fase di realizzazione o che sarebbe stato progettato successivamente: uno schema, forse, già incluso nelle linee guida del piano e tra le idee dell'Imperatore e di Selva. L'ipotesi è plausibile, poiché il riuso delle pertinenze ecclesiastiche e la riorganizzazione delle parrocchie furono fenomeni che si protrassero per molti anni, passando poi in eredità alla Seconda dominazione asburgica e proseguendo addirittura oltre la parentesi dei moti del 1848. Tenendo conto anche del precedente del 1806, si può affermare che le soppressioni e le demolizioni erano diventate, quindi, strumenti necessari per la pianificazione dell'evoluzione della città, rendendo possibile la progressiva creazione di una rete di nuove funzioni, che spaziavano dall'amministrazione, all'istruzione, alla sanità, alla sicurezza, alle attività di svago.



Ludovico Ughi, *Iconografica rappresentazione della Inclita Città di Venezia*, (intero e particolare) incisione, Venezia, 1729, Venezia, Biblioteca del Civico Museo Correr, Localizzazione dell'area di Santa Maria della Carità (con Chiesa, Convento, Scuola Grande).

Vale la pena di ricordare anche la nascita, nell'ambito di questi interventi urbani, della nuova direttrice che si sarebbe generata prolungando, come da indicazioni del decreto, la riva degli Schiavoni e che avrebbe rafforzato il ruolo commerciale, amministrativo e celebrativo dell'area marciana. Questo asse, che già di per sé costituiva un segno molto forte nella gerarchia urbana degli spazi, sarebbe sconfinato a ovest, con l'interramento del Rio di Sant'Anna e la creazione della Via Eugenia (l'attuale Via Garibaldi), culminando poi nel 'polmone verde' dei nuovi Giardini; dal lato opposto, la stessa riva, tangente Piazza San Marco, sarebbe passata davanti la Zecca, avrebbe attraversato i nuovi Giardini del Palazzo Reale (ottenuti demolendo gli ex Granai cittadini) e sarebbe arrivata fino all'edificio del Magistrato alla Sanità, spostato nel Fonteghetto della Farina, a sua volta ex sede del Collegio dei Pittori e dell'Accademia delle Belle Arti.

Proprio le complesse vicende legate all'istituzione della nuova Accademia di Belle Arti e al suo spostamento dal Fonteghetto della Farina a San Marco nel complesso di Santa Maria della Carità a Dorsoduro, possono essere considerate emblematiche per le modalità d'intervento adottate in occasione di questa generale riorganizzazione urbana.

La chiesa, il convento e la Scuola grande della Carità – che erano tra le strutture ecclesiastiche più antiche e importanti della città (Bassi 1971, 1978; Modesti 2005a) – erano localizzate nell'ansa affacciata sul Canal Grande di uno dei sestieri più poveri e periferici di Venezia, quello – *de ultra canalem* – di Dorsoduro. L'area faceva parte, da sempre, del sistema di margini periferici urbani che fin dal Cinquecento – insieme alle porzioni delle contrade di Cannaregio e Castello bagnate dalle acque della laguna nord, dei margini occidentali di Santa Croce e Dorsoduro, della fascia insediativa di Dorsoduro affacciata sul



(sin.) Canaletto, *La chiesa e la Scuola grande della Carità dal laboratorio dei marmi di San Vidal*, olio su tela, Venezia, 1725 ca, London, National Gallery; (des.) Canaletto, *Il Canal Grande da Santa Maria della Carità verso il bacino di San Marco*, olio su tela, Venezia, 1726, Torino, Fondazione Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli.

Canale della Giudecca e del nucleo di Sant'Eufemia in Isola – avevano costituito i “terreni vacui” della città (Concina 1989, 53).

Dopo il grande incendio del 1630 e il crollo del campanile nel 1744, la chiesa e il convento, occupati dall'ordine dei canonici Lateranensi, erano stati svuotati verso fine del Settecento, quando cioè nel sestiere furono registrate la più bassa rendita e la meno elevata densità di stabili della città (Concina 1989, 203). La Scuola grande, invece, fondata dalla Scuola dei Battuti nel 1344, fu oggetto di avocazione al Demanio nel 1806: da quel momento in poi, tutti i precari spazi della Carità, lontani dai luoghi chiave della vita della città, furono usati come caserma di passaggio.

Fu nel 1807, nel pieno del fermento riformista francese, che fu riscoperto il valore del complesso: pianificandone e attuandone il riutilizzo come nuova sede dell'Accademia delle Belle Arti, l'amministrazione francese innescò un processo trasformativo senza precedenti. Lo spostamento di una scuola d'eccellenza come l'Accademia e di uno dei maggiori poli culturali della città come la Pinacoteca in una zona così marginale del centro contribuì a riqualificare l'area di Dorsoduro: fu un atto che consentì di riattivare una sezione urbana dimenticata e che tracciò i capisaldi per lo sviluppo di un nuovo polo di funzionalità a sud-est della città.

Il caso della Carità fu l'emblema dell'azione di ri-funionalizzazione degli spazi urbani, della creazione di servizi anche laddove non era possibile ospitare le nuove funzioni in edifici costruiti *ad hoc*, accelerando quel processo di compattazione urbana delle *insulae* che avrebbe garantito la quasi totale ri-semantizzazione della città in età contemporanea.

Le immagini provenienti dall'Archivio Fotografico della Fondazione Musei Civici Venezia sono state riprodotte previa autorizzazione alla pubblicazione senza scopo di lucro. Di tutti i diritti di riproduzione e pubblicazione è titolare la Fondazione Musei Civici Venezia.

English abstract

Since the mid-eighteenth century, Venice had desultorily faced the problem of the suppression of ecclesiastical orders and the ensuing conversion of their properties into sites for community facilities. In 1805 Napoleon ordered the confiscation of convents, monasteries and of their property in the cities that were part of the Kingdom of Italy. French measures appeared to be more articulated in the transformation of urban structures. Hence the arrival of Bonaparte in Venice was to have a crucial role in town planning. The strategy would become more and more complex, until it assumed the contours of a proper plan for the transformation of the urban structure.

Riferimenti bibliografici

ASV
Archivio di Stato di Venezia.

Bassi 1971

E. Bassi, *Il convento della Carità*, Vicenza 1971.

Bassi 1978

E. Bassi, *L'Accademia*, in *Venezia nell'età di Canova, 1780-1830*, catalogo della mostra di Ottobre-Dicembre 1978, Venezia, Ala Napoleonica del Museo Correr, a cura di E. Bassi, A. Dorigato, G. Mariacher, G. Pavanello, G. Romanelli, Venezia 1978, 311-315.

Bertoli 2001

B. Bertoli, *La Chiesa di Venezia dalla caduta della Serenissima agli inizi della Restaurazione*, in *Dopo la Serenissima. Società, amministrazione e cultura nell'Ottocento Veneto*, Atti del convegno internazionale di studi, a cura di D. Calabi (Venezia, 27-29 Novembre 1997), Venezia 2001, 15-62.

Bertoli 2002

B. Bertoli, *La soppressione di conventi e monasteri a Venezia dal 1797 al 1810*, Venezia 2002.

Concina 1989

E. Concina, *Venezia nell'età moderna*, Venezia 1989.

Concina 1995

E. Concina, *Le chiese di Venezia: l'arte e la storia*, Udine 1995.

Filipponi 2013

E. Filipponi, *Città e attrezzature pubbliche nella Venezia di Napoleone e degli Asburgo: le rappresentazioni cartografiche*, "MDCCC 1800", 2 (2013), 27-40.

Gioli 1997

A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso tutela e dispersione. Inventario dei 'Beni delle corporazioni religiose' 1860-1890*, "Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato", 80 (1997).

Gioli 2004

A. Gioli, *Chiese e conventi: politiche e pratiche di riutilizzo*, in *Nuove funzionalità per la città ottocentesca. Il riuso degli edifici ecclesiastici dopo l'Unità*, a cura di A. Varni, Bologna 2004, 45-74.

Manzelli 1991a

M. Manzelli, *Dalle lotte anticuriali del secondo Settecento a Venezia, fino alla soppressione delle corporazioni religiose: il riuso dei conventi in epoca napoleonica*, tesi di laurea, Università Iuav di Venezia, Facoltà di Architettura, relatore Prof. L. Bortolotti, A.a. 1990-1991.

Manzelli 1991b

M. Manzelli, *Avvocazione allo Stato e riuso della proprietà immobiliare ecclesiastica a Venezia in epoca napoleonica*, "Storia urbana", 57 (1991), 5-28.

Mezzalana 2009

C. Mezzalana, *Progetti napoleonici per l'area orientale di Castello*, "Ateneo Veneto", III s., 8/1 (2009), 73-100.

Modesti 2005

P. Modesti, *Il convento della Carità e Andrea Palladio. Storie, progetti, immagini*, Sommacampagna 2005.

Romanelli 1977

G. Romanelli, *Venezia Ottocento. Materiali per una storia architettonica e urbanistica della città nel secolo XIX*, Roma 1977.

Romanelli 1988

G. Romanelli, *Venezia Ottocento. L'architettura, l'urbanistica*, Venezia 1988.

Zorzi 1977

A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, Milano 1977.

Il Palazzo Reale di Venezia (1806-1813)

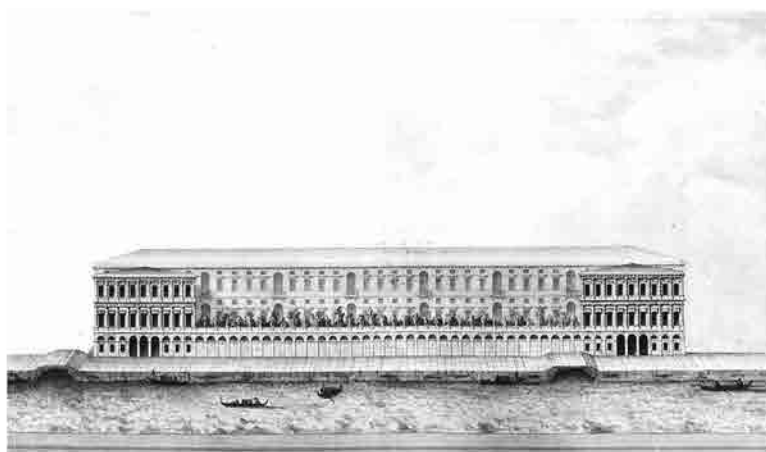
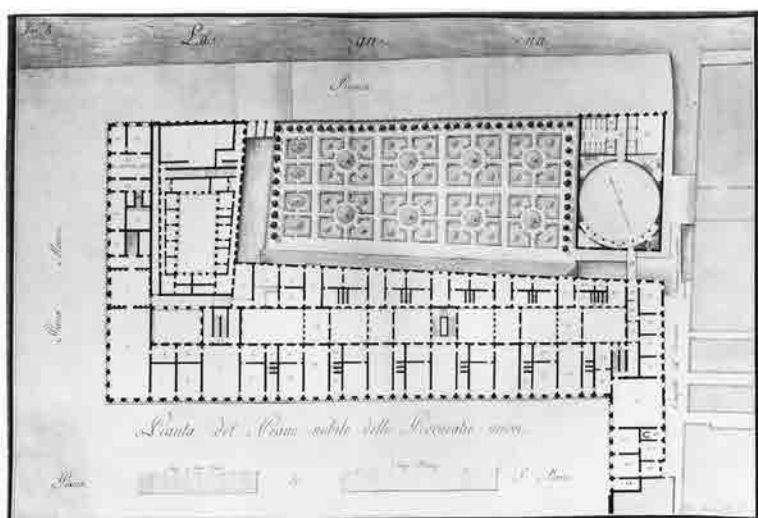
con una Appendice con i testi delle relazioni degli architetti

Elisa Bastianello

Nel 1813 venne completato a Venezia il fregio del Palazzo Reale delle Procuratie, che insieme al Palazzo Ducale e a Villa Pisani a Strà formava il complesso dei Palazzi Reali destinati alla residenza del Vicerè d'Italia e Principe di Venezia Eugène de Beauharnais durante i suoi soggiorni in laguna. L'edificio delle Procuratie Nuove fu l'ultimo a essere destinato a Palazzo della Corona, il decreto risale solamente al gennaio 1807 (P.A. b.60, doc.76), quando divenne evidente che era troppo difficoltoso cercare di adattare agli scopi della corte il 'Palazzo di San Marco' (Palazzo Ducale). Nel primo anno dal rientro a Venezia dei francesi, le Procuratie erano state destinate agli uffici e alloggi della Prefettura dell'Adriatico, ed erano anche state usate dal futuro Vicerè e dalla consorte nei brevi soggiorni veneziani nei quali aveva sovrinteso alla ripresa delle opere navali dell'Arsenale.

I progetti per l'adattamento delle Procuratie Nuove vennero affidati inizialmente a Giovanni Antonio Antolini, architetto bolognese autore del progetto per il Foro Bonaparte di Milano e ufficialmente responsabile dei Palazzi Reali di Mantova e del Te. Nel giro di pochi mesi vengono sottoposti all'Intendente della Corona o al Vicerè in persona una serie di progetti. Di essi solamente due sono giunti fino a noi: il primo è quello di cui si conservano tre disegni al Correr, in cui il Palazzo viene realizzato incorporando la Libreria Marciana e l'intera ala Scamozziana delle Procuratie, con una seconda Zecca destinata a ospitare il salone da ballo, realizzata simmetricamente all'estremità opposta, verso il Rio della Luna e le Frezzerie (Godoli 1977, 88-89; Romanelli 1978, 169; Biadene 1985, 147; Romanelli 1988, 81). Il secondo (Godoli 1977, 90, n. 23), quello con cui probabilmente si iniziò il cantiere, prevedeva un ingresso monumentale al centro tra le due ali della Procuratie, quella Vecchia realizzata di mano di Sansovino e quella Nuova completata dal Longhena attorno al 1640. Un terzo disegno, simile al primo, ma con alcune varianti al piano nobile, risulta attualmente disperso (Mezzanotte 1966, 277, fig. 177).

L'edificio attualmente realizzato e completato nel 1813 si evidenzia esternamente con la continuazione tra le Procuratie Nuove e le Procuratie Vecchie dell'Ala del Longhena e sembra aver privilegiato, per l'inserimento del nuovo palazzo, la *mimesis* con l'esistente, la continuità dei portici della Libreria Marciana di Sansovino. La realtà che emerge dai documenti è invece, all'opposto, quella di una scelta forte di presa di possesso dei luoghi istituzionali della



G. A. Antolini, *Progetto per il Palazzo Reale di Venezia*, ca 1806. FCMV neg. M7307, M7308, M7309.

Repubblica di Venezia, al centro di un grande dibattito tra tutti gli architetti e accademici del tempo. Per capire come si arrivò all'attuale opera bisogna ripercorrere con attenzione le vicende della presenza napoleonica a Venezia.

Napoleone, che nel 1797 aveva barattato Venezia e il territorio della Serenissima in cambio del riconoscimento della Repubblica Cisalpina e dell'annessione alla Repubblica Francese dei territori oltre il Reno, aveva profondamente deluso le aspettative di quanti avevano deposto il governo della Serenissima. Dall'Albero della Libertà eretto in Piazza San Marco i Francesi erano passati spogliando e distruggendo. Eppure, almeno secondo l'opinione espressa dal Principe de Beauharnais quando rientrò in possesso della città e di buona parte del suo territorio nel gennaio 1806, la situazione politica era tale che i Veneziani, privati dagli Austriaci del controllo marino e di diritti commerciali in favore di Trieste, pur non entusiasti, erano comunque abbastanza favorevoli al rientro dei Francesi. Gli Austriaci avevano saccheggiato la città, come ci ricordano le cronache, in particolare quella del falò con cui venne bruciato il Bucintoro per recuperare l'oro delle dorature.

L'imperatore, ancor prima del rientro ufficiale a Venezia, raccomanda al figlio adottivo di "trattare bene il popolo degli Stati Veneziani": scrive infatti da Padova il Beauharnais il 29 dicembre 1805:



Entrée des Français à Venise / Tableaux historiques des campagnes d'Italie, ca 1799, stampa, B. M. 1872, 1012.1581.

Sire, dans la lettre que Votre Majesté m'a fait l'honneur de m'adresser, sous la date du 2 nivôse Votre Majesté me recommande particulièrement deux choses:
1 Bien traiter les peuples des Etats vénitiens. (Beauharnais 1858 v2, 4)

È invece direttamente dalla corrispondenza dell'Imperatore che leggiamo la sua esortazione a non umiliare Venezia spogliandola delle sue opere; così scrive in data 17 agosto 1806:

Mon Fils, j'ai désiré que tous les chefs-d'œuvre d'art restassent à Venise, pour ne pas humilier cette ville. Il n'y a pas d'inconvénient à ce que vous fassiez mettre ceux qui appartiennent au Domaine dans le palais royal de Venise ; et, par la suite, vous pourrez les faire venir au palais de la Brenta ou à Monza. Quant aux livres, faites-en faire le dépôt à Padoue d'où vous les distribuerez ensuite comme vous l'entendrez. Le principe de traiter Venise comme Brescia et Bologne est juste; mais il ne faut rien précipiter, surtout dans un temps où Venise souffre dans son commerce par la présence des croisières ennemies. Ce n'est que de la prudence que je demande. Tous les chefsd'œuvre qui ne sont point propriété particulière, faites-les prendre par l'intendant général de la couronne, et alors vous serez le maître de les faire porter où vous voudrez. (Bonaparte 1858 v13)

Da parte sua, ancor prima di recarsi in visita a Venezia, il futuro Principe ritene che molti abitanti degli ex territori veneti siano tendenzialmente contrari a unirsi al Regno d'Italia e a Milano e preferiscano che il territorio della Serenissima rimanga separato. Scrive, sempre da Padova:



Ingresso di Napoleone a Venezia, 1807, acquaforte, P. D. St. Pal. Duc. 0362.

Peut-être est-il une classe, ou plutôt une portion des habitants, qui aimerait mieux que leur pays format un État à part qu'une partie du royaume d'Italie; mais cette opinion est loin d'être générale, et ce qui est général, c'est le désir d'appartenir à une puissance telle que ses peuples les plus reculées, sûrs d'une haute protection, n'aient pas à retouter que leur pays redevienne souvent le théâtre de la guerre (Beauharnais 1858 v.2, 5-6).

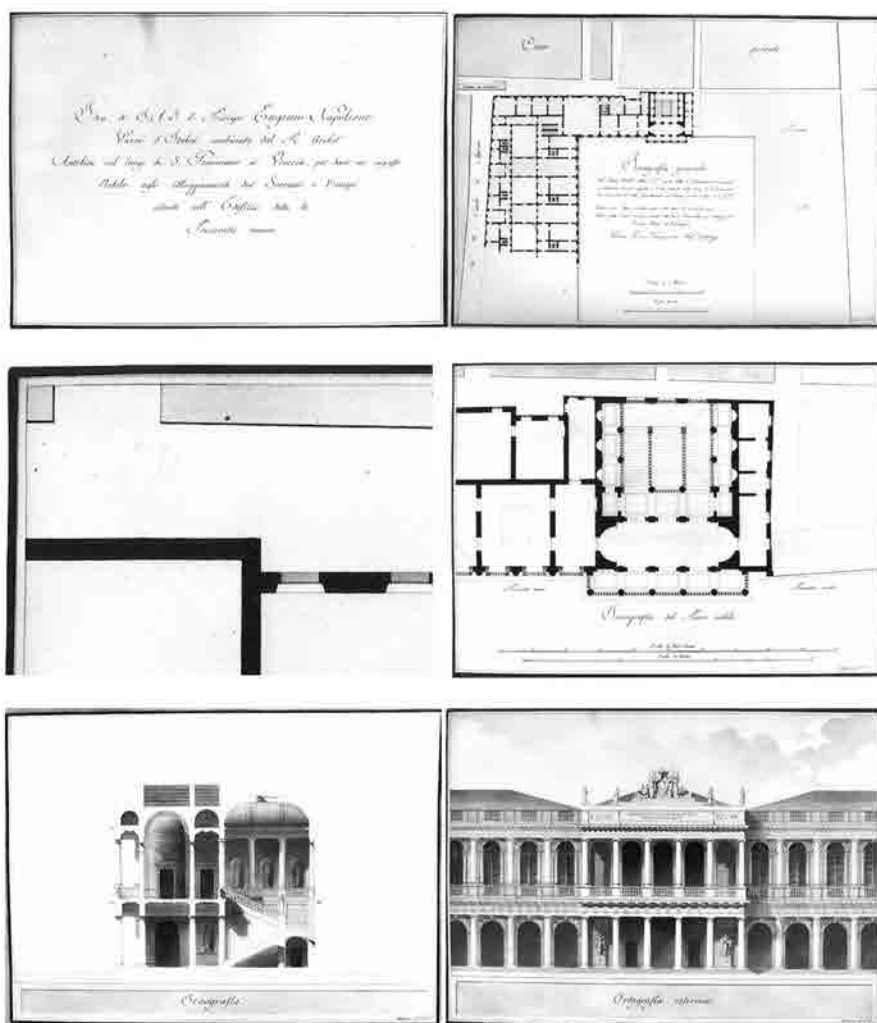
La scelta del Palazzo Ducale come palazzo della Corona era stata quasi automatica, sovrapponendo in modo diretto la figura del Doge con quella del nuovo regnante. Il Palazzo, però, poco si addiceva all'alloggio, seppur temporaneo, di una corte di tipo francese, anche dopo l'aggiornamento del mobilio con nuovi letti "alla francese". Napoleone Bonaparte vi risiedette durante la sua visita ufficiale alla fine del 1807, ma si trattò soltanto di una soluzione di ripiego dato che il nuovo palazzo reale delle Procuratie era appena iniziato.

Per ricostruire la storia dietro al nuovo Palazzo risulta fondamentale, molto più che le due serie di disegni, leggere la corrispondenza fra l'architetto Antolini (in qualità di Architetto dei Palazzi Reali di Mantova e del Te) e il Sovrintendente alla Corona che avrebbe dovuto occuparsi della parte finanziaria del progetto. Presso l'Archivio di Stato di Venezia si conserva il 'copialettere' dell'architetto relativo al suo soggiorno veneziano, ovvero proprio al periodo di incubazione del progetto (Pavanello 1989). La parola d'ordine, o meglio le parole d'ordine, sono due: decoro ed economia. Il Principe sembra aver imparato dai propri errori e non intende dare carta bianca all'architetto senza aver prima limitato gli esborsi previsti, almeno se mettiamo in relazione gli ordini dell'Intendente della Corona con la paternale che il patrigno Napoleone ha fatto al Principe in seguito alle opere per la sua casa di Parigi, scrivendo accorato il 3 febbraio 1806:

Mon fils, vous avez très-mal arrangé vos affaires à Paris. On me présente un compte de: quinze cent mille francs pour votre maison; cette somme est énorme. MM. Calmelet, Bataille, et ce petit intendant que vous avez nommé, sont des fripons; et je vois qu'ils ont tout embarrassé, de manière qu'il sera impossible de ne pas payer beaucoup. Je vois cela avec peine; je vous croyais plus d'ordre. On ne doit rien faire sans un devis avec engagement de ne pas le dépasser. Vous avez fait tout le contraire; l'architecte s'en est donné tant qu'il a voulu, et voilà des sommes immenses jetées dans la rivière. J'ai chargé Berthier de veiller lui-même à ces affaires. Portez plus d'attention et de savoir que cela aux affaires de ma liste civile d'Italie; les architectes sont partout les mêmes. (Beauharnais 1858 v. 2, 58)

I primi sopralluoghi dell'architetto nelle Procuratie sono dell'ottobre del 1806 e al momento del decreto sono già stati sottoposti al Vicerè dei disegni realizzati secondo "l'idea dell'AS" (P. R. b.9 doc. 77.79 del 31 gennaio 1807) che

prevedono due sale: la prima nei locali della prima Procuratia (cioè di fianco alla chiesa di San Geminiano) a disposizione del Principe; la seconda nel locale della Biblioteca, a disposizione dell'Imperatore. A febbraio, sollecitato ad aggiungere "una sala assai vasta, e tale che possa capirvi la Corte di S. M. in qualche grande circostanza" (P. R. b.6 doc. 21.20 del 28 gennaio 1807) Antolini invia due disegni, uno dei quali in due copie prevede l'atrio e la scala nell'area di San Geminiano, a disposizione del Principe "perchè possa divertirsi più facilmente facendo e rifacendo a di Lui piacere" (P. R. b.9 doc. 77.95 del 14 febbraio 1807, cfr. Pavanello 1989, 141).



G. A. Antolini, *Progetto per lo scalone di accesso agli alloggiamenti imperiali nel luogo della chiesa di San Geminiano*, 1807, FCMV neg. V19730 [A-F].

Proprio di questi disegni è conservata una copia proveniente dalla Biblioteca privata del Principe de Bauharnais, il secondo tra i progetti di cui accennavamo all'inizio. Eugène sembra interessarsi personalmente alla progettazione e infatti, quando ad aprile dello stesso anno visita i suoi nuovi appartamenti nella prima Procuratia, discute direttamente le alternative proposte per la localizzazione dello scalone d'ingresso e del salone di rappresentanza e dell'opportunità di spostare la Biblioteca nella sala dei Pregadi ed occupare la Zecca. Non trovando tra le proposte dell'architetto nessuna che lo soddisfi senza che necessità di grosse spese, ripropone la "Sua Idea di fare l'Ingresso e la Scala nella Chiesa di San Geminiano" ordinando all'Antolini di stilare "un preventivo per ciascuno dei progetti compreso quel suo" (P. R. b.9 doc. 77.155 del 15 aprile 1807, cfr. Pavanello 1989, 173-174). L'idea dello scalone a San Geminiano risulta confermata alla data del 22 aprile, probabilmente ancor prima che l'architetto abbia completato le stime richieste e le chiavi della chiesa vengono consegnate il 20 di maggio. A fine luglio "la demolizione della chiesa di avvicina a gran passo al suo termine" (P. R. b.9 doc. 78.33 del 30 luglio 1807), con una rapidità tale che i devoti devono affrettarsi per traslocare il capitello della Beata Vergine presente nell'ultima arcata delle Procuratie Nuove (P. R. b.9 doc. 78.33 del 30 luglio 1807) e Antonio Diedo, segretario dell'Accademia Reale di Belle Arti di Venezia, deve supplicare l'Antolini per salvare l'urna nella cappella del Sansovino:

Nella chiesa di S. Geminiano che sta demolendosi, esiste un urna di marmo, era situata sopra l'imposta dell'arco che mette nella cosiddetta Cappella di Sansovino. Essa urna sarebbe molto propria a ricever decentemente le ossa di quell'insigne architetto, al qual tanto deve questa mia Patria. Però io prego la sua gentilezza di volerne accordare il rilascio, se sta in suo potete, ovvero interessarsi verso chi spetta acciò venga concesso. Certo che la di Lei compiacenza, Sig. Professore, si darà il merito di appagare il voto di questa R. Accademia, colgo volentieri si grato incontro per attestarle i sensi della giusta e vera mia stima. In assenza del sig. Presidente. Diedo Segretario. (P. R. b.9 doc. 78.31 del 4 agosto 1807)

Sulla traslazione dei resti mortali del Sansovino scrive più estesamente il Cicogna, che riporta i verbali delle ispezioni mentre riporta le iscrizioni della chiesa ormai demolita (Cicogna 1834).

Soltanto dopo la realizzazione del modello, nel settembre del 1807, l'Antolini sembra rendersi conto di un "difetto anteriore": la chiesa di San Geminiano non si è mai trovata nell'asse della piazza e di conseguenza anche la nuova scala monumentale rischia di essere collocata in posizione irregolare. La soluzione proposta è quella di demolire l'ultima arcata dal lato delle Procuratie Nuove e ricostruirla dal lato di quella Vecchie. Secondo l'Antolini la perdita di un camerino verrebbe ampiamente ricompensata da quanto "guadagnerebbe l'euritmia del fondo della piazza" (P. R. b.9 doc. 78.3 del 27 settembre 1807).

Se guardiamo i disegni consegnati al Principe per valutare la sua proposta, il motivo di questa svista appare evidente: l'iconografia generale del piano nobile mostra il corpo dello scalone perfettamente centrato tra le due ali allineate (solo nel dettaglio della pianta si vede che le Procuratie Vecchie non sono allineate ma formano un angolo ottuso). Quanto al prospetto, l'architetto si era tolto d'impaccio disegnando solo quattro arcate dell'ala delle Procuratie Nuove e duplicandole anche sull'altro lato, evitando di mostrare il contrasto che avrebbe generato la continuazione delle arcate delle Procuratie Nuove nel punto di incontro con le Vecchie. La chiesa di San Geminiano, infatti, si trovava tra sette arcate dell'ala delle Procuratie Nuove e cinque di quelle Vecchie. Sansovino, realizzandone la facciata, aveva optato per due livelli, come la Libreria Marciana che aveva realizzato, invece che mantenerne tre come nell'ala delle Procuratie Vecchie che aveva contribuito a completare e il Longhena non aveva avuto grandi difficoltà a connettersi dal lato sinistro quando aveva realizzato la sua estensione dell'ala, come ricorda il Martinoni: "Hora, che si termina l'ultima casa delle Procuratie nuove, resta chiusa questa Chiesa [di San Geminiano] da gli Angoli, ò Cantoni di queste due celebri fabbriche, Procuratie nuove e vecchie, servendo per prospettiva da questo capo della Piazza, come serve rincontro all'altro capo quella di San Marco" (Martinoni 1663, 112).

A sollecitare gli scrupoli tardivi dell'Antolini avevano probabilmente contribuito anche le "Osservazioni comunicate al regio architetto sig. profess. Antolini: sopra la forma dell'edifizio da sostituirsi alla chiesa di S. Geminiano", libello apparso in forma anonima su testo di Gaetano Pinali che proponeva non solo

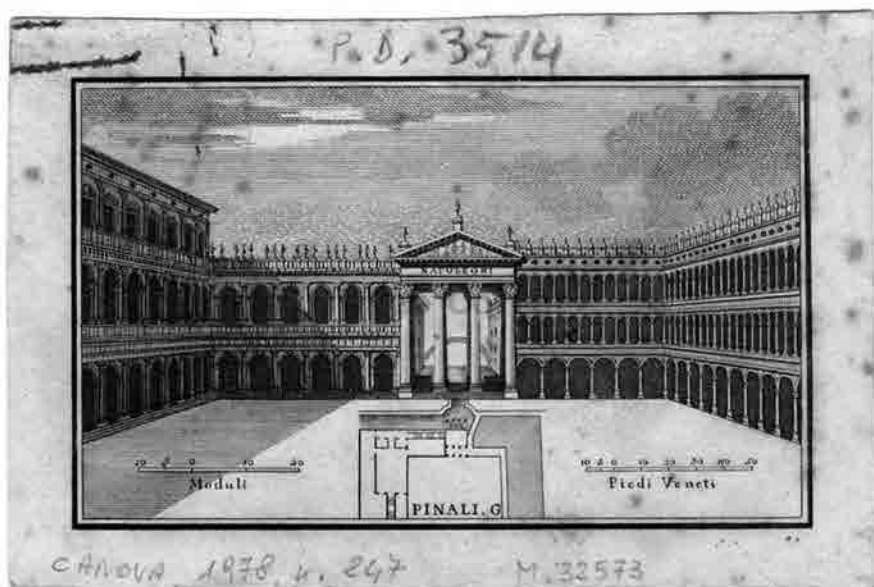


A. Canal, *Piazza San Marco verso San Geminiano*, acquaforte di A. Visentini, 1742, FCMV neg. M21105.

la facciata posta simmetricamente tra sei arcate di ciascuna Procuratia, ma anche, nel prospetto, un ordine gigante sovrastato da un frontone per togliersi dall'impiccio generato dal dover ricongiungere tra loro un edificio a tre piani con uno a due. Lo scalone avrebbe dovuto trovare posto nel corpo dell'ala dove c'erano in quel momento gli appartamenti del principe. Inoltre sul retro era previsto un approdo di forma semicircolare ottenuto dal prolungamento del Rio della Luna. Anche il Pinali tralascia di segnalare che le due ali sono ortogonali alle rispettive Procuratie che convergono verso il fondo e quindi non allineate tra loro.

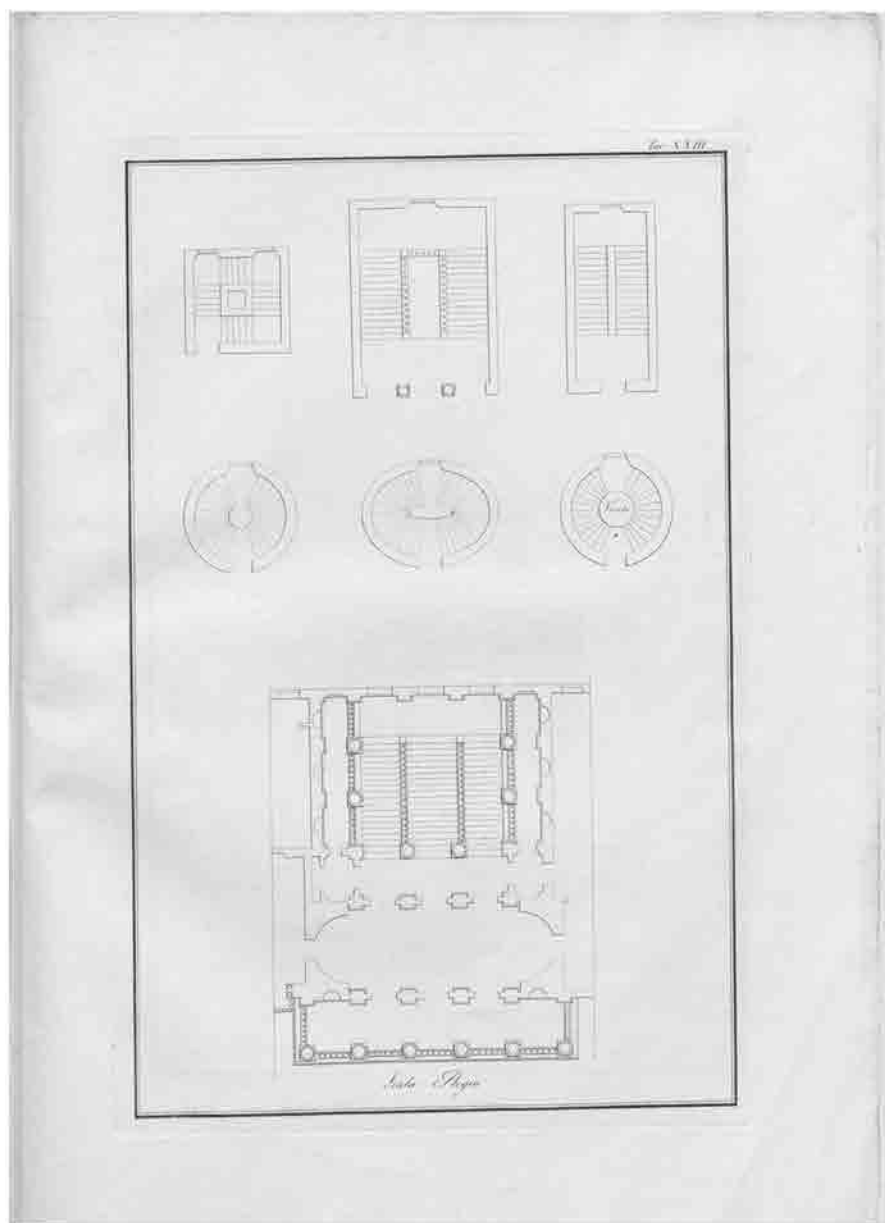
Nei mesi finali del 1807 l'attenzione dell'architetto appare quasi completamente spostata sull'imminente arrivo dell'Imperatore in persona alla fine di novembre (P. R. b.3 doc. 15.3). Durante i festeggiamenti in Piazza San Marco si vede ancora la facciata interamente svuotata a fare da quinta scenografica alla pari delle architetture effimere realizzate in Canal Grande.

Antolini tornò alla sua sede ufficiale, Mantova, entro fine anno, lasciando il genero, l'ingegnere Giuseppe Mezzani, come architetto dei Palazzi Reali di Venezia e di Strà, con un progetto di massima, realizzato più per accontentare le ambizioni di progettista del Vicerè che come progetto vero e proprio ed una serie sempre maggiore di problemi da affrontare. Che il progetto in costruzione fosse lo stesso inviato al Beauharnais per potersi sbizzarrire, lo sappiamo



G. Pinali, *Progetto del fabbricato da costruire in luogo della chiesa di San Geminiano*, biglietto da visita, FCMV neg. M32573.

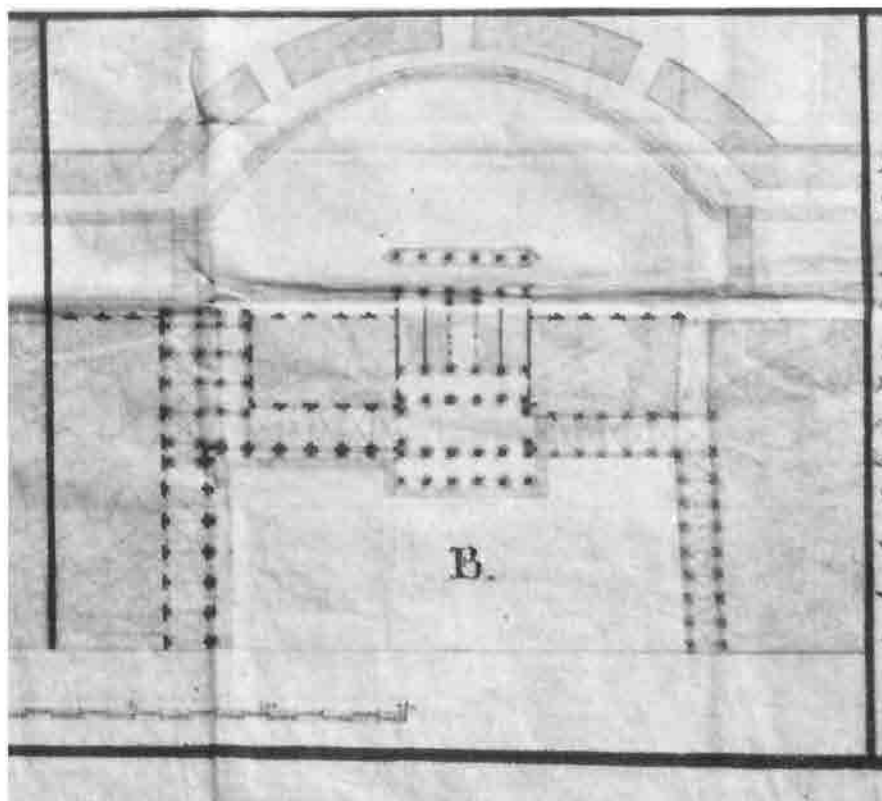
dalla riproduzione che l'Antolini stesso pubblica nel volume delle "Idee Elementari di Architettura Civile per le Scuole di Disegno" uscito nel 1813, unendola alla tavola delle Scale (Antolini 1813, tav. LX). A gennaio il Mezzani, che continua a tenere stretti contatti con l'Antolini (Godoli 1977, 97-98) ha già



G. A. Antolini, *Scala Regia*, Tav. XXII Antolini 1813, e-rara.

inviato il nuovo disegno, ma sappiamo che a febbraio il muratore Pietro Crovato ha già presentato i conti tanto per la demolizione della Chiesa che per la realizzazione delle fondamenta del nuovo scalone (P. R. b.3 docc. 15.3.3 e 15.3.2 del 29 febbraio 1808). L'idea del Principe è di completare l'opera entro l'anno, ma l'ingegnere si imbatte immediatamente in grossi problemi con le forniture di marmi dall'Istria, a cui si cerca di compensare con il recupero di materiale dagli edifici ecclesiastici soppressi (San Gregorio, San Severo, Sant'Ubaldo, San Vito e San Giovanni Decollato, anche se per gli ultimi due si ammettono delle difficoltà oggettive nel rimuovere le colonne).

Finalmente nell'ottobre 1808, dopo la verifica degli Ispettori Luigi Canonica e Giuseppe Soli, il progetto viene aggiornato con le nuove idee che prevedono, su richiesta ancora una volta del Vicerè, l'inserimento del bacino posteriore per l'approdo delle barche e confermano la traslazione di una arcata dell'intero avancorpo. Dalla dettagliata relazione del Mezzani (P. R. b. 16 doc. 164.68 del 8 ottobre 1808) scopriamo che è stato previsto di ridurre "a rettilineo l'asse



G. Pinali, *Progetto del fabbricato da costruire in luogo della chiesa di San Geminiano*, dettaglio disegno, FCMV neg. V21104b.

longitudinale di ambedue” le Procuratie e che la demolizione di una arcata delle Vecchie risulta conveniente in quanto i marmi saranno comunque reimpiegati nella nuova costruzione e le Procuratie Vecchie, essendo in mattoni, sono molto meno dispendiose da realizzare. Di questa fase progettuale rimane traccia grafica solo in uno schizzo del solito Pinali, dal quale deduciamo che lo scalone non parte più con un'unica rampa centrale iniziale, ma con due rampe parallele, come confermano anche le liste di spesa che parlano esplicitamente di quattro rampe. I lavori proseguono per tutto il 1809 con forti rallentamenti sempre dovuti alla mancanza di materie prime, in particolare di pietra, al punto che al posto della pietra dall'Istria l'architetto inizia a valutare le cave del veronese, che però faticano a consegnare a causa della secca dell'Adige.

Il progetto a questo punto non riguardava soltanto la realizzazione del nuovo scalone monumentale e dei saloni di rappresentanza, ma il rinnovamento dell'intero quartiere delle Frezzerie, pur continuando a mantenere in linea generale, almeno nel prospetto verso Piazza San Marco, l'aspetto ideato dall'architetto Antolini nel gennaio del 1807. Prendendo spunto probabilmente dalle Osservazioni del Pinali (che però non si vide mai attribuito il merito delle idee) l'ingresso monumentale al Palazzo Reale doveva essere collocato al centro tra sei arcate dell'ala delle Procuratie Nuove e sei dell'ala della Procuratie Vecchie di fronte alla Basilica di San Marco con un avancorpo in forma di loggiato a due livelli, corrispondente a quello inizialmente proposto dall'Antolini. Dal lato opposto era previsto di creare un approdo coperto a cui si giungeva tramite il prolungamento del rio della Luna e la creazione di un bacino semicircolare. Sul lato del bacino opposto al Palazzo sarebbe stato realizzato:

[...] un semplice e regolare fabbricato con aspetto ad arcate e attico, da cui risulti un ornamento a guisa di Naumachia, e che detto fabbricato sia tutto predestinato a botteghe in due piani, il pianterreno cioè per merci pesanti e l'altro in solaio per oggetti di basso. (P. R. b. 16 doc. 164.68 del 8 ottobre 1808)

La questione delle rendite delle botteghe sotto le Procuratie è ben presente sia nella mente dell'ingegner Mezzani che nei pensieri del Principe, infatti, poco sotto, la relazione dell'ingegnere continua specificando che:

Esaminato il numero da me presupposto delle botteghe da erigersi, come sopra, [il Principe] mi commise di possibilmente aumentarlo, onde poter così giovare a quei bottegai che avremmo a sloggiare dal caseggiato da demolirsi e che vanno ad esser privi dei grandiosi guadagni che loro provengono dalla preziosa situazione, cui null'altra puossi comparare o sostituire.

Non è un caso se di fatto il Fondo Palazzi Reali attualmente conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia non è un normale archivio amministrativo, ma uno stralcio di pratiche, provenienti da fondi diversi, contenenti i fascicoli

relativi alle cause di rimborsi richiesti dai proprietari e dagli affittuari dei 'volti', oltre che dagli artieri del cantiere (muratori, fabbri, falegnami, intagliatori, scultori solo per citarne alcuni), ancora pendenti in epoca austriaca (P. R. b. 10 doc. 89.4 del 25 agosto 1820). La scelta di realizzare il bacino posteriore aveva obbligato l'architetto a modificare l'impianto della scala, che inizialmente prevedeva una sola rampa centrale in partenza dal piano terreno e una doppia rampa esterna dal pianerottolo al piano di arrivo, con due coppie di rampe simmetriche attorno a un corridoio centrale che avrebbe permesso la comunicazione diretta con il bacino retrostante. Per poter allineare i prospetti delle ali delle Procuratie, ovvero "la regolazione e rettilineo del braccio delle Procuratie Vecchie" sottinteso in quasi tutte le relazioni dato che "senza tale operazione, la fabbrica del Gran Scalone mai può far corpo unico con esse" (P. R. b. 9 doc. 83 del 2 marzo 1809), la soluzione era tutt'altro che semplice: da un preventivo di spesa scopriamo che l'idea è quella di accostare alla facciata un ponteggio, puntellare tutte le stanze prospicienti la piazza, demolire la facciata in marmo mantenendo i materiali sull'armatura e tagliando i muri retrostanti:

1 Costruzione dell'armatura di legname per la demolizione della facciata delle Vecchie Procuratie riguardante la Piazza, atta a sostenere sui ponti in ciascun piano i marmi ritraibili.

- Puntellatura di cinque solai di tutti i piani, e tetto delle stanze riguardanti la detta facciata e delle botteghe ed ammezzati sotto il portico, e intelaiature occorrenti dei muri.

- Demolizione del Tetto nella pendenza corrispondente sul lato della stessa Piazza.

- Demolizione della facciata di Marmo ritenendo tutti i massi sull'armatura.

- Taglio dei solai, con pavimenti e soffitti presso ai muri della detta facciata.

- Demolizione del muro interno dello stesso portico, e di porzione dei muri divisorii delle botteghe ed ammezzati.

- Puntellatura e demolizione della volta del portico attuale e del corrispondente pavimento. L. 3000 compreso lo sgombrò dei calcinacci e la separazione e collocazione dei materiali.

2. Demolizione di due lati di muro esterni a mezzodì, e ponente facienti angolo verso lo Scalone, e corrispondente sopra la quarta vecchia arcata del portico, in estensione di circa passi quadrati d'un matton grossezza. n. 40 lire (P. R. b. 4 doc. 16.17 del marzo 1810).

Il preventivo si ferma alla demolizione: mancano del tutto le informazioni sulla ricostruzione del prospetto dell'ala con i materiali smontati e trattiene sul ponteggio che sembra il logico completamento dell'opera. Il palazzo naturalmente non si limita al nuovo ingresso monumentale con scalone e bacino: la fabbrica avrebbe dovuto proseguire con un braccio fino alla laguna che avrebbe delimitato, con un prospetto decorato in maniera simile alla facciata sulla piazza San Marco, i Giardini Reali, fino all'incontro con il secondo braccio creato dalla Zecca.

Tra i progetti dell'Antolini che sono giunti a noi, uno presenta il braccio, decorato esternamente come una seconda Zecca, ospitante al suo interno un vasto spazio circolare. Per la creazione del braccio e dei giardini erano stati demoliti, sul finire del 1808, i Granai di Terranova, i granai pubblici che, costruiti a partire dal 1341, servivano al governo della Serenissima per ammassare il grano con cui fare fronte alle carestie. In epoche successive parte dei locali era stata proposta come ampliamento delle carceri e al momento della demolizione erano ormai noti, più che per la loro funzione originaria, come 'caserme' che il Vicerè vedeva come un ostacolo alla vista della laguna dai suoi appartamenti:

E innanzi, che esporre le disposizioni esternatemi circa l'interno del palazzo, credo mi cada in acconcio il parlare delle caserme da demolirsi. S.A. affacciatasi alle finestre da quella parte fu colpito dall'aspetto di quelle rovine, e dal vedere anche in piedi la quarta parte del fabbricato. Me ne fece rimprovero, e così disse, che voleva valersi del suo fondo, e vederlo verdeggiare nella prossima primavera. Risposi, mia non essere quell'azienda, ma bensì del Militare. Mi commise di scrivere la sua precisa risoluzione. Obbedii al cenno, ma non ebbi risposta. Rassegnai l'emergente al D'Arnay segretario di S.M., da cui mi fu detto che avrebbe scritto in persona. Nulla più so, e questo è lo stato della cosa, pur troppo interessante, mentre ogni più breve ritardo contropererà alle idee di S.M. avendosi anco a devese creare anche il suolo vegetabile. Il Canale poi, che divide quell'area del palazzo R. mi comise d'interrarlo, salvo quella porzione, che le rappresentai necessaria ad uso di chiavica, la quale dev'esser conservata, ma chiusa in ambo le estremità da una robusta amovibile inferriata a gran quadri. (P. R. b. 16 doc. 164.68 del 8 ottobre 1808)

Se facciamo fede alle ossequiose parole dell'architetto Antolini e dell'ingegner Mezzani, il progetto in essere era stato interamente concepito dal Principe de Beauharnais, fermamente intenzionato a prendere possesso di Piazza San Marco, mettendosi in dialogo diretto con la Basilica da un lato e con la laguna dall'altro. Al proposito è utile ricordare che prima della realizzazione del collegamento ferroviario con il ponte che arriva direttamente dalla terraferma a Santa Lucia, l'arrivo in città, l'approdo a Venezia per eccellenza, era proprio dal lato del bacino di San Marco.

Purtroppo, nonostante la mole di disegni che venne realizzata per curare ogni dettaglio, sembra che poco o nulla sia rimasto di questa fase progettuale, complice la distruzione, durante la Seconda guerra mondiale, degli Archivi Finanziari conservati presso l'Archivio di Stato di Milano. Un'altra causa della perdita dei documenti possiamo ipotizzare dipenda dall'opinione dell'Intendente Generale dei Beni della Corona, Giovanni Battista Costabili Containi, che di fronte al preventivo di spesa per la realizzazione dei progetti esecutivi, impone di eliminare le copie ed i disegni di dettaglio per evitare di "incontrare una spesa strabocchevole" (P. R. b. 9 doc. 83 del 18 marzo 1809). E in effetti,

un preventivo di quasi 400.000 lire per i soli disegni, con il preventivo del solo Palazzo Reale di Venezia che ormai si aggira sui 15.000.000, non deve aver certo giocato a favore dell'architetto che aveva cercato, fra le righe, di veder riconosciuto, oltre ai costi materiali legati a carta, inchiostri e paga dei disegnatori, la sua "opera di invenzione" su cui erano stati sviluppati i successivi progetti – richiesta totalmente ignorata dall'Intendente.

Nel gennaio 1810 c'è un cambio alla direzione dei Palazzi Reali: il nuovo architetto, Giuseppe Maria Soli, è uno dei due ispettori che avevano concertato con il sovrano la creazione del Bacino sulla facciata posteriore. Non è ben chiaro quale sia la ragione precisa dell'allontanamento del Mezzani: della vicenda (come peraltro della sua opera come architetto a Venezia), parla solo il Parma, bene informato dal suo grande amico Pinali, che cita come causa l'"abuso d'ufficio" (Parma 837, 65, cit. in Romanelli 1988, 126-127 n. 112). Di fatto il Soli, non appena entrato in servizio, deve chiedere al delegato della Corona di intercedere presso il tribunale affinché l'ingegnere possa essere accompagnato nell'ufficio dove sono conservati i disegni e dare dei chiarimenti sulle "invenzioni" non esplicitate sui disegni. Il cantiere è abbastanza avanzato, le rampe del piano terreno sono completate e delle rampe superiori sono stati iniziati le volte di sostegno, la muratura perimetrale e buona parte dell'apparato architettonico del piano terra è completato fino al collarino delle semicolonne. Dell'avancorpo verso la piazza esiste il basamento, mentre le colonne dal lato del palazzo sono già tutte in loco (P. R. b. 4 doc. 16.11 del 7 maggio 1810) e quelle dal lato delle Procuratie Vecchie in parte alzate e in parte pronte per esserlo. I lavori languono ancora per mancanza di materia prima: in una lettera l'architetto Soli sintetizza così la situazione:

Si assicura che le cave dell'Istria somministrerebbero il buono, il bello e la quantità al di sopra d'ogni ricerca, ma il tragitto trovasi impedito, o dalle realtà dell'infezione dei nemici nel Golfo, o dall'opinione degli intraprenditori. Le cave veronesi anno esse pure le loro difficoltà perché mancano di sicura località per inventire il genere di quelle misure occorrenti, o dalla trascuranza di quelli che potrebbero intraprendere tali somministrazioni. Queste sono le opposizioni che si affrontano alla sollecitudine, opposizioni, che converrà superare, con tutti i mezzi che saranno permessi, che risultano dai progetti più vantaggiosi esibiti dalla speculazione di nuovi, più idonei, e coraggiosi intraprenditori. (P. R. b. 4 doc. 16.11 del 7 maggio 1810)

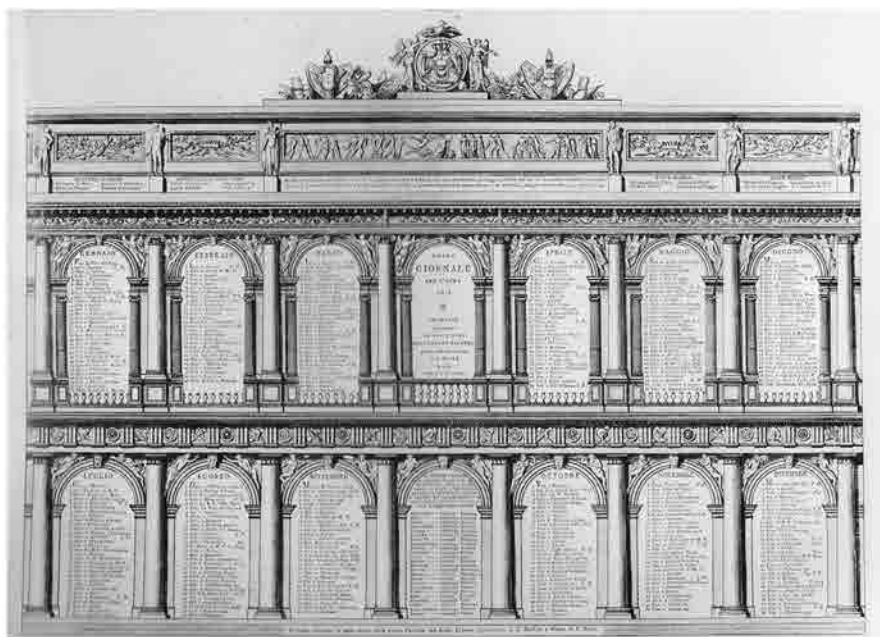
Il Soli, che pure aveva in parte contribuito a tracciare, e comunque aveva approvato dopo il sopralluogo del 1808, il progetto del Mezzani in esecuzione, approfitta della lentezza nell'incedere dei lavori per iniziare ad avanzare nuovi suggerimenti. Con il passare dei mesi le critiche diventano sempre più aperte e dirette: l'avancorpo dell'ingresso non è centrato (anche se gli archi delle Procuratie da entrambi i lati sono uguali per numero, non lo è il passo delle arcate),



G. Pivdor, *Schizzo della statua di Napoleone di Domenico Banti in Piazzetta San Marco*, Museo Correr Classe III n.

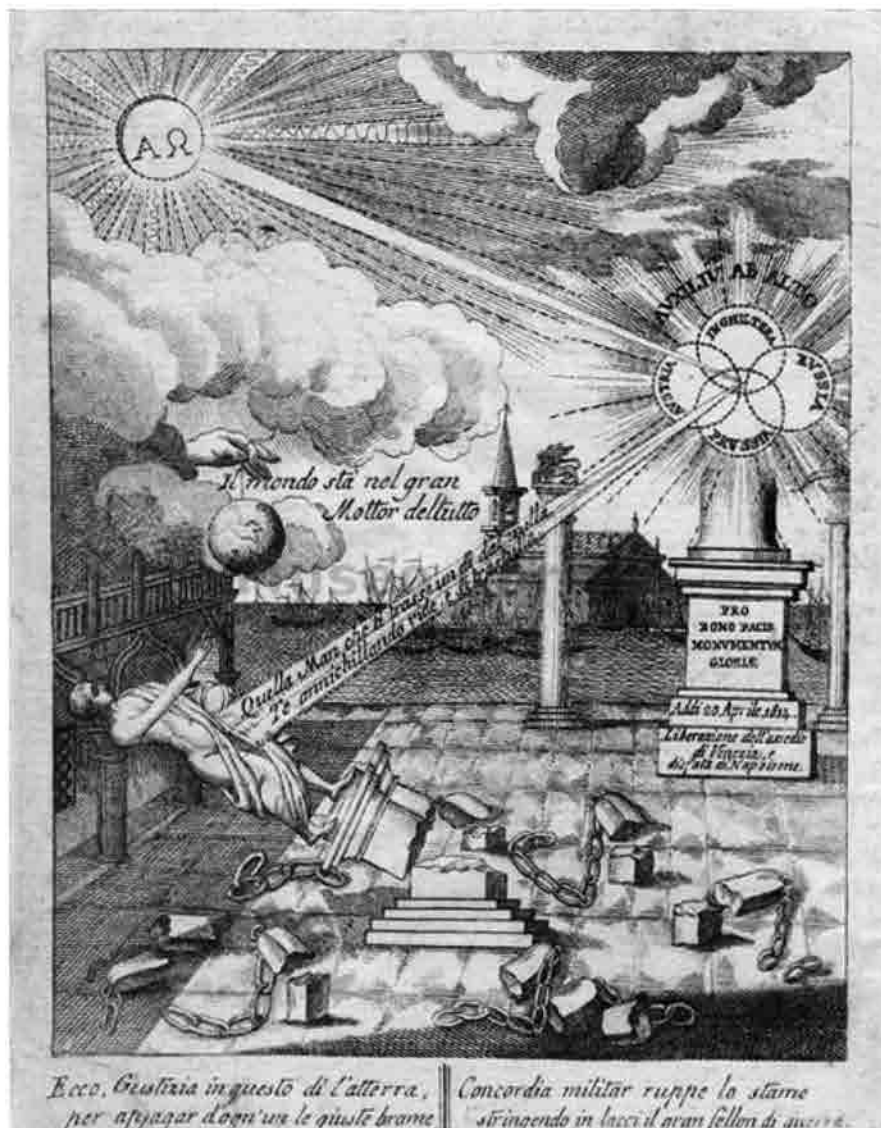
si trova sul lato minore della fabbrica e costringe a vedere tre diverse architetture accostate; l'approdo sul bacino diventa inagibile in caso di acqua alta; la scala è angusta e buia (P. R. b. 4 doc. 16.29 del 19 luglio 1810).

A questo punto il Soli parte al contrattacco: il Principe sembra aver spostato altrove il suo interesse (altrimenti la critica alla scelta di aver pensato di porre l'ingresso sul lato più corto non sarebbe certo passata inosservata) e la discussione avviene interamente tra architetto e intendente, che dapprima approva purché “le variazioni rilevate doversi fare non alterino in parte alcuna la totalità della fabbrica, minorino il dispendio e sieno a renderla più grandiosa ed armoniosa colle altre parti del fabbricato” (P. R. b. 4 doc. 16.5 del 24 marzo 1810), poi cede al nuovo progetto del Soli, a fronte di un risparmio prospettato sui lavori di oltre un milione di lire. Il nuovo progetto prevede di continuare il modulo delle Procuratie Nuove sull'intera facciata, creando una nuova Bocca di Piazza anche all'angolo con le Procuratie Vecchie, demolendo quanto già realizzato per ricostruire un nuovo e più maestoso scalone, non più perpendicolare ma parallelo all'ala (P. R. b. 4 doc. 16.29 del 19 luglio 1810). Preso nella foga, l'architetto afferma che non ha alcun merito nell'ideazione, in quanto sta completando “una già esistente invenzione del celebre Sansovino”, sebbene fra le sue proposte non manchi quella di demolire e ricostruire (con gli stessi marmi) la Zecca altrove (P. R. b. 4 doc. 16.11 del 7 maggio 1810). La facciata sulla laguna, verso i nuovi giardini, notevolmente semplificata e segnata da semplici



Calendario del 1813 coi tipi di Picotti, FCMV neg. M32575.

cornici, avrebbe permesso di ridurre notevolmente i costi generali, i materiali già in opera sarebbero stati tutti reimpiegati e si sarebbe finalmente posto fine alle continue “astrusità” generate dal progetto in corso di esecuzione.



La statua di Napoleone abbattuta, acquaforte, ca 1814, Museo Correr P.D. 8134. Sul monumento alle nazioni vincitrici: “AUXILIUM AB ALTO / INGHILTERA / RUSSIA / PRUSSIA / AUSTRIA / PRO BONO PACIS MONUMENTUM GLORIAE / Addi 20 Aprile 1814. Liberazione dell’assedio di Venezia e disfatta di Napoleone”; sotto il Sole: “Il mondo stà nel gran Mottor del tutto”; nel raggio che abbatte la statua: “Quella man che ti trasse un dì dal nulla / Te annichillando ride e si trastulla”. La didascalia sul bordo inferiore recita: “Ecco, Giustizia in questo di l’atterra, per appagar d’gnun le giuste brame / Concordia militar ruppe lo stame stringendo in lacci il gran fellon di guerra”.

A settembre il nuovo progetto viene approvato, a ottobre già si stanno gettando le fondazioni del nuovo scalone, a novembre già si iniziano a appaltare i lavori di scultura ai maestri Domenico Banti, fresco autore della statua colossale di Napoleone posta in Piazzetta San Marco nel maggio 1810, e Antonio Bosa. A questo punto i lavori sembrano procedere spediti e nel giugno 1813 il Soli si trova a predisporre gli appalti per la copertura del tetto e la realizzazione delle grondaie.

Della parte centrale della facciata, come doveva essere alla fine del 1813, ovvero con lo stemma fra trofei, vittorie alate e armi posto in opera sopra l'attico, abbiamo testimonianza solamente in una incisione che usa le sette arcate mediane "della nuova Facciata del Reale Palazzo" per il "Nuovo Giornale per l'anno 1813", un calendario stampato da Giuseppe Picotti a Venezia. Pochi mesi dopo, con il ritorno delle truppe austriache si avrà l'immediata rimozione del gruppo dei trofei, insieme all'abbattimento della statua di Napoleone e alla "cancellazione" dal fregio dell'Imperatore in trono. Il bacino posteriore, come anche il corpo avanzato verso la laguna, non vedranno mai luce.

