



# VENEZIA DA STATO A MITO

Marsilio

# VENEZIA DA STATO A MITO

Marsilio

16.

**Vittore Carpaccio**

(1478-1522)

*Il Leone di San Marco*

iscrizioni: VICTOR CARPATHIVS / A.D. / M.D.XVI; sul libro si legge: PAX / TIBI / MAR/CE [AE]E/VAN/GELI/STA /MEVS  
olio su tela, cm 130 x 368  
Venezia, Palazzo Ducale,  
appartamento ducale

L'immagine di *Venetia* come *Giustizia* e il *Leone di San Marco* sono assunti a simbolo dello Stato lungo tutta la sua storia (Wolters, 1987, pp. 223 ss.). Ma il primato nell'esprimere tale identità storica spetta proprio all'immagine del Leone, in quanto simbolo di san Marco Evangelista, patrono di Venezia, secondo la tradizione cristiana originata da sant'Ireneo (II sec.), il quale associa a ciascuno degli evangelisti l'immagine dei quattro animali (leone, toro, uomo, aquila) che nelle visioni tetramorfe del profeta Ezechiele (1, 5-21; 10,14) e dell'Apocalisse (4, 6-8) rappresentano ciò che nella creazione vi è di più nobile, forte, saggio, agile. A Venezia, nei secoli, l'immagine del Leone rappresenta dunque san Marco come patrono e san Marco come personificazione dello Stato. La scritta che compare nel Vangelo tenuto aperto dal Leone, «Pax tibi Marce Evangelista meus», si ricollega alla prefigurazione contenuta nel racconto agiogra-

fico della scoperta e trafugamento delle reliquie dell'apostolo ad Alessandria d'Egitto nell'829, del loro trasporto a Venezia e, infine, del loro rinvenimento (*Apparitione*) nella basilica Marciana nel momento in cui il doge Vitale Falier (1084-1096) presenzia al rito in occasione del rinnovamento della basilica. L'iconografia della coperta della Pala d'oro della basilica Marciana, opera di Paolo Veneziano, esprime in maniera quanto mai chiara come dalla rinascita del culto marciano dipenda l'identità dello Stato di Venezia, anche nella sua *renovatio*, allora ad opera del doge Andrea Dandolo. La splendida collocazione delle reliquie dell'Evangelista in Venezia, dove esse trovano finalmente venerazione e sono salutate con il motto della pace, è allora benedetta miracolosamente dallo stesso santo patrono, per cui dal loro rinnovato culto trae forza e identità lo Stato secondo la felice predestinazione apostolica contenuta appunto nel motto. Accanto alle immagini del santo in veste di apostolo, spesso in contesti allegorici, si diffonde e ha maggiore fortuna la sua immagine simbolica, così che incontriamo raffigurazioni di dogi che pregano davanti al Leone, mentre quest'ultimo diviene anche contrassegno dell'appartenenza di un territorio a Venezia.

L'immagine del Leone marciano del telero di Vittore Carpaccio del 1516 appartiene, dunque, a una lunga tradizione che ha svolto tale soggetto iconografico in molteplici forme, caricandolo di forti significati di culto, simbolici, allegorici e politici. Nel caso specifico il Leone, così presentato al passo, appartiene a una serie di opere di analogo svolgimento iconografico: il telero di Jacobello del Fiore del 1415 per il Magistrato della Bestemmia in Palazzo Ducale, quello di Donato Bragadin del 1459 eseguito per l'Avogaria, in cui compaiono san Girolamo e sant'Agostino, quello di Cima da Conegliano del 1506 circa per l'Ufficio della Mezzataria nel Palazzo dei Camerlenghi di Comun (Venezia, Gallerie dell'Accademia), in cui sono raffigurati i santi Giovanni Evan-

gelista e Giovanni Battista a sinistra, e i santi Maria Maddalena e Girolamo a destra.

Il telero di Carpaccio proviene ugualmente dalla sede delle magistrature veneziane presso il Palazzo dei Camerlenghi a Rialto, ed è stato collocato in Palazzo Ducale solo dopo il 1797. Comune a queste opere, oltre alla posizione araldica del Leone alato che trattiene il libro aperto con la zampa anteriore destra, è il fatto che esso è posizionato con le zampe posteriori sulla laguna e sul mare, e con quelle anteriori sulla terraferma. Alla destinazione particolare, o alla commissione specifica, possono alludere scritte alternative nel libro, o la presenza di stemmi, come quelli nel caso del telero di Carpaccio, dei Balbi o Zorzi, Dandolo o Gritti, Manolesso, Bragadin e Foscarini, secondo l'identificazione proposta da Ludwig-Molmenti (1906, pp. 287-288).

La posizione simbolica del Leone è un costante riferimento alle prerogative di dominio sullo Stato di mare e di terra. La riproposizione da parte di Carpaccio, può avere (senza usare forzature di lettura storica) un significato ancora più forte e attuale in riferimento proprio al 1516 e alla vicenda della Lega di Cambrai, cioè ad uno scenario storico in cui il dogado di Leonardo Loredan è posto di fronte a un ridimensionamento delle mire espansionistiche. Forse non a caso, quindi, l'ambiente storico su cui il Leone di Carpaccio insiste ha un'evidenza "realistica" di gran lunga superiore a quella, ad esempio, del ricordato telero del Cima, in cui lo spazio è pur sempre ricreato secondo le stesse premesse di stile che sono proprie anche di Carpaccio. Nel telero di quest'ultimo l'equilibrio fra «tensione simbolica» e «realità» (Pignatti, 1955, p. 167), può avere dunque una motivazione quanto mai attuale. Rappresentato da un punto di vista che è quello dell'isola di San Giorgio Maggiore, il Leone di Carpaccio giganteggia ma, a un tempo, è pienamente inserito nell'ambiente anche per la resa atmosferica del ricco colore, caldo e vivace. A sinistra, equilibra



16.  
**Vittore Carpaccio**  
*Il Leone di San Marco*  
Iscrizioni: VICTOR CARPATHIVS /  
A.D. / M.D.XVI; sul libro si legge  
PAX / TIBI / MAR/CE [AE] E/VAN/  
GELI/STA / MEVS  
olio su tela, cm 130 x 368  
Venezia, Palazzo Ducale,  
appartamento ducale



la profonda apertura prospettica una riva cui fanno da anfiteatro colline alberate, ricche di erbe e fiori giganteschi (malve, cardi, gigari); pertanto da questa prospettiva la veduta del Bacino di San Marco, fino all'Arsenale e al Lido, si pone su una linea di orizzonte come senza soluzione di continuità all'altezza della testa del ruggente santo animale. Carpaccio realizza qui il «primo ritratto ufficiale della sua città», ritratto «ideale ed eroico» (Muraro, 1966, p. ccxii).

La struttura di uno Stato è manifestata attraverso i suoi luoghi del potere: il Palazzo Ducale, la basilica, la piazzetta con le colonne, la Torre dell'Orologio sullo sfondo e ancora il campanile con la cuspide piramidale di recente completata. D'altra parte, non poteva mancare la rappresentazione dell'Arsenale, verso cui, comunque, dirigendosi verso la bocca del Lido, navigano galee per il trasporto commerciale. Vi è chi ha visto, nell'imbarcazione addobbata e con l'animato vessillo rosso sul pennone, attraccata in posizione eminente davanti alla piazzetta, anche il Bucintoro del rito simbolico dello Sposalizio del Mare (Hausenstein, 1925, p. 153). Non si direbbe che Carpaccio arrivi proprio a una tale somma di elementi, anche se è vero che qui altre costruzioni di fantasia «nascono dal deserto dell'acqua salmastra» (Muraro, 1966, p. ccxii).

La flessibilità di rinnovamento di un linguaggio di origine antonelliana e belliniana, che acquisisce una nuova atmosfericità cromatica più accesa e mobile, consente ancora una volta a Carpaccio di essere credibile nell'organizzare anche un ritratto di Venezia, orientandolo a un assunto simbolico e a un'attualità, secondo la congiuntura del momento storico. Nel frattempo, altri maestri a Venezia avevano restituito l'immagine del suo centro rappresentativo del potere in contesti devozionali o mitologici, come Giorgione e Sebastiano del Piombo, con una preoccupazione non più simbolica e allegorica come appunto quella di Carpaccio, che da ciò deriva pur sempre la sua fedeltà rappresentativa, bensì

secondo una verità più profonda. L'immagine riconoscibile della città è infatti da loro finalmente trasposta o come estraniata per una motivazione più moderna: quasi un'osservazione sentimentale di Venezia.

*Esposizioni:* Venezia, 1946, n. 131; Venezia, 1963, n. 60; Londra, 1983, n. 32.

*Bibliografia:* Vasari, 1568, ed. 1868, p. 662; Selvatico-Lazzari, 1852, p. 64; Crowe-Cavalcaselle, I, 1871, p. 210; Berenson, 1894, p. 96; Ludwig-Molmenti, 1906, pp. 287-288; Crowe-Cavalcaselle, I, 1912, p. 210; Fogolari, 1912, p. 52; Fiocco, 1931, pp. 46, 81; Fiocco, 1936, p. 117; van Marle, 1936, xviii, p. 311; Fiocco, 1942, pp. 48, 83; Berenson, 1932, p. 135; H. Tietze, in Tietze-Tietze-Conrat, 1944, p. 157; Pallucchini, 1946, p. 83; Pignatti, 1955, p. 167; Berenson, 1957, I, p. 60; De Logu, 1958, pp. 11, 34; Fiocco, 1958, pp. 11, 34; Pignatti, 1958a, p. 195; Pignatti, 1958b, p. 239; Perocco, 1960, pp. 33, 75-76; Pallucchini, 1961, p. 36; Lauts, 1962, pp. 40, 249; Pignatti, 1963, pp. 48-49; Muraro, 1966, pp. ccx-ccxiii; Zampetti, 1966, p. 89; Muraro, 1977, pp. 73-74; Sgarbi, 1979, p. 54; Wolters, 1987, pp. 226-227; Fortini Brown, 1988, pp. 9-10; Humfrey, 1991, pp. 138-139; Sgarbi, 1994, pp. 230-231; Knezevich, 1996, p. 52.

