VENEZIALTROVE

ALMANACCO DELLA PRESENZA VENEZIANA NEL MONDO

ALMANAC OF THE VENETIAN PRESENCE IN THE WORLD

FONDAZIONE VENEZIA 2000

Marsilio

a cura di/edited by Fabio Isman

hanno collaborato/texts by Tiziana Bottecchia
Sandro Cappelletto
Giuseppe De Rita
Fabio Isman
Rosella Lauber
Leandro Ventura

si ringraziano/thanks to Linda Borean
David Alan Brown
Carla Coco
Maurizio Fallace
Sylvia Ferino-Pagden
Augusto Gentili
Ketty Gottardo
Umberto Isman
Stefania Mason
Francesca Pitacco
Chiara Rabitti
Giandomenico Romanelli
Giorgio Tagliaferro
Babet Trevisan

in collaborazione con
in collaboration with Fondazione di Venezia

traduzione inglese
English translation Lemuel Caution

progetto grafico/layout Studio Tapiro, Venezia

© 2007 Marsilio Editori® s.p.a.
in Venezia
isbn 88-317-9413
www.marsilioeditori.it

In copertina: Ignoto, *Ritratto di Mehmed (Maometto) II* (particolare), miniatura d'inizio XV secolo, Istanbul, Biblioteca del Museo Topkapi.
Front cover: Unkown, *Portrait of Mehmed II* (detail), miniature, early 15th century, Istanbul, Topkapi Museum Library.

SOMMARIO/CONTENTS

7 Verso una nuova forma
9 Towards a new form
Giuseppe De Rita

11 Quando a Costantinopoli Venezia era di casa (arte, in cambio di caffè)
31 When Constantinople was part of the Venetian family (art for coffee)
Fabio Isman

53 Smembrati ed emigrati così dieci immensi Tiepolo già dei Querini Stampalia
65 Ten large Querini Stampalia Tiepolos dismembered and removed from Venice
Tiziana Bottecchia

77 Itinerario di una diaspora: giro del mondo in cerca dei Tiziano non più a Venezia
93 Itinerary of a diaspora. Around the world in search of Titians no longer in Venice
Rosella Lauber

111 Emerge da secoli d'oblio il genio di Rigatti, rinasce, ma non in laguna
119 After centuries of oblivion, Rigatti attributed a renaissance, but not in Venice
Sandro Cappelletto

127 Come passa per la laguna (e poi finisce a Londra) la raccolta dei Gonzaga
137 How the Gonzaga collection came to Venice (and ended up in London)
Leandro Ventura

147 Hanno scritto / Contributors

148 Abbiamo pubblicato / Back issues


IOANNES
LEMANSV
ET

UN MODELLO CHE VUOLE RICREARSI

VERSO UNA NUOVA FORMA

Giuseppe De Rita

Dietro ogni pubblicazione, anche la più patinata ed elegante, si nasconde una cucina di fatica redazionale. Anche nella cucina di «VeneziAltrove» ogni anno si concentrano valutazioni e decisioni volte a garantire al prodotto novità e freschezza d'approccio, come è obbligo per un almanacco che sull'accumulazione degli esperti vuole contare ogni anno, ma che non può identificarsi con essa.

Quest'anno, la nostra fatica si è applicata a una domanda che dovrebbe essere coinvolgente anche per i nostri lettori: «VeneziAltrove» deve continuare a vagabondare su temi e testi di sofisticata piluccatura e di alta curiosità, o deve invece tentare di darsi una struttura consolidata, ad esempio monografica? Forse, ai nostri lettori la logica fin qui seguita può andare bene, visto che piluccare è sempre esercizio piacevole; noi, che quella logica avevamo inventato, abbiamo avvertito l'esigenza di offrire un "prodotto" più compatto, pur restando "almanacco" e non volume di saggistica.

Abbiamo così immaginato un numero monografico sul rapporto fra Venezia e Islam (in fondo il testo di Isman è già un concentrato di istanze monografiche); così come abbiamo studiato un approccio monografico a specifici luoghi e culture della diaspora veneziana (la Gran Bretagna, l'Austria, la Russia); così come abbiamo esplorato gli specifici rapporti dei grandi contenuti della produzione veneziana (la dimensione religiosa cattolica e specialmente mariana, o le memorie di storia romana) con altre culture che sono storicamente a essi estranee.

Alla fine abbiamo deciso, per quest'anno, di continuare sulla strada intrapresa quando cominciammo. Non per pigrizia, ma per riflettere con più calma sulla eventuale revisione di un impianto di scrittura che fin qui ha avuto successo. Comunque vada, noi in cucina intendiamo continuare a destare la curiosità dei lettori e continuare a divertirci, piluccando o monografando.

1. Giovanni Mansueti, *San Marco battezza Aniano* (part.), Milano, Pinacoteca di Brera. È uno dei tanti dipinti "orientalizzanti" eseguiti a Venezia: già nella Scuola grande di San Marco, è spedito a Brera con altre 87 opere da Pietro Edwards nel 1808.
Giovanni Mansueti, *St Mark Baptising Anianus* (detail), Milan, Pinacoteca di Brera. One of the many "orientalising" paintings undertaken in Venice, it was originally at the Scuola Grande di San Marco, then sent to Brera by Pietro Edwards, along with another 87 works, in 1808.



RECREATING A MODEL

TOWARDS A NEW FORM

Giuseppe De Rita

Behind every publication, even the glossiest and most elegant, there lies hidden a surfeit of editorial effort. And so it is with «VeneziAltrove», where each year there is an intensity of evaluations and decisions aiming to guarantee novelty and a fresh approach, as is only fitting for an almanac, which needs must depend each year on the amassed knowledge of experts but which cannot identify exclusively with this knowledge.

This year, our efforts have been applied to a question that cannot but interest and fascinate our readers: should «VeneziAltrove» continue to nibble at sophisticated titbits and refined curiosities, or should it instead be given a more consolidated structure, such as that of a series of monographic studies? Perhaps our readers are happy with the logic we have hitherto followed, considering how pleasurable it can be to nibble at titbits; yet we, who have invented this logic, now feel the need to offer a more compact form, albeit well and truly still within the bounds of the almanac and not as a collection of essays.

We have therefore come up with a monographic issue on the relationship between Venice and Islam (after all, Isman's article is already a concentration of monographic detail); just as we have studied a monographic approach to specific *loci* and cultures of the Venetian diaspora (Great Britain, Austria, and even Russia); and just as we have explored the specific contribution of the great examples of Venetian production (the religious Catholic, and especially Marian, dimension, Greek myths, Roman history, etc.) 'towards other cultures' which are historically extraneous.

In the end, we have opted, for this year, to continue along the lines we set out at the very beginning. Not out of laziness, but in order to reflect more calmly and, should it be deemed appropriate, to set out a more reasoned revision of the structure and writings that have so far been so successful. Whatever happens, we intend to continue enjoying ourselves, nibbling at titbits or monographing; and we intend to continue arousing the curiosity of our readers.

2. Tiziano Vecellio, *Ritratto di Clarice Strozzi*, Berlino, Staatliche Museen.
Il dipinto eterna la figlia di Roberto Strozzi e di Maddalena de' Medici, durante l'esilio veneziano della famiglia (1536-1543): passa prima a Roma, poi a Palazzo Strozzi a Firenze, dove nel 1878 è acquistato dal museo berlinese.
Titian, *Portrait of Clarice Strozzi*, Berlin, Staatliche Museen. This is a portrait of the daughter of Roberto Strozzi and Maddalena de' Medici, undertaken during the family's Venetian exile (1536-1543). Originally in Rome, then Palazzo Strozzi (Florence), where it was bought by the Berlin museum in 1878.


چشمه

LE CURIOSITÀ DI 10 SECOLI DI RAPPORTI, SPESSO FECONDI MA ANCHE DIFFICILI

QUANDO A COSTANTINOPOLI VENEZIA ERA DI CASA (ARTE, IN CAMBIO DI CAFFÈ)

Fabio Isman

Volti, oggetti, luoghi, e tante singolarità d'un rapporto, spesso assai fecondo ma sovente anche contrastato, protrattosi per quasi dieci secoli: la *Serenissima* scopre nel Turco uno dei propri "altrove", e appunto altrove – specialmente a Costantinopoli, ma anche in tante isole del Mediterraneo orientale, e sulle sue coste – esporta una congrua parte di se stessa, e non soltanto le merci. Anche le guerre; le speranze; i costumi e le costumanze; l'organizzazione nazionale, e internazionale. Dei tanti ambasciatori che Venezia accredita presso le varie corti, uno solo è il *bailo*, nome che per la prima volta compare nel 1265: appunto quello a Costantinopoli, nel contempo rappresentante diplomatico (fino al XVII secolo del re francese Luigi XIII, l'unico stabile di una potenza occidentale) e capo dei mercanti veneziani attivi in zona. È il primo ambasciatore permanente di Venezia, un paio di secoli in anticipo sulle corti europee; e spesso, anche coautore della politica della *Dominante* nello scacchiere. Quasi mai la sua attività è facile: se ne conoscono d'imprigionati e perfino ammazzati: lo vedremo. E peggio ancora può finire, nelle ricorrenti guerre, a chi comandi le armate. Marcantonio Bragadin è scuoiato vivo (a Famagosta, che difende, nel 1571), un po' come Marsia in un tardo capolavoro di Tiziano (l'ennesimo "altrove": *Il supplizio di Marsia* è ormai a Kromeriz, fig. 2). Nel 1537, Sebastiano Sagredo governa una fortezza veneziana assediata dai turchi in Dalmazia: si arrende senza resistere, e al ritorno è giustiziato; a lungo, l'onta rimarrà difficile da superare, per una tra le famiglie più in vista di Venezia. E Zuan Battista Donà, nipote del doge Niccolò, *bailo* dal 1662 al 1664, è richiamato e subito incarcerato, perché ha concluso «un trattato svantaggioso con i Turchi»: prima di riprendere il *cursus honorum*, dovrà attendere d'esserne assolto.

Spesso, per compiti ben definiti, al *bailo* s'affiancano altri ministri e diplomatici; e se il *bailo*, abitualmente in carica per un biennio, è sempre di una famiglia nobile, di solito costoro, ap-

1. La chiesa di Sant'Irene, la Porta del Serraglio e il Palazzo dei Sultani, come nel 1608 li vede e li descrive Ottavio Bon, in una miniatura del XVII secolo, Istanbul, Biblioteca del Museo Topkapi.
The church of St Irene, the Seraglio Door and the Sultans' Palace, as seen by Ottavio Bon in 1608, in a 17th century miniature, Istanbul, Topkapi Museum Library.

partengono invece al rango, inferiore, dei "cittadini originari". Il *bailo* indirizza i dispacci al Senato (e all'Archivio di Stato restano 250 filze: tutti, finché la *Serenissima* cade), mentre i ministri, o i "residenti", li spediscono, più anonimamente, alla Repubblica: li legge il doge in persona, ma solo alla presenza di almeno due dei sei consiglieri. Tra i "residenti" più famosi, è Giovanni Dario, d'origine cretese, che nel 1479, alla fine d'una guerra durata dodici anni (e quando cade Negroponte, 1470, un testimone, Girolamo Longo, valuta la flotta turca in 400 unità: «Il mar parea un bosco»), negozia la pace con Mehmed (Maometto) II, e si ritrova di nuovo a Costantinopoli nel 1484, come diplomatico: a circa settant'anni, e dieci prima di morire, giustamente ansioso d'essere richiamato in patria, come si legge nei ventidue suoi dispacci al doge Giovanni Mocenigo (eternato anche da Gentile Bellini, fig. 3), che quindici anni fa, Giuseppe Calò ha pubblicato per Corbo e Fiore. Quella prima missione era tanto importante, che, per fare la pace, e così salvare tutti i privilegi commerciali della *Serenissima*, l'inviato era autorizzato ad «acconsentire a tutte le richieste del "Gran Turco", se non ci fosse stata più altra via di uscita». Dario, si sa, non è uno qualsiasi: il suo cognome è l'unico orgogliosamente iscritto in facciata del palazzo sul Canal Grande (fig. 4), che resta tra i più belli e più sfortunati: tanti suoi proprietari hanno infatti conosciuto tragiche fini, e Raul Gardini è soltanto l'ultimo di una lunga lista.

Storia antichissima, dunque, quella dei rapporti tra due città, che, per svariati versi, sembrano quasi complementari: «Essendo noi mercanti, non possiam vivere senza di loro», scrive Bernardo Navagero, *bailo* nel 1553. Entrambe sono «incroci stradali», per usare una dizione cara al celebre storico Fernand Braudel, ed entrambe "porte". Quella dell'Est, appunto la *Sublime*, lo era per l'impero Ottomano verso Occidente; e Venezia, per tutta la penisola e non solo, lo era verso l'Oriente. La *Serenissima* diventa poi erede di Bisanzio, dopo la sua caduta; e Costantinopoli, per i floridi mercati, una sorta di "Venezia dell'Est". Le remote relazioni non vanno in frantumi nemmeno con la conquista dell'attuale Istanbul, nel 1204, nella IV Crociata, quando «saccheggi e devastazioni, stando ad un accurato controllo delle fonti storiche, furono certamente superiori, e assai più gravi, di quelli perpetrati, nel 1453, dai conquistatori turchi». Enrico Dandolo, il doge, s'insedia nell'abbandonato palazzo imperiale; seguono tre giorni di saccheggi, e, alla fine, la

città «sembrava un mattatoio»: «El sangue se coreva per la tera come el fose stà piovesto», come se fosse piovuto. Le relazioni non vanno in frantumi, perché la *Dominante*, già dal IX secolo, intrattiene fiorenti commerci con Siria, Egitto e Africa: dal 1082, una "bolla d'oro" dell'imperatore bizantino Alessio I Comneno le permette di ormeggiare alle banchine di Costantinopoli, e le concede degli ancoraggi sul Corno d'Oro.



2. Tiziano Vecellio, *Il supplizio di Marsia*, Kromeriz, Palazzo arcivescovile, Pinacoteca. Titian, *The Flaying of Marsyas*, Kromeriz, Archbishop's Art Gallery, .

Pochi secoli più tardi, i "portolani" veneziani sono usati anche dalle flotte orientali; mentre in laguna si adottano astrolabi dell'allora islamica Spagna. Dal 1250 fino a metà del Seicento, quando sul mare compaiono mercanti ebrei, inglesi, olandesi, Venezia è per Costantinopoli il massimo partner commerciale, e invano i papi tentano di proibire i loro traffici: a fine Quattrocento, gli scambi con i mamelucchi valgono il 45 per cento degli investimenti nel commercio marittimo; a fine Settecento, un *bailo* valuta oltre mezzo milione di zecchini all'anno i dazi percepiti dai turchi sulle merci di provenienza veneziana. Nel Cinquecento, i sultani ordinano in laguna perfino le lampade per le moschee. E a proposito di moschee, una pianta settecentesca dimostra che una era nel Fondaco dei Turchi, sul Canal Grande (fig. 5): la cattolica *Serenissima* concedeva libertà di culto. Fino al 1908, esisteva anche un Fondaco dei Persiani, poi distrutto; e quello dei Turchi è assolutamente singolare. Non solo è la sola struttura del genere in tutto l'Occidente, ma quando tramonta, vive una vicenda assolutamente unica. L'ultimo mercante turco che vi dimora, Sadok Drisdi, d'origine balcanica, non se ne vuole proprio andare. Nel 1838, ricorre addirittura al Tribunale contro la chiusura del Fondaco e il suo stesso sfratto. Parla ormai la lingua del luogo, e, magari con qualche licenza grammaticale, scrive: «Fontego esser stato prima de Pesaro, po' de Duca de Ferrara, po' de Priuli, po' de Pesaro, po' de Manin. Ma San Marco aver dato fontego per casa de' turchi, e mi

voler star in fontego»; Ennio Concina, grande esperto di storia veneziana, sta ancora studiando il personaggio.

Volti, oggetti, luoghi, e tante singolarità. Un viso, l'abbiamo visto, è quello di Giovanni Dario. Forse, ne conosciamo anche i lineamenti. C'è infatti chi crede che egli sia tra i personaggi di un dipinto tra i più celebri di Gentile Bellini, *La processione della Croce* (fig. 6): un signore alquanto avanti negli anni (e i tempi tornano), in un gruppo di tre, ritratto di fronte. Dario era il *Guardian grande* della Scuola di San Giovanni Evangelista, committente del capolavoro; e gli indumenti che il personaggio indossa, lo farebbero appunto identificare per il portatore della carica. D'altro canto, i rapporti tra Dario e Gentile Bellini sono ben documentati. Dario, s'è visto, è plenipotenziario a Costantinopoli quando vi approda Gentile, al seguito di un'ambasceria. E realizza il celebre *Ritratto del sultano Mehmed II* (fig. 7), ora alla National Gallery di Londra; dipinto tanto intrigante, che nell'ultimo biennio è stato al centro di ben tre mostre: all'Institut du Monde Arabe di Parigi, al Metropolitan di New York e, infine, a Venezia, Palazzo Ducale (fino al 25 novembre 2007, catalogo Marsilio). La storia del *Ritratto*, e dei dipinti che Gentile esegue a Costantinopoli, quantunque certamente non inedita, merita comunque un racconto, anche per le sue stravaganze.

La religione islamica, si sa, proibisce il ritratto; tuttavia, nel colto Mehmed II aveva destato sensazione una lettera, inviatagli da Roberto Valturio, erudito umanista alla corte dei Malatesta di Rimini, nel 1461. Gli spiegava le virtù del ritratto come mezzo per garantirsi l'immortalità; per Vasari, poi, avevano stupito il sultano alcuni ritratti, portatigli da un diplomatico. Comunque Mehmed, collezionista e interessato alla pittura, sfida le tradizioni: il 25 novembre 1480, si legge sul porfido del parapetto, posa per Gentile, quel «buon depintor che sepia retrazer», buon pittore che sa ritrarre. A chiamarlo, era stato proprio lui, con una lettera recapitata alla Signoria da Simone, un ebreo, mentre Gentile dipinge a Palazzo Ducale la Sala del Gran Consiglio: e la *Serenissima* incarica il fratello Giovanni di proseguirne l'opera. Parte il 3 settembre 1479, sulla galea di Melchiorre Trevisano: due settimane di viaggio. Alcune sue opere, o della scuola, mostrano ispirazioni turchesche: il damascato del *Ritratto del doge Francesco Foscari*, ora al Museo Correr (fig. 8), e, oggi a Rotterdam, al Boymans-van Beuningen, il tappeto de *Il doge Andrea Vendramin riceve con il suo segretario un legato papale*.

3. Gentile Bellini, *Ritratto del doge Giovanni Mocenigo*, Venezia, Museo Correr.
Gentile Bellini, *Portrait of Doge Giovanni Mocenigo*, Venice, Museo Correr.



Sul soggiorno di Gentile, le fonti sono, naturalmente, scarse. È certo però che dipinge non poco. I ritratti del sultano, sopracciglia arcuate e naso aquilino come è sempre descritto, e della moglie («veduti dai Turchi come cose miracolose», spiega Carlo Ridolfi nelle *Maraviglie dell'arte*, 1648); quelli di «molte persone»: se Mehmed «voleva vedere qualcuno che aveva fama di essere un bell'uomo, lo faceva ritrarre dal detto Gentile, e poi lo vedeva» (che il sultano obbligasse i sudditi a violare il divieto del Corano, lo testimoniano due disegni di Gentile, ora al British Museum di Londra); un panorama, «Venezia in disegno»; però, anche dipinti *osés* e licenziosi, che avranno breve fortuna: «Diversi belli quadri e massime cose di lussuria, in modo che ne aveva in Serraglio grande quantità». Destinati alla camera da letto del sultano; subito però distrutti dal figlio ed erede Beyezit II (1481-1512, al potere a trentaquattro anni: versa tributi ai Cavalieri di Rodi e al papa, cui dona anche preziose reliquie): è un peccato, perché sarebbero stati un *unicum* nell'intera produzione di Gentile. Sopravvivono invece a Boston, all'Isabella Stewart Gardner Museum, una miniatura, pure di Gentile: un *Ritratto di artista turco*, o di uno *Scriba*, di un'assoluta precisione descrittiva; e al Chicago Art Institute, *Due orientali*, tempera che forse è l'unico frammento dei quadri per il Serraglio, venduti al bazar già un anno dopo la realizzazione: «All'entrare che fece il figliuolo Bajazet Signore, e dai nostri mercanti ne furono comperati assai», racconta Giovan Maria Angiolello, nell'*Historia Turchesca* del 1912.





Di quei tempi remoti, poco rimane a Costantinopoli, dove i tanti successivi rivoluzionamenti molto hanno distrutto: una miniatura con un altro *Ritratto del sultano Mehmed II*, attribuito a Costanzo di Ferrara (1470), nella Biblioteca del Museo Topkapi (fig. 9), in cui il sultano è tanto più giovane e diverso, che potrebbe benissimo essere perfino un altro; e anche dei ritratti,

probabilmente precedenti, di Maometto I (fig. 10) e del figlio, però tipicamente orientali. C'è chi suppone perfino un precedente viaggio di Paolo Veneziano, che potrebbe aver lasciato tracce *in loco*: magari un po' di formazione. Ancora più incerto è invece tutto il resto: se Gentile abbia dipinto un autoritratto, o, per i Medici, eternato la *Colonna Theodosiana*, uno dei massimi reperti dell'antichità che ancora si ammira in città, un obelisco egizio di 20 metri proveniente dal tempio di Karnak, collocato verso il 395 sulla spina dell'ippodromo. Il soggiorno di Gentile non è comunque lungo: torna nel 1480, o, al massimo agli inizi del 1481. Ben diverso è invece, lo vedremo, l'influsso del Turco nella pittura veneziana, e nell'arte di quel secolo e degli altri a venire.

Volti, oggetti, luoghi, e tante singolarità. I *baili* che si succedono a Istanbul, anzi a Stanbùl come allora la si chiamava, appartengono sempre a famiglie assai nobili. Per un Morosini, che lo è nel 1595, la città, posta al 41° parallelo, la latitudine di Alghero e Barcellona, è «nel più bello e vago sito che si possa immaginare»; Ottavio Bon produce una «descritione del Serraglio del Gran signore» nel 1608: «Lo rende superbo l'ordine con cui è posto», dice; racconta la prima e la seconda corte (al Museo Topkapi, ci sono animatissime riproduzioni di poco precedenti, 1584, fig. 1), la terza ed i giardini. L'harem no: era già vietato. Sempre Bon, ammessovi con qualche fortuna, ci descrive «la stanza da letto di sua maestà»: «Sopra le porte, portiere di panno d'oro di Bursa, con fregio di velluto cremisino ricamato d'oro con molte perle sopra; gli stramazzi (i materassi, *NdR*) erano pur di brocato d'oro, come erano ancor i cuscini». La stanza delle guardie, ancora oggi, è decorata con specchi veneziani.

Invece, il già citato Navagero descrive così Solimano il Magnifico (ritratto, parrebbe, anche da Tiziano, fig. 11): «Statura mediocre, magro, color fosco, in faccia ha una mirabil grandezza, con una dolcezza che lo fa amabile a tutti che lo veggono; è molto sobrio, mangiando raro e poca carne, quella di capretto che abbia la pelle rossa. Né beve vino, come è fama che facesse, ma acque molto delicate, alterate secondo i tempi, con rispetto sempre alle infermità sue, le quali si dice esser una la gotta, l'altra la disposizione all'idropisia; è molto giusto, quando è bene informato non fa torto ad alcuno». Poi (ma era già tornato a Venezia) racconta le lotte tra le favorite, Rosselana e le altre: ciascuna voleva sul trono il proprio nato. E lo stesso Solimano, in

4. Ca' Dario sul Canal Grande, edificata da Giovanni, diplomatico veneziano a Costantinopoli, che nel 1479 negozia la pace con il sultano Mehmed (Maometto) II.
Ca' Dario on the Grand Canal, built by Giovanni Dario, Venetian diplomat to Constantinople, who brokered a peace deal with the sultan Mehmed II in 1479.

5. Il Fondaco dei Turchi sul Canal Grande, unica struttura del genere nel mondo occidentale, attivo fino al 1908.
The Fondaco dei Turchi on the Grand Canal. The only building of its kind in the Western world, active until 1908.

una lettera a Francesco I re di Francia, si descrive come «il Sultano dei Sultani, il Sovrano dei Sovrani, il Distributore di Corone ai Monarchi del Globo, l'Ombra di Dio sulla Terra, il Sultano e il Padiscià del mar Bianco e Nero, della Rumelia e Anatolia, del Paese di Rum e della Caramania, di Zulcadir e del Diabekr, dell'Azerbaigian e del Kurdistan, della Persia, di Damasco ed Aleppo, del Cairo e della Mecca, di Medina e Gerusalemme, di tutta l'Arabia, dello Yemen e di molte altre contrade». Davvero modesto, vero?

Tuttavia, i rapporti tra la *Sublime Porta* e i diplomatici veneziani non sono sempre facili. Nel 1620, viene impiccato il dragomanno grande Marcantonio Borisi. Il *bailo* Alvise Contarini, nel 1628, è imprigionato per dieci mesi. Jacopo Soranzo, prima è guardato a vista in casa, poi messo in carcere con tutto il personale dell'ambasciata: sono violenze e umiliazioni, fino all'uccisione del dragomanno Giovanni Antonio Grillo. Ritorna già defunto Giovanni Cappello, nel 1662, dopo essere stato internato a Edirne, già Adrianopoli (un suo ritratto, come procuratore di San Marco, a 71 anni, è ancora nell'ultimo deposito demaniale, una stanzetta in cima a Palazzo Ducale, nato con l'arrivo dei francesi, con altri 350 dipinti ormai invisibili da due secoli: «VeneziAltrove» l'ha svelato nel 2002, fig. 12). Era stato invece giustiziato Giovanni Minotto, l'ultimo della Bisanzio bizantina. Nel 1463, tutti, *bailo* e mercanti, in prigione: uno, anzi, in pasto al «liofante del Gran Turco». Andrea Foscolo, 1510, racconta le liti nella famiglia di Bayezit II; e Nicolò Giustinian la fine: i giannizzeri (corpo scelto, invidiato ovunque: nel Cinquecento, composto da 15.561 militi sceltissimi e bene addestrati; «la miglior gente che abbia il Signore») obbligano il vecchio sultano ad abdicare in favore del figlio Selìm. Ma, soprattutto, Andrea Gritti, ricco mercante: inviato come oratore nel 1502, prima di diventare doge vive anni a Costantinopoli, tanto da crearsi una seconda famiglia. Nascono due figli, Lorenzo e Alvise, che fa studiare a Padova; vanno a vivere in Turchia, pensando alla scarsa fortuna degli illegittimi a Venezia. Alvise, forse di pochi scrupoli («si mostrava turco con i turchi, europeo con gli europei»), diventa consigliere di Solimano: così potente da essere, «authoritate et grado», il secondo in tutto l'impero. Però, Ibrahim Pascià, che l'appoggia, cade; lui (1534) fa una pessima fine, e con Venezia è di nuovo guerra. Così, è imprigionato Pietro Bembo, con 24 mercanti. Nel 1492, invece, è rimpatriato

6. Gentile Bellini, *La processione della Croce*, Venezia, Gallerie dell'Accademia. Gentile Bellini, *The Procession of the True Cross*, Venice, Gallerie dell'Accademia.

7. Gentile Bellini, *Ritratto del sultano Mehmed II* (1480), Londra, National Gallery. Gentile Bellini, *Portrait of Sultan Mehmet II* (1480), London, National Gallery.

Girolamo Marcello, per l'accusa di spionaggio (a Ca' Marcello, sul Canal Grande, nasce anche il famoso musicista Benedetto. La famiglia vanta pure un Lorenzo, generalissimo contro i turchi e il papa: bombarda Senigallia; forza un porto per catturarvi 25 navi del sultano; attacca Costantinopoli il 26 giugno 1656. I turchi, 96 navi; lui, 63: morti 10.000 islamici e 300 veneziani; liberati 5.000 cristiani, ai remi, prigionieri, sulle navi ottomane, di cui 20 sono catturate. Ma lui è ucciso da una cannonata. Gli è accanto il figlio Giovanni: fa in modo che ne sia informato solo il suo vice, un Badoer).





Alla *Sublime Porta*, tanti altri nomi della "Venezia bene": Pietro Zen, gran tessitore di relazioni (e Alessandro Vittoria ci lascia un suo ritratto scolpito, fig. 13) e Andrea Priuli; Pietro Bragadin e Alvise Contarini; Jacopo Soranzo e Marcantonio Barbaro, diplomatico in tempi difficili (fig. 14). La sua è una famiglia tra le più illustri: un Ermolao filosofo famoso, un Giosafat viaggiatore e ambasciatore instancabile. È a Costantinopoli tra il 1568 e il 1574: nel 1570, scoppia la guerra per Cipro, il cui acuto sarà la battaglia di Lepanto (7 ottobre 1571). Del resto, spiega qualcuno, «la pace con il Turco è sempre solo una tregua». Un ritratto, ora a Innsbruck, lo mostra con una lettera per «l'ottimo amico» Mehmed Sokollu Pascià, gran visir dal 1565 al 1579. Aveva eccellenti relazioni; che, però, possono al massimo trasformargli la prigione in arresti domiciliari: trascorre così tre anni, fino al ritorno

a Venezia. Prima, vigilato da sedici giannizzeri; poi, addirittura, con tutte le aperture di casa, porte e finestre, sigillate «con furia turchesca», quindi a lume di candela (la *Serenissima*, invece, rinchiude in un palazzo i mercanti turchi a Rialto, e il capo nel castello di San Felice, a Verona). Tutto ciò non taglia però il *fil rouge* delle comunicazioni con la patria: lettere cifrate su "carta bombasina" (materiale vile, spiega Carla Coco, non usato per la corrispondenza), perché sia più improbabile intercettarle. In quella parte di mare, un secolo dopo, un altro Barbaro sarà protagonista, Antonio: muore nel 1679, e realizza la chiesa di Santa Maria del Giglio o Zobenigo, senza eguali al mondo. In facciata, non c'è Dio, nemmeno la Vergine, e neppure la Repubblica. Si vedono invece tante imbarcazioni, le rappresentazioni di battaglie navali, e le mappe di sei città (Zara, Candia, Spalato, Corfù, oltre a Padova e Roma), dove ha svolto incarichi politici, specialmente da *capitano da mar*. Invece, a San Giovanni e Paolo, sulla tomba del doge Pietro Mocenigo n'è eternato l'ingresso a Smirne, 1471. Un manoscritto raccolto dall'erudito veneziano Emmanuele Cicogna, le *Memorie turchesche*, illustra l'arresto del *bailo* Giovanni Soranzo, 1645, ma anche la fine drammatica del *dragoman grande* Grillo, e ci illumina su infiniti dettagli: ecco i camini, una galeazza, un caicco, le sette torri dei sette colli della città capitale (proprio come Roma), le botteghe, le fortezze in rinnovamento, i bazar, i mercati, i ponti, gli acquedotti.



8. Gentile Bellini, *Ritratto del doge Francesco Foscari*, Venezia, Museo Correr. Gentile Bellini, *Portrait of Doge Francesco Foscari*, Venice, Museo Correr.

Volti, oggetti, luoghi, tante singolarità. Il *bailo* viveva in un palazzo che, nel Settecento, era in stile turco; la "Casa bailaggia", già dei Salvago che da generazioni fornivano interpreti alla Repubblica, più tardi rifatta in stile palladiano, quindi fin troppo rimaneggiata, e ormai Consolato d'Italia. Non navigava nell'oro: conosciamo *baili* che scrivono in patria chiedendo soldi; Leonardo Bembo succede a Nicolò Giustinian, oberato dai debiti per l'incarico: a inizio Cinquecento, chiede perfino che «si mandi 12 candeloti de cera di 2 lire e meza l'uno». I dragomanni, gli

interpreti, garantiscono le comunicazioni; carica trasmessa di padre in figlio: Venezia, a un certo punto, ne creerà una scuola, dodici posti, ma poi, troppo lungo l'impegno (anche vent'anni di residenza) e scarso il salario, abortisce. Il *bailo* possiede, e mantiene, una piccola corte: circa quindici persone e un prete che è anche il notaio. Tre volte alla settimana, amministra giustizia tra i veneziani nel luogo; deve anche controllare navi e carico, alla partenza e all'arrivo, e consegnare un'attestazione al capitano di quante salpavano: senza, gli scali veneziani ne vietano l'attracco. Tra i due stati, dal 1451, c'è anche un trattato di estradizione. Ogni domenica, con gli altri latini, la delegazione veneziana rende omaggio al sovrano; però, è l'unica a sottrarsi al successivo imperial banchetto. Perché quella che più di prudenza potremmo chiamare callidità, è una costante della diplomazia veneziana: lo vedremo. La colonia della *Serenissima* è nel quartiere di Galata, o Pera, oggi Beyoglu, fondato dai genovesi nel Medioevo. Forse 4.000 case, e due chiese cattoliche: Santa Maria e i Santi Marco e Pietro; in settori separati, vivono anche gli schiavi; più discosti, gli ebrei, fuggiti dall'editto d'Isabella la Cattolica. I veneziani, assai numerosi. Lo spagnolo Cristóbal de Villalón, catturato nel 1552 dai corsari e condotto schiavo a Costantinopoli, si spaccia per medico, entra al servizio di Sinan Pascià, lo guarisce dall'asma, ed è liberato. Descrive il quartiere: «C'è l'arsenale; ma anche tutti i mercanti veneziani e fiorentini, che saranno mille case; ci sono anche tre conventi di frati della nostra chiesa cattolica: perché nessun possa recarvi offesa, il Gran Turco ha messo a guardia due giannizzeri armati di bastone: se arriva qualche turco, gli danno licenza di entrare, ma gli dicono "entra, guarda e taci, se no con questi bastoni ti spacchiamo la testa". A Galata non vive nessun ebreo; ma hanno lì le loro botteghe. Di antichità, ne sono rimaste poche, perché i turchi le han tutte rovinate ed atterrate».



9. Costanzo da Ferrara, *Ritratto del sultano Mehmed II*, miniatura (1470), Istanbul, Biblioteca del Museo Topkapi.
Costanzo da Ferrara, *Portrait of Sultan Mehmed II*, miniature (1470), Istanbul, Topkapi Museum Library.

Se non proprio opportunista, Venezia è certamente attenta. Quando sta per cadere il *basileus* bizantino Costantino, la flotta in sua difesa, carica di uomini e approvvigionamenti, non giunge a destinazione in tempo: forse, perché, come del resto anche Genova, con i turchi la *Serenissima*, in precedenza, aveva stipulato accordi commerciali: addirittura una pace alla vigilia della caduta. Quando inizia l'assedio di Costantinopoli, il governo invia navi comandate da Jacopo Loredan; incaricato di difendere la comunità veneziana, ma senza attaccare i turchi; esistono ancora i verbali, in cui si dimostra che Venezia non intendeva esporsi direttamente. Per cui le sue navi non sono presenti, per voluto ritardo, quando, il 29 maggio 1453, Mehmet II prende Bisanzio (ed è chiamato *Fatih*, il conquistatore), anche grazie ad un prodigioso stratagemma. Costantino XI sbarra con una grande catena il Corno d'Oro; e Mehmet, di notte, fa trainare 70 galere oltre le colline, fino al mare, calandole oltre l'intoppo. Poi, muta subito in moschea Santa Sofia, e avvia un programma edilizio di grande respiro: le «nuove magnificenze». Giovan Andrea Vavassore, editore a Venezia, le stamperà con una pianta prospettica della città, e in tutt'Europa avrà un gran successo: costituirà un archetipo per molti. La Francia vuole il Turco alleato; Venezia, mai. E la *Serenissima* resta sempre sorda alle smanie del papato: convinta ad esserci nell'ultima grande crociata, non varca neppure i Dardanelli, il che aiuta a far fallire l'impresa; aggredire il Turco, chiarisce qualcuno, sarebbe esiziale per le «facultà pubbliche et private»; Venezia, pensa solo a far buoni affari.

E quali affari. Dal Tre al Cinquecento, acquisti di grano, ufficiali e di contrabbando, anche per sopperire alle carestie in Europa; sempre, pezze di lana, e nel 1591 si apre una questione sulle tare degli imballaggi, fino a che a Costantinopoli è nominato, dalle parti, un *taradòr* ufficiale; spezie e tessuti: a inizio Quattrocento, i tintori in laguna conoscono il "rosso turco"; i tappeti: lo vedremo poi. Da Venezia, i turchi chiedono perfino mappamondi, come quello famoso del 1559, a forma di cuore, con nomi orientali ma toponimi occidentali. La mercanzia corre sui mari. La lunga pace tra il 1573 e il 1645 (poi rotta dai turchi) agevola gli scambi. Istanbul vuole vesti d'oro e seta, gli "scarlatti" ed i "restagni", velluti e damaschi cremisi veneziani; la laguna esporta tanti vetri muranesi, come le 900 lampade da moschea, chieste dal visìr Mehmed Sokollu Pascià al *bailo* Marcantonio Barbaro: il fratello Francesco, patriarca d'Aquileia, veste una

pianeta di broccato, di prima del 1580, che proviene proprio dalla Turchia. Venezia produce, su modelli orientali, scudi laccati o verniciati; cofanetti; legature; stipi. E dal Seicento, la ceramica "candiana" imita quella vivacissima di Iznik. Spezie, pesce salato, pollame, cuoi s'incrociano con seta, vetri, lana, gioielli spediti in senso opposto. Dal bellunese, il legname; dal Mar Nero pellicce, schiavi e perfino caviale.

Parimenti, viaggiano sul mare (e più raramente via terra) i saponi di Aleppo e di Tripoli; i vetri di Damasco; i cuoi di Tokat; le ceramiche. Ma soprattutto, sete, velluti e broccati di Bursa, e i tappeti e i *kilìm* prodotti al Cairo, in Siria, in Anatolia. Un tappeto turco lo possedeva Lorenzo Lotto: lo sappiamo perché si racconta che l'abbia dovuto più volte impegnare. Ma è strepitoso che, ancor oggi, molti tappeti siano classificati secondo i nomi dei pittori che li hanno ritratti nei loro capolavori. Dall'Ottocento, le serie si chiamano Bellini, Memling, Holbein, Lotto (li ha eternati in sei dipinti). I motivi più belli derivano dalle ceramiche di Iznik e dai tessuti di Bursa; un altro centro di tappeti era Usak, in Anatolia. Per Venezia, Istanbul era un fiorente mercato d'arte e di meraviglie: nel 1531, arriva in laguna una «cassetta di zoie e d'oro»; due anni dopo, un organo di fattura tedesca. Ma Venezia dà al sultano Solimano il celebre elmo "dalle quattro corone", e nel 1599 progetta, per Costantinopoli, tre fanali d'argento dorato e specchi di categoria ultralusso: due storie da vedere nel dettaglio.