La storiografia del tempo, con la sola eccezione del Parma già segnalata, ricorderà solo ed esclusivamente l'opera del Soli, esprimendo su di essa giudizi antitetici a seconda della matrice politica dell'autore. Le stesse biografie degli architetti di fine '800 ricorderanno l'Antolini come un architetto senza opere realizzate (egli stesso ometterà interamente la vicenda che abbiamo ricostruito nella sua autobiografia del 1830, pubblicata postuma: Antolini 1842) e dimenticheranno quasi interamente il Mezzani. Nessuna traccia rimane della ferma volontà del Viceré francese di trasformare Piazza San Marco nella piazza del Palazzo Reale.

Le immagini provenienti dall'archivio digitale Gallica della Bibliothèque Nationale de France, dalla collezione online del British Museum e dal catalogo delle collezioni della Fondazione Musei Civici Venezia sono pubblicate nel rispetto delle rispettive condizioni d'uso. Per le immagini dell'Archivio Fotografico della Fondazione Musei Civici Venezia è stata richiesta autorizzazione alla pubblicazione senza scopo di lucro. I diritti di riproduzione e pubblicazione sono dei rispettivi titolari.

Appendice. Le relazioni degli architetti

Lettera di Giovanni Antonio Antolini all'Intendente Generale dei Beni della Corona a Milano, Giovanni Battista Costabili Containi del 15 aprile 1807 (P. R. b. 9 doc. 77.155 Pavanello 1989, 173-174)

Ieri mattina S.A.I. onorò di una visita il nuovo Appartamento, ed ebbe la degnazione di esternare la sua soddisfazione. Passai seco Lui nel suo Gabinetto, ove si occupò per mezz'ora ad esaminare sul Tipo delle Procuratie nuove in modo di ordinare gli Appartamenti Reali. Cominciò col dire che la sua scala ed ingresso erano obrobiosi; che io li avrei potuto migliorare: me che sarebbero sempre stati cattivi ed indecenti. Si scorre sulla carta tutto il Piano, ma o per un motivo, o per l'altro non trovò non potersi fare plausibilmente

una buona Scala sulle basi dell'economia. Si giunse coll'occhio alla Biblioteca, sulla quale dissi a S.A. che conveniva pensare. Ei mi rispose fortemente che aveva già deciso doversi questa traslocare nella Sala del Pregadi. Replicai rispettosamente, che se si fosse potuto conciliare il comodo ed il decoro de' R.R. Appartamenti con la permanenza della Biblioteca, mi sembrava che questa avesse potuto accrescerli, che se mi permetteva gli avrei fatto conoscere tre Idee su tale argomento. Vediamole Egli disse. Glie le presentai in tre Tipi segnati 1. 2. 3. Nel primo dava l'idea di fare l'Ingresso e Scala fra la settima ed ottava Procuratia, ed il Salone di Rappresentazione nella quarta Procuratia verso la Piazza S.Marco. Nel secondo formava l'Ingresso e Scala fra la quarta e quinta Procuratia, ed il Salone nell'Area presentemente occupata dalla Sala e Scala dell'ottava Procuratia. Nella terza idea faceva servire la Scala ed Atrio Superiore della presente Biblioteca; proseguiva l'appartamento occupando il lato più piccolo della Zecca, e la Gran Sala la creava entro i due locali sudetti della Sala e Scala dell'ottava Procuratia. Con una di queste tre Idee credeva di avere esauriti plausibilmente tutti i modi di determinare S.A.I. a risolvere, ma Egli ben osservando e pensando trovò che per lasciare la Biblioteca conveniva entrare in un impegno di spesa assai vistosa io, qualche riflesso facendo ancora sull'occupazione della Zecca, e che in fine non si otterrebbe quella maestà e decoro che si conveniva; e che quando si dovesse fare una spesa vistosa, (disse con molta modestia) che la Sua Idea di fare l'Ingresso e la Scala nella Chiesa di San Geminiano, gli sembrava la più abbracciabile: mi ordinò quindi di occuparmi subito di un Preventivo di ognuno dei Progetti compreso quel suo da poter fare un Confronto, sul quale ora io travaglio indefessamente per presentarglielo colla maggiore sollecitudine.

Lettera di Giuseppe Mezzani all'Intendente Generale dei Beni della Corona a Milano, Giovanni Battista Costabili Containi del 8 ottobre 1808 (P. R. b. 16 doc. 164.68)

Li ispettori. arch. R. Canonica e Soli, allorquando si decisero alla partenza da Venezia, m'incaricarono di realizzare il progetto da S.A.I. e R. immaginato e loro comunicato nella conferenza che seco loro aveva tenuto, di un approdo cioè al grande Scalone con vasto Bacino, e Canale che partendo dalla Laguna conduca fino al Bacino stesso. Io me ne occupai indefessamente, per quanto me lo concessero l'altre occupazioni, e principalmente per la R. Villa di Strà, ed appunto s'è trovato compito allorquando l'A.S. giunse in Venezia. Come detto poteva forse non aver combinato le idee tutte contemplate da S.A. nell'immaginarlo, così desiderai di umiliarlo alla Stessa, tanto più che la ispezione oculare poteva in un momento sciogliere i dubbii che fossero insorti, e che più difficile sarebbe stato usando dei rapporti scritti, dalla lontananza resi talvolta oscuri e che d'altronde era del tutto staccato e indipendente da qualunque altra progettata riduzione del R. Palazzo, si avuto riflesso ai disegni del prof. Antolini, che ai posteriori dell'ispettori Canonica e Soli. Su bontà di S.A. volle onorarmi di una conferenza. Ebbe questa luogo nella mattina del giorno 3 corrente e fu molto protratta, giacchè volle conoscere dettagliatamente il progetto delineato sul tipo che io le aveva umiliato. Ella lo approvò pienamente dopo esser discesa ai più minuti dettagli, osservati anche sulla faccia del luogo e dalle finestre risguardanti le rispettive località del Canale e Bacino.

Eccone i risultati che io mi affretto ad umiliare all'E.V.

Quanto alla situazione del Grande Scalone Ella mi comandò di situarlo in mezzo a quel lato della piazza, demolendo un arco delle Nuove Procuratie ed uno aggiungendone alle Vecchie, cosicchè rimangono sei archi ad ambedue i fianchi dello Scalone e riducendo a rettillo l'asse longitudinale di ambedue. Mi commise espressamente di non alterare punto il modello già eseguito dal professore Antolini, approvato ed incamminato nella esecuzione. Feci rifletter che il pianterreno andava a soffrire una piccola interna alterazione, giacchè vi si dovevano combinare le due gallerie di comunicazione dello Scalone alle rive del Bacino, per ascendere e discendere dalle barche, alterazione anche approvata dal prof.

Canonica quando nella sua missione in Venezia gli feci osservare l'intero progetto. S.A. approvò pur questo. Commise che subito si ponesse mano all'opera e quanto alla demolizione dell'arco della Nuova Procuratia, disse di volerla vedere incominciata sotto ai suoi occhi. Quindi questa è anche in corso di concerto colla R. Agenzia.

Osservò nel disegno il portico a colonne piantate nell'acqua, da cui risulta primo un approdo coperto, capace anche di ricevere la lancia o laicchio di S.M., non che qualunque altra vasta ad alta peota solita a costruirsi in occasione di feste o pubblica rappresentanza, secondo un asilo per conservazione delle barche fisse al servizio Reale. Approvò pure questo.

Fu pure di sua aggratimento la forma del Bacino in segmento di circolo di estensione bastante per aggirarvi la lancia o laicchio sunnominati, e nel tempo stesso più economica quanto all'acquisto e demolizione di fabbricati per apparecchiare un area maggiore qualora si volesse fare il Bacino semicircolare, attesocché la corda da me fissata pel segmento di circolo risulta la necessaria occorrente distanza, poco maggiore della lunghezza del laicchio, presa da ciascuna delle due colonne angolari del progettato portico ai due angoli formati dalla curva del Bacino colle rette del Canale nelle loro sponde. Da ciò ne viene che i laicchio entrando o sortendo dal portico possa rivolgersi pel Bacino in qualunque senso, quand'anche intorno alle sponde del medesimo siervi ferme altra barche grandi o gondole.

Fu pure degnata di sua approvazione la larghezza progettata del Canale che dalla Laguna conduce al Bacino (dietro le tracce di un breve e ristretto canale ora esistente, detto Rio della Luna, e la riconobbe sufficiente per dar luogo a due laicchi o peote, che s'incrocicchiassero per una contemporanea entrata e sortita, quand'anche pure vi fossero dalle sponde arrestate altre barche.

Adottò pure che lungo detto Canale ed intorno al sunnominato Bacino ergasi un semplice e regolare fabbricato con aspetto ad arcate ed attico, da cui risulti un ornamento a guisa di Naumachia, e che detto fabbricato sia tutto predestinato a botteghe in due piani, il pianterreno cioè per merci pesanti e l'altro in solaio per oggetti di basso. Ammise che sul dinanzi vi si apra strada di comunicazione con aperture nelle strade o calli Valaressa, di S. Moisè e Frezzaria, non che si ergano due ponti attraversanti il nuovo Canale ne' due angoli del Bacino per comunicazione colla piazza, il primo in fila al R. Portico detto dell'Ascensione, l'altro in fila al Portico delle Vecchie Procuratie, aprendo sotto al fabbricato di queste un nuovo sbocco in sostituzione all'antico della Bocca di Piazza, che deve esser chiusa.

Esaminato il numero da me presupposto delle botteghe da erigersi, come sopra, mi commise di possibilmente aumentarlo, onde poter così giovare a quei bottegai che avremmo a sloggiare dal casggiato da demolirsi e che vanno ad esser privi dei grandiosi guadagni che loro provengono dalla preziosa situazione, cui null'altra puossi comparare o sostituire. Le feci pure osservare che i due sfoghi sotterranei progettati al Bacino, uno nel Rio di San Moisè, l'altro in quello del Cavalletto, forse sarebbero reuscati insufficienti ad impedire il ristagno dell'acqua nel Bacino stesso e le conseguenti modeste esalazioni che se ne avevano degli esempi, e che perciò io reputava miglior cosa l'eseguire un taglio anche dall'altro lato del Bacino per la via più breve; che da ciò pur verrebbe assicurato l'approdo pei canali interni della città allo Scalone, malgrado qualunque perversità di stagione, mentre che in ora non potendosi entrar nel Bacino sennon per la Laguna, le gondole non potranno verificarlo in tempo borrasco. S.A. degnò approvare i miei riflessi, ma pure mi confermò l'esecuzione, giusta a quanto ora è progettato, solo incaricandomi di estendere il progetto anche per il taglio suddetto, da eseguirsi peraltro dopo tutte le cose sudescritte e senza ritardo o interruzione delle medesime.

Ho avuto poscia campo di passare ad assoggettarle le riflessioni di economia relative alle tra dette operazioni, cioè trasporto dello Scalone, Canale e Bacino. E per farsi dalla prima le ho osservato che questa presa in se stessa, e indipendentemente dal Canale e

Bacino, non accresce il dispendio, malgrado che s'abbia ad abbandonare alcuna porzione delle fondamenta fino ad ora eseguite, e ad erigersi un'altra arcata dal lato delle Procuratie Vecchie. Prima di tutto i mattoni impiegati nelle fondamenta non essendo ancora in piena presa colla malta possono con facilità, e con certo vantaggio, demolirsi ed usarsi altrove; l'arcata poi delle Procuratie Vecchie è di leggera, agile ed economica costruzione. All'opposto l'arcata delle Procuratie Nuove che si demolisce consiste in gravi e dispendiosi massi di marmi, i quali tutti si rimpiegheranno nella nuova decorazione del portico, e loggia frontale di S.A. immaginata e dal prof. Antolini eseguita in modello approvato e che mi si commette di eseguire fedelmente, come ho esposto di sopra. E' certo dunque che il valore di questi marmi supererà la spesa del trasporto dello Scalone.

S.A. mi richiese se i marmi commessi e ricevuti finora serviranno egualmente, anche dietro al trasporto ideato, ed io la assicurai che sì, giacchè il modello dell'Antolini sul quale sono stati eseguiti non soffre alterazioni di sorta.

Si passò quindi ad esaminare il caseggiato occupante l'area, in cui dev'essere scavare il Canale ed il Bacino e che in conseguenza devesi acquistare, le feci osservare che ciò non deve apportare molta spesa o difficoltà alla R. Corona, giacchè quanto al Bacino, l'area è già fatta, colla demolizione di case cedute dal 1 gennaio fino dallo scorso anno, altre di quelle che ancor sono in piedi sono comprese in detta cessione e la Corona n'è già in possesso, ed infine i rimanenti, toltone alcune proprietà di privati, appartenevano al fu Capitolo della soppressa Chiesa di S. Geminiano, e a quello di S. Moisè, sicchè sono facili ad ottenersi; quanto al Canale gli stabili da demolirsi sono pure in maggior parte di ragion Demaniale, cioè la fu Accademia di Belle Arti, la fu Beccheria e l'Oratorio dell'Ascensione colle stanze annesse, cosicchè non v'è di ragion privata che l'osteria detta della Luna ed una casa in angolo all'Oratorio suddetto in parte anche, per fatto del proprietario, demolita, dal che proviene che trattandosi di ottenere i demaniali, che sono poi anche di nulla bellezza, ed acquistare i soli privati, la spesa non sarà molta.

Le ho anche umiliato il progetto di uno spediente che mi parrebbe acconcio, ed è che nella demolizione abbattendosi molte botteghe, che per la loro preziosa situazione sono di molta rendita e di quasi impossibile sostituzione, dimodochè i proprietari sarebbero pronti a tutto per conservarsi, e d'altronde avendosi determinato di erigerne altre lungo il Canale ed intorno al Bacino, potrebbersi queste offrire a que' bottegai che per l'ordine della cosa vanno a restarne privi, coll'obbligo di fabbricarle a proprie spese dietro al disegno, che si darebbe, e coll'obbligo di un canone annuale, e che si poteva prefiggere un breve periodo e contemporaneo per tutti onde aver sollecitamente sgombri i fabbricati da demolirsi. Esposi che quattro a me sembravano i vantaggi provenienti da questo progetto; di adornamento a' dintorni del R. Palazzo, mentre così si nasconde il caseggiato interno di costruzione ed aspetto irregolare e quasi turpe quando si tratti di fronteggiare il R. Palazzo; di minorazione di spesa; di creazione d'un annuo reddito opportuno agli annuali restauri indispensabili e finalmente di ripago utile a que' bottegai che cangiando situazione perdono gran parte del loro guadagno. L'A.S. degnò onorare di sua approvazione l'esposto e m'ordinò di redigere un piano sistemato per l'immediata esecuzione.

Ella mi commise che nella costruzione sì dello Scalone che del Canale e Bacino io proceda con tale attività, che il tutto sin nella prossima primavera tanto avanzato che nel susseguente autunno sia pienamente servibile agli usi della R. Corte.

M'avvertì specialmente che si avanzi nello stesso tempo sì il fabbricato interno che l'esterno verso la piazza, ed il Bacino. Siccome poi ho dovuto rappresentargli la molta difficoltà di ritrarre nello stato attuale delle cose i marmi dell'Austria, mi comandò di continuare con quelli del Dipartimento dell'Adige e di commetter immediatamente ogni cosa opportuna, sicché nullo ostacolo abbia a frapporsi all'erezione del fabbricato.

Siccome poi l'A.S. aggraviava meco per riconoscere dalle finestre sulla faccia del luogo quali fossero i risultati di tal progetto, si verso la piazza che verso il Bacino e Canale, mi ordinò di demolire i tre muri divisorii interni delle tre stanze intermedie tra la fabbrica

dello Scalone e la gran sala detta dei Filarmonici, riducendole tutte ad un salone che s'attacchi alla grande Scala. Come il tetto superiore, si alle tre indicate stanze che al salone de' Filarmonici è in attuale stato di ruina, ne' suscettibile di restauro, ma abbisogna decisamente di ricostruzione, cambiando porzione dei legnami dell'impalcatura infraditi, così chiesi quanto tempo concedevami all'esecuzione per poter presentare alla R. Intendenza il bisogno suenunciato, ma ne ritrassi l'ordine preciso che immediatamente e contemporaneamente ponessi mano all'edificazione della grande Scala. Disse ch'io poteva nella rifabbrica valermi dei materiali che sarebbero sortiti dalle demolizioni delle muraglie delle tre indicate stanze. Finalmente m'incaricò di regolare a termini di arte la decorazione architettonica esterna verso il nuovo Canale e Bacino, e le aperture delle finestre in armonia ed unità colla decorazione del nuovo fabbricato dello Scalone, col mirare principalmente che le porte di comunicazione, la prima col braccio dell'appartamento di S.A.I. la vice regina verso il campiello dell'Ascensione, la seconda coll'appartamento di S.A.I. il principe vice re verso la piazza.

E innanzi, che esporre le disposizioni esternatemi circa l'interno del palazzo, credo mi cada in acconcio il parlare delle caserme da demolirsi. S.A. affacciatisi alle finestre da quella parte fu colpito dall'aspetto di quelle rovine, e dal vedere anche in piedi la quarta parte del fabbricato. Me ne fece rimprovero, e così disse, che voleva valersi del suo fondo, e vederlo verdeggiare nella prossima primavera. Risposi, mia non essere quell'azienda, ma bensì del Militare. Mi commise di scrivere la sua precisa risoluzione. Obbedii al cenno, ma non ebbi risposta. Rassegnai l'emergente al D'Arnay segretario di S.M., da cui mi fu detto che avrebbe scritto in persona. Nulla più so, e questo è lo stato della cosa, pur troppo interessante, mentre ogni più breve ritardo contropererà alle idee di S.M. avendosi anco a devese creare anche il suolo vegetabile. Il Canale poi, che divide quell'area del palazzo R. mi commise d'interrarlo, salvo quella porzione, che le rappresentai necessaria ad uso di chiavica, la quale dev'esser conservata, ma chiusa in ambo le estremità da una robusta amovibile inferriata a gran quadri.

Ella mi commise pure, che io disponessi le cose in modo, che subito dopo la villeggiatura di primavera, fosse posto mano nell'accennato braccio di appartamento verso l'Ascension, attualmente composto di quattro stanze, due retro-gabinetti, ed una retro-galleria di comunicazione, riducendolo a tre altri saloni susseguenti ai due già come sopra commessimi, cosicchè ne risulti un buono appartamento, compito a tutto il venturo anno 1809.

Per la ventura primavera poi l'A.S. vuole cangiata la disposizione degli appartamenti di suo uso, e dell'Augusta Principessa, e mi disegnò il suo volere. Si dovrà allora far uso principalmente delle scale della Terza Procuratia, destinando alle guardie la prima sala di detta Procuratia, levandone prima l'attuale apparato di damasco rosso e sostituendovi delle tele dipinte a tinte [perla]. L'appartamento di S.A. dev'essere disposto a destra di detta sala fino alla V Procuratia. La sala d'Udienza dev'essere provvisoriamente decorata colle tappezzerie di seta fabbricate dal prof. Milani, e così pure per il Gabinetto di Travaglio, scegliendo la più semplice, e liscia, e meno suscettibile di guasto, e di minor sorranzo in bracciatura, commettendomi, se l'altezza dei teli fosse eccessiva, di impiegarli possibilmente, ovvero di omettere i fregi dei teli stessi, che sono staccati, che se poi avesse alcuna d'esse tappezzerie a soffrir troppo guasto, allora mi commise di addobbar il Gabinetto di Travaglio, ed alcuna altra stanza con una carta bella e conveniente.

Per S.A. la vice regina mi commise di addattare l'altro appartamento a sinistra della III Procuratia sulla piazza, portandolo verso al prima, ed in comunicazione diretta coll'altro verso la Laguna, destinato per S.A.I. la principessina, nonchè col braccio verso il campiello dell'Ascensione, per mezzo della nuova sala Ellittica, e con altra comunicazione secondaria per la galleria retro al detto braccio.

M'ordinò di levare la tappezzeria di damasco cremisi esistente nella prima sala e sostituirne altra più adatta, di tapezzar pure la susseguente stanza minore, di lasciar in posto

la tappezzeria attuale nella stanza antecedente alla Ellittica, di restaurare l'altra saletta contigua al gran salone detto dei Filarmonici, e finalmente di tappezzare di stoffa o bella carta l'altra saletta susseguente sopra il cortiletto interno della I Procuratia, dalla quale col ridurre a pozzetto chiuso il ripiano della scala principale di detta prima Procuratia, passare all'indicato braccio di appartamento verso il campiello dell'Ascension, per averne maggiore comodo, oltre a quello a traverso alla sala Ellittica.

Mi comandò pure di aprire alcuna comunicazione per altra sala da pranzo posteriore al proprio appartamento, sì per uso delle LL.AA.II., che pel servizio della tavola.

Passata poi alla IX Procuratia mi commise di ultimare l'allestimento, usando della tappezzeria verde fabbricata in Milano, e di far dipingere il gabinetto del bagno, dietro un disegno che ho avuto l'onore di presentarle.

Mi avvertì poi che in tutti questi provvisori addattamenti io doversi usar in vista di una nuova disposizione da attivarsi dopo la villeggiatura di primavera allorché si porrà mano all'edificazione di tre saloni descritti nel braccio di appartamento verso l'Ascension, e susseguenti ai due già mentorati che hanno a costruirsi contemporaneamente alla fabbrica dello Scalone. Allora è volontà di S.A. che invece di usare la scala alla III Procuratia s'usi di quella alla IV, che per le guardie si destini il Salone della IV riducendolo nella sua pristina forma, giacché ora è diviso in due stanze con ammezzati superiori. Il proprio appartamento poi dovrà allora partire dalla IV fino alla VI, conservando presso poco la disposizione ora commessa, e quello di S.A.I. la vice regina dovrà partire dalla finestra di detta sala nella IV Procuratia e avanzarsi alla I, compensando così la perdita del braccio verso il campiello, che allora sarà in rifabbrica. In detto appartamento, oltre alla comunicazione solita per la stanza Ellittica, dovrà aprirsi una nuova alla III Procuratia per passare all'appartamento verso la Laguna destinato alla principessina.

Riguardo ai mobili mi ingiunse di far servire gli attuali, con solo aggiungerli quelli che fossero indispensabili per unità di decorazione de' due appartamenti, sì di tavoli che di sediami ricoperti delle stoffe che saranno poste in opera come sopra.

Sono queste le disposizioni che S.A. mi ha onorato. La doverosa fretta che mi son dato di rassegnarle a V.E. m'impedisce di accompagnarle coi relativi disegni, dei quali però m'occupo, nonché dei conseguenti preventivi, compiti appena i quali avrò l'onore di umiliarli all'E.V. per quegli ordini, che reputerà di abbassarli.

Ho frattanto l'onore di protestarle i sentimenti del più umile, col ossequioso rispetto.

Lettera di Giuseppe Maria Soli all'Intendente Generale dei Beni della Corona a Milano, Giovanni Battista Costabili Containi del 7 maggio 1801 (P.R. b. 4 doc. 16.11 Pavanello 1989, 126-129, n. 26)

In adempimento di quelle disposizioni che V.E. si degnò di affidare alla mia direzione con l'ossequiato di lei dispaccio 28 febbraio n. 634 e successivi, mi trovo precisamente in dovere di preliminarmente dimostrarle con un succinto dettaglio quale fosse lo stato di fabbrica di questo Reale Scalone al momento dell'assunta mia direzione, ciò che ebbe luogo col principio dell'anno corrente.

Era innalzata la regia fabbrica sulle due prime rampe, sino all'altezza del collarino colonnario del primo ordine, nonché i muri circondanti le rampe stesse, ed erano collocate egualmente al suo luogo le mezze colonne, che corrispondono al peristilio dell'apodo. Le seconde rampe erano appena indicate dal principiato lavoro dei volti. Del peristilio esterno era costruito tutto il suo basamento sopra al quale dovranno posare le colonne formanti il medesimo. Le colonne conteminate la periferia del lato che costeggia l'attuale regio palazzo, che sosteranno il secondo ripiano si trovavano collocate al loro posto. Erano egualmente innalzate le altre dall'opposto lato, e più ancora trovavasi eretto in gran parte quell'arco stabilito per la comunicazione del porticato colle Vecchie, così dette, Procuratie. Parte delle basi appartenenti al vestibolo, o corpo avanzato, che dovrà costruirsi verso la piazza, erano stabilmente poste alla loro destinazione. La mancanza

dei marmi occorrenti, e destinati alla continuazione del lavoro di questa fabbrica reale prodotto aveva un arrenamento totale all'opere di muratore e rendeva languenti quelle del tagliapietra. Erano esausti i magazzini di questo genere, cioè di quello capace alla necessaria stabilità costruzione. I somministratori delle cave Veronesi non avevano corrisposto a quella desiderata puntuale esattezza, e profittando degli articoli vantaggiosamente espressi nel loro contratto avevano fatto constare che la tardanza delle spedizioni proveniva dalla scarsità delle acque del fiume Adige, in somma tutto si univa a dare un aspetto che quest'opera così decorosa fosse stata abbandonata alla dimenticanza.

L'onore di vedermi prescelto alla direzione di questo lavoro ridestò in me la maggiore energia, ma le anzidette circostanze sulla mancanza del più necessario tra i materiali, m'impedirono questa soddisfazione reclamata dal mio dovere, e da quell'inesprimibile attaccamento agli ordini dell'S.V.

Premessa dunque quest'emergenza le sottopongo lo stato in cui attualmente trovasi la real fabbrica affinché col conforto del già descritto possa l'E.V. riconoscere quali lavori si sono avanzati, supplicando, che per la tenuità dei medesimi non sia incolpata ne' la mia direzione, ne' l'attività degli attuali lavoratori.

Le volte delle seconde rampe, che sostengono li gradini sono ridotte al loro temine ed i gradini tutti di cadauna di queste rampe sono sopraposti stabilmente alle volte stesse. Egualmente si trovano poste in opera tutte le rimanenti basi del vestibulo, o corpo avanzato verso la piazza, e sono elevate sopra delle medesime basi, diverse isolate colonne.

Sebbene non siasi potuta spiegare la maggiore rapidità nell'avanzamento dei lavori, pure con le piccole sopraggiunte condotte facienti parte del contratto sopraindicato, sollecitate dalle più forti, e vigorose rimostranze eccitate anche con l'organo del Sig. Delegato Lorenzi, o' procurato con queste di ravvivare quel sopimento che per la mancanza del genere si era formato, e con questo mezzo, benchè precario, l'opera del tagliapietra, e del muratore s'incamminarono proporzionatamente con un soddisfacente progresso. I successivi eccitamenti che l'E.V. a' sempre inculcato per un rapido avanzamento onde secondare le intenzioni esternate dalla M.I. in quest'argomento mi anno fatto sentire il massimo dolore, non trovandosi in mio potere di obbedire alle superiori determinazioni. Non vi sono temperamenti, premure o rigore che possino permettere che i marmi necessari al fondamentale (sollecito) andamento della fabbrica reale possino ottenersi prima della fine del venturo mese di giugno. Tale è la condizione sulle cui basi fu stabilito a contratto fra il defunto Agente della Corona Signor Zanetti, ed il somministratore Giovanni Montresor di Verona. Restava soltanto da far conoscere all'appaltatore suddetto che questa fabbrica reale, esige attualmente e più ancora sarà per esigere rilevante quantità di questo materiale, e che anticipando le spedizioni del genere già contrattato si prometteva a di lui favore tutta la deferenza nei successivi contratti, che saranno da effettuarsi salvi sempre i riguardi dovuti all'interesse della Corona. Tutto ciò è stato al medesimo rappresentato in concorso ancora del S. Agente, e di più è stata col medesimo conclusa una seconda commissione.

Pende tutt'ora lo sviluppo di una maggior sollecitudine, e la verifica che quest'esternate contemplazioni abbiano prodotto il loro effetto. L'E.V. vorrà degnarmi di riconoscere in queste circostanze le sole cause motrici del ritardo, la maggiore attività che potesse venir spiegata, sì per mia parte che per quella degli stessi manifattori si renderebbe del tutto inutile.

Si assicura che le cave dell'Istria somministrerebbero il buono, il bello e la quantità al di sopra d'ogni ricerca, ma il tragitto trovasi impedito, o dalle realtà dell'infezione dei nemici nel Golfo, o dall'opinione degli intraprenditori. Le cave veronesi anno esse pure le loro difficoltà perchè mancano di sicura località per invenire il genere di quelle misure occorrenti, o dalla trascuranza di quelli che potrebbero intraprendere tali somministrazioni. Queste sono le opposizioni che si affrontano alla sollecitudine, opposizioni, che converrà superare, con tutti i mezzi che saranno permessi, che risultano dai progetti più

vantaggiosi esibiti dalla speculazione di nuovi, più idonei, e coraggiosi intraprenditori. Le mie attenzioni ed il mio desiderio saranno instancabili nel loro divisamento, onde non lasciare intentato qualunque studio, o fatica per rintracciare i mezzi affinché sieno distrutte le già descritte obiezioni.

Il preventivo generale, che assoggetto all'E.V. a completa evasione del ripetuto ossequiato di Lei dispaccio 634 fa parte delle assidue mie cure, e di quelle dei miei subalterni, senza però essermi allontanato dalle tracce già stabilite, a riserva di piccole variazioni, che o' creduto più opportune. Per essere ligio alle prescrizioni nel medesimo dispaccio prescritte, avrei dovuto estendere il mio preventivo in sole cinque divisioni che tutte riunite formassero il totale del completo adempimento della vastissima fabbrica.

L'E.V. non vorrà attribuirmi per effetto d'insubordinazione alle pregiate sue prescrizioni, se il ridotto mio preventivo sarà per risultare ripartito in nove divisioni. Il desiderio di far conoscere con più regolare dettaglio la reale occorrenza mi a' fatto permettere quest'arbitrio, che mi lusingo sarà dell'E.V. scusato.

I. Ultimazione di tutta quella fabbrica che comprende il già intrapreso lavoro del Grande Scalone.

II. Rettifilo di quella porzione di Procuratie Vecchie, che fiancheggia il suddetto grande Scalone, e l'altro lato che forma parte dell'attual Palazzo Reale.

III. Costruzione di un tratto di sponda del nuovo canale che dovrà costeggiare la lunghezza della facciata corrispondente a i quattro saloni, che vengono in seguito del sunnotato grande Scalone.

IV. Ricostruzione dei summentovati quattro saloni.

V. Costruzione del Canale e Bacino costeggiante il restante del reale palazzo, relativo acquisto che attualmente occupano questo suolo e demolizione delle medesime.

VI. Fabbricazione per le botteghe, magazzini ed abitazioni che si potranno erigere lungo il canale e bacino, contro la facciata laterale del reale palazzo.

VII. Facciata del reale palazzo corrispondente sopra i giardini reali e riguardante la Laguna, suoi corpi laterali avanzati, e riduzione dell'abitazione interna.

VIII. Formazione del giardino reale, suo colonnato di pietraviva in contorno, e relativi grigliaggi di ferro, escluse le piantagioni.

IX. Demolizione del fabbricato della Zecca e ricostruzione di questa fabbrica in altra località, col doversi valere delle medesime pietre, che attualmente compongono la decorazione di detto edificio.

Tralascio gli ulteriori dettagli relativi alle indicate nove divisioni per non complicare il disturbo all'E.V. nella lettura dei medesimi, giacchè le dimostrazioni opportune si vedono rimarcate nel preventivo stesso, e così V.E. potrà riconoscerle nella sua circostanziata e precisa descrizione.

In conseguenza di quanto finora o' l'onore di sottoporre alle rispettabili deliberazioni dell'E.V. mi faccio in dovere di presentarle in pari tempo i disegni dimostranti le parti integrali di ciò che si deve operare., affinché V.E. possa più chiaramente conoscere l'effetto che sarà per risultare tanto complessivamente che ripartitamente nelle diverse viste di queste real fabbrica.

1° Disegno dimostrante l'iconografia del pian terreno del real palazzo, già iniziata dal mio antecessore Signor Mezzani, e completata sotto la mia direzione, e rispettive variazioni.

2do Iconografia del piano degli appartamenti reali, disegno fatto di nuovo sotto la mia direzione.

3zo Piano topografico del progetto per la R. Scala comprensivo dell'ingresso per via di terra, sulla piazza di S. Marco, e dell'approdo pel Canale e Bacino, questo disegno esisteva in uffizio.

4to Facciata in elevazione del real palazzo riguardante il bacino e canale. Questo disegno era iniziato, è stato ultimato sotto la mia direzione.

5to Facciata in elevazione del reale palazzo dalla parte corrispondente al giardino reale di faccia alla laguna. Questo disegno è stato interamente fatto sotto la mia direzione.

6to Facciata del reale scalone dalla parte della piazza di S. Marco. Similmente fatto delinear sotto la mia direzione.

7mo Ortografia esterna del nuovo fabbricato lungo il canale e bacino ad uso di botteghe, magazzini ed abitazioni; questo disegno è stato parimenti fatto sotto la mia direzione.

La visione di tante operazioni, che nel suo stato di perfezione ultimate, richiameranno l'amirazione dei popoli, daranno alla posterità quell'idea grandiosa degna soltanto di una disposizione dell'Augusto nostro Monarca, e faranno in pari tempo spiccare la magnificenza e l'elevatezza del di Lui Genio sublime, a di cui atto devono queste operazioni essere consacrate.

L'E.V. felicemente destinato al prescrivere ed ordinare l'andamento di queste disposizioni, vorrà degnarsi con l'inimitabile sua saggezza di contemplare in ogni sua parte il presente mio rapporto, per darmi in seguito le di Lei superiori deliberazioni in attenzione delle quali rispettosamente le protesto gli atti della mia ossequiosa considerazione.

Lettera di Giuseppe Maria Soli all'Intendente Generale dei Beni della Corona a Milano, Giovanni Battista Costabili Containi del 19 luglio 1810 (P.R. b. 4 doc. 16.29)

Preliminare

Onorato la mia speciale delegazione per derigere l'importantissima fabbrica dello Scalone del Real Palazzo di Venezia, avrei creduto di demeritare la superiore confidenza se trascurato avesse di bene esaminare la materia dell'opera affidatami e di suggerirne quei migliori progressi che mi si sono affacciati per il buono andamento, animato sempre più da un superiore dispaccio di S.E. Ill. Intendente Generale del giorno 20 febbraio p.p. n. 1810.

Sebbene le riflessioni che io sarò per assumere forminio un'opposizione al già stabilito, non intendo che debbano essere considerate che sotto l'aspetto di una più digerita ponderazione sopra un progetto che inse racchiude una fabbrica di tanta entità, senza pretendere d'oscurare il merito del primo inventore al quale sarà sempre dovuta tutta la venerazione, e molto più perchè seppa meritare anche un'approvazione superiore. [I miei subordinati suggerimenti si comprendono in una riforma del disegno in corso ad un altro il quale nelle sue modificazioni, come sarò per dimostrare con appositi disegni, sarà per abbracciare alternativamente un miglior esito nei comodi della fabbrica ed un più economico dispendio.]

Art. 1 Dimostrazione succinta del disegno in corso.

Nel disegno in corso fu stabilito che il R. Scalone avesse un ingresso sulla piazza e precisamente dal lato in faccia alla chiesa di S. Marco ed in questo lato già più corto degli altri si determinò un'avancorpo in forma di loggiato come meglio si dimostra sotto il disegno segnato lettera A e relativo alzato, e quindi inalzandosi due branche di scale. La sinistra destinata all'uso di ascendere agli appartamenti reali, la destra del tutto inutile e collocata soltanto per eguagliare la distribuzione del disegno, quali branche replicandosi in due rami per mezzo di 24 gradini per cadauna introducono alle diverse sale come rilevasi nello spaccato segnato egualmente sotto la lettera A.

Per la parte posteriore fu pure stabilito un approdo coperto al quale si passa all'imbarco per mezzo di quell'intermedio corridore che vien formato dalle due branche di scale. Quest'imbarco od approdo separato del tutto da comunicare con le altre diverse rive che somministra questa parte posteriore sul canale, e l'unico destinato a prestare il dovuto servizio alle LL.MM. nelle rispettive occorrenze.

Prosegue la fabbrica reale con il lato che costeggia il canale e dal R. Scalone si estende fino alla Laguna facendo un braccio nel quale racchiude per una parte quell'area che destinata viene all'uso dei Giardini Reali e quindi conservando le tracce della gran fac-

ciata anteriore passa a decorare la facciata posteriore formando il secondo braccio di lato della zecca, e racchiudendo così l'altra parte dell'area summentovata, e come tutto vedesi delineato sempre sotto la riportata lettera A.

Retrocedendo sul principio di quest'articolo sempre con il dovuto rispetto sembra dover asserire che non sia stata troppo felicemente immaginata la disposizione dell'avancorpo sulla facciata per la parte della Piazza per essere questa il lato più corto e per conseguenza malamente prescelto a questa dignitosa decorazione col confronto dei due lati tanto maggiori che lo circondano. Non pare egualmente armoniosa la distribuzione di questo lato allorchè si esamina che l'imponente fabbrica del Reale Scalone è stata collocata innecessariamente fuori di centro, e che nella sua particolare esecuzione conservando intatta l'attuale decorazione delle Nuove e Vecchie Procuratie, viene a rappresentarci tre differenti pezzi d'architettura che sebbene nella loro stato di separazione potrebbe essere considerabili, formano però riuniti una disarmonica resultanza.

L'approdo posteriore, senza entrare in discussioni [su quanto potrebbe considerarsi in merito alla sua decorazione fatta soltanto il permettere la riflessione che] potrebbe costringere al uso necessario di un ponte ammovibile allorchè succedono le alte maree, essendo costruito di un carattere angusto ed unico per ... evita che l'uso in occasione d'.... d'acque, suscettibili questi fenomeni di accadere in ogni stagione, e molto più nell'invernale. Si esamini il disegno lettera A. [Questa riflessione mi sembra a mio credere bastante per dovere accorrere ad una regolar correzione, mentre è troppo evidente che le LL.MM. non potrebbero essere ne serviti, o seguiti da quel corrispondente corteggio che esige la loro dignità ed in tal circostanza tutto si ridurrebbe a disordine e confusione.]

Art. 2 Descrizione del nuovo progetto

Dandosi esecuzione al già stabilito disegno in corso ne verrebbe la conseguenza di dover demolire quell'origine delle vecchie Procuratie che deve rendersi a rettilineo colla facciata del nuovo fabbricato e delle nuove procuratie ora palazzo reale mi sembrerebbe di perfezionare il totale dell'opera se si ricostruisse l'intera facciata simmetricamente [proporzionata e regolare a rappresentare l'importante oggetto del suo destino, e quell'armoniosa collegamento di decorazioni che possano richiamare il genio e la soddisfazione degli intendenti] misurandosi a continuarla sulle norme di quel lato esistente.

Ma ugual proseguimento di decorazione potrebbe permettersi a tutto l'intiero delle facciata sulle traccie [di quanto somministra] il lato della Nuova procuratia, giacchè la demolizione delle vecchie naturalmente ci conduce a poter ciò intraprendere con tutta la maggior precisione, e potrebbesi egualmente far nascere l'altro foro, o sia bocca di piazza che corrispondesse sotto il loggiato delle vecchie procuratie simetrizzando così la parte delle nuove. Per render sempre più dignitosa questa facciata nelle rette sue attribuzioni di principale ingresso, dovebbesi costruire superiormente all'ordine dorico la decorazione d'un attico il quale servisse a corrispondere alle sale interne una maggiore altezza, nel qual caso coll'uso di una già premeditata armatura farei alzare le volte oltre l'attico l'altezza occorrente.

Tutto ciò abbellito dall'Imp. R. stemma potrebbe frattanto essere l'esterna correzione che io farei per dare a questa fabbrica reale, il di cui effetto può esaminarsi su disegno lettera B. a confronto del già destinato lettera A.

Sopra di queste basi risultando questo lato di un egual'ordine d'architettura conformato sempre sulle medesime linee, potrebbe costruirsi il gran scalone in forma diversa dal già destinato, e come si dimostra in pianta sotto la lettera C.

La maestà delle rampe sarebbe sommamente visibile allorchè le gradinate si allargassero piedi 2 di più di quelle attualmente poste in corso ed una costruzione più spedita e più solida ci allontanerebbe tutte l'inconvenienze.

Passati al piano superiore unendosi il corpo della scala coll'atrio acquisterebbe quella dignitosa grandiosità che formò sempre una nobile, armoniosa nonché simmetrica decorazione. Resterebbe molto più facile e soddisfacente l'introduzione ai reali appartamenti

per mezzo della sala ottagonale che una naturale irregolarità d'ingresso ha prodotto l'espedito di determinarla sotto questa forma, onde introdurvisi anche diagonalmente per uno dei lati l'occhio non risenta nulla di disgustoso.

L'atrio inferiore corrispondendo esattamente in mezzo al lato ed i due ingressi, cioè quello della piazza S. Marco e l'altro dell'approdo si trovano in perfetta disposizione per condurre alla facile accesso della reale scala, e togliendosi all'atrio ogni suddivisione di peristili si renderebbe più spazioso onde potervi distribuire guardie e seguito al passaggio dei sovrani. I diversi effetti possono considerarsi col far anello esaminandosi lo spaccato del disegno incorso segnato sotto le lettere D e l'altro che riguarda il presente progetto sotto la lettera E.

Essendo in pratica oggetto di somma difficoltà il costruire un approdo coperto allorché questo sia destinato all'uso di molte barche, e barche di maggior grandezza dell'ordinarie, come appunto deve ritenersi il servizio del sovrano, e prese ugualmente in considerazione la circostanza prodotta dall'alta e bassa marea, appoggiandomi sulla generale esperienza di costruire gli approdi scoperti, così per evitare ogni inconveniente ho diviso di distribuire nella totale estensione di tutto il palazzo ed adiacenze reali tre approdi. Il principale sarà quello che si ostenta per quanto è largo il lato posteriore della facciata d'ingresso, comodo divenendo all'approdo e all'imbarco in qualunque grado si trovino le maree, vasto per raccogliere le barche del seguito, e facile per la corrispondente vastezza dell'atrio di avere permanentemente il sovrano il corteggio presso di lui.

Degli altri due approdi ne ho immaginato la costruzione all'estremità dei lati formanti i due bracci che racchiudono i giardini reali, cioè quello dalla parte del canale e l'altro dalla Zecca, in forma di due atri poligoni. Questi atri comunicando con i portici si presentano a portata d'introdurre alle diverse scale secondarie e reali adiacenze, nel tempo stesso che profittando del naturale loro collocamento potrebbero decorarsi di terrazze onde godere i differenti punti di vista che si offrono alla propria situazione. Le disposizioni di questi secondari approdi si vedano delineati all'estremità della pianta sotto le lettere F. G. non che nel suo rispettivo alzato.

Prendendo argomento dalla costruzione del nuovo braccio di fabbricato necessariamente voluto, allorché non debbasi demolire l'attuale edificio della Zecca, che sarà come si disse ad accompagnare il braccio opposto dal lato del canale, come vedesi nella pianta segnato, potrebbesi opportunamente profittare dell'accennata separazione che somministra la sunnominata Zecca per stabilire alla parte posteriore del Palazzo reale riguardante i reali giardini una decorazione che proseguisse ancora su tutto il lato che costeggia il canale e che arriva fino al bacino dove a luogo il fabbricato della regia scala. Questa decorazione potrebbe costruirsi in maniera semplificata, e conseguentemente men dispendiosa di quella già prefissata dal progetto generale e che attesa la lunga sua estensione risulterebbe significante il vantaggio economico.

Non porterebbe questo nuovo pensiero veruna alterazione nei piani, i quali conformandosi sempre nello stato prefissato dal progetto generale nella loro ricorrenza di linee e nella trabeazione, la soppressione dell'ordine dorico inferiore darebbe campo di sostituire l'ordine ionico superiore più grandioso e proporzionato alla estesa larghezza della facciata, con la distribuzione delle finestre quadrilatera, e non arcate, le quali tanto meglio si accordano coi tempi, autorevoli e di tanto migliore effetto risultano in pratica. Un attico superiore contribuirebbe ad innalzare la facciata, la quale senza ciò sembrerebbe per effetto della sua estensione troppo bassa, se limitare si volesse la sua estremità alla trabeazione ionica già motivata, e quest'attico non solo sarebbe necessario alla decorazione dovuta, quanto opportunissimo a destinarvi i varj e diversi appartamenti per uso delle persone addette al real servizio circostanza troppo imponente da non doversi trascurare, e che fu dimenticata nell'estensione del generale prospetto.

In questa riforma di progetto risultando dispari le dimensioni dell'arcate nel piano inferiore, viene per conseguenza a formarsi l'arcata in centro perfetto della facciata grande

e per l'istessa distribuzione risultano tre regolari arcate all'estremità dei due bracci ove sono gli atrij poligoni, perfezione che non avevasi potuto ottenere nel rimentovato prospetto generale. Il disegno segnato sotto la lettera H somministra l'effetto dell'esposto progetto di questa riformata decorazione.

Onde rendere completamente perfetta un'opera così importante potrebbesi costruire in centro al lato maggiore della piazza di S. Marco un altro ingresso terrestre il quale per mezzo di un peristilio desse accesso alle scale secondarie ed intermedie del palazzo reale, e che direttamente corrispondesse ad un ingresso per introdursi nei giardini reali, ma come questo peristilio sebbene in centro della facciata principale non resulterebbe però in centro dalla parte dei giardini, così diverrebbe necessaria la costruzione di un altro peristilio per quella parte onde il tutto fosse con simetria distribuito e questo secondo peristilio oltre la decorazione esterna per la parte dei reali giardini avrebbe l'immediata comunicazione con i cortili i quali restando aperti da non interrotti intercolunij apparirebbero sempre più ampi e grandiosi conformando il rettilineo dei due ingressi laterali, come chiaramente si dimostra in pianta.

Tutto ciò che può essere stato stabilito relativamente alla decorazione delle botteghe e magazzini che ricingono il canale e bacino nella parte opposta del reale palazzo è convenientissimo e da ritenersi nel suo modo premeditato. La situazione di diversi ponti che traversano il canale che conduce all'approdo maggiore potrebbe variarsi col formar dei ponti movibili, qualora lo esigesse una maggior dignità ed un bisogno di passarvi dei legni guarniti di qualche albero.

Art. 3 Effetti

Le proposizioni di riforma espresse nel precedente articolo potrebbero apparentemente rappresentare una ragionevole sorpresa giacchè l'esternato progetto porterebbe l'indispensabile conseguenza di demolire il già fatto prima dopo tante spese incontrate e dopo anche avere sì lungo tempo ottenuto sì precario progresso; pure l'effetto è molto diverso dall'apparenza, giacchè sono indubitate le resultanze che questo nuovo progetto non sia per divenire d'una minore spesa di quanto è concluso nel progetto generale sebbene si dovesse demolire tutto il già fatto per derigersi sulle norme ora proposte.

Convien riflettere che la demolizione del già finora fabbricato non porterebbe perdita alcuna nel parte dei materiali. Le colonne destinate nel primo progetto ad un dato collocamento servirebbero egualmente ad un altro nel progetto ora proposto e così di tutti gli altri massi di minore importanza, e la riformata costruzione di quest'edificio porterebbe ad un significativo risparmio di ferro che ora trovasi in argine per tener collegato tutto l'insieme del fabbricato come nel premeditato disegno in caso che senza un tale provvedimento non resulterebbe la necessaria solidità.

Ne sia un'evidente ripresa che se il preventivo generale del 7 maggio p.p. trasmesso all'E.V. Sig. Intendente Generale dettagliatamente in ogni sua repartita spesa ammontava nel suo totale a L. 15,402,764 si può assicurare che il nuovo progetto tutte comprese anche le spese di demolizione non ammonterebbe al di là delle 14,245,620 di modo che si otterrebbe con questo mezzo l'economico risparmio di L. 1,157,144, colla differenza di avere ottenuto il vantaggio suddetto anche l'altro di tutti gli ammezzati che potrebbero costruirsi sopra il piano nobile, ove non corrispondano le sale, i quali non sono stati considerati nella spesa del progetto generale, giacchè in quello non vi potevan esser costruiti per mancanza d'altezza.

Conclusione

Il Genio inimitabile del più augusto Monarca che accoppia sempre in ogni sua azione la Grandezza, la Clemenza e l'attenzione ai suoi sudditi, darebbe anche in questa, per Lui benchè piccola circostanza, un segno manifesto della sua paterna deferenza a questa popolazione, la quale attaccatissima a tutto ciò che forma la parte più bella di questa illustre città vide sempre con ribrezzo che si fosse premeditato l'esecuzione di un lavoro che al giudizio de' più intendenti veniva reputato inconveniente per tutte quelle ragioni che

già ho sommessamente esternato nel primo articolo. La destinazione del mio progetto come rimarcasi nel disegno già nominato sotto la lettera B. non potrebbe produrre questo contrario effetto, mentre sembrami incontrastabile che l'Architettura sarebbe eguagliata su perfetta armonia e ridotta a quello stato di perfezione assai superiore a quanto esisteva nei primi tempi. Il mio progetto figlio della sola ponderazione la quale non ha provocato altro aiuto che la semplice verità a diretto i suoi passi sotto la mia guida di una già esistente invenzione del celebre Sansovino per completare nella miglior perfezione quest'opera, che sarebbe restata imperfetta.

Questa felice città non godrebbe di questi migliori ed utili adornamenti s'or non avesse fatto parte delle gloriose gesta di Napoleone il Grande che con sentimenti di clemenza seppe prescrivere l'adempimento.

Alle sempre sagge ed autorevoli riflessioni di S.E. Illustrissimo Intendente Generale dei Beni della Corona si rimette riservatamente il presente progetto per quello uso che credesi più opportuno in attestato di venerazione e rispetto.

English Abstract

In fall 1813 the fastigium of the new Royal Palace of Venice completed, at least outside, the front on St-Mark Place of what would become the Napoleonic Wing of the Procuratie. This new addition replicate the style and order that Sansovino had conceived for the Libreria Marciana and that had been used, with "corrections", by Scamozzi for the the Procuratie Nuove and Longhena for their Wing, as if the idea for the new palace was not to interfere with the Platea Marciana. On the other side, when we check the documents, we discover that there were several changes during the building, from an original idea of the Prince Eugène de Beauharnais himself in 1806 to have the main entrance and staircases realized in place of the church of St. Geminiano, between the original Procuratie Wings, the newer and the older, only to face a series of problems, mostly related to a simplified representation of the area in the first drawings by Giovanni Antonio Antolini (the church and main entrance was not in the middle of the side, the two wings were not aligned and so on) and to continuous changes in the mind of the Prince and his architects (addition of a basin on the back side to let the Prince arrive by boat). This caused the delay of the completion, joint to lack of marbles caused by war and, after three years, the decision of destroying a building that was well advanced, the Procuratie Vecchie Wing that was not aligned to the newer and restart it all with a new concept from Giuseppe Maria Soli in 1810 that lead to the actual building.

Bibliografia

Abbreviazioni

B. M.: British Museum

FCMV: Fototeca dei Civici Musei Veneziani

P. A.: Archivio di Stato di Venezia, fondo Prefettura dell'Adriatico

P. D.: Palazzo Ducale di Venezia

P. R.: Archivio di Stato di Venezia, fondo Palazzi Reali

Riferimenti bibliografici

Antolini 1813

G. A. Antolini, *Idee elementari di architettura civile*, Bologna 1813.

Antolini 1842

G. A. Antolini, *Biografia dell'architetto Giovanni Antonio Antolini scritta da sé medesimo*, "Giornale Arcadico di Scienze", Lettere ed Arti, XCI (1842), 340-349.

Beauharnais 1858

Mémoires et correspondance politique et militaire du prince Eugène / publiés, annotés et mis en ordre par A. Du Casse, Paris 1858-1860.

Biadene 1985

S. Biadene, *L'Ala Napoleonica*, in L. Puppi, G. Romanelli, *Le Venezie possibili, da Palladio a Le Corbusier*, Milano 1985, 147-155.

Bonaparte 1858

N. Bonaparte, *Correspondance de Napoléon Ier publiée par ordre de l'Empereur Napoléon III*, Paris 1858-1870.

Bratti 1930

D. Ricciotti Bratti, *L'ultima ala delle Procuratie e la distruzione di un capolavoro del Sansovino*, "Rivista della città di Venezia", IX, 12 (1930), 584-612.

Cicogna 1834

E. A. Cicogna, *Delle Iscrizioni Veneziane*, IV, Venezia 1834.

Godoli 1977

E. Godoli, *Progetti per Venezia di Giovanni Antonio Antolini*, Firenze 1977.

Martinoni 1963

F. Sansovino, D. G. Martinoni, *Venezia città nobilissima e singolare descritta dal Sansovino con nove e copiose aggiunte di D. Giustinian Martinioni*, Venezia 1663.

Mezzanotte 1966

G. Mezzanotte, *Architettura neoclassica in Lombardia*, Napoli 1966, 277, fig. 177.

Parma 1837

G. Parma, *Arti belle dei Veneziani: memoria*, Padova 1837.

Pavanello 1989

G. Pavanello, *Un "copa lettere" di Giovanni Antolini "regio architetto" di Venezia*, "Arte in Friuli arte a Trieste", 11 (1989), 111-174.

Pinali 1807

Anonimo (G. Pinali), *Osservazioni comunicate al Regio Architetto Sig. Profess. Antolini sopra la forma dell'edifizio da sostituirsi alla chiesa di San Geminiano*, Venezia 1807.

Romanelli 1977

G. Romanelli, *Venezia Ottocento. Materiali per una storia architettonica ed urbanistica della città nel secolo XIX*, Roma 1977.

Romanelli 1978

G. Romanelli, *Venezia nell'età del Canova*, Venezia 1978.

Romanelli 1988

G. Romanelli, *Venezia Ottocento: l'architettura, l'urbanistica*, Venezia 1988.

Bibliografia essenziale di riferimento

- Aa. Vv., *Guida generale degli Archivi di Stato Italiani*, II, F-M, Roma 1983.
- Aa. Vv., *Guida generale degli Archivi di Stato Italiani*, IV, S-Z, Roma 1994.
- Aa. Vv., *Le Procuratie Nuove in Piazza San Marco*, Roma 1994 119-156.
- M. Agazzi, *Platea Sancti Marci*, Venezia 1991.
- E. Bassi, *L'architettura neoclassica a Venezia*, "Bollettino CISA", V (1963), 130-133.
- L. Cicognara, A. Diedo, G. Selva, *Le fabbriche più cospicue di Venezia, misurate illustrate ed intagliate dai membri della Veneta reale Accademia di belle Arti*, Venezia-Alvisopoli 1815-1820.
- E. Concina, *Pietre parole storia*, Venezia 1988.
- R. Gallo, *Contributi su Jacopo Sansovino*, in Aa. Vv., *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, Venezia 1957, 96-100.
- T. Hirte, *Il "foro all'antica" di Venezia. La trasformazione di Piazza San Marco nel Cinquecento*, Venezia 1986.
- D. Howard, J. Sansovino, *Architecture and patronage in renaissance Venice*, New Haven-London 1975.
- M. G. Marziliano, *Giovanni Antonio Antolini architetto e ingegnere (1753-1841)*, Faenza-Bologna 2000.
- M. Pigozzi, *Gli architetti del pubblico a Reggio Emilia dal Bolognini al Marchelli - Architettura e urbanistica lungo la Via Emilia*, Reggio Emilia 1990, 285-286, 301-303.
- G. Samonà, *Piazza San Marco, la storia, l'architettura, le funzioni*, Venezia 1970.
- M. Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Padova 1972, 144-145, 156-157.
- M. Tafuri, *Il problema storiografico*, in M. Tafuri, *"Renovatio urbis" Venezia nell'età di Adrea Gritti*, Roma 1984, 7-55.
- M. Tafuri, *Venezia ed il Rinascimento: religione, scienza, architettura*, Torino 1985.
- F. Sansovino, *Venezia città nobilissima e singolare*, Venezia 1581.
- E. Vio, *Le trasformazioni urbane dell'Area Marciana*, in Aa. Vv., *Le Procuratie Vecchie in Piazza San Marco*, Roma 1994, 58-110.
- A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, Milano 1984, 223-227.

Il Museo della Biblioteca di San Marco nella tempesta: Venezia 1797 - Parigi 1815

Marcella De Paoli

Alcuni anni fa, leggendo un saggio di Elisa Debenedetti dedicato ad Antonio Canova e alla sua poetica, chi scrive si è imbattuta in un'incisione dei *Monumenti scelti Borghesiani* raffigurante un sarcofago con *Strage dei Niobidi*, oggi al Museo Archeologico Nazionale. Da lì l'idea di affrontare un giorno il ruolo forse avuto dallo scultore nell'arrivo a Venezia nel 1816 del medesimo rilievo, in sostituzione di un altro con *Suovetaurilia*, già Grimani, appartenente al nucleo storico dello Statuario della Serenissima. L'ipotesi che qui si propone non è che un'indicazione di lavoro, da sviluppare; per introdurla era, tuttavia, necessario rievocare, come in un dramma in due atti, le vicende del trasferimento di tante opere d'arte da Venezia a Parigi, durante la Campagna d'Italia, nonché quelle della loro restituzione dopo Waterloo. Fra esse anche alcuni pezzi scelti dal Museo della Biblioteca di San Marco.

Una "libertà di falso conio"

Venezia rimase sola colla sua libertà di falso conio
(Nievo [1867] 1981, 532)

Il 16 maggio 1797 veniva firmato a Milano il trattato che doveva sancire la fraterna amicizia tra la Repubblica francese e la nuova Repubblica democratica di Venezia, nata in seguito alle gravi decisioni prese nell'ultima seduta del Maggior Consiglio il precedente 12 maggio. Le clausole dell'accordo prevedevano l'occupazione militare della città e il versamento a titolo d'indennità di un cospicuo contributo in denaro e in materiali e oggetti, dai magazzini dell'Arsenale, da fornirsi alla Marina francese (Romanin 1861, 204-207; Alberti 1926, 326; Zorzi [1972] 1984, 35). La trionfale campagna d'Italia veniva, infatti, condotta da Napoleone tra difficoltà finanziarie, oltretutto politico-militari, e la pace veneziana costituiva per il generale una nuova fonte di finanziamento. Il grande Corso barattava moneta con l'elargita libertà; nel caso di Venezia si sarebbe trattato, tuttavia, di una libertà non solo condizionata ma anche illusoria e di breve respiro, visti i preliminari di Leoben intercorsi con l'Austria soltanto un mese prima (Del Negro 1998, 249-256; Scarabello 1998, 263-264, 344-349).

Com'è noto, nell'articolo quinto della parte segreta del trattato di Milano era contemplata anche la cessione da parte di Venezia di venti dipinti e cinquecento manoscritti (Romanin 1861, 206, 389-447). La quadriga dalla Basilica di San Marco e il leone marciano dalla colonna in piazzetta vanno considerati a parte;

non rientravano, infatti, nelle clausole del trattato di Milano, ma furono razziati dai Francesi negli ultimi mesi di occupazione militare, dopo Campoformio e prima dell'arrivo degli Austriaci (Romanin 1861, 304-306). Dunque, non "contribuzioni di guerra" ma veri e propri "furti d'arte". Anche il ruolo rivestito dai celebri bronzi, una volta giunti a Parigi, non fu quello di accrescere le collezioni del Louvre, come per i quadri (né tanto meno della Bibliothèque Nationale, come per i libri e i manoscritti), ma di adornare alcuni monumenti cittadini: l'estremità orientale delle Tuileries prima e l'arco trionfale della Place du Carrousel poi i Cavalli, una fontana agli Invalides il Leone (Wescher [1976] 1988, 80; Pavan [1974] 2004a, 326), perpetuando in ciò il loro destino di trofei di guerra (Wescher [1976] 1988, 13). La Municipalità provvisoria deliberò di affidare a Pietro Edwards, conoscitore e restauratore che già per il governo aristocratico era stato ispettore alle pubbliche pitture della città, il compito di affiancare i commissari francesi, Monge, Berthollet, Berthélemy e Tinet, nelle operazioni di scelta e rimozione delle opere, loro imballaggio nel refettorio di San Giorgio Maggiore e trasferimento all'Arsenale da dove sarebbero partite alla volta di Parigi. Tra i commissari francesi, i pittori Jean-Simon Berthélemy, vincitore del *Prix de Rome* nel 1767, e Jacques-Pierre Tinet si occuparono a Venezia e in Veneto delle opere d'arte figurativa, mentre al matematico Gaspard Monge, inventore della geometria descrittiva, e al chimico Claude-Louis Berthollet, entrambi accanto a Napoleone nella successiva spedizione in Egitto, fu chiesta una riconversione dall'iniziale compito di selezionare materiale scientifico a quello di requisire manoscritti e libri (Monge 1993, 25, 155, 166, 168-169).

A far luce sull'intera vicenda è la relazione redatta dallo stesso Edwards per il Comitato di salute pubblica della Municipalità, da cui aveva ricevuto l'incarico di affiancamento (Alberti 1926; Zorzi [1972] 1984, 35-38; Gabbrielli 2009, 97-98). Egli intervenne con considerazioni di ordine conservativo, riuscendo per esempio a scongiurare il trasferimento del delicato *Giudizio finale* di Tintoretto, sostituito con il *Convito in casa di Levi* di Paolo Veronese, e cercando di limitare i danni arrecati ai monumenti dagli stacchi dei quadri, eseguiti dai commissari in alcuni casi con "considerevole brutalità" (Zorzi [1972] 1984, 37). Assecondò altresì la loro decisione di sostituire due dei venti dipinti dovuti da Venezia con altrettanti esemplari di statuaria, prelevati dal vestibolo della Biblioteca di San Marco: un bassorilievo con *souvetaurilia* e un busto di Adriano in bronzo (Michon 1909, 190). È probabile che Edwards ne sia stato sollevato, limitandosi a segnalare ai commissari il fatto che la lastra marmorea fosse spezzata nel mezzo e discutendo con loro dell'antichità del ritratto che, contrariamente a quanto sostenuto dagli esperti francesi, a ragione egli riteneva rinascimentale (Alberti 1926, 332-333).

Una misura analoga fu presa per completare il numero dei cinquecento manoscritti previsti dal trattato; non trovandosi esemplari interessanti in numero

sufficiente tra quelli della biblioteca di San Marco, consegnati “con vivissimo dolore” dal custode Jacopo Morelli (Moschini 1820, XVIII), furono aggiunti manoscritti, incunaboli, aldine e libri di musica della stessa Marciana e, “frugando dappertutto” (Monge 1993, 166), di biblioteche private ed ecclesiastiche di Venezia, Padova e Treviso (Romanin 1861, 391-447; Zorzi [1972] 1984, 38; Monge 1993, 37). Mancando ciononostante ancora trenta unità, i commissari francesi si risolsero a prelevare al loro posto un antico cammeo in calcedonio rappresentante Giove Egioco, conservato nel Museo della Biblioteca (Alberti 1926, 334; Monge 1993, 257-258). Quest’ultimo, come si evince da una lettera del 14 ottobre scritta al Ministro degli Esteri francese da Gaspard Monge, coordinatore della commissione, fu prelevato “a mo’ di conguaglio” e, diversamente dai volumi e dagli oggetti d’arte affidati alla Marina militare, per ragioni di sicurezza fu custodito personalmente da Monge, il quale una volta a Parigi l’avrebbe rimesso nelle mani del ministro perché fosse infine recapitato al Cabinet des Antiques della Bibliothèque Nationale (Monge 1993, 258).

