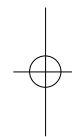
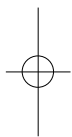


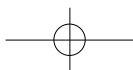
# VENEZIALTROVE

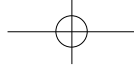
ALMANACCO DELLA PRESENZA VENEZIANA NEL MONDO  
ALMANAC OF THE VENETIAN PRESENCE IN THE WORLD



FONDAZIONE VENEZIA 2000

Marsilio





*a cura di/edited by* Fabio Isman

*hanno collaborato/texts by* Sandro Cappelletto  
Giuseppe De Rita  
Ketty Gottardo  
Rosella Lauber  
Stefania Mason  
Marino Zorzi

*si ringraziano/many thanks to* Bernard Aikema  
Linda Borean  
Andrea De Marchi  
Andrea Emiliani  
Augusto Gentili  
Olimpia Marini Clarelli  
Gioia Mori  
Giovanna Nepi Sciré  
Francesca Paterlongo  
Francesca Pitacco  
Giandomenico Romanelli

*in collaborazione con  
in collaboration with* Fondazione Cassa di Risparmio di Venezia

*traduzione inglese  
English translation* Olga Barmine

*progettografico/layout* Studio Tapiro, Venezia

© 2003 Marsilio Editori® s.p.a.  
in Venezia  
isbn 88-317-8393-9

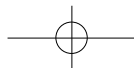
[www.marsilioeditori.it](http://www.marsilioeditori.it)

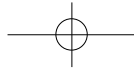
*In copertina:*

Giorgio o Zorzida Caste lfranco, detto Gior gione, eT iziano Vecellio, *Veneredorm iente* (dettaglio), Dresda, Gemälde galerie. Il dipinto è seg nalato nel 1525 da Marcantonio Michiel incas a del patrizio Gerolamo Mar cello, aS anT omà; ne l 1699 il mer canteL e Royloacq uistaaV enezia perAu gustoII diSass onia.

*Front cover:*

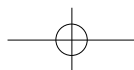
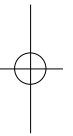
Giorgio or Zorzi da Castelfranco, known as Giorgione, and Tiziano Vecellio, *Sleeping Venus* (detail), Dresden, Gemäldegalerie. The drawing was documented in 1525 by Marcantonio Michiel in the home of patrician Gerolamo Marcello at San Tomà; in 1699, it was purchased in Venice by the merchant Le Roy for Augustus II of Saxony.





# SOMMARIO/CONTENTS

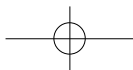
- 7 Il vero rimedio alla diaspora: riannodare i fili  
per ridare radici ai capolavori
- II The best remedy for the diaspora: reconnecting the masterpieces  
to their roots  
*Giuseppe De Rita*
- 15 Monsignore, il catalogo delle vendite è questo  
(cronaca di una grande razzia)
- 29 My Lord, here is the sales catalog (chronicles of a total depredation)  
*Fabio Isman*
- 47 Breviario per una diaspora: in quali musei sono finiti  
i dipinti descritti da Michiel
- 67 Guidebook to a diaspora: which museums got the paintings  
described by Michiel  
*Rosella Lauber*
- 85 Come è nato e dove si è disperso il più grande patrimonio di codici  
e di libri al mondo
- 97 How the world's largest heritage of codices and books was created  
and where it was dispersed  
*Marino Zorzi*
- I09 Dal 1743, ad oggi: le peripezie del più famoso violino  
costruito da Guarneri in laguna
- II5 Since 1743, the adventures of the most famous violin  
made by Guarneri in Venice  
*Sandro Cappelletto*
- I23 Forse, si può dare un nome al «Cavaliere Thyssen»;  
e questo è il suo contesto
- I31 Perhaps a name can be given to the "Thyssen Knight";  
and this is his context  
*intervista ad Augusto Gentili / an interview with Augusto Gentili*
- I4I Come e perché la Serenissima non ha conosciuto la grande arte di Caravaggio
- I49 How and why the Serenissima did not experience the great art of Caravaggio  
*Stefania Mason*
- I57 Per soddisfare il suo "plaisir" l'eccentrica mistress  
ruba al canale anche i balconi
- I67 To satisfy her "plaisir" the eccentric Mistress steals  
the balconies from the canal  
*Ketty Gottardo*





1. David Teniers, *L'arciduca Leopoldo Guglielmo nella sua Galleria*, Madrid, Museo del Prado (dono dell'arciduca alla Casa reale spagnola, ante 1653, indi nelle collezioni di Filippo IV re di Spagna). Dalla quadreria del fratello dell'imperatore Ferdinando III d'Asburgo deriva il nucleo principale del Kunsthistorisches Museum di Vienna (a pag. 8, la Legenda per alcune delle opere riconoscibili).

David Teniers, *The Archduke Leopold Wilhelm in his Gallery*, Madrid, Prado Museum (a gift of the Archduke to the Spanish Royal family, before 1652, hence in the collections of Philip IV King of Spain). The gallery of the brother of Emperor Ferdinando III of Hapsburg is the source for the principal nucleus of the Kunsthistorisches Museum of Vienna (on page 8, the Legend for some of the recognized works).



## UNA VITALITÀ COSÌ ESPLOSIVA CHE DOVEVA TRACIMARE ALTROVE IL VERO RIMEDIO ALLA DIASPORA: RIANNODARNE I FILI PER RIDARE RADICI AI CAPOLAVORI

Giuseppe De Rita

*l'editoriale*

2. *Ritratto d'uomo*, attribuito a Jacopo Bellini, già in una collezione bergamasca e, poi, in quella veneziana di Giovanni Pasqualini.

*Portrait of a Man*, attributed to Jacopo Bellini, previously in a collection in Bergamo, and during the sixteenth century in the Venetian collection of Giovanni Pasqualini.

È il terzo anno che noi della Fondazione Venezia 2000 curiamo questo almanacco, tentando di dar conto di quanta cultura ed arte veneziana si sia, più o meno silenziosamente, sparsa nel mondo. Ed è il terzo anno che il mio non stimolantissimo esercizio di prefazione, si ritrova sorpreso, quasi sbigottito, di fronte alla vitalità della Venezia d'un tempo ed alla ricchezza della Venezia attualmente "altrove".

Venezia d'un tempo era non solo una grande industria di produzione artistica ed un grande mercato d'arte, era un vero e proprio vulcano eruttivo, che riversava continuamente nel conti-

nente europeo libri, quadri, musiche strumentali, opere teatrali, e migliaia di oggetti di grande qualità. E tutta la società veneziana ruotava su questa enorme ricchezza creativa: sia sul versante della produzione e smercio delle opere d'arte, sia sul versante della sua fruizione, con i nobili ed i ricchi che creavano proprie collezioni e con lagente comune che affollava i tanti teatri.

Chi leggerà i testi che seguono non potrà non restare colpito dalla vulcanica vitalità di Venezia in termini di produzione artistica, una vitalità fra l'altro molto indigena, non amando a quell'epoca i veneziani chi venisse ad occupare spazi. Dürer fu addirittura multato, perché aveva dipinto in città senza l'autorizzazione della corporazione locale (l'Arte dei pittori); e Caravaggio non riuscì ad entrare "nel giro" perché le sue creazioni erano considerate troppo "forestiere" per i canoni pittorici della co-

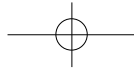




Ibis. Il dipinto ritrae, tra l'altro, (1) David Teniers e il Conte di Fuensaldana nella pinacoteca dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo (2), in cui si riconoscono: *Laura* (3) e *I tre filosofi* (4) di Giorgione, ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna; il *Ritratto d'uomo* ritenuto forse un *Autoritratto* del medesimo autore (5), ora a Budapest; la parte centrale (6), con la *Madonna con il Bambino*, e quella laterale sinistra (7) con *San Nicola da Bari e la Maddalena*, della Pala di San Cassiano di Antonello da Messina, esse pure al Kunsthistorisches Museum di Vienna; *Cristo e l'adultera*

(8) e *Il pastore e la ninfa* (9) di Tiziano, anch'essi a Vienna; del medesimo autore, una perduta *Danae* (10); di Jacopo Tintoretto (11) un perduto *Ritratto di cavaliere di Malta*; di Paolo Veronese un *San Sebastiano* (12) e *Cristo guarisce il giovane di Nain* (13) sempre conservati a Vienna. The painting portrays (1) David Teniers and the Count of Fuensaldana in the painting gallery of Archduke Leopold Wilhelm (2) where one may recognize: *Laura* (3) and *The Three Philosophers* (4) by Giorgione, now at the Kunsthistorisches Museum in Vienna; the *Portrait of a Man*, believed to be

perhaps a *Self-portrait* by the same author (5), now in Budapest; the central area (6) with the *Madonna with Child*, and the left side (7) with *San Nicola da Bari and Mary Magdalen*, from the *San Cassiano Altarpiece* by Antonello da Messina, also at the Kunsthistorisches Museum in Vienna; *Christ and the Woman Taken in Adultery* (8) and *The Shepherd and the Nymph* (9) by Titian, also in Vienna; by the same author, a lost *Danae* (10); by Jacopo Tintoretto (11) a lost *Portrait of a Knight of Malta*; by Paolo Veronese a *Saint Sebastian* (12) and *Christ Heals the Young Man from Nain* (13) also conserved in Vienna.



munità veneziana. Gli artisti erano quindi prevalentemente locali, o almeno erano legittimati dall'appartenenza; ma è sorprendente la loro "potenza di fuoco", con una intensità di lavoro



3. Raffaello, *Adorazione dei pastori*, Parigi, Musée du Louvre: il disegno era presente nella collezione veneziana di Gabriele Vendramin.

Raffaello, *Adoration of the Shepherds*, Paris, Musée du Louvre: the drawing was present in the Venetian collection of Gabriele Vendramin.

davvero straordinaria dei creativi, dei copisti, dei restauratori, con una potenza che veniva alimentata non solo dall'impeto artistico, ma da una dinamica mista di potere corporativo e di corsa libera al mercato, che forse sarebbe utile capire meglio e riproporre anche oggi in altri settori.

☞ Ma la vitalità maggiore la si aveva sul versante mercantile, tanto che ne era condizionata la stessa composizione sociale della città. Altissima infatti era la percentuale di persone addette alle diverse funzioni di smercio, in un ricco e variegato panorama di "professionisti" di tali funzioni: mercanti; consulenti; agenti d'acquisto; mediatori; restauratori e riproduttori a stipendio; autenticatori; esportatori e trasportatori più o meno clandestini (fino alle «nobildame che portano Giorgione nella cappelliera»); sensali, banditori d'asta, informatori (specialmente apprezzati vetrai e barbieri, che meglio si intrufolavano nei palazzi), "bracchi", persone cioè che andavano in giro a localizzare opere potenzialmente razzabili e vendibili; e, per finire, residenti stranieri e personale di consolato, che si occupavano di individuare ed inoltrare in patria i pezzi e/o le collezioni più importanti. E poi, più sommersi e più devianti professionisti quali saccheggiatori, spogliatori, lottizzatori, smembratori di quadri.

☞ Ho compilato questo elenco di "figure professionali", tutte rigorosamente citate nelle pagine che seguono, non per tentazioni di coloritura, ma perché esso dà un'idea di quanto il "mercato" fosse talmente vitale, anche perfidamente vitale, da alimentare quasi una vera e propria classe sociale. Sorridendo mi vien da pensare che nessun mondo della Venezia d'oggi riesce neppure alla lontana ad alimentare un sottinsieme di classe sociale così diversificato ed al tempo stesso omogeneo.

☞ Perciò, di fronte alla dinamica centrifuga che ha disperso tanta parte dei beni artistici veneziani, si potrebbe citare la cini-



ca frase «possiamo solo celebrare la festa di Santa Fine». Ma mi si passi la convinzione della necessità di prendere atto che la grande vitalità creativa della Venezia d'un tempo mai sarebbe stata contenibile ed ordinabile all'interno della città. Era così



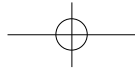
4. Tiziano, *Ritratto della famiglia Vendramin*, Londra, National Gallery. Gabriele Vendramin, qui con il fratello Andrea e i nipoti, fu uno tra i massimi collezionisti veneziani; tra l'altro, possedeva anche *La Tempesta* e *la Vecchia* di Giorgione.

Titian, *Portrait of the Vendramin Family*, London, National Gallery. Gabriele Vendramin, shown here with his brother Andrea and his nephews, was one of the greatest Venetian collectors; he possessed, among others, *The Tempest* and *the Old Woman* by Giorgione.

esplosiva che non poteva che tracimare "altrove": più che una diaspora, c'è stato solo un fisiologico distendersi, nello spazio e nel tempo, di una irripetibile capacità produttiva.

Non attardiamoci quindi a vivere di rimpianti o di lutto da espiazione; è più utile, come in piccolo tentiamo di fare noi con questo Almanacco, ricollegare i tanti beni veneziani sparsi per il mondo con le loro radici storiche, artistiche ed emozionali. È il modo migliore per averne contezza profonda, tirandoli fuori dalle nicchie di collezionismo o di musealizzazione in cui sono oggi collocate. Mi ha fatto impressione, rivedendo qui di seguito opere che avevo ammirato in musei o libri, la intima piacevole sorpresa di finalmente capirli, in base alla conoscenza della loro origine, della società in cui erano nate, dei loro pellegrinaggi proprietari e geografici. Ogni opera della diaspora va ricollegata alle sue radici, e questo è il modo giusto per vederla con occhi nuovi; se i lettori avranno la stessa mia piacevole emozione, vorrà dire che non abbiamo lavorato invano, o solo per noi stessi. Il «pour mon plaisir» lo lasciamo ai collezionisti.

IO



AVIT ALITY SOEXP LOSIVE IT HAD TO FLOWO VER SOMEWHERE

## THE BEST REMEDY FOR THE DIASPORA: RECONNECTING THE MASTERPIECES TO THEIR ROOTS

Giuseppe De Rita

5. Albrecht Dürer, *Pala del Rosario*, Praga, Národní Galerie. Il dipinto fu eseguito nel 1506 per la chiesa di San Bartolomeo a Venezia; poi lo acquistò Rodolfo ii d'Asburgo. Albrecht Dürer, the *Rosary Altarpiece*, Prague, Národní Galerie. The painting was completed in 1506 for the church of San Bartolomeo in Venice; it was later purchased by Rudolph II of Hapsburg.

☞ This is the third year that the Fondazione Venezia 2000 edits this almanac, in an attempt to establish how much Venetian art and culture has been more or less silently scattered throughout the world. And it is the third year that my not quite stimulating exercise in writing prefaces finds itself surprised, almost overwhelmed, by the vitality of the Venice that was and the wealth of Venice now “elsewhere”.

☞ Venice in the past was not only a great industry for the production of art and a great art market, it was a volcano in eruption, which continued to flood the European continent with books, musical instruments, theatre works and thousands of objects of superb quality. And the entire society in Venice pivoted around this enormous creative wealth: both producing and selling the

works of art, and enjoying them, as noblemen and wealthy citizens created their personal collections and common people crowded the many theatres.

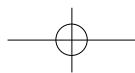
☞ Those who read the texts which follow will not remain impassive before the volcanic vitality of Venice's of artistic production, a vitality which was highly indigenous, since the Venetians of the time did not like others to invade their spaces. Dürer was actually

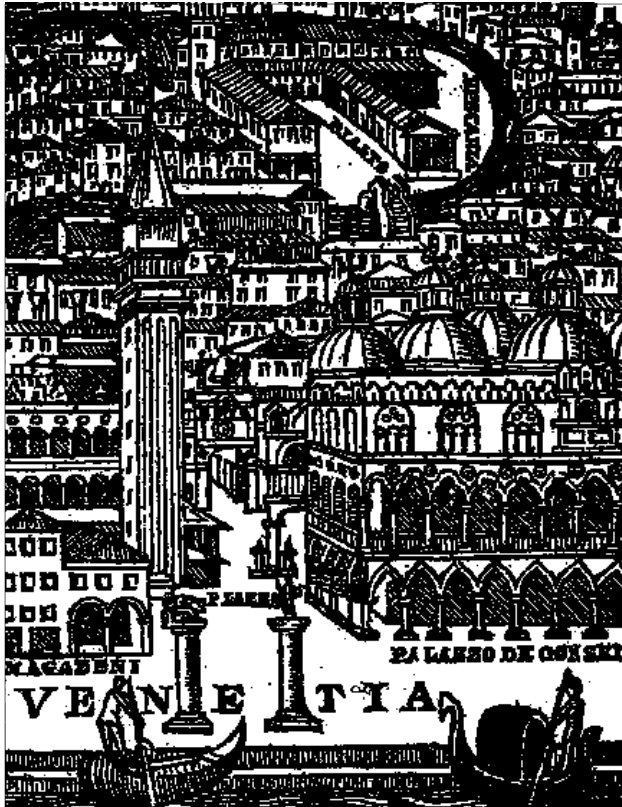


finned, because he had painted in the city without the authorization of the local corporation (l'Arte dei pittori); and Caravaggio was unable to find consensus because his creations were considered too “foreign” for the painterly standards of the Venetian

editorial

II





6. *Pianta prospettica parziale di Venezia*, di autore anonimo e pubblicata nel 1517 da Zorzi de Rusconi, a Venezia, in cui si riconoscono l'area di San Marco e il Ponte di Rialto. *Partial Perspective Plan of Venice*, by an anonymous author published in 1517 by Zorzi de Rusconi, in Venice, in which one can recognize the San Marco area and the Rialto Bridge.

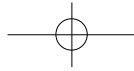
community. The artists were therefore prevalently local, or at least legitimated by their belonging; but what is surprising is their “firepower”, a truly extraordinary intensity of production

by creative artists, copyists, restorers, with a power which was fueled not only by artistic impetus, but by a mixed dynamic between the power of the corporations and access to the free market, which it might be useful to understand better and to introduce today into other fields.

➤ But the greatest vitality was in the area of commerce, so much so that it influenced the social composition of the city. There was a very high percentage of people working in the various functions of commerce, a rich and varied landscape of “professionals” of these functions: merchants; consultants; buying agents; middle-men; salaried restorers and copiers; authenticators; exporters and more or less clandestine transporters (including the “noblewomen who

carried Giorgione in their hat-boxes”); procurers, auctioneers, informants (particularly desirable were the glass masters and the barbers, who were better able to penetrate the palaces), “bracchi”, the people who would scout for works that could potentially be stolen and sold; then, the foreign residents and consular personnel, who selected and exported the more important pieces and/or collections to their countries of origin. And last of all, the more shadowy and deviant professionals, who looted, stripped, broke up and dismembered paintings.

➤ I have compiled this list of “professional figures”, all rigorously mentioned in the pages that follow, not to succumb to the picturesque, but to give the idea of how extraordinarily vital the “market” was, even perfidiously vital, that it was able to support an actual social class. It makes me smile to think that no single section of today’s Venice is even remotely able to support a sub-group of such diversified social extraction and yet so homogeneous.



Therefore, before the centrifugal dynamics which have dispersed such a large part of Venetian artwork, one might quote that cynical line “we can only celebrate the feast of Saint The-



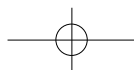
7. Veduta prospettica di Venezia, incisa nel 1770 circa da A. Sommer ed edita a Vienna da Joseph Eder, con in primo piano, davanti all'immaginario balcone, da destra, l'isola di San Giorgio e quelle che formano l'attuale Giudecca.

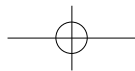
*Perspective view of Venice, engraved around 1770 by A. Sommer and edited in Vienna by Joseph Eder, with, in the foreground in front of an imaginary balcony, to the right, the island of San Giorgio and the islands that currently form the Giudecca.*

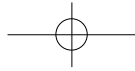
end”. But forgive me if I am convinced that we must realize that the great creative vitality of Venice in the past could never have been contained and ordered within the limits of the city. It was so explosive it could not but overflow “elsewhere”: more than a diaspora, it was simply a physiological extension into space and time of an incomparable productive capacity.

Let us not linger then in regrets or mourning over the despoilment: it is more useful, as we attempt to do in this almanac, to reconnect the many Venetian works scattered all over the world with their historic, artistic and emotional roots. This is the best way to account for them fully, prying them out of their niches in collections or museums where they are now located. I was moved, when I saw works in the following pages which I had admired in museums or in books, by the intimate and pleasant surprise of understanding them finally, by discovering their origins, the society they grew from, their peregrinations between owners and countries. Each work of the diaspora must be reconnected to its roots, and this is the correct way to look at it in a new way; it will mean that we will not have labored in vain, or for ourselves alone. Let us leave “pour mon plaisir” to collectors.

editorial







AIN IZIO'800, UN DIPLOMATICO RACCONTA

## MONSIGNORE, IL CATALOGO DELLE VENDITE È QUESTO (CRONACA DI UNA GRANDE RAZZIA)

Fabio Isman

il documento

I. Giorgio o Zorzi da Castelfranco, detto Giorgione, *Letre età dell'uomo* (o *La lezione di canto*), Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina. Giorgio or Zorzi da Castelfranco, known as Giorgione. *The Three Ages of Man* (also known as *The Singing Lesson*), Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

➤ Il Settecento è l'ultimo secolo in cui Venezia riesce ancora ad essere grande: «La più grande tra tutte le città-stato italiane» sostiene Michael Levey (in *La pittura a Venezia nel Settecento*, Milano, Leonardo, 1996). Anche se, quantunque Goethe la chiami ancora così, non è più *La Dominante*: perse gran parte delle terre conquistate; i mercati davvero non più floridi come un tempo, poiché la città ha smesso di arbitrare i commerci tra Oriente e Occidente; le alleanze assai meno pregnanti e risolutive; l'autonomia affidata soprattutto alla propria neutralità, se non addirittura alla benevolenza delle grandi potenze: «Battibile già nel Seicento e ancor più all'inizio del Settecento, non solo in terra, ma anche in mare» spiega Gino Benzoni (in *Venezia, itinerari per la storia della città*, Bologna, Il Mulino, 1997). Ma la Repubblica resta tra i massimi centri cosmopoliti e del turismo internazionale; capace di sostentarsi con le ricchezze accumulate nel passato; e in più, si ritrova, come una volta (la poderosa stagione dei Bellini, di Giorgione e Tiziano, e poi di Tintoretto e Veronese), a essere una capitale dell'arte, tappa d'obbligo di qualsiasi *grand-tourista*: a conferma della sua «deliziosa assurdità» (e questo è Voltaire).

➤ Il Settecento veneziano s'irradia in Danimarca e Baviera; a Dresda e Londra; a Düsseldorf e Parigi, fino all'allora remota Russia; senza scordarsi di un assoluto capolavoro di Tiepolo, a Würzburg (fig. 2), «tra le opere migliori della pittura europea» (Levey). «Nonostante il decadere economico, la crisi del patriziato, la perdita di credibilità all'estero, la debolezza militare, il contrasto tra la sentita esigenza di riforme e l'ottusa volontà di non attuarle» spiega Alvise Zorzi (*La Repubblica del Leone, Storia di Venezia*, Milano, Rusconi, 1979), tutte le arti hanno una «fioritura incredibile». «I fasti del Cinquecento rivivono nella stagione estrema della pittura veneziana»; «tra tutte le arti, la pittura è la più fiorente, ancora vitale e capace di rinnovamento, come dimostra, ad esempio, lo sviluppo del vedutismo» (Levey). Un

15



2. Lo scalone della *Residenz* di Würzburg, affrescato da Giambattista Tiepolo con la scena di *Apollo e i quattro continenti*.

The grand staircase in the Würzburg Residenz, frescoed by Giambattista Tiepolo with the scene of *Apollo and the Four Continents*.

«periodo ricco e fatale», per dirla con Giandomenico Romanelli. Venezia è la città dei 454 concerti di Vivaldi: «Non c'è quasi serata senza qualche accademia» scrive Charles de Brosses; vanta 18 teatri, un record mondiale: nell'Ottocento, uno, aperto giorno e notte, si chiama Emeronitto.

☞ Ma intanto, la diaspora dei capolavori che Venezia aveva commissionato, o che vi erano stati creati, la loro dispersione un po' in tutto il mondo, è già cominciata. La prima asta di dipinti risale infatti al 1506: quando si vendono quelli di Michele Vianello. Però, il fenomeno aumenta d'intensità e portata, in misura assai sensibile, proprio nel Settecento; per poi esplodere, dopo la perdita della libertà. Quando gli stranieri occupano la Serenissima; man mano che si avviano al collasso le grandi famiglie patrizie, da sempre autentici detentori del potere nella città: «Anche la Chiesa era interamente nelle mani della nobiltà, ed era mantenuta nel più grande splendore solo a prezzo dell'assoluta sottomissione allo Stato» chiarisce Francis Haskell in un suo capolavoro, *Mecenati e pittori*, edito per la prima volta in Inghilterra nel '63, e nella più recente versione italiana (2000) da Allemandi; «in tutti gli altri Stati d'Italia, il Papa occupa il primo posto, al disopra del governo; e a Venezia, il secondo. Se emana un'ordinanza che non piace al Senato, la considerano carta straccia; se i bonzi si dimostrano disobbedienti, la Repubblica li scaccia»: così Ange Goundar, in *L'espion Chinois, ou l'envoyé secret de la Cour de Pékin pour examiner l'état présent de l'Europe*, Colonia, nel 1766. Gli atti dei dogi sono i primi di uno Stato non in latino, la lingua di Roma, bensì orgogliosamente in dialetto.

☞ Il Settecento, dunque: in cui declina il mecenatismo di Stato delle arti, sostituito (finché ce ne sono) dalle committenze private; di quei nobili, la cui «smania di ostentazione ha spettacolare sviluppo» (ancora Haskell). Il secolo in cui nascono, o vieppiù crescono, le ultime grandi collezioni veneziane. Per citarne qualcuna, quelle dei Pesaro e dei Widmann, originari della Carinzia, che possiedono 174 quadri, molti veneziani del Cinquecento, spesso quotati come capolavori: 1000 ducati la *Conversione di san Paolo* di Veronese (oggi all'Ermitage, fig. 3), 800 l'*Adorazione dei Magi* di Jacopo Bassano, addirittura 2000 la *Resurrezione di Lazzaro* di Paolo Veronese, che i Medici acquistano nel 1650, e ora è agli Uffizi. Quella dei Labia, mercanti catalani, per cui Tiepolo affresca il palazzo in cui sono esposti anche 21 dipinti di Luca Giordano, la massima raccolta in città, forse eseguiti a Ve-

nezia nel 1682. Dei Manin (arazzi su disegno di Raffaello; tele di Andrea del Sarto e Carlo Cignani, «l'artista più costoso d'Italia»; bronzi di Giambologna e Sansovino), e dei Rezzonico, origine genovese, nobili appena dal 1687, ma con un papa in famiglia, Clemente XIII. I Barbarigo hanno ancora in casa i loro 12 Tiziano: nel 1581, ne avevano acquistato la casa-studio, con tutte le opere rimaste. Finiranno a San Pietroburgo: anche un *Autoritratto* e la *Maddalena penitente* (fig. 4). Però, la *Venere allo specchio* sarà singolarmente ceduta dal governo, frattanto divenuto rivoluzionario, al magnate americano Andrew William Mellon, che la



donerà alla National Gallery di Washington, dove si trova (fig. 5).

☞ Inoltre, le quadrerie dei Grassi, nobili «per soldo» dal 1699, che, al contrario di tanti, ignorano gli artisti contemporanei (Tiepolo, Canaletto, Piazzetta), in favore dei maestri antichi (Tiziano, Veronese, Bassano, Guido Reni, Van Dyck, Rubens, Guercino). Dei Dolfin, che vantano quasi un monopolio sul Patriarcato di Aquileia, e alla raccolta più antica (stando alle cronache, Giovanni Bellini, Paolo Veronese, Carracci, Palma il Vecchio, Tintoretto), aggiungono le famose tappezzerie create per Carlo v. Dei Sagredo, che, morto Zaccharia, allineano 2000 di-

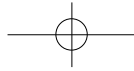
segni e tele: una collezione così importante, che la periziano Tiepolo e Piazzetta, e poi Pietro Longhi. Di Girolamo Manfrin (monopolista del tabacco dalmata, bandito da Venezia per malversazioni e corruzione; ma poi ci torna, con tanto di permesso per girare armato, fig. 6), che, dal 1786, rileva 400 opere, tra

cui Giorgione (*La Tempesta*), Mantegna, Bellini, Tiepolo. Dei Farsetti, nella cui galleria si forma anche Antonio Canova.

☞ Infine, le collezioni di importanti "foresti", come il console inglese Joseph Smith, gran *patron* – e massimo mercante – di Canaletto; o il maresciallo sassone Johann Matthias von Schulenburg, soldato di ventura in tutti i maggiori conflitti, fino alla difesa di Corfù dai turchi, che gli vale una statua in suo onore e un vitalizio di 5000 ducati annui dalla città dove, a palazzo Loredan sul Canal Grande, trascorre gli ultimi anni di un'intensa vita. Proprio Schulenburg, «il vecchio più bizzarro del mondo», senza moglie né figli, si mette a collezionare a 63 anni: rileva i dipinti dell'avvocato Giovanni Battista Santi Rota (molti, già di Ferdinando Carlo Gonzaga, l'ultimo duca di Mantova): Raffaello, Giulio Romano, Correggio, Giorgione. Ogni mese, per 15 anni, stipendia Gian Antonio Guardi; usa Giovanni Battista Piazzetta come consulente e agente per gli acquisti; poiché non gli fa difetto nemmeno la vanità, egli stesso si fa eternare da una decina d'autori: spesso, proprio da Piazzetta. Una delle famiglie più ricche sono i Foscarini, che abitano di fronte ai Carmini: un reddito annuo di 32 mila zecchini, quando con 15 si sopravvive. Marco Foscarini (fig. 7) eredita anche sette Tintoretto; dal 1734 è lo storiografo della Repubblica, e fa del suo palazzo un museo: «Si entra in quelle stanze, e sembra di mettere effettivamente piede in un venerabile sacrario, nel quale presenzialmente i più celebri Autori, e le Muse stesse abbiano stabilita la loro sede» testimonia un visitatore.

☞ Ma il Settecento è pure il tempo in cui prende forma e si compie la "grande razzia". Nel 1775, se ne vanno i capolavori di Schulenburg (fig. 8) e dei Sagredo, che avevano già iniziato a vendere prima; l'anno dopo, cominciano a partire quelli di Francesco Algarotti. I patrizi cedono con facilità alle lusinghe di «orde di agenti che imperversano in città» («come avvoltoi» aggiunge Haskell), nota uno studioso, Raimondo Callegari, purtroppo mancato a soli 31 anni (in *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Udine, Forum, 1998); la residenza inglese si fa «ufficio artistico di informazioni per l'acquisto di opere», a disposizione dei visitatori a caccia di tesori, che sovente riescono nell'intento. Quasi un secolo dopo, sarà peggio: «Nobildonne partono per Roma con i loro Giorgione arrotolati nella cappelliera» scrive Ugo Martegani.

☞ Vanno frustrate anche le precauzioni di chi, magari con tan-



to amore e sforzo, aveva collezionato: Zaccaria Sagredo, scapolo e timido, muore nel 1729; il palazzo di Santa Sofia l'aveva riempito di opere, antiche e moderne, acquistate o commissionate direttamente ad artisti di alisci elti; lasciò tutto all'ipotesi di Gherardo, però attribuendo la tutela della raccolta al servitore preferito, Tommaso de' Santi; dieci anni dopo, muore Gherardo; Horace Walpole viaggia in Italia dal 1739 al 1741, e sente già parlare di prossima vendita: pezzo a pezzo, parte tutto. Spesso, a compere, specie i volumi completi di disegni (Zaccaria ne possedeva 50), è Smith, dopo che Algarotti ha tentato invano di procurarseli, ma per il re di Sassonia: gran parte della raccolta finirà poi a Giorgio III d'Inghilterra; anche vari disegni di Raffaello, ed altri, della celebre collezione Bonfiglioli di Bologna, rilevata da Zaccaria.

3. Paolo Veronese,  
*La conversione di san Paolo*,  
San Pietroburgo, Museo  
dell'Ermitage. Il dipinto,  
già nella collezione  
Widmann a Venezia,  
era quotato mille ducati.  
Paolo Veronese,  
*The Conversion of Saint Paul*,  
Saint Petersburg,  
Hermitage Museum. The  
painting, previously in the  
Widmann collection in  
Venice, was valued at a  
thousand ducati.



☞ In questo contesto, si trova un documento assai poco noto: un manoscritto (è a Venezia, Biblioteca del Museo Correr) finora pubblicato solo dallo stesso Haskell, negli *Studi sull'Arte del Rinascimento e del Barocco in onore dei 60 anni di sir Antony Blunt* (*Some Collectors of Venetian Art at the End of the Eighteenth Century*, Phaidon, Londra-New York, 1967: sir Antony Frederic Blunt, 1907-81, tra i massimi storici dell'arte, è stato a lungo direttore delle Collezioni reali; solo dopo la morte, si è saputo che, proprio lui, era il "quarto uomo" di un celebre *réseau* spionistico inglese in favore dell'URSS dal '36 agli anni '50, con Guy Burgess, Donald Mac Lean e Harold Adrian Russel Philby, detto Kim). Il documento, scritto da Giacomo della Lena, è l'*Esposizione istorica dello Spoglio, che di tempo in tempo si fece di Pitture in Venezia*: forse, la cronaca più completa della "grande razzia" avvenuta nei secoli, sintetizzata in 40 episodi che hanno depauperato l'«inesaustiva miniera» veneziana. Della Lena, è test e privilegiato, è poco reticente: tranne (ma capita a parecchi), quando deve parlare di se stesso. ☞ Perché questo lucchese, nato nel 1732 e morto nel 1807, che dal 1760 è viceconsole spagnolo a Venezia, racconta, perfino assai indignato, le malefatte di svariati "spogliatori", compreso suo fratello maggiore, Stanislao Maria, già defunto; ma dimentica, e certo non a caso, di accennare alle proprie. Infatti anch'egli, un collezionista modesto, vicino a Francesco Guardi da cui acquista 32 *Vedute*, che



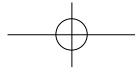
possiede qualche Canaletto, "lavora": specie per clienti tedeschi. In una nota sul retro dello *Spoglio*, il «cappellano di San Rocco» garantisce che il testo di della Lena «ben si può credere vero», perché anch'egli era «di quei bracchi che scorrevano l'Italia e il Veneto, in particolare fiutando codici, manoscritti, quadri, avori, bronzi, e simili *golloserie*, da cambiare con vantaggio in Germania, non per Talleri ma per Sovrane e altre monete d'oro più grosse, se mai potevano». Omissione tuttavia veniale, se comparata alle notizie riferite, spesso apprese di prima mano. Anche per lo *status* di diplomatico, forse dovuto a un altro fratello, me-



dico dell'ambasciatore di Spagna (un terzo, l'abate Eusebio, prefetto del collegio dei nobili voluto da Maria Teresa a Vienna, è amico di Casanova, che spesso gli implora aiuto). Della Lena non diverrà mai console; si muove (Haskell) «ai margini dell'erudizione».

➤ Forse un paio d'anni prima di morire, scrive la sua *Esposizione*, tutta un rimpianto per quando «regnava vero Buon gusto, intelligenza ed Amore per le Arti Belle», e «non solo si voleano avere le Produzioni di patrii Artisti, e se ne promoveva l'emulazione, ma si procuravano a ogni costo le forastiere. Per la qual cosa non v'era Casa Nobile, e Famiglia distinta», priva della «Galleria fornita di più maniere

di Autori bolognesi, lombardi, fiorentini, fiamminghi». Invece – e così inizia il documento – «l'epoca dello spoglio delle Pitture di Venezia parmi che incomincia dal cardinale Leopoldo de' Medici, che a metà del penultimo secolo, verso il 1650, teneva in Venezia un agente di professione Pittore, il quale, in compagnia di altro Pittore, il celebre Pietro Testa lucchese che dimorava a quel tempo in Venezia, raccoglievano ambidue a gara pel Cardinale tutto il meglio, e il Buono in materia non solo di Scienze, ma di belle Arti singolarmente; pitture, stampe, disegni, gem-



4. Tiziano Vecellio, *Maddalena penitente*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage. Era uno dei dipinti rimasti nell'atelier del maestro cadorino alla sua morte, e venduti, con l'intero studio, dal figlio Pomponio a Cristoforo Barbarigo nel 1581; infine, ceduto nell'Ottocento, con tanti altri capolavori, dagli eredi allo zar Alessandro II. Tiziano Vecellio (Titian), *Penitent Mary Magdalen*, Saint Petersburg, Hermitage Museum. This was one of the paintings remaining in the atelier of the master from the Cadore at his death, and sold, with the entire studio, by his son Pomponio to Cristoforo Barbarigo in 1581; it was later sold during the nineteenth century, with many other masterpieces, to the heirs of Tsar Alexander II.

me, cammei, pietre incise, bronzi, sculture & tutto si mandava a Firenze, la di cui Galleria ebbe grande incremento dalle cose tratte da Venezia».

➤ Il primo caso di razzia è ben documentato: gli studi dell'Archivio del Collezionismo della Normale di Pisa, diretti da Paola Barocchi, hanno ricostruito molto. A fine Seicento, Filippo Baldinucci descrive la raccolta Medici; tra i corrispondenti del cardinale elenca sei veneziani: la prima donna laureata al mondo, Elena Lucrezia Corner Piscopia, Marco Boschini, Paolo del Sera, Nicola Furini, Marc'Antonio Sagramoso, Pietro Vecchia. Questi è un pittore; del Sera e Boschini, che alla morte lo sostituisce, i massimi agenti. Dopo «l'arciduca Leopoldo Guglielmo del Tirolo e il conte Ottavio Tassis», del Sera è il terzo forestiero che, in città, raccoglie opere d'arte; ma quando nel 1666 il pittore Nicola Renieri ottiene di lottizzare le 76 opere che possiede, si precipita a mandare la lista a Leopoldo: anche un *Autoritratto*, un *Ritratto di donna forse Clelia Farnese vestita a lutto*, una *Madonna con Bambino*, e un *San Sebastiano* di Tiziano; di Giorgione, *Le tre età dell'uomo* (fig. 1) e *Sansone*; la *Cleopatra* di Reni; *San Girolamo* di Leonardo; un *Mantegna* (*Ritratto dei duchi di Mantova*), nel profluvio di Raffaello, Rubens, Bassano, Tintoretto, Veronese. Inizia così una feconda collaborazione: 600 lettere, una ogni settimana; offerte a prezzi maggiorati, perché il ribasso lo facesse credere più abile mercante. Un vetraio di Murano e un barbiere tra gli informatori; perché conoscere le opere era complicato: poco e male illuminate nelle chiese, poco accessibili nelle case, in cui bisognava intrufolarsi (forse da qui, e non per l'onore del mento, l'utilità del barbiere).

➤ Così, per evocarne alcuni, approdano a Firenze *Il concerto* di Tiziano (fig. 9), il *Ritratto di Jacopo Bassano* del figlio Girolamo (il «*Bassan vecchio*» di casa Recanati), la *Circoncisione* di Giovanni Bellini, otto Carracci, la *Danae* di Correggio (vale 1000 scudi), gli *Autoritratti* di Domenico Fetti, Jacopo Tintoretto e della "Tintoretta", la figlia Marietta Robusti, che si eterna come la musicista che era; e i Guercino, disegni di Raffaello, vari *Ritratti* di Tiziano e Veronese, le sue *Resurrezione di Lazzaro*, *Crocifissione* e *Annunciazione*.

➤ Ma lasciamo perdere i Medici; perché, subito della Lena inizia a votarsi agli inglesi. Il primo è «Giuseppe Smith», «noto per le buone edizioni fatte fare col suo denaro da Giambattista Pasquali», edite «col titolo di *Libreria Smithiana*», ed alla cui spettanza nel negozio, la vedova Smith, seconda moglie di 40 anni più

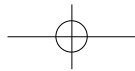


5. Tiziano Vecellio, *Venere allo specchio*. Anche questo quadro era tra quelli acquistati dallo zar presso i Barbarigo; poco dopo la Rivoluzione d'Ottobre, però, il nuovo governo sovietico cede l'opera al magnate americano Andrew William Mellon, che la dona alla National Gallery di Washington, dove ora si trova.

Tiziano Vecellio (Titian), *Venus at the Mirror*. This was one of the paintings purchased by the Tsar from the Barbarigo family; soon after the October Revolution, however, the new Soviet government sold the work to American magnate Andrew William Mellon, who donated it to the National Gallery in Washington, where it is conserved today.

giovane, ricava «90 mila ducati». «Oltre alla Biblioteca, è famosa la raccolta di Cammei, ovvero Dittialoteca [sic] Smithsiana», venduta «con la Libreria al Re d'Inghilterra per 20 mila sterline»; per tacere dei quadri del console, che non diventa, come sperava, residente, muore a 95 anni nel 1770, è sepolto al Lido: il palazzo sul Canal Grande, dove ospita i «più audaci» intellettuali, tra cui Carlo Lodoli, Andrea Memmo, Anton Maria Zanetti, Goldoni, Apostolo Zeno, Algarotti, è zeppo di tele, come la villa a Mogliano. «La più importante collezione d'arte moderna a Venezia (anche numerose opere di antichi maestri)» dice Haskell. Nel 1735, ha già 20 Canaletto, compresi i 14 che (evento inedito) documentano tutto il Canal Grande. Introduce a Londra l'artista, e ne diventa il rappresentante esclusivo (in cinque anni, 1735-40, Canaletto, figg. 10-II, dipinge 57 vedute per il conte di Carlisle, il duca di Bedford, Robert Hervey; quelle a Venezia si contano sulle dita di una mano). Già nel 1741, Smith vende vari dipinti all'elettore di Sassonia, pur sempre acquistando (anche la *Dama al virginale* di Vermeer, ora a Buckingham Palace, fig. 12). Non tutti però lo amano: Horace Walpole lo chiama, sprezzante, «il mer cante di Venezia». Il «colpaccio» del mer cante è del 1762: cede quasi tutto a Giorgio III d'Inghilterra; pochi anni dopo, l'amogli aliena il resto. Possedeva 54 tele e 14 disegni di Canaletto; 24 Tiepolo, 42 Marco e 28 Sebastiano Ricci; 38 Rosalba Carriera (anche il suo capolavoro, *L'inverno*); *L'orazione nell'orto* di Giovanni Bellini, ora alla National Gallery (fig. 13).

» «Il cognato del console, John Murray» continua della Lena, diventa ambasciatore a Costantinopoli, dopo aver fatto, a Venezia, «sceltissima raccolta di quadri; ne aveva tre camere fornite, e si gloriava di contare sette Tiziani della bella maniera». Dal 1766, il residente è James Wright: «Non è credibile la sterminata quantità di quadri che egli comperò e mandò a Londra: il palazzo a San Giobbe pareva un magazzino di pitture, non v'era angolo né parete dove non ne avesse appesi»; affastellati «in tutte le stanze del piano superiore, disabitato», dove operavano due restauratori fissi, Luca Breda e Giovanni Maria Sasso. Muore nel 1803; poco dopo, in due giorni, Christie's vende tutto all'asta: il record, 110 sterline, per *La Vergine, il Bambino e san Giovanni* di Guido Reni; ma solo mezza sterlina per il *Cristo coronato di spine* di Tiziano, e solo 14 un «gran soggetto storico, tra le più rilevanti sue pitture, proveniente da un convento»; invenduta una *Sacra Famiglia* di Michelangelo.



☞ Nel 1773, John Udny sostituisce Wright: «Cosa non acquistò di superbe pitture in Venezia, egli che ne era intendentissimo e sommamente avido? Le maggiori e più pregiate opere della Galleria Imperiale di Russia sono di autori veneziani da lui venduti»;



forse i 7 Bassano, 2 Canaletto, 2 Lotto, 4 Veronese, e alcuni dei Tiziano sparsi nelle sale, e nei cataloghi, dell'Ermitage a San Pietroburgo e del Pushkin a Mosca, che nel 1762 dai Sagredo passano ad Udny. Il *Provenance Index* del Getty Institute, nel 1773 registra 28 acquisti da Andrea Corner (per 30 zecchini, due *Grandi battaglie* di Borgognone; e un «Quadro piccolo» di Paolo Veronese per 200); e, dal 1802 al 1820, ben 444 vendite, battute da Christie's, sue o del fratello Robert che aveva attinto dalla collezione Salviati. Per capirci meglio: 10 dipinti di Andrea del Sarto, che spuntano (una *Vergine*, dipinta per Ottavio de' Medici) fino a 105 sterline; ma neppure 9 il *Ritratto di Annibale Carracci* di Federico Barocci.

L' *Adorazione dei pastori* di Bronzino ne vale 17; 28 il *San Sebastiano* di Caravaggio (e 18 i suoi *Gamesters*: i *Bari* ora al Kimbell di Fort Worth?); 36 le *Nozze di santa Caterina* di Correggio; ma oltre 90 una sua *Madonna che allatta Cristo*; 159 un *Ecce Homo*; 210 la *Danae* già di Federico II Gonzaga, poi di Carlo V, di Cristina di Svezia, degli Odescalchi, degli Orléans, dei Labia, e che nel 1816, otto anni dopo l'asta Udny, è in vendita a 262 sterline, cioè 50 in più. A 43, 2 *Vedute* di Canaletto; ma a 189, incredibilmente, la *Sacra Famiglia* di Carlo Dolci: ben più cara dei 4 Giorgione, di cui il più importante (107 sterline) è una *Conversazione musicale* a mezze figure, con Petrarca e Laura, già dei Vendramin.

☞ I Carracci sono 17; 13 i Guercino, pagati assai poco, non oltre 30 sterline. C'è anche Daniele Ricciarelli detto "da Volterra", "braghettonatore" del *Giudizio universale* di Michelangelo. Ben 10 i Leonardo: una *Santa Caterina con un libro in mano* tradue angeli, 52 sterline; un disegno della *Gioconda*, 30; ma solo 16 un *Ritratto di Francesco I di Francia*, dono di Filippo V di Spagna all'ambasciatore a Ma-



drid, conte di Harrington; perfino una *Colombina* (!) già degli Orléans, venduta a 105 sterline, ma presto declassata, al museo di Richmond, USA, a Francesco Melzi. Il più prezioso di 12 Poussin è un'Annunciazione «sempre rimasta nella cappella del Papa»; 8 Raffaello: la *Sacra Famiglia* dipinta per Taddeo Taddeo a Firenze è il più caro (107 sterline); 6 Rembrandt; 13 Guido Reni, tra cui una *Maddalena* già a Napoli; 8 Tiziano: anche il *Ritratto di Francesco Maria della Rovere*. Udny collezionava molto; eppure, è ritenuto assai avido, e un «gransortitore di quadri».

➤ Matoniama della Lena: «Al tempo stesso un altro inglese capitò a Venezia, per nome Mr. Slade. Anche costui acquistò quadri in gran copia; la maggior parte e il meglio della Galleria Vettori passò in sue mani»; e «Mr. Hamilton, negoziante di quadri in Roma molto assai vecchio, finché visse comperò. Altro inglese Mr. Hoare fece lo stesso. Era commissario di costoro il buon Sasso». Gavin Hamilton (1723-98) è il decano degli archeologi romani, e il «primo inglese a eseguire dipinti storici neoclassici»: lavora per i Borghese, ed è socio di Piranesi; è un *antiquary*: una via di mezzo tra il pesce-pilota nei salotti-bene, il cicerone, il venditore; nel 1764, acquista la *Madonna degli Ansidei* di Raffaello, già nella chiesa dei Servi di San Fiorenzo a Perugia, e nel 1785, dall'ospedale di Santa Caterina della Ruota a Milano, la *Vergine delle Rocce* di Leonardo, entrambe ora alla National Gallery di Londra: la seconda, ceduta a un lord dal conte Cicogna, amministratore dell'ospedale, nel 1880 approda (9000 ghinee) al museo. Qui, compare Giovanni Maria Sasso (1742-1803), «intelligentissimo, steminatamente orientato in materia di belle arti» dice della Lena, che ne sarà l'esecutore del testamento: restaura la *Resurrezione* di Giovanni Bellini (quand'era nella chiesa di San Michele a Murano, e non ancora a Berlino); era al soldo di Wright (8 lire al giorno per il lavoro, e il 20 per cento per ogni affare concluso); consulente – tra i tanti – di Manfrin, per cui sceglie anche la *Madonna con il Bambino* di Alvisenivarini, ora alla National di Londra, e una *Madonna con otto angeli musicanti*, ora al Louvre.