GIORGIO FOSSALUZZA



27.

**Alessandro Longhi**

(Venezia, 1733-1813)

*Ritratto di Francesco Grimani*

*Provveditore Generale da Mar*

in alto a sinistra: FRANCISCUS GRIMANI / MARCI ANTONII / PROVVISOR GENERALIS / N. 1702 - OB. 1779  
olio su tela, cm 235 x 150

Venezia, collezione privata

Il ritratto di Francesco Grimani è esempio significativo della grande tradizione di ritrarre quei personaggi che hanno assunto cariche pubbliche a servizio della Repubblica di Venezia affinché fossero conservati di prassi nei luoghi del potere, e pertanto talvolta con sviluppi di allegorizzazioni sacre e profane, oppure affinché fossero collocati nella galleria degli esponenti illustri del casato di appartenenza. Da tale tradizione ritrattistica veneziana emerge quindi una doppia consapevolezza, quella del fedele e gratificante servizio allo Stato e, a un tempo, quella del contributo personale a illustrare la propria stirpe aristocratica.

Il ritratto che qui si presenta, proviene da palazzo Grimani di San Polo, fu quindi commissionato per la galleria del palazzo avito da Francesco Grimani che appare con le insegne della dignità di maggior prestigio da lui assunta e – si aggiunga – di maggior coinvolgimento personale: quella di Provveditore Generale da Mar, carica ricoperta dall'11 marzo 1757 fino al 24 maggio 1760. Si tratta della più alta carica navale in tempo di pace, di durata appunto triennale (Nani Moceni-

27.

**Alessandro Longhi**

*Ritratto di Francesco Grimani,*

*Provveditore Generale da Mar*

olio su tela, cm 235 x 150

Venezia, Collezione privata

go, 1935, pp. 18 ss.). Il personaggio, colto a figura intera, assume una posa altre volte proposta da Alessandro Longhi, come quella di avanzare il piede sinistro in asse con la figura e di porre l'altro di profilo per consentire di bilanciare gli altri gesti e movimenti e di imprimere alla figura un sia pur tendenziale tre quarti.

Anche l'impaginato è quello consueto: la quinta di destra, spesso risolta con un tendaggio, qui invece è caratterizzata da colonne scanalate e fasciate, in riferimento, con tutta probabilità, a un'architettura reale.

Sempre a destra, in primo piano, sopra l'ampia balausta stanno le insegne della sua carica: il cappello a tozzo o a tagliere in oro e il bastone rosso con impugnatura in ricami in argento dorato, sempre in velluto. Sono le insegne canoniche del Provveditore Generale da Mar che è previsto debba vestire e calzare in velluto rosso (il rosso è da sempre pertinente alle alte cariche), con giubba qui arricchita da polsi in lince, e fascia in vita in sciamito d'oro e grande nappa, braghe strette subito sotto il ginocchio, ampio e lungo mantto di sciamito d'oro fermato da bottoni sulla spalla destra. Sono elementi consueti, invece, la parrucca in foglio, che gli copre il capo e scende sulle spalle, e il sottile spadino da parata. Aggiuntivo è in questo ritratto il secondo bastone, in velluto nero, che il personaggio trattiene con la sinistra; altre volte sta ad indicare l'assunzione iterata della carica e qui forse missioni speciali afferenti o interni alla stessa. Oltre alle insegne di rito, determina in modo preciso l'attualizzazione del ruolo assunto da Francesco Grimani la rappresentazione topografica nello scorcio di sinistra della fortezza di Corfù, con torri angolari, cinta muraria e ponte di collegamento con la città verso la quale il protagonista stesso indica, portando l'attenzione dell'osservatore.

È pur vero che l'isola fu lungamente sede della flotta veneziana e del suo comando, così anche in tale fase, ma da tale gesto e da tale rappresentazione topografica si apprende che pro-

prio da questa sua residenza il Grimani ebbe a trarre particolari soddisfazioni personali.

Francesco di Marco Antonio del ramo Grimani detti da San Polo o dell'Albero d'oro (ASV, *Miscellanea Codici*, 1, *Storia Veneta*, 17; Barbaro-Tasca, *Arbori de Patritij Veneti*, t. IV, c. 155; *Libro d'oro, nascite*, XII, c. 248 tergo) – il padre era quindi fratello del doge Pietro (doge dal 1741 al 1752) – nacque il 6 giugno 1702.

Seguendo la migliore tradizione del suo casato intraprese la carriera di marina, ma già nel 1734 ricopre anche il ruolo di Senatore Censore, carica ottenuta il 26 luglio di quell'anno (Cornelli, 1738, pp. 75, 151; 1741, p. 65; 1750, pp. VII-VIII, X-XI).

La nomina a Provveditore Generale da Mar nel 1757 ne è il coronamento che gli dà la responsabilità massima del punto nevralgico della strategia dello Stato da Mar. La fortezza di Corfù aveva assunto tale ruolo da fine Seicento in seguito alla conclusione della guerra di Candia e alla perdita di Creta; esso perdurava anche negli anni del Grimani, lo attesta del resto il grande sforzo di adeguamento della struttura militare della cittadella, attuata nella prima metà del Settecento, di seguito alla conclusione dell'ultima guerra veneto-ottomana per la difesa dell'isola, specie ad opera di Johann Mathias von der Schulenburg (cfr. Concina, 1994, pp. 34-36).

A distanza di quindici anni da questa sua prestigiosa carica di responsabilità generale, Francesco Grimani fu anche tra i protagonisti di un estremo tentativo di prendere provvedimenti circa la crisi di reclutamento degli ufficiali esperti della Malizia da Mar e circa l'organizzazione marittima stessa. Assieme ai tre Provveditori all'Armar in carica e ai Capitani delle Navi scaduti negli ultimi anni, quali Angelo Marcello, Jacopo Nani e Angelo Emo, il Grimani fa parte di una Commissione istituita nel 1775 per prendere i provvedimenti necessari. Dalla relazione conclusiva, stilata da Angelo Emo nel 1775, emerge un quadro di crisi generale della flotta veneziana: infatti gli

ufficiali sono giudicati «inabili, igno- ranti e senza onesta emulazione», per- tanto questo causava «la indecente lentezza de viaggi e gli equivoci sfortu- nati di navigazione, originati dalla in- disciplina, dalla imperizia e dal vergo- gnoso timore» (cfr. Nani Mocenigo, 1935, pp. 50 ss.).

Va sottolineato che Francesco Grimani, che ci appare quindi come uno dei protagonisti delle vicende degli ultimi decenni della flotta veneziana e co- sciente, dunque, anche delle sue crisi, aveva avuto altresì occasione di ren- dersi conto direttamente, da un'im- portante posizione di governo, anche della situazione dei centri del dominio di Terraferma, con una sua diretta esperienza quale Capitano a Brescia (22 luglio 1760-2 maggio 1764; asv, *Segretario Voci Maggior Consiglio*, reg. 30, 1760-1768, c. 199).

Interviene in gravi situazioni di ordine pubblico verificatesi nella valli, ordina l'esecuzione dei capi della sommossa del marzo 1764. Promuove la fortifica- zione della rocca e delle mura a nord della città (Panazza-Stradiotti, 1980, pp. 72, 166-177). Nel 1765 decreta l'aggregazione agli originari delle fami- glie residenti da almeno cinquant'anni (cfr. Mazzoldi, 1964, III, pp. 116-118). Con tale attiva presenza egli si lega particolarmente alla città; lo attesta a distanza di anni il ritratto, purtroppo perduto, che Ludovico Gallina nel 1780, all'apice del suo successo vene- ziano, esegue del Grimani con la rap- presentazione della città di Brescia. Tale ritratto «gli giovò onori pubblici e l'aggregazione della sua famiglia alla cittadinanza bresciana» (Passamani, in *Brescia pittorica...*, 1981, p. 178; Pal- lucchini, 1995, p. 461).

Anche in seguito alla carica di Capita- no di Brescia troviamo il Grimani co- stantemente impegnato in importanti magistrature (asv, *Segretario Voci Maggior Consiglio*, reg. 25, 1769-1785, cc. 70, 106, 108). È tra i Provveditori di Artiglieria tra il 1769 e il 1770; tra i Provveditori di Sanità tra il 1770 e il 1771; tra i Provveditori all'Arsenale tra il 1771 e il 1772, e subito dopo tra gli Aggiunti all'Arsenale. La sua car-

riera si chiude come Inquisitore per il Levante nella cui carica figura nel 1774, e come membro del Collegio di Nove del Reggimento Arsenal dal 1775.