Da quanto appena esposto emerge chiaramente che le opere prelevate dal Museo della Biblioteca di San Marco, oggi Museo Archeologico Nazionale, furono in realtà dei ‘nobili rimpiazzì’ per dipinti intrasportabili o volumi introvabili, obiettivo primario dei Francesi. Di conseguenza il prelievo forzoso dal museo di antichità consistette in tre soli esemplari, come confermato anche dai documenti manoscritti oggi al Museo Archeologico (Lorenzi 1838, 4v, 5r, 70v, 71r).

Bello sarebbe pensare che la fama dello Statuario della Serenissima, come veniva anche chiamato il Museo della Biblioteca di San Marco, aperto al pubblico dal 1596 in seguito alla donazione della raccolta di scultura classica dei Grimani di Santa Maria Formosa, cui fecero seguito i lasciti di altri insigni veneziani, collezionisti di antichità, avesse indotto i commissari francesi a una qualche forma di rispetto: lo Statuario era un contesto esistente da almeno duecento anni, un museo pubblico antico e visitato fin dagli inizi del XVII secolo da una fitta schiera di viaggiatori stranieri. Molto più verosimile è, però, che i commissari, avendo già potuto scegliere a Roma sculture celeberrime d’arte antica, note a tutti gli intenditori del Settecento, non fossero affatto interessati alle opere dello Statuario, e che il loro compito fosse di requisire nella città lagunare e in Veneto pitture che illustrassero la scuola veneziana; le loro scelte essendo guidate da una precisa politica museografica perseguita dal nascente Louvre. Così alla costruzione del museo universale ed enciclopedico progettato dalla rivoluzione per la Francia, patria d’elezione di tanti capolavori che ora potevano trovarvi “il loro ultimo domicilio”, anche le terre venete davano un contributo in dipinti. A questi, indicati dagli amministratori del Louvre sulla base della letteratura artistica italiana, per esempio le citazioni di Giorgio Vasari, si aggiunsero i libri rari scelti tra i titoli di una lista redatta dai responsabili della Bibliothèque Nationale (Monge 1993, 168-169; Pommier 2004, 53-58).

Le opere requisite a Venezia, assieme a quelle provenienti dagli Stati della Chiesa, sarebbero arrivate a Parigi dall'Italia in corteo trionfale il 27 luglio 1798. A giustificazione parziale di questo 'prelievo' si invocavano il ruolo educativo del museo e la sua utilità d'istituzione pubblica. Non può essere negato, tuttavia, quanto ben presenti fossero "le antiche ragioni che alle opere d'arte legavano da sempre il prestigio e la legittimazione del potere" e che Napoleone associasse "alla forma museo ambizioni di grandezza civile" (Mottola Molfino 1991, 24; Gabbriellini 2009, 1-4). È già stato fatto notare che in Italia sussistevano ampie possibilità di esproprio, cui venne data una parvenza di legalità includendo le opere d'arte fra le clausole dei trattati di pace, come il trattato di Tolentino stipulato col papa, o facendole rientrare fra i contributi di guerra, come nel caso del trattato di Milano con la Repubblica veneta (Wescher [1976] 1988, 57).

Da quello che poi sarebbe diventato il Museo Archeologico di Venezia partirono, dunque, il raffinato cammeo con testa di Giove Egioco appena entrato nelle collezioni pubbliche con il legato testamentario di Girolamo Zulian del 1795, il busto di Adriano arrivato nel 1784 dal monastero padovano di San Giovanni di Verdara, per la soppressione dell'ordine dei Canonici lateranensi, e il rilievo con *suovetaurilia*, già Grimani, appartenente invece al nucleo più antico dello Statuario pubblico. La gemma, acquisita dall'ambasciatore Zulian durante il bailaggio a Costantinopoli, era stata scoperta a Efeso e viene oggi variamente datata tra la tarda età ellenistica e l'epoca adrianea (Sperti 1993; De Paoli 1997, 292, n. 346; De Paoli 1999, 92-93; Nardelli 1999, 95-96). Sotto-posta al giudizio di Antonio Canova, era stata tradotta in incisione da Raphael Morghen e fatta oggetto di una dissertazione di Ennio Quirino Visconti, pubblicata nel 1793 e distribuita in più esemplari a Venezia e a Roma, che le diede una discreta notorietà (Visconti 1793; De Paoli 1998, 25-26; Materassi 2006, 151). Il busto, invece, era un pregevole esemplare di arte rinascimentale all'antica,



(sin.) *Giove Egioco*, cammeo, calcedonio onice, Efeso, II sec. d.C., Venezia, Museo Archeologico Nazionale G 37; (centro) Raphael Morghen, *Cammeo con Giove Egioco*, incisione, XVIII sec. (Visconti 1793), biblioteca digitale Google Ricerca Libri (Provenienza originale: K. K. Hofbibliothek Österr. Nationalbibliothek); (des.) Ludovico Lombardo, *Busto di Adriano*, fusione di bronzo, XVI secolo, Venezia, Museo Archeologico Nazionale Br 2.

in tempi moderni attribuito a Ludovico Lombardo (Ravagnan 1997, 233, n. 107; Dossi 2004; Avery 2007, 81-89). Si trattava per entrambi di acquisizioni relativamente recenti nella lunga vita del museo e non è chiaro dove fossero esattamente custoditi all'epoca del loro trasferimento a Parigi.

Il terzo esemplare prelevato dai commissari francesi, il *Suovetaurilia* Grimani, era, infine, un rilievo della prima età imperiale romana raffigurante una scena solenne di sacrificio (Michon 1909, 109-203; Tortorella 1992; Bodon 1997, 150). Già nel giardino di Palazzo Venezia a Roma, come testimoniano i disegni di numerosi artisti rinascimentali, vi si trovava ancora alla metà del Cinquecento, murato quale scenografico fondale in una parete della scala che porta alla loggia coperta, molto probabilmente per iniziativa di Domenico Grimani, cardinale di San Marco dal 1503 al 1523 (De Angelis d'Ossat 2011, 34-36). L'opera era stata trasferita a Venezia tra la metà del Cinquecento e gli anni Ottanta dello stesso secolo, per trovare posto al piano nobile di Palazzo Grimani nell'anticamera della cosiddetta tribuna, dove era stata murata sopra la porta di ingresso (De Paoli 2008, 130). Collocazione analoga il rilievo ebbe allo Statuario pubblico: a coronamento della porta che dallo scalone d'onore immetteva nel vestibolo della Libreria, sede del museo, proprio sotto l'iscrizione che ricordava le donazioni di Domenico e Giovanni Grimani e di Federico Contarini, da cui il museo medesimo aveva avuto origine. In tale posizione era stato visto e descritto da visitatori illustri, molti francesi, tra i quali nel XVIII secolo figuravano letterati come Claude Caylus, che ne aveva elogiato la bellezza e buona conservazione, e più tardi Jérôme Richard, ma anche uomini d'armi come il capitano d'artiglieria Jean de la Roque, che lo aveva segnalato come unico nel suo genere (Buffa 1997, nn. 10, 18, 20). È stato ipotizzato che tali annotazioni di viaggio abbiano potuto contribuire a far cadere la scelta dei commissari francesi su questo rilievo, considerato uno dei migliori pezzi antichi di Venezia (Favaretto 1997, 55-56).



Rilievo con *Suovetaurilia*, bassorilievo di marmo, I sec. d.C., Paris, Musée du Louvre MA 1096 (foto AFA).

“Con la scorta dei soldati”

Alla caduta dell'Impero napoleonico e con la successiva Restaurazione, il recupero delle opere trafugate a Venezia, come in altri paesi d'Europa, fu influenzato sia da considerazioni di ordine politico sia da valutazioni di natura tecnica. Tali vicende sono state ricostruite da molti studiosi, tra gli altri da Paul Wescher e più di recente da Veronica Gabbrielli, attraverso lo spoglio dei documenti ufficiali d'archivio.

Nel maggio 1814 iniziarono le trattative diplomatiche per la restituzione dei ‘trofei di guerra’, in verità piuttosto tiepidamente. Più che al recupero delle opere d'arte le potenze alleate sembravano, infatti, interessate al mantenimento dei nuovi equilibri venutisi a creare dopo l'abdicazione di Napoleone e l'insediamento sul trono di Luigi XVIII, motivo per cui la Francia non doveva essere troppo umiliata (Wescher [1976] 1988, 141-143; Gabbrielli 2009, 6-7). Nonostante il dibattito circa l'importanza della conservazione del patrimonio artistico e il valore del contesto che, proprio in concomitanza con le requisizioni francesi, si era sviluppato nei circoli intellettuali a partire dalle *Lettres à Miranda* di Quatremère de Quincy (Leniaud 2000, 484-485; Gabbrielli 2009, 4-5), in un clima piuttosto conciliante, con la sola eccezione del governo prussiano, Russia, Inghilterra e Austria parvero accantonare il problema, non intendendo scuotere la già debole popolarità della monarchia borbonica. Dal canto loro il re di Francia e il direttore del Louvre, Dominique Vivant Denon, resistettero alla restituzione delle opere d'arte trafugate; il primo sostenendo alla Camera dei deputati che esse ormai appartenevano alla Francia, il secondo organizzando nel luglio del 1814 una mostra di grande successo proprio con quei capolavori.

La situazione cambiò radicalmente dopo il ritorno di Napoleone dall'Elba, i Cento Giorni e la sconfitta finale di Waterloo. La posizione del Borbone era ora senz'altro più debole, mentre tra le potenze alleate prevalse il desiderio di colpire lo spirito francese (Wescher [1976] 1988, 144-154; Gabbrielli 2009, 8-21). Alle resistenze di Talleyrand, il quale invocava la validità dei trattati che avevano fatto confluire a Parigi tanti capolavori, l'Inghilterra oppose con successo, grazie all'abilità dei suoi diplomatici, le ragioni dei legittimi proprietari. L'Austria, interessata soprattutto al recupero delle opere d'arte provenienti dal Lombardo-Veneto, divenuto provincia dell'Impero asburgico, ma investita dai suoi alleati di una sorta di tutela sull'intera penisola, si dovette occupare della restituzione dei beni storico-artistici degli Stati italiani.

Nell'agosto del 1815 arrivò a Parigi il direttore della Galleria del Belvedere di Vienna, Joseph Rosa, con l'incarico di negoziare il recupero dei beni del Lombardo-Veneto e dei ducati di Parma e Piacenza, Guastalla e Modena, della Toscana e dello Stato Pontificio. Il loro ritiro si concretizzò qualche mese più

tardi e fu orientato a un “recupero selettivo” delle opere, lasciando in Francia quelle collocate nei musei dipartimentali, nelle chiese parigine, nella residenza reale e le opere difficilmente trasportabili per mole o per precario stato di conservazione (Gabbrielli 2009, 75). Motivi conservativi furono, per esempio, adottati per la sostituzione delle *Nozze di Cana* di Paolo Veronese, già nel refettorio di San Giorgio Maggiore a Venezia, con *La Maddalena dai Farisei* di Charles Le Brun (Gabbrielli 2009, 110).

Denon e il suo segretario generale Athanase Lavallée cercarono di opporre una resistenza passiva alle operazioni di recupero; atteggiamento questo che rafforzò la determinazione degli Austriaci, i quali non esitarono a usare la forza, ad esempio nel caso dei Cavalli e del Leone marciani. Le lettere di Antonio Canova, inviato per lo Stato Pontificio, scritte da Parigi all'amico Antonio D'Este, tra agosto e ottobre 1815, forniscono qualche indizio non solo sulla difficile missione affidata da Pio VII al suo ispettore generale alle Belle Arti, ma anche sul clima in cui si svolsero i lavori delle commissioni impegnate al Musée Royal nel recupero delle opere trafugate (sulla missione di Antonio Canova per il recupero dei beni degli Stati della Chiesa, non direttamente oggetto di questo intervento, si vedano, fra i molti e vari contributi, ancora Wescher [1976] 1988, 151-153; Leniaud 2000; Pommier 2004, 71-72; Pavan [1975] 2004, 82-83; Pavan [1974] 2004b, 120-125). Si doveva agire in velocità, senza che venissero forniti strumenti adatti alle operazioni di distacco e rimozione, per di più a museo aperto, straordinariamente, al pubblico in tutte le ore e con la scorta dei soldati austriaci e prussiani (D'Este 1864, 208).

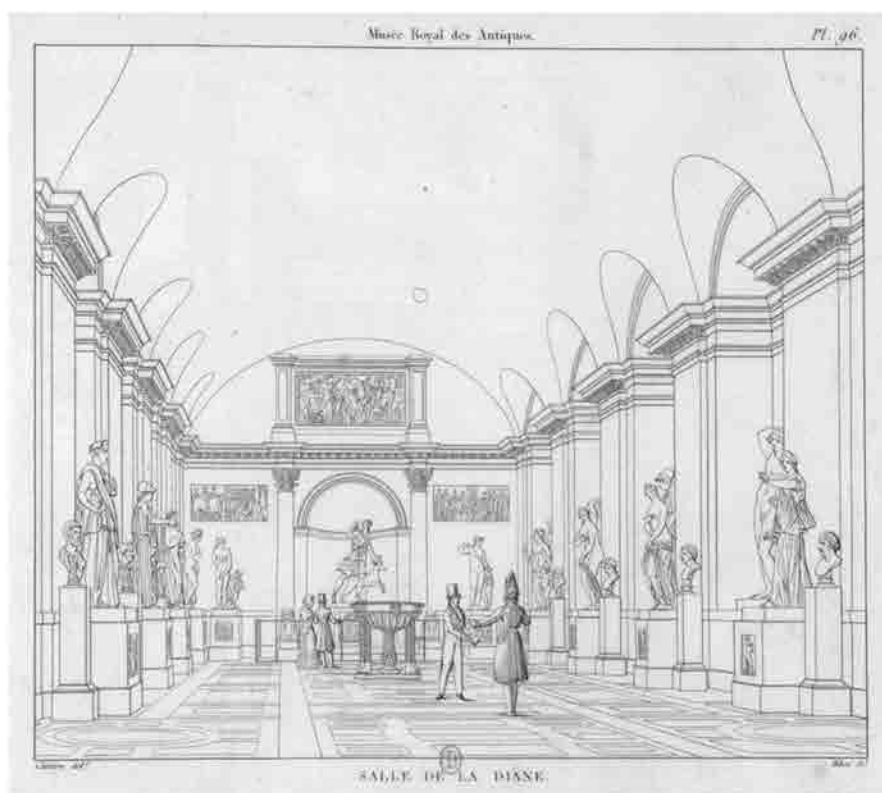
Le casse contenenti quadri, manoscritti, libri e oggetti di antichità destinati a Venezia partirono, dunque, alla volta di Milano alla fine di ottobre del 1815. Nel marzo dell'anno successivo Morelli, direttore della Biblioteca marciana, e Leopoldo Cicognara, presidente dell'Accademia di Belle Arti, furono incaricati di prendere in consegna le casse arrivate da Parigi, di verificarne il contenuto e di ricollocarlo nei luoghi d'origine o, qualora ciò non fosse stato più possibile, nelle sedi opportune.

La sostituzione del *Suovetaurilia*

Le casse dei libri arrivarono il 23 marzo e furono aperte da Morelli e i suoi assistenti alla presenza dell'incaricato austriaco, barone Ottenfels; quelle delle opere d'arte il 22 marzo e furono esaminate da Cicognara, accompagnato da Edwards, alla presenza del direttore dei musei di Vienna, Rosa (Gabbrielli 2009, 105-115). Quanto agli esemplari del Museo della Biblioteca, il cammeo Zulian aveva già fatto rientro il 6 gennaio 1816, consegnato a Morelli dal principe di Metternich, il quale si era preso “la nobile cura di recarlo seco da Parigi” (Cicogna 1865; Zorzi [1985] 2000, 323). Il busto di Adriano, già Verdara, fu regolarmente riscontrato tra i materiali arrivati il 22 marzo dello stesso anno.

Mentre il *Suovetaurilia* Grimani mancava all'appello, giacché era stato sostituito da una fronte di sarcofago con *Strage dei Niobidi*, un tempo a Villa Borghese, acquistato col resto della raccolta da Napoleone nel 1807 dal cognato Camillo (Sperti 1988, 134-141; Bollato 2004; Zanker, Ewald [2004] 2008, 76-80, 357-361; Coliva 2011, 156, 204).

Il bassorilievo con *suovetaurilia*, che al Louvre era stato murato nella parete a sinistra della grande nicchia di fondo nella sala dell'Apollo, non fu restituito perché il suo distacco lo avrebbe danneggiato irrimediabilmente (Gabbrielli 2009, 112) o, come altrove proposto, per non modificare la disposizione architettonica della sala stessa, in cui il rilievo veneziano era associato a un esemplare rinascimentale e al sarcofago di Achille (Michon 1909, 190). Ragioni di ordine materiale, o di sensibilità museografica, più che di natura archeologica sembrano perciò essere state individuate dalla critica come cause dell'accordo intercorso, con la consulenza di Canova, tra la direzione del museo e l'incaricato austriaco il 14 ottobre 1815 (Michon 1909, 190, n.6). Il *Musée de sculpture*



Musée Royal des Antiques, Salle de la Diane (Clarac 1826-1827, vol. I, tav. 96), Bibliothèque numérique de l'Institut National d'Histoire de l'Art (Provenance de l'original: Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet).

antique et moderne di Charles de Clarac, successivo alla riorganizzazione cui il Louvre andò incontro dopo le restituzioni, in una veduta della medesima sala, detta ormai “della Diana”, mostra i rilievi ancora al loro posto (Clarac 1826-27, tav. 96).

Non trovando tuttavia questa spiegazione pienamente soddisfacente, la presente nota è stata stesa, oltretutto allo scopo di raccogliere le notizie sparse sul conto dei tre esemplari del Museo Archeologico interessati dalle vicende sopra ricordate, anche per proporre una nuova ipotesi di lavoro, tesa a esplorare la possibilità che tra le cause dello scambio ci siano state anche motivazioni scientifiche e considerazioni estetiche. Se, infatti, in questo caso i commissari austriaci sembrarono adottare una linea intransigente sul numero ma conciliante nel merito delle opere da recuperare, purché gli scambi avvenissero con esemplari di pari valore come il rilievo con la *Strage dei Niobidi* sembrò loro essere, non è stato ancora sufficientemente chiarito il ruolo avuto durante i lavori delle commissioni alleate da Visconti, a Parigi dal 1799 e responsabile del museo d'antichità (Haskell, Penny [1981] 1984, 136-139; Mardrus 2000, 507-509), e il peso che in questa specifica trattativa poté avere il parere dello stesso Canova.

Mentre la presenza di quest'ultimo al tentato prelievo del marmo veneziano è dichiarata nei documenti ufficiali, il nome di Visconti non pare comparire in quelli fino a ora esaminati dagli studiosi, ma a chi scrive sembra piuttosto improbabile che il conservatore della *Galerie des Antiques* non sia stato coinvolto nelle operazioni che avrebbero portato alla spoliazione delle sale del museo da lui organizzate. Visconti, che a Roma si era occupato tra le altre cose delle sculture della raccolta Borghese, aveva dedicato alcune pagine delle sue celebri opere a entrambi i monumenti. Se nel Catalogo del museo parigino il *Suovetaurilia* è indicato come un bel bassorilievo in marmo pentelico collocato nella sala dedicata all'Apollo del Belvedere (Visconti 1811, 116-117), nei *Monumenti del Museo francese*, in cui viene ipotizzata l'appartenenza del rilievo a un



Strage dei Niobidi, bassorilievo in marmo, II sec. d.C., Roma, Museo Archeologico Nazionale, Venezia 24.

non meglio identificato monumento pubblico dell'antica Roma, egli conclude la diffusa trattazione del soggetto iconografico e le connesse note storico-anti-
quarie con un giudizio entusiasta:

l'exécution est d'une grande beauté; les détails sont fins et soignés, et cependant les masses triomphent; l'ordre et la simplicité de la composition font distinguer facilement toutes les parties, et contribuent autant que le style au bel effet que produit l'ensemble. (Visconti [1803] 1831, 244-246)

Sul rilievo dei Niobidi, ricordato nelle *Sculture del Palazzo della Villa Borghese detta Pinciana* come un "pregevolissimo bassorilievo" (Visconti 1796, 27-28) e nei *Monumenti scelti Borghesiani* come un "bassorilievo integerrimo" in cui si poteva osservare la "nobiltà di tanti gruppi egregiamente composti" (Visconti [1821] 1837, 225-228), non vengono invece spese più parole di quelle necessarie a descriverlo. È probabile che tali citazioni, unitamente a quella fattane da Johann Joachim Winckelmann nei suoi *Monumenti inediti* (Winckelmann 1767, tav. 89), abbiano contribuito a far accettare ai commissari austriaci lo scambio loro proposto. Non è forse un caso, però, che al museo parigino si sia preferito cedere questo anziché quel rilievo, adducendo motivazioni tecniche ostative.

E Canova? Come ricordato in apertura, in un interessante saggio di qualche tempo fa Elisa Debenedetti ha proposto una lettura della poetica canoviana a partire dallo studio di alcune stampe, riproducenti opere antiche e di Canova, realizzate da un piccolo gruppo di pittori che gravitavano nell'orbita dello scultore e a cui furono in parte affidate le illustrazioni delle antichità borghesiane (Debenedetti 1997). Canova era entusiasta della loro capacità di riflettere nelle stampe le problematiche della sua stessa estetica. Tra questi era il pittore toscano Bernardino Nocchi, suo amico. La prima stampa presa in esame dalla studiosa è proprio quella raffigurante *I Niobidi*, disegnata da Nocchi; essa rappresenterebbe l'idea dell'antico "come funzione del pensiero, come semplice



I figli di Anfione e Niobe saettati da Apollo e da Diana, incisione, XVIII secolo (Visconti [1821] 1837, tav. XXXI). Biblioteca digitale Google Ricerca Libri (Provenienza dell'originale: Österreichische Nationalbibliothek).

modello mentale” (Debenedetti 1997, 64). Visto lo stretto legame tra Nocchi e Canova, la scelta del bassorilievo, benché “forma d’arte non canonica rispetto ai precetti del bello ideale”, non sembra essere stata casuale, bensì voluta e magari maturata in quel cenacolo di Villa Borghese di cui, intorno ai primi anni Novanta del Settecento, facevano parte sia Canova sia Visconti sia Winckelmann (sui contatti di Canova con l’arte barocca di Bernini, maturati a Villa Borghese, che suscitavano l’interesse dell’artista veneto anche per la scultura ellenistica, si veda, tra gli altri, il saggio di Coliva 2007).

Se a tale indizio si aggiunge l’indignazione manifestata da Canova a Napoleone, durante un colloquio a Fontainebleau nell’ottobre del 1810, per la vendita delle antichità Borghese, “la più bella raccolta privata del mondo” (Canova [1994] 2007, 409; Coliva 2007, 49-52; Leone 2007, 131-133), si può dedurre che all’artista non fosse indifferente il rilievo dei Niobidi, a lui forse caro in quanto ‘monumento borghesiano’. Tale ipotesi va ovviamente verificata ed è quanto ci si propone di fare in futuro con un supplemento di ricerca a Parigi e Vienna, per documenti riguardanti l’allestimento del Louvre tra il 1797 e il 1815 nonché gli accordi diplomatici franco-austriaci per il recupero delle opere d’arte trafugate, e a Bassano del Grappa e Roma, per approfondire l’eventuale coinvolgimento dei Niobidi Borghese nella formazione della poetica canoviana.

Le immagini del Museo Archeologico sono riprodotte su autorizzazione della Soprintendenza Archeologica. I diritti di riproduzione e pubblicazione sono dei rispettivi titolari.

English abstract

The story of the “war contributions” paid in works of art by Venetians to revolutionary France, during the Italian Campaign, can be considered a drama in two acts. The first one was staged in Venice the day after the 12th of May 1797, the second one in Paris in 1815, after Waterloo. In both cases government committees, entrusted with the task of choosing the works of art which had to be transferred, and museum curators, trying to hinder their work, sometimes inventing pretexts, were involved. The journey of three pieces of the Museum of St. Mark’s Library to Paris and back (or not back) must be set within this scenery. After gathering together for the first time the information regarding these works of art, the aim of this essay is to suggest a new hypothesis for one of them, the so-called *Suovetaurilia* Grimani, at that time replaced with a relief with the Massacre of the Niobidai, once Borghese. Two outstanding museum directors as leading actors of the drama: Antonio Canova and Ennio Quirino Visconti.

Riferimenti bibliografici

Alberti 1926

A. Alberti, *Pietro Edwards e le opere d’arte tolte da Napoleone a Venezia*, “Nuova Antologia”, 328 (1 dicembre 1926), 325-338.

Avery 2007

V. J. Avery, *The Production, Display and Reception of Bronze Heads and Busts in Renaissance Venice and Padua: Surrogate Antiques*, in J. Kohl, R. Müller (Hrsg. v.), *Kopf/Bild. Die Büste in*

Mittelalter und Früher Neuzeit (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz Max-Planck-Institut, I Mandorli, Band 6), München Berlin 2007, 75-112.

Bodon 1997

G. Bodon, *Rilievo con suovetaurilia*, in I. Favaretto, G. L. Ravagnan (a cura di), *Lo Statuario Pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, Cittadella (Padova) 1997, 150.

Bollato 2004

A. Bollato, *Rilievo con strage dei Niobidi*, in I. Favaretto, M. De Paoli, M. C. Dossi (a cura di), *Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, Milano 2004, 92-93.

Buffa 1997

E. Buffa, *Dalle pagine dei viaggiatori stranieri a Venezia: antologia di brani sullo Statuario*, in I. Favaretto, G. L. Ravagnan (a cura di), *Lo Statuario Pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, Cittadella (Padova) 1997, 310-313.

Canova [1994] 2007

A. Canova, *Scritti*, a cura di H. Honour, P. Mariuz, Roma [1994] 2007.

Cicogna 1865

E. A. Cicogna, *Intorno il cammeo intitolato Giove Egioco in onice della Biblioteca Marciana. Notizia pubblicata da E. A. Cicogna per le nozze Menini-Guillon*, Venezia 1865.

Clarac 1826-27

Ch. de Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne, Tome I: Le Louvre et les Tuileries, planches*, Paris 1826-27.

Coliva 2007

A. Coliva, *Canova, Bernini e la Villa Borghese*, in A. Coliva, F. Mazzocca (a cura di), *Canova e la Venere vincitrice*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 18 ottobre 2007 - 3 febbraio 2008), Milano 2007, 47-69.

Coliva 2011

A. Coliva, M. L. Fabrèga-Dubert, J. L. Martinez, M. Minozzi (a cura di), *I Borghese e l'antico*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 7 dicembre 2011 - 9 aprile 2012), Milano 2011.

De Angelis d'Ossat 2011

M. De Angelis d'Ossat, *Le collezioni Barbo e Grimani di scultura antica*, in M. G. Barberini, M. De Angelis d'Ossat, A. Schiavon (a cura di), *La storia del Palazzo di Venezia. Dalle collezioni Barbo e Grimani a sede dell'ambasciata veneta e austriaca*, Palermo 2011.

Debenedetti 1997

E. Debenedetti, *Lo stile di Canova. Considerazioni su alcune stampe dell'antico e dalle opere canoviane*, in Antonio Canova, *Atti del convegno di studi (Venezia, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 7-9 ottobre 192)*, Venezia 1997, 61-79.

Del Negro 1998

P. Del Negro, *La fine della Repubblica aristocratica*, in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima, VIII, L'ultima fase della Serenissima*, Roma 1998, 191-262.

De Paoli 1997

M. De Paoli, *Il legato Zulian, 1795*, in I. Favaretto, G. L. Ravagnan (a cura di), *Lo Statuario Pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, Cittadella (Padova) 1997, 282-298.

De Paoli 1998

M. De Paoli, *Antonio Canova e il «museo» Zulian. Vicende di una collezione veneziana della seconda metà del Settecento*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 66 (1998), 19-36.

De Paoli 1999

M. De Paoli, *Le gemme di Girolamo Zulian*, in L. Dolcini, B. Zanettin (a cura di), *Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche e arte*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Loredan, 28 aprile - 24 maggio 1999), Venezia 1999, 89-102.

De Paoli 2008

M. De Paoli, *Le collezioni archeologiche dei Grimani. Raccolte d'arte per un palazzo del Rinascimento*, in A. Bristot, *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri*, Verona 2008, 127-131.

D'Este 1864

A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova*, Firenze 1864.

Dossi 2004

M. C. Dossi, *Adriano*, in I. Favaretto, M. De Paoli, M. C. Dossi (a cura di), *Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, Milano 2004, 127.

Favaretto 1997

I. Favaretto, *Un notabilissimo ornamento: la vita dello Statuario tra XVII e XVIII secolo*, in I. Favaretto, G. L. Ravagnan (a cura di), *Lo Statuario Pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, Cittadella (Padova) 1997, 53-60.

Gabbriellini 2009

V. Gabbriellini, *Patrimoni contesi. Gli stati italiani e il recupero delle opere d'arte trafugate in Francia. Storia e fonti (1814-1818)*, Firenze 2009.

Haskell, Penny [1981] 1984

F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900* [*Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven and London 1981], trad. it. di Renato Pedio, Torino 1984.

Leniaud 2000

J.-M. Leniaud, *Canova et la question des spoliations d'œuvres d'art*, in G. Pavanello (a cura di), *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Venezia 2000, 481-490.

Leone 2007

F. Leone, *La Repubblica delle Arti di Antonio Canova: idea dello Stato, tutela del patrimonio, promozione degli artisti*, in A. Coliva, F. Mazzocca (a cura di), *Canova e la Venere vincitrice*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 18 ottobre 2007 - 3 febbraio 2008), Milano 2007, 131-147.

Lorenzi 1838

G. Lorenzi, *Elenco generale degli oggetti esistenti nel museo del Imperial Regia Biblioteca Marciana*, Venezia 1838.

Mardrus 2000

F. Mardrus, *La naissance du Musée du Louvre*, in G. Pavanello (a cura di), *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Venezia 2000, 491-513.

Materassi 2006

L. Materassi, *Girolamo Zulian: the collection, the man and his world*, in M. Henig (ed.), *Roman Art, Religion and Society. New Studies from the Roman Art Seminar* (Oxford 2005, BAR International Series 1577), Oxford 2006.

Michon 1909

M. E. Michon, *Les bas-reliefs historiques du Musée du Louvre*, "Monuments et mémoires, Fondation Eugène Piot", 17 (1909), 145-253.

Monge 1993

G. Monge, *Dall'Italia (1796-1798)*, a cura di S. Cardinali, L. Pepe, Palermo 1993.

Moschini 1820

G. Moschini, *Narrazione intorno alla vita e alle opere di D. Iacopo Morelli*, in *Operette di Iacopo Morelli Bibliotecario di San Marco ora insieme raccolte con opuscoli di antichi scrittori*, I, Venezia 1820.

Mottola Molfino 1991

A. Mottola Molfino, *Il libro dei musei*, Torino 1991.

Nardelli 1999

B. Nardelli, *I cammei del Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, Roma 1999.

Nievo [1867] 1981

I. Nievo, *Confessioni di un italiano*, Milano [1867] 1981.

Pavan [1974] 2004a

M. Pavan, *Canova e il problema dei cavalli di San Marco*, in G. Pavanello (a cura di), *Scritti su Canova e il neoclassicismo*, Treviso 2004, 319-342.

Pavan [1974] 2004b

M. Pavan, *Luigi Angeloni, Antonio Canova e Pietro Giordani*, in G. Pavanello (a cura di), *Scritti su Canova e il neoclassicismo*, Treviso 2004, 119-133.

Pavan [1975] 2004

M. Pavan, *Biografia di Antonio Canova*, in G. Pavanello (a cura di), *Scritti su Canova e il neoclassicismo*, Treviso 2004, 57-93.

Pommier 2004

E. Pommier, *La rivoluzione e il museo del Louvre*, in M. Pastore Stocchi (a cura di), *Canova direttore di musei*, Bassano del Grappa 2004, 31-73.

Ravagnan 1997

G. L. Ravagnan, *Busto di Adriano*, in I. Favaretto, G. L. Ravagnan (a cura di), *Lo Statuario Pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, Cittadella (Padova) 1997, 233.

Romanin 1861

S. Romanin, *Storia documentata di Venezia, X*, Venezia 1861.

Scarabello 1998

G. Scarabello, *La municipalità democratica*, in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima, VIII, L'ultima fase della Serenissima*, Roma 1998, 263-356.

Sperti 1988

L. Sperti, *Rilievi greci e romani del Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, Roma 1988.

Sperti 1993

L. Sperti, *Il cammeo Zulian. Nuova interpretazione iconografica e stilistica*, "Rivista di Archeologia", XVII (1993), 54-70.

Tortorella 1992

S. Tortorella, *I rilievi del Louvre con suovetaurile: un documento del culto imperiale*, "Ostraka", I (1992), 81-104.

Visconti 1793

E. Q. Visconti, *Osservazioni di Ennio Quirino Visconti sopra un antico cammeo rappresentante Giove Egio*, Padova 1793.

Visconti 1796

E. Q. Visconti, *Sculture del Palazzo della Villa Borghese detta Pinciana brevemente descritte*, Parte Prima, Roma 1796.

Visconti [1801] 1811

E. Q. Visconti, *Notice des statues, bustes et bas-reliefs de la galerie des Antiques du Musée Napoléon*, Paris 1811.

Visconti [1803] 1831

E. Q. Visconti, *Descrizioni ed illustrazioni di antichi monumenti del Museo francese*, in *Opere varie italiane e francesi di E. Q. Visconti raccolte e pubblicate per cura del dottor G. Labus*, IV, Milano 1831.

Visconti [1821] 1837

E. Q. Visconti, *Monumenti scelti Borghesiani illustrati da Ennio Quirino Visconti nuovamente pubblicati per cura del dottor Giovanni Labus*, Milano 1837.

Wescher [1976] 1988

P. Wescher, *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre* [Kunstraub unter Napoleon, Berlin 1976], trad. it. di F. Cuniberto, Torino 1988.

Winckelmann 1767

J. J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann Prefetto delle Antichità di Roma*, I, Roma 1767.

Zanker, Ewald [2004] 2008

P. Zanker, B. C. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani* [Mit Mythenleben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage, München 2004], trad. it. di G. Adornato, Torino 2008.

Zorzi [1972] 1984

A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, Milano 1984.

Zorzi [1985] 2000

A. Zorzi, *Venezia austriaca*, Gorizia 2000.

Arte in guerra: Italia 2013

Storie di un Martirio

Intervista a Lionello Puppi sulle vicende del restauro e della non restituzione del *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano

a cura di Alessandra Pedersoli

Il *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano Vecellio, opera fino a tempi recenti conservata nella chiesa Chiesa di Santa Maria Assunta (detta I Gesuiti) nel Sestiere di Cannaregio a Venezia, fu realizzata dall'artista cadorino in un arco temporale piuttosto ampio, tra il 1547-1548 e il 1558. La genesi del *Martirio* vede in Elisabetta Querini – la nobildonna veneziana che è considerata una sorta di *archaeological advisor* di Tiziano, moglie del committente Lorenzo Massolo – la figura chiave per la scelta di alcuni particolari iconografici di ispirazione archeologica che si riconoscono nel dipinto.

L'opera fu realizzata originariamente per la Chiesa dei Crociferi, l'ordine soppresso da papa Alessandro VII (1655-1672), i cui beni e proprietà furono poi ceduti alla città, che successivamente li rivendette ai Gesuiti. L'edificio di culto, giudicato troppo piccolo per le nuove esigenze, fu successivamente abbattuto e, nel 1715, fu costruita una nuova chiesa su progetto di Domenico Rossi, in cui furono riallestite anche le opere conservate nell'edificio precedente, tra cui il *Martirio* di Tiziano. La tela, che com'è noto rappresenta uno dei primi esempi di pittura in notturno della storia dell'arte veneta, è stata oggetto di numerosi, e spesso poco attenti, interventi di restauro: fra l'altro era parte del bottino che Napoleone Bonaparte portò Parigi, dove fu sottoposta a un invasivo restauro, e tornò poi a Venezia con il recupero delle opere d'arte predate alla città, dopo la caduta di Napoleone. Sulla cronologia, la committenza, le interpretazioni iconologiche, le vicende storico-artistiche e materiali della tela, si veda la recente monografia *La notte di San Lorenzo. Genesi, contesti, peripezie di un capolavoro di Tiziano*, a cura di Lionello Puppi e Letizia Lonzi, con saggi di Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, Martina Frank, Augusto Gentili, Letizia Lonzi, Matteo Mancini, Anna Rosa Nicola, Lionello Puppi, Maria Giovanna Sarti, Allison Sherman, Terra Ferma Edizioni, Crocetta del Montello, 2013).

Nel 2012 l'opera, che versava in condizioni alquanto precarie, è stata oggetto di un importante restauro promosso da Lionello Puppi, finanziato dalla Banca d'Alba e realizzato dal Laboratorio Nicola di Aramengo (www.nicolarestauri.org/), in provincia di Asti, sotto la direzione di Anna Rosa Nicola Pisano (in rete è disponibile la pubblicazione realizzata per conto della Banca d'Alba in occasione dell'esposizione nella città di Alba dopo il restauro, con una scheda

di presentazione dell'opera a firma di Lionello Puppi e un importante contributo della restauratrice Anna Rosa Nicola Pisano: www.gazzettadalba.it/wp-content/uploads/2012/05/Pubblicazione-Tiziano.pdf).

Dopo il recente restauro, il capolavoro di Tiziano è stato coinvolto in due esposizioni, la prima assai modesta a Venezia (Gallerie dell'Accademia, 21 dicembre 2012 – 24 febbraio 2013), la seconda a Roma, subito a seguire, di ben altro richiamo mediatico (Scuderie del Quirinale, 5 marzo – 16 giugno 2013). Le due impreviste esibizioni dell'opera hanno interrotto l'iter che prevedeva, dopo il restauro e l'esposizione ad Alba, la restituzione del *Martirio di San Lorenzo* alla originaria sede nella chiesa veneziana, a seguito del completamento del progetto di restauro che doveva interessare anche la cappella ai Gesuiti. Era inoltre in programma una mostra sulla genesi e la fortuna del dipinto e del soggetto, che avrebbe dovuto esporre, uno accanto all'altro, l'esemplare dei Gesuiti e la variante dello stesso *Martirio* di mano di Tiziano conservata all'Escorial.



Tiziano Vecellio, *Il Martirio di San Lorenzo*, olio su tela, 1547-1558, Venezia, Chiesa dei Gesuiti. La tela prima (sin.) e dopo (des.) il restauro.

In questa intervista abbiamo provato a ricostruire con Lionello Puppi la nuova, recentissima, tappa del 'martirio' di un capolavoro conteso tra l'etica della conservazione e le ragioni dello *show business*.

Alessandra Pedersoli Il momento del restauro rappresenta una fase delicatissima che può (in alcuni casi) anche compromettere l'integrità di un capolavoro, ma può rappresentare altresì un'occasione importante per lo studio e l'analisi formale, iconografica e iconologica di un'opera: questo è stato quanto è avvenuto, fortunatamente, nel caso del recente restauro del *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano. Le chiediamo di raccontarci quali siano state le motivazioni che hanno condotto all'operazione finanziata dalla Banca d'Alba e soprattutto perché la scelta dello sponsor piemontese è caduta proprio su quest'opera, così lontana dall'area geografica in cui è insediato l'istituto bancario.

Lionello Puppi La Banca d'Alba aveva deciso di mettere a disposizione risorse importanti per il restauro di un capolavoro artistico che si trovasse in particolari difficoltà dal punto di vista della conservazione. Aveva affidato questo messaggio a un noto Laboratorio di restauro che era stato designato per operare il recupero dell'opera stessa. Il laboratorio Nicola di Aramengo (Asti) mi ha passato la segnalazione e ho indicato il caso di un dipinto che mi preoccupava da tempo: il *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano della Chiesa dei Gesuiti. I dirigenti della Banca d'Alba avevano ricevuto una quantità notevole di segnalazioni ed è stato per loro anche alquanto difficile operare la selezione. La scelta è caduta sul capolavoro di Tiziano in quanto il soggetto dell'opera è il martirio di San Lorenzo e San Lorenzo è il patrono della città di Alba: nell'imbarazzo di una scelta che diventava sempre più difficile, determinante è stato il quindi soggetto legato alla tradizione e alle pratiche devozionali della città in cui opera l'istituto bancario.

A. P. Il dipinto, realizzato per la Chiesa dei Crociferi tra il 1546 e il 1558 è di dimensioni notevoli (493 x 277 cm) e nel corso della sua vita secolare ha subito numerosi e spesso controversi interventi di restauro. Quali sono gli strumenti che uno storico dell'arte può impiegare per accompagnare gli interventi tecnici sull'opera?

L. P. In questo caso c'è stato un rapporto felice di scambio di conoscenze e di informazioni, fertile e importante anche dal punto di vista metodologico, tra lo storico dell'arte e il restauratore, Anna Rosa Nicola Pisano (si rimanda ancora al saggio della restauratrice contenuto nella pubblicazione realizzata in occasione del restauro: www.gazzettadalba.it/wp-content/uploads/2012/05/Pubblicazione-Tiziano.pdf). Occorre un dialogo in cui le competenze vanno messe a confronto: allo storico tocca accertare le condizioni dell'opera e come queste condizioni sono andate via via modificandosi nelle varie fasi della vita

dell'opera stessa. Vanno predisposti i dossier dei vari interventi che l'opera ha subito, per poter ricostruire infine ricostruire il quadro complessivo della vita materiale del dipinto; l'insieme di queste conoscenze della realtà materiale dell'opera, nel momento in cui essa viene presa in carico dal restauratore, vanno affidate al tecnico, che mette in gioco tutti i suoi strumenti e le sue competenze. Strumentazione e competenze oggi molto articolati e sofisticati, la cui qualità è determinante nel progettare l'intervento.

A. P. Quali sono le problematicità che si incontrano nell'intervenire su un'opera tanto nota quanto preziosa? Come ovviare ai possibili contrasti tra restauratori e storici dell'arte?

L. P. Più che contrasti, che comunque presuppongono uno scambio, purtroppo capita che di rado ci sia dialogo tra restauratore e storico dell'arte. Spesso e volentieri il restauratore si arroga il pieno dominio della conoscenza materiale dell'opera e rivendica all'ambito del suo sapere la scelta e l'applicazione degli strumenti utili a realizzare l'intervento di restauro. All'interno dell'organo istituzionale di competenza – il Ministero e la Soprintendenza – accade molte volte che qualcuno voglia ascrivere completamente a sé la gestione del restauro di un'opera importante e pretenda di gestirne in proprio la sorte, specie se si tratta di un capolavoro. E qui avvengono i disastri perché manca proprio il confronto, il dialogo tra competenze diverse indispensabile per la riuscita dell'operazione e per il bene dell'opera. Sarebbe necessario definire un protocollo operativo e un luogo di dialogo, anziché lasciare all'iniziativa e alla buona volontà dei singoli la possibilità di una concorrenza positiva di competenze. Le Soprintendenze tendono spesso a corazzarsi contro quella che reputano un'incursione degli storici dell'arte e degli studiosi che operano nelle Università. È difficilissimo dialogare: c'è molta diffidenza. Ma a volte ci sono anche importanti aperture. La vicenda dell'ultimo restauro del *San Lorenzo* di Tiziano è un caso abbastanza atipico: un caso fortunato da proporre come esempio di una felice collaborazione fra le competenze che derivano dalla conoscenza della storia dell'arte, e quelle che attengono all'arte del restauro.

A. P. Quando è stata presa la decisione di restaurarlo, il *Martirio di San Lorenzo* si trovava dunque in uno stato precario, che la preoccupava: cos'era successo nei secoli che ci separano dall'epoca di realizzazione dell'opera?

L. P. Il *Martirio* ha sofferto moltissimo nel tempo per il progressivo degrado dello spazio in cui era collocata, anche per le esalazioni chimiche che provenivano dalla sepoltura dei morti, già negli anni subito successivi alla sua prima collocazione. Ma, a quanto abbiamo potuto riscontrare proprio in occasione dei lavori di quest'ultimo restauro, i danni maggiori sono stati causati all'opera dai restauri effettuati nel tempo: già a partire dal Seicento sono stati apportati

interventi per sanare i danneggiamenti probabilmente conseguenti alle esalazioni delle sepolture e poi per rimediare alle prime apparenze di sofferenza per umidità. Il restauro più catastrofico però venne effettuato a Parigi, quando Napoleone se lo portò via, sommando l'invasività dell'intervento al disagio del viaggio di andata e ritorno [si vedano, in questo stesso numero di Engramma III, diversi contributi sugli effetti dei viaggi andata e di ritorno delle opere d'arte veneziane, in seguito alle spogliazioni napoleoniche]. Fino al penultimo restauro, eseguito in occasione della splendida mostra tizianesca del 1990 a Palazzo Ducale, dove Otorino Nonfarmale, probabilmente spinto da ragioni di fretta per presentare l'opera in tempo per la mostra, realizzò un intervento approssimativo: il *Martirio* era determinante per quella mostra – la più importante mostra su Tiziano degli ultimi decenni – ma il restauro, sebbene compiuto da un ottimo restauratore, decisamente non fece bene all'opera.

A. P. I cambi di collocazione possono incidere pesantemente sullo stato conservativo delle opere d'arte, ma allo stesso tempo sono occasione preziosa per riscoprirle e studiarle. Nel caso del *Martirio di San Lorenzo* le ultime esposizioni avevano già evidenziato alcune criticità legate soprattutto al luogo di conservazione, la Chiesa dei Gesuiti vicino alle Fondamenta Nove a Venezia, aggravate dal sempre difficile equilibrio climatico lagunare. In questi casi sarebbe plausibile (o addirittura auspicabile) un cambiamento di collocazione a garanzia della conservazione del dipinto?

L. P. Il *Martirio di San Lorenzo* rappresenta un caso abbastanza particolare: l'opera è stata realizzata per un contesto spaziale che non esiste più ed è stata poi successivamente ricollocata nello stesso luogo, quando la chiesa fu riedificata. Per cui, nel caso specifico, la condizione generale climatica non è mai cambiata. C'è da dire che nel momento in cui sappiamo che la collocazione attuale non è propriamente quella originaria, uno spostamento non sarebbe da considerarsi una violenza sull'opera: potrebbe anche essere plausibile, se ovviamente portasse consistenti vantaggi nel senso della conservazione. Ma questo ragionamento ci porterebbe lontano: a riflettere sulla leggibilità del Museo come spazio disancorato dai contesti per cui le opere erano state pensate e realizzate. In linea di principio, insomma, l'opera potrebbe essere messa al sicuro da un'altra parte. Però esistono anche altri motivi che vanno tenuti in conto: al di là dell'apprezzamento estetico e delle ragioni conservative ci sono le ragioni della devozione: l'opera, trasferita dalla chiesa dei Crociferi alla chiesa dei Gesuiti, non ha conosciuto soluzione di continuità dal punto di vista spaziale. Si tratta della devozione a un santo che è abbastanza popolare a Venezia e la cui celebrazione più nota e frequentata stava proprio là, ai Gesuiti.

Anche da questo punto di vista si può porre la domanda in termini diversi. È possibile, lasciando l'opera dov'era, garantirne la conservazione con i mezzi che

la tecnologia oggi ci consente di mettere in atto? Io credo assolutamente di sì. Già soltanto risanando lo spazio della cappella dalle infiltrazioni di umidità, che hanno costituito il fattore che più ha influito sulle condizioni generali del contesto e sul degrado del *Martirio*, e aggiustando qualche altro fattore negativo di carattere climatico, avremmo già una buona garanzia di conservazione. E si tratta di operazioni tutto sommato nemmeno tanto costose o complesse. Volendo accrescere addirittura la buona salute dell'opera si può ricorrere anche a forme più energiche di conservazione come una gabbia climatizzata o altro. Ma in realtà io credo un risanamento della cappella – che nel corso del tempo è marcita per l'umidità – e dell'altare sopra cui l'opera è collocata, con un monitoraggio delle condizioni contestuali e specifiche dell'opera basterebbe a dare buone garanzie.

A. P. Sappiamo che per il *Martirio di San Lorenzo* dopo essere esposto ad Alba dove erano state trovate le risorse necessarie al restauro, era previsto un iter che avrebbe dovuto riportare l'opera 'a casa', nella cappella della Chiesa dei Gesuiti. Invece l'opera è stata intercettata e, tra dicembre 2012 e giugno 2013 esposta in due mostre, la prima a Venezia, la seconda a Roma. In Italia la normativa che regola i prestiti e gli spostamenti dei beni del Patrimonio culturale italiano vede nel Ministero dei Beni Culturali il principale interlocutore, sebbene siano le Soprintendenze ad avere l'ultima parola. L'articolo 48 del Decreto legislativo del 22 gennaio 2004 n. 42) relativo all'autorizzazione per mostre ed esposizioni, indica in 6 mesi il termine entro cui avanzare la richiesta di prestito. Cos'è avvenuto nel caso del *Martirio di San Lorenzo*? Pare che i termini non siano stati del tutto rispettati... In questo caso l'Istituzione garante non potrebbe aver creato un precedente 'pericoloso', che potrebbe essere applicato e riprodotto anche in altre circostanze?

L. P. Il caso è assolutamente pericoloso perché tutti i termini previsti dalla legge sono stati disattesi, anzi addirittura offesi. Sarà bene ricostruire fase per fase cosa è accaduto: la decisione di effettuare un restauro tocca soltanto ai proprietari dell'opera – nel caso la Compagnia del Gesù – ma occorre che la Soprintendenza sia informata e non solo approvi, ma anche segua il progetto complessivo del restauro, garantendo la sua sorveglianza. Tutto questo è avvenuto regolarmente. Poi, terminato il restauro, in pieno accordo con i proprietari, l'opera doveva rientrare nello spazio suo originario, nel momento in cui questo spazio fosse stato bonificato e messo nelle condizioni tali da garantire la conservazione nel tempo dell'opera. Nel frattempo l'opera restaurata era esposta, con tutte le garanzie del caso, in uno spazio appositamente dedicato dalla Banca d'Alba, che per l'occasione era stato aperto gratuitamente al pubblico: il patto era che restasse nella sede piemontese in condizioni di sicurezza e visibilità, finché non fosse completata la bonificata la cappella. La Soprintendenza per i Beni artistici passava così la mano alla Soprintendenza dei Beni architettonici

cui spettava di sorvegliare sul restauro della cappella. Contemporaneamente era stata mia cura approntare due iniziative. Per prima cosa mi rivolsi a *Save Venice*, nella persona di David Rosand, impegnandolo a perorare la causa – costosa – del restauro della cappella dei Gesuiti; dal canto suo la Banca d'Alba si era dichiarata disposta a intervenire nel risanamento della cornice presente nella stessa cappella. Rosand prese l'impegno di investire del progetto il consiglio di *Save Venice*. Nel contempo parlai con il Sindaco di Venezia per immaginare un ritorno dell'opera in città nelle fasi finali del restauro della cappella, progettando una piccola mostra: l'idea era di esporre anche l'esemplare dell'Escorial, mettendo insieme le radiografie dell'una e dell'altra opera. Il progetto stava avanzando e procedendo a grandi passi: probabilmente poteva concludersi alla fine della estate scorsa. Nel frattempo a Roma c'era grande agitazione per la riuscita della mostra tizianesca, in programma per la primavera 2013 alle Scuderie del Quirinale. Scalpitando a destra e a manca erano riusciti a mettere insieme una serie – discutibile dal punto di vista della coerenza – di capolavori tizianeschi, quasi tutti da musei italiani: tre soltanto dal Prado di Madrid, uno solo dal Kunsthistorisches di Vienna, nessuno dall'Ermitage di San Pietroburgo. Naturalmente un boccone ghiotto era il *Martirio di San Lorenzo*, appena restaurato. A questo punto arriva un'ingiunzione da parte della Soprintendente al polo museale veneziano rivolta al Presidente della Banca d'Alba, affinché il dipinto sia restituito nel giro di pochi giorni: l'ordine è di farlo trovare al Tronchetto di Venezia entro il tal giorno, alla tal ora. Si è trattato di un vero e proprio sopruso anche perché, dal punto di vista formale, l'ingiunzione avrebbe dovuto essere indirizzata alla Compagnia del Gesù, ovvero ai proprietari dell'opera: i quali invece, nella persona del parroco dei Gesuiti, ricevettero solo per conoscenza l'ingiunzione che era stata inviata direttamente al Direttore della Banca d'Alba. Va da sé che la Direzione dell'istituto bancario piemontese, disgustata a questo punto di tutta l'operazione, ha ritirato la sua disponibilità a partecipare a ulteriori interventi di restauro. A questo punto l'opera è stata di fatto sequestrata da parte della Soprintendenza; la Compagnia del Gesù non ha potuto avvalersi del diritto di proprietà e non ha potuto far altro che consentire, a cose fatte, dando solo un assenso postumo all'esposizione alla mostra alle scuderie del Quirinale. La Soprintendenza sistema l'opera a Venezia, alle Gallerie dell'Accademia, installata in una piccola mostra, che costituisce una specie di sponda per poi passarla a Roma. Nell'esposizione romana si completa l'offesa all'opera, che di dimensioni notevoli, viene postata all'ingresso, sacrificandone visibilità e comprensione. È stato quindi disatteso il diritto dei proprietari, il diritto dei fedeli a riavere la loro opera, e anche il patto con lo sponsor privato al quale è che è stata fatta l'ingiunzione per la restituzione dell'opera che aveva appena fatto restaurare e che si apprestava a restituire completando l'operazione di restauro alla cornice. Una serie di soprusi con l'unico fine di avere l'opera all'interno di una mostra realizzata nelle Scuderie del Quirinale, con la determinante interferenza di poteri forti.

A. P. Sempre nell'articolo 48 del Decreto legislativo del 22 gennaio 2004 n. 42, si legge che spetta al Ministero dei Beni culturali monitorare la qualità scientifica delle manifestazioni culturali, e in generale i prestiti delle opere richieste. Poco opportune ingerenze dello *show business* del mondo dell'arte rischiano però di provocare danni alle opere. Qual è il punto di vista dello storico dell'arte? Esposizioni di alto richiamo mediatico sono o meno un'effettiva opportunità per lo studio, per la ricerca, la salvaguardia e la fruizione o è meglio perseguire altre vie?

L. P. Le mostre sembrano essere l'occasione perfetta per non fare le cose buone che lei elenca. Lo *show business* è devastante, lo studio è un'altra cosa. Si creano continuamente eccezioni, precedenti. E la *ratio* di tante mostre risponde soltanto al *business*: non c'è giustificazione alcuna perché dal punto di vista dello studio e della ricerca non servono a nulla e comportano una seria messa a rischio delle opere d'arte. È il disastro. Al di là delle malefatte fiorentine [raccontate in questo numero della rivista nel contributo *Le pietre e il popolo* di Tomaso Montanari], se ne possono citare molte altre in tante nostre mostre di provincia e non. Per evitare il disastro basterebbe rispettare il testo legislativo.

A. P. Qual è la situazione attuale dell'opera? Dato che la cappella dei Gesuiti, che non è stata risanata, non può riaccogliere il capolavoro restaurato di Tiziano, dove si trova ora il *Martirio di San Lorenzo*?

L. P. Il lavoro di risanamento della cappella non è stato portato a compimento per tutto quanto è successo e abbiamo ricostruito nel corso di questa conversazione: l'operazione era già in itinere quando nel percorso di ritorno dell'opera a Venezia è sopravvenuto il colpo di mano dei poteri forti romani. Oggi, a fine novembre 2013, l'opera non è tornata alla sua sede e – sarebbe da fare una qualche verifica – ma di fatto non si sa dove sia.

English Abstract

On 2012 Titian's *Martyrdom of Saint Lawrence* of the Gesuiti church in Venice, has been re-started thanks to the financial help of Bank of Alba. The masterpiece, which belongs to the Compagnia del Gesù, after several months of accurate work at the Nicola Restauri lab in Aramengo after the supervision of Anna Rosa Nicola Pisano, should remain in the town of Alba till the end of the restoration of the cappella in the Gesuiti church. But the Venice Soprintendenza (arts office) asked the Martyrdom back before the time in order to present it in two several exhibitions. The needs of the show business interrupted the work restitution process in its place of preservation according to the Bank president and the owners. The art historian Lionello Puppi talked to us about the abuse of power that lead the whole operation.

Le pietre e il popolo

Fenomenologia della prostituzione del patrimonio storico e artistico della nazione italiana

Tomaso Montanari

Da “Firenze diminuita” a Firenze prostituita

“A una rivista come Paragone, nata e cresciuta a Firenze in clima di liberi studi sull’arte e sul suo buono o cattivo governo, non è ormai lecito serbare il silenzio sugli effetti materiali del cataclisma del 4 novembre 1966 che ha così gravemente intaccato i beni artistici della città famosa”. Così inizia un celebre editoriale di Roberto Longhi, uscito nel 1967 col titolo di *Firenze diminuita*. Oggi, a quasi mezzo secolo di distanza, non è lecito per chi coltiva studi di storia dell’arte serbare il silenzio sugli effetti stavolta non materiali, ma morali, di un altro, e diverso, cataclisma che sta non meno gravemente intaccando il valore immateriale di quegli stessi beni artistici. Alludo alla spintissima mercificazione del patrimonio artistico che ha reso Firenze, ancor più della morente Venezia, un luogo simbolo del ruolo della storia dell’arte al tempo della dittatura del mercato. E il titolo di queste righe, assonante a quello longhiano, non potrà allora che essere: *Firenze prostituita*.

Ho dedicato una considerevole parte del mio libro recente *Le pietre e il popolo. Restituire ai cittadini l’arte e la storia delle città italiane* (del quale a seguire ripubblico la Premessa), a descrivere in dettaglio le forme, gli attori e le conseguenze di questa profonda involuzione, che sembra affliggere senza eccezioni le istituzioni principali della città (Montanari 2013, 74-158). Il sindaco, la Provincia, le soprintendenze, la Biblioteca Nazionale (recentemente ridotta a campo da golf), la Curia, l’Opera del Duomo, l’Università, la Fondazione di Palazzo Strozzi condividono la visione di una città ridotta a un’unica, e intensiva, monocultura turistica: e dunque decisa a vivere ancor più di rendita, ossessivamente riversa sul proprio ombelico, interessata solo a baloccarsi con il suo usuratissimo salotto, e incapace di guardare oltre il diaframma delle mura, dove le periferie appaiono abbandonate a se stesse. I sette mesi che separano la stesura di queste note dall’uscita del libro (marzo 2013) hanno offerto un’ampia conferma di tale lettura, ed è all’analisi di tale fenomenologia della prostituzione del patrimonio che vorrei dedicare le prossime righe.

Sabato 29 giugno il sindaco Matteo Renzi ha trasformato Ponte Vecchio in location per una festa della Ferrari. Un evento ‘esclusivo’ in senso letterale, perché i cittadini sono stati allontanati dal ponte, chiuso alle estremità e costellato di tavole imbandite. Anche il modo con cui l’operazione è stata condotta è

apparso avvilente: senza nessuna comunicazione alla cittadinanza, rilasciando il permesso di occupazione del suolo pubblico solo all'indomani della cena (il che ha fatto sì che sul Ponte non venisse lasciato nemmeno un corridoio per il passaggio delle ambulanze), con una estrema opacità circa l'ammontare del corrispettivo che sarebbe stato versato dalla Ferrari al Comune.

Non sono tuttavia i dettagli della cronaca: è lo spirito stesso dell'iniziativa, a risultare sconcertante. Il progetto politico del futuro leader della Sinistra italiana si lascia raccontare come un piccolo gruppo di super-ricchi che si appropria dei beni comuni mentre i buttafuori tengono alla larga i cittadini. Non è un episodio, è una strategia. Nello stesso inizio di estate, l'assessore al Turismo Sara Biagiotti ha convocato una riunione che inaugurasse il "percorso di realizzazione di un brand della città, in prospettiva di una politica di sfruttamento commerciale del brand stesso". Firenze non come comunità civile e politica, dunque, né tantomeno come città di cultura, ma come brand, marchio, griffe da sfruttare a fini esplicitamente commerciali. D'altra parte, nel novembre precedente Renzi aveva dichiarato solennemente: "Gli Uffizi sono una macchina da soldi, se li facciamo gestire nel modo giusto". Ma poiché gli Uffizi sono – per ora – statali, il Sindaco si era poi dovuto accontentare di sfruttare il 'suo' Palazzo Vecchio e le piazze della città. Così, a gennaio, il Salone dei Cinquecento era diventato la location di una sfilata di moda di Ermanno Scervino, lo stilista preferito di Renzi e, in aprile, Piazza Ognissanti e Piazza Pitti erano state chiuse ai fiorentini per la celebrazione del matrimonio bolliwodiano di un magnate indiano.

Vale la pena di ricordare brevemente, a questo punto, i precedenti che ho analizzato in *Le pietre e il popolo*. L'anno precedente la Soprintendenza speciale per il Polo Museale Fiorentino aveva riservato gli Uffizi alla cantante pop Madonna per una visita privata (inclusa la guida della soprintendente Cristina Acidini, in veste di personal shopper 'culturale'), e poco dopo aveva affittato sempre gli Uffizi allo stilista Stefano Ricci per una sfilata di moda 'neocoloniale' aperta da una tribù di Masai, che hanno corso, brandendo scudi e lance, di fronte al Laocoonte di Baccio Bandinelli, sotto lo sguardo incredulo dei ritratti cinquecenteschi della Gioviana.