Marin Sanudo racconta nei *Diari* che, la mattina del 14 marzo 1532, a Rialto dove avevano bottega gli orefici, in quella di Alvise Caorlini e dei fratelli vede «uno elmo d'oro bellissimo, pien de zoie con 4 corone, su le qual è zoie de grandissima valuta e il penachio d'oro lavorado excellentissimamente, nel qual è ligadi 4 rubini, 4 diamanti grandi e belissimi, valeno li diamanti ducati 10 mila, perle rossi de carati 12 l'una, uno smeraldo longo e bellissimo, una turchese granda e bellissima, tutte zoie di gran precio». È il magnifico elmo per l'altrettanto magnifico Solimano: ce ne restano una xilografia di Agostino di Musi a Parigi, disegni a New York (fig. 15) e alla Biblioteca Marciana, la fattura per le «zogie che sono ne l'elmo, con le sue stime», da cui si deduce che i veneziani ricavano dal monile 115 mila ducati; quasi la metà delle esportazioni di un solo anno alla volta di Aleppo. Per quanto riguarda invece i fanali, quell'autentico pozzo di San Patrizio che è l'Archivio di Stato di Venezia, conserva un disegno

(fig. 16), che è il modello secondo cui andavano eseguiti. La richiesta proviene dal sultano, e l'orefice Ancileo Diana presenta l'elaborato al governo e al doge Marino Grimani: fanali di lusso, argento sbalzato e dorato, e specchi.

Gli affari vanno, è il caso di dirlo, a gonfie vele. Prima sulle "fruste", piccole galere a 36 o 44 remi; poi, da metà Seicento, su galere più grandi. Una «atta anche lei ad armarsi», lunga oltre 43 metri, è in costruzione nel 1643. Quando l'ambasciatore Soranzo va alla circoncisione del figlio del sultano Murat, 1581, servono due galere da 28 remi, e, per ciascuna, 40 soldati. C'è perfino un collegamento postale, affidato a 150 corrieri, con sede a Costantinopoli: via terra fino a Cattaro, poi su navi armate; se ne servono anche gli altri ambasciatori, così quello veneziano ne apprende i segreti. C'era pure un regolare servizio di linea: da Spalato, autentico porto franco, a Venezia; e i mercanti turchi vengono già fatti viaggiare in prima classe: con uno spazio, una coperta, loro riservata a poppa, e un "fogon", cucina, distinta da quella per la ciurma. Uno di loro, Evliya Celebi, nel Seicento magnifica la città lagunare, specie le sue donne: «Davvero degne della fama, bellezze franche, occhi di gazzella, volti di luna, parole dolci come il miele, non trovano al mondo eguali, la testa perde chi le vede». Tutto procede, finché le spezie prendono la rotta del Capo, Amsterdam diventa un gran mercato, e anche Francia e Olanda cominciano a produrre i panni. Gli stessi turchi, dapprima esentano i veneziani da ogni dazio (contro il dieci per cento preteso dai greci); poi, gliene impongono uno del due per cento; ma nel 1674, l'elevano al cinque: tre punti in più del trattamento riservato a francesi, olandesi e inglesi. Cinque anni prima, si era arresa Candia: Venezia aveva perduto quella che era (ma ancora non si chiamava così) la sua "portaerei", al centro di un mare un tempo *nostrum*, anzi essenzialmente *suum*.



10. Anonimo, secolo XV, *Ritratto del sultano Mehmed II*, Istanbul, Museo Topkapi.
Anonymous, 15th century, *Portrait of Sultan Mehmed II*, Istanbul, Topkapi Museum.

Amici-nemici; e, per tutto il tempo dei rapporti tra Venezia e l'Oriente islamico, che forse possono risalire al remoto 828, quando due mercanti veneziani trafugano il corpo di san Marco, non cala mai la reciproca diffidenza.

I messaggi dei diplomatici veneziani sono spesso inviati criptati: con ben precisi cifrari (ce n'è anche uno di Carlo V ad Andrea Gritti, in forma di spartito musicale); ma talora, vengono anche intercettati. Nel 1453, una spia della *Serenissima* fa un dettagliato disegno (ora a Milano, Biblioteca Trivulziana) del castello di Rumeli Hisary, ed è il più antico del maniero che ci rimanga, con tutte le indicazioni, perfino scritte, di ogni difesa. Del 1499 è l'ultima, devastante incursione dei turchi, via terraferma, fin nel Friuli (e, nel 1944, Pier Paolo Pasolini se ne ispirerà per un testo teatrale: *I Turcs tal Friùl*, nel Friuli), e la *Serenissima* replica con un capolavoro d'urbanistica, la "città stellata" di Palmanova (fig. 17): pensata nel 1593 da una commissione composta da alcuni notabili del massimo rilievo (Giacomo Foscarini, Marcantonio Barbaro, Marino Grimani, Zaccaria Contarini, Leonardo Donà), nasce dichiaratamente per la difesa dal Turco; ma forse, non soltanto per questo.



11. Bottega di Tiziano, *Ritratto del sultano Solimano II*, Londra, collezione privata.
Titian's workshop, *Portrait of Sultan Suleiman II*, London, private collection.

Volti, oggetti, luoghi, tante singolarità: cosa resta oggi, di quei tempi e commerci remoti? La fama di alcuni personaggi, svariati oggetti e luoghi quasi emblematici. Un personaggio è indubbiamente Cecilia Venier Baffo, veneziana anche se nata a Paros nel 1525, bionda e bellissima, rapita a 12 anni dal corsaro Ariadeno Barbarossa in un viaggio per mare, e offerta a Solimano, condotta nell'harem. Diventa favorita di Selim III, e madre del successore Murad III. La chiamano "Signora Luce"; ma il suo nome, per esteso, è Cecilia-Nur Banu Venier Baffo in Alì Osman; per la *Serenissima* ha un occhio di riguardo; un'attendente ebrea le garantisce i contatti esterni; scrive lettere a più di un *bailo*, trattando anche di argomenti frivoli, come i cuscini e i ca-

ni da passeggio; logicamente si converte, ma qualcuno dice che, non si sa mai, battezza il figlio appena nato; fa costruire la moschea di Yeni Camii, la "moschea nuova", oggi la più antica in città, dopo quella di Bayezit; secondo Alberto Arbasino, «una delle più signorili, barocca, *ramages* neri su fondo bianco, come la chiesa dei Gesuiti a Venezia».

Un altro personaggio è indubbiamente il "sultano di Genova" (ma, appunto, accenniamone solo, perché c'entra poco con Venezia), Scipione Cicala, catturato nel 1561: diventa il favorito di Selim II, iniziando una carriera che lo porta ad avere 600 schiavi, ed essere l'ammiraglio della flotta ottomana (l'indimenticabile Fabrizio De André lo celebra in una sua canzone, *Sinàn capudàn Pascià*); da Venezia, pretende il dono di 2.000 zecchini l'anno. «Gli arsenalotti in tumulto nel 1602», dice Gino Benzoni, non gliene risparmiano una: «bestiale», «vizioso», intontito dal vino e satollo di cibo, «buono solo per mangiar l'aflione», cioè l'oppio. In una certa misura, rientra tra i "cristiani di Allah": avventurieri, nobili, galeotti e perfino religiosi, che, costretti dai bisogni (magari, anche quello d'evitare una condanna), se ne vanno in Oriente; dal 1453 al 1623, su 48 gran visìr, primi ministri, almeno 33 sono appunto dei rinnegati.

Dai personaggi, ai luoghi; anche quelli comuni. Dal «fumare come un turco», ad essere strani «come i turchi alla predica»; dall'ironico «se ti vedi el Gran Turco, parlighe in venesian» (in effetti, Mehmet II, nel 1480, scrive una lettera in dialetto), al «Mamma li turchi». Famosa un'attrazione del Carnevale: lo «svolo del Turco», con una discesa dal campanile di San Marco, fino a una zattera in Bacino, su una corda, con il bilanciere. Ma il Turco è anche "l'altro", che fa paura: c'è il terrore «che ne impala»; è il nemico acerrimo; l'Anticristo per definizione. Chi si rinnega, «si fa turco», ed è degno di ogni punizione: la sua testa, magari, è inviata al Consiglio dei Dieci. Il dialetto veneziano conserva parole di etimo turchesco: la pianella, *papuzza*, discende dal persiano *papuç*; le vesti chiamate *caffetà* e *dolama* sono piccole varianti della terminologia originale; uno stivaletto a mezza gamba, la *cisma*, deriva da *çizme*, stivale; e il recipiente che conserva vino o grappa, il *bardaco*, è solo la traslitterazione di *bardak*, bicchiere.

Sempre tra i luoghi, ma assai meno comuni, posti d'onore spettano al Fondaco dei Tedeschi, già pensato nel 1579 (e il dragomanno Michele Membré è incaricato di trovar dove), finché

12. Un *Ritratto di Giovanni Cappello* a 74 anni, poco prima di morire, di autore ignoto, conservato nell'ultimo "deposito" veneziano che risale al periodo napoleonico (foto Umberto Isman).
A *Portrait of Giovanni Cappello*, aged 74, just before his death, by unknown author; conserved in the last Venetian "deposit" dating back to the Napoleonic period (photo Umberto Isman).

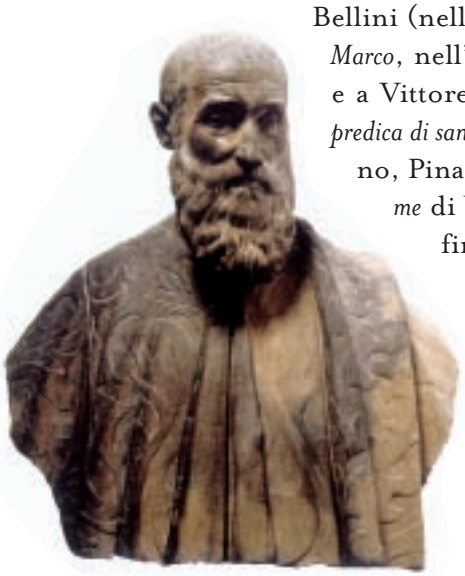
nasce nel 1621: 24 magazzini e 52 camere, chiuso da mezzanotte all'alba (ma nel 1719, restano, in tutto, solo 15 inquilini; dell'ultimo, si è detto); e al molto, magari rapinato, che esiste a San Marco e dintorni: il capitello all'angolo meridionale della Basilica (fig. 18), simile a quelli di San Vitale a Ravenna, deriva dalla chiesa di San Polito a Costantinopoli, commissionata da Anicia Giuliana a fine V secolo; essendo la chiesa in rovina, è portato nel XIII secolo a Venezia, con altri capitelli di San Marco, e i due pilastri di fronte alla facciata Sud della basilica; se a Ravenna la cattedra del vescovo Massimiano (prima metà VI secolo) è bizantina, eseguita a Costantinopoli, quella di Venezia, detta di San Pietro, è invece araba, come dimostra il suo schienale ridondante di versi coranici; per tradizione, è quella del Primo degli Apostoli, ad Antiochia: è a San Pietro in Castello, fino all'Ottocento sede vescovile veneziana; sempre in Basilica, il mosaico con il mitico ritrovamento, nel 1094, delle reliquie del santo, scomparse nella ricostruzione dell'edificio, è opera di artisti formati a Costantinopoli. Il Tesoro conserva, tra tanto altro, l'icona della *Vergine Nicopeia* (fig. 19), cioè l'immagine più venerata in città, e attribuita perfino a san Luca; in realtà, forse risale alla prima metà dell'XI secolo, è simile ai mosaici di Santa Sofia, giunta, come la celebre quadriga, con la conquista, nel 1204, di Costantinopoli.



➢ Sempre a Venezia, restano i Mori e il cammello sugli edifici vicini alla casa di Tintoretto; dei trattati di pace che la perizia calligrafica degli orientali trasforma quasi in alberi di Natale, e i drappi che li contenevano, da cui però, e purtroppo, oggi sono divisi: perché gli austriaci portano tutto a Vienna nel 1805; e nel 1866 compiono una restituzione soltanto parziale, trattenendo numerose custodie. Poi, un mappamondo con diciture in turco, a forma di cuore: pare che, in laguna, alcuni nobiluomini avessero formato una società, che lo diffondesse in ogni dove; e anche un "Segnamecca" (fig. 20), un curioso aggeggio per poter sempre

sapere la direzione della Qibla, e quindi pregare, esso pure realizzato in laguna. Gli ultimi brividi, dal 1837 al 1858, quando Gaspare Fossati e i due fratelli sono tra i maggiori architetti della città che si rinnova (e, restaurando Santa Sofia, ne riportano alla luce i mosaici), mentre a fine secolo impera largamente l'eclettico Raimondo D'Aronco, di Gemona del Friuli, che progetta moltissimo. E si potrebbe ancora continuare a lungo.

C'è invece da dire di altre tre stravaganze. I tempi cambiano; e come polena della sua "bastarda", Francesco Morosini vuole sì un turco, però in catene (fig. 21): del tutto simile ai sei che sono sulla cornice di un dipinto tra i più famosi di Tiziano (secondo una leggenda, l'aveva perfino in mano al momento della morte), *La Maddalena penitente* ex Barbarigo (fig. 21), ora a San Pietroburgo («VeneziAltrove» ne ha parlato l'anno scorso). Un'immagine ben diversa da quelle degli orientali, dei loro tappeti o turbanti, eternati in tanti dipinti famosi dell'epoca d'oro veneziana: il copricapo turco nella *Cena di Emmaus* di Giovanni Bellini (nella chiesa di San Salvador a Venezia); *Il martirio di san Marco*, nell'omonima Scuola, attribuito a ancora a Giovanni e a Vittore Belliniano, con una folla d'abiti turcheschi; *La predica di san Marco* di Gentile e Giovanni Bellini (ora a Milano, Pinacoteca di Brera); *La predica di santo Stefano a Gerusalemme* di Vittore Carpaccio (ora a Parigi, Louvre, fig. 22); fino alla *Sacra conversazione con i donatori Pesaro*, di Tiziano (Venezia, chiesa dei Frari), o *Il martirio di santa Giustina* di Paolo Veronese (Padova, Museo Civico), e *Il martirio di santa Caterina d'Alessandria* di Jacopo Palma il Giovane (ancora ai Frari), fino a *San Marco libera uno schiavo* di Tintoretto (Venezia, Gallerie dell'Accademia), al bellissimo *San Marco battezza Aniano* di Giovanni Mansueti (ora a Milano, Brera, p. 6); i tanti tappeti, nella *Pala di San Zeno* di Andrea Mantegna (fig. 23); in Paris Bordon; *Giovanni della Volta con famiglia*, di Lorenzo Lotto (Londra, National Gallery, fig. 24), e tanto altro ancora.



13. Alessandro Vittoria, *Pietro Zen*, Venezia, Seminario patriarcale, Pinacoteca Manfrediana. Alessandro Vittoria, *Pietro Zen*, Venice, Patriarchal seminary, Pinacoteca Manfrediana.

Ma finiamo con due conquiste: una veneziana e una turca. Venezia, a Costantinopoli, scopre il caffè: il primo a nominare la bevanda («acqua nera bollente» ricavata da un seme, *kahavé* in turco) è Gian Francesco Morosini, *bailo* nel 1585 (nella capitale turca, la prima bottega è del 1554); come pianta medicinale importata dall'Egitto, nel 1638 a Venezia, si vende a caro prezzo;

nel 1683, si beve soltanto in un luogo, in piazza San Marco, «il salotto del mondo» per Alfred de Musset: il Caffè Quadri, e la tazzina recava ancora il nome turco. Nel Settecento, lo dispensano già 34 esercizi: sette sotto i portici delle Procuratie. Poco dopo, sono 208, una trentina in piazza. A metà del secolo, Goldoni mette in scena appunto *La bottega del caffè*. Il Lavena (prima "Regina d'Ungheria", poi "Orso coronato") è il preferito da Wagner, d'Annunzio, e dalla marchesa Casati Stampa, che passeggia spesso con un leopardo al guinzaglio. Il più famoso è il Florian sorto nel 1720, "Alla Venezia trionfante"; lo fonda Floriano Francesconi, poi passa al nipote Valentino: è amico di Canova, che, essendo egli affetto da gotta, gli fa perfino un modello della gamba, per un apparecchio che lo aiuti a camminare. Nel 1775, Giorgio Quadri giunge dalla natia Corfù, e nasce una lunga rivalità (è "Caffè civile e militare" sotto gli austriaci). Il primo a ingrandire le tazzine (ma il prezzo passa da due a cinque soldi), è Antonio Bresciani, in Campo de la Guerra. Giuseppe Boduzzi, all'"Aurora" di piazza San Marco, lo serviva in «bella porcellana» e argenti massicci.

La "conquista" turca è invece un inno, anche se, quando nasce, non è più veneziano, se non forse per via d'antiche radici. Per un periodo, quello nazionale turco (ogni sultano usava imporre il proprio) si deve a Giuseppe Donizetti, fratello maggiore di Gaetano, nato a Bergamo (1788) e morto a Costantinopoli (1856). Grande passione per la musica bandistica, allievo di Simone Mayr, inizia la carriera da maestro di banda nell'esercito sabaudo. Serve all'Elba e in Sardegna; nel 1828 arriva a Costantinopoli, perché il gran sultano Mahmud II vuole riorganizzare la vita musicale della corte e ha sentito parlare di lui. Piace; riceve 8.000 franchi l'anno di stipendio; apre la prima scuola di musica occidentale nel Paese, dirige nell'harem e compone, appunto, l'inno. Nel 1842, riceve la Legion d'onore dai francesi; nel 1848, Franz Liszt compone una *Grande parafrasi sulla Marcia composta per il Sultano Abdhoul Merij Khan da Giuseppe Donizetti*; Abdhoul era il successore di Mahmud. Giuseppe resta dunque al servizio dei sultani circa trent'anni: fino alla morte. L'inno muta nel 1921, quando quello nazionale turco diventa la *Marcia dell'Indipendenza* (che inizia: «Non temere, questa rossa bandiera non si stingerà»). Donizetti riceve il titolo di Pascià, diventa addirittura generale per meriti artistici. Da quelli di Gentile e di Dario, i tempi sono davvero profondamente cambiati.



14. Lambert Sustris, *Ritratto del bailo Marcantonio Barbaro in abito di capitano da mar* (1572), Venezia, Gallerie dell'Accademia (in custodia presso la Fondazione Giorgio Cini).

Lambert Sustris, *Portrait of the 'Bailo' Marcantonio Barbaro as Sea Captain* (1572), Venice, Gallerie dell'Accademia (currently in the keeping of Fondazione Cini).

WHEN CONSTANTINOPLE WAS PART OF THE VENETIAN FAMILY (ART FOR COFFEE)

Fabio Isman

Faces, objects, places, and many singular details of a relationship that was often rather fruitful but also difficult, but that nonetheless lasted for almost 10 centuries: the Serenissima discovered one of its 'elsewheres' in the Turks, and it was precisely to this 'elsewhere' (and especially Constantinople, as well as many islands in the eastern Mediterranean and along its coasts) that it exported much of itself, and not simply its wares. It also exported its wars, hopes, habits and customs, and national and international organisation. Of the many ambassadors that Venice sent to various Courts, only one is called the *bailo*, a term first used in 1265. And this *bailo*, reserved for Constantinople, was at the same time a diplomatic representative (until the 17th century of the French king Louis XIII, the only stable figure of the Western powers) and head of the Venetian merchants in the area. The *bailo* was the first permanent ambassador for Venice (the figure existed two centuries earlier than in other European courts), and was often co-responsible for Venice's policies for the area. His activity was hardly ever easy. Some were imprisoned, or even killed, as we shall see. And even worse lay in store for those who commanded Venice's armies in the many recurrent wars. Marcantonio Bragadin was flayed alive (while he was defending Famagosta in 1571), rather like Marsyas in a late Titian masterpiece (yet another 'elsewhere': *The Flaying of Marsyas*, now at Kromeriz, fig. 2). In 1537, Sebastiano Sagredo was at the head of a Venetian stronghold besieged by the Turks in Dalmatia when he surrendered without resistance. On his return to Venice he was sentenced to death, a shameful fate that his family, one of the most prominent in Venice, was to find difficult to live down. And Zuan Battista Donà, nephew of Doge Niccolò, *bailo* from 1662 to 1664, was called back to Venice and immediately imprisoned for having put together "an unfavourable treaty with the Turks". He would not resume his *cursus honorum* until he was fully acquitted.


SVLTAN · SOLIMAN · OTOMAN ·
REX
TVRCX

For specific tasks, the *bailo* was often flanked by other ministers and diplomats. And if the *bailo*, usually nominated for two years, was always from a noble family, the ministers and diplomats were from the lower ranks of the 'original citizens'. The *bailo* would send his dispatches to the Senate (and the State Archives still have 250 batches – all of them, in fact, up to the fall of the Serenissima), while the ministers, or 'residents', would send them, more anonymously, to the Republic: the doge read them himself, only in the presence of at least two of the six councillors. One of the most famous 'residents' was Giovanni Dario, of Cretan origins, who, at the end of a 12-year war in 1479 (when Euboea fell in 1470, an eye witness, Girolamo Longo, estimated the Turkish fleet at 400 vessels, stating that "the sea seemed a forest") brokered a peace deal with Mehmed (Mahomet) II, and was sent back to Constantinople in 1484 as a diplomat: at the age of 70, ten years before his death, he longed to be re-called to Venice, as can be seen from his 22 dispatches to Doge Giovanni Mocenigo (also immortalised by Gentile Bellini, fig. 3), which were published 15 years ago by Giuseppe Calò (Corbo e Fiore). That first mission was so important that, in order to establish a peace and thus save all of the Serenissima's commercia privileges, the envoy was authorised to "accept all of the 'Grand Turk''s requests, if there be no other solution". Dario, we know, was no ordinary man: his surname is the only one proudly inscribed on the façade of Palazzo Dario on the Grand Canal (fig. 4), which is one of the most beautiful and ill-fated in Venice (many of its owners have come to a tragic end, and Raul Gardini is only one of a long list).

15. Agostino di Musi, *Il sultano Solimano il magnifico con l'elmo ornato di pietre preziose* detto "delle quattro corone", eseguito a Venezia nel 1532 dalla bottega di Alvise Caorlini, New York, Metropolitan Museum.
Agostino di Musi, *Sultan Suleiman the Magnificent Wearing a Jewel-Studded Helmet*, known as "the four crowns", undertaken in Venice in 1532 by the Alvise Caorlini workshop, New York, Metropolitan Museum.

The history of relations between the two cities is therefore an extraordinarily long one. So much so that the two cities seems almost complementary: "As we are merchants, we cannot live without them", wrote Bernardo Navagero, *bailo* in 1553. Both are 'crossroads', to use a term often used by the famous historian Fernand Braudel; and both are 'doorways'. That of the East, appropriately known as the "Sublime Porte", was the doorway through which the Ottoman Empire moved towards the West; and Venice, for the entire Italian peninsula and beyond, was the doorway towards the East. The Serenissima would then become the heir to Byzantium when it fell; and Constantinople, for prosperous merchants, was a sort of "Venice of the East". These long-distance relations were not even compromised when cur-

rent Istanbul was conquered in 1204 during the Fourth Crusade, when "pillaging and looting, according to historical sources, were surely greater, and significantly more serious, than those perpetrated in 1453 by the Turkish conquerers". Doge Enrico Dandolo established himself in the abandoned imperial palace, which was followed by three days of looting, after which the city "looked like a slaughterhouse": "The blood ran through the streets as if it had been raining blood". Relations were not compromised because the Serenissima, in the 9th century, had established robust commercial relations with Syria, Egypt and Africa: from 1082, a Golden Bull by the Byzantine emperor Alexios I Komnenos allowed Venice to anchor its ships along the docks of Constantinople and along the Golden Horn.

A few centuries later, Venetian portolan charts were also used by the Eastern fleets; in Venice, astrolabes from then-Islamic Spain were adopted. From 1250 to the mid 17th century, whenever Jewish, English or Dutch merchants appeared on the seas, Venice was Constantinople's most fervent ally, and the Roman popes never managed to prohibit their traffic. At the end of the 15th century, commercial exchange with the Mamluks constituted 45% of all commercial maritime investments; at the end of the 18th century, one *bailo* estimated that more than half a million *zecchini* a year were paid to the Turks as duty on goods imported from Venice. In the 16th century, Sultans even ordered lamps for their mosques from Venice. And, incidentally, an 18th-century map shows that there was even a mosque in the Fondaco dei Turchi on the Grand Canal (fig. 5) – the devoutly Catholic Serenissima guaranteed freedom of religious expression. Until 1908, there was also a Fondaco dei Persiani, which was later destroyed, and the Fondaco dei Turchi is singular in the extreme. Not only is it the only structure of its kind in the entire Western world, but its history is just as singular, especially during its dying days. The last Turkish merchant to live there, Sadok Drisdi (of Balkan origins), simply refused to leave. In 1838 he even turned to the courts for an injunction against the closure of the Fondaco and thus to maintain his rental rights. He was by then happy to use Venetian and, albeit with a few grammatical mistakes, wrote: "Fontego first was of Pesaro, then of Duke of Ferrara, then of Priuli, then of Pesaro, then of Manin. But St Mark has given Fontego for the house of the Turks, and I want to stay in Fontego".

16. *Disegno di fanale commissionato all'orefice Ancileo Diana per una fornitura di tre esemplari al sultano Mehmed III (Maometto)*, 1599, Venezia, Archivio di Stato (Senato, Lettere e Scritture turchesche, f. 5, n. 247). *Sketch for a lamp to be produced by the goldsmith Ancileo Diana for Sultan Mehmed III*, 1599, Venice, Archivio di Stato (Senato, Lettere e Scritture turchesche, f. 5, n. 247).



Faces, objects, places, and many singular details. One of these faces, as we've seen, is that of Giovanni Dario. And we are also, perhaps, familiar with its features. There are some, in fact, who maintain that he is one of the characters in one of Gentile Bellini's most famous paintings, *The Procession of the True Cross in Piazza San Marco* (fig. 6): the rather elderly gentleman (which would be accurate) in a group of three men in the foreground. Dario was the *Guardian Grande*, or Grand Guardian, of the Scuola di San Giovanni Evangelista, which had commissioned the masterpiece; and the clothes worn by the character are in keeping with the role of Grand Guardian. What's more, the relationship between Dario and Gentile Bellini is well documented. Dario, as we have seen, was plenipotentiary at Constantinople when Gentile arrived there as part of an ambassadorial mission. Here he painted the famous *The Sultan Mehmed II* (fig. 7), now at the National Gallery in London. The painting is so intriguing, in fact, that it has been the central work in three exhibitions over the last two years (Institut du monde arabe, Paris; Metropolitan, New York; Palazzo Ducale, Venice, until November 25th, 2007 [catalogue available from Marsilio]). The history of this portrait, and of Gentili's works undertaken in Constantinople, albeit certainly not new, certainly deserves to be recounted, especially because of its extravagant elements.

As we know, Islam prohibits portraits; however, the learned Mehmed II was struck by a letter (1461) from Roberto Valturio, an erudite humanist at the court of the Malatestas in Rimini. In this letter, Valturio extolled the virtues of portraiture as a means for guaranteeing immortality; and the Sultan had also been struck by Vasari portraits brought to him by a diplomat. However, Mehmed, a collector interested in painting, defied tradition: on November 25th, 1480, according to the inscription on the parapet porphyry, he posed for Bellini, that "good painter who knows how to paint portraits". It was Mehmed II himself who called Bellini in a letter delivered to the Signoria by a Jew by the name of Simone when Gentile was painting the Sala del Gran Consiglio in the Doge's Palace. In order to free him from this incumbence, the Serenissima hired his brother Giovanni to complete the work. Bellini left on September 3rd, 1479, on board Melchiorre Trevisano's galley, which took two weeks to reach destination. Some works, either by Bellini or his school, show Turkish inspiration: the damask cloth in the *Portrait of Doge*

Francesco Foscari (now at the Correr, fig. 8) and the carpet in the *Doge Andrea Vendramin* (Rotterdam, Boymans-van Beuningen gallery).

There are, naturally, very few sources relating Gentile's stay in the city. What *is* certain, however, is that he painted quite a lot. There are the portraits of the Sultan, with his arched eyebrows and aquiline nose, and his wife ("seen by the Turks as miraculous things", explains Carlo Ridolfi in his *Maraviglie dell'arte*, 1648); those of "many people" (if Mehmed "wanted to see someone who was renowned for being a handsome man, he would have him portrayed by Gentile, and then he would see him"; and that the Sultan obliged his subjects to violate Islamic injunctions against portraits can be evinced from two drawings by Gentile, now at London's British Museum); a panorama, "Venice in drawing"; and also risqué, if not licentious, paintings which would not survive very long at all ("Some beautiful paintings and things of great bawdiness, the likes of which he had in his Seraglio in great quantity"). These latter paintings were for the Sultan's bedroom, but were soon destroyed by his son and heir Beyezit II (1481-1512, on the throne for 34 years; he paid tributes to the Knights of Rhodes and the pope, to whom he gave invaluable relics); a true shame, as they were truly unique in Gentile's production. At Boston's Isabella Stewart Gardner Museum, however, there is a miniature by Gentile Bellini, a *Seated Scribe* of exquisite precision; and at the Chicago Art Institute there is the *Two Orientals*, a tempera that is perhaps the only fragment remaining of the Seraglio paintings, sold at the bazaar only a year after they were painted: "On the accession of his son Beyezit, and many of our merchants bought very many indeed", writes Giovan Maria Angiolello in his *Historia Turchesca*, 1912.



17. Pianta e profilo della città di Palmanova (1710 circa), Venezia, Biblioteca del Museo Correr.
Map and profile of the city of Palmanova (1710 circa), Venice, Biblioteca del Museo Correr.

Very little remains of this remote period in Constantinople, where successive upheavals destroyed much of what was there: a miniature with another *Portrait of Sultan Mehmed II*, attributed to Costanzo di Ferrara in 1470, in the Topkapi Museum Library (fig. 9), where the sultan is so much younger and different that

he could well be someone else entirely; and even portraits, probably earlier, of Mahomet I (fig. 10) and his son, but which are typically oriental. Some have even conjectured that there must have been an earlier trip undertaken by Paolo Veneziano, who might have left traces, perhaps even amongst contemporary artists. All the rest, however, is even more uncertain: did he paint a self-portrait, or, for the Medici, did he immortalise the Theodosian Column, one of the greatest remains of antiquity that can still be admired in the city, a 20-metre Egyptian obelisk from the temple at Karnak, placed at the hippodrome in about 395. Gentile did not spend too much time there, however: he returned in 1480, or at the latest in early 1481. Quite another story, however, as we shall see, was the 'Turkish' influence on Venetian painting, in the art of that century and those to come.



18. Il capitello all'angolo meridionale della Basilica di San Marco, a Venezia, che proviene dalla chiesa di San Polito a Costantinopoli, commissionata da Anicia Giuliana a cavallo tra il V e il VI secolo.
The capital from the southern corner of St Mark's Basilica, Venice. The capital was originally from the church of St Polito in Constantinople, commissioned by Anicia Giuliana, late 5th-early 6th century.

➲ Faces, objects, places, and many singular details The *baili* who succeeded each other in Istanbul, or Stanbùl as it was called then in Venice, always belonged to rather noble families. For Morosini, who was *bailo* in 1595, the city, on the 41st parallel (the latitude of Alghero and Barcelona), was "in the most beautiful and graceful site imaginable". Ottavio Bon produced a "description of the Seraglio of the Great Lord" in 1608 ("It is made superb by the order in which it is placed", he wrote); he also describes the first and second court (there are some very lively reproductions from 1584 at the Topkapi Museum, fig. 1), as well as the third court and gardens. But not the harem, which was already prohibited. Bon, however, who was admitted quite fortuitously, describes "his majesty's bed chamber": "Above the doors, porter of golden cloth from Bursa, with crimson velvet orphrey with gold embroidery and many pearls; the mattresses were also in gold brocade, as were the cushions". The guards' room still now contains Venetian mirrors.

➲ The already-cited Navagero, however, describes Suleiman the Magnificent (apparently also painted by Titian, fig. 11): "He is of medium height, thin, swarthy; his face is heroically grand, with a sweetness that makes him amiable to all who see him. He is very temperate, eating rarely and little meat – kid meat, with red skin. Nor does he drink wine, as he was rumoured to, but very delicate

waters, altered according to the times, with utmost respect for his infirmities, which they have it as being gout, and the other being dropsy; he is very just, and when well-informed does injustice to no-one". Then, when he was already back in Venice, he relates of the struggles between his favourites, Roxolana and the others: each wanted their issue to accede to the throne. And Suleiman himself, in a letter to Francis I of France, describes himself as "the Sultan of Sultans, the Sovereign of Sovereigns, the Dispenser of Crowns to the Monarchs of the World, God's Shadow on Earth, the Sultan and the Padishah of the Black and White Seas, of Rumelia and Anatolia, of the Land of Rum, Karaman, Zulcadir, Diyarbekir, Azerbaijan, Kurdistan, Persia, Damascus, Aleppo, Cairo, Mecca, Medina, Jurusalem and all Arabia, Yemen and many other lands". Truly modest.

➲ However, relations between the Sublime Porte and Venetian diplomats were not always easy. In 1620, Marcantonio Borisi, the 'great dragoman', was hanged by the Turks. The *bailo* Alvise Contarini was imprisoned for ten months in 1628. Jacopo Soranzo was placed under guarded house arrest, then imprisoned with the entire embassy staff. This violence and humiliation would continue until the murder of the dragoman Giovanni Antonio Grillo. Giovanni Cappello was brought back to Venice as a corpse in 1662, after having been interned at Edirne, formerly Adrianopolis (a portrait of the man, as Procurator of St Mark, at 71, can still be seen in the last state-owned depot, a small room on the last floor of the Doge's Palace; it is accompanied by another 350 paintings that have not been seen for two hundred years, and which «VeneziAltrove» brought to general attention in 2002, fig. 12). Giovanni Minotto, however, the last *bailo* for Byzantine Byzantium, was sentenced to death. In 1463 the *bailo* and merchants were all imprisoned, and one was even fed to "the Grand Turk's elephant". In 1510, Andrea Foscolo tells the story of the intestine battles within the family of Bayezit II. And Nicolò Giustinian relates the story of his demise: his Janissaries (a much envied, select corps who, in the 16th century, numbered 15,561 carefully chosen and well-trained soldiers, "the best men the Lord could have") forced the old sultan to abdicate in favour of his son Selim. But, above all, Andrea Gritti, a rich merchant, was sent to the city as orator in 1502, before he became a doge. There he lived for twenty years, and created a second family. He had two sons there, Lorenzo and Alvise, whom he sent to Padua to study,

19. Icona della *Vergine Nicopeia*, Venezia, Basilica di San Marco: l'immagine più venerata in città, simile ai mosaici di Santa Sofia a Costantinopoli, risale forse alla prima metà dell'XI secolo, ed è giunta in laguna, come la celebre Quadriga, con la conquista della capitale turca nel 1204.
Icon of the *Nicopeia Madonna*, Venice, St Mark's Basilica. One of the most venerated images in the city and similar to the mosaics at Hagia Sophia in Constantinople, it dates from the first half of the 11th century. It was brought to Venice, like the famous Triumphal Quadriga, after Venice's conquest of Constantinople in 1204.

and who went to live in Turkey (a wise move, considering the fate that awaited illegitimate children in Venice). The perhaps unscrupulous Alvise ("he feigned he was Turkish with the Turks, and European with Europeans") became one of Suleiman's counsellors, and such an important one that, in "authority and rank", he was the second most important in the entire empire. But his promoter, Ibrahim Pasha, fell, Alvise (1534) came to a frightening end, and Venice was consequently embroiled in a new war. Pietro Bembo was thus imprisoned, along with 24 merchants. In 1492, however, Girolamo Marcello was sent back to Venice after being accused of espionage (Ca' Marcello, on the Grand Canal, is where the famous musician Benedetto was born; the Marcello family also boasts a Lorenzo Marcello, a valiant general who fought against the Turks and the pope, bombarded Senigallia, raided a port to capture 25 of the sultan's ships and attacked Constantinople on June 26th, 1656. The Turks had 96 ships, while he had 63; 10,000 Muslims were killed, along with 300 Venetians; he liberated 5,000 Christians who had been made prisoner and forced to row on the Ottoman ships, 20 of which were captured. He was eventually killed by canon-fire, accompanied by his son Giovanni, who made sure that only his vice, a Badoer, was informed of his death).



➲ Many other 'upper-class' Venetians passed through the Sublime Porte: Pietro Zen, the great weaver of relations (Alessandro Vittoria sculpted his bust, fig. 13) and Andrea Priuli; Pietro Bragadin and Alvise Contarini; Jacopo Soranzo and Marcantonio Barbaro, a diplomat in very difficult times (fig. 14). And the Barbaro family is one of the most illustrious, having produced Ermolao, a famous philosopher, and Giosafat, a tireless traveller and ambassador. Giosafat, in fact, was in Constantinople from 1568 to 1574, and was therefore in the city in 1570 when the war over Cyprus began, which would lead to the Battle of Lepanto (October 7th, 1571). After all, as someone had it, "peace with the Turk is always only a truce". In a portrait of Giosafat (now in



Innsbruck), he is shown with a letter for "the wonderful friend" Mehmed Sokollu Pasha, Grand Vizir from 1565 to 1579. Although he had many friends in high places, they could do no more for him than have his imprisonment transformed into house arrest, where he spent three years before returning to Venice. At first he was guarded by 16 Janissaries, but then all the windows and doors were sealed "with Turkish ferocity", and he spent the rest of his time there, day and night, with lighted candles (the Serenissima, on the other hand, locked up all the Turkish merchants in a *palazzo* at the Rialto, and their leader in the castle of San Felice, in Verona). This, however, by no means prevented these men from communicating with their homeland. They sent coded messages on 'bombasina' paper (cheap material, according to Carla Coco, not normally used for correspondence), so that it would be harder to intercept them. A century later, another Barbaro, Antonio, would play an important role in that same part of the world. In 1679, he had the magnificent church of Santa Maria del Giglio (or Zobenigo) built. The façade has no representation of God, or the Virgin, or even the Republic. What it does have, however, is an inordinate number of ships, representations of naval battles and the maps of six cities (Zara, Candia, Split, Padua and Rome), where he held important political posts, especially that of 'sea captain'. While in San Giovanni e Paolo, the entrance to Smirne (1471) is immortalised on the tomb of Doge Pietro Mocenigo. A manuscript collected by the erudite Venetian Emmanuele Cicogna, the *Memorie turchesche*, describes the arrest of the *bailo* Giovanni Soranzi (1645), but also the dra-

matic death of the 'great dragoman' Grillo, and offers us a host of details: the fireplaces, a galliass, a caique, the seven towers on the seven hills of the capital city (just like Rome), the shops, the strongholds being rebuilt, the bazaars and markets, the bridges, and the aqueducts.