L'atteggiamento più sincero del Gri- mani, proprio riguardo alla sua carrie- ra di marina e al suo impegno di go- verno a Brescia, ci è offerto dal suo stesso testamento del 30 gennaio 1775 (asv, *Testamenti Todeschini Francesco*, b. 975, n. 76; devo la segnalazione alla cortesia di Vittorio Mandelli) in cui considerazioni riflessive e annotazioni fuori dal formulario, offrono una luci- da testimonianza della psicologia di un aristocratico servitore dello Stato in questi anni. Una delle disposizioni tes- tamentarie riguarda, infatti, la carrie- ra di marina, ed è così motivata: «Me- more e grato all'umilissima servitù sempre prestatami dal cetto de marineri nel laborioso corso de cariche di mare da me sostenute e, conoscendo per lunga esperienza, che da loro sudori e fatti che sono sempre derivate corone di gloria a questa Serenissima Repubblica, mia amorosissima madre, e desiderando in qualche modo di pre- starmi con animo riconoscente al solle- vio di tanti infelici dall'età e dalle fatiche resi inabili a sostenersi, ordino perciò l'assegnazione di cinquemila ducati, computati all'infuori dei capi- tali di famiglia, alla "Scuola" di San Nicolò de Marineri de Castello, per- ché con il frutto de medesimi siano suffragati gli indidenti di detto cetto». A testimonianza del suo impegno di Capitano a Brescia vi è una seconda disposizione testamentaria: «Aggiungo che essendo piaciuto alla fedelissima [città] di Corfù di presentarmi nell'at- to del mio distacco da quella Genera- lizia carica, che servendo alla Patria ebbi l'onore di sostenere, una spada d'oro figurata in segno del di lei buon affetto et aggradimento, voglio che essa spada sia passata alla fedelissima città di Brescia in cui, sostenendo la pubblica rappresentanza, ebbi conti- nui motivi di rimarcare, oltre agli atte- stati corrispondenti alla da lei giurata fedeltà al suo principe, l'indole sua at- tacatissima alla mia persona, che arri-

vava persino a prevenire le disposizio- ni varie dirette a pubblico servizio ed al miglior bene della popolazione di quella affettuosa Provincia, sperando che in questo atto vorrà essa città rico- noscere dove sia arrivata la mia sincera riconoscenza».

Questi due significativi lasciti di un uomo di Stato si accompagnano ad al- tre disposizioni riguardanti un'attenta distribuzione dei beni e dei possedi- menti all'interno della famiglia. Ma, altri aspetti particolari lasciano trape- lare un profilo circa i costumi e gli interessi culturali di un uomo di Stato in quiescenza: ad esempio il lascito dei due palchi nei teatri di San Samuele e di San Cassiano. Più interessante an- cora, forse, è l'applicazione collezionis- tica che appare assai articolata. «Tutti gli mobili esistenti nel mio casino a San Gregorio – dove si era allora riti- rato conservando il palazzo in San Polo – (a riserva di quanto disporrò qui sotto) quadri, statue, medaglie, (eccettuate le duplicate, che lascio alla Libreria de PP. Gesuati) et altro [...] e così pure tutti li mobili [...] esi- stenti nel mio appartamento nella Casa Dominicale a S. Polo, [...] ed anche nella casa di Fiesso» sono lasciati al nipote Marco Antonio, non avendo eredi più diretti. Oltre a queste opere, per quanto riguarda la storia del colle- zionista, è interessante notare l'appar- tenenza alla personale raccolta di alcu- ni dipinti di maestri contemporanei, distribuiti ad amici assieme a qualche gioiello. Vengono legati «Al signor conte Spiridion Peralli due quadri de Piazzeta della B.V. e S. Giuseppe con altro quadro dipinto in pietra nera che rappresenta un festino antico.[...] Al signor Iseppo Mangilli due quadri a pastella del Nazari. [...] Al signor conte Angelo Revedin due quadri a pas- tella dell'Angeli, e due piccoli legati in oro in due bottoni. [...] Al signor Giacomo Ria due quadri a pastella d'una vecchia e vecchio del Conegliano [Giambattista Cima?] ed un cameo in anello». Facevano verosimilmente parte di un'unica serie i sei paesi dello Zais che egli distribuisce in coppie a tre amici: a Paolo Manara, Bonifacio

Romani, Nicolò Zampelli. Inoltre, sono legati «Al signor dottor Danieli a Zara due quadretti fiaminghi, e due paesetti che sono situati sopra li spec- chi in tinello». Da ultimo viene asse- gnato «Al signor abate Latanzi di Salò [?] un quadro di Magioto».

L'attenzione di Francesco Grimani alle personalità di artisti contemporanei, come lasciano intendere queste dispo- sizioni, ha del resto una corrisponden- za nella scelta a *la page* del giovane Alessandro Longhi per l'esecuzione del suo ritratto, che fu eseguito entro l'arco temporale di assunzione della carica di Provveditore Generale da Mar, e al quale fu apposta in seguito la scritta identificativa del personaggio, la carica assunta e gli estremi biografici (1702-1779), che si leggono in alto a sinistra. Si potrebbe anzi osservare che, mancando nel ritratto la rappre- sentazione della «spada d'oro figura- ta» donatagli dalla città di Corfù nel 1760, alla scadenza della carica di Provveditore Generale da Mar, il ri- tratto dovrebbe essere stato eseguito entro tale data, se non proprio in oc- casione del conferimento di tale magi- stratura nel 1757.

Circa la conferma dell'esecuzione del ritratto tra il 1757 e il 1760 sovven- gono anche i dati stilistici e dell'esecuti- vità pittorica per cui la materia cromatica si fa sensibile alla luce fino quasi a sgranarsi e a lasciare trasparire nel volto il disegno, mentre l'intonazione chiaroscurale è più profonda sia pure risolta morbidamente.

Tali elementi trovano una convincente corrispondenza, a voler indicare anche solo un'opera cronologicamente accer- tata, nel *Ritratto degli Avogadori Alvi- se Renier, Vincenzo Donà e Prospero Valmarana* del 1759 della Sala dello Scrittoio di Palazzo Ducale. Sempre a titolo esemplificativo si vuole indicare come, anche solo pochi anni dopo, nel *Ritratto di Antonio Renier Provvedito- re Generale in Dalmazia e Albania*, firmato e datato al 1765 (Padova, Museo Civico, inv. 655) Alessandro Longhi acquisisca l'interesse per una maggiore compiutezza formale, per un'indagine come più accurata e ferma dei dati fi-

sionomici, un piglio di approfondi- mento psicologico più sicuro e disin- volto. In occasione della pubblicazio- ne del ritratto qui esposto Egidio Mar- tini (1964) ne sostiene una datazione al 1765, ritenendosi il personaggio di- mostrare almeno più di sessantanni, e, su un altro piano, di conseguenza al privilegiato accostamento con il citato ritratto Renier del Museo Civico di Padova. Da parte del Martini si colle- gano al ritratto di Francesco Grimani e al ritratto di Antonio Renier, a ulte- riore conferma di una comune data- zione, rispettivamente due bozzetti del primo e un bozzetto del secondo, tre opere di analoghe dimensioni (ciascu- na cm 52 x 32 circa) che si attesta ave- re conosciuto una comune fortuna colle- zionistica, fino ad approdare, più re- centemente, in collezione milanese (cfr. Mallé-Testori, 1967, n. 81, tav. 43).

Il riferimento di due bozzetti al ritrat- to qui esposto è ribadito, dopo Marti- ni, dal Pignatti (1993) e, nella stessa circostanza, dal Daninos (1993). Que- st'ultimo, peraltro, aggiunge una loro datazione circa il 1770, che essendo per lo studioso condivisa anche dal «modelletto» relativo al ritratto di An- tonio Renier, la cui versione definitiva si ricordi è datata al 1765, verrebbe ad essere messa in discussione la funzione preparatoria di tali "bozzetti". Si deve puntualizzare che non si trovano con- ferme circa l'appartenenza di tutti e tre i bozzetti a un'unica collezione, quella di Guido Suster di Trento, pres- so il quale ebbe a studiarli Andrea Moschetti, che ne rese noti appunto solo due in un brillante articolo del 1924. Egli, nell'occasione, esaminò quello relativo al ritratto Renier di Padova e un secondo, che noi sappia- mo riferirsi al ritratto Grimani, il qua- le per lo studioso presentava un'«assai meno felice composizione del primo». Di fatto la menzione di un secondo bozzetto per il ritratto qui esposto spetta al Martini (1964) e la sua ripro- duzione spetta a Mallé-Testori (1967) e quindi, nel 1993, a Pignatti e Dani- nos.