➤ Ma, spiega Callegari, Sasso, secondo Haskell «assai attendibile ed esperto», suggerisce anche a John Strange (residente inglese dal 1774 al 1790); a Richard Worsley (l'ultimo residente); ad Abraham Hume, «collezionista d'arte e pietre preziose», che a Sasso chiede opere di «Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Veronese», e, nel 1788, ottiene una *Giuditta con la testa di Oloferne* di Giorgione per 60 zecchini (fig. 14), e il *Ritratto d'un giovane* di Ti-



6. Anonimo, *Ritratto di Girolamo Manfrin*, Venezia, Museo Correr.  
*Anonymous, Portrait of Girolamo Manfrin*, Venice, Museo Correr.

ziano, già Morosini, per 50; Sasso ricava 15 zecchini: «A kind contribution» annota Hume. Assai più cari gli costano alcuni dipinti emiliani (una *Flagellazione* di Ludovico Carracci, dalla famiglia Stella di Bologna, 450 zecchini; e 100 una *Trinità* di Guercino), che Sasso non tratta. L'intraprendente mediatore non scandaglia però solo le case private: si dedica anche agli altari. Così offre a 50 zecchini il *Martirio di san Lorenzo* di Tintoretto, già a San Francesco della Vigna, e due piccoli Veronesi, scovati nella buia sacrestia di San Sebastiano. Della Lena dice che la sua memoria «era un ampio repertorio in materia di Belle Arti: quando egli aveva veduto una Pittura, o una Stampa, ve ne sapeva dar contezza, magari in capo a 10, a 15 anni, notando tutte le più minute particolarità e facendone esattamente la storia».

☞ A lui si riferiscono quasi tutti gli inglesi, in quella fine Settecento quando (Haskell) «Venezia è spogliata di molti suoi capolavori»: anche un altro Hamilton, sir William, e John Skippe, collezionista e pittore. Ma, soprattutto, Sasso fa spesso incidere le opere che gli passano per le mani; così, oggi, possiamo non solo ricostruire l'*iter* di molte tra loro, ma perfino documentarne alcune andate perdute. Anche gli affreschi della *Consegna delle regole al Papa* di Guariento di Arpo (1338-70), a Padova, nella chiesa degli Eremitani, finché, nel 1944, un bombardamento alleato li distrugge, insieme a un fondamentale ciclo di Mantegna. Nella sua personale raccolta, pure dispersa, c'erano tanti paesaggi: anche di Carlevarijs e Paul Bril.

☞ Per la Venezia delle collezioni d'arte, quel tempo è assai pernicioso: tanta è l'offerta, che «si vende a poco; anzi, sappiamo perfino di dipinti riportati a tela grezza, e quindi ceduti a quel valore, per non inflazionare troppo il mercato» dice la soprintendente Giovanna Nepi Sciré; nel 1795, proprio Sasso racconta il destino di una pala di Paolo Veronese: «assai macchinosa», cioè ingombrante, non trova acquirenti; così, è tagliata: per 500 zecchini, un colonnello inglese rileva la parte superiore, un *Cristo morto*; mentre Gavin Hamilton, e, per 250 zecchini, un terzo inglese, si dividono la parte inferiore: «Così fu venduta a quarti, come si fa della carne da macello».

☞ Tra i clienti di Sasso, c'è John Strange: un rapporto che dura trent'anni. È «un dotto» garantisce della Lena, «riempi il suo Palazzo di quadri sceltissimi». Come la *Resurrezione* di Giorgione, con «figure al naturale», e politici: «Santi in tre comparti con la B.V. in mezzo. Mi ricordo de' tre Vivarini, di Car-

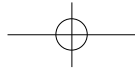


7. Nazario Nazzari, *Ritratto del doge Marco Foscarini*, 1763, Venezia, Museo Correr.  
 Nazario Nazzari, *Portrait of doge Marco Foscarini*, 1763, Venice, Museo Correr.

paccio, Cima, Baxaiti, lo Squarcione, Mantegna e Giambellino, ognuno dei quali incantava l'occhio». Una collezione «singolarissima e anche unica, degli antichi pittori Pittori Veneziani e dello Stato. Dai primordi, ai tempi di Tiziano. Strange si compiacceva d'averla formata con l'intelligentissimo Sasso, e soleva dire che era la storia visibile della Pittura veneziana. Quasi tutti que' quadri in tavola, col nome dell'Autore, rappresentavano Madonne e Santi».

➤ Giovanni Previtali spiega che il gusto dei primitivi andava allora affermandosi negli ambienti colti; e anche Evelina Borea «sottolinea la precocità dei progetti» dello Strange (Callegari): incarica perfino Sasso di un volume sistematico (la *Venezia pittrice*), rimasto poi inedito. E compera, compera, compera. Un *Arcangelo Michele* di Guariento; la *Madonna col Bambino* di Jacopo Bellini, già Sasso ed ora alle veneziane Gallerie dell'Accademia; quella di Schiavone, ora a Berlino, dove durante l'ultima guerra va distrutta una *Pietà* con falsa firma di Crivelli; due disegni di Mantegna, ora al British Museum; il *San Girolamo* di Cima da Conegliano, della National Gallery di Londra; il suo *Trittico di santa Caterina*, oggi diviso tra Strasburgo e la Wallace Collection; la *Morte della Vergine* di Bartolomeo Vivarini, già nella Certosa di Padova e ora al Metropolitan di New York; il *Sangue del Redentore*, con falsa firma di Mantegna, esso pure alla National di Londra. Strange è anche committente di suoi contemporanei: possiede parecchi Francesco Guardi. E qui, la sorpresa; della Lena spiega: «In prova della copia stragrande di quadri» rilevata a Venezia, Strange scrive «a Sasso d'aver ricavato 9000 zecchini da suoi scarti spediti a Filadelfia»; Haskell chiosa: «Non ho potuto verificare la sorprendente affermazione», così enorme, da essere incredibile; e prosegue con ironia: «Dimostra almeno i progressi in Italia degli studi americani dal 1760, quando il cardinal Albani pensava che Benjamin West [1738-1820: n.d.r.], che intraprese a Filadelfia la carriera artistica, fosse un pellerossa».

➤ Torniamo a della Lena. «Milord Bute portò anche egli non pochi quadri in Inghilterra; ma sopra tutto, una grande quantità di libri, avendo inteso dal Cav.re Strange che erano 26 mila, la maggior parte della famosa libreria Soranzo»; eppure, nota Haskell, di questa collezione non si sa nulla. Ma oltre agli ingle-



si, razziano anche altri: ai libri e alle medaglie s'interessa «il marchese di Paulmy d'Argenson, ambasciatore di Francia a Venezia»; la sua raccolta origina il Gabinetto delle Stampe alla Biblioteca dell'Arsenale di Parigi: usa «del servita padre Baroni lucchese, suo amorevole, famosissimo per la sagacità e solerzia con cui si formò un Museo che, a detta degli intendenti, non v'ha forse eguale in quanto a medaglie d'oro e argento raccolte qua, e altrove, in moltifce serie delle rare e rarissime. Per persuadersene bisogna averlo veduto questo Museo, come l'ho visto io». Poi, «il Conte Durazzo», Giacomo Pier Francesco, genovese (1717-94), ambasciatore a Venezia del Sacro Romano Impero e già direttore dei teatri di Vienna (allestisce l'*Orfeo* di Gluck, protegge Scarlatti), che «forma due complete Collezioni di Stampe»; una per sé (la venderà a Slade), l'altra per l'arciduca Alberto, figlio di Augusto III di Sassonia, e ne nascerà la celebre Albertina di Vienna.

➤ Monsignor Ranuzzi, nunzio dal 1776 al 1782, «spese più centinaja di zecchini in comperare buoni quadri, di quei proprio che van per la maggiore, per arricchire la magnifica Galleria di sua nobilissima Famiglia in Bologna»; e la casa dell'ambasciatore russo Mordwinoff, dal 1785 al 1797, «parea un mercato; i Rivenditori si vedeano continuo con Quadri alla mano arrivare, uscire e aspettarlo da basso alla riva per mostrargli Pitture. Sasso, tra gli altri, che ben conosceva il genio di lui, fece vantaggiosissimamente egozi. Portò in Russia un abella Galleria», di cui, però, poco si sa. E qui, della Lenaxir raccontò il ratello Stanislao Maria: «In 4 o 5 anni, poté raccogliere circa 300 Quadri e 12 mila stampe da me fattegli acquistare dal vecchio Giambattista Albrizzi a S. Benetto». Ben peggio va all'ultimo residente britannico, Richard Worsley, egli pur e cliente di Sasso: spedisce una raccolta di dipinti, bronzi, avori, sculture «assicurata per 23 mila zecchini» (a parte «i bauletti de' cammei chesi portò seco»); ma, ad un abate e al solito Sasso, «venne notizia che un Corsaro Francese nelle acque di Tolone ed il Bastimento su cui era caricata».

➤ Ultimi protagonisti dello *Spoglio* sono gli spogliati: i venditori, i nobili in piena decadenza. «Il Museo del celebre Antonmaria Zannetti», con la *Cena in Emmaus* di Giovanni Bellini, «ricco di preziosi quadri, è tutto sparito, ha varcato i monti e valicato i mari; le più belle pitture della Galleria del Principe di Likenstein [sic] in Vienna» provengono da qui; 4 disegni di Guercino sono acquistati, per 100 zecchini, da Dominique Vivant Denon,



il creatore del Louvre napoleonico. Come della «cospicua Galleria del Conte Algarotti non rimane che il catalogo»; e «l'altra superba Galleria della Nobilissima Casa Farsetti anch'essa sparita. Non avesse avuto che l'*Erodiado* di Tiziano e il *Ritratto* di Rembrandt, il primo per quanto ho inteso passato a Pietroburgo e l'altro a Londra, bastavano solo questi due per abbellire la Reggia di qualunque Sovrano»: l'*Erodiade* è forse una versione del dipinto in Galleria Doria Pamphilj, a Roma, con il nome della figlia *Salomé* (fig. 15). «Sfumati» pure i dipinti «del baron Tassis», e le raccolte Orsetti, dei cui 92 capolavori Stefania Mason ha scritto in *Venezia Altrove 2002* (*Come sono andati dispersi, e un Bassano è in Texas, i rari dipinti di un mercante*); Pesaro, «mandata e venduta a Londra», compresa la «rara raccolta degli Aldini, non tutti ma oltre la metà dei libri impressi da quei famosi Stampatori»; Manfrin e Pellegrini, «di 8 mila pezzi», molti (Haskell) confluiti nel Museo Correr. Tante pure le biblioteche: di quella di Maffeo Pinelli, «non c'è rimasto che il catalogo in 6 Tomi».

☞ Nello *Spoglio* ci sono anche dei gabbati: il marchese Gregorio Agdollo, dal 1750 al 1789 rappresentante del re di Sassonia, «era, per non so quale combinazione di commercio dipendente da crediti, padrone di quantità ragguardevole di Quadri»; ma «gli antichi erano stati ripasticciati e malamente accomodati con ridipinti»; e «questo dabbenuomo, che sarà stato intendentissimo di Mussoline e di Persiane, non mai di pittura, v'invitava a vederli, e vi conduceva per mano, tutto infatuato, vano e ambizioso, mostrando il tale e tal Quadro, e poi dicea queste precise parole: "Vorrei un po' sapere chi sarà quel Becco coll'effe [il *Dizionario del dialetto veneto* di Giuseppe Boerio, 1856, spiega che sta per *becofotùo, obecofutristo*; superflue altre spiegazioni: *n.d.r.*], che non dica ch'è di Paolo, o Tiziano", e bisognava ridere sotto le basette e mostrare di menargliela buona tacendo».

☞ A questo punto, per usare le parole del viceconsole, «faremo la festa di Santa Fine». Sottolineando, però, come lo *Spoglio*, più che un semplice regesto di vendite e dispersioni, costituisce un autentico, efficace spaccato di quando la Serenissima cessa di essere grande, e si avvia a perdere la libertà, e se stessa: conti, nobili, abati, diplomatici, intrighi, debiti, e tutto ciò che accade a una città, a uno Stato, quando va in cancrena. Come Venezia a fine Settecento: «città d'oro, lastricata di smeraldi» (John Ruskin), ma che, ormai, ha già perso tante sue ricchezze.

AN EARLY NINETEENTH CENTURY DIPLOMAT'S STORY

# MY LORD, HERE IS THE SALES CATALOG (CHRONICLES OF A TOTAL DEPREDATION)

Fabio Isman

☞ The eighteenth century was the last century in which Venice was still great: "The greatest of all the Italian city-states", sustains Michael Levey (in *Painting in 18th century in Venice*, London, Phaidon Press, 1959). But despite the fact that Goethe continued to define her as such, she was no longer *La Dominante*: she had lost most of the territories she had conquered; her markets were nowhere near as flourishing as they had been, since the city had lost its status as the arbiter of trade between the East and the West; her alliances were less significant and decisive; her independence was mostly a consequence of her neutrality, if not the benevolence of the great powers: "By the seventeenth century, she could be defeated, and even more so at the beginning of the eighteenth century, not only by land, but by sea" explains Gino Benzoni (in *Venezia, itinerari per la storia della città*, Bologna, il Mulino, 1997). But the Republic remained one of the great cosmopolitan centers, and a destination of international tourism, capable of sustaining itself with the wealth accumulated in the past; and Venice once again found herself to be, as she had before (in the extraordinary era of the Bellinis, of Giorgione and Titian, and later Tintoretto and Veronese) a capital of art, a required stop on the Grand Tour: a confirmation of her "delicious absurdity" (this is by Voltaire).

☞ Eighteenth century Venice radiated into Denmark and Bavaria; into Dresden and London; into Dusseldorf and Paris, even to far-away Russia; not to mention the absolute masterpiece by Tiepolo in Würzburg (fig. 2), "one of the greatest works in European painting" (Levey). "Despite the economic downturn, the crisis of the nobility, the loss of credibility abroad, the military weakness, the contrast between the perceived need for reform and the obtuse will to prevent it", explains Alvise Zorzi (*La Repubblica del Leone, Storia di Venezia*, Milan, Rusconi, 1979), all of the arts enjoy an "extraordinary effervescence". "The splendor of the sixteenth century shone again in the final season of Venetian painting": "of all the arts, painting is the most florid, still vital

the document

8. Giovanni Antonio  
 Guardi, *Ritratto del  
 Feldmaresciallo Johann  
 Matthias conte di Schulenburg*,  
 Venezia, Ca' Rezzonico,  
 Museo del Settecento  
 veneziano.  
 Giovanni Antonio  
 Guardi, *Portrait of  
 Fieldmarshal Johann Matthias  
 Count of Schulenburg*,  
 Venice, Ca' Rezzonico,  
 Museum of Eighteenth  
 Century Venice.

and capable of innovation, as demonstrated for example by the development of landscape painting" (Levey). A "rich and fatal period", says Giandomenico Romanelli. Venice is the city that holds 454 Vivaldi concerts: "Not an evening goes by without some academia", wrote Charles de Brosses; Venice boasted 18 theatres, a world record: in the nineteenth century, one theater, the Emeronitto, was open day and night.

☞ In the meantime, the diaspora of masterpieces commissioned by Venice, or created there, their dispersion all over the world, had already begun. The first auction of paintings dates back to 1506: when the paintings of Michele Vianello were sold. The phenomenon however increased conspicuously in intensity and in proportions during the eighteenth century; to later explode, when Venice lost her freedom. When the *Serenissima* was occupied by foreigners; when the great families, who had always held power in the city, little by little headed towards their demise: "The Church itself was entirely in the hands of the nobility, and was maintained in great splendor at the price of total submission to the State", explains Francis Haskell in his masterwork, *Mecenati e pittori*, originally published in England in 1963, and in its most recent Italian version (2000) by Allemandi; "in all the other Italian States, the Pope occupies the highest position, above the government; in Venice, he takes second place. If he emits an ordinance that does not please the Senate, they consider it void; if the priests become disobedient, the Republic sends them away": thus writes Ange Goundar, in *L'espion Chinois, ou l'envoyé secret de la Cour de Pékin pour examiner l'état présent de l'Europe*, Cologne, 1766. Edicts by the doges are the first State edicts not to be in Latin, the language of Rome, but written proudly in their own dialect.

☞ The eighteenth century: State patronage of the arts is in decline, replaced (as long as they exist) by private commissions; by the noblemen, whose "craving for ostentation increases spectacularly" (Haskell again). The century in which the last great Venetian collections were created, or at least expanded. To mention only a few, the Pesaro collection, or the Widmann family, originally from Carinthia, who owned 174 paintings, including many sixteenth century Venetians often hailed as masterpieces: one thousand ducati for the *Conversion of Saint Paul* by Veronese (now at the Hermitage, fig. 3), eight hundred for the *Adoration of the Magi* by Jacopo Bassano, two thousand for the *Resurrection of Lazarus* by Paolo Veronese, purchased by the Medici in 1650, which now

hangs in the Uffizi Gallery. The collection of the Labia family, merchants from Catalonia, whose palace was frescoed by Tiepolo, and contained 21 paintings, the largest collection in the city, by Luca Giordano, possibly painted in Venice in 1682. The Manin family (the apertures of Roman art by Raffaello; canvases by Andrea del Sarto and Carlo Cignani, "the costliest artist in Italy"; bronzes by Giambologna and Sansovino), and the Rezzonico family, originally from Genoa, which acquired its nobility in



1687, and claims a Pope, Clement XIII, in the family. The Barbarigo family had twelve Titians in their home: in 1581, they had bought his studio-house, with all the works left in it. These ended up in Saint Petersburg, along with a *Self-Portrait* and a *Penitent Mary Magdalen* (fig. 4). But, strangely enough, the *Venus at the Mirror* would be sold by the government, which by then had become revolutionary, to American magnate Andrew William Mellon, who donated it to the National Gallery in Washington, where it may be found today (fig. 5).

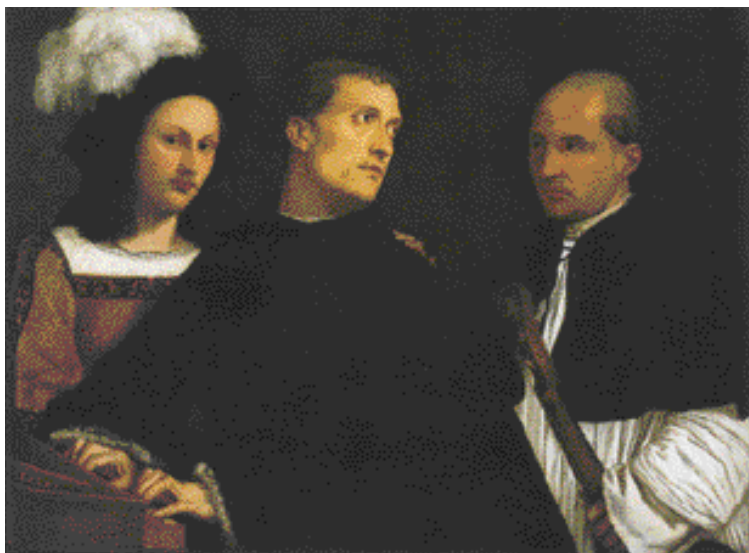
➤ And more, the painting collection of the Grassi family, noblemen "by wealth" since 1699, who, contrarily to most, ignored contemporary artists (Tiepolo, Canaletto, Piazzetta), in favor of the older masters (Titian, Veronese, Bassano, Guido Reni, Van Dyck, Rubens, Guercino). The Dolfin family, which practically boasted a monopoly over the Patriarchy of Aquileia, added the famous tapestries created for Charles V to their older collection (which the chronicles say included Giovanni Bellini, Paolo Veronese, Carracci, Palma il Vecchio, Tintoretto). The Sagredo family which, after the death of Zaccaria, owned two thousand drawings and paintings: a collection so important, that it was estimated by Tiepolo and Piazzetta, and later Pietro Longhi. The collection by Girolamo Manfrin (a Dalmatian tobacco monopolist, exiled from Venice for

fraud and corruption; he later returned, with a permit to carry a weapon, fig. 6), who in 1786 purchased 400 works, including Giorgione (*The Tempest*), Mantegna, Bellini, Tiepolo. The Farsetti collection, where Antonio Canova apprenticed in the gallery. ➤ And finally the collections by “foreign” dignitaries, such as the English consul Joseph Smith, great *patron* – and greatest vendor – of Canaletto; or the Saxon Marshal Johann Matthias von Schulenburg, a soldier off fortune in all the major conflicts up to the defense of Corfù against the Turks, which won him a statue in his honor and a pension of five thousand ducati per year in the city where he spent the last years of an intense life, living in Palazzo Loredan on the Grand Canal. Schulenburg was “the most bizarre Idm an in the world”, he had neither wife nor children, and began his collection at age 63: he bought the paintings of lawyer Giovanni Battista Santi Rota (many of which previously belonged to Ferdinando Carlo Gonzaga, the last Duke of Mantua): Raffaello, Giulio Romano, Correggio, Giorgione. Every month, for 15 years, he paid a salary to Gian Antonio Guardi; he hired Giovanni Battista Piazzetta as a consultant and agent for his acquisitions; and since he was not short on vanity either, he had himself immortalized by over ten artists: often by Piazzetta himself. One of the wealthiest families was the Foscarini family, who lived in front of the Carmini: their annual income amounted to thirty-two thousand zecchini at a time when one could survive on 15. Marco Foscarini (fig. 7) also inherited seven Tintoretto's; he became a historian of the Republic in 1734, and turned his palace into a museum: “upon entering those rooms, one feels as if one has actually stepped into a venerable sanctuary in which, with their presence, the greatest Artists, and the Muses themselves, have established their home”, wrote a visitor.

➤ But it was also the eighteenth century when the “great deprecation” took shape and came to a frenzy. In 1775, the masterpieces from the collections of the Schulenburg (fig. 8) and the Sagredo families, who had begun to sell even earlier, took flight; the following year, the paintings owned by Francesco Algarotti started to go. The noblemen gave in easily to the temptation of the “hordes of agents who prey on the city” (“like vultures”, adds Haskell), according to the scholar Raimondo Callegari, who died at the premature age of 31 (in *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Udine, Forum, 1998); the English Residence became the “artistic information office for the purchase of artworks”, at the dis-

9. Tiziano Vecellio, *Il concerto*, Firenze, Palazzo Pitti: è uno dei dipinti che Nicola Renieri mette in vendita nel 1666, e Paolo del Sera fa acquistare al cardinale Leopoldo de' Medici.

Tiziano Vecellio (Titian), *The Concert*, Florence, Palazzo Pitti: this is one of the paintings put up for sale by Nicola Renieri in 1666, which Paolo del Sera advised cardinal Leopoldo de' Medici to buy.



position of visitors who came to seek treasures, and often succeeded in their intent. Almost a century later, the situation had worsened considerably: "Noblewomen leave for Rome with their Giorgione rolled up in their hatboxes", wrote Ugo Martegani.

☞ The precautions of those who built their collections with passion and effort were frustrated: Zaccaria Sagredo, a timid bachelor, died in 1729; he had filled his palace in Santa Sofia with antique and modern artworks, which he had purchased or commissioned directly to artists he selected himself; he left everything to his nephew Gherardo, entrusting the protection of the collection, however, to his favorite servant Tommaso de' Santi; ten years later Gherardo died; Horace Walpole was traveling through Italy between 1739 and 1741, and heard of the upcoming sale: piece by piece, everything went. A frequent buyer, especially of the complete books of drawings (Zaccaria owned fifty), was Smith, though Algarotti had vainly attempted to acquire them for the benefit of the King of Saxony: a large part of the collection would go to King George III of England; including several drawings by Raffaello, and others from the famous Bonfiglioli collection from Bologna, which had been purchased by Zaccaria.

☞ This is the context in which a little known document appeared: a manuscript (now in Venice, at the Library of the Museo Correr) which so far has been published only by Haskell, in *Some Collectors of Venetian Art at the End of the Eighteenth Century*, Phaidon, London-New York, 1967: sir Antony Frederic Blunt,

1907-1981, one of the greatest art historians, was director of the Royal collections for a long time; only after his death did it become known that he was in fact the "fourth man" in the celebrated English espionage ring spying for the Soviet Union between 1936 and the Fifties, with Guy Burgess, Donald MacLean and Harold Adrian Russel Philby

IO. Giovanni Antonio Canal, detto Canaletto, *Piazza San Marco verso San Geminiano*, 1722-23, Londra, Castello di Windsor, Libreria Reale; il disegno a penna, di proprietà di Sua Maestà la Regina Elisabetta II, è un abbozzo di un dipinto realizzato per Joseph Smith, entrambi venduti dal console a re Giorgio III nel 1762.

Giovanni Antonio Canal, known as Canaletto, *San Marco Square towards San Geminiano*, 1722-23, London, Windsor Castle, Royal Library; the ink drawing, owned by Her Majesty Queen Elizabeth II, is a sketch of a painting made for Joseph Smith, both sold by the consul to King George III in 1762.

II. Giovanni Antonio Canal, detto Canaletto, *Il Canal Grande dal Ponte di Rialto verso nord*, 1726-27, Londra, Castello di Windsor, Collezioni reali; anche questo dipinto faceva parte della collezione ceduta da Joseph Smith a re Giorgio III nel 1762.

Giovanni Antonio Canal, known as Canaletto, *The Grand Canal from the Rialto Bridge Looking North*, 1726-27, London, Windsor Castle, Royal collections; this painting too was part of the collections sold by Joseph Smith to King George III in 1762.

(known as Kim). The document, written by Giacomo della Lena, is the *Esposizione istorica dello Spoglio, che di tempo in tempo si fece di Pitture in Venezia* (*A Historical Exposition of the Depredation, which from time to time was made of Paintings in Venice*): perhaps the most complete chronicle of the "great depredation" which occurred over the centuries, synthesized in 40 episodes which drained the "inexhaustible (Venetian) goldmine". Della Lena was a privileged witness free of reticence: except (and this happens often) when he spoke of himself.

☞ Why did this man from Lucca, born in 1732 and died in 1807, who was named Spanish vice-consul in 1760, narrate, and often with indignation, the misdeeds of so many "predators", including his older brother Stanislao Maria, who had already passed away, though he forgot, and not accidentally, to mention his own? He was in fact a modest collector, a friend to Francesco Guardi from whom he purchased 32 *Landscapes*, who owned several Canalettos, who made "deals": mostly for German clients. In a note at the end of the *Spoglio*, the "chaplain of San Rocco" guarantees that the text by della Lena "may well be believed to be true", because he too "was one of those blood-hounds who ran about Italy and the Veneto, sniffing out codices, manuscripts, paintings, ivories, bronzes and similar *delights*, to exchange advantageously with Germany, not for thalers but for sovereigns and other large gold coins, where possible". A venial omission, however, when compared to the events he details, which he often learned first-hand. Thanks to his diplomatic status, obtained perhaps through another brother, who was doctor to the Ambassador from Spain (a third, the abbot Eusebio, a prefect of the College of Noblemen created by Maria Teresa in Vienna, was a friend of Casanova, who often begged him for help). Della Lena would never become consul; he lived (Haskell) "at the margins of erudition".

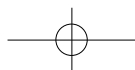
☞ Perhaps a few years before his death, he wrote his *Esposizione*, regretful of the times when "true Good taste, intelligence and Love for the Fine Arts ruled", and "it was important not only to have the Productions of native Artists, and promote their emulation, but to seek out foreign ones at any cost. Hence there was no Noble, or distinguished Family" without "a Gallery containing all manners of Authors from Bologna, or Lombard, Florentine, Flemish". On the contrary – and this is how the document begins – "the era of depredation of the Paintings of Venice which for me begins with Cardinal Leopoldo de' Medici, who around



*the document*



35



12. Johannes Vermeer, *Dama al virginale* (o *Signora alla spinetta e gentiluomo*, o anche *Lezione di musica*), Londra, Buckingham Palace, proprietà di Sua Maestà la Regina Elisabetta II, già nella collezione di Joseph Smith, console inglese a Venezia.

Johannes Vermeer, *Lady at the Virginals* (or *Lady at the Spinnet and Gentleman*, or even *The Music Lesson*), London, Buckingham Palace, property of Her Majesty Queen Elizabeth II, previously in the collection of Joseph Smith, English consul in Venice.

the middle of the last century, around 1650, kept an agent in Venice, a painter by profession, who along with another Painter, the famous Pietro Testa from Lucca who lived in Venice at the time, competed to collect the best for the Cardinal, what was good not only in terms of Science, but individual Fine Arts: paintings, prints, drawings, gems, cameos, engraved stones, bronzes, sculptures and everything was sent to Florence, and his Gallery grew considerably with the things brought in from Venice”.

➤ The first case of depredation is well documented: the studies of the Archives of Collecting from the Normale di Pisa, directed by Paola Barocchi, have reconstructed most of it. At the end of theseventeenth century, Filippo Baldinucci describes the Medici collections; among the Cardinal's correspondents, he lists six Venetians: the first woman university graduate in the world, Elena Lucrezia Corner Piscopia, Marco Boschini, Paolo del Sera, Nicola Furini, Marc'Antonio Sagramoso, Pietro Vecchia. The former is a painter; del Sera, and Boschini who replaces him after his death, are the primary agents. After “the Archduke Leopold Wilhelm from the Tirol and Count Ottavio Tassis”, del Sera is the third largest foreign collector of artworks in the city; but when in 1666 the painter Nicola Renier is given permission to dismember his collection of 76 works, he rushed to send off the list to Leopold: along with a *Self-portrait*, a *Portrait of a Woman perhaps Clelia Farnese Dressed in Mourning*, a *Madonna with Child*, and a *Saint Sebastian* by Titian; by Giorgione, *The Three Ages of Man* (fig. 1) and *Samson*; the *Cleopatra* by Reni; *Saint Jerome* by Leonardo; a Mantegna (*Portrait of the Dukes of Mantua*), within the myriad of Raffaello, Rubens, Bassano, Tintoretto, Veronese. Thus began a fertile collaboration: six hundred letters, one a week; offers at inflated prices, because procuring lower prices made him look like a more skillful trader. A glassmaster from Murano and a barber were among his informants; because it was complicated to uncover the works: little or no light in the churches, limited access to the homes one needed to get into (perhaps it was for this reason, and not by his own nor of the church, that the barber proved useful).

➤ Thus, to name a few, Florence welcomes *The Concert* by Titian (fig. 9), the *Portrait of Jacopo Bassano* by his son Girolamo (the “*Bassano vecchio*” from the Recanati house), the *Circumcision* by Giovanni Bellini, eight Carracci, the *Danae* by Correggio (worth a thousand scudi), the *Self-portraits* by Domenico Fetti, Jacopo Tintoretto and

the "Tintoretta", his daughter Marietta Robusti, who immortalized herself as the musician that she was; and Guercino, drawings by Raffaello, various *Portraits* by Titian and Veronese, the *Resurrection of Lazarus*, *Crucifixion*, and *Annunciation*.

But forget the Medici; because soon after, della Lena begins to concentrate on the English. The first is "Giuseppe Smith", "known for the fine editions printed with his money by Giambattista Pasquali", edited "with the title *Libreria Smithsiana*", and which reaps "90 thousand ducati" in sales earnings for Smith's widow, his second wife who was 40 years younger. "In addition to the Library, he is famous for his collection of Cameos, or Dittialoteca [sic] Smithsiana", sold "with the Library to the King of England for 20 thousands pounds sterling"; not to speak of the Consul's



paintings, having never become a Resident, as he had hoped, he died at age 95 in 1770, and was buried on the Lido: his palace on the Grand Canal, where he received the "most audacious" intellectuals, including Carlo Lodoli, Andrea Memmo, Anton Maria Zanetti, Goldoni, Apostolo Zenò, Algarotti, was chock full of paintings, as was his villa in Mogliano. "The most important collection of works of modern art in Venice (with a large number of works by ancient masters as well)", writes Haskell. By 1735, he owned 20 Canalettos, including the 14 which (this had never happened before) documented the entire Grand Canal. He introduced the artist to London, where he became his exclusive representative (in five years, from 1735 to 1740, Canaletto, figg. 10-11, painted

57 landscapes for the Count of Carlisle, the Duke of Bedford, Robert Hervey; the Venetian was counted among the finest of onehand). In 1741, Smith sold several paintings to the Elector



13. Giovanni Bellini, *L'orazione nell'orto*, Londra, National Gallery: anch'essa apparteneva a Joseph Smith, console inglese a Venezia.

13. Giovanni Bellini, *The Oration in the Garden*, London, National Gallery, also belonged to Joseph Smith, English consul in Venice.

of Saxon y, though he kept buying (including the *La dyatt he Virginals* by Vermeer, now at Buckingham Palace, fig. 12). Not everyone liked him, however: Horace Walpole scornfully called him "the merchant of Venice". The merchant's "coup" came in 1762: he sold almost everything to King George III of England, and his wife sold the rest. He owned 54 paintings and 142 drawings by Canaletto; 24 Tiepolo, 42 Marco and 28 Sebastiano Ricci; 38 Rosalba Carriera (including her masterpiece, *Winter*); *The Oration in the Garden* by Giovanni

Bellini, now at the National Gallery (fig. 13).

➤ "The Consul's brother-in-law, John Murray", continues della Lena, became ambassador to Constantinople, after having put together in Venice "a highly selective collection of paintings: he had three rooms full, and boasted of possessing seven Titians from the finest period". After 1766, the Resident became James Wright: "The infinite quantity of paintings he bought and sent to London was beyond belief: the palace in San Giobbe looked like a painting warehouse, there was not an inch of wall where he had not hung a painting"; packed "in all the rooms of the uninhabited upper floor", where two restorers, Luca Breda and Giovanni Maria Sasso, worked continuously. He died in 1803; shortly thereafter, in two days, Christie's sold everything at auction: the record, 110 pounds sterling, went for *The Virgin, Child and Saint John* by Guido Reni; but only half a pound sterling for *Christ with a Crown of Thorns* by Titian, and only 14 for a "great historical subject, one of his most important paintings, taken from a convent"; unsold a *Sacred Family* by Michelangelo.

➤ In 1773, John Udny replaced Wright: "What superb paintings did he not acquire in Venice, he who was such an expert and so extraordinarily avid? The greatest and most valued works of the Imperial Gallery of Russia are by Venetian painters sold by him"; perhaps the seven Bassano, two Canaletto, two Lotto, four Veronese, and several of the Titians scattered throughout the rooms and the catalogues of the Hermitage in Saint Petersburg and the Pushkin in Moscow, which were sold to Udny by the

Sagredo family in 1762. The *Provenance Index* by the Getty Institute registers 28 acquisitions in 1773 by Andrea Corner (for 30 zecchini, two *Great Battles* by Borgognone; a "small Painting" by Paolo Veronese for 200); and from 1802 to 1820, Christie's put up 444 paintings for auction for Correr or his brother Robert, who had acquired part of the Salviati collection. In other words: ten paintings by Andrea del Sarto, which brought up to 105 pounds sterling (a *Virgin*, painted for Ottavio de' Medici); but less than 9 for the *Portrait of Annibale Carracci* by Federico Barocci. The *Adoration of the Shepherds* by Bronzino was worth 17; 28 for the *Saint Sebastian* by Caravaggio (and 18 his *Gamesters*, the *Bari* now at the Kimbell Museum in Fort Worth?); 36 for the *Wedding of Saint Catherine* by Correggio; but over 90 for his *Madonna nursing Christ*; 159 for *Ecce Homo*; 210 for the *Danae* previously owned by Federico II Gonzaga, then Charles V, Cristina of Sweden, the Odescalchi, the Orléans, the Labia, and which in 1816, eight years after the Udney auction, went for sale at 262 pounds sterling, that is 50 pounds more. For 43, two *Landscapes* by Canaletto; but for 189, surprisingly, the *Sacred Family* by Carlo Dolci: more expensive than four Giorgione, whose most important work (107 pounds sterling) was a *Musical Conversation* with half figures, with Petrarch and Laura, previously owned by the Vendramin family.

☞ There were 17 Caracci; 13 Guercino, paid rather little, no more than 30 pounds sterling. Also for sale was Daniele Ricciarelli "da Volterra", who painted the "trousers" onto Michelangelo's *Last Judgement*. At least 10 Leonardos: a *Saint Catherine with a book in hand between two angels*, 52 pounds sterling; a drawing of *Mona Lisa*, 30; only 16 for a *Portrait of Frances I of France*, a gift of Philip V of Spain to the ambassador to Madrid, the Count of Harrington; and even a *Columbina* (!!), previously owned by the Orléans, sold for 105 pounds sterling, but was soon downgraded, to the museum of Richmond USA, to Francesco Melzi. The most precious of 12 Poussins, is an *Annunciation* "which had always remained in the Pope's chapel"; eight Raffaello: the *Sacred Family* painted for Taddeo Taddei in Florence is the most expensive (107 pounds sterling); six Rembrandts; 13 Guido Reni, including a *Mary Magdalen* from Naples; eight Titians: including the *Portrait of Francesco Maria della Rovere*. Udney collects a great deal; he is however considered very greedy, and a "great peeler of paintings".

☞ But let us return to della Lena: "At the same time, another Englishman, by the name of Mr. Slade, came to Venice. He also

14. Giorgio o Zorzi da Castelfranco, detto Giorgione, *Giuditta con la testa di Oloferne*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage. Il dipinto fu acquistato in Francia dalla zarina Caterina II nel 1772; uno di analogo soggetto, e del medesimo autore, fu comperato per 60 zecchini, nel 1778, da sir Abraham Hume a Venezia, con la mediazione di Giovanni Maria Sasso.

14. Giorgio or Zorzi da Castelfranco, known as Giorgione, *Judith with the Head of Holofernes*, Saint Petersburg, Hermitage Museum. The painting was bought in France by the Tsarina Catherine II in 1772; one with a similar subject, by the same author, was bought for 60 zecchini in 1778 by Sir Abraham Hume in Venice, with the intermediation of Giovanni Maria Sasso.

acquired a large number of paintings; most of and the best of the Vetturi Gallery went through his hands”; and “Mr. Hamilton, a dealer of paintings in Rome who died rather late, continued to buy while he was alive. Another Englishman Mr. Hoare did the same. They commissioned old Sasso”. Gavin Hamilton (1723-98), was the patriarch of Roman archaeologists, and the “first Englishman to paint historical neo-classical paintings”: he worked for the Borghese family, and was a partner of Piranesi; he was an *antiquary*: something between an explorer in the finer salons, a guide, a vendor; in 1764, he acquired the *Ansidei Madonna* by Raffaello, previously located in the church of the Serviti di San Fiorenzo in Perugia, and in 1785, the *Virgin of the Rocks* by Leonardo, from the hospital of Santa Caterina della Ruota in Milan, both now at the National Gallery in London; the second, sold to a *lord* by Count Cicogna, administrator of the hospital, was sold to the museum in 1880 for 9000 guineas. That was when Giovanni Maria Sasso (1742-1803) stepped in, “highly intelligent, a boundless memory regarding fine arts”, says della Lena, who would be executor for his testament: he restored the *Resurrection* by Giovanni Bellini (when it was in the church of San Michele in Murano, and not yet in Berlin); he was salaried by Wright (8 lire per day for the work, and 20% for each deal he made); he was a consultant – among others – for Manfrin, for whom he selected the *Madonna with Child* by Alvise Vivarini, now at the National Gallery in London, and a *Madonna with eight musician angels*, now at the Louvre.

But, explains Callegari, Sasso, who according to Haskell was “rather trustworthy and expert”, was an advisor to John Strange (the English Resident from 1774 to 1790); Richard Worsley (the last Resident); Abraham Hume, “a collector of art and precious stones” who requested Sasso to find works by “Giorgione, Titian, Tintoretto, Veronese” and in 1788 acquired a *Judith with the Head of Holofernes* by Giorgione for 60 zecchini (fig. 14), and the *Portrait of a youth* by Titian, ex Morosini, for 50; Sasso earned 15 zecchini: “a kind contribution”, notes Hume. Several paintings from the Emilia region cost him quite a bit more (a *Flagellation* by Ludovico Carracci from the Stella family in Bologna, 450 zecchini; and 100 for a *Trinity* by Guercino), which were not provided by Sasso. The enterprising middle-man did not search exclusively through private homes: he also rummaged around altars. Thus he proposed the *Martyrdom of Saint Laurence* by Tintoretto, from San



Francesco della Vigna, for 50 zecchini, and two small Veronese, scavenged in the dark sacristy of San Sebastiano. Della Lena says that his memory “was a vast repertory on the subject of Fine Arts:



when he saw a Painting, or a Print, he could tell you all about it, even 10 or 15 years later, noting its most minute details and recounting its history with precision.”

➤ Almost all the Englishmen turned to him, at the end of the XVIIIth century when (Haskell) “Venice is despoiled of all its masterpieces”: another Hamilton, sir William, and John Skippe, a collector and painter. But above all, Sasso engraved the works that passed through his hands; thus not only can we now reconstruct the itinerary of many of them, but we can even document several of the ones that have been lost. Even the frescoes by Guariento di Arpo (1338-70) the *Presentation of the Rules to the Pope*, in Padua, in the church of the Eremitani until they were destroyed by the Allied bombings in 1944, along with a fundamental cycle by Mantegna. In his personal collection, which was also dispersed, there were many landscapes, including landscapes by Carlevarijs and Paul Bril.

➤ For Venice and its art collections, this was a rather deleterious period: the offer was so vast, that “prices were low; in fact, we know of paintings scraped down to the raw canvas, and sold for that value, to avoid inflating the market”, says the Soprintendente Giovanna Nepi Sciré; in 1795, it is Sasso who tells us about the fate of one of Paolo Veronese’s altarpieces: “assai macchi-

nosa”, that is too cumbersome, it found no buyers; it was thus cut into pieces: an English colonel bought the upper portion, a *Dead Christ*, for 500 zecchini; Gavin Hamilton and, for 250 zecchini, a third Englishman, split the lower half: “Thus it was sold in quarters, like butcher’s meat”.

➤ One of Sasso’s clients was John Strange: a relationship that

the document

would last thirty years. He was “a scholar” guarantees della Lena, who “filled his Palazzo with carefully selected paintings”. Such as the *Resurrection* by Giorgione, with “natural figures” and polyp-tychs: “Saints in three sections with the Virgin Mary in the middle. I remember three Vivarini, Carpaccio, Cima, Baxaiti, Squarcione, Mantegna and Giambellino, each of which enchanted the eye”. A collection deemed “very particular and even unique, of ancient painters, Painters from Venice and the State. From the beginning, in Titian’s time. Strange was pleased to have built his collection with the highly intelligent Sasso, and used to say that it represented the visible history of Venetian Painting. Almost all those paintings on panels, with the name of the Author, represented Virgins and Saints”.

☞ Giovanni Previtali explains that the taste of the primitives was then becoming fashionable in cultured circles; even Evelina Borea “underlines the precocity of (Strange’s) projects” (Calle-gari): he even commissioned Sasso to compile a systematic book (*Venezia pittrice*), which was never published. And he bought, bought, bought. An *Archangel Michael* by Guariento; the *Madonna with Child* by Jacopo Bellini, previously owned by Sasso and now in the Venetian Galleries of the Accademia; the *Madonna with Child* by Schiavone, now in Berlin, where during the last war a *Pietà* with a fake signature by Crivelli was destroyed; two drawings by Mantegna, now at the British Museum; the *Saint Jerome* by Cima da Conegliano, in the National Gallery of London; his *Triptych of Saint Catherine*, now divided between Strasbourg and the Wallace Collection; the *Death of the Virgin* by Bartolomeo Vivarini, once in the Certosa di Padova and now at the Metropolitan Museum of New York; the *Blood of the Redeemer*, with a fake signature by Mantegna, also at the National Gallery in London. Strange also commissioned some of his contemporaries: he owned a number of Francesco Guardi. And here comes the surprise; della Lena explains: “As proof of the huge number of paintings” found in Venice, Strange wrote “to Sasso that he earned 9000 zecchini for the paintings he was not interested in that he sent to Philadelphia”; Haskell adds: “I could not confirm this surprising statement”, so outrageous as to be incredible, and proceeds ironically: “At least it demonstrates the progress of American studies in Italy after 1760, when Cardinal Albani thought that Benjamin West [1738-1820: note from the editor], who began his artistic career in Philadelphia, was an Indian”.

☞ Let us return to della Lena. "Milord Bute also brought a great number of paintings to England; but most of all, a large quantity of books, having understood from Master Strange that he had at least 26 thousand, most of them from the famous Soranzo book collection"; and yet, notes Haskell, nothing is known about this collection. But others besides the English were also on the prowl: books and medals piqued the interest of "the Marquis of Paulmy d'Argenson, ambassador from France in Venice"; his collection forms the basis for the Print Cabinet in the Library of the Arsenal in Paris: he uses "the Servito father Baroni from Lucca, his lover, who was famous for the sagacity and speed with which he established a museum unequalled, in the words of connoisseurs, for the gold and silver medals conserved there, and elsewhere, and including a number of rare and extremely rare series. To be persuaded of this, one must have seen this Museum, as I have". Then, "Count Durazzo", Giacomo Pier Francesco, from Genoa (1717-94), ambassador to Venice from the Holy Roman Empire and previously director of theatres in Vienna (he produced the *Orpheus* by Gluck and protected Scarlatti) who "forms two complete *Collections of Prints*"; one for himself (which he would sell to Slade), the other for the Archduke Albert, son of Augustus III of Saxony, which would give rise to the famous Albertine Museum in Vienna.

☞ Monsignor Ranuzzi, nuncio from 1776 through 1782, "spent several hundred zecchini to buy good paintings, of the most fashionable kind, to enrich the magnificent Gallery of his most noble Family in Bologna"; and the home of the Russian ambassador Mordwinoff, from 1785 through 1797, "looked like a market; the Vendors were always to be seen with Paintings in hand coming in, leaving or waiting for him down on the canal banks to show him Paintings. Sasso, among others, who understood his genius well, did very advantageous business with him. He took a beautiful Gallery to Russia", of which, however, very little is known. And here, della Lena tells us about his brother Stanislao Maria: "In 4 or 5 years, he was able to gather almost 300 Paintings and 12 thousand prints which I made him purchase from old Giambattista Albrizzi in San Benetto". Things went much worse for the last British Resident, Richard Worsley, though he also was a client of Sasso's: he sent a collection of paintings, bronzes, ivories and sculptures "insured for 23 thousand zecchini" (apart from the chests of cameos which he took with him); but the Ab-

bot and Sasso "received word that a French Corsair in the waters of Toulon plundered the Bastion it was loaded on".

☞ The last protagonists of the *Depredation* are the depredators: the sellers, noblemen in full decadence. "The Museum of the celebrated Antonmaria Zannetti", with the *Feast at Emmaus* by Giovanni Bellini, "full of precious paintings, has all disappeared, it has crossed the mountains and crossed the seas; the most beautiful paintings in the Gallery of the Prince of Liechtenstein [sic] in Vienna"



na" come from there; four drawings by Guercino were also purchased for 100 zecchini by Dominique Vivant Denon, the creator of the Napoleonic Louvre. Just as "nothing remains of the conspicuous Gallery of Count Algarotti but the catalog"; and "the other superb Gallery of the Noble Farsetti Family has also disappeared. Had he possessed but the *Herodiad* by Titian and the *Portrait* by Rembrandt, the first I understand went to Saint Petersburg and the other to London, these two alone would have been sufficient to adorn the Palace of any Sovereign": the *Herodiad* is perhaps a version of the painting in

the Galleria Doria Pamphilj, in Rome, under the name of his daughter *Salomé* (fig. 15). "Gone" are also the paintings of the "baron Tassis", and the Orsetti collections, the 92 masterpieces Stefania Mason wrote about in *Venezia Altrove 2002* [*How a merchant's paintings were dispersed (and a Baron's own to Fort Worth)*]; Pesaro, "sent to London and sold there", including the "rare Aldini collection, not all but over half of the books printed by those famous Printers"; Manfrin, and Pellegrini, "8 thousand pieces", many

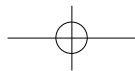
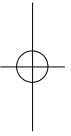
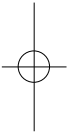
15. Tiziano Vecellio,  
*Salomé*, Roma, Galleria  
 Doria Pamphilj.  
 Tiziano Vecellio (Titian),  
*Salomé*, Rome, Galleria  
 Doria Pamphilj.

