

La collezione di dipinti dei Grimani di Santa Maria Formosa nella prima metà del XIX secolo Dalla musealizzazione alla dispersione

Valeria Finocchi

Ministero della Cultura; Direzione Regionale Musei Veneto, Italia

Abstract The paper examines the dispersal of the Grimani family's painting collection from Santa Maria Formosa during the first half of the nineteenth century. Drawing on archival sources and historical accounts, it highlights the process of musealization of the palace between the eighteenth and nineteenth centuries and the subsequent sale of artworks, emphasizing the roles of Virginia Chigi Albani and Michele Grimani. Particular attention is given to an octagonal painting now housed at Kingston Lacy in England, acquired by its owner in 1851. The study proposes the painting's original placement in the Sala del Camino of Palazzo Grimani, offering insights into the decorative and cultural layout of the residence during the sixteenth century.

Keywords Art Collecting. Artworks Dispersal. Grimani Collection. Grimani Palace. Kingston Lacy.

Il presente contributo ha l'obiettivo di delineare le vicende relative alla dispersione della collezione di dipinti che si trovava, fino alla prima metà dell'Ottocento, a Palazzo Grimani di Santa Maria Formosa, concentrandosi in particolare su una circostanza estremamente rilevante ma mai indagata in maniera approfondita. Va richiamato in premessa l'imprescindibile lavoro svolto da Irene Favaretto e dalla compianta collega Marcella De Paoli in merito alla diaspora, nello stesso periodo, della collezione di scultura e di antichità composta dai pezzi rimasti nella casa dopo il trasferimento a San Marco della raccolta del patriarca Giovanni Grimani e dalla raccolta settecentesca (Favaretto 1984; 2004; De Paoli 2006-07, 425-31, 443-52). A questi studi, la ricerca che chi scrive sta conducendo in seno al proprio incarico di funzionaria storica dell'arte presso il Museo di Palazzo Grimani, si pone in maniera complementare, recependone molti dati preziosi; una ricerca difficile, per la penuria di documentazione, e soprattutto fortuita, spesso

debitrice di segnalazioni. Quella qui presentata è la tappa intermedia di un percorso che non è assolutamente concluso.

È utile in apertura riprendere anche sommariamente gli avvenimenti occorsi alla famiglia Grimani a cavallo tra XVIII e XIX secolo. Nel 1791 Giovanni Carlo Grimani sposò Virginia Chigi Albani, principessa romana figlia di Sigismondo Chigi. Giovanni Carlo fu figura significativa per il collezionismo di antichità a Venezia nel secondo Settecento, artefice della 'seconda collezione Grimani', composta da pezzi acquistati da collezioni dismesse del patriziato veneziano o recuperati da scavi nel territorio veneto, destinati a essere ricollocati nella celebre Tribuna, da quasi due secoli svuotata delle sculture del patriarca Giovanni. Tale rinnovamento (che coincise, peraltro, con la realizzazione di nuove decorazioni, come quella del soffitto della Sala Neoclassica) diede avvio a una nuova stagione per il Palazzo, destinata tuttavia a durare poco tempo. Giovanni Carlo, infatti, morì improvvisamente



Peer review

Submitted 2025-08-29
Accepted 2025-09-29
Published 2025-12-09



Open access

© 2025 Finocchi | 4.0



Citation Finocchi, V. (2025). "La collezione di dipinti dei Grimani di Santa Maria Formosa nella prima metà del XIX secolo: dalla musealizzazione alla dispersione". *MDCCC 1800*, 14, 83-90.

poco dopo il matrimonio, nel 1792, quando il figlio Michele aveva appena un mese di vita. Fu pertanto Virginia Chigi a prendere in mano le redini della famiglia e della casa, divenendo tutrice del figlio fino alla sua maggiore età e portando con sé istanze culturali che le derivavano dalla sua formazione romana e dall'influenza paterna (Caracciolo 2001), che incisero profondamente sulla sua capacità di apprezzamento dell'arte, dell'antichità e, crediamo, sulla volontà che le sue collezioni fossero in qualche modo aperte alla visita di ospiti e *foresti*.

È in questo senso che possiamo parlare di una 'musealizzazione' di Palazzo Grimani: non solo contenitore di oggetti d'arte, ma luogo destinato alla visita, come testimonia il libretto *Pitture e sculture nel palazzo di casa Grimani a S. Maria Formosa*, pubblicato alla fine del Settecento, probabilmente su commissione della famiglia stessa. Un vero e proprio itinerario tra le sale, utilizzato dai *grandtourer*¹ e fonte di informazioni per altre guide e diari di viaggio.² Basti qui comprendere come, all'inizio del XIX, secolo il Palazzo fosse una meta' suggerita e scelta, per le antichità, le decorazioni manieriste, i tavoli in pietre dure e, ovviamente, i dipinti dei più valenti pennelli del Cinquecento veneziano e non solo.

Le guide di Venezia che descrivono la dimora nel corso dei primi decenni dell'Ottocento,³ sono dunque testimonianze imprescindibili per conoscere le opere di pittura presenti nella dimora di Santa Maria Formosa, nonché, a grandi linee, le tempistiche della loro fuoriuscita quando manca altra documentazione.