A riconsiderarli entrambi in rapporto

al ritratto definitivo qui esposto, si deduce come sia stata graduale e com- plessa la precisazione dell'iconografia di tale effigie del Grimani. Mentre la posa del personaggio permane, muta- no gli elementi figurativi del contesto e le stesse insegne del personaggio. Nel bozzetto riprodotto dal Moschetti e dal Martini, il personaggio indossa la corazza da cui fuoriesce la giubba ros- sa foderata di pelliccia, davanti a lui stanno a terra l'elmo e altri elementi dell'armatura. Nel secondo bozzetto i dati del costume sono comuni, ma in primo piano a sinistra compare un moretto che reca il vassoio su cui vi è un'insegna, non meglio precisabile, in rosso cremisino e oro. In entrambi, rispetto alla versione definitiva l'im- magine di Corfù è topograficamente indistinta e gli elementi architettonici di fondo a destra sono più generici: una colonna scanalata o solo il tendag- gio. Va rilevato che lo stesso bozzetto relativo al ritratto Renier del Museo Civico di Padova si attiene in gran parte alla soluzione impaginativa adottata nei due bozzetti del ritratto Grimani. Ciò è di conforto sia per confermare il carattere preparatorio di tale "tipologia ritrattistica", sia per appoggiare l'opinione circa la precedenza cromo- logica del ritratto Grimani che si è proposto appartenere agli anni stessi della carica di Provveditore Generale da Mar di tale personaggio. Del resto, l'evoluzione che la prima idea del ri- tratto Renier ha subito, attraverso mo- difiche sostanziali della posa, è emersa nel corso di vecchi restauri dell'opera come documenta il Moschetti (1924). Va sottolineato che il carattere stilisti- co e qualitativo dei tre bozzetti sostan- zialmente si equivale, si notano sem- mai quelle differenze che si sono rile- vate a proposito dei due ritratti finiti, circa un maggiore schiarimento degli incarnati e più forti contrasti chiaro- scurali. Nelle dimensioni ridotte è più facile che la pittura e la stessa perspi- cuità nell'indagine psicologica ci appa- ia apparentarsi maggiormente allo stile di Pietro Longhi, da cui il figlio Alessandro trasse la sua formazione. Anche sotto questo profilo la perples-

sità circa l'autografia e la qualità so- stanziale del bozzetto edito dal Mo- schetti, espressa ad esempio da Adriano Drigo (in *Da Padovano a Tiepolo*, 1997, pp. 298-299) sembra doversi ri- dimensionare nel contesto di un'arti- colata prassi ideativa e preparatoria del ritratto. Va anche aggiunto che en- tro il riferimento all'arte di Pietro Longhi, più immediato a cogliersi nei bozzetti, la personalità di Alessandro emerge per un cromatismo più vivido e d'improvvisazione, si direbbe ispira- to altresì all'insegnamento impartitogli dal Nogari. L'ideazione del ritratto di Francesco Grimani si pone del resto in un contesto di piena maturità e vigore stilistico di Alessandro Longhi che cir- ca il 1758 esegue ritratti di assoluta rappresentatività come il *Ritratto della famiglia del Procuratore Alvi- se Renier* delle Gallerie dell'Accademia di Vene- zia (Valcanover, 1961), o il *Ballotin del doxe (Ermolao II Pisani giovanetto)* del Museo Civico di Belluno.

*Bibliografia:* Martini, 1964, pp. 124-125, 291-292 nota 290, tav. 303; Dani- nos, in *Pietro Longhi*, 1993, nn. 19, 20; Pignatti, *L'arte...*, 1993; Pedrocchi, in *Splendori...*, 1995, p. 366, cat. 95.

GIORGIO FOSSALUZZA

29.

**Ludovico Gallina**

(Brescia, 1752-Venezia, 1787)  
*Ritratto del doge Paolo Renier*  
 olio su tela, cm 129,90 x 96,20  
 Venezia, collezione privata

Il medaglione biografico di Ludovico Gallina, compilato da Stefano Fenaroli nel 1877, riporta uno degli episodi più esaltanti di committenza nella breve vita dell'artista bresciano formatosi a Venezia. Viene testimoniato che «La stima e l'affetto che pel Gallina concepì il doge Paolo Renier, rapito dalla bellezza dei suoi dipinti e singolarmente da quella del proprio ritratto eseguito con singolare diligenza, furono tali che volle quell'inclito principe onorare il nostro Lodovico di un bacio e di averlo alla sua mensa, mescolandogli di propria mano frequenti tazze di ottimo vino. Il collegio dei pittori frattanto a pieni voti lo dichiarò pittore privilegiato».

Tale episodio ha un significativo risul-

to se si fa riferimento alle umili origini del pittore bresciano, che per il suo talento, grazie al sostegno di Luigi Chizzola e del conte Faustino Lechi, fu inviato diciottenne a Venezia, accompagnato da Francesco Zugno, per ricevere la sua formazione accademica. L'episodio relativo alla prestigiosa commissione dogale, col suo risvolto cronachistico, come riportato dal Fenaroli, si trova già nella *Memoria storica della vita di Lodovico Gallina* diligentemente compilata dal padre oratoriano Marco Antonio Paratico nel 1787 (Brescia, Biblioteca Queriniana, ms Di Rosa, n. 3), ed è quindi sostanzialmente degna di fede, inserendosi in un contesto di rapida e crescente considerazione professionale del giovane pittore. Tale singolare testimonianza si collega all'esecuzione di due ritratti del doge Paolo Renier che fu eletto il 14 gennaio 1779 e che morì il 13 febbraio 1789. Si tratta della rappresentazione ufficiale del doge a figura intera del Museo Civico di Padova (inv. 640), esposto in questa occasione (scheda 29; cfr. De Grassi, in *Da Padovanino a Tiepolo*, 1997, pp. 300-302, cat. 251), e della versione in controparte, a mezza figura, che si conserva al Museo Correr (n. 1437; cfr. Pignatti, 1970, pp. 84-85) incisa da Giovanni Vitalba. Questa seconda versione reca nel verso l'iscrizione «LUDOVICUS GALLINA FECE PINXIT VENETIIS 1779»: in base ad essa il ritratto sarebbe stato eseguito l'anno stesso dell'elezione dogale dal pittore allora ventisettenne, che è verosimile abbia compiuto nella stessa circostanza anche quello a figura intera, secondo i criteri impaginativi richiesti dalla massima ufficialità dalla destinazione ad un luogo eminente. Non era nota agli studi, e viene esposta per la prima volta in questa circostanza, una seconda versione del ritratto eseguito dal Gallina del Museo Correr che è da ritenersi autografa. In entrambe emerge una particolare cura formale accademizzante, una monumentalità sostenuta, una luminosità alta, una materia cromatica levigata e a un tempo morbida e un equilibrio di indagine espressiva che trasmette del

personaggio un'affabilità controllata. Tale risultato stilistico, raggiunto in opere di così rilevante impegno per il Gallina, trova le proprie risorse nel modello ancora offertogli, in prima istanza, dalla ritrattistica di Bartolomeo Nazari, quella che non sia di genere neorebrandiano. Ma soprattutto trova il proprio diretto orientamento nell'insegnamento del suo maestro di studi in Accademia, Domenico Maggiotto, il quale è responsabile del suo avvio «su un binario di decorosa e manierata correttezza proto-neoclassicizzante» (Passamani, in *Brescia pittorica...*, 1981, p. 177; Pallucchini, 1995, pp. 458-461). Questi aspetti dovevano ricevere i favori del pubblico più aperto alle novità. Proprio nel 1779 Ludovico Gallina espose alla fiera dell'Ascensione il suo *Ritratto del doge Paolo Renier* (l'esemplare del Museo Correr?) appena realizzato. Nella stessa circostanza Antonio Canova esibiva il gruppo di *Dedalo e Icaro*. Furono queste le opere che riscosero la maggiore attenzione come, tra l'altro, attesta il fatto che furono accomunate «nella lode da un sonetto francese che definiva Apelle il primo e Prassitele il secondo» degli artisti (Passamani, 1981, p. 178). Va aggiunto, in calce, che per la versione del *Ritratto del doge Paolo Renier* di Ludovico Gallina, qui esposto, si ha la testimonianza della sua provenienza per via ereditaria dalla aristocratica famiglia Renier. Appartenne alla nipote del doge Adriana che, figlia di Antonio ambasciatore veneto a Roma, andò in sposa a Giuseppe Zannini, figlio di Paolo, noto quest'ultimo per essere stato il medico del Canova. È da sottolineare che deve aver seguito la stessa linea ereditaria anche un secondo ritratto dell'illustre antenato salito alla dignità dogale, citato nel documentato profilo di Francesco Maggiotto compilato da Andrea Tessier (1882): «L'egregio sig. cav. nob. dott. Giuseppe Zannini del fu dott. Paolo, possiede uno stupendo ritratto del Doge Paolo Renier, in mezza figura colossale, e con le insegne ducali, a cui il Maggiotto infuse pieno alito di

vita, e quel maestoso carattere, veramente principesco, che con tanto senno fu sostenuto da cotesto Doge, e pervenne in eredità al sig. dott. Zannini dalla propria madre, contessa Adriana Regnier di Antonio, il quale fu pronipote del Doge medesimo». Tale ritratto di Francesco Maggiotto, di cui si erano perse le tracce (Pallucchini, 1995, p. 484) ha l'interesse di consentire un utile paragone stilistico tra due artisti, formati entrambi alla scuola di Domenico Maggiotto, impegnati al massimo grado dalla committenza dogale. Il *Ritratto del doge Paolo Renier* di Francesco Maggiotto si è rinvenuto, in questa occasione, grazie all'individuazione di una buona riproduzione fotografica la cui stampa, catalogata sotto la corretta attribuzione al Maggiotto junior, si conserva nella Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione G. Cini, e fa riferimento a un negativo dell'Archivio Correr (V. 6079), dono della signora Zannini del 1950. Dalla riproduzione, il ritratto di Francesco Maggiotto risulta di notevole qualità, come una delle realizzazioni di maggior prestigio dell'artista: vi si riscatta anzi certa fisicità espressiva propria dei ritratti del Gallina con qualche timida annotazione naturalistica, come nella resa delle mani. Un orientamento accademizzante riordina qui un modo di intendere la pittura che è propriamente settecentesco, come si avverte nella più ricca orchestrazione delle incidenze luminose, specie sulle vesti e in particolare sull'abito dogale a fiorami argento e oro su seta bianca. Anche in questo caso, cioè in una versione a mezza figura del ritratto del doge Renier, compaiono alcuni importanti elementi di arredo, a cui l'eminente personaggio doveva essere particolarmente legato, che sono raffigurati dal Gallina nel ritratto a figura intera del Museo Civico di Padova, uno dei quali, il tavolo, è stato identificato da Gonzalez-Palacios (1984, pp. 197-210) presso la Collezione Cini di Venezia dove è pervenuto dalla Collezione Donà dalle Rose.