Faces, objects, places, and many singular details The *bailo* lived in a building that, in the 18th century, was Turkish in style; the '*Casa bailaggia*', as it was called, once belonged to the Salvago family who supplied the Republic with interpreters for generations. The building was later refurbished in Palladian style, perhaps excessively so, and then became the Italian Consulate. It was not the richest of posts, and we know of *baili* who wrote home asking for money; Leonardo Bembo succeeded Nicolò Giustinian, who, crippled with debts, even asked that "12 wax candles, priced 2 and a half lire" be sent to him (early 16th century). The dragoman, or interpreter, guaranteed communication, and the profession was passed down from father to son. At one point, a school for interpreters was founded in Venice, for 12 students, but as the preparation sometimes required up to 20 years' residency, and provided a paltry salary, the school was abandoned. The *bailo* nonetheless had, and maintained, a small court of about 15 people, including a priest and notary public. He would administer justice to the local Venetians three times a week; he inspected ships and their cargo both before they left and when they arrived, providing the captain with sailing papers, without which the ships could not dock in Venice. An extradition charter was also signed between the two states in 1451. Along with other 'Latins', the Venetian delegation would pay homage to the Sovereign each Sunday, even though the Venetian delegation was the only one that would not attend the subsequent imperial banquet. Because, as we shall see, the real constant of Venetian diplomacy was cunning, rather than caution. The Serenissima colony lived in the Galata, or Pera, quarter (now Beyoglu), founded by the Genoese in the Middle Ages. There were about 4,000 houses, and two Catholic churches (Santa Maria, a Santi Marco e Pietro); slaves lived in different quarters, and Jews, who had fled Isabella the Catholic's Spain, were even more isolated. The Venetian contingent was quite numerous. The Spaniard Cristóbal de Villalón, captured by corsairs in 1552, enslaved and brought to Constantinople, posed as a doctor, gained entry into Sinan Pasha's services, cured him of asthma and was ultimately

20. *Indicatore di Qibla*, o "*Segnamecca*", probabilmente eseguito a Venezia nel 1738, Venezia, Museo Correr.
Qibla or Mecca finder, probably produced in Venice in 1738, Venice, Museo Correr.

freed. He had the following to say about the Venetian quarter: "There is a navy yard, but also all the Venetians and Florentines in about 1,000 houses; there are also three convents of friars from our Catholic church. So that no-one can offend this church, the Grand Turk has provided two Janissaries armed with cudgels to guard it. If a Turk arrives, they give him leave to enter, but say 'Enter, look and be silent, otherwise we will break your head with our cudgels'. No Jew lives in Galata, but that is where they have their shops. Very few of the old shops have survived, because the Turks have destroyed and razed them".

If not completely opportunistic, Venice is most certainly cautious. When the Byzantine *basileus* Constantine was about to fall, the fleet sent to defend him, laden with men and provisions, did not arrive in time, perhaps because, just like Genoa, the Serenissima had already established commercial agreements with the Turks – in other words, a sort of peace had been undersigned *before* the fall. When the siege of Constantinople began, the government sent ships captained by Jacopo Loredan, whose brief was to defend the Venetian community without attacking the Turks (extant documents demonstrate that Venice did not intend to expose itself directly). Venetian ships were therefore deliberately late when, on May 29th, 1453, Mehmet II took Byzantium (he would be called *Fatih*, the conqueror), thanks also to an astute ploy. Constantine XI had the Golden Horn blocked by a huge chain, and Mehmed had 70 galleys dragged overland from beyond the hills into the sea on the other side of this chain. He then converted Hagia Sophia into a mosque, and began a wide-ranging building programme: the 'new splendours' would be printed by the Venetian printer Giovan Andrea Vavassore in the form of a perspectival map of the city, which would be enormously successful in Europe, thus providing an archetype for many. France wanted the Turks as allies; Venice refused. And the Serenissima would forever remain deaf to Papal eagerness: convinced to join the Great Crusade, Venice never ventured beyond the Dardanelles, thus basically guaranteeing the Crusade's failure; attacking the Turks, stated some, would be ruinous for the "private and public faculties"; Venice was only interested in business.

And what business! From the 14th to the 16th centuries, Venice bought wheat, both officially and on the black market, to meet European demands during the famines. Another constant was wool, and in 1591, following controversy regarding tares for

21. La polena della "bastarda" di Francesco Morosini, di metà XVII secolo, Venezia, Museo Storico Navale. La figura effigiata è del tutto simile alle sei che, nella collezione Barbarigo ceduta allo zar Nicola I nel 1850, costituivano la famosa cornice della *Maddalena penitente* di Tiziano Vecellio, ora a San Pietroburgo, Ermitage.
The figurehead for Francesco Morosini's ship, mid-17th century, Venice, Museo Storico Navale. The effigy is similar to the six that, in the Barbarigo collection ceded to Tsar Nicholas I in 1850, made up the famous frame for Titian's *The Penitent Mary Magdalene*, now at St Petersburg, Hermitage.





bales of wool, Constantinople nominated a *taradòr*, or 'tare official'. And then there were spices and fabrics (in the early 15th century, Venetian dyers discovered 'Turkish red') and carpets, as we shall see. From Venice, Turks even wanted globes, such as the famous 1559 globe in the shape of a heart, with Eastern names but Western toponyms. Merchandise was dispatched by sea. The lengthy peace between 1573 and 1645 (broken, ultimately, by the Turks) facilitated trade. Istanbul desired golden garments and silk, crimson Venetian damasks and velvets; Venice exported enormous quantities of Murano glassware, including the 900 mosque lamps requested by the vizier Mehmed Sokollu Pasha of the *bailo* Marcantonio Barbaro, whose brother Francesco, patriarch of Aquileia, wore a Turkish brocade chasuble (dated to before 1580). Venice produced lacquered or varnished shields, caskets, bindings and cabinets, all based on Eastern models. And in the 17th century 'Candian' ceramics imitated the lively ceramics of Iznik. Inbound spices, salted fish, poultry and leather crossed paths with outbound silk, glass, wool and jewellery. Timber came from the Belluno area, while furs, slaves and even caviar came from the Black Sea.



By the same token, soap from Aleppo and Tripoli, glassware from Damascus, leather from Tokat and ceramics were all shipped, and rarely arrived overland. But above all there were the silks, velvets and brocades from Bursa, and carpets and kilim rugs made in Cairo, Syria and Anatolia. Lorenzo Lotto himself owned a Turkish rug, which we know because it is said he had to pawn it several times. What's amazing, too, is that we still refer to

different types of rugs and carpets according to the names of artists who included them in their paintings. So, from the 19th century on we have the names Bellini, Memling, Holbein and Lotto (who immortalised them in six paintings). The most beautiful patterns are derived from Iznik ceramics and Bursa fabrics; another centre for carpet production was Usak, in Anatolia. For Venice, Istanbul was a flourishing market for art and marvels: in 1531, a "case for jewellery and gold" arrived in Venice; two years later, a German-made organ. But Venice gave the sultan Suleiman the famous 'four-crown' helmet, and in 1599 designed three gilt silver lamps and sumptuous mirrors for Constantinople, both of which we will analyse in greater depth.

Marin Sanudo writes in his *Diari* that, on the morning of March 14th, 1532, in the goldsmith's shop owned by Alvise Caorlini and two brothers, he saw "a beautiful gold helmet, full of gems with 4 crowns, on which are gems of extraordinary value and an exquisitely wrought gold plume, on which can be found 4 rubies, 4 large beautiful diamonds, worth 10,000 ducats, 12-carat red pearls, a large beautiful emerald, a large beautiful turquoise, all jewels of great value". This is the magnificent helmet for the equally magnificent Suleiman. All that is left of this helmet is a xylograph by Agostino di Musi in Paris, some dessins in New York (fig. 15), and an invoice for the "jewels that are in the helmet, with estimate" (currently at the Marciana library), from which we can deduce that the Venetians earned 115,000 ducats for the helmet, which is almost half of the total annual exports for Aleppo. The well-stocked State Archives in Venice holds a design (fig. 16) which is the model for the lamps mentioned above. The lamps were requested by the sultan, and the goldsmith Ancileo Diana presented the design, with sumptuously embossed gilt silver and mirrors, to the government and Doge Marino Grimani.

Business was booming, as it were, on the shipbuilding front as well. Firstly in reference to the *fruste*, small galleys for 36 or 44 rowers; then, from the mid 17th century, for larger galleys. One such galley being built in 1643, "also fitted out for weaponry", was over 43 metres long. When the ambassador Soranzo went to the circumcision ceremony for the sultan Murat's son in 1581, he arrived with two 28-oared galleys, with 40 soldiers on each galley. There was also a postal service with 150 couriers, the main headquarters for which were in Constantinople. The couriers

22. Vittore Carpaccio, *La predicazione di Santo Stefano a Gerusalemme*, Parigi, Musée du Louvre.
Carpaccio, *The Sermon of St Stephen at Jerusalem*, Paris, Musée du Louvre.

went overland to Kotor (in current Croatia), then via armed ship to Constantinople. Other ambassadors also used the service, thus allowing the Venetian ambassador to glean their secrets. There was also a regular passenger route from Split (a veritable free port) to Venice, and Turkish merchants were given first-class passage, with their own rooms on deck and a *fogon*, or kitchen that was separate from the crew's kitchens. In the 17th century, one of these merchants, Evliya Celebi, praised Venice, and especially its women: "They truly deserve their fame; they are fair beauties, with the eyes of gazelles, moon-shaped faces, words as sweet as honey; they have no rivals on this earth, and those who gaze on them lose their head". There were no hitches until the spice route veered towards the Cape, Amsterdam became a large market and France and Holland began to produce fabrics as well. The Turks themselves at first exonerated Venetians from paying duty (as opposed to the 10% duty levied by the Greeks). They then levied a 2% duty, but, in 1674, this was raised to 5% – a good 3% more than the duty imposed on the French, Dutch and English. Five years earlier Candia had fallen, and Venice lost what had been its 'aircraft carrier' (even though the word had yet to be invented) at the centre of what was once the Italians' sea. 'Fenemies', in other words. And for the entire period of Venetian-Eastern relations, which arguably date back to the year 828 CE, when two Venetian merchants stole the body of St Mark, there was never a moment devoid of reciprocal wariness.

Venetian diplomats often sent coded messages, with very specific code books (there is even one in the form of a musical score, sent by Charles V to Andrea Gritti), but these were sometimes intercepted. In 1453, a Venetian spy drew a detailed map (now at the Biblioteca Trivulziana, Milan) of the Rumeli Hisary castle, and this earliest of maps of the castle also includes written descriptions of the entire defence system. The last, devastating Turkish land incursion into Italian territory took place in Friuli (in 1944, Pier Paolo Pasolini based his *I Turcs tal Friùl* on this event), and Venice's brilliant retort was to construct the 'star-shaped city' of Palmanova (fig. 17): designed in 1593 by a commission made up of the more important city notables (Giacomo Foscarini, Marcantonio Barbaro, Marino Grimani, Zaccaria Contarini and Leonardo Donà), it was ostensibly and principallycreated to defend the Serenissima from the Turks.

Faces, objects, places, and many singular details: what has re-

mained of these remote times? Obviously, the fame of the characters, and almost emblematic objects and places. One such character is doubtlessly Cecilia Venier Baffo, who was Venetian even though she was born on Paros in 1525. A blonde Venetian beauty, she was kidnapped and held prisoner on board a ship for 12 years by the corsair Ariadeno Barbarossa before being offered to Suleiman, who placed her in his harem. She became the favourite of Selim III and mother to his successor, Murad III. Called 'Lady of Light' even though her full name was Cecilia-Nur Banu Venier Baffo Al-ì Osman, she always had a soft spot for the Serenissima. One of her Jewish maidservants guaranteed contact with the outside world, and she wrote to more than one *bailo*, sometimes even about frivolous subjects such as cushions and lapdogs. Logically, she converted to Islam, but some have maintained that she had her son secretly baptised. She had the Yeni Camii, the 'new mosque', built, which is now the oldest in the city after Bayezit. According to Alberto Arbasino, it is "one of the most lordly, baroque, with its black *ramages* against a white backdrop, like the church of the Jesuits in Venice".



23. Andrea Mantegna, *Pala di San Zeno*, Verona, chiesa di San Zeno.
Andrea Mantegna, *St Zeno Altarpiece*, Verona, church of San Zeno.

Another interesting character is the so-called 'Sultan of Genoa' (but we will mention him only briefly, as he has little to do with Venice), Scipione Cicala. Captured in 1561, he became one of Selim II's favourites, thus giving rise to a spectacular career which led to his having 600 slaves and becoming the admiral for the Ottoman fleet (Fabrizio De André's famous song, "Sinàn capudàn Pascià", is based on his story). He also demanded that Venice offer him a stipend of 2,000 zecchini per annum. According to Gino Benzoni, "the rioting *arsenalotti* in 1602" were clear in their disdain for him: he was "brutish", "dissolute", numbed by wine and glutted with food, "fit only for eating opium". To a certain extent, he is one of "Allah's Christians", who were adventurers, nobles, convicts and even members of the

church who, forced by circumstances (perhaps even to avoid being condemned to death), went to the Orient – from 1453 to 1623, of 48 Grand Viziers, at least 33 were converts.

➢ But there are also places, even commonplaces, that are just as important as these characters. Italian and Venetian expressions have borrowed much from this period, including "to smoke as much as a Turk", "to be as weird as a Turkish preacher", the ironic Venetian expression "if you see the Grand Turk, talk to him in Venetian" (and, in fact, Mehmet II wrote a letter in Venetian in 1480), and "Lord, here come the Turks!" There is even the famous Carnival attraction known as the "flight of the Turk", where a man in costume shimmies down a rope stretching from the Campanile in St Mark's to a raft in the Basin. But the Turk is also a frightening 'other': there is the fear that "he might impale us"; he is the most implacable of enemies, the Antichrist himself. In Italian, if you renege you are "playing the Turk" and deserve any punishment inflicted on you, perhaps even having your head sent to the Council of Ten. Venetian dialect has many words that derive from Turkish. *Papuzza* (slipper), for example, derives from the Persian word *papuç*; the garments known as *caffetà* and *dolama* are slight variants on their original counterparts; a calf-length boot, a *cisma*, derives from *çizme*, or boot; and the receptacle used for wine or grappa, the *bardaco*, is a mere transliteration of the original *bardak*, or glass.

➢ One of the non-commonplaces par excellence is the Fondaco dei Tedeschi, originally planned in 1579 (the dragoman Michele Membré had been asked to find an appropriate place), and finally came to light in 1621. It had 24 storerooms and 52 rooms, and was closed from midnight to dawn (in 1719 there were only 15 residents, the last of whom we have already mentioned). It also housed much (and some of it booty) of what currently exists in and around St Mark's, including the capital on the southern corner of the Basilica (fig. 18), similar to those at San Vitale in Ravenna, which originally came from the church of St Potito in Constantinople, commissioned by Anicia Giuliana in the late 5th century. As the church was in ruins, the capital was brought to Venice in the 13th century, along with other capitals now at St Mark's, and two pillars in front of the basilica's southern façade. While the Massimiano bishop's throne in Ravenna is Byzantine (first half of the 6th century), the throne in Venice, known as St Peter's, is Arabic, as can be seen from the plethora

of Qur'anic verses on the backrest. Tradition has it that the throne is that of the First of the Apostles, in Antioch, and was originally placed in the church of San Pietro in Castello, which was the seat of the bishopric of Venice until the 19th century. Again, in St Mark's Basilica, the mosaic depicting the mythical recovery, in 1094, of the relics of St Mark, originally lost during the reconstruction of the building, is the work of artists who had studied in Constantinople. The Treasure still houses, amongst many other things, the icon of the *Madonna Nicopeia* (fig. 19), the most venerated image in the city, which has been attributed to St Luke himself. In fact, it probably dates back to the first half of the 11th century, is similar to the mosaics in Hagia Sophia, and arrived in Venice, like the famous Horses of St Mark, after the conquest of Constantinople in 1204.



24. Lorenzo Lotto, *Giovanni della Volta con famiglia*, Londra, National Gallery.
Lorenz Lotto, *Portrait of Giovanni della Volta with His Wife and Children*, London, National Gallery.

We also have the Moors and camel on the buildings near Tintoretto's home, along with peace treaties (the Oriental calligraphy is so ornate that they almost resemble Christmas trees) and the cloths they were wrapped in. These cloths, unfortunately, have been separated from their original contents, as the Austrians sent everything to Vienna in 1805 (in 1866 they gave back only some of the items). Then there is the famous heart-shaped globe with Turkish script (it would seem that a few noblemen in Venice formed a society that would display the globe wherever possible) and a 'Mecca finder' (fig. 20), a curious object that shows the direction for Qibla and prayers. Both were made in Venice. The final flourishes can be found between 1837 and 1858, when Gaspare Fossati and his two brothers became the main architects in a Venice in the throes of renewal (and, while they were restoring Hagia Sophia, they brought to light its mosaics), while in the late 19th century the eclectic Raimondo D'Aronco, from Gemona in Friuli, held sway. And we could continue in this vain forever.

There are, however, three more extravagances. Times change,

and as a figurehead, Francesco Morosini chose a Turk, but in chains (fig. 21). This was similar to the six along the frame of one of Titian's most famous paintings (according to legend, he was holding it in his hands when he died), *The Penitent Mary Magdalene* formerly of the Barbarigo family (fig. 21), and now at St Petersburg (see «VeneziAltrove», 2006). And then we have a series of images that are quite different from the Orientals' own, of their rugs or turbans, immortalised in famous paintings from the golden age of Venetian art: the Turkish headgear in Giovanni Bellini's *Supper of Emmaus* (in the church of San Salvatore, Venice) and *Martyrdom of St Mark* (Scuola Grande di San Marco, attributed variously to Giovanni Bellini or to Vittore Belliniano) with its wealth of Turkish costumes; Gentile and Giovanni Bellini's *Preaching of St Mark* (now at Brera) and Vittore Carpaccio's *Sermon of St Stephen at Jerusalem* (now at the Louvre, fig. 22), Titian's *Sacred Conversation with the Pesaro Donors* (in the church of the Frari), Paolo Veronese's *Martyrdom of St Justine* (Padua, Museo Civico) and Jacopo Palma the Younger's *St Catherine of Alexandria* (again at the church of the Frari), Tintoretto's *St Mark Freeing the Slave* (Venice, Gallerie dell'Accademia), Giovanni Mansueti's beautiful *St Mark Baptising Anianus* (now at Brera, p. 6), the many carpets in Mantegna's *St Zeno Altarpiece* (fig. 23) and Paris Bordon, Lorenzo Lotto's *Portrait of Giovanni della Volta with His Wife and Children* (London, National Gallery, fig. 24), and many more besides.

But let's close with two conquests – one Venetian, and the other Turkish. Venice discovered coffee in Constantinople. The first to mention the beverage ("boiling black water" extracted from a seed, *kahavé* in Turkish) was Gian Francesco Morosini, a *bailo* in 1585 (the first coffee shop in Constantinople was opened in 1554). As a medicinal plant, it was imported from Egypt to Venice in 1638, and was extraordinarily expensive. And in 1683, it could only be drunk in one locale, in St Mark's Square, the "salon of the world", according to Alfred de Musset: the Caffè Quadri, where it was still called by its original Turkish name. In the 18th century, 34 different locales offered the drink, seven of them in the Procuratie. Soon afterwards there were 208, about thirty of which were in St Mark's Square. In the mid 18th century, Goldoni wrote his *The Coffee Shop*. The Lavena (originally the Regina d'Ungheria, then the Orso Coronato) was the preferred *caffetteria* for Wagner, D'Annunzio and the *marchesa* Casati Stampa, who often took her leopard for a walk at the end of a leash.

The most famous coffee shop, however, is the Florian. It was founded in 1720 (as Alla Venezia Trionfante) by Floriano Francesconi, who passed it on to his nephew Valentino (a friend of Canova's). Giorgio Quadri arrived from his native Corfu in 1775, and the long rivalry between his café (called "Caffè Civile e Militare" during the period of Austrian rule) and Florian's. The first to offer larger cups (and a price hike, from 2 to 5 *soldi*) was Antonio Bresciani in Campo della Guerra. Giuseppe Boduzzi, at his Aurora café in St Mark's Square, served it in "beautiful porcelain" accompanied by silverware.

The Turkish 'conquest', however, is an anthem – even though, when it was devised, it was no longer Venetian except perhaps by virtue of ancient roots. For a while, the Turkish national anthem (each sultan chose his own) was a tune composed by Giuseppe Donizetti, Gaetano Donizetti's elder brother, who was born in Bergamo (1788) and died in Constantinople (1856). His passion for band music led him to study under Simone Mayr, and he began his career as a band leader in the Savoy army. He served at Elba and in Sardinia before arriving in Constantinople in 1828, where Mahmud II wanted to reorganise the musical life of the court and had heard of him. Mahmud II liked him, and gave him a stipend of 8,000 francs a year. Donizetti opened a 'Western music' school in Turkey, directed in the harem and composed the national anthem. In 1842 he was granted the Légion d'honneur by the French; in 1848, Liszt composed a *March pour le Sultan Abdul Médjid-Khan (Giuseppe Donizetti)*, a paraphrase of Donizetti's anthem for Mahmud's successor, Abdul. Donizetti was to remain at the sultan's service for about 30 years, until his death. His anthem was replaced in 1921, when the Turkish anthem became the *Independence March*, which begins "Fear not! For the crimson flag [...] shall never fade". Donizetti was given the title of Pasha, and was even made general for his artistic merits. Times had certainly, and profoundly, changed since the times of Gentile and Dario.



TANTE ODISSEE: IL PATRIARCA FUGGE SUI TETTI, LO SALVA IL VESSILLO TURCO

SMEMBRATI ED EMIGRATI COSÌ DIECI IMMENSI TIEPOLO GIÀ DEI QUERINI STAMPALIA

Tiziana Bottecchia

La nascita della Fondazione Querini Stampalia, in campo Santa Maria Formosa a Venezia, è degna d'un racconto. Perché s'accompagna a gustosi episodi durante i tempi difficili del 1849, ma soprattutto alla dispersione di dieci importanti teleri di Giambattista Tiepolo, grandi fino a cinque metri e mezzo, ceduti allora, e, dopo tante peripezie, oggi suddivisi tra New York, Vienna, e San Pietroburgo.

1. Giambattista Tiepolo, *Il Trionfo di Mario*, particolare dell'autoritratto, all'estrema sinistra. Giambattista Tiepolo, *The Triumph of Marius*, detail showing self-portrait, far left of painting.

Ma cominciamo dall'inizio: i Querini del ramo di Santa Maria Formosa o "dai Zii", cioè dei Gigli, dall'Ottocento sono detti anche Stampalia, perché, dal 1413 al 1537, esercitano la signoria feudale sull'isola greca di Astypalaia, nell'arcipelago delle Sporadi. La tradizione fa risalire la loro origine all'inizio della storia di Venezia, e costituiscono una famiglia di spicco nel patriziato della *Serenissima*. L'ultimo discendente è Giovanni Querini Stampalia; nasce il 5 maggio 1799: due anni dopo la caduta della Repubblica; il padre Alvise ne era stato l'ultimo ambasciatore a Parigi.

Giovanni Querini (fig. 2) non s'era mai sposato, né aveva figli, anche se la famiglia sperava molto in lui, come erede maschio e prosecutore della dinastia. Un ricco carteggio con il padre ne testimonia con vivace chiarezza il carattere indipendente e la spiccata personalità, che s'erano manifestati fin dall'adolescenza. E quando l'ormai sessantenne Alvise Querini, nel 1824, chiede ripetutamente al figlio le sue intenzioni su un eventuale matrimonio, Giovanni reagisce in tono indignato, chiarendo di non essere disposto a tollerare da parte del padre tanta ingerenza nei suoi affari privati. Un carattere così determinato, che nemmeno la lettura del testamento della madre gli farà cambiare idea. Nelle ultime volontà, Maria Teresa Lippomano (della famiglia di Girolamo, discusso *bailo* a Costantinopoli, non si sa se ucciso, o suicida, al forzato rientro in patria, 1591) chiede l'intervento «della Beatissima Vergine, accioché colle sue preghiere interceda presso il Divino suo figliolo la grazia che mio figlio almeno

dopo la mia morte abbia a prendere moglie, cosa da me e dal povero suo padre tanto e tanto desiderata». Ma l'ultimo dei Querini Stampalia preferirà perpetuare in altro modo l'eredità secolare del casato. Così, l'11 dicembre 1868, quando redige il testamento, destina tutti i suoi possedimenti, mobili e immobili (case, ville, palazzi, terreni, ma anche le raccolte d'arte e di libri) a una fondazione (fig. 3); e, con attenzione e lungimiranza, vincola il lascito a precise indicazioni sulle finalità da perseguire e sugli strumenti da attivare.

Giovanni Querini Stampalia muore dunque a settant'anni, il 25 maggio 1869, dopo aver attraversato buona parte delle vicende della Venezia ottocentesca, dalla dominazione austriaca all'Unità, e affidato il patrimonio e il nome stesso della famiglia ad un'istituzione culturale assolutamente nuova per la città, e perfino per l'Italia. E forse, sono proprio le vicissitudini del tormentato Risorgimento veneziano, che quel patrimonio avevano toccato da vicino durante i moti rivoluzionari, a confermare il conte Giovanni nella felice intuizione di voler lui stesso mettere, con un gesto munifico, nelle mani della città, perché ne fosse beneficiaria e custode, tutti quei beni che avrebbero rischiato di essere sottratti, distrutti, o dispersi, in un'epoca di profondi rivolgimenti politici e sociali.

Un dipinto di Luigi Rossi, ancora oggi nella Fondazione, racconta il *Sacco del Palazzo Querini nel 1849* (fig. 4): quando il secondo piano del palazzo di Santa Maria Formosa era affittato al patriarca Jacopo Monico, che vi si era dovuto trasferire già nel 1826, per consentire i lavori nella nuova sede patriarcale alla piazzetta dei Leoncini, proprio accanto a piazza San Marco. Cacciati gli austriaci nel 1848, dopo quindici mesi di Repubblica, nella città stremata da un lungo assedio corre voce che il patriarca abbia sottoscritto una petizione per la resa agli austriaci. Il 3 agosto 1849, la fazione disposta alla resistenza ad ogni costo decide così di prendere d'assalto la residenza patriarcale: mobili, oggetti preziosi, libri, monete e medaglie vengono buttati in canale, e i pezzi migliori, oltre a sacchi pieni di monete d'oro, sono rubati. Il patriarca è rocambolescamente costretto a fuggire dalla propria residenza dal tetto, attraverso il sistema di ponti aerei che, dal Seicento, collegano palazzo Querini alla chiesa di Santa Maria Formosa: così, può poi raggiungere in gondola l'isola di San Lazzaro degli Armeni, dove, per difenderlo, vengono issate nientemeno che le insegne dell'Impero Ottomano.

Non molto dopo, il 24 agosto, gli austriaci tornano a Venezia e riportano l'ordine costituito. Intanto, però, da palazzo Querini sono ormai spariti valori per 100 mila lire austriache dell'epoca; né è più possibile ripescare dal canale tutti i cocci di due vasi cinesi della dinastia Qing, per ricomporli poi pazientemente nelle forme originali. Nelle loro evidenti cicatrici, questi due vasi, ora nel Museo della Fondazione, testimoniano oggi l'inutile furia di quell'evento, a memoria di quanto vi fu perduto.



2. Pittore veneto, *Ritratto di Giovanni Querini Stampalia*, metà secolo XIX, Venezia, Fondazione Querini Stampalia.
Veneto painter, *Portrait of Giovanni Querini Stampalia*, mid-19th century, Venice, Fondazione Querini Stampalia.

Istituita la Fondazione, il patrimonio non subisce più alcun attacco rivoluzionario; tuttavia, nei primi anni, la Fondazione stessa consente, in una situazione di paradossale emergenza economica e in un contesto culturale forse alquanto appannato, la dispersione di un gruppo di opere d'arte di inestimabile valore, che oggi arricchiscono le collezioni di altri musei. Nel 1854, qualche anno dopo il saccheggio che Rossi rappresenta nel dipinto, Giovanni Querini eredita infatti dalla nonna materna Cecilia Dolfin, tramite lo zio Gasparo Lippomano, l'edificio tardo rinascimentale di Ca' Dolfin a San Pantalon, dove il giovane Giambattista Tiepolo (1696-1770), alla fine del terzo decennio del Settecento, aveva lasciato il segno della sua raggiunta maturità artistica, dipingendo dieci grandi tele, il cui soggetto deriva dalla storia romana.

Di Tiepolo è oggi presente nelle raccolte della Fondazione Querini Stampalia un solo dipinto, che non rientra in quella serie: raffigura infatti Daniele Dolfin IV (fig. 5), detto Girolamo (1656-1729), provveditore e "generale da mar", che aveva combattuto i turchi a fianco di Francesco Morosini, ed era stato mutilato a una mano nella battaglia di Metellino. È lo stesso che l'11 febbraio 1709 dà una grandiosa festa in onore di Federico IV di Danimarca e Norvegia, per la quale decide di coprire tutto il cortile del palazzo di San Pantalon, costruendovi un'immensa sala in legno, ornata e ammobiliata, che univa dieci camere illuminate a giorno, e in cui si potevano ascoltare differenti concerti di musica. Alcuni critici sostengono che, per questa occasione, Nicolò Bambini e Antonio Felice Ferrari affrescano il soffitto del salone con l'*Apoteosi della famiglia Dolfin*; ma, più probabilmente, l'incarico è eseguito da Bambini e dal suo quadraturista tra il

1710 e il 1715, a seguito della decorazione della Biblioteca udinese, voluta da Dioniso Dolfin (1663-1734), patriarca di Aquileia e fratello di Daniele.

Comunque sia, i due artisti creano per Ca' Dolfin una cornice architettonica illusionistica sulle pareti, intorno a dieci cornici a stucco, destinate ad accogliere dipinti su tela eseguiti «dalli più celebri pittori» (fig. 6). Così, infatti, un altro fratello di casa Dolfin, Daniele III, detto Giovanni (1654-1729), detta al suo notaio, redigendo testamento, il 30 aprile 1726, prima di partire per l'incarico di *bailo*, ambasciatore a Costantinopoli, da cui non farà più ritorno. È inoltre probabile che, data la stima riposta dai fratelli nel patriarca, anche in questo caso, come in quello precedente, abbiano affidato a lui la scelta degli artisti, e incaricato nuovamente chi, in quegli anni, lavora nel palazzo patriarcale di Udine. Dove, nelle estati dal 1726 al 1728, Tiepolo affresca due cicli di storie dell'Antico Testamento. I dipinti per il palazzo veneziano sono realizzati nei medesimi anni, però nella stagione invernale, poco adatta alla stesura del "buon fresco". I Dolfin gli commissionano la decorazione delle pareti del salone maggiore del palazzo a San Pantalon, con dieci grandi tele che raffigurino episodi memorabili della storia di Roma repubblicana, tratti dagli *Epitoma di Tito Livio bellorum* di Lucio Anneo Floro, per celebrare così la loro dedizione alla *Serenissima*; e le due commissioni consolidano l'emergente Tiepolo come il più grande pittore veneziano vivente.



3. La facciata del palazzo rinascimentale sede della Fondazione Querini Stampalia, con l'installazione di Joseph Kossuth.
The façade of the Renaissance *palazzo* housing the Fondazione Querini Stampalia, with an installation by Joseph Kossuth.

A Ca' Dolfin, l'artista è costretto ad adattare le proprie idee allo schema preesistente, piuttosto "pesante", eseguito da Bambini e Ferrari. Un forte legame concettuale e specifici nessi iconologici tra gli affreschi e le dieci tele permettono di leggere la decorazione della sala come il risultato di un unico programma iconografico. A Venezia, per i dipinti narrativi di questo genere, di solito si usavano tele orizzontali, soprattutto per la rappresentazione dei "trionfi", comunemente proposti come cortei di persone che sfilano lungo la tela. Nonostante le difficoltà, Giambattista riesce a capovolgere la situazione a proprio favore, permettendo ai cortei qui rappresentati di avanzare dal fondo verso il primo pia-

no: facendoli quasi traboccare dal dipinto, per invadere lo spazio reale. È questa una prima felice intuizione del metodo illusionistico, che egli poi applicherà in maniera magistrale, diversi anni più tardi, nei grandi affreschi parietali di palazzo Labia. Tiepolo giunge qui a definire la propria tecnica: i dipinti dimostrano l'estrema capacità narrativa, frutto dell'appassionato studio di Veronese, e il suo stile, capace di infondere alle tele una luce brillante, che esalta la ricchezza dei colori.

Complessivamente, le dieci tele raccontano l'espansione di Roma, dalla fondazione fino al dominio dell'Italia intera. I singoli episodi, nelle forme originarie, erano accompagnati da iscrizioni latine, per chiarirne il significato; e, nel programma iconografico complessivo, correlati ai medaglioni di valore allegorico, in origine collocati sopra i dipinti: erano degli *exempla virtutis*. Dell'intero ciclo, l'unica tela datata è *Il trionfo di Mario*: sul medaglione appeso all'asta in alto, compare l'anno 1729, che indica la conclusione del lavoro per i Dolfin. A sigillo dell'impresa, come farà lungo tutta la sua carriera, Tiepolo pone, all'estrema sinistra del quadro, il proprio autoritratto (fig. 1).



4. Luigi Rossi, *Sacco del Palazzo Querini nel 1849*, seconda metà del XIX secolo, Venezia, Museo della Fondazione Querini Stampalia.
Luigi Rossi, *Sack of Palazzo Querini in 1849*, Venice, Fondazione Querini Stampalia museum.

L'avvenimento più antico raffigurato nella serie ricorda le battaglie di Roma con le tribù confinanti: di *Muzio Scevola davanti a Porsenna* sopravvive anche un bozzetto preparatorio, ora al Museo di Digione. La tela (fig. 7) raffigura l'episodio saliente: Muzio Scevola appoggia la mano sulle fiamme; e Tiepolo trascrive in immagini le parole di Floro: «"Osserva – egli disse – e sappi a che sorta di uomo sei fuggito"; Muzio era senza timore, ma il re rimase sconvolto, come se la sua stessa mano stesse bruciando». Nella tela *Bruto e Arrunte* (fig. 8) sono ritratti, mentre si uccidono con le lance, il fondatore della Repubblica romana, Bruto, ancora a cavallo, e Tarquinio Arrunte, figlio di Tarquinio il Superbo e comandante dell'esercito etrusco, che voleva attaccare Roma e restaurarvi la monarchia (509 a.C.). A questo proposito, Floro scrive che «Bruto uccise Arrunte, il figlio del re, con le sue stesse mani, e cadde morto sul suo corpo a causa di una ferita infertagli dal suo nemico, come se questi volesse inseguirlo anche negli inferi». Un'altra tela, *Veturia che supplica Coriolano* (fig. 9), si riferisce alla storia di Coriolano, che, dopo aver sconfitto

i Volsci, è cacciato per il suo dispotismo e, per vendetta, nel 487 a.C., muove alle armi contro Roma proprio quelli che aveva prima sottomesso. Il generale romano è ritratto alle porte dell'Urbe, quando viene fermato dalle implorazioni della madre Veturia e della moglie Volumnia, che lo convincono a ritirarsi.



5. Giambattista Tiepolo, *Ritratto di un Dolfin procuratore e generale da mar*, 1755-1760, Venezia, Museo della Fondazione Querini Stampalia.
Giambattista Tiepolo, *Portrait of a Member of the Dolfin Family, Procurator and Sea General*, 1755-1760, Venice, Fondazione Querini Stampalia museum.

La dittatura offerta a Cincinnato (fig. 10) raffigura il nobile romano mentre è richiamato, nel 458 a.C., per assumere la dittatura che lo porterà a guidare l'esercito e a vincere i Volsci e gli Equi. Cincinnato è raggiunto nel suo esilio volontario, intento a coltivare i campi; Floro scrive: «Il littore trovò il patrizio che lavorava chino sul suo aratro». Le scene di *Fabio Massimo davanti al senato di Cartagine* e *Annibale contempla la testa di Asdrubale* (figg. 11 e 12) illustrano due episodi delle guerre puniche. La prima raffigura Quinto Fabio Massimo davanti al senato di Cartagine mentre, nel 218 a.C., chiede ragione dell'attacco alla città spagnola di Sagunto, il detonatore della seconda guerra punica, che porta Annibale a entrare in Italia e minacciare seriamente Roma; la seconda scena, piena di foschi presagi, rappresenta il condottiero cartaginese che guarda inorridito la testa del fratello Asdrubale, gettata nell'accampamento dai romani per infierire sul morale suo e delle sue truppe, e interpretata da Annibale come il segno dell'imminente sconfitta, che, infatti, avverrà di lì a poco, per mano di Scipione.

Il già citato *Trionfo di Mario* (fig. 13), posto originariamente tra queste due tele, rappresenta il generale vittorioso Gaio Mario che, 104 a.C., conduce a Roma, in catene, l'africano Giugurta. La carriera politica di Mario era cominciata tre anni prima, quando era stato eletto console e incaricato di condurre la guerra appunto contro Giugurta, re della Numidia. Conquistate parecchie città, Mario infligge una grave sconfitta alle forze di Giugurta che, trasportato a Roma, dopo aver ornato il trionfo di Mario è gettato nel carcere Tulliano. Un problema di titolazione si pone per la scena di un secondo trionfo, poiché l'iscrizione è troppo lacunosa: comunemente, è noto come *Il trionfo di Sci-*

pione, ma, secondo la critica recente, il quadro rappresenta invece *Il trionfo di Manio Curio Dentato* (fig. 14), episodio del 275 a.C., quando il console sconfigge Pirro, principe dell'Epiro, e rientra a Roma conducendovi, per la prima volta, gli elefanti. Con questo titolo, il dipinto è esposto oggi all'Ermitage di San Pietroburgo. Due grandi tele con scene di battaglia non recano alcuna iscrizione, e presentano perciò anch'esse problemi di titolazione. Numerosi critici affermano che eternino *La presa di Cartagine* (fig. 15) del 146 a.C., ad opera di Publio Cornelio Scipione, e *La battaglia di Vercelli* (fig. 16), vinta da Mario sui Galli Cimbri nel 101 a.C.; negli ultimi anni si sono avanzate nuove ipotesi, ma qui si preferisce mantenere i titoli con cui i due dipinti sono ormai esposti al Metropolitan Museum of Art di New York.