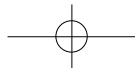
(Haskell) now in the Museo Correr. There are also many book collections: the collection by Maffeo Pinelli, where “all that’s left is the catalog in 6vo lumes”.

⇒ During the *Depredation* not all dealing was honest: the Marquis Gregorio Agdollo, who represented the King of Saxony between 1750 and 1789, “was, by who knows what combination of transactions dependent on credit, the owner of a remarkable quantity of Paintings”; but “the ancients had been touched up, badly fixed and painted over”; and this “good man, who was probably a great connoisseur of mousselines and Persian fabrics, but not of painting, would invite you to see them, and take you by the hand, totally infatuated, vain and ambitious, showing you such and such a Painting, and then would say these precise words: ‘I would like to know who is the Becco with an F [the *Dictionary of the Venetian dialect* by Giuseppe Boerio, 1856, explains that this stands for *becofotùo*, or *becofutristo*; further explanation is unwarranted: *note from the editor*], who dare not say that this is by Paolo, or Titian’, and one had to laugh surreptitiously and show condescension by keeping quiet”.

⇒ At this point, to use the words of the vice-consul, “we will celebrate the Feast of Saint The End”. But we would like to make the point, however, that the *Depredation*, more than just a simple catalog of sales and dispersions, constitutes an authentic and effective picture of when the Serenissima ceased to be great, and was on the way to losing her freedom, and herself: counts, noblemen, abbots, diplomats, intrigues, debt, and everything that happens to a city, to a State when it goes into gangrene. Like Venice at the end of the XVIIIth century: “a city of gold, paved in emeralds” (John Ruskin) but which, by then, had already lost so much of its wealth.

the document





RESTANNOIN CITTÀ SOLO22 OPERE SU 260SEGNALATE NEL '500

## BREVIARIO PER UNA DIASPORA: IN QUALI MUSEI SONO FINITI I DIPINTI DESCRITTI DA MICHIEL

Rosella Lauber

*l'indagine*

I. Giorgio o Zorzi da Castelfranco, detto Giorgione, *Ritratto d'uomo armato*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.  
Giorgio or Zorzi da Castelfranco, known as Giorgione, *Portrait of an Armed Man*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

☞ «Patriarca dei conoscitori italiani», così lo definisce Roberto Longhi, il dotto patrizio veneziano Marcantonio Michiel (1484-1552) è testimone attivo di un'intensa circolazione di artisti e opere; intreccia vaste relazioni negli ambienti culturali di Venezia, di Roma e di Napoli; riceve lodi e professioni di stima dai contemporanei. Nella prima metà del Cinquecento, confermando l'antica vocazione alla polifonia, Venezia si attesta fiorente punto d'incontro tra Est e Ovest, tra Nord e Sud, crocevia ed area privilegiata in cui l'apporto di culture diverse contribuisce a crearne una ricca e complessa. La città, «alter Venetia mundus» per Petrarca, rende possibile il confronto tra più universi; è partecipe d'un intenso movimento d'idee, artisti, dipinti, sculture e stampe; e con i più grandi centri europei, e non solo, instaura dinamici rapporti. Michiel abita dunque in un luogo ove «di tutto ciò che attiene a ogni forma delle arti belle, persino i muri parlano», come gli scrive, nel 1524 da Napoli, Pietro Summonte.

☞ Lacit tāsenzac orteesen zamur a,c hevivesul m areinst aura ponti tracult ure diverse, permettefer tili incontri ei nnesti. Michiel, «docto in greco e latino», è al centro di ampi confronti culturali;vi eneacc oltoin casep restigiose,d icuiosservaleoper e con competenza, tradotta in note originali su carte sciolte, poi piegate e inserite l'una dentro l'altra, conservate ancora a Venezia,l egate posteriormentein un codice composito, nellaBiblioteca Nazionale Marciana (fig. 2). Il manoscritto, inedito fino al 1800, è riscoperto da Jacopo Morelli, che lo "battezza" *Notizia d'opere di disegno nella primametàdelsecolo XVI esistentiin Padova CremonaMilano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo*. Il prezioso autografo (ne prepariamo l'edizione critica), ricco di cancellature, aggiunte, "pentimenti", inchiostri e *ductus* diversi, descrive, in sezioni distinte, opere conservate in luoghi pubblici e privati che Michiel visita tra il 1521 e il 1543; *unicum* trale fonti rinascimentali, è evocato quale imprescindibile avvio per la fortu-



na critica d'una costellazione d'artisti: Lotto, Giorgione, Tiziano, Antonello, Raffaello. Spesso è lapidario il catalogo descrittivo figurativo dei luoghi visitati (come Cremona e Bergamo), fondamentale per restituire un vivido affresco del collezionismo veneto.

» Gli studi sugli intricati percorsi di dispersione permettono di ricostruire passaggi di proprietà ancora mancanti, che hanno condotto le opere citate da Michiel a varcare le soglie delle case dove erano custodite e ad allontanarsi dagli originari nessi di significato, in un imperterrito processo di fuga e/o musealizzazione, che valica più frontiere. Così, dipinti di Raffaello (la *Santa Margherita*, fig. 3), Giorgione (il *Ritratto d'uomo armato*, fig. 1) e Tiziano (il *Bravo*, fig. 4), notati da Michiel presso Zuantonio Venier nel 1528, sono al Kunsthistorisches Museum di Vienna; e due disegni di Raffaello, forse già in casa Vendramin, giungono al Louvre, dalla collezione Jabach.

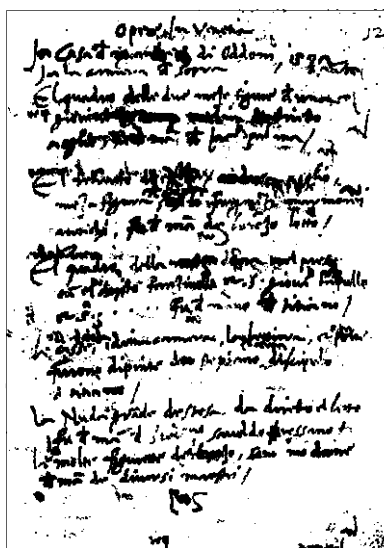
» Ricerche d'archivio e un confronto serrato tra fonti letterarie ci permettono di ricomporre anelli mancanti d'una catena che, da Venezia, si snoda fino alle più lontane destinazioni. Così, è svelato un passaggio prima sconosciuto per i due arazzi su cartone di Raffaello della serie leonina: *La conversione di Saulo* e *la Predica di san Paolo ad Atene*, ora alla Pinacoteca Vaticana (figg. 5-6), già nella Cappella Sistina e poi a Venezia, presso Venier. Ferrante Gonzaga li acquista da soldati spagnoli, dopo il Sacco di Roma del 1527, per Isabella d'Este; ma sono trafugati dai pirati e portati in Tunisia, dove li rileva il veneziano Giovanni Contarini "Cazadiavoli", che li vende a Zuantonio Venier, nella cui *domus* li nota Michiel nel 1528. Da qui, mancavano informazioni fino al 1554, quando gli arazzi, ritrovati a Costantinopoli dal conestabile Anne de Montmorency, sono infine donati a papa Giulio III. Da altri carteggi, possiamo ora certificare la presenza in laguna, almeno fino al 1532, dei «pezzi de razzo de seda et d'oro»; e specificare che Michiel visita Venier dopo la seconda decade di maggio del 1528.

» Nelle case veneziane, Michiel elogia opere di veneti e "foresti", come Antonello da Messina, Gentile da Fabriano o i tanto apprezzati "ponentini". Segnala sculture moderne e antiche, anche provenienti da Rodi: come, presso Vendramin, «el nudetto senza brazza et testa de pietra rossa», forse il cosiddetto *Meleagro* poi dei Farnese, ora al Museo Archeologico di Napoli, e «la testa de 'l satyretto che ride, de quella istessa pietra», forse una testa in marmo rosso all'Ermitage, entrambi nella raccolta di scul-

ture di Gabriele, tra cui spiccherebbe la *Ninfa dormiente*, oggi al Louvre e già alla Galleria Borghese. A tale movimento "centripeto" (Francesco Sansovino nel 1565 asserirà che «in Venezia v'erano più pitture che in tutto il resto d'Italia»), se ne sostituirà presto uno "centrifugo".

⇒ Una virtuale *mappa di presenze* delle opere, circa 260, segnalate nelle note marciane come «in Venetia», e ripartite in oltre 200 *entrate* (voci del manoscritto cui rispondono pezzi singoli, o di numero indeterminato, ad esempio, «li quadretti», o «li disegni», comprese quattro opere aggiunte al testo da una diversa mano), renderebbe invece subito manifesta una situazione di *assenze*: su circa 40 opere identificate con buon margine di certezza, e le quasi altrettante identificabili con ampia probabilità, ne risultano rimaste a Venezia solo una ventina, di cui una decina di dipinti, *versus* i 121 descritti in laguna, e per soli 8 di essi vi è la quasi totale corrispondenza identificativa con le parole di Michiel (i dettagli, nella tabella che pubblichiamo).

2. Marcantonio Michiel, un foglio del manoscritto della *Notizia d'opere di disegno*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana. [Marcantonio Michiel, a page from the manuscript of the \*Notizia d'opere di disegno\*, Venice, Biblioteca Nazionale Marciana.](#)



⇒ La *Pala Dragan* di Cima da Conegliano (fig. 7), già nell'omonima cappella di Santa Maria della Carità e ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, si trova ancora a pochi metri dal proprio originario contesto; solo il *Ritratto del cardinal Bessarione*, di scuola veneziana (fig. 8), e il *Ritratto della Carità*, di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna (fig. 9) restano visibili dove li descrive Michiel, nell'Albergo della Scuola della Carità (oggi parte delle Gallerie dell'Accademia), che è la «più antica» dell' città, come sancisce lo stesso Michiel. *In situ*, il patrizio dedica un'intensa descrizione anche al dipinto di Gentile Bellini *Il cardinal Bessarione, due confratelli della Scuola grande di Santa Maria della Carità e la Reliquia della Vera Croce* (lacid. ata 1472-73 and rebbe for serivista, come ci suggeriscono documenti d'archivio reperiti). La

tavola è iconosciuta quasi 75 anni fa nella raccolta di August Lederer; dal 1950 proprietà degli eredi, era al Kunsthistorisches Museum di Vienna, fino alla vendita londinese da Christie's nel 2001, quando è stata battuta per 531.750 sterline. L'opera, ora alla National Gallery di Londra (fig. 10), era l'anta di un tabernacolo, destinato ad accogliere la stauroteca legata sin dal 1463 alla Scuola della Carità da Bessarione, che aveva eletto Venezia per ospitare i suoi libri, donati nel 1468, e la Reliquia, tramandata, *signum* dipac e, dal patriarca di Costantinopoli.



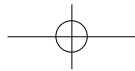
3. Raffaello Sanzio (e aiuti), *Santa Margherita*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.  
 Raffaello Sanzio (and assistants), *Saint Margaret*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

«Opere in Venetia» è il *titulus* che Michiel appone alle carte della sezione dedicata alla sua città, le quali illuminano una fitta trama di connessioni. Ad esempio, a casa Vendramin, Michiel descrive nel 1530 il taccuino di disegni di Jacopo Bellini, autorevole *pater familias* per generazioni di artisti. Il libro (fig. 11) rimane in Veneto fino al 1855, quando è acquisito dal British Museum di Londra.

Nel 1471, il testamento della vedova, Anna Rinversi, lascia i libri di disegni di Jacopo al figlio Gentile; questi li porta con sé nel 1479, nella sua missione a Costantinopoli, e quasi certamente dona al sultano Maometto II il codice ora a Parigi, nella Biblioteca del Serraglio fino al 1677, quando passa ad una famiglia di Smirne, dove lo segnala l'agente francese Guérin nel 1728; riscoperto nel castello del marchese di Sabran-Pontevès, giunge, nel 1884, al Louvre. Lo stesso Gentile Bellini, nelle ultime volontà del 1507, lascia il libro di disegni (si presume quello londinese), già del loro padre, a Giovanni, a condizione che questi porti a compimento la *Predica di san Marco in una piazza di Alessandria* (Milano, Brera), iniziato da Gentile per la Scuola di San Marco. Probabilmente, il libro di disegni ora a Londra rimane proprietà dei Bellini fino alla morte di Giovanni, nel 1516; 14

anni dopo, già Michiel lo segnala in casa di Gabriele Vendramin, che celebra nel testamento i disegni della sua raccolta, accanto alle sculture e ai dipinti, tutti «de mano de eccellentissimi homeni, da pretio et da farne gran conto», realizzati da artisti che Michiel permette d'identificare, tra cui Tiziano e Giorgione. Di quelle opere, alcune restano a Venezia (la celeberrima *Tempesta* di Giorgione, alle Gallerie dell'Accademia, fig. 12); altre sono a Roma (il *Dittico Doria* di Mabuse, figg. 13-14), e perfino a Princeton (nella collezione Barbara Piasecka Johnson, il *Cristo morto sostenuto da un angelo*, attribuito a Giorgione e Tiziano, fig. 15, che radiografie e indizi documentari ci inducono a riconoscere nell'opera descritta da Michiel, come già ipotizzava Rodolfo Pallucchini).

Il prosieguo dei passaggi di proprietà del libro di disegni di



Jacopo Bellini lambisce personaggi-chiave della diaspora lagunare: si suppone che un successivo possessore sia l'ultimo duca di Mantova, Ferdinando Carlo Gonzaga, morto a Padova nel 1708; buona parte della sua biblioteca passa al veneziano Giambattista Recanati (1687-1734), molti libri del quale vanno poi a far parte del patrimonio del senatore Jacopo Soranzo (1686-1761).

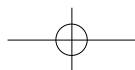
*L'indagine*



4. Tiziano Vecellio,  
*Il Bravo*, Vienna,  
Kunsthistorisches  
Museum.  
Tiziano Vecellio (Titian),  
*Il Bravo*, Vienna,  
Kunsthistorisches  
Museum.

Questi ha sicuramente il taccuino di disegni di Bellini, poi comprato da Marco Cornaro, il futuro vescovo di Vicenza; alla sua morte (1779), lo acquisisce Bonomo Algarotti (fratello più anziano di Francesco), il cui erede, Bonetto Comiani, lo vende, nel 1802 per 30 zecchini, al mercante Giovanni Maria Sasso. L'avrebbero voluto anche l'abate Morelli, per la Biblioteca di San Marco, e un inglese (forse il residente John Strange); ma alla morte di Sasso, 1803, il suo esecutore, l'abate Giacomo della Lena, vende i disegni a Giovanni Mantovani; nel 1816, questi entra nell'ordine dei Gesuiti, e cede il libro per 60 zecchini al fratello, che lo lascia al nipote omonimo di Giovanni. Infine, Rawdon Lubbock "Doge" Brown, agente per i musei britannici, lo acquista per il British Museum, spendendo 400 napoleoni d'oro nel 1855. Per ritessere le fila dell'*affaire*, testimoni sono pure gli autografi di Jacopo Morelli e di Francesco Scipione Fapanni, prezioso ausilio per le nostre ricerche.

☞ A volte, ricostruire gli itinerari delle opere aiuta a risolvere complesse questioni esegetiche e di tradizioni pittoriche e critiche, come è successo quando abbiamo rintracciato i passaggi testamentari, finora mancanti, del *San Francesco nel deserto* di Giovanni Bellini, ora nella Frick Collection di New York (fig. 16), e già in casa del patrizio Taddeo Contarini. Qui Michiel, nel 1525, descrive opere di Bellini (alcune, ormai oltre oceano: forse anche la tavola del *Cristo portacroce*, Toledo, Ohio); di Palma il Vecchio (il *Ritratto di tre donne*, ora alla Gemäldegalerie di Dresda, fig. 17); di Giorgione, la cui tela dei *Tre filosofi* (fig. 18) si contempla al Kunsthistorisches Museum di Vienna (e per la scritta che vi compare, proponiamo di leggere «eclisj», più del finora accet-



5-6. Bottega di Pieter Van Aelst, su cartoni di Raffaello Sanzio, *La conversione di Saulo* e la *Predica di san Paolo ad Atene*, arazzi, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.  
 Atelier of Pieter Van Aelst, from cartoons by Raffaello Sanzio, *The Conversion of Saul and Saint Paul Preaching in Athens*, tapestries, Vatican City, Pinacoteca Vaticana.

tato «cel(us)»). L'analisi dell'autografo di Michiel ha permesso anche una chiarificatrice lettura del doppio ritratto di Alvise Contarini e di una «monacha da San Secondo», «opera perfettissima» di Jacometto, già in casa di Michele Contarini. Così, si alza qualche velo su Jacometto Veneziano, già definito nel 1497 «el primo homo del mondo»; se ne ricostruisce il *corpus* ragionando sull'identificazione, contestata, dell'opera che per il suo catalogo si delinea come una Stele di Rosetta: il *Dittico Lehman* ora a New York, in cui riconosciamo il doppio ritratto Contarini segnalato da Michiel (figg. 19-20). Le due tavolette erano a Vienna, alla Fürstlich Liechtensteinische Gemäldegalerie; poi passano alla casa d'arte Wildenstein; alla collezione Robert Lehman; e, infine, al Metropolitan Museum. A casa Contarini, Michiel segnala anche un «Leonardo Vinci», opere di Giorgione, Mantegna (forse la *Storia di san Cristoforo*, tempera su carta ora alla Galleria Nazionale di Parma), e marmi, tra cui un «Fauno over un pastore nudo» che suona una tibia: sentiamo affine alla descrizione una scultura al Fitzwilliam Museum di Cambridge. Michiel vede anche un'altra versione di *Pan che suona la zampogna*: dapprima in casa del cittadino Francesco Zio nel 1521, e poi in quella del patrizio Antonio Foscarini, dove nel 1530 (=1531 *more veneto*) cita inoltre un ritratto di Raffaello, opere ponentine, sculture antiche, monete, medaglie. Tra le opere e i marmi già Foscarini, forse solo due sono ancora a Venezia, al Museo Archeologico: il «servo che ride» e la *Nuda* «che si stringe li panni alle gambe, senza testa et brazze», identificabili in una *Testa di satiro* e in un'*Afrodite pudica* (di cui è celebre esempio la *Venere di Milo* del Louvre).  
 ➤ Già nei primi decenni del Cinquecento avvengono scambi di sculture antiche e moderne, e la *Notizia* ne registra un esempio tra il patrizio Gabriele Vendramin e il cittadino Antonio Pasqualini. A casa di costui, ricco mercante di seta, Michiel segnala, nel 1533, dipinti in parte «finiti» da Tiziano e altri realizzati da Giorgione, come pure da Bellini (la *Madonna con Bambino* «riconzata» da Vincenzo Catena, già identificata nella *Madonna Frizzoni* del Correr, pur se le condizioni attuali del dipinto non consentono certezze: eliminata la tavola originale, le figure della Vergine e del Figliolo sono state ritagliate e applicate su una nuova struttura). La raccolta Pasqualini consente a Michiel un accurato studio dei ritratti, supposti di Gentile da Fabriano, che «si guardano l'un contra l'altro» e «si giudicano padre et figlio» (l'effigie del giovane è stata recentemente riconosciuta, già in



*l'indagine*



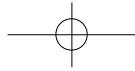
7. Cima da Conegliano,  
*Pala Dragan*, Venezia,  
 Gallerie dell'Accademia.  
 Cima da Conegliano,  
*Dragan Altarpiece*, Venice,  
 Gallerie dell'Accademia.



collezione privata bergamasca, e attribuita a Jacopo Bellini); sempre in quella casa, nel 1529 Michiel descrive un capolavoro di Antonello da Messina: il *San Gerolamo nello studio* ora alla National Gallery di Londra (fig. 21). Antonio Pasqualini possiede inoltre un ritratto del padre, Alvise, egli pure mercante di seta, e uno di Michele Vianello, cultore di musica e collezionista, ricco commerciante di gioielli e membro della Scuola di San Marco. I due dipinti (sulla cui identificazione sussiste un acceso dibattito), firmati da Antonello da Messina e datati 1475, sono commentati da Michiel: «a oglio, in uno ochio et mezo, molto finidi, et hanno gran forza et gran vivacità, et maxime in li ochi»; possono essere le tavole ora a Vienna, collezione Schwarzenberg, e a Roma, Galleria Borghese (fig. 22). La segnalazione di Michiel del ritratto di Vianello suggerisce che Pasqualini, di-

namico collezionista, abbia preceduto nell'acquisto Taddeo Albano, inviato di Isabella d'Este. La marchesa, informata con lettera del 13 ottobre 1497 della preziosa collezione composta da Vianello, nel 1502 si reca da lui, scrive Sanudo, nella casa di Cannaregio; e alla famosa asta del 1506, poco dopo la morte del collezionista, conferma la sua antica attenzione, incaricando Albano di acquistare dipinti quali una *Sommersione del Faraone* di Van Eyck e «quela bela testa dil Missinese», per il cardinal Ippolito d'Este.

➤ Già *ab antiquo*, le aste erano fenomeno su cui si appuntavano gli occhi desiderosidiop eredi arte, e non solo. A quella battuta nel 1439, alla morte del pittore Jacobello del Fiore (che disponeva persino di un oratoriop rivato, con tessuti e specchi, ar gentie orologi), Jacopo Bellini acquista *mobilia*. Così, nelle case degli artisti entrano pezzi già di altri colleghi, o i colleghi stessi. Un ospite generoso è Giovanni Bellini: nella casa di Santa Marina imbandisce cene perfino presumibilmente "di lavoro", cui intervengono anche "sensali"; una sera del 1485, uno di loro, Federico di Nicolò, uscendo con la moglie dalla dimora del pittore, subisce un'aggressione. Bellini è ospitale anche con Albrecht Dürer: gli chiede addirittura un dipinto, oltre ad elogiarlo pubblicamente presso inobili, nonostante il "foresto" sia invisogialtri pittori veneziani, e perfino processato e multato per aver la-

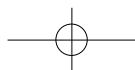


vorato, senza autorizzazione, nel 1506 alla sua *Pala del Rosario* (già nel cuore di Rialto, a San Bartolomeo, e ora a Praga, Národní Galerie); Bellini si mostra così davvero al di sopra «ab omnia alia cura», «fuor id alc oro»; de lr esto, già dal 1482 era l'unico esentato dall'iscrizione, equindi dal controllo, dell'Arte dei Pittori.

☞ Nella *Pala del Rosario*, tra gli effigiati vi è anche il cardinale Domenico Grimani, nella cui casa Michiel, nel 1521, registra significativamente opere di Dürer, e di altri «ponentini», come Memling (i cui dipinti «de 'l marito et moglie insieme» sono forse il *Ritratto di due coniugi anziani*, ora diviso tra Berlino, Staatliche Museen, e Parigi, Louvre), «Hieronimo Todeschino», Joachim Patinir e Bosch. Il tutto accanto al «cartone grande de la *Conversione de san Paulo*, fo de mano de Rafaello, fatto per un di razzi della Cappella»: testimonianza di come l'opera, eseguita a Roma, fosse a Venezia in una data così vicina all'esecuzione degli arazzi di Raffaello, i cui cartoni erano stati inviati a Bruxelles, per la tessitura nella bottega di Pieter Van Aelst (a parte i tre cartoni ormai perduti, gli altri sette sono ora, dopo peripezie, al Victoria and Albert Museum di Londra). Nel luglio 1517, il cardinale Luigi d'Aragona visita la bottega di Van Aelst, che sta lavorando ai tessuti leonini; il 26 dicembre 1519, sette arazzi sono già nella Cappella Sistina, come informano il *Diarium* di Paris De Grassis e una nota nei *Diarii* inediti di Michiel (in copia al Museo Correr di Venezia; ne abbiamo avviato il progetto di edizione). Michiel quindi, nel soggiorno romano, testimonia la prima esibizione dei tessuti sistini, che descrive con vivide espressioni; appena tornato da Roma, riconosce presso Grimani un cartone proprio di quegli arazzi.

☞ I dipinti di Patinir e Bosch in casa del cardinale costituiscono una pagina ancora in parte misteriosa. Nel testamento del 1523, Domenico Grimani compie un magnifico gesto, lasciando alla Repubblica i suoi marmi antichi e molti quadri, lo zaffiro e il celebre *Breviario miniato* (tuttora alla Biblioteca Marciana, fig. 23), di cui riserva il godimento in vita al nipote Marino. Un inventario dei beni Grimani registra «casse otto de quadri bollade, et sigillate, piene de quadri cum li sui numeri mezo danteschi da uno fina otto, in el palazzo del Serenissimo principe poste in una Camera da basso». Tra i dipinti di Bosch, ritrovati a Palazzo Ducale nel 1615, la *Visione dell'Aldilà* (figg. 24 e 25) corrisponderebbe alla descrizione di Michiel.

☞ Opere ponentine erano anche presso Giovanni Ram, il pro-





8. Scuola veneziana del XVI secolo, *Ritratto del cardinal Bessarione*, Venezia, Gallerie dell'Accademia. Venetian School, xvith century, *Portrait of Cardinal Bessarion*, Venice, Gallerie dell'Accademia.

tagonista di uno "scambio sfavorevole": credendolo copia di una versione che già detiene, cede infatti ad Antonio Pasqualini il *Ragazzo con freccia* di Giorgione (fig. 26). Quando, nel 1533, Michiel va a casa Pasqualini, si rivela arbitro della sfida attorno a quella «testa de 'l gargione che tiene in mano la frezza». Infatti, aggiunge: «Havuta da Messer Zuan Ram, della qual esso Messer Zuane ne ha un ritratto, benché egli creda che sii el proprio», suggerendo così discussioni su originali e copie, e rivalità, più o

meno confessate, tra collezionisti. Ram, mercante spagnolo di stanza a Venezia, da proprietario dell'originale, si ritrova possessore inconsapevole di una copia. L'eco della dialettica originale/copia dura a lungo: la tavola di Giorgione, ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna, trasmigra in più raccolte, è in quelle imperiali dal 1773, attribuita ad autori come Schedone, o Correggio, finché l'autografia, riconosciuta nel 1903, è ribadita nel 1921.

⇒ Michiel attesta anche relazioni tra collezioniste e artisti; ad esempio, fra Tiziano e i Vendramin (di cui ritrae la famiglia nella tela ora a Londra, National Gallery), o tra Vecellio e Giovanni Ram, di cui esegue un ritratto nel *Battesimo di Cristo* (fig. 27), presente nelle note marciiane e tra i beni dei

Ram almeno fino al 1592. Ora è a Roma, Pinacoteca Capitolina, dopo la vendita nel 1750, presso la Camera Apostolica, dei dipinti di Francesco Pio di Savoia, morto annegato a Madrid nel 1723 senza lasciare testamento. Le guide capitoline d'inizio Ottocento conferiscono la importanza all'opera di Tiziano. Ma è ancora Michiel a segnalarla come opera di proprietà, ed un'opera che committente, del quadro: Giovanni Ram, «ritratto sin al cinto et cum l'asc hena contra l'ispettatori», raffigurato con la mano sinistra (con due fedi in segno di vedovanza), appoggiata al masso in cui spiccano le vestimenta di Cristo.

⇒ Certamente conosceva bene il proprio "ritrattista" anche Andrea Odoni, ricco mercante eternato da Lorenzo Lotto nella tela ora ad Hampton Court, Royal Collections (fig. 28), ma nata per essere appesa nella casa veneziana del committente, de-



9. Antonio Vivarini e  
Giovanni d'Alemagna,  
*Triptych della Carità*, Venezia,  
Gallerie dell'Accademia.  
Antonio Vivarini and  
Giovanni d'Alemagna,  
*Triptych della Carità*, Venice,  
Gallerie dell'Accademia.



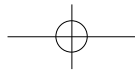
10. Gentile Bellini, *Il cardinal Bessarione, due confratelli della Scuola grande di Santa Maria della Carità e la Reliquia della Vera Croce*, Londra, National Gallery. *Gentile Bellini, Cardinal Bessarion, Two Members of the Scuola Grande di Santa Maria della Carità and the Relic of the True Cross*, London, National Gallery.

58

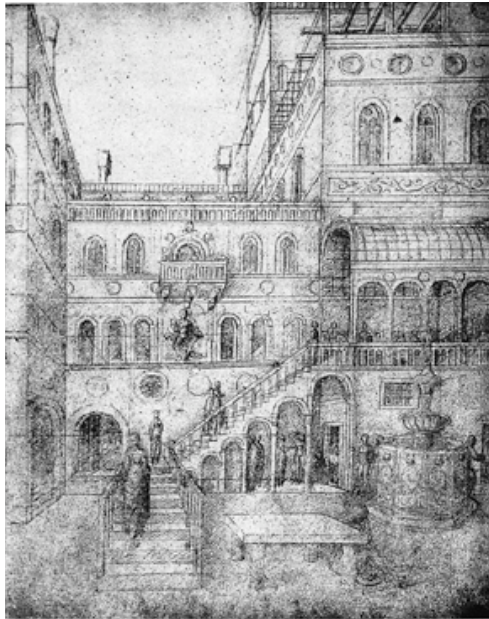
scritta da Michiel nel 1532 e definita da Vasari (1550) «molto adornata di pitture e sculture» e vero «albergo dei virtuosi» (1568). Nel 1555, il dipinto di Lotto è ancora a casa Odoni, «in la camera della scala»; è acquistato, quasi certamente a Venezia a inizio Seicento, dal proprietario di navi Lucas van Uffelen, fiammingo: nel catalogo di vendita della sua raccolta compare ad Amsterdam nel 1639. Il ritratto passa poi per 900 fiorini a Gerard Reynst; nel 1653 Visscher ne trae un'incisione, dove è visibile, accostato al petto di Odoni, un piccolo crocifisso (nella tela scomparso sotto le ridipinture, e ricomparso a sorpresa, dopo il restauro, nella mostra di Lotto aperta a Washington nel 1997). Nel 1660, il quadro è comprato dagli Stati d'Olanda, che lo donano a Carlo II, introducendolo così nelle collezioni reali. A dimore principesche è stata sempre paragonata la casa di Odoni, che invece è un «cittadin venezian» di origine milanese, non patrizio; però, si distingue anche per lo splendore della sua abitazione: «Quando io era in corte, stava in Roma e non a Venezia; ma ora, ch'io son qui sto in Venezia e a Roma», è la lode tributatagli nel 1538 dalla penna solitamente sferzante di Pietro Aretino, *flagellum principum*.

➤ Per tentare oggi di ricomporre idealmente quella raccolta così emblematica, seguendone gli indizi affidati alla "mappa del tesoro" delle note marciiane, occorre spostarsi a Roma (alla Galleria Borghese, per una *Venere dormiente*, ora ascritta a Girolamo da Treviso, e da Michiel assegnata invece a Savoldo, fig. 29); a Firenze (agli Uffizi è forse riconoscibile *La conversione di Saulo*, di Bonifacio de' Pitati); ma anche a Londra, dove, alla National Gallery, è identificabile una *Madonna con il Bambino, san Giovannino e una santa (Caterina)* di Tiziano (fig. 30), vista da Michiel nella «camera de sopra» di Odoni, accanto al ritratto di Lotto e vicino a un dipinto di Palma il Vecchio raffigurante una *Giovane donna con altra più anziana*, forse da riconoscere in quello ora a San Diego, California. Infine, a Parigi, al Louvre: per l'emozionante ritratto del «fanzullo piccolo bambino», l'effigie del delfino di Francia, che re Carlo VIII fa eseguire nel 1494 da Jean Hey, per condurla con sé nella spedizione in Italia; ma finisce, registra Michiel, nel bottino del «fatto d'arme del Taro, tralla preda regia», dopo la battaglia di Fornovo del 6 luglio 1495.

➤ Tra le opere conservate «in la corte a basso» di Odoni, Michiel segnala sculture moderne, statue e frammenti antichi o ispirati all'antico, per lo più *membra disiecta*. La raccolta inscena,



per Aretino, un «d'egnoe reale spettacolo», che dimostra le virtù del proprietario: «imperoché il diletto di simili intagli e di cotali getti non nasce da petto rustico, né da cuore ignobile»; per vedere quanto l'animo d'Odonisia «netto e candido», consiglia d'ammirare «di lui la fronte e l'abitazione». A caccia di «qualche bel rimasuglio» della celebre dimora, ora distrutta, nell'estate 1829 Cicogna dichiara: «Mi sono recato con Girolamo Odoni mio amico a visitar questa casa, abitazione de' suoi antenati, situata sulla fundamenta del Gaffaro», al n. 443. L'«elegantissimo pergolato, o poggiuolo, composto di tre pezzi di pietra tutti traforati», con sirene, satiretti, putti e al centro l'arma Odoni, ai tempi di Cicogna appare, con lo stemma scalpellato e sostituito, in Rio Terrà San Leonardo, ove è ancora visibile al n. 2128; mero tassello di un quadro più vasto, purtroppo travolto da una dispersione che rischia di cancellare persino la memoria di collezioni, progetti, «passaggi di testimone». Anche Odoni è erede del ricco Francesco Zio (visitato da Michiel nel 1521), cui appartengono opere rintracciabili tra Monaco di Baviera (il mantegnesco *Muzio Scevola*, Staatliche Graphische Sammlung), San Pietroburgo (il *Cristo e l'adultera* di Palma il Vecchio, all'Ermitage, fig.

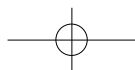


11. Jacopo Bellini, il foglio con *La decapitazione di san Giovanni Battista*, dal *Libro di disegni*, Londra, British Museum.

Jacopo Bellini, page with *Beheding of Saint John the Baptist*, from the *Book of Drawings*, London, British Museum.

31), o in raccolte private (come *LasommesionedelFaraone* di Jan van Scorel, a Milano). La fuga all'estero dei pezzi di Odoni risparmia ben poco; forse solo una *Kore*, ora al Museo Archeologico di Venezia, probabilmente la figura femminile marmorea intera, vestita, acefala e senza mani, descritta nella corte di casa Odoni da Michiel, che rivela domestichezza con le modalità esecutive degli scultori: «È antica et soleva essere in bottega de Tulio Lombardo, ritrattada lui più volte in più sue opere».

La *Notizia* consente d'inseguire come un *fil rouge* anche collaborazioni fra artisti; la *Venere dormiente* di Giorgione (alla Gemäldegalerie di Dresda, fig. 32) è segnalata nel 1525 da Michiel nella casa del patrizio Gerolamo Marcello, a San Tomà: «La tela della *Venere nuda*, che dorme in uno paese cum Cupidine, fo de mano de Zorzo da Castelfranco, ma lo paese et Cupidine furono finiti da Titiano»; radiografie e riflettografie ne confermano le parole sulla presenza del Cupido e su interventi posteriori



12. Giorgio o Zorzi da Castelfranco, detto Giorgione, *La Tempesta*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.  
 Giorgio or Zorzi da Castelfranco, known as Giorgione, *The Tempest*, Venice, Gallerie dell'Accademia.



nel paesaggio. Nel 1699, il mercante Le Roy compra a Venezia la tela per Augusto II di Sassonia; e a Dresda si registra: «Tableau d'une Venus avec un petit Amour».

➤ Ripercorrendo à rebours gli itinerari di molte opere citate da Michiel, si rileva come si allontanino presto dai contesti originali: Vincenzo Scamozzi, nel 1615, accennando alle gallerie d'arte veneziane un tempo colme di tesori, nota come siano state in seguito disperse e vendute per «buona somma di denari». Così Marco Boschini, nella sua *Carta del navegar pitoresco* del 1660, per *Il Bravo* di Tiziano (fig. 4) già Venier e ora a Vienna, registra: «No l'è più in sta Città, ché chi ebe inzegno / El portè via, lassando un grosso pegno / In cambio soo, che fu un profluvio d'oro». Anche Paolo del Sera, agente di Leopoldo de' Medici, in una lettera del 1656 spiega che a Venezia è ormai rimasto «tanto poco» da doversi accontentare di minuzie; e nel 1660 lamenta che «le

merende sono andate in cielo, id est quel c'era è stato raccolto, perché non vedo che capiti più niente di buono». Pochi decenni prima, invece, Gabriele Naudeo scriveva a Cassiano del Pozzo: «L'ambasciatore d'Inghilterra habera fatta una compra delle più belle pitture di Venetia fin a 30 m. ducaton», tra cui la *Santa Margherita* di Raffaello, già Venier poi Priuli (fig. 3). Al nuovo proprietario del dipinto, il marchese Hamilton, si comunica: «Il buon vecchio Procuratore Priuli che vi ha recentemente venduto la *Santa Margherita* di Raffaello, impigliando il piede nella toga cadde dalle scale e di conseguenza morì; il che ha mosso l'intero Broglio a San Marco a

dire che sarebbe stato impossibile che egli fosse vissuto dopo che egli si era separato dalla sua Santa».

➤ Le carte di Michiel permettono di far «rivivere» virtualmente in laguna le «opere in Venetia» selezionate dal patrizio, collezionista anch'egli (sua fu forse la *Pietà* di Giovanni Bellini, ora alle Gallerie dell'Accademia e già Donà delle Rose: opere di questa casata, erede anche dei Michiel, nel 1935 si salvano dalla dis-

13-14. Jan Gossaert detto Mabuse, *Madonna con il Bambino in una chiesa* e *Sant'Antonio e donatore*, ante di dittico, Roma, Galleria Doria Pamphilj.  
 Jan Gossaert known as Mabuse, *Madonna with Child in a Church* and *Sant'Antonio and Donor*, doors from a diptych, Rome, Galleria Doria Pamphilj.

persione grazie ad un consorzio animato dal direttore della Fondazione Querini Stampalia). Se Marcantonio Michiel è ritratto da Tintoretto nel *Maggior Consiglio*, il suo omonimo discendente è raffigurato da Pietro Longhi, più di due secoli dopo, nel ritratto de *La famiglia Michiel* (ora alla Querini Stampalia, fig. 33), ove appare seduto accanto alla brillante moglie e scrittrice, Giustina Renier. Questo Marcantonio scriveva, nel 1779, alla propria madre: «Posso dire di essere giunto alla perfetta infelicità. Solo, senza amici, senza congiunti, odiato da chi dovrebbe amarmi, tradito da chi dovrebbe essermi grato». Ben diverse invece le attitudini e il *modus vivendi* del suo avo del Cinquecento, il "nostro" Marcantonio, che conduce vita «dolcissima et virtuosa»; stringe amicizia con «i letterati più celebri della età sua»; è il primo *connoisseur*, a Venezia, che racconta la sua storia.

*L'indagine*



RESTANO IN CITTÀ SOLO 22 OPERE SU 260 SEGNALATE NEL '500

«Opere in Venetia» [1521-1543] Collezioni	Voci nella Notizia di Michiel	Opere segnalate da Michiel	Opere identificate	Opere identificabili	Opere conservate a Venezia	Opere conservate in altre città d'Italia	Opere conservate all'estero
<b>Domenico Grimani</b> 1521	18	18	5	(3)	1. <i>Breviario Grimani</i> , 831 ff., pergamena, Biblioteca Nazionale Marciana 2-5. Hieronymus Bosch, <i>Visione dell'Aldilà</i> : [a] <i>Paradiso terrestre /</i> <i>Ascesa all'Empireo</i> ; [b] <i>Caduta dei dannati /</i> <i>Inferno</i> , Musei Civici Veneziani, Palazzo Ducale (6. Joachim Patinir, <i>Paesaggio con</i> <i>san Girolamo</i> , Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro)		(1. e 2. Hans Memling, <i>Ritratto di due coniugi anziani: Ritratto di vecchio signore</i> , Berlino, Staatliche Museen, e <i>Ritratto di vecchia signora</i> , Parigi, Musée du Louvre)
Francesco Zio (1521)	21	24	2	(5)		1. Jan van Scorel, <i>La sommersione del Faraone</i> , Milano, collezione privata	1. Palma il Vecchio, <i>Cristo e l'adultera</i> , San Pietroburgo, Ermitage (2. Palma il Vecchio, <i>Adamo ed Eva</i> , Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum) (3. Andrea Mantegna (bo ttega), <i>Muzio Scevola</i> , Monaco, Staatliche Graphische Sammlung)
<b>Gerolamo Marcello</b> 1525	9	9	1	(2)			1. Giorgione e Tiziano, <i>Venere dormiente</i> , Dresda, Gemäldegalerie (2. Palma il Vecchio, <i>La suonatrice di liuto</i> , Alnwick Castle, Northumberland, GB)

<b>Taddeo Contarini</b> 1525	10	10	4	(3)			<p>1. Giorgione, <i>Tre filosofi</i>, Vienna, Kunsthistorisches Museum</p> <p>2. Palma il Vecchio, <i>Ritratto di tre donne</i>, Dresda, Gemäldegalerie</p> <p>3. Giovanni Bellini, <i>San Francesco nel deserto</i>, New York, The Frick Collection</p> <p>(4. Giovanni Bellini, <i>Cristo portacroce</i>, Toledo [Ohio], Museum of Art)</p>
<b>Zuantonio Venier</b> 1528	9	9	4	(1)			<p>1. Raffaello e aiuto, <i>Santa Margherita</i>, Vienna, Kunsthistorisches Museum</p> <p>2. Tiziano, <i>Il Bravo</i>, Vienna, Kunsthistorisches Museum</p> <p>3. e 4. Bottega di Pieter Van Aelst, arazzi su cartoni di Raffaello, <i>La conversione di Saulo</i> e <i>Predica di san Paolo ad Atene</i>, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana</p> <p>(5. Giorgione, <i>Ritratto di giovane armato con servitore</i>, Vienna, Kunsthistorisches Museum)</p>
<b>Antonio Pasqualini</b> 1529	1	1	1				<p>1. Antonello da Messina, <i>San Gerolamo nello studio</i>, Londra, National Gallery</p>
<b>Gabriele Vendramin</b> 1530	24	41	6	(4)	1. Giorgione, <i>La Tempesta</i> , Gallerie dell'Accademia	1. e 2. Jan Go ssaert detto Mabuse, dittico: <i>Madonna con il Bambino in una chiesa; Sant'Antonio e donatore</i> , Roma, Galleria Doria Pamphilj (3. <i>Meleagro Farnese</i> , marmo, Napoli, Museo Archeologico Nazionale)	<p>1. Jacopo Bellini, <i>Libro di disegni</i>, Londra, British Museum (101 ff., 134 disegni in punta di piombo e tre ff. bianchi)</p> <p>2. Giorgione e Tiziano, <i>Cristo morto sostenuto da un angelo</i>, Princeton, collezione Barbara Piasecka Johnson</p> <p>3. <i>Arianna dormiente</i>, marmo, Parigi, Musée du Louvre</p> <p>(4. Raffaello, <i>Adorazione dei pastori</i>, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques)</p> <p>(5. Raffaello, <i>Apparizione di san Pietro e san Paolo ad Attila e agli Unni ed incontro di Leone I ed Attila</i>, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques)</p> <p>(6. <i>Testa di satiro</i>, marmo rosso, San Pietroburgo, Ermitage)</p>

RESTANO IN CITTÀ SOLO 22 OPERE SU 260 SEGNALATE NEL '500

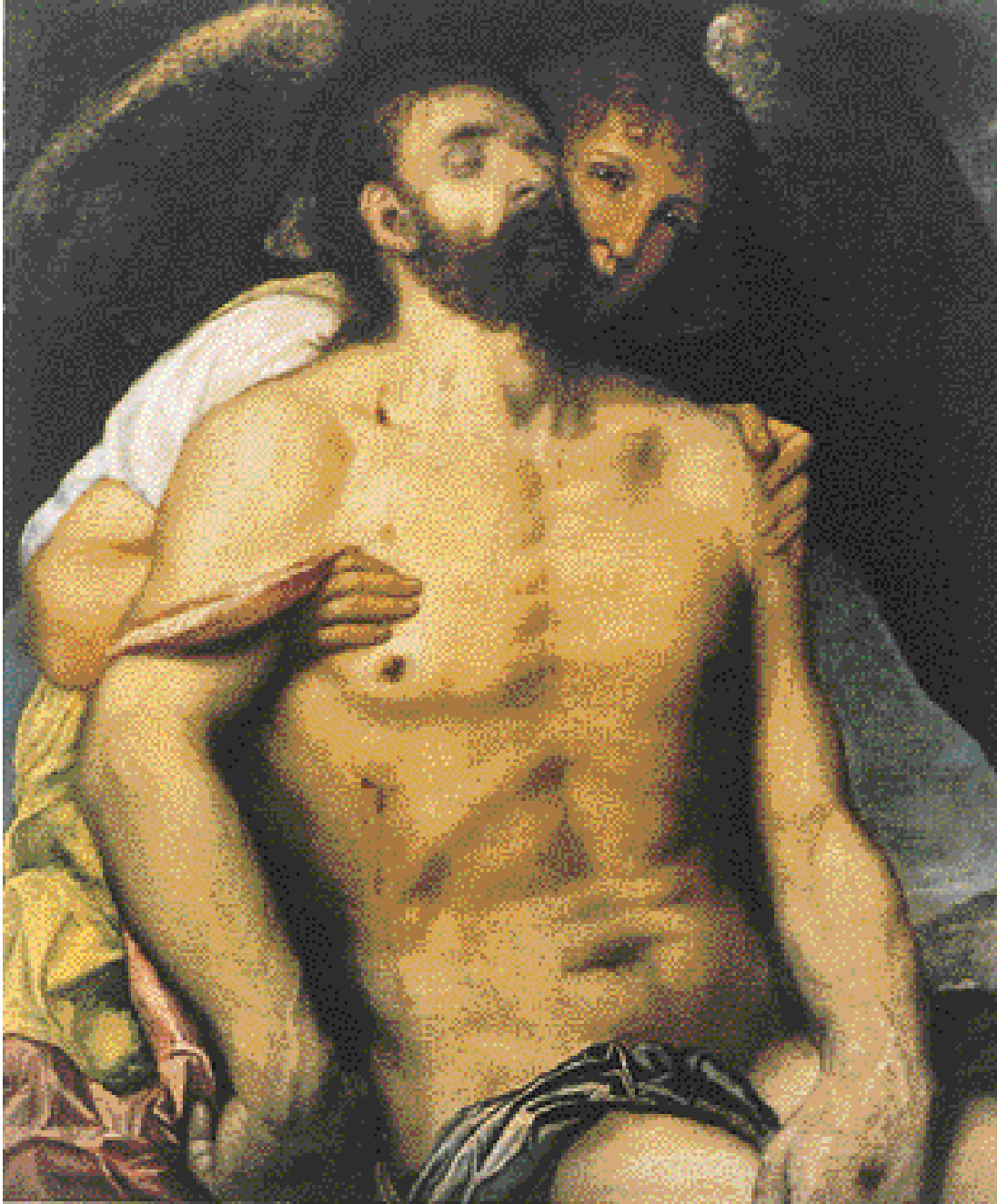
<b>Antonio Foscarini</b> 1531	19	34		(3)	(1. <i>Afrodite pudica</i> , marmo, Museo Archeologico Nazionale) (2. <i>Testa di satiro</i> , marmo, Museo Archeologico Nazionale)		
Zuane Ram 1530	14	16	2	(1)		I. Tiziano, <i>Battesimo di Cristo</i> , Roma, Pinacoteca Capitolina	I. Giorgione, <i>Ragazzo con freccia</i> , Vienna, Kunsthistorisches Museum
Andrea Odoni 1532	38	47	3	(9)	(1. <i>Kore</i> , marmo, Museo Archeologico Nazionale)	I. Girolamo da Treviso il Giovane, <i>Venere dormiente</i> , Roma, Galleria Borghese (2. Bonifacio de' Pitati, detto Bonifacio Veronese, <i>La conversione di Saulo</i> , Firenze, Uffizi)	I. Lorenzo Lotto, <i>Ritratto di Andrea Odoni</i> , Hampton Court, Royal Collections 2. Jan Hey detto Maitre de Moulins, <i>Ritratto di Charles Orlant</i> , Parigi, Musée du Louvre (3. Palma il Vecchio, <i>Giovane donna con altra più anziana</i> , San Diego, California, Museum of Art) (4. Tiziano, <i>Madonna con il Bambino, san Giovannino e una santa (Caterina)</i> , Londra, National Gallery)
Antonio Pasqualini 1533	10	10	2	(3)	(I. Giovanni Bellini, <i>Madonna con Bambino</i> , detta <i>Madonna Frizzoni</i> , Museo Correr)	I. Attribuito a Jacopo Bellini, <i>Ritratto d'uomo</i> , già collezione privata bergamasca (2. Antonello da Messina, <i>Ritratto d'uomo [o Michele Vianello ?]</i> , Roma, Galleria Borghese)	I. Giorgione, <i>Ragazzo con freccia</i> , Vienna, Kunsthistorisches Museum (2. Antonello da Messina, <i>Ritratto d'uomo [Alvise Pasqualini ?]</i> , Vienna, collezione Schwarzenberg)
<b>Michele Contarini</b> 1543	13	17	2	(2)		(1. Mantegna, <i>Storia di san Cristoforo</i> , tempera su carta, Parma, Galleria Nazionale)	I. e 2. Jacometto Veneziano, <i>Doppio ritratto</i> , New York, The Metropolitan Museum of Art, The Robert Lehman Collection (3. <i>Pan</i> , marmo, Cambridge, The Fitzwilliam Museum)

Chiesa di Santa Maria della Carità	IO	II	4	(8)	1. Cima da Conegliano, <i>Pala Dragan</i> , Gallerie dell'Accademia 2. e 3. Vittore Gambello (o Camelio), <i>Battaglia tra satiri e giganti</i> e <i>Combattimento tra cavalieri e pedoni</i> , bronzo, mezzorilievi, Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro (4-9. Attribuite a Cristoforo Solari, <i>Virtù</i> , marmo, Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro)	1. Attribuito a Benedetto Rusconi detto Diana, <i>Battesimo di Cristo</i> , Vercelli, Museo Borgogna (2. <i>Cristo Salvatore</i> , bronzo lombardesco, Milano, Museo Poldi Pezzoli)	(1. Lauro Padovano (?), <i>Storie di Drusiana</i> , Berchtesgaden [Baviera], Schlossmuseum)
Scuola di Santa Maria della Carità	9	9	3	(1)	1. Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, <i>Madonna in trono col Bambino e angeli e i santi Girolamo, Gregorio, Ambrogio, Agostino</i> , Gallerie dell'Accademia 2. Scuola veneziana, <i>Ritratto del cardinal Bessarione</i> , Gallerie dell'Accademia		1. Gentile Bellini, <i>Il cardinal Bessarione, due confratelli della Scuola grande di Santa Maria della Carità e la Reliquia della Vera Croce</i> , Londra, National Gallery
*[Piero Servio]	3	3					
*[Paolo D'Anna] 1575	1	1					1. Tiziano Vecellio, <i>Ecce Homo</i> , Vienna, Kunsthistorisches Museum
<b>TOTALE</b>	<b>209</b>	<b>260</b>	<b>39</b>	<b>45</b>	<b>22</b>	<b>12</b>	<b>35</b>

Specchietto di orientamento indicativo per la diaspora delle opere segnalate nella sezione veneziana del manoscritto della *Notizia d'opere di disegno* di Marcantonio Michiel, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, IT, XI, 67 [=7351]. [Le ultime due voci, distinte con l'asterisco, si riferiscono ad una nota aggiunta da altra mano posteriormente alla morte di Michiel (n. 1484; †1552)]. Sono evidenziate in grassetto le raccolte patrizie. Sono espressamente indicate solo le opere identificate con ampio margine di certezza e/o vasto consenso critico; tra parentesi tonda sono segnate quelle plausibilmente identificabili, pur se problematiche.