GIORGIO FOSSALUZZA

29.

**Ludovico Gallina**

*Ritratto del doge Paolo Renier*  
 olio su tela, cm 129,9 x 96,2  
 Venezia, Collezione privata





32.  
**Pompeo Girolamo Batoni**  
*Il trionfo di Venezia*  
 1737  
 olio su tela, cm 174,30 × 286,10  
 Raleigh, North Carolina Museum  
 of Art, dono della Samuel H. Kress  
 Foundation

32.  
**Pompeo Girolamo Batoni**  
 (Lucca, 1708-Roma, 1787)  
*Il trionfo di Venezia*  
 1737  
 firmato: P. Batoni  
 olio su tela, cm 174,30 × 286,10  
 Raleigh, North Carolina Museum  
 of Art, dono della Samuel H. Kress  
 Foundation, inv. 60.17.60

Il monumentale dipinto è tra le più importanti allegorie di Venezia che si siano realizzate negli ultimi decenni del suo splendore, a motivo delle complesse implicazioni allusive e storiche sui fondamenti del suo Stato che esso contiene. Fatto straordinario è che fu eseguito su commissione di un rappresentante pubblico di alto rango e per un contesto non veneziano, nonché da parte di un artista "foresto". Fu ispirato a Pompeo Batoni dal nobile Marco Foscarini (1695-1763) al suo arrivo presso la corte pontificia come ambasciatore della Serenissima Repubblica nella primavera del 1737, per essere collocato in palazzo Venezia, storica sede della legazione in Roma.

Il Foscarini assume questa carica dopo i successi diplomatici ottenuti a Vienna e a Milano. La scelta del tema manifesta appieno la sua statura intellettuale e la sua visione politica ad ampio respiro, quella di un futuro doge (1762-1763), che si uniscono ai particolari interessi che sono propri di uno storico ufficiale dello Stato (cfr. Da Mosto, 1939, pp. 301-306). La scelta del giovane Batoni, che si cimenta per la prima volta in una importante commissione non religiosa, segnando nella sua carriera un momento di sicuro successo, denota poi l'attenzione del Foscarini, non solo per il collezionismo, ma anche per l'arte contemporanea e internazionale. Di quest'ultimo aspetto è una conferma, infatti, l'incarico a Pierre Subleyras di eseguire il suo ritratto (Venezia, Museo Correr). Su queste premesse l'incontro tra il Foscarini e il Batoni dà vita a un'opera che «a causa del suo stile, è il più avanzato dipinto in Europa fino alla metà degli anni cinquanta del Settecento; forse anche fino al 1761 quando pure Mengs dipinse un'opera un poco difficile ma divenuta molto più celebre, il *Parnaso* di Villa Albani», come sottolinea emblematicamente il Clark (1963, p. 11). Il contenuto iconografico del dipinto si ricava, per grandi linee, da una testimonianza contemporanea, offertaci dal segretario di Marco Foscarini, divenuto anche biografo del Batoni, Francesco Benaglio. Egli

attesta come «Finalmente l'ambasciatore gli comunicò il disegno, che aveva di esprimere in una tela lo stato florido della repubblica, quando estinte le guerre, eccitate dalla famosa lega di Cambrai, cominciarono colla pace a rifiorire in Venezia le belle arti, richiamate e nodrite dal doge Lionardo Loredano, d'immortal ricordanza. Parve all'eccellente dipintore bello il soggetto, siccome è, e molto atto a ricevere le più vaghe e leggiadre e magnifiche forme, che possa fornire una felice e squisita pittura. Mare, continente, prospettive di città, architettura, personaggi eccelsi per dignità, figure di ogni età, d'ogni sesso, genii, simboli delle lettere e delle belle arti, tutto insomma quanto v'ha nella natura di grande e di bello doveva aver luogo nel divisato quadro».

Al centro della composizione notiamo la personificazione di Venezia come giovane e florida donna la quale, come Venere nata dal mare, siede sul trono a forma di conchiglia arricchito da protomi leonine. Il cocchio, su cui Venezia (come Cibele) è assisa, è trainato da due possenti leoni alati, simboli di san Marco Evangelista, patrono della città. Sta ritto alla sinistra di Venezia il doge Lionardo Loredano (1501-1521) che posa una mano sulla sua spalla per richiamarne l'attenzione verso il putto in atto di offrire un grappolo d'uva, allusiva dei frutti dei domini di Terraferma. Nel mentre, Venezia sta rivolta verso Minerva ritta alla sua destra, con elmo e lancia, la quale le presenta il ramo d'ulivo della pace e le arti rinascite, con i cui simboli giocano i quattro piccoli geni che l'attorniano. Di spalle a Minerva si staglia la monumentale antica figura di Marte che ha per sfondo il Palazzo Ducale e la piazzetta. Egli guarda verso il Bacino di San Marco e la città, ma si direbbe anche verso il mare al quale indica l'ampio gesto di Nettuno colto di spalle e riverso in primo piano davanti a lui. In posizione diametralmente opposta, in primo piano a destra, sta distesa Cerere accompagnata dalla personificazione dell'Agricoltura, con appresso gli strumenti di lavoro della terra e i suoi

frutti, le messi e l'uva portati da industriosi putti. A destra in secondo piano, presso una quinta di rovine antiche (nel Parnaso?), stanno sei autorevoli vegliardi di Grecia e di Roma (storici, uomini di Stato, giuristi, filosofi), a cui Mercurio, che si libra sopra la figura del doge Loredano, decanta attingendo dal ponderoso volume le imprese di Venezia, qui vista come l'erede delle civiltà classiche (Hüttingher, 1976, p. 186). Sopra la personificazione di Venezia è poi seduta su di una nube l'allegoria della Storia stessa dal doppio volto della Prudenza o di Giannone: quello di vecchio che guarda in alto all'indietro e verso l'esterno e quello di giovane donna che svolge il rotolo e sta meditando per poter registrare gli avvenimenti presenti, in una sospensione che è quella del divenire e della continuità della storia. Dappresso vola anche la Fama, con ramo d'ulivo e tromba, per divulgare le meraviglie dello stato di pace della Serenissima.

È da sottolineare come sia del tutto assente in questo complesso programma allegorico, non solo l'effigie del committente, ma anche dirette allusioni che lo riguardino personalmente o che coinvolgano il suo casato. È un fatto unico, e di assoluta novità, che in un dipinto di storia eseguito per un committente veneziano vi sia esaltato unicamente lo Stato, come ebbe ad osservare Haskell (1963, pp. 259, 357, 381).

Le fonti figurative e d'ispirazione per un'immagine allegorica così complessa sono state indagate in importanti studi. L'immagine del doge Loredano è palesemente derivata dal celeberrimo ritratto eseguito da Giovanni Bellini ora alla National Gallery di Londra che all'epoca apparteneva alla collezione Grimani di Venezia, ma si aggiunga a confronto anche l'effigie del doge del telero di Palma il Giovane per la Sala del Senato in Palazzo Ducale, di cui si ripete in certa misura la posa. La veduta della città si attiene ai molti esempi di Gaspar van Wittel. È certo più singolare, invece, almeno in rapporto alle abitudini iconografiche e

stilistiche dei dipinti storico-allegorici veneziani, che concorrano alla formulazione di questo *Trionfo di Venezia* fonti dell'antichità o del Rinascimento e Barocco centroitaliano anziché veneto, ovviamente secondo la cultura stilistica del Batoni, orientata verso un'eleganza di linguaggio accademico con elementi francesizzanti. È merito di Anthony M. Clark (1959, p. 235, n. 7; 1985, p. 213) di averle individuate con precisione: la *Fama* trae ispirazione dalla figura allegorica della *Prudenza* affrescata da Raffaello nella Stanza della Segnatura in Vaticano; la posa di Cerere ricalca quella di Venere nel *Trionfo di Bacco e Arianna* affrescato in palazzo Farnese da Annibale Carracci, il particolare dell'acconciatura da quella di *Venere allo specchio* del Carracci (Washington, National Gallery); Venezia sul cocchio trae anch'essa ispirazione dal *Trionfo di Cerere* affrescato da Pietro da Cortona in villa Sacchetti a Castelfusano. Precisi modelli di statuarica classica sono indicati da Clark per la figura di Marte che deriva da una statua restaurata del Museo Capitolino, mentre la raffigurazione di Minerva trarrebbe spunto da un marmo della stessa raccolta Capitolina e, per quanto riguarda la foggia dell'elmo, da un marmo di palazzo Farnese.