6. Il salone di Ca' Dolfin, oggi sede dell'Università Ca' Foscari di Venezia. The great hall, Ca' Dolfin, now used by the University of Venice, Ca' Foscari.

La disposizione originaria vedeva ai lati della porta d'accesso, su una delle pareti lunghe del salone di Ca' Dolfin, le due scene di battaglia di identiche dimensioni (412 × 377 cm) ora a New York, *La presa di Cartagine* e *La battaglia di Vercelli*; sulla parete opposta, tra le cinque finestre che costituivano l'unica fonte di luce in tutta la sala, i più piccoli (383 × 182 cm), ora a Vienna: *Bruto e Arrunte* e *Annibale contempla la testa di Asdrubale*. Le altre sei tele erano collocate, tre per parte, sulle rimanenti due pareti, con i giganteschi *Trionfi* in posizione centrale: sulla parete occidentale, e cioè illuminata da sinistra, *Il trionfo di Mario* (559 × 327 cm), ora a New York, tra *Fabio Massimo davanti al senato di Cartagine* e *La dittatura offerta a Cincinnato* (ambedue 387 × 224 cm); sulla parete orientale, *Il trionfo di Manio Curio Dentato* (545 × 322 cm), affiancato da *Muzio Scevola davanti a Porsenna* (387 × 227 cm) e da *Veturia che supplica Coriolano* (387 × 224 cm). Queste ultime cinque tele sono conservate oggi a San Pietroburgo; tutte le dimensioni, come si vedrà più avanti, sono peraltro approssimative.

Ma cerchiamo ora di capire come mai nemmeno uno di questi dieci preziosi dipinti si trovi più a Ca' Dolfin, né tantomeno a palazzo Querini Stampalia (anzi: neppure a Venezia, né, addirittura, in Italia), seguendo, attraverso gli studi e i documenti disponibili, i percorsi che hanno portato gli imponenti Tiepolo

dalle pareti d'un palazzo della *Serenissima*, ai musei di tre grandi diverse città straniere. Quando Ca' Dolfin, nel 1854, passa in eredità ai Querini, gli oggetti mobili vengono portati fuori dal palazzo, a eccezione proprio di queste tele, lasciate in totale abbandono, nell'edificio già fatiscente. In una recensione del 1909, Ernest de Lipart ricorda una visita a Ca' Dolfin nel 1870, quando anche l'ultimo Querini era ormai scomparso; e racconta l'allora desolante spettacolo del palazzo: lo scalone, di marmo rosso, già venduto scalino per scalino, tanto che per raggiungere il primo piano nobile occorreva un attrezzo a pioli. De Lipart conferma d'aver visto il salone ancora decorato con dipinti di Tiepolo; ma il soffitto permetteva di contemplare anche un pezzo di cielo, poiché, squarciato da una bomba austriaca nel 1848, non era mai stato riparato: le finestre rotte lasciavano libero accesso alle intemperie.

7. Giambattista Tiepolo, *Muzio Scevola davanti a Porsenna*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage. Giambattista Tiepolo, *Mucius Scaevola Before Porsenna*, St Petersburg, Hermitage.

Nonostante tutto, poco sorprende quindi che la Fondazione, costretta a dismissioni disastrose per assolvere al pagamento delle altissime tasse di successione (217 mila lire: cifra assai elevata per il tempo), e non in grado di reperire tanta liquidità, il 29 agosto 1871 decida di vendere il palazzo di San Pantalon a Moisè Michelangelo Guggenheim, per 16.520 lire. I dieci Tiepolo gli erano già stati ceduti il 16 giugno dello stesso anno, per 6.000 lire. I profili irregolari dei dipinti, imposti dalle nicchie in cui dovevano inserirsi, una volta rimossi dall'edificio vengono alterati: Guggenheim, antiquario e commerciante, per venderli più facilmente, aggiunge infatti della tela, "rettificandoli" e facendoli così diventare meno impegnativi rettangoli.

Poco dopo, i Tiepolo sono acquistati da un collezionista di Vienna, il barone Eugenio Miller von Aicholz. Keith Christiansen, *curator* del Metropolitan Museum, ha scoperto e pubblicato nel 1998, sul bollettino del museo, che von Aicholz viene a Venezia nel 1872, e si affida a Giovanni Morelli (celebre conoscitore d'arte, che donerà la sua raccolta all'Accademia Carrara di Bergamo, e diverrà senatore; restituisce a Giorgione, tra l'altro, la *Venere dormiente* ora a Dresda; ne ha ricostruito il profilo Jaynie Anderson, per Adelphi, nel 1991), per farsi aiutare a comprare nuovi quadri. Da una lettera dello stesso Morelli – che si firma «Nane M.» – a suo cugino, sappiamo che il 20 febbraio 1872, con grande disapprovazione dello stesso Morelli, il barone aveva comprato le dieci tele di Tiepolo, da un mercante di Venezia, per 46 mila franchi. Un'altra missiva dello stesso Morelli, a sir



Austen Henry Layard il 5 marzo 1872, conferma che il mercante d'arte era proprio Michelangelo Guggenheim.

Non è chiaro che cosa il barone austriaco intendesse fare con quelle enormi tele, visto che non possedeva una dimora abbastanza grande per esporle; ancora non ne disponeva nel 1876, quando le pone in vendita a Parigi, divise in due gruppi. Uno è acquistato dal collezionista russo Polovtzeff, che nel 1886 lo dona al Museo dell'Accademia Stieglitz di Pietroburgo, da cui, nel 1934, passa all'Ermitage, dove ancora si trova. L'altra serie di cinque tele, invenduta, torna a Vienna. Dove, tra il 1877 e il 1888, von Aicholz finalmente decide di costruire una splendida residenza a Prinz-Eugen Strasse 28, proprio di fronte al Belvedere. La palazzina, distrutta nella Seconda guerra mondiale, rimane ora visibile solo nei libri di architettura. Lì, tuttavia, le tre tele più grandi sono infine esposte nel 1886: decorano le pareti della sommità della scala principale (fig. 17). Delle due più piccole non si conosce invece la collocazione nel palazzo; però, si sa che già nel 1900 vengono messe all'asta, con gran parte del patrimonio del barone. Ancora una volta, tuttavia, non trovano acquirenti, e quindi ritornano a Vienna.



8. Giambattista Tiepolo, *Bruto e Arrunte*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
Giambattista Tiepolo, *Brutus in the Battle with Aruns*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Il barone muore nel 1919, senza eredi; la sua casa, con tutti gli arredi, è acquistata da Camillo Castiglioni, un intraprendente conte italiano che aveva fatto fortuna durante la Prima guerra mondiale. Figlio di un rabbino di Trieste, da impiegato di una piccola banca era divenuto tra i più ricchi industriali nella nuova Vienna postbellica. Sposato con un'attrice, proprio il suo amore per il teatro e per la scenografia gli suggerisce di collocare tende elettriche davanti alle tele del Tiepolo, per poterle rivelare improvvisamente agli ospiti. Per Castiglioni, tuttavia, la festa dura poco: già nel 1924, infatti, dichiara bancarotta. In cambio del permesso di esportare le altre tre, vende per una cifra irrisoria le due tele più piccole al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Arrotola le più grandi, le spedisce a Zurigo, e le dà in pegno a Stefan Mendl, di cui era debitore; e poiché il debito non viene estinto, nel 1935 diventano definitivamente

proprietà di quest'ultimo. Da Zurigo, Mendl emigra a New York, portando con sé i giganteschi dipinti. Troppo grandi, però, anche per il suo appartamento, a Central Park West; così, finiscono in un deposito a Sarnac Lake, nello stato di New York, dove restano per altri trent'anni. Almeno una volta, nel 1951, vengono srotolati, per verificarne le condizioni, che non erano cattive, se non dove Guggenheim aveva aggiunto nuova tela, evidentemente assai più scadente di quella usata da Tiepolo oltre 150 anni prima. Di queste opere, non si sa più nulla fino al 17 giugno 1965, quando l'esecutore testamentario di Mendl scrive a James J. Morimer, allora direttore del Metropolitan, per proporgli l'acquisto. L'indomani, il curatore del dipartimento dei dipinti, Claus Virch, conferma l'interesse del museo. Quattro mesi dopo, il 15 ottobre, le tele sono trasportate da Sarnac Lake al Metropolitan, e il mese successivo, l'accordo è concluso.



9. Giambattista Tiepolo, *Veturia che supplica Coriolano*, San Pietroburgo, Ermitage.
Giambattista Tiepolo, *Veturia Pleading with Coriolanus*, St Petersburg, Hermitage.

Tutti e tre i musei che hanno acquisito i dipinti hanno poi cercato di riportarli alle dimensioni originali, seguendo gli elementi tecnici delle tele; ma, purtroppo, non si è andati più in là di un'approssimazione: infatti, il confronto con le nicchie di provenienza non è più possibile, poiché l'architetto milanese Giambattista Brusa, nuovo acquirente del palazzo di San Pantalon, le modifica nel 1876, per inserirvi degli specchi. Dopo la rimozione da Ca' Dolfin nel 1871, sette delle tele sono ritornate, solo temporaneamente, a Venezia, per essere riunite a ca' Rezzonico nel 1996, nella mostra *Giambattista Tiepolo 1696-1996*. Ma a parte quel breve periodo, da oltre 130 anni sono separate per sempre, e ormai fuggite irrimediabilmente all'estero. Uno dei tantissimi tesori emigrati.



MISHAPS, OR HOW A FLEEING PATRIARCH WAS SAVED BY THE TURKISH FLAG

TEN LARGE QUERINI STAMPALIA TIEPOLOS DISMEMBERED AND REMOVED FROM VENICE

Tiziana Bottecchia

The birth of the Fondazione Querini Stampalia in Campo Santa Maria Formosa, Venice, is a story well worth being told. Not only because it is framed by appetizing episodes during the difficult times of 1849, but above all because it sanctioned the loss of ten important Tiepolos, which were up to five and a half metres in size. They were ceded that year and, after various mishaps, ended up in New York, Vienna and St Petersburg. But let's start at the beginning: the Querini family of the Santa Maria Formosa, or "dai Zii" or "Gigli", branch, added the name Stampalia in the 19th century because, from 1413 to 1537, they had exercised feudal *signoria* over the island of Astypalaia in the Sporades archipelago. According to tradition, the family had been in the city since its inception, and were one of the most important in the Serenissima's patriciate. The last descendent was Giovanni Querini Stampalia, who was born on May 5th, 1799, just two years after the fall of the Republic. His father Alvise had been the Republic's last ambassador to Paris.

Giovanni Querini (fig. 2) never married and had no children, even though his family expected much from him as the sole male heir and continuer of the dynasty. The copious correspondence between Giovanni and his father makes it perfectly clear that he was a highly individual character, and had been since his teenage years. When the sixty-year-old Alvise Querini repeatedly asked his son in 1824 what his marital intentions were, Giovanni indignantly replied that he had no intention of tolerating this sort of interference in his private affairs, not even from his father. He was so determined that not even the reading of his mother's will managed to change his mind. In her last will and testament, Maria Teresa Lippomano (one of the descendents of Girolamo Lippomano, a controversial *bailo* to Constantinople – historians have yet to decide whether he was killed or committed suicide when he was forced to return to Venice in 1591) asked for the intervention of the "most beatific Virgin, that she may, through her prayers, in-

10. Giambattista Tiepolo, *La dittatura offerta a Cincinnato*, San Pietroburgo, Ermitage.
Giambattista Tiepolo, *Cincinnatus Offered the Dictatorship*, St Petersburg, Hermitage.

tercede with the Divine Lord her Son that my own son through His grace may, after my death, take a wife, which his poor father and I so ardently desire". But the last of the Querini Stampalias chose another route to perpetuate his family's centuries-old inheritance. Thus, on December 11th, 1868, when he wrote his own will, he bequeathed all his possessions – furniture and buildings (houses, villas, *palazzi* and land, along with his art collection and books) – to a foundation (fig. 3); and, with admirable foresightedness and care, he defined the aims that were to be pursued and how they were to be reached.

Giovanni Querini Stampalia died at the age of 70, on May 25th, 1869, after having been directly involved in most of the events of 19th-century Venice, from the Austrian domination to the Unification of Italy; he left his heritage, and linked the name of his family, to a cultural institution that was the only one of its kind not only in Venice, but in Italy itself. And, perhaps, it is precisely because of the vagaries of the stormy Venetian Risorgimento, which most affected this heritage during the revolutionary movements, that confirmed Count Giovanni's fortuitous intuition – he himself wanted to give the city, through a magnificently generous donation, all those effects that would otherwise have been stolen, destroyed or lost during this particularly turbulent political and social phase.

A painting by Luigi Rossi, still now at the Fondazione, tells the story of the *Sack of Palazzo Querini in 1849* (fig. 4), when the second floor of the Santa Maria Formosa *palazzo* was rented by the Patriarch Jacopo Monico, who had moved there in 1826 when the new patriarchal headquarters were being built in Piazzetta dei Leoncini, right next door to St Mark's Square. The Austrians were expelled in 1848, and, after 15 months of Republican rule and under siege from the Austrians, the city was full of rumours according to which the Patriarch had signed a petition asking for the city to surrender to the Austrians. On August 3rd, 1849, the die-hard anti-Austrian faction therefore decided to raid the patriarch's residence. Furniture, precious objects, books, coins and medals were thrown into the canal, and the best pieces, as well as sacks full of money, were stolen. The patriarch was forced to flee via the roof of Palazzo Querini, which was joined by a series of bridges (originally built in the 17th century) to the church of Santa Maria Formosa. He was thus able to get to the island of San Lazzaro degli Armeni by gondola; when he arrived on the is-

11. Giambattista Tiepolo, *Fabio Massimo davanti al senato di Cartagine*, San Pietroburgo, Ermitage. Giambattista Tiepolo, *Fabius Maximus Before the Senate at Carthage*, St Petersburg, Hermitage.

land, the insignia of the Ottoman empire were raised in his defence. Shortly after, on August 24th, the Austrians returned to Venice and re-established their rule. Nonetheless, 100,000 Austrian lire's worth of goods had been removed from Palazzo Querini, including a Qing dynasty vase, which had been thrown into the canal and whose various shards could not all be found and put back together again. The remains of this vase can now be seen in the Fondazione museum, and are testimony to the senseless fury of that evening's raid and a poignant reminder of what was lost.



Once the Fondazione was founded, the family's fortunes were never again prone to revolutionary attack. However, in its early years, the Fondazione itself, due to a paradoxical state of economic emergency and in a rather murky cultural context, assented to the removal of a group of priceless works of art which can now be seen in the collections of other museums. In 1854, a few years after the looting depicted in Rossi's painting, Giovanni Querini inherited from his maternal grandmother Cecilia Dolfin, via his uncle Gasparo Lippomano, the late-Renaissance building of Ca' Dolfin at San Pantalon where, in the late 1730s, the young Giambattista Tiepolo (1696-1770) had painted ten enormous canvases based on Roman history. They were confirmation of his new-found artistic maturity.

Only one of Tiepolo's paintings is still in the Fondazione Querini Stampalia collections, and it does not belong to this series. It is, rather, a portrait (fig. 5) of Daniele Dolfin IV, called Girolamo (1656-1729), superintendent and "sea general", who had fought against the Turks alongside Francesco Morosini, and who had been wounded in the battle at Metellino. On February 11th, 1709, Dolfin hosted a huge party in honour of Frederick IV of Denmark and Norway, for which he had the entire courtyard of his home at San Pantalon covered,

building an immense wooden hall which he then decorated and furnished, and which contained ten separate rooms where different concerts could be attended. Some critics maintain that, for this occasion, Nicolò Bambini and Antonio Felice Ferrari frescoed the ceiling of the hall with the *Apotheosis of the Dolfin Family*, but it is much more likely that Bambini undertook the fresco along with his 'quadraturist' some time between 1710 and 1715, when Dioniso Dolfin (1663-1734), Patriarch of Aquileia and Daniele's brother, had his Biblioteca decorated in Udine.



12. Giambattista Tiepolo, *Annibale contempla la testa di Asdrubale*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
Giambattista Tiepolo, *Hannibal Recognising the Head of His Brother Hasdrubal*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Be that as it may, for Ca' Dolfin the two artists created an illusionistic architectural frame on the walls around 10 stucco frames, which were to contain paintings undertaken by "the most famous of painters" (fig. 6). This, in fact, is what another Dolfin brother, Daniele III, also called Giovanni (1654-1729), dictated to his notary public in his will, dated April 30th, 1726, just before he left for his post as *bailo*, or ambassador, to Constantinople, whence he would never return. It is also very likely that, considering the brothers' respect for the Patriarch, they allowed him to choose the artists (just as they had done before); they therefore engaged the same artists who had worked in the Patriarchal building in Udine. And it was here that Tiepolo, in the summers of 1726-1728, frescoed two Old Testament story cycles. The paintings for the Venetian *palazzo*, however, were undertaken during the winter months of the same years, and winter is certainly not an ideal season for laying down a 'good fresco'. The Dolfins commissioned a series of decorations for the main hall at the San Pantalon *palazzo*, with 10 large canvases depicting memorable episodes from the history of Republican Rome lifted from Lucio Anneo Floro's *Epitoma di Tito Livio Bellorum*. The aim was to celebrate their dedication to the Serenissima, but the paintings also consolidated the fame of the emergent Tiepolo as the greatest living Venetian artist.

Tiepolo, however, was forced to adapt his ideas to the pre-existing, rather 'heavy-handed' scheme put together by Bambini and Ferrari. The strong conceptual and iconological links between the frescoes and the 10 canvases allow for a unified reading of the decorations in the hall as if they were a single iconographic set. For narrative paintings of this sort, it was customary in Venice to use horizontal canvases, especially for representations of the so-called 'triumphs', usually depicted as processions of citizens along the length of the canvas. Despite the difficulties encountered, Tiepolo manages to use the situation to his own advantage, painting the processions as moving from the background towards the foreground of the painting, almost making the citizens spill out beyond the limits of the painting into the real space within the hall. This is his first, and successful, use of the illusionistic method, which he would later hone to commanding levels, years later, in his large wall frescoes at Palazzo Labia. And it was at Ca' Dolfin that he defined his technique: the paintings are a testament to extraordinary narrative skill, the end result of an impassioned study of Veronese and his style, providing the canvases with a brilliant light that enhances the richness of the colours.



13. Giambattista Tiepolo, *Il trionfo di Mario*, New York, Metropolitan Museum of Art.
Giambattista Tiepolo, *The Triumph of Marius*, New York, Metropolitan Museum of Art.

The 10 canvases relate the story of the expansion of Rome, from its foundation to its domination of Italy. Originally, the individual episodes, or *exempla virtutis* as they were called, were accompanied by Latin inscriptions designed to explain the contents, and, in the overall iconographic plan, were correlated with the allegorical medallions originally placed above the paintings. The only canvas from the cycle bearing a date is the *Triumph of Mar-*

ius; the year 1729 appears on the rod above the medallion, thus indicating the end of the undertaking for the Dolfins. As a final touch, Tiepolo placed a self-portrait in the extreme left of the painting (fig. 1), which he did throughout his entire career.

The earliest episode depicted in the series is that of the battles of Rome against surrounding tribes: of *Mucius Scaevola Before Porsenna*, in fact, we still have a preparatory sketch, currently at the Dijon museum. The canvas's subject is the salient episode of the story (fig. 7), where Mucius Scaevola places his hand over a flame. Tiepolo thus puts into pictures Floro's words: "'Observe', he said, 'and be familiar with the sort of man you have escaped from'; Mucius was fearless, but the king was appalled, as if his own hand were burning". In the canvas *Brutus in the Battle with Aruns* (fig. 8), Tiepolo depicts Brutus, the founder of the Roman Republic, still on horseback, and Tarquinius Aruns, son of Tarquinius Superbus and commander of the Etruscan army, who wanted to attack Rome and restore the monarchy (509 BCE). Floro has the following to say about this episode: "Brutus killed Aruns, the king's son, with his own hands, and fell dead on his body because of the wound inflicted on him by his enemy, as if this latter wished to follow him to the underworld". Another canvas, *Veturia Pleading with Coriolanus* (fig. 9), refers to the story of Coriolanus who, after having defeated the Volsci, is expelled because of his despotism and, in revenge, foments those he had previously forced into submission to bear arms against Rome (487 BCE). Coriolanus, a Roman general, is depicted at the walls of Rome, where he is brought to a halt by his imploring mother Veturia and wife Volumnia, who succeed in dissuading him from attack.

Cincinnatus Offered the Dictatorship (fig. 10) depicts the Roman nobleman's recall to Rome in 458 BCE to assume the dictatorship that will allow him to lead the army and defeat the Volsci and Aequi. Cincinnatus is visited during his voluntary exile as he is cultivating his fields. Floro writes: "The lictor found the patrician bent over his plough". The scenes of *Fabius Maximus Before the Senate at Carthage* and *Hannibal Recognising the Head of His Brother Hasdrubal* (fig. 11 and fig. 12) depict two episodes from the Punic Wars. The first shows Quintus Fabius Maximus before the Carthaginian senate in 218 BCE asking for permission to attack the Spanish city of Saguntum, which was to set off the second Punic War that would eventually lead Hannibal to invade Italy and threaten Rome. The

14. Giambattista Tiepolo, *Il trionfo di Manio Curio Dentato*, San Pietroburgo, Ermitage.
Giambattista Tiepolo, *The Triumph of the Commander Manius Curius Dentatus*, St Petersburg, Hermitage.

second scene, full of dark foreboding, depicts a horrified Hannibal contemplating the head of his brother Hasdrubal, which had been thrown into the Carthaginian camp by the Romans to undermine their morale, and that Hannibal feels is a sign of his imminent defeat (and indeed he would soon be defeated at the hands of Scipio).



The already-cited *Triumph of Marius* (fig. 13), originally placed between these two paintings, represents the victorious general Gaius Marius who, in 104 BCE, led the African Jugurtha into Rome in chains. Marius' political career had begun three years earlier when he had been elected consul and entrusted with the war against Jugurtha, the king of Numidia. After having conquered many cities, Marius inflicted an overwhelming defeat against Jugurtha, who was brought to Rome and, after having been part of the triumph of Marius, was placed in the Tullianum. The scene depicting a second triumph, however, is difficult to entitle because of the piecemeal nature of the inscription. It is commonly known as *The Triumph of Scipio*, but, according to recent criticism, the scene is actually a depiction of *The Triumph of the Commander Manius Curius Dentatus* (fig. 14), which took place in 275 BCE when Dentatus, a consul, defeated Pyrrhus, the prince of Epirus, and led elephants into Rome for the very first time. And in fact this is the title it now has at the Hermitage in St Petersburg. Two large canvases depicting battle scenes have no inscription, and are also therefore difficult to name. Many critics affirm that they depict *The Capture of Carthage* in

146 BCE by Publius Cornelius Scipio (fig. 15) and *The Battle of Vercellae*, won by Marius over the Cimbri in 101 BCE (fig. 16). Many new hypotheses have been put forward over the past few years, but we have preferred to maintain the titles by which the paintings are known at New York's Metropolitan Museum, where they are currently held.

According to the original layout, the two paintings of identical size (412 × 377 cm), *The Capture of Carthage* and *The Battle of Vercellae*, were along one of the long walls of the Ca' Dolfin hall with the entrance doorway; on the opposite wall, between the five windows that provided the only lighting for the entire hall, were the smaller (383 × 182 cm) paintings, now in Vienna, of *Brutus in the Battle with Aruns* and *Hannibal Recognising the Head of His Brother Hasdrubal*. The other six paintings were placed, three a side, along the remaining two walls, with the enormous *Triumphs* occupying central position. On the western wall, i.e. illuminated from the left, was *The Triumph of Marius* (559 × 327 cm), now at New York, between *Fabius Maximus Before the Senate at Carthage* and *Cincinnatus Offered the Dictatorship* (both 387 × 224 cm); on the eastern wall, *The Triumph of the Commander Manius Curius Dentatus* (545 × 322 cm), flanked by *Mucius Scaevola Before Porsenna* (387 × 227 cm) and *Veturia Pleading with Coriolanus* (387 × 224 cm). The latter five paintings are currently at St Petersburg, and all sizes given, as we shall see below, are merely approximate.

15. Giambattista Tiepolo, *La presa di Cartagine*, New York, Metropolitan Museum of Art.
Giambattista Tiepolo, *The Capture of Carthage*, New York, Metropolitan Museum of Art.

16. Giambattista Tiepolo, *La battaglia di Vercelli*, New York, Metropolitan Museum of Art.
Giambattista Tiepolo, *The Battle of Vercellae*, New York, Metropolitan Museum of Art.

But what we are most interested in is why none of these ten invaluable paintings is no longer at Ca' Dolfin, let alone Palazzo Querini Stampalia (well, actually, no longer in Venice or Italy at all). To answer this question we have to refer to available studies and documents, thus establishing the paths that these imposing Tiepolos followed in their journey from a Serenissima *palazzo* to the museums of three large foreign cities. When Ca' Dolfin was inherited by the Querini family in 1854, all the furnishings were removed from the building except for these paintings, which were left in the already dilapidated *palazzo*. In a 1909 review, Ernest de Lipart recalls a visit to Ca' Dolfin in 1870 (by which stage the last of the Querinis was deceased). He was appalled at the state of the building, and writes that its red marble staircase had been sold, step by step, thus forcing him to use a ladder to reach the *piano nobile*. De Lipart states that he saw the hall with its Tiepolos, but he also adds that the ceiling allowed him to catch glimpses of the sky (the ceiling had been partially destroyed by an

Austrian bomb in 1848), and the broken windows exposed the entire hall to the elements.

Despite all of this, however, it is hardly surprising that the Fondazione, forced to sell off as much as possible to pay the extortionate estate duty of 217,000 lire (an inordinate amount of money for the period), decided to sell its San Pantalon building to Moisè Michelangelo Guggenheim for 16,520 lire on August 29th, 1871. The 10 Tiepolos had already been sold on June 16th of the same year for 6,000 lire. The irregular profiles of the paintings, due to the strangely-shaped niches they had to be placed in, were altered once the paintings were removed from the building, and Guggenheim, antique dealer and merchant, even added strips of canvas to the paintings to 'rectify' them and make them more 'saleable' in traditionally rectangular shape.





Shortly afterwards, the Tiepolos were bought by a Viennese collector, baron Miller von Aicholz. Keith Christiansen, curator of the Metropolitan Museum, discovered (and published in the Museum's bulletin in 1998) that von Aicholz came to Venice in 1872 and called on Giovanni Morelli (a famous art connoisseur who would later give his collection to the Accademia Carrara in Bergamo, and become senator; he also gave back to Giorgione the *Sleeping Venus*, now at Dresden; see Jaynie Anderson, Adelphi, 1991) to help with purchasing new paintings. According to a letter written by Morelli himself (signed "Nane M.") to his cousin, dated February 20th, 1872, the baron bought the 10 Tiepolos from a Venetian dealer for 46,000 francs. In another letter by Morelli

to sir Austen Henry Layard, dated March 5th, 1872, he confirmed that the art dealer was none other than Michelangelo Guggenheim.

It is unclear what the Austrian count wanted to do with the enormous paintings, considering he did not own a large enough home to exhibit them; he still didn't have one in 1876, when he put the paintings up for sale in Paris in two distinct groupings. One of these was bought by the Russian collector Polovtzeff, who gave them to the St Petersburg Stieglitz academy in 1886, whence they were donated to the Hermitage in 1934, where they are currently held. The second series, of five paintings, remained unsold and was sent back to Vienna. It was here, between 1877 and 1888, that von Aicholz finally decided to build an impressive residence at 28, Prinz Eugenstrasse, right in front of the Belvedere. The building, destroyed during the Second World War, can now only be admired in books devoted to architecture. In 1886, it was nonetheless here that the three largest paintings were hung along the walls at the top of the main staircase (fig. 17). We have no idea where the smaller paintings were hung in the building, however, although we do know that they were put up for auction in 1900, along with most of the baron's property. Once again, there were no takers, and the paintings returned to Vienna.



Von Aicholz died, heirless, in 1919. His house and all its furnishings were bought by Camillo Castiglioni, an enterprising Italian count who had made a fortune during the First World War. Son of a Triestine rabbi, he went from being a clerk in a small bank to one of the richest industrialists in post-War Vienna. He married an actress, and it was precisely because of his love for the theatre and stage settings that he decided to place electrically-operated curtains in front of the Tiepolos, so that they could be suddenly revealed to viewers. But, alas, Castiglioni's luck wasn't destined to last, and in 1924 he was declared bank-

rupt. He sold the smallest paintings to the Kunsthistorisches Museum in Vienna for a pittance in order to be allowed to export the other three. These he sent to Zurich, where they were given as surety to Stefan Mendl, to whom he owed quite a deal of money. As he never settled his debt, the paintings became Mendl's property in 1935. Mendl then migrated from Zurich to New York, where he took the enormous paintings. They were so large, in fact, that they could not be accommodated in his Central Park West apartment; hence they ended up in a depot at Sarnac Lake, NY, where they remained for thirty years. The paintings were unrolled at least once, in 1951, to check on their condition. They were deemed to be in good condition except for those parts where Guggenheim had added strips of canvas, obviously cheaper than the original canvas used by Tiepolo 150 years before. Here they remained untouched until June 17th, 1965, when Mendl's executor wrote to James J Morimer, the then director of the Metropolitan, to propose their sale. The following day, Claus Virch, curator of the painting department, confirmed the Museum's interest. Four months later, on October 15th, the paintings were moved from Sarnac Lake to the Metropolitan, and the following month the deal was formally undersigned.

After having bought the Tiepolos, all three museums subsequently attempted to restore the paintings to their original size, following the canvas's own technical specifications. The end result, however, is merely approximate because it was no longer possible to measure the original niches the paintings had been hung in (Giambattista Brusa, a Milanese architect, bought the *palazzo* and modified the interiors in 1876 to have mirrors installed). After their removal from Ca' Dolfin in 1871, seven of the paintings returned to Venice, albeit only temporarily, for the 1996 Ca' Rezzonico exhibition entitled *Giambattista Tiepolo 1696-1996*. But apart from that brief re-appearance, they have been irrevocably separated for over 130 years, and have fled forever abroad. One of the countless Venetian treasures to have done so.

17. Tre delle tele tiepolesche esposte nella residenza viennese del barone von Aicholz, 1913 circa.
Three of the Tiepolos in the Viennese home of Baron von Aicholz, 1913 circa.


ICONOLOGIA
OVERO
DESCRITTIONE DE
RIPA

LE MILLE PERIPEZIE DEI DIPINTI NATI PER LA CITTÀ, DOVE DI SUO RESTA IL 7%

ITINERARIO DI UNA DIASPORA: GIRO DEL MONDO IN CERCA DEI TIZIANO NON PIÙ A VENEZIA

Rosella Lauber

«Son doi ghiotti a un tagliero»: così si profilano Tiziano Vecellio (fig. 2) e il poliedrico antiquario imperiale Jacopo Strada (fig. 3), approdato in laguna per comprare e spedire all'estero intere collezioni d'arte, incluse opere del cadorino. È del mercante rivale Niccolò Stoppio l'incisivo giudizio, in una delle lettere al banchiere Hans Jakob Fugger del 1568-69. Il proverbio latino «duo unum expetunt palumbem», riferito a due che appetiscano la medesima cosa, è quindi ripreso da Stoppio, antagonista di Strada, ma meno fortunato: uno di quei «chiacchieroni straordinari» che forniscono notizie confidenziali (Panofsky, 1969). Propensione agli affari e intraprendenza sarebbero dunque doti condivise da Tiziano e dal suo *compare* Strada: e l'agente "si guadagna" l'onore d'esser ritratto dal pittore più ricercato in Europa, forse proprio con un'*expertise* favorevole a Tiziano fornita a Massimiliano II, in merito all'offerta di sette *Favole*, in realtà realizzate in gran parte dalla bottega e versioni delle *Poesie* per Filippo II. Secondo Stoppio, Tiziano non è però indulgente con Strada: lo definisce «uno delli solemni ignoranti», e uso a «caccia[r] tante carotte ai tedeschi quanto si può immaginar». Mentre in laguna tenta invano d'acquistare la raccolta Vendramin per Alberto V di Baviera, Strada riesce a farsi eternare da Tiziano (il ritratto è nelle collezioni dell'arciduca Leopoldo Guglielmo nel 1659, poi al Kunsthistorisches Museum di Vienna) promettendogli in cambio una fodera di zibellino per un mantello: forse evocata dal pittore, "a promemoria", nella pelliccia che sembra scivolare dalla spalla di Strada, raffigurato con la spada di cavaliere, mentre sorregge un'*Afrodite* prassitelica, e sul tavolo ha una lettera indirizzata al «magnifico» Tiziano.

A discapito di Stoppio, Strada ottiene da Vecellio anche la *Pomona*, probabilmente la *Fanciulla con vassoio di frutta* (fig. 4), a Praga sino al 1648 e poi presso Cristina di Svezia, forse da identificarsi con quella acquistata dal museo di Berlino a Firenze, dall'*abate* Celotti, nel 1832, già creduta l'effigie della figlia prediletta di

1. Tiziano Vecellio, *Allegoria del Tempo governato dalla Prudenza*, Londra, The National Gallery.
Titian, *Allegory of Prudence*, London, The National Gallery.

Tiziano (riconosciuta piuttosto nel *Ritratto di Lavinia* e nella *Fanciulla in abito bianco con ventaglio*, fig. 5, quadri entrambi a Dresda, acquistati nel 1746 dalla raccolta ducale di Modena, la cui modella sarebbe la stessa della *Lavinia* ora a Vienna, come pure della *Salomè* del Prado, già di Carlo I Stuart). Stoppio è irritato per aver ricevuto invece una *Persiana*, probabilmente la cosiddetta *Sultana Rossa* (o *Rosselana*), la moglie favorita di Solimano, ritratta da Tiziano, come – almeno per Vasari e Ridolfi – la loro figlia Cameria. Potrebbe tramandarne memoria la tela di Sarasota (fig. 6), già a Firenze, raccolta Riccardi, poi a Roma, da Luciano Bonaparte, e quindi a Londra, in collezione Holford: oltre all'analogo costume della *Persiana* degli *Habiti* (1598) di Cesare Vecellio, mostra una rosa sulla scollatura, forse un'allusione al nome Rosselana, mentre sulla mano spunta una donnola. Animale che compare anche nella tizianesca *Veneziana* del Kunsthistorisches Museum, già nelle collezioni di Leopoldo Guglielmo e raffigurata da David Teniers nel *Theatrum Pictorium*, primo catalogo illustrato a stampa, dove, fra le incisioni di 243 quadri italiani, 47 sono ascritti a Tiziano, passati poi nelle collezioni imperiali viennesi (fig. 7).

Nel Kunsthistorisches Museum confluisce anche la collezione del «mercante onorato» Bartolomeo dalla Nave, comprata nel 1636-38 dall'inglese Basil Feilding per il cognato, il marchese James Hamilton, e in ultima analisi per il re Carlo I. I dipinti dalla Nave erano «li più belli della citta»: lo scrive il parigino Gabriel Naudé a Cassiano dal Pozzo, a una data che scopriamo precoce, il 6 marzo 1638. Nella raccolta dalla Nave spiccano molti Tiziano, fra cui la *Ninfa e pastore (Dioniso e Arianna)*, fig. 8, e la cosiddetta *Violante*: Ridolfi (1648) ricorda, fra gli altri, una dama detta la *Gattina*, e il «Medico suo detto il Parma». Nella nuova documentazione che stiamo per pubblicare, un atto notarile inedito testimonia clausole e condizioni del contratto con cui Bartolomeo, nato dai mercanti d'origine bergamasca Ceroni, detti dalla Nave per l'insegna dell'esercizio, apre a San Bartolomeo il 6 novembre 1629 un negozio di colori, punto strategico d'incontro di pittori, commercianti, agenti. E un altro documento, sinora non pubblicato, ci svela la lista in italiano della collezione dalla Nave. Infatti, nel 1637, Feilding invia a Hamilton un elenco in inglese della raccolta, pubblicato da Waterhouse nel 1952, rivelatosi però incompleto: la cosiddetta *Lista A*, plausibilmente la traduzione di un ipotizzato elenco originario in italiano; da qui sviste di tra-

scrizione, omissioni, a volte errori. Invece, la lista da noi riscontrata è appunto in italiano. E annovera un numero di dipinti superiore, anche di Tiziano, spesso descritti con più precisione, oltre a dettagliare sculture finora non note. In alcuni casi, documenta anche misure più estese di quelle nella *Lista A*, con annotazioni marginali, a suggerire l'anteriorità dell'elenco italiano rispetto a quello inglese. In particolare, per il *corpus* di Tiziano la collazione dei documenti permette di precisare attribuzioni, definizioni e misure, e aggiungere le descrizioni di dipinti omessi dalla *Lista A*, fra cui i ritratti «del Parma suo medico quadro rarissimo» (fig. 9) e del finora sfuggente Fabrizio Salvaresio, presentato dalle parole italiane come «Turcimanno della Repubblica Veneta, con un Paggio moro, et un Horologgio» (fig. 10). La nuova lista integra pure lacune e puntini di sospensione; così, dopo la descrizione della «bella Gatta», troviamo proprio quella della «Turchetta Rossa», introdotta, nella lista inglese, come «A picture of another Woman called the red turk with a [...] in her hand», senza dunque comprendere il termine che ora possiamo invece restituire, grazie all'elenco italiano: «Il Ritratto d'altra Donna chiamata la Turchetta Rossa con un schirato in mano». La *Sultana Rossa* o *Rosselana*, con la donnola aggrappata alla mano, assume dunque sempre più rilievo, nelle fonti e nei documenti.



2. Tiziano Vecellio, *Autoritratto*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
Titian, *Self-Portrait*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Dalla A alla Zeta, da l'Aja a Zoppè di Cadore: inseguendo la firma di Tiziano, risultano 589 dipinti in 92 luoghi (fig. 11), dopo una selezione su oltre un migliaio di quadri a lui ascritti in gallerie pubbliche e private; così calcoliamo nei due volumi di Cavalcaselle e Crowe, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi* (1877-78). Quantunque le gallerie britanniche predominino, nell'indice dei toponimi, la lettera più ricca è la *V*: 91 opere, di cui 43 a Venezia e 42 a Vienna. In laguna, tuttavia, non rimane nemmeno un decimo, anzi esattamente il 7,3 per cento, dell'intera produzione di Tiziano. La sua arte non conosce oblio; dai 101 quadri, oltre a disegni e stampe, della storica mostra di *Tiziano* a Ca' Pesaro nel 1935, alle esposizioni del 2007-2008 a Belluno e Pieve, Vienna e Venezia, molteplici sono le celebrazioni dedicate al

maestro, quasi un'«icona della cultura»: così è stata definita la sua *Venere di Urbino*, attorno a cui tutto ruotava a Bruxelles per il Festival *Europalia 2003*. E quando, nei cinquant'anni dei Trattati di Roma, ciascuno dei 27 paesi europei ha esibito in Quirinale un'opera rappresentativa, l'Italia ha scelto un ritratto di Tiziano, *L'uomo dagli occhi glauchi*, ora a Palazzo Pitti.