An orientation table indicative of the diaspora of the works listed in the Venetian section of the manuscript *Notizia d'opere di disegno* by Marcantonio Michiel, Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, IT, XI, 67 (= 7351). (The last two entries, distinguished by an asterisk, refer to a note added by a different hand after the death of Michiel (b. 1484, d. 1552). The patrician collections are highlighted in bold. Indications expressly given on the left or works identified with a ample margin of certainty and/or vast critical consensus; in rounded parentheses are indicated works which are plausibly identified, though problematic.

RESTANO IN CITTÀ SOLO 22 OPERE SU 260 SEGNALATE NEL '500



22 WORKS, OF THE 260 LISTED IN THE 16TH CENTURY, ARE STILL IN VENICE

## GUIDEBOOK TO A DIASPORA: WHICH MUSEUMS GOT THE PAINTINGS DESCRIBED BY MICHEL

Rosella Lauber

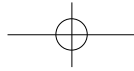
15. Giorgio or Zorzi da Castelfranco, detto Giorgione, e Tiziano Vecellio, *Cristo morto sostenuto da un angelo*, Princeton, collezione Barbara Piasecka Johnson. Giorgio or Zorzi da Castelfranco, known as Giorgione, and Tiziano Vecellio (Titian), *Dead Christ Carried by an Angel*, Princeton, Barbara Piasecka Johnson Collection.

“The Patriarch of Italian connoisseurs”, this was the description by Roberto Longhi of the scholarly Venetian patrician Marcantonio Michiel (1484–1552), an active witness of the intense circulation of artists and artworks; he cultivated widespread contacts in the cultural circles of Venice, Rome and Naples, receiving recognition and awards of esteem from his contemporaries. During the first half of the sixteenth century, confirming its ancient vocation for polyphony, Venice was a flourishing point of encounter between East and West, North and South, a crossroads and a privileged location where the contribution of different cultures helped create a rich and complex Venetian culture. The city, “alter Venetia mundus”, writes Petrarch, made the meeting between different worlds possible; it participated in an intense circulation of ideas, artists, paintings, sculptures and prints; and it created dynamic relationships with the great European centers, and not only those. Michiel therefore lived in a place where “of anything concerning all forms of fine arts, even the walls speak”, as Pietro Summonte wrote from Naples in 1524. The city without a court and without city walls, lived on the sea and built bridges between different cultures, allowing fertile encounters and cross-pollination. Michiel, “docto in greco e latino”, was at the center of widespread cultural exchanges; he was welcomed into prestigious homes, where he observed the artworks with competence, which he translated into original annotations on loose sheets of paper, folded and placed one in side the other, and still conserved in Venice, bound together into a composite codex in the Biblioteca Nazionale Marciana (fig. 2). The manuscript, unknown before 1800, was discovered by Jacopo Morelli, who baptized it *Notizia d'opere disegnone lla prima metà delse colo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo* (Notice of drawn works from the first half of the XVIth century in Padua Cremona Milan Pavia Bergamo Crema and Venice written by an anonymous of the time). The pre-

the investigation

22 WORKS, OF THE 260 LISTED IN THE 16TH CENTURY, ARE STILL IN VENICE





cious handwritten document (a critical edition is being prepared), full of erasures, addenda, “pentimenti”, changes of ink and *ductus*, describes, in separate sections, artworks conserved in public and private locations which Michiel visited between 1521 and 1543; a *unicum* among Renaissance sources, it is spoken of as a priceless springboard for the critical fortunes of a constellation of artists: Lotto, Giorgione, Titian, Antonello, Raffaello. Often it is the oldest figurative description of the places he visited (such as Cremona and Bergamo), fundamental for the reconstruction of a vivid fresco about collecting in the Veneto.

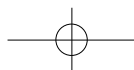
⇒ Studies on the intricate itineraries of dispersion allow the reconstruction of missing changes in ownership, which caused the works mentioned by Michiel to leave the homes where they were conserved and to part with their original connections of significance, in an undaunted process of flight and/or museum appropriation which crosses many a border. Thus, paintings by Raffaello (*Saint Margaret*, fig. 3), Giorgione (*Portrait of an Armed Man*, fig. 1) and Titian (*Il Bravo*, fig. 4), seen by Michiel in the home of Zuan Antonio Venier in 1528, are at the Kunsthistorisches Museum in Vienna; and two drawings by Raffaello, perhaps belonging to the Vendramin family at one time, came to the Louvre from the Jabach collection.

⇒ Research through earlier archives and intense cross-checking of literary sources allow us to recompose the missing links of a chain which, from Venice, leads to far-away destinations. Thus a previously unknown passage is revealed for the two tapestries from a cartoon by Raffaello, from the series for Pope Leo X: *The Conversion of Saul* and *Saint Paul Preaching in Athens*, now at the Vatican Museum (figs. 5-6), previously located in the Sistine Chapel and then in Venice, in the Venier home. Ferrante Gonzaga bought them from Spanish soldiers after the Sack of Rome in 1527, for Isabella d’Este; but they were stolen by pirates and taken to Tunisia, where they were bought by Venetian Giovanni Contarini “Cazadiavoli” who sold them to Zuan Antonio Venier: they were noticed in his *domus* by Michiel in 1528. No further news is available until 1554, when the tapestries, discovered in Constantinople by the constable Anne de Montmorency, were finally donated to Pope Julius III. Other documents allow us to certify the presence in Venice, at least until 1532, of “pieces of tapestry in silk and gold”; and to specify that Michiel visited Venier after the second decade in May 1528.

16. Giovanni Bellini,  
*San Francesco nel deserto*,  
New York, The Frick  
Collection.

Giovanni Bellini,  
*Saint Francis in the Desert*,  
New York, The Frick  
Collection.

17. Palma il Vecchio,  
*Ritratto di tre donne*, Dresda,  
Gemäldegalerie.  
Palma il Vecchio, *Portrait  
of Three Women*, Dresden,  
Gemäldegalerie.





18. Giorgione o Zorzi da Castelfranco, detto Giorgione, *Tre filosofi*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.  
Giorgione or Zorzi da Castelfranco, known as Giorgione, *Three Philosophers*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

☞ In the homes of the Venetians, Michiel praised works by painters from the Veneto and by the ‘foreigners’, such as Antonello da Messina, Gentile da Fabriano and the greatly admired “ponentini”. He cited modern and ancient sculptures, coming from as far away as Rhodes: such as, in the Vendramin home, “Thelitt len udew ithn o armsand hea dma deof r edst one”, p er-

haps the so-called *Meleagro* which was later owned by the Farnese family, and is now at the Archaeological Museum of Naples, and “the head of the small laughing satyr, made of the same stone”, perhaps a red marble head at the Hermitage, both in Gabriele’s sculpture collection, whose pr idew asthe *Sleeping Nymph*, now at the Louv reand previously at the Galleria Borghese. The “centripetal” movement (Francesco Sansovino in 1565 would claim that “in Venice there were more paintings than in the rest of Italy”),

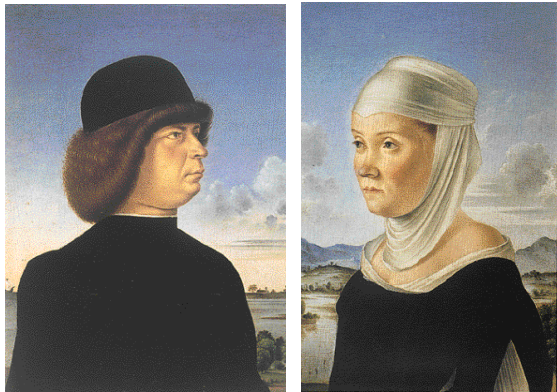
would soon be replaced by a “centrifugal” movement.

☞ A virtual map of the presence of the artworks, about 260 in all, claimed in the Marciana Notes as being “in Venetia”, and divided into over 200 entries (entries in the manuscript corresponding to single pieces, or to undetermined numbers such as “the small paintings” or “the drawings”, including four works added to the text by a different hand), would on the contrary elucidate a situation of *absence*: of about 40 works identified with a good margin of certainty, and as many identifiable with a good degree of probability, only about twenty are left in Venice, of which around ten are paintings, *versus* the 121 described in the *Notizia*, and only eight of them demonstrate an almost complete correspondence of identification with the words of Michiel (the details may be found in the table published below).

☞ The *Dragan Altarpiece* by Cima da Conegliano (fig. 7), previously located in the homonymous chapel of Santa Maria della Carità and now at the Gallerie dell’Accademia in Venice, may still be found only a few meters away from its original context; only the *Portrait of Cardinal Bessarion*, from the Venetian school (fig. 8), and the *Triptych della Carità* by Antonio Vivarini and Giovanni d’Alemagna (fig. 9) remain visible where Michiel describes them, in the Albergo della Scuola della Carità (now part of the Gallerie

19-20. Jacometto Veneziano, *Ritratto di Alvise Contarini e Ritratto femminile*, ante di dittico, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Robert Lehman Collection.

Jacometto Veneziano, *Portrait of Alvise Contarini and Portrait of a Woman*, doors from a diptych, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Robert Lehman Collection.



dell'Accademia), which is the "most ancient" in the city, as Michiel himself confirms. *In situ*, the patrician also dedicates an intense description to the painting by Gentile Bellini *The Cardinal Bessarion, Two Members of the Scuola Grande di Santa Maria della Carità and the Relic of the True Cross* (whose dating, 1472-73, should probably be reconsidered, as suggested by documents found in the archives). The panel was recognized almost 75 years ago in the collection of August Lederer; since 1950, it has belonged to his heirs, and was on exhibit at the Kunsthistorisches Museum in Vienna, until it was sold at auction by Christie's in London in 2001, for 531.750 pounds. The work, now at the National Gallery in London (fig. 10), was the door of a tabernacle, made to contain the Reliquary of the True Cross which had been kept in the Scuola della Carità since 1463 thanks to Bessarion: he had chosen Venice as the depository for his books, which he donated in 1468, with the Relic, handed down as a *signum* of peace by the Patriarch of Constantinople.

☞ "Opere in Venetia" is the *titulus* which Michiel inscribes on the papers of the section dedicated to his city, which reveal an intense system of connections. For example, in the Vendramin house, in 1530, Michiel describes the notebook of drawings by Jacopo Bellini, an influential *pater familias* for generations of artists. The book (fig. 11) remained in the Veneto through 1855, when it was purchased by the British Museum in London. In

1471, his widow, Anna Rinversi, left the books full of Jacopo's drawings in her will to her son Gentile; he took them with him in 1479, on his mission to Constantinople, and almost certainly presented the codex now in Paris as a gift to the Sultan Mehmet II, where it remained in the library of the Serraglio until 1677; it was then acquired by a family from Smirne, where it was found by the French agent Guérin in 1728; re-discovered in the castle of the Marquis de Sabran-Pontèves, in 1884 it was acquired by the Louvre. Gentile Bellini himself, in his last wishes in 1507, left the book of drawings (we presume it to be the one now in London), their father's, to Giovanni, on the condition that he finish *San Marco Preaching in a Square in Alexandria* (Milan, Brera), begun by Gentile for the Scuola di San Mar-



co. The book of drawings now in London probably remained in Bellini's possession until Giovanni's death in 1516; 14 years later,

Michiel noted that it was in the home of Gabriele Vendramin, who celebrated the drawings in his collection in his will, along with the sculptures and paintings, all "by the hand of most excellent men, of great value and to be held in great consideration", by artists which Michiel allows us to identify, including Titian and Giorgione. Of these works, several are still in Venice (the famous *Tempest* by Giorgione, at the Gallerie dell'Accademia, fig. 12); others are in Rome (the *Doria Dyptich* by Mabuse, figs. 13-14), and even at Princeton (in the collection of Barbara Piasecka Johnson, the *Dead Christ Carried by an Angel*, attributed to Giorgione and Titian, fig. 15: X-rays and documentary evidence induce us to recognize it as the work described by Michiel, as Pallucchini had already hypothesized).

➤ The continuous changes in the ownership of the book of drawings by Jacopo Bellini touches key figures in the Venetian diaspora: we suppose that a later owner was the last Duke of Mantua, Ferdinando Carlo Gonzaga, who died in Padua in 1708; a large part of his book collection went to Venetian Giambattista Recanati (1687-1734): many of his books would later become part of the estate of Senator Jacopo Soranzo (1686-1761). He certainly owned the notebook of drawings by Bellini, later purchased by Marco Cornaro, the future bishop of Vicenza; at his death (1779), it was purchased by Bonomo Algarotti (Francesco's older brother), whose heir, Bonetto Comiani, sold it in 1802 for 30 zecchini to the merchant Giovanni Maria Sasso. The abbot Morelli also wanted it, for the Bi-

blioteca di San Marco, as did an Englishman (perhaps the *Residente* John Strange); but after the death of Sasso in 1803, his executor, abbot Giacomo della Lena sold the drawings to Giovanni Mantovani; in 1816, the former entered the order of the Je-

21. Antonello da Messina, *San Gerolamo nello studio*, Londra, National Gallery.  
Antonello da Messina, *Saint Jerome in his Studio*, London, National Gallery.

22. Antonello da Messina, *Ritratto d'uomo (Michele Vianello?)*, Roma, Galleria Borghese.  
Antonello da Messina, *Portrait of a Man (Michele Vianello?)*, Rome, Galleria Borghese.

23. *Il mese di Febbraio*, dal *Breviario Grimani*, miniatura su pergamena, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.  
*The Month of February*, from the *Breviario Grimani*, miniature on parchment, Venice, Biblioteca Nazionale Marciana.



suits, and sold the book to his brother for 60 zecchini, who in turn left it to Giovanni's homonymous grandson. Finally, Rawdon Lubbock "Doge" Brown, an agent for British museums, purchased it for the British Museum, spending 400 gold Napoleons in 1855. To reconstruct the *affaire*, the manuscripts by Jacopo Morelli and Francesco Scipione Fapanni provide testimony which is a precious resource for our research.

➤ At times, reconstructing the itineraries of the works helps to resolve complex exegetic issues, also involving painterly and critical traditions: this was the case in tracing the passages through inheritance, previously missing, of *Saint Francis in the Desert* by Giovanni Bellini, now in the Frick Collection in New York (fig. 16), and previously in the home of patrician Taddeo Contarini. There, in 1525, Michiel described works by Bellini (some of which are now overseas: perhaps even the panel of *Christ bearing the Cross*, now in Toledo, Ohio); by Palma il Vecchio (the *Portrait of Three Women*, now at the Gemäldegalerie in Dresden, fig. 17); by Giorgione, whose canvas of the *Three Philosophers* (fig. 18) may be contemplated at the Kunsthistorisches Museum in Vienna (for the script which appears on it, we suggest reading "eclisj" rather

than the previously accepted "cel(us)"). An analysis of Michiel's writing has also been useful to clarify the interpretation of the double portrait of Alvise Contarini and a "nun from San Secondo", "a most perfect work" by Jacometto, previously in the home of Michele Contarini. Thus, some light is shed on Jacometto Veneziano, defined in 1497 as "the first man in the world"; his *corpus* is reconstructed by reflecting on the debated identification of the work which in his catalog is defined as a "Rosetta Stone": the *Lehman Diptych* now in New York, in which we recognize the double Contarini portrait noted by Michiel (figs. 19-20). The two small tables were in Vienna, at the Fürstlich Liechtensteinische Gemäldegalerie; they then went to the Wildenstein art gallery; then to the

Robert Lehman collection; and finally to the Metropolitan Museum. In the Contarini home, Michiel also noted a "Leonardo Vinci", works by Giorgione, Mantegna (perhaps the *Story of Saint Christopher*, tempera on paper, now at the Galleria Nazionale di



24. Hieronymus Bosch, *Visione dell'Aldilà: Paradiso terrestre e Ascesa all'Empireo*, Venezia, Palazzo Ducale. Hieronymus Bosch, *Visions of the Hereafter: Earthly Paradise and the Ascent of the Blessed*, Venice, Ducal Palace.

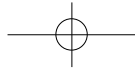


Parma), and marble sculptures, including a “Faun over a nude shepherd” playing a tibia: there is a sculpture at the Fitzwilliam Museum in Cambridge that fits this description. Michiel also saw another version of *Pan playing the bagpipes*: first in the home of citizen Francesco Zio in 1521, and later in the home of patrician Antonio Foscarini, where in 1530 (= 1531, *more veneto*) he also no-

tices a portrait by Raffaello, works by the “ponentini”, ancient sculptures, coins, medallions. Of the ex-Foscarini works and marble sculptures, only two might still be in Venice, at the Archaeological Museum: the “laughing servant” and the *Nude “who holds her clothing tightly around her legs, with no head or arms”*, identifiable as a *Head of a Satyr* and a *Chaste Aphrodite* (of which a famous example is the *Venus de Milo* at the Louvre).

➤ The first exchanges of ancient and modern sculptures occur in the early decades of the sixteenth century, and the *Notizia* registers one case, between the patrician Gabriele Vendramin and the citizen Antonio Pasqualini. In the home of this wealthy silk merchant,

Michiel annotates, in 1533, paintings partially “completed” by Titian and others painted by Giorgione, and by Bellini (the *Madonna with Child* “redone” by Vincenzo Catena, previously identified as the *Madonna Frizzoni* in the Museo Correr, though the current conditions of the painting leave room for uncertainty: the original panel was removed, and the figures of the Virgin and the Son were cut out and applied onto a new structure). The Pasqualini collection allowed Michiel to make a careful study of the portraits attributed to Gentile da Fabriano, who “look across at one other” and “are judged to be father and son” (the effigy of the young man has recently been recognized as belonging once to a private collection in Bergamo, and attributed to Jacopo Bellini); in the same house, in 1529, Michiel described a masterpiece by Antonello da Messina: *Saint Jerome in his Studio* now at the National Gallery in London (fig. 21). Antonio Pasqualini also had a portrait of his father, Alvise, a silk merchant as well, and one of Michele Vianello, a music lover and a collector, a rich jewel mer-



chant and a member of the Scuola di San Marco. The two paintings (a heated debate continues to rage concerning their identification), signed by Antonello da Messina and dated 1475, are commented by Michiel: "oil paintings, showing one and a half eyes, highly finished, and they have great strength and liveliness, especially in the eyes"; they could be the panels now in Vienna,



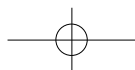
25. Hieronymus Bosch, *Visione dell'Aldilà: Caduta dei dannati e Inferno*, Venezia, Palazzo Ducale.

Hieronymus Bosch, *Visions of the Hereafter: The Fall of the Damned and Hell*, Venice, Ducal Palace.

in the Schwarzenberg collection, and in Rome, Galleria Borghese (fig. 22). Michiel's notes about the Vianello portrait suggest that Pasqualini, a dynamic collector, preceded Isabella d'Este's envoy, Taddeo Albano, in its acquisition. The Marquess, informed by letter on October 13, 1497 of the precious collection put together by Vianello, visited him in 1502, wrote Sanudo, in his home in Cannaregio; and at the famous auction in 1506, shortly after the collector's death, confirmed her previous interest, entrusting Albano with the purchase of paintings such as a *The Pharaoh's Host drowned in the Red Sea* by Van Eyck and "that beautiful canvas by the Messinese", for

Cardinal Ippolito d'Este.

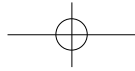
➤ *Ab antiquo*, auctions represented a closely watched phenomenon for anyone seeking to buy artworks, and not only. At the auction held in 1439 after the death of painter Jacobello del Fiore (who even had his own private oratory, adorned with fabrics and mirrors, silverware and clocks), Jacopo Bellini bought *mobilia*. Thus, the houses of artists admitted pieces that had previously belonged to other colleagues, or the colleagues themselves. A generous host was Giovanni Bellini: in his house in Santa Marina he organized "dinners" presumably for "business" purposes, which were also attended by "traders"; one evening in 1485, one of them, Federico di Nicolò, was attacked upon leaving the home of the painter. Bellini was also hospitable to Albrecht Dürer: he even asked him for a painting, and praised him publicly in the homes of the nobility despite the fact that the "foreigner" was disliked by other Venetian painters, and even put on trial and fined for having worked without permission in 1506



on his *Rosary Altarpiece* (previously located in the heart of Rialto, at San Bartolomeo, and now in Prague, at the Národní Galerie); Bellini thus proved himself above “ab omnia alia cura”, an “isolated” voice; besides, since 1482, he had been the only painter exempted from registering, and therefore being controlled, by the Painter’s Guild.

☞ One of the figures represented in the *Rosary Altarpiece* is Cardinal Domenico Grimani, in whose home Michiel, in 1521, significantly registered works by Dürer, and other “ponentini”, such as Memling (whose paintings of “husband and wife together” are perhaps the *Portrait of an Old Married Couple*, now divided between Berlin’s Staatliche Museen, and the Louvre in Paris), “Hieronymo Todeschino”, Joachim Patinir and Bosch: all the above, in addition to the “great cartoon of the *Conversion of Saint Paul*, made by the hand of Rafaello, to make a tapestry for the Chapel”: testimony as to how the work, done in Rome, was in Venice at a date that was very close to the execution of the tapestries by Raffaello; his cartoons had been sent to Brussels to be woven in the workshop of Pieter Van Aelst (though three cartoons are lost, another seven may now be found, at the end of their adventure, in the Victoria and Albert Museum of London). In July 1517, Cardinal Luigi d’Aragona visited Van Aelst’s shop, which was working on Pope Leo’s tapestries; on December 26, 1519, seven tapestries were already in the Sistine chapel, as reported by the *Diarium* of Paris De Grassis and a note in Michiel’s unpublished *Diarii* (of which a copy is at the Museo Correr in Venice; a project has been initiated to publish them). During his travels in Rome, therefore, Michiel was an eyewitness to the first exhibition of Sistine tapestries, which he described with vivid expressions: no sooner did he return from Rome than he found a cartoon of those very same tapestries at Grimani’s house.

☞ The paintings by Patinir and Bosch in the Cardinal’s house constitute an event which in part remains a mystery. In his will in 1523, Domenico Grimani made a magnificent gesture, leaving to the Republic all his ancient marble sculptures and many paintings, his sapphire and the famous *Miniature Breviary* (still at the Biblioteca Marciana, fig. 23), reserving its lifetime enjoyment for his grandson Marino. An inventory of the Grimani possessions registers “eight cases of paintings, stamped and sealed, full of paintings with semi Dantesque numbers on them from one to eight, in the palace of the Most Serene prince placed in a Room



on the ground floor". Among the paintings by Bosch found in the Ducal Palace in 1615, the *Vision of Hell* (figs. 24 and 25) would correspond to the description by Michiel.

⇒ Works by the "ponentini" were also to be found in the home of Giovanni Ram, the protagonist of a "disadvantageous exchange": thinking it was a copy of a version he already owned, he



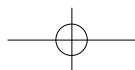
26. Giorgio o Zorzi da Castelfranco, detto Giorgione, *Ragazzo con freccia*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Giorgio or Zorzi da Castelfranco, known as Giorgione, *Boy with an Arrow*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

sold Antonio Pasqualini the *Boy with an Arrow* by Giorgione (fig. 26). When in 1533 Michiel went to the Pasqualini home, he found himself playing arbiter in the dispute involving that "head by Giorgione holding an arrow in his hand". He adds, in fact: "Obtained from Messer Zuan Ram, of which the same Messer Zuane has a portrait, though he believes it is the original", thus hinting at discussions about originals and copies, and more or less confessed rivalries among collectors. Ram, a Spanish merchant residing in Venice, from owner of the original, found himself the undiscerning proprietor of a copy. The echo of the dialectic regarding original/copy lasted a long

time: Giorgione's painting, now at the Kunsthistorisches Museum in Vienna, migrated through a series of collections, was in the Imperial collections in 1773, attributed to authors such as Schedone, or Correggio, until its authenticity, recognized in 1903, was confirmed in 1921.

⇒ Michiel also testified about the relationships between collectors and artists; for example between Titian and Vendramin (whose family he portrayed in the canvas now in London, at the National Gallery), or between Vecellio and Giovanni Ram, whom he portrayed in the *Baptism of Christ* (fig. 27), included in the Marciana Notes, and belonging to Ram's collection at least until 1592. It is now in Rome, at the Pinacoteca Capitolina, after being sold in 1750, part of the sale at the Camera Apostolica of paintings collected by Francesco Pio di Savoia, who drowned in Madrid in 1723 without leaving a will. The Capitoline guides in the early XIXth century attributed such importance to the figure watching the episode, that they considered it a self-portrait by Titian. But again it was Michiel who noted that this is the





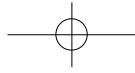
27. Tiziano Vecellio,  
*Battesimo di Cristo*, Roma,  
Pinacoteca Capitolina.  
Tiziano Vecellio (Titian),  
*Baptism of Christ*, Rome,  
Pinacoteca Capitolina.

owner, who also commissioned the work: Giovanni Ram, “portrayed down to the waist and with his back to the spectators”, shown with his left hand (wearing two wedding rings as a sign that he is a widower), leaning on the rock where Christ’s clothing is laid out.

Another man who certainly knew his own “portraitist” well was Andrea Odoni, a wealthy merchant immortalized by Lorenzo Lotto in the canvas now located at Hampton Court, in the

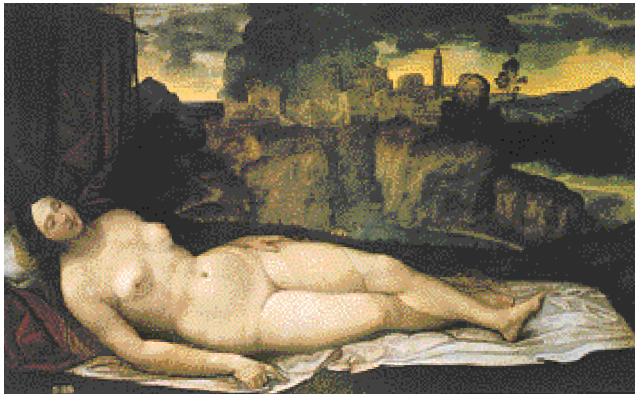
Royal Collections (fig. 28): it was made to be hung in the Venetian home of his client, described by Michiel in 1532 and defined by Vasari (1550) as being “highly adorned with paintings and sculptures” and a true “hotel of the virtuous” (1568). In 1555, Lotto’s painting was still in the Odoni home, “in the room on the stairs”; it was purchased, almost certainly in Venice, in the early XVIIth century by the Flemish ship-owner Lucas van Uffelen: in the sales catalog of his collection it appeared in Amsterdam in 1639. The portrait was then sold for 900 fiorini to Gerard Reynst; in 1653, Visscher drew an engraving from it, where a small crucifix may be seen near Odoni’s breast, (on the canvas, it disappeared under a repainting and suddenly reappeared after its restoration

for the exhibition on Lotto held in Washington in 1997). In 1660, the painting was bought by the States of Holland, who gave it to Charles II, thus introducing it into the royal collections: Odoni’s house had always been compared to a princely estate, though he was a “Venetian citizen”, originally from Milan, but not a patrician; he distinguished himself however, for the splendor of his home: “When I was in court, it was in Rome and not in Venice; but now that I am here I am living in Venice and in Rome” are the words of praise attributed to him in 1538 by the



28. Lorenzo Lotto, *Ritratto di Andrea Odoni*, Hampton Court, Royal Collections.  
*Lorenzo Lotto, Portrait of Andrea Odoni*, Hampton Court, Royal Collections.

29. Girolamo da Treviso  
il Giovane, *Venere dormiente*,  
Roma, Galleria Borghese.  
Girolamo da Treviso the  
Young, *Sleeping Venus*,  
Rome, Galleria Borghese.



30. Tiziano Vecellio,  
*Madonna con il Bambino,*  
*san Giovannino e una santa*  
*(Caterina)*, Londra,  
National Gallery.

Tiziano Vecellio (Titian),  
*Madonna with Child, Saint John*  
*the Baptist and a Saint*  
*(Catherine)*, London,  
National Gallery.

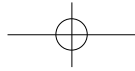
usually poison pen of Pietro Aretino, *flagellum principum*.

➤ To attempt an ideal reconstruction today of such an emblematic collection, following the trail of the "treasure map" represented by the Marciana Notes, one must go to Rome (to the Galleria Borghese, for a *Sleeping Venus* now attributed to Girolamo da Treviso, which Michiel however assigns to Savoldo, fig. 29); to

Florence (in the Uffizi, there is a possible identification of *The conversion of Saul*, by Bonifacio de' Pitati); and to London too, where, at the National Gallery, we can identify a *Madonna with Child, Saint John the Baptist and a Saint (Catherine)* by Titian (fig. 30), seen by Michiel in the "upstairs room" in Odoni's house, beside the portrait by Lotto and near a painting by Palma il Vecchio depicting a *Young Woman near an Older Woman*, where one might possibly recognize the painting currently in San Diego, California. Finally, to Paris and the Louvre: for the astonishing portrait of the "Young boy", a portrait of the French Dauphin, commissioned by King Charles VIII in 1494 to Jean Hey, to take with him on his expedition to Italy; but, Michiel registers, it

ends up in the loot from the "skirmish of Taro, as part of the royal prey" after the battle of Fornovo on July 6 1495.

➤ Among the works kept in the "courtyard down below" in Odoni's house, Michiel annotates modern sculptures, ancient statues and fragments, or works inspired by Antiquity, but most by *membra disiecta*. The collection, for Aretino, represents a "worthy and royal spectacle" which demonstrates the virtues of the proprietor: "in that the enjoyment of such sculpting and such fusing does not arise in a rustic breast, nor an unworthy heart"; to see how Odoni's soul as "clean and pure", head vised ad miring "his forehead and his home". In his search for "some fine remnant" of the famous home, now destroyed, in the summer of 1829 Ci-



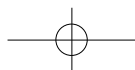
cogna declared: "I went with my friend Girolamo Odoni to visit this house, the home of his forefathers, located on the fondamenta del Gaffaro", number 443. The "very elegant portico, or terrace, composed of three pieces of stone pier ced allover", with mermaids, sat yrs, angels and at thec enter the Odonien sign, appeared in C icogna'sd aywit hit scoat ofa rmsch iseledo utan dr e-



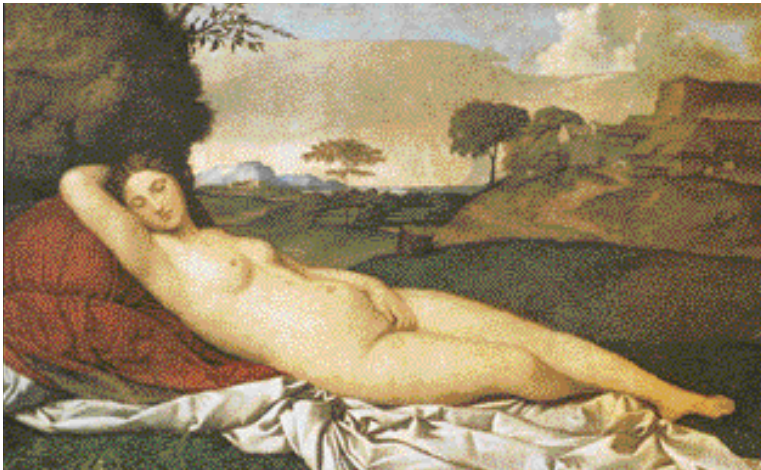
31. Palma il Vecchio, *Cristo e l'adultera*, San Pietroburgo, Ermitage. Palma il Vecchio, *Christ and the Woman Taken in Adultery*, Saint Petersburg, The Hermitage.

placed, in Rio Terrà San Leonardo where it is still visible at number 2128; a mere piece of a larger picture, unfortunately swept away by a dispersion, which risks the cancellation of even the *memory* of collections, projects, "changes of ownership". Odoni himself was heir to the wealthy Francesco Zio (visi tedb y Michiel in 1521), who was the owner of works which may be traced to Munich (the Mantegna-like *Muzio Scevola*, Staatliche Graphische Sammlung), Saint Petersburg (*Christ and the Woman Taken in Adultery*, by Palma il Vecchio at the Hermitage, fig. 31), or in private collections (such as *The Pharaoh's Host Drowned in the Red Sea* by Jan van Scorel, in Milan). The flight from Italy of Odoni's pieces averaged yearly; perhaps a single *Kore*, now at the Archaeological Museum of Venice, probably the full-length dressed female figure in marble, with neither head nor hands, described in the courtyard of the Odoni house by Michiel, who reveals a familiarity with the techniques of sculptors: "It is ancient and used to be in the workshop of Tulio Lombardo, often portrayed by him in many of his works".

➤ The *Notizia* allows us to follow the *fil rouge* of collaboration between artists; the *Sleeping Venus* by Giorgione (at the Gemäldegalerie in Dresden, fig. 32), is seen by Michiel in 1525 in the home of patrician Gerolamo Marcello at San Tomà: "The canvas of the



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



nude *Venus*, who sleeps in a town with Cupid, made by the hand of Zorzo da Castelfranco, but the town and Cupid were finished by Titian”; X-rays and reflectography confirm his words on the presence of Cupid and later touch-ups in the background landscape. In 1699, the merchant Le Roy bought the canvas in Venice for Augustus II of Saxony; and in Dresden they registered the “Tableau d’une Venus avec un petit Amour”.

By moving backwards through the itineraries of many of the works mentioned by Michiel, one notices how quickly they distance themselves from their original contexts: Vincenzo Scamozzi, in 1615, in mentioning the Venetian art galleries which were once full of treasures, noted how they were subsequently dispersed and sold for “a good sum of money”. Thus Marco Boschini in his *Carta del navegar pitoresco* written in 1660, regarding *Il Bravo* by Titian (fig. 4), previously in the Venier collection and now in Vienna, noted: “It is no longer in this city, and someone astutely took it away, leaving behind a large token in exchange, a wealth of gold”. Even Paolo del Sera, an agent for Leopoldo de’ Medici, in a letter dated 1656 explains that at this

point “so little” remains in Venice that one must be satisfied with very little; and in 1660 he complained that “the sweetmeats have gone to heaven, that is, what was there has been reaped, and I do not see anything good happening anymore”. However several decades earlier, Ga-

briele Naudeo wrote to Cassiano del Pozzo. “The ambassador from England will have bought one of the most beautiful paintings in Venetia for up to 30 thousand ducaton”, including Raffaello’s *Saint Margaret*, which first belonged to Venier and then to Priuli (fig. 3). The new owner of the painting, the Marquis of Hamilton, was told: “the good old Procuratore Priuli who recently sold the *Saint Margaret* by Raffaello, caught his foot in his toga, fell down the stairs and consequently died; which moved the entire Broglio in San Marco to say that it would have been im-

possible for him to live after having been separated from his Saint”.

☞ Michiel’s papers allow these “works in Venetia”, which the patrician himself selected, to virtually come back to life; he too was a collector (he may have owned the *Pietà* by Giovanni Bellini,



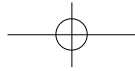
33. Pietro Longhi, *La famiglia Michiel*, Venezia, Fondazione Querini Stampalia.

Pietro Longhi, *The Michiel Family*, Venice, Fondazione Querini Stampalia.

now at the Gallerie dell’Accademia and formerly owned by Donà delle Rose: works of this family, heirs to the Michiel family, in 1935 were saved from dispersion thanks to a consortium led by the director of the Fondazione Querini Stampalia). If Marcantonio Michiel was portrayed by Tintoretto in the *Maggior Consiglio*, his homonymous descendant was portrayed by Pietro Longhi, over two centuries later, in

the portrait of *The Michiel Family* (now at the Querini Stampalia, fig. 33), where he appears seated next to his brilliant wife and writer, Giustina Renier. This Marcantonio wrote, in 1779, to his own mother: “I can say that I have achieved perfect unhappiness. Alone, with no friends, no relatives, hated by those who should help me”. A far cry from the attitudes and the *modus vivendi* of his sixteenth century ancestor, our Marcantonio, who led a “sweet and virtuous” life; he cultivated friendships with “the most celebrated letterati of his age”; he was the first “connoisseur”, in Venice, to tell his story.





UN REGESTO DELLE BIBLIOTECHE DI OBILIECITT' ADINI

# COME È NATO E DOVE SI È DISPERSO IL PIÙ GRANDE PATRIMONIO DI CODICI E DI LIBRI AL MONDO

Marino Zorzi

il caso

I. San Girolamo, *Lettere*.  
Manoscritto miniato  
(1478-80 circa), già  
appartenuto a casa  
Mocenigo, ed ora  
a Berlino.  
*Saint Jerome, Letters*.  
Miniated manuscript  
(1478-80 circa),  
previously owned by the  
Mocenigo family, now in  
Berlin.

☞ Nella Venezia di un tempo, ricca e popolosa capitale e vivacissimo mercato, affluivano da ogni dove merci e denaro: vi si vendeva e acquistava ogni cosa, comprese le opere d'arte e i libri. Molti dei beni venduti venivano prodotti nella città: è il caso delle tele, dei panni, dei vetri, dei quadri e degli oggetti di lusso, molto richiesti anche fuori dei confini dello stato veneziano, e, appunto, dei libri.

☞ Nel Medioevo si producevano a Venezia, ad opera di scribi professionisti e *ateliers* monastici, molti manoscritti, in parte destinati all'esportazione: già nel 1242, l'abate di Moggio viene a Venezia per rifornirsi di libri religiosi. Quando poi, nel 1469, la nuova arte della stampa giunge a Venezia, essa vi trova condizioni di sviluppo così favorevoli, che in breve i torchi della città diventano i fornitori d'una buona parte del mercato europeo. Su circa 30 mila titoli stampati in Europa nel Quattrocento, ben 5000 sono prodotti a Venezia; e la stampa veneziana continua a crescere d'importanza sino alla metà del Cinquecento. Così, il libro veneziano viaggiava in tutto il mondo, arricchendo di raffinati volumi le biblioteche di principi, monasteri, eruditi; ma anche offrendo opere utili o piacevoli, di poco prezzo, a una vastissima clientela di mezzi e pretese minori.

☞ Una parte della produzione degli amanuensi, e poi dei tipografi, rimane a Venezia, e affluisce nelle biblioteche di patrizi, cittadini, monasteri, conventi. Collezioni importanti si formavano, si scioglievano, si riformavano in un continuo, vitale divenire; alcune raccolte invece restavano intatte per secoli, aumentando ad ogni generazione. In generale, le vendite erano dovute, oltreché a fatti economici, a cambiamenti nella moda, nel gusto, negli orientamenti culturali. Nel Trecento, dominano la scolastica, la filosofia naturale, la medicina. Nel Quattrocento, trionfa la cultura umanistica; e certo non pochi antiquati scritti filosofici lasciano il posto negli scaffali ai classici latini e greci. Già allora, a Venezia si svolgono vendite all'asta di manoscritti;

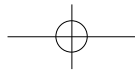


vi partecipano anche dotti stranieri, che si approvvigionano di rare opere: anche per questa via, il libro veneziano si diffonde all'estero.

☞ I veneziani, nel Quattrocento, vendevano fuori della città, ma anche compravano, soprattutto in Levante: le maggiori biblioteche monastiche e patrizie (come quelle Barbaro e Giustinian) vantavano numerosi codici greci. Il cardinale Domenico Grimani, dottissimo e splendido mecenate, nel 1523 lascia erede il monastero di Sant'Antonio di Castello di una magnifica raccolta di codici latini, greci, ebraici, aramaici, slavi, ma anche arabi e orientali, in cui era compresa per intero la biblioteca del celebre Giovanni Pico, signore di Mirandola, ricca anche di rare opere ebraiche, acquistata dal cardinale senza badare a spese.

☞ Nel Cinquecento, Venezia è ormai il maggior mercato librario al mondo. Vi si producono libri a stampa in quantità imponenti, che si vendono in Spagna, Francia, Germania, Inghilterra, Polonia, Boemia, Ungheria, attraverso consolidati canali commerciali. Gli stampatori Giunta forniscono comunità religiose d'ogni paese di libri sacri in varie lingue; i classici di Aldo Manuzio appaiono nelle mani di gentiluomini e dame di tutta l'Europa; medici, giuristi, filologi si provvedono di libri stampati a Venezia.

☞ Se il mercato del libro a stampa raggiunge dimensioni grandiose, anche il commercio dei manoscritti riveste un'importanza culturale di grande rilievo. A Venezia si riforniscono di codici, soprattutto greci, i maggiori raccoglitori del tempo, che si procurano ove possibile manoscritti originali, ma per lo più si accontentano di copie, prodotte in gran numero da *ateliers* specializzati. Le grandi biblioteche veneziane, allora, conservavano tutte, o quasi, le opere rimaste dell'antichità: la Libreria di San Marco, che conteneva le opere donate nel 1468 dal cardinale Bessarione, quella di Sant'Antonio di Castello, quella dei Santi Giovanni e Paolo, e molte altre, offrivano ai copisti un materiale amplissimo. Ed essi se ne servivano largamente: grazie a loro (per lo più membri della prospera e attiva colonia greca residente a Venezia) le biblioteche veneziane diffondono nel mondo il sapere in esse racchiuso. I manoscritti acquistati a Venezia da Francesco I re di Francia tramite i suoi ambasciatori sono oggi alla Bibliothèque Nationale di Parigi; quelli confezionati per ordine dell'ambasciatore di Carlo V, don Diego Hurtado de Mendoza, all'Escorial; quelli comperati da Johann Jacob Fugger,



grande banchiere di Augusta, da Philipp Walter, incaricato di affari della stessa città, e da Markus Welser, alla Biblioteca di Monaco di Baviera.

☞ Nel Seicento, si formano biblioteche importanti, come quella del colto doge Leonardo Donà, amico di Paolo Sarpi, e del cittadino Marc'Antonio Celeste, ricca di 2700 opere, molte delle quali di argomento scientifico. Purtroppo, due importanti biblioteche in vendita non trovano acquirenti a Venezia e finiscono

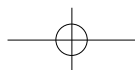
all'estero: quella della illustre famiglia cretese dei Calergi, piena di opere messe all'Indice dalla Chiesa Romana, passata poi a Vincenzo Grimani, è acquistata nel 1662 da Raphael Trichet du Fresne, ed è oggi alla Bibliothèque Nationale di Parigi; e quella di Francesco Barozzi, cultore di studi matematici, filosofici, ma anche magici, è ceduta dal nipote ed erede Giacomo nel 1628 a un gran signore inglese, William Herbert



2. La *Divina Commedia* di Dante Alighieri, copiata nel 1389 circa da Giacomo Gradenigo, nobile veneziano, di suo pugno, ora conservata a Rimini.  
*The Divina Commedia*, by Dante Alighieri, copied in 1389 circa by Giacomo Gradenigo, a Venetian nobleman, in his own hand, now conserved in Rimini.

conte di Pembroke: quei codici sono ora alla Bodleiana di Oxford. Anche un erudito collezionista patrizio, il vescovo di Belluno Luigi Lollino (o, venezianamente, Alvise Lolin), preferisce dividere le sue raccolte tra la Biblioteca Vaticana, cui lascia nel 1625 i manoscritti greci, e la diocesi bellunese.

☞ Nel tardo Seicento, riprende nuovo slancio l'industria della stampa che nel secondo Cinquecento era entrata in un periodo di declino; nel secolo successivo, essa raggiungerà vette insuperate di eleganza e buon gusto, tornando a battere la concorrenza sui mercati esteri. Nel contempo, nuovi interessi eruditi forniscono spunti fecondi al collezionismo, che trova entusiasti e fortunati cultori. I famosi padri Maurini Montfauçon e Mabillon in Francia, a Ferrara e poi a Modena il Muratori, a Venezia Apostolo Zeno, e altri eruditi in altre città europee riscoprono il Medioevo, la storia locale, le tradizioni, la lingua antica dei singoli paesi: nuovi affascinanti argomenti di studio e nuove possibilità per chi vuol raccogliere testimonianze del passato, monete, medaglie, marmi, iscrizioni, bronzi, e anche libri. Sorgono nuove, ricche collezioni: a Venezia, il materiale abbonda, basta



3. Un foglio del *Digesto*, Venezia, 1477, miniato a Venezia per Peter Ugelheimer, ora a Gotha. A page from *Digesto*, Venice, 1477, miniated in Venice for Peter Ugelheimer, now in Gotha.



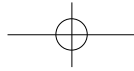
cercarlo. La filologia classica interessa meno: nel 1721, la raccolta di codici greci del patrizio Giulio Giustinian è venduta all'estero, ad un gran signore inglese, il conte di Leicester, che la ripone nella biblioteca ancor oggi esistente nel sontuoso castello di Holkham Hall.

Si vende all'estero, ma anche si compra dall'estero: nel 1707, viene a disperdere a Venezia le sue immense raccolte l'ultimo duca di Mantova, Ferdinando Carlo di Gonzaga-Nevers, e molti veneziani ne profitano. Fra questi, il patrizio Giambattista Recanati, che acquista alcuni preziosi manoscritti del Trecento di argomento cavalleresco, monumenti d'arte, di letteratura e di lingua, lasciandoli poi in legato alla Marciana. Più tardi, viene a

vendere a Venezia la sua cospicua biblioteca il vescovo ausiliare di Bamberg, Franz Joseph von Hahn.