Accanto alla precisazione di queste fonti figurative e alla decodificazione iconografica del dipinto di Batoni, è merito degli studi di Philipp Fehl (1971, pp. 3-15; 1973, pp. 21-31) di avere affrontato i contenuti ideologici dell'opera in riferimento al pensiero e all'azione politica di Marco Foscarini in un particolare momento storico vissuto dalla Repubblica di Venezia. Si è così approfondito come una puntuale ispirazione possa essere stata tratta dal Foscarini guardando a tre monumenti veneziani di sviluppo allegorico, quali la *Base bronzea* del pennone centrale di piazza San Marco posta di fronte alla basilica nel 1505, opera di Alessandro Leopardi, la *Tomba di Leonardo Loredano* ai Santi Giovanni e Paolo realizzata da Danese Cattaneo, infine il telero di Palma il Giovane per la





Sala del Senato di Palazzo Ducale che rappresenta *Leonardo Loredan e la guerra della Lega di Cambrai*. Le considerazioni di Fehl partono dall'esame delle scelte iconografiche e dall'accertamento di fonti letterarie e figurative. In particolare lo studioso collega la rappresentazione di Nettuno e di Marte a un epigramma di Jacopo Sannazaro in lode di Venezia, contemporaneo al dogado di Leonardo Loredan, in cui Nettuno si rivolge a Giove, qui sostituito da Marte. La presenza delle due divinità anche nel dipinto di Batoni, le quali rivolgono la loro attenzione al centro monumentale (e del potere) della città, rappresentato con realismo – da Palazzo Ducale e dalla piazzetta di San Marco, fino alla Libreria e alla Zecca – starebbe a indicare che nel tempo nulla è cambiato e che gli dei si trovano di fronte a una Venezia eterna. Su questa considerazione di fondo, in termini invece di riferimento a una politica concreta attuata dal Foscarini, Fehl approfondisce i significati dell'allegoria della Storia, basandosi sulla *Iconologia* di Cesare Ripa (1593, 1613). In particolare, lo studioso pone il quesito circa la scelta del committente di focalizzare l'attenzione sulla figura di un'unica personalità, quella del doge Loredan, e sulla memoria di un'unica fase della storia di Venezia, quella della Lega di Cambrai, in cui il potere dello Stato si è rivelato vacillante a declinare sotto l'arte di governo di un'unica personalità. La risposta, circa il quesito posto da tale scelta, è indicata in termini di attualità politica, in un parallelo tra la situazione della Repubblica dopo Cambrai, quando si trova costretta a rinunciare a mire espansionistiche, trovando, come contropartita, la fioritura della pace e delle arti, e la situazione successiva al trattato di Passarowitz del 1718, in cui ancora una volta Venezia è costretta a rimanere legata entro i propri territori storici. Ebbene, nella filosofia politica del Foscarini, appena giunto a Roma per un'importante azione diplomatica, vi è l'interesse a dimostrare che, ancora una volta, in una situazione storica restrittiva e penalizzante, Venezia saprà

non solo resistere ma anche promuovere la prosperità, una nuova vita civile e il rinascimento delle arti. L'ottica con cui il Foscarini ispira al Batoni il suo *Trionfo di Venezia* è dunque quella del politico e diplomatico, dello storico ufficiale della Repubblica che ne sa valutare la storia in un eterno progresso. Il dipinto fu esposto in palazzo Venezia a Roma dal 1737 al 1740. Fu presentato al Pantheon nel 1739, il giorno di San Giuseppe. Fu quindi trasferito a Venezia entro il 1745. È ricordato nel 1751 da Francesco Algarotti. Si tratta di una testimonianza affatto rilevante per la storia del gusto e del collezionismo come si deduce dal contesto in cui Algarotti fa implicito riferimento al dipinto di Batoni. Nella lettera, indirizzata da Potsdam il 13 marzo 1751 all'abate Flaminio Scarselli, si parla dell'interesse di acquisire per le collezioni reali opere in mosaico, ma non solo; la richiesta riguarda anche la possibilità di reperire «un quadro di Guido o dell'Albani o del Domenichino» (Algarotti, *Opere*, xiii, Venezia 1794, p. 217). Si tratta, quindi, di opere degli esponenti di primo piano del classicismo emiliano che, nel caso della loro irrimediabilità, è sintomatico si proponga da parte di Algarotti la sostituzione con un dipinto contemporaneo, per l'appunto del Batoni: «Caso mai non si trovasse un quadro de' sopraddetti maestri; se ne potrebbe ordinare uno al Batoni, la cui maniera (per quanto ho veduto da un quadro suo in Venezia appresso il procuratore Foscarini, e da alcuni suoi disegni) mi pare molto bella, e sarebbe il caso per gusto del re. Si vorrebbe sapere quanto il Batoni volesse per detto quadro. Il soggetto potrebbe essere una Cleopatra coll'aspide nel braccio, ed un amorino piangente accanto a lei, con un campo di architettura, la vista di una piramide in lontano, qualche palma e un bel cielo». La linea del classicismo stilistico da Reni all'attualità di Batoni è così tracciata da Algarotti, avendo presente proprio il *Trionfo di Venezia* Foscarini. Il dipinto figura essere appartenuto alla galleria Manfrin di Ve-

nezia ancora nel 1856. Passò quindi a Trieste e a Vienna dove fu subito acquistato da un diplomatico americano nel 1857. Appartenne a diverse collezioni in seguito a vendite pubbliche, per entrare alla fine nella Samuel H. Kress Collection di New York nel 1956. Fu concesso al North Carolina Museum of Art, nel 1960.

*Bibliografia:* Valesio, xx, 132v; Benaglio, ed. 1894, pp. 62-63; Algarotti, 1791-94, xiii, p. 217; *Catalogo dei quadri...*, 1856, n. 10; Emmerling, 1932, pp. 22-24, 131, n. 183; Clark, 1959, pp. 235; Suida-Fern Rusk Shapley, 1960, p. 122; Clark, 1963, pp. 4-11; Haskell, 1966, pp. 259, 357, 381; Clark, 1967, p. 104; Fehl, 1971, pp. 3-15; Fehl, 1973, pp. 21-31; Shapley, 1973, pp. 119-120; Hüttinger, 1983, p. 186; Clark, 1985, pp. 25, 40, 49, 213, cat. 13.

GIORGIO FOSSALUZZA



46.  
**Jacques-Louis David**  
 (Parigi, 1784-Bruxelles, 1825)  
*Bonaparte valica le Alpi sul Gran San Bernardo*  
 firmato: L. David  
 olio su tela, cm 257 x 223  
 Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, M.V. 8550

Il ritratto equestre di Bonaparte ideato da David con la sua forza icastica fissa, indelebilmemente, la memoria di un eroe e, a un tempo, segna il passaggio tra due regimi, o addirittura tra due epoche, tanto più che la realizzazione della sua prima versione è avvenuta nel 1800 e coincide dunque con il volgere del secolo. L'effigie del Primo Console di Francia che valica le Alpi sul Gran San Bernardo, fermandosi a osservare e a indirizzare le sue truppe verso un alto destino di conquista e di modernità, si rife-

risce a un episodio di quattro anni prima, al 1796, quando ebbe l'avvio quella Campagna d'Italia che sortì una rivoluzione dell'assetto storico-istituzionale della penisola, implicando anche la fine della Repubblica Serenissima di Venezia con l'autocecessazione siglata dall'ultimo doge Ludovico Manin, il 12 maggio 1797, e ben presto la cessione all'Austria del Veneto e Friuli con la pace di Campoformio del successivo 17 ottobre. Bonaparte valica le Alpi là dove erano passati Annibale e Carlo Magno come appare inciso sulle rocce, su cui già figura per la storia anche il suo nome quale nuovo condottiero e conquistatore (Léveque, 1989, pp. 169-170). Oltre a queste scritte che suscitano il ricordo di protagonisti della storia antica e medioevale d'Europa, l'immagine stessa di Bonaparte, nell'ideazione di David, porta con sé complesse allusioni a celeberrimi precedenti artistici su cui si fonda la creazione di una nuova rappresentazione che sia adatta a un contemporaneo protagonista della storia. Come osserva Robert Rosenblum (in *French Paintings...*, 1975, pp. 161-162), la prima intenzione che spinge David a questa raffigurazione, secondo gli interessi di Bonaparte, è quella di creare «una nuova mitologia in grado di convincere i suoi compatrioti che, dopo l'estinzione di un'ormai agonizzante tradizione di monarchia, la vera grandezza del passato storico può essere richiamata in vita al servizio del presente e del futuro». Tale intento ideologico, che indica in Annibale e Carlo Magno le origini di una dinastia a cui Bonaparte vuole appartenere in termini nuovi, è dunque affidato anche alla creazione di un'immagine e giustifica in David il recupero, in particolare, di una lunga tradizione di condottieri a cavallo. Bonaparte, sul suo focoso animale, «ci appare a un tratto come l'erede baldanzoso di una lunga tradizione di figure equestri, che ci rimanda – lungo tutto l'arco della storia – dai cortei trionfali dell'antichità classica fino alle pulsioni barocche dei destrieri imbizzarriti e dei regali cavalieri di artisti come Bernini, Ru-

bens o Falconet» (*ibid.*). Si può osservare come lo stesso rimando a Bernini si presti a complessi e ambivalenti rinvii storici, anche solo a ricordare come su un cavallo impennato lo scultore raffiguri sia il *Costantino* della loggia della Basilica Vaticana, e ugualmente immagini anche Luigi XIV, il Re Sole, nel travagliato progetto del monumento marmoreo per Versailles nella cui versione definitiva il basamento roccioso suggerisce la vetta di una montagna (Wittkower, 1961, pp. 497-531). Ma la modernità dell'interpretazione di David, nell'aderenza alla realtà storica del personaggio raffigurato – il trentenne Primo Console di Francia dalle sembianze idealizzate – sta nel fatto che da questo ritratto, più che da ogni altro, si comprende come «un grand'uomo è comparso dal nulla per andare incontro a uno storico destino, non per diritto genealogico, ma perché in grado di uguagliare le più nobili gesta del passato, grazie a un vigore e a un'autorità quasi sovranaturali, che lo rendono degno di diventare la nuova vera guida della Francia. Domina risoluto il cavallo e i gelidi cieli tempestosi, temprando la forza della ragione e della disciplina nel romantico cimento con la natura selvaggia» (Rosenblum, cit.). È comprensibile come un ritratto che compendia così alti interessi ideologici e storici, suscitati l'straordinaria attenzione dei contemporanei, come documentano le vicende delle repliche autografe del dipinto – complessivamente cinque – che vengono puntualmente ricostruite da Antoine Schnapper (in *Jacques-Louis David...*, 1989, pp. 361, 381-386, cat. nn. 161-162). In seguito alla realizzazione della prima versione eseguita nel 1800 su commissione del re di Spagna Carlo IV (Malmaison, Musée National, inv. 49.7.1), si succedono altre versioni autografe destinate allo stesso Primo Console, sul pagamento delle quali sorge una prima conflittualità tra David e Bonaparte. La seconda versione autografa di alta qualità, eseguita nel 1801, si trova ora a Charlottenburg, la terza in cui si ravvisa un intervento di bottega,