Ma anche la Curia arcivescovile non è da meno. La sfilata inaugurale di Pitti 2011, per esempio, si era tenuta nella chiesa di Santo Stefano al Ponte: una chiesa sconsacrata, ma perfettamente leggibile come luogo sacro e appartenente alla Curia stessa. Le modelle si sono spogliate nella cripta, hanno sfilato nella navata dove un tempo spirava l'eterea spiritualità di una pala del Beato Angelico, e hanno posato – seminude – per i fotografi su un altare dove per secoli si è celebrato il sacrificio eucaristico. E non è stato un incidente. Il sito www.santostefanoal-ponte.com definisce la chiesa "una location elegante e sin-

golare, ideale per organizzare eventi esclusivi nel cuore di Firenze”, “mentre la cripta sottostante, ideale per gli eventi più ristretti, ha una capacità massima di novanta persone”.

Ma torniamo agli eventi degli ultimi mesi. Un mese dopo la privatizzazione di Ponte Vecchio, è trapelata la notizia dell'allestimento di un vero e proprio tariffario per la “concessione in uso dei beni culturali per eventi” da parte del Polo Museale. Ma quanto costa comprare ciò che non ha prezzo? Quanto costa privatizzare *pro tempore* un bene comune? Quanto costa piegare al lusso ciò che dovrebbe produrre eguaglianza? Il catalogo è questo: per fare un cocktail nella Grotta del Buontalenti a Boboli, ce la si può cavare con 5000 euro. Per una cena nel Cortile dell'Ammannati di Palazzo Pitti il canone è invece di 15.000 euro, nella Galleria Palatina e agli Uffizi 10.000. E d'ora poi chi vorrà far sfilare i propri abiti nei corridoi dove passeggiavano i granduchi pagherà 150.000 euro. Per uno spettacolo teatrale nel Cortile dell'Ammannati di Pitti si pagano 5000 euro, ma se lo spettacolo è “culturale” (e la differenza è ardua da cogliere) fanno 3.000. Se poi ci si vuole organizzare una non meglio definita “manifestazione” (spero non politica) vanno sborsati 20.000 euro. E non si tratta di una casistica per così dire platonica. La sera di domenica 8 settembre il Polo Museale Fiorentino ha organizzato un party per seicento ospiti del fondo di investimento Azimut, proprio nel Cortile dell'Ammannati. Un vero 8 settembre del governo costituzionale del patrimonio! Quella sera i cinquanta pulmini dei convitati hanno sostato per ore sulle rampe di Palazzo Pitti: cosa vietatissima, per esempio, ai cittadini residenti nell'Oltrarno, i quali già qualche mese fa si erano visti allontanare dalla stessa piazza dai buttafuori in nero che la recintarono per proteggere la succitata festa nuziale del miliardario indiano.

Ora, sottoporre alle leggi del mercato un bene pubblico come il patrimonio artistico appare un grave errore. Il perché lo spiega, per esempio, il filosofo della politica Michael J. Sandel:

Perché preoccuparsi del fatto che stiamo andando verso una società in cui tutto è in vendita? Per due ragioni, una riguarda la disuguaglianza, l'altra la corruzione [...]. Assegnare un prezzo alle cose buone può corromperle. Questo perché i mercati non solo distribuiscono beni: essi esprimono e promuovono determinati atteggiamenti nei confronti dei beni oggetto di scambio [...]. Spesso gli economisti assumono che i mercati siano inerti, che non abbiano ripercussioni sui beni che scambiano. Ma questo non è vero. I mercati lasciano il segno. Talvolta, i valori di mercato scalzano valori di cui varrebbe la pena tener conto. [...] Se trasformate in merci, alcune delle cose buone della vita vengono corrotte e degradate. Dunque, per stabilire dove va collocato il mercato e a che distanza andrebbe tenuto, dobbiamo decidere come valutare i beni in questione – la salute, la sfera familiare, la natura, l'istruzione, l'arte, i doveri civici e così via (Sandel [2012] 2013).

Né questa violazione del valore immateriale del patrimonio può essere giustificata dalla necessità di mantenerlo materialmente. E non solo per l'evidente contraddizione insita in questo meccanismo di delegittimazione, ma perché sono ben altri i corretti canali di finanziamento. Dopo che, nel 2008, Sandro Bondi dimezzò il bilancio dei Beni culturali (allora attestato sui tre miliardi e mezzo l'anno, già insufficienti), i suoi successori Giancarlo Galan e Lorenzo Ornaghi hanno perso un altro mezzo miliardo: oggi siamo circa a un miliardo e mezzo (Ministero dell'Economia e delle Finanze, *Nota integrativa per il triennio 2012-2014 per il Ministero per i Beni e le attività culturali*). Le armi, invece, ci costano almeno ventisei miliardi (SIPRI, *Trends in World Military Expenditure 2012*) cui forse se ne aggiungeranno altri dodici per i bombardieri F-35 (così il ministro della Difesa Mario Mauro ha affermato alla Camera il 7 agosto 2013). Ventisei, o trentotto, contro uno e mezzo: sono queste le cifre del suicidio culturale italiano. In Europa le cose stanno diversamente: la nostra spesa per la cultura equivale al 1,1 % del Pil, mentre la media europea è esattamente il doppio, 2,2 % (fonte Eurostat). Se raddoppiassimo torneremmo alla cifra pre-Bondi: e sarebbe già un successo. Se poi riuscissimo ad arrivare a 5 miliardi l'anno, avremmo un patrimonio mantenuto con lindore svizzero, e senza chiedere aiuto a nessuno speculatore privato. Certo, saremmo sopra la media europea: ma il nostro patrimonio non lo è?

Chi caldeggia la prostituzione del patrimonio lo fa sempre e solo con un medesimo argomento: non ci sono i soldi, e dunque è necessario privatizzare. Ma la mancanza di soldi non è un'alluvione o un terremoto, non è una catastrofe naturale: è, appunto, una scelta politica. Una scelta regressiva, e irresponsabile: se nemmeno una delle prime potenze economiche al mondo ritiene di poter investire sul proprio patrimonio, cosa mai dovrebbero fare paesi come la Grecia, l'Egitto, l'Afghanistan o l'Iraq?

Nella storia dell'umanità la cultura è sempre stata il dividendo di un investimento economico: mai è accaduto il contrario. Anche oggi i musei americani, sempre citati a sproposito, non generano reddito, ma anzi sono mantenuti con denaro pubblico o consumano le rendite delle loro ricche donazioni. Però generano civilizzazione, umanità, coesione sociale. Una nazione più colta potrà diventare anche più ricca, ma la più importante risposta alla sciocca affermazione per cui "la cultura non si mangia" è: "non di solo pane vive l'uomo". La nostra giusta ossessione di rimanere una nazione ricca non può cancellare una domanda di fondo: essere ricchi è ancora un mezzo, o è diventato l'unico fine? Siamo abituati a calcolare con grande attenzione il ritorno di ogni nostro investimento: ebbene, oggi dobbiamo decidere se rimanere umani e civili è un ritorno sufficiente. In un'Italia distrutta dalla guerra mondiale e dilaniata dalla guerra civile i nostri padri seppero essere così saggi e lungimiranti da includere tra i principi fondamentali dell'Italia futura il paesaggio e l'arte: e non per farci

qualche soldo, consumandoli (come avrebbe poi voluto la fatale dottrina del petrolio d'Italia, fiorita nei frivoli, e insieme plumbei, anni Ottanta), ma per farne, attraverso la ricerca e la conoscenza, uno strumento di costruzione di una comunità nuova.

“La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione”. Con l'articolo 9 della Carta costituzionale, l'arte del passato cambia infatti funzione: dopo secoli in cui ha legittimato il dominio dei sovrani degli antichi Stati, essa ora rappresenta visibilmente la sovranità dei cittadini, consacrata dall'articolo 1. Ma perché la Repubblica nascente si impegnava a profondere denaro ed energia nel tutelare cose che oggi a molti sembrano ornamenti superflui, oppure vacche da mungere? Perché una tradizione secolare suggeriva che proprio l'arte e il paesaggio fossero leve potenti per “rimuovere gli ostacoli [...] all'eguaglianza” e permettere il “pieno sviluppo della persona umana” (come vuole l'articolo 3). Mai come oggi possiamo misurare la forza di questa idea: in un mondo, in un Occidente e in un'Italia sempre più dilaniati da una diseguaglianza profonda, la proprietà collettiva del paesaggio e del patrimonio artistico è un potente fattore di equità morale e sociale. Se abbiamo ancora una speranza di rimanere cittadini, e di non essere ridotti a sudditi, anzi a schiavi, del mercato, questa speranza è legata alla forza vitale della nostra dignità. E la dignità della nazione italiana è rappresentata, alimentata, sorretta dal paesaggio e dal patrimonio storico e artistico come da poche altre cose.

È per questo che la partita che si gioca intorno al governo del patrimonio artistico di Firenze ha una portata che va ben oltre la dimensione locale o la tutela materiale dei monumenti: in gioco ci sono i diritti della persona e la democrazia e l'eguaglianza sostanziali. Ed è per questo che non è ormai lecito serbare il silenzio circa la drammatica deriva anticostituzionale che trasforma Firenze da città in mercato.



Pubblichiamo qui di seguito le prime pagine di Tomaso Montanari, *Le pietre e il popolo. Restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*, Roma, minimumfax, 2013, per gentile concessione dell'Editore.

Premessa da *Le pietre e il popolo**

Il mercato, si sa, tende ad universalizzare se stesso. Non coesiste facilmente con istituzioni che operano secondo principi antitetici ai suoi: scuole e università, giornali e riviste, organizzazioni senza fini di lucro e famiglie.

Presto o tardi, tende ad assorbirle.

Esercita una pressione quasi irresistibile su qualsiasi attività perché essa si giustifichi nei soli termini che riconosce: diventando un'operazione lucrativa.

(Christopher Lasch, *La ribellione delle élite*)



Il primo cittadino di una delle più importanti 'città d'arte' del nostro Paese ha recentemente trivellato gli affreschi cinquecenteschi che ornano la più grande sala civica del suo palazzo comunale per tentare di trovare un 'capolavoro' perduto che possa alimentare il suo mito personale, e diventare il feticcio di un super-marketing turistico. Matteo Renzi lo ha fatto contro ogni evidenza scientifica, calpestando il metodo e la comunità della conoscenza, usando il patrimonio storico e artistico come una clava, aggredendo e denigrando i dissenzienti. Ma, in tutto questo, la violenza mediatica è l'unica vera novità: da tempo, infatti, l'insopportabile retorica delle cosiddette 'città d'arte' italiane nasconde lo stadio avanzato di una metamorfosi fatale.

Per secoli, anzi per millenni, la forma dello Stato, la forma dell'etica, la forma della civiltà stessa si è definita e si è riconosciuta nella forma dei luoghi pubblici. Le città italiane sono sorte come specchio, e insieme come scuola, per le comunità politiche che le abitavano. Le piazze, le chiese, i palazzi civici italiani sono belli perché sono nati per essere di tutti: la loro funzione era di permettere ai cittadini di incontrarsi su un piano di parità. È per questo che la Repubblica – lo afferma l'articolo 9 della Costituzione – nel momento della sua nascita ha preso sotto la propria tutela il patrimonio storico e artistico della Nazione: perché quel patrimonio è stato il luogo e lo strumento della formazione della comunità nazionale, visceralmente ancorata alle cento città d'Italia.

Lo storico e sociologo americano Christopher Lasch ha scritto che fra le ragioni del deterioramento della democrazia negli Stati Uniti va annoverata la "decadenza delle istituzioni civiche, dai partiti politici ai parchi pubblici, ai luoghi d'incontro informali [...] su di loro, oggi, incombe la minaccia dell'estinzione, man mano che i ritrovi di quartiere cedono il passo agli *shopping malls*, alle catene di fast food, ai take away. [...] Gli *shopping malls* sono abitati da corporazioni di transeunti, non da una comunità" (Lasch [1995] 2001, 101 e 106).

Commentando un famoso libro del sociologo urbano Ray Oldenburg (Oldenburg 1985) dedicato alla funzione politica e democratica di questi luoghi 'terzi' (diversi, cioè, sia dall'abitazione domestica che dal posto di lavoro, Lasch nota ancora che le città americane hanno perso "le attrattive cittadine, la convivialità, la conversazione, la politica... in pratica quasi tutto ciò che rende la vita degna di essere vissuta. Quando il mercato esercita il diritto di prelazione su qualsiasi spazio pubblico e la socializzazione deve 'ritirarsi' nei club privati, la gente corre il rischio di perdere la capacità di divertirsi e di autogovernarsi" (Lasch [1995] 200, 109).

Queste parole descrivono con straordinaria aderenza ciò che è accaduto anche alle città italiane, negli ultimi tre decenni. Con la differenza che i luoghi terzi, da noi, erano stati plasmati e consacrati da una delle civiltà artistiche più alte della storia umana. Il valore civico dei monumenti è stato negato a favore della loro rendita economica, e cioè del loro potenziale turistico. Lo sviluppo della dottrina del patrimonio storico e artistico come 'petrolio d'Italia' (nata negli anni '80 di Craxi) ha accompagnato la progressiva trasformazione delle nostre città storiche in luna park gestiti da una pleora di avidi usufruttuari. Le attività civiche sono state espulse da chiese, parchi e palazzi storici, in cui ora si entra a pagamento, mentre immobili monumentali vengono incessantemente alienati a privati, che li chiudono o li trasformano in attrazioni turistiche. Come in un nuovo feudalesimo, le nostre città tornano a manifestare violentemente i rapporti di forza, soprattutto economici: da traduzione visiva del bene comune, a rappresentazione della prepotenza e del disprezzo delle regole.

Tutto questo non mette a rischio solo le città di pietra, condannate a un rapido e irreversibile declino. A essere distrutta è in primo luogo la cittadinanza come condizione morale, intellettuale, politica. Il primo sintomo di questa letale involuzione è la mutazione della funzione culturale del patrimonio, e della scienza che ci permette di conoscerlo: la storia dell'arte. L'industria delle mostre (meglio: dei Grandi Eventi) e le campagne mediatiche su singoli capolavori (spesso inesistenti) attaccano, esplicitamente e frontalmente, la conoscenza, la filologia, la storia e inneggiano invece alle 'emozioni': non si rivolgono a un cittadino adulto, ma a uno spettatore, o meglio a un cliente-bambino. Questa retorica stracciona prevede che alle obiezioni scientifiche degli storici dell'arte che si oppongono ai singoli abusi del patrimonio non si risponda con argomenti razionali e verificabili, ma con l'esaltazione demagogica di ineffabili e incontrollabili 'emozioni' dei comuni cittadini, contrapposte a un presunto elitismo della conoscenza. Ed è una retorica tre volte menzognera: mente una volta, perché tenta di ammantare di un anelito democratico il marketing; mente una seconda volta, perché illude di far godere dell'arte senza nessuno sforzo intellettuale; mente una terza volta, perché toglie ai cittadini l'unico mezzo per costruire davvero la democrazia: e cioè proprio la conoscenza, che si dipinge falsamente come inconciliabile con l'emozione.

Eppure, questa retorica ha espugnato i luoghi più simbolici dell'educazione repubblicana. Quando si è trattato di celebrare il centocinquantenario dell'unità italiana, ci si è rammentati del nesso fortissimo tra arte figurativa e identità nazionale, e del ruolo centrale giocato dalle città: ma solo per negarlo e annegarlo in una terrificante mostra-evento ottenuta incrociando un manuale di storia della pittura e una raccolta di vedute (il tutto condito da poche sculture e da qualche oggetto sparso). A visitare la Bella Italia, arte e identità delle città capitali montavano una depressione e una rabbia che si allentavano solo quando, finalmente, si apriva la porta di Palazzo Pitti sul Giardino di Boboli, e il sole di un incredibile ottobre fiorentino ricordava che una bella Italia esiste ancora, e per fortuna non è quella.

Il burocratico comunicato stampa diceva che "nel centocinquantenario dell'unità d'Italia, Firenze [...] non poteva mancare di rendere omaggio a tale felice ricorrenza". Ma l'Italia non è antologizzabile. Il nostro non è "il paese più bello del mondo" (secondo un celebre giudizio di Stendhal citato dagli organizzatori) perché possiede molte singole opere d'arte eccellenti, ma perché consiste in un tessuto continuo, unico al mondo, di chiese, palazzi, cortili, giardini, paesaggi. Sarebbe stato più saggio, intelligente e morale spendere quei soldi (più di un milione e mezzo di euro) per offrire un viaggio in queste famose città ai più meritevoli tra gli italiani che nel 2011 compivano diciotto anni, o magari per finanziare un film che ripercorresse criticamente la stupefacente serie dell'Italia vista dal cielo realizzata da Folco Quilici quarant'anni fa.

Quella effimera, e peraltro trascurabile, mostra fiorentina ha avuto il triste ruolo di riconoscere, anche ufficialmente e istituzionalmente, la perdita di ogni funzione civica del patrimonio artistico urbano, ridotto alla servitù turistica e all'alienazione intellettuale organizzata. Proprio a Firenze, tuttavia, qualcuno torna a caricare di significati politici la città di pietre, i suoi monumenti e la sua storia. La storia dell'arte sembra riacquistare uno spazio nella propaganda del sindaco, giovane e ambizioso: ma si tratta di un ruolo strumentale a un cinico disegno di marketing personale, privo di ogni nesso con la polis e con la sua vera storia. Il patrimonio fiorentino ridotto da generazioni a cadavere da cannibalizzare finisce ora tra le fauci di una politica che si rivolge a individui raccordati dalla televisione e dai social networks, in un rapporto senza mediazioni tra il leader e il pubblico: senza partiti, senza sapere critico, senza cittadinanza.

"Finché questo è riconosciuto come un pericolo, comunque, si può sempre sperare che la gente sappia invertire il trend suburbano della nostra civiltà, e riportare le arti civiche al loro posto, cioè nel centro delle cose" (Lasch [1995] 2001, 109). La conclusione di Lasch rimarrà vera almeno finché le nostre città continueranno a ospitare cittadini capaci di interpretare, e quindi combattere, la mutazione genetica delle loro città. È a quei cittadini che si rivolge questo libro.

Che non è – non saprebbe essere – un'inchiesta sistematica o esaustiva sulle singole città di cui parla, né un trattato di sociologia culturale, o tantomeno di politologia. È invece il tentativo di raccogliere, connettere e comunicare alcuni segnali di allarme che denunciano l'abuso delle cosiddette città d'arte: clamorosi nel caso di Firenze e del suo intraprendente sindaco, ma chiarissimi in molte altre città del Paese.

English abstract

Has civic value of monuments in Italy been denied in favour of their mere turistic potential? Does the “valorization of the cultural heritage” push us to convert our historical towns into amusement parks, managed by greedy tenant? *Le pietre e il popolo* (*Stones and people*) is an endurance manual which remembers us that the civic values of the historical and artistic heritage is the founding principle of democracy and Italy can rise again only when we think of it as a “Republic established over labour [...which...] promotes the development of culture and knowledge”, as Italian Constitution prescribes. Engramma publishes the Preface to the book *Le pietre il popolo*, minimumfax, 2013, with an introduction by the author, Tomaso Montanari. To follow, the first complete English translation of a chapter from the book.

“Leonardo Black”

Nowadays, when you hear of Leonardo da Vinci in the news it makes you want to reach for your gun. After the farce of the hunt for the bones of Mona Lisa (meaning the person believed to have acted as Leonardo's model), and the reams of signatures prepared to have the *Mona Lisa* on loan (meaning the painting) at the end of August (what a coincidence!) of 2011 an old Florentine refrain resurfaces: the search for the *Battle of Anghiari*. This time the effort is led both by the Florentine (though transplanted to California) engineer Maurizio Seracini who has, for thirty-five years made it his purpose in life, and Mayor Matteo Renzi who sees not a work of art behind the wall of the Salone dei Cinquecento, but a giant media trampoline. For the record, I won't tell the history of the various nineteenth-century attempts to summon the ghost of the Battle par excellence. It wouldn't require a historian of art criticism, but rather, in turn, a collective behavior psychologist, a psychiatrist specialized in maniacal obsessions, and a political marketing and communications expert.

In 1503, Pier Soderini, Gonfaloniere [chief magistrate] of the Florentine Republic, asked Leonardo to paint, in the great council chamber of Palazzo Vecchio, on the wall overlooking the seats of government one of the battles in which the Florentines saved their cherished freedom: that of June 29, 1440 in which the Milanese were defeated at Anghiari. Leonardo, who had to compete with the young Michelangelo, wanted to experiment with a painting technique that he had reinvented from classical sources [and] that ought to have guaranteed a longer life for his mural. Instead it was a disaster. Even during the execution of the painting, as Giorgio Vasari wrote, “it began to drip in such a way as in a short

time, Leonardo abandoned it" (Giorgio Vasari, *Vite*, IV, 33). Only a marvelous tangle of knights fighting valiantly for a banner remained visible for a while. Half a century later, Duke Cosimo I commissioned that same Giorgio Vasari to transform the large hall and the result was the Salone dei Cinquecento.

The idea of rediscovering that apex of Leonardo's art might seem romantically appealing, but if considered with a little common sense, it appears to be anti-historical, unrealistic, dangerous, and demagogical. There is no chance that Vasari, who worshipped Leonardo, would have hidden such a masterpiece. He had all the technical means for cutting into the wall and saving the painting: he did it with the fifteenth-century masters (like Domenico Veneziano in Santa Croce, and Botticelli and Ghirlandaio in the Florentine church of Ognissanti) whom he certainly loved quite a bit less than Leonardo whom he extolled as the father of the modern manner. It is true that Vasari superimposed his own altarpiece on top of Masaccio's Trinity in Santa Maria Novella but it was a painting, not a fresco. Only a *Da Vinci Code* mentality and our own infantile illusions of being at the heart of the story can lead us to believe that he buried a treasure under an immovable wall: for what future, what purpose? And for someone like Antonio Paolucci to have declared to the "Repubblica" newspaper that Vasari could have indeed done so "to do a favor for his friend Michelangelo" shows that we are looking at the Renaissance through the lens of 1960s Hollywood. To Orazio La Rocca who asked if "in addition to the colors, will you be able to reconstruct the figures too?" Paolucci ineffably replied, "I really think so. And when this happens, it will truly be a great moment for the history of art" ("Repubblica", August 31 2011). Much more than just Vasari's modification indicates that by 1560 there would not have been anything left of that great and unfortunate Leonardo [painting].

In second place (and particularly tragicomical) is the fact that in the literature there is no agreement about which wall the seats of government would have been found on and thus which would have hosted the Battle. The most current research indicates that it would have been the western one and not the eastern, on which in autumn 2011 the team led by engineer Seracini began to work (see especially H.T. Newton, J.R. Spencer, *On the Location of Leonardo's Battle of Anghiari*, in "The Art Bulletin", 64, 1982, 45-52; Nicolai Rubinstein, *The Palazzo Vecchio, 1298-1532. Government, Architecture, and Imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic*, Oxford University Press, Oxford 1995, 41, 110, 115, note 314 and appendix VIII; Francesco Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, Olschki, Firenze 2000, 115). For his part, Seracini had participated on the preceding research campaign carried out on that wall.

And if the investigation had discovered some clue behind Vasari's frescoes, what would have happened at that point? It isn't hard to imagine the enormous

media pressure and the marketing appetite that would have been triggered in the municipal government and in the Soprintendenza of Florence – in a city in which signatures are collected in the street for the loan of the *Mona Lisa* – what would have happened in the face with the prospect (however fleeting) of recovering a monumental Leonardo? It would certainly risk destroying one of the finest and best preserved spaces of sixteenth-century Europe: the work of Vasari who in 2011 was celebrated with rivers of exhibitions and speeches and who, only a few months later, we were more than ready to throw overboard in the name of Leonardo.

It is also worth mentioning that the rooms of the Palazzo Vecchio are in shameful condition: the frescoes of the Quartiere degli Elementi are in a poor state, the paintings on the Terrazzo of Saturn are literally falling to pieces and electrical wires dangle from the frescoed ceilings of the stairways. The Salone dei Cinquecento is furnished and lit like a provincial parish hall and in the evening, the sculptures, even those of Michelangelo and Giambologna, appear like vague shadow puppets. But it is certainly less easy to appear on television tending to reality, for example through regular maintenance, than inducing collective dreams in which Leonardos cross through the walls and the facades of Michelangelo take shape as if by magic. Television is the true driving force of this story.

In September of 2011, Renzi and his cultural commissioner Giuliano Da Empoli flew to the United States (obviously in business class and on the public dime) to sell the “Leonardo Package” to National Geographic. With a paltry donation of two hundred fifty thousand euro to the municipal coffers, the Americans were quite happy to obtain exclusive world rights to this media machine of millions. In an incurably provincial city like Florence, even the directors of the local newspapers thought National Geographic conducted scientific research but it would have been enough to see their recent documentary on a Tuscan art historical subject (the embarrassing cold case of the finding of Caravaggio’s body) to realize that it is just pre-packaged “cultural” entertainment.

Thanks to the American trip of the two brilliant Florentine hucksters, the hunt for the lost Leonardo had the singular distinction of being the first scientific undertaking led by a politician in tandem with a television producer, Terry Garcia, the vice president of National Geographic who, during critical moments of the story appeared on the stage next to a Renzi decked out in his tricolor mayoral sash, both solemn and grotesque. At the end of November, the mayor gave the order to open a hole in the frescoes of Giorgio Vasari. To do so, however, required the assent of the Soprintendente of Florence, Cristina Acidini. To understand if the plan is technically and ethically feasible, to whom does this individual turn? To the temporary superintendent of the Opificio delle Pietre Dure of Florence, which, together with the Istituto Centrale del

Restauro of Rome, represents the pinnacle of art conservation in Italy. And who is the temporary superintendent? It is once again Cristina Acidini who, unsurprisingly, authorizes Cristina Acidini Soprintendente of Florence to authorize the mayor of Florence to drill through the Vasari.

However, unlike the ugly mess of the fake Michelangelo bought from Bondi on the advice of the same Acidini — a true triumph of conformism and betrayal of the learned — there is at least one art historian in the terrible mess surrounding the phantom Leonardo who is disposed to not throw away her professional ethics. One official of the Ministry of Culture has done as Melville's character Bartleby the scrivener did by saying, "I would prefer not to." And so the joyful war machine that was about to thrust probes into the living body of the painting by Giorgio Vasari was jammed. The official was not just anyone, but rather the head of the wall paintings department at the Opificio, Cecilia Frosinini. Her formal letter of protest addressed to Acidini on November 23, 2011 is so moral and illuminating that it is worthwhile repeating it in full.

With regard to the request put forward by the city of Florence for the Opificio delle Pietre Dure to oversee testing on the east wall of the Salone dei Cinquecento, frescoed by Giorgio Vasari, with the objective of carrying out endoscopic examination in the search for the hypothetically surviving *Battle of Anghiari* of Leonardo da Vinci, pursuant to law DPR 10 gennaio 1957, n.3 art. 17, I ask that the proceedings of the Institute reflect upon the following considerations.

1. Neither I, nor in general anyone at the Institute including all of its technical, scientific, and art historical divisions, has ever received any copy of scientific research carried out on the lost mural;
2. These studies have furthermore been conducted by third-party institutions or individuals, without any involvement of the Institute, both during the execution and interpretation phases.
3. On November 16, 2011, summary material was presented exclusively as a Power Point slide presentation by the engineer Seracini at the meeting hosted by the Florence municipal government and convened by the mayor. The presentation, obviously, is not equivalent to sharing data and precludes any serious evaluation of it. In the course of that meeting, in addition, there was no willingness on the part of the engineer Seracini to accept anything minimally contradictory or supplementary to the information provided.
4. The investigation aimed at assessing the condition of Vasari's fresco (despite the willingness shown by the research staff of the OPD, specifically Alberto Felici, a technical specialist, who went to Palazzo Vecchio to do so on a weekend, Sunday, November 20, 2011) underscores the need for further information and decision-making that can not be accomplished in the time frame identified by the city and sponsor as useful to the project.

I therefore believe that:

- a. the Institute was not given an opportunity to express a technical opinion of the proposed research, and therefore its scientific role has been abrogated;

b. the Institute was not put in a position to exert its role of assessing the technical feasibility of the proposed operations;

c. the Institute has not been allowed to decide with complete autonomy supported by serious and informed scientific evidence whether or not to participate in an activity that foresees endoscopic investigation by means of access from the front side, removing pictorial surface and making holes in Vasari's intonaco. The role of the Institute as an instrument of preservation has been negated, forcing it to cause damage to the paint surface by means of paint removal not motivated by preservation concerns.

In light of these observations I express my firm dissent for the operations and the activities that may be imposed on me according to the choices of the local government and sponsor and that I believe to be detrimental to my professional and academic role and contrary to the functions in the sphere of research and conservation which the State has asked me to carry out.

It is hard to imagine a functionary of the Soprintendenza (minuscule, for heaven's sake) as a citizen-hero. In the collective imagination, ravaged by twenty years of Berlusconi's "everyman's a master of his own house," the Soprintendenza is full of grey paper shufflers who block us from doing what we believe in our cities and in our homes. In a case like this, though, we realize that if our heritage endures despite everything, we owe it to this sort of "Low Church" of Soprintendenza officials who faithfully work by constitutional dictates, trying to rein in local authorities and wayward superiors in the name of preservation and for the cultural dignity of the artworks and of the territory entrusted to them. And when it happens that someone like Cecilia Frosinini does her duty thoroughly, the local authorities don't appreciate it. On November 30, 2011, in a press conference held in the Salone dei Cinquecento, Renzi attacked her, not concealing the true nature of the "research" but rather charging in waving it like a banner: "To fail to understand this important marketing action for Florence, you have to be absolutely [...] and we understand each other" (see the web page). At the same time, Terry Garcia conceded, "If it really is there, the investigation will be done in a way to keep both the Vasari and the Leonardo intact".

It was chilling to see an American television producer in the Palazzo Vecchio weighing in on the destiny of the Vasari that exists and the Leonardo that does not in front of the world's media. It was evidently too much and on December 3 the organization Italia Nostra presented a harsh complaint to the District Attorney of Republic of Florence. The organization asked the judiciary to ascertain whether the "provocative operation that would necessarily pass through, even if only partially, a wound made to the physical integrity of Vasari's fresco" does not expose itself to the "sanctions of article 635 (first and second sub-paragraph 3) of the criminal code which punishes damage to things of historic or artistic significance." The complaint, signed by the national president of Italia Nostra, Alessandra Mottola Molino, also contained a very penetrating analysis of the true mechanism of the affair:

It is obvious in fact that this is not the case of a required conservation obligation as defined by article 29 of the cultural heritage code in which the only permissible reason for intervening directly on an object is through a series of operations aimed at the recovery of the heritage and the integrity of its substance. The aim, on the contrary, conceived of and pursued outside of the institutional settings delegated to cultural guardianship and not limited by it but rather endured by it is what can be well described as political: the construction of a large spectacle with extensive media resonance thought to be capable of enhancing the prestige of the city and, of course, that of he who administers it. One result of “marketing” (to use Renzi’s word) that sacrifices the first mandate of guardianship, that of preservation, and that involves an unacceptable injury to the physical integrity of the cultural artifact (the fresco by Vasari).

A few months later the District Attorney of Florence closed the case for the curious reason that the Opificio restorers who had made holes in the fresco had then guaranteed to the police that the Vasari had not been damaged at all (so much for the impartiality of technical expertise). But the complaint caused another much more important reaction than that of the judiciary: at this point the sleepy international art history community woke up and lined up next to Cecilia Frosinini and Italia Nostra. At the beginning of December, a petition collected more than four hundred signatures in just a few days from the leading art historians of the world including those from museums like the Louvre, the National Gallery of London, the Metropolitan of New York, and the most important scholars of Leonardo and Vasari. The petition, addressed to Soprintendente Acidini and Mayor Renzi went like this:

We want to express our great concern for the fate of the fresco by Giorgio Vasari in Palazzo Vecchio in Florence which has had several holes drilled in it in the attempt to track down what might remain of Leonardo’s Battle of Anghiari. The dissociation of Dr. Frosinini, head of the wall paintings department at the Opificio delle Pietre Dure, has shown that inside the Opificio there is no consensus on the nature and risks of this operation. We think it highly unlikely that Vasari sealed something still legible under a wall and we are concerned that the most convincing art historical evidence has been undervalued to say the least in that it shows that the Battle was in all likelihood on the wall opposite that which is being drilled. Therefore, we share the complaint presented by Italia Nostra to the public prosecutors office of Florence and ask Soprintendente Cristina Acidini and Mayor Matteo Renzi to stop the work and not to begin again without having established an impartial observation group formed by recognized specialists of Renaissance art history.

The international reaction was immense: I remember how I was trying to see the overcrowded Leonardo exhibition (!) at the National Gallery of London when I was asked to go immediately to the BBC studios to explain in an interview the reasons for the appeal (that I had essentially laid out). The global media apparatus

assembled by the mayor of Florence turned out to be a double-edged sword. And if the observation group was not formed, the drilling campaign on the Vasari would really be over. The results of the analysis carried out on the materials taken from the holes made up until that point appeared at the beginning of March 2012 but were not presented in a scientific journal but rather in yet another highly trumpeted press conference held in the Salone dei Cinquecento, at which Renzi had himself accompanied by the banner of the city, ridiculously dragged in.

On that occasion, the team led by engineer Maurizio Seracini announced finding a gap behind the Vasari. It was anything but a surprise: the physicist from the University of Florence Massimiliano Pieraccini, inventor of the radar with which Seracini had, years before scanned that wall, declared that “the discontinuity exists, but across the entire east wall, and not as a localized structure that leads us to think of a niche made to protect something. Simply that Vasari constructed a wall on top of another preexisting wall.” But the highlight of the presentation was that traces of pigments were found on that second wall. Palazzo Vecchio was in the black: but this had nothing to do with the funding that in those days the treasurer of the Margherita party, Luigi Lusi, was said to have put in the pocket of Matteo Renzi among others. No, it was “Leonardo Black,” the same used in the *Mona Lisa*.

Now, even admitting that those samples of less than a third of a millimeter might possibly contain pigment (which, as we will see, no one will ever know), nothing connects it to Leonardo (and not to any other pictorial decoration present in the old hall). The idea that a specific chemical composition is the “proof” of the presence of the *Battle of Anghiari* has more to do with propaganda than with science. To make a similar statement (in any case, conceptually daring, because Leonardo did not use materials with a unique chemistry) it would take a long comparative analysis with an essentially non-existent database. In any case, one of the few places where such an investigation could have been carried out is a public institution located right in Florence: the Opificio delle Pietre Dure which contains very unusual scientific, technical, and historical expertise needed to come to terms with such complicated research. During the press conference, when a journalist asked the new Soprintendente of the Opificio, Marco Ciatti, what he thought of the results, he responded that he couldn't provide an answer because the Opificio had not been given the opportunity to repeat the analysis. The results came, in fact, from a private laboratory in Pontedera used by the Piaggio company (not really the pinnacle of scientific analysis for art history) and was not verified by any third-party institute except for a research team that Renzi himself had defined as a “marketing” group.

The evidence is solidified by testing and retesting, as Galileo said, but in this case there were no elements either to prove or to disprove, but merely to believe, as

one believes in an article of faith. So let's then try to believe that when drilling willy-nilly in the Vasari exactly those substances jump out that appear at the top of the list that Google spits out when the words "Leonardo" and "pigments" are put into the search field. Even if such a miracle occurred, why didn't Maurizio Seracini and Matteo Renzi have the experiments repeated at the Opificio?

Based on this "airtight" evidence, Renzi asked Minister Ornaghi to make the *Battle of Anghiari* project "one of the largest and most crucial issues of cultural policy of this country". In these sober and measured tones it was finally possible to envision a plan for the growth of the nation: a "Big Brother" for art history. But, watch out! Soon thereafter the short step from reality show to a harsher reality was announced. On the edge of the press conference, the mayor declared to Reuters the hope that technology would allow for the contemporaneous enjoyment of both the Leonardo and Vasari but that, if he had to choose, he would choose Leonardo. In the legendary laboratory of Pontedera, the first experiment in eugenics in the history of art was evidently performed.

Despite all this, the next day the Italian press was, as usual, enthusiastically lapping up what everyone or almost everyone referred to as "evidence". The most excited was Armando Torno who wrote for the *Corriere della Sera*: "whether the wall painting has disappeared, or isn't there, or if you only see fragments, it matters little. It is the work of Leonardo". The creator of the insert "Manifesto for Culture" of *Il Sole 24 Ore* (motto: culture pays) continued in these terms: "The *Battle of Anghiari* has found experts who warn caution, and rightly so. However, no one can stop research, testing, hypotheses, the international mystery that is being fueled, and the amateurs who find confirmation for their ideas. That which Leonardo only thought has already become reality. What he left unfinished becomes a laboratory — of imagination" (Armando Torno, *I misteri della Battaglia di Anghiari riaccendono la febbre per Leonardo*, *Corriere della Sera*, March 13, 2012).

Renzi and Torno hit the mark: what really wins over the audience is the mystery, not the reality; the suggestive distraction, not the empirical proof; the fantasy escape, not the critique of reality. He who wins appeals to our irrational parts, in short, not someone who seeks to build and defend measurable arguments. It does not matter that we are not speaking of Cagliostro but of Leonardo whose entire worldview we can sum up like this: "of course in the trial of things, the sentence should be left up to experience" (cited in *Scritti d'arte del Cinquecento*, edited by Paola Barocchi, Ricciardi, Milano-Napoli 1971, II, 239). If the media had been up to the "experience", that is aware of the rules of science, the sensational "proof" of the existence of the *Battle of Anghiari* announced in Renzi's press conference would have melted away like snow in the sun many hours before coming out in the papers.

But by now the real goal of the largest stakeholder in the operation, that is National Geographic, had been reached: on March 20 a documentary was broadcast worldwide announcing as news, and indeed as a scientific truth, the finding of the lost Leonardo. Like a huge rosary, each minute deserves to have its own commentary, but for now, we can at least describe one scene in which Maurizio Seracini stops a driller in fear that he has gone too far and pierced the intact *Battle of Anghiari* that is imagined to be directly underneath, so glossy as to be ready for all the cover pages of the world. Self-satire? I'm afraid not. Obviously, neither in that broadcast nor (more seriously) in the subsequent public service RAI production, an abysmal episode of *Voyager* by Roberto Giacobbo, there was no mention of the opposition of the international community of art historians. But it is basically understandable: what does blockbuster entertainment have to do with scientific research? After a few million people around the world were sent off to sleep with the firm conviction that in a few months time they would be able to see the rediscovered masterpiece, the work stopped.

It was high summer, as usual, when Renzi made his next move. He did it with a letter in which he asked Soprintendente Acidini to allow further holes in the Vasari, as the data bandied about in March had been so positive. If Italy gets to have the "Worker President", Firenze can't escape the "Art Historian Mayor". I don't know of other cases (meaning in Western democracies) in which the head of a government (as an individual) signs an official letter in which he assumes charge of and guarantees a scientific project. But that is what happened in the letter of July 18, which definitively transformed his personal "Leonardo hunt" into a State research project (and Maurizio Seracini into a historian-scientist of the Court: *Corriere Fiorentino*, July 18, 2012). "We are in the presence of a series of established facts", writes the art historian mayor. The decisively reckless claim serves to cover a shocking admission: "the amount of material removed in the sampling areas identified by the Opificio has not been sufficient for additional laboratory analysis which is why new sampling needs to be done". This is in essence a declaration of scientific bankruptcy, the candid confession that the press conference of March and the documentary that National Geographic made to support the operation were founded on a non-repeatable experiment. Sure, because if sampling were repeated and if, by chance, the Opificio did not find the same substances at that point, the affair would revolve in an eternal stall between he who can prove that there is nothing there and he who continues to claim to have found something but then to have used it all up in the legendary laboratory of Pontedera (Oh, cynical, cheating fate!).

In conclusion, Renzi wrote that "Professor Maurizio Seracini" would publish this research in "scientific journals". The allusion is to "Medicea", a journal whose director isn't an art historian or a scientist, but a Florentine journalist and spokesman for Cristina Acidini, author of booklets stuffed with glaring art

historical blunders. Cristina Acidini responded that they could not make new holes but they could reinsert the probes into the still open holes and remove additional material for new analysis. Faced with this balanced, though a bit hypocritical response from the Soprintendenza, Renzi raised his aim and on Ferragosto wrote an unceremonious letter to the barely present Minister Ornaghi that began, "Dear Minister, the city of Florence will never accept [...]" and continued with, "we have not asked for the moon [...]" yours is a "Pontius Pilate position". And further, "if you and your colleagues prefer to spend time not making a decision, it won't be my administration playing at postponement" because "we are serious". And finally the last strike, "if the minister is afraid to authorize that which is constantly authorized in all the restorations of the world, we will wait for a change of government" (for the full text of the letter, see the web page). Ornaghi, in truth, did not actually do anything, (in which, to be sure, he succeeded perfectly). But the scrap dealer [as Renzi is sometimes called] does not distinguish between scientific and technical decisions of officials of the Ministry of Culture and the responsibilities of the Minister himself: for him it is all within the reach of politics. That is, within his reach. Therefore he puts pen to paper and insults Ornaghi in the name of and on behalf of the City (with which he identifies like the Sun King with the State).

The letter is a key text for he who wishes to understand Matteo Renzi, the most incredibly healthy carrier of culture that moves on the Italian political scene in the sense that he speaks about it all the time without being the least bit affected by it. "The analysis of engineer Seracini, supported by the city of Florence [...] produced undeniable results [...] under the Vasari there is a painting". False. As we have seen, Seracini removed samples from underneath the Vasari that he had analyzed in a laboratory of his choice and then he presented (in a press conference, not a scientific setting, mind you) that it came from paint, a paint that only Leonardo would have used. No independent laboratory was able to do counter testing and therefore we need to trust the word of a team sponsored by a docu-fiction channel. And now that the Soprintendenza of Florence concedes to the reinsertion of probes in the existing holes in the Vasari and therefore offers a chance to finally shed a scientific light on this farce, what does Renzi do? He turns the tables and insults Ornaghi saying that either the Vasari is detached or nothing. A broken down way of coming out of the corner and throwing media sand in the eyes of the international observers who at this point begin to get lost in the meandering of an always more surreal Italianate affair.

"To be correct, I have the obligation to tell you", writes Renzi to Ornaghi, "that the city will publish Seracini's research". And this is truly marvelous: a city that publishes scientific research. Not even in Soviet Russia was the political authorities' control of research and knowledge so direct. Renzi doesn't

promote, support, or hope for: no, he publishes as if he were the CNR or an entire university department. The municipality of Paris disburses scholarships that allow young Italians that study, for instance, Greek to freely conduct their research whereas the government – no, the city of Florence if you look closely – directly publishes its own research.

By mid-September the scaffolding structures with which the mayor had hunted the ghost of Leonardo in Palazzo Vecchio were being sadly dismantled under the most rigorous press silence. Even the most neutral observers thought that Renzi had an ace up his sleeve, as he seemed so superior. And everyone asked how, at the end, it would turn out. Now we know. When there was a risk of it becoming evident that the proof broadcasted across the world wouldn't hold up to the slightest impartial examination, Renzi shockingly turned the tables: "I won't find Leonardo because they won't let me work!". The rhetoric is exactly that of a dyed-in-the-wool Berlusconi.

Renzi's city doesn't shape citizens with its history and its public arts but produces customers with the caricature of scientific research applied to a morally privatized art. There is method to this madness.

Riferimenti bibliografici

Lasch [1995] 2001

Cristopher Lasch, *La ribellione delle élite. Il tradimento della democrazia*, Milano [1995] 2001.

Montanari 2013

Tomaso Montanari, *Le pietre e il popolo. Restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*, Roma 2013.

Oldenburg 1985

Ray Oldenburg, *The Great Good Place: Cafés, Community Centers, Beauty Parlors, General Stores, Bars, Hangouts and How They Get You Through the Day*, New York 1985.

Sandel [2012], 2013

Michael J. Sandel, *Quello che i soldi non possono comprare. I limiti morali del mercato*, Milano [2012] 2013.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Silvia Galasso
Venezia • novembre 2013

www.engramma.org

112

dicembre 2013

ENGRAMMA • 112 • DICEMBRE 2013
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-57-7

Astri, ninfe, amori nel Rinascimento

a cura di Emma Filipponi, Alessandra Pedersoli

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-57-7

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

- 5 | Astri, ninfe, amori nel Rinascimento
Editoriale di Engramma n. 112
Emma Filipponi e Alessandra Pedersoli
- 7 | La Pallade con lancia da giostra: autorappresentazione simbolica
da Giuliano a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici
Sara Agnoletto
- 22 | Cimone e Efigenia, ovvero l'Amore fonte di civiltà
Sara Agnoletto
- 38 | La medaglia di Sperandio de' Savelli per Tito Vespasiano Strozzi
e la tomba di Protesilao
Antonello Fabio Caterino
- 58 | I costumi degli antichi romani negli Habiti di Cesare Vecellio
Giorgio Reolon
- 124 | Nessun giorno senza un passo. I disegni di Cecilia Capuana
per *Gradiva* di Jensen
Antonella Sbrilli
- 129 | Il rilievo laser scanner del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia
a Ferrara
Martina Ballarin, Caterina Gottardi, Luca Pilot, Paolo Vernier

Astri, ninfe, amori nel Rinascimento

Editoriale di Engramma n. 112

Emma Filipponi, Alessandra Pedersoli

Il numero 112 di Engramma propone una serie di contributi che intrecciano alcuni dei temi di ricerca sul Rinascimento seguiti dalla rivista con particolare attenzione: dallo studio dei soggetti del fondale della *Calunnia di Apelle* di Botticelli al ciclo del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara, dall'analisi delle imprese nelle medaglie umanistiche, alle vesti rinascimentali ispirate alla classicità. Figure amorose o eroiche riemergono, in veste di Ninfa, nelle opere figurative e nei poemi eruditi, e si intrecciano e complicano i loro segni nell'attualità di una 'moda' in cui l'antico è diversamente rievocato in vita, chiamato a rinascere con desiderio urgente e attuale.

I due contributi di Sara Agnoletto sono il frutto di un lavoro di approfondimento *in itinere* sul fondale della *Calunnia* (si veda lo studio generale sul palinsesto del fondale pubblicato nel numero 104 di Engramma), in cui l'attenzione si concentra su due dettagli, proponendone una originale interpretazione: la Pallade con la lancia da giostra, in cui Agnoletto ravvede una traccia importante del famoso stendardo realizzato da Botticelli per Giuliano, e un altro particolare del fondale per il quale l'autrice propone che il testo ispiratore sia la novella di Cimone ed Efigenia della V giornata del Decameron di Boccaccio.

Nel suo contributo *La medaglia di Sperandio de' Savelli per Tito Vespasiano Strozzi e la tomba di Protesilao*, Antonello Fabio Caterino propone un'interpretazione della scena rappresentata nello sfondo della medaglia di Sperandio de' Savelli per Tito Vespasiano Strozzi; interpretazione che l'autore ricostruisce anche attraverso il confronto delle fonti antiche e correda con una traduzione inedita di brani dalle *Elegie a Filliroe* dal poema Eroticon di cui è autore lo stesso umanista.

Il saggio di Giorgio Reolon, *I costumi degli antichi romani negli Habiti di Cesare Vecellio*, approfondisce l'importanza degli studi di antiquaria per la cultura veneta alla fine del Cinquecento: il saggio è corredato con le trascrizioni dell'edizione veneziana del 1590.

Antonella Sbrilli, a partire dalle illustrazioni di Cecilia Capuana per l'edizione 2013 della *Gradiva* di Wilhelm Jensen, riconosce nel particolare del calcagno in copertina la ripresa di un dettaglio del famoso calco dell'originale (come noto conservato ai Musei Vaticani) che Freud possedeva nel suo studio: l'accento è posto sulla forza ispiratrice che il dinamismo della figura della Ninfa ingrediente ebbe nell'Ottocento sulla cultura tedesca – una forza che permea ancora oggi l'immaginario collettivo.

In chiusura, il saggio di Martina Ballarin, Caterina Gottardi, Luca Pilot e Paolo Vernier sul rilevamento del Salone del Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara, si presenta come l'ultimo risultato della campagna di ricerche su Palazzo Schifanoia a Ferrara: gli studiosi, nel presentare i dati del rilevamento laser scanner, ricostruiscono una sorta di 'diario di bordo' della nuova campagna di rilievo delle pareti del Salone dei Mesi, mettendo a fuoco l'importanza delle informazioni scientifiche anche in relazione a iniziative future sul fronte degli studi e dell'allestimento museale.

La Pallade con lancia da giostra:

autorappresentazione simbolica da Giuliano
a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici

Sara Agnoletto

Dal 1893 tutti gli studiosi che si sono espressi sul soggetto del rilievo della base numero 15 della *Calunnia di Apelle* di Sandro Botticelli (base numero 17 secondo il diagramma elaborato da Meltzoff) hanno convenuto che si tratta di una immagine di Minerva (per i dettagli, l'analisi dei soggetti, la bibliografia critica del fondale della *Calunnia* si rimanda, in Engramma, a Agnoletto 2013). Di conseguenza la prima ipotesi di lettura avanzata da Hermann Ulmann è stata accreditata negli anni, senza tuttavia essere mai approfondita o discussa. Eppure questa immagine di Minerva a oggi non pare interamente compresa, in quanto presenta qualcosa di inconsueto che sollecita un approfondimento della ricerca.

Notava Stanley Meltzoff che la Minerva che appare nel fondale dell'opera botticelliana assomiglia in maniera considerevole ad altre varianti del soggetto realizzate da Sandro Botticelli, in particolare a un disegno, attribuito all'artista, e a una tarsia lignea del Palazzo Ducale di Urbino. Il disegno cui fa riferimento Meltzoff è con tutta probabilità uno studio raffigurante Minerva con un ramo di ulivo conservato presso il Gabinetto dei Disegni



(da sin. a des.) Bartolomeo di Giovanni (?), *Calunnia di Apelle* (partic.), tempera su tavola, fine del XV sec., Firenze, Galleria degli Uffizi; Baccio Pontelli su disegno di Sandro Botticelli, *Pallade*, tarsia lignea, 1479-1482, Urbino, Palazzo Ducale; Sandro Botticelli, *Minerva*, disegno, fine del XV sec., Oxford, Ashmolean Museum; Sandro Botticelli, *Minerva*, disegno, fine del XV sec., Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi; Anonimo su cartone botticelliano, *Minerva*, arazzo, 1491 c.a Favelles, Collezione dei Visconti di Baudreuil.

e delle Stampe degli Uffizi di Firenze. Va però ricordato che un disegno di identico soggetto è conservato anche presso l'Ashmolean Museum di Oxford. È opinione condivisa tra gli studiosi che queste immagini, insieme con l'arazzo eseguito per Guy de Baudreuil, abate di Saint-Martin-aux-Bois, derivino tutte da un'opera perduta di Sandro Botticelli: lo stendardo dipinto per Giuliano de' Medici in occasione della giostra celebrata a Santa Croce, in Firenze, il 29 gennaio 1475.

Fortunatamente di quel 'panno' possediamo una descrizione ecfrastica anonima (scoperta nel 1902 da Giovanni Poggi), puntualmente confermata dai versi del poeta neolatino Naldo Naldi:

Era sopra il decto cavallo uno armato...; portava in mano una asta grande dipinta d'azzurro suvi uno stendardo di taffetà alexandrino frappato e frangiato in torno che nella summità era un sole et nel mezo di questo stendardo era una figura grande simigliata a Pallas, vestita d'una veste d'oro fine in fino a mezo le gambe, et di socto una veste bianca, ombreggiata d'oro macinato, et uno paio di stivalecti azurri in gamba: la quale teneva i piè in su due fiamme di fuocho et delle decte fiamme usciva fiamme che ardevano rami d'ulivo, che erano del mezo in giù dello stendardo, che dal mezo in su erano rami senza fuocho.

Haveva in capo una celata brunita all'antica, e suoi capelli tucti attrecciati che ventolavano. Teneva decta Pallas nella mano diricta una lancia da giostra et nella mano manca lo scudo di Medusa. Et appresso a decta figura un prato adorno di fiori di varii colori che n'usciva uno ceppo d'ulivo con un ramo grande, al quale era legato uno dio d'amore cum le mani diriecto cum corde d'oro. Et a' piedi aveva archio, turcasso et saecte rocte. Era commesso nel ramo d'ulivo, dove stava legato lo dio d'amore, uno brieve di lectere alla francese, d'oro, che dicevano:

La sans par. La sopradecta Pallas guardava fisamente nel sole che era sopra a lei.

Non può esserci dubbio che la Minerva che compare nella tappezzeria Baudreuil e nei disegni oggi agli Uffizi e all'Ashmolean Museum sia altra cosa rispetto alla figura che, secondo le fonti, era rappresentata nello stendardo della giostra medicea del 1475: tra i particolari che non tornano significativa pare l'assenza della lancia da giostra e dei bronconi ardenti. In un saggio pubblicato nel *Journal of Warburg and Courtauld Institutes* nel 1938-1939, Rudolf Wittkower ha fatto luce sulla questione argomentando che, nonostante per ragioni stilistiche sia evidente la fattura botticelliana dell'arazzo, alcuni dettagli inducono a pensare che l'abate stesso abbia preso parte all'invenzione del disegno: sia alla composizione dei versi incorniciati nel cartiglio, sia all'ideazione della figura di Minerva, fino alla pianificazio-

ne dello schema generale della composizione. All'abate stesso sarebbe da attribuire, secondo Wittkower, la scelta del modello per la figura di Minerva, che deriverebbe dalla medaglia realizzata da Francesco Laurana nel 1463 per René, duca d'Anjou, conte di Provenza e re di Napoli. L'intenzione di Laurana sarebbe stata quella di celebrare l'indole pacifica del re, e più precisamente la sua intenzione di rinunciare a guerre e battaglie per far ritorno nell'amata Provenza e dedicarsi a coltivare i propri interessi culturali e sociali: perciò Laurana combina l'iscrizione «PAX AUGUSTI» con la rappresentazione di una 'Minerva Pacifica', preferendola alla più convenzionale immagine della dea della Pace, che ha come attributo caratterizzante il ramo d'ulivo, ma porta anche cornucopia e caduceo.

Francesco Laurana, Minerva, medaglia, 1463.



La tappezzeria Baudreuil rappresenterebbe quindi, secondo Wittkower, la personale impresa umanistica di un abate francese il quale, ispirato dal lavoro di Francesco Laurana per un committente anch'egli francese (René d'Anjou), facendo ritorno in Italia commissionò la realizzazione di un'opera che corrispondeva a uno schema precedentemente acquisito. Il disegno degli Uffizi, come dimostra la griglia quadrettata, sarebbe servito per trasferire la figura di Minerva sul cartone utilizzato per tessere l'arazzo. Tutti gli altri elementi della composizione sarebbero stati anch'essi consegnati in forma di piccoli disegni, per essere poi ricomposti in Francia, o presso il circolo che faceva capo all'abate di Saint-Martin-aux-Bois, o presso la manifattura tessile dove fu realizzata la tappezzeria.

Nell'arazzo il tema centrale era la celebrazione della Saggezza, come virtù principale dell'abate: lo scudo con la testa di Medusa, simbolo apotropaico di terrore e distruzione, è appeso all'albero senza vita della Conoscenza, mentre l'armatura pende, alla maniera di un trofeo antico, dall'albero verde e rigoglioso della Grazia, le cui foglie e bacche sono di agrifoglio, emblema personale di Guy de Baudreuil. La corazza, simbolo di resistente virtù, in combinazione con l'albero della Grazia, starebbe a significare, sempre secondo Wittkower, che la virtù dell'abate è determinata dalla Grazia divina. Avvolto al tronco dell'albero, il cartiglio con il motto di Baudreuil recita: «SUB SOLE SUB UMBRA VIRENS». La sentenza, ripetuta nel bordo che incornicia il panno in alternanza con il cuore coronato del blasone e con ghirlande di agrifoglio, richiama la natura sempreverde della pianta e allude alla sempre vitale virtù del celebrato. La saggezza non è però soltanto sapienza del divino, ma anche sapienza delle cose umane, e quindi la fede nella vita eterna ha, come controparte, la conoscenza dei peccati. In questo senso, nell'interpretazione di Wittkower, l'albero morto rappresenta il lato oscuro della verità. L'immagine della 'Alma Minerva', madre delle arti e delle scienze, è, come recita l'iscrizione, «MINERVA MORTALES CUNCTIS ARTIBUS ERUDIENS», e si fonde con l'immagine della 'Minerva pacifica', stante nel mezzo della composizione con il ramo d'olivo e l'elmo in mano, «SUB SOLE SUB UMBRA VIRENS». Il suolo roccioso indicherebbe che il cammino che conduce alla saggezza è arduo, ma i fiori della conoscenza germogliano tutt'intorno.

In questo gruppo di immagini è certo che la Pallade della tarsia lignea del Palazzo Ducale di Urbino presenta, come osservò per primo Aby Warburg, evidenti analogie con la Pallade dello stendardo di Giuliano de' Medici quale è descritta nelle descrizioni che ci sono pervenute: la figura femminile, in piedi su bronconi ardenti, stringe nella mano sinistra uno scudo con la



testa di Medusa, appoggiato a terra; il suo sguardo è rivolto verso il cielo e, particolare importante ai fini del discorso che si sta tessendo, con la mano destra impugna una lancia da giostra, inconfondibile grazie al caratteristico elemento protettivo a forma di campana – il padiglione, che separa l'impugnatura dall'astile, onde meglio proteggere la mano del cavaliere. Una lancia da giostra, quindi, e non una semplice lancia con la punta rivolta verso il basso, espressione di magnanimità e di aspirazioni pacifiche, come è stata talvolta erroneamente interpretata. Tra le due opere non mancano, come fa notare Jacques Mesnil, delle differenze. Non si può pertanto affermare che la Pallade urbinata riproduca puntualmente l'immagine dello stendardo purtroppo perduto, ma ne riutilizza alcuni elementi adattandoli in una composizione originale che, comunque, risulta essere il parallelo più vicino all'insegna di Giuliano.

Nel palazzo urbinato l'immagine di Pallade e quella di Apollo furono poste come numi tutelari dell'appartamento Ducale, a ornamento della monumentale porta a due battenti che si apre dalla Sala degli Angeli (così chiamata per via dei fregi che ornano il camino al centro della sala), al Salone del Trono (chiamato così per il trono papale collocatosi durante il dominio dello Stato Pontificio). La magnifica porta è datata tra il 1474 (anno in cui Federico da Montefeltro ottenne da papa Sisto IV Della Rovere il titolo di duca, cui allude orgogliosa l'iscrizione «FE-DUX» che campeggia sulla porta) e il 1482, anno della morte dello stesso Duca. Sarà però verosimile postdatare la sua ideazione a un periodo successivo alla giostra del 1475, dal momento che la figura della tarsia di Urbino riprende l'immagine di Pallade che in quell'anno il figlio minore di Piero il Gottoso utilizzò come insegna personale nella giostra che i Medici organizzarono per celebrare la lega difensiva (la «Santissima Lega») stipulata il 2 novembre 1474 con Venezia e Milano. Solo tre anni più tardi lo stesso Giuliano perdeva la vita in una memorabile congiura, di cui probabilmente uno degli artefici fu, complice il papa Sisto IV, proprio il Duca di Urbino Federico da Montefeltro.

Nel corpus delle opere di Sandro Botticelli o della sua bottega si possono individuare altre due immagini di 'Pallade con lancia da giostra': si tratta di due figure, già identificate come 'Minerva' da Hermann Ulmann, ma finora mai messe in connessione con la serie collegabile allo stendardo perduto. La prima è la figura femminile della base numero 15 del fondale della *Calunnia*; la seconda compare nell'illustrazione del XII canto del *Purgatorio*

(nella pagina precedente) Baccio Pontelli su disegno di Sandro Botticelli, Porta dell'appartamento Ducale, tarsia lignea, 1479-1482, Urbino, Palazzo Ducale.

della *Divina Commedia* di Dante, opera che com'è noto l'artista fiorentino illustrò, tra il 1480 e il 1494, per incarico di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (detto il Popolano), cugino di secondo grado di Lorenzo il Magnifico, amico e mecenate del pittore.

Il XII canto del *Purgatorio* conclude la triade dedicata alla superbia, il più grave dei sette peccati capitali: nel X canto sono esposti esempi di umiltà premiata, nell'XI hanno luogo gli incontri con tre personaggi rappresentativi del peccato di superbia, nel XII vengono riportati alcuni casi esemplari del vizio punito. Tra gli episodi mitologici nei quali la superbia è punita in modo esemplare, Dante segnala quello della battaglia di Flegra, in cui il gigante Briareo fu colpito dal fulmine di Giove ("Vedea Briareo fitto dal telo celestiale giacer, da l'altra parte, grave a la terra per lo mortal gelo", Dante, *Purgatorio XII*, 28-30) e i Giganti sono sterminati da Zeus, aiutato dagli altri dei e da Eracle ("Vedea Timbreo [epiclesi di Apollo], vedea Pallade e Marte, armati ancora, intorno al padre loro, mirar le membra dei Giganti sparte", Dante, *Purgatorio XII*, 31-33). Nel minuzioso disegno botticelliano che illustra questo passo, la dea sembra colta nel momento in cui recupera le forze al termine della battaglia, mentre contempla i corpi squartati dei Giganti che giacciono ai suoi piedi; con la mano destra impugna la lancia da giostra, con la sinistra uno scudo posato al suolo.

È risaputo che Pallade fu un soggetto allegorico caro alla famiglia de' Medici. Negli inventari medicei del 1492 è attestata "nella camera di Piero" [Piero di Lorenzo de' Medici, detto il Fatuo, figlio primogenito di Lorenzo de' Medici e Clarice Orsini] la "figura di Pa[llade] et con schudo dandresse e una lancia d'arco di mano di Sandro da Botticello" (per l'incomprensio-



(sin.) Sandro Botticelli, *Purgatorio XII.1*, disegno su pergamena, 1480-1495 ca, Berlino, Kupferstichkabinett; (des.) Sandro Botticelli, *Purgatorio XII.1 (particolare)*, disegno su pergamena, 1480-1495 ca, Berlino, Kupferstichkabinett.

bile “dandresse” Warburg ha pensato a “di medussa” o ancora “dapresso”; altrettanto oscura l'espressione “lancia d'arco” che l'archeologo tedesco Reinhard Kekulé sciolse come “lancia ed arco”).

Giorgio Vasari ricorda inoltre che Sandro Botticelli “in casa dei Medici, a Lorenzo vecchio [il Magnifico] lavorò molte cose: e massimamente una Pallade su una impresa di bronconi, che buttavano fuoco; la quale dipinse grande quanto il vivo”. Alla testimonianza scritta di Vasari va affiancato, come documento grafico, l'arazzo che lo stesso ideò su incarico di Cosimo I, per arredare uno degli ambienti di Palazzo Vecchio, storico Palazzo della Signoria.