Alla metà del secolo, la ricchezza libraria veneziana tocca il suo apogeo. Poi, si registrano alcune grosse vendite. Il console britannico a Venezia Joseph Smith, uomo d'affari abilissimo, agente e finanziatore di Canaletto, vende nel 1762 la magnifica biblioteca da lui riunita durante il soggiorno veneziano, insieme alla raccolta d'arte, al re d'Inghilterra Giorgio III. Dopo il 1780, viene dispersa dagli eredi la biblioteca del patrizio Giacomo Soranzo, che aveva accumulato nel palazzo di Rio Marin 4000 manoscritti e 20 mila libri rari a stampa: una parte resta a Venezia, un'altra emigra sul mercato inglese. Nel 1788, il libraio londinese James Edwards acquista l'intera biblioteca del bibliofilo veneziano Maffio Pinelli (12 mila libri rari), e poi la disperde all'asta. Londra è

ormai il maggior mercato librario europeo. La ricchezza veneziana in materia di libri è tuttavia così grande, che anche tali vendite non la intaccano. Almeno 30 monasteri conservano biblio-

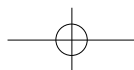


teche magnifiche, che dotti abati accrescono con avveduti acquisti (come San Michele di Murano, dei Camaldolesi, che prima del 1779 rileva buona parte della storica biblioteca dei Barbaro; alcuni codici greci di casa Barbaro, acquistati prima del 1723 da Apostolo Zeno e da lui ceduti all'Imperatore, sono oggi all'Österreichisches Bibliothek di Vienna). Ogni famiglia patrizia o cittadina di qualche importanza possiede una biblioteca: circa 90 sono degne di nota, alcune ricche di migliaia di volumi. Quella Soranzo, prima della vendita, quella dei Pisani a San Vidal e quella dei Grimani a San Polo erano aperte al pubblico a ore fisse; ma tutte accessibili ai dotti che ne facessero richiesta. Sul mercato arrivava poi un materiale tanto abbondante, che, a dire del dotto spagnolo Juan Andrés, presente in quegli anni a Venezia, in nessun luogo al mondo era possibile mettere assieme in così breve tempo una bella libreria. I librai hanno negozi dappertutto, particolarmente in Merceria: vi si entra non solo per comprare, ma anche per scambiare opinioni su cose erudite con altri dotti, come attesta Johann Caspar Goethe, padre di Johann Wolfgang.

☞ La vitalità del mercato veneziano è dimostrata anche dalle fortunate operazioni del console Smith. Nel 1771, una decina d'anni dopo la cessione al re Giorgio III, egli appare in possesso di un'altra bella libreria: la vendita aveva avuto come base il catalogo a stampa, che riproduce la situazione della raccolta alla data del 1757; ma dopo quell'anno, l'abile console era riuscito a realizzare una serie di acquisti che aveva tenuto per sé. Altre grandi raccolte sono messe assieme dal medico Giovanni Maria Paitoni; dal console di Augusta Amedeo Svajer; dalla ricca e ambiziosa famiglia Manin, che darà i natali all'ultimo doge; dal patrizio Tommaso Giuseppe Farsetti, che in morte benefica la Libreria di San Marco. Straordinaria la biblioteca del dotto ecclesiastico Matteo Luigi Canonici, in cui confluiscono, tra l'altro, 1400 codici già del senatore Soranzo: alla sua morte (1805), l'abate possiede 2000 libri rari a stampa, 4000 manoscritti, quasi tutti del Quattro e Cinquecento, e 3000 edizioni della Bibbia, in 48 lingue (quest'ultima raccolta, a dire dell'abate stesso, «degnata di un sovrano»).

☞ Con la caduta della Repubblica e l'occupazione francese, nel 1797, tutto cambia. Venezia si trova di colpo impoverita e asservita. Il trattato di pace prevede la consegna al *Général en Chef* di 500 codici e libri preziosi: poi, i commissari francesi si prenderanno

il caso



4. Bernardo Bembo, *Oratiogratulatoria*, manoscritto miniato con armi del doge Cristoforo Moro e del cardinale Lodovico Trevisan (1463 circa), ora a Londra. *Bernardo Bembo, Oratio gratulatoria, a miniated manuscript with the coat of arms of doge Cristoforo Moro and cardinal Lodovico Trevisan (1463 circa), now in London.*

470 libri rari, tolti alla Biblioteca Marciana e a varie librerie monastiche, e in luogo dei residui 30 si faranno consegnare un prezioso cammeo. Tutto, o quasi, viene poi ridato alla Marciana, su richiesta dell'imperatore d'Austria, divenuto nuovo padrone di Venezia, nel 1815. Ma non sarà mai restituito il bottino fatto nel 1797 dai francesi e dai loro simpatizzanti, in via di fatto e senza alcuna giustificazione giuridica, ai danni degli ordini religiosi. I Domenicani alle Zattere, eredi della raccolta di Apostolo Zeno, i Somaschi della Salute e molti altri conventi devono consegnare le opere più preziose che conservano; i buoni cataloghi esistenti facilitano l'opera dei saccheggiatori. Dove sia andato il frutto delle rapine è impossibile sapere, tranne in alcuni specifici casi.

☞ Nel gennaio 1798, giungono a Venezia le truppe del sacro romano imperatore germanico Francesco II (poi, dopo il 1805, Francesco I d'Austria). Ruba riesacc heggifin isconodicolpo: il governo imperiale si ispira a una ben diversa morale. La situazione si immobilizza: monasteri, patrizi, cittadini, pur impoveriti da tasse, confische, furti, rimangono in possesso dei loro beni e dei loro libri; anzi, vi è chi pensa ad aumentare le proprie raccolte, chine forma di nuove. Si è accesa un'aspra contesa: ma è evidente che Venezia non è più quella di prima. Lo dimostra la triste vicenda della biblioteca dei Foscarini dei Carmini: oppressi dalla mole dei debiti, aggravati enormemente dall'invasione francese, decidono la vendita della biblioteca, che il colto doge Marco aveva curato e arricchito. I libri stanno a sono abbandonati al loro destino; i manoscritti, acquistati invece dal governo con un gesto mecenatesco che meglio si spiega considerando il credito di corrispondente importo, per imposte arretrate, vantato al fisco imperiale nei confronti dei Foscarini, i quali per tanto non vedono un soldo. Tocca così agli eredi del doge storiografo il ristabilimento delle biblioteche patrizie; almeno i loro manoscritti si sono salvati, riposticomeso no, intatti, nella Biblioteca nazionale di Vienna.

☞ Ma questo è nulla rispetto a ciò che accade quando a Venezia nel 1806, dopo la vittoria di Austerlitz, torna Napoleone. Incomincia il periodo più terribile della storia veneziana, anche per la cultura e l'arte. Poco dopo il rientro dei francesi, due decreti, del 18 giugno e del 28 luglio 1806, sopprimono 43 istituzioni religiose. Le soppressioni avevano accompagnato sin dal principio l'armata francese. Nel 1796, massicce a Bologna e Modena;

poi, la Repubblica Cisalpina, autorizzata da una legge del Direttorio dell'8 maggio 1798 a sopprimere le congregazioni religiose e a impadronirsi dei loro beni, si era avvalsa largamente di tale facoltà. A Venezia invece la dominazione francese nel 1797 non era durata abbastanza a lungo, né la Municipalità aveva espresso voti in tal senso: sicché, la città si era risparmiata il triste spettacolo delle chiese distrutte, i monasteri trasformati in

caserme, le opere d'arte rubate o confiscate per essere poi vendute a beneficio di speculatori e profittatori. Ma era solo un rinvio: ora veniva la volta anche di Venezia.

Non è il caso di elencare qui le distruzioni e le deturpazioni infinite di opere d'arte che il Regno italico vuole per motivi politici (la guerra alla Chiesa) ed economici (la nuova classe di governo profittava largamente delle confische e indemaniazioni, costruendo sull'altrui rovina cospicui patrimoni); ma non si può non ricordare la distruzione del mobilio antico delle biblioteche monastiche, trasformato in legna da ardere quasi ovunque, e la dispersione dei libri. Un decreto vicereale disponeva la concentrazione a Padova, nel soppresso monastero di Sant'Anna, dei libri sequestrati agli enti religiosi veneziani: 17.363 volumi, destinati a essere

divisi tra le scuole del Regno, salvo alcuni, i più belli, da inviare alla Biblioteca di Milano. Altri 24.514, giudicati di scarto, sventuti. Le operazioni di confisca si svolgono con furia vandalica, attesta il colto Giovanni Rossi, testimone oculare, mentre la distribuzione si protrae per molti anni con burocratica inefficienza.

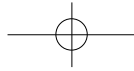
Una nuova ondata di soppressioni ha luogo quattro anni do-



po, nel 1810: a seguito del decreto napoleonico di Compiègne, abolite tutte le istituzioni religiose dell'impero, tranne parrocchie, seminari, capitoli, vescovati. Per il mondo monastico è la soluzione finale. Dopo il 1806, restano a Venezia solo 14 monasteri, ma di grande importanza, fra cui San Michele di Murano: su tutti si abbatte la scure italiana. Poi, si concentrano le parrocchie: 26 chiese secolari, oltre alle 48 dei regolari, sono così svuotate e in gran parte destinate alla demolizione. Un altro decreto sopprime le scuole di mestiere e quelle di devozione (circa 400). La città è ormai privata della sua storia: una lacerazione terribile per una società imbevuta di tradizioni come quella veneziana. La diaspora dei libri posseduti da quelle istituzioni è, in fondo, un aspetto secondario, rispetto alla demolizione degli edifici e alla dispersione, o distruzione di innumerevoli opere d'arte. Un immenso materiale che il demanio svende si rovescia sul mercato (quadri, sculture, libri); e pochissimi hanno i mezzi o l'interesse ad acquistare. Aste colossali rendono al governo pochi spiccioli: ne profittano solo speculatori di basso rango.

☞ Il fenomeno non si limita a Venezia: la soppressione degli enti religiosi è attuata in tutto l'impero napoleonico. Gli effetti disastrosi del decreto di Compiègne si sommano alle devastazioni della Rivoluzione, che aveva infierito su chiese e palazzi, e alla sistematica campagna di saccheggio che le armate della Francia rivoluzionaria avevano condotto a partire dal 1794; sicché, l'impoverimento del patrimonio artistico e culturale dell'intera Europa raggiunge proporzioni apocalittiche. Il tutto, naturalmente, in nome dei lumi e del progresso.

☞ A Venezia, la situazione assume caratteri di particolare gravità. La classe dirigente, impoverita, taglieggiata dal fisco, avvilita, priva di speranze nel futuro, subito dopo il rientro dei francesi comincia a vendere le proprie raccolte. Tra il 1806 e il 1814, molte grandi biblioteche patrizie spariscono. Il ritorno dell'Austria, nell'aprile 1814, non migliora il quadro economico e morale della città: le vendite continuano martellanti, senza che il governo intervenga. Solo dopo il 1830 la situazione migliora un poco. Nel 1847 esistono ancora una decina di biblioteche patrizie importanti, e 17 archivi privati. Poca cosa, rispetto a ciò che esisteva ancora nel 1806: e anche molte di quelle raccolte finiscono disperse sotto il Regno sabauda d'Italia, per nulla interessato, sino a tempi recenti, alla conservazione del patrimonio artistico e culturale, anzi - con le leggi eversive della così detta



“manomorta” ecclesiastica (le leggi Siccardi) e con una miope fiscalità, attenta a colpire ville e palazzi, incoraggiandone così la deturpazione e demolizione – degno continuatore della politica vandalica della Rivoluzione.

☞ Il demanio dunque vendeva: sotto la Francia, sotto l’Austria, e anche dopo. Vendevano patrizi e cittadini. Ma chi comperava? In prima istanza, speculatori e commercianti. Nel periodo napoleonico, sul mercato dei libri, opera da padrone il facoltoso Adolfo Cesare, che fra l’altro si procura a vil prezzo la biblioteca dei Somaschi e quelle Balbi, Mocenigo, Da Ponte, Zeno, Colalto («mole immensa di libri», a dire dell’erudito Emmanuele Cicogna, di cui si fece «strage indescrivibile») e persino quella Pisani a San Vidal, la più rinomata della città fra le raccolte patrizie. Da lui, e da altri librai, comprano poi vari collezionisti, che approfittano della storica occasione per mettere assieme ricche raccolte: Tommaso De Luca, Luigi Celotti, Daniele Francesconi, professore a Padova; tutti eruditi abati, che sapevano il fatto loro.

☞ Ma dietro questi raccoglitori non ci sono solide famiglie, durevoli istituzioni: essi stessi, o i loro eredi, paghi del guadagno, ben presto venderanno. Ed ecco farsi avanti, splendidi, ricchissimi, i grandi collezionisti inglesi. Tra i primi ad acquistare, lord Guilford, o più esattamente Frederick North, quinto conte di Guilford (1766-1827), figlio del primo ministro di Giorgio III, il famoso lord North. Dei 3000 manoscritti e 15 mila libri a stampa da lui raccolti, molti sono veneziani, in parte provenienti da casa Nani. Lord Guilford li aveva destinati con spirito mecenatesco all’Accademia ionica di Corfù (dopo la caduta della Repubblica di Venezia, le isole Ionie erano passate alla Gran Bretagna, e lord Guilford s’era trasferito a Corfù), ma gli eredi si oppongono con successo. Presto, la raccolta è dispersa in numerose aste, in cui il maggior acquirente è il principe dei collezionisti inglesi, forse il maggiore di manoscritti d’ogni tempo, sir Thomas Phillipps (1792-1872). Eccentrico, collerico, sgradevole, ma entusiasta e come acceso da un sacro fuoco, sir Thomas comperava tutto ciò che poteva, sul mercato europeo, in anni in cui era disponibile un materiale immenso, e a basso prezzo. Con l’intento non solo di costituirsi una raccolta importante di manoscritti, ma anche di «innalzare la pubblica considerazione di essi, in modo che il loro valore sia più generalmente noto, e di conseguenza più manoscritti vengano conservati», come egli

*il caso*



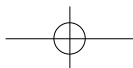
5. Un importante acquisto del Quattrocento: il Filarete del re d'Ungheria Mattia Corvino, comperato dal frate Gioacchino Torriano per il convento dei Santi Giovanni e Paolo.  
*An important fifteenth century acquisition: the Filarete by the King of Hungary Mattia Corvino, bought by friar Gioacchino Torriano for the convents of Santi Giovanni e Paolo.*

stesso dichiara. Erano anni, quelli, in cui si gettavano via i manoscritti a fasci, che finivano al macero, ovvero, come attesta il Cicogna, a incartare le cibarie: di uomini come sir Thomas c'era davvero bisogno.

☞ Nel 1837, egli possiede già 23.877 titoli, per lo più manoscritti: compresa la collezione dell'abate Celotti, e parte di quella di lord Guilford. Alla sua morte, i pezzi si contano in molte decine di migliaia: tanti, che non se ne conosce neppure il numero esatto. Purtroppo, il governo britannico non era riuscito ad assicurarsi, per le impossibili clausole imposte dal bizzarro baronetto; sicché, dopo varie controversie giudiziarie, nel 1887 comincia una serie di vendite che si protraggono sino al 1978. Alcuni li compera il governo italiano; e vari manoscritti sono assegnati alla Marciana.

☞ Anche la raccolta dell'abate Canonici finisce in Inghilterra: un nucleo di 1639 codici è fortunatamente acquisito dalla Bodleiana di Oxford; un altro gruppo di 829 comprato da un gentiluomo di Coventry, Walter Sneyd, e molti anni dopo, nel 1903, disperso all'asta. I libri a stampa giungono invece nelle mani di Adolfo Cesare. Del pari dispersa la raccolta dell'abate De Luca, ricca di oltre 5000 edizioni rare. Quella del Francesconi, in parte comprata dal grande storico tedesco Leopold von Ranke: la libreria dei Da Ponte, che vi era compresa, giungerà poi alla Syracuse University negli Stati Uniti, ove tuttora si trova. La biblioteca di argomento artistico, riunita da un personaggio eminente nella politica e nella cultura, il conte Leopoldo Cicognara, offerta invano nel 1821 al parsimonioso governo austriaco (in realtà sprovvisto cronicamente di liquido), è venduta invece al Papa, e oggi si trova alla Vaticana.

☞ Per fortuna, v'è chi colleziona non per lucro, ma per ragioni diverse: Teodoro Correr, Emmanuele Antonio Cicogna, Giovanni Rossi, Domenico Zoppetti, Francesco Maria Gherro e altri benemeriti acquistano opere d'arte, libri, stampe e altri oggetti non per scopi egoistici, ma nell'intento di salvare almeno la memoria della civiltà veneziana. Questi generosi collezionisti disponevano di mezzi limitati, ma pur sufficienti per acquisti di straordinaria importanza, data la situazione del mercato: e destinano opere d'arte e libri alla loro amata città. Alcuni gentiluomini non pressati dal bisogno, invece di vendere preferiscono donare a istituzioni veneziane: i Gradenigo di Santa Giustina, Agostino Sagredo e molti altri lasciano al Civico Museo le loro



raccolte; Gasparo Lippomano, Francesco Calbo, il marchese Federico Manfredini donano opere preziose al Seminario Patriarcale; Girolamo Ascanio Molin e Alvise II Girolamo Con-

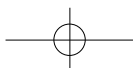
il caso

tarini beneficiano la Libreria di San Marco; Giovanni Querini Stampalia dà vita, con il testamento del 1868, alla biblioteca che porta l'illustre nome del suo casato.

Grazie a questi ammirevoli personaggi molti tesori sono rimasti a Venezia; ma molto, moltissimo è sparso per il mondo. Alla diaspora fisiologica dei secoli anteriori alla caduta della Repubblica, dipendente da eredità, doni evenditea ll'esterodel tutto normali, si è aggiunta quella patologica, di abnormi proporzioni, dovuta ai disastrosi fatti successivi. Manoscritti veneziani, o di provenienza veneziana, si trovano in Francia, a Parigi e in molte altre città, fra cui Albi, dove so-



no conservati i codici splendidamente miniati donati alla metà del Quattrocento al re Renato d'Angiò dal patrizio veneziano Jacopo Antonio Marcello. In Inghilterra, a Londra e a Oxford. In Germania, a Monaco, a Wolfenbüttel, dove giace intatta la raccolta libraria del maresciallo Johann Mathias von Schulenburg, generalissimo della Repubblica di Venezia, difensore di Corfù nel 1716, grandeco llezionista; e a Göttinga, dove si trovano



alcune edizioni veneziane ornate di miniature di straordinaria qualità, commissionate attorno al 1477 da Peter Ugelheimer, sociodel grandes tampatoreNi colasJ enson. Negli Stati Uniti, a Syracuse, dove si trova la biblioteca Da Ponte; alla Morgan Library di New York, in cui si ammirano magnifici incunaboli decorati da miniatori veneziani; al Getty Museum di Malibu, che si è di recente assicurato un'imponente catalogo fra eruditi veneziani del Settecento. E, ancora, a Vienna, a Madrid, ad Atene; a Roma; a Milano, che il governo italiano favorì a spese di Venezia; a Padova, ove vari manoscritti veneziani sono nel Museo Civico; a Torino, dove, alla Biblioteca Nazionale Universitaria, si trova la maggior raccolta di opere autografe del grande musicista Antonio Vivaldi; e in tante altre biblioteche pubbliche e private del mondo intero.

➤ Un censimento completo dei libri provenienti da raccolte veneziane sarebbe impossibile per i testi a stampa: sia per il numero; sia perché, in molti casi, ogni segno di appartenenza è scomparso; sia perché, spesso, nelle grandi iniziative catalografiche non è stata prevista la registrazione dell'eventuale nota di possesso, sicché i libri andrebbero ripresi in mano uno per uno: cosa impensabile. Sarebbe invece concepibile una completa rilevazione dei manoscritti di origine veneziana; forse, nell'era dell'informatica qualche ente potrebbe assumersi il non facile compito.

AREG ISTEROF BOOK COLLECTIONS BYN OBLEMEN AND CITIZENS

# HOW THE WORLD'S LARGEST HERITAGE OF CODICES AND BOOKS WAS CREATED AND WHERE IT WAS DISPERSED

Marino Zorzi

a case study

⇒ In early Venice, a rich and densely populated capital and a thriving market, goods and money poured in from all over: anything could be bought or sold, including artworks and books. Many of the goods for sale were produced in the city: this is true of fabrics, clothing, glass, paintings and luxury items, including reatd emand beyond the borders of the Venetian state, and, of course, books.

⇒ In Medieval times, Venice produced a large number of manuscripts, illuminated by professional scribes and monastic *ateliers*, most of them for exportation: as early as 1242, the abbot of Moggio came to Venice to purchase religious books. Later, when the new art of printing came to Venice in 1469, it found such favorable conditions for development, that shortly thereafter the city's presses came to supply a large part of the European market. Of approximately 30,000 titles printed in Europe in the fifteenth century, over 5,000 were produced in Venice; and the Venetian printing industry continued to grow in importance through the middle of the sixteenth century. Thus Venetian books traveled all over the world, adding refined volumes to the libraries of princes, monasteries, erudites; but it also offered useful and enjoyable books at lower prices, for a widespread clientele with lesser means and lesser pretences.

⇒ Part of the work of the scribes, and later the printers, remained in Venice, entering the collections of patricians, citizens, monasteries and convents. Important collections were constituted, dispersed and re-constituted in a continuous vital process; on the contrary, some collections remained intact for centuries, growing larger with each generation. In general, selling was conditioned not only by economic factors, but by changes in fashion, taste and cultural orientation. In the fourteenth century scholasticism, natural philosophy and medicine were predominant. The fifteenth century witnessed the triumph of humanistic culture; and it is certain that many out-of-date philosophical writings were replaced on the bookshelves by the Latin and Greek classics. Even

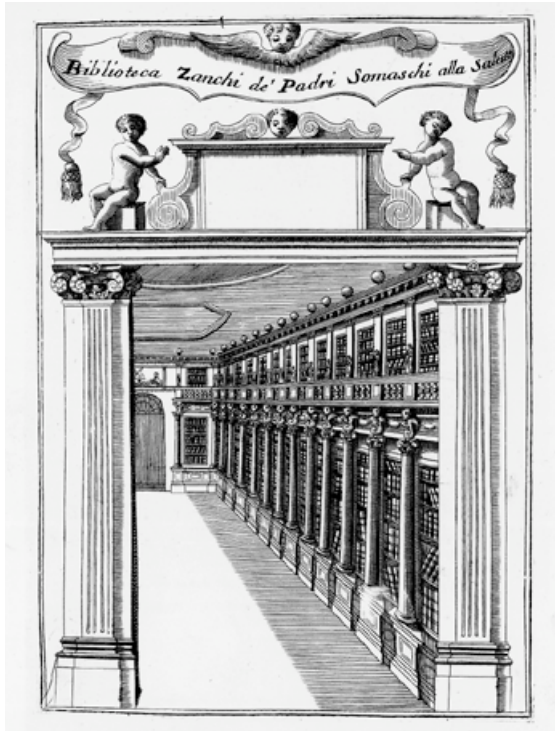
in those days, Venice held auctions of manuscripts; scholarly foreigners participated in them as well, to acquire rare works: this is yet another way the Venetian book found diffusion abroad.

☞ In the fifteenth century, the Venetians sold outside the city, but they also bought, especially in the East: the major monastic and patrician libraries (such as the Barbaro and Giustinian collections) included many Greek codices. In 1523, Cardinal Domenico Grimani, a highly learned and generous patron, bequeathed to the monastery of Sant'Antonio di Castello his magnificent collection of Latin, Greek, Hebrew, Aramaic, Slavic, and even Arab and Oriental codices, which contained the entire collection of the celebrated Giovanni Pico, lord of Mirandola, including a number of rare Hebrew works, purchased by the Cardinal with no regard for expense.

☞ By the sixteenth century, Venice had become the largest market for books in the world. Books were printed in enormous quantities, and sold throughout Spain, France, Germany, England, Poland, Bohemia, and Hungary using consolidated trading channels. The Giunta printers supplied the religious communities of all countries with sacred books in a variety of languages; the classics by Aldo Manuzio appeared in the hands of gentlemen and ladies throughout Europe; doctors, lawyers, and philologists acquired books published in Venice.

☞ Just as the market for printed books achieved impressive proportions, the sale of manuscripts acquired great cultural significance. In Venice, the greatest collectors of the time purchased codices, especially in Greek, selecting original manuscripts when possible, but mostly settling for copies, produced in large numbers by specialized *ateliers*. The great Venetian collections, at the time, all, or almost all, conserved works from Antiquity: the Libreria di San Marco, which contained all the works donated in 1468 by Cardinal Bessarion, the library at Sant'Antonio di Castello, the one at Santi Giovanni e Paolo, and many others, offered copyists a vast range of material. And they used it generously: thanks to them (mostly members of the prosperous and active Greek community residing in Venice), Venetian libraries disseminated the knowledge they detained all over the world. The manuscripts acquired in Venice by Francis I, King of France, by means of his ambassadors, are now at the Bibliothèque Nationale in Paris; the books produced by order of the ambassador for Charles V, don Diego Hurtado de Mendoza, are at the Escorial; the works acquired by Johann Jacob

6. La biblioteca dei padri Somaschi, distrutta in età napoleonica, in un'incisione di padre Vincenzo Maria Coronelli.  
The library of the Somaschi fathers, destroyed during the Napoleonic era, in an engraving by father Vincenzo Maria Coronelli.



Fugger, the great banker from Augsburg, by Philipp Walter, chargé d'affaires from this same city, and by Markus Welser, are now at the Library in Munich.

Several important collections were created in the seventeenth century, such as the one belonging to the learned Doge Leonardo Donà, friend of Paolo Sarpi, and the citizen Marc'Antonio Celeste, containing 2,700 works, many of which regarded scientific questions. Unfortunately, two important book collections put up for sale were not able to find a purchaser in Venice and ended up abroad: the collection of the famous Calergi family from Crete, replete with works banned by the Roman Church, and acquired by Vincenzo Grimani, was sold in 1662 to Raphael Trichet du Fresne, and is now preserved at the Bibliothèque Nationale in Paris; and the collection of Francesco Barozzi, an enthusiast of mathematical, philosophical and even magical studies, which his nephew and heir

Giacomo sold in 1628 to a great English lord, William Herbert, Count of Pembroke: those codices are now at the Bodleian Library at Oxford. Even an erudite patrician collector, the shop of Belluno, Luigi Lollino (or Alvise Lolin, in Venetian), chose to divide his collection between the Vatican Library, to which he left his Greek manuscripts in 1625, and the diocese of Belluno.

In the late seventeenth century, the printing industry, which had suffered a period of decline during the second half of the sixteenth century, acquired new vitality; during the following century, it would rise to unequalled heights of elegance and good taste, overcoming all competition in foreign markets. In the meantime, new erudite interests supplied fertile stimuli to collecting, finding new and enthusiastic devotees. The famous fathers of Saint Maure, Montfauçon and Mabillon, in France, Muratori in Ferrara and later in Modena, Apostolo Zeno in Venice, and erudites in other European cities, rediscovered the Middle Ages, local history, traditions, the ancient languages of individual countries: fascinating new subjects to explore and new possibilities for anyone wishing to

collect evidence from the past, coins, medals, marble sculptures, inscriptions, bronzes and even books. Rich new collections were being formed: Venice provided an abundance of material, there for the taking. Classical philology lost ground: in 1721, the Giulio Giustinian collection of Greek codices was sold to a foreigner, a great English lord, the Count of Leicester, who placed it in the library which still stands today in the sumptuous castle of Holkham Hall.

☞ Collections were not only sold, they were also bought from foreigners: in 1707, the last Duke of Mantua, Ferdinand Charles of Gonzaga-Nevers, came to sell off his immense collections in Venice, and many Venetians took advantage of the situation. One of them, Giambattista Recanati, purchased several illuminated romances of chivalry from the fourteenth century, monuments of art, literature and language, later donating them to the Biblioteca Marciana. In successive years, the auxiliary bishop of Bamberg, Franz Joseph von Hahn, came to sell his conspicuous book collection in Venice.

☞ Towards the middle of the century, the wealth of Venetian books reached its zenith. Then, a series of important sales occurred. In 1762, the British consul in Venice, Joseph Smith, a skillful businessman, sold the magnificent collection of books he had acquired during his stay in Venice, together with his art collection, to George III, King of England. After 1780, the collection of patrician Giacomo Soranzo, who had accumulated 4,000 manuscripts and 20,000 rare printed books in his palazzo in Rio Marin, was dispersed by his heirs: part of it remained in Venice, the rest emigrated onto the English market. In 1788, the London book-dealer James Edwards purchased the entire collection of Venetian bibliophile Maffio Pinelli (12,000 rare books), and dismembered it at auction. London had now become the most important market for books in Europe. The wealth of Venice in books was so great however, that it was not lessened even by these sales. At least 30 monasteries conserved magnificent libraries, which scholarly abbots increased with discerning acquisitions (for example, San Michele di Murano, a Camaldolese monastery, acquired a large part of the historic Barbaro book collection before 1779; some of the Barbaro Greek codices, purchased before 1723 by Apostolo Zeno and sold by him to the Emperor, are now at the Österreichisches Bibliothek in Vienna). Every patriotic citizen of any standing owned a book collection: about 90 of them were worthy of note, some of them

counting thousands of volumes. The Soranzo collection before the sale, the Pisani collection at San Vidal and the Grimani collection at San Polo were open to the public during fixed hours; but all of them were open to scholars who requested access. There was so much material available on the market that, in the words of the Spanish scholar Juan Andrés, who was present in Venice during those years, the reworking in the world where it was possible to put together a good book collection in such a short time. The book-dealers had shops everywhere, particularly on the Mercerie: they were patronized not only to buy books, but to exchange opinions so rudimentary with other scholars, as witnessed by Johann Caspar Goethe, father of Johann Wolfgang.

⇒ The vitality of the Venetian market is also demonstrated by the advantageous transactions of the consul Smith. In 1771, about ten years after the sale to King George III, he seems to possess another fine book collection: the sale had been based on the printed catalog, which reproduced the situation of the collection in 1757; but after that year, the clever consul was able to put together a series of acquisitions which he kept for himself. Other great collections were assembled by Doctor Giovanni Maria Paitoni; by the economist Augusto Amedeo Svajer; by the rich and ambitious Manin family, which would generate the last doge; by patrician Tommaso Giuseppe Farsetti, who bequeathed his collection to the *Libreria di San Marco*. An extraordinary collection was that of the erudite churchman Matteo Luigi Canonici, who acquired 1,400 codices previously belonging to the senator Soranzo: at his death in 1805, the abbot possessed 2,000 rare printed books, 4,000 manuscripts, almost all dating from the fifteenth and sixteenth centuries, and 3,000 editions of the Bible in 48 languages (this last collection, the abbot liked to say, was "fit for a king").

⇒ With the fall of the Republic and the French occupation in 1797, everything changed. From one moment to the next, Venice precipitated into poverty and servitude. The peace treaty established that over 500 precious codices and books would be handed over to the *Général en Chef*: later, the French commissars would take 470 rare books, chosen from the *Biblioteca Marciana* and several monastic libraries, and instead of the remaining 30, they would confiscate a precious cameo. All the books, or almost all, were later returned to the *Marciana*, at the request of the Austrian Emperor, who became the new ruler of Venice in 1815. What never returned was the loot plundered by the French and their sympa-

a case study

101

7. La magnifica biblioteca del convento dei Santi Giovanni e Paolo, anch'essa distrutta in età napoleonica, in un'incisione di padre Vincenzo Maria Coronelli.  
The magnificent library in the convent of Santi Giovanni e Paolo, also destroyed during the Napoleonic era, in an engraving by father Vincenzo Maria Coronelli.

thizers in 1797, simply carried away with no legal justification from the religious orders. The Dominicans at the Zattere, heirs to the Apostolo Zeno collection, the Somaschi at the Salute and many other convents were forced to hand over the most precious works they possessed; the excellent catalogs at hand made the looters' job easier. It is impossible to know what happened to the fruit of this thievery, except in a few specific cases.

☞ In January 1798, the armies of the Sacred Roman Germanic Emperor Franz II (who later became Franz I of Austria in 1805) reached Venice. Thievery and looting suddenly came to a halt: the Imperial government was inspired by a very different set of morals. The situation was frozen: monasteries, patricians, and citizens, though impoverished by taxes, confiscation and looting, maintained possession of their property and their books; on the contrary, some considered increasing their collections, others started new ones. Hope had been rekindled: but it was clear that Venice was no longer the same. The sad fate of the Foscarini collection at the Carmini is a case in point: oppressed by the burden of their debt, which had grown enormously during the French invasion, the family decided to sell the collection which the scholarly doge Marco had cultivated and enlarged. The printed books were abandoned to their fate; the manuscripts were acquired by the government in a gesture of patronage, which might find a more satisfactory explanation if one considers the credit due for an equal amount in back taxes to the Imperial tax administration by the Foscarini family, which therefore did not see a single penny. Thus the heirs of the doge-historian have the grievous honor of inaugurating the infinite series of divested patrician book collections; at least their manuscripts were saved, and preserved as they were, intact, in the National Library in Vienna.

☞ But this was nothing compared to what happened in 1806, when Napoleon returned to Venice after the victory of Austerlitz. This marks the beginning of the most terrible period of Venetian history, culture and art. After the return of the French, two decrees, dated June 18<sup>th</sup> and July 28<sup>th</sup> 1806, suppressed 43 religious institutions. The suppressions had accompanied the march of the French army from the very beginning. In 1796, they proceeded massively in Bologna and Modena; later the Cisalpine Republic, authorized by a law passed by the Directoire on May 8, 1798 to suppress religious congregations and seize all their property, made good use of this license. In Venice however, the French domination

in 1797 had not lasted long enough, nor had the Municipality expressed a vote in this sense: so the city had been spared the grievous spectacle of churches destroyed and monasteries turned into barracks, art works stolen or confiscated and later sold by speculators and opportunists. But his was a slyly feral Venice that had now come.

➤ This is not the place to list the destruction and the infinite damage to works of art wreaked by the Napoleonic Reign of Italy for



political (war against the Church) and economic motives (the new ruling class took conspicuous advantage of the confiscations and public take-overs, building large fortunes on the ruin of others); but how can one omit to mention the destruction of the antique furnishings in the monastic libraries, used for firewood almost everywhere, and the dispersion of their books? The Viceroy decreed the concentration in Padua, in the suppressed monastery of Sant'Anna, of all the books confiscated from the Venetian religious entities: 17,363 volumes, destined to be divided among the schools of the Kingdom, with the exception of the most precious which were to be sent to the Library in Milan. Another 24,514, considered to be of no value, were sold off. The confiscation took place with vandalistic fury, wrote Giovanni Rossi, an eye-witness, whereas bureaucratic inefficiency delayed the re-distribution for many years.

➤ A new wave of suppressions took place four years later, in 1810:

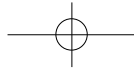
the Napoleonic decree of Compiègne abolished all religious institutions in the Empire with the exception of parishes, seminaries, chapters, bishoprics. For the monastic world, this proved to be the final solution. After 1806, only 4 monasteries, all of them important including San Michele in Murano, had survived in Venice: they were all swept away. Then the parishes were concentrated: 26 secular churches in addition to 48 regular ones, were thus emptied and largely destined for demolition. Another decree suppressed the professional confraternities, and the confraternities of devotion (about 400). The city had been totally stripped of its history: a terrible laceration for a society as steeped in tradition as Venetian so-

ciety was. The diaspora of the books owned by those institutions is, after all, a secondary issue compared to the demolition of the buildings and the dispersion, or destruction, of countless works of art. An immense quantity of material which the government sold off flooded the market (paintings, sculptures, books); and very few had the means or the interest to buy. Huge auctions reaped only small change for the government: only low-class speculators were able to take advantage of them.

☞ The phenomenon did not concern Venice alone: the suppression of the religious orders was carried out throughout Napoleon's Empire. The disastrous effects of the decree of Compiègne came on top of the devastation caused by the Revolution, which had been particularly vehement against churches and palaces, and the systematic looting campaign which the French Revolutionary armies had conducted since 1794; thus, the impoverishment of the artistic and cultural heritage of Europe in its entirety reached apocalyptic proportions. All in the name of Illuminism and progress.

☞ In Venice, the situation was particularly serious. The ruling class, poverty-stricken, burdened with taxes, disheartened, with no hope for the future, began to sell its collections soon after the return of the French. Between 1806 and 1814, many large patrician book collections disappeared. The return of Austria, in 1814, did not improve the economic and moral situation of the city: selling continued incessantly, and the government did not intervene. It was not until 1830 that the situation improved slightly. In 1847, there were only about ten important patrician book collections remaining, and seventeen private archives. Nothing, compared to the former prosperity in 1806: and many of those collections would be dispersed under the Savoia's Reign of Italy, which showed little interest, until recent times, in conserving the artistic and cultural heritage; on the contrary – subversive laws of the so-called ecclesiastical "mortmain" (the Siccardi laws) and the short-sighted taxation policies, which singled out villas and palaces, thus encouraging defacement and demolition, made it a true heir to the vandalistic policies of the Revolution.

☞ The public administration thus sold: under France, under Austria, and even later. Patricians and citizens sold. But who bought? Initially, speculators and dealers. During the Napoleonic era, the book market was dominated by the wealthy Adolfo Cesare, who was able to run off at a ridiculous price with the collec-



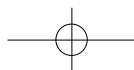
tions of the Somaschi, the Balbi, Mocenigo, Da Ponte, Zeno and Collalto ("an immense quantity of books", decried the scholar Emmanuele Cicogna, object of "indescribable carnage") and even the Pisani collection at San Vidal, the most renowned patrician collection in the city. He, and other booksellers, sold to a variety of collectors who took advantage of this historic opportunity to assemble major collections: Tommaso De Luca, Luigi Celotti, Daniele Francesconi, a professor in Padua; all erudite abbots, who knew what they were about.

➤ But there were no solid families, no lasting institutions behind these collectors: they themselves, or their heirs, would soon sell, satisfied to make a profit. To the rescue came the generous, wealthy, great English collectors. One of the first to buy was Lord Guilford, or more precisely Frederick North, fifth Count of Guilford (1766-1827), son of George III's prime minister, the famous Lord North. Of the 3,000 manuscripts and 15,000 printed books he collected, most were Venetian, in part from the Nanifamily. As a patron, Lord Guilford wished to donate them to the Ionian Academy in Corfu (after the fall of the Venetian Republic, the Ionian islands had passed under British rule, and Lord Guilford had moved to Corfu), but the heirs successfully contrasted this move. Soon, the collection was dispersed in a series of auctions, where much of it was acquired by the prince of English collectors, perhaps the greatest collector of manuscripts of all time, sir Thomas Phillipps (1792-1872). Eccentric, temperamental, obnoxious but enthusiastic and driven by a sacred fire, sir Thomas bought everything he could on the European market, in years when an immense quantity of material was available at low cost. His intent was not only to build an important collection of manuscripts for his own purposes, but to ensure that a large number of them, so that their value might be more generally known, and consequently more manuscripts preserved, he himself would declare. These were years in which manuscripts were thrown away by the bundle, often destroyed or, as Cicogna recounted, used to wrap food in: there was a dire need for men like sir Thomas.

➤ By 1837, he had collected 23,877 titles, mostly manuscripts, including the collection of the abbot Celotti, and part of Lord



9. Uno dei manoscritti del Trecento di Casa Gonzaga, acquistato da Giambattista Recanati nel 1709, e poi donato alla Biblioteca Marciana. One of the manuscripts from the Gonzaga home, in the thirteenth century purchased by Giambattista Recanati in 1709, and later donated to the Biblioteca Marciana.



Guilford's collection. At his death, the number had reached tens of thousands: so many, that the exact number is unknown. Unfortunately the British government proved unable to acquire them, because of the impossible conditions imposed by the bizarre baronet; so that, following a series of legal controversies in 1887, there began a series of sales that continued through 1978. Some were purchased by the Italian government; and several manuscripts were assigned to the Marciana.

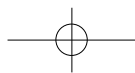
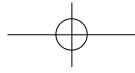
Even the collection of the abbot Canonici ended up in England: a nucleus of 1,639 codices was fortunately acquired by the Bodleian Library in Oxford; another group of 829 was bought by a gentleman from Coventry, Walter Sneyd, and many years later, in 1903, was dispersed in auction. The entire collection ended up in the hands of Adolfo Cesare. The collection of the abbot DeLuca, with over 5,000 rare editions, was also dismembered. The Francesconi collection was partially acquired by the great German historian Leopold von Ranke: the Da Ponte collection, which was part of it, later went to Syracuse University in the United States, where it remains today. The collection specialized in art, gathered by an eminent personality in politics and culture, count Leopold Cicognara, was offered in vain to a frugal Austrian government in 1821 (it was actually chronically short of cash) and was sold instead to the Pope; it is conserved today at the Vatican.

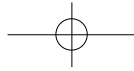
Fortunately, there were those who did not collect for profit, but for other reasons: Teodoro Correr, Emmanuele Antonio Cicogna, Giovanni Rossi, Domenico Zoppetti, Francesco Maria Gherro and other well-intentioned men bought works of art, books, prints and other objects not for selfish purposes, but in order to salvage at least the memory of Venetian civilization. These generous collectors had limited means, but they proved sufficient to make extraordinarily important acquisitions, given the market situation: they donated works of art and books to their beloved city. Several gentlemen, not oppressed by need, instead of selling, preferred to make donations to Venetian institutions: the Gradenigo of Santa Giustina, Agostino Sagredo and many others left their collections to the Civic Museum; Gasparo Lippomano, Francesco Calbo, the Marquis Federico Manfredini donated precious works to the Patriarchal Seminary; Girolamo Ascanio Molin and Alvise II Girolamo Contarinibequathed their collections to the Libreria di San Marco; in his will in 1868, Giovanni Querini Stampalia created the library which bears the illustrious name of his family.

Thanks to these admirable men many treasures have remained in Venice; but many, many more are scattered all over the world. The physiological diaspora of the centuries preceding the fall of the Republic, due to perfectly normal inheritances, donations and sales abroad, gave way to a pathological diaspora of aberrant proportions, caused by the disastrous events which followed. Venetian manuscripts, or manuscripts of Venetian provenance, may now be found in France, in Paris and in many other cities, including Albany, which conserves the splendidly miniated codices donated in the mid-fifteenth century to King René d'Anjou by the Venetian patrician Jacopo Antonio Marcello. In England, in London and at Oxford. In Germany, in Munich, Wolfenbuttel, which conserves intact the entire book collection of Marshall Johann Mathias von Schulenburg, a high-ranking general of the Venetian Republic, defender of Corfu in 1716, and a great collector, and at Gotha, where one finds several Venetian editions decorated with miniatures of extraordinary quality, commissioned around 1477 by Peter Ugelheimer, partner of the great printer Nicolas Jenson. In the United States, in Syracuse, home of the De Pontecolle collection; at the Morgan Library in New York, where one may admire the magnificent incunabola decorated by Venetian miniators; at the Getty Museum in Malibu, which recently acquired an impressive exchange of letters between Venetian erudites of the eighteenth century. And further, in Vienna, Madrid, in Athens; in Rome; in Milan, which the Italian government favored so highly over Venice; in Padua, where several Venetian manuscripts now belong to the Civic Museum; in Turin, where the Biblioteca Nazionale Universitaria houses the greatest collection of original manuscripts by the great musician Antonio Vivaldi; and in many other public and private libraries all over the world.

A complete census of books from the Venetian collections would be impossible as far as printed texts are concerned: because of the number involved, but also because in many cases, any sign of ownership has disappeared; and because the great cataloguing initiatives have never included the registration of any markings of previous possession, so that the books would have to be reviewed one by one: virtually impossible. What could be conceivable is a complete register of all manuscripts of Venetian origin; perhaps, in the computer age, there is an institution willing to take on this arduous task.

*a case study*





UN CELEBRE SOLI STA E UNO STRUMENTO UNICO AL MONDO

# DAL 1743, AD OGGI: LE PERIPEZIE DEL PIÙ FAMOSO VIOLINO COSTRUITO DA GUARNERI IN LAGUNA

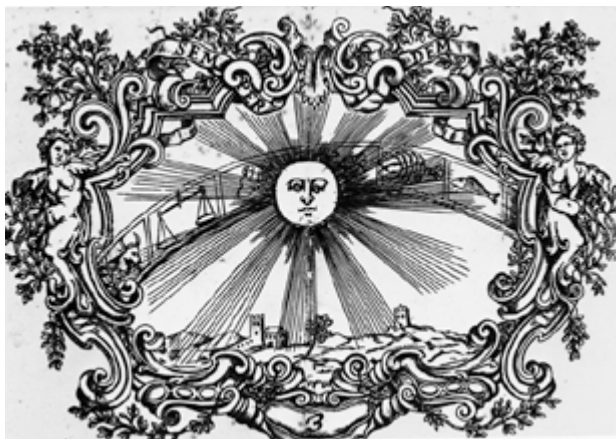
Sandro Cappelletto

la musica

1. Una vista anteriore e posteriore del *Baron Knoop*, il più celebre dei violini creati da Pietro Guarneri a Venezia, nel 1743, oggi di proprietà della Fondazione Peterlongo. A front and rear view of the *Baron Knoop*, the most famous of the violins created by Pietro Guarneri in Venice, in 1743, owned today by the Fondazione Peterlongo.

☞ Per eccesso di concorrenza, per crisi dell'industria locale della musica, per difficoltà familiari? Il motivo preciso non lo conosciamo, però sappiamo che nel 1717 (a 22 anni, già un professionista), Pietro Guarneri lascia Cremona e si trasferisce a Venezia. Apre bottega, forse a San Lio, diventa in pochi anni il migliore liutaio in città, circondato da colleghi di altissima qualità. Una capitale della musica, come la Venezia di Vivaldi e Albini, di Galuppi, Benedetto e Alessandro Marcello, di tanti teatri aperti (fig. 2) e le chiese dove sempre si suona e canta, e bene, di molte stamperie, vantava anche una liuteria all'altezza delle proprie necessità artistiche e produttive. Una verità nota agli storici, agli artisti, ai collezionisti; che però non ha ancora un riscontro nella politica e nella consapevolezza culturali della città.

☞ I violini, si sa, sono strumenti nomadi; escono dal laboratorio, ed entrano in un mercato che non ha confini. Nascono senza nome e ne acquistano uno, o più, quando passano di mano. Certificati di battesimo che ne rivelano le qualità particolari, o le vicende avventurosissime (il *Cannone*, il *Firebird*, il *Messiah*); ma, più spesso, la loro identità è legata ai successivi proprietari, siano privati o fondazioni: il *Vieuxtemps*, il *Francescatti*, lo *Stauffer*. Così è stato per il *Baron Knoop*, il più celebre dei violini creati da Pietro Guarneri da Venezia (fig. 1). Dopo oltre due secoli trascorsi in eccellente vagabondaggio, oggi è di nuovo in Italia: proprietà della Fondazione Peterlongo che, secondo gli scopi statutari, lo ha donato in perpetuo comodato a Pavel Vernikov (fig. 3), artista e didatta eccelso, lucida, beffarda e malinconica intelligenza ebrea, ucraino di Odessa, musicista errante, da alcuni anni residente nel nostro paese, direttore artistico del Festival di Portogruaro, docente ai corsi di perfezionamento della Scuola di Musica di Fiesole, dove a lavorare con lui arrivano allievi da tutta Europa e dai tanti paesi della ex galassia sovietica. Pavel e il suo violino sembrano possedere caratteristiche, e uno spirito, simili; come, talora, accade alle coppie che convivono da tempo.



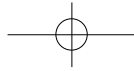
Nella città dove è nato, però, il *Baron* deve essere ancora accolto con gli onori che merita: non soltanto un degno concerto, ma l'avvio del recupero, autentico e vivo, di uno spicchio di gran riguardo del sistema musicale veneziano, e delle sue migliori tradizioni di artigianato artistico.