Un *grandtourer* di inizio Ottocento aveva dunque modo di ammirare a Palazzo Grimani, tra gli altri, una serie di ritratti dei membri più illustri della famiglia a opera dei grandi maestri del Cinquecento veneziano, Tiziano, Tintoretto, Veronese, Bassano; altri ritratti a figura intera, dieci in totale, realizzati nel XVII secolo per le cornici in stucco del Portego; un *Cristo coronato di spine* di Palma il Vecchio e due teste di Cristo e

della Madonna di Francesco Salviati in Cappella; in Sala di Psiche, la *Purificazione* di Gentile Bellini e un *Amorino* di Guido Reni,⁴ oltre ai riquadri con la *Favola di Amore e Psiche* sul soffitto; una copia della *Festa del Rosario* di Dürer; arazzi di manifattura fiamminga a tema biblico; un *Ritratto di Vincenzo Grimani*, vicerè di Napoli, di Francesco Solimena. Questo ricco patrimonio dovette rimanere intatto fino agli anni Venti dell'Ottocento: vi fu dunque una certa resistenza alla vendita delle opere d'arte contrariamente a quanto accadde per altre famiglie del patriziato veneziano dopo il 1797. Nel frattempo, nel 1813, Michele Grimani aveva raggiunto la maggiore età, emancipandosi progressivamente dalla madre e prendendo in mano gli affari di famiglia. A partire dal 1825, si verificò una progressiva difficoltà economica, come si intuisce analizzando un carteggio conservato in Biblioteca Apostolica Vaticana, tra Virginia Chigi e il fratello Alessandro, in particolare in merito a crediti che la nobildonna doveva riscuotere proprio dal coniunto.⁵

Da questo momento, Michele Grimani iniziò a vendere le collezioni di famiglia. Se le sculture vennero affidate al mercante Antonio Sanquirico, dando avvio a una delle più interessanti vicende legate al commercio di antichità nella prima metà dell'Ottocento a Venezia (Perry 1982; De Paoli 2006-07, 423), inizialmente la vendita dei dipinti dovette avvenire in forma 'diretta', ovvero intrattenendo rapporti commerciali con i *grandtourer* che visitavano il Palazzo e che si mostravano interessati a una qualche opera. Caso emblematico è il *Ritratto di Giovanni Grimani*, di Jacopo Tintoretto, acquistato nel 1828 dall'aristocratico inglese George Vivian e oggi appartenente alla collezione Schorr.⁶ Constatato l'interesse per le opere e il guadagno che poteva derivare dalla loro vendita, Michele Grimani decise dunque di affidarsi a uno o più intermediari, tra cui con sicurezza il mercante d'arte Consiglio Richetti a partire dagli anni Quaranta del secolo (Zorzi 1988, xx; Paruzzo 2023, 94).⁷ Costui acquisì sia quadri di piccolo e medio formato, tra cui un

¹ L'inglese John Scott, ad esempio, segue la numerazione delle sale presente in *Pitture e sculture*, per descrivere ciò che vede a Palazzo Grimani: Scott 1821, 285-6.

² Questa fase è stata oggetto di un intervento al workshop interdisciplinare *Bridges to the past. The case of the Grimani. Historical empowerment and innovation between Rome and Venice* a cura di Michael Klaper, Nastasia Heckendorff e Sophie Kleveman, Università di Gottinga, 10-11 settembre 2023, Venezia, Centro Tedesco di Studi Veneziani - Direzione regionale Musei nazionali Veneto/Museo Palazzo Grimani. Gli atti del workshop sono in corso di preparazione alla data in cui questo contributo viene consegnato. Si consenta di far dunque riferimento al contributo di chi scrive in tale prossimo volume, come studio complementare al presente.

³ Moschini 1815, 198-209; *Forestiere istruito* 1819, 270-5; Moschini 1819, 53-62, Quadri 1821, 328-30; Moschini 1828, 75-8; Quadri 1824, 289-91; Thiersch 1826, 114-16; Selvatico, Lazari 1852, 111-12; Zanotto 1856, 270; Fontana 1865, 209-12; Zanotto 1866, 270.

⁴ Questi due dipinti, ad esempio, compaiono in Moschini 1815, ma non più in Moschini 1828.

⁵ Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Chigi, 3889, f 30rv, *Lettera del 16 febbraio 1826*.

⁶ Il dipinto è tornato a Palazzo Grimani dopo circa due secoli in occasione della mostra *Tintoretto e Giovanni Grimani. Ritratti a confronto* (maggio-settembre 2024), al cui catalogo si rimanda per approfondimenti: *Tintoretto e Giovanni Grimani* 2024.

⁷ Quest'ultimo contributo anche per una panoramica generale sul mercato artistico a Venezia in età asburgica.

Ritratto di Antonio Grimani allora attribuito a Tiziano (Favaretto 1984, 222; Hochmann 2008, 221, 222, nota 64), e gradualmente i dipinti nelle volte, contribuendo a un progressivo denudamento non solo delle pareti, ma anche dei soffitti: ricordiamo dunque, le vicende già note della tela con *Psiche adorata come una dea*, copia antica da Francesco Salviati (Zanotto 1847, 482; Craievich 2001, 99), e della tela di Giuseppe Porta detto il Salviati con la *Disputa tra Minerva e Nettuno per il dominio dell'Attica* (Zanotto 1847, 482; Lucchese 2001, 103).

Tra i quadri che lasciarono Palazzo Grimani nel corso dell'Ottocento è stato possibile individuare un dipinto che doveva trovarsi originariamente in uno dei soffitti del piano nobile, acquistato nel 1850 da William John Bankes (1786-1855), aristocratico e politico inglese appassionato di egittologia e archeologia, proprietario di una importante tenuta nel Dorset.⁸ Si tratta di una tela a ottagono raffigurante