La tappezzeria, che fa parte di una serie di sette arazzi in cui sono illustrati alcuni episodi significativi della vita di Lorenzo il Magnifico, rappresenta, come esplicitamente indicato nell'inventario della Guardaroba medicea “un panno del detto Lorenzo dell'Accademia delli scultori e pittori”. Il personaggio alla destra del Magnifico, in atto di mostrare al signore di Firenze un bozzetto, fu identificato nel 1903 da Luigi Simoneschi come Sandro Botticelli. Lo stesso Simoneschi interpretò la figura femminile che appare nel disegno scalza, con l'elmo piumato, una lancia nella mano destra e uno scudo nella sinistra, come un riferimento alla Pallade dello stendardo di Giuliano de' Medici per la giostra fiorentina del 1475.



(sin.) Benedetto di Michele Squilli, Lorenzo nell'Accademia delli scultori e pittori (partic.), arazzo, 1571, Pisa, Museo Nazionale di Palazzo Reale; (des.) Benedetto di Michele Squilli, Lorenzo nell'Accademia delli scultori e pittori, arazzo, 1571, Pisa, Museo Nazionale di Palazzo Reale.

Eppure, come si è visto in precedenza, nell'insegna di Giuliano Minerva non impugnava una semplice lancia, bensì una lancia da giostra, dettaglio riportato dalle fonti testuali e figurative con l'attenzione che si riserva ai particolari significativi. È importante sottolineare questa connotazione specifica, non adeguatamente valorizzata nelle letture critiche anche recenti, perché proprio la lancia da giostra, grazie al suo straordinario potere evocativo, all'immediatezza e alla pregnanza, è, insieme ai bronconi ardenti, un attributo identificativo di Giuliano. Sarà da includere in questa lettura anche l'analisi di un'altra importante opera di Botticelli: *Venere e Marte*, conservato alla National Gallery di Londra.

Si tratta di una pittura a tempera su tavola, che misura 69 cm di altezza per 173,5 cm di larghezza, e che in genere è datata a dopo il ritorno dal soggiorno romano del pittore (1482) e viene messa in relazione con gli altri grandi dipinti della serie mitologica realizzati dal Botticelli: la *Primavera*, la *Nascita di Venere* e la *Pallade e il centauro*. Il formato dell'opera e il soggetto rappresentato hanno fatto ipotizzare che si tratti di una spalliera, la quale avrebbe decorato il letto matrimoniale di una coppia di sposi novelli: in essa Venere riposa distesa ma vigile, di fronte a un Marte addormentato; la dea indossa l'abito da sposa, allo stesso modo che nella *Primavera*, e i satirelli, come ha rilevato per primo il critico George Noble Plunkett, furono ispirati da quelli che compaiono nella elegantissima riconversione ecfrastica che Luciano ci ha lasciato del pittore Aezione raffigurante *Le nozze di Rossane e di Alessandro*:

È dipinto un talamo bellissimo, ed un letto nuziale: Rossane è seduta, venustissimo fiore verginale, con gli occhi a terra, e vergognosa d'Alessandro che l'è dinanzi. Ridenti amorini le sono d'intorno: uno di dietro le scopre



Sandro Botticelli, *Venere e Marte*, tecnica mista su tavola, 1482-1483 ca, Londra, National Gallery.

il capo dal velo, e l'addita allo sposo: un altro, come gentil valletto, le toglie una scarpetta d'un piede, ch  ella   gi  per corcarsi: un altro amorino preso Alessandro alla clamide, lo trae verso Rossane, e si vede lo sforzo che ei fa nel tirare. Il re porge una corona alla fanciulla. Compagno e pronubo Efestione gli sta vicino, tenendo in mano una face accesa, ed appoggiandosi ad un bellissimo garzonetto, che forse   Imeneo. In un altro piano del quadro altri amorini scherzano con le armi di Alessandro, due portano la sua lancia, imitando i facchini quando portano una trave pesante: due altri, messi uno a sedere su lo scudo in atto da re, lo trascinano, tirando lo scudo per le corregge: ed un altro ficcatosi nella corazza che giace per terra, pare vi si sia appiattato per fare un bau ed una paura a quelli che trascinano lo scudo quando gli verranno vicino (Luciano, *Herodotus Sive Aetion*, 4-6; traduzione di Luigi Settembrini).

Il prestito, osserva Guido Cornini, "si giustifica con l'identit  delle circostanze esterne che ispirarono l'esecuzione del quadro antico cos  come l'allogazione del dipinto moderno: circostanze matrimoniali". Il quadro realizzerebbe dunque una compiuta iconografia augurale, indirizzata a una coppia nella fausta ricorrenza delle nozze. Fu Ernst Gombrich a identificare nell'inconsueto motivo delle vespe che sciamano dentro e fuori il tronco spezzato collocato sopra la testa del dio addormentato, una allusione al nome dei Vespucci. Questo ha fatto pensare che l'opera potesse essere stata realizzata per il matrimonio di un membro di quella famiglia o che potesse rappresentare gli amori di Giuliano e Simonetta. Entrambe le ipotesi sono verosimili alla luce dei nuovi dati di cui disponiamo. Gli attributi di Marte non vanno difatti solo letti come una interpretazione in chiave moderna, come una semplice attualizzazione delle armi del dio: la lancia da giostra  , in questo contesto, un chiaro riferimento all'emblema adottato da Giuliano de' Medici nella giostra del 1475, qui utilizzato per far riferimento al figlio cadetto di Piero de' Medici, cos  come il nido di vespe rimanda alla persona di Simonetta Vespucci. A conferma di questa lettura   possibile inoltre distinguere sull'elmo indossato da uno dei piccoli fauni il broncone ardente, vale a dire "l'impresa di bronconi", l'altro emblema che secondo il Vasari Giuliano avrebbe vestito "nella sua giostra sopra l'elmo, dinotando per quella che, ancora che la speranza fusse dello amor suo tronca, sempre era verde, e sempre ardea, n  mai si consumava".

Sebbene sia innegabile una prima identificazione dei protagonisti del quadro con Simonetta Vespucci e Giuliano de' Medici,   possibile, a partire dalla lettura di recente formulata a proposito della *Primavera* da Monica Centanni sulla base dei riscontri documentari raccolti da Ivan Tognarini, riconoscerli anche, contemporaneamente, la figura di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medi-

ci (nuovo Giuliano) e Semiramide Appiani (nuova Simonetta) che nel 1482, data prossima alla presunta realizzazione del quadro, celebrarono le proprie nozze (sul tema si veda, da ultimo, Centanni 2013). Lorenzo di Pierfrancesco aveva ereditato, come una sorta di “private heraldy” (l’espressione è di Gombrich), l’impresa del broncone secco che riprende fuoco che era stata dello zio Giuliano, e nella *Primavera* e nel *Venere e Marte* reinterpreta insieme alla sposa Semiramide la storia d’amore di Giuliano e Simonetta. Non è azzardato immaginare che Lorenzo possa avere adottato anche un altro emblema dello zio Giuliano, la Pallade con lancia da giostra che, non a caso, riappare in un’altra opera che lo stesso Lorenzo di Pierfrancesco commissiona in quel torno d’anni a Sandro Botticelli: l’illustrazione de *La Divina Commedia* di Dante. Se così è, il rilievo con l’immagine di Pallade nella *Calunnia*, oltre ad avere un valore apotropaico come già proposto da Stanley Meltzoff, avrebbe anche una chiara valenza emblematica.

Il rapido suggerimento che Meltzoff racchiude in un breve accenno, merita di essere preso in considerazione e sviluppato. Minerva, dea della sapienza e delle virtù civili, sembra essere invocata per scacciare le cattive influenze di quei vizi (ignoranza, sospetto, rancore, insidia e frode, secondo l’insegnamento della lezione di Luciano), che possono per l’appunto influenzare e viziare il giudizio degli uomini; proprio il giudizio giusto è considerato dagli umanisti il pilastro fondamentale sia della civiltà che del buon governo, e la dote principale tanto dell’uomo civile come del buon governante. L’uomo rinascimentale, finalmente libero di scegliere cosa vuole diventare, può trascendere il mondo naturale, costruire una società civile, e ottenere, grazie alle proprie opere, l’immortalità della gloria. Esempi di *humanitas* e di eroismo civile, storie di imprese giuste condotte per una giusta causa, sono variamente distribuite nella decorazione del fondale architettonico della *Calunnia*: David (nicchia 4), Muzio Scevola (cassoni 7, 8 e 9) e Giuditta



(sin.) Sandro Botticelli, *Primavera* (partic.), tempera su tavola, 1480-1485, Firenze, Galleria degli Uffizi; (des.) Sandro Botticelli, *Venere e Marte* (partic.), tecnica mista su tavola, 1482-1483 ca, Londra, National Gallery.

(nicchia 14, architrave 9, plinto 11) inscenano una esemplarità civile fondata sulla difesa della libertà contro il tiranno e sulla salvezza della patria. E sempre fra i rilievi del fondale è indicata un'altra potenza trasfigurante, fonte di civiltà, in grado di motivare l'uomo affinché intraprenda e percorra quel cammino che lo convertirà in un uomo veramente *humanissimus* – colto, educato e virtuoso, capace di contenere l'impulso naturale e bestiale delle proprie passioni; un uomo che si innalza al di sopra della natura, della *ferinitas* e si distanzia dalla *barbaritas*, guidato dalla potenza di Amore. Sull'architrave 8 e sulla base 14 della *Calunnia* è raffigurata la novella di Cimone ed Efigenia, "che sviluppa il grande tema della bellezza femminile catartica, esaltatrice, nobilitante degli uomini" (Branca 1999, 40), visivamente cristallizzata proprio nel momento chiave della conversione di Cimone indotta dalla contemplazione della bellissima Efigenia dormiente (sulla rappresentazione della novella di Cimone ed Efigenia nel fondale della *Calunnia* si veda il contributo in questo stesso numero di Engramma).

Ma anche la Pallade dello stendardo di Giuliano, cui rimanda l'immagine della base 15, simboleggia, con le sue armi terribili, Amore; l'amore casto che vince l'amore lascivo e lussurioso di Cupido che, sconfitto e fatto prigioniero, è rappresentato legato a un ulivo con arco e frecce (emblemi degli istinti bestiali, di "lussuria... e quel furore / che la meschina gente chiama amore"), rotti e inservibili. Stando a quanto scritto nelle *Stanze per la Giostra* (quasi illustrazione 'didascalica' del programma iconografico dell'insegna del fratello minore di Lorenzo), una volta domato da Pallade, il furore amoroso di Eros, santificato e divenuto ormai 'santo furore' (II 45, v. 5), diviene causa di elevazione morale. "Amore, che è da solo lussuria, lascivia umana, dopo la lotta con Minerva si è dunque santificato: castità/ragione e amore, riconciliati, possono così additare insieme a Iulio [o Iulo, trasfigurazione classicheggiante di Giuliano] la via della gloria" (Settis 1971, 147). Per il Poliziano delle *Stanze per la Giostra* l'amore casto di Pallade è altra cosa rispetto al disprezzo dell'Amore professato dalla casta Diana. Il rifiuto d'Amore è considerato un atto di superbia (il più grave dei sette peccati capitali) e come tale deve essere condannato. Così, nel primo libro delle *Stanze per la Giostra*, Iulo è punito da Cupido perché vive dedicandosi agli esercizi del corpo, alla caccia e all'attività poetica, disdegnando l'amore. Nello stesso senso, nel fondale della *Calunnia*, sono incluse la scena di Apollo e Dafne (plinto 2) come pure la novella di Nastagio degli Onesti (cassettoni S1-S6: con particolare enfasi posta sul truculento castigo inflitto dal cavaliere all'altezzosa amata, mentre si omette qualunque riferimento al lieto fine), esempi che esprimono la condanna aperta dell'orgoglio e della superbia di colei che altezzosamente rifiuta di amare.

Il fondale della *Calunnia* ci appare come un grande palinsesto i cui pezzi, come in un puzzle, sono tutti da studiare, scegliere, analizzare con estrema oculatezza uno per uno. La ricerca sui singoli dettagli e sul disegno di insieme della composizione è ancora tutta aperta, ma appare chiaro che, nella scelta tematica dei soggetti del fondale, l'ideatore del programma iconografico si sente libero, ad esempio, di evadere le indicazioni ecfrastiche di Luciano, e di rileggere il testo classico arricchendolo di nuovi significati così da aggiornarlo e adattarlo alla nuova sensibilità umanistica e neoplatonica. Anche scostandosi dall'insegnamento etico presente nella fonte antica, il tema risulta piegato alle nuove esigenze del committente che promuovono una nuova costellazione di valori morali e insieme civili e politici: dalla condanna della superbia, della lussuria e della tirannia, all'invito all'adozione di comportamenti civili e giusti, alla difesa della libertà.

RINGRAZIAMENTI

L'autrice ringrazia il dott. Dorian Cara e la dott.ssa Marina Riccucci per il prezioso aiuto nella consultazione del saggio di cui sono coautori.

ENGLISH ABSTRACT

In 1475 there was a jousting tournament in the Piazza Santa Croce, Florence. It was hosted by Lorenzo the Magnificent and was won by his younger brother, Giuliano de' Medici. During the ceremony Giuliano carried a standard with a picture of Pallas Athena painted by Botticelli. Although this image is lost, an anonymous description of the festivities depict Giuliano's banner as a Minerva in arms, with the motto *La sans par*, amongst olive branches and flames. Minerva looks at the sun, while little Cupid is tied to a tree, his weapons broken. Furthermore, the figure of an intarsia door in the Palazzo Ducale of Urbino resembles the figure of Pallas on the standard. The peculiarity of that Pallas is the appearance of the jousting lance, instead of a spear, in her right hand.

Two other images of Pallas with jousting lance were identified in this essay: the Minerva in the base 15 of the Calumny of Apelles; and the Minerva in one of the illustration for the Dante's *Divine Comedy* (the *Purgatory* XII), which Botticelli executed, from about 1480 to 1500, for Lorenzo di Pierfrancesco, his great patron from the Medici family. Furthermore, it was suggested that the figure of Pallas with jousting lance was adopted by Giuliano, and afterwards by Lorenzo di Pierfrancesco, as an emblem. In the *Calumny of Apelles*, Minerva personifies the guardian of judgment and the promoter of civilization and good governance.

BIBLIOGRAFIA

Agnolotto 2013

S. Agnolotto, *Botticelli orefice del dettaglio. Uno status quaestionis sui soggetti del fondale della Calunnia di Apelle*, "La Rivista di Engramma", 104 (marzo 2013).

Branca 1999

V. Branca, *Interessività narrativa-figurativa e rinnovamenti topologici e iconografici discesi dal «Decameron»*, in Id., *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1999, vol. 1, 39-76.

Cara, Pontari, Regali, Riccucci 2006

D. Cara, P. Pontari, L. Regali, M. Riccucci, *Trame letterarie e artistiche: un arazzo mediceo da rileggere*, "Nuova Rivista di Letteratura Italiana", IX, 2 (2006), 26-51.

Centanni 2013

M. Centanni, *26 Aprile, giorno di primavera: nozze fatali nel giardino di Venere. Una rivisitazione della lettura di Aby Warburg dei dipinti mitologici di Botticelli*, "La Rivista di Engramma", 105 (aprile 2013).

Cornini 1990

G. Cornini, *Botticelli*, Firenze 1990.

Gombrich [1972] 1978

E. H. Gombrich, *Mitologie botticelliane. Uno studio sul simbolismo neoplatonico della cerchia del Botticelli*, in Id., *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento* [*Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972], trad. di R. Federici, Torino 1978.

Kekulé 1890

R. Kekulé, *Aufsätze aus der Altertumswissenschaft; Reinhard Kekulé zur Erinnerung an seine Lehrtätigkeit in Bonn gewidmet von seinen Schülern*, Berlin 1890.

Meltzoff 1987

S. Meltzoff, *Botticelli, Signorelli and Savonarola. Theologia Poetica and painting from Boccaccio to Poliziano*, Firenze 1987.

Mesnil 1938

J. Mesnil, *Botticelli*, Paris 1938.

Plunkett 1900

G. N. Plunkett, *Sandro Botticelli*, London 1900.

Poggi 1902

G. Poggi, *La giostra medicea del 1475 e la 'Pallade' del Botticelli*, "L'Arte", V (1902), 71-77.

Poggi 1902

G. Poggi, *A proposito della 'Pallade' del Botticelli*, "L'Arte", V (1902), 407-408.

Settis 1971

S. Settis, *Citarea 'su una impresa di bronconi'*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXIV (1971), 135-177.

Simoneschi 1903

L. Simoneschi, *La Pallade di Botticelli e un arazzo del Museo Civico di Pisa*, "Miscellanea d'Arte", VII (1903), 114-116.

Tognarini 2002

I. Tognarini, *L'identità e l'oblio. Simonetta, Semiramide e Sandro Botticelli*, Milano 2002.

Ulmann 1893

H. Ulmann, *Sandro Botticelli*, München 1893.

Warburg [1893] 1966

A. Warburg, *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano* [Sandro Botticelli's "Geburt der Venus" und "Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance, Hamburg-Leipzig 1893], in Id., *La Rinascita del paganesimo antico*, trad. di E. Cantimori, Firenze 1966, 1-58.

Wittkower 1938-1939

R. Wittkower, *Transformation of Minerva in Renaissance Imagery*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", III (1938-1939), 194-205.

Cimone e Efigenia, ovvero l'Amore fonte di civiltà

Il tema della base 14 del fondale della *Calunnia* di Botticelli:
studio di due riquadri a confronto

Sara Agnoletto

Il soggetto della base 14 del fondale della *Calunnia* (base 16, secondo lo schema di Stanley Meltzoff), è stato identificato da alcuni studiosi con una rappresentazione di Giove e Antiope (Ulmann 1908; Horne 1908; Gamba 1936; Pucci 1955; Salvini 1958; Lightbown 1978) e da altri con una scena del mito di Teseo e Arianna (Venturi 1925; Thompson 1955; Meltzoff 1987; Viero 2005; in generale per le interpretazioni dei dettagli del fondale della *Calunnia* rimando al contributo pubblicato in Engramma, Agnoletto 2013). Concordo con Mosè Viero quando afferma che esistono differenze significative rispetto alle due storie mitiche chiamate in causa: in riferimento alla favola di Zeus e Antiope non si spiegano né la nave sullo sfondo né i tre corpi distesi a terra, presenti nella scena dipinta; nella storia di Teseo e Arianna pure non trovano alcuna giustificazione tre corpi distesi a terra (su questo argomento si veda, in Engramma, Viero 2005). Queste, fondamentali, dissonanze iconografiche tra i personaggi delle *fabulae* antiche e le figure presenti nella scenetta rappresentata nella base 14 rendono poco plausibili entrambe le identificazioni del soggetto; vano appare per altro il tentativo, alquanto arzigogolato e ardito, compiuto da Stanley Meltzoff di giustificare la presenza dei tre corpi giacenti interpretandoli come le personificazioni delle tre forme d'Amore secondo la teoria neoplatonica rilanciata nell'umanesimo fiorentino del tempo: Eros, Anteros e Lyseros.

L'ipotesi che si presenta in questo contributo è che il tema che ispira la base 14 sia la storia di Cimone e Efigenia, la prima novella dalla V giornata del *Decameron* di Boccaccio, lo stesso testo che ispira anche la scena raffigurata nella architrave A8 (secondo Meltzoff 1987 e Viero 2005; si veda il dettaglio A8 in Agnoletto 2013). Una versione figurata della novella di Cimone e Efigenia appare per la prima volta nel *Decameron* "Capponi" (Parigi, BNF, ms. It. 482), che secondo Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto è il primo testo del Boccaccio illustrato a Firenze – fatta eccezione per il *Buccolicum carmen* (Firenze, BML, ms. Pluteo 34.39) – nonché il manoscritto che ha illustrato un metodo interpretativo del testo di Boccaccio e ha offerto dei modelli da cui dipenderanno tutti i codici miniati successivi, sia italiani che stranieri. Il

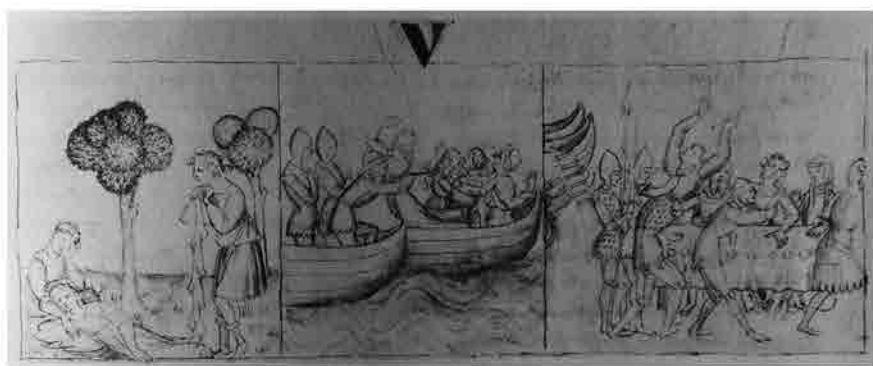


codice fu trascritto a Firenze, durante il settimo-nono decennio del XIV secolo, da Giovanni di Agnolo Capponi, un mercante-copista facente parte di una importante "famiglia mercatantesca, dell'Arte della Lana, probabilmente come i Boccacci nell'ambito dei collaboratori e della clientela de Bardi" (Branca 1999, 6), che per proprio piacere si trasformò in amanuense.

Il manoscritto fu con tutta probabilità illustrato dal Boccaccio stesso il quale, se non ne eseguì in prima persona i disegni, fu certamente colui che li ispirò e li diresse quale *auctor intellectualis e concepteur*, scegliendo i passi da illustrare e impostando i disegni. In esso sono generalmente figurate la prima novella di ogni giornata, che risulta rappresentata per inquadrature in sequenza, in cui ogni cambio di situazione costituisce una vignetta indipendente, posta accanto alle altre senza soluzione di continuità, con un'ispirazione e una impostazione analoghe a quelle dei cassoni, delle predelle e delle spalliere.

Come sottolinea Vittore Branca le illustrazioni fissano l'attenzione non tanto sull'uomo quanto sull'azione e sulle temperie umane dei protagonisti, sulle vicende avventurose e quelle esemplari per il ceto mercantile – cui erano destinate le cento novelle – mentre le ambientazioni e i paesaggi sono descritti sobriamente, in assoluto contrasto con i miniatori posteriori d'oltralpe:

L'interpretazione figurativa delle novelle è di una straordinaria evidenza narrativa e insieme di una grande penetrazione psicologica. (Ciardi Duprè Dal Poggetto 1999, 14)



Boccaccio (?), *Decameron* V1, ms. It. 482: f. 102r, Firenze, settimo-nono decennio del XIV sec., Paris, Bibliothèque Nationale de France.

(nella pagina precedente) Bartolomeo di Giovanni (?), *Calunnia di Apelle* (partic.), tempera su tavola, fine del XV sec., Firenze, Galleria degli Uffizi.

La novella di Cimone e Efigenia inserita nel foglio 102r in testa allo specchio di scrittura, è anch'essa una vignetta epitomata tripartita, il cui ritmo è scandito da una leggerissima linea di demarcazione: nel primo riquadro Cimone si innamora perdutamente di Efigenia vedendola dormire sotto un albero in una radura; nel secondo la rapisce con un'azione piratesca mentre ella naviga verso le nozze pattuite dal padre con un giovane rodiano; e nel terzo la rapisce una seconda volta durante il banchetto nuziale. Manca, come osserva Irene Vivarelli, la rappresentazione delle nozze finali, dell'*happy end*, che suggellano la completa trasformazione di Cimone da uomo rozzissimo a perfetto marito; un episodio che verrà rappresentato per la prima volta nel codice Vaticano Palatino latino 1989 (Città del Vaticano, BV), il codice prototipo dei manoscritti francesi redatto a Parigi tra il 1414 e il 1419, ma che non riscuoterà molta fortuna e sarà ripreso solo da quella famiglia di codici che da lui discendono (almeno stando alle testimonianze in nostro possesso). Un tema, quello del matrimonio risolutore, che secondo la studiosa "è senz'altro il sintomo più forte dello spirito moderno e borghese che spira in tutto il *Decameron*. Come infatti avevano insegnato Andrea Cappellano e tutta la lirica provenzale e italiana, Amore e Matrimonio si escludono a vicenda" (Vivarelli 2004, 7).



Decameron V1, ms. Pal. lat. 1989: f. 150v, Parigi, 1414-1419, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.



L'illustratore del codice Capponi mette invece in risalto gli episodi più avventurosi e cavallereschi della narrazione, in grado di rievocare nei lettori i racconti delle crociate che avevano ascoltato quando erano bambini dai loro genitori e le peripezie per mare che li vedevano protagonisti. E sempre Irene Vivarelli fa notare che, se il rapimento amoroso contravviene alla quinta regola dell'amore cortese codificata da Andrea Cappellano nel *De Amore*, secondo la quale "no gli par buono quello que l'uno amante prende da l'altro oltre la sua volontà", è anche vero che non mancano sia nella letteratura cortese che nella mitologia greca esempi di ratti famosi. In particolare molto stretto è il vincolo che Boccaccio stabilisce tra la storia della sua novella e il mito di Elena: non solo perché Efigenia è definita "la più bella cosa che già mai per alcun vivente veduta fosse" ma anche perché Cimone, come Paride "è di bellezza subitamente giudice divenuto".

Non deve quindi sorprendere che proprio il giudizio di Paride (base 5) sia anch'esso, insieme alla novella di Cimone e Efigenia (architrave 8), uno dei soggetti a cui ricorre Botticelli nel fondale della *Calunnia* per esemplificare il tema del giudizio della bellezza che innesca il desiderio e dà inizio all'esperienza d'amore e, nel caso della novella del *Decameron*, al percorso virtuoso di nobilitazione ed elevazione dell'uomo, o come elegantemente espresso da Vittore Branca "il grande tema della bellezza muliebre e dell'amore come forze catalizzatrici di ogni disposizione virtuosa" (Branca 1999, 40-41). Troverebbe così conferma l'identificazione del soggetto della base 5 della *Calunnia* avanzata da Horne e poi confermata da Thompson, Salvini, Mandel e Lightbown, ma più recentemente messa in discussione da Meltzoff, il quale vi ha riconosciuto invece una immagine di Socrate che accetta la propria sentenza.

Del doppio rapimento di Efigenia ci sono giunte poche testimonianze grafiche. Dell'azione che ha luogo durante il banchetto nuziale non si conosce nessuna illustrazione, fatta eccezione per quella autografa del codice "Capponi". L'impresa piratesca, invece, risulta riproposta in tre codici: un manoscritto francese (Parigi, BNF, 239), realizzato a Parigi verso il 1430, che è il solo codice che adotta una rappresentazione monoscenica, eludendo la rappresentazione della contemplazione nobilitante e figurando solamente la scena del rapimento per mare; un manoscritto trascritto nelle Fiandre intorno al 1475 (Londra, BL, Add. 35322), nel quale in una singola vignetta, grazie a un'originale soluzione compositiva, sono riuniti due momenti

(nella pagina precedente) Bartolomeo di Giovanni (?), *Calunnia* di Apelle (*partic.*), tempera su tavola, fine del XV sec., Firenze, Galleria degli Uffizi.

narrativi differenti – in primo piano la scena temporalmente più prossima, e probabilmente considerata più rilevante, della contemplazione catartica, in secondo piano la scena del rapimento per mare, colto in modo molto incisivo nel momento dell'arrembaggio; terzo e ultimo, un altro manoscritto francese (Parigi, BNF, 240), del quale non conosciamo l'origine ma che sappiamo fu composto in Francia nell'ultimo quarto del XV secolo, e che adotta lo stesso schema dell'esemplare fiammingo.

La stampa si incaricherà di amplificare il modesto successo dell'illustrazione, che verrà accolta *in primis* nell'edizione veneziana del *Decameron*, opera dei fratelli Giovanni e Gregorio de Gregori, data alle stampe nel 1492 e illustrata da centotredici xilografie: un'edizione particolarmente fortunata dal momento che per oltre trent'anni una serie di edizioni illustrate del *Decameron* "riproporranno quel prototipo e quelle immagini, dapprima reimpiegando e riadattando i legni originali del 1492 e, in progresso di tempo, attraverso le copie e le imitazioni" (Dillon 1999, 315). Rispetto alle versioni manoscritte, l'illustrazione dell'incunabolo De Gregori presenta una innovazione che verrà poi ripresa anche nella xilografia dell'edizione francese del 1545: Cimone e Efigenia sono rappresentati mentre, navigando, si scambiano uno sguardo amorevole, probabilmente il momento in cui già sposi, "dopo alcuno essilio, Cimone con Efigenia lieto si tornò in Cipri". La scena del lieto fine si impone rispetto all'evidenza dell'episodio avventuroso.

A questo punto mi pare opportuno osservare che esistono innegabili analogie iconografiche tra la scena rappresentata sulla base 14 della *Calunnia* e le ultime immagini che sono state prese in considerazione. Riprendo pertanto qui in considerazione l'ipotesi che si possa trattare di una rappresentazione della prima novella dalla V giornata del *Decameron*, una ipotesi avanzata



(da sinistra a destra) Decameron V1, ms Fr. 239-D: f. 141r, Parigi, secondo quarto del XV sec. (intorno al 1430), Paris, Bibliothèque National de France; Decameron V1, mss. Add. 35322-H: f. 227v, Fiandre, terzo quarto del XV sec. (intorno al 1475), London, British Library; Decameron V1, ms. Fr. 240-E: f. 137v, Francia, ultimo quarto del XV sec., Parigi, Bibliothèque National de France.

per primo da Mosè Viero, sulla quale però lo stesso studioso esprime perplessità (Viero 2005). I dubbi avanzati da Viero sulla sua stessa ipotesi sono due: non ci sarebbe una spiegazione in grado di sciogliere “il vero e proprio enigma dei tre bambini dormienti” e, come seconda auto-obiezione, è sottolineato “il problema che si tratterebbe dell’unica scena raffigurata due volte nel fondale”. Mi pare che entrambe le perplessità possano essere chiarite e risolte in modo abbastanza convincente.

“A’ piè di lei similmente dormivano due femine e uno uomo, servi di questa giovane”: così troviamo scritto nel passaggio della novella in cui Cimone ha la prima apparizione di Efigenia addormentata. I tre “bambini dormienti” potrebbero invece ben essere dunque i corpi addormentati dei tre servi al seguito di Efigenia, rappresentati in una scala estremamente ridotta e in un linguaggio scarno e abbreviato a causa delle evidenti limitazioni spaziali e della marginalità del loro ruolo narrativo. Quanto poi alla considerazione che nel fondale nessuna scena viene ripetuta, vero è altresì che alcune storie sono narrate per inquadrature in sequenza, disposte in più rilievi: è il caso per esempio dell’episodio biblico di Giuditta e Oloferne, che è suddiviso tra l’architrave 9, dove è illustrato il momento in cui la vedova, decapitato il generale assiro con l’aiuto dall’ancella, ripone la sua testa dentro un sacco, e il plinto 11, in cui è raffigurato il ritorno dell’eroina a Betulia (per i dettagli del fondale A9 e P11 vedi Agnoletto 2013). E proprio questo sarebbe anche il caso della ripresa del soggetto di Cimone e Efigenia, come cercherò di argomentare più avanti.

L’ipotesi formulata da Mosè Viero risulta pertanto confermata, dato che tutti gli elementi figurativi trovano una corrispondenza nel testo: l’atteggiamento di Cimone “fermatosi sopra il suo bastone”; Efigenia sdraiata e dormiente “solamente dalla cintura in giù coperta d’una coltre”; i corpi dei tre servi fedeli al suo seguito che “a’ piè di lei similmente dormivano”; la barca con cui Cimone rapisce l’amata; infine mi sembra di poter distinguere



(da sin. a des.) Decameron V1, *Incunabolo De Gregori*, f. 64v, Venezia, 1492; Decameron V1, *Giolito*, Venezia, 1542; Decameron V1, *Roffet*, Paris, 1545.

anche “la bellissima fontana e fredda, allato alla quale vide sopra il verde prato dormire una bellissima giovane”. Non mi pare possa esserci dubbio quindi, che la scena rappresentata sulla base 14 sia anch'essa, come quella della contemplazione catartica nell'architrave 8, l'illustrazione di una scena della prima novella della quinta giornata del *Decameron*.

Tra tutti gli episodi della novella di Cimone e Efigenia, la scena della contemplazione della bellissima Efigenia è certamente la più riprodotta. Per elaborare questa iconografia del tutto nuova l'illustratore del codice Capponi (probabilmente il Boccaccio stesso) attinse gesti, motivi, schemi e modelli iconografici dalla tradizione figurativa tre-quattrocentesca ma non solo, arricchendo la narrazione con particolari (il bastone nodoso; i calzari contadini di Cimone; la sua testa ricciuta; Efigenia stesa, adagiata non supina ma sul fianco) che non sono riferiti nel testo, e che dimostrano un chiaro impegno interpretativo.

Circa cinquant'anni dopo la realizzazione del codice Capponi, sarà un altro manoscritto di provenienza fiorentina, il codice Ceffini (Parigi, BNF), scritto nel 1427, a isolare quest'unico momento della narrazione, arricchendolo con particolari tralasciati nell'illustrazione alquanto essenziale dell'It. 482, quali la fredda fontana, il seguito di Efigenia al completo e l'*hortus conclusus* in cui è ambientata la vicenda. Come sottolinea Irene Vivarelli il

Decameron Vt, ms. It. 63: f. 165r, Firenze, 1430 ca, Paris, Bibliothèque Nationale de France.



motivo di questa scelta è ben comprensibile, se si considera che “sono questi gli anni in cui si diffonde fra gli uomini di cultura il mito di una *rinascita*, l’idea di una libertà di scelta per l’uomo e l’esaltazione della sua dignità. E Cimone è un personaggio simbolo, l’Uomo capace di dominare la realtà, di controllare e placare i propri impulsi e istinti. Al tempo stesso Efigenia, nei panni di dea della Bellezza, è il tramite attraverso il quale è resa possibile tale comprensione di sé, è lo stimolo e la guida per indurre a pensare e operare” (Vivarelli, 2004, 9).

Ma è con il codice Capponi che il soggetto dipinto sull’architrave 8 del fondale della *Calunnia* presenta le analogie più strette. In particolare, il bastone nodoso in forma di clava, per quanto ho potuto osservare non è presente in nessun’altra illustrazione. La presenza di questo dettaglio mette in evidenza il proposito di restituire l’inclinazione animalesca di Cimone, “uomo selvaggio”, bestione “con la voce grossa e deforme e con i modi più convenienti a bestia che ad uomo”. È probabile quindi, come ha accennato Maria Grazia Duprè Dal Poggetto, che il particolare del fondale della *Calunnia* derivi, direttamente o indirettamente, dal disegno d’autore del codice Capponi.

Lo stesso schema iconografico del rilievo con Cimone che contempla Efigenia nel fondale della *Calunnia* è stato messo in relazione da Millard Meiss con il pannello di un cassone nuziale, oggi conservato presso la collezione Kress della David and Alfred Smart Gallery dell’Università di Chicago. Nel cassone, a differenza del rilievo della *Calunnia* in esame e a differenza



Boccaccio (?), Decameron V₁ (partic.), ms. It. 482: f. 102r, Firenze, settimo-nonno decennio del XIV sec., Paris, Bibliothèque Nationale de France (sin.); Bartolomeo di Giovanni (?), Calunnia di Apelle (partic.), tempera su tavola, fine del XV sec., Firenze, Galleria degli Uffizi.

anche delle altre iconografie a me note, Cimone è rappresentato con le sembianze di un "principe", vale a dire non più come rozzo e selvaggio villano ma come uomo civilizzato. Non sono d'accordo con gli studiosi che hanno voluto interpretare questa immagine come una rappresentazione, che resterebbe unica nel suo genere, senza alcun fondamento mitico né confronto iconografico ("It seems to have no classical source and no other representation in Renaissance Art", Shapley 1966, 129), di Apollo che contempla Dafne addormentata.

In realtà l'immagine di Cimone che contempla Efigenia nel cassone Kress è proprio quello che a prima vista appare: l'immagine di Cimone che contempla Efigenia. Solo che Cimone si è già convertito in uomo virtuoso, in persona civilizzata ed esemplare. Si tratta certo di una innovazione rispetto alla tradizione figurativa, che vuole che Cimone arrivi come un rozzo villano al momento della 'conversione' provocata dalla contemplazione catartica. Questo scarto rispetto al modello è però presente anche nella base 14 de *La Calunnia*, in cui Cimone non indossa più un abito vecchio e logoro ma un lungo mantello, non impugna più una clava nodosa ma un esile bastone che di quella clava è solo un lontano ricordo (utile all'identificazione del soggetto), mentre i capelli non più ricci e ispidi, gli scendono invece fluenti e pettinati sulle spalle. Nel rilievo de *La Calunnia*, quindi, per rendere eloquente il motivo della trasformazione innescata dalla visione della bellezza femminile che era convenzionalmente lasciato sottinteso nelle raffigurazioni del soggetto, si ricorre alla doppia rappresentazione della scena catartica.

È degno di nota poi, che entrambi i dipinti (sia il pannello del cassone nuziale Kress, sia gli *exempla* del fondale della *Calunnia*) siano stati, in momenti diversi, attribuiti dalla critica alla mano dello stesso artista. Il pannello, oggi



(sin.) Bartolomeo di Giovanni (?), Cimone e Efigenia, 1490-1500, Chicago, Kress Collection;
(des.) Bartolomeo di Giovanni (?), Metamorfosi di Dafne, 1490-1500, Chicago, Kress Collection.

ricosciuto come opera di un anonimo seguace di Domenico Ghirlandaio, detto appunto “Master of Apollo and Daphne Legend”, fu ascripto da Bernard Berenson nel 1963 a Bartolomeo di Giovanni; e allo stesso Bartolomeo la studiosa Nicoletta Pons ha ricondotto, nel 1989, anche i rilievi del fondale della *Calunnia*. Infine vorrei ricordare che anche la scena di Apollo e Dafne fa parte dell’ampio repertorio mitografico dei soggetti che decorano la cornice architettonica della *Calunnia*. I paralleli tra le due opere mi sembrano troppi per essere casuali.

Nel cassone Kress risultano accostati, in un abbinamento che si presenta con forte valore semantico, un mito che fa riflettere sulle possibili conseguenze nefaste di un amore non ricambiato e una novella che, al contrario, esalta gli effetti benefici “della bellezza muliebre e dell’amore come forze catalizzatrici di ogni disposizione virtuosa” (Branca 1999, 40-41). La corrispondenza tra le sembianze di Cimone e quelle di Apollo, oltre a conferire uniformità stilistica ai due soggetti rappresentati sul cassone, rafforza il parallelismo tra l’ormai civilizzato Cimone, “il più leggiadro e il meglio costumato e con più particolari virtù che altro giovane alcuno che nell’isola fosse di Cipri”, e Apollo, il dio civilizzatore per eccellenza – il dio della luce, della conoscenza, della musica, della poesia e delle arti in generale. In quest’ottica, il rifiuto di Dafne è tanto più grave in quanto non solo rifiutando



(sin.) Bartolomeo di Giovanni (?), *Calunnia di Apelle* (partic.), tempera su tavola, fine del XV sec., Firenze, Galleria degli Uffizi; (des.) Bartolomeo di Giovanni (?), *Calunnia di Apelle* (partic.), tempera su tavola, fine del XV sec., Firenze, Galleria degli Uffizi.

l'amore inibisce quel processo capace di nobilitare l'uomo e far "passare da potenza ad atto la gentilezza e le virtù che si trovano quasi celate e assopite nel segreto" (Branca 1999, 40); ma soprattutto perché rifiuta l'amore di un dio che quelle stesse virtù umanistiche impersona. È possibile quindi avvertire tra le righe una condanna del comportamento superbo della Naiade che, incurante dell'amore, rifugge dal suo innamorato e, pur di sottrarsi ad amore, rinuncia persino alla sua stessa forma femminile.

La critica nei confronti degli atteggiamenti disdegnosi e alteri nei confronti di Amore doveva essere un *topos* particolarmente diffuso nella Firenze del XV secolo, soprattutto nelle *élites* umanistiche influenzate dalle dottrine neoplatoniche, le quali esaltavano la funzione e il valore catartico e nobilitante della bellezza femminile: proprio come quella della lucreziana Venere progenitrice e civilizzatrice o di certe visioni ovidiane; proprio come quella che Lorenzo di Pier Francesco de' Medici (committente de *La Nascita di Venere*, de la *Primavera*, di *Pallade che doma il centauro* e di *Venere e Marte*) era esortato a contemplare da uno dei suoi tutori, Marsilio Ficino, per ascendere alla comprensione spirituale (Branca 1999, 40). È quindi più che plausibile che anche nel fondale della *Calunnia* la scena di Apollo e Dafne rappresenti una condanna esemplare della superbia di chi disdegna l'Amore e un ammonimento a tutte le donne (ma non solo) affinché ricambino le attenzioni amorose che sono loro rivolte. Allo stesso modo, pure la novella di Nastagio degli Onesti, raffigurata nei sei cassettoni che occupano la prima volta della loggia, non va più letta soltanto come un esempio di Amore inizialmente impossibile che volge a buon fine, ma anche in questo caso come esempio di orgoglio punito. Si spiegherebbero così la particolare enfasi con cui l'autore si sofferma a descrivere la truculenta "caccia infernale", e l'omissione di qualunque riferimento al lieto fine della novella, ovvero al matrimonio di Nastagio con l'amata.

La *Calunnia* del Botticelli si iscrive appieno nella temperie della cultura filologica e filosofica dell'umanesimo fiorentino in cui il dilettere coincideva allo stesso tempo con l'educare, indicando principi, *exempla* e modelli di comportamento da seguire. La stessa interpretazione e ricezione dell'*ekphrasis* luciana, che ispira il soggetto principale dell'opera, sembra strettamente relazionata con il tema del giudizio che, se esercitato correttamente, può fare dell'uomo un cittadino esemplare, sul modello offerto dagli eroi antichi e biblici (Muzio Scevola: cassettoni 7, 8, 9; Giuditta: architrave 9, plinto 11 e nicchia 14; David: nicchia 4) e può fare del principe un ottimo principe.

RINGRAZIAMENTI

L'autrice ringrazia la Dott.ssa Irene Vivarelli per il prezioso aiuto nella consultazione del saggio di cui è autrice.

ENGLISH ABSTRACT

The theme of the sleeping female as an object of contemplative meditation was developed Giovanni Boccaccio's works, which was especially popularized through an episode in the Decameron where the story of Cymon and Iphigenia is recounted by Panfilo. That story is meant to demonstrate "the sacredness, the power, and the beneficial effects of the forces of love". Cymon is a young man of noble birth whose appalling behavior scandalizes his family. Despite their concerted efforts, his manner are brutish and his intellectual life non-existent, as well. One day Cymon happens on Iphigenia, who was sleeping in the woods. Inspired by the sight of her beauty, he is transformed into a noble gentleman, as exceptional in his erudition and wit as he had been in his depravity.

Renaissance intended this theme as moral *exemplum* and introduced it from illuminated manuscripts into paintings: there is much evidence which suggests that the story depicted on bedroom furniture, including cassoni and spalliera panels, were to act as models of prescribed behavior for both men and women. In the Calumny of Apelles the theme created by Boccaccio become a powerful *exemplum* for the representation of spiritual, Neoplatonic, transforming man into citizen.

ABBREVIAZIONI

BML

Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze

BNF

Bibliothèque Nationale de France, Paris

BV

Biblioteca Vaticana, Roma

BIBLIOGRAFIA

Agnoletto 2013

S. Agnoletto, *Botticelli orefice del dettaglio. Uno status quaestionis sui soggetti del fondale della Calunnia di Apelle*, "La Rivista di Engramma", 104 (marzo 2013).

Berenson 1963

B. Berenson, *Florentine School*, London 1963.

Branca 1999

V. Branca, *Il narrar boccacciano per immagini dal tardo gotico al primo Rinascimento*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1999, vol. I, 3-37.

Branca 1999

V. Branca, *Interessività narrativa-figurativa e rinnovamenti topologici e iconografici discesi dal «Decameron»*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1999, vol. I, 39-76.

Castelli, 1999

Scheda n. 7 (ms. It. 482-P) e 25 (ms. It. 63-P) di M. C. Castelli, *L'area Toscana e centro-meridionale*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1999, vol. II, 66-72, 104-114.

Ciardi Dupré dal Poggetto 1999

M. G. Ciardi Dupré dal Poggetto, *L'iconografia nei codici miniati boccacciani dell'Italia centrale e meridionale*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1999, vol. II, 3-52.

Dillon 1999

G. Dillon, *I primi incunaboli illustrati e il Decameron veneziano del 1492*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1999, vol. III, 291-318.

Gamba 1937

C. Gamba, *Botticelli*, Milano 1937.

Horne 1908

H. P. Horne, *Alessandro Filipepi, Commonly Called Sandro Botticelli: Painter of Florence*, London 1908.

König 1999

Scheda n. 83 (ms. Pal. Lat. 1989-A) di E. König, *L'area francese e fiamminga*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1999, vol. II, 205-214.

Lightbown 1978

R. Lightbown, *Botticelli. Berkeley and Los Angeles 1978*, vol. II.

Mandel 1967

G. Mandel, *The complete paintings of Botticelli*, New York 1967.

Meiss 1966

M. Meiss, *Sleep in Venice: ancient myth and Renaissance proclivities*, "Proceedings of the American Philosophical Society", vol. X (October 1966).

Meltzoff 1987

S. Meltzoff, *Botticelli, Signorelli and Savonarola. Theologia Poetica and painting from Boccaccio to Poliziano*, Firenze 1987.

Pons 1989

N. Pons, *Botticelli. Catalogo completo*, Roma 1989.

Pucci 1955

E. Pucci, *Botticelli nelle opere e nella vita del suo tempo*, Milano 1955.

Reynolds 1999

Scheda n. 92 (mss. Add. 35322-H), di C. Reynolds, *L'area francese e fiamminga*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1999, vol. II, 240-243.

Salvini 1958

R. Salvini, *Tutta la pittura del Botticelli*, Milano 1958.

Shapley 1966

F. R. Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools*, Complete Catalogue of the Samuel H. Kress Collection, New York 1966.

Tesnière 1999

M. H. Tesnière, *I codici illustrati del Boccaccio francese e latino nella Francia e nelle Fiandre del XV secolo*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1999, vol. II, 3-13.

Tesnière 1999

Scheda n. 84 (ms. Fr. 239-D) e n. 94 (ms. Fr. 240-E) di M. H. Tesnière, *L'area francese e fiamminga*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1999, vol. II, 214-217, 244-245.

Thompson 1955

D. Thompson, *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, New York 1956.

Ulmann 1893

H. Ulmann, *Sandro Botticelli*, Munich 1893.

Venturi 1925

A. Venturi, *Botticelli*, Roma 1925.

Viero 2005

M. Viero, *Donne abbandonate sul fondale della "Calunnia" di Botticelli*, "La Rivista di Engramma", 42 (luglio-agosto 2005).

Vivarelli 2004

I. Vivarelli, *Il Decameron visualizzato. La tradizione figurativa della novella di Cimone ed Efigenia (V 1)*, "Studi sul Boccaccio", 32 (2004).

Vivarelli 2007

I. Vivarelli, *L'iconografia della Venere dormiente. Dalle Novelle di Boccaccio alla pittura veneta del Cinquecento, origine e fortuna di una raffigurazione della Bellezza*, "Minuti Menarini", 328 (gennaio 2007).

La medaglia di Sperandio de' Savelli

per Tito Vespasiano Strozzi e la tomba di Protesilao

Antonello Fabio Caterino

L'Ashmolean Museum di Oxford conserva una medaglia di Sperandio de' Savelli (ca 1425-1504) (Pollard 1984-5, 778) per Tito Vespasiano Strozzi (1424-1505), celebre umanista ferrarese (per una bibliografia aggiornata sullo Strozzi si veda Caterino 2012; Caterino 2013). L'opera, risalente agli anni Settanta del Quattrocento circa (la datazione precisa della medaglia è sconosciuta, ma sulla base di un confronto con altri ritratti dello Strozzi



Sperandio de' Savelli, Medaglia per Tito Vespasiano Strozzi, verso, 1473-1476, Oxford, Ashmolean Museum.

è possibile supporre che sia del 1473-1476 ca, cfr. Lloyd 1987, 99-113), presenta sul *recto* l'effigie dell'umanista, e sul verso una figura maschile in evidente posa malinconica, seduta su di una roccia, sotto un albero, in quello che parrebbe un tipico *locus amoenus* boschivo, che lascia intravedere – in lontananza – un borgo abitato. L'immagine farebbe pensare a un generico *topos* elegiaco o bucolico, ma un dettaglio consente forse di riconoscere nella scena un episodio mitologico: l'albero è per metà privo di foglie. E più precisamente la parte rigogliosa è rivolta verso i boschi, la metà spoglia guarda verso la città abitata.

Tra i vari studi e descrizioni della medaglia, si preoccupano di interpretare la scena G. B. Ladner e, più recentemente M. Ruvoldt: il primo ricollega l'albero per metà spoglio ad una non precisata allusione alla leggenda della Croce (Ladner 1983, 753n), la seconda interpreta il protagonista come malinconico e dormiente, metafora dell'ispirazione poetica, ipotizzando che l'albero per metà rinverdito alludesse a un ritorno dello Strozzi alla composizione poetica della sua *Borsias* (Ruvoldt 2004, 8-14).

Nessuno, però, ha mai tentato di mettere in relazione la raffigurazione sulla medaglia con episodi interni all'opera strozziana. La mia ipotesi, che andrò qui ad illustrare, è che la scena alluda al mito del sepolcro di Protesilao, in relazione alla morte dell'amata del poeta, Filliroe, vittima della peste di Ferrara. La versione più nota del mito è tramandata da Filostrato, all'interno dell'*Heroicon* (Philostr. *Her.* 2.1, ed. Boissonade 1806):

Κεῖται μὲν οὐκ ἐν Τροίᾳ ὁ Πρωτεσίλεως ἀλλ' ἐν Χερρονήσῳ ταύτῃ. Κολωνὸς δὲ που ὁ ἐν ἀριστερᾷ. Πτελέας δὲ ταύτας αἱ νῦνφαι παρὰ τῷ κολωνῷ ἐφύτευσαν, καὶ τοιόνδε ἐμὶ τοῖς δένδρεσι τοῦτοις ἔγραψάν που αὐταὶ νόμον· τοὺς πρὸς τὸ Ἴλιον τετραμμένους τῶν ὄζων ἀνθεῖν μὲν πρῶτ', φυλλορροεῖν δὲ αὐτίκα καὶ προαπόλλυσθαι τῆς ὥρας· τοῦτο δὴ τὸ τοῦ Πρωτεσίλεω πάθος· τῷ δὲ ἐτέρῳ μέρει, ζῆν τὸ δένδρον καὶ εὖ πράττειν. Καὶ ὅποσα δὲ τῶν δένδρων μὴ περὶ τὸ σῆμα ἔστηκεν, ὥσπερ καὶ ταυτὶ τὰ ἐν τῷ κήπῳ, πᾶσιν ἔρρωται τοῖς ὄζοις, καὶ θαρσεῖ τὸ ἴδιον.

Giace Protesilao, non già nella Troade, ma in questa Chersoneso. Grande è il suo sepolcro, quello che vedi alla sinistra. Codesti olmi intorno al sepolcro piantarono le Ninfe, prescrivendo a essi la legge che volgendosi verso Ilio i loro rami fioriscono prima del tempo, perdono tosto le foglie, e prima del tempo periscono: perché questo fu ciò che accadde a Protesilao. Volgendosi invece dall'altra parte, vive la pianta e sta bene. E quanti fra gli alberi non stanno vicino al sepolcro, come questi che sono nel giardino, quelli fioriscono in tutti i rami, e sono vigorosi com'è loro proprio.

Anche Plinio descrive la tomba di Protesilao circondata di alberi sempre rigogliosi, i cui rami, non appena fossero arrivati ad essere alti abbastanza da guardare verso Troia, si sarebbero seccati per poi di nuovo ricrescere (Plin. *Nat. Hist.* VI 238, ed. Desfontaines 1829):

Sunt hodie ex adverso Iliensium urbis iuxta Hellespontum in Protesilai sepulchro arbores, quae omnibus ex eo aevis, cum in tantum adcrevere ut Ilium aspiciant, inarescunt rursusque adolescent.

Ci sono oggi, di fronte alla città di Troia, vicino all'Ellesponto, sul sepolcro di Protesilao alberi, i quali, da allora e per tutti i tempi, dopo che sono cresciuti abbastanza da intravedere Troia, si seccano e di nuovo ringiovaniscono.

A differenza di Filostrato, Plinio sembra supporre che sia l'intero albero, cresciuto al punto da guardare la città, ad appassire per poi rigenerarsi. E questa versione del mito è nota anche a Antifilo di Bisanzio, nel VII libro dell'*Antologia Palatina* (*Anth. Pal.*, VII 141, ed. Paton 1919):

Θεσσαλὲ Πρωτεσίλαε, σὲ μὲν πολὺς ἄσεται αἰὼν,
Τροίᾳ ὀφειλομένου πτώματος ἀρξάμενον·
σᾶμα δὲ τοι πτελέησι συνηρεφὲς ἀμφικομεῦση
Νύμφαι, ἀπεχθομένης Ἰλίου ἀντιπέρας.
Δένδρα δὲ δυσμήνιτα, καὶ ἦν ποτε τεῖχος ἴδωσι
Τρώιον, αὐαλέην φυλλοχοεῦντι κόμην.
ὅσος ἐν ἡρώεσσι τότε ἦν χόλος, οὐ μέρος ἀκμήν
ἐχθρὸν ἐν ἀψύχοις σῶζεται ἀκρέμοσιν.

O tessalo Protesilao, lunghe ere canteranno di te,
di come fosti il primo caduto a Troia.
Prestano cura con olmi ombrosi alla tua tomba
le Ninfe, di fronte all'odiata Troia.
Gli alberi sono pieni di collera, e se vedono le mura
di Troia, perdono le loro foglie appassite.
Quanto è forte l'ira degli eroi se una parte
del loro odio vive ancora nei rami senza vita.

Alla versione di Filostrato sembra rifarsi invece un testo di Filippo di Tessalonica, sempre tra gli epigrammi dell'*Antologia Palatina* (*Anth. Pal.*, VII 385, Filippo):

Ἦρωες Πρωτεσίλαε, σὺ γάρ πρῶτην ἐμνησας
Ἰλίον Ἑλλαδικοῦ θυμὸν ἰδεῖν δόρατος,
καὶ περὶ σοῖς τύμβοις ὅσα δένδρεα μακρὰ τέθελε,

πάντα τὸν εἰς Τροίην ἐγκεκύεκε χόλον·
 Ἰλιον ἦν ἐσίδη γὰρ ἀπ' ἀκρεμόνων κορυφαίων,
 καρφοῦται, πετάλων κόσμον ἀναινόμενα.
 θυμὸν ἐπὶ Τροίῃ πόσον ἔξεσας, ἥνικα τὴν σὴν
 σῶζει καὶ στελέχη μῆνιν ἐπ' αὐτιπάλους.

Eroe Protesilao, tu insegnasti per primo a Troia
 a vedere il furore delle lance greche;
 le piante intorno alla tua tomba crescono grandi
 tutte piene di odio per Troia.
 Se dai loro rami più alti guardano Troia,
 si seccano e rifiutano la bellezza del fogliame.
 Quanto ribolliva la rabbia contro Troia, se i tronchi
 serbano l'ira contro i tuoi nemici.

Esistono poi anche altre descrizioni differenti del sepolcro di Protesilao, che comunque vedono per protagonisti gli alberi. Curzio Rufo, ad esempio, racconta che (Curt. Ruf. II 3, 24, ed. Weise 1840).

Circa tumulum crebrae ulmi sunt, ex quarum ramis folia, matutino tempore enata, statim defluere videtur: ita acerbum fatum Protesilai exprimere dicuntur, qui prima Troiani belli victima fuit.

Intorno alla tomba ci sono grandi olmi, dai rami dei quali le foglie, nate di mattina, subito sembrano cadere. Si dice che esprimano l'amaro destino di Protesilao, che fu la prima vittima della guerra di Troia.

All'interno del poema più noto e importante di Tito Vespasiano Strozzi – l'*Eroticon* – è possibile isolare un ciclo elegiaco dedicato a Filliroe (Caterino 2011), pseudonimo di tale Costanza del Canale, morta di peste nel 1463 e – stando allo struggente epigramma funebre dello Strozzi – sepolta vicino alle sue terre (Strozzi, *Erot.* V 13, 177-178):

Ipse tuum nostro signavi carmine bustum,
 Qua Padus illabens rura paterna videt;
 At quicumque leget miseri monumenta doloris,
 Verba sibyllino tradita ab ore putet.
 Qua nihil in terris tulit haec pretiosius aetas,
 Quae potuit credi, dum fuit, esse Dea,
 Philiroe iacet hic, teneris extincta sub annis,
 proxima Ferrariae dum tenet arva suae,
 tempore quo misera pestis bacchatur in urbe,
 nec fors vicinis parcat iniqua locis.
 crudeles nimium divi, crudelia fata,

perdere quae tantum sustinere decus!
 Io stesso ho segnato con un mio carme il tuo sepolcro
 per dove il Po, scorrendo, guarda le tue terre.
 Ma chiunque leggerà le memorie del misero dolore,
 mediti sulle parole trasmesse dalla bocca sibillina.
 Nulla di più prezioso di lei ha prodotto quest'epoca,
 tanto che si poté credere che fosse una dea.
 Qui giace Filliroe, morta in tenera età
 mentre abitava luoghi vicini alla sua Ferrara,
 nel tempo in cui la peste infuriava nella misera città,
 nè la sorte crudele risparmiava i luoghi vicini.
 O dei troppo crudeli, o crudeli sorti,
 che tollerarono di mandare in rovina un tale splendore!

Il poeta segna con un *carmen* il suo sepolcro, in prossimità delle rive del Po, affinché il ricordo della fanciulla possa sopravvivere a quelle sventure. È emblematico l'incontro tra il motivo petrarchesco della morte dell'amata, lontana – in vita – dai capricci delle *dominae* della classicità, e alcuni *topoi* eminentemente elegiaci, uno per tutti i frequenti parallelismi mitologici disseminati nei testi (per un'ampia descrizione del ciclo e della sua fortuna si veda Caterino 2011; per un'analisi delle peculiarità di tali innovazioni strozziane si veda Pantani 2002).

All'interno della prima elegia che lo Strozzi dedica a Filliroe viene descritta la villa della *puella*, nonché le sue quotidiane abitudini, secondo una rappresentazione vicina alla classica *imagerie* bucolica (Strozzi, *Erot.* IV 5, 137-138, 160-170):

Ecce, diu latitans aperitur villa remotis
 arboribus, carae villa beata deae!
 [...]
 Felices agri, fortunatique coloni
 quaeque simul colitis rura benigna Deae.
 Namque ubi vere novo genialia tendit in arva
 vobiscum dulces protrahit illa moras.
 Vobiscum loquitur, vobiscum carmina cantat,
 vobiscum faciles exhilaratque choros.
 Et modo pomosis pariter spatiatur in hortis
 et modo plena vago retia pisce trahit.
 Nunc manibus doctis imitatur Palladis artes,
 nunc molles elegos, et mea verba legit.
 Ecco, nascosta a lungo dagli alberi lontani, si vede la villa,
 villa fortunata della mia cara dea.

[...]

O fortunate terre, o beati contadini che
coltivate insieme i campi benigni della mia dea!
Quando infatti, tornata la primavera, cammina verso i campi fecondi,
con voi passa molto tempo delizioso.
Con voi parla, con voi recita versi,
con voi rende liete danze fluenti.
Ora cammina per i campi pieni di frutti,
ora trascina reti piene di pesci rari.
Ora imita, con le dotte mani, le arti della dea Pallade,
ora legge delicate elegie e le mie parole.

Questo primo testo, il cui tema è un viaggio che Tito deve affrontare per raggiungere la sua amata, lega indissolubilmente Filliroe a un mondo campestre e ameno.

È quindi naturale che Strozzi associ la memoria dei momenti trascorsi con la fanciulla – ormai finiti – ad ambientazioni silvestri. Anche per questo sceglie i boschi per piangere la morte dell'amata e per ricordarla, come se anche essi sentissero il dolore del distacco (Strozzi, *Erot.* V 13, 11-20):

Quae si forte times hominum vulgare per ora,
silva locum lacrimis praebet opaca tuis.
Silva locum praebet lacrimis, ubi semita nulla
cernitur, humani signa nec ulla pedis
Hic querulas tantum volucres habitare ferasque
credibile est, procul hinc arbiter omnis abest.
Sol, cuius radios umbrosa cacumina silvae,
huc vix oppisitis frondibus ire sinunt,
qui nunc Haemonij non immemor ignis et undae
forsitan hic mecum condoliturus ades.
E se forse hai paura di diffonderle tra le bocche degli uomini,
la foresta oscura offre un posto alle tue lacrime.
La foresta offre un posto alle lacrime, dove non
si vedono sentieri o orme di piedi umani.
Lamentati qui, dove è molto probabile che abitino solo
uccelli canori e belve; da qui è lontano qualsiasi spettatore.
O sole, i cui raggi a stento le cime ombrose
lasciano arrivare fin qui, perchè le foglie si frappongono,
che ora, non immemore del fuoco Tessalo e della tempesta
forse sei in procinto di soffrire con me.

L'immagine di Sperandio descriverebbe perfettamente la situazione: un Tito piangente, malinconico, seduto sotto un albero, tra i campi, non lon-

tano da Ferrara, presso il sepolcro di Filliroe (“dove il Po bagnava i campi paterni”). L'albero metà spoglio rivolto verso la città a questo punto alluderebbe proprio al fatto storico della peste di Ferrara, che – tra le vittime – avrebbe ucciso anche Costanza del Canale; la metà ancora ricoperta di foglie, rivolta verso i campi (nonostante il *triste officium* di essere custodi di un così grande dolore), sarebbe una rappresentazione di un ricordo sempre vivo della giovane fanciulla. Sperandio, dunque, avrebbe eternizzato i concetti di morte, pianto e ricordo. Tra i vari riferimenti mitologici riscontrabili nelle elegie a Filliroe, Tito Strozzi non fa riferimento alcuno a Protesilao, eppure il *senhal* di Costanza, Filliroe – chiamata anche Filloroe in alcuni manoscritti e stampe – sembra tradire una forte etimologia greca: φυλλορροεῖν ossia “perdere le foglie”, a questo punto non solo nell'accezione generale di morire giovane. Se dunque l'origine di questo nome parlante, da sola, non sarebbe bastata a ricollegare la fanciulla strozziana e la sua triste fine al mitologico sepolcro di Protesilao (nome parlante e comunque richiamante la profezia mortale), tenendo in considerazione l'opera di Sperandio il cerchio inizierebbe a chiudersi.