☞ Matteo Goffriller, attivo già nel 1685, sceso a Venezia da Bresanone, continuatore della tradizione liutaia tirolese, è considerato la prima grande firma della liuteria veneziana. Un suo strumento, a ppenar estaurato, è statop resentatolo scorsoot tobre alla Triennaled egli strumenti ad arcod i Cremona: unc orpor o busto, un suono ampio, un forte carattere. D o po Goffriller all'inizio del Settecento e mentre la letteratura per violino (valga su tuttila lezione di Johann Sebastian Bach) a cquistau na dimensio-

ne fino ad allora sconosciuta, sono Domenico Montagnana, Carlo Tononi, Santo Serafino, Francesco Gobetti i principali colleghi che, all'arrivo a Venezia, Pietro in contra. È nipote di Andrea, allievo, con Stradivari, di Nicolò Amati e capostipite della massima famiglia di liutai di cui resta memoria. Andrea ha due figli, che proseguono il mestiere, Pietro Giovanni e Giuseppe Gian Battista, da cui nascono il nostro Pietro e il fratello Giuseppe, il più celebre della dinastia, detto

*Guarneri del Gesù* per il sacro monogramma – IHS – con cui distingueva le etichette dei suoi strumenti. Giuseppe non segue Pietro a Venezia: rimane a Cremona, dove egli stesso ha un atelier con Antonio Stradivari; però mantiene con il fratello rapporti frequenti, privati e professionali. Pietro non potrà mai iscriversi nella corporazione dei liutai veneziani: il privilegio era concesso solo a chi nasceva in Laguna; ci riuscirà il figlio, che riesce a far parte di un altro mestiere: per aradossid el protezionismo.

☞ Pietro, che all'attività di liutaio affianca con esiti altrettanto ragguardevoli quella di violinista, muore nel 1762: se ne va in pochi giorni, colpito da polmonite. Negli ultimi anni, gli affari non marciavano bene; non era mai stato ricco, probabilmente ha sempre lavorato in casa, senza poter permettersi un abbotte e propria. Con lui, «si spegne come di colpo un'intera tradizione. Dopo Pietro, possa morire ordinato Gior gio Serafino, nipote



2. Un biglietto d'ingresso per il Teatro di San Giovanni Grisostomo, a Venezia, nella seconda metà del XVII secolo, Venezia, Museo Correr. A ticket for the Teatro di San Giovanni Grisostomo, in Venice, from the second half of the seventeenth century, Venice, Museo Correr.

ted i Santo. Ma la crisi coinvolge l'intera liuteria italiana, esplose rapidamente» racconta Carlo Chiesa, liutaio e storico degli strumenti ad arco. «In quel periodo, lavorano a Venezia i migliori liutai del mondo. Pietro si adegua a una tradizione, che già alla fine del Seicento produce risultati molto importanti. Scopre i legni, le vernici, i modelli veneziani; rispetta la forma della cassa armonica, delle effe, il particolare sviluppo delle batture: diventa un liutaio "lagunare", però con un proprio *back-ground*. È questo in contrasto ad un'evoluzione straordinaria di strumenti: i violini, le rare viole, i meravigliosi violoncelli» (fig. 4).

➤ Da un quarto di secolo, Charles Beare, studioso dei più autorevoli, annuncia la vera preparazione nazionale liuteria veneziana. L'importante mostra del 2002, voluta dalle Settimane Musicali di Stresa e dalla Fondazione Pro Canale e dedicata, per la prima volta in maniera esclusiva, ai *Liutai veneziani del Settecento*, non bastava dare all'impresa la propria espulsione definitiva. Diverterà una calamita abbastanza potente l'esposizione annunciata per il 2004 al Museo Correr, quando il Teatro La Fenice sarà restituito alla vita e al simulacro della propria bellezza? La curerà il liutaio svizzero Claude Lebet, e il progetto si limiterà ad un'esposizione, ma prevede la creazione di un laboratorio permanente, chiesa bottega ed esposizione, memoria e creazione.

➤ «La gloriosa combinazione di legno e vernice fa del *Baron Knoop* il capolavoro dell'intera produzione di Pietro» scrive nel 1967 l'industriale statunitense Henry Hottinger, proprietario della più ricca collezione americana di violini italiani del periodo classico. In quell'anno, immaginiamo a malincuore, decide di venderla per la sua parte rimonia. Il nome che ancora il violino porta rende omaggio al nobile inglese che lo acquista a fine Ottocento. Non sappiamo da chi, come non si è ancora riusciti a ricostruire l'itinerario, geografico e artistico, dello strumento, dal 1743 a quel primo acquisto di cui esiste documentata memoria. «Un vuoto che non mi sorprende» dice ancora Chiesa: «Nel Settecento, i violini non erano considerati oggetti d'arte di gran valore; non erano un lusso da collezionisti, bensì oggetti d'uso quotidiano. Dei loro passaggi di mano restano poche tracce; in particolare per gli strumenti veneziani, dopo la dispersione delle collezioni principali, come quelle delle famiglie Correr e Giustiniani. La fortuna di Pietro da Venezia è ancora più tardiva di quella avuta dai colleghi cremonesi e da altri membri della sua stessa famiglia, come il fratello Giuseppe».

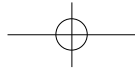
la musica

III



» Alla morte del Baron Knoop – il nobile, non il violino – il più celebre tra “i Pietro Guarneri” viaggia da Londra a Vienna, e trova nuova casa nella collezione di Theodor Hammerle. Nel 1937, durante le celebrazioni per il II centenario della morte di Antonio Stradivari, la vedova Hammerle porta il violino a Cremona, con intenzione di venderlo, e lo affida a un collaboratore della casa musicale Emil Herman di New York, che lo propone a Hottinger. L’industriale ne resterà proprietario per 30 anni esatti; poi, vende il *Baron Knoop* e tanti altri capolavori che gli era riuscito di radunare, alla Casa Wurlitzer di New York; che, a sua volta, mette sul mercato tutti gli strumenti, trattenendo per sé soltanto quel capolavoro. Qui entra in gioco la Fondazione che reca il cognome del suo creatore, l’industriale milanese Paolo Peterlongo, nata nel secondo dopoguerra, con lo scopo di «salvaguardare e tutelare il patrimonio degli strumenti antichi italiani dalla dispersione in atto in quegli anni». Peterlongo, assistito da esperti e musicisti, inizia a viaggiare, forma, strumento dopo strumento, il nucleo originario della futura Fondazione. A Francia, Inghilterra, Stati Uniti si aggiungeranno poi, in anni recenti, il Giappone, la Corea, Taiwan, ora anche la Cina, come mete predilette di tanti gioielli della liuteria italiana. Strumenti il cui valore sembra non conoscere più limiti, sospinti da una smania mercantile che li rende un investimento ritenuto sicuro, anche se spropositato soltanto rispetto ai prezzi di dieci anni fa.

» I Peterlongo acquistano dunque l’ex *Knoop*, ex *Hammerle*, ex *Hottinger*. Il ritorno in patria, a Milano, è solo il primo passo del recupero: Bre ra lo pone sotto tutela facendolo così definitivamente inventare proprietà italiana, a cui mettetegli strumenti della Fondazione. I liutai, regolarmente, li controllano e li curano; ma, soprattutto, “i Peterlongo” suonano, vivono, sottratti alle perversioni di chi è spesso tentato di interporre tra uno strumento e la sua vera esistenza, cioè la musica, la campana di vetro asettica del collezionismo privato. O la tutela iper-rigorosa, di cui soffre ad esempio il *Messiah*, lo Stradivari certamente più famoso e insieme più misterioso, la cui voce, appunto come quella del Messia, è sempre attesa, ma mai, finora, giunge. Custodito in una teca di vetro antiproiettile e antiscasso dell’Ashmolean Museum di Oxford, è immagine simbolica di bellezza e perfezione sterili, se una prudenza perfino troppo amorosa impone agli attuali detentori di tenerlo lontano dalla tensione, dallo sforzo,



dalla vita del suono. Potrebbe deflagrare, spezzarsi; e per evitare questo rischio, tace. Qualeimmen so spreco!

☞ Il *Cannone*, il Guarneri del Gesù che fu di Paganini e per sua volontà testamentaria è «legato alla città di Genova per essere perpetuamente conservato», talvolta “vive”, in occasione di particolari momenti celebrativi (la finale del Concorso Paganini), oppure esecutivi: recentemente è stato suonato da Massimo Quarta, per l’incisione completa dei 6 concerti per violino del grandevir tuosoge novese. Il *Baron Knoop*, antico di 260 anni, suona invece con confortante regolarità. I violini, dice lo statuto della Fondazione Peterlongo, «sono affidati a musicisti professionisti, affinché possano esprimere al meglio le loro qualità artistiche attraverso strumenti di altissimo valore e di grande pregio». Alla scomparsa del fondatore, gli eredi (ora “governano” i nipoti di Paolo) conservano l’ collezione, si impegnano a non disperderla, anzi ad ampliarla e farla conoscere, secondo i principi di «solidarietà culturale, artistica e sociale» riconosciuti, nel 1991, da una legge dello Stato.

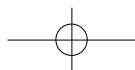
☞ Le descrizioni dei violini assomigliano a cartelle cliniche, redatte però con l’affetto di un medico di famiglia, che conosce uno per uno i suoi pazienti, e non con gli anonimi *cliché* di un *garage* della salute, dove gli ospiti sono numerosi; un lessico particolare, ovviamente tecnico, che – e sarebbe certo piaciuto a Carlo Emilio Gadda – ambisce ad una propria dimensione letteraria. Così John Dilworth racconta gli strumenti di Pietro: «Il suo lavoro è sempre espressivo, e quasi stravagante nella scelta dei materiali e delle vernici. Pare che Venezia sia sempre stata ben

fornita di acero di buona qualità, a differenza di Cremona, dove i liutai dovevano spesso accontentarsi di legni di seconda scelta. Nelle opere di Pietro si incontrano comunemente fondi in un solo pezzo con marezzatura ampia e profonda, messi in risalto nel modo migliore dalla sua spessa vernice rosso-sangue e dal sottofondo dorato e brillante, così caratteristico dei liutai di Venezia. Fortemente caratteristici sono anche i ricci di Pietro, che mostrano un’evidente ed intricata trama di colpi di sgor-

bia. Di larghezza complessiva molto generosa, gli andamenti delle volute magnificamente proporzionati sono un’ovvia eredità della sua formazione cremonese, ma si caratterizzano per il me-

3. Pavel Vernikov, il celebre violinista ucraino da tempo residente in Italia dove anche insegna, mentre suona il *Baron Knoop*.

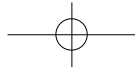
Pavel Vernikov, the famous Ukrainian violinist long resident in Italy where he teaches, playing the *Baron Knoop*.



todo utilizzato nel profondo intaglio, realizzato con una serie precisa e regolare di tagli dall'esterno verso il centro, utilizzando una sgorbia stretta».

☞ *Sgorbia*, uno scalpello – lo usano anche i chirurghi, per asportare schegge di tessuto osseo – che sguscia e intaglia; *riccio*, la punta estrema della tastiera, ritorta su se stessa come un ricciolo; *volute*, le curve, i fianchi che si intagliano, come nelle persone, verso la metà del corpo dello strumento, e ricordano l'andamento mobile dei marmi di una facciata barocca. E quell'accento alla «stravaganza», parola cara al più noto compositore, e violinista, della Venezia del tempo di Pietro Guarneri, Antonio Vivaldi, che così intitola i 12 concerti della sua opera numero 4.

☞ Un ritratto fedele come una radiografia, e affettuoso come se queste parole fossero rivolte ad una persona amata. I violini infatti sono "persone", come racconta Salvatore Accardo parlando del suo Stradivari, già appartenuto a Zino Francescatti e, nel nome, rimastop er sempreleg ato aq uelsu o proprietario est raordinario musicista: «Alla fined eip rimic oncertisuon aticon l'exF rancescatti, d eglisp ettatoriven ivanos emprea da spettarmial l'uscitad al teatro. Erano sconvolti; giuravano di aver sentito lo stesso suono che aveva Francescatti: sembrava che fosse ancora lui, e non io, a suonare. Un grande strumento porta dentro sé il carattere di chi lo ha suonato, la sua anima». Si chiama "anima" anche una piccola parte, segreta, del violino. Sfugge alla vista; bisogna cercarla. I Guarneri veneziani (e Venezia, per la liuteria, sembra importante non meno della mitica Cremona) un'anima la possiedono: sembrano figlie f ratelli diqu ella grandes tagioned ellac iviltà della Serenissima che ha imparato a schiudere e governare il ventaglio vivacissimo dei colori, degli estri, delle invenzioni spiritose. Canaletto, Vivaldi, Goldoni. «L'animad elKnop»sp iegaP avel Vernikov «è generosa, sensibile, sottile, calda, espressiva, delicata e potente insieme. Qu alcosa di grande, che non ho ancora finitod i scoprire». Nons i parlac osì dic his ia ma senza stanchezza? Prima di Vernikov, lo hanno suonato anche Uto Ughi (fig. 5) e Shlomo Mintz (fig. 6), che confermano la qualità straordinaria dello strumento. Nato in una casa-bottega di San Lio, girovago da tre secoli, è tempo che questo Guarneri torni a respirare l'umidità nella quale è stato "covato", tornia far ascoltarela sua anima laddove è stato concepito, pensato, costruito; dove ha suonato le sue prime volte, oltred uese coli e mezzo orsono.



AREN OWNEDSOLO ISTAND ANIN COMPARABLEIN STRUMENT

## SINCE 1743, THE ADVENTURES OF THE MOST FAMOUS VIOLIN MADE BY GUARNERI IN VENICE

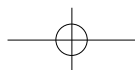
Sandro Cappelletto

music

➤ An excess of competition, the crisis of the local music industry, trouble in the family? The exact reason remains unknown, but we do know that in 1717 (at the age of 22, and already a professional), Pietro Guarneri left Cremona and moved to Venice. He opened his atelier, perhaps in San Lio, and in just a few years became the best violin maker in the city, surrounded by colleagues of exceptional quality. A capital of music, like it was at the time of Vivaldi and Albinoni, Galuppi, Benedetto and Alessandro Marcello (a plethora of open theatres, fig. 2, and churches filled with excellent music and song; countless printers), Venice also boasted a violin making industry tailored to its own artistic and productive necessities. A truth known to historians of string instruments, to artists and collectors: but which has not yet found resonance in the cultural awareness or policies of the city.

➤ Violins, it is well known, are nomadic instruments; they leave the workshops and enter a market without borders. They are born without a name, and acquire one, or more, when they change hands. Their baptismal certificates reveal unique qualities or adventurous destinies (the *Cannone*, the *Firebird*, the *Messiah*); but, more commonly, their identity is linked to their successive owners, be they private citizens or foundations: the *Vieuxtemps*, the *Francescatti*, the *Stauffer*. This was the case of the *Baron Knoop*, the most celebrated of the violins created by Petrus Guarnerius of Venice (fig. 1). After more than two centuries of high-level globetrotting, it is now back in Italy: as the property of the Fondazione Peterlongo which, to honor its statute, has lent it for free and unlimited use to Pavel Vernikov (fig. 3), a superb artist and teacher, a lucid, ironic and melancholy Jewish intelligence, a Ukrainian from Odessa, a wandering musician who has lived in our country for many years, and is the artistic director of the Festival of Portogruaro; he teaches master-classes at the Scuola di Musica di Fiesole, where he works with students from all over Europe and many of the former Soviet satellite countries. Pavel and his violin seem to possess similar char-

115





4. Anche il Quartetto David di Milano, nato nel 1994, suona un Pietro Guarneri fabbricato a Venezia; ecco, su un divano, gli strumenti della formazione (composta da Mauro Loguercio, Gabriele Baffero, Antonio Leofreddi, Marco Decimo): i violini sono un Pietro Guarneri (Venezia, 1724), e un Andrea Guarneri (Cremona, 1689); la viola è di Ferdinando Garimberti (Milano, 1970); il violoncello del parigino Joseph Charotte (1830). La foto è di Melina Mulas, e appare anche sul sito internet della formazione orchestrale (<http://it.geocities.com/quartettodavid>).

The Quartetto David from Milan, founded in 1994, also plays a Pietro Guarneri made in Venice: here, on a sofa, the instruments of the group (composed by Mauro Loguercio, Gabriele Baffero, Antonio Leofreddi, Marco Decimo): the violins are a Pietro Guarneri (Venice, 1724), and an Andrea Guarneri (Cremona, 1689); the viola is by Ferdinando Garimberti (Milan, 1970); the cello is by Parisian Joseph Charotte (1830). The photograph is by Melina Mulas, and also appears on the website of the orchestral group (<http://it.geocities.com/quartettodavid>).

acteristics and a similar spirit; as sometimes happens to couples who live together for a long time. In the city where it was made, however, the *Baron* has yet to be welcomed with the honor it deserves: not simply by staging a worthy concert, but by taking the first steps to win back, with authenticity and verve, a highly esteemed part of the Venetian musical system, and its best traditions of artistic craftsmanship.

☞ Matteo Goffriller, who began working in 1685, came to Venice from Bressanone, continuing the violin making tradition of the Tirol: he is considered the first great violin maker in Venice. One of his instruments, recently restored, was presented last October at the X Triennale of string instruments in Cremona: a robust body, ample sound, strong character. After Goffriller, in the early eighteenth century, when violin music acquired a previously unknown dimension (thanks to the lessons of Johann Sebastian Bach), it was Domenico Montagnana, Carlo Tononi, Santo Serafino, Francesco Gobetti, his principal colleagues, that Pietro met upon his arrival in Venice. He was the nephew of Andrea, a student of Nicolò Amati at the same time as Stradivari, and the first of the greatest family of violin makers in history. Andrea had two sons, who pursued his profession, Pietro Giovanni and Giuseppe Gian Battista, father of Pietro and his brother Giuseppe, the most celebrated of the dynasty, known as *Guarneri del Gesù* because of the sacred monogram – IHS – which distinguished the marker he placed in his instruments. Giuseppe did not follow Pietro to Venice: he stayed in Cremona, where Antonio Stradivari worked during those same years; but he kept in frequent contact with his brother for both private and professional reasons. Pietro would never be registered in the corporation of Venetian violin makers: this privilege was reserved only to those who were born in the Lagoon; his son would succeed, but then went on to choose a different profession: a paradox of protectionism.

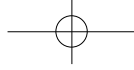
☞ Pietro, who in addition to making violins played them with equally exceptional results, died in 1762: he was killed by pneumonia in just a few short days. In his last years, business had not gone well; he had never been rich, and had probably always worked at home, unable to afford a real atelier. With him, "an entire tradition suddenly died out. After Pietro came Giorgio Serafino, Santo's nephew. But the crisis involved the entire violin making industry in Italy, and exploded rapidly", recounts Carlo Chiesa, a violin maker and historian of string instruments. "During that time, the

best violin makers in the world worked in Venice. Pietro adjusted to a tradition, which had already produced important results at the end of the seventeenth century. He discovered the woods, the varnishes, the Venetian styles; he respected the shape of the body, of the sound holes, the particular line of the arching: he became a "Venetian" violin maker, but with his own specific background. This encounter between two schools made his instruments extraordinary: the violins, the rare violas, the superb cellos" (fig. 4).

☞ For over twenty-five years, Charles Beare, an eminent scholar, has been announcing his history of Venetian violin making. The exhibition held in 2002, organized by the Settimane Musicali di Stresa and the Fondazione Pro Canale, and dedicated exclusively, for the first time ever, to *Venetian Violin Makers of the Eighteenth Century*, was not sufficient to give his project the necessary impulse. Will the exhibition announced for the year 2004 by the Museo Correr, when the Teatro La Fenice will resurrect to the image of its own beauty, be a sufficient catalyst? Curator of the exhibition will be Swiss violin maker Claude Lebet; the project does not stop with the exhibition, but includes the creation of a permanent laboratory, both atelier and showroom, memory and creation.

☞ "The glorious combination of wood and varnish makes the *Baron Knoop* the masterpiece of Pietro's entire production", wrote American industrialist Henry Hottinger in 1967, owner of the richest American collection of Italian violins from the classical period. That year, with a heavy heart, we imagine, he decided to sell the jewel of his collection. The name the violin still bears is a tribute to the English nobleman who bought it at the end of the nineteenth century. We don't know who he bought it from, since it has as yet been impossible to reconstruct the geographic and artistic itinerary of the instrument, from 1743 to the first acquisition of which documented memory exists. "A void which is not surprising" says Chiesa: "In the eighteenth century, violins were not considered valued works of art; they were not considered luxury items for collectors, but objects for every day use. Little is left to document their changes of hand, especially where Venetian instruments are concerned, because the major collections, such as the Correr and Giustiniani family collections, were dispersed. The success of Pietro from Venice comes late compared to his colleagues from Cremona or the other members of his own family, like his brother Giuseppe".

☞ After the death of Baron Knoop – the nobleman, not the vio-



lin – the most celebrated of the “Pietro Guarneris” traveled from London to Vienna, and found a new home in the collection of Theodor Hammerle. In 1937, during the celebrations for the 200<sup>th</sup> anniversary of the death of Antonio Stradivari, Hammerle’s widow took the violin to Cremona, intending to sell it, and entrusted it to a collaborator of the Emil Herman music company of New York, who offered it to Hottinger. The industrialist would possess it for exactly 30 years; he then sold the *Baron Knoop* and many other masterpieces he had been able to collect to the Wurlitzer Company of New York; which in turn, put all the other instruments on the market, keeping only this masterpiece for itself. That was when the Foundation, named for its creator the Milan industrialist Paolo Peterlongo, and founded after World War II to “save and protect the heritage of antique Italian instruments from the dispersion which was taking place during those years”, stepped in. Peterlongo, assisted by experts and musicians, began to travel, and, instrument by instrument, to shape the original nucleus of the future Foundation. France, England and the United States would later be joined by Japan, Korea, Taiwan and now China as the preferred destinations for so many jewels of Italian violin making in recent years. Instruments whose value seems to know no limits, heated by a commercial frenzy which makes them a safe investment, though prices have risen markedly compared to only ten years ago.

☞ The Peterlongo family thus acquired the *ex-Knoop*, *ex-Hammerle*, *ex-Hottinger*. The return home, to Milan, was only the first phase of reacquisition: Brera placed it under its protection, thus claiming it definitively as Italian property, like all the instruments of the Foundation. The violin makers regularly check them and take care of them; but most of all, the “Peterlongo” instruments play, live: they are saved from the perversions of those who are tempted to place the antiseptic glass bell jar of private collecting between the instrument and its true existence, music. Like the overly rigorous protection suffered for example by the *Messiah*, the most famous and most mysterious of the Stradivarius violins, whose voice, the voice of the *Messiah*, is always impending, but has never, as of yet, been heard. Preserved in a bullet-proof and shatter-proof glass display case in the Ashmolean Museum at Oxford, it has become a symbolic image of sterile beauty and perfection, as this all-too-loving care forces its current proprietors to keep it away from tension, from effort, from the life created by sound. It could explode, or break; and to avoid the risk, it remains silent. What a terrible waste!

music

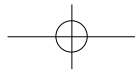
119





☞ The *Cannone*, the Guarneri del Gesù which belonged to Paganini and which should be eternally preserved there”, occasionally “lives”, for particular moments of celebration (the finals of the Paganini Competition) or performances: it was recently played by Massimo Quarta, who recorded the complete set of the six violin concertos of the great virtuoso from Genoa. The *Baron Knopp*, which is 260 years old, is played with comforting regularity. The violins, says the statute of the Fondazione Peterlongo, “are entrusted to professional musicians, so that they might express the best of their artistic qualities with instruments of the highest value and finest quality”. At the death of the founder, the heirs (the foundation is now run by Paolo’s grandchildren) maintained the collection, promising not to dismember it, on the contrary, to increase it and build its recognition, according to the principles of “cultural, artistic and social solidarity” recognized by Italian law in 1991.

☞ The descriptions of the violins read like medical histories, written with the affection of a family physician, who knows his patients one by one, and not with the anonymous *clichés* of a health *garage*, where guests are numbers; a special, obviously technical, vocabulary, which (it would certainly have been appreciated by Carlo Emilio Gadda) seeks its own literary dimension. John Dilworth thus describes Pietro’s instruments: “His work is always expressive, and almost extravagant in its choice of materials and varnishes. It seems that Venice has always been well supplied with fine quality maple, unlike Cremona, where the violin makers were often forced to make do with inferior grade wood. In the works of Pietro one usually finds plates made out of a single piece with a wide and deep flame, well highlighted by his thick blood-red varnish and the bright golden base, so characteristic of the violin makers of Venice. Strongly characteristic are also Pietro’s scrolls, which display an obvious and intricate network of gouge cuts. Overall of a generous width, the lines of the bouts are magnificently proportioned and a clear heritage of his training in Cremona, but they are character-



5. Anche Uto Ughi, nato 59 anni fa a Busto Arsizio, ha suonato, per un periodo, il violino *Baron Knoop*.

Uto Ughi, born 59 years ago in Busto Arsizio, Italy, also played the *Baron Knoop* violin for a time.

6. Il *Baron Knoop* è stato affidato per tre anni, dalla Fondazione Peterlongo, al celebre solista Shlomo Mintz, nato nel 1953 a Mosca ma emigrato a due anni in Israele con la famiglia, che l'ha suonato in parecchie *tournées*.

The *Baron Knoop* was entrusted for three years by the Fondazione Peterlongo, to the famous soloist Shlomo Mintz, born in 1953 in Moscow, but emigrated at the age of two to Israel with his family; he played it in several tours.

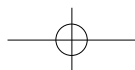
ized by the method he uses as he cuts deeply, with a series of precise and regular incisions from the outside towards the center, using a narrow gouge.”

➤ *Gouge*, a scalpel – also used by surgeons to remove splinters of bone tissue – which is away an *dcu ts;scroll*, the next remeend of the fingerboard, wrapped around itself like a curl; *bouts*, the curves, the sides which turn inwards, like on a human figure, towards the middle of the instrument's body, and a rare eminence of the curved lines of the marble on a roquefa cades. And that into of “extravagance”, a word well-liked by the most renowned composer and violinist in Venice at the time of Pietro Guarneri, Antonio Vivaldi, who gave this title to the 12 concertos of his Opus 4.

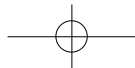
➤ A portrait as truthful as an x-ray, and as affectionate as if these words were dedicated to a beloved person. Violins are in fact “persons”, says Salvatore Accardo, a cardinal king and his Stradivarius, formerly owned by Zino Francescatti and forever linked by its name to its former owner, an extraordinary musician: “At the end of the first concerts where I played the ex-Francescatti, members of the audience would always come to wait for me at the theatre exit. They were astounded; they were they had heard Francescatti: it was still him, not me, playing. A great instrument carries with it the character of those who have played it, their soul”. “A *nima*”, or soul, is the Italian name for the esound-post, as small, secret part of the instrument. It is not visible; you have to look for it. The Venetian Guarneris (and Venice, for violin making, see must be as important as the mythical Cremona) have a soul: they seem to be the sons and brothers of that great season of Venetian civilization which learned to open and govern its vivacious fan of colors, creative spirits, and witty invention. Canaletto, Vivaldi, Goldoni. “The soul of the *Knoop*”, explains Pavel Vernikov, “is generous, sensitive, subtle, warm, expressive, delicate and powerful all at the same time. A greatness which I have yet to finish exploring”. Does one not speak in these terms about a person one will never tire of loving?

Before Vernikov, it was played by Uto Ughi (fig. 5) and Shlomo Mintz (fig. 6) who confirm the extraordinary qualities of the instrument. Created in a house-workshop on San Lio, after three centuries of travelling throughout the world, it is time for this Guarneri to come and breathe the humidity in which it was “incubated”, to come back so that its sound and spirit might reverberate once again in the place where it was conceived, thought out, built; where it played for the first time over two and a half centuries ago.

music







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

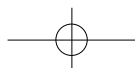
intervista ad Augusto Gentili

il dipinto

1. Vittore Carpaccio,  
*Giovane cavaliere in un paesaggio*,  
Madrid, Museo Thyssen-  
Bornemisza.  
Vittore Carpaccio, *Portrait  
of a Young Knight in a Landscape*,  
Madrid, Thyssen-  
Bornemisza Museum.

«Fino ad oggi, è stato considerato un dipinto dei più misteriosi: sia perché non è nota la sua storia, sia perché nessuno era riuscito a identificarne il soggetto che ritrae; per giunta, appartiene ad un autore di cui molto si ignora: non ne sappiamo neppure le date di nascita e di morte», spiega Augusto Gentili, grande studioso del Cinquecento veneziano, docente di Storia dell'Arte moderna, e Teoria e Storia della Produzione e Committenza artistica a Ca' Foscari, a cui fa capo una rivista scientifica, «Venezia Cinquecento», giunta a 24 volumi. L'artista (abbastanza) misterioso è Vittore Carpaccio, nato a Venezia, come Vettor Scarpaza, o Scarpazo, tra il 1460 e il 1465, morto tra l'ottobre 1525 e il giugno 1526, autore di celebri cicli di *Storie* (quelle di *Santo Stefano*, purtroppo, ripartite tra Milano, Parigi, Berlino e Stoccarda: nulla rimane nella città dove furono concepite, figg. 2, 3, 4), e d'importanti capolavori, tra cui anche la tavola, ora divisa, una metà al Correr e l'altra al Getty Museum di Los Angeles (Giandomenico Romanelli, direttore dei Civici Musei di Venezia, parla perfino di Francesco Algarotti come autore di questa operazione), che raffigura *Due dame veneziane* (fig. 6) e la *Caccia in valle* (fig. 5). E l'opera, perfino più carica d'ignoto che non lo stesso autore, è il *Ritratto di cavaliere* (fig. 1) della Collezione Thyssen-Bornemisza, a Madrid, nel museo di Palazzo Villahermosa, di cui, come recita il catalogo ufficiale, «il capolavoro è una delle gemme».

«E credo bene», esclama Gentili: «Il dipinto è anche uno dei primi esempi nella pittura europea, se non il primo in assoluto, di ritratto a figura intera». In primo piano, un giovane cavaliere, in piedi, nella sua armatura; dietro, un personaggio a cavallo, celata alzata, lancia in resta, abito nero e giallo-oro; più dietro ancora, una città fortificata; e, tutt'attorno, un paesaggio di fiori ed animali, con, in primo piano, un ermellino. Due cartigli (in basso a destra e a sinistra), con la firma e una data, 1510, e un motto, «malo mori quam foedari», preferisco morire



2. Vittore Carpaccio, *Storie di Santo Stefano per la Scuola di Santo Stefano a Venezia*, *Disputa di Santo Stefano*, Milano, Pinacoteca di Brera.  
 Vittore Carpaccio, *Histories of Saint Stephen for the Scuola di Santo Stefano in Venice*, *Dispute of Saint Stephen*, Milan, Pinacoteca di Brera.



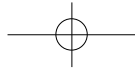
piuttosto che macchiarmi, apparsi dopo un restauro negli anni cinquanta.

«Intanto, diciamo subito», spiega Gentili, «che non si tratta di un semplice ritratto, bensì di una storia. Quella di un eroe finora sconosciuto alla critica, tutta costruita per simboli e per segnali, piuttosto che per sequenze narrative. Il giovane in piedi ripone malinconicamente la spada: in un atteggiamento simile alle statue di eroi nei monumenti funerari; nel piano intermedio, compare un cavaliere, secondo l'iconografia consolidata del *miles christianus*; e si tratta sempre del medesimo personaggio, che incontra una morte precoce in battaglia o duello, come suggerisce l'airone abbattuto dal falco dipinto a sinistra in alto (fig. 7). Non è credibile chi legge uno scudiero nella figura in secondo

piano, con il bel risultato di proporre il cavaliere a piedi e lo scudiero in sella». Dunque, si tratta di un'allegoria, che fa riferimento a due diversi momenti: prima, e dopo la morte eroica. «Perché il cavaliere muore per difendere il proprio onore, come comunque spiegano, anche senza il cartiglio restaurato con il motto "meglio morire che contaminarsi", il giglio oppresso dal rovo, e il candido ermellino in primissimo piano» (fig. 8). E allegorica, non reale, è anche la città ritratta sullo sfondo: «Una delle

tante fortezze veneziane, a difesa di punti strategici delle coste mediterranee».

Finora, misterioso non solo il dipinto, ma anche la sua storia. Prima che lo acquistasse il barone Hans Heinrich Thyssen von Bornemisza, erede di una dinastia tedesca di imprenditori dell'acciaio iniziata con August (1842-1926) a Mülheim, erano noti pochi e relativamente recenti passaggi di proprietà: dalla collezione inglese di Vernon Wentworth di Barnsley, nello Yorkshire, la tela era transitata in due raccolte americane (Sulley e Hahn, di New York); e sempre in passato attribuita ad Albrecht Dürer (1471-1528), perché ne portava il monogramma apocrifo. «È grande merito di Rosella Lauber, giovane studiosa delle più interessanti, aver rintracciato, nell'Archivio di Stato di Venezia, documenti attraverso cui si attesta che, verosimilmente,



proprio il nostro dipinto era tra quelli Barbaro-Nani, poi passati a Marina Nani in Donà; in "Arte Veneta", Lauber ne certifica la presenza a Venezia fino al 28 marzo 1761: data di una stima che lo descrive, s'intende come Carpaccio».

☞ Allora, non potrebbe essere un Barbaro, magari proprio Ermolao morto nel 1493, il personaggio ritratto, come sostiene Guido Perocco? «No, lo escludo. Intanto, perché mai Ermolao, che era un umanista e non un soldato? Poi, perché uno di casa Barbaro, che non ha mai avuto importanti guerrieri? Infine, il blasone di famiglia non è nero e oro, i colori del personaggio a cavallo nella tela Thyssen, e di quello in piedi, con la divisa sulle scarpe e sulla spada. Credo che il passaggio in casa Barbaro sia solo una tappa intermedia del lungo cammino percorso da questo dipinto. Ma delle tante identificazioni, per me tutte errate, che sono state fin qui azzardate, parleremo tra un attimo. Perché prima, c'è ben altro da dire».

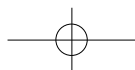
☞ E cioè? «Che la data leggibile nel cartiglio, 1510, se vista da vicino, appare assai pasticciata; e su essa c'è non poco da dubitare. In sua assenza, infatti, certo non si penserebbe, e mai si era pensato, a una simile datazione, chiaramente contraddetta dalla ricchezza di dettagli significanti e da una profusione semiotica che riporta semmai ai primi anni del secolo, e ai teleri di San Giorgio nel ciclo per la Scuola dalmata, San Giorgio degli Schiavoni (fig. 9). Quindi, nonostante quella data scritta nel dipinto, io penso ad un'opera anteriore di circa un decennio. Per cui ne consegue che non dovremo cercare un personaggio, e un evento, del tempo in cui si svolgono le guerre di Cambrai, appunto attorno al 1510; ma un personaggio, e un evento, delle guerre turche, che hanno il loro culmine tra il 1499 e il 1502».

☞ «E il nostro *Cavaliere* è morto ancor giovane. Non è riuscito a sfuggire alle insidie dello stagno fangoso, o del mare; del cagnaccio, ne parleremo, che sale dal declivio; dei falchi che scacciano, o abbattano, uccelli più deboli e miti. Il sentiero di questo soldato, arido e sassoso, che un albero quasi completamente disseccato domina, passa per un prato dai mille fiori diversi: la difficile via della virtù, che attraversa il giardino del dolore e della morte, della memoria e della rinascita. E poi, altri simbolici animali testimoniano la magnanimità, la mitezza, la lealtà di chi è eternato nel dipinto; e il più importante, il pavone alto sulle mura (fig. 7), gli promette l'eternità».

☞ Già: tantissimi i fiori dipinti in questo capolavoro; Gentili

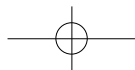
il dipinto

125



elena, spiega, interpreta: «La pervinca azzurra, il cui nome deriva da *vincire*, legare, sottintende fedeltà alla memoria, ed è il fiore azzurro del cielo. Gli iris, che in greco significa arcobaleno ed è anche il nome della messaggera degli dei, hanno foglie come lame di spada, gladioli, spesso usati per indicare le sofferenze di Maria per la morte di Cristo, che appunto la trapassano come spade. L'aquilegia blu, in francese *ancholie*, e in cui Erwin Panofsky legge la *melancholie*, ha connotazione funebre: morte, dolore. Il cespuglio fiorito sopra la fonte, cioè il ranuncolo: anche qui, una connotazione funeraria, sostanze velenose, la morte. L'anemone rosso, fiore del vento in greco, ha il significato di vita breve, collegato nella mitologia alla morte di Adone; sangue di Adone e nettare sparso da Venere: poi, per estensione, la morte di Cristo e le gocce di sangue cadute dalla Croce». Ancora: «La salvia, da *salvare*, provvista di qualità medicinali; pianta sempreverde, sottintende l'eternità del ricordo, ed è comunque di sapore tombale. Il narciso, per Clemente Alessandrino ornamento degli inferi, che si colorisce di lutto quando Cerere piange la scomparsa di Proserpina, rapita agli inferi. Altri simboli mortuari sono l'arum; il rovo; il crisantemo; la violetta, almeno secondo Persio, perché in Bernardo sottintende invece il martirio e la crocifissione». Per finire con piante e fiori, il miosotis rappresenta la memoria: «Non a caso, noi lo chiamiamo nontiscordardime»; il fiordaliso «guarisce, spiega Plinio, le ferite del centauro Chirone, colpito da una freccia avvelenata con il sangue dell'Idra»; «il giglio opposto al rovo rappresenta, come il duello tra il falco e l'airone, la lotta tra l'integrità e l'insidia; la purezza e il fiore del Paradiso contro il male e la morte; la corona di spine di Cristo è fatta, del resto, proprio di rovi che, dice sempre Plinio, derivano dalla pestilenza del suolo».

«Man onmen o significativid eifior ie dellep iante, che Carpaccio rappresenta nel dipinto, sono gli animali che egli introduce» dice Gentili; ecco, quindi, un'altra elencazione, non meno dotta e sapiente della precedente. «Il pavone possiede collaudata ambivalenza simbolica. Sfoggia le piume, ed è la vanità; è consapevole della propria bellezza, ed è l'orgoglio; fa la ruota quando viene lodato, ed è la superbia. Ma il Vecchio Testamento e le fonti della Patristica dicono anche che la sua carne non va in putrefazione; e inoltre, rinnovando le penne della coda a primavera, rappresenta la resurrezione; insomma, promette l'eternità e l'immortalità a chi sappia scansare le doti negative: la superbia, l'or-



goglio, la vanagloria». Ancor più trasparenti, poi, i significati dell'ermellino: «Già Leonardo, nel *CodiceH* conservato all'Institut de France a Parigi, spiega che "prima si lascia pigliare a' cacciatori che volere fuggire nella infangata tana, per non maculare la sua gentilezza"; ma poi, lo troviamo in vari *Trionfi della Castità, o della Morte* che trionfa pure sulla Castità; intanto tuniche e in mille incisioni; nelle vesti di sovrani e magistrati; a Palazzo Zuccari, diventa l'*animi candor*; Ferdinando I, re di Napoli, proprio con il



motto "malo mori quam foedari", fonda un Ordine che s'intitola a questo animale; mentre invece, in qualche medaglia rinascimentale fiorentina, all'ermellino viene accostato un altro motto, tuttavia di analogo significato, "prius mori quam turpari"».

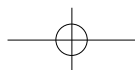
➤ E gli altri animali del *Cavaliere Thyssen*? «Il falco appollaiato sull'albero insidia gli uccelli più piccoli, tra cui dei passeri; e il Salmo 123 recita: "La nostra anima come un passero / è stata sot-

3. Vittore Carpaccio, *Storie di Santo Stefano* per la Scuola di Santo Stefano a Venezia, *Predica di Santo Stefano*, Parigi, Musée du Louvre.

Vittore Carpaccio, *Histoires of Saint Stephen for the Scuola di Santo Stefano in Venice, Saint Stephen Preaching*, Paris, Musée du Louvre.

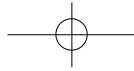
tratta al laccio dei cacciatori / il laccio è stato strappato / e siamo stati liberati". La gru sta per lealtà, vigilanza, custodia; l'airone, per dolore, malinconia, rimembranza; le rane e i rospi, per lussuria, vizio, corruzione, morte sordida; l'avvoltoio, per morte e consumazione; l'anatra e l'alcione, per la tranquillità e la serenità; i conigli e le lepri, per timore, fuga dalle insidie. Il cervo rappresenta la mitezza cristiana ed è quindi l'uomo giusto e mansueto. La lotta tra il falco e l'airone ha esito dubbio, fin dai tempi di Plinio; ed è una materia nota fin dall'Ariosto, nel cui primo libro dell'*Orlando furioso*, riferendosi ad Angelica e Rinaldo, è scritto che "l'odia e fugge ella più che gru falcone". Ma di tutti gli animali presenti, per me, il più importante è il cane (fig. 10)».

➤ E perché proprio il cane? «Perché è un cagnaccio; un cane grande; un gran cane». E allora? «È ripreso pari pari da un celebre disegno di Pisanello; in atteggiamento d'insidia, opposto al cane buono che accompagna l'uomo a cavallo. Allora, è un gran can; cioè un Gran Khan: è un riferimento esplicito al sultano ottomano. Il primo marzo 1501, Francesco degli Allegri pubbli-



UN CAPOLAVORO DI VITTORE CARPACCIO E I SUOI INFINITI MISTERI



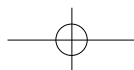


4. Vittore Carpaccio, *Storie di Santo Stefano* per la Scuola di Santo Stefano a Venezia, *Consacrazione di Santo Stefano*, Berlino, Staatliche Museen.  
 Vittore Carpaccio, *Histories of Saint Stephen for the Scuola di Santo Stefano in Venice, Consecration of Saint Stephen*, Berlin, Staatliche Museen.

ca un cantare, dal titolo *La convocazione de gli Signori de la Christianitate contra el Turcho*, invitando alla Crociata le città venete e i principi cattolici; ne comprendiamo meglio la funzione e le intenzioni quando ritroviamo il suo nome in calce ad un componimento in terzine, incluso in un foglio volante che, poco più tardi, proclama la lega tra papa Alessandro VI, la Serenissima e Ladislao re di Boemia e d'Ungheria, per disfare "l'iniusta fede del mastino e gran serpente divorator di nostra sancta fede Turcho cane"; mastino e cane: non è certo la prima volta che il paragone ricorre». Infatti, «già in un altro libro, *Attila flagellum Dei*, edito a Venezia il 20 gennaio 1472 da Gabriele e Filippo di Pietro, e conservato al Correr, si parla di "Attila e la sua canina rabia", nonché, "nel tempo presente", della "abominabile persecuzione de lo perfido cane Turcho". Infine, proprio Carpaccio, nel ciclo di Sant'Orsola, che proviene dall'omonima Scuola ed è ora alle Gallerie dell'Accademia, eseguito nell'ultimo decennio del Quattrocento e che io ritengo preceda solo di qualche anno il *Cavaliere* Thyssen, compie una sovrapposizione metaforica, già a lungo consegnata ai testi scritti, tra le stragi degli Unni e quelle dei Turchi. Maometto il conquistatore, visto come il principe dell'empietà e precursore dell'Anticristo, è solo un moderno duplicato di Attila; e, nella propaganda occidentale, "Attila fiol d'un can" è l'immodificabile modello del Gran Khan, che non sottintende soltanto un gioco di parole; mentre Khan, lo sappiamo tutti, in realtà significa soltanto Capo».

➤ Gentili, perlustrato con tale profondità il dipinto, ora possiamo esaminare almeno alcune delle identificazioni che, nel tempo, il "nostro" *Cavaliere* ha avuto? «Finora, si sono avanzate numerose ipotesi. Di quella di Ermolao Barbaro ho già detto. Berenson pensava a un giovane di casa Asburgo; Rodolfo Pallucchini notava somiglianze con il *Ritratto dell'Arlinghieri* di Pinturicchio, nel Duomo di Siena; ma, soprattutto, diversi studiosi, tra cui Pietro Zampetti, Robert Weiss e Marina Massa, credono di individuarvi Francesco Maria della Rovere, duca di Urbino, che aveva 20 anni nel 1510, e i colori del cui blasone sono appunto nero e oro. Ma, a parte che nel 1510 il della Rovere è un nemico di Venezia, all'epoca egli è soprattutto ben vivo: morirà solo nel 1538. E poi, c'è il ritratto che Tiziano gli fa attorno al 1536-1538 (fig. 11), quando Francesco Maria è prossimo alla morte, ma non lo sa: e mai nessuna durezza di vita militare, malattia o chissà che altro, potrebbe mutare il giovane e bel *Cavaliere* di Car-

il dipinto





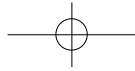
5. Vittore Carpaccio, *Caccia in valle*, Los Angeles, Paul Getty Museum.  
 Vittore Carpaccio, *Hunting in the Valley*, Los Angeles, Paul Getty Museum.

6. Vittore Carpaccio, *Due dame veneziane*, Venezia, Museo Correr.  
 Vittore Carpaccio, *Two Venetian Ladies*, Venice, Museo Correr.

paccio nel signore scavato e malridotto che Tiziano eterna. Infine, manca ogni indizio che indichi eventuali rapporti di Carpaccio con Urbino». E chi altri, poi? «Rona Goffen, nel 1983 in "Arte Veneta", crede di riconoscervi Antonio da Montefeltro, vissuto in Urbino nella seconda metà del Quattrocento, e morto nel 1500 di malattia polmonare, quando aveva tra i 55 e i 60 anni; ma, a parte che, come anche Francesco Maria della Rovere, aveva come motto "non mai", e non la dizione presente sul cartiglio nel dipinto di Carpaccio, l'età e la causa della morte sono sufficienti per cancellarlo. Il motto presente nel dipinto è invece lo stesso dell'Ordine dell'Ermellino, istituito dal re di Napoli Ferdinando I d'Aragona; e forse per questo c'è chi, Agathe Rona nel 1983, ha creduto d'identificare nel nostro suo nipote, Ferdinando II. Che nasce nel 1467, e muore, a soli 28 anni, nel 1496, stremato da lunghi periodi di battaglie; ma non in guerra: probabilmente, di malaria. Poi, nel blasone aragonese mancano l'oro e il nero; il motto di Ferdinando II era "probanda decorum"; e non conosciamo alcun elemento che leghi Carpaccio a Napoli: quindi, credo che sbagli chi ha compiuto questa identificazione. Come pure Pietro Scarpa, che, nel 1991, pensa a Cito da Perugia, oscuro capitano mercenario al servizio di Venezia nella guerra di Cambrai, ucciso in battaglia nel 1510: infatti, come ho detto, ritengo che il dipinto di Carpaccio sia precedente di circa un decennio; e nessuno avrebbe fatto celebrare in pittura un soldato sconosciuto, e, per giunta, "foresto"».

➤ Allora, non sapremo mai il nome del *Cavaliere*, che muore giovane, in battaglia contro i Turchi attorno al 1500? «E perché essere tanto pessimisti? In realtà, di questo *Cavaliere* sappiamo molto; conosciamo quasi tutto di lui, e della sua storia; e potremo ancora seguire, nelle cronache contemporanee, il suo blasone nero e oro; e magari, anche la locanda all'insegna del Cavallino, in grande evidenza in alto a sinistra nel dipinto (fig. 7). Cercando il suo nome, che, lo assicuro, possiamo trovare a Venezia. Ma questo, il resto della storia e anche il nome, lo racconterò un'altra volta».

(a cura di Fabio Isman)



AMA STERPIECEB Y VITTORE CARPACCIO AND ITS INFINITE MYSTERIES

## PERHAPS A NAME CAN BE GIVEN TO THE “THYSSEN KNIGHT”; AND THIS IS HIS CONTEXT

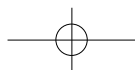
an interview with Augusto Gentili

the painting

“Until now, it has been considered one of the most mysterious paintings: both because its history is unknown, and because no one has been able to identify the subject it portrays; in addition, it is by an author we know very little about: we do not even know the dates of his birth or his death”, explains Augusto Gentili, a great scholar of sixteenth century Venice, professor of History of Modern Art, and Theory and History of Artistic Production and Patronage at Ca’ Foscari, who directs a scientific magazine entitled *Venezia Cinquecento*, now in its 24th issue. The (rather) mysterious artist is Vittore Carpaccio, born in Venice as Vettor Scarpaza, or Scarpazo, between 1460 and 1465, died between October 1525 and June 1526, the author of celebrated cycles of *Histories* (the *Saint Stephen* cycle, unfortunately, is divided between Milan, Paris, Berlin and Stuttgart: nothing remains in the city where it was conceived, figs. 2, 3, 4) and important masterpieces, including the panel depicting *Two Venetian Ladies* (fig. 6) and the *Hunt in the Valley* (fig. 5), now divided, half at the Correr and the other half at the Getty Museum of Los Angeles (Giandomenico Romanelli, director of the Civic Museums of Venice, speaks of Francesco Algarotti as the perpetrator of this operation). And the work, carrying a greater burden of mystery than its author, is the *Portrait of a Young Knight* (fig. 1) from the Thyssen-Bornemisza Collection in Madrid, of which, as the official catalog recites, “this masterpiece is one of the gems”.