3. Tiziano Vecellio, *Ritratto di Jacopo Strada*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
Titian, *Portrait of Jacopo Strada*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

In nessun altro genere l'artista s'è cimentato quanto nella ritrattistica: nei tre volumi di Wethey (1969-75), fra autografi, di scuola o attribuiti, o perduti, i ritratti sono 275, e 188 le opere religiose, 126 i dipinti mitologici e storici. Rispetto a un *corpus* di quasi 589 opere (tante ne contiamo sia in Wethey, sia in Cavalcaselle-Crowe), ma che può raggiungere anche 633 voci (così in Valcanover, 1969), la percentuale rimasta a Venezia sembra assai tenue. Tuttavia, e sovente, Tiziano stesso destina "all'estero" molte opere, sin dall'origine: queste, dunque, da non includere nella "diaspora veneziana".

Il cadorino, infatti, è ricercato da una costellazione di committenti. Presto, l'artista e i suoi dipinti cominciano a viaggiare lungo e attraverso i versanti alpini, per innumerevoli corti. La casa di Tiziano è sempre colma di quadri (anche voltati sulle pareti, in attesa del tocco finale), oltre che di ospiti, spesso riuniti in feste e cene, descritte anche dal Prisciianese nel 1540: in quell'anno, in cambio d'un arpicordo, Tiziano realizza il ritratto di Alessandro Trasuntino degli Organi. Un flauto compare nell'effigie d'uomo di Detroit (già a Berlino, raccolta Stumm), ritratto tardo, affine a quello di Baltimora (nel Settecento in collezione Orsini) e ai due di Copenhagen. Fra le numerose *Nude* con musicisti, Ridolfi ricorda anche quella dipinta per il giureconsulto Francesco Assonica, la *Venere con organista e cagnolino* oggi al Prado, passata a Carlo I, poi nelle collezioni reali spagnole, nel 1814 trasportata a Parigi, e restituita nel 1816. La *Venere con Cupido e suonatore di liuto* è entrata invece al Metropolitan Museum nel 1936: già a Ferrara e a Roma nelle collezioni del principe Pio, e nel 1765 ad Holkham Hall, sarebbe fra quelle rimaste alla sua morte nella dimora di Tiziano.

Nel 1566, Vasari osserva a Venezia, in casa di Tiziano, un autoritratto del 1562: riconosciuto prima nell'effigie ora a Berlino (già dai Barbarigo di San Raffaele, acquisita poi da Cicognara e Solly), e, più di recente, nell'*Autoritratto* di profilo del Prado (fig. 2); l'anziano artista brandisce il pennello, a smentire le malevole voci, riferite da Stoppio, secondo cui, per il tremore alle mani, delegava il dipingere, riservandosi solo i tocchi finali. L'autoritratto di Vecellio appartiene poi a Rubens e a Filippo IV di Spagna; è registrato all'Alcazar nel 1666, e dal 1821 è al Prado. Nell'inventario del 1567-69 della collezione Vendramin è segnalato un autoritratto circolare di Tiziano, poi riconosciuto nell'asta del 1666 dei dipinti del pittore Nicolò Renieri: e l'*incipit* delle 65 *Gratie* di Renieri, quadri offerti in vendita, presentava sei dipinti consecutivi di Tiziano.



4. Tiziano Vecellio, *Fanciulla con vassoio di frutta (Pomona)*, Berlino, Staatliche Museen.
Titian, *Young Girl with Fruit Tray (Pomona)*, Berlin, Staatliche Museen.

Alienazioni, e persistenze: tra le prime opere di Tiziano, è *Jacopo Pesaro presentato a san Pietro da papa Alessandro VI* (fig. 12), voluta dal vescovo di Pafo Jacopo Pesaro, capo della flotta papale, per celebrarne la vittoria sui turchi del 1502, e la riconquista di Santa Maura, insieme alle forze navali spagnole e veneziane. La piccola pala, copiata da Van Dyck, passa a Carlo I e poi in varie collezioni; Guglielmo I d'Olanda la compra a Parigi e la dona al museo d'Anversa nel 1823. La *Fuga in Egitto* resiste invece in un celebre palazzo di San Marcuola (dove muore Wagner e ora ha sede il Casinò municipale), nonostante mutino i padroni di casa: Andrea Loredan al tempo di Vasari, i Calergi Grimani in quello di Ridolfi e Boschini. Il dipinto è infine ceduto al conte Bruhl; dagli eredi, nel 1768, a Caterina la Grande, che così pone le basi per l'Ermitage a San Pietroburgo. Dove giungono anche le casse spedite da Venezia, 1850, colme di dipinti già Barbarigo della Terrazza; v'erano confluite molte opere rimaste dopo la morte di Tiziano nella sua casa, ceduta dal figlio Pomponio a Cristoforo Barbarigo nel 1581 (si veda «VeneziAltrove» 2002 e 2006). La loro punta di diamante è il *corpus* tizianesco di circa venti opere, con la *Maddalena* e la *Venere allo specchio* (ora, però, a Washington).

Il doppio ritratto della *Giovane donna con figlia* è invece ritrovato nel 1946, in un garage londinese dove il mercante Gimpel l'aveva nascosto durante la guerra. Nicolò Giustiniani, erede dei Barbarigo, trattiene alcuni Tiziano, fra cui i ritratti di *Francesco I* (Leeds, collezione Harewood) e di *Filippo II* (Cincinnati, Art Museum); uno, perduto, del doge *Antonio Grimani*; e quello di *Andrea Gritti*, passato nella collezione von Heyl di Darmstadt e ora al Metropolitan di New York. Oltre a Gritti (di cui un altro ritratto è a Washington), Tiziano effigia vari dogi: dipinti spesso distrutti dal fuoco, o ormai lontani dalla *Serenissima*; Loredan, Antonio Grimani, Lando, Donato, Trevisan, Francesco Venier (già in collezione Trivulzio, ora alla Thyssen di Madrid); e Niccolò Marcello di profilo (già dagli Aldovrandi di Bologna, acquistato da Leone XII, dal 1836 nei Musei Vaticani). A Tiziano spettano 25 ducati per ogni ritratto di un nuovo doge, in quanto pittore della *Serenissima* dal 1517: quando avviene anche una precoce "diaspora" di un suo dipinto prima a Palazzo Ducale, *San Michele Arcangelo fra i santi Giorgio e Teodoro* (il frammento con *San Giorgio*, già in collezione Cini, è ora in raccolta privata), inviato in omaggio dalla Repubblica al maresciallo di Francia visconte di Lautrec, con scontento popolare, riferito da Sanudo. Nei suoi *Diarii*, nel 1531, si leggono invece i preparativi in Palazzo Ducale, per collocare il dono di un Contarini, la *Cena in Emmaus*, identificabile in quella acquistata da sir Worsley, e ora a Brocklesby Park.

Una «testa femminile» e alcune «abbozzature», già in casa di Tiziano e alienate da Pomponio, sono segnalate da Ridolfi presso Jacopo Tintoretto: fra cui anche il *Cristo coronato di spine* di Monaco, venduto quindi, secondo Boschini, da Domenico Tintoretto a un «oltramontano», e poi all'Elettore di Baviera. Tiziano conservava anche opere come la tarda *Tarquinio e Lucrezia*, ora all'Akademie di Vienna, riapparsa nell'asta Prisko del 1907; da connettere all'analogo dipinto di Cambridge per Filippo II, mentre quello di Bordeaux, acquistato a Venezia da Lord Arundel, 1613, passa a Carlo I, dopo il 1649 al banchiere Jabach, quindi a Mazarino. Nel 1671, entra infine nella raccolta di Re Sole, e poi al Louvre, con altri cento dipinti ex Jabach, fra cui la *Donna allo specchio*, il *Concerto campestre*, l'*Uomo con guanto*, enigmatico come il *Ritratto Fesch* di Ajaccio.

Alcuni "Gentiluomini veneziani" e "Belle Donne" attendono ancora d'essere battezzati. S'è cercato d'identificare il *Ritratto di donna che si scopre il seno* di Pasadena, e la *Flora* (agli Uffizi, per uno scambio del 1793 con la Galleria Imperiale di Vienna): secondo la

stampa di Sandrart, «imaginem florae» e amante di Tiziano, incisa ad Amsterdam, 1637-42, quando il dipinto è in casa d'Alfonso López, dove ispira Rembrandt. Resta sfuggente l'identità della *Bella* (Palazzo Pitti), il cui volto riecheggia nella *Venere di Urbino* degli Uffizi, e nella *Fanciulla in pelliccia* di Vienna (già dello scultore Pompeo Leoni, poi del conte di Villamediana, e di Carlo I); e così in *Fanciulla con cappello piumato* ora a San Pietroburgo, acquistata nel 1772 a Parigi, dalla collezione Crozat, come «Ritratto dell'amante di Tiziano». La cosiddetta *Schiavona* (Londra, National Gallery), diventa anche Caterina Cornaro quando giunge a Richmond, in collezione Cook. L'*Uomo con falcone* di Omaha sarebbe effettivamente un Cornaro, anche se non più Zorzi, il fratello di Caterina, come invece una volta si riteneva. È a lungo creduto un *Ariosto* il *Gentiluomo in blu* della National Gallery di Londra (vedi «VeneziAltrove» 2005), come pure il *Ritratto d'uomo,* forse della collezione Grimani e ora al Metropolitan, donato da Altman. Il nome del poeta è pure assegnato al ritratto di Indianapolis, per Tietze da riconoscere nell'*Ariosto* già nella casa veneziana di Nicolò Renieri, accostato al *Violinista* della Galleria Spada di Roma, oltre che al *Giovane con berretto rosso* di Francoforte: da confrontare questo con il *Ritratto d'uomo in pelliccia* della collezione Frick. Anche il nome di Aretino si rincorre negli inventari: nel ritratto di Monaco, e persino nell'enigmatico *Uomo con palma*, ora a Dresda, Gemäldegalerie. Nel manoscritto del 1747-50 di Pietro Guarienti (consultato nelle Staatliche Kunstsammlungen di Dresda) rileviamo l'antica definizione: «Tiziano Vecellio. Ritratto in tela di Pietro Aretino, più di mezza figura al naturale fù della casa Marcello nobili veneti [...]»; in Galleria, è anche la *Madonna con Bambino e santi* di Tiziano, giunta nel 1747 da Ca' Grimani dei Servi.

Ridolfi certifica che Tiziano esegue il ritratto «del suo confessore, dell'Ordine dei Predicatori», riconosciuto da Morelli nel *Domenicano (San Domenico)* ora alla Galleria Borghese. L'opera farebbe parte degli acquisti di Scipione Borghese dal cardinal Sfondrato, nipote di Gregorio XIV: in analogia a *Venere che benda Amore* e all'*Amor Sacro e Profano*, descritti da Ridolfi nel 1648 dai Borghese a Roma. Ma tutto veneziano è il contesto dell'*Amor Sacro e Profano*, «quadro di matrimonio», per le nozze del futuro grande cancelliere Nicolò Aurelio con Laura Bagarotto, nel 1514. Un altro possibile dipinto epitalamico, per le nozze fra Gerolamo Marcello e Morosina Pisani nel 1507, è descritto nel 1525 nella casa veneziana di San Tomà nell'autografo marciano

della *Notizia d'opere di disegno* di Marcantonio Michiel: «La tela della Venere nuda, che dorme in uno paese cum Cupidine fo de man de Zorzo da Castelfranco, ma lo paese et Cupidine forono finiti da Titiano». Radiografie e riflettografie sembrano confermare la possibile identificazione della *Venere* Marcello con quella ora a Dresda (fig. 13), dall'attribuzione fortemente divisa fra Giorgione e Tiziano, o il solo Tiziano. È acquistata a Venezia dal mercante Le Roy (che rintracciamo poi ad Amsterdam) per Augusto II di Sassonia: lo indica una ricevuta del 26 gennaio 1699, segnalata da Posse nel 1931. Attraverso ricerche a Dresda, nello Hauptstaatsarchiv, abbiamo individuato il capitolo che conteneva la fattura: il fascicolo risulta distrutto nella seconda guerra mondiale, tuttavia abbiamo rintracciato negli archivi delle Staatliche Kunstsammlungen una preziosa copia inedita manoscritta dello stesso Posse (seguirà uno studio in altra sede). Inoltre, nella *Specificatio* del 1707 del curatore artistico del principe, Tobias Beutel, di cui siamo riusciti a recuperare una copia, è scritto: «Eine Venus mit einem Amorett von Giorgione, Original» (Una Venere con un Amoretto di Giorgione, originale). Nell'inventario del 1722, l'attribuzione della «celebre Venere nuda reclina» diviene tuttavia «Original von Tizian». Nel registro delle opere della Galleria anteriori al 1741, si specificava a Tiziano la «Venere, con ai piedi Cupido»: sin dal 17 novembre 1837, si decide di ricoprire l'amorino nella tela, la cui cattiva conservazione era già lamentata dal 1789 (fig. 14). Nel 1880, Giovanni Morelli propone d'identificarla con quella segnalata da Michiel in casa Marcello.

La distinzione delle due diverse mani precisata da Michiel può essere inoltre accostata a un'informazione troppo trascurata: quella di una sicura committenza dei Marcello a Tiziano, registrata da Michiel nella stessa carta: «El ritratto de messer Christophoro Marcello, fratello de messer Hieronimo, arcivescovo de Corfù, fo opera de Titiano». Vecellio infatti effigia Cristoforo Marcello, arcivescovo di Corfù dal 1514, autore del primo trattato antiluterano in Italia, pubblicato a Firenze nel 1521. Le parole di Michiel possono quindi attestarsi come prezioso suggerimento per la datazione del ritratto: un possibile termine *post quem* va individuato proprio in quel 1514 che consacra Cristoforo arcivescovo di Corfù, carica con cui Michiel descrive l'effigiato (a meno che egli non attuasse una sorta di definizione per antonomasia e "retroattiva"). Così, ragionando ancora su quella «finitura» di Tiziano indivi-

5. Tiziano Vecellio, *Fanciulla in abito bianco con ventaglio*, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.
Titian, *Young Girl in White with Fan*, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.



duata da Michiel e ripresa da Ridolfi (1648), e anche alla luce dei citati contatti fra Vecellio e i Marcello, andrebbe approfondita la datazione al 1514, proposta da alcuni studiosi, di un intervento di Tiziano nella *Venere* ora a Dresda, anche per i raffronti con opere giovanili quali la *Zingarella* di Vienna (dalla collezione di Leopoldo Guglielmo del 1659), o la *Salomè* Doria Pamphili, o il *Noli me tangere* di Londra (già Muselli, poi Segnelay e d'Orléans).

Proponiamo un ulteriore tassello per il confronto, anche attributivo, con il problematico frammento tizianesco del *Cupido in una loggia*, ora nell'Akademie der bildenden Künste di Vienna (fig. 15); possiamo infatti presentare uno schizzo di Giovan Battista Cavalcaselle, che in un fascicolo dei taccuini conservati alla Marciana si sofferma anche sull'*Amore con arco* ora all'Akademie di Vienna, iniziando ad annotare: «Tiziano a toco grasso», suggerendo altresì utili raffronti anche per il gruppo di case sulla destra. La presenza a Venezia in casa Marcello della *Venere con Cupido* segnalata da Michiel, e l'esistenza del suddetto misterioso frammento del *Cupido in una loggia* ora a Vienna, la cui antica provenienza *ante* 1821 è sconosciuta, pongono ulteriori interrogativi su eventuali possibili nessi. In collezione Graf-Lamberg-Sprinzenstein, nel 1821 il frammento è designato come «Amore quadro Bell.mo di Tiziano. N. B. è una porzione essendo il quadro stato tagliato». Sul bordo inferiore si ravvisa un accenno di gamba di una donna distesa: soggetto diffuso nelle collezioni private coeve. Ma presto, le immagini di *Venere Anadiomene* (fig. 16) emergente dalle acque (una di Tiziano è a Edimburgo; nel 1662 l'aveva Cristina di Svezia, nella cui ricca raccolta compariva anche il controverso *Cristo e l'adultera* o *Daniele e Susanna* di Glasgow), «overo accarezzante il suo Cupido», o con Marte, o Adone, sarebbero state considerate «figure oscene». Tuttavia, trovavano molti «conservatori», come notano nel 1652 il gesuita e teologo Ottonelli e l'artista Pietro da Cortona, nel loro *Trattato*, «in bilico fra sagrestia e pinacoteca». Qui si presenta un "caso", che proponiamo in quanto forse correlabile anche alla "fortuna" del frammento tizianesco di Vienna (questo, però, su tela). In visita alla collezione del cardinale Berlingerio Gessi (che, da nunzio apostolico a Venezia, incetta quadri



6. Copia da Tiziano Vecellio, *La Sultana Rossa (Rosselana) o La Regina di Persia*, Sarasota (Florida), The John and Mable Ringling Museum of Art.
Copy after Titian, *The Sultana Rossa (Rosselana) or The Queen of Persia*, Sarasota (Florida), The John and Mable Ringling Museum of Art.

veneti), Pietro da Cortona vede una *Venere e Cupido*, e «mirando il gratioso fanciullo, subito lo riconobbe» a Tiziano. Il cardinale Gessi supera drasticamente la difficoltà causata dalla coesistenza nella tavola di una «Venere lasciva, et un Cupido in forma di gratioso fanciullo»: «Horsù io risolvo così. Resti il fanciullo, che con la gratia muove maraviglia, e non libidine: si tagli la tavola, e si levi la parte tutta, ove dipinta si vede l'impudica Venere; e si tolga affatto la figura, che se bene è molto bella, è anche con la bellezza molto scandalosa».

Tiziano possedeva un'indole ironica, persino nel reclamare i mancati pagamenti, e suo è il gioco paronomastico nel richiedere «la mia *pensione* o voleti *passione*». Il pittore promette di effigiare «fino alle gatte» tutti i Farnese; e la sua abilità diventa proverbiale: i passanti salutano il ritratto di Paolo III, ad asciugare su un'altana, credendo di riconoscervi il papa in persona. Tiziano è l'unico artista veneto di cui abbia un ritratto Paolo Giovio; con costui si reca a Venezia Alfonso d'Avalos, a fine 1539, quando ordina a Vecellio l'*Allocuzione* (dal 1828 al Prado). D'Avalos era stato effigiato da Tiziano anche nel 1533 circa, in un quadro già prestato da Potocki, nei primi del Novecento, al Louvre, poi acquisito intorno al 1925 dalla contessa de Béhague, e pervenuto al nipote marchese de Ganay; gli eredi lo vendono nel 1990 a un gruppo assicurativo, che lo presta al Louvre; dal 2003 è al J. Paul Getty Museum di Los Angeles. Una delle più recenti acquisizioni museali tizianesche: accanto ad esempio al *Ritratto di Giacomo Doria* che l'Ashmolean Museum di Oxford ha comprato nel 2000 in memoria di Francis Haskell; mentre le Collezioni provinciali sono riuscite a far tornare a Mantova il *Ritratto di Giulio Romano*, posseduto da Imelda Marcos, moglie dell'ex presidente delle Filippine. Tiziano era severo con se stesso: e inserisce emblematici autoritratti, come nel Mida dal "tocco d'oro" del *Supplizio di Marsia*, tratto dai miti d'Ovidio. Il dipinto è nel palazzo arcivescovile di Kromeriz, per l'acquisto, nel 1673, del vescovo di Olmütz Karl von Lichtenstein, a Colonia, dagli spregiudicati nipoti di Jabach, Franz e Bernard von Imstenraed, che l'avevano ottenuto ad Amsterdam, dove nel 1654 Lord Arundel aveva trasferito la sua raccolta, incluso il *Marsia*, comprato, verso il 1620, dalla moglie a Venezia.

Alla "caccia ai Tiziano" in laguna partecipa perfino Van Dyck, nel viaggio italiano (1621-28); è a Venezia nel 1622, nell'*entourage* Arundel, quando annota i luoghi dove si trovano «le cose de Titian» e dissemina nel suo taccuino disegni dalle sue opere:

anche l'*Ecce Homo* ora a Sibiu, poco precedente a quello di Dublino. Van Dyck si crea un ideale *Cabinet de Titien*, e nell'inventario alla sua morte, al primo posto spicca la *Famiglia Vendramin* di Vecellio, ora alla National Gallery di Londra. Il Camerino Vendramin era stato venduto «per un pezzo di pane» dall'erede Andrea Vendramin di Zambellotta, da noi identificato in Andrea di Zuanne di Andrea di Luca, del ramo di Santa Fosca, in una data che ipotizziamo circoscrivibile tra fine 1650 e metà 1657. I dipinti sono "barcheggiati" fra Renieri e altri pittori, le sculture vanno agli Zen e i disegni a Van der Voort: lo conferma la lettera del 9 giugno 1657 dell'agente mediceo Paolo del Sera al cardinale Leopoldo. A Venezia, del Sera acquista anche opere per sé, fra cui il *Cavaliere di Malta* (Uffizi) e il *Concerto interrotto* (Palazzo Pitti, fig. 17) di Tiziano, che teneva appeso, quasi per fargliene ascoltare la musica, accanto al *Ritratto di Claudio Monteverdi* di Bernardo Strozzi (ora Vienna, Musikverein).

Del Sera lascia il segno in laguna: e ci ha sorpreso aver recentemente scoperto, fra gli atti di un notaio veneziano che vanta molti clienti toscani, un'inedita menzione a Venezia di un «Ritratto del signor Paolo del Sera», registrato in un inventario tardo seicentesco di una ricca famiglia veneta. L'agente mediceo rende anche conto delle trattative per acquisire, a Venezia, i 1.109 disegni Van der Voort, fra cui 66 di Tiziano. Se li divideranno il pittore Peter Lely e il mercante Gerrit Uylenburgh (parente di Rembrandt). Costui è tra i protagonisti anche del celebre *Dutch Gift* del 1660 a Carlo II d'Inghilterra, che comprendeva sculture e dipinti italiani, fra cui quelli comprati alla vedova di Gerard Reynst, dedicatario insieme al fratello Jan del primo volume delle *Maraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi. Nelle Gallerie Reynst confluiscono intere raccolte veneziane; anche quella di Andrea Vendramin: in uno dei suoi 17 cataloghi illustrati, il *De Picturis* (ora Londra, British Library), il nome di Tiziano ricorre cinque volte. Le *Maraviglie* certificano presso i Reynst, ad Amsterdam e a Venezia, molti quadri di Vecellio: fra cui una delle sue «singolari fatiche», la *Vergine con il Bambino, Tobia e l'angelo*, giunta nelle raccolte reali inglesi. Il dipinto va confrontato con altre *Madonna con Bambino e santi nel paesaggio*, come quella della National Gallery di Londra, che chiama in causa per le ipotesi di provenienza la descrizione di un analogo dipinto «de man de Titiano» annotata da Michiel nel 1532 nella «camera de sopra» del ricco cittadino Andrea Odoni. La *Notizia* di Michiel certifica opere tizianesche in altre due case non patrizie: di Anto-

nio Pasqualini, e del mercante d'origine spagnola Giovanni Ram, che s'era fatto effigiare da Vecellio nel *Battesimo di Cristo* (da confrontare con le *Tre età dell'uomo* di Edimburgo), ora a Roma, Pinacoteca Capitolina, dopo la vendita dei dipinti di Francesco Pio di Savoia, nel 1723 annegato a Madrid. In altre dimore, questa volta patrizie, Michiel cita opere di Tiziano, oltre alla *Venere* Marcello: nel 1528 a San Severo da Zuan Antonio Venier spiccava il *Bravo*, ora a Vienna, riprodotto nel 1660 nel frontespizio del *Theatrum Pictorium*.



7. Tiziano Vecellio, *Il Bravo*, Vienna, Kunsthistorisches Museum. Il dipinto illustrava il frontespizio del *Theatrum Pictorium* di David Teniers.
Titian, *Il Bravo*, Vienna, Kunsthistorisches Museum. The painting reproduced in the frontispiece of David Teniers' *Theatrum Pictorium*.

Michiel entra anche, a Santa Fosca, in casa di Gabriele Vendramin, il creatore del citato «Camerino d'antigaglie», e nel 1530 segnala un «Christo morto sopra el sepolcro cum l'anzolo che 'l sostenta», di Giorgione ma «reconzato da Titiano»: forse il dipinto scoperto da Pallucchini nel dopoguerra, presso un *merchand-amateur* a San Barnaba, fra vecchie tele impolverate provenienti dalle soffitte di palazzo Polcenigo, e ora a Princeton, collezione Barbara Piasecka Johnson.

Tiziano è citato nel 1552 in un codicillo di Gabriele Vendramin, il cui Camerino era circondato da un «soazon de sopra con *tempani* atorno dipinti de man de misier Titian come hanno ditto». Tanto da indurci a ipotizzare che anche la cosiddetta *Allegoria della Prudenza*, ora a Londra, National Gallery (fig. 1), con le tre teste animali di lupo, leone e cane, sormontate dal *tricipita* di un vecchio, un uomo maturo e un giovane (e che, nel 1924, von Hadeln proponeva come un *coperto*, o un *timpano*), possa connettersi ai *timpani* tizianeschi del Camerino del palazzo Vendramin di Santa Fosca: la cui *facies* si presenta emblematica sin dal portale principale, corredato di paraste con il *tricipitium* a bassorilievo, e che conservava anche la *Vecchia* dal cartiglio «col tempo» e le *Tre età* (ora a Palazzo Pitti) di Giorgione. L'*Allegoria del Tempo governato dalla Prudenza* di Tiziano è ricordata a Parigi in collezione Crozat, 1740; passa al duca de Tallard, allo Chevalier Menabuoni, e a Luciano Bonaparte a Roma; battuta da Christie's nel 1815 e nel 1955, transita nelle raccolte del conte di Aberdeen, di Alfred de Rothschild, di Lady Carnarvon e Francis Howard, fino al dono di David Koetser (1966) alla National Gallery di Londra.

Una sorta di sfaccettata galleria di amici e uomini illustri ritratti da Tiziano a Venezia potrebbe dar voce a un vivace dialogo, ma ormai privo d'unità di luogo: a Detroit è il cancelliere *Andrea de' Franceschi*; a Los Angeles *Jacopo Dolfin* (già di Antonio Canova, poi di James Ewing) e a Washington l'ammiraglio *Vincenzo Capello*; a San Francisco il «Di Titiano Vecellio singolare amico», come dall'iscrizione della lettera che porge l'ignoto personaggio; a Dublino il *Baldassar Castiglione*; al Prado le effigi di *Daniele Barbaro* (già di Van Uffel e Van Veerle) e del *Cavaliere con orologio* (già Ludovisi). In collezione Thyssen-Bornemisza, ma in deposito a Barcellona, il ritratto di *Antonio Anselmi* (già Berlino, collezione Diercksen), segretario di Beccadelli, oltre che di Bembo; mentre ritratti di Pietro Bembo sono a Napoli e a Washington (questo, già a Roma, presso i Barberini, ai quali, narra la leggenda, l'avrebbe venduto Bernini). Al Kunsthistorisches Museum di Vienna sono il doppio ritratto forse identificabile con quello dell'oratore *Giovanni Filetto con il figlio*, lodato da Vasari a casa di Matteo Giustinian; e l'effigie di *Benedetto Varchi*, giunto a Venezia nel 1536 con il suo protettore Filippo Strozzi, un tempo identificato nell'elegante ritratto con veste bordata di lince, riprodotto nel *Theatrum Pictorium*. Tiziano avrebbe dipinto anche altri fiorentini Strozzi nel loro esilio a Venezia, fra cui, a figura intera, *Clarice Strozzi*, figlia di due anni di Roberto (ora a Berlino, p. 8). Altra efficace raffigurazione di bimbi è il *Fanciullo con cani* di Rotterdam, dalla collezione Serbelloni di Milano, segnalato da Venturi nel 1931 da Seligmann, a New York. Cinque anni dopo passa per Seligmann, Rey & Co. anche l'*Ecce Homo* di Saint Louis, già in diverse collezioni inglesi e forse quello citato in una lettera del 1640 del pittore Balestrieri di Parma, che dichiara d'averlo acquistato a Venezia per il vescovo di Reggio Emilia, Coccapani. Aretino, *flagellum principum* per Ariosto, si promuoveva anche con l'invio di quadri commissionati all'amico Tiziano: come il suo *Ritratto* spedito a Cosimo I de' Medici a Firenze (ora a Pitti); quello ora a New York è a lungo a Roma, a palazzo Chigi, e poi acquisito da Frick nel 1905 presso Colnaghi. Il *Ritratto di Nicolò Zen* (Londra, National Trust), dapprima creduto d'un Savorgnan, in palazzo Savorgnan della Torre a San Geremia sino al 1810, è poi acquistato da Banks, pare su consiglio di Lord Byron, a Bologna in palazzo Marescalchi.

Oltre alle case, opere di Tiziano hanno dovuto abbandonare persino chiese e Scuole di Venezia: così la *Madonna di San Niccolò dei Frari* (fig. 18, ora Pinacoteca Vaticana), per l'altar maggiore dei

frati di San Niccolò della Lattuga, cui Tiziano aveva promesso un «capolavoro»; per Pordenone si tratta non di un dipinto, ma di carne e sangue; comprato dal console Udny, giunge poi a Roma, dove Volpato e Hamilton convincono Clemente XIV ad acquisirlo; con Pio VII, è tagliata la parte centinata con la colomba dello Spirito Santo, per conformarla alla *Trasfigurazione* di Raffaello. Centinata è pure la grande pala di *San Girolamo penitente*, a Brera dal 1808, rimossa da Santa Maria Nuova a Venezia dopo le soppressioni napoleoniche. Anche in una lettera finora inedita, Alexander Hamilton (ne abbiamo parlato in «VeneziAltrove» 2005) scrive da Londra il 20 luglio 1802, a Sasso, a Venezia: «Vorrei sapere se avete sempre quel quadro scuro di Tiziano, esso rappresenta (se non m'inganno) un San Girolamo, ma è piuttosto un paesaggio che un quadro istoriato».

➲ Nel 1566, Vasari annota nello studio di Tiziano una gran tela «la quale fa per messer Giovanni d'Anna»: commissionata dai fratelli d'Anna per l'altare di famiglia a San Salvador, non risulta consegnata; fu ritenuta perduta sino agli anni trenta del Novecento, quando ne è riconosciuto un frammento nel *Cristo crocifisso*, ora nella Pinacoteca di Bologna. Sempre per il mercante d'origine fiamminga Giovanni d'Anna, suo amico e *compare*, Tiziano esegue anche un grande *Ecce Homo* (ora a Vienna): già secondo Ridolfi, raffigurerebbe Aretino come Pilato, e Carlo V e «Solimano Rè de' Turchi» come i due cavalieri ai piedi delle scale, oltre a mostrare un autoritratto dell'artista. Enrico III di Francia offre 800 ducati nel 1574, quando lo vede in casa d'Anna, ma l'acquista il duca di Buckingham nel 1621; nel 1648, l'avrà un canonico ad Anversa, dove lo compra Leopoldo Guglielmo. Invece, la *Visione di San Giovanni Evangelista*, ora alla National Gallery di Washington, è rimossa dal soffitto della sala dell'albergo della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, soppressa nel 1812; la tela, danneggiata, è ceduta nel 1818 al mercante piemontese Barbini; perviene al conte d'Arache e poi al conte Contini Bonacossi, da cui Samuel Kress l'acquista nel 1954. Tra i molteplici primati del «divin Tiziano», come già lo chiamava Dolce, c'è ormai anche la disseminazione delle sue opere. Pietro Aretino, nella lettera del maggio 1544, descrivendo estasiato la veduta del tramonto dalla sua finestra sul Canal Grande, elogiava il dipingere dell'amico. Alla ricerca dei quadri del maestro cadorino al di là della laguna e tra gli alberi, verrebbe da invocare, con le parole di Aretino: «O Tiziano, dove sète mo'?».

ONLY 7% OF TITIANS STILL IN THE CITY



ONLY 7% OF TITIANS STILL IN THE CITY

ITINERARY OF A DIASPORA. AROUND THE WORLD IN SEARCH OF TITIANS NO LONGER IN VENICE

Rosella Lauber

"They are two greedy men at the breadboard": thus are delineated Tiziano Vecellio, or Titian (fig. 2), and the many-faceted imperial antiquarian Jacopo Strada (fig. 3), who arrived in Venice to buy and send abroad entire art collections, including works by Titian himself. The pithy description is by the rival merchant Niccolò Stoppio, and is to be found in one of his letters to the banker Hans Jakob Fugger from 1568-9. The Latin proverb *"duo unum expetunt palumbem"*, which refers to two people coveting the same thing, is reworked by Stoppio, who is one of Strada's less fortunate antagonists, one of those "extraordinary chatterboxes" who supply confidential information (Panofsky, 1969). A gift for business and enterprise are therefore talents shared by Titian and his friend Strada: and the agent has 'earned' the honour of being made the subject of a portrait by the most sought-after painter in Europe, perhaps even with an expertise favourable to Titian and supplied by Maximilian II thanks to the offer of the seven "Fables", which in truth were mostly produced by his workshop, and which were versions of his "Poems" for Philip II. According to Stoppio, however, Titian is not indulgent with Strada: he defined him "one of those solemn ignoramuses", who was wont to "throw more carrots to the Germans than you could shake a stick at". While he was vainly trying to buy the Vendramin collection for Albert V, Duke of Bavaria, Strada managed to have himself immortalised by Titian (the portrait was part of Archduke Leopold Wilhelm of Austria's collection ion 1659, and is now at the Kunsthistorisches Museum in Vienna) in exchange for the promise of a sable cloak lining. In his portrait, Titian is perhaps evoking just this episode in the fur that seems to be slipping off Strada's shoulder, while the merchant is depicted with his cavalry sword, holding a Praxitelesesque *Aphrodite*, and with a letter addressed to the 'magnificent' Titian on the table in front of him.

Though Stoppio wanted it, Strada also obtained Titian's *Pomona* (fig. 4), which is probably the *Young Girl with Fruit Tray*, in

8. Tiziano Vecellio, *Ninfa e pastore (Dioniso e Arianna)*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
Titian, *Nymph and Shepherd (Dionysus and Ariadne)*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Prague until 1648 and then obtained by Queen Christina of Sweden. This is probably the same painting acquired in Florence by the Berlin museum from the abbot Celotti in 1832, which was once thought to be a portrait of Titian's favourite daughter (who has definitely been identified as the figure in the *Portrait of Lavinia* and the *Young Girl in White with Fan*, fig. 5, both in Dresden after they were bought from the Modena ducal collection in 1746; the model for these two pictures is supposedly the same as the one for the *Lavinia* now in Vienna, as well as the Prado *Salome*, which once belonged to Charles I of England). Stoppio was irritated because he had received a *Persian Woman* instead, which is probably the so-called *Sultana Rossa* (or *Rosselana*), the favourite wife of Suleiman, painted by Titian, as (at least for Vasari and Ridolfi) their daughter Cameria. The Sarasota painting (fig. 6) might well contain important traces. This painting, which was once in Florence in the Riccardi collection, then in Rome as part of Luciano Bonaparte's collection before making its way to the Holford collection in London, not only contains a costume similar to the one in *Persian Woman* in Cesare Vecellio's *Habiti* (1598), but also has a rose along the neckline (perhaps an allusion to the name Rosselana) and has the woman holding a weasel in her left hand. The weasel appears again in the Titianesque *Venetian Woman* at the Kunsthistorisches Museum, once in the Archduke Leopold Wilhelm's collection and portrayed in David Teniers' *Theatrum Pictorium*, the first printed illustrated catalogue where, of the etchings of 243 Italian paintings, 47 are ascribed to Titian, which then found their way into Imperial Viennese collections (fig. 7).

The Kunsthistorisches Museum also became home to the collection of the "honoured merchant" Bartolomeo dalla Nave, which was bought in 1636-8 by the Englishman Basil Feilding for his brother-in-law, the marquess James Hamilton, and in the final analysis for Charles I. Dalla Nave's paintings were "the most beautiful in the city" according to the Parisian Gabriel Naudé in Cassiano dal Pozzo at a very early date indeed – March 6th, 1638. In dalla Nave's collection there were many Titians, including his *Nymph and Shepherd (Dionysus and Ariadne)* (fig. 8) and the so-called *Violante*; Ridolfi (1648) also recalls a woman known as *Gattina* and "his Physician known as il Parma", amongst others. Amongst the new documents we are about to publish there is a formerly unpublished notarial deed containing the clauses and conditions of the contract with which Bartolomeo, born to the Ceroni family

9. Tiziano Vecellio, *Ritratto di Gian Giacomo Bartolotti da Parma (il medico Parma)*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
Titian, *Portrait of Gian Giacomo Bartolotti da Parma (Parma the Physician)*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

(originally from Bergamo, but whose family name was changed to dalla Nave because of the sign over their business), opened a colour shop in San Bartolomeo on November 6th, 1629, a shop that was to become a strategic meeting place for painters, traders and agents. And another formerly unpublished document provides a list, in Italian, of the dalla Nave collection. In fact in 1637 Feilding sent Hamilton a list of the collection in English, which was published by Waterhouse in 1952 but which turned out to be incomplete: the so-called *List A*, conceivably a translation of a hypothetical original list in Italian, which would explain the oversights in transcription, the omissions and the sometimes outright mistakes. The list we have found, however, is in Italian. And it contains a larger number of paintings (including Titians), often described in greater detail, as well as hitherto unknown sculptures. In some cases, it contains more extensive measurements than *List A*, along with marginal notes, thus suggesting the Italian list is earlier than the English one. In particular, in reference to the Titian *corpus*, a collation of the documents allows for greater precision in attributions, definitions and sizes, and provides descriptions for paintings not included in *List A*. Amongst these there are the portraits of "Parma his physician, a most rare painting" (fig. 9) and the hitherto elusive Fabrizio Salvaresio, presented in the Italian text as "Dragoman of the Venetian Republic, with Moorish pageboy, and a Timepiece" (fig. 10). The new list also rounds out gaps and suspension points. Thus, after a description of the "beautiful Gatta", we are provided with a description of the "Turchetta Rossa", introduced, in the English list, as "A picture of another Woman called the red turk with a [...] in her hand". Thanks to the Italian list, we are now able to decipher the not understood term in the English text: "Portrait of another Woman called the Red Turk with a weasel in her hand". The *Sul-*



tana Rossa or Rossellana, with a weasel in her hand, becomes all the more prominent, both in the sources and documents.