Sperandio, dunque, nella sua medaglia, raffigurando l'episodio più famoso dell'*Eroticon* strozziano, espliciterebbe un'allusione già presente nel testo, mettendo altresì bene in risalto – con l'albero per metà secco – la vicenda storica della peste ferrarese. Tema che sarà ripreso dallo Strozzi, con parole molto simili all'epitaffio di Filliroe (nonché dalla forte eco virgiliana) all'interno della sua *Borsias*, in cui “pestis atrox passim bacchatur” (Strozzi, *Borsias* IX, 404).

Il Tito piangente del verso della medaglia sarebbe dunque un contraltare di Laodamia disperata per la morte del marito, prima di supplicare Ade di poterlo riabbracciare per qualche ora. Anche all'interno delle elegie si fa riferimento ad una improbabile speranza di ritorno dell'amata, tirando però in ballo il mito di Orfeo ed Euridice (Strozzi, *Erot.* V 13, 93-102):



Strozzi Poetae, particolare del frontespizio, Paris, 1530.

Si possent aliqua caelestia numina flecti,
 nec vetitum certis legibus esset iter,
 quod prius obtinuit stygijs a manibus Orpheus,
 sollicito superi nunc mihi forte darent.
 Si proprios iterum levis umbra rediret in artus
 carpere concessas me duce iussa vias,
 forsitan admonitus quo rursum perdita pacto
 flentem moesta virum liquerit Eurydice,
 cautinus ingrederer nocitura pericula vitans,
 et quaecumque solent gaudia magna sequi.

Se in qualche modo i numi celesti potessero essere persuasi,
 e il percorso non fosse impedito da leggi indiscutibili,
 ciò che prima Orfeo ottenne dalle mani infernali
 gli dei superni potrebbero offrire in sorte a me afflitto.
 Se l'anima leggera nuovamente tornasse nel suo corpo
 invitata, con me come guida, a prendere le strade legittime
 forse, saputo in che modo Euridice, persa nuovamente,
 triste avesse lasciato in lacrime il suo uomo,
 cautamente procederei, evitando i pericoli in grado di nuocere,
 e tutti quelli che son soliti seguire grandi gioie.

Invertendo il mito di Protesilao, è Tito che piange la morte dell'amata. Nè sarebbe l'unica inversione mitologica inerente allo Strozzi: nell'elegia finale del ciclo (Strozzi, *Erot.*, VI 13) dedicata al pappagallo di Filliroe, è proprio quest'ultimo che pare sentire fortemente la mancanza della sua padrona. E questa è un'inversione del *topos* (di sapore alessandrino) dell'epicedio all'animale domestico: si pensi alla tristezza del vuoto lasciato dalla scomparsa del pappagallo in Stazio (*Sil.* 2,1), al pappagallo ovidiano, che sembrava dire addio a Corinna, poco prima di morire (*Amor.* 2,6), ma anche – se vogliamo – al celebre passerotto defunto di Lesbia, compianto da Catullo.

In conclusione, alla luce dei molti e concordanti indizi, la medaglia di Sperandio altro non è che una raffigurazione della morte di Filliroe, considerata – a questo punto già forse dallo stesso Strozzi, che certamente avrà avuto voce in capitolo nella realizzazione dell'opera – l'episodio più rappresentativo dell'intero *Eroticon*. E ciò è ulteriore prova dei vari tributi poetici che altri umanisti offriranno all'amore tra Tito e Filliroe.

TITO VESPASIANO STROZZI, *EROTICON. ELEGIE A FILLIROE*

I. Strozzi, Erot. IV 5, vv. 1-178

Testo basato sul ms. Ottob. Lat. 1661, numerazione della *princeps* (Strozii poetae pater et filius, Venezia, in aedibus Aldi et Andreae Asulani soceri, 1513).

*Ad Philiroen properans pedes suos ad iter hortatu
et ne quid sibi in via impedimenti occurrat in primis optat*

Ite citi volucrisque, pedes, praevertite ventos,
et loca delicijs querite nota meis:
nota meis loca delicijs, ubi candida saepe
mecum dignata est ludere Philiroe.
Philiroe, nullis faciem perfusa venenis
cui proprius roseo fulget in ore color;
cuius inauratos cupiat sibi Cynthia crines,
invideat laetis Cypria luminibus;
formasque manus gratisque laboribus aptas,
iuret persimiles ipsa Minerva suis.
Tum reliquis agiles respondent partibus artus,
ut nihil ex illa nemo probare queat.
Talis erat virgo ceneia, talis et altum
per mare dyctaeo vecta puella bove;
talis erat pro qua pugnans daneius heros
impia perdomuit vindice monstra manu.
Talis et illa fuit, quae me sibi iunxerat olim,
nondum iuratam fallere docta fidem.
Cuius ego inmite imperium tot perditus annos,
multaque non sano pectore digna tuli.
Quam levitate sua totiens offensus et ipse
deserui, quoniam noluit esse mea.
Sed tua, Philiroe, quamvis collocata deabus,
ambiguum valeat reddere forma Parim;
candida simplicitas tumidoque carentia fastu
pectora, sunt ipso grata decore magis.
Adde fidem, quam nec coniunx ithaceia vincat,
nec mithrydateas quae comitata vias,
nec quae tartaream properavit adire paludem,
defunctum Evadne sponte secuta virum.
Te licet in primis cupiam, formosa, videre,
vixque brevis patiar tempus inane morae,
Triptolemi tamen haud optem coscendere currus,
ire nec in celeri Bellerophontis equo,

aut levibus Persei volitare per aera pennis,
 aut furibunda tuis currere cholchi rotis;
 nec Zoroasteas artes magicive requiram
 carminis auxilium daedaliame fugam,
 nec, mihi si liceat, pedibus talaria curem
 picta galereti sumere Mercurij.
 Unus enim nobis poterit satis esse Cupido,
 quo duce susceptum, perficiamus iter:
 qui mihi semper adest levibusque quod excitat alis
 nostrum furtivo flamine corpus aget.
 Vix iam mihi videor pedibus contingere terram
 vincit et humanos strenua planta gradus;
 sublimisque pari quamvis discrimine Phoebus
 distet ab Eois occiduisque locis,
 et canis exurat sitientes fervidus agros
 mutaque sub densa fronde quiescat avis,
 non tamen, accelerans, immenso laedor ab aestu,
 nec mea longinquum membra fatigat iter.
 Quoque magis propero, tanto magis ipse labori
 sufficio et vires impiger auget amor.
 Heu quanto afficeret me fors inimica dolore,
 si qua meum subito causa teneret iter,
 et mihi iam senior properanti occurrat amicus,
 quem fugere oblatum me pudor ipse vetet!
 Singula qui, vario cupidus sermone, requirat,
 sciteturque viam propositumque meum,
 multaque contexens, longis ambagibus
 atque importunus multa referre velit:
 ut Ferdinandus magni post fata parentis
 Ausonias terras Parthenopenque regat;
 nuper ut urbano Florentia concita motu,
 tristia det miseris civibus exilia;
 ut trepidus Borges romanam liquerit urbem
 moestaque pontificis funere turba sui;
 ut Pius, insignis magna virtute fideque,
 Aeterni in terris iura Parentis agat,
 Sforciadam, Venetumque probet quod foedera pacis
 securus studio servet uterque pari.
 Nunc Malatestigenae miretur principis artes
 bellorum egregias, eximiumque decus;
 nunc meritis comitem Federicum laudibus ornet
 praestantemque manu consilioque ducem;
 nec minus Estenses heroas et inclyta facta
 a primis orsus dicat originibus,
 ingressusque tui titulos genitoris et acta

conferat ad laudes se Leonelle tuas.
 Unicus hinc phoenix latio dux Borsius illi
 argumenta novae praebeat historiae
 et referat quantum nostro sit in Hercule laudis
 et Sismundaeo qualis in ore decor.
 tum patris et patruī vestigia clara sequentem
 Estensem bis cupiat iungere Nicoleon.
 Addat et immitem Turcum nostraque ferocem
 segnitie et captis urbibus excidia.
 Iam Peloponnessi regnare per oppida nec non
 gentibus adriaci nunc inhiare maris;
 quod, suadente Pio, Federicus Caesar in hostem
 ardeat et vires concitet ipse suas,
 quod paret ingentem commota Britannia classem
 et repetat forti sequana regna manu.
 Parte alia veteres hostes insurgere Gallos
 tutantes magnis viribus imperium,
 nec regem oblitum Italiae carive nepotis
 maximaque in Lygures mittere subsidia.
 Ergo ne similis turbet nova gaudia casus,
 neu videar dominae lentus inersque meae.
 Nunc precor aerio nebulae circunder amictu
 qua Venus Aenean induit alma suum;
 sic demum iussas potero contingere sedes
 tutus, et optatam cernere Philiroen.
 Dum loquor, et moveo celeri vestigia passu
 extremae apparet meta propinqua viae
 Iam procul aspicio servantem compita quercum,
 et veteres fagos, populeumque nemus.
 Ecce levi flatu teneris de frondibus exit,
 et cadit in faciem lenior aura meam.
 Huc ego crediderim Zephyrum migrasse tepentem
 captum sideribus, cara puella, tuis,
 qui mihi non stulte sibi consuluisse videtur,
 si pro te nigras deserit Hesperidas
 am quid in extremis vidit pretiosus oris?
 Quid nunc in nostro pulchrius orbe videt?
 Laeva Padi ripas, vetus at mihi dextra sacellum
 monstrat, et amnosae culmina parva casae
 quam lentis ederae complexibus undique cingunt,
 delet ubi raros alta senecta deos.
 Nil ibi vel Zeuxis, vel magnus pinxit Apelles
 nil ibi Fidiacae composuere manus.
 Lignea crux vero media quae pendet in aede,
 nobilis egregia Mentoris arte caret

Pene suis convulsa trahens de sedibus olim
 fundamenta rapax, substulit Eridanius,
 proximaque aggeribus ruptis per culta vagatus
 mucida sacrilegis tecta replevit aquis.
 Muscosus templi paries, humorique situsque,
 praeteriti reddunt tristia signa mali.
 Pauper in exiguo censu cultuque sacerdos
 ipse colit sterilis iugera bina soli
 Huc mea simplicibus Nymphis comitata Dione
 cincta caput vario flore venire solet.
 Cuius in adventu templis augustior aedes
 omnibus, haec cunctas unica vincit opes.
 Ecce diu latitans aperitur villa remotis
 arboribus, carae villa beata Deae.
 Protinus hac visa celeri praecordia motu,
 venturae exultant praescia letitiae.
 Quid mihi fiet amor, blandos cum cernere vultus
 fas erit et niveam cum dabit illa manum?
 Tunc ego non dubitem Chroesi contemnere gazas,
 et tot Pellaeae clara trophaea domus.
 Si quis enim crispas ad frontem ludere crines
 viderit et quali se ferat alta gradu,
 noverit argutis eadem quid possit ocellis
 ut mortale nihil dulcia verba sonent,
 sentiet Aetnaeis certantes ignibus ignes
 et poterit costans aequa et iniqua pati.
 Quod si forte alicui dignabitur oscula ferre,
 Altera vel proprio sanguine laetus emet.
 Vulnus et auxilium quod Pelias hasta tulisset
 mirabar, fati nescius ipse mei.
 Desino nunc, facileque inducor ut omnia credam,
 si necis et vitae ius habet una meae.
 Illa quidem media Phalarim placaret in ira
 Tardaretque tuas saeve Perille manus;
 terribilemque suis oculis mitescere Martem
 cogat, et iratum ponere tela Iovem.
 Felices agri, fortunatique coloni
 quaeque simul colitis rura benigna Deae.
 Namque ubi vere novo genialia tendit in arva
 vobiscum dulces protrahit illa moras.
 Vobiscum loquitur, vobiscum carmina cantat,
 vobiscum faciles exhilaratque choros.
 Et modo pomosis pariter spatiatur in ortis
 et modo plena vago retia pisce trahit.
 Nunc manibus doctis imitatur Palladis artes,

nunc molles elegos, et mea verba legit.
 Fallor? An haec Ciris dominae carissima nutrix
 substitit, ac verso respicit usque gradu?
 En rapidis iterum fertur cita passibus! Ipsa est,
 notaque, ut accedam, dat mihi signa manu.
 Progrediar, quaeramque meis fiducia votis
 quae sit, quidve novi sedula potret anus:
 quod tua si praesens aderit solertia amanti
 talibus officiis aurea Ciris eris!

II. Strozzi, Erot. V 7, vv. 1-20

Testo basato sul ms. Ottob. Lat. 1661, numerazione della *princeps* (Strozii poetae pater et filius, Venezia, in aedibus Aldi et Andreae Asulani soceri, 1513).

*Ad Carolum Ariminensem,
 quod Philiroen vehementer amet*

Si vigiles curae, subitus si pallor in ore,
 si crebros gemitus edere, pauca loqui,
 si nunc iucundo, nunc tristi incedere vultu,
 si sperare aliquid, plura timere simul,
 si properare modo, modo lento incedere passu,
 si vario mentem flectere proposito,
 si fora, si coetus hominum vitare frequentes
 inditium praebent, Carole, amor, amo.
 Si quid amem quaeres ubi nos male fida reliquit
 Anthia successit candida Philiroe.
 Philiroe nullis faciem perfusa venenis
 cui proprius roseo fulget in ore color.
 Illa mihi furtim me surripit, hanc sequor unam:
 hanc sine non videor vivere posse diem.
 Huius ego insignem non tantum, Carole, formam,
 verum etiam mores ingeniumque probo.
 Illa meis leges oculis imponere digna est,
 illa meos sensus abstulit, illa tenet.
 Illa tenebit, erunt donec vaga sidera coelo,
 donec erit tellus, aequora donec erunt.

II. Strozzi, Erot. V 13, vv. 1-188

Testo basato sul ms. Ottob. Lat. 1661, numerazione della *princeps* (Strozii poetae pater et filius, Venezia, in aedibus Aldi et Andreae Asulani soceri, 1513).

Lamentatio de obitu Philiroe et eiusdem epitaphium

Quo miser usque tuos celabis Tite dolores?
 Aegraque mens tacitum quo premet usque malum?
 Dissimulare prius licuit, dum sol tibi fulsit
 candidus, et placidae spes bona sortis erat.
 Nunc fera consilium superat violentia fati,
 nunc ars, indomito victa dolore, perit.
 Maxima saepe latent sub tristi gaudia vultu,
 at sua cor laesum non bene damna tegit.
 Infandos luctus et vulnera pectoris ede,
 atque ea, quae nulli nota fuere prius!
 Quae si forte times hominum vulgare per ora,
 silva locum lacrimis praebet opaca tuis.
 Silva locum praebet lacrimis, ubi semita nulla
 cernitur, humani signa nec ulla pedis
 Hic querulas tantum volucres habitare ferasque
 credibile est, procul hinc arbiter omnis abest.
 Sol, cuius radios umbrosa cacumina silvae,
 huc vix oppisitis frondibus ire sinunt,
 qui nunc Haemonij non immemor ignis et undae
 forsitan hic mecum condoliturus ades.
 Testis eris nihil esse mihi, cur vivere curem
 aetheria postquam lux mea luce caret.
 Nam quid ego hic aliud, nisi durum, ac flebile post haec,
 sublata sperem te mihi Philiroe?
 Tu meus ardor eras, in te mea maxima cura
 haeserat, et voti summa caputque mei.
 At nunc, a patria saevi contagia morbi
 dum fugis, indigno funere rapta iaces,
 et mihi iacturae tantum tantumque doloris,
 conditio dirae mortis acerba tulit
 ut semper misero iustissima causa querelae
 crescat, et aeternis finiar in lacrymis.
 Heu rabidae leges, et dura potentia fati,
 humanum sinitis quae nihil esse diu.
 An fuit omnino vestras infringere vires
 si paucos etiam viveret illa dies?
 Nunc primum viridis campos ingressa iuventae,
 non extremus honor temporis huius erat.
 Dedecet immites, et acerbos carpere fructus,
 illum, quem culti spes tenet ulla soli.
 Vos quoque tam subito decus hoc, talemque puellam
 nondum matura morte tulisse nefas.
 Serius aut citius vestri mortalia fiunt

iuris, et haec illi fors adeunda fuit.
 Heu funesta dies, nigro damnanda lapillo,
 tristibus infaustum nomen adepta malis;
 qua puri quondam radios imitantia Phoebi,
 deseruit solitus lumina moesta nitor;
 qua bene compositos artus, faciemque serenam,
 flavescentes comas invida texit humus;
 qua vigor ingenui deficit corporis, et qua
 tabuit egregijs artibus apta manus;
 qua vox illa prius morentibus aemula cygnis,
 coepit in aeternam muta silere diem,
 quaque pios actus mors interruptit et altae
 infregit mentis nobile propositum.
 Heu nimium miseri, infortunatique parentes,
 conficiet verus quos sine fine dolor.
 Vos luctu assiduo sensum amisisse malorum
 crediderim in vita quos mora longa tenet.
 An potuit vestros Niobe superare labores?
 Cognitaque adversis casibus Anthiope?
 Plurima namque licet sint utraque tristia passae,
 haud minor haec illa clade ruina fuit.
 Seu mores, sive ingenium seu gratia formae
 quaeritur, aut priscae nobilitatis honos.
 Haesit in hac una simul harum gloria rerum,
 huius in occasu tot periire bona.
 Sic vestra in primis aegre iactura ferenda est,
 nec dabit his aetas fletibus ulla modum.
 At sacer ex illo tunc, cum discederet ore
 spiritus, et vestras quaereret illa manus,
 inque oculis vestris cum lumina fixa teneret,
 quid vobis animi consiliivae fuit?
 Si quemquam potuit praesens extinguere moeror
 prendere vos etiam debuit illa dies.
 Non habitura parem ter quinque peregerat annos
 Philiroe vestros inter adulta sinus.
 Philiroen vobis tantum ostendisse videntur
 et subito vobis eripuisse Dei.
 Non generum vobis, non caros illa nepotes
 praebuit, aut dotis dona parata tulit.
 Divitiisque brevi gavisa et honore parentum,
 mox erit exiguus filia vestra cinis.
 Sed quid ego infelix vestra infortunia tantum
 ipse velut patiar vulnera nulla, queror?
 Igne cupidineo quicumque fideliter arsit,

unica cui praestans cura puella fuit,
 cui placitum subitis fortuna abrupit amorem
 casibus, aerumnas cogitet ille meas,
 ille suo exemplo poterit mea tristia fata
 discere, et arcani pectoris acre malum.
 Si possent aliqua caelestia numina flecti,
 nec vetitum certis legibus esset iter,
 quod prius obtinuit stygijs a manibus Orpheus,
 sollicito superi nunc mihi forte darent.
 Si proprios iterum levis umbra rediret in artus
 carpere concessas me duce iussa vias,
 forsitan admonitus quo rursum perdita pacto
 flentem moesta virum liquerit Eurydice,
 cautinus ingrederer nocitura pericula vitans,
 et quaecumque solent gaudia magna sequi.
 Ah miser, atque iterum miser et sine pectore Tite,
 quo dolor impellit? Quae tibi verba cadunt?
 Tunc deum stabili firmatas ordine leges,
 credideris certam deficere ante diem?
 Cum semel hinc alium raptae mittuntur in orbem
 terrenasque animae deseruere domos,
 praemia pro meritis referunt, sedesque paratas
 (sic statuit superum provida cura) tenent.
 Corpora nec surgunt leto defuncta, priusquam
 ultima iudicij venerit hora sui.
 Si tamen aeterni veneranda potentia regis,
 qui caelo, et terris imperat, atque mari
 omnipotens qui solus agit, mirabile quicquid
 cernimus, et quicquid lumina nostra latet,
 si tibi Philiroen nunc illa potentia reddat,
 ne noceas huic, quam diligis ipse, cave.
 Nam nisi vera loqui piget: his egressa tenebris,
 aetherijs gaudet sedibus illa frui.
 Et pudor et nulli pia mens obnoxia culpa,
 rectum iter ad superos unde recessit, habet.
 Philiroe felix terris colit astra relictis,
 magnorum in numero iam nova diva deum.
 Pro quibus inducor, ne non ego gratuler illi,
 ne videar tantis invidus esse bonis.
 At quoniam solitos misero mihi cernere vultus
 non datur et placidae gratia frontis abest,
 dum moror in terris dum tu colis aethera virgo,
 accipiet lacrimas dulcis imago meas.
 Haec tibi Philiroe similis vera omnia de te,
 si modo desit spiritus, ecce refert.

Haec mihi grata comes seu tendere solis ad ortum,
 seu iuvat Hesperium visere littus, erit.
 Haec mihi si Geticas rupes calidamve Sienen
 transferar, in caro semper habenda sinu,
 Huic ego curarum seriem narrabo mearum,
 et quoties cupiam te mea vita sequi.
 Namque ubi in humanis nulla est constantia rebus,
 quid spe fallaci pascere vota iuvat?
 Illi vita fuit longissima, quisquis oneste
 occidit, et spretis quae videt, alta petit.
 Interea dum fila sinunt mea currere Parcae,
 nec summi iniussu Regis abire licet,
 candida quod relevent afflictum insomnia laetor,
 effigiem referunt quae mihi saepe tuam.
 Nam quoties nitidi capitis pulcherrimus ordo,
 per somnos oculis visus adesse meis?
 Attonito quoties gemini se luminis ardor
 obtulit? Et miro nota decore manus?
 Mutua quid referam, quae tu mihi saepe videris
 accipere et solitis reddere verba sonis?
 O ego quam tali deceptus imagine felix,
 o placidae noctes, o mihi grate sopor.
 Atque utinam non tam subito me somnus, et error
 linqueret, ac mecum staret uterque diu,
 scilicet ut tecum maneam pulcherrima, donec
 longa meae veniant taedia laetitiae.
 Dum mortalis eras neque adhuc te in parte deorum
 regia siderei viderat alta poli,
 sola tamen mihi numen eras, et criminis expers
 candidus impura labe carebat amor.
 Te supplex igitur meritis pro talibus oro,
 per fratrem, per qui te genuere precor,
 ut tua praesentes superos mihi gratia reddat
 utque mei numquam non memor esse velis.
 At me nulla tui capient obliviae, seu me
 lux alat, aeterna sive ego nocte premar.
 Et quae praecessit Maias octava Calendas
 postquam non ultra tu mihi visa dies,
 illa mihi solennis erit lacrimosaque semper,
 indicium tanti principiumque mali.
 Hic tibi dum liquit nobiscum ducere vitam,
 me tenuit laudis maxima cura tuae;
 nunc quoque, neu praesens neu postera nesciat aetas
 qualis sub gelido marmore Nympha cubet,
 ipse tuum nostro signavi carmine bustum

qua Padus illabens, rura paterna videt.
 At quicumque leget miseri monumenta doloris,
 verba sibyllino tradita ab ore putet.
 Qua nihil in terris tulit haec pretiosius aetas,
 quae potuit credidum fuit esse dea.
 Philiroe iacet hic teneris extincta sub annis,
 proxima Ferrariae dum tenet arva suae.
 Tempore quo misera pestis bacchatur in urbe,
 nec fors vicinis parcat iniqua locis.
 Crudeles nimium divi, crudelia fata,
 perdere quae tantum sustinuerunt decus!

III. Strozzi, Epit. 2

Testo basato sul ms. Ottob. Lat. 1661, numerazione della *princeps* (Strozzi *poetae pater et filius*, Venezia, in *aedibus Aldi et Andreae Asulani soceri*, 1513).

Pro eadeam

Qui legis haec, legito summissius et cave, quaeso,
 nympham ullo turbes quae cubat hic strepitu.
 Vivere credibile est placidoque quiescere somno
 phylloroen, quae non digna mori fuerit.

IV. Strozzi, Erot. VI 13, vv. 1-42

Il testo – non conservato in alcun codice – è tratto dalla *princeps* (Strozzi *poetae pater et filius*, Venezia, in *aedibus Aldi et Andreae Asulani soceri*, 1513).

Ad Psyttacum

Psyttace, quid frustra misero mihi nuper ademptam
 Philloroen tanta sedulitate vocas?
 heu periit, quam tu vivere forte putas.
 Parce, meo toties animam de pectore vellis,
 Philloroen quoties blandula lingua refert.
 Heu periit, neque eam spes amplius ulla videndi,
 quam propter nobis vivere dulce fuit.
 Si sensus tibi, si ratio est, ut habere videris,
 communi tristem te decet esse malo.
 Non sum equidem oblitus, tibi quae responsa vocanti,
 poscentique dapes saepius illa daret.
 Et memini, aurato cum te prodire iuberet

carcere, porrectam te insiluisse manum,
 atque illinc dulcem rostro parcente salivam,
 suxisse illaesis molliter e labijs.
 Post ubi divinae laudaras sidera frontis,
 "non homo" dicebas, "sed dea Philloroe est".
 Prisca salutato si paucis Caesare verbis,
 nigranteis aetas nobilitavit aveis,
 quid tibi facunda fingenti plurima voce
 tam bene, tam docte, Psyttace laudis erit?
 Laudo equidem, ingenium miror: debere fatemur
 nos tibi, nulla tuis gloria par meritis.
 Sed ratio, et tempus, fortunaque lubricam, certam
 dant nostris legem rebus, et eripiunt.
 Haec igitur nos causa monet desistere coepto
 nonnumquam, et placitum flectere propositum.
 Quid loquor? Unde meae tanta incostantia mentis?
 Quod modo damnaram Psyttace, nun cupio.
 Forte meis aliqua ratus es posse mederi
 luctibus hos ubi sum dictus addisse lares.
 Quodque ita sit, cum me triste moerore silentem,
 vidisti, et multo rore madere genas,
 tu quoque commotus graviter, sociusque doloris,
 ecce piis lachrymis lumina moesta rigas.
 Functus es officio veri et prudentis amici,
 nilque reliquisti, quo mala nostra leves.
 Perge precor, dominaeque tuo communis utrique
 semper adorandum nomen ab ore sonet.
 Atque utinam in saevo pietas tua vulnere fiat
 tam dulci eloquio Pelias hasta mihi.

ENGLISH ABSTRACT

Through the reconstruction of the ancient sources regarding the legend of the grave of Protesilaus and a survey on the recovery of his myth, this article aims at highlighting the possible connections between the medal of the Ferrarese humanist Tito Vespasiano Strozzi, casted by Sperandio Savelli ca. 1473-1476, and a cycle of elegies that the poet dedicated to his beloved Filliroe, who died at an early age.

BIBLIOGRAFIA

Boissonade 1806

J. F. Boissonade, *Philostrati Heroica: Ad fidem codicum manuscriptorum IX recensuit*, Paris 1806.

Caterino 2011

A. F. Caterino, *Filliroe e i suoi poeti: da Tito Strozzi a Ludovico Ariosto*, "Annali online di lettere - Ferrara", Voll. I-II, 2011, 182-208.

Caterino 2012

A. F. Caterino, *Per uno Status quaestionis degli studi sull'Eroticon di Tito Vespasiano Strozzi*, "Spolia. Journal of medieval studies" (2012).

Caterino 2013

A. F. Caterino, *Tito Vespasiano Strozzi, Eroticon*, scheda "TLIon. Tradizione della letteratura italiana online", febbraio 2013.

Desfontaines 1829

R. L. Desfontaines (a cura di), *Caii Plinii Secundi historiae naturalis libri 37*, Paris 1829.

Ladner 1983

G. B. Ladner, *Images and ideas in the middle ages*, Roma 1983.

Lancetti 1831

V. Lancetti (a cura di), *Le opere dei due Filostrati*, Milano, Tipografia di Paolo Andrea Molina, vol. II, 1831.

Lloyd 1987

Ch. Lloyd, *Reconsidering Sperandio*, in *Studies in the History of Art*, vol. XXI, Italian Medals, Washington 1987, 99-113.

Pantani 2002

I. Pantani, *"La fonte di ogni eloquentia": il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma 2002.

Paton 1919

W. R. Paton (a cura di), *The greek anthology: with an English translation by W. R. Paton*, vol. II, New York 1919.

Pollard 1984-5

J. Pollard, *Medaglie italiane del Rinascimento*, vol. I, Firenze 1984-1985.

Ruvoldt 2004

M. Ruvoldt, *The Italian Renaissance imagery of inspiration: Metaphors of sex, sleep and dreams*, Cambridge 2004.

Weise 1840

C. H. Weise (a cura di), *De rebus gestis Alexandri Magni libri superstites: cum supplementis freinsbemii et indice rerum; recensuit C. H. Weise*, Lipsia 1840.

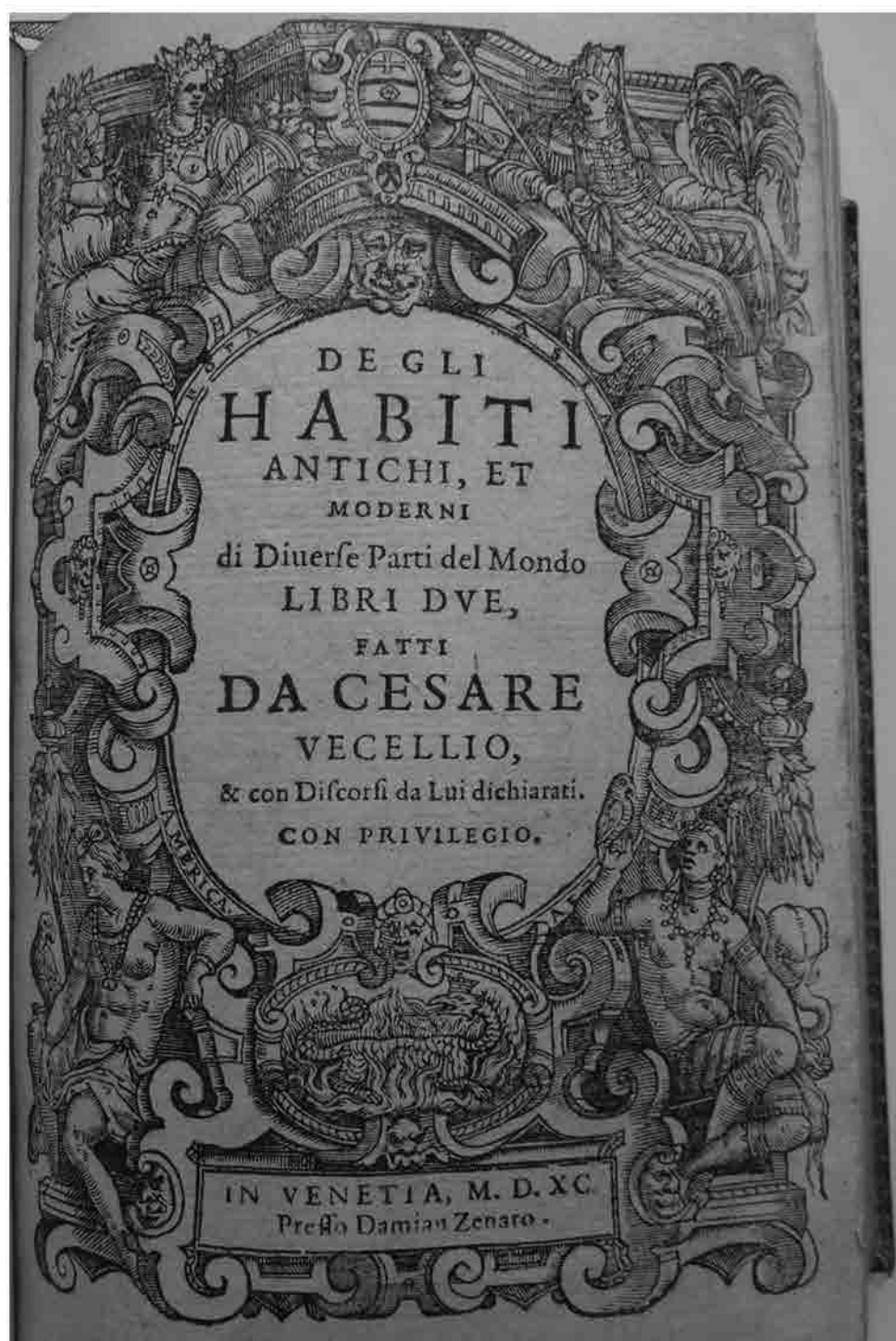
I costumi degli antichi romani negli *Habiti* di Cesare Vecellio

Giorgio Reolon

Nel contesto dello studio dell'antico e della trasmissione della cultura antiquaria nel Cinquecento si può inserire anche il celebre trattato illustrato sul costume, *Habiti antichi et moderni*, di Cesare Vecellio, pittore veneto coinvolto nel settore dell'incisione, che riveste un ruolo importante nella cultura artistica della Venezia del Cinquecento, soprattutto nella storia della moda (Guérin Dalle Mese 2002, Rosenthal, Jones 2010). Nella sede di questa rivista sono degne di nota le pagine che l'autore dedica agli abiti degli antichi romani, perché ci documentano il suo interesse per l'antico nello studio del costume e i canali, le fonti e gli strumenti utilizzati nel XVI secolo per conoscere il mondo romano classico. Oggetto del presente contributo è proprio la parte degli *Habiti* riguardante l'antica Roma, sezione che apre la galleria di figure del volume: una presenza che rappresenta un elemento di novità rispetto ai precedenti repertori di costume. Si riportano inoltre la trascrizione del testo dell'edizione del 1590 e le immagini delle incisioni xilografiche degli abiti degli antichi romani.

Cesare Vecellio e gli *Habiti antichi et moderni*

Cesare Vecellio (Pieve di Cadore, 1521 ca - Venezia, 1601), pittore e stampatore, coinvolto come molti artisti della sua epoca nella produzione di incisioni, era cugino di secondo grado di Tiziano; fino al 1570 non si conosce nulla della sua attività (Conte 2001). Per la parentela con Tiziano è da ipotizzare un periodo di formazione e collaborazione nella bottega del maestro cadorino, da collocare grossomodo negli anni Quaranta e Cinquanta del Cinquecento. Dal 1570 al 1600 è documentata una sua autonoma attività di pittore così come di stampatore e incisore: mentre la sua produzione pittorica è essenzialmente circoscritta nel territorio bellunese, l'attività incisoria è esercitata a Venezia, dove abita e dove gestisce una stamperia in Frezzeria, in contrada San Moisè. Nel periodo 1584-1595 risulta essere iscritto alla corporazione dei pittori veneziani, l'Arte dei Depentori (Favaro 1975, 139), anche se nella città lagunare non è documentato alcun suo dipinto.



Gli *Habiti antichi et moderni* vengono stampati nel 1590 presso l'editore veneziano Damiano Zenaro, all'insegna della salamandra; il volume raccoglie, descrive e illustra "habiti di diverse nationi, così antichi come moderni, da me con tanta fatica raccolti, e dichiarati": come viene evidenziato nel titolo sono abiti *di diverse parti del mondo* e comprendono oltre 400 incisioni di abiti di Europa, Asia e Africa, a iniziare da quelli dei romani antichi. Naturalmente la sezione più corposa è quella dedicata a Venezia, che occupa circa un quarto dell'intero volume (Guérin Dalle Mese 2001). L'autore curò una seconda edizione degli *Habiti*, stampata dall'editore veneziano Sessa nel 1598, e questa volta comprendente gli abiti *di tutto il mondo*: risulta infatti accresciuta di numerose incisioni (in tutto 503), tra cui venti dedicate ai costumi degli abitanti delle Americhe.

Gli *Habiti* appartengono al genere dei repertori di costumi, che si diffusero a partire dalla metà del Cinquecento (Nevinson 1952, Tuffal 1952, Blanc 1995, Butazzi 1995, Guérin Dalle Mese 1998, 12-17, Davanzo Poli 2001, 65-66, Davanzo Poli 2004, Rosenthal, Jones 2010, 15-20). Scopo di questi testi era quello di presentare e illustrare i costumi del mondo, in un secolo in cui si diffuse lo spirito di conoscenza e curiosità avviato grazie alle nuove scoperte geografiche e alimentato con la pubblicazione di tali volumi. Le immagini stampate svolgevano un ruolo importante per veicolare la conoscenza dei costumi dei paesi lontani. I molti testi, pubblicati a Venezia e in altre città (soprattutto Parigi e Anversa), come quello di Enea Vico, Francois Desprez, Jan Jacques Boissard, Jost Amman o Ferdinando Bertelli, presentavano le illustrazioni dei costumi indossati dalle diverse popolazioni e per il pubblico di allora rappresentavano una sorta di "gabinetto di curiosità" a portata di mano, soprattutto per quanto riguardava i personaggi esotici.

Tornando agli *Habiti*, come osserva Jeannine Guérin Dalle Mese, "sebbene la dedica prometta solo di cercare i modi di vestire "più stravaganti e più nuovi", la sua raccolta va molto oltre il gusto dell'esotico e della pura curiosità" (Guérin Dalle Mese 1998, 204), per diventare una preziosa testimonianza etnografica. Se nelle precedenti raccolte l'immagine prevaleva sulla scrittura (erano presenti al massimo brevi didascalie o quartine), la novità principale degli *Habiti* è quella di offrire al pubblico un'opera che associa l'immagine dell'abito a un discorso scritto che lo spiega e lo commenta. I *discorsi da lui dichiarati*, come recita il sottotitolo della prima edizione, tracciano la storia di ciascun abito, secondo più sfaccettature e sfumature. Il risultato finale non è quindi un semplice repertorio illustrato, ma una vera e propria storia del costume, un'indagine completa e articolata, a tutto campo, sulla realtà dell'abbigliamento, perché l'autore non si limita a de-

scrivere gli abiti raffigurati nell'incisione, ma si sofferma sull'origine di un particolare vestito, sulla sua evoluzione e sul suo cambiamento, insomma sulle tappe più significative della sua storia.

Cesare Vecellio è il vero e solo creatore dell'opera, perché dispone dei due linguaggi: l'immagine e la scrittura. L'incisore di cui ha bisogno è un semplice esecutore [...]. Vecellio innalza lo studio degli abiti a livello di altre somme sulle conoscenze dell'uomo del Rinascimento. [...] Il suo progetto è ambizioso, perché formulato per la prima volta. Egli vuole essere non solo enciclopedico, ma intende costituire una specie di storia del costume, la quale verrà messa in relazione con i fatti principali della storia e dei "costumi" di ogni paese. Questo per il libro del 1590. (Guérin Dalle Mese 1998, 19)

Tra le due edizioni cinquecentesche, quella che appare più ricca di informazioni e notizie, e quindi più utile per gli studiosi, è certamente la prima, quella del 1590. Infatti in questa il commento che accompagna le immagini è più ampio e dettagliato, e presenta non solo precise e puntuali descrizioni dell'abito, in cui vengono spiegati con termini specifici le diverse tipologie e i tessuti, ma anche numerosi *excursus* sui più vari argomenti: queste digressioni riguardano la storia, la geografia e la società dei luoghi e delle città in cui l'abito viene portato; in più sono segnalate le usanze, i comportamenti e gli stili di vita delle categorie di persone e delle popolazioni prese in esame. La prima edizione inoltre è arricchita da un'ampia introduzione all'opera, *il Discorso sopra gli habiti antichi e moderni, origine, mutatione e varietà di quelli*, una storia generale del costume, in cui vengono focalizzate la sua evoluzione e diversificazione. Nell'edizione del 1598, caratterizzata dalla presenza sia del testo in italiano sia della traduzione in latino, questo discorso introduttivo viene eliminato e, anche se vengono aggiunte nuove incisioni, i ricchi commenti risultano di molto ridotti e si riferiscono essenzialmente all'abito.

L'apparato iconografico degli *Habiti* è costituito da una cospicua serie di xilografie (Guérin Dalle Mese 2001, 126-127), la maggior parte intagliate dall'incisore Christopher Chrieger (italianizzato in Cristoforo Guerra) da Norimberga, "eccellentissimo intagliatore in legno" (Vecellio *Habiti* 1590, f. 200r), su disegni dello stesso Vecellio. Le illustrazioni, ognuna delle quali occupa l'intera pagina, sono costituite dalla figura che indossa l'abito e da un nome che la identifica, il tutto racchiuso in una cornice manieristica, "alla Sansovino", che rispecchiava il gusto di quel secolo e che ritroviamo nelle cornici dei quadri e nell'ornato dei soffitti (Guérin Dalle Mese 1998, 246, Cocchiara 2010, 21-22). Le figure formano una grande galleria di tipi umani, colti in vari atteggiamenti e posizioni, favorendo così l'indagine non solo dell'abito (visto spesso anche da dietro) ma anche dell'intera persona e

del suo comportamento, del suo *status*. Le incisioni traducono per immagini quello che viene evocato a parole nel commento a fronte.

L'immagine è qui un supporto, un mezzo magari grossolano [...], per suggerire la raffinatezza dei costumi. Al lettore spetta la trasmutazione, come pure l'integrazione mentale dei colori, proposti solo attraverso lo scritto. Tutto si basa sul contrasto tra il bianco e il nero, tra pieno e vuoto, presenza e assenza. (Guérin Dalle Mese 1998, 62)

Aspiegare le incisioni è il testo e tramite questo "Vecelli guida i lettori a entrare nelle pieghe dell'abito e del suo proiettarsi al mondo" (Paulicelli 2006, 139).

Il commento è qui, da una parte, il complemento indispensabile all'incisione; indicando i colori ed i tessuti, attraendo l'attenzione su certi particolari che l'occhio non percepirebbe da solo, orienta la percezione dell'immagine: ha una funzione conoscitiva ed una funzione enfatica. (Guérin Dalle Mese 2001, 128).

E come mette bene in evidenza Eugenia Paulicelli

Il commento non è solo una mera descrizione dell'abito, ma è anche una risorsa importante per comprendere i meccanismi che regolano il complesso processo di codificazione dell'apparire nell'ambito di spazi locali e globali. (Paulicelli 2006, 129).

L'autore è coinvolto in prima persona nella narrazione, riportando spesso la sua testimonianza (naturalmente per gli abiti a lui contemporanei, che può osservare in una città cosmopolita e dai vivaci fermenti artistici e culturali come Venezia). Cesare contestualizza ogni abito, inserendolo in un tempo e in uno spazio, descrivendo città e luoghi, tracciando – prima di passare alla descrizione dell'abito – una breve introduzione geografica e storica, così come è attento alle diverse popolazioni e alle loro usanze, perché "costume" significa sia modo di vestire sia modo di essere e comportarsi. Non solo abiti, dunque; perché, come si diceva, il discorso è arricchito con inedite aperture e digressioni: personali giudizi, richiami al passato e all'attualità, considerazioni su vari argomenti, e poi numerosi aneddoti, curiosità, *exemplum*, *excursus* eruditi a livello storico, artistico, geografico, letterario, mitologico, sociale, finanche familiare e personale; naturalmente la parte più sostanziosa del testo riguarda la descrizione dell'abito, molto dettagliata e approfondita, attraverso l'uso di una terminologia specifica per i vari capi d'abbigliamento, di cui spiega con chiarezza e precisione i significati e la foggia.

Gli *Habiti* diventano così una grande “collezione” di costumi, usanze, modi di vita: infatti dietro quest’opera si cela un paziente e scrupoloso lavoro di raccolta, compendio e ricerca storica, artistica e letteraria, che presuppone la conoscenza di una grande quantità di informazioni e notizie, e uno studio ravvicinato di opere d’arte, testi e immagini, desunti da numerose fonti e dalla loro osservazione diretta: “Mi servirò per principio di tutto quello che possa arrecare lume alla descrizione degli stessi” (Vecellio *Habiti* 1590, f. 11). In particolare due aspetti caratterizzano e distinguono gli *Habiti*: la parte iniziale, antiquaria e archeologica, con la trattazione degli abiti degli antichi romani, e soprattutto i molti riferimenti alle fonti utilizzate per costruire e documentare il lavoro: quelle per i disegni delle incisioni, molte delle quali tratte dalle opere d’arte che Vecellio poteva vedere a Venezia e in altre città venete, e quelle per i commenti, ricavate da molteplici fonti scritte e letterarie. In più egli aveva instaurato rapporti con pittori e incisori di altre città italiane, che gli fornivano materiale iconografico (disegni e stampe), come l’autore stesso testimonia in più occasioni: “Molte et diverse sorti di habiti ricordomi haver trovato in diverse città d’Italia, aiutato da molti amici che desideravano compiacermi”. Cesare Vecellio appartiene a quel gruppo di cosiddetti *peintre-graveurs*, pittori che erano anche incisori, come Battista Franco, Andrea Schiavone e Odoardo Fialetti, e agli editori-calcofografi, come Pietro Bertelli e Giacomo Franco, attivi a Venezia a cavallo tra Cinquecento e Seicento (Mancini 2009, Cocchiara 2010, 10-14). Occorre infatti inserire Cesare in una rete di relazioni e scambi con altri pittori, incisori e stampatori, che oltrepassava i confini della Serenissima, come per esempio il rapporto (anche sul piano epistolare) con il pittore napoletano Francesco Curia (Vecellio *Habiti* 1590, ff. 252v-253r, Di Majo 2002, 53-54). I rapporti con queste figure di editori-calcofografi e pittori-incisori ci portano ai libri illustrati e ai manuali accademici. I testi di Cesare Vecellio sono in linea con quelli successivi, condotti secondo un’idea catalogatrice del mondo, che nell’ambito della formazione dell’artista introduce a Venezia un nuovo tipo di istruzione, la copiatura dal libro, che sarà la base della formazione accademica, svincolata dall’apprendimento artigianale in bottega. L’opera di Cesare ha certamente dato un contributo rilevante nel Seicento: prova ne è che l’edizione seicentesca dei suoi *Habiti* (*Habiti antichi ovvero raccolta di figure delineate dal gran Titiano e da Cesare Vecellio suo fratello, diligentemente intagliate, conforme alle Nationi del Mondo*, pubblicata a Venezia nel 1664, dove Cesare diventa fratello di Tiziano e a Tiziano si assegna una collaborazione nella realizzazione dei disegni per le incisioni, questo molto probabilmente per motivi commerciali e di vendita) presenta questo sottotitolo, *Libro utilissimo a pittori, disegnatori, scultori, architetti et ad ogni curioso, e peregrino ingegno*, in un momento in cui, a fine Cinque-

cento e poi per tutto il Seicento, con il parallelo sorgere delle accademie, assume particolare importanza per la formazione del pittore l'utilizzo di testi illustrati.

Gli *Habiti* rappresentano una ricerca ambiziosa e dallo sguardo universale, in cui gli abiti, di fronte al *mare magnum* della loro diversità, sono classificati e catalogati in un'ordinata architettura, un tentativo di ordine che è anche a carattere sociale, perché gli abiti sono precisi segnali di *status* (Venturelli 1995, Belfanti 2006, 42): Cesare Vecellio, osservatore attento, acuto, critico e sensibile, ha registrato la varietà e complessità delle fogge, il loro continuo mutare lungo i secoli, l'originalità di quelle contemporanee, e ne ha voluto dare conto in quest'opera enciclopedica, che rappresenta una sintesi di un argomento estremamente complesso come quello dei costumi.

Discorso sopra gli habiti antichi e moderni, origine, mutatione e varietà di quelli: i capitoli su Roma

Nella dedica al conte e cavaliere Pietro Montalban Della Fratta, nobile di Conegliano, Cesare Vecellio scrive che le tre condizioni che possono rendere "lodevole e desiderabile" quest'opera sono "l'antichità", la "diversità" e la "ricchezza". Come si diceva, dalle pagine degli *Habiti* emerge la volontà dell'autore di scrivere una storia degli abiti e quindi il fatto di parlare anche di quelli antichi è un modo per conoscere e ricostruire l'origine e l'evoluzione dei costumi moderni, riflesso e conseguenza dei cambiamenti storici e sociali: perché le "operazioni umane" della storia – come Cesare stesso scrive – corrono "a guisa di fiume" (Vecellio, *Habiti* 1590, f. 1r).

La prima edizione si distingue dalla seconda per la presenza del *Discorso di Cesare Vecellio sopra gli habiti antichi e moderni, origine, mutatione e varietà di quelli*, diviso in tredici capitoli: si tratta di una sorta di trattato storico in miniatura sul costume. Cesare coglie alcune importanti influenze sulla "vita" dei costumi, come il sito, la storia, gli usi, la geografia. La diversità degli abiti rispecchia la diversità di genti e paesi, di storie e modi di vita, di luoghi e climi. I primi sette capitoli si soffermano su alcuni punti che permettono di capire meglio il discorso sugli abiti sviluppato dall'autore: la varietà e i mutamenti degli abiti dipendono dalla varietà delle città e delle popolazioni, dalla loro storia, dal loro passato (*Delle mutationi et varietà de paesi e città, che poi hanno portato seco le mutationi e diversità degli habiti*); gli abiti infatti dipendono dalle popolazioni che li portano: l'Europa e l'Italia sono ricche di città (*Divisione della Terra*). Gli abiti di "questo bellissimo

paese dell'Italia [...] cinto da due mari Tirreno e Adriatico" (Vecellio *Habiti* 1590, f. 4r) sono i più numerosi della raccolta (*Di quali Habiti de' Paesi si ragioni nella presente opera*). Gli abiti sono realizzati con materiali diversi (Della varietà dei panni et delle materie con le quali si facevano gli habiti à i tempi antichi) e presentano diversi colori (*De' colori diversi, che sono stati ritrovati di tempo in tempo per tigner le materie, con le quali si formano i vestimenti*). La frammentarietà della penisola italiana, con le sue molte città e le numerose corti, ha favorito il diversificarsi della moda (*Del numero delle città d'Italia e De popoli diversi, che habitano l'Italia...*).

Gli ultimi sei capitoli, quelli che in questa sede ci interessano, parlano di Roma, "capo del mondo", in cui vengono tracciate alcune brevi note storiche, sulla forma del suo governo e sugli abiti. Queste pagine si rivelavano per il lettore di quel tempo un apparato di grande utilità, oltre che di interesse (per la presenza di racconti e aneddoti), per contestualizzare gli abiti in un preciso momento storico, e per comprendere meglio l'evoluzione verso quelli più moderni. "Ho deliberato – spiega Vecellio – ragionar prima di quelli, che io trovo scritto, e poi venir a trattar di quelli più vaghi, che al presente sono in uso in detta Città".

Nel capitolo VIII, *Di Roma capo del mondo*, Cesare giustifica la scelta di iniziare la sua trattazione da Roma, perché "si deve cominciare dalle cose più nobili". Roma, "capo di questa regione per la maestà", nell'immaginario dell'autore e del suo pubblico è la sede della Chiesa e del Papa ed è ricordata per il suo glorioso passato, per essere stata "dominatrice dell'universo, e imperatrice de' viventi; sì come le trombe della sua gloria, e fama da ogni lato suonano". Cesare Vecellio accenna brevemente alla fondazione della città da parte di Romolo, cui seguono cenni sull'immagine della città di Roma nell'antichità, una metropoli con più di seicento torri, "a guisa di corona", le mura, le numerose porte: "onde haveva più tosto sembianza di una Regione, che di una Città"; la Roma del Cinquecento appare "molto diversa", e ridotta nel numero di torri e porte. Passando agli abiti, viene spiegato il motivo della diversità e stravaganza di molti abiti romani antichi, perché derivati da quelli dei greci e delle popolazioni barbare. La "diversità" è registrata dall'autore fin dalla dedica ai lettori, quando parla dell'instabilità della materia trattata: "la cosa degli habiti non conosce stato né fermezza, e si vanno sempre variando à voglia e capriccio altrui" (né può essere altrimenti, in quanto il cambiamento è fattore irrinunciabile della moda). L'estrema varietà e mutevolezza la si coglie in pieno nel testo di Vecellio: altra causa sono le congiunture storico-politiche, come è stato per Roma, "perché in diversi tempi ella è stata soggetta alle mutationi di diversi Prencipi, e capi".

Il capitolo IX è dedicato alle *magnificenze, et superbe spese intorno à gli ornamenti de' Senatori, e delle donne romane antiche*. Cesare riporta due episodi, tratti dalla *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio, per spiegare la sontuosità e il lusso degli abiti e delle acconciature delle donne romane, e anche i loro sprechi ed eccessi. Sono protagoniste due donne particolarmente eccentriche: Lollia Paolina, moglie di Caligola, con le sue acconciature arricchite di pietre preziose e perle, agghindata di collane e pendenti, e Cleopatra, di cui viene riportato il noto aneddoto della scommessa vinta sull'amante Marc'Antonio: poiché quest'ultimo non credeva che si potessero spendere centomila sesterzi in una cena sola, l'astuta regina fece sciogliere in un forte aceto una perla di alto valore, bevendo il prezioso liquido.

Viene invece dedicato all'ordine della Repubblica romana il capitolo X: Vecellio, dopo aver ripercorso brevemente il passaggio dalla caduta della monarchia (a seguito della violenza di Tarquinio su Lucrezia) all'affermazione della repubblica, si sofferma a descrivere la forma e le cariche del governo, come i consoli, i tribuni, i senatori, i censori, ricordando le riforme del console Publio Valerio Publicola. Il motivo di questo *excursus*, spiega Cesare, è "perché saranno spesso nominati questi magistrati nelli nostri abiti de' Romani". Dopo le magistrature del governo, il breve capitolo XI parla dell'ordinamento dell'esercito romano, con i vari gradi, dal centurione fino al dittatore.

Fin qui l'autore ha introdotto il contesto politico, storico e sociale in cui andranno a inserirsi i discorsi sugli abiti: il più corposo capitolo è il XII e in questo si entra nel merito degli abiti. Cesare Vecellio descrive e spiega in modo puntuale e rigoroso, nei termini, nell'origine, nell'uso, nella foggia, i seguenti abiti romani. Si comincia dalla *pretesta*, "antichissimo habito usato dalli Censori", indossata anche da Romolo, secondo quanto scrive Plutarco. Indossare la *pretesta* fu un privilegio concesso anche alle donne, poiché diedero un contributo determinante nella vittoria sui Sabini, nella guerra all'alba della storia di Roma (l'episodio viene raccontato in poche righe). La *trabea*, "veste ricamata usata da' Capitani nei Trionfi", come viene spiegato, presenta vari nomi e varie tipologie: c'è quella consolare e quella palmata, e inoltre, attingendo dalla testimonianza di Svetonio, altre "tre sorti di Trabee", una per gli uffici divini, un'altra per i re, la terza infine per gli Auguri. Il *paludamento* "era l'habito degli imperatori", e qui c'è spazio per una personale considerazione dell'autore: "questo habito, secondo me, non è altro habito che quello, il quale usano hoggi gli huomini d'arme de' nostri tempi, e lo chiamano Casacca", e aggiunge che si tratta di un abito antico, usato fin dai Macedoni. La *clamide* viene paragonata a un "bavero assai largo":

come un velo copriva le spalle ed era portata da personaggi illustri “con tanta pompa”: viene riportato l’esempio (tratto da Plinio) di una clamide ricamata per il re Demetrio da tal Policrete raffigurante “tutto il mondo, e tutti i segni principali del Cielo”. La *toga* era l’abito dei senatori, “una veste lunga fino in terra”; le donne “di maggior grado” portavano anche la stola, avvicinata a quella attuale dei sacerdoti. Ampio spazio viene dato alla *tonaca*, attraverso la citazione di numerose fonti scritte, riportando l’esempio di Catone il censore che era solito passeggiare nel foro senza scarpe e senza tunica, indossando solo la toga. La tunica era portata senza maniche, al contrario delle donne, che le usavano “lunghe e larghe”; viene fatto un altro confronto con gli abiti cinquecenteschi: “tal tonaca al parer mio non era altro, che quella sottana, ò sottanella, che noi portiamo sotto la camicia”. Viene fatta una breve menzione sulla tessitura della *tonaca*, che (come scrive Varrone) era di lana; viene inoltre riportata un’usanza, quella di “portare dietro alle fanciulle, che andavano à marito, la rocca inconocchiata di lana co’l fuso appresso pieno di filato”. Altre vesti romane sono la *crebra* o *papa-verale*, la *prevesta*, le *freggi* (così chiamate perché nate “da’ popoli di Frigia”), le *polinicie*, cioè tessute con più fili e dipinte di vari colori, usate a Babilonia; l’ultimo abito a essere menzionato è il *pallium*, o *pallia*, o *palliola*, “la quale si vedeva sopra le altre vesti à guisa del mantello de’ nostri tempi”.

L’ultimo capitolo di questa introduzione tratta le *coperte della testa*, ovvero i copricapi. Viene nominata la *thiara*, il copricapo regale dei re d’Oriente: era un “cappelletto in forma di meza sfera chiusa in due parti, una delle quali copriva il capo, e l’altra rimaneva riversata”. Un altro era il *cidarin*, chiamato anche *diadema*, portato dai re di Persia e Armenia, e anche dalle regine, come Monima Millesia, moglie di Serse, di cui viene raccontato un aneddoto (il suo tentativo di suicidarsi legandosi al collo il diadema). Altri copricapi antichi sono la *causia*, cappello della Macedonia, e la *candis*, dei Medi. Riportiamo di seguito la trascrizione dei capitoli (con l’indicazione delle pagine).

Di Roma capo del mondo. Cap. VIII

[f. 7r] Perché si deve cominciare dalle cose più nobili: per tanto nella presente mia descrizione non procedendo per via di confini, cioè non cominciando da un termine d’Italia, e scorrendo per tutto fino all’altro ultimo termine; mi risolvo prima à ragionar dell’inclita Città di Roma, la quale è capo di questa regione per la maestà, e sedia del Sommo Pontefice, il quale come vero Vicario di Giesù Christo nostro Signore nella religione comanda à tutto il mondo, oltre che già è stata dominatrice dell’universo, e imperatrice

de' viventi; sì come le trombe della sua gloria, e fama da ogni lato suonano. Et prima dirò qualche cosa della sua origine, intorno alla quale tutti gli scrittori si accordano; che fosse stata fondata da Romolo, e da lui ricevesse il nome: e se bene alcuni tengono, che fosse chiamata Roma da una certa Romola moglie di un Rè, che visse, regnò e morì in Italia; non perciò si può negare, che Romolo non la cignesse di mura, e non la fortificasse di Torri, e di tutte quelle cose, che erano in uso all'hora per fortezza dei luoghi. Questa dunque fu poi à poco à poco ampliata, e accresciuta in tal maniera, che per il valore, e fortezza degli habitatori suoi si alzò à tanta gloria, e grandezza; che si può meritamente affermare non esser stata né prima né poi veruna, che l'habbi appareggiata. Le Torri, che à guisa di corona la rendevano forte arrivarono al numero di seicento trenta quattro, e per la sua larghezza fu capace di trenta sette porti; et dicesi anchora, che all'incontro di lei giacesse una spianata di due mille passi, che fanno quasi cinque miglia Germane; onde haveva più tosto sembianza di una [f. 7v] Regione, che di una Città. L'età nostra nondimeno la vede molto diversa, perché al presente non si trova haver per suo uso più di venti porte, e non tutte aperte; e nelle muraglie, che la cingono si contengono solamente, trecento sessanta Torri. Non è dunque meraviglia alcuna se ne' tempi, che ella fu fortunata, e gloriosa, e hebbe tanta potenza, e larghezza d'Imperio si trovasse in tal colmo di felicità, che alle volte rifiutasse il governo di quelle regioni che le mandavano le chiavi, e à lei si rendevano spontaneamente soggette. Non mi pare anchora sconvenevole in questo proposito dire, che in questa Città di Roma si vedessero abiti molto stravaganti, e diversi, rispetto al continuo, e gran concorso de' Greci, e altre nationi barbare, onde nacque tanta diversità di abiti, quanta si vede; e in buona parte anchora si raccoglie da gli archi famosi, e trionfali, dalle statue, dalle colonne, e dalle antiche scritture di huomini approvati: e perché in diversi tempi ella è stata soggetta alle mutationi di diversi Principi, e capi; però non è meraviglia, che così gli huomini, come le donne habbino cambiato, e variato tante volte gli abiti, e le forme del vestire; onde à suo luogo hò deliberato ragionar prima di quelli, che io trovo scritti, e poi venir a trattar di quelli più vaghi, che al presente sono in uso in detta Città. Nelli discorsi de' quali abiti procurarò di esser breve nelle materie, che io tratterò; facendo brevemente mentione, di qual materia fossero tessuti gli abiti antichi, e de i loro colori; presupponendomi nel resto, che dalle ricchezze di questa Città possa ciascun far congettura della pompa, e ornamento de gli abiti suoi.

Delle magnificenze, et superbe spese intorno à gli ornamenti sontuosi de' Senatori, e delle donne Romane antiche. Cap. IX

[f. 8r] Erano tante le magnificenze, e sontuosità degli abiti de' Romani, che quasi era cosa incredibile à chi le leggevano nelle antiche carte, sì come descrive Plinio, il quale vuole, che le antiche donne Romane si ornassero, e

acconciassero la testa di perle, ò di altre gioie in grandissima quantità, e di quello splendore, e valuta, che fosse conforme alla grandezza dello stato loro; e in oltre, che portassero al collo, e alle braccia collane, e monili assai ricchi di tanta vaghezza, che in qualunque luogo comparivano, l'aspetto della loro illustre magnificenza faceva meravigliare altrui. Si legge nell'istesso Auttore esser stata vista Lollia Paolina moglie di Caligula, non quando andava con tante cirimonie in publico; ma quando si adornava per lasciarsi vedere à qualche cena, ò sponsalizio; tanto acconcia, e ornata, che la sua testa si vedeva carica di finissimi smeraldi, e perle assai grosse con pendenti à gli orecchi, e monili intorno al collo, che facevano stupir tutto il mondo; stimandosi, che questi ornamenti arrivassero alla valuta di quattro mila sestertij. Il medesimo scrive l'istesso Plinio di Cleopatra, la quale ben spesso nella sua prospera fortuna invitata da Marc'Antonio à cena, e à questi sontuosi apparecchi delle sue tavole, fu da lui dimandata una volta, se era possibile far cena più splendida; à cui ella rispose; che in una cena sola ella haverebbe speso cento mille sestertij; qual detto trasse Marc'Antonio à far seco scommessa, che non era possibile, e furno perciò dati i pegni, non potendo egli credere, [f. 8v] che in una cena sola si potessero spender tanta somma di danari; al che soggiunse Cleopatra, che non solo haveria fatto veder quello, aveva lei detto, ma che di più ella sola in un boccone haverebbe mangiato il valente di quei cento mila sestertij. Venuta dunque la sera della cena, e postosi à tavola; notava Marc'Antonio ogni cosa particolarmente, per conoscer in quali cibi, ò vivanda fosse stata spesa così gran somma di danari, e in quale cibo solo ella avesse poi potuto mangiare in un boccone cento mille sestertij. Finalmente comparvero in tavola le ricche tazze piene di pretiose conserve; in una delle quali piena di aceto fortissimo, la quale era fatta di una pietra di grandissima valuta, e benissimo lavorata; Cleopatra gettò una grossissima perla, che lei con le proprie mani si staccò da gli orecchi; questa era di grandissima valuta, e benissimo lavorata; la qual così gettata in quello aceto, subito si liquefece; e ella se la mangiò: si apparecchiava di fare poi il simile della seconda; ma i giudici della scommessa lo vietarono, giudicando che lei avesse vinta, e guadagnata la scommessa; e così Marc'Antonio rimase attonito di una alterezza, e superbia tanto grande, e portata à Roma ne fu ornata la statua di Venere genitrice, posta nel Tempio di tutti gli Dei.