“I should hope so”, exclaims Gentili: “The painting is also one of the first examples in European painting, if not the first ever, of a full-figure portrait”. In the foreground, a young horseman, standing, in his armour; behind him, a figure mounted on a horse, his visor lifted, his javelin at rest, dressed in black and golden yellow; further in the background, a fortified city; and all around, a landscape with flowers and animals, and in the foreground, an ermine. Two scrolls (at the bottom, on the right and on the left), with the signature and a date, 1510, and the

131





7. Vittore Carpaccio,  
*Giovane cavaliere in un paesaggio*  
 (dettaglio), Madrid,  
 Museo Thyssen-  
 Bornemisza: si notino, in  
 particolare, il falco che  
 abbatte l'airone, e il  
 pavone «alto sulle mura».  
 Vittore Carpaccio, *Portrait*  
*of a Young Knight in a Landscape*  
 (detail), Madrid, Thyssen-  
 Bornemisza Museum: note  
 the detail of the falcon  
 which captures the heron,  
 and the peacock "high on  
 the walls".

motto "malo mori quam foedari", I would rather die than disgrace myself, which reappeared after a restoration in the Fifties. "To start with, let us say right off", explains Gentili, "that this is not simply a portrait, but a story. The story of a hero heretofore unknown to the critics, constructed around symbols and signs rather than narrative sequences. The standing young man sadly puts down his sword: in an attitude similar to the statues of heroes on funerary monuments; in the middle plane appears a horseman, as in the consolidated iconography of the *miles christianus*; it is the same person, who encounters an early death in battle or in a duel, as suggested by the heron killed by a hawk painted at top left (fig. 7). Those who think the figure behind is a squire are not credible since they produce the excellent result of hypothesizing the knight on foot and the squire in the saddle". Thus, this must be an allegory, which refers to two separate moments: before, and after a heroic death. "Because the knight dies to defend his honour, as explained by the lily oppressed by the thorn bushes, and the candid ermine in the very forefront (fig. 8), without even considering the restored scroll with the motto 'better to die than to disgrace oneself'". And allegorical, not real, is the city painted in the background: "One of the many Venetian fortresses, defending strategic points on the coasts of the Mediterranean Sea".

So far, not only is the painting mysterious, so is its history. Before it was purchased by Baron Hans Heinrich Thyssen von Bornemisza, heir to the German dynasty of steel manufacturers founded by August (1842-1926) in Mulheim, only a few relatively recent changes of hand were known: from the English collection of Vernon Wentworth of Barnsley, in Yorkshire, the canvas had passed through two American collections (Sulley and Hahn, in New York); and in the past it had been attributed to Albrecht Dürer (1471-1528), because it carried his apocryphal monogram. "Tribute must be paid to Rosella Lauber, one of our most interesting young scholars, for having found, in the State Archives of Venice, documents which testify to the probability that our painting belonged to the Barbaro-Nani collection, then went to Marina Nani in Donà; in *Arte Veneta*, Lauber certifies its presence in Venice until March 28, 1761: the date of an estimate which describes it as being by Carpaccio."

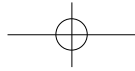
Could the figure then have been a Barbaro, perhaps even Ermolao, who died in 1493, as Guido Perocco sustains? "No, I ex-

clude that possibility. First of all, why Ermolao, who was a humanist and not a soldier? Then, why a member of the Barbaro family, which never produced famous warriors? And finally, the family coat of arms is not black and gold, the colors of the person on horseback in the Thyssen canvas, and the one on foot, with the ensign on his shoes and his sword. I believe the passage through the Barbaro family was only an intermediate step of a long itinerary endured by this painting. But of the many identifications which have been ventured until now, which I believe are all in error, we will speak of in a minute. Because there is much else to be said first”.

☞ And what? “That the date that may be read in the scroll, 1510, if closely examined, looks rather fudged; and there is much to be doubted about it. Were it not there, in fact, one would certainly not expect, and no one ever did, a similar date, clearly contradicted by the wealth of significant details and a semiotic profusion that takes one back to the early years of the century, to the canvases of Saint George in the cycle for the Scuola Dalmata, San Giorgio degli Schiavoni (fig. 9). Therefore, despite the date that appears on the painting, I believe the work to be dated at least ten years earlier. And consequently we are not looking for a figure, and an event, that occurred during the War of Cambrai, around 1510, but a figure, and an event, from the Turkish wars, which climaxed between 1499 and 1502”.

☞ “And our *Knight* died young. He was unable to escape the insidious nature of the muddy marshes, or of the sea; or of the dog we will speak of later, who climbs out of the ravine; of the hawks who chase, or kill, weaker and more gentle birds. The path of this soldier, arid and rocky, dominated by an almost totally dried up tree, runs through a field with a thousand different flowers: the difficult path of virtue, which crosses the garden of pain and death, of memory and resurrection. And there are other symbolic animals testifying to the magnanimity, the tranquillity, the loyalty of the person immortalized in the painting; and what is more important, the peacock perched high up on the wall promises him eternity” (fig. 7).

☞ Yes: there are many flowers painted in this masterpiece; Gentili lists them, explains and interprets them: “The blue periwinkle, whose name derives from *vincire*, to bind, signifies loyalty to the memory, and is the blue flower of the Sky. The iris, which in Greek signifies rainbow, is also the name of the messenger of



the gods, they have leaves like the blades of swords, *gladiolae*, often used to indicate the sufferings of Mary for the death of Christ, which pierce her like swords. The blue columbine, 'ancholie' in



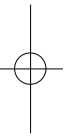
8. Vittore Carpaccio, *Giovane cavaliere in un paesaggio* (dettaglio), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza: si noti, in particolare, l'ermellino raffigurato in primissimo piano. Vittore Carpaccio, *Portrait of a Young Knight in a Landscape* (detail), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza; note, in particular, the ermine represented in the foreground.

French, into which Erwin Panofsky reads 'mélancholie', has funerary connotations: death, pain. The flowered bush above the source, the buttercup: here too, there is a funerary connotation, poisonous substances, death. The red anemone, the wind flower in Greek, signifies a short life, connected in mythology to the death of Adonis; the blood of Adonis and nectar spilled by Venus: then, by extension, the death of Christ and the drops of blood fallen from the Cross". And more: "Sage, in Italian 'salvia', from 'salvare', to save, imbued with medicinal qualities; an evergreen plant, it signifies the eternity of memory, and is associated with burial. The narcissus, which Clemente Alessandrino describes as the ornament of Hell, takes the color of mourning when Ceres grieves over the disappear-

ance of Proserpine, kidnapped and taken to Hell. Other mortuary symbols are the arum; the thorn bush; the chrysanthemum; the violet, as least according to Persius, since in Bernardo it comes to signify martyrdom and crucifixion". And the last of the plants and flowers, the miosotis, represents memory: "It is not a coincidence that we call it 'forget-me-not'"; the lily heals, explains Plinius, "the wounds of the centaur Chiron, struck by an arrow poisoned with the blood of the Hydra"; "the lily opposed to the thorn bush represents, like the duel between the hawk and the heron, the battle between integrity and betrayal; purity and the flower of Paradise against evil and death; Christ's crown of thorns is in fact made from thorn bushes which, says Plinius again, derive from the pestilence of the earth".

☞ "But no less significant than the flowers and the plants, which Carpaccio represents in his painting, are the animals he introduces", says Gentili; and proceeds with another list, no less erudite and knowledgeable than the preceding one. "The peacock

the painting





9. Vittore Carpaccio, Ciclo per la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, *San Giorgio in lotta contro il drago* (dettaglio), Venezia, San Giorgio degli Schiavoni.

Vittore Carpaccio, Cycle for the Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, *Saint George and the Fight Against the Dragon* (detail), Venice, San Giorgio degli Schiavoni.

possesses a time-tested symbolic ambivalence. He shows off his feathers, and becomes vanity; he is aware of his own beauty, and is pride; he spreads his tail-feathers when he is praised, and this is conceit. But the Old Testament and the sources of Patristics also say that his flesh does not decompose; and in addition, by renewing his tail-feathers in spring, he represents the resurrection; he thus promises eternity and immortality to those who are able to avoid his negative characteristics: conceit, pride, presumption". The meaning of the ermine is even more transparent: "Leonardo, in the *Codex H* preserved at the

Institut de France in Paris, explains that 'he would let himself be caught by hunters rather than take refuge in a muddy burrow, to avoid staining his beauty'; but then, we find him in many *Triumph of Chastity, or of Death* which also triumphs over Chastity; on many trunks and a thousand engravings; on the clothing of kings and magistrates; in Palazzo Zuccari, he becomes the *animi candor*; Ferdinando I, King of Naples, founds an Order which takes the name of this animal, with the motto 'malo mori quam foedari'; whereas in certain Florentine Renaissance medallions, the ermine is linked to a different motto, with a similar meaning, 'prius mori quam turpari'.

And the other animals in the Thyssen *Knight*? "The hawk sitting in the tree attacks the smallest birds, including sparrows; and Psalm 123 recites: 'Our soul is like a sparrow, it has been saved from the hunter's snare, the snare has been torn and we have been freed'. The crane stands for loyalty, vigilance, care; the heron for pain, melancholy, remembrance; the frogs and the toads for lechery, vice, corruption, a sordid death; the vulture, for death and consumption; the duck and the halcyon for tranquillity and serenity; the rabbits and the hares, for fear, flight from danger. The deer represents Christian humility and therefore signifies the righteous and gentle man. The battle between the hawk and the heron is seen to have a dubious outcome, since the times of Plinius; and it is a theme known since Ariosto, when in the first book of his *Orlando furioso*, referring to Angelica and

10. Vittore Carpaccio, *Giovane cavaliere in un paesaggio* (dettaglio), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza: si noti, in particolare, la figura del cane «in atteggiamento d'insidia».

Vittore Carpaccio, *Portrait of a Young Knight in a Landscape* (detail), Madrid, Thyssen-Bornemisza Museum: note the figure of the dog "in an aggressive stance".



Rinaldo, he writes that 'she hates and flees more than a crane from a falcon'. But of all the animals present, I think the most important one is the dog (fig. 10)".

☞ And why the dog? "Because he is a quite a dog; a big dog; a great dog". So? "He is copied exactly from a famous drawing by Pisanello; his attitude is a dangerous one, as opposed to the good dog who accompanies the man on horseback. So he is a big dog, a 'gran can', that is a Gran Khan: an explicit reference to the Turkish Sultan. On March 1<sup>st</sup>, 1501, Francesco degli Allegri publishes an ode, entitled *La convocazione de gli Signori de la Christianitate contra el Turcho*, inviting the cities of the Veneto and the Catholic princes to participate in the Crusades; we understand its functions and intentions better when we find his name at the bottom of a composition in tercets, included in a flyer which, shortly thereafter, proclaims the alliance between Pope Alexander VI, the Serenissima and Ladislao King of Bohemia and Hungary, to defeat 'the unjust faith of the mastiff and great serpent who de-

vours our saintly faith the Turkish dog'; mastiff and dog: it is certainly not the first time this comparison recurs". In fact, "a previous book, *Attila flagellum Dei*, published in Venice on January 20 1472 by Gabriele and Filippo di Pietro, and conserved at the Correr, speaks of 'Attila and his canine rage' and 'in the present time', of the 'abominable persecution of the perfidious Turkish dog'. And finally, Carpaccio himself, in the cycle of Saint Ursula, originally in the homonymous School and now at the Accademia Gallery, painted in the final decades of the xvth century and which I believe precedes the Thyssen *Young Knight* by only a few years, makes a

the painting



metaphorical superposition, long acquired by written texts, between the massacres of the Huns and the massacres of the Turks. Mohamed the conqueror, seen as the prince of evil and the precursor to the Antichrist, is simply a modern duplicate of Attila; and, in western propaganda, 'Attila, son of a dog' is an un-

changeable model of the Gran Khan, and not simply a play on words; whereas Khan, as we all now, actually simply means Chief".

☞ Gentili, having examined the painting in such depth, may we now examine some of the identifications which, in our time, have been attributed to "our" *Young Knight*? "Until now, many hypotheses have been advanced. I have already mentioned Ermolao Barbaro. Berenson thought he might be a young Hapsburg; Rodolfo Pallucchini noted a resemblance with the *Portrait of Arlinghieri* by Pinturicchio, in the Cathedral in Siena; but many scholars, including Pietro

Zampetti, Robert Weiss and Marina Massa, think they can identify Francesco Maria della Rovere, Duke of Urbino, who was 20 years old in 1510, and whose coat of arms in fact bore the colors black and gold. But apart from the fact that in 1510 della Rovere was an enemy of Venice, at the time he was above all quite alive: he died only in 1538. And then, there is the portrait of him painted by Titian around 1536-38 (fig. 11), when Francesco Maria is on the point of death, but does not know it: and no harshness of military life, illness or whatever else could change the handsome young *Knight* by Carpaccio into the sunken and afflicted man that Titian immortalized. And finally, there is no clue to any relationship between Carpaccio and Urbino". So who, then? "Rona Goffen, in 1983 in *Arte Veneta*, thinks it might be Antonio da Montefeltro, who lived in Urbino in the second half of the XVth century, and died in 1500 of a pulmonary ill-

11. Tiziano Vecellio, *Ritratto di Francesco Maria della Rovere*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Tiziano Vecellio (Titian), *Portrait of Francesco Maria della Rovere*, Florence, Galleria degli Uffizi.

ness, when he was between 55 and 60 years old; but besides the fact that, like Francesco Maria della Rovere, his motto was 'non mai', and not the words painted on the scroll in Carpaccio's painting, the age and cause of death are enough to dismiss it. On the other hand, the motto in the painting is the same as the Order of the Ermine, founded by the King of Naples, Ferdinando I of Aragon; and this may be why some, like Agathe Rona in 1983, thought to identify our man as his grandson Ferdinando II. Born in 1467, he died at the early age of 28, in 1496, exhausted by long stretches of battle; but he died not in war, probably of malaria. The Aragona coat of arms is not black and gold; the motto of Ferdinando II was 'probanda decorum'; and we have no elements that link Carpaccio to Naples; I therefore think that whoever made this identification is in error. As is Pietro Scarpa who, in 1991, suggested Citolo da Perugia, an obscure mercenary captain at the service of Venice in the war of Cambrai, killed in battle in 1510: in fact, as I have said, I believe Carpaccio's painting to precede this date by about ten years; and no one would have celebrated an unknown soldier, a 'foreigner' to boot, in a painting".

☞ Then, will we ever know the name of the *Knight*, who died young in battle against the Turks around 1500? Actually, we know a great deal about this *Young Knight*; we know almost everything about him, and his story; and we could still follow, in the chronicles of the time, his black and gold coat of arms; and perhaps, even the inn with the sign of the Cavallino, the Little Horse, well displayed at the top left of the painting (fig. 7). Searching for his name which, I assure you, may be found in Venice. But this, the rest of the story, and even the name, I will tell you about next time".

(edited by Fabio Isman)

the painting



IL MERISI È TRAIPOCHI ARTISTI ASSENTI IN LAGUNA

# COME E PERCHÉ LA SERENISSIMA NON HA CONOSCIUTO LA GRANDE ARTE DI CARAVAGGIO

Stefania Mason

1. Carlo Saraceni, *San Francesco e l'angelo*, Monaco, Alte Pinakotek.  
Carlo Saraceni, *Saint Frances and the Angel*, Munich, Alte Pinakotek.

☞ Caravaggio e Venezia: un rapporto d'amore non corrisposto. Mentre la fama e le dicerie, alimentate dalla straordinaria personalità dell'artista, si diffondevano un po' ovunque, la città lagunare restava impermeabile al fascino della sua nuova pittura; chiusa nel rimpianto del secolo d'oro, e nella ripetizione di modelli e moduli del secolo appena concluso. Quanto, sul mancato processo di rinnovamento della cultura pittorica lagunare dell'inizio del Seicento, abbia influito l'Interdetto, lanciato nell'aprile del 1606 da papa Paolo V alla Repubblica di Venezia e destinato a bloccare i rapporti tra la Serenissima e il Papato fino al 1608, è quesito di non facile risposta, anche se si può arguire che lo scontro politico abbia favorito l'isolamento e la conseguente stagnazione dell'arte veneziana. Certo è che non solo lo straordinario portato della sua pittura, ma anche il nome stesso di Michelangelo Merisi, sembrano ignoti alla committenza e al collezionismo veneziano almeno fino al 1620; e pure allora, compaiono soltanto marginalmente e di seconda mano. Infatti, se a quella data torna in patria il veneziano Carlo Saraceni, passato alla scuola del Caravaggio a Roma alla fine del Cinquecento, troppo poche sono le opere eseguite nel breve tempo concesso gli dal destino prima di morire nella terra natale, perché i principi della nuova poetica della "natura" avessero un'immediata ricaduta (fig. 1). Tenebre metaforiche erano calate sulla pittura veneziana; e non erano destinate, almeno per il momento, ad essere rischiarate da fasci di luce naturale.

☞ Diversa appare la situazione a Verona, dove sempre attorno al 1620 si assiste a un movimento, seppur blando, di riforma, in adesione al naturalismo caravaggesco, attraverso artisti come Alessandro Turchi (fig. 2), Marcantonio Bassetti e Pasquale Ottino, che voltano le spalle alla tradizione veneta, e a Roma entrano in contatto con la cultura non solo di Caravaggio, ma anche di Borgianni, Fetti e Gentileschi. Una controprova dell'interesse della città scaligera per gli accadimenti romani è offerta dalla

il "mistero"



2. Alessandro Turchi, detto l'Orbetto, *Resurrezione di Lazzaro*, Roma, Galleria Borghese.

Alessandro Turchi, known as Orbetto, *The Resurrection of Lazarus*, Rome, Galleria Borghese.

testimonianza di Giulio Mancini, che nel 1612 scrive al fratello Deifebo a Siena: «Certi gentilhuomini veronesi han offerto... 200 scudi» per un dipinto di Caravaggio, e lo aggiorna sui prezzi raggiunti dall'artista.

☞ Quanto a Vicenza, curioso, ma indicativo di qualche apertura, è l'episodio della lettera «scherzosa», che ha come protagonisti Caravaggio, un monsignore vicentino e un alto prelato romano, inviata dal cardinale Ottavio Paravicino a Paolo Gualdo nell'agosto del 1603, pochi mesi dopo il rientro in Veneto di quest'ultimo. In quella missiva, il cardinale romano immagina che Caravaggio, recatosi a Vicenza, incontri una singolare figura di prete, riconoscibile in Gualdo stesso. Caravaggio riferisce un accenno del monsignore alla possibilità di fargli avere commissioni nelle chiese venete, o per il vescovo di Padova, osservando però il prelato che non avrebbe voluto vedere neanche da lontano chi gli avesse fat-

to «qualche quadro, che fusse in quel mezzo fra il devoto, et il profano», e cioè lo stesso Caravaggio.

☞ Mentre, dunque, a Verona, o a Vicenza, il nome di Caravaggio è quantomeno evocato, nella capitale della Repubblica, invece, se prestiamo fede a Marco Boschini, il maggiore critico veneziano del Seicento (che nella sua *Carta del navegar pitoresco*, 1660, non lo nomina mai, probabilmente perché non lo conosce; e se lo conoscesse, non lo apprezzerrebbe), la fortuna di certa produzione pittorica, debitrice delle invenzioni del Merisi, doveva essere assai scarsa. Nel *Vento Quarto*, ai versi 231-240 del poema boschiniano, infatti, si racconta di un mercante forestiero arrivato in città con quadri di nature morte, e del dileggio dei veneziani, che appare perfino smaccato: in essi si raffigurano pomi e meloni, quando a Venezia si vuole carne («bei nudi, ben disegnati, con forma e sodezza»; non «frutti mal sani e così crudi»). «Ma queste è bagatelle, in quanto a l'arte. La xe dela pitura alcuna parte» conclude Boschini, con un atteggiamento esplicitamente

negativo verso la pittura di genere, in nome dell'aulica pittura di storia. Quanto a Carlo Ridolfi, nelle sue *Maraviglie dell'arte*, 1648, l'unico Caravaggio che nomina nelle sue biografie è Polidoro da Caravaggio.

☞ Sulla presenza a Venezia di opere autografe, o per lo meno supposte tali, di Caravaggio l'unico elemento finora noto consisteva nella notizia di un «quadro di fiori e frutti di Michael Angelo da Caravaggio» appartenente, non a caso, a un pittore, Nicolò Renieri, trasferitosi da Roma a Venezia nel 1626. In una lettera del 3 aprile 1637, Basil Fielding, ambasciatore inglese a Venezia, riferisce di una lista di dipinti di autori moderni inviata al cognato, il marchese di Hamilton, fortemente interessato al mercato veneziano anche per conto di re Carlo I. L'elenco è stato identificato con quello relativo ai quadri «in casa del Pittor Renier», che Fielding spedisce in Inghilterra, con la nota dei dipinti della straordinaria collezione appartenuta al mercante Bartolomeo della Nave; quadri che, partiti per Londra, finiranno, in seguito all'esecuzione capitale dello stesso Hamilton e del re, in proprietà dell'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria.

☞ Opere da cavalletto di ambito caravaggesco, forse copie, compaiono nella quadreria dei fratelli Giovan Donato e Agostino Correggio, discendenti di una famiglia di mercanti bergamaschi, che intraprendono con successo la scalata sociale, accumulando solidi patrimoni fino ad acquistare, nel senso stretto del termine, la nobiltà nel 1646: inventariati tra i pezzi posseduti prima del 1646, ma comperati probabilmente nel 1628 in occasione di un viaggio a Roma, sono «due quadri di frutti venuti da Roma dalla scuola di Michiel Angelo buoni», altro piccolo segnale di un'apertura, in ambito veneziano, al genere della natura morta nobilitato dal Merisi. Quella dei Correggio è una raccolta nata *ex novo*, senza i condizionamenti di una quadreria ereditata dalle generazioni precedenti, concepita invece come un museo dedicato all'arte contemporanea, tale da accogliere non solo i protagonisti delle tendenze allora dominanti a Venezia, ma anche personalità di diversi centri artistici italiani, quali Bologna, Firenze, Roma e Napoli.

☞ Il denominatore comune, pur se non dirimente, dei personaggi finora citati, da Bartolomeo della Nave ai Correggio, è il loro essere mercanti; categoria questa che, attraverso acquisti mirati per le proprie collezioni, contribuirà alla conoscenza in Venezia della pittura "foresta", e di conseguenza al rinnovamen-

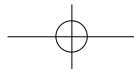
il "mistero"

to decisivo del sesto decennio del secolo, che vedrà il recupero della lezione caravaggesca, o quantomeno dell'interpretazione che dell'artista aveva dato Giuseppe Ribera, le cui opere sono documentate presso privati.

☞ Mercanti sono anche i Lumaga, la cui raccolta si configura come un'anomalia nel collezionismo del XVII secolo a Venezia: negli oltre 400 pezzi dei due inventari dei dipinti appartenuti a Giovanni Andrea Lumaga, stesi nel 1677, cinque anni dopo la sua morte e recentemente pubblicati, brillano per la loro assenza i pittori veneziani; mentre compaiono, per citarne alcuni, Luca Giordano, Massimo Stanzione, Artemisia Gentileschi, Battistello Caracciolo, Gerard van Honthorst (Gherardo delle Notti), Mattia Preti, Dirck van Baburen, Aniello Falcone, Domenico Gargiulo, Giuseppe Ribera, Andrea Vaccaro.

☞ L'Interdetto, di cui abbiamo parlato all'inizio, ci ricollega al tema della fortuna di Caravaggio a Venezia attraverso la figura, stavolta, non di un mercante ma di un prelato, che subisce in termini personali la frattura tra il governo della Serenissima e la Curia papale. Alla morte del patriarca di Venezia Matteo Zane, tra i 14 laici candidati alla successione, il 26 luglio 1605, è eletto Francesco Vendramin, patrizio dotato di vasta esperienza di governo. Nato nel 1555 da Marco, del ramo detto Coccuchia, e da Maria Contarini, è ben presto avviato alla vita politica: appena entrato nella classe dei senatori, è nominato ambasciatore a Torino, alla corte di Carlo Emanuele di Savoia; poi, in successione, a quelle di Filippo II a Madrid; di Rodolfo II; di Enrico IV a Parigi; infine, nel 1600, a Roma, durante il papato di Clemente VIII. Rientrato a Venezia nel maggio 1604, l'anno dopo avrebbe dovuto recarsi presso il nuovo papa, Leone XI, ma non può assumere l'ambasceria per la scomparsa repentina dello stesso. All'ascesa al soglio di Paolo V, immediatamente successiva, l'incarico conferitogli dal Senato di ambasciatore straordinario, per portare le congratulazioni d'obbligo e tentare di persuadere il pontefice alle ragioni della Repubblica su alcune gravi questioni, è superato dalla sua nomina a patriarca, a poco più di due mesi di distanza.

☞ È l'ora delicatissima che prelude all'Interdetto: negli organi di governo della Repubblica, è quanto mai acceso il dibattito tra chi auspica di riuscire ad evitare lo scontro con la Chiesa e chi contrappone la necessità di difendere sino in fondo i diritti della Serenissima. Prevale il partito della moderazione, e i suffragi



della maggioranza confluiscono su Francesco Vendramin (fig. 3). Nel clima di tensione tra Repubblica e Curia, la prima a lungo rifiuta la richiesta della seconda, che il neoeletto si rechi a



3. Jacopo Palma il Giovane, foglio di studi per la *Glorificazione del cardinale Francesco Vendramin*, Oxford, Ashmolean Museum.

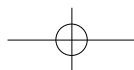
Jacopo Palma il Giovane, page of studies for the *Glorification of Cardinal Francesco Vendramin*, Oxford, Ashmolean Museum.

Roma per ricevere la nomina: l'approvazione del patriarca è rimandata *sine die*, determinando la vacanza della sede. Soltanto a situazione chiarita, nel 1608, è concesso il *pallio* al Vendramin, che finalmente giunge a Roma il 18 gennaio 1609, per le formalità di rito.

☞ La fragilità di questo patriarca, guardato con sospetto dal Senato, schiacciato dalla forte personalità di un primicerio come Giovanni Tiepolo, «aggiuntavi la natural debolezza della complessione», come egli stesso ammette nel testamento, tale da lasciar presagire la sua prossima morte tra il 1607 e il 1609, trova pubblico riscatto nel dicembre 1615, quando gli giunge notizia che il papa intende crearlo cardinale nel concistoro di Natale. Se ciò può essere letto come segnale del riavvicinamento fra la Santa Sede e Venezia, è anche ulteriore conferma delle buone relazioni del prelado con la Curia romana, sia per la protezione di Berlinghiero Gessi, nunzio pontificio a Venezia, di cui gode, sia per il rapporto di stima da lui stretto, quando era ambasciatore a Madrid, con l'allora nunzio Camillo Borghese, ora divenuto papa Paolo V. Per l'imposizione del *galero* il patriarca, accompagnato da nobili veneziani, si reca a Roma dove, con cerimonia solenne, commemorata poi tra il 1668 e il 1674 dallo scultore Michele Fabris Ongaro in un altorilievo nella cappella funeraria in San Pietro di Castello (fig. 4), è dichiarato cardinale, con il titolo di San Giovanni *ante portam Latinam*.

☞ Nuovi documenti, reperiti all'Archivio di Stato di Venezia, permettono di mettere a fuoco la personalità di Vendramin, mecenate e collezionista. Sulla protezione agli artisti, basti ricordare la sua raccomandazione, nel 1603, quando era ambasciatore a Roma, attraverso dispacci al Senato veneziano, per chiudere la vicenda del telero eseguito vent'anni prima per il ciclo del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale da Federico Zuccari, che riteneva di non essere stato compensato quanto meritava. Come committente, va inoltre ricordata la decorazione del soffitto del

il "mistero"



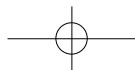
4. Michele Fabris Ongaro,  
*Paolo V impone il cappello  
 cardinalizio a Francesco  
 Vendramin, Venezia, San  
 Pietro in Castello,  
 cappella Vendramin.*  
 Michele Fabris Ongaro,  
*Paul V Confers the Cardinal's Cap  
 upon Francesco Vendramin,  
 Venice, San Pietro di  
 Castello, Vendramin  
 chapel.*

Patriarcato, con la gloria del Vendramin stesso attorniato dalle Virtù teologiche, affidata a Palma il Giovane e ora perduta, ma di cui resta memoria grazie ad una serie di disegni autografi conservati nell'Ashmolean Museum di Oxford.

» Gli elementi più nuovi per la ricostruzione della sua immagine di collezionista scaturiscono dall'inventario delle proprietà conservate presso la residenza di Murano, redatto su sua espressa volontà testamentaria. Una prima annotazione riguarda la stesura dell'atto, che viene fatta con l'aiuto di due «antiquari» e non da un notaio o da semplici «strazzaroli» come di consueto, attestando tra l'altro dell'esistenza a Venezia, all'inizio del Seicento, di negozi di antichità. L'uso del termine "antiquario" per Antonio Fabriani «sotto la Procuratia di San Marco», e Zen Bragadin «a San Moisè», sembra indicare, infatti, non genericamente dei cultori dell'arte antica, quanto piuttosto una loro specifica professione.

» Il settore dell'antichità appare essere, anche per la specificità dei periti, quello privilegiato dal cardinale Vendramin, sebbene la sua raccolta non possa competere minimamente, per quantità e qualità, con quella dell'altro Vendramin, Andrea. Mentre per molti dei quadri si fa il nome dell'autore, non attribuito è un dipinto che merita una segnalazione: nel portico, descritto come di grande dimensione, «lungo», quindi sviluppato in altezza, rappresenta la «Madonna con doi poveri», con la precisazione che si tratta di una copia. Un dato iconografico integrativo è offerto dal testamento del nipote ed erede, omonimo del cardinale, che nel 1642, in forti difficoltà economiche, ordinò di vendere tutto, ad eccezione di un dipinto di Giorgione e della «Madonna con li Pelegrini». L'attenzione forte, sollecitata dalla rarità dell'opera, è di identificare l'originale peraccolta celeberrima *Madonna e pellegrini*, eseguita da Caravaggio tra il 1603 e il 1605 per la cappella della famiglia Cavalletti, in Sant'Agostino a Roma (fig.5).

» L'esistenza di una copia entro il maggio 1604 risulterebbe troppo precoce, rispetto agli estremi cronologici maggiormente accreditati per la pala caravaggesca; ma certamente, Francesco Vendramin può aver visto il dipinto o nel 1609, quando si reca a Roma per la conferma, o nel 1615, in occasione dell'assunzione del cardinalato, e averne commissionato o comperato una copia. L'aspetto più interessante, se l'ipotesi è veritiera, sta allora nel fatto che si tratterebbe dell'unico esemplare di Michelangelo a soggetto religioso presente a Venezia, seppure in copia; d'altra



parte era così difficile reperire degli originali dell'artista, che, immediatamente, si era sviluppato un fiorente mercato delle repliche. Un'opera dirompente, quella scelta dal prelado veneziano, per il sovvertimento della tradizionale iconografia della Vergine lauretana in un'immagine fuori dai canoni, in cui si annullano le distanze fra trascendente ideale della Madonna con il Bambino e umanità reale dei vecchi pellegrini scalzi, una «Madonna di Loreto ritratta dal naturale con due pellegrini», come la definisce Baglione.

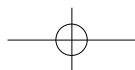
☞ Alla sua morte, l'8 ottobre 1619, il cardinale è sepolto nella chiesa cattedrale di San Pietro di Castello: la sua pietà avrebbe dovuto trovare forma visiva nella cappella intitolata alla Vergine del Carmelo, la sua umiltà nel sepolcro senza alcuna iscrizione. Le volontà di Francesco Vendramin sullo spazio destinato a ospitare la sua sepoltura dovevano, peraltro, restare a lungo disattese e passeranno circa cinquant'anni prima che la cappella si possa considerare completamente conclusa e ornata con la pala d'altare raffigurante la *Madonna, il Bambino e le anime del Purgatorio*, eseguita da Luca Giordano intorno al 1665, vale a dire nel periodo in cui il pittore napoletano risiede a Venezia (fig. 6): ulteriore elemento, volontario o involontario che sia, di una scelta diversa da quella locale nel campo della pittura religiosa da parte dei Vendramin. Sarà attraverso le opere di Giordano, oltre che di Giuseppe Ribera (fig. 7), documentato nelle quadrerie veneziane e molto ricercato dai collezionisti, che verrà un riconoscimento tardivo del caravaggismo e, attraverso i cosiddetti artisti "tenebrosi", il cupo naturalismo, il chiaroscuro risentito, la scelta di modelli umili e popolareschi investiranno un settore importante della pittura lagunare.



#### NOTA BIBLIOGRAFICA

Per la lettera "scherzosa" di Caravaggio si vedano G. Cozzi, *Intorno al cardinale Ottavio Paravicino, a monsignor Paolo Gualdo e a Michelangelo da Caravaggio*, in «Rivista storica italiana», LXXIII, 1961, pp. 36-68, ripubblicato in Id., *Ambiente veneziano, ambiente veneto. Saggi su politica, società, cultura nella Repubblica di Venezia in età moderna*, Venezia 1997, pp. 215-247 e M. Pupillo, *Di nuovo intorno al cardinale Ottavio Paravicino, a monsignor Paolo Gualdo e a Michelangelo da Caravaggio: una lettera ritrovata*, in «Arte Veneta», 54, 1999/1, pp. 164-169. Sul collezionismo dei Correggio: L. Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine 2000; per quello dei Lumaga, L. Borean-I. Cecchini, *Microstorie d'affari e di quadri. I Lumaga tra Venezia e Napoli*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L. Borean-S. Mason, Udine 2002, pp. 159-231.

il "mistero"



IL MERISI È TRA I POCCHI ARTISTI ASSENTI IN LAGUNA



MERISI IS ONE OF THE FEW ARTISTS NOT TO BE FOUND IN THE LAGOON

## HOW AND WHY THE SERENISSIMA DID NOT EXPERIENCE THE GREAT ART OF CARAVAGGIO

Stefania Mason

5. Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, *Madonna dei pellegrini*, Roma, Sant'Agostino. Michelangelo Merisi, known as Caravaggio, *Madonna of the Pilgrims*, Rome, Sant'Agostino.

☞ Caravaggio and Venice: an unrequited love story. While his fame and rumors about him, fed by the extraordinary personality of this artist, continued to spread, the city of Venice remained immune to the magnetism of his new painting, cloistered in its regret for the Golden Age, and in the repetition of models and modules of the century gone by. How important to the lack of regeneration of the culture of painting in Venice in the early XVIIth century was the Interdetto, emitted in April 1606 by Pope Paul V against the Republic of Venice, which would obstruct relations between Venice and the Papacy through 1608, is not an easy question to answer, though one might argue that the political conflict favored the isolation and consequent stagnation of Venetian art. What is certain is that not only the extraordinary contribution of his painting, but the name itself of Michelangelo Merisi seems to have remained unknown to Venetian patrons and Venetian collecting at least through 1620; and even then, they appear only marginally and second hand. In fact, though Venetian Carlo Saraceni returned home that year after working in Rome at the school of Caravaggio at the end of the sixteenth century, he painted too few works in the short time left to him by fate before his death in his native land, for the principles of the new poetics of "nature" to have had any immediate effect (fig. 1). A metaphorical darkness had descended over Venetian painting; and it was not, at least for the moment, destined to be pierced by rays of natural light.

☞ The situation appeared to be different in Verona where again around 1620, a reform movement adhering to a Caravaggesque naturalism could be perceived, bland though it was, in the works of artists such as Alessandro Turchi (fig. 2), Marcantonio Bassetti and Pasquale Ottino, who turned their backs on the Venetian tradition, and came into contact in Rome not only with the culture of Caravaggio, but Borgianni, Fetti and Gentileschi as well. Additional proof of Verona's interest in events in Rome is

the "mystery"

offered by the testimony of Giulio Mancini, who in 1612 wrote to his brother Deifebo in Siena: "Certain gentlemen from Verona have offered... 200 scudi" for a painting by Caravaggio, and notified him of the prices commanded by the artist.

☞ As for Vicenza, curious, but indicative of a degree of openness, is the episode represented by a "humorous" letter involving Caravaggio, a 'monsignore' from Vicenza and a high Roman prelate, sent by Cardinal Ottavio Paravicino to Paolo Gualdo in August 1603, just a few months after his return to the Veneto. In that letter, the Roman cardinal imagines that Caravaggio, on a trip to Vicenza, meets the singular figure of a priest, in which one may recognize Gualdo himself. Caravaggio refers to a hint by the monsignore that he might be able to get him commissions for churches in the Veneto, or from the bishop of Padua, to which the prelate observed that he was not interested even from afar in meeting someone who would paint him "a few pictures, halfway between devotion and profanity", in other words, Caravaggio himself.

☞ Thus, whereas in Verona or Vicenza the name of Caravaggio at least comes up, in the capital of the Republic, if we are to believe Marco Boschini, the major Venetian critic of the seventeenth century (who in his *Carta del navegar pitoresco*, 1660, never mentions him, probably because he had never heard of him; and if he had, he would not have appreciated him), the fate of certain painterly productions which borrowed from Merisi's inventions, must have been rather dim. In *Vento Quarto* in fact, verses 231-240 of Boschini's poem tell the story of a foreign merchant who came to town with still-life paintings, and how the Venetians mocked him, in a rather excessive manner: they represent apples and melons, when Venetians like meat ("good-looking nudes, well drawn, shapely and firm"; not "fruit that looks unhealthy and raw"). "But this is a joke, in terms of art. It is no part of painting", concludes Boschini, demonstrating an explicitly negative attitude towards genre painting, in favor of the noble painting of history. As for Carlo Ridolfi, in his *Maraviglie dell'arte*, 1648, the only Caravaggio he mentions in his biographies is Polidoro da Caravaggio.

☞ As for the presence in Venice of signed, or supposedly signed, works, the only previously known element involving Caravaggio is notice of a "painting of flowers and fruit by Michael Angelo da Caravaggio", belonging, not coincidentally, to a

painter, Nicolò Renieri, who moved from Rome to Venice in 1626. In a letter dated April 3 1637, Basil Fielding, the English ambassador to Venice, refers to a list of paintings by modern artists sent to his brother-in-law, the Marquis of Hamilton, who was very interested in the Venetian market for King Charles I. The list has been identified as the list of paintings "in the home of the Painter Renier", which Fielding sent to England, with a note on the paintings in the extraordinary collection of the merchant Bartolomeo della Nave; paintings which were sent to London but ended up, after the capital execution of Hamilton and the King, in the hands of Archduke Leopold Wilhelm of Austria.

☞ Canvases influenced by Caravaggio, perhaps copies, appear in the collection of the brothers Giovan Donato and Agostino Correggio, descendants of a family of merchants from Bergamo, who successfully climbed the upper echelons of society, accumulating consolidated fortunes and acquiring, in the strictest terms of the word, their nobility in 1646: in the inventory of pieces in their possession before 1646, but probably purchased in 1628 during a trip to Rome, are "two good paintings of fruit from Rome, from the school of Michiel Angelo", another timid signal of Venice opening its eyes to the still-life genre ennobled by Merisi. The Correggio collection was created *ex novo*, with no conditioning by paintings inherited from preceding generations: on the contrary, it was conceived as a museum of contemporary art, to feature not only the protagonists of dominating trends in Venice, but artists from other Italian art centers as well, such as Bologna, Florence, Rome and Naples.

☞ The common, though not the conclusive denominator, of the personalities mentioned above, from Bartolomeo della Nave to Correggio, was that they were merchants; a category which would make targeted acquisitions for their personal collections, thus contributing to the diffusion in Venice of "foreign" painting, and as a consequence, the decisive renewal which took place in the Sixties, when the lesson by Caravaggio came to be accepted, at least in the interpretation of the artist by Giuseppe Ribera, whose works have been documented in private collections.

☞ The Lumaga were also merchants, and their collection appears as an anomalous collection for XVIIth century Venice. In the over 400 pieces of the two inventories of paintings belonging to Giovanni Andrea Lumaga, compiled in 1677 five years after his death and recently published, Venetian painters are re-

the "mystery"



markably absent; whereas the list, to mention only a few, includes Luca Giordano, Massimo Stanzione, Artemisia Gentileschi, Battistello Caracciolo, Gerard van Honthorst (Gherardo delle Notti), Mattia Preti, Dirck van Baburen, Aniello Falcone, Domenico Gargiulo, Giuseppe Ribera, Andrea Vaccaro.

☞ The Interdict, which we spoke of at the beginning, brings us back to the subject of Caravaggio's fate in Venice through the figure, not of a merchant this time, but a prelate, who personally suffered the consequences of the rift between the government of

the *Serenissima* and the Papal Curia. After the death of the Patriarch of Venice Matteo Zane, one of the 14 secular candidates to his succession, Francesco Vendramin, a patrician with vast experience in government, was elected on July 26, 1605. Born in 1555, the son of Marco, from the Coccuchia branch, and Maria Contarini, he was soon guided into political life: no sooner was he elected senator than he was nominated ambassador to Turin, to the court of Carlo Emanuele di Savoia; then, in succession, to the court of Philip II in Madrid; Rudolph II; Henri IV in Paris; and finally, in 1600, to Rome, during the papacy of Clemente VIII. Returned to Venice in May 1604, the following year he was to have gone back to become ambassador to the new Pope Leo XI, but due to the sudden death of the Pope, he was not able to do so. By the time Paul V took over the succession, his role as Special Ambassador, to express the ritual congratulations and attempt to persuade the Pope of the Republic's reasons on several grave matters, was eclipsed by his nomination to Patriarch only two months later.

☞ This was the extremely delicate moment preceding the Interdict: in the organs of government of the Republic, the debate raged between those who wished to avoid the clash with the Church and those who argued for the necessity to defend the rights of the *Serenissima* to the very end. The moderates prevailed, and the votes of the majority fell on Francesco Vendramin (fig. 3). In the climate of tension between the Republic and the Cu-

ria, for a long time, the Republic refused the request by the Curia to send the newly elected Vendramin to Rome to receive his nomination: the approval of the Patriarch was delayed *sine die*, and the seat remained vacant. Only when the situation was cleared up, in 1608, was the *pallio* conferred to Vendramin, who finally went to Rome on January 18, 1609, for the ritual formalities.

☞ The fragility of this patriarch, viewed with suspicion by the Senate, overwhelmed by the strong personality of a primicerius like Giovanni Tiepolo, “add to that the natural weakness of complexion”, as he himself admitted in his testament, such as to foretell his upcoming death between 1607 and 1609; he found public rehabilitation in December 1615, when the news reached him that the pope intended to appoint him Cardinal during the Christmas Consistory. If that could be understood as the sign of improving relations between the Holy See and Venice, it was further confirmation of the good relations of the prelate with the Roman Curia, thanks to the protection of Berlinghiero Gessi, the pontifical nuncio in Venice, and the mutual respect which tied him, when he was ambassador in Madrid, to the then nuncio Camillo Borghese, now Pope Paul V. For the imposition of the Cardinal’s *galero*, the Patriarch, accompanied by Venetian noblemen, went to Rome where he was declared Cardinal with the title of San Giovanni *ante portam Latinam*, in a solemn ceremony commemorated by the sculptor Michele Fabris Ongaro with a high relief in the funerary chapel in San Pietro di Castello, sculpted between 1668 and 1674 (fig. 4).

☞ New documents, discovered in the State Archives in Venice, allow us to focus on the personality of Vendramin, a collector and patron of the arts. He was a protector of artists, as proven by his instructions, sent in dispatches to the Venetian Senate when he was ambassador to Rome in 1603, to close the case of the work painted twenty years earlier for the cycle of the *Maggior Consiglio* in the Ducal Palace by Federico Zuccari, who thought he had not been compensated as he deserved. As a client, he deserves mention for is the decoration of the ceiling in the Patriarchy, with the glory of Vendramin surrounded by the theological Virtues, painted by Palma il Giovane and now lost, but its memory survives thanks to a series of autographed drawings conserved in the Ashmolean Museum in Oxford.

☞ The newest elements for the reconstruction of his persona as

the “mystery”

6. Luca Giordano,  
*Madonna, il Bambino e le anime  
del Purgatorio*, Venezia, San  
Pietro di Castello, cappella  
Vendramin.

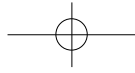
Luca Giordano, *Madonna,  
the Child and the Souls in the  
Purgatory*, Venice, San  
Pietro di Castello,  
Vendramin chapel.

7. Giuseppe Ribera,  
*Democrito*, Madrid, Museo  
 del Prado.  
 Giuseppe Ribera,  
*Democritus*, Madrid, Prado  
 Museum.

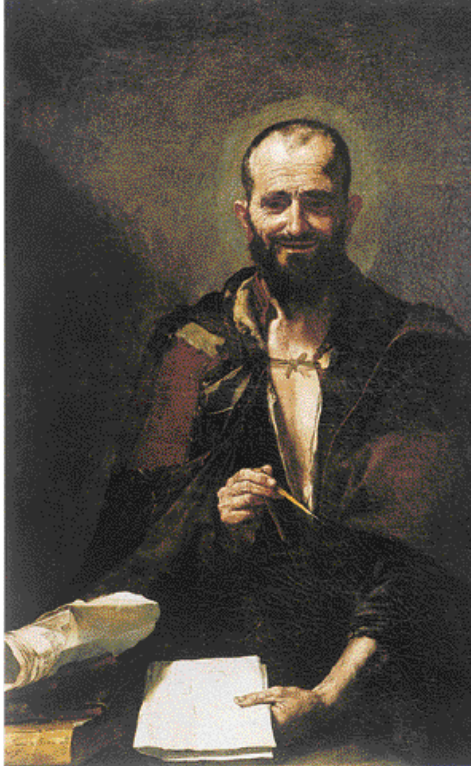
a collector come from the inventory of properties he kept in his residence on Murano, compiled as a specific indication of his will. A first annotation regards the writing of the act, which is done with the help of two "antique-dealers" and not by a notary public or simple "strazzaroli" as usual, proving by the way the existence of antique shops in Venice in the early seventeenth century. The use of the term "antique-dealer" by Antonio Fabriani "under the Procuratia di San Marco" and Zen Bragadin "in San Moisè" seems to indicate, in fact, not generic collectors of antique art, so much as a specific profession.

Given the specificity of the appraisers, Cardinal Vendramin seems to have preferred the antiques field, though his collection could not minimally compare, in terms of quantity and quality, with that of another Vendramin, Andrea. While most paintings are signed with the name of their author, one of the non-attributed paintings is worth mentioning: located in the portico, described as being large, "longo", therefore developed in height, it represents the *Madonna with two indigents*, specifying that it was a copy. An additional iconographic clue is offered by the will of his grandson and heir, baptized with the same name as the Cardinal, who suffered from severe financial difficulty in 1642, and ordered everything to be sold, except for a painting by Giorgione and the *Madonna with Pilgrims*. The temptation is strong, given the rarity of the theme, to identify the work with the famous *Madonna of the Pilgrims*, painted by Caravaggio between 1603 and 1605 for the Cavalletti family chapel in Sant'Agostino in Rome (fig. 5).

The existence of a copy before May 1604 would be too early, compared to the chronological identification generally accepted for the altarpiece by Caravaggio; but it is certain Francesco Vendramin could have seen the painting either in 1609 when he went to Rome for confirmation, or in 1615, when he was appointed Cardinal, and have commissioned or purchased a copy. The most interesting aspect, should this hypothesis be true, is that it would be the only copy of a religious subject by Michelangelo present in Venice, even if it was only a copy; on the other hand, it was so difficult to find originals by the artist, that a flourishing market of replicas developed immediately. A revolutionary work, the work chosen by the Venetian prelate, because it transformed the traditional iconography of the Madonna of Loreto into an unconventional image, in which the distance between the transcendent ideal of the Madonna with Child and the



real humanity of the two barefoot old pilgrims are eliminated, she is a “Madonna di Loreto portrayed au naturel with two pilgrims”, as Baglione defines her.