From A to Z, from "L'Aja (The Hague) to Zoppe di Cadore". Following Titian's signature, there are 589 paintings in 92 different locations (fig. 11), after a selection from more than about a thousand paintings attributed to him in public and private galleries – this according to the two volumes of Cavalcaselle and Crowe's *Titian: His Life and Times* (1877-8). Even though English galleries are predominant in the index of place names, the largest entry is the letter *V*, for which there are 91 works, of which 43 in Venice and 42 in Vienna. However, less than 10% (7.3%, to be precise) of Titian's entire production is still in Venice. His art refuses to be forgotten. From the historic 1935 Ca' Pesaro exhibition *Titian*, with its 101-plus paintings, drawings and prints, to the exhibitions of 2007-8 in Belluno and Pieve, Vienna and Venice, there have been countless celebrations dedicated to the maestro, virtually a 'cultural icon', just as his *Venus of Urbino* was defined when it was the central piece at the *Europalia 2003* Festival in Brussels. And when, for the 50th anniversary of the signing of the Treaty of Rome, each of the 27 European countries was asked to exhibit a representative work at the Quirinal, Italy chose Titian's *Portrait of a Young Englishman*, now at the Pitti. And it was to portraiture that Titian devoted most of his efforts: in Wethey's three volumes (1969-75), out of the signed works, those attributed to his school or himself and those subsequently lost, there are 275 portraits, 188 religious works and 126 mythological and historical works. Out of a *corpus* of 589 (according to both Wethey and Cavalcaselle-Crowe), or 633 (according to Valcanover, 1969) works, the percentage that has remained in Venice seems to be very small. However, Titian himself often destined many of his works 'abroad' from very early in his career, and these should not be included in the 'Venetian diaspora'.

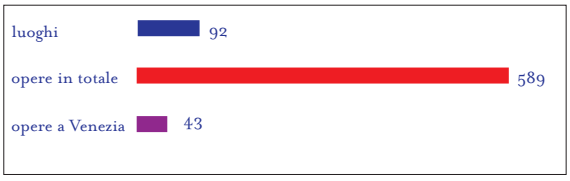


10. Tiziano Vecellio, *Ritratto di Fabrizio Salvaresio*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
Titian, *Portrait of Fabrizio Salvaresio*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Titian, after all, was much sought-after by a whole galaxy of patrons and buyers. Soon, the artist and his works began to trav-

el along and beyond the Alpine slopes to countless Courts. Titian's house was always full of paintings (even turned against the wall, awaiting a final touch) as well as guests, often brought together for parties and dinners, as Priscianese described in 1540: in that year, in exchange for a harpsichord, Titian painted the portrait of Alessandro Trasuntino degli Organi. A flute appears in the effigy of a man in Detroit (once in the Stumm collection, Berlin), a late portrait and similar to the portrait in Baltimore (in the Orsini collection in the 18th century) and the two in Copenhagen. Of the numerous *Nudes* with musicians, Ridolfi also recalls the one painted for the jurisconsult Francesco Assonica, the *Venus and the Organ Player*, now at the Prado but originally belonging to Charles I, then part of the Royal Spanish collections before being transported to Paris in 1814 and returning to Spain in 1816.

11. Opere di Tiziano autografe e attribuite, e relativi luoghi indicizzati in G.B. Cavalcaselle e J.A. Crowe, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi*, 2 voll., Firenze, Successori Le Monnier, 1877-78.
Works by Titian and attributed to him, and relative locations, as indexed in G.B. Cavalcaselle and J.A. Crowe, *Titian: His Life and Times*, 2 voll., Florence, Successori Le Monnier, 1877-78.



His *Venus and the Lute Player* entered the Metropolitan Museum in 1936. Originally held in Ferrara and Rome in the collections of Prince Pio of Savoy and then at Holkham Hall in 1765, it is one of the paintings that was reportedly still in Titian's house on his death. In 1566, Vasari noted a self-portrait from 1562 in Titian's house in Venice. It was originally identified as the effigy now in Berlin (originally from the Barbarigos at San Raffaele, then bought by Cicognara and Solly) and, more recently, as the profiled *Self-portrait* at the Prado (fig. 2); the elderly artist is shown wielding a paintbrush, thus proving wrong the malevolent rumours, reported by Stoppio, that he delegated his paintings because of his trembling hands and only added the finishing touches. The self-portrait then belonged to Rubens and Philip IV of Spain. It was registered in the Alcazar in 1666, and has been at the Prado since 1821. In the 1567-9 inventory of the Vendramin collection there is a circular self-portrait by Titian, which was later identified in the 1666 auction of the paintings of the artist Nicolò Renieri, and the *incipit* of Renieri's 65 *Gratie*, which were on sale, contained six consecutive paintings by Titian.

Alienations, and persistencies: one of Titian's earliest works is *Pope Alexander VI Presenting Jacopo Pesaro to St Peter* (fig. 12), which was commissioned by Bishop of Paphos Jacopo Pesaro, head of the Papal fleet, to celebrate his victory over the Turks in 1502 and the recapture of Santa Maura along with the Spanish and Venetian

fleets. The small altarpiece, copied by Van Dyck, went to Charles I and then various collections; Williamof Holland bought it in Paris and bequeathed it to the Antwerp museum in 1823. The *Flight into Egypt*, however, remained in the famous *palazzo* at San Marcuola (where Wagner died, now the Casino), even though the *palazzo*'s owners changed – from Andrea Loredan during Vasari's life and the Calergi Grimanis during that of Ridolfi and Boschini. The painting was finally ceded to Count Bruhl, whose heirs then bequeathed it to Catherine the Great in 1768, thus laying the foundations for St Petersburg's Hermitage. And it is here that the crates sent from Venice in 1850 arrived. They were replete with paintings from Barbarigo della Terrazza, and contained many works that were still in Titian's house after his death, when his house was ceded by his son Pomponio to Cristoforo Barbarigo in 1581 (see «VeneziAltrove» 2002 and 2006). The prize cache was the clutch of about 20 works by Titian, including his *Magdalene* and his *Venus with a Mirror* (now, however, at Washington). The double *Portrait of a Lady and Her Daughter* was found in 1946 in a London garage where the art dealer Gimpel had hidden it during the war. Nicolò Giustiniani, heir to the Barbarigos, kept a few Titians, including the portraits of *Francis I* (Leeds, Harewood collection), *Philip II* (Cincinnati, Art Museum), Doge *Antonio Grimani* (since lost), and that of *Andrea Gritti*, which first went to the von Heyl collection in Darmstadt and is now at New York's Metropolitan. Apart from Gritti (another of whose portraits is in Washington), Titian also painted various doges. Most of these portraits were destroyed by fire, or are now no longer in Venice: Loredan, Antonio Grimani, Lando, Donato, Trevisan, Francesco Venier (once in the Trivulzio collection, now at Madrid's Thyssen), and a profile portrait of Niccolò Marcello (originally owned by the Bologna Aldovrandis, then bought by Leo XII, and at the Vatican Museums since 1836). Titian earned 25 ducats for every portrait of a new doge in his capacity as Serenissima painter from 1517. That same year, one of his earliest 'diasporas' took place when one of his paintings, *St Michael between Saints George and Theodore*, originally in Palazzo Ducale, was sent as a homage from the Republic to the French marshal Viscount de Lautrec, much to the chagrin of the Venetians, according to Sanudo. A fragment of the same painting, depicting St George, eventually went to the Cini collection, and is now in a private collection. Sanudo's 1531 *Diarii* contain details regarding preparations being

made at Palazzo Ducale to house the gift of one of the Contarinis, the *Supper at Emmaus* that can be identified as the one bought by Sir Worsley and now at Brocklesby Park.

A 'female head' and 'sketches', once in Titian's house and alienated by Pomponio, are reported by Ridolfi as being at Jacopo Tintoretto's: amongst these, there is also the *Christ Crowning with Thorns* from Munich, later sold, according to Boschini, by Domenico Tintoretto to someone from "beyond the Alps" and then to the Elector of Bavaria. Titian also had works such as his late *Rape of Lucretia (Tarquin and Lucretia)*, now at the Akademie in Vienna, which reappeared at the Prisko auction of 1907. This is to be connected with the analogous work at Cambridge for Philip II, while the one at Bordeaux, bought in Venice by Lord Arundel in 1613, went to Charles I, then to the banker Jabach after 1649 and then to Mazarino. In 1671 it finally became part of the Sun King's collection before ending up at the Louvre along with another 100 works belonging to Jabach, including the *Woman at the Mirror*, the *Concert champêtre*, and the *Man with Glove*, as enigmatic as the Ajaccio *Fesch Portrait*.



12. Tiziano Vecellio, *Il vescovo Jacopo Pesaro presentato a san Pietro da Papa Alessandro VI*, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
Titian, *Pope Alexander VI Presenting Jacopo Pesaro to St Peter*, Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Some of the subjects of the "Venetian Gentlemen" and "Beautiful Ladies" have yet to be identified. Attempts have been made to identify the *Bust Portrait of a Woman* at Pasadena, and the *Flora* (at the Uffizi following an exchange, 1793, with the Imperial Gallery in Vienna): according to Sandrart's print, "imaginem florae" and Titian's lover, etched in Amsterdam, 1637-42, when the painting was at Alfonso López's house, where it inspired Rembrandt. The identity of *La Bella* (Pitti) remains elusive. Her face echoes that of the *Venus of Urbino* at the Uffizi and *The Girl with a Fur Wrap* in Vienna (which once belonged to the sculptor Pompeo Leoni, then to the count of Villamediana and Charles I); and in that of the female portrait with plumed hat now at St Petersburg, bought in 1772 in Paris from the Crozat collection with the title *Portrait of Titian's Lover*. The *Portrait of a Lady*, also known as *La Schiavona*





(London, National Gallery), also becomes Caterina Cornaro when it joined the Cook collection in Richmond. The Omaha *Gentleman with the Falcon* is reportedly a Cornaro, albeit no longer Zorzi, Caterina's brother, as was once believed. For a long time it was thought that the *Portrait of a Man* at London's National Gallery was in fact an *Ariosto* (see «VeneziAltrove» 2005), as was the *Portrait of a Man*, perhaps from the Grimani collection and now at the New York Metropolitan (bequeathed by Altman). The poet's name has also been ascribed to the Indianapolis portrait, which according to Tietze was in fact *Ariosto* when it was in Nicolò Renieri's Venetian home, as well as the *Violin Player* at the Galleria Spada in Rome, and the *Young Man with Red Cap* in Frankfurt, which latter should be compared with the Frick collection's *Portrait of a Young Man*. The name of Aretino is also found in the inventories: in the Munich portrait, and even the enigmatic *Portrait of a Man with a Palm*, now at the Gemäldegalerie, Dresden. In the 1747-50 manuscript by Pietro Guarienti (consulted in the Staatliche Kunstsammlungen, Dresden) we find the old definition: "Tiziano Vecellio. Portrait on canvas of Pietro Aretino, more than full half-bust once belonging to the noble Venetian Marcello family"; the gallery also contains Titian's *Madonna with Child and Saints*, which came from Ca' Grimani dei Servi in 1747.

Ridolfi certifies that Titian undertook the portrait of "his confessor, of the Order of Preachers", identified by Morelli as the *Dominican (St Dominic)*, now at the Galleria Borghese. The work is purportedly part of the works bought by Scipione Borghese from Cardinal Sfondrato, the nephew of Gregory XIV, along with *Venus Blindfolding Cupid* and *Sacred and Profane Love*, described by Ridolfi in 1648 at the Borghese residence in Rome. But the context is entirely Venetian for *Sacred and Profane Love*, a 'marital piece' for the wedding of the future Grand Chancellor Nicolò Aurelio and Laura Bagarotto in 1514. Another possible marital piece, for the wedding of Gerolamo Marcello and Morosina Pisani in 1507, is described in 1525 as being in the Venetian home at San Tomà in the autographed Marciano *Notizia d'opere di disegno* by Marcantonio Michiel: "The painting of the nude Venus, who is sleeping in a landscape with Cupid, was by Zorzo da Castelfranco, but the landscape and Cupid were finished by Titian". X-ray photography and infrared reflectography seem to confirm that the Marcello *Venus* and the *Venus* currently in Dresden (fig. 13) are one and the same, although the latter's paternity is maintained to

13. Giorgio o Zorzi da Castelfranco, detto Giorgione, e Tiziano Vecellio, *Venere dormiente*, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.
Giorgio, or Zorzi, da Castelfranco, known as Giorgione, and Titian, *Sleeping Venus*, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

14. Radiografia della *Venere dormiente* (fig. 13), a destra il *Cupido*.
X-ray of *Sleeping Venus* (fig. 13), on the right *Cupid*.

be either Giorgione and Titian's, or Titian's alone. It was bought in Venice by the dealer Le Roy (who would pop up again later in Amsterdam) for Augustus II of Saxony, as per a receipt dated January 26th, 1699, and noted by Posse in 1931. After research in Dresden at the Hauptstaatsarchiv, we have identified the item containing the invoice. The original file was destroyed during World War II, but we have managed to find a copy, handwritten by Posse himself, in the Staatliche Kunstsammlungen archives (study forthcoming). What's more, we found the following note in the 1707 *Specificatio* by the prince's artistic curator Tobias Beutel, of which we found a copy: "Eine Venus mit einem Amorett von Giorgione, Original" ("A Venus with an Amoretto by Giorgione, original"). In the 1722 inventory, the "famous reclining nude Venus" was nonetheless indicated as an "Original von Tizian". In the registry of the Gallery's works before 1741, the "Venus with a Cupid at her feet" was attributed to Titian: on November 17th, 1837, it was decided that the little cupid in the painting, the poor conservation of which had already been noted in 1789, should be covered (fig. 14). In 1880, Giovanni Morelli proposed that this painting was indeed the one identified by Michiel at the Marcello home.

What's more, Michiel's distinction between the two different artists could be set alongside another, all-too-overlooked piece of information: that the Marcellos certainly did commission Titian for a painting, as can be seen in the same *Notizia*: "The portrait of Mister Christophoro Marcello, brother of Mister Hieronimo, archbishop of Corfu, was the work of Titiano". Titian did in fact paint Cristoforo Marcello, archbishop of Corfu from 1514 and author of the first anti-Lutheran tract in Italy (published in Florence in 1521). Michiel's words can therefore be taken as an invaluable indication for the date of the portrait: a possible *post* quem date can be gleaned from the year 1514, when Marcello was made archbishop of Corfu, an office Michiel describes in the subject of the portrait (unless he was using an 'antonomasia' ploy retroactively). Hence, re-considering Titian's 'finishing touch' as pointed out by Michiel and taken up again by Ridolfi (1648), and even in light of the Titian-Marcello relations, we should consider, as some have pointed out, that 1514 may be the year Titian worked on the Dresden *Venus*; nor should we ignore comparisons with youthful works such as the Vienna *Gypsy* (from Leopold Wilhelm's collection of 1659), the

Doria Pamphili *Salome*, or the *Noli me tangere* in London (originally Museli, then Segnelay and d'Orléans).

We propose a further piece for a comparison, including an attributive comparison, with the problematic Titianesque fragment of the *Cupid in a Loggia* or *Cupid with Bow and Quiver*, now at the Akademie der bildenden Künste in Vienna (fig. 15). We have individuated, in fact, a sketch by Giovan Battista Cavalcaselle, who in a set of notebooks held at the Marciana also deals with the *Cupid with Bow* now at the Vienna Akademie, and begins to note: "Titian with rich touch", also suggesting useful comparisons for the group of houses on the right. The presence in Venice, in the Marcello home, of the *Venus with Cupid* mentioned by Michiel, and the existence of the above-mentioned mysterious fragment of the *Cupid in a Loggia* now in Vienna, whose old provenance before 1821 remains a mystery, pose further questions regarding possible connections. In the Graf-Lamberg-Sprinzenstein collection, in 1821 the fragment is referred to as "Cupid painting Most beautiful by Titian. N.B. this is a portion, the painting having been cut". Along the lower portion you can make out the hint of the leg of a reclining woman, a common subject in private collections at the time. But soon, the images of *Venus Anadyomene* (fig. 16) emerging from the sea (one by Titian is in Edinburgh; in 1662 it was held by Christina of Sweden, in whose rich collection there was also the problematic *Daniel and Susanna* or *Christ and the Adultress*, now in Glasgow), "or rather caressing her Cupid", or Mars or Adonis, would be considered "obscene figures". However, these paintings had many 'conservers', as the Jesuit and theologian Ottonelli and the artist Pietro da Cortona noted in 1652 in their *Trattato*, "hovering uncertainly between vestry and art gallery". Here we are given a 'case', which we propose in that it can perhaps also be correlated to the 'fortune' of the Titianesque fragment in Vienna (this one, however, on canvas).

15. Bottega di Tiziano Vecellio (attr.), *Amore con arco e faretra*, Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste.
Workshop of Titian (attrib.), *Cupid with Bow and Quiver*, Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste.

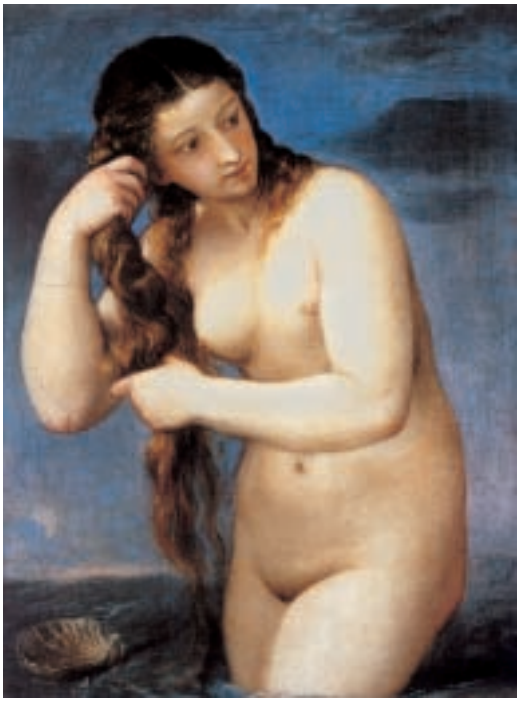


While visiting the collection of Cardinal Berlingerio Gessi (who, as papal nuncio to Venice, bought up Venetian paintings), Pietro da Cortona saw a *Venus and Cupid* and, "admiring the gracious young boy, soon recognised it" as a Titian. Cardinal Gessi drastically resolves the difficulty caused by the cohabitation of a "lascivious Venus, and a Cupid in the form of a gracious young boy": "Well then, this is how I put it to rights. The youth can stay, for with his grace he promotes marvel, and not lechery: the table shall be cut, and the whole section containing the lewd painted Venus shall be removed; and the figure shall straightway be eliminated, for, though she be very beautiful, it is also a very scandalous beauty".

Titian had an ironic bent, even when demanding late payments, and his is a punning request when he writes to ask for "my pension or as you will my passion". The painter promised to paint all of the Farneses, "including the cats", and his ability became proverbial: passers-by would say hello to the portrait of Paul III hanging out to dry on a rooftop loggia, convinced they were seeing the pope himself. Titian is the only Venetian artist one of whose portraits was owned by Paolo Giovio, with whom Alfonso d'Avalos came to Venice in late 1539, when he commissioned Titian to paint the *Allocution of Alfonso d'Avalos, Marquis of Vasto, to His Troops* (at the Prado since 1828). D'Avalos had already been painted by Titian in 1533 circa, in a painting leant by Potocki to the Louvre in the early 20th century, then bought around 1925 by the Countess of Béhague, before being handed down to her nephew the Marquis de Ganay. His heirs sold it in 1990 to an insurance company, who then leant it to the Louvre. It has been at the Getty Museum in Los Angeles since 2003. This was one of the more recent museum acquisitions of a Titian, along with, for example, the *Portrait of Giacomo Doria*, which the Ashmolean at Oxford bought in 2000 in memory of Francis Haskell. The Collezioni Provinciali also managed to bring the *Portrait of Giulio Romano* back to Mantua, after it had been owned by none other than Imelda Marcos, the wife of the Philippine ex-president. Titian was very harsh with himself, and inserted emblematic self-portraits such as the Midas with the 'golden touch' in *The Flaying of Marsyas*, based on Ovidian myth. The painting is in the archiepiscopal building in Kromeriz, for which it was bought in 1673 by the bishop of Olmütz Karl von Lichtenstein in Cologne from the unscrupulous nephews of Jabach, Franz and

Bernard von Imstenraed, who had obtained it in Amsterdam, where, in 1654, Lord Arundel had placed his collection, including the *Marsyas*, which he had bought in about 1620 from his wife in Venice.

Even Van Dyck participated in the "Titian treasure-hunt" during his Italian sojourn (1621-8). He was in Venice in 1622 as part of the Arundel entourage, noted all the places where there were "things by Titian" and filled his notebooks with sketches of his works, including the *Ecce Homo* now in Sibiu, which was slightly earlier than the one in Dublin. Van Dyck created an ideal "Cabinet de Titien", and in the inventory following his death Titian's *Vendramin Family* (now at the National Gallery, London) occupied pride of place. The Camerino Vendramin had been sold "for next to nothing" by the heir Andrea Vendramin di Zambellotta, identified by us as Andrea di Zuanne di Andrea di Luca, of the Santa Fosca branch of the family, somewhere between the end of 1650 and mid-1657. The paintings were 'bandied' amongst Renieri and other painters, while the sculptures went to the Zens and the drawings to Van der Voort, as is confirmed in a letter dated June 9th, 1657, from the Medici dealer Paolo del Sera to Cardinal Leopoldo. In Venice, del Sera also acquired works for himself, including the *Knight of Malta* (Uffizi) and the *Interrupted Concert* (Pitti, fig. 17) by Titian, which he hung, almost as if he wanted him to hear the music, next to the *Portrait of Claudio Monteverdi* by Bernardo Strozzi (now in Vienna, Musikverein).



16. Tiziano Vecellio, *Venere Anadiomene*, Edimburgo, National Gallery of Scotland. Titian, *Venus Anadyomene*, Edinburgh, National Gallery of Scotland.

Del Sera left his mark in the city, and we are surprised to have recently discovered, amongst the deeds of a Venetian notary public who had many Tuscan clients, a hitherto unknown reference in Venice to a "Portrait of Paolo del Sera", recorded in the late 17th century inventory of a rich Venetian family. The Medici dealer also takes notes on negotiations in Venice for the purchase of the 1,109 Van der Voort drawings, including 66 Titians. They would be apportioned to the painter Peter Lely and the dealer Gerrit Uylenburgh (one of Rembrandt's relatives). Uylenburgh was also one of the protagonists in the famous *Dutch Gift* of 1660 to Charles

17. Tiziano Vecellio, *Concerto interrotto*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.
Titian, *Interrupted Concert*, Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

II of England, which included Italian sculptures and paintings, amongst which were those bought by the widow of Gerard Reynst, to whom, along with his brother Jan, the first volume of Carlo Ridolfi's *Maraviglie dell'arte* is dedicated. The Reynst Galleries are flooded with entire Venetian collections, including Andrea Vendramin's: in one of his 17 illustrated catalogues, the *De Picturis* (now at the British Library, London), Titian's name is mentioned 5 times. The *Maraviglie* certify that many of Titian's paintings are at the Reynsts' in Amsterdam and in Venice, including one of his "singular labours", the *Virgin with the Child, Tobias and the Angel*, which found its way into royal English collections. The painting must be compared with other Virgins with Child and Saints in natural settings, such as the one in the National Gallery, London, which recalls the description of a similar painting "by Titian's hand" noted by Michiel in 1532 in the "upstairs room" of a wealthy Venetian citizen, Andrea Odoni. Michiel's *Notizia* certifies Titianesque works in another two non-patrician houses: that of Antonio Pasqualini, and the merchant of Spanish descent Giovanni Ram, who had had himself painted by Titian in the *Baptism of Christ* (cfr. the *Three Ages of Man* in Edinburgh), now in Rome at the Pinacoteca Capitolina, after the sale of the paintings belonging to Francesco Pio of Savoy, who drowned in Madrid in 1723. In other residences, this time patrician, Michiel cites works by Titian, apart from Marcello's *Venus*: in 1528, at Zuan Antonio Venier's at San Severo, there was the *Bravo*, now in Vienna, and reproduced in 1660 on the frontispiece of the *Theatrum Pictorium*. Michiel also visited the home of Gabriele Vendramin at Santa Fosca. Vendramin was the creator of the cited "Camerin d'antigaglie" ("Cabinet of antiquities"), and in 1530 he noted a "dead Christ over the sepulchre with the angel bearing him aloft", by Giorgione but "retouched by Titian". This was perhaps the painting discovered by Pallucchini in 1959-60 in the shop of a 'merchant-amateur' in San Barnaba, amongst dusty old paintings from the attic of Palazzo Polcenigo, and that is now in the Barbara Piasecka Johnson collection at Princeton.

Titian is cited in 1552 in a codicil by Gabriele Vendramin, whose room was surrounded by "a cornice with *timpani* painted by the hand of mister Titian as they have said". So much so that we are induced to hypothesise that even the so-called *Allegory of Prudence*, now at the National Gallery, London (fig. 1), with the three animal heads (wolf, lion and dog) surmounted by the *tricipita* of

an old man, a mature man and a young man (and that, in 1924, von Hadeln ventured was a *'coperto'* or a *'timpanum'*), may well be connected to the Titianesque *timpani* in the Santa Fosca room at Palazzo Vendramin – whose *facies* is emblematically presented from the main doorway, with pilasters bearing a bas-relief *tricipitium*, and that even maintained the *Old Woman* from the 'time' scroll and the *Three Ages* (now at the Pitti) by Giorgione. Titian's *Allegory of Time Governed by Prudence* is recorded in Paris in the Crozat collection (1740); it then passed on to Duke de Tallard, Chevalier Menabuoni and Luciano Bonaparte in Rome; it was auctioned by Christie's in 1815 and 1955, moved on to the collections of the count of Aberdeen, Alfred de Rothschild, Lady Carnarvon and Francis Howard, until it was finally donated by David Koetser (1966) to the National Gallery.

A sort of multi-faceted gallery of friends and illustrious men painted by Titian in Venice could give rise to a vivacious conversation, but now deprived of unicity and place: the Chancellor *Andrea de' Franceschi* is in Detroit; *Jacopo Dolfin* in Los Angeles (he once belonged to Antonio Canova, and then James Ewing) and the admiral *Vincenzo Capello* in Washington; in San Francisco we have "Titiano Vecellio's singular Friend", according to the letter the unknown character is holding; *Baldassar Castiglione* is in Dublin; and the effigy of *Daniele Barbaro* (which once belonged to Van Uffel and Van Veerle) and the *Knight with Timepiece* (once Ludovisi's) is at the Prado. Then there is the portrait of *Antonio Anselmi* (once in Berlin, Diercksen collection, but now part of the Thyssen-Bornemisza Collection on loan in Barcelona) who was Beccadelli and Bembo's secretary; other portraits of Pietro Bembo can be found in Naples and Washington (this latter was once in Rome at the Barberinis', who, legend has it, bought it from Bernini). At the Kunsthistorisches Musem of Vienna we have the double portrait which can perhaps be identified as that of *Giovanni Filetto with Son*, praised by Vasari at Matteo Giustinian's



home; and the effigy of *Benedetto Varchi*, who arrived in Venice in 1536 with his protector Filippo Strozzi. This latter was once held to be the elegant portrait, where the subject wore a vest trimmed with lynx, reproduced in the *Theatrum Pictorium*. Titian also painted other Florentine Strozzis during their exile in Venice, including a full-figure portrait of Clarice Strozzi, the two-year-old daughter of Roberto Strozzi (the portrait is now in Berlin). Another successful child portrait is the *Boy with Dogs* in Rotterdam, from the Serbelloni collection in Milan, noted by Venturi in 1931 at Seligmann's in New York. Five years later, Seligmann, Rey & Co also held the Saint Louis *Ecce Homo*, which had already been in various English collections and was perhaps the *Ecce Homo* cited in a 1640 letter by the painter Balestrieri from Parma, who declared he'd bought it in Venice for the Reggio bishop Coccapani. Aretino, *flagellum principum* according to Ariosto, also promoted himself by sending paintings his friend Titian had been commissioned to produce, such as his *Portrait*, sent to Cosimo I de' Medici in Florence (now at the Pitti) – the one now in New York had long been in Rome at Palazzo Chigi before it was bought from Colnaghi by Frick in 1905. The *Portrait of Nicolò Zen* (London, National Trust), originally thought to be of a Savorgnan, was at Palazzo Savorgnan della Torre in San Geremia until 1810, when it was bought by Banks, apparently on the advice of Byron, in Bologna in Palazzo Marescalchi.

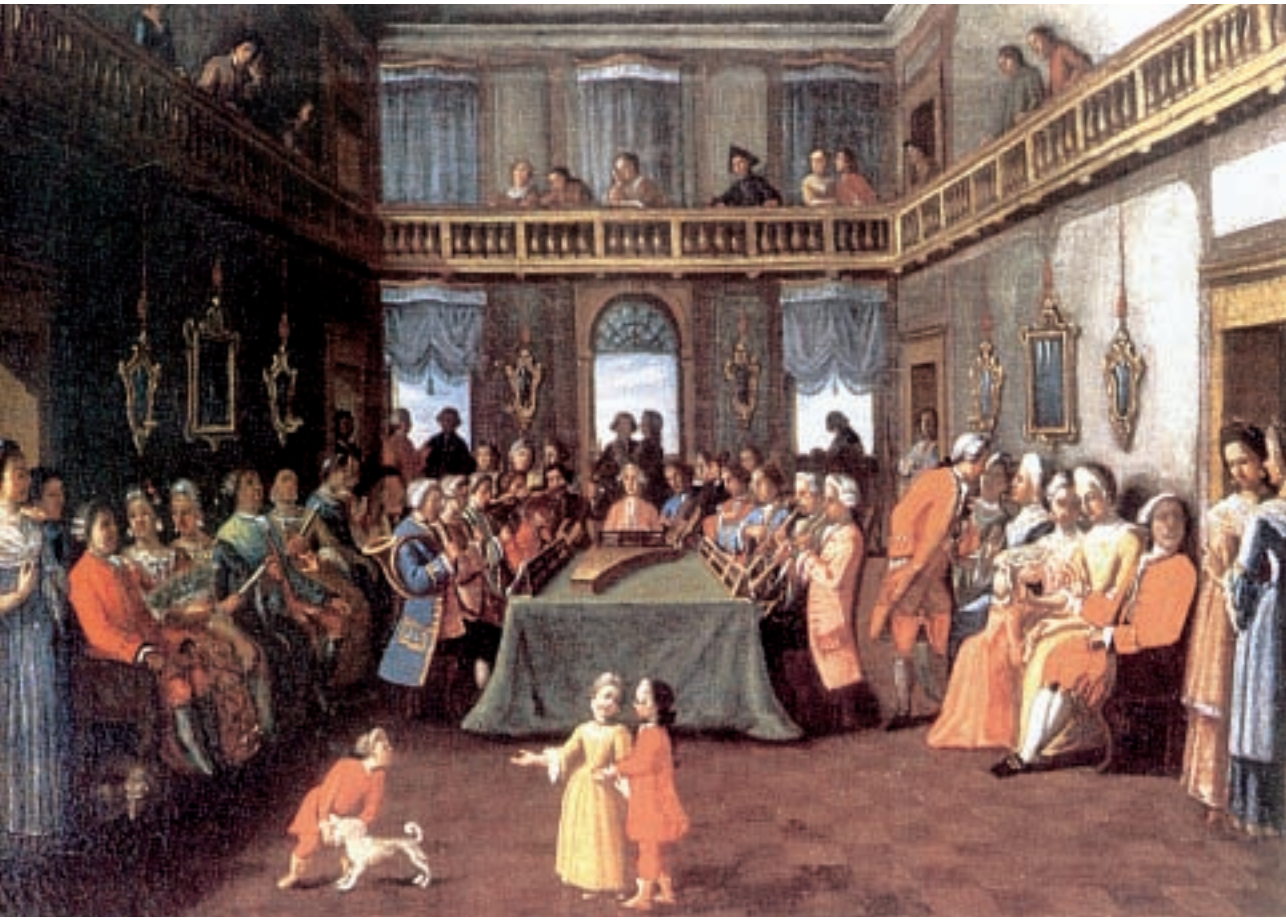


Titian's works left not only Venetian homes, but also churches and Scuole, such as his *Madonna di San Niccolò dei Frari* (fig. 18, now at the Vatican Museums), originally for the main altar of the brothers of San Niccolò della Lattuga, to whom he had promised a 'masterpiece'; according to Pordenone, this was not a painting,

but flesh and blood. Bought by Udny, the consul, it was then sent to Rome, where Volpato and Hamilton convinced Clement XIV to buy it. Under the papacy of Pius VII the curved top of the panel depicting the Holy Spirit as a dove was excised to make it more similar to Raphael's *Transfiguration*. The large altarpiece of *St Jerome Penitent* (also cambered), at Brera since 1808, was removed from Santa Maria Nuova in Venice following the Napoleonic suppression. Also, in a letter that has never before been published, Alexander Hamilton (see «VeneziAltrove» 2005), writing from London on July 20th, 1802, to Sasso in Venice, says: "I would like to know if you still have that dark painting by Titian, it depicts (if I'm not mistaken) a Saint Jerome, but it is a landscape rather than a storied work".

In 1566, Vasari noted in Titian's studio a large canvas "which is appropriate for mister Giovanni d'Anna". It had been commissioned by the d'Anna brothers for the family altar at San Salvador, but was apparently never delivered. It was thought to be lost until the 1930s, when a fragment from the painting was identified in the *Christ on the Cross* now at the Bologna Pinacoteca. Titian also painted a large *Ecce Homo* (now in Vienna) for his Flemish merchant friend and comrade Giovanni d'Anna. This *Ecce Homo*, according to Ridolfi, depicted Aretino as Pilate, Charles V and "Suleiman King of the Turks" as two knights at the bottom of a flight of stairs and included a self-portrait. In 1574, Henry III of France offered 800 ducats for the painting when he saw it at d'Anna's house, but it was bought by the Duke of Buckingham in 1621. In 1648 it went to a canon in Antwerp, where it was bought by Leopold Wilhelm. However, the *St John the Evangelist on Patmos* now at the Washington National Gallery, was removed from the ceiling of a *new albergo* (council room) at the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, which was suppressed in 1812. The damaged canvas was ceded in 1818 to the Piedmont merchant Barbini, then moved on to Count d'Arache and Count Contini Bonacossi, from whom Samuel Kress bought it in 1954. Of the many records held by the 'divine Titian', as Dolce called him, there is also the record for number of works dispersed. Enthusing over a sunset over the Grand Canal in a letter written in May 1544, Pietro Aretino eulogised his friend's painterly style. As we search for the maestro's works across the lagoon and into the trees, we should bear in mind the words of Aretino: "Oh Titian! Where are you now?".

18. Tiziano Vecellio, *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Caterina, Nicolò, Pietro, Antonio da Padova, Francesco e Sebastiano (Madonna di San Niccolò dei Frari)*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca.
Titian, *Madonna with Child and Saints Catherine, Nicholas, Peter, Anthony of Padua, Francis and Sebastian (Madonna di San Niccolò dei Frari)*, Vatican City, Vatican Museums, Pinacoteca.



1. Anonimo veneto della seconda metà del XVIII secolo, *Concerto a palazzo*, Venezia, Casa Goldoni.
Anonymous Venetian, second half of 18th century, *Palace Concert*, Venice, Casa Goldoni.

LA BREVE VITA D'UN AUTORE A SUO TEMPO ASSAI STIMATO, POI DIMENTICATO

EMERGE DA SECOLI D'OBLIO IL GENIO DI RIGATTI, RINASCE, MA NON IN LAGUNA

Sandro Cappelletto

Accanto ai due massimi nomi del Seicento musicale veneziano, Claudio Monteverdi (fig. 2) e Francesco Cavalli (fig. 3), ruotano pianeti, satelliti, stelle che non cadranno mai. Uno splendore, però, che ancora non riusciamo a catturare, a condividere. È stato, e continua ad essere il lungo prezzo da pagare al predominio del melodramma, che per oltre un secolo, da Gioachino Rossini a Giacomo Puccini, ha occupato una posizione di predominio, quasi monopolistica, nella produzione, nel consumo, nella ricezione della critica e del pubblico italiani. Ma la nostra storia musicale è superlativa a partire dal Cinquecento, ed è una storia troppo grande rispetto a quanto conosciamo ed eseguiamo oggi. Moltissimo, infatti, è frattanto scomparso; è finito nel "sommerso". Numerosi dei brani scritti, per citare appena tre casi, da Antonio Lotti (1666-1740), che compone sessantanove opere; da Carlo Francesco Pollarolo (1653-1722), cui se ne devono sessanta; da Francesco Bianchi (1752-1810), autore di venti titoli. E, sia chiaro, costituiscono soltanto una minima parte delle 358 opere, per fermarci a quelle, sfornate soltanto nella *Serenissima*, una sola città, e in poco più di sessant'anni, dal 1637 al 1700. Ma la civiltà musicale veneziana è ancora più remota, eppure a tutt'oggi altrettanto poco frequentata: in grande misura, tutta da far riemergere.

Quando, all'inizio della seconda metà del Novecento, i musicisti, le associazioni di concerti, le case discografiche, i direttori artistici europei – olandesi, inglesi, tedeschi, austriaci, poi anche francesi e spagnoli – hanno iniziato a riscoprire questo patrimonio, erano stupefatti che non fossero le nostre intelligenze, le nostre voci, i nostri strumenti a cantare e suonare una musica così colma di scienza e di bellezza. La "Settimana Vivaldi" dedicata nel 1937 dall'Accademia Chigiana di Siena alla musica ritrovata di un compositore fino ad allora sconosciuto, non aveva ancora fatto tendenza, non era diventata una condivisa indicazione di studio e di ascolto. Quarant'anni fa, tra 1967 e

1968, in occasione del quarto centenario della nascita di Monteverdi, Sir John E. Gardiner (fig. 4) con il Monteverdi Choir e gli English Baroque Soloists, propose, in una lunga tournée europea che toccò anche il nostro paese, una propria interpretazione dei *Vespri della Beata Vergine*, con *L'incoronazione di Poppea* (fig. 5) e l'*Orfeo*, uno dei suoi capolavori, anzi l'ultimo. Una luce abbagliante tornava a risplendere.