Dell'ordine della Repubblica romana circa i reggimenti, e habiti suoi.

Cap. IX

Da poi che Tarquinio, per la scelerata, e dishonesta violenza fatta à Lucretia, fu privato del Regno, e scacciato da Roma; cominciarono i Romani, à crear i Consoli in vece de gli Rè, a' quali furono concesse parimente tutte l'insigne, e preeminenze reali, fuor che l'uso della corona, e della Toga: [f. 9r] e in questo tempo molti Cittadini da quella disonestà passata, s'indussero a giurare, che mai più sopporterebbono per l'avvenire, che un solo regnasse,

e avesse dominio sopra di loro. In questo tempo il numero de' Senatori Romani era di trecento. Ma Valerio, che fu il terzo Console, formò, e stabilì alcune leggi, per le quali si permetteva, che il Consolato potesse esser dato à quei del popolo; aggiungendovi appresso, che qualunque avesse tentato di farsi Tiranno, fosse ucciso, e l'uccisore ricevesse in cambio di castigo lode infinita. Ordinò anchora, che il Tempio di Saturno fosse il fisco, dove si avessero à riporre, e conservare i danari pubblici, e lasciò creare al popolo due Camerlenghi. Poco dipoi fu creato un magistrato, il quale nominarono la Dittatura, senza appellatione; alla quale non era inalzato, ò promosso alcuno, eccetto in occasione di qualche gran sospetto, ò timore di manifesto, e grave danno, che alla Città di Roma potesse avvenire. A questo Dittatore, era lecito creare il Maestro de' Cavalieri, la qual dignità era seconda dopò la sua, e questo Maestro andava in compagnia del Dittatore; come il Tribuno andava co' l Rê. Fù poi concesso alla Plebe, che anchora essa avesse il suo magistrato, onde cominciarono à crearsi i Tribuni, de i quali l'arroganza venne tanto crescendo, che annullava, e estingueva gli ordini, e le leggi de' Senatori, e de' Consoli ogni volta, che non fossero state à loro soddisfattione. Furono anchora di più creati due Censori, l'autorità de' quali per spatio di tempo divenne tale, che à loro apparteneva regolare, e riformare tutti i costumi, e tutta la disciplina civile; riconoscer tutti i luoghi pubblici, e privati; imporre le gabelle al popolo, fare il censo, privar dal Senato i Senatori, notandoli d'infamia; e l'autorità di questo magistrato durava per lo spatio di cinque anni. Fu poi creato un altro magistrato, il quale rendesse ragione, e fu nominato il Pretore, à cui fu commessa ogni ragione [f. 9v] pubblica, e privata. Onde anchora à lui stava il tuor via quello, che fino allhora fosse stato fatto, e dichiarare il ragionevole dall'ingiusto. Nel principio fu creato un Pretor solo, e si chiamò Urbano, ò della Città: ma conoscendo poi, che questo non bastava à così gran governo ne fu eretto un altro, che rendesse ragione à forestieri. Questo dunque è stato il modo del governo della Repubblica Romana, il quale durò fino alli tempi di Giulio Cesare, il quale ridusse un'altra volta lo stato alla Monarchia. Questo ho voluto dunque dire, giudicandolo molto à proposito, perché saranno spesso nominati questi Magistrati nelli nostri habiti de' Romani, ne' quali diremo quale ad uno si convenghi, e quale all'altro.

Ordine della militia romana. Cap. XI

Havendo io fatto una breve descrizione del governo de' Romani; mi par ancora conveniente di trattar qualche cosa dell'ordine della militia di quelli. Per tanto vediamo manifestamente, che l'arte quasi imitatrice della natura, serba l'ordine istesso nelle cose artificiali, che si serba dalla natura nelle cose naturali; e tanto più essa arte si accosta al buono, quanto più mantiene qualche buon'ordine; non potendo il disordine generar altro, che confusione, e distruggimento. Furono però nella militia ordinati i gradi, e l'ubidienza, la

qual procedeva in questo modo; cioè il soldato privato ubidiva al Centurione, il quale era capo di cento Soldati; il Centurione al Tribuno, ò Capitano; il Tribuno al Legato; il Legato al Console; il Console al maestro de' Cavalieri; e questo finalmente al Dittatore. Cominciavano i giovani à mettersi in obbligo della militia all'età di anni dicisetze, e questo obbligo durava loro fino all'età [f. 10r] delli quaranta anni. In tempo di pace portavano la toga, la quale era una veste lunga, e larga; ma nella guerra i nobili Romani andavano vestiti di porpora; e i Cavalieri portavano gli anelli d'oro. Et prima che io passi più oltre non tacerò, come gli Antichi Romani in segno di lutto portavano i vestimenti negri, dove per questo medesimo rispetto le donne li portavano bianchi senza alcun ornamento.

Note de gli habiti, et principalmente di quelli de' Romani. Cap. XII

Per levar via ogni confusione, che potesse nascer nella dichiarazione delli nostri habiti, e per non replicar più volte un habito, acciò non partorisca noia alli Lettori; Per tanto mi è parso far il presente breve Discorso sopra gli habiti antichi, e specialmente quelli de' Romani. Si deve dunque sapere che la Pretesta è stato un antichissimo habito usato dalli Censori, li quali vestiti di essa (come scrive Ateneo) e coronati ammazzavano con l'accetta, ò secure gli animali de i sacrificij: Di questo habito antichissimo si legge esser andato vestito Romulo, dicendo di lui Plutarco, che si vestiva di una veste di porpora, e portava la toga Pretesta. Questa Pretesta anchora fu donata per privilegio alle donne Romane; perché combattendo Romulo à bandiere spiegate contra i Sabini, li quali havevano di già preso il Campidoglio, esse donne furno cagione, che si terminasse quel fatto d'arme; per esser dette donne entrate fra i due esserciti, e haver operato con le loro parole tanto, che seguì la pace frà dette parti; per ilche anco riportò per privilegio altra la Pretesta di porpora, che alla preferenza loro non fossero dette parole dishoneste. La Trabea poi era veste ricamata [f. 10v] usata da' Capitani nei Trionfi, e rimaneva anchora appresso di loro dopo i trionfi; e però forte per questo Amiano chiamò la Trabea consolare; la quale fu poi da Martiale detta Palmata; forse havendo rispetto alla vittoria. Svetonio anchora fa mentione di tre sorti di Trabee; una, cioè, che si consacrava alli Dei, ch'era tutta di porpora; la seconda pur di porpora era de i Rè; ma però era fregiata di bianco; e la terza era quella de gli Auguri, la quale era tessuta di porpora, e di scarlatto. Il Paludamento era habito de gli Imperatori, benche alcuni vogliono, che fosse anchora essercitato, e vestito da coloro, che essercitavano la militia; e secondo Ateneo fu in uso anchora appresso i Cavalieri, e nobili della Grecia. Questo habito, secondo me, non è altro habito, che quello, il quale usano hoggi gli huomini d'arme de' nostri tempi, e lo chiamano Casacca; e fu prima usato da Macedoni, che da Romani. La Clamide credo io fosse molto simile ad un bavero assai largo; ma di tutta tondezza, la quale à guisa di un velo copriva le spalle; e questa da personaggi grandi era portata con tanta pompa,

e ricchezza, che si legge che Demetrio ne diede una à lavorare à Policrete, bella sopra modo; nella quale (scrive Plinio) che fu ricamato tutto il mondo, e tutti i segni principali del Cielo, cioè i Poli, e i dodici segni dello Zodiaco. Questa Clamide dunque si portava intorno alle spalle, e per esser tanto commoda, e leggiera i Greci se ne servivano in guerra. La Toga era habito Senatorio, e per quello, che si racconta dalle sculture era una vesta lunga fino in terra con un manto portato in diversi modi, allacciato sopra la spalla, il quale si chiamava Paludamento. La Toga anchora era portata da molti scintata, e fu portata dalle matrone anchora di qualche conto, come si raccoglie da molte medaglie, e statue; ma i soldati, che andavano alla guerra togati, la portavano più corta, e più spedita; ma le donne [f. I II] la portavano sempre alquanto più lunga, e continuamente ad una guisa: Nondimeno le donne di maggior grado la portavano stolata, cioè con una stola sopra, la quale pendeva loro dal collo, come quella, che portano i Preti de' tempi nostri. La Tonaca poi, secondo Aulo Gellio, non è stata usata da' Romani antichi; e però si legge che Catone dopo desinare era solito andare in piazza senza scarpe, e senza tonaca, con la Toga solamente; e ivi esser stato solito passeggiare, e ragionare con gli amici, il che possiamo dire, che non derogasse alla sua dignità di Pretore, sapendosi per cosa certa, che i suoi antichi non portarono mai le tonache. Ennio poi chiamò la gioventù di Cartagine tunicata, la quale d'inverno portava una certa tonaca, che copriva à pena le spalle; e questa, secondo Plutarco, fu usata da Catone, quando egli se ne stava il verno in villa; perché la state si esercitava co' servi ignudo. Questo Catone dopo il suo Consolato, e trionfo, non si legge, che portasse mai veste alcuna, che arrivasse, ò eccedesse il prezzo di cento danari, i quali fanno la somma di dieci ducati, e che il suo companatico ordinario non fosse più, che di trenta baiocchi Romani. Ma per ritornare alla tonaca, scrive Gellio, che questo vestimento non fu mai portato da alcuno con le maniche senza biasimo: benè vero, che le donne l'usavano con le maniche, ma lunghe, e larghe in segno di una certa honestà. Tal tonaca al parer mio non era altro, che quella sottana, ò sottanella, che noi portiamo sopra la camicia: ma non sarà anchora fuor di proposito il fare anchora breve menzione della sua tessitura. Scrive dunque Varrone, che da principio la tonaca fu veste Senatoria, e era di lana, e che ella durò dal tempo di Anco Re de' Romani, fino all'età sua; e ne fu serbata una appesa, senza mai guastarsi, nel Tempio della Fortuna per spatio di grandissimo tempo. Di qui hebbe origine l'usanza di portare dietro alle fanciulle, che andavano à marito, la rocca inconocchiata di lana [f. I IV] co'l fuso appresso pieno di filato; acciò che prima, che facessero altro tessessero la tonaca, e la portasse insieme con la toga; onde poi le donne novelle andavano vestite di questo habito. La veste ungulata poi da principio fu habito da persone ricche, e civili; e da questa (secondo Fenestella) derivò poi la Sorticolata. Era anchora appresso di loro in uso un'altra vesta chiamata Crebra, e Pappaverale, della quale per esser andato vestito Torquato, è vituperato da Lucillo Poeta. Si trova parimente esser stata fatta menzione della Prevesta, ritrovata dai Toscani; ma era poco in considerazione; essendo tanto più stimata la

Trabea posta di sopra, la quale era tessuta, e ricamata di colori diversi, pur con l'aco. La veste trionfante poi lavorata con l'aco (secondo Homero) è venuta da' popoli di Frigia, e simili lavori poi furono chiamati Freggi; e il primo, che la facesse tesser fu Attilio; e però furono chiamate vesti Attaliche. Si usavano poi in Babilonia le vesti tessute, e dipinte di varij colori; le quali si chiamavano Polinicie; cioè, di più fili: e perciò si legge, che essi Babiloni ne vendesse una à Nerone ottocento mille sestertij, e molto prima una di Servio, con la quale egli copriva la statua della Fortuna, e costò grandissima somma di danari; e durò fino alla morte di Seiano senza punto guastarsi, ò tarmarsi, che fu per lo spatio di cinquecento sessanta anni. Ritrovo anchora esser stata fatta menzione dalli scrittori d'un'altra vesta; chiamata Pallia, ò Palliola; la quale si vedeva sopra le altre vesti à guisa del mantello de' nostri tempi, e era chiamata dalli Latini Pallium. Et questo era habito da maschi, e da femine, e li distendeva dal collo fino in terra. E questo potrà bastare circa la descrizione de gli habiti antichi.

Delle coperte della testa. Cap. XIII

[f. 12r] Poiche ho parlato alquanto sopra gli Habiti antichi de' Romani; per tanto non mi par fuor di proposito di trattar delle coperte delle testi loro. La Thiara dunque copriva il capo reggio nell'Oriente. Questa Thiara era un cappelletto in forma di meza sfera chiusa in due parti, una delle quali copriva il capo, e l'altra rimaneva riversata. Si trovava anchora un altro ornamento chiamato Cidarin, il quale si portava tutto in testa, e è stato in uso appresso i Re di Persia, e di Armenia, e fu chiamato con altro nome diadema; il quale era una fascetta, che nel suo mezo cingeva la testa, e la legava; e fu usato anchora dalle Regine, e specialmente da Monima Millesia, moglie di Xerse, donna tanto celebrata da' Greci, e dicesi, che havendoli quel Re mandati quindici mille scudi, perché ella andasse à ritrovarlo, e non havendo ella voluto acconsentire, egli spinto dall'amore, gli mandò il Diadema, e la chiamò sua moglie. Questa Monima essendosi levata di testa il Diadema, e formatone un laccio, s'impiccò per la gola; ma non havendo il Diadema potuto reggere il peso, e essendosi rotto, fu cagione che ella proruppe come disperata in queste parole: O' esecrabile Diadema, poi che in un caso tanto lugubre non hai voluto servirmi: ma venendo alla descrizione delle altre coperte della testa, mi si appresenta davanti la Vitta, la quale era un legame di capelli delle matrone; e se ne servivano anchora le Vergini Vestali, come hora fanno le Monache de' tempi nostri. La Causia era un cappelletto Macedonico d'oro, di seta, e di alcuna altra materia. La Candis anchora fu coperta di [f. 12v] testa de' Medi. Et perché mi par di haver dato qualche lume à bastanza per gli Habiti, che da me si devono porre nella presente Opera; per tanto mi par necessario di venire à trattar sopra gli Habiti delle Figure, che io ho fatto intagliare, e ho diseguate con tanta mia fatica e spesa.

Gli abiti dei Romani antichi: le incisioni e i commenti

Riportiamo a questo punto le “figure” degli abiti degli antichi romani, “che io ho fatto intagliare, e ho disegnato con tanta mia fatica et spesa”, come ci ha appena ricordato l'autore al termine del suo discorso introduttivo, e il testo di commento dell'edizione del 1590. Si tratta di dieci incisioni, nove figure maschili e una femminile. Incontriamo innanzitutto il *patrizio antico*, col volto di profilo e l'ampio panneggio della toga; il *troiano antichissimo* con lo sguardo fiero, il mantello, la mano appoggiata alla corazza e l'altra ben stretta sull'elsa a forma di aquila; il *console* in atteggiamento solenne, con il bastone del comando e avvolto nel *paludamento*. Seguono sei immagini di soldati armati, la maggior parte dei quali indossa l'abbigliamento militare tipico dell'esercito romano: *lorica* (corazza) di cuoio, per proteggere petto e addome, mentre nella parte inferiore pendevano sul gonnellino della *inducula* (corta tunica portata sotto la lorica) strisce di cuoio, formando una fitta frangia. Incontriamo il *soldato privilegiato*, l'*uomo d'arme a cavallo*, con la corazza dalle piccole scaglie di cuoio o metallo e un vistoso elmo piumato, il *soldato armato alla leggera*, pronto a entrare nella mischia della battaglia su un cavallo rampante, l'*alfiere* con il vessillo dell'aquila e un copricapo a testa di leone, il *velito* (soldato a piedi), con una corazza leggera (*corsaletto*) e nell'atto di avanzare, il *fromboliere* con una corta tunica, leggera e agile, e con la fionda in mano pronta all'uso. Chiude la serie una donna con la stola e il pallio dall'elegante panneggio.

Habito di patritio antico romano

[f. 14r] Gli senatori antichi Romani usavano di portar (per quello che si vede nelle sculture di valent'huomini, e nelle famose carte di ottimi autori) la Toga, vesta fino in terra, con un manto portato in diversi modi allacciato sopra la spalla, e altri senza allacciare con buttarne una parte sopra la spalla, e un'altra sotto il braccio, simile a' tempi nostri di quello, che si fa de ferraioli, ò mantelli. Erano per tanto questi manti ampli, e lunghi fino à terra. Questi tali Senatori, usavano come anchora gli Imperatori di andar rasi di barbe, e costumavano portar pochi capelli in testa; e nel ritrarre, o scolpire, che si facevano, si facevano scolpire, e ritrarre senza alcuna cosa sopra il capo; si come si vede in ogni statua antica, e in ogni medaglia fatta in quei tempi.



Cesare Vecellio, *Patritio antico romano*, incisione dagli *Habiti antichi et moderni*, Venezia, Zenaro, 1590.

Habito antichissimo de' romani, che fu anco usato prima da' Troiani

[f. 15r] È cosa molto dilettevole il considerare i capricci de' gli antichi romani, e non è dubbio, che gli Habiti loro ci porgono per la lontananza del tempo maggior diletto, che non fanno i moderni, i quali del continuo habbiamo avanti à gli occhi. Per tanto quelli, che sono venuti a Venetia, se pur haveranno havuto qualche diletto di veder cose notabili, non haveranno lasciato à dietro di considerare quelle quattro figure di porfido di rilievo pieno, armate, le quali sono dinanzi alla porta del Palazzo di San Marco; e furono portate insieme con altre statue, sculture e cose preziose di Grecia, e dalle parti più lontane quà à Venetia, quando questa potentissima Republica andava allargando i termini del suo Imperio con lieto grido del nome suo, e con felice corso delle sue imprese. Dicesi, e forse favolosamente, che queste quattro figure rappresentassero le persone de' quattro Precipi figliuoli de' Re della Grecia, et altre nationi, i quali non potendo succedere ne' regni paterni; che per leggi pervenivano alli primogeniti, dopo haver fatto bottino del migliore de' gli errarj, e Thesori paterni unitamente si imbarcassero in una nave per procacciarsi un nuovo paese, e regno: e per fortuna dicesi pervenissero nel fine del golfo Adriatico nelle lagune di Venetia, dove volendo pigliar qualche ristoro, e rinfrescamento, è fama, facessero tra loro consulto, con due de' detti Precipi venissero à pigliar rinfrescamento qua à Venetia, e due ne restassero in nave; e che per ambitione di goder due di loro soli tutto il Thesoro, che portavano, quelli che vennero per li rinfrescamenti, attossicassero le vivande; e quelli due altri, che restorno in barca, si risolvessero alla venuta, [f. 15v] che quelli due facevano in nave, di ucciderli, si confecero; e poi si messero à mangiar le vivande attossicate di modo, che due dal veleno, e gli altri dal ferro restorno morti: per il che gli habitatori di Venetia di quei tempi pigliassero detta nave, e vi trovassero un gran thesoro insieme con queste quattro figure di porfido; che dicevano significare il consiglio, che fu fatto da quei Precipi Greci nella presa di Troia. Questo ho voluto dire, acciò si sappia, che questo Habito è antichissimo, e propriamente usato da' Troiani, e poi da' Romani antichi. Si vede poi il sopraposto Habito, che i Troiani; e poi gli antichi Romani andavano armati di corazza, e di cortella, ò storta e sono coperti da un paludamento, il quale fu poi posta uso dalli Consoli Romani: le loro scarpe erano simili a quelle, che si portavano al tempo di Alessandro Magno; si come attestano molte medaglie fatte, e battute in quei tempi: la berretta, che gli copriva la testa è tonda à guisa di quelle, che al presente usano gli Clarissimi Senatori Venetiani.



Cesare Vecellio, *Troiano antichissimo*, incisione dagli *Habiti antichi et moderni*, Venezia, Zenaro, 1590.

Dei consoli, et tribuni romani armati in guerra

[f. 16v] È cosa certa, che i nostri antichi Romani hanno dato il modo, e la regola di tutto quello, che in una ben'ordinata Repubblica si deve fare così in tempo di pace, come di guerra. Et havendo noi fin qua parlato del governo de' Romani in tempo di pace, e di guerra; però giudico non esser fuor di proposito il far mentione in questo luogo delle qualità che si richiedevano in un Console, e Generale Romano. I Romani dunque eleggevano in tempo di guerra un Console, persona dotta, e pratica de' maneggi del mondo, considerando che la prudentia dell'huomo supera co'l consiglio le forze maggiori delle sue; e in oltre non si guardano tanto alla bella presenza del corpo, quanto alla prontezza della lingua, e delle mano, le quali due cose accompagnate dalla prudenza stessa, sono di gran momento in tutte le imprese. Essendo dunque eletto il Console di così fatti costumi, e qualità, portava un'Habito, che abbelliva, e ornava molto la sua grandezza. Simile all'habito de' Consoli era quello de' Tribuni, e de' Centurioni, benché non così ricco, né di tanta manifattura. Portavano per tanto i Consoli la corazza di lama di acciaio, ò di ferro, ovvero un giacco di maglia fina coperto di velluto cremesino ornata di certi mascheroni in forma di teste di Leoni, ò d'altri animali, che servivano invece di spallacci, e nel panno di seta facevano alcuni tagli, che pendevano fino à mezo il braccio: sotto le corazze portavano un panno di seta, che faceva l'armadura più commoda alla persona, e sopra poi un saio, che dal busto in giù era fatto di certi tagli di broccato dell'istesso colore con liste d'oro in mille fogge, [f. 17r] tra le quali campeggiavano alcune mascherette di oro massiccio; ebbero anchora in uso gli stivaletti fino à meza gamba, sotto i quali portavano le calze di scarlatto intiere dal piede fino alla cintura, e erano molto commode al cavalcare. Gli stivaletti si allacciavano con legature molto acconcie, e spedite. Sopra tutti questi Habiti portavano un manto di porpora, il quale si chiamava Paludamento, affibiato davanti con una brocca d'oro figurata in bella maniera; portavano la daga, che loro pendeva da una cintura di cuoio piena di fibbie d'oro. Ornato dunque il Console di tal'Habito, e con il bastone in mano in segno della sua autorità attraversava per le Centurie, e per le Legioni, ò cavallerie dell'essercito. Il simile facevano gl'Imperadori in tempo di guerra con l'armi corte in quella guisa, che nelle medaglie e nelle statue ci si rappresenta; allacciandosi però l'elmo in testa con bellissimo modo attendevano alla salute della patria, e ad acquistarsi gloria immortale.



Cesare Vecellio, *Console, over tribuno romano*, incisione dagli *Habiti antichi et moderni*, Venezia, Zenaro, 1590.

Del soldato armato

[f. 18r] Il valore de' Soldati Romani, oltre l'ardir loro naturale, nasceva anchora dal premio, proposto all'opere valorose, che ciascuno havesse fatte. Erano dunque riconosciuti da' loro Tribuni assai magnanimamente quelli, che operavano qualche atto, ò prova generosa, si come all'incontro erano severamente castigati i codardi: i quali castighi (si come anchora i premij) erano dati in publico, e alla presenza di tutto l'essercito per raffrenar, e inanimar rispettivamente gli animi de' Soldati. Per infiammarli dunque alle valorose imprese; i Consoli, quando uno si era portato bene, facevano chiamarlo avanti di essi, e di tutti, e quivi ad alta voce per bocca di molti ufficiali publici si lodava, e magnificava il valore di quel tale, di modo, che i fatti egregij di quello erano intesi da tutti i Soldati dell'essercito. Appresso le lodi anchora se gli dava un dono di più, e meno valuta, secondo che più, e meno haveva ben operato: perche chi haveva ferito un fante à piede dell'essercito nemico, guadagnava un cinto francese: chi haveva gettato alcuno da cavallo, riceveva in premio un vaso d'oro; e all'huomo d'armi si dava un fornimento da cavallo; chi liberava la vita ad'un Cittadino, riceveva di mano del Console, ò Generale, una corona d'oro intagliata à foglie di quercia; di qui dunque, che volendo il Senato riconoscer, e honorare i buoni Imperatori fecero le statue, e le pitture loro con tal corona. E questi erano quei privilegiati, i quali ritornando poi così carichi, e ornati di tali splendori, erano dipinti nei luoghi alti, e eminenti, e più celebri, e frequentati dalla nobiltà Romana. Si dava anchora in premio dai Consoli à quel Capitano, [f. 18v] che havesse tirato à fine qualche impresa segnalata di grandissima importanza, lasciata da altri per disperata; come à coloro, che havessero liberato la patria da qualche gran pericolo, una gioia, ò corona di gramigna verde, colta à punto in quei luoghi, dove era stata fatta l'impresa; e nel venire à quest'atto volevano, che i vincitori fossero coronati di mano del vinto. Frà quelli dunque, che ottenessero sì honorato premio furono Lucio Dentato, Publio Decio, e Marco Calfurnio, e anchora Decio Augusto, il quale l'ebbe per mano del Senato. E questo basti quanto a i premi de' Soldati. L'Habito di essi è conforme al sopra posto, il quale non mi par che habbi bisogno di dichiarazione, per esser assai stato dichiarato ne i precedenti Capitoli.



Cesare Vecellio, *Soldato privilegiato*, incisione dagli *Habiti antichi et moderni*, Venezia, Zenaro, 1590.

Dell'huomo d'armi a cavallo

[f. 19v] Ritrovo scritto, che gli antichi huomini d'arme Greci per esser ispediti, e leggieri al combattere, portavano armature di poco peso, armandosi il capo di una celata di cuoio à più doppi, e di cuoio era finalmente la corazza, la quale essi chiamavano Saione. Tal'armatura usarono anchora i Romani, i quali la coprivano di porpora, ò di giacinto. Questa ne gli esserciti era la più honorata cavalleria perché così poco armata si esponeva alli maggiori pericoli, che occorreano. Tal modo di armare fu ritenuto anchora da' Persi per spatio di gran tempo: ma avvistosi poi che nel portarle per la pioggia divenivano assai gravi, e si torcevano nel ricever dopo esser state bagnate il Sole, e tanto più che molti di loro ne coprivano anchora i cavalli; mutarono usanza, e cominciarono à bardar i loro cavalli, e coprire le loro persone di piastre di ferro e portar con la mano destra una lancia assai grossa, e con la sinistra uno scudo grande coperto di una camicia di maglia fino al ginocchio, con bracciali, e guanti di ferro, e schiniere alle gambe; in testa poi portavano una celata co'l cimiero alto di queste, che si allacciavano sotto il mento, e fornita di piume di varij colori. Usavano anchora la corazza di lame di ferro coperta di seta, ò cuoio. Questi così armati si veggono dipinti in diversi luoghi, e scolpiti anchora ne' marmi, e in altre materie, dove si vede la grandezza di quei pennacchi, usati da loro per parer più terribili a' nemici.



Cesare Vecellio, *Huomo d'arme*, incisione dagli *Habiti antichi et moderni*, Venezia, Zenaro, 1590.

Del soldato armato alla leggiera à cavallo al modo Romano antico

[f. 20v] I soldati à cavallo armati alla leggiera usavano la corazza, e la celata, come quelli dell'armadura grave, e così portavano lo scudo nella mano sinistra; ma nella destra in cambio di Lancia portavano un dardo, e alcuni ne tenevano tre nella mano dello scudo, per potersene valer dopò haver lanciato il primo; altri poi in luogo del dardo usavano portar una lancetta corta detta Chiavarina, assomigliandosi questa à quelle corsesche, che sogliono portare i Pedoni. In questa medesima guisa erano armati anchora gli Arcieri à cavallo, i quali portavano il Carcasso pieno di frecce dietro le spalle, e nella mano sinistra un'arco simile quasi al Turchesco, con la destra sempre armata di una di queste frecce, per esser pronti al ferire. Al fianco sinistro havevano una daga corta, e dalla banda destra il pugnale, e nel rimanente erano in tutto simili a i pedoni, de i quali se ne vedono assai nella Colonna di Traiano, e di Antonio.



Cesare Vecellio, *Soldato a cavallo*, incisione dagli *Habiti antichi et moderni*, Venezia, Zenaro, 1590.

De gli alferi romani

[f. 21v] Gli Alfieri de gli esserciti Romani, per quanto si cava dalle scritture di varij Auttori erano diversi, e molti per ognuno di essi esserciti; Alcuni de' quali erano dimandati immaginieri, perché portavano l'immagini de' Principi. Altri Insegnieri, perché portavano le insegne; e altri Aquilieri, e Dragoneri, perché quelli portavano l'Aquile, e questi Draghi. L'armi di questi erano le corazze, la daga corta, e cinta al fianco destro; le vesti erano simili à quelle degli altri soldati, e si calzavano anchora stivaletti in gamba. Ma in testa in vece di celata portavano una conciatura fatta à guisa di una testa di Leone, acciò l'aspetto dell'Alfiero fosse più terribile, e spaventevole al nemico di quello de gli altri Soldati. In questa medesima guisa si vedevano anchora i Trombetti, e altri sonatori di strumenti da guerra. E tale anchora era l'Habito, e l'armatura de gli Alfieri de' cavalli alla leggiera, i quali di più portavano in cima di un'asta l'Aquila, e sotto quella una picciola bandiera di taffetà de i colori della Livrea, ò divisa de proprij Capitani. Et questa è quanta differenza si ritrova tra l'Alfiero de' cavalli, e quello de' Fanti à piedi.



Cesare Vecellio, *Alfieri*, incisione dagli *Habiti antichi et moderni*, Venezia, Zenaro, 1590.

Di soldati romani a piedi detti Veliti

[f. 22v] Si vedono molte sculture, dalle quali si cava, come i soldati à piedi della militia Romana erano di ordini diversi; e dalle scritture anchora di varij Auttori si cava, che i soldati à piedi della militia Romana erano chiamati con molti nomi, per esser molti i loro ordini, de' quali alcuni erano chiamati Veliti, i quali erano armati alla leggiera, come quelli, che offendevano gli nemici di lontano con scaricare le Frombe contra la parte nemica. Alcuni poi erano detti Lanciatori, i quali lanciavano aste picciole dette Zagaglie, e altre simili armi offensive. Questi non havevano altra armatura, che una celata in testa; e tutto il rimanente della vita era coperto de' suoi vestimenti ordinarij, i quali erano alcuni mantelletti serrati, e legati sopra le spalle, ne' quali usavano anchora portar de' sassi, per tirarli contra i nimici. Havevano questi una sottana lunga fino alle ginocchia, la quale portavano cinta, e usavano gli stivaletti in gamba. Et tal'Habito si cava dalle sculture antichissime fatte fino a' tempi de' Greci, e in particolare ne fa chiari la Colonna di Traiano. Le sopradette loro sottane erano di lana; ma i mantelletti per la maggior parte di cuoio, perché meglio facessero resistenza alla pioggia. Da questo dunque potremo venire in cognitione, i Veliti esser stati di tre spetie, cioè Frombolatori, Lanciatori, e Arcieri, i quali si adoperavano più di ogni altra sorte di soldati nelle militie de' Romani, per esser loro i primi ad attaccare le zuffe. Gli Habiti loro erano di colori diversi. I Percussori poi lanciavano una sorte di dardo, il quale anticamente fu chiamato Dali. Questi erano armati di [f. 23r] celata allacciata sotto il mento, come si rappresenta sopra nel disegno. Per armi da difesa portavano nel braccio sinistro uno scudo largo tre piedi con un'hasta, che si chiamava Pilo, simile al dardo, di lunghezza di tre piedi, e mezzo, e co'l ferro lungo un palmo; il quale quando era stato tirato una volta contra il nemico, si piegava, e perciò rimaneva inutile à poter esser più rilanciato indietro. Al fianco sinistro portavano la daga curta di lunghezza un braccio. Nondimeno si vede, che al tempo di Traiano, e di Antonino Pio, questi portavano alcuni corsaletti à scaglie, e molti li coprivano di panno, ò di cuoio, e vedesi nelle sculture, che havevano in uso li stivaletti, e intorno alle scarpe un'orlo di ferro, che le rendeva più durabili.



Cesare Vecellio, *Soldato a piede*, incisione dagli *Habiti antichi et moderni*, Venezia, Zenaro, 1590.

De' frombolatori romani

[f. 24r] Non erano di minor importanza i Frombolatori Romani ne gli eserciti, che l'altre specie de' Soldati, e in quei tempi servivano in luogo di Archibugieri, per non trovarsi gli archibugi, ferendo i nimici lontani. E questi tali Frombolatori andavano vestiti agili, e alla leggiera, non havendo armato di ferro altro, che il capo, come parte più pericolosa della vita. L'habito loro era assai curto, e portavano le braccia quasi ignude: nella mano destra havevano la Fromba, nella quale ponevano un sasso rotondo di quei, che si raccolgono nelle spiagge de' fiumi. Un capo di essa Fromba era sempre attaccato al braccio destro, e l'altro adattavano in modo, che dopò haver dato tre, ò quattro giate alla Fromba, potessero lasciarlo andare, e scaricare il sasso dovunque volevano; e questa sorte di militia di Frombolatori, la quale fu poi usata lungo tempo; era tanto assuefatta à questo essercito, che percotevano di volta in volta nel destinato segno, non meno, che si facciano hoggi gli Archibugieri. Portavano le pietre dalla banda sinistra sopra il mantelletto curto, ò ferraiolo, quale legavano sopra la spalla destra, accioche nello scaricare la Fromba potessero adoperare speditamente il braccio; e ne portavano in tanta quantità, che loro bastavano per l'impresе, e fattioni, che si havevano da fare per beneficio de i loro Signori Romani.



Cesare Vecellio, *Frombolatore*, incisione dagli *Habiti antichi et moderni*, Venezia, Zenaro, 1590.

Delle donne romane illustri, dette Stolate antiche

[f. 25r] Havendo io discorso sopra gli Habiti de' Consoli, Senatori, e della Militia Romana tutta; però mi par cosa conveniente di far mentione anchora sopra gli Habiti delle donne antiche, come moderne, sì nobili, come plebee, e atiste. E perciò comincio dal sopraposto Habito, come il più illustre che sia stato à quei tempi, portato dalle mogli de' Consoli, e Senatori, Tribuni, e altri in grado supremo, che anticamente le principali donne Romane imitando i mariti loro Consoli, e Senatori, portavano l'Habito con la stola di color di giacinto, ò di porpora con la toga lunga, e faldata fino a i piedi, alli quali calzavano alcune scarpe legate à guisa delle scarpe all'Apostolica, con le chiome sparse sopra le spalle, e il Pallio, ò mantelletto sopra le spalle.



Cesare Vecellio, *Donne illustri stollate*, incisione dagli *Habiti antichi et moderni*, Venezia, Zenaro, 1590.

Le fonti e il contesto

Dalla lettura di tali pagine abbiamo potuto notare, e apprezzare, la diligenza dell'autore nel compilare e ordinare questa grande quantità di materiale e nel presentare i costumi, attraverso un ampio apparato di notizie, curiosità e informazioni. Si coglie tra le righe l'erudizione, la cultura letteraria e artistica, il gusto umanistico e archeologico, che si traduce nella volontà di risalire all'origine dell'abito e nel dare conto, in molte occasioni, della fonte dell'incisione e della notizia (Guérin Dalle Mese 2001, 129-132, Rosenthal, Jones 2010, 23-26). "Dicesi per proverbio che chi cerca trova: onde all'honorato desiderio, col quale mi sono messo à cercare questa diversità di abiti, non è mancato in tutto l'effetto" (Vecellio *Habiti* 1590, f. 82v). Cesare si muove in prima persona nel costruire il suo volume: questo vuole essere una grande indagine sul vestito. Ad un certo punto egli stesso si definisce "diligentissimo investigatore" e "fedelissimo testimonio" (Vecellio *Habiti* 1590, f. 59v).

Il suo prototipo per una storia del vestire richiama la perizia archeologica ed antiquaria, nonché visiva che la materia richiede. (Bridgeman 2002, 90)

Nel discorso introduttivo su Roma, abbiamo letto, Cesare scrive che la grande diversità degli abiti romani si raccoglie "da gli archi famosi, et trionfali, dalle statue, dalle colonne, e dalle antiche scritture di uomini approvati". Sono elencate le principali fonti cui un uomo di cultura o artista del XVI secolo doveva fare riferimento per la conoscenza dell'antichità romana: gli archi di trionfo, le statue, le colonne con i rilievi storici, i testi degli autori classici. Roma costituiva una meta d'obbligo per gli artisti, desiderosi di vedere dal vivo e studiare le antiche vestigia, ma nel Cinquecento le stampe e le incisioni, con la loro massiccia circolazione, svolgevano uno straordinario ruolo di divulgazione, illustrando e spiegando in testi e repertori o in fogli autonomi la storia e le opere d'arte dell'antichità romana. Non sappiamo se Cesare si fosse recato nell'Urbe. Un canale con la "città eterna" era rappresentato da due artisti (un incisore e un pittore) abitanti di Roma, nominati negli *Habiti*, che gli hanno fornito materiale per gli abiti romani del periodo 1000-1500:

E di questo sopra posto disegno – *habito antico di Roma da donna, il quale era portato per tutta Italia* – con molti altri antichi mi fu fatto dono dall'Eccellentissimo M. Giovan Maria Bodovino primo miniatore de' tempi nostri, padre dell'inventioni in detta professione, e ottimo disegnatore nelle sue opere, alle quali dà tanto spirito, che rassembrano le naturali benissimo. (Vecellio *Habiti* 1590, f. 26r)

Il presente Habito – delle *nobili donne romane moderne* – è cavato dal naturale, e mandatomi da M. Giovanni Salamandra, Eccellentissimo pittore che habita in Roma. (Vecellio *Habiti* 1590, f. 31r)

Nel corso del Cinquecento si era diffusa l'immagine della Roma antica e moderna grazie alle opere d'arte (Fagiolo 1985), in particolare le incisioni (Di Castro, Fox 1983, Corsi 2004, Witcombe 2008). Un artista come Vecellio, che lavorava nel settore dell'incisione e della stampa, e che abitava in una città come Venezia, poteva attingere notizie storiche e immagini di Roma dai numerosi studi, testi e repertori di antichità romane (Cantino Wataghin 1984, 201-205) compilati da autori appassionati di ricerca antiquaria e archeologica (eruditi, antiquari, artisti, numismatici), alcuni dei quali illustrati con incisioni, stampati a Venezia nel corso del secolo: come *Delle antichità della città di Roma*, raccolte e scritte da Lucio Fauno (Venezia 1548, 1552, 1553, 1559), *Delle antichità della città di Roma et delli edifici memorabili di quella* dell'antiquario romano Andrea Fulvio (Venezia 1543 e 1588, quest'ultima un'edizione corretta e ampliata), *Libri quattro dell'antichità della città di Roma fedelmente descritte e rappresentate con bellissime figure* di Bernardo Gamucci, con più edizioni veneziane (la prima nel 1565 presso Varisco, e poi nel 1569, 1580, 1588), che descrive i principali monumenti della Roma antica, accompagnati da incisioni con vedute prospettiche dei monumenti e delle rovine, *Delle antichità di Roma* dell'architetto e pittore Pirro Ligorio (Venezia 1553), *Le antichità della città di Roma* di Lucio Mauro (Venezia 1556, 1558 e 1562), che comprende in appendice il testo di Ulisse Aldrovandi, *Statue antiche della città di Roma*. Erano disponibili anche le opere di antichità romana di due architetti, Palladio (1554) e Scamozzi (1582), di quest'ultimo con 40 tavole in rame.

Questa prima parte degli *Habiti*, dal sapore antiquario e archeologico, è caratteristica e costituisce un elemento di novità rispetto alle raccolte precedenti: si comprende meglio se si considera il secolo in cui visse Cesare, attraversato da un ritorno al classico nella pittura, nella scultura, nell'architettura e nella letteratura (il cosiddetto "classicismo rinascimentale"). La passione per l'antico era propria di questo periodo anche a Venezia (Fortini Brown 1996, Joannides 1998, Bodon 2005a), stimolata da un fervido mercato collezionistico e dalle numerose e ricche raccolte antiquarie, per l'iniziativa di nobili patrizi e facoltosi cittadini, che fiorirono e si svilupparono in città (Favaretto 1990, Favaretto 2008), dove tra l'altro venivano stampate molte edizioni di libri di autori latini.

Più volte Vecellio fa riferimento alle fonti scritte, alle "antiche carte", alle

“antiche scritture”. I nomi di autori classici riportati in queste pagine sono: Plinio il Vecchio, Plutarco, Ammiano Marcellino, Marziale, Svetonio, Ate-neo, Aulo Gellio, Ennio, Varrone, Fenestella, Lucilio, Omero. La stampa e la lettura dei testi di autori classici avevano assunto nel XVI secolo proporzioni gigantesche, anche grazie alle traduzioni in volgare, tanto più che Venezia era la capitale del libro stampato: si contano ben 453 tra tipografi, editori e librai; oltre 7000 opere furono pubblicate tra 1465 il 1600, tra le quasi 15000 complessive in Italia, rappresentando quindi circa la metà dell'intera produzione italiana (Di Filippo Bareggi 1988, Di Filippo Bareggi 1994). Per i personaggi romani principali citati, come Romolo, Publio Valerio Publicola e Catone il censore, Cesare attinge alle *Vite parallele* di Plutarco, raccolta di biografie di uomini illustri dell'antichità greco-romana: quest'opera poteva averla letta nell'edizione in volgare del 1587, stampata a Venezia da Felice Valgriso, *Vite di Plutarco Cheroneo de gli huomini illustri greci et romani, nuovamente tradotte per M. Lodovico Domenichi e altri, et diligentemente confrontati co' testi greci per M. Lionardo Ghini*. Quando nel capitolo su Roma capo del mondo tratta della fondazione della città, con diverse opinioni intorno all'origine del nome, sono evidenti i riferimenti all'inizio della Vita di Romolo di Plutarco e naturalmente i fondamentali *Ab urbe condita libri* di Tito Livio, che l'autore non cita esplicitamente, ma che sicuramente avrà tenuto presente, anche per il passaggio dalla Monarchia alla Repubblica. Tuttavia la conoscenza di storie, aneddoti e leggende della Roma antica era anche nota attraverso testi di autori contemporanei, come *Delle istorie del mondo* di Giovanni Tarcagnola, pubblicato a Venezia nel 1585. Dalla *Vita di Romolo* deriva anche l'abitudine del primo re di Roma di indossare la *toga praetexta*, un tipo di toga listata di porpora: “questo prima si conobbe dall'habito e vestire della sua persona. Perciochè egli andava vestito di porpora, e di sopra portava pure la toga di porpora” (Plutarco Vite I, 43). Dalla *Vita di Catone il censore* derivano alcune usanze del personaggio: “poi quando egli ritornava a casa il verno usando una veste senza maniche, e la state ignudo s'affaticava a gara insieme co' servi suoi” (Plutarco Vite I, 495). La clamide del re Demetrio, con ricamati gli astri del cielo, si trova sempre in Plutarco, nella *Vita di Demetrio*:

E di più si trovava scritto ancora, come ad istanza di lui s'era cominciato a fare una certa veste, nella quale s'havea a dipingere il mondo e le stelle, opera veramente superba, e di molto fatica, e di molto tempo, la qual poi nella mutato dello stato dicono, che fu lasciata imperfetta, et che niuno Re di Macedonia, ancorche poi ve ne fossero molti superbissimi, non hebbe ardimento d'usarla. (Plutarco *Vite* II, 318)

È un racconto tratto da Plutarco anche quello su Monima Millesia, all'interno della *Vita di Lucullo*: "la misera levandosi il diadema dal capo, e legandosi intorno al collo s'impiccò con esso. Et essendosi per la grandezza del corpo rotto quel capestro, disse; o maledetto diadema, in così tristo ufficio, tu non mi hai anco servito? Et havendolo gittato in terra, e sputatovi sopra, subito si fece scannare da Bacchide" (Plutarco *Vite* I, 829).

Una fonte molto usata e citata è la *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio: per il Rinascimento quest'opera gigantesca costituiva una preziosa enciclopedia del mondo antico, un vastissimo repertorio, un "inventario del mondo" (G. B. Conte 1991, 99-101). Italo Calvino, presentando l'edizione critica pubblicata in più volumi da Einaudi, coglie bene il principale utilizzo di questa monumentale opera: "L'uso che di Plinio si è sempre fatto, credo, è quello della consultazione, sia per conoscere cosa gli antichi sapevano o credevano di sapere su un dato argomento, sia per spigolare curiosità e stranezze" (Calvino 1982, VII). La prima traduzione in volgare è quella in italiano di Cristoforo Landino, pubblicata a Venezia nel 1476, ristampata nella stessa città più volte, nel 1481, 1489, 1501, 1516, 1534, 1543. Plinio rappresentava un modello per la trattatistica cinquecentesca, con il suo sforzo di sistemazione del sapere e la volontà di raccogliere le conoscenze note su ogni aspetto dell'universo naturale (cosmologia, geografia, antropologia, zoologia, botanica, medicina, mineralogia, fino alla storia dell'arte), secondo uno sguardo ampio. In questo autore, Cesare poteva infatti trovare una miniera di informazioni, notizie, curiosità su alcuni argomenti non facilmente reperibili altrove. Dall'erudito latino sono tratte anche le notizie riguardanti la porpora (Vecellio *Habiti* 1590, f. 5r), colorante pregiato e diffuso nell'antichità, usato per tingere le vesti di re, imperatori e personaggi con alte cariche militari, civili e religiose (Bessone 1998). Le figure di donne nominate come esempi per spiegare la magnificenza e il lusso delle donne romane, Lollia Paolina e Cleopatra, derivano dal libro IX della *Naturalis historia*, nel capitolo dedicato alle perle (il 35 nella traduzione di Landino). Leggiamo dalla traduzione di Landino: "Io vidi Lollia Paulina matrona di Caligula imperatore coperta di perle: & di smeraldi. Rilucevano per tutto il capo distinti con certo ordine. E negli orecchi nel collo: nelle colane: nelle dita: & tutte faceano la somma di cccc migliaia di sestertii" (Landino *Plinio*, CXCII); "Due perle furono le maggiori che mai si trovassero, ambedue furono di Cleopatra ultima Regina d'Egitto per le mani de Re d'Oriente a lei date" (Landino *Plinio*, CXCII), *incipit* che introduce il racconto della scommessa fatta con Marc'Antonio. Molte informazioni e notizie riportate nel capitolo XII del *Discorso* su nomi di abiti (come la *crebra*) e su fonti scritte (come Varrone e Fenestella), così come l'usanza delle promesse sposate di portare fuso e conocchia e la veste di

Servio Tullio, sono desunte dal libro VIII, nel capitolo dedicato alla lana e alle vesti (il 48 in Landino). Leggiamo sempre dalla traduzione di Landino, che è quella sicuramente letta e conosciuta da Cesare, dalla quale per alcune frasi riporta quasi di pari passo il testo:

Scrivè Varrone che la lana con la rocca, & fuso di Tanaquile la quale per altro nome è detta Caia Cecilia durò nel tempo d'Ancho Re de Romani infino a suoi tempi, e che egli la mostrò item una toga ungulata fatta da lei, la quale era nel tempio della fortuna, la quale Servio Tullio Re vestiva. Di qui nacque la consuetudine, che drieto alle fanciulle, quando andavano a marito fusse portato la rocca inconocchiata di lana & il fuso col filato: et prima tessono la retta tunica, la quale insieme con la toga pura si vestono e tironi, & le donne novelle. La veste ungulata da principio fu portata dagli huomini ricchi e puliti: onde venne dipoi la sorriculata. Scrivè Fenestella, che le toghe rase & frigiane furono in uso negli ultimi anni d'Augusto Imperadore, e le crebre papaverate sono più antiche, conciosia che Lucilio poeta le vitupera nella persona di Torquato. Le preteste furono trovate da Thoscani. Truovo che e Re usavano le Trabee. Le veste dipinte pone Homero onde hebbero origine le triumphali. Farle con l'ago trovarono e popoli di Phrigia & per questo tali artefici sono chiamati Phrigioni. In tessere l'oro trovo Attalo re: onde sono chiamate veste Attaliche. Babilonia trovo di tessere varii colori di pittura & pose loro e nomi. Tessere con più licci (le quali veste si chiamano polimita, cio e di più fili) trovo Alessandria. Distinguere le vesti con scudicciuoli, e chiamansi scutulate: trovo la Gallia. Marcello pose per peccato capitale a Scipione che e panni delletto suo da mangiare, e quali erano Babilonici si venderono ottocento migliaia di sestertii: E quali costorono a Nerone Imperadore quattrocento migliaia di sestertii. Le preteste di Servio Tullio, le quali coprivano la statua della fortuna da lui dedicata, durarono infino alla morte di Seiano (Landino Plinio, CLXXIII).

Tra gli storici Vecellio cita Ammiano Marcellino, autore delle *Res Gestae*, e Svetonio, *De viris illustribus* e *De vita Caesarum*, testi in cui più volte si parla dell'abbigliamento dei romani, come la veste di porpora indossata dagli imperatori nei trionfi. Anche gli epigrammi di Marziale contenevano notizie sulla società, la vita quotidiana e i costumi, attraverso vivaci quadretti. Informazioni sull'esercito romano erano reperibili nei commentari di Giulio Cesare (che non viene citato), come il *De Bello Gallico*, di cui venne pubblicata un'edizione cinquecentesca illustrata con tavole calcografiche disegnate da Palladio (Venezia 1575). L'Ateneo che viene nominato per le notizie sulla *praetexta* è Ateneo di Naucrati, autore dei *Deipnosophisti* ("i dotti a banchetto").

Un'altra fonte importante per i costumi dei romani è Aulo Gellio, autore delle *Noctes Atticae*. Nel libro VI, capitolo 12, parla delle tuniche:

In Roma e in tutto il Lazio era contrario al decoro che gli uomini indossassero tuniche allungate oltre il polso fino all'inizio delle mani o addirittura fin quasi alle dita. Tali tuniche i nostri li chiamarono con parola greca, *chirodytae*, e ritennero che solo alle donne convenisse una veste abbondantemente lunga e larga, per celare braccia e gambe agli sguardi. Gli uomini romani in un primo tempo andavano senza tunica, avvolti solo nella toga; in seguito usarono tuniche strette e corte che finivano prima dell'omero. Altre fonti sono le statue e le sculture, dalle quali derivano in particolare la toga dei patrizi e gli abiti dei soldati e dei cavalieri. Per gli *uomini d'armi a cavallo* si dichiara che:

questi così armati si veggono dipinti in diversi luoghi, e scolpiti anchora ne' marmi, e in altre materie, dove si vede la grandezza di quei pennacchi, usati da loro per parer più terribili a' nemici.

Il famoso gruppo scultoreo dei Tetrarchi, collocato nell'angolo esterno del Tesoro della basilica marciana, costituisce la fonte per il *Troiano antichissimo*. Di quest'opera parla anche Francesco Sansovino nella sua guida *Venetia città nobilissima et singolare* (1581):

Le quattro figure di porfido che s'abbracciano insieme, collocate sul cantonale della stanza delle gioie di S. Marco. (Sansovino, *Venetia città nobilissima*, f. 119r)

Secondo Sansovino furono portate a Venezia da Acri nel 1291 al tempo del doge Pietro Gradenigo, mentre Vecellio scrive che il gruppo scultoreo proviene dalla Grecia, e riporta un'interpretazione delle quattro figure: sarebbero quattro leggendari principi greci, fuggiti verso l'alto Adriatico portandosi appresso un tesoro, che poi per cupidigia si sarebbero uccisi tra di loro. Cesare riproduce da queste figure il berretto, la divisa militare, il mantello, la cintura, la spada con l'elsa dalla forma di testa d'aquila.

Immagini del *soldato armato* alla leggera “se ne vedono assai nella Colonna di Traiano e di Antonio”, così come l'abito dei *veliti* “si cava dalle sculture antichissime [...] e in particolare ne fa chiari la colonna di Traiano”. Le colonne coclidi di Traiano e di Antonino Pio, con lo svilupparsi a spirale di un lunghissimo fregio figurato, erano un importante documento iconografico per gli artisti. La Colonna Traiana (Settis 1988, Coarelli 1999) è un monumento che conobbe molta fortuna nel Rinascimento, più volte studiato, riprodotto e citato (Agosti, Farinella 1984, Agosti, Farinella 1988, Farinella 1992 124-131, Bodon 2005b): i soggetti storici scolpiti nel rilievo si riferi-



I tetrarchi, IV sec. d.C., Venezia, Basilica di San Marco.

scono alle due campagne militari di Traiano in Dacia (101-102 e 105-106 d.C.). Nelle scene vediamo l'esercito romano impegnato in combattimenti e azioni militari. Per le immagini della colonna sussisteva il problema della visibilità: il primo a riprodurre graficamente l'intero fregio fu il pittore bolognese Jacopo Ripanda all'inizio del Cinquecento (Farinella 1992), attraverso un sistema di ponteggi. I suoi disegni furono la base per successive riproduzioni pittoriche, grafiche e incisorie del XVI secolo, in particolare per le tavole del volume *Historia utriusque belli Dacici a Traiano Cesare* (Roma 1576), con il commento di Alfonso Chacon, i cui disegni furono realizzati da Girolamo Muziano. Sempre dai disegni di Muziano sono tratte le 133 tavole dell'incisore cinquecentesco Giovanni Battista Cavalieri.

I rilievi istoriati costituivano un repertorio di figure e dettagli di grande suggestione e forte impatto visivo. Oltre all'immagine dell'imperatore, protagonista del rilievo è l'esercito romano, con le numerose raffigurazioni di soldati e cavalieri: si scorgono le armi (scudi, lance, spade, giavellotti, dardi), le insegne militari e legionarie, tra cui quelle con aquile e draghi, l'abbigliamento, come loriche e celate. L'incisione di Cesare del *soldato armato a cavallo* mostra un cavaliere con impugnata una lancia nella mano destra sollevata, nell'altra lo scudo; il cavallo è scalpitante e alza le zampe anteriori: figure di cavalieri le troviamo in numerose scene della Colonna Traiana, come le tavole XVI, XVIII, XXVIII, CIV e CVI della numerazione di Conrad Cichorius (1896-1900).

Nel basamento della Colonna di Antonino Pio si vedono numerosi cavalli rampanti, con le zampe anteriori sollevate, impegnati nella *decursio*, la parata militare di cavalieri che si svolgeva durante l'apoteosi di un imperatore o la cerimonia funebre. Nella tavola VII sono presenti legionari in *lorica segmentata* e numerosi *signiferi* (uno avvicinabile all'*alfiere* del Vecellio) con in mano le insegne e i vessilli e con il capo coperto da pelli di leoni e lupi. Anche il soldato a piedi nell'immagine del Vecellio deriva dai molti soldati



Giovanni Battista Cavalieri, incisione dai rilievi della Colonna Traiana.



Colonna Traiana, 110-113 d.C., Roma, particolare del fregio; da sinistra a destra Cichorius: XVI, XVIII, XXVIII, CIV, CVI.



Colonna di Antonino Pio, 160-162 d.C., Roma, particolare del basamento (sin.); Colonna Traiana, 110-113 d.C., Roma, particolare del fregio (VII Cichorius).



Colonna Traiana, 110-113 d.C., Roma, particolare del fregio; da sinistra a destra e dall'alto in basso Cichorius: LXXVII, LXXIX, LXXXV, XCIII.



Battista Franco, incisioni da un bassorilievo dell'Arco di Costantino, da sinistra a destra: Un generale arringa i suoi soldati, Un sacrificio pagano, Un generale si rivolge ai suoi soldati.

che affollano i campi di battaglia scolpiti nella Colonna Traiana, con elmi, lance, scudi, corazze: si vedano per esempio i soldati nelle tavole LXXVII, LXXIX, LXXXV, XCIII della numerazione Cichorius.

Rilievi storici con immagini dell'esercito romano, di imperatori, senatori e tanti altri personaggi sono scolpiti negli archi di trionfo, come quello di Costantino, di cui il pittore Battista Franco eseguì le incisioni, nelle quali riporta la frase *Batista Franco fecit dal Anthico* (Bartsch 1979, 204-206). Giova ancora ricordare che la conoscenza delle opere dell'antica Roma nel corso del Cinquecento era favorita e facilitata dalle riproduzioni grafiche e incisorie. L'incisore Giovanni Battista Cavalieri fu una figura importante all'interno del colto e raffinato ambiente della Roma del Cinquecento (Pizzamano 2001), segnato da un vivo sentimento per l'antico, e fu uno dei principali interpreti e divulgatori del filone antiquariale di documentazione grafica: è infatti autore di una serie di volumi corredati da tavole che censiscono e documentano la statuaria antica presente nelle collezioni romane, *Antiquarum statuarum urbis Romae* (edito anche a Venezia da Girolamo Porro nel 1570), con 58 tavole incise raffiguranti statue antiche, e *Urbis Roma aedificiorum quae supersunt reliquie* (1569), sugli edifici e sui monumenti.



Incisioni da *Statue antiche che sono poste in diversi luoghi nella città di Roma*, Venezia, 1576, da sinistra: Statua di console, Statua dell'imperatore Costantino, Statua di donna sabina.

Un tramite per la conoscenza di antiche statue romane era rappresentato dal volume pubblicato da Girolamo Porro a Venezia nel 1576, *Statue antiche che sono poste in diversi luoghi nella città di Roma*, un importante repertorio di incisioni di statue antiche, disegnate sempre da Cavalieri, dove poter trarre panneggi, tuniche, toghe, paludamenti e altre tipologie di costumi, che sicuramente Cesare ha tenuto in considerazione per la realizzazione dei suoi disegni di abiti. Nel Cinquecento molti furono gli autori di disegni e incisioni tratti dall'antico, tra i quali Battista Franco, Marco Dente, Agostino Veneziano, Giorgio Ghisi, Enea Vico e Nicolas Béatrizet.

Cesare cita più volte anche le medaglie. Per le medaglie romane antiche furono importanti due testi, quello di Enea Vico, *Discorsi sopra le medaglie degli antichi* (Venezia 1555), e soprattutto quello del veneziano Sebastiano Erizzo, *Discorso sopra le medaglie antiche con particolare dichiarazione di molti riversi* (Venezia 1559), più volte ristampato. Il pregio del corposo volume di Erizzo sta nelle oltre cinquecento illustrazioni delle medaglie che corredano il testo. Il volto del patrizio antico nell'incisione di Cesare è di profilo, e deriva sicuramente dall'effigie di una medaglia o di una moneta romana.

Le fonti per gli abiti della Roma antica contribuiscono a delineare il fenomeno della ricezione dell'antico nella Venezia del Cinquecento. La stessa pittura veneta rinascimentale più volte attinge dall'antichità e sono numerosi i dipinti raffiguranti soggetti e personaggi tratti dal mondo classico romano: ricordiamo l'importante serie degli uomini illustri affrescati nel corso del Cinquecento nelle pareti della Sala dei Giganti del Palazzo del Capitaniato di Padova (Bodon 2009), attribuiti a Domenico Campagno-



Padova, Sala dei Giganti, particolare del ciclo di affreschi (sin.) e particolare dell'affresco raffigurante Caio Claudio Nerone e Tito Quinzio Flaminio (des.).

la, Giuseppe Porta e Lambert Sustris, con la raffigurazione, a figura intera, entro nicchie e riquadri scanditi da colonne, di uomini di potere e di cultura, in particolare dell'antichità romana, ognuno abbigliato rigorosamente all'antica e con i suoi attributi iconografici; e le lunette con imperatori, affrescate da Marcello Fogolino nel 1532 a Trento, nel Castello del Buonconsiglio (Chini 1996). C'era una fonte bellunese, ben conosciuta da Vecellio, andata purtroppo distrutta: la decorazione pittorica del quattrocentesco Palazzo della Comunità di Belluno, detto "Caminata" (Conte P., Comar 2012), sede del Consiglio della città. Nel 1488-89 Jacopo da Montagnana affrescò la sala del Consiglio (Magani 2012); un secondo ciclo era quello di Pomponio Amalteo, nella loggia del palazzo (Furlan 2012), eseguito nel 1529; di entrambi si conservano frammenti nel Museo Civico di Belluno. Gli affreschi del palazzo della Comunità rappresentavano storie della Repubblica romana, derivate da Tito Livio e Valerio Massimo: nella sala del Consiglio erano raffigurati soggetti riguardanti la guerra tra gli Orazi e i Curiazi e la figura di Muzio Scevola, mentre nella loggia, sede di attività giudiziarie e notarili, la prova della vestale Tuccia ed episodi con protagonisti i consoli Lucio Giunio Bruto e Tito Manlio Torquato. Si trattava di un'impresa artistica di rilevante importanza e di prestigio per la città di Belluno. Gli episodi scelti si proponevano come esempi di virtù romana. Da parte dei nobili consiglieri c'era la volontà di legare la civiltà antica alla moderna: la storia di Belluno veniva idealmente collegata a quella di Roma. Questi affreschi rappresentavano un capitolo fondamentale nella storia dell'arte bellunese, modello e punto di riferimento per i pittori, e costituivano un vasto e ricco repertorio di figure, costumi, architetture. Il contesto bellunese del Rinascimento era estremamente ricco di fermenti culturali e antiquari: nel 1480 era stato rinvenuto un sarcofago romano, che fu collocato davanti al palazzo della Comunità, e nel 1553 si rinnovò Porta Dojona, con la costruzione di un rivestimento che divenne una sorta di arco di trionfo romano (Peralè 2009, 161): oltre al leone marciano è presente una rappresentazione simbolica di Roma (sono scolpiti un obelisco, il Pantheon e la piramide Cestia). Tra gli umanisti e gli eruditi bellunesi con una preferenza per gli studi antiquari spiccano Urbanio Bolzanio e Pierio Valeriano (Pellegrini 2001, Pellegrini 2002, Pellegrini 2008).