è stata collocata in origine nella biblioteca de Les Invalides ed è quindi passata al Musée National du Château de Versailles (M.V. 1567). Il valore di rappresentanza di questo ritratto si deduce, ad esempio, anche nella vicenda di una quarta versione che fu spedita a Milano nella primavera del 1803 per decorare il Palazzo della Repubblica italiana (ora Vienna Kunsthistorisches Museum, in deposito al Belvedere). La versione qui esposta, la quinta, fu realizzata da David probabilmente all'inizio del 1803; è stata trattenuta dal maestro presso il suo studio parigino e lo ha quindi seguito nel suo esilio di Bruxelles. Tale esemplare venne esposto a Londra nel 1822 circa assieme alla replica del *Ritratto di Napoleone nel suo studio* (ora Washington, National Gallery of Art, inv. 1374) e alla replica su tavola del *Ritratto di Pio VII e del cardinale Caprara* (Philadelphia Museum of Art, dono di Henry P. McIlhenny), particolare derivato dal celeberrimo grande dipinto dell'*Incoronazione dell'imperatore e dell'imperatrice* che David esegue tra il 1805 e il 1807 (Parigi, Musée du Louvre, inv. 3699). Il dipinto qui esposto non fu venduto in occasione della dispersione dei beni di David avvenuta dopo la sua morte nel 1826 e nel 1835 nel cui catalogo figura con il numero 5, secondo la testimonianza di J. Constable in una lettera del 21 maggio 1835 (*Correspondance*, 1962-1968, 6 voll., III, p. 126). Si ha notizia che è stato donato dalla baronessa Jeanin figlia dell'artista, al principe presidente Luigi Napoleone Bonaparte nel 1850 o nel 1851. Nel 1852 Marcel-Antoine Verdier, esegue una copia del dipinto che viene donato a Versailles da Napoleone III nel 1864 (Constans, 1995, II, p. 914, cat. 5158). L'autografo di David qui esposto nel 1979 fu concesso in deposito a Versailles dal principe Napoleone.

*Bibliografia:* Schnapper, in *Jacques-Louis David...*, 1989, p. 384; Constans, 1995, II, p. 224, cat. 1246.

GIORGIO FOSSALUZZA

**Giuseppe Bernardino Bison**  
(Palmanova, 1762-Milano, 1842)  
*L'ingresso della Biblioteca Marciana*  
olio su tela, cm 54 x 72  
Londra, collezione privata, per  
gentile concessione della Pym's  
Gallery

Il Bison, in molte occasioni, recupera inquadrature che sono proprie della grande tradizione vedutistica settecentesca, ricalcando gli esempi più noti e facilmente accessibili come le fortunate serie grafiche del Canaletto incise da Antonio Visentini: *Prospectus Magni Canalii Venetiarum*, oppure le altrettanto celebri 103 acquaforti delle *Fabbriche e vedute di Venetia...* di Luca Carlevarij. Altre volte egli si cimenta nell'ideazione di scorci autonomi che, di solito, presentano un campo visuale ristretto, e limitato ad "angoli" minuti, con punti di vista ridotti, dove trovano un deciso risalto le "macchiette", notazioni di genere che traggono spunto, in molti casi, da situazioni di attualità e di costume.

Si tratta, come è già stato più volte notato (Zava Boccazzi 1971, pp. 234-235; Magani, 1993, p. 33; Pallucchini, 1995, p. 602) di un vero e proprio «revival olandese», che il Bison realizza sia nelle sue vedute sia nei paesaggi di fantasia, i quali rivelano nella loro arguta animazione la dipendenza dalle aneddotiche scenette di genere neerlandese che con molta probabilità si trovavano in numerose collezioni veneziane e triestine (Zava Boccazzi, 1971, pp. 234-236).

Nel dipinto qui esposto, databile forse al secondo decennio, il pittore "ritaglia" una parte della consueta veduta della piazzetta con la Libreria, limitandosi a raffigurare in perfetta frontalità il porticato affollato di persone. Egli compie una sorta di trasfigurazione del celebre luogo con un procedimento che si direbbe di tecnica scenografica, ponendo il prospetto sansoviniano grondante di sculture sotto una bassa e innaturale luce radente proveniente da sinistra, quasi innalzasse una

transenna oltre la quale si staccano, per una luminosità assai alta e anch'essa artificiale, le arcate interne del portico. Trova particolare risalto, al centro, il riconoscibile antico ingresso della Libreria Marciana, circondato dalle rivendite di liquori che, numerose, si affacciavano sui portici. Al riguardo sono visibili nel dipinto alcune iscrizioni frammentarie sugli architravi delle arcate.

Nella prima di sinistra appare leggibile la scritta «[...] ALFONSO»; nella seconda «IL CAFFÈ M[...]»; infine, nella terza, «[...] NDO D'ORO». Quest'ultima iscrizione è identificabile con l'insegna già riportata nel *Catastico di tutte le botteghe e posti dell'arte acquavita in questa città* del 1761, nel quale si legge: «Dalla parte della Zecca: Bottega n. 1, Al Mondo d'oro» (Asv, *Inquisitorio alle arti*, b. 16; cfr. Reato, in Reato-Dal Carlo, 1991, p. 41 nota 36).

Il portico sulla Piazzetta viene così raffigurato con le consuete figurette contemporanee che chiosano in eleganti costumi all'ingresso della Libreria, fiancheggiato da Caffè (come noto, la Biblioteca Marciana venne trasferita in Palazzo Ducale nel 1812); non manca lo scupoloso osservatore di una delle due *Feminone* di Alessandro Vittoria del portale di Jacopo Sansovino, il quale si avvia come altri alla visita della sala superiore, una longhiana vecchia che distribuisce "bussoladi", il venditore di frutta, la piccola portatrice d'acqua e il fumatore che, assieme ai gruppi in maschera raffigurati in primo piano, concorrono a dare un tono quanto mai "turistico", quasi da cartolina, all'episodio.

Anche se più d'una delle "macchiette" rivelano assonanze con le scene di costume dipinte da Pietro Longhi, piuttosto diffuse attraverso le traduzioni incisorie, tuttavia la "satanica" figura di Pulcinella e la donna in azzurro a cui sta accanto, o, ancora, nel gruppo di sinistra, l'orientale che accompagna la dama in un costume settecentesco un poco aggiornato e che ha appresso il "domino" in bauta, non possono non evocare il ricordo di Giandomenico Tiepolo con il quale il Bison, nella

sua formazione veneziana, ebbe non pochi contatti. Sono del resto molte e rivelatrici le frequenti riprese effettuate dal pittore palmanese dalla «raccolta di teste» di Giandomenico (Zava Boccazzi, 1971, pp. 242-243; Magani, 1993, p. 10), dipendenza che non si mostra solamente nella desunzione da tali collaudate serie incisorie, ma che è anche percepibile, a livello "umorale", negli affreschi grottescamente caricati nelle espressioni della Borsa e di palazzo Carciotti a Trieste, o nei suoi stessi disegni delle pulcinellate (Zava Boccazzi, 1968, pp. 142 ss.; 1971, p. 242).