Lo scorso anno, in un concerto alla cattedrale di Pisa in occasione del festival di musica sacra *Anima Mundi*, di cui il maestro Gardiner ha assunto la direzione artistica, in un programma dedicato alla musica veneziana, accanto all'amatissimo Claudio, ha proposto lavori di Alessandro Grandi, Biagio Marini, Giovanni Rovetta e Giovanni Antonio Rigatti (nomi che probabilmente parlano soltanto a qualche specialista), spiegando che la sua preferenza – e dopo l'ascolto era sicuro sarebbe stata anche la nostra – andava a quest'ultimo: «Al sensualissimo abbandono della sua musica, alla concitazione, alla bellezza del canto, alla teatralità che appare in ogni suo lavoro». Giovanni Antonio Rigatti, vissuto tra il 1613 e il 1648. Veneziano sempre, tranne una breve parentesi. Ragazzo del coro a San Marco da quando aveva nove anni, allievo del Seminario Patriarcale alla Salute, percorre i vari gradini della scala degli ordini minori: esorcista, accolito, sottodiacono; infine, nel marzo 1637 viene ordinato diacono. Tutte le ordinazioni hanno luogo a Santa Maria Formosa, nella sua chiesa parrocchiale (fig. 6).

A quel tempo, ha già pubblicato un Primo Libro di *Mottetti*, stampati nel 1634 naturalmente a Venezia, dove l'editoria musicale aveva una delle proprie riconosciute capitali, e ha ricevuto un primo incarico musicale: è "maestro di cappella" alla Cattedrale di Udine. È il 1635, e lui soltanto un giovane uomo di ventidue anni, ma accompagnato dalla precoce fama di essere «uno dei più eccellenti musici di Venezia»; riesce così a spuntare un salario superiore del 50 per cento a quello corrisposto al suo predecessore, Orindio Bartolini. E la notizia sorprende. Resta in Friuli neppure due anni, torna in laguna, viene nominato "maestro d'organo e musica alle figliole" all'Ospedale dei Mendicanti. Nel 1642, inizia a insegnare anche agli Incurabili, probabilmente senza il permesso degli amministratori dei Mendicanti, che non gradiscono la concorrenza e incaricano una commissione di appurare i veri motivi della sua frequente presenza, appunto, agli Incurabili.

I quattro ospizi-conservatori della città erano attenti ad assi-

2. Bernardo Strozzi, *Ritratto di Claudio Monteverdi*, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.
Bernardo Strozzi, *Portrait of Monteverdi*, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.



curarsi in esclusiva l'impegno dei migliori talenti musicali come maestri di coro, di solfeggio, di canto, di strumento per le *pute*. La musica, il suo studio e la sua pratica, venivano infatti considerati elementi primari nell'educazione delle ragazze: «I capitoli degli ospedali dedicavano un'attenzione privilegiata alla disciplina delle orfane. Se il ricovero rappresentava per le giovani una garanzia di salvaguardia temporanea dai pericoli della vita, doveva poi anche infondere in loro saldezza di principi cristiani ed esemplarità di abitudini comportamentali», scrive Pier Giuseppe Gillio nel suo recente *L'attività musicale negli Ospedali di Venezia nel Settecento*, edito dall'Istituto Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini. Tra Derelitti (detto l'Ospedaletto: nato nel 1528 presso il complesso conventuale dei Santi Giovanni e Paolo, figg. 7 e 8), Incurabili (avviato alle Zattere nella Quaresima del 1522 da nobildonne veneziane, in soccorso di tre cortigiane colpite dalla sifilide), Mendicanti (dal 1601, tra San Giovanni e Paolo e le Fondamenta Nuove) e la Pietà (l'ospedale più antico: fondato in Riva degli Schiavoni, nel 1336, dal frate francescano Pietro d'Assisi, circa mezzo secolo dopo le vicende di cui parliamo, diventerà a lungo il "regno" del "prete rosso", Antonio Vivaldi, 1678-1741), la competizione era aperta, e il mercato della musica veneziano riusciva ad assorbire molti dei professionisti che produceva. Ben più di quanto oggi possa promettere ai suoi studenti il solo Conservatorio operante a Venezia, il Benedetto Marcello di campiello Pisani.



3. In un disegno anonimo, il *Ritratto di Pietro Francesco Cavalli*.
Anonymous drawing, *Portrait of Pietro Francesco Cavalli*.

Il doppio lavoro di Giovanni Rigatti, tra Mendicanti e Incurabili, dura poco: nel 1642, Gian Francesco Morosini lo pretende come proprio "cappellano"; l'anno successivo, Morosini diventa patriarca di Venezia, poi procuratore di San Marco. Rigatti gli dedica una raccolta di *Salmi diversi di Compieta*, e Morosini influenza la sua nomina a sottocanonico della cattedrale di San Pietro di Castello, incarico al quale viene eletto all'unanimità il 14 luglio 1647, ma che può ricoprire soltanto per quindici mesi: «La sua morte all'età di 35 anni avviene il 24 ottobre 1648, dopo sei mesi di atroci febbri», scrive Jerome Roche, il principale studioso della sua vita e della sua arte. Così, re-

sta un autore semisconosciuto: la "Bibbia" degli studiosi e degli appassionati italiani, il *Deumm*, *Dizionario enciclopedico universale della Musica e dei musicisti* diretto da Alberto Basso ed edito da Utet finora in ben 14 volumi, gli dedica appena otto righe, più quattro di bibliografia e una dozzina di catalogo. Ora, si comincia a riscoprirlo e farlo rivivere: ma lontano da Venezia, e per merito di esecutori e musicologi non italiani.

La personalità creativa di Rigatti emerge già nelle *Musiche concertate* del 1636, dove è accolto anche il madrigale *Ecco che pur baciate*; i versi appaiono anonimi e, come è consuetudine in questi casi, sono riconducibili allo stesso compositore, che pure per altre sue intonazioni aveva scelto i testi di poeti quali Giambattista Marino e Giovanni Battista Guarini. «Ecco che pur baciate / o labra aventurose, / d'una bocca gentil le vive rose. / Ma che punte mordaci, / mentre ch'io bacio, ohimé, passano il core - / son forse strali i baci? / Ah, se sta col piacer misto il dolore, / amare son le tue dolcezze, Amore». È una silloge della poetica manierista: amore e dolore procedono inseparabili, come dolcezza e amarezza, desiderio e sofferenza; i baci sono strali, carezze che mordono e dolgono. Il bacio come «aventura», le «labra» come irresistibile e misteriosa soglia da oltrepassare. La libertà nell'andamento delle voci, l'intreccio continuo e palpitante di affermazioni ed esitazioni, il costante mutare dei valori delle note, il salire e scendere lungo le altezze del pentagramma, danno alla scrittura di Rigatti un carattere davvero "concitato". Si percepisce la convinta adesione a una prospettiva espressiva e teatrale, che Claudio Monteverdi, nella celebre prefazione all'ottavo e ultimo *Libro di Madrigali*, pubblicato a Venezia nel 1638, racconterà così: «Sapendo che gli contrari affetti sono quelli che muovono grandemente l'animo nostro, fine del movere che deve avere la buona musica, diedi di piglio al divin Tasso come poeta che esprime con ogni proprietà e naturalezza con la sua oratione quelle passioni che tende a voler descrivere [...]. Passioni contrarie che io ho da mettere in canto, guerra cioè preghiera e morte». Può dunque definire questi madrigali, insieme, «guerrieri e amorosi». Era già iniziata la grande stagione della musica veneziana, innumerevoli volte ritratta anche in pittura (figg. 9 e 10).



4. Il celebre direttore d'orchestra e musicologo inglese John Elliot Gardiner, fondatore del *Monteverdi Choir* e degli *English Baroque Soloists*.
The famous English orchestra director and musicologist John Elliot Gardiner, founder of the Monteverdi Choir and the English Baroque Soloists.

Nella scrittura di Rigatti, i passaggi solistici volentieri si distaccano dall'andamento polifonico, rendendo omaggio a quel primato della melodia, dell'"aria", che ormai, verso la fine della prima metà del Seicento, si stava affermando come la vera novi-

tà formale, rispetto ai limiti imposti alla libertà, seducente e sbarazzina, della voce dall'imperativo del "recitar cantando": è l'aurora del fenomeno vocale che oggi conosciamo come "belcanto". Questa stessa libertà di scrittura ritroviamo, oltre che nelle opere amorose, anche nei lavori sacri di Rigatti. Il *Magnificat*, il *Salve Regina*, la *Messa* e *Salmi Ariosi a 3 voci concertati & parte con li ripieni a beneplacito*, il *Nisi Dominus* e il *Dixit Dominus*. Gli ultimi due titoli, i cui testi derivano dal Salmo 126 e dal Salmo 109, potrebbero essere stati eseguiti nella Basilica di San Marco il 24 marzo 1643, ultimo anno della lunga vita di Monteverdi, e giorno in cui Venezia celebrava ritualmente la festività dell'Annunciazione della Beata Vergine. In quell'occasione, il doge presenziava alla solenne funzione dei Vespri; la Pala d'Oro veniva mostrata ai fedeli; l'imponente organico della Cappella musicale marciana era impegnato al completo, confermando la meritata fama della qualità musicale dei grandi riti liturgici veneziani.

qui cap5
nuova

5. La prima pagina dell'*Incoronazione di Poppea*, con l'*Orfeo* e *I Vespri della Beata Vergine* tra le più famose composizioni di Claudio Monteverdi.
The first page of *The Coronation of Poppea*, one of Monteverdi's most famous compositions along with *L'Orfeo* and *The Vespers of the Blessed Virgin*.

Il direttore inglese Paul McCreesh, fondatore del Gabrieli Consort and Players, ha recentemente inciso alcuni lavori di Rigatti, e così parla del *Dixit Dominus*: «È un'intonazione di sfrenata veemenza, che riprende in pieno le raffigurazioni marziali del salmista; vi troviamo, largamente usato, il guerresco *stile concitato*, e inoltre alcune sincopi drammatiche in corrispondenza del "conquassabit capita" e, per contrasto, un lirico *Gloria Patri* per due soprani». Ecco le "passioni contrarie": concitazione e lirismo, "guerra" e "amore", presenti in un brano liturgico, come in un madrigale amoroso. Ma è davvero impresa difficile distinguere, nel Seicento, e in particolare nella prassi esecutiva veneziana, la musica sacra da quella profana. «Quando si parla di musica sacra relativamente al periodo barocco, bisogna constatare che in essa non vi è nulla del misticismo ottocentesco, romantico e post-romantico»: è questa l'opinione di Rinaldo Alessandrini (fig. 11), il musicista che ha fondato il gruppo vocale e strumentale del Concerto italiano, e che ampia attenzione di studioso e di esecutore sta dedicando proprio a Monteverdi e al suo contesto. «La musica sacra di quel periodo è il riflesso della Chiesa trionfante nella Chiesa militante. Non è una musica devozionale, estatica, contemplativa. Al contrario, è il cielo che si manifesta nella terra parlando una lingua che la terra capisce».

La musica doveva attrarre, stupire; era il mezzo più potente

per impressionare e sedurre la cittadinanza. È musica che deve possedere anche una forte spettacolarità, e Venezia è la città dove, a San Cassian nel 1637 e dopo gli anni tremendi della pestilenza del 1630, si è aperto il primo teatro d'opera pubblico a pagamento del mondo. Un teatro che prova a mantenersi vendendo biglietti e abbonamenti, e per farlo deve necessariamente avere caratteristiche nuove, capaci di attrarre anche una platea più ampia di quella elitaria e aristocratica per la quale, con l'*Orfeo* (fig. 12) eseguito alla corte dei Gonzaga a Mantova nel 1607, Monteverdi aveva iniziato la sua carriera di uomo di teatro. La dominante teatralità della vita musicale veneziana influenza ogni genere compositivo, e le più solenni occasioni liturgiche diventano sfarzose cerimonie nelle quali la Chiesa «trionfante e militante» rappresenta, esibisce la propria potenza, la propria forza comunicativa.



6. La chiesa di Santa Maria Formosa, dove il musicista Giovanni Antonio Rigatti prese gli Ordini minori e fu ordinato diacono.
The church of Santa Maria Formosa, where the musician Giovanni Antonio Rigatti took his Minor orders and was ordained deacon.

Tutte pubblicate a Venezia durante la sua breve esistenza, le musiche "sacre" e "profane" di Rigatti conobbero numerose, rapide ristampe e nuove edizioni, segno di una forte attenzione del mercato. La sua musica vocale "da camera", i madrigali in particolare, come allora era consuetudine, veniva cantata nelle chiese o nei palazzi patrizi (fig. 1), e spesso i cantanti erano i membri dei diversi, numerosissimi in città, cori ecclesiastici. Un'abitudine di meravigliosa intimità, purtroppo perduta, se è questa la condizione più adatta perché una musica "reservata" sveli i propri segreti. Poi, l'oblio. Forse inevitabile allora, quando non si era costituita l'idea di repertorio, quando si producevano e si volevano ascoltare novità, sempre novità, e non esisteva per la storia della musica quella considerazione che soltanto nel Settecento inizierà a formarsi. Un'attitudine che fece allungare un cono d'ombra anche verso le musiche di Monteverdi, di Cavalli, di Vivaldi. Ma il silenzio è meno spiegabile adesso, quando la sulfurea bellezza, il dinamismo, la passione della musica di Rigatti attendono una adeguata ricollocazione. E sono davvero intollerabili le poche, distratte, inesatte righe che i nostri più acclamati dizionari e compendi enciclopedici riservano a questo grande musicista, studiato ed eseguito da alcuni tra i massimi interpreti contemporanei. Non italiani, almeno per il momento.



7. La facciata dell'Ospedaletto, uno dei quattro maggiori ospizi-conservatori veneziani, in un disegno di Giovanni Battista Scamozzi.
The façade of the Ospedaletto, one of the four main hospices-conservatories in Venice, in a drawing by Giovanni Battista Scamozzi.

THE BRIEF LIFE OF AN AUTHOR LOVED IN HIS TIME AND THEN FORGOTTEN

AFTER CENTURIES OF OBLIVION, RIGATTI ATTRIBUTED A RENAISSANCE, BUT NOT IN VENICE

Sandro Cappelletto

Alongside the names of the two greatest exponents of Venice's 17th century, Claudio Monteverdi (fig. 2) and Francesco Cavalli (fig. 3), there are other planets, satellites and stars that will never decline. A splendour, though, that we are still incapable of grasping and sharing. This is the price paid thanks to the predominance of melodrama, which for over a century, from Rossini to Puccini, has assumed pride of place, and even virtually monopolised the production, consumption and critical and public appraisal of classical music in Italy. But Italy's musical history has been superlative since the 16th century, and the history is much greater than the repertoires we insist on and are familiar with today. And a lot of this history has, in the meantime, disappeared and been "submerged". Including, to cite only three examples, the many pieces written by Antonio Lotti (1666-1740), who composed 69 works, Carlo Francesco Pollarolo (1653-1722), who wrote 60, and Francesco Bianchi (1752-1810), who wrote 20. And yet these constitute only a fragment of the 358 works that were produced in the Serenissima alone, in only one city, and in little more than 60 years between 1637 and 1700.

But Venetian musical production is even more remote, and still now very seldom considered; to a large extent, it is still completely submerged. When, in the early 1950s, European musicians, artistic associations, record companies and directors (from Holland, England, Germany, Austria and then France and Spain) began to rediscover this heritage, they were surprised that it wasn't Italian sensibilities, voices and instruments that sang and played this music, which they considered to be so full of knowledge and beauty. In 1937, the "Vivaldi Week" dedicated by the Siena Accademia Chigiana to the music that had been discovered by a hitherto unknown composer had not yet established a trend or become a fixed and shared assumption for listening or study. Forty years ago, in 1967-8, for the four hundredth anniversary of the birth of Monteverdi, Sir John E. Gardiner (fig.

4), along with the Monteverdi Choir and the English Baroque Soloists, set out on a long European tour that also came to Italy, offering their own interpretation of the *Vespers of the Blessed Virgin*, with *The coronation of Poppea*, fig. 5, and the *L'Orfeo*, one of his masterpiece, the last. And a blinding light was brought back into the musical firmament.



8. L'organo dell'Ospedaletto, opera settecentesca di Pietro Nacchini.
The Ospedaletto organ, an 18th century work by Pietro Nacchini.

Last year, at a concert in the cathedral of Pisa dedicated to Venetian music, and as part of the sacred music festival entitled *Anima Mundi* (Gardiner himself was the festival's artistic director), works were presented not only by the much-loved Monteverdi, but also by Alessandro Grandi, Biagio Marini, Giovanni Rovetta and Giovanni Antonio Rigatti (arguably, only a few specialists are familiar with these names). Gardiner explained that his favourite (and surely we would agree with him once we heard his music) was Rigatti, because of "the extremely sensual abandon provoked by his music, the excitement, the beauty of the *canto* and the theatricality that appears in each of his works". Giovanni Antonio Rigatti, who lived from 1613 to 1648, was, except for a very brief period, a Venetian through and through. A chorister at St Mark's when he was only nine, and a student at the Salute's Seminario Patriarcale, he climbed the various rungs of the lower echelons – Exorcist, Acolyte, Assistant to the Deacon – until, in March 1637, he was finally ordained Deacon. All the ordinations took place at Santa Maria Formosa, his own parish church (fig. 6).

At that time, he had already published his *Primo Libro di Mottetti* (1634), printed, naturally, in Venice, whose musical publishing trade was perhaps the most important in Europe, and had already received his first musical post: he was "Chapel Master" at the cathedral in Udine. In 1635, already considered, at the young age of 22, "one of the most excellent musicians in Venice", he managed to obtain a salary that was 50% higher than that of his predecessor Orindio Bartolini. And this was considered quite surprising. He was to remain in Udine for two years before returning to Venice, where he was nominated "organ maestro and musical maestro for the young girls" at the Ospedale dei Mendi-

canti. In 1642 he also began to teach at the Incurabili, probably without the consent of the Mendicanti administrators, who were not fond of competition and set up a special committee to establish the real reasons for his frequent visits to the Incurabili.

The city's four hospices-conservatories very jealously guarded their exclusive rights to the best musical talents such as the choir, solfeggio, singing and instrument maestros and teachers for the "young girls". The study and practice of music, after all, was considered of primary importance in the education of these young girls: "The chapters of these *ospedali* paid great attention to the young orphan girls' discipline. If the girls' stay in the orphanage provided them with a temporary refuge from the perils life holds in store, it also had to instil in them solid Christian principles and exemplary behavioural habits", writes Pier Giuseppe Gillio in his recent *L'attività musicale negli Ospedali di Venezia nel Settecento*, published by the Istituto Vivaldi of the Fondazione Giorgio Cini. The *ospedali*, or female orphanages, were the Derelitti (also known as the Ospedaletto; founded in 1528 in the convent structure of Santi Giovanni e Paolo, fig. 7 and fig. 8), the Incurabili (founded at the Zattere during the lent of 1522 by Venetian noblewomen to "save" three "courtesans" suffering from syphilis), the Mendicanti (from 1601, between Santi Giovanni e Paolo and the Fondamenta Nuove) and the Pietà (the oldest *ospedale*, founded in Riva degli Schiavoni in 1336 by the Franciscan monk Pietro d'Assisi; about fifty years after Rigatti's day, it would for a long time be the main headquarters for the "red priest" Antonio Vivaldi, 1678-1741), and they were all fiercely competitive. And, most importantly, the Venetian musical scene managed to make use of many of the professionals they produced, much more so than can be said for the Conservatory currently operating in Venice, the Benedetto Marcello conservatory in Campiello Pisani, for example.

But Giovanni Rigatti's moonlighting was short-lived: in 1642, Gian Francesco Morosini demanded that he become his own "chaplain", and the following year Morosini became the Patriarch of Venice and the Procurator of St Mark's. Rigatti dedicated his *Salmi diversi di Compieta* to Morosini, and Morosini, obviously, influenced Rigatti's nomination to the post of "under-Canon" at the cathedral of San Pietro in Castello, a position to which he was unanimously elected on July 14th, 1647, but which he held for only fifteen months: "He died at the age of 35, on



9. Alvise Vivarini, *Madonna adorante il Putto e due angeli musicanti* (particolare), Venezia, Chiesa del Redentore, Sacrestia.
Alvise Vivarini, *Madonna Adoring the Child with Two Angels Playing Instruments* (detail), Venice, Chiesa del Redentore, Sacristy.

October 24th, 1648, after six months of unbearable fevers", writes Jerome Roche, the greatest scholar of the life and work of Rigatti. He was thus relegated to semi-oblivion: the 14-volume *Dizionario enciclopedico universale della Musica e dei musicisti*, edited by Alberto Basso and published by Utet (and considered a "bible" by Italian music buffs and scholars) dedicates a mere eight lines to Rigatti, plus four lines of bibliography and a dozen lines listing his catalogue of works. Only now are people beginning to notice his works and bring him back to life, but not in Venice, and thanks to non-Italian performers and musicologists.

Rigatti's creative personality began to emerge early on, with his *Musiche concertate* (1636), which also contained his madrigal *Ecco che pur baciate*; the lyrics are rather humdrum, and, as is natural in these cases, were written by the composer himself, even though he had used poets such as Giambattista Marino and Giovanni Battista Guarini for other works. "Hark yet ye kiss / oh adventurous lips, / of a gentle mouth of living roses. / Oh but what sharp barbs, / while I kiss, alas!, pass through my heart – / are these kisses perhaps arrows? / Oh, pleasure be mixed with pain, / love is your sweetness, my Love". This is a veritable anthology of Mannerist poetry: love and pain are inseparable, as are sweetness and bitterness, desire and suffering; kisses are arrows, caresses bite and cause pain. The kiss is an "adventure", the "lips" an irresistible, mysterious threshold that has to be crossed. The freedom of the voices, the endless, pulsing concatenation of affirmation and hesitation, the constant change of the value of the notes, and the rising and falling along the notes of the pentagram all give Rigatti's composition an extremely "excited" character. You perceive his passionate adherence to the expressive and theatrical perspective, which Monteverdi, in his famous preface to the eighth and final *Book of Madrigals*, published in Venice in 1638, describes as follows: "Knowing that contrasts greatly move our soul, which is what all good music aims at, I enthusiastically embraced our divine Tasso as the poet who expresses, with utmost propriety and naturalness through his oratory, those passions that he wishes to describe [...] Contrasting passions which I must put into song, and that is warring prayer and death". He was thus able to define these madrigals as both "warlike and loving". The great period of Venetian music had begun, and was depicted numerous times in painting (fig. 9, fig. 10).

In Rigatti's writing, the solo passages are happily detached



10. Pietro Longhi, *Il concerto*, Rouen, Musée des Beaux-Arts.
Pietro Longhi, *The Concert*, Rouen, Musée des Beaux-Arts.

11. Rinaldo Alessandrini, fondatore e direttore del complesso Concerto italiano.
Rinaldo Alessandrini, founder and director of the Concerto Italiano group.

12. Il frontespizio dell'*Orfeo*, il capolavoro di Monteverdi messo in scena a Mantova nel 1607 ed edito a Venezia due anni dopo.
The frontispiece of *L'Orfeo*, the masterpiece by Monteverdi performed in Mantua in 1607, published in Venice two years later.

from the polyphonic structure, paying homage to the primacy of melody, of the "aria" that, by the end of the 1640s, was stamping its mark as the *real* formal innovation of the period, as opposed to the limits imposed on the seductive and jaunty freedom of the voice by the imperatives of the so-called "recitar cantando": these were the first instances of what we now call "bel canto". We find this same writerly freedom not only in his amorous works, but also in sacred works such as the *Magnificat*, the *Salve Regina*, the *Messa*, the *Salmi Ariosi a 3 voci concertati & parte con li ripieni a beneplacito*, the *Nisi Dominus* and the *Dixit Dominus*. The latter two titles, whose librettos are derived from Psalms 126 and 109, may well have been performed at St Mark's Basilica on March 24th, 1643, which was the last year in the long life of Monteverdi, and the day in which Venice celebrated the feast of the Annunciation. On this feast day, the Doge would preside over the solemn function of the Vespers; the Golden Altarpiece would be shown to the faithful; and the imposing musical group of the Marciana chapel would be deployed in full, confirming the well-deserved praise heaped on the musical quality of Venice's grand liturgical rites.

The English director Paul McCreesh, who founded the Gabrieli Consort and Players, has recently recorded some of Rigatti's works, and has the following to say about the *Dixit Dominus*: "The intonation is one of unbridled vehemence, which fully harks back to the Psalmist's martial symbols; there is a broadly used war-like *stile concitato*, and also some dramatic syncopation along with the "*conquassabit capita*" and, for contrast, a lyrical "*Gloria Patri*" for two sopranos". Here are the "contrasting passions": excitement and lyricism, "war" and "love", used in a liturgical passage as if it were a love madrigal. But it is a truly Herculean feat to distinguish, in the 17th century and especially in Venetian musical practice of the period, between sacred and profane music. "When we talk about sacred music in the baroque period, we must note that there is none of the 19th-century, Romantic or post-Romantic mysticism about it", according to Rinaldo Alessandrini (fig. 11), the musician who founded the vocal and instrumental group Concerto italiano, and who is dedicating much scholarly and performing attention to Monteverdi and his context. "The sacred music of the period is a reflection of the triumphal Church in the militant Church. It is not a devotional, ecstatic, contemplative music. On the contrary, it is heaven making itself manifest on earth, speaking the language that the earth understands".





Music had to attract and stupefy; it was the most powerful means through which the people could be awed and seduced. It also had to be overwhelmingly spectacular, and Venice is the city where the first public, ticket-selling opera theatre in the world was founded in San Cassian in 1637, following the appalling years of the plague (1630s). A theatre that wished to make money by selling individual and season tickets necessarily had to have novel characteristics with which to attract a broader range of punters than the elitist, aristocratic public for whom, with his *Orpheus* (performed in Mantua's Gonzaga court in 1607, fig. 12), Monteverdi had begun his musical-theatrical career. The dominating theatricality of Venetian musical life influenced each and every compositional genre, and the most solemn liturgical occasions became opulent ceremonies where the "triumphal and militant" Church represented and exhibited its power and communicative force.

Rigatti's "sacred" and "profane" music was all published in Venice during his brief life; it was quickly republished and came out in new editions, a sign of his keen attention to the state of the market. His vocal "chamber" music, and his madrigals in particular, were performed in churches or in patrician *palazzi*, as was common at the time (fig. 1); often, the singers were culled from the city's numerous ecclesiastical choirs. This marvellously intimate habit has since been lost, and I suspect this constituted the most appropriate conditions that brought out the secret layers in this "reserved" music. This period, however, was followed by oblivion for Rigatti and his music. Perhaps it was inevitable at the time, considering there was no concept of "repertoire" as yet, and music was produced and listened to inasmuch as it constituted a novelty. What's more, music had not yet been given the importance that began to be accorded only in the 18th century. These same reasons led to the gradual decline in interest for the music of Monteverdi, Cavalli and Vivaldi. But there is less reason now for this silence; the sulphurous beauty, dynamism and passion in Rigatti's music are awaiting a new collocation. And it is unacceptable that Italy's acclaimed musical dictionaries and handbooks have dedicated only a few, paltry and inexact, lines to Rigatti, to this great musician who is now being performed and studied by some of the greatest contemporary performers. None of whom are Italian, or at least not yet.



VENDUTI IN GRAN SEGRETO 90 DIPINTI E 200 SCULTURE

COME PASSA PER LA LAGUNA (E POI FINISCE A LONDRA) LA RACCOLTA DEI GONZAGA

Leandro Ventura

Venezia non è stata soltanto un centro di produzione ed esportazione, più o meno forzata, di opere d'arte, ma anche un luogo di transito frequentato da celebri mercanti, spesso astuti e senza scrupoli, per le cui mani passano importanti collezioni d'arte non veneziane, destinate poi a proseguire altrove il loro viaggio. Un caso emblematico è quello della collezione Gonzaga che, a inizio Seicento, vede comparire a Venezia un nucleo di opere consistente (circa 90 dipinti e 200 sculture antiche) ed importante (quadri di Tiziano, Raffaello, Correggio, Mantegna e altri), prima di proseguire verso l'Inghilterra e le raccolte del re Carlo I Stuart.

I. Guido Reni, *La toletta di Venere*, Londra, National Gallery.
Guido Reni, *The Toilet of Venus*, London, National Gallery.

I rapporti tra i Gonzaga e Venezia sono sempre stati molto stretti: perché la città lagunare era l'emporio commerciale più importante nelle vicinanze di Mantova, e non solo per questo. Fin dal XV secolo, i signori della città padana si rivolgono all'area veneta per assoldare artisti o acquistare opere d'arte e beni di lusso. Vanno ovviamente ricordati il veronese Pisanello e il padovano Mantegna, pittori di corte a Mantova; ma anche Giovanni Bellini, inutilmente assediato da Isabella d'Este che voleva ottenerne un dipinto per il suo Studiolo. La stessa marchesa, con caratteristica rapacità, tenta di acquistare opere di Giorgione subito dopo la morte del pittore, mentre il figlio, Federico II Gonzaga, avvia uno stabile rapporto di committenza con Tiziano. Poco prima del 1580, il duca Guglielmo commissiona a Jacopo Tintoretto i celebri *Fasti gonzagheschi* che, a Palazzo Ducale a Mantova, sono incorniciati da stucchi del padovano Francesco Segala. Vanno poi segnalati i rapporti con Domenico Tintoretto, Jacopo Palma il Giovane, Tiziano Aspetti, come i molti acquisti conclusi dai duchi in laguna, per opere di cui non ci sono stati tuttavia tramandati i nomi degli autori.

Di certo nel castello di Mantova c'era, tra l'altro, anche *Morte della Vergine* di Andrea Mantegna (fig. 2), ora a Madrid, Museo del Prado: smontata la decorazione della cappella, la tavola viaggia

molto: a Ferrara come parte della dote di Margherita Gonzaga; poi di nuovo a Mantova; quindi a Londra, e infine a Madrid.

Venezia e lo stesso territorio della *Serenissima* sono anche i luoghi privilegiati in cui reperire antichità: i duchi di Mantova prendono di mira le collezioni Vendramin (1570-1571), Grimani (1594-1595), di Federico Contarini (1605), o il celebre studio di Pietro Bembo (lunghe trattative a partire dal 1591), e talvolta acquistano prestigiose opere, o intere raccolte, come la collezione dei Canossa di Verona (1604). Per i frequenti soggiorni a Venezia, spesso dovuti al loro appetito di collezionisti, dal 1583 i Gonzaga possiedono una prestigiosa residenza sul Canal Grande, a San Marcuola: il palazzo Loredan, oggi Vendramin Calergi e sede del Casinò. E dai mercanti veneziani, oltre ad opere d'arte, comprano le merci più varie e beni di lusso: gioielli, tessuti pregiati, cristalli, ambra, composti chimici, medicamenti, *mirabilia* naturali, libri, strumenti musicali.



2. Andrea Mantegna, *Morte della Vergine*, Madrid, Museo del Prado.
Mantegna, *Death of the Virgin*, Madrid, Museo del Prado.

Nei documenti compaiono, con assiduità, i nomi del gioielliere Jacob König; di Aldo Manuzio il Giovane che, nel 1580, offre a Guglielmo Gonzaga la propria biblioteca; di Bartolomeo del Calice, *merzaro* a San Salvador, vero e proprio agente dei Gonzaga a Venezia: al loro servizio, mette addirittura i propri beni, con prestiti che, nel 1617, raggiungono la cifra di 150 mila ducati. Ma i documenti citano anche molti altri mercanti italiani e tedeschi, alcuni ebrei, coinvolti in numerose e disparate trattative. Tra quelli attivi a Venezia, con cui i Gonzaga entrano in contatto al principio del XVII secolo, spicca il fiammingo Daniel Nys che alla corte mantovana fornisce specchi, pellicce, profumi, ma anche «muschio, zibetto et ambragrisa», con un rapporto commerciale basato sulla conoscenza diretta, fin dall'arrivo a Mantova di

Ferdinando Gonzaga (1613), tornato da Roma dopo aver rinunciato al cardinalato, per assumere il rango ducale.

Nei primi anni del legame commerciale tra il duca Ferdinando e Nys, il mercante si va costruendo una fama di collezionista e intenditore d'arte. Così, benché tra i contemporanei permanga a lungo l'idea che egli sia un semplice *mezano* d'antiquariato, nel 1615 Vincenzo Scamozzi (nella sua *Idea della architettura universale*) e Giulio Cesare Gigli (nella *Pittura trionfante*, dedicata proprio a Nys) ne celebrano la raccolta d'arte, nonché il ruolo di colto amatore, collezionista, mercante, definendo addirittura «museo» la sua collezione. Quale che sia la consistenza della sua raccolta, Nys doveva possedere certamente una grande capacità di autopromozione e di relazione, che gli consente di avviare, verso il 1626, quello che ritiene il più grande affare della sua vita: l'acquisto di parte della collezione dei Gonzaga, e la successiva cessione al re d'Inghilterra, Carlo I. Ferdinando doveva aver incontrato più volte Nys a Venezia, ma non sappiamo a quando risalga l'idea di vendere parte della mirabolante raccolta di pittura mantovana. Tuttavia, poco prima della morte di Ferdinando Gonzaga, l'«honorato mercante» Daniel Nys – come lo definisce Vincenzo Scamozzi – avvia delle trattative, con la tacita compiacenza, se non addirittura il dichiarato appoggio, di alcuni tra i consiglieri più fedeli al duca, come il conte Alessandro Striggi. I problemi finanziari della corte erano infatti piuttosto evidenti: i gioielli erano stati impegnati per ottenere denaro liquido, e la vendita di parte della quadreria sembrava la soluzione più rapida per risolvere le difficoltà.

Anche la scelta di Carlo I Stuart come destinatario della collezione comporta diversi aspetti positivi. Intanto, le raccolte mantovane erano ben note in Inghilterra, e a inizio Seicento, ne rinfocola la fama il passaggio per la corte gonzaghesca di Thomas Howard conte di Arundel, con l'architetto Inigo Jones (1613 o 1614), e poi di lady Arundel (1623). Lord Arundel mostra tanta ammirazione per Palazzo Te, che nel luglio 1623 fa chiedere al cancelliere gonzaghesco Alessandro Striggi di «haver il modello del Palazzo, fatto con ogni puntualità e una distinta naratione delle cose principali vi son dentro, in materia di scultura e pittura». Inoltre, proprio i buoni uffici di Arundel e dell'ambasciatore inglese a Venezia, Isaac Wake, riattivano, poco dopo il 1620, i rapporti tra la corte mantovana e quella d'Inghilterra, interrotti bruscamente qualche decennio prima per lo scisma

anglicano. Poi, Londra è così lontana, che si sarebbe potuto evitare la diffusione in Italia della notizia della vendita, con tutto il conseguente discredito che avrebbe comportato per la corte mantovana.

Quindi non sorprende che, nell'estate 1625, Daniel Nys indirizzi a Mantova il "Master of the King's Musick" Nicholas Lanier, buon conoscente di pittura, spedito da Carlo I in Italia con l'incarico di individuare opere d'arte da acquistare per le collezioni reali. Un compito condotto con una certa segretezza, tanto che resta difficile seguire gli spostamenti del musicista nella Penisola. Lanier è più volte in Italia: nel 1611, nel 1625-1626 e ancora nel 1627-1628. Durante il secondo soggiorno, compie sondaggi tra i grandi collezionisti italiani, avviando probabilmente trattative preliminari con i Gonzaga, e acquistando a Roma dei quadri, inviati a Carlo I nel gennaio 1626. A fine 1627, torna in Italia, conclude l'acquisto delle opere mantovane e ne porta personalmente alcune, le più pregiate, in Inghilterra. Tra queste due trasferte italiane si collocano le assidue trattative condotte da Daniel Nys per comperare un primo, importante, lotto della collezione Gonzaga. La prima notizia che abbiamo è del 14 novembre 1626: Nys scrive al nuovo duca di Mantova, Vincenzo II, per dolersi della recentissima scomparsa di Ferdinando Gonzaga, ma anche per riprendere a «trattare delli quadri». Quantunque manchino documenti capaci di testimoniarlo con certezza, le trattative sembrano quindi già avviate tra Nys e Ferdinando, forse dopo la visita di Lanier a Mantova. O, almeno, Nys riesce a far credere tutto ciò a Vincenzo II.

Così, mentre il nuovo duca fa stilare da numerosi periti un monumentale inventario dei beni dei Gonzaga, il 28 gennaio 1627 il mercante invia a Mantova il suo sodale Philip Esengren, un incisore noto a Venezia quale sensale di pitture, che «pigliarà in notta li quadri», per poi avviare la trattativa sul prezzo. L'incisore torna da Mantova con due elenchi di dipinti, selezionati tra i moltissimi sparsi per il Palazzo Ducale di Mantova; e Nys, il 6 marzo 1627, assicura che avrebbe presto presentato un'offerta di prezzo, mantenendo segreta l'intera operazione. Tra i quadri che sceglie in questa prima fase ci sono i *Cesari* dipinti da Tiziano per Federico II Gonzaga (alla vendita della collezione di Carlo I d'Inghilterra, 1649, la serie è acquistata da Filippo IV re di Spagna e va distrutta nell'incendio dell'Alcazar di Madrid del 1734; ne sono note copie, tra cui quella dell'*Impera-*

3. Bernardino Campi, *L'imperatore Claudio*, Napoli, Museo di Capodimonte.
Bernardino Campi, *The Emperor Claudius*, Naples, Museo di Capodimonte.

tore Claudio, di Bernardino Campi, fig. 3 , eseguita nel 1562 per Francesco Ferdinando d'Avalos), la *Madonna della perla* (oggi al Prado, fig. 4), allora ritenuta di Raffaello e oggi ascritta a Giulio Romano, la *Sacra Famiglia* di Andrea del Sarto (anch'essa al Prado), la *Morte della Vergine* di Caravaggio (ora al Louvre, fig. 5), *La toletta di Venere* di Guido Reni (Londra, National Gallery, fig. 1), e poi, dallo Studiolo di Isabella d'Este, le due allegorie di Correggio del Louvre (fig. 6), e, sempre di Correggio, *L'educazione di Amore* (ancora alla National Gallery di Londra, fig. 7) e *Venere, Amore e un satiro* (Louvre).