Un capitolo fondamentale, cui si è già accennato, è quello delle collezioni rinascimentali veneziane, con la straordinaria ricchezza di oggetti e statue romane (Zorzi, Favaretto 1988, Favaretto 1990, Aikema, Lauber, Seidel 2005, Hochmann, Lauber, Mason 2008). A Venezia era presente una grande quantità di materiale antico, proveniente soprattutto dalle isole greche, che incise profondamente sulla cultura veneta. Nelle collezioni si potevano

trovate statue, sculture, monete, medaglie, gemme, cammei. Erano particolarmente ricche e prestigiose le collezioni di Domenico e Giovanni Grimani, Giovanni Mocenigo, Giacomo e Federico Contarini, Andrea Odoni, Gabriele Vendramin. Giovanni Grimani, quando decise di rendere pubblica la sua raccolta di statue nel 1586, parlava davanti al Senato veneziano della “memoria delle antiche cose” (Favaretto 1997, Favaretto 2008). La formazione delle collezioni e il loro continuo accrescimento da parte di nobili e principi, così come di artisti, antiquari e facoltosi cittadini, rispondeva a quello che Isabella d’Este chiamava l’“insaziabile desiderio nostro di cose antiche”. Così la testimonianza di Sansovino:

Ne ci mancano gli studi di anticaglie e di medaglie, fra i quali è principalissimo, non pur di Venetia, ma quasi di ogni altra città, quello di Giovanni Grimani Patriarca di Aquileia, nel quale, istituito prima da i cardinali suoi antecessori con statue e medaglie havute da Roma, d’Athene, da Costantinopoli, e di tutta la Grecia, ha fabricato un luogo celebre e ripieno di bellezze antiche e singolari per quantità e qualità. Percioche vi si veggono in diverse stanze ch’entrano l’una nella altra figure intere e spezzate, torsi e teste in tanta abbondanza che nulla più, e tutte elette e di pregio. Oltre a ciò lo studio appartato delle medaglie d’oro, d’argento, e di rame, con altre cose di gioie, di marmi, e di bronzo, è rarissimo da vedere. (Sansovino, *Venetia città nobilissima*, f. 138)

Le consistenze di tante raccolte e collezioni veneziane e venete sono note grazie alla preziosa testimonianza diretta del patrizio veneziano Marcantonio Michiel, autore della *Notizia d’opere di disegno* (Lauber c.s.): oltre ai tanti quadri e dipinti che ha la possibilità di vedere nelle case veneziane e della terraferma, non sfugge al suo occhio e alla sua penna la parte antica, tra cui bronzetti, busti, statue in marmo, medaglie, teste, nudi; per esempio annota nel suo taccuino che in casa di Antonio Foscarini si trovano “infinite medaglie d’oro, d’argento, e de metallo, la maggior parte sono antiche”. Una tra le collezioni più ricche e rinomate del tempo era quella del cardinale Pietro Bembo allestita nel suo palazzo padovano (Gasparotto 2013, Lauber 2013), di cui Pietro Aretino scriveva: “Parrà che Roma propria si sia trasferita in Padova”. In apertura al suo volume dedicato alle medaglie antiche, Sebastiano Erizzo spiega in modo semplice ed efficace il valore e il significato dell’antico per il colto pubblico veneziano:

Tanta copia di marmi, parte interi, & parte rotti dall’antichità, di scritte & di bella istoria illustrati; le statue tante & sì varie de i loro Dei, & de gli huomini illustri; i superbi edificij, gli archi notabili, le inscrittioni sopra quelli, la tanta quantità di antiche medaglie in oro, in argento, & in vari me-

talli formate, i camei, & le gemme piene di artificiosi intagli. Le quali cose della istoria, & della grandezza degli antichi ci danno riscontro & testimonianza vera. Et quelle essi antichi ci lasciarono, accioche in esse, come in publici annali, i loro tempi, & i loro chiari fatti conoscessimo noi, che dalle loro età siamo tanto lontani. Onde egli è assai verisimile, che gli antichi à quello dessero opera, & tutto lo studio loro ponessero di lasciare a' posterì le memorie delle virtù, grandezze, & cose loro, non havendo essi nel corso



Cesare Vecellio, *Ritratto di Odorico Piloni*, collezione privata.

della vita altro fine, né altro riguardo, che la gloria. [...] De i quali Romani, scrivendo tanti storici antichi & moderni, Greci & Latini, & narrandoci cose tanto meravigliose, delle imprese, delle guerre, delle vittorie, de i trionfi, delle inestimabili spese, & grandezze loro, se ne potrebbe senza alcun fallo dubitare, se i fatti di quegli, le forze, & le ricchezze à quelle de tempi nostri, & de' moderni principi comparar volessimo. Ma le cose antiche ne' marmi, ne i metalli, negli edificij, nelle rovine, nelle varie sculture, & nelle medaglie lasciate a' posteri, per tutto il mondo ce ne fanno ampia chiarezza (Erizzo *Medaglie*, 3-4).

Per quanto riguarda la cultura antiquaria e letteraria, un ambiente culturale vicino a Cesare Vecellio, e da egli stesso frequentato, era quello che faceva capo al nobile bellunese Odorico Piloni. Negli *Habiti*, Cesare dedica parole di elogio di questa nobile famiglia bellunese e del suo principale esponente, Odorico, definito *antiquarius* nell'iscrizione riportata in un suo ritratto, attribuito a Cesare. L'autore descrive la sua tenuta a Casteldardo, nei pressi



Cesare Vecellio, decorazione del taglio dei volumi (da sin. a des.): *Orationes* di Cicerone, Venezia, 1480; *Opera* di Seneca, Basilea, 1537; *Romana historia* di Eutropio, Basilea, 1532; *De Rebus gestis Alexandri Magni* di Curzio Rufo, Basilea, 1545.

di Trichiana (BL), la quale comprende un palazzo, “bello di sito e leggiadro dentro”, con uno studio ricco di libri, “colmo d’ogni antichità, che si può desiderare, tanto di medaglie antiche, et eroi ritratti, e scolpiti in marmi, e ’n bronzi, come di maraviglie della natura”, e attorno un giardino, descritto con i tipici tratti del *locus amoenus* (Vecellio *Habiti* 1590, f. 219r). La collezione di Odorico Piloni, raccolta nel suo studio, era una vera e propria “camera delle meraviglie”, una *wunderkammer*, piena di medaglie, monete romane, armi antiche, *mirabilia*. La biblioteca era ben fornita e comprendeva numerosi testi, come cosmografie, libri di geografia e storia, raccolte e repertori di costumi, testi di autori dell’antichità, del Medioevo e del Rinascimento, purtroppo smembrata e andata dispersa in collezioni e musei di tutto il mondo (Berès 1957, Grazioli 2001, Guérin Dalle Mese 2007, Malaguzzi 2008). Tra gli autori latini e greci figuravano Tacito, Luciano, Marco Anneo Lucano, Giulio Cesare, Ammonio, Cicerone, Seneca, Macrobio, Senofonte, Plinio il Vecchio, Quintiliano, Eutropio, Diodoro Siculo, Curzio Rufo, Tolomeo, Strabone. Era inoltre presente un volume dell’importante umanista quattrocentesco Flavio Biondo, uno dei primi ad analizzare le rovine e i monumenti di Roma con metodo archeologico (Cantino Wataghin 1984, 192-195), un’edizione del 1531 che raccoglie tre sue opere, *Roma triumphans*, *Roma instaurata* e *Italia illustrata*. A Cesare sono attribuite le pregevoli illustrazioni dipinte sui tagli dei volumi (Bellencin 2001).

Per fare qualche esempio, nel taglio delle *Orationes* di Cicerone (Venezia 1480) sono raffigurati l’oratore in piedi davanti a un console romano seduto su una tribuna; nel taglio di un volume di Seneca (Basilea 1534) si vedono l’anziano filosofo e un guerriero romano; nella *Romana Historia* di Eutropio (nell’edizione Basilea 1532, che contiene anche la storia dei Longobardi di Paolo Diacono) sono raffigurati tre busti di imperatori romani laureati col volto di profilo; nel volume di Curzio Rufo sulle gesta di Alessandro Magno (Basilea 1545) in una nicchia è dipinto il sovrano macedone abbigliato con un elmo dalla vistosa piuma rossa e le vesti di un guerriero.

Venezia-Roma: l’uso ideologico e politico dell’antico

L’uso dell’antico da parte di Cesare Vecellio, come si è visto, assume significati di testimonianza iconografica, fonte per ricostruire gli abiti antichi, e di studio, per tracciare l’evoluzione e la storia del costume. La decisione di trattare in apertura gli abiti degli antichi romani, e l’ampio *excursus* su Roma, si spiega però anche per significati e motivi a carattere ideologico e politico: le città e le corti della penisola italiana si sentivano depositarie

ed eredi della grandezza artistica e politica della repubblica e dell'impero Romano, visti come modelli autorevoli cui guardare, con ammirazione e riverenza, intrecciando così un fertile e vivace dialogo, alla ricerca di una emulazione.

Il contesto culturale degli *Habiti* è quello di Venezia, e quest'opera è interessante perché rivela molti aspetti legati alla celebrazione della città (Guérin Dalle Mese 2001, Reolon 2012). Infatti tra le righe del suo volume, Cesare coglie l'occasione per celebrare la città di Venezia e la sua immagine, così come la sua struttura politica, descrivendo la forma del suo governo. Viene definita "miracolo del mondo" (Vecellio *Habiti* 1590, f. 37v), "specchio di bellezza, essemplio de' buoni costumi, fonte di virtù, stanza de' buoni, albergo d'industriosi, e Fontico di tutto il mondo" (Vecellio *Habiti* 1590, f. 38r). E ancora "Città così famosa e illustre, la quale meritatamente nell'Europa dopo Roma tiene il primo luogo, et è detta Regina del Mare, e Vergine intatta e immacolata, per non haver mai sostenuto assalto, né sacco alcuno": Venezia è riuscita a non essere mai stata occupata dai nemici e si presenta come paladina della cristianità, "fondata sopra lo scoglio della Santa Fede" (Vecellio *Habiti* 1590, f. 43v). Come si può notare, Cesare riprende due *topoi* della celebrazione e raffigurazione artistica di Venezia, che troviamo pure nelle opere storiografiche e politiche di questo periodo: la sua regalità e il paragone con la Vergine Maria (Tagliaferro 2005a). Cesare contribuisce a costruire la celebrazione di Venezia in un periodo (l'ultimo quarto del secolo) in cui "l'autocelebrazione di Stato costituisce per la Repubblica di Venezia un mezzo irrinunciabile per compensare e promuovere l'immagine ideale di una nazione in grado di tenere il passo delle grandi monarchie e di salvaguardare l'integrità dei suoi domini" (Tagliaferro 2005b, 37). Anche gli abiti sono specchio del buon governo e della ricchezza della città, come l'abito del *doge antico*: "Questo habito rappresenta veramente la felice e bene principiata grandezza di questa Republica Christiana" (Vecellio *Habiti* 1590, f. 43v). L'originalità e la libertà delle fogge veneziane sono segnale di manifestazione di indipendenza.

La celebrazione di Venezia è sviluppata da Cesare con una prosa elogiativa e retorica, che permette così di inserire gli *Habiti* nella vasta letteratura rinascimentale sul "mito di Venezia", ideologia che assumeva un significato politico e che alimentò la costruzione di un apparato di simboli, di un'iconografia di stato e di tutta una serie di rituali civili e religiosi. Come ha ben evidenziato Edward Muir, l'elogio di Venezia comprendeva l'esaltazione della sua bellezza urbana, del singolare contesto naturale, della fede religiosa, della libertà e della sua stabile forma di governo (Muir 1984, 17-24).

Cesare nota la trasmissione di alcuni abiti romani a quelli veneziani, in particolare la veste o toga, che era l'indumento ufficiale dei nobili veneziani, di colore scuro, la quale derivava dall'antica toga romana (Vecellio *Habiti* 1590, f. 106r); così come è attento a cogliere somiglianze e differenze tra gli abiti antichi e quelli moderni. Il richiamo costante a Roma, il confronto e i punti di contatto sottolineati dall'autore, per quanto riguarda la forma di governo e la foggia degli abiti, sono argomenti che possono essere letti come sostegno della legittimazione del potere della Serenissima e indicatori chiari della sua eredità romana. L'autore sembra giustificare, attraverso la descrizione e l'immagine degli abiti, l'antichità e la romanità della città lagunare.

L'antica civiltà romana si configurava come un modello, non solo artistico ma anche politico. Roma, come Venezia, era stata una Repubblica. Nel Cinquecento la città lagunare cercò di mostrarsi come nuova Roma: basti ricordare l'orientamento classicistico del doge Andrea Gritti, che promosse la *renovatio urbis*, con la quale si diede un volto nuovo alla città, con la costruzione di edifici rinascimentali ispirati all'architettura classica, costruiti prima con Sansovino e poi con Palladio. Piazza e piazzetta S. Marco divennero una sorta di "foro all'antica" (Hirte 1986).

Il confronto con la grandezza romana si trovava presente nell'ideologia rinascimentale veneziana fin dal Quattrocento, e si rafforzò nel Cinquecento: infatti all'interno del mito di Venezia si colloca anche l'idea di Venezia come "altera Roma", che assumeva i contorni di una propaganda celebrativa, messa in atto dalla storiografia ufficiale veneziana e sostenuta dal ceto aristocratico, dalla classe dirigente e dagli intellettuali e umanisti veneziani (Gaeta 1980, Gaeta 1981, Benzoni 1991, Loechel 1996, 681-702, Bodon 2009, 87-89). Venezia sembrava trasformarsi in una nuova Repubblica romana. Questa idea si può cogliere in filigrana anche negli *Habiti*: Cesare ad un certo punto afferma che "in somma si deve sapere che il governo de' Signori Venetiani è quasi conforme a' quello de' Romani" (Vecellio *Habiti* 1590, f. 38v). Qualche anno prima, in termini simili, Sansovino scriveva:

Et singolarissima finalmente, perché ripiena di splendore per il suo diuturno, & indicibil governo, rappresentando à un certo modo la sembianza della Repubblica Romana, mantiene con dignità presso a tutte le nationi che vivono sotto il Cielo, quell'auttorità reverenda, per la quale ella è celebre, & grande. (Sansovino, *Venetia città nobilissima*, f. 4)

Mentre Machiavelli, non privo di preoccupazioni a carattere politico, avvertiva che i Veneziani vogliono "fare una monarchia simile alla Romana".

Nell'ideologia veneziana, la città di Venezia si proponeva come modello di buon governo (Benzoni 2004), ribadendo la propria egemonia e affermando la stabilità delle proprie istituzioni repubblicane. Il paragone con Roma repubblicana legittimava l'operare politico della Serenissima, grazie all'autorevolezza delle fonti e alle vestigia di un glorioso ed eroico passato, che veniva attualizzato e rivestito di valore civico e identitario. Venezia aveva ereditato i diritti della Roma antica e nel rituale civico e nelle celebrazioni ufficiali il patriziato celebrava la sua discendenza romana: era infatti molto sentito il culto delle origini.

Secondo questa prospettiva, è degno di nota il commento all'abito del *troiano antichissimo*, in cui Cesare sottolinea l'antichità di questo abito, usato dai troiani ancora prima che dai romani, e ricorda che la berretta è simile a quella usata dai senatori veneziani. Nell'incisione c'è una curiosa aggiunta, un tronco d'albero tagliato da cui spunta un germoglio: forse Cesare fa allusione a una delle ipotesi della fondazione di Venezia, quella troiana. Il germoglio indicherebbe allora il riferimento alla nascita di Venezia, da ricercare in un passato più antico di quello di Roma.

In realtà, fin dal volgere del secolo XIII circolava l'affermazione di una Venezia più antica di Roma, il cui nocciolo ideologico stava nella versione veneziana della leggenda di Troia, nell'evocazione di quel pugno di uomini liberi che, sbarcati sulle sponde venete in anticipo su Antenore, avrebbero scelto, per impiantarvi una colonia troiana, un luogo indipendente da qualsivoglia altrui giurisdizione: Olivolo, nucleo iniziale di quel che sarebbe diventato il sestiere di Castello. [...] la scrittura storica veneziana investì l'episodio leggendario di una peculiare funzione ideologica che metteva in campo lo stesso processo di colonizzazione del territorio lagunare. L'avventura dei profughi troiani giunti sulle sponde di Olivolo fu gestita come anticipazione mitica delle migrazioni posteriori provocate dalle invasioni unne e longobarde (Loechel 1996, 682).

Concludiamo la presente trattazione ricordando un dipinto di Cesare Vecellio, il telero dell'*Incontro tra Abramo e Melchisedech*, firmato e datato 1599, per la chiesa di S. Stefano di Belluno, dell'ordine religioso dei Serviti, dove il pittore ha ripreso l'immagine dei costumi dei romani antichi. Infatti il patriarca Abramo, proteso con le mani giunte verso il re e sacerdote Melchisedech e la sua offerta in pane e vino, è raffigurato come un soldato romano. Altri due motivi di questo grande telero, che in origine si trovava nel presbiterio della chiesa (dalla fine del XIX secolo spostato nella parete della navata sinistra) sono legati all'antico: primo, la scena dell'incontro tra i due patriarchi, soggetto veterotestamentario con chiari significati eu-

caristici, è incorniciata da un monumentale arco di trionfo all'antica, con vari bassorilievi e sculture; secondo, la curiosa statua allegorica posta nella nicchia sinistra, raffigurante un personaggio con la barba, bendato, con un mantello di traverso, cui sono state tagliate le mani (Reolon 2011). Una possibile interpretazione di questo dettaglio si ricava dalla lettura incrociata di testi e immagini della cultura umanistica del Cinquecento. L'attributo iconografico della benda ci richiama alla personificazione allegorica della Giustizia bendata. Panofsky osserva che la cecità della giustizia in senso positivo si fondava su una "allegoria egizia trasmessa da Plutarco e Diodoro Siculo, nella quale la giustizia suprema veniva presentata senza occhi, allo scopo di illustrarne l'imparzialità, mentre le sue colleghe non avevano mani,



Cesare Vecellio, *Incontro tra Abramo e Melchisedech*, 1599, Belluno, Chiesa di Santo Stefano.

così da non poter accettare doni” (Panofsky 1975, 151). Plutarco ne parla nel trattato *De Iside et Osiride* sulla religione egizia:

A Tebe vi erano delle statue di magistrati senza mani, e quella del giudice supremo aveva gli occhi chiusi, a significare che la giustizia è allo stesso tempo incorruttibile e imparziale. (Plutarco, *De Iside et Osiride*, 10)

È nel Cinquecento che questa concezione torna alla luce, riscoperta dagli umanisti. La troviamo in un testo fondamentale per la cultura visiva e umanistica del Cinquecento, gli *Emblemata* del giurista e umanista Andrea Alciato (1531), che ebbe fin da subito un grande successo editoriale e aprì la strada al genere dell’emblematica: in quest’opera vengono associate piccoli immagini (incisioni) a brevi testi poetici dai contenuti più vari (morale, filosofico, mitologico, allegorico, politico ecc.), così da sviluppare un linguaggio metaforico e favorire l’importanza del ruolo svolto dall’immagine nella trasmissione di un concetto. L’emblema che qui ci interessa è il LIX, quello intitolato *In senatum boni principis* (Alciato, *Emblemi*, 321-324).



In senatum boni principis, incisione da Andrea Alciato, *Emblemata*, Lione, 1550.

Le incisioni delle principali edizioni cinquecentesche mostrano un gruppo di giudici privi di mani in mezzo ai quali siede in trono il principe cieco con il bastone del comando. Nell'incisione dell'edizione del 1550, rispetto alle altre, il personaggio al centro è bendato. Sotto l'immagine c'è un breve componimento latino, che tradotto in italiano diventa:

Qui, dinanzi agli altari degli dei, stanno sedute statue prive di mani, la principale delle quali è priva di occhi. Queste figurazioni della somma autorità e del venerabile senato erano state inventate dai cittadini tebani. Perché seduti? Perché conviene che i giudici autorevoli siano d'indole salda e non volubili per leggerezza d'animo. Perché senza mani? Per non prendere regali e non permettere di essere influenzati dalla promessa di doni. Il principe invece è cieco perché con il solo udito e senza passioni, saldo nel carattere, adempie le leggi del senato (Alciato, *Emblemi*, 322).

Queste statue tebane senza mani vengono ricordate anche da Vincenzo Cartari nelle sue *Imagini dei Dei de gli Antichi* (Cartari, *Imagini*, 123), trattato sull'iconografia delle divinità classiche, e da Giovanni Paolo Lomazzo nel suo *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (Lomazzo, *Trattato*, 548).

Cesare può aver operato una fusione di questi due attributi, la cecità e l'assenza di mani, per raffigurare la giustizia, in riferimento ad Abramo, ma anche a Melchisedech, il cui nome significa "re di giustizia". L'associazione della giustizia ad Abramo appare appropriata perché, come scritto nel libro della *Genesi* (15, 6), Abramo si fida delle parole del Signore, che gli prometteva una discendenza numerosa: "Egli credette al Signore, che glielo accreditò come giustizia". Questo argomento viene ripreso da san Paolo, nella sua *Lettera ai Romani* (4, 3), che mostra proprio l'esempio del patriarca Abramo quando parla della giustizia di Dio mediante la sola fede.

RINGRAZIAMENTI

L'autore desidera ringraziare Rosella Lauber, Doretta Davanzo Poli, Giacomo Mazzorana, Antonio Arrabito e Matteo Dal Pont.

ENGLISH ABSTRACT

The knowledge of Ancient Rome received further contributions and new stimuli during the 16th Century, a period characterized by the massive transmission and the consequent translation and use of antiquity in culture, art and society. As a matter of fact, the discovery of new archaeological finds, the widespread publication of literary Classics, the rising of numerous

collections contributed to the creation and the consolidation of new antique spirit and taste and, at the same time, they encouraged the divulgation of a vast repertoire of images and news about Ancient Rome, to that repertoire artists, humanists and writers could draw. Press and engraving favoured not only the reception and translation of Classic models, but even the study of and the passion for the “cose antiche”. In these context and perspective it is worth considering the well-known treatise *Habiti antichi et moderni* (1590), a repertoire of costumes written by the Venetian painter and engraver Cesare Vecellio. The pages the author devotes to the Roman costumes are particularly important, because they testify his interest in antique costumes in the study of history of costumes and in the iconographic and literary sources, which are the instruments and channels through which the Roman Classic period was studied during the 16th century. The subject of this article is the part of the *Habiti* concerning Ancient Rome, the opening section of the image collection of your treatise. The article also includes the transcription of the 1590 edition and the xilographic engravings of Ancient Roman costumes.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA FONTI

Alciato *Emblemi*

A. Alciato, *Il libro degli emblemi: secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a cura di M. Gabriele, Milano 2009.

Cartari *Imagini*

V. Cartari, *Le immagini dei Dei de gli Antichi*, Lione 1581.

Erizzo *Medaglie*

S. Erizzo, *Discorso sopra le medaglie antiche*, Venezia 1559.

Lomazzo *Trattato*

G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano 1585.

Landino *Plinio*

Plinio, *Historia naturale di C. Plinio Secondo di latino in volgare tradotta per Christophoro Landino*, Venezia 1534.

Plutarco *Vite*

Plutarco, *Vite di Plutarco Cheroneo de gli huomini illustri greci et romani, nuovamente tradotte per M. Lodovico Domenichi e altri, et diligentemente confrontati co' testi greci per M. Lionardo Ghini*, Venezia 1587.

Sansovino *Venetia città nobilissima*

Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare Venezia*, 1581.

Vecellio *Habiti* 1590

C. Vecellio, *Degli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo. Libri due fatti da Cesare Vecellio e con discorsi da lui dichiarati*, Venezia 1590.

Vecellio *Habiti* 1598

C. Vecellio, *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo. Di Cesare Vecellio. Di nuovo accresciuti di molte figure. Vestitus antiquorum recentiorum totius orbis. Per Sulstatium Gratilianum Senapolensis Latine declarati*, Venezia 1598.

Vecellio *Habiti* 1664

C. Vecellio, *Habiti antichi ouero Raccolta di figure delineate dal gran Titiano, e da Cesare Vecellio suo fratello, diligentemente intagliate, conforme alle Nationi del Mondo. Libro utilissimo a pittori, disegnatori, scultori, architetti, & ad ogni curioso, e peregrino ingegno...*, Venezia 1664.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

Agosti, Farinella 1984

G. Agosti, V. Farinella, *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, *L'uso dei classici*, Torino 1984, 375-444.

Agosti, Farinella 1988

G. Agosti, V. Farinella, *Nuove ricerche sulla Colonna Traiana nel Rinascimento*, in S. Settis (a cura di), *La Colonna Traiana*, Torino 1988, 549-597.

Aikema, Lauber, Seidel 2005

B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel (a cura di), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Venezia 2005.

Bartsch 1979

A. Bartsch, H. Zerner (ed.), *Italian artists of the sixteenth century school of Fontainebleau*, in A. Barsch, *The illustrated Bartsch XXXII*, New York 1979.

Belfanti 2006

C. M. Belfanti, *Mobilità sociale e opportunità di mercato alle origini del cambiamento*, in E. Paulicelli (a cura di), *Moda e moderno. Dal Medioevo al Rinascimento*, Roma 2006, 39-55.

Bellencin 2001

F. Bellencin, *La decorazione pittorica della Biblioteca Piloni*, in T. Conte (a cura di), *Cesare Vecellio, 1521 ca - 1601*, Belluno 2001, 95-123.

Benzoni 1991

G. Benzoni, *Venezia, ossia il mito modulato*, in V. Branca, C. Ossola (a cura di), *Crisi e rinnovamenti nell'autunno del Rinascimento a Venezia*, Firenze 1991, 43-59.

Benzoni 2004

G. Benzoni, *La città del Buon Governo: Venezia*, in G. Pavanello (a cura di), *Il Buono e il Cattivo Governo. Rappresentazioni nelle Arti dal Medioevo al Novecento*, catalogo della mostra (Venezia, 15 settembre - 7 novembre 2004), Venezia 2004, 93-107.

Berès 1957

P. Berès, *Bibliothèque Pillone*, Paris, 1957.

Bessone 1998

L. Bessone, *La porpora a Roma*, in Oddone Longo (a cura di), *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, Atti del convegno di studi (Venezia, 24-25 ottobre 1996), Venezia 1998, 149-202.

Blanc 1995

O. Blanc, *Images du monde et portraits d'habits : les recueils de costumes à la Renaissance*, "Bulletin du bibliophile", 2 (1995), 221-261.

Bodon 1997

G. Bodon, *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*, Roma 1997.

Bodon 2005a

G. Bodon, *Veneranda antiquitas. Studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, Bern 2005.

Bodon 2005b

G. Bodon, *Per la fortuna della Colonna Traiana nella cultura antiquaria veneta del Rinascimento*, in Id., *Veneranda antiquitas. Studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, Bern, 2005, 227-242.

Bodon 2009

G. Bodon, *Heroum imagines. La Sala dei Giganti a Padova. Un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, Venezia 2009.

Bridgeman 2002

J. Bridgeman, "A guisa di fiume...". I "ritratti" di Cesare Vecellio e la storia del vestire, in J. Guérin Dalle Mese (a cura di), *Il vestito e la sua immagine*, Atti del convegno, Belluno 2002, 81-94.

Butazzi 1995

G. Butazzi, *Repertori di costumi e stampe di moda tra i secoli XVI e XVIII*, in R. Varese, G. Butazzi (a cura di), *Storia della moda*, Bologna 1995, 1-25.

Calvino 1982

I. Calvino, *Presentazione a Gaio Plinio Secondo*, Storia Naturale, I, Torino 1982.

Cantino Wataghin 1984

G. Cantino Wataghin, *Archeologia e "archeologie". Il rapporto con l'antico, fra mito, arte e ricerca*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, cit., 169-217.

Chini 1996

E. Chini, *Marcello Fogolino al Buonconsiglio, fra erudizione archeologica, naturalismo nordico e capriccio anticlassico*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Il Castello del Buonconsiglio. Dimora dei principi vescovi di Trento*, II, *Persone e tempi di una storia*, Trento 1996, 192-221.

Coarelli 1999

F. Coarelli, *La Colonna Traiana*, Roma 1999.

Cocchiara 2010

F. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano del Seicento*, Padova 2010.

Conte G. B. 1991

G. B. Conte, *Generi e lettori*, Milano 1991.

Conte P., Comar 2012

P. Conte, N. Comar (a cura di), *La Caminata. Palazzo dell'antica comunità di Belluno*, Belluno 2012.

Conte T. 2001

T. Conte, *Notizie biografiche*, in Ead. (a cura di), *Cesare Vecellio, 1521 ca - 1601*, cit., 13-22.

Corsi 2004

S. Corsi (a cura di), *Speculum Romanae Magnificentiae. Roma nell'incisione del Cinquecento*, Firenze 2004.

Davanzo Poli 2001

D. Davanzo Poli, *Abiti antichi e moderni dei veneziani*, Vicenza 2001.

Davanzo Poli 2004

D. Davanzo Poli, *De los libros de los sastres a los repertorios de moda del siglo XVI*, in R. de la Puerta,

D. Davanzo Poli, P. Venturelli, *Il libro del sarto. Estudio de las miniaturas*, Valencia 2004, 41-51.

Di Castro, Fox 1983

D. Di Castro e S. P. Fox (a cura di), *Disegni dall'antico dei secoli XVI-XVII dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle stampe*, catalogo della mostra, Roma 1983.

Di Filippo Bareggi 1988

C. di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere: lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma 1988.

Di Filippo Bareggi 1994

C. di Filippo Bareggi, *L'editoria veneziana fra '500 e '600*, in G. Cozzi e P. Prodi (a cura di), *Storia di Venezia, VI, Dal Rinascimento al Barocco*, Roma 1994, 615-648.

Di Majo 2002

I. di Majo, *Francesco Curia: l'opera completa*, Napoli 2002.

Fagiolo 1985

M. Fagiolo, *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma 1985.

Farinella 1992

V. Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Torino 1992.

Favaretto 1990

I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990.

Favaretto 1997

I. Favaretto, *Lo statuario pubblico della Serenissima: due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, Venezia 1997.

Favaretto 2008

I. Favaretto, *"La memoria delle cose antiche": il gusto per l'antico e il collezionismo d'antichità a Venezia*, in M. Hochmann, R. Lauber e S. Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia*, Venezia 2008, 83-95.

Favaro 1975

E. Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975.

Fortini Brown 1996

P. Fortini Brown, *Venice e Antiquity: the Venetian Sense of the Past*, New Haven - London 1996.

Franzoni 1984

C. Franzoni, *"Rimembranze d'infinita cose". Le collezioni rinascimentali d'antichità*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, cit., 299-360.

Furlan 2012

C. Furlan, *Pomponio Amalteo e la decorazione del Palazzo della Caminata a Belluno*, in P. Conte, N. Comar (a cura di), *La Caminata. Palazzo dell'antica comunità di Belluno*, Belluno 2012, 59-92.

Gaeta 1980

F. Gaeta, *Storiografia, coscienza nazionale e politica culturale nella Venezia del Rinascimento*, in G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, III.1, Vicenza 1980, 1-91.

Gaeta 1981

F. Gaeta, *L'idea di Venezia*, in G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta*, cit., III.3, 565-641.

Gasparotto 2013

D. Gasparotto, *Il mito della collezione*, in G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura (a cura di), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, 2 febbraio - 19 maggio 2013), Venezia 2013, 48-65.

Grazioli 2001

G. Grazioli, *La Biblioteca Piloni*, in T. Conte (a cura di), *Cesare Vecellio, 1521 ca - 1601*, cit., 87-94.

Guérin Dalle Mese 1998

J. Guérin Dalle Mese, *L'occhio di Cesare Vecellio. Abiti e costumi esotici nel Cinquecento*, Alessandria 1998.

Guérin Dalle Mese 2001

J. Guérin Dalle Mese, *Abiti di Cesare Vecellio: Venezia e "il Veneto"*, in T. Conte (a cura di), *Cesare Vecellio, 1521 ca - 1601*, cit., 125-154.

Guérin Dalle Mese 2002

J. Guérin Dalle Mese (a cura di), *Il vestito e la sua immagine, Atti del convegno*, Belluno 2002.

Guérin Dalle Mese 2007

J. Guérin Dalle Mese, *Curiosità e meraviglie in villa nel Cinquecento: lo studio di Odorico Piloni a Casteldardo*, in Ead. (a cura di), *Il bello, l'utile, lo strano nelle antiche dimore venete, Atti del convegno (Castello di Lusa, Villabruna di Feltre, 9-11 settembre 2005)*, Feltre 2007, 177-225.

Hirte 1986

T. Hirthe, *Il "foro all'antica" di Venezia: la trasformazione di Piazza S. Marco nel Cinquecento*, Venezia 1986.

Hochmann 2004

M. Hochmann, *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève 2004.

Hochmann, Lauber, Mason 2008

M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venezia 2008.

Joannides 1998

P. Joannides, *Classicità e classicismo nella pittura veneta del Cinquecento*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto*, III, *Il Cinquecento*, Milano 1998, 1041-1077.

Lauber 2013

R. Lauber, *"In casa di Messer Pietro Bembo": riflessioni su Pietro Bembo e Marcantonio Michiel*,

in G. Beltramini, H. Burns, D. Gasparotto (a cura di), *Pietro Bembo e le arti*, Venezia 2013, 441-464.

Lauber c.s.

R. Lauber, *Marcantonio Michiel e la "Notizia d'opere di disegno"*, Udine, c.s.

Loechel 1996

A. J. M. Loechel, *Le rappresentazioni della comunità*, in A. Tenenti, U. Tucci (a cura di), *Storia di Venezia*, IV, *Il Rinascimento: politica e cultura*, Venezia 1996, 603-721.

Magani 2012

F. Magani, *Frammenti di storie dipinte: Iacopo da Montagnana a Belluno*, in P. Conte, N. Comar (a cura di), *La Caminata. Palazzo dell'antica comunità di Belluno*, Belluno 2012, 43-57.

Malaguzzi 2008

F. Malaguzzi, *Sull'abito di una raccolta bellunese del Cinquecento: la Biblioteca Piloni*, in P. Pellegrini (a cura di), *Bellunesi e feltrini tra Umanesimo e Rinascimento, Atti del convegno (Belluno, 4 aprile 2003)*, Roma-Padova 2008, 249-260.

Mancini 2009

V. Mancini, *Pittori, disegnatori e intagliatori nelle stamperie della Serenissima nel Cinque e Seicento*, in P. Gnan e V. Mancini (a cura di), *Le muse tra i libri: il libro illustrato veneto del Cinque e Seicento nelle collezioni della Biblioteca Universitaria di Padova*, catalogo della mostra, Padova 2009, 11-36.

Muir 1984

E. Muir, *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento*, Roma 1984.

Nevinson 1952

J. J. Nevinson, *L'origine de la gravures de mode*, in *Actes du I Congrès International d'histoire du Costume*, Venezia 1952, 202-212.

Panofsky 1975

E. Panofsky, *Studi di iconologia*, Torino 1975.

Paulicelli 2006

E. Paulicelli, *Geografia del vestire tra vecchio e nuovo mondo nel libro di costumi di Cesare Vecellio*, in *Ead.* (a cura di), *Moda e moderno*, Roma 2006, 129-153.

Pellegrini 2001

P. Pellegrini (a cura di), *Umanisti bellunesi fra Quattro e Cinquecento, Atti del convegno (Belluno, 5 novembre 1999)*, Firenze 2001.

Pellegrini 2002

P. Pellegrini, *Pierio Valeriano e la tipografia del Cinquecento: nascita, storia e bibliografia di un umanista*, Udine 2002.

Pellegrini 2008

P. Pellegrini (a cura di), *Bellunesi e feltrini tra Umanesimo e Rinascimento, Atti del convegno (Belluno, 4 Aprile 2003)*, Roma-Padova 2008.

Perale 2009

M. Perale, *L'età veneziana*, in G. Gullino (a cura di), *Storia di Belluno*, Verona 2009, 139-172.

Pizzamano 2001

P. Pizzamano (a cura di), *Giovanni Battista Cavalieri, un incisore trentino nella Roma dei papi del Cinquecento*, catalogo della mostra, Rovereto 2001.

Reolon 2011

G. Reolon, *Un dettaglio di Cesare Vecellio: proposte di lettura*, "Dolomiti", XXXIV, 6 (2011), 32-36.

Reolon 2012

G. Reolon, *"Miracolo del mondo". Immagine e celebrazione di Venezia negli Habiti di Cesare Vecellio*, "Dolomiti", XXXV, 4 (2012), 27-32.

Rosenthal, Jones 2010

M. Rosenthal, A. R. Jones (a cura di), *Cesare Vecellio, Habiti antichi et moderni. La moda nel Rinascimento: Europa, Asia, Africa, Americhe*, Roma 2010.

Settis 1984

S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, *L'uso dei classici*, Torino 1984.

Settis 1988

S. Settis, *La Colonna Traiana*, Torino 1988.

Tagliaferro 2005a

G. Tagliaferro, *Le forme della Vergine: la personificazione di Venezia nel processo creativo di Paolo Veronese*, "Venezia Cinquecento", XV, 30 (2005), 5-158.

Tagliaferro 2005b

G. Tagliaferro, *Paolo Veronese e l'iconografia della Repubblica*, in A. Gentili, C. Terribile, M. Di Monte, G. Tagliaferro, *Paolo Veronese. La pittura profana*, Firenze 2005, 37-47.

Tuffal 1952

J. Tuffal, *Les recueil de costumes gravés au XVI siècle*, in *Actes du I Congrès International d'histoire du Costume*, Venezia 1952, 262-269.

Venturelli 1995

P. Venturelli, *La moda come status symbol. Legislazioni suntuarie e "segnali" di identificazione sociale*, in R. Varese, G. Butazzi (a cura di), *Storia della moda*, Bologna 1995, 27-54.

Witcombe 2008

C. L. C. E. Witcombe, *Print publishing in Sixteenth-Century Rome*, London 2008.

Zorzi, Favaretto 1988

M. Zorzi, I. Favaretto (a cura di), *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica*, Roma 1988.

Nessun giorno senza un passo. I disegni di Cecilia Capuana per *Gradiva* di Jensen

Antonella Sbrilli

La casa editrice Donzelli ha pubblicato di recente un'edizione del libro di Wilhelm Jensen, *Gradiva. Una fantasia pompeiana* (1903), nella traduzione dal tedesco di Anna Lucioni Dal Collo e con illustrazioni nel testo di Cecilia Capuana. La vicenda – narrata da Jensen – del professore di archeologia Norbert Hanold e della sua attrazione per una fanciulla scolpita in un bassorilievo incontrato durante una visita “in un grande museo di Roma”, è assai rilevante per gli studi sulla riviviscenza dell'antico: fra i contributi più recenti – proprio in Engramma n. 100 – si può consultare l'analisi di Raoul Kirchmayr, *L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze*, che mette in relazione la novella con gli scritti di Warburg sulla ninfa del Ghirlandaio; con Freud – che possedette un calco in gesso del bassorilievo e dedicò un saggio alla novella; con alcune iconografie dell'arte della fine dell'Ottocento, oscillanti fra eros classicista e simbolismo demoniaco, in particolare con un'acquaforte dell'artista belga Félicien Rops; con il topos letterario del viaggio nella Pompei ante eruzione del 79 a.C.

In sovraccoperta – nell'edizione Donzelli – campeggia il disegno di un piede molto arcuato, con le dita che sfiorano un letto (un divano-*récamiere* panneggiato), mentre la pianta e il tallone sono appoggiati a un cuscino. Il piede appartiene alla figura femminile ritratta nel frammento di bassorilievo con *Aglauridi e Ore* dei Musei Vaticani, figura nota come *Gradiva*, nome che



(da sin. a des.) sovraccoperta del volume *Gradiva. Una fantasia pompeiana*; *Aglauridi e Ore*, particolare della figura detta *Gradiva*, rilievo in marmo da un originale greco del IV secolo a.C., Roma, Musei Vaticani, 1284; Cecilia Capuana, due illustrazioni per l'edizione Donzelli di *Gradiva. Una fantasia pompeiana*, 66, 4.

deriva dall'atto di muovere un passo (*gradus*, -ūs), di avanzare camminando. Quel piede, il piede destro della fanciulla, è il punto di partenza e il motore della novella di Jensen, che avrà fra i suoi lettori Carl Gustav Jung e sarà l'oggetto – come accennato sopra – di un importante saggio di Freud, considerato da alcuni (vedi l'articolo di Emanuele Trevi in “Corriere della Sera”, 4 luglio 2013) come una sorta di riscrittura o di “libro parallelo” rispetto al testo originale dello stesso Jensen.

Il nucleo della novella ispirerà più avanti anche il cinema, come si legge – sempre in Engramma n. 100 – nell'articolo di Bruno Roberti, *A fior di schermo. Migrazioni e affioramenti della ninfa nel cinema*, in cui è analizzato il film di Robbe-Grillet, *C'est Gradiva qui vous appelle*, che sposta la scena in Marocco, intrecciandola ad altri fili e ad altre sopravvivenze. Ma già nel 1970 Giorgio Albertazzi (con la consulenza dello psicoanalista Cesare Musatti) aveva trasportato la storia a Firenze, dando a *Gradiva* le sembianze di Laura Antonelli. Tornando al nucleo della novella di Jensen, il protagonista Norbert Hanold è così invaghito dall'andatura, dal passo della fanciulla scolpita, da cercarlo nella camminata delle donne che incontra, osservando i loro piedi con un'attenzione insieme classista e fiabesca, in una discesa verso il passato e verso il sud, che lo porterà infine a Pompei.

Fra le rovine della città infestata da demoni meridiani, fantasmi e cliché letterari, Hanold avrà modo di attraversare – come Vittorio Imbriani, Théophile Gautier e altri prima di lui – il confine fra le ombre dell'Ade e le



Alain Robbe-Grillet, *C'est Gradiva qui vous appelle*, fotogramma, 2006.

persone in carne e ossa, tra la percezione e l'allucinazione, fra l'aldilà e il qui e ora del racconto e della vita, rappresentata per lui dalla giovane amica d'infanzia Zoe Bertgang, la ragazza in carne e ossa (viva come dice il suo nome Zoe) che alla fine si rivelerà la *gradiva* da sposare (nel cognome è contenuto il termine *Gang*, andatura).

Anche un lungo cammino comincia con un passo, e tutto inizia con quel piede destro nell'atto di sfiorare appena il terreno con la punta delle dita, "mentre la pianta e il calcagno salivano pressoché verticali". Le parole dello scrittore, nelle prime pagine della novella, sono un tentativo ecfrastico di restituire una forma che è anche – intrinsecamente – movimento; di fermare con le parole una linea che racchiude un'energia in atto e una lunga storia di sopravvivenze e riprese.

Proprio da questo punto dinamico è partita Cecilia Capuana che, come autrice di fumetti, conosce bene la capacità narrativa della linea. Per affrontare il passo e i piedi di Gradiva ci voleva una *cartoonist* come lei, una disegnatrice che ha fatto parte – nel corso di una carriera condotta per molti anni in Francia – della redazione di *Ah! Nana*. Uscita fra il 1976 e il 1978 e prodotta da *Humanoïdes Associés* (la stessa casa editrice di *Métal Hurlant*), *Ah! Nana* era una rivista fatta interamente da donne e dedicata –



Cecilia Capuana, *Studio preparatorio per un fumetto*, chine ed ecoline su carta, 1979.

negli anni del femminismo e della cultura underground – a temi scabrosi e controversi come l'incesto, il sesso precoce, il razzismo. Unica italiana nella redazione, Capuana ha raccontato – lì come su altre testate storiche, fra cui *Alter-Linus* – tante storie declinate al femminile, con personaggi tratti dai miti classici e dall'immaginario fantascientifico, alla prese con avventure, abusi, violenze, sogni, desideri. Ma anche con i feticismi della moda: quel piede arcuato che proviene dall'antichità è anche quello delle dive, delle ballerine, delle modelle, dal cinema muto al dopoguerra, dalla Germania agli Stati Uniti, all'Oriente.

Come pittrice – è stata allieva di Mino Maccari e Renato Guttuso all'Accademia di Belle Arti di Roma – Cecilia Capuana ha un catalogo di ritratti e nature morte, *trompe-l'oeil* architettonici e cieli illusionistici, abitati da dettagli fuori scala. E proprio il dettaglio è il filo rosso delle illustrazioni di questa *Gradiva*, le cui pagine sono costellate dalla farfalla, dal papavero, dall'asfodelo, dalla lucertola, dalla mosca, dalla rosa, elementi che vengono via via introdotti in questo viaggio turistico di andata e ritorno negli inferi. Il tratto nero è deciso e spesso; il colore – soprattutto il rosso – è usato per dare risalto ulteriore ai dettagli; mentre il giovane Hanold lascia un'ombra che assomiglia a Hermes e la silhouette di Gradiva balza col suo passo proverbiale da una pagina a un'altra.



(sin.) *Gradiva*, copia in cemento del rilievo marmoreo con *Aglauridi e Ore* conservato presso i Musei Vaticani di Roma, Berlin, Kurfürstenstrasse; (des.) Cecilia Capuana, illustrazione per l'edizione Donzelli di *Gradiva. Una fantasia pompeiana*, 170.

Fa piacere avere a disposizione questa riproduzione portatile e rilegata di *Gradiva*, che si affianca alle tante copie del bassorilievo, copie immaginate – come quella nella novella – e reali, come quella che Freud conservò nel suo studio viennese e nella sua casa di Londra (ora Museo Freud). O come quella visibile a Berlino, sulla Kurfürstenstrasse, all'altezza dei numeri 115-116: nell'aiuola spartitraffico della grande arteria berlinese, una stele con la celebre fanciulla ricorda infatti il luogo in cui si tenne, nel 1922, l'ultimo congresso psicoanalitico a cui Freud prese parte.

Nei pressi, dove negli anni Venti si trovava la *Casa della fratellanza ebraica* (*Haus des Brüdervereines* – sede del VII Congresso della Società Psicoanalitica Internazionale), è situato il locale di burlesque *Kleine Nachtrevue* e non è difficile imbattersi oggi, di sera, in gruppi di ragazze che cercano il locale, accessoriate di coroncine fra i capelli e sottogonne di tulle, sulla strada che Freud attraversò nel settembre del 1922 e dove ora permane una ennesima, inaspettata copia di *Gradiva* che cammina parallela al traffico di Berlino. Tornando infine al libro pubblicato da Donzelli, notiamo che, dopo i ritratti di Jensen e di Jung e la vignetta con Freud che osserva una ninfa semisdraiata nel suo studio, è proprio un cameo con il busto di Freud a chiudere la serie di illustrazioni di Cecilia Capuana, che firma anche la postfazione al volume, in cui è raccontato – fra fumetto e pittura – il lungo cammino verso *Gradiva*, oggetto e soggetto di un desiderio sempre in marcia.

English abstract

A new Italian edition of Wilhelm Jensen's novel *Gradiva. A Pompeian Fantasy* (1903) has been published with the illustrations by cartoonist and painter Cecilia Capuana (Donzelli, Rome 2013, translation by A. Lucioni Dal Collo). Capuana's drawings focus on the central image of the foot of "the woman who walks", coming from an antique bas-relief (Vatican Museums) and discussed by Freud, who owned a reproduction of this female figure. Butterflies, lizards, poppies and other mythological and symbolic flowers and details are represented by Capuana, with her peculiar style, deriving from her cartoonist career in Italian and French magazines.

Il rilievo laser scanner del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara

Martina Ballarín, Caterina Gottardi, Luca Pilot, Paolo Vernier

La campagna di rilevamento del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara – condotta nel mese di aprile 2013 dal Laboratorio di Fotogrammetria dell'Università Iuav di Venezia – è parte di un più ampio programma di studio e ricerca incentrato sul monumento ferrarese, del quale il saggio dedicato alle operazioni di rilievo costituisce il più recente risultato. Già il numero 102 di Engramma (dicembre 2012) presentava la prima tappa dello studio, con diversi contributi – di cui uno corale – di Marco Bertozzi, Maurizio Bonora e Alessandra Pedersoli, dedicati allo studio e all'interpretazione astrologica degli affreschi del Salone e in particolare al tentativo avanzato dall'artista Maurizio Bonora di proporre – a seguito di un lungo e paziente lavoro di analisi tecnica, artistica e filologica – una ricostruzione delle figure mancanti nella fascia mediana di affreschi. L'ulteriore opera di studio e riordino della materia documentaria, iconografica e bibliografica ha condotto successivamente alla realizzazione di una mostra a cura di Emma Filippini e Olivia Sara Carli, *Il cielo di Schifanoia - in mostra a Venezia* (28 febbraio/14 marzo 2013). Sul tema, Engramma ha aperto una pagina di indicizzazione dei contenuti – tema di ricerca 'Schifanoia' – dove sono confluiti, oltre alla presentazione della mostra, ulteriori materiali e una versione in lingua inglese della descrizione dei registri del Salone. Com'è noto, il pessimo stato di conservazione degli affreschi delle pareti sud e ovest non consente di avanzare una proposta di lettura completa del ciclo pittorico. L'impiego di tecniche avanzate di rilievo, basate sulla fotogrammetria e il laser scanning, ha permesso di reperire dati certi circa la geometria del Salone e il posizionamento dei comparti del ciclo. Integrando queste informazioni con gli esiti delle ricerche di Maurizio Bonora sarà possibile riproporre la morfologia generale dei comparti lacunosi del Salone con una ipotesi di integrazione fondata, e avere così una percezione più completa dell'intero ciclo.

Introduzione

Scopo principale del rilievo del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara era ridare vita ai dipinti scomparsi nella sala, ricostruendo la struttura e la morfologia delle decorazioni pittoriche perdute attraverso fasci di luce proiettata. Le proiezioni sui manufatti e sugli oggetti reali forniscono, infatti, una nuova chiave di lettura per la fruizione della conoscenza. Queste possono avere scopi differenti e quindi adattarsi facilmente a diversi contesti: uno di questi consiste proprio nella realizzazione di realtà simulate, di ricostruzioni di come sarebbe dovuto essere un particolare manufatto tramite mappature e applicazioni di texture o di disegni ricostruttivi (Koroso Arriaga, Muñoz Lozano 2009). Considerato lo scopo, il progetto richiedeva una solida conoscenza sia della geometria della sala sia della posizione delle decorazioni rimaste. Il rilievo, quindi, doveva fornire un prodotto che unisse la forza espres-

siva delle immagini con la precisione metrica. In questo senso il rilievo non è solo analisi della forma e della geometria dell'oggetto, ma diventa supporto per la visualizzazione e per la fruizione della conoscenza anche a utenti non specializzati nell'ambito della Geomatica (Achille, Monti 2001). Le tecniche utilizzate hanno quindi cercato di seguire questa doppia finalità, accostando e integrando fotogrammetria e laser scanning. Entrambe sono metodologie ben note nell'ambito dell'Architettura e dei Beni Culturali: il laser scanning permette di acquisire il dato metrico in maniera rapida e allo stesso tempo accurata; la fotogrammetria è una tecnica che utilizza immagini fotografiche per acquisire informazioni metriche di un oggetto, come forma e posizione. Il risultato ottenuto dall'elaborazione dei dati acquisiti tramite queste tecniche è un modello tridimensionale opportunamente texturizzato con le immagini raddrizzate del ciclo pittorico del Salone dei Mesi. Infatti, il modello tridimensionale, digitale o reale, è al giorno d'oggi un mezzo di comunicazione indispensabile per la fruizione dei risultati nei diversi ambiti disciplinari: le moderne tecniche di rilievo consentono ormai di ottenere dei modelli sempre più accurati e precisi, attraverso i quali leggere la componente quantitativa e qualitativa del manufatto o dell'oggetto in esame (Adami, Gnesutta, Vernier 2010). Questo modello sarà il punto di partenza per le future analisi che potranno portare alla realizzazione del complesso sistema di video-proiezioni.

L'acquisizione dei dati

Le scansioni all'interno del Salone dei Mesi sono state realizzate con il laser scanner a differenza di fase *Faro Focus 3D*. Questo laser scanner è caratteriz-



Il laser scanner a differenza di fase *Faro Focus 3D*.



Il sistema di segnalizzazione adottato per il rilievo del Salone dei Mesi.



La stazione totale *Leica Tcr 1103*.

zato da un range di acquisizione tra 0.6 m e 120 m, con un'accuratezza di ± 2 mm per distanze tra i 10 e i 25 metri. È caratterizzato da una velocità di scansione fino a 976.000 punti/sec; ha un campo visivo verticale di 305° e orizzontale di 360° . Inoltre ha un sensore integrato al suo interno che permette l'acquisizione radiometrica con una risoluzione fino a 70 megapixel. Infine, le dimensioni ridotte e il peso contenuto (5 kg) di questo laser scanner, decisamente molto più pratico di quelli usati fino alcuni anni fa, consentono di trasportarlo agevolmente.

In fase di processamento, il software di gestione delle scansioni riconosce facilmente alcune tipologie di segnalizzazione; per questo motivo sono stati posizionati lungo tutto il perimetro della stanza 14 target a scacchiera ad elevato contrasto. La risoluzione di acquisizione delle scansioni è stata impostata per ottenere un punto ogni 3 mm a 10 metri di distanza con un passo angolare di 0.018° . Per ottenere un modello numerico completo e per ridurre al minimo le zone d'ombra (ossia dove il dato metrico non viene acquisito) sono state realizzate sei scansioni. Il rilievo laser scanning consente di ottenere un insieme di coordinate tridimensionali dell'oggetto, in un sistema di riferimento correlato con lo strumento. Per georeferenziare tutte le scansioni nello stesso sistema di riferimento è stato realizzato un appoggio



Acquisizione dei fotogrammi.



Nuvola di punti con i valori radiometrici.

topografico con la stazione totale *Leica Tcr 1103*. Sono state realizzate tre differenti stazioni, da ognuna delle quali sono stati battuti tutti e 14 i target per rendere i dati ridondanti. Dopo un procedimento di compensazione ai minimi quadrati, utilizzando il software *MicroSurvey Starnet*, sulle coordinate finali sono state raggiunte precisioni millimetriche.

Per l'acquisizione fotogrammetrica è stata utilizzata una macchina fotografica *Nikon D800* con ottiche 21 e 50 mm. Per consentire il ricoprimento di ciascun lato, garantendo la produzione di rilievi alla scala 1:20, sono state effettuate delle strisciate fotogrammetriche con asse ottico perpendicolare ad ognuna delle pareti. A causa delle condizioni di illuminazione non ot-



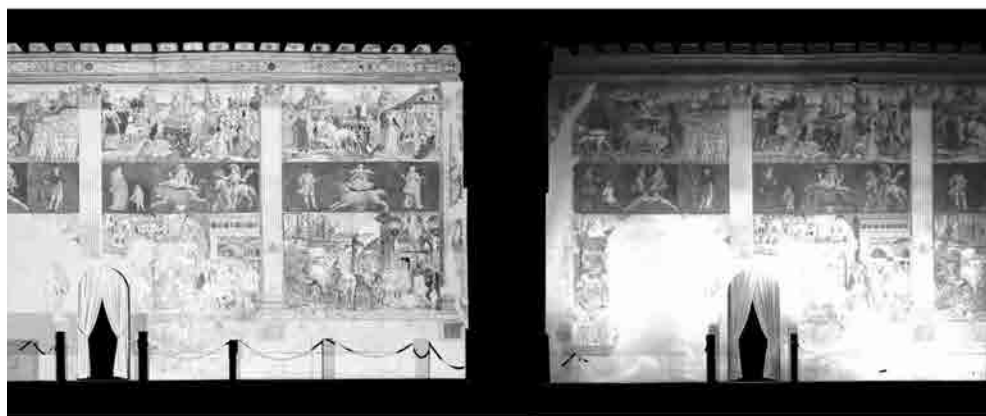
Fotogramma prima e dopo il raddrizzamento.

timali all'interno del Salone, dovute alle luci puntuali presenti solo nella parte inferiore delle pareti, si è reso necessario l'utilizzo di due flash in modalità automatica, collegati grazie alla tecnologia a infrarossi. In questo modo è stato possibile acquisire i fotogrammi ottenendo un'illuminazione omogenea su tutta l'area interessata.

L'elaborazione dei dati

Le sei scansioni sono state allineate tramite il riconoscimento semi-automatico dei 14 target. Le nuvole di punti sono state elaborate ed esportate con i valori radiometrici acquisiti dal sensore integrato nel laser scanner. Tuttavia, a causa delle scarse condizioni di illuminazione alle quali si è già accennato, si è preferito esportarle anche solo con i valori di *intensity*, ossia l'intensità del segnale di ritorno ricevuto dallo strumento (Guidi, Russo, Beraldin 2010).

Alla fine del processo di elaborazione è stata ottenuta una nuvola molto densa costituita da più di un miliardo di punti. Per l'allineamento, la registrazione e la gestione delle nuvole di punti sono stati utilizzati i software *Faro Scene* e *Pointools*. I fotogrammi acquisiti sono stati corretti delle distorsioni introdotte dalle lenti delle fotocamere e quindi raddrizzati e uniti per ottenere i fotopiani delle quattro pareti. Il fotopiano è un'immagine composta di una serie di fotografie che hanno subito un trattamento dal punto di vista geometrico per diventare delle proiezioni ortogonali a una determinata scala ed essere perciò direttamente misurabili. Le fotografie originali sono state raddrizzate utilizzando sei punti notevoli, punti facilmente riconoscibili di cui erano note sia le coordinate "lastra" che quelle



Ortofoto con i valori di *intensity* e RGB di una delle pareti affrescate.

“oggetto”, ottenute dalle scansioni laser. I sei punti di controllo sono serviti a determinare, per ogni fotografia, gli otto coefficienti necessari a risolvere le equazioni del raddrizzamento. In fase di esportazione, per ogni foto sottoposta a questo procedimento la dimensione del pixel è stata impostata a 4 mm, adatta a una rappresentazione alla scala nominale 1:20.

La rappresentazione

Dal modello discreto della nuvola è stato possibile estrarre dei profili orizzontali e verticali (sia longitudinali che trasversali) a differenti quote e distanze; questo procedimento rende possibile una prima analisi geometrica del Salone dei Mesi, cogliendo l'andamento superficiale delle pareti ed eventuali scostamenti o deformazioni. Inoltre, sempre sulla base dei profili estratti, è stato possibile costruire un modello tridimensionale conforme al dato metrico rilevato (Fassi, Gaudio, Achille 2010).

A partire dalla nuvola di punti sono state realizzate anche le ortofoto delle quattro pareti, sia con i valori RGB sia con l'*intensity*; anche in questo caso la dimensione del pixel è stata impostata a 4 mm.

Analizzando le ortofoto con i valori radiometrici, è possibile notare la differenza di luminosità tra la parte bassa e la porzione sommitale delle pareti, con la successiva impossibilità di leggere con chiarezza alcuni dettagli delle rappresentazioni; la tecnica fotogrammetrica del raddrizzamento applicata in questo caso si è rivelata quindi fondamentale per permettere le analisi necessarie sugli affreschi.



Modello 3D texturizzato.



Fotopiano.

L'integrazione tra differenti tecniche di rilievo permette di definire dei sistemi informativi complessi: in questo caso il modello tridimensionale è stato unito al prodotto raster bidimensionale delle immagini raddrizzate, ottenendo un modello texturizzato del Salone dei Mesi. La rappresentazione digitale consente inoltre di aggiornare continuamente e di interrogare in tempo reale i dati elaborati. Nell'era del digitale e del virtuale, le nuove tecnologie possono fornire una risposta comunicativa in un'ottica del tutto rinnovata, permettendo la divulgazione della conoscenza attraverso un'immediata e intuitiva comprensione da parte di utenze diverse, spesso non specializzate in questo settore scientifico (Balletti, Pilot 2010).

English abstract

The aim of this work was to analyse the geometry of the four painted walls of the Salone dei Mesi of Palazzo Schifanoia in Ferrara. In this case, different techniques of data acquisition were integrated in order to obtain metric and radiometric data as complete as possible: we performed a laser scanning survey together with a topographic support to determinate the local reference system and a photogrammetric survey to obtain the rectified images of the four painted surfaces. The integration of different techniques and survey's methodologies in the Cultural Heritage is a field that the Laboratory of Photogrammetry of Iuav University has investigated for the past few years. This paper focuses on the different phases of the survey that follow one another in the process of studying the analysed object: the on-site acquisition, the data processing and the final representation.

Riferimenti bibliografici

Achille, Monti 2001

C. Achille, C. Monti, *Nuove metodologie di rilievo*, in R. A. Genovese (a cura di), *Tecniche di rilevamento. Nuove frontiere delle tecnologie*, Napoli 2001.

Adami, Gnesutta, Vernier 2010

A. Adami, M. Gnesutta, P. Vernier, *Dalla scansione laser al modello: il caso esemplare di San Francesco della Vigna*, in M. Bolgherini, A. Guerra, P. Modesti (a cura di), *Architettura delle facciate: le chiese di Palladio a Venezia. Nuovi rilievi, storia, materiali*, Venezia 2010, 195-206.

Balletti, Pilot 2010

C. Balletti, L. Pilot, *Conoscere e misurare la forma: il rilievo delle quattro facciate palladiane a Venezia*, in M. Bolgherini, A. Guerra, P. Modesti (a cura di), *Architettura delle facciate: le chiese di Palladio a Venezia. Nuovi rilievi, storia, materiali*, Venezia 2010, 179-193

Fassi, Gaudio, Achille 2010

F. Fassi, F. Gaudio, C. Achille, *Multi-sensor data per il rilievo e la documentazione dei Beni Culturali*, Atti della XIV conferenza nazionale ASITA (Brescia, 9-12 novembre 2010), Brescia 2010, 967-972.

Guidi, Russo, Beraldin 2010

G. Guidi, M. Russo, J. A. Beraldin, *Acquisizione 3D e modellazione poligonale*, Milano 2010.

Koroso Arriaga, Muñoz Lozano 2009

I. Koroso Arriaga, O. Muñoz Lozano, *Space throughout time, application of 3D virtual reconstruction and light projection techniques in the analysis and reconstruction of cultural heritage*, "The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences", Trento, vol. XXXVIII, 5/W1 (2009).



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Silvia Galasso
Venezia • dicembre 2013

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2013**
numeri **111-112**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.