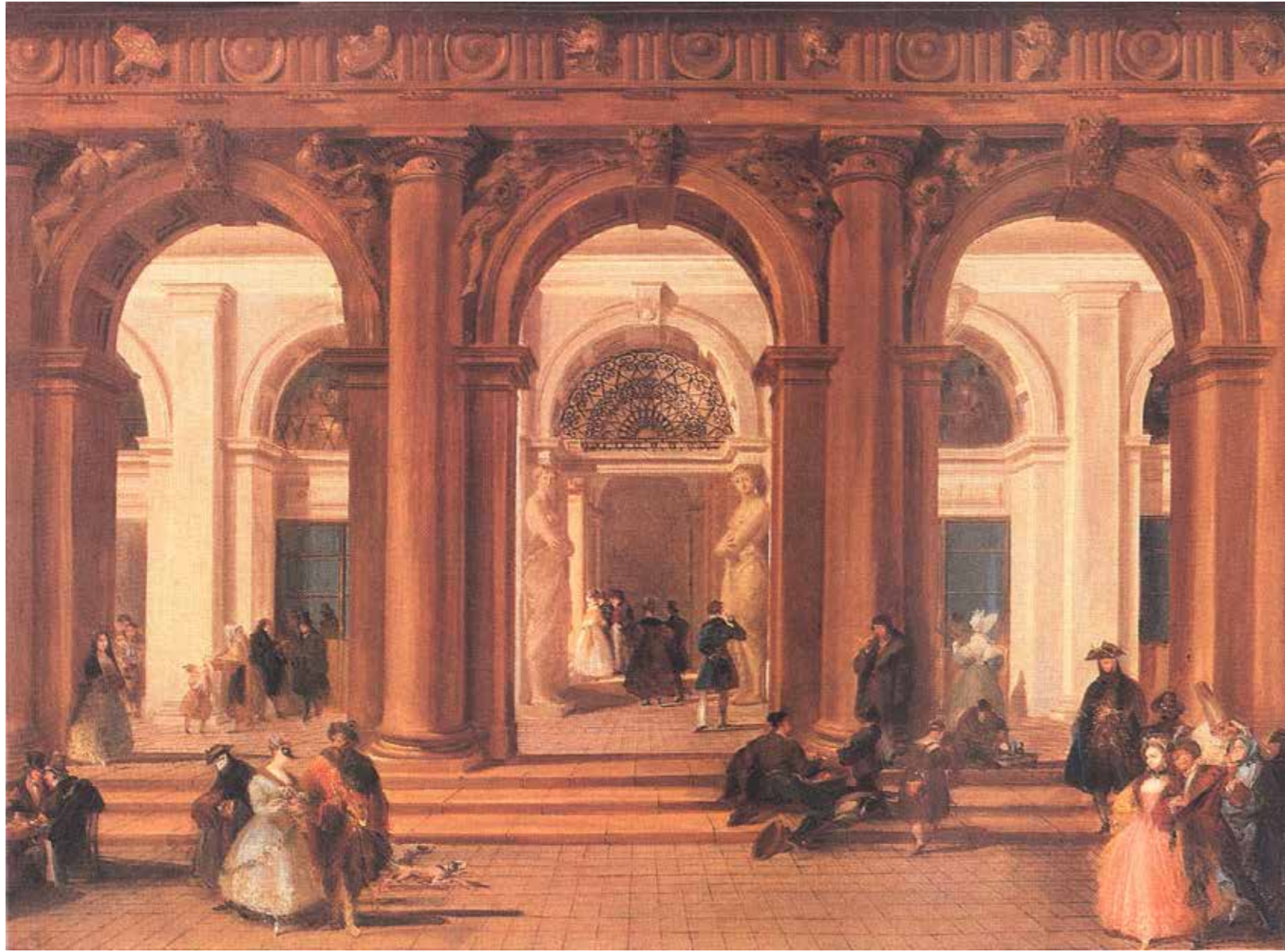
L'attualità di costume, la Venezia in maschera di Longhi e quella più profondamente indagata nella sua inquietudine e crisi epocale di Giandomenico Tiepolo, trovano in questo dipinto una novità di rappresentazione da parte del Bison. Va ricordato che, in proposito, James Christen Steward (1997) individua, in particolare, in alcuni dei personaggi rappresentati anche turisti stranieri, riconoscibili per la foggia dei loro abiti. Anche da tale rilievo, si propone da parte dello studioso una suggestiva lettura del dipinto qui esposto, ravvisando nella scelta stessa del luogo, per la sua storia e la sua rappresentatività della cultura veneziana, l'interesse a offrire la testimonianza di una fase nodale della società veneziana del momento, includendo personaggi di diverse classi sociali e di diverse nazionalità. Tali personaggi illustrano bene una situazione di vita veneziana in uno scenario urbano di straordinaria teatralità: «Bison's painting is an image of great artifice that captures something of the energy and decay that equally characterized the city in one of its last moments of cultural flourish». Va aggiunto, in calce, che il soggetto di questo dipinto è altrimenti noto attraverso un'altra redazione di formato minore (cm 27 x 36) edita per la prima volta dal Pilo (in *Michelangelo Grigoletti...*, 1971, p. 79, cat. 36) che ne indica l'appartenenza alla collezione Zoppas di Conegliano. Quest'ultima rivela una qualità di tocco più sommaria, come si ravvisa soprattutto nella

stesura delle macchiette. Si direbbe che essa sia una più tarda riproposizione del soggetto, che rinuncia alle implicazioni di cronaca e a un più profondo significato documentario.

La versione qui esposta è apparsa sul mercato antiquario londinese nel 1970 (Christie's, Londra, 10 aprile 1970, n. 14) ed è stata recentemente presentata a New York (Christie's, *Important Old Master...*, 12 gennaio 1996, n. 196). È caratterizzata da una qualità pittorica davvero rilevante, come agevolmente si deduce dalla sottile e accurata resa di ogni minuto particolare che attesta una condotta di particolare raffinatezza.

*Bibliografia: Important Old Master, Christie's London, 10 aprile 1970, n. 14; Important Old Master..., Christie's, New York, January 12, 1996, lot. 196; Steward, in The Mask of Venice..., 1997, cat. 1.*

GIORGIO FOSSALUZZA





48.

**Giuseppe Bernardino Bison**  
(Palmanova, 1762-Milano, 1842)  
*Piazza San Marco*  
*con i soldati austriaci*  
tempera su carta, cm 22 x 31  
collezione privata

La piccola tempera mostra la piazza di San Marco vista attraverso le arcate dell'ala napoleonica dell'attuale Museo Correr, dove sorgeva in origine la chiesa di San Geminiano e dove allora era situato l'ingresso monumentale al Palazzo Reale. L'impostazione scenica rivela, nella scorciata inquadratura architettonica, una dipendenza dalle esperienze scenografiche compiute dal pittore già nella sua attività giovanile; egli vi si applicò fin da subito con Antonio Mauro ancora nel suo momento veneziano (Piperata, 1940, pp. 2-3; Damiani, 1962, p. 18; Zava Boccazzi, 1968, pp. 142-143; Magani, 1993, p. 18; Pallucchini, 1995, p. 589). Questa visuale ridotta, limitata agli archivolti delle Procuratie, attraverso i

quali si intravede la piazza con la mole della basilica, per sensibilità, può essere avvicinata ai minuti sottoporteghi di fantasie eseguiti da Francesco Guardi, che negli stessi anni della formazione del Bison era pittore prospettico all'Accademia, proprio assieme al Mauro (Damiani, 1962, p. 18). Tali soggetti (cfr. Morassi, 1973, II, figg. 710-740 e schede relative), epurati dai loro deliziosi accenti rococò, vennero riproposti in maniera seriale dal figlio di Francesco, Giacomo, che ne iterò la produzione fino ai primi decenni dell'Ottocento.

Nel dipinto del Bison qui esposto, il porticato è in primo piano popolato da una folla composita e disincantata, tra cui le signore spiccano per l'eleganza degli abiti. È sorvegliato, ai lati, dai soldati austriaci che montano la guardia agli accessi dello scalone di Palazzo Reale e ai moschetti allineati presso il barile a destra dove campeggia il vessillo imperiale.

In questo caso, la notazione della presenza armata delle truppe imperiali viene inserita come semplice "registrazione contemporanea", non in chiave polemica come ad esempio nell'allegoria con la *Piazzetta e la veduta di San Giorgio Maggiore* segnalato in collezione privata (cfr. Zava Boccazzi, 1971, p. 243; Pallucchini, 1995, p. 603).

A proposito dell'oscuro significato di quest'ultimo dipinto la Zava rileva che «il Mercurio pensoso è il personaggio meglio identificabile, accanto al vecchio gramo, appoggiato o sorretto al militare austriaco, non meno infelice: è l'aquila asburgica l'uccello stecchito o imbalsamato ai loro piedi? È il dramma di una dominazione invisa, o ignorata dall'indifferenza dei veneziani che tranquillamente passeggiano nella piazzetta? Si è parlato per il Bison di "satira sociale" o di "satira antinapoleonica": qui il tema antiaustriaco è evidente...». Nota, comunque, la studiosa, che oltre a queste istanze politiche, emergono nel Bison soprattutto intenzioni di «dimensionamento realistico della finzione scenica ambientata nello spazio vivo di Venezia». Questo aspetto fa sì che la Venezia del Bison

trovi «un nuovo contenuto umano e sociale» e non sia più solo il luogo delle suggestioni pittoriche. Su questa stessa linea il dipinto qui esposto può ricevere una sua corretta interpretazione. Si direbbe in questo caso che, fuori da qualsiasi intento allegorico, si ritragga una società indifferente alla presenza militare e, più in generale, una Venezia che conosce, già da tempo una "vita felice" ormai mitica, secondo l'espressione coniata a proposito di *Conversazione veneziana del secolo XVIII* della Collezione Procacci di Firenze (Pavanello, in *Venezia nell'Ottocento*, 1983, p. 214, cat. 252). Del resto soggetti come questo, che comunque vanno annoverati fra i contributi più originali del Bison (Pallucchini, 1995, p. 603) rivelano, per il loro elevato numero, la fiorente attività commerciale legata alla loro frequente esecuzione, e giustificano piuttosto la chiamata in causa di quella nuova e vorace clientela borghese, come facilmente poteva essere quella commerciale triestina che trovava di suo gradimento simili gustose scenette ambientate nella città lagunare. Presso questa clientela, qualsiasi altro intendimento e considerazione sulla situazione storica difficilmente potevano passare o essere richiesti a queste testimonianze figurative. I caratteri stilistici dell'opera rinviano al periodo triestino del Bison, al secondo decennio dell'Ottocento. Un termine *post quem* si può indicare nel 1813, anno in cui viene completata l'Ala Napoleonica qui precisamente documentata. Il dipinto, che reca nel retro un vecchio cartellino della Agnew & Sons è comparso sul mercato antiquario londinese nel 1995, con attribuzione a Giuseppe Canella condivisa dal *pendant* raffigurante *L'interno della basilica di San Marco* il cui soggetto è noto in un'altra analogo versione (cfr. Magani, 1993, pp. 102-103, cat. 26). Sul telaio vi è un sigillo asburgico in ceralacca che attesta la sua esportazione avvenuta da Milano.

*Bibliografia: Drawing from Britain*, 10 luglio 1995, n. 29.

GIORGIO FOSSALUZZA