Nelle lunghe e complesse trattative, Nys utilizza tutti gli espedienti dell'abile mercante per condurre in porto il buon affare. Dalle lettere con la corte mantovana, lo scopriamo dolente per le indisponibilità finanziarie (il 12 giugno 1627 scrive a Striggi «Non ho più tosto resposto per un grave contrasto che vi è nato fra me et la mia borsa. Io voleva proferire più di quello ho fatto, ella non vole et dice che basta»); oppure minaccia di sospendere i colloqui; lamenta la mancata consegna di opere importanti; mostra durezza agli emissari dei Gonzaga («è un poco duretto», o «è un uomo da pigliar con le buone» scriverà poi, ottobre 1628, Giulio Cesare Zavarelli, segretario del nuovo duca di Mantova, Carlo I di Nevers). L'accordo per la prima serie di opere è raggiunto a fine agosto 1627, al prezzo – assai modesto – di 68 mila scudi mantovani (comprende anche la *Nascita di Dioniso* di Giulio Romano, fig. 8, ora al Getty Museum di Los Angeles); e il successivo 8 settembre, Striggi scrive al residente a Venezia Girolamo Parma: «Si conchiuse il contratto delli quadri. Io non biasimo già il dar via quadri per disimpegnar gioie, che vagliono tre volte tanto di quello, che sono impegnate, per pagar col prezzo di essi i debiti necessarij, tanto

più che questa casa resta così bene di pittura fornita dopo tale alienatione, cha altra forse d'Italia non l'agguaglia. Il male è stato la publicatione del fatto».

Le trattative proseguono nei mesi successivi. Vincenzo II, coadiuvato da consiglieri interessati, tenta di alzare i prezzi ma con scarsa decisione, e di giustificare la vendita «così mal intesa universalmente» (scrive Antonio Calegari a Striggi il 18 settembre 1627), da recare grave discredito all'immagine e alla reputazione della famiglia (già il 6 settembre, Diego Crestino raccoglie a Venezia le «mormorationi andare atorno, con poca riputatione di Sua Altezza per la vendita dei quadri»). Poi, sorgono immediatamente dubbi sull'effettivo acquirente delle opere che, per qualcuno, non sarebbe Carlo I, bensì l'odiato duca di Parma, o il granduca di Toscana. Nys, da parte sua, sempre più avidamente accresce le richieste, tentando di ottenere altre opere come i migliori dipinti di Domenico Fetti (fig. 9), una cassetta di cristallo di Annibale Fontana, una delle cui lastrine, assai ammirate da Nys, rappresenta *Ercole e Deianira* ed è ora a Vienna (Kunsthistorisches Museum, fig. 10), un libro di disegni di Parmigianino, oltre a tele di Correggio, Giulio Romano, Giorgione, Palma il Vecchio, Tintoretto (fig. 11) e tanti altri. Si giunge così alla lista stilata dal mercante ed inviata a Mantova il 4 dicembre 1627: elenca marmi e pitture che, con quanto già acquistato in precedenza, portano il totale dei pezzi a circa 90 quadri e quasi 200 sculture antiche.

Il 25 dicembre 1627, però, il duca di Mantova Vincenzo II Gonzaga muore, chiudendo la storia del ramo principale della famiglia. Gli succede Carlo Gonzaga di Nevers che, privo di ogni consapevolezza e memoria della storia della collezione e del ruolo da essa giocato nella costruzione della reputazione della famiglia, e assillato dalle spese per la guerra del Monferrato, conclude rapidamente le trattative per vendere a Nys gli ultimi pezzi via via aggiunti dal mercante alla propria selezione: anche le nove tele dei *Trionfi di Cesare* di Mantegna (fig. 12), spesso citate nella corrispondenza e la cui cessione, però, era sempre stata rifiutata da Vincenzo II. Durante questa seconda, complessa fase della trattativa, le opere del primo lotto sono inviate a Venezia e giungono a Murano, a casa di Nys, il 2 settembre 1627. Lo stesso mercante ne cura il trasporto; e due giorni dopo, avvisa il cancelliere Striggi di esser «gionto giovedì di notte a Murano con bona salute et felice viaggio, iddio laudato», e di aver «riceuti li

quadri in casa». Inoltre, Nys assicura il cancelliere che il successivo mercoledì avrebbe effettuato il pagamento a Diego Crestino, incaricato di portare il denaro a Mantova. Appena giunte le opere a Venezia, Nys affida immediatamente l'incarico di realizzarne copie, pagandone egli stesso il costo: espediente voluto dai Gonzaga per celare, almeno agli occhi dei meno intenditori, la partenza da Mantova dei capolavori più celebri; quelli che contribuivano a dar lustro alla famiglia ormai in piena crisi. Le copie sono completate verso la fine dell'inverno 1628; e il successivo 27 aprile, Nys ci informa che Nicholas Lanier ha terminato di «ben accomodare et ornare le pitture tolte dal Ducca di Mantova et farli incassare et cariccare sopra la nave Margaritta». Il musicista sarebbe partito da Venezia la sera stessa per condurre personalmente, via terra, i quadri più preziosi e delicati, e in particolare due tempere provenienti dallo Studiolo di Isabella d'Este: ovvero i «duo quadri del Corregio, li più belli che siano al mondo, et queli soli vagliono li danari che si ha pagato del tutto». La nave Margaret era invece già salpata da Malamocco il 15 aprile precedente, e ormai già avanti nel suo viaggio.



4. Giulio Romano, *Madonna della perla*, Madrid, Museo del Prado.
Giulio Romano, *Madonna della Perla*, Madrid, Museo del Prado.

Partito per l'Inghilterra il primo lotto di opere mantovane, Nys può dedicarsi a concludere il secondo accordo, che riguarda le sculture e gli altri dipinti elencati nella lista del dicembre 1627. Trattative relativamente rapide; il 19 agosto 1628, Giulio Cesare Zavarelli scrive da Venezia ad Alessandro Striggi: «Concluso il negotio con il Signor Neys, né altro manca che la sottoscritione del contratto». Il mercante ottiene per 50 mila ducati

veneziani una collezione di sculture di tale qualità che «tutte le statue che sono in Inghilterra sono solo bagatelle a paragon di queste», e un gruppo meno numeroso di dipinti, tra cui spicca però un capolavoro, al principio del XVII secolo in assoluto tra i più celebri non soltanto delle raccolte gonzaghesche, ma dell'intera pittura italiana del Rinascimento: i nove *Trionfi di Cesare*, dipinti da Mantegna per Francesco II Gonzaga, e ormai nel Palazzo Reale di Hampton Court.

Zavarelli accompagna le opere a Venezia: arrivano il 7 settembre, e il giorno dopo, Nys avvisa Striggi che «è gionto il Signor Giulio Cesare Savarelli con la barca et ho avuto la robba, ma vi sono solo duo puttini che dormono et ne ha da essere quattro: manca quel di Presitele et quello di Michiel Angelo, che in tutte maniere bisogna mandare: nelli quadri hanno mandato una testina di soldato per la testa di Zorgione, che non è, però sarà bene trovarla, ancora vi è una Madona con una testa di Sant'Isepo del Coregio, che non è, et però si doverà trovare». L'indomani, il 9 settembre, è Zavarelli a scrivere a Mantova, comunicando di aver «fatto discaricar le statue e piture a Morano», e che Nys «vole il trionfo del Mantegna», per far copiare al più presto le nove tele. Il 23 settembre, Zavarelli scrive nuovamente a Striggi: conferma l'arrivo di una prima barca «con pitture e statue: si atende anco la altra con il suplimento della robba». Nonostante tutto, Nys, ancora a metà ottobre, si lamenta con Zavarelli della mancanza di alcune opere, incluse negli accordi. Da una missiva del mercante a Lord Dorchester, 2 febbraio 1629, riusciamo a conoscere in sintesi le vicende della vendita della collezione: dalle prime trattative con il duca Ferdinando Gonzaga, alla conclusione dell'accordo con Vincenzo, «con gran stupor di tutta l'Italia et disgusto estremo delli habitatori della città di Mantua». A inizio febbraio, tuttavia, le opere mantovane sono ancora tutte a Murano, a casa di Nys: il mercante aspetta il pagamento, per inviarle in Inghilterra; «le statue hanno d'andare per mare con buona nave Inglese, et le pitture per terra per via di Basilea fin in Midelburgo ove passaranno il mare». Occorre però attendere oltre un anno e mezzo perché le opere mantovane, nell'ottobre 1630, vengano caricate su quattro navi inglesi (la Rebecke, la London, l'Industrye e la Peeter Bone-Venture).

Tuttavia, la vicenda non è ancora finita. Quando, anche per i ritardi nel pagamento delle somme dovute da Carlo I, Nys de-

ve aprire la sua casa ai creditori, nel giugno 1631, in una stanza sul retro vengono trovate opere di proprietà del re inglese, tra cui quattro Tiziano (anche una *Maddalena*, una *Lucrezia* e un triplice ritratto, forse il *Triplice ritratto di orefice* di Lorenzo Lotto oggi a Vienna), un *Ritratto di donna in abito verde* di Raffaello, e delle sculture, tra cui una *Venere accovacciata* e tre *Cupidi dormienti*: due di Michelangelo e di Prassitele dalla Grotta di Isabella d'Este, e uno attribuito a Sansovino. In conclusione, soltanto dopo i pagamenti finalmente ordinati da Carlo I, le ultime opere sono imbarcate sulla nave Assurance il 6 agosto 1632, e partono per l'Inghilterra.

È impossibile valutare gli effetti sull'arte veneziana della presenza a Murano delle opere provenienti da Mantova. Non si sa infatti se fossero visibili; è tuttavia certo che alcuni pittori veneziani sono stati incaricati di realizzarne le copie, che avrebbero sostituito gli originali nelle residenze ducali mantovane. Non pare, comunque, che la presenza dei capolavori gonzagheschi abbia esercitato un'influenza sugli artisti veneziani, così come avvenne a Roma in quegli stessi anni di primo Seicento, dopo l'arrivo dei capolavori provenienti dalle collezioni dei duchi d'Este smantellate per la devoluzione del ducato di Ferrara allo stato della Chiesa (1598). È invece incontrovertibile che il passaggio di parte della raccolta Gonzaga per Venezia si conclude con un fallimento, e che alcune delle opere mantovane restano in laguna ancora alcuni anni dopo la dispersione dei beni di Nys, come, per esempio, la cassetta di cristallo realizzata da Annibale Fontana, che probabilmente confluisce tra i beni del mercante e collezionista Agostino Correggio. La vendita della collezione Gonzaga è una vicenda complessa di dispersione di celebri opere d'arte; e tuttavia, mostra quanto, nel Seicento, il mercato dell'arte a Venezia fosse attivo anche nel settore dell'intermediazione: frequentato da personaggi abili e astuti, dotati di importanti contatti internazionali, i quali riuscivano spesso a concludere, o almeno sempre speravano fortemente di poterlo fare, anche ottimi affari assai lucrosi.



90 PAINTINGS AND 200 SCULPTURES SOLD IN UTMOST SECRECY

HOW THE GONZAGA COLLECTION CAME TO VENICE (AND ENDED UP IN LONDON)

Leandro Ventura

Venice has not only been a more or less obligatory centre of artistic production and exports, but also a transit port frequented by famous, often astute and unscrupulous merchants, through whose hands passed important non-Venetian art collections on their way to other destinations. An emblematic case is that of the Gonzaga collection which started off in the early 17th century with a cluster of consistent and important works (about 200 classical sculptures and 90 paintings, including works by Titian, Raphael, Correggio, Mantegna and others) before moving on to England and the collections of Charles I.

5. Michelangelo Merisi detto Caravaggio, *Morte della Vergine*, Parigi, Musée du Louvre. Michelangelo Merisi, known as Caravaggio, *Death of the Virgin*, Paris, Musée duLouvre.

The relationship between the Gonzagas and Venice had always been a close one, and not only because the city was the most important commercial emporium in the vicinity of Mantua. From the 15th century, the *signori* of Mantua had turned to the Veneto for their artists and to buy works of art or luxury items. Amongst the most famous court painters in Mantua there were Pisanello from Verona and Mantegna from Padua, as well as Giovanni Bellini, whom Isabella d'Este unsuccessfully pestered for a painting for her studio. With her characteristic rapacity, Isabella also tried to buy works by Giorgione just after his death, while her son, Federico II, commissioned works by Titian over a lengthy period of time. Just before 1580, Duke Guglielmo commissioned Jacopo Tintoretto to paint the famous *Fasti gonzagheschi* for the Ducal Palace in Mantua and had Francesco Segala from Padua produce stucco frames for them. And again, there were important relations with Domenico Tintoretto, Palma the Younger and Tiziano Aspetti, and many important purchases undertaken by the Dukes in Venice of works whose authors' names have not survived. What was most certainly in the Mantua castello was Andrea Mantegna's *Death of the Virgin* (fig. 2), now at the Prado, Madrid. When the chapel decorations were dismantled, the painting began set off on an incredibly intricate journey: it was first sent to Ferrara as part of Margherita Gonzaga's

dowry, then it was sent back to Mantua before being sent to London, and finally to Madrid.

Venice and the mainland area of the Serenissima were also the privileged sites for antiquities: the Dukes of Mantua carefully eyed the collections of Vendramin (1570-1571), Grimani (1594-1595) and Federico Contarini (1605), as well as Pietro Bembo's famous studio (extenuating negotiations which started in 1591).

They also sometimes bought prestigious works, or entire collections, such as Canossa di Verona's entire collection (1604). In 1583, the Gonzagas bought a prestigious residence on the Grand Canal, at San Marcuola, for their frequent stays in Venice, often due to their appetite for collections. This was Palazzo Loredan, now Palazzo Vendramin-Calergi and the city's Casino. And from Venetian merchants they bought not only works of art, but also the most eclectic of goods and luxury items: jewels, valuable fabrics, crystals, amber, chemical compounds, medicines, natural *mirabilia*, books and musical instruments.



6. Antonio Allegri detto il Correggio, *Allegoria del vizio*, Parigi, Musée du Louvre.
Antonio Allegri, known as Il Correggio, *Allegory of Vice*, Paris, Musée du Louvre.

The names of the jeweller Jacob König, Aldo Manuzio the Younger (who offered Guglielmo Gonzaga his own library in 1580) and Bartolomeo del Calice (a merchant from San Salvador, who was the Gonzaga's very own Venice agent) all appear repeatedly in the extant documents: he even makes available to them his own goods, with loans for as much as 150,000 ducats in 1617. But the documents also contain the names of many other Italian and German merchants, some of them Jewish, involved in numerous, varied deals. Of those active in Venice and with whom the Gonzagas began contacts in the early 17th century, one of the most famous is Daniel Nys, who provided the Mantua court with looking glasses, furs, perfumes and even "musk, civet and ambergris" . Their commercial relations were based on direct contacts from as early as 1613, when Ferdinando Gonzaga returned to Mantua from Rome, where he had declined a cardinalship to take up the Ducal title.

In the early years of the commercial relationship between Duke Ferdinando and Nys, the merchant was building a reputation as a consummate art collector and conoisseur. So, even

though contemporaries long considered him a mere antiques merchant, Vincenzo Scamozzi (in his *Idea della architettura universale*) and Giulio Cesare Gigli (in his *Pittura trionfante*, which was dedicated to Nys himself) praised his art collection in 1615. They equally lauded his art collection and his role as cultured art lover, collector and merchant, going so far as to dub his collection a "museum". Whatever the consistency of his collection, Nys must surely have had incredible self-promoting and liaising skills, which allowed him to initiate what he considered to be the greatest deal in his life: in about 1626, he bought part of the Gonzagas' collection, which he subsequently ceded to Charles s of England. Ferdinando must have met Nys in Venice quite a few times, but we do not know precisely when the idea to sell part of the incredible art collection came about. However, just before the death of Ferdinando, the "honoured merchant" (as Scamozzi defines Nys) began negotiations with the tacit complaisance if not the outright backing of some of the Duke's most trusted advisers, such as count Alessandro Striggi. The court's financial problems were rather obvious, however: their jewels had been hocked for cash, and the quickest solution to the problem seemed to be selling part of the painting collection.



7. Antonio Allegri detto il Correggio, *L'educazione di Amore*, Londra, National Gallery. Antonio Allegri, known as Il Correggio, *The School of Love*, London, National Gallery.

The choice of Charles I as the receiver for the collection led to positive aspects. The Mantua collections were very well known in England, and in the early 17th century their fame was further enhanced when Thomas Howard, the Earl of Arundel, visited the Gonzaga court with the architect Inigo Jones (1613 or 1614) and then Lady Arundel (1623). Lord Arundel was full of admiration for Palazzo Te, and in 1623 he asked the Gonzaga chancellor Alessandro Striggi for "a model of the Palazzo, constructed with utmost precision and a distinct account of all things held within, both sculptural and pictorial". What's more, the good offices of Arundel and the English ambassador to Venice, Isaac Wake, helped restore relations between the Mantua and English courts just after 1620, after they had been brusquely interrupted a few decades earlier following the Anglican

schism. And then London was so far away that it would have been possible to avoid rumours in Italy regarding the sale, thus circumventing any subsequent discredit to the Mantua court.

It is therefore not surprising that, in the summer of 1625, Daniel Nys sent the "Master of the King's Musick", Nicholas Lanier, to Mantua. Lanier was an art connoisseur who had been sent to Italy by Charles I to uncover works of art to be purchased for the royal collections. And he must have been very secretive about it indeed, as it is very difficult to work out his itineraries in Italy. We do know that Lanier came to Italy in 1611, in 1625-6 and again in 1627-8. During his second trip, he sounded some of the greatest Italian collections, and probably began preliminary negotiations with the Gonzagas. He bought paintings in Rome and then sent them to Charles I in January, 1626. In late 1627 he returned to Italy, where he concluded the purchase of the Mantua works and personally delivered the more prized works to England. Between these two Italian sojourns we have Daniel Nys's assiduous negotiations to purchase an initial, very important, batch of the Gonzaga collection. The earliest news dates from November 14, 1626, when Nys wrote to the new Duke of Mantua, Vincenzo II, to make his condolences for the recent death of Ferdinando, but also to resume "negotiations pertaining to the paintings". Although there are no extant documents to prove it beyond doubt, the negotiations seem nonetheless to have already started between Nys and Ferdinando, perhaps after Lanier's visit to Mantua. Or at least this is what Nys manages to make Vincenzo II think.



8. Giulio Romano, *Nascita di Dioniso*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.
Giulio Roman, *Birth of Dionysus*, Los Angeles, J Paul Getty Museum.

Thus, while the new duke had numerous experts undertaking a mammoth stocktaking of the Gonzagas' possessions, on January 28th, 1627, the merchant sent his partner Philip Esengren, an engraver well-known in Venice as an art intermediary, to Mantua to "note all the paintings" and then start negotiating the price. Esengren returned from Mantua with two lists of paintings, chosen from the many in Mantua's Palazzo Ducale, and on March 6th, 1627, Nys promised he would soon make an offer



9. Domenico Fetti, *David con la testa di Golia*, Londra, Kensington Palace, Royal Collection.
Domenico Fetti, *David with the Head of Goliath*, London, Kensington Palace, Royal Collection.

while at the same time keeping the whole operation under wraps. Among the paintings chosen in this initial phase were Titian's *Caesars*, painted for Federico II (when the collection belonging to Charles I of England was sold in 1649, the series was bought by Philip IV of Spain and destroyed in the Alcazar fire in 1734; there are known to be copies, including one of *The Emperor Claudius*, by Bernardino Campi, fig. 3, undertaken in 1562 for Francesco Ferdinando d'Avalos), the *Madonna della Perla* (now at the Prado and then believed to be by Raphael but now attributed to Giulio Romano, fig. 4), Andrea del Sarto's *Holy Family* (now at the Prado), Caravaggio's *Death of the Virgin* (now at the Louvre, fig. 5), Guido Reni's *The Toilet of Venus* (London, National Gallery, fig. 1), and then, from Isabella d'Este's Studiolo, two allegories by Correggio (now at the Louvre, fig. 6) and Correggio's *The School of Love* (London, National Gallery, fig. 7) and *Venus, Cupid and Satyr* (Louvre).

Nys used all the wiles of a good merchant to broker his deal during the long and complex negotiations. From the exchange of letters with the Mantua court we are offered a man complaining about his economic misfortunes (on June 12th, 1627, he wrote to Striggi: "I have not replied sooner because of a dispute that has arisen between me and my purse. I wanted to offer more than I did, but my purse refused and said 'enough!'"), or threatening to call off negotiations. He complains about the failed delivery of important works, and is inflexible with the Gonzagas' emissaries (in October 1628, Giulio Cesare Zavarelli, secretary to the new Duke of Mantua, Charles I of Nevers, wrote that "he is rather firm" and "he is a man who needs must be cajoled"). Agreement is reached regarding the first series of works in late August, 1627, for the rather modest price of 68,000 Mantua scudi (which also included Giulio Romano's *Birth of Dionysus*, fig. 8, now at Los Angeles' Getty Museum). On

September 18th, Striggi wrote to Girolamo Parma, the Venetian Minister Resident: "Negotiations for the paintings have come to a close. I do not criticise the giving away of paintings to reclaim pawned jewellery, which is worth three times that amount, and which has been hocked to pay with the moneys debts incurred, all the more so considering that this house is still so well-stocked with paintings after this sale that there is perhaps no equal in all of Italy. What is regrettable is its having been made public".

Negotiations continue in the following months. Vincenzo II, assisted by not disinterested advisers, attempted, albeit without great force, to raise the price, and to justify the "so universally misapprehended" sale (as Antonio Calegari wrote to Striggi on September 8th, 1627) that brought grave discredit to the image and reputation of the family (as early as September 6th, Diego Crestino had overheard "murmurings abroad, with little respect for the reputation of Your Highness, about the sale of the paintings"). Almost immediately, there were also doubts about the real purchaser of the works; for some, it was not Charles I at all, but the much-hated Duke of Parma, or the Grand Duke of Tuscany. Nys, on the other hand, continually upped the ante, attempting to obtain other works such as the best paintings by Domenico Fetti (fig. 9), a crystal case by Annibale Fontana (one of the panes of which, depicting *Hercules and Dejanira*, now at the Kunsthistorisches Museum, Vienna, fig. 10, was much admired by Nys), a book of designs by Parmigianino, as well as canvases by Correggio, Giulio Romano, Giorgione, Palma the Elder, Tintoretto (fig. 11) and many others. Hence the list put together by the merchant and sent to Mantua on December 4th, 1627. It contains marbles and paintings that, along with what had already been bought, totalled about 90 paintings and almost 200 ancient sculptures.

On December 25th, 1627, however, Duke Vincenzo II Gonzaga of Mantua died, and with him the main line of the family. He was succeeded by Carlo Gonzaga of Nevers who, devoid of any awareness or historical perception of the collection and its role in the construction of the family's reputation, and burdened by the cost of the Monferrato war, swiftly brought negotiations to a close. He sold Nys the remaining pieces he had added to his selection, including, incredibly, Mantegna's nine paintings of the *Triumphs of Caesar* (fig. 12) which had often been cited in the correspondence, but that Vincenzo II had always refused to cede. In this second, complex phase of negotiations, the works in the first

batch were sent to Venice and arrived on Murano, at Nys's house, on September 2nd, 1627. Nys himself supervised the transport, and two days later he informed the Chancellor Striggi that he had "arrived on Thursday night on Murano in good health and after a happy voyage, God be praised", and that he had "received the paintings into my house". Nys also assured the Chancellor that he was to finalise payment the following Wednesday to Diego Crestino, who was entrusted with taking the money to Mantua. As soon as the works arrived in Venice, Nys arranged to have them copied at his own expense, according to the wishes of the Gonzagas who wanted to hide (at least from those who were less expert) the fact that the most famous works had been removed from Mantua, and specifically those that had contributed to the lustre of the once glorious family. The copies were completed towards the end of the winter of 1628, and on April 27th Nys communicated that Nicholas Lanier had finished "tidying up and decorating the paintings taken from the Duke of Mantua and putting them in cases and placing them on the ship *Margaritta*". Lanier was to leave Venice that very evening to personally accompany, overland, the more precious and delicate paintings, and in particular the two temperas from Isabella d'Este's Studiolo, and that is the "two paintings by Correggio, the most beautiful in the world, and these alone are worth the money paid for the whole [collection]". The ship *Margaritta* had in fact already left Malamocco on April 15th, and was already well on its way to England.



10. Annibale Fontana, *Ercole e Deianira*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
Annibale Fontana, *Hercules and Dejanira*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Once this first clutch of Mantua works had left for England, Nys was able to concentrate on concluding the second deal, which included the sculptures and other paintings in the December 1627 list. Negotiations were relatively swift, and on August 19th, 1628, Giulio Cesare Zavarelli wrote from Venice to Alessandro Striggi: "Now that the Nys negotiations are concluded, all that remains is to undersign the contract". For 50,000 Venetian ducats, Nys obtained a collection of sculptures of such quality that "all the statues in England are mere trifles in com-



11. Jacopo Tintoretto, il cosiddetto *Ratto di Elena*, Madrid, Museo del Prado.
Jacopo Tintoretto, the so-called *Rape of Helen*, Madrid, Museo del Prado.

parison", and a smaller group of paintings, amongst which pride of place went to a masterpiece which, in the early 17th century, was beyond all doubt one of the most famous not only of the Gonzaga collections but of all Italian Renaissance painting: the nine *Triumphs of Caesar*, painted by Mantegna for Francesco II Gonzaga, and now in the Royal Palace at Hampton Court.

Zavarelli accompanied the works to Venice. They arrived on September 7th, and the following day Nys wrote to Striggi to say that "Signor Giulio Cesare Savarelli has arrived on the ship and I have got the goods, but there are only two sleeping putti whereas there should be four: the Praxiteles is missing and that of Michelangelo, which must be sent by any means: in the paintings they sent a small head of a soldier for the head by Giorgione, which is not present but which must be found, and again there is a Madonna with St Joseph by Correggio, which is missing and must be found". The following day, on September 9th, Zavarelli wrote to Mantua to state that he had had "the statues and paintings unloaded at Murano", and that Nys "wants Mantegna's triumph" to have the nine paintings copied as soon as possible. On September 23rd, Zavarelli again wrote to Striggi: he confirmed the arrival of a first shipment "with paintings and statues: we await the arrival of the other with the remainder of the goods". Despite all this, in mid-October Nys complained to Zavarelli that some of the works included in the agreement were missing. From a letter from Nys to Lord Dorchester, dated February 2nd 1629, we are given a succinct account of the sale of the collection: from the initial negotiations with Duke Ferdinando to the closing deal with Vincenzo, "to the great surprise of all of Italy and the extreme disgust of the inhabitants of the city of Mantua". In early February, however, the works are all still on the island of Murano, at Nys's house: the merchant was awaiting payment before sending them to England; "the statues must go by sea on a good English ship, and the paintings overland via Basel to Middelburg whence they will then be shipped". It was not until October 1630, that is a full year and a half later, that the works were finally loaded onto four English ships (the *Rebecke*, *London*, *Industrye* and *Peeter Bone-Venture*).

But the adventure was not quite over. When, due in part to the late payment of the money owed by Charles I, Nys had to open his house to creditors in June, 1631, works belonging to Charles were found in a back room. These included four Titians (a *Mary Magdalene*, a *Lucretia* and a triple portrait, perhaps the *Por-*

trait of a Goldsmith in Three Positions by Lotto now in Vienna), a *Portrait of a Woman in Green Dress* by Raphael, and sculptures, including a *Crouching Venus* and three *Sleeping Cupids*: two by Michelangelo and Praxiteles by Isabella d'Este's Grotta and one attributed to Sansovino. In conclusion, and only after Charles I finally ordered payment, the final works were loaded onto the *Assurance* on August 6th, 1632, and left for England.



12. Andrea Mantegna, *I trionfi di Cesare*, tela III, *I portatori di trofei*, Hampton Court, Royal Collection. Andrea Mantegna, *The Triumphs of Caesar*, Canvas III, *The Bearers of Trophies and Bullion*, Hampton Court, Royal Collection.

It is impossible to gauge the effects on Venetian art of the presence on Murano of the works from Mantua. We have no idea, for example, whether they were made viewable. What is certain, however, is that a few Venetian painters were hired to make copies to replace the originals in the Duke's residences in Mantua. It would not seem, however, that the presence of these masterpieces influenced Venetian artists, as happened in the same period (the early 17th century) when masterpieces from the collections of the d'Este dukes were brought to Rome after the Dukedom of Ferrara was devolved to the Church (1598). What is incontrovertible, however, is that the presence of part of the Gonzaga collection in Venice ended in failure, and that some of the works remained in the city for a few years after Nys's possessions were dispersed, including, for example, the crystal case by Annibale Fontana, which probably ended up in the possessions of the merchant and collector Agostino Correggio. The sale of the Gonzaga collection is a complex affair, chronicling the dispersion of famous works of art; and yet it also demonstrates just how active the art market, and its intermediary sector, was in the 17th century in Venice. It was frequented by able and astute characters who had important international contacts, and who often managed to close (or at least always strongly hoped they could close) extremely lucrative deals.

HANNO SCRITTO / CONTRIBUTORS

TIZIANA BOTTECCHIA nasce, vive e lavora a Venezia; è storica dell'arte e si occupa del Museo e delle attività culturali della Fondazione Querini Stampalia.
– was born, lives and works in Venice; an art historian, she works for the Fondazione Querini-Stampalia Museum and the Fondazione's cultural activities.

SANDRO CAPPELLETTO, veneziano, vive a Roma; è storico della musica e scrittore, critico del quotidiano «La Stampa» di Torino.
– Venetian, lives in Rome; a music historian and writer, he is a critic for Turin's «La Stampa».

GIUSEPPE DE RITA, romano, è segretario generale del Censis, e ha presieduto, tra l'altro, il Cnel e la Fondazione Venezia 2000.
Roman, is the Censis General Secretary; he has also been the President of Cnel and Fondazione Venezia 2000.

FABIO ISMAN, giornalista e scrittore, vive a Roma, dove è inviato speciale del quotidiano «Il Messaggero»; è curatore di «VeneziAltrove».
– a journalist and writer, lives in Rome; he is a special correspondent for «Il Messaggero»; he is editor of «VeneziAltrove».

ROSELLA LAUBER, storica dell'arte, insegna e svolge ricerche allo IUAV, Istituto Universitario di Architettura di Venezia e all'Università di Udine, dove vive.
– an art historian, researches and teaches at IUAV, the Venice University Architecture Institute, as well as the University of Udine, where she lives.

LEANDRO VENTURA, da studioso, si dedica soprattutto alla committenza, all'iconografia e al collezionismo; da docente, si divide tra Roma e Venezia.
– as an academic, works mainly on iconography, collecting and purchasers; he teaches at Rome and Venice.

ABBIAMO PUBBLICATO / BACK ISSUES

1/2002

L'editoriale / *Perché questo Almanacco*
Una diaspora senza rimpianti
(quando la città era un centro di produzione)
Giuseppe De Rita

Il "caso" / *Un "altrove" che si cela a Palazzo Ducale*
L'ultimo deposito: 350 quadri "proibiti"
da due secoli, c'era anche un Tintoretto
Fabio Isman

La collezione da riscoprire / *Cristoforo Orsetti e i suoi 92 capolavori*
Come sono andati dispersi (un Bassano è in Texas)
i rari dipinti di un mercante
Stefania Mason

L'"altrove" / *Tiepolo dal Brenta alla Tour Eiffel*
Venezia è anche sulla Senna:
la singolare storia del museo Jacquemart-André
Francesca Pitacco

La musica / *Vivaldi perduto e ritrovato*
Due secoli di assoluto oblio (dal 1761 al 1928)
poi il ritorno. Ma a Torino
Sandro Cappelletto

L'opera sparita / *I tanti misteri di un "Ecce Homo"*
Augusto Gentili dà la caccia a un famoso Tiziano: era
partito per la Russia
Intervista a cura di Fabio Isman

Il documento inedito / *4.800 biglietti, un tesoro in fumo*
Nel '700, una doppia lotteria polverizza una
collezione: e un Raffaello è a New York
Linda Borean

L'asta / *Il grande "cosmografo" Coronelli*
A uno sceicco (370 mila euro) un celebre
mappamondo: l'incredibile vita di chi lo fece
Fabio Isman

La mostra / *Palazzi e collezioni, ora ricomposte*
Ganimede vola, ma a Bonn (ovvero:
come si può ricostruire quanto esisteva a Venezia)
Fabio Isman

2/2003

L'editoriale / *Una vitalità così esplosiva che doveva tracimare altrove*
Il vero rimedio alla diaspora:
riannodarne i fili per ridare radici ai capolavori
Giuseppe De Rita

Il documento / *A inizio '800, un diplomatico racconta*
Monsignore, il catalogo delle vendite è questo
(cronaca di una grande razzia)
Fabio Isman

L'indagine / *Restano in città solo 22 opere su 260 segnalate nel '500*
Breviario per una diaspora: in quali musei
sono finiti i dipinti descritti da Michiel
Rosella Lauber

Il caso / *Un regesto delle biblioteche di nobili e cittadini*
Come è nato e dove s'è disperso il più grande
patrimonio di codici e libri al mondo
Marino Zorzi

La musica / *Un celebre solista e uno strumento unico al mondo*
Dal 1743, ad oggi: le peripezie del più famoso violino
costruito da Guarneri in laguna
Sandro Cappelletto

Il dipinto / *Un capolavoro di Vittore Carpaccio e i suoi infiniti misteri*
Forse, si può dare un nome al *Cavaliere Thyssen*;
e questo è il suo contesto
Intervista ad Augusto Gentili

Il "mistero" / *Il Merisi è tra i pochi artisti assenti in Laguna*
Come e perché la Serenissima non ha conosciuto
la grande arte di Caravaggio
Stefania Mason

Il museo / *A Boston, l'Isabella Stewart Gardner*
Per soddisfare il suo "plaisir" l'eccentrica *mistress*
ruba al Canale anche i balconi
Ketty Gottardo

3/2004

L'editoriale / *Dalla Laguna al mondo intero*
Continuando a vagabondare
Giuseppe De Rita

Il "caso" / *L'interno di un palazzo e tanti celebri dipinti finiti negli USA*
Cosí un intero angolo di città ha traslocato:
è andato in Pennsylvania, a Filadelfia
Fabio Isman

La musica / *Un Grimani fa emendare il libretto scomodo*
Eliogabalo, prima censura: un'opera del '600
in scena nel 2004; ma in Belgio
Sandro Cappelletto

L'inedito / *In un carteggio del '700, tanti segreti delle vendite veneziane*
«Voglio dei dipinti vergini e senza macola»,
scrive l'inglese al mercante
Linda Borean

Il dipinto / *Alla Frick Collection di New York,*
un mondo intero in una tavola
Cosa racconta Giovanni Bellini
in quel *San Francesco*, che è uno dei suoi capolavori
Intervista ad Augusto Gentili

La scoperta / *Da Venezia a New York,*
l'epopea del "San Francesco" di Bellini
Dal 1525, quando lo vide Michiel,
ricostruite tutte le tappe (o quasi) della preziosa tavola
Rosella Lauber

La storia / *Le collezioni dall'800 in poi:*
normali vicende di dare e avere
Quelli che non hanno venduto
(e Correr in fin di vita lascia alla città il suo museo)
Giandomenico Romanelli

Il "giallo" / *Una collezione di capolavori ormai alquanto mutilata*
Ma quei disegni di Quarenghi come sono finiti
(e quando) a San Pietroburgo?
Giovanna Nepi Sciré

Il museo / *La Wallace Collection di Hertford House, Londra*
Per oltre la metà di un secolo un capolavoro
di Tiziano è stato dimenticato in bagno
Francesca Pitacco

4/2005

L'editoriale / *C'è stata una diaspora:*
ma come s'era formata tanta fortuna?
Le molte luci ed ombre in cinque secoli
di un collezionismo assai colto e fastoso
Giuseppe De Rita

L'inedito / *Un manoscritto di fine '800,*
autentico "specchio dei tempi"
C'erano 300 raccolte private (molte assai singolari):
e 70 sono state svendute così
Fabio Isman

La scoperta / *L'artista di Messina vive in laguna pochi*
ma fondamentali mesi
A Venezia ne dipinge almeno 20;
però oggi di Antonello un solo quadro rimane in città
Rosella Lauber

Il personaggio / *Il "sacco" del patrimonio pubblico:*
anche un'asta di 5.000 tele
I registri della dispersione. E Pietro Edwards decide:
«A Vienna, Milano, da cedere»
Intervista con Giovanna Nepi Sciré, di Fabio Isman

La musica / *Dalla Spagna alla Marciana tramite Farinelli,*
il "re dei castrati"
Tutte le sonate di Scarlatti sono a Venezia:
ecco il loro tortuoso percorso
Sandro Cappelletto

Il mistero / *Dispute e tante scoperte attorno*
a tre importanti ritratti del '500
L'*Ariosto* di Tiziano (Londra) non è Ariosto;
e il Barbarigo non si sa chi sia
Giorgio Tagliaferro

Il museo / *La National Gallery di Edimburgo,*
ma anche tante ville e residenze
Tiziano, Giorgione & Company:
quando gli scozzesi facevano man bassa in laguna
Francesca Pitacco

5/2006

L'editoriale / *Non una dispersione insensata, ma un fenomeno da studiare*
«Si rigenera l'attesa...».
I mille vortici di una diaspora che sempre stupisce
Giuseppe De Rita

L'archeologia / *Tante razzie, poi infinite fughe: ecco dove*
Sono emigrate 9 statue su 10 di quelle raccolte nella città che fu dei dogi
Irene Favaretto

La sorpresa / *Due mostre a Washington e Vienna, specchio della diaspora*
Come spiegare la grande arte di Venezia del Cinquecento senza dipinti rimasti in laguna
Fabio Isman

La scoperta / *L'*Ecce Homo *di Tiziano ritrovato al Puskin: l'avevano rubato*
Dei 106 dipinti già dei Barbarigo finiti in Russia, tre quarti sono ormai dispersi
Irina Artemieva

Il dipinto / *Un* Giovane *e tanti indizi: anche una data fasulla*
Venezia-New York e ritorno: la storia assai singolare di un ritratto forse di Giorgione
Augusto Gentili

L'inedito / *Nuovi documenti su una delle ultime opere dell'artista*
Ecco perché *Il culto di Cibele*, un capolavoro di Mantegna, sfugge a Venezia, e va a Londra
Rosella Lauber

Il progetto / *Decolla un'iniziativa di catalogazione senza uguali in Italia*
Un «Indice delle provenienze» per conoscere tutto del collezionismo veneziano
Stefania Mason

La musica / *Importanti recuperi di opere che erano sparite*
Le sue note finite nell'oblio, a Torino e in altre città: Galuppi ritorno dopo 300 anni
Sandro Cappelletto

Fotolito e impianti CTP
Linotipia Saccuman & C. snc, Vicenza

Stampato da
La Grafica & Stampa editrice srl, Vicenza
per conto di Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

edizione

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

anno

2007 2008 2009 2010 2011