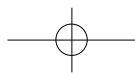
➤ At his death on October 8, 1619, the Cardinal was buried in the cathedral church of San Pietro di Castello: his piety was to have found visual form in the chapel named for the Virgin of Carmelo, his humility in a tomb with no inscription. The last wishes of Francesco Vendramin for the space destined for his entombment were in fact ignored for a long time, and fifty years would pass before the chapel could be considered finished and decorated with the altarpiece painting depicting the *Madonna, the Child and the Souls in Purgatory*, painted by Luca Giordano around 1665, that is during the period when the Neapolitan painter was living in Venice (fig. 6): yet another element, voluntary or involuntary, proving that Vendramin’s choice in the field of religious painting was not a local one. It is through the works of Giordano, and those of Giuseppe Ribera (fig. 7), documented in Venetian painting collections and highly esteemed by collectors, that a belated

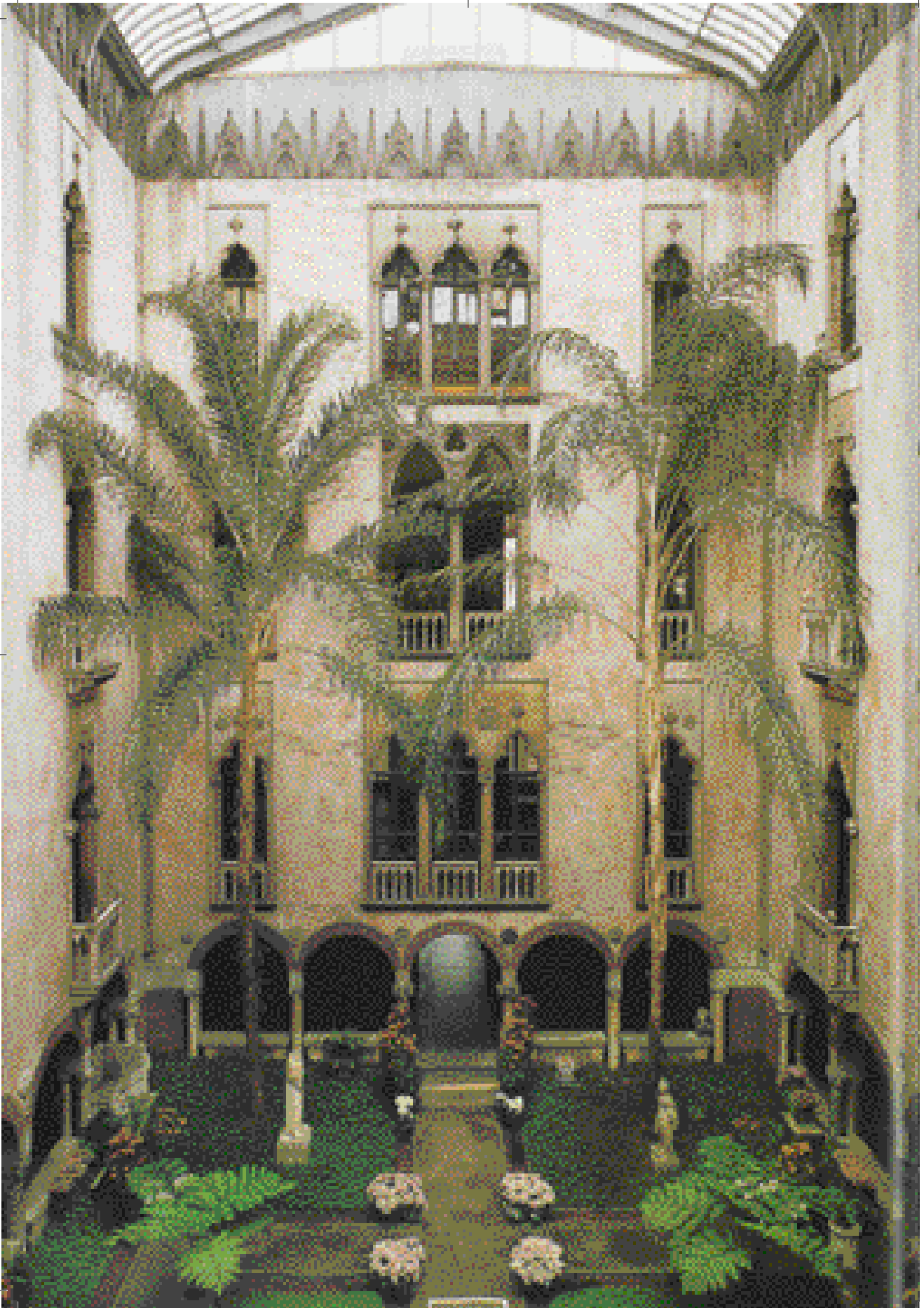
recognition of Caravaggio’s style would take place, and through the so-called “tenebrous” artists, the sober naturalism, the suffered chiaroscuro, the choice of humble and popular models would influence a conspicuous part of Venetian painting.

#### BIBLIOGRAPHICAL NOTE

1. For Caravaggio’s “humorous” letter see G. Cozzi, *Intorno al cardinale Ottavio Paravicino, a monsignor Paolo Gualdo e a Michelangelo da Caravaggio*, in “Rivista storica italiana”, LXXIII, 1961, pp. 36-68, reprinted in Id., *Ambiente veneziano, ambiente veneto. Saggi su politica, società, cultura nella Repubblica di Venezia in età moderna*, Venice 1997, pp. 215-247 and M. Pupillo, *Di nuovo intorno al cardinale Ottavio Paravicino, a monsignor Paolo Gualdo e a Michelangelo da Caravaggio: una lettera ritrovata*, in “Arte Veneta”, 54, 1999/1, pp. 164-169. About the Correggio collections: L. Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine 2000; the Lumaga collections, L. Borean-I. Cecchini, *Microstorie d'affari e di quadri. I Lumaga tra Venezia e Napoli*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, edited by L. Borean-S. Mason, Udine 2002, pp. 159-231.

the “mystery”





ABO STON, L'ISABELLA STEWART GARDNER

## PER SODDISFARE IL SUO "PLAISIR" L'ECCENTRICA MISTRESS RUBA AL CANALE ANCHE I BALCONI

Ketty Gottardo

il museo

1. Il lato Nord della corte nel museo Isabella Stewart Gardner, a Boston, con i balconi, acquistati a Venezia, che già ornavano alcuni palazzi sul Canal Grande.  
[The interior courtyard of Fenway Court.](#)

➤ Sul soffitto della Sala degli Stucchi a Palazzo Veronese, si mira la fastosa incorniciatura di Eberhard; e più in là, il Salotto di Tiziano ospita il celebre *Ratto d'Europa*, che il pittore eseguì per Filippo II di Spagna (fig. 2); sotto il dipinto, due sontuose sedie in stile rococò veneziano, ed alcune creazioni in vetro di Murano, rendono l'ambiente più prezioso. Ma non siamo in laguna, come sarebbe facile credere, bensì oltreoceano: nella vittoriana Boston, dove, a fine Ottocento, un palazzone ascese secondo i canoni dell'architettura rinascimentale veneziana, per volere di un' appassionata collezionista, Isabella Stewart Gardner (1840 - 1924). Nella tranquilla zona di un parco, Isabella concepisce *Fenway Court*, una dimora che ospita l'accolta accumulata, da lei e dal marito Jack Gardner, in un quarto di secolo. Nella corte interna, fa infatti allargare gli elementi decorativi che ha acquistato nell'ex Serenissima nel 1897, portando a Boston fregi e decori architettonici di alcune facciate di palazzo (fig. 1). Nel novembre del 1901, Isabella si trasferisce al quarto piano dell'edificio, di cui ha sorvegliato passo a passo la costruzione, affinché il decoro risponda esattamente al progetto che ha concepito, e possiede la solidità delle antiche residenze ammirate in Europa. Nel gennaio 1903, il palazzo, di cui ricorre dunque il cenotafio, apre al pubblico; e all'entrata, oggi come ieri, accoglie i visitatori con il motto «C'est mon plaisir», che riassume la missione voluta da Isabella per il proprio museo.

➤ Lontanamente della famiglia reale Stuart, i cui emblemi del cardo scozzese e della rosa bianca sono utilizzati anche nella decorazione di Fenway Court, Isabella Stewart nasce da un'agiata famiglia newyorkese, che ha fatto fortuna con il commercio di lino e l'industria mineraria. Prima di quattro figli, perde tutti i fratelli, scomparsi in età prematura, e di conseguenza diventa il centro dell'attenzione dei genitori, David e Adelia, che con lei trascorrono due anni a Parigi, fra il 1856 e il 1858. In questo periodo, Isabella studia alla scuola protestante di Arigena, con il padre e la madre, visita anche l'Italia. A Milano, non an-



cora ventenne, rimane folgorata dall'ampia raccolta di Gian Giacomo Poldi Pezzoli: tanto da confidare ad un'amica che, se un giorno avesse avuto ricchezza e libertà di amministrarla, avrebbe creato una dimora come quella, in cui accumulare meravigliosi oggetti d'arte, per il proprio e l'altrui godimento. Nel viaggio a Parigi, Isabella Stewart incontra probabilmente anche l'uomo della sua vita, Jack Gardner: convolano a nozze a Boston, nel 1860. Entrambi membri di facoltose famiglie, trascorrono felici

i primi anni di matrimonio, finché la perdita dell'unico figlio Jackie, di soli due anni, e un aborto, minano la salute di lei, che cade in una grave depressione. Viaggia quasi "su ricetta medica": il marito l'accompagna in una lunga peregrinazione; insieme, visitano Vienna e Parigi, traversano la Scandinavia e la Russia. Gli stimoli continui e le epurazioni gli incontri mondani e le visite ai monumenti nelle capitali europee, gli avvenimenti della sfavillante società di fine secolo, contribuiscono a dare un taglio netto

con il passato e a rinforzare lo spirito di Isabella, che ritrova così la propria effervescente personalità. Di ritorno da quel viaggio, cominciano anche a manifestarsi le prime stravaganze di Mrs. Gardner, che affascinano, ma anche scandalizzano. La stampa d'allora definisce la lady una delle "sette meraviglie" della città; un'eccentrica, ma con il coraggio e l'eccentricità: in ritardo per una merenda in campagna a casa di amici, avendo perso la carrozza che li doveva portare, convince il marito ad affittare una locomotiva, per giungere in tempo a destinazione. Quando essa non è soddisfatta, ed è un orango, si interviene al posto, lei si siede in prima fila ai match di pugilato.

➤ Sempre in contatto con la società europea, i Gardner si recano spesso in Italia: a Parigi, e a Londra. Qui, nel 1879, conoscono il pittore James McNeill Whistler ad un ricevimento in casa di Blanche e sir Coutts Lindsay, proprietari della Grosvenor Gallery, il centro della scena artistica e sociale inglese. Con Whistler stringono un lungo rapporto d'amicizia, e da lui acquistano alcuni acquerelli. Rientrando a Boston, Isabella si fa sempre più coinvolgere nei circoli intellettuali della città: assiste al-

2. Tiziano Vecellio, *Il ratto d'Europa*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum. Tiziano Vecellio (Titian), *The Rape of Europa*, Isabella Stewart Gardner Museum.

le lezioni di Charles Eliot Norton dell'Università di Harvard, entra a far parte della Dante Society. Comincia ad acquistare incunaboli e rari codici; edizioni veneziane e francesi del Cinquecento; ammassa una raccolta di oltre mille libri antichi e manoscritti, che lei stessa, nel 1906, cataloga in un inventario. Proprio da Norton, a lungo sua guida intellettuale, acquista le *Nozze di Cana* di Jacopo Tintoretto: una piccola tela del periodo giovanile, in cui i colori brillanti ed i movimenti delle allungate, sinuose figure tradiscono le suggestioni del Manierismo toscoro-

➤ Nuovi viaggi portano i due in Oriente: dal Giappone alla Cambogia, fino all'Indonesia; attraverso la Cina, l'India e l'Egitto, giungono infine a Venezia nel 1884, e vi ritrovano alcuni amici. Per più di un mese, i Gardner sono ospiti di Daniel Curtis, loro familiare e proprietario di palazzo Barbaro sul Canal Grande; mentre il marito guarisce da una malattia che l'ha colpito nel viaggio, Isabella girovaga incessantemente per la città, e ne studia le opere d'arte, che via via fotografa. I due coniugi torneranno spesso in laguna, sempre a palazzo Barbaro: il piccolo giardino interno dell'edificio è l'ispirazione per il grande cortile poi ricreato a Fenway Court. Nel 1886, a Londra, la Gardner conosce John Singer Sargent, che occupa l'*atelier* già di Whistler. Sargent la ritrae ben tre volte, ed il più spettacolare dei dipinti, l'ultimo (lei ha 48 anni), suscita notevole scalpore: il pittore, infatti, mette in risalto la sensuale e profonda scollatura, i fianchi stretti da uno scialle e da due ammiccanti fili di perle. Un tessuto variopinto, ad arabesco, orna lo sfondo, e crea quasi lo strano effetto di un'aureola, che fa esclamare un visitatore dell'epoca: «Si è fatta ritrarre come una santa!» (fig. 3).

➤ Nel 1891, Isabella eredita l'immensa fortuna del padre (1.750.000 dollari), e si mette alacremente a collezionare. A un'asta parigina, si aggiudica *Il concerto* di Vermeer (rubato dal museo nel 1990), e con il successivo acquisto di un dipinto di Botticelli inizia una lunga relazione professionale con Bernard Berenson, destinato a diventare il consigliere cui si sarebbe sempre più spesso affidata nella scelta degli oggetti da collezionare. Il rapporto con Berenson, anche se solido e duraturo, è sovente costellato da litigi e controversie, che scoppiano ogni qualvolta Isabella, seguendo il proprio intuito, acquista opere ch'egli non apprezza o non ha personalmente suggerito (del resto, lo studioso, come mediatore, guadagnava una commissione tra il 5 e il 10

3. John Singer Sargent,  
*Isabella Stewart Gardner*,  
 Boston, Isabella Stewart  
 Gardner Museum.  
 John Singer Sargent,  
*Isabella Stewart Gardner*,  
 Boston, Isabella Stewart  
 Gardner Museum.

per cento). L'artista Anders Zorn è invece il tramite con il console svedese a Costantinopoli, che le procura il delicatissimo e raro disegno di uno *Scriba turco*. Il foglio è intriso della sensibilità tutta veneta per la luce ed il colorismo, evidenti nella resa del volto, delle mani e nel modellato finissimo del turbante; quando Mrs. Gardner l'acquista, era attribuito a Gentile Bellini, oggi è però ritenuto opera di Costanzo da Ferrara. Zorn è anche l'autore di un celebre ritratto, che immortala Isabella a palazzo Barbaro (fig. 4). Dopo ore passate insieme su una gondola, cullati dalle onde in laguna, l'artista la eterna mentre irrompe esultante nella stanza, da un balcone affacciato sul Canal Grande: il pittore racconta che «non tutti i soggetti, ahimè, sono Mrs. Gardner e non tutti gli sfondi il Canal Grande».

☞ Ma il grande mentore di Isabella, che pure gli finanzia una borsa di studio, resterà Berenson, emigrato negli Usa da Butremanz, Vilna, nel 1875, quando aveva 10 anni, e la cui prima lettera a Mrs. Gardner è del 1887, quando ne aveva appena 22. Lei è la prima dei suoi tanti clienti. E lui le scrive, pieno di sussiego ed amicizia, dispiegando tutto il proprio potere di sapiente: «Credimi, cara Isabella, anche se la tua collezione è già magnifica, questo Pollaiuolo, insieme al Castagno, la eleveranno ad un piano molto più alto di perfezione», «i miei venti anni di studi sarebbero stati vani, se io non potessi garantirti che queste due opere...»; in fin dei conti, costano "solo" 31.500 dollari: bazzecole, o quasi, per la ricca ereditiera; che è «very happy» di «prendere tono» da Berenson, come scrive Gregory Dowling.

☞ Jack Gardner, il marito, sente per primo l'esigenza di creare un vero e proprio edificio in cui accogliere la raccolta in espansione; il periodo dal 1894 al 1900 è quello di maggiore attività collezionistica, quando i prezzi delle opere non sono ancora troppo inflazionati. Verso il 1896, i coniugi acquistano *Il ratto d'Europa* di Tiziano proprio attraverso Berenson («sono ancora senza respiro davanti all'*Europa*» gli scriverà lei); seguono presto un giovanile *Autoritratto* di Rembrandt, ed il ritratto di *Filippo IV in piedi* di Velasquez. Ancora mediante Berenson, Isabella entra in possesso di opere di artisti meno noti, come il *San Giorgio e il drago* di Carlo Crivelli, che proviene da un polittico smembrato della chiesa di Porto San Giorgio, vicino a Fermo (fig. 5). Qualche anno dopo, la Gardner dichiarerà: «Il bisogno più grande del nostro paese è l'Arte... la nostra giovane nazione ha poche opportunità di vedere le belle cose, così ho deciso di farne il lavo-

ro della mia vita».

Di nuovo a Venezia nel 1897, la coppia si concentra nella ricerca di elementi decorativi ed architettonici da utilizzare nell'edificio di prossima costruzione. Tramite l'intermediazione di Francesco Dorigo, i Gardner portano a Boston i balconi originali di palazzo Cavalli-Franchetti, adiacente a quello Barbaro, che, con la complicità di Camillo Boito, autore del restauro, e del barone Giorgio Franchetti, erano stati sostituiti da copie: così almeno spiega la studiosa Mary Mc Leod, anche se molti ritengono che si tratti dei balconi della Ca' d'Oro (ma forse, di alcuni da entrambi gli edifici). L'anno dopo, l'idea della nuova costruzione subisce un'accelerazione dalla morte improvvisa di Jack Gardner, che spinge Isabella a concludere quanto insieme avevano concepito. Comperato il terreno a Fenway, area paludosa bonificata e trasformata in parco dall'architetto Frederick Olmsted, la collezionista si dedica personalmente alla costruzione: ne segue da vicino gli sviluppi e discute quotidianamente con il progettista. Rifiuta l'uso dell'acciaio nell'edificio e, agguerritissima, impone che l'immobile sia elevato secondo i canoni dell'architettura rinascimentale; insiste con l'architetto Willard Thomas Sears affinché l'entrata del palazzo sia esattamente in linea con il centro del cortile interno. Qui la Stewart fa sistemare fiori, palme e fontane, il tutto inondato dalla luce naturale, considerata l'elemento essenziale dell'edificio; due leoni stilobati, che il marito Jack aveva acquistato per lei a Firenze, sorvegliano l'ingresso alla corte. Sul muro opposto alle grandi scale che danno accesso al piano nobile, Isabella sistema una *Madonna della Scuola della Carità* realizza-



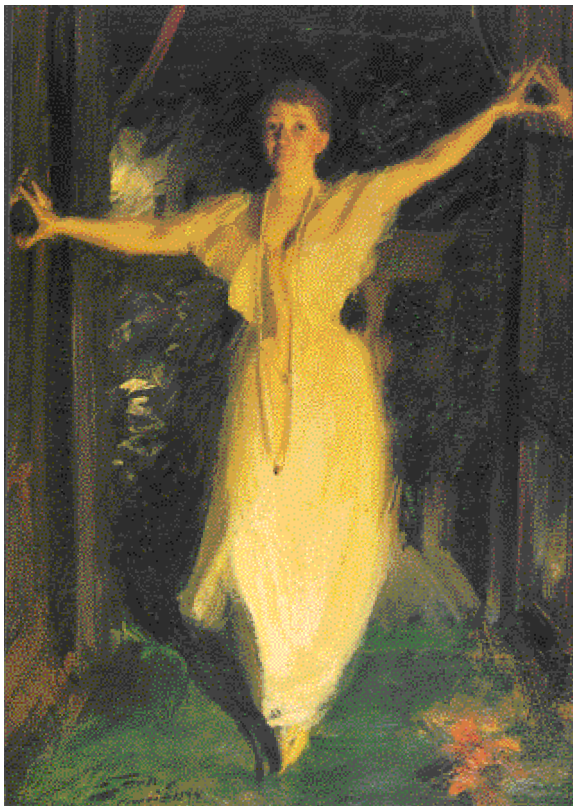
una *Madonna della Scuola della Carità* realizza-

il museo

161

4. Anders Zorn, *Isabella a una finestra di palazzo Barbaro sul Canal Grande*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

Anders Zorn, *Isabella at the Window of Palazzo Barbaro on the Grand Canal*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

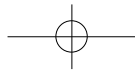


ta dallo scultore padovano Giovanni Maria Mosca. Il rilievo reca lo stemma di Paolo da Monte, intagliatore di cristallo al quale l'opera era dedicata, in ricordo di una sua donazione alla Scuola stessa. Facendo fede ai racconti di Isabella, al momento dell'acquisto l'opera si trovava su una parete dell'abbazia di Santa Maria della Misericordia.

☞ Il 1° gennaio 1903, Fenway Court apre al pubblico con un concerto di musica classica; gli invitati restano senza parole, estasiati di fronte a tanta bellezza, e alla "perfezione estetica" dei dettagli di cui Isabella era stata la sola creatrice. Nel testamento, l'instancabile mecenate esprime chiaramente la volontà che Fenway Court, lasciato alla municipalità, diventi un museo; e che

nulla sia modificato. Destinando la sua raccolta «all'educazione e alla gioia del pubblico», Isabella Stewart Gardner offre l'esempio di un comportamento sociale che verrà emulato da numerosi altri celebri collezionisti americani, quali, tra gli altri, Pierpoint Morgan, Henry C. Frick ed Henry Huntington.

☞ La collezione comprende oggi più di 2500 oggetti. Spazia da quelli di epoca romana, all'unico affresco di Piero della Francesca fuori d'Italia; oltre a dipinti e sculture, include anche disegni e stampe, mobili d'epoca, ceramiche e manoscritti. Da una stanza all'altra, dal vaso cinese all'arazzo fiammingo, dal manoscritto arabo del Duecento al *Matrimonio di Federico Barbarossa* di Giandomenico Tiepolo, si percepisce quanto l'insaziabilità collezionistica della Stewart sia stata influenzata dai molti cambiamenti del suo gusto estetico, e da una vivace curiosità che le fece subire il fascino di forme d'arte diverse. Se da giovane l'attiravano i gioielli e i vestiti alla moda, per cui comperava solo poche opere di artisti legati all'Accademia, verso il 1880 in Isabella matura l'interesse per libri e capolavori dell'antichità, così come per pittori più recenti e contemporanei, quali Eugène Delacroix, Jean-Baptiste-Camille Corot, Gustave Courbet, James McNeill Whistler e John Singer



Sargent. Nel primo decennio del Novecento, Mrs. Gardner aggiunge anche un olio di Edgar Degas, il primo della sua raccolta, e l'*Ercole* di Piero della Francesca, le cui transazioni d'acquisto durano dal 1903 al 1908. L'affresco staccato era stato bloccato tre anni in Italia, in seguito ai reclami di chi ne avrebbe voluto impedire l'esportazione; dopo, fu ancora trattenuto per un paio d'anni a Parigi e quindi in Inghilterra, prima di giungere negli Stati Uniti dove Isabella dovette pagare una salatissima tassa d'importazione. In quegli anni, da Roma acquista anche il celebre *Sarcofago Farnese* (235-222 a.C.), con decorazioni legate al mito dionisiaco, ritrovato nel 1556 nei giardini di Villa Farnesina a Tivoli, e ora esposto in uno dei chiostri di Fenway Court. L'ossessione della collezionista di possedere ritratti delle proprie omonime del passato è la ragione della presenza nella collezione di *Isabella Clara Eugenia d'Austria* di Frans Pourbus II, e di un'incisione di *Isabella del Portogallo*, da un dipinto di Tiziano; l'acquisizione di un *Ritratto di donna col turbante* di Francesco Torbido è invece dovuta all'errore che il dipinto rappresentasse Isabella d'Este.

➤ Fra il 1910 ed il 1923, anno precedente la sua morte, Isabella compera poco, perché preoccupata di trasmettere il capitale finanziario alla fondazione che avrebbe amministrato il lascito; inoltre, le tasse americane sulle importazioni di opere d'arte erano lievitate oltremisura, smorzando l'audace spirito di molti collezionisti. In una lettera, la moglie di Bernard Berenson scrive che in unacassaped itaadI sabella, un quadroer a statonasc osto sotto un mucchio di bambole, al fine di eluderei controlli doganali. Con l'accrescersi della richiesta americana di opere d'arte, lo Stato italiano si fa sempre più attento a non lasciar emigrare i propri capolavori. Diventa difficile trattare anche con gli stessi proprietari: se da una parte sono attirati da un lauto compenso, dall'altradivent anopiùr estiialla prospettivadisvuotar e ip ropri palazzi. Spaventati dai controlli sempre più stretti degli agenti governativi, oltre al pagamento del quadro pretendono spesso una fedele copia dell'opera ceduta, procedura che negli anni a venire avrebbe tormentato i *connoisseurs*. Sempre consigliata dall'amico Berenson, nel 1921 Mrs. Gardner arricchisce la sua raccolta di una *Madonna con Gesù bambino* di Giovanni Bellini, mentre per mancanza di fondi si lascia sfuggire il *Festino degli Dei* dello stesso artista, oggi alla National Gallery di Washington.

➤ Non solo la corte interna di Fenway Court è ispirata all'architettura veneziana, ma anche la raccolta è ricca di notevoli ca-



5. Carlo Crivelli, *San Giorgio e il drago* (dal polittico di Porto San Giorgio), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

Carlo Crivelli, *Saint George and the Dragon*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

polavori eseguiti nella città dei dogi, o da artisti legati alla cultura veneziana. L'acquisto più eccezionale, ancora una volta realizzato con l'aiuto di Berenson, rimane certamente *Il ratto d'Europa* (fig. 2) di Tiziano, una delle "poesie" dipinte dal pittore per il re Filippo II di Spagna fra il 1554 e il 1562. Quando il quadro giunge a Boston, la collezionista scrive a Berenson: «Non ho parole. Sono troppo eccitata per poter parlare; ogni singolo centimetro di colore in questo dipinto sprizza gioia. Molti pittori sono venuti a vederlo: tutti sono caduti ai suoi piedi». E ancora: «Sono qui di nuovo questa notte, dopo due giorni di orge, in cui l'orgia consisteva nell'ubriacarmi di fronte all'*Europa*, e poi sedermi per ore nel mio Giardino italiano, a pensare e a sognare di lei».

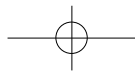
➤ Per chi visita oggi il museo, come allora quando Isabella riceveva ospiti a palazzo, il Salone di Tiziano (figg. 6 e 7) rappresenta il centro della raccolta, il fulcro del percorso espositivo. Accanto al *Ratto d'Europa*, ospita la *Disputa di Gesù nel tempio* di Paris Bordone, dai brillanti, acidi colori; l'impianto architettonico del dipinto ricorda quello reale delle sale dell'Albergo delle Scuole veneziane. In un angolo più intimo e raccolto del salone è invece il *Cristo portacroce*, un tempo attribuito a Giorgione, ed oggi ritenuto della bottega di Giovanni Bellini. Il quadro apparteneva al conte Zileri dal Verme, che lo custodiva a palazzo Loschi a Vicenza; il padre del nobile lo aveva legato alla città, ma aveva in seguito revocato il testamento; Berenson convince gli eredi a venderglielo ed accettare in cambio, oltre al denaro, una fedelissima copia, ancora oggi conservata nel palazzo vicentino. Anche se il mercante-*connoisseur* americano riteneva l'opera poco consona ai gusti e alla raccolta di Isabella, dietro le sue insistenze consentì a cedergliela.

➤ Prima di entrare nel Salone di Tiziano si attraversa l'intima sala che prende il nome da Veronese, ricoperta di "cuoridorio" in parte provenienti da Venezia, dove erano usati per isolare l'interno dei palazzi dall'umidità. Mrs. Gardner aveva commissionato un soffitto ad imitazione di quelli dorati e dipinti, ammirati negli edifici lagunari, affinché accompagnasse il telerico con l'*Incoronazione di Ebe* eseguito da Caliari e collaboratori. La tela, destinata a palazzo della Torre a Udine, in Friuli fino al XVIII secolo quando è trasferita a Venezia, prima presso Angelo Querini e poi in collezione Manfrin, dal 1899 è a Boston. Alle pareti, proprio sotto il dipinto, due vedute di Francesco Guardi con la *Riva*



*il museo*

165



degli Schiavoni e la Piazzetta vista dal Bacino di San Marco contribuiscono ad arricchire l'atmosfera veneziana del luogo. Sul muro a sinistra dell'entrata, il *Matrimonio di Federico Barbarossa*, probabilmente schizzato da Giovanni Domenico Tiepolo a ricordo dell'opera che il padre, Giovanni Battista, ha lasciato nella residenza principesca di Würzburg. La cerimonia ritratta si svolge a Würzburg nel 1156; ma le figure della composizione sono più legate alla fantasia teatrale di Paolo Veronese, che tanta influenza ha avuto sullo stile dei Tiepolo, piuttosto che alla tradizione medievale del soggetto.

☞ Tutta la Sala di Veronese (fig. 8) è pervasa dal gusto di Isabella per gli oggetti provenienti dalla Serenissima. Sotto un settecentesco *Ritratto di un procuratore*, forse un Contarini, e sopra un delizioso tavolo rococò, è conservata una *Madonna* in vetro nero, creazione muranese del Seicento ideata per emulare le più antiche figure bizantine. Qualche metro più in là, un grande specchio settecentesco; un tempo, adornava le pareti di palazzo Morosini a San Canzian, di cui mostra lo stemma nella cornice ad intarsio: chissà se, rimirandosi in esso e con attorno tanti oggetti veneziani, Isabella magari tornava, con la memoria, proprio a quelle dolci estati trascorse in laguna, a girovagare fra calli e campielli, nutrendo la propria voglia di conoscere, e poi di collezionare, con le testimonianze di un fasto che nella città non c'era ormai più.

IN BOSTON, THE ISABELLA BELLA STEWART GARDNER MUSEUM

# TO SATISFY HER "PLAISIR" THE ECCENTRIC MISTRESS STEALS THE BALCONIES FROM THE CANAL

Ketty Gottardo

the museum

➤ On the ceiling of the room dedicated to Paolo Veronese, one can admire the opulent *Incoronation of Hebe*: further down, the Titian room hosts the celebrated *Rape of Europa*, which Titian painted for Felipe II of Spain (fig. 2); below the painting, two sumptuous chairs in the Venetian Rococo style, and several creations in Murano glass make the room feel precious. But this is not Venice, as one might easily believe, it is across the ocean: in Victorian Boston, where at the end of the XIXth century, a palace was built according to the canons of Venetian Renaissance architecture, to the specifications of a passionate collector, Isabella Stewart Gardner (1840-1924). In the stillness of a park, Isabella conceived *Fenway Court*, a home to shelter the collection which she and her husband Jack Gardner amassed in a quarter of a century. In the interior courtyard, she installed the decorative elements she purchased in 1897 in the former *Serenissima*, bringing the friezes and architectural decorations of several palazzo façades back to Boston (fig. 1). In November 1901, Isabella moved to the fourth floor of the building, whose construction she had supervised step by step, so that it would correspond exactly to the project she had conceived, and possess the solidity of the ancient homes she had admired in Europe. In January 1903, the palace, which will be celebrating its centennial, opened to the public; and in the entrance, today like yesterday, it greets its visitors with the words "C'est mon plaisir", which summarizes Isabella's own mission for her museum.

➤ A distant descendant of the Royal Stuart family whose emblems, the Scottish thistle and the white rose, are used to decorate *Fenway Court*, Isabella Stewart was born into a wealthy New York family which made its fortune in linen trading and in mining. The first of four children, she lost all of her brothers (they died prematurely) and thus became the center of attention of her parents, David and Adelia, who spent two years with her in Paris between 1856 and 1858. During this time, Isabella studied at the

167



6. Il Salone di Tiziano dell'Isabella Stewart Gardner Museum, a Boston; sulla parete di fondo, *Il ratto d'Europa*. The Titian Room at the Isabella Stewart Gardner Museum, in Boston; on the far wall, *The Rape of Europa*.

Protestant School in Paris and visited Italy with her father and mother. In Milan, before the age of twenty, she was so awed by the vast collection of Gian Giacomo Poldi Pezzoli, as to confide to a friend that were she ever rich enough to freely administer her own wealth, she would create a home like that, in which to accumulate wonderful objets d'art, for her own and everyone else's enjoyment. During her trip to Paris, Isabella Stewart probably also met the man of her life, Jack Gardner: they were married in

Boston in 1860. Both were members of wealthy families; they spent the first years of their marriage very happily, until the death of their only son Jackie at age two, followed by an abortion, undermined her health and sent her into a deep depression. She lived on "prescription drugs"; her husband accompanied her on a long pilgrimage; together they visited Vienna and Paris, crossed Scandinavia and Russia. The constant stimulus provoked by

their social engagements and their visits to the monuments in the European capitals, the events of a brilliant society at the turn of the century, helped her to make a clean break with the past and reinforced Isabella's spirit: she thus recovered her effervescent personality. Upon her return from the journey, Mrs. Gardner manifested her first extravagances, provoking curiosity, but also scandal. The newspapers of the day defined the *lady* as one of the "seven wonders" of the city; she was eccentric, but possessed the courage of eccentricity: late for tea at the country home of friends, and having missed the carriage that was to take them there, she persuaded her husband to rent a locomotive, in order to reach her destination on time. When no woman of her time, or her rank, was interested in sports, she had front row seats at boxing matches.

➤ Constantly in touch with European society, the Gardners often went to Italy, Paris and London. It was there that, in 1879, they met painter James McNeill Whistler at a reception in the home of Blanche and Sir Coutts Lindsay, owners of the Grosvenor Gallery, the heart of the English artistic and social

scene. They developed a lasting friendship with Whistler, and bought several watercolors from him. Upon their return to Boston, Isabella became increasingly involved in the intellectual circles of the city: she attended the lectures of Charles Eliot Norton at Harvard College, and became a member of the Dante Society. She began to buy incunabulae and rare codices; sixteenth century Venetian and French editions; she gathered a collection of over one thousand antique books and manuscripts which she herself catalogued in an inventory in 1906. From Norton, who would long be her intellectual guide, she bought the *Marriage at Canaan* by Jacopo Tintoretto: a small canvas from his youth, where the brilliant colors and the movements of the long, sinuous figures, betray the influence of Tuscan and Roman Mannerism.

➤ Further travels took the two to the Orient: from Japan to Cambodia, up to Indonesia; through China, India and Egypt, landing finally in Venice in 1884, where they met with friends. For over a month, the Gardners were guests of Daniel Curtis, a relative and the owner of Palazzo Barbaro on the Grand Canal; while her husband recovered from an illness that struck him during their travels, Isabella wandered incessantly around the city, studying its artworks, which she photographed as she went along. The couple returned frequently to Venice, to Palazzo Barbaro: the small garden inside the building was the inspiration for the great courtyard later recreated at Fenway Court. In 1886, in London, Mrs. Gardner met John Singer Sargent, who occupied Whistler's former *atelier*. Sargent painted her portrait three times, and the most spectacular of the paintings, the last one (she was 48 at the time), caused considerable scandal: the painter in fact emphasized her deep and sensual cleavage, her hips wrapped tightly in a shawl and the two provocative strings of pearls. A colorful arabesque fabric decorates the background, and creates the somewhat strange effect of a halo, which caused one contemporary visitor to exclaim: "She's had herself portrayed as a saint!" (fig. 3).

➤ In 1891, Isabella inherited her father's immense fortune (1,750,000 dollars) and began to collect aggressively. At an auction in Paris, she carried away *The Concert* by Vermeer (later stolen from the museum in 1990), and after purchasing a painting by Botticelli, initiated a long professional relationship with Bernard Berenson, who would become the advisor she increas-

ingly turned to for the selection of objects to collect. The relationship with Berenson, though solid and lasting, was often marred by arguments and controversy, which erupted every time Isabella followed her own instinct and bought works which he did not appreciate or did not personally suggest (of course, as an intermediary, the scholar earned a commission of 5 to 10 percent). The artist Anders Zorn acted as intermediary with the Swedish consul in Constantinople, procuring the highly delicate and rare drawing of a *Turkish Scribe* for her. The page is imbued with the Venetian sensitivity to light and color, which are obvious in the rendering of the face and the hands, and the exquisite modeling of the turban; when Mrs. Gardner bought it, it was attributed to Gentile Bellini, though today it is considered to be a work by Costanzo da Ferrara. Zorn was also the author of a celebrated portrait which immortalizes Isabella at Palazzo Barbaro (fig. 4). After hours spent together in a gondola, rocked by the waves of the lagoon, the artist immortalized her as she breaks triumphantly into the room from a balcony overlooking the Grand Canal: the painter would say that “not all subjects, alas, are Mrs. Gardner and not all backgrounds are the Grand Canal”.

☞ But Isabella’s great mentor, for whom she instituted a scholarship, would remain Berenson, emigrated from Butremanz, Vilna, to the United States in 1875, when he was ten years old, and whose first letter to Mrs. Gardner was dated 1887, when he was only 22. She was the first of his many clients. And he wrote to her, full of condescension and friendship, displaying the totality of his intellectual prowess: “Believe me, dear Isabella, though your collection is already magnificent, this Pollaiuolo, along with the Castagno, will raise it to a much higher level of perfection”, “my twenty years of study would have been in vain, if I could not guarantee you that these two works...”; after all, they cost “only” 31,500 dollars: pocket money, or almost, for this wealthy heiress; who was “very happy” to be “polished” by Berenson, as Gregory Dowling writes.

☞ Jack Gardner, her husband, was the first to feel the need to create an actual building for the growing collection; the period between 1894 and 1900 was the most active period of their collecting, when prices were not yet inflated. Around 1896, the couple purchased Titian’s *The Rape of Europa* through Berenson (“I am still breathless before *Europa*”, she wrote to him); it was soon followed by a youthful *Self-portrait* by Rembrandt and the portrait

of *Philip IV* by Velasquez. Through Berenson, Isabella would become the owner of works by lesser artists, such as *Saint George and the Dragon* by Carlo Crivelli, from a divided polyptych from the church of Porto San Giorgio, near Fermo (fig. 5). A few years later, Mrs. Gardner would declare: "The greatest need in our country was Art... We were a very young country and had very few opportunities of seeing beautiful things... So, I determined to make it my life's work if I could".



7. Il Salone di Tiziano dell'Isabella Stewart Gardner Museum, a Boston, nella vista opposta rispetto alla precedente. The Titian Room at the Isabella Stewart Gardner Museum, in Boston, in an opposite view from the preceding one.

➤ Back in Venice in 1897, the couple concentrated on searching for decorative and architectural elements to use in the soon-to-be-constructed building. Thanks to the mediation of Francesco Dorigo, the Gardners took the original balconies of the Palazzo Cavalli-Franchetti, adjacent to Palazzo Barbaro, which were replaced by copies, with the complicity of Camillo Boito, the architect for the restoration work, and Baron Giorgio Franchetti: at least this is the explanation by scholar Mary McLeod, though many believe that they are the balconies from the Ca' d'Oro (but perhaps, there are some from each of the two buildings). The following year, the project for the new building was accelerated by the sudden death of Jack Gardner, which pushed Isabella to finish what they had planned together. She bought the land at Fenway, a reclaimed marshland which had been transformed into a park by landscape architect Frederick Olmsted, and dedicated herself personally to the construction: she closely followed all developments and spoke daily with the architect. She refused to use steel in the building, and single-mindedly insisted that the building be built on the principles of Renaissance architecture; she insisted with the architect Willard Thomas Sears that the entrance to the building be exactly on axis with the center of the interior courtyard. This Mrs. Stewart filled with flowers, palm trees and fountains, all flooded with natural light, considered the essential element of the building;

two stylobated lions which her husband Jack had purchased for her in Florence, guard the entrance to the courtyard. On the wall opposite the grand staircase which leads to the piano nobile, Isabella placed a *Madonna della Scuola della Carità* by sculptor Giovanni Maria Mosca from Padua. The relief bears the coat of arms of Paolo da Monte, the crystal engraver to whom the work was dedicated, to record a donation he made to the Scuola itself. If Isabella's story is to be believed, when she bought the work, it was hanging on a wall in the abbey of Santa Maria della Misericordia.

☞ On January 1<sup>st</sup> 1903, Fenway Court opened to the public with a concert of classical music; the guests were speechless, awed by such beauty, and the "esthetic perfection" of the details which Isabella alone had created. In her testament, the untiring patron clearly expressed her will that Fenway Court, bequeathed to the city, should become a museum; and that nothing should ever be changed. By leaving her collection "for the education and joy of the public", Isabella Stewart Gardner offered an example of social behavior that would be emulated by many other famous American collectors, such as Pierpoint Morgan, Henry C. Frick and Henry Huntington.

☞ The collection today includes over 2500 objects. It ranges from the Roman Period, to the only fresco by Piero della Francesca outside of Italy; in addition to paintings and sculptures, it also includes drawings and prints, antique furniture, ceramics and manuscripts. From one room to the next, from the Chinese vase to the Flemish tapestry, from the thirteenth century Arab manuscript to the *Wedding of Federico Barbarossa* by Giandomenico Tiepolo, it becomes clear how Stewart's collecting frenzy was influenced by the many changes in her esthetic taste, and by a lively curiosity which caused her to be fascinated by various art forms. If in her younger days she was attracted to jewelry and fashionable clothes, so that she bought only a few works by Academic artists, by 1880, Isabella had matured an interest in books and masterpieces from Antiquity, and in the more recent contemporary artists such as Eugène Delacroix, Jean-Baptiste-Camille Corot, Gustave Courbet, James McNeill Whistler and John Singer Sargent. In the first decade of the twentieth century, Mrs. Gardner acquired an oil painting by Edgar Degas, the first in her collection, and the *Hercules* by Piero della Francesca, for which the sales transaction lasted from 1903 to 1908. The detached fresco was detained in Italy for three years, because of

the protests of those who sought to prohibit its exportation; afterwards, it was held for a few years first in Paris, and later in England, before it was brought to the United States, where Isabella was forced to pay a huge importation tax on it. During those years, she bought the famous *Farnese Sarcophagus* in Rome (235–222 A.C.) with decorations illustrating the Dionysiac myth, discovered in the gardens of Villa Farnesina in Tivoli in 1556, and now on display in one of the cloisters of Fenway Court. The obsession of the collector to own portraits of women from the past who shared her name, is the reason for the presence in the collection of *Isabella Clara Eugenia of Austria* by Frans Pourbus II, and an engraving of *Isabella of Portugal* from a painting by Titian; the acquisition of a *Portrait of a Woman with a Turban* by Francesco Torbido was on the other hand due to the mistaken impression that the painting represented Isabella d'Este.

Between 1910 and 1923, the year before she died, Isabella bought very little, because she was worried about passing on her financial capital to the foundation that would administer her estate; in addition, the American importation taxes on artworks had grown beyond all proportions, dampening the audacious spirit of many collectors. In a letter, the wife of Bernard Berenson wrote that in a crate shipped to Isabella, a painting had been hidden under a pile of dolls, to elude customs. With the growing American demand for artworks, the Italian government became increasingly careful to prevent the emigration of its masterpieces. It became harder to deal with the owners themselves: if on the one hand they were attracted to the considerable remuneration, on the other they become increasingly hesitant about the prospect of emptying their palaces. Scared by the increasingly strict control of government agents, in addition to payment for the painting they often demanded a faithful copy of the work they sold, a procedure which in the years to come would torment *connoisseurs*. On the advice of her friend Berenson, in 1921 Mrs. Gardner added the *Madonna with Christ Child* by Giovanni Bellini to her collection, though for lack of funds she lost the *Feast of the Gods* by the same artist, now at the National Gallery in Washington.

Not only is the interior courtyard of Fenway Court inspired by Venetian architecture, but the collection contains a considerable number of remarkable masterpieces painted in the city of the doges, or by artists sharing the Venetian culture. The most remarkable acquisition, again thanks to Berenson's help, was



certainly *The Rape of Europa* (fig. 2) by Titian, one of the *poems* painted by the artist for King Philip II of Spain between 1554 and 1562. When the painting reached Boston, the collector wrote to Berenson: "I am speechless. I am too excited to talk; every centimeter of color in this painting oozes joy. Many painters have come to see it: they all fell to their knees before it". And more: "I am back here again tonight, after two days of orgies,

where the orgy consisted in getting drunk in front of *Europa*, and then sitting for hours in my Italian garden, thinking and dreaming about her".

➤ For those who visit the museum today, just like the days when Isabella received guests in the building, the Titian Room (figs. 6 and 7) represents the heart of the collection, the fulcrum of the exhibition's itinerary. Besides *The Rape of Europa*, it also displays the *Dispute of Jesus in the Temple* by Paris Bordone, with its brilliant acid colors; the architectural structure of the painting is reminiscent of the actual structure of the inn rooms in the Venetian Scuole. In a more intimate and sheltered corner of the Room is the *Christ Bearing the Cross*, once attributed

to Giorgione, and now considered to be by the atelier of Giovanni Bellini. The painting belonged to Count Zileri dal Verme, who kept it in Palazzo Loschi in Vicenza; the nobleman's father had decided to leave it to the city, but subsequently revoked his will; Berenson convinced the heirs to sell it to him and accept, in addition to the money, a faithful copy which still hangs today in the palazzo in Vicenza. Even though the American trader-*connoisseur* did not feel the work was consistent with Isabella's taste and collection, when she insisted, he agreed to sell it to her.

➤ Before entering the Titian Room, one crosses the intimate room which takes its name from Veronese, covered in *cuoridoro* partly from Venice, where they were used to insulate the interiors of the palaces from humidity. Mrs. Gardner had commis-

8. La Sala di Veronese dell'Isabella Stewart Gardner Museum, a Boston, in cui si riconosce un settecentesco *Ritratto di un procuratore veneziano*, forse un Contarini. The Veronese Room at the Isabella Stewart Gardner Museum, in Boston, where one may recognize an eighteenth century *Portrait of a Procuratore*, perhaps a Contarini.

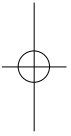
sioned a ceiling that would imitate the gilded and painted ceilings she had so admired in Venetian buildings, so that she could match the structure to the *Incoronation of Hebe* by Caliari and his collaborators. The canvas, intended for the Palazzo della Torre in Udine, was in the Friuli region through the XVIIIth century when it was transferred to Venice, first to the home of Angelo Querini and then to the Manfrin collection; it has been in Boston since 1899. On the walls below the painting, two views by Francesco Guardi, the *Riva degli Schiavoni* and the *Piazzetta seen from the Bacino di San Marco*, contribute to enhancing the Venetian atmosphere of the place. On the wall to the left of the entrance, the *Wedding of Federico Barbarossa*, probably sketched by Giovanni Domenico Tiepolo in memory of the work which his father, Giovanni Battista, had left in the princely residence of Wurzburg. The ceremony depicted was held in Wurzburg in 1156; but the figures of the composition owe more to the theatrical imagination of Paolo Veronese, who so influenced Tiepolo's style, than to the Medieval tradition of the subject.

➤ The entire Veronese Room (fig. 8) is pervaded with Isabella's taste for objects from Venice. Under a *Portrait of a Procuratore*, perhaps a Contarini, and on a delicious Rococo table, there is a *Madonna* made of black glass, created in Murano in the seventeenth century to emulate the ancient Byzantine figures. Several meters farther, a large eighteenth century mirror; in the past, it adorned the walls of Palazzo Morosini at San Canzian, displaying the coat of arms in the inlaid frame: who knows if, looking all around her and surrounded by so many Venetian objects, Isabella would return in her mind to those gentle summers she spent in the Lagoon, wandering through the streets and the squares, nourishing her desire to know, and to collect, the evidence of a splendor which no longer existed in the city.



*Fotolito*  
Fotolito Veneta, San Martino Buonalbergo (Verona)  
*Impianti ctp*  
Forpress, Padova

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



EDIZIONE  
10 9 8 7 6 5 4 3 2

ANNO  
2003 2004 2005 2006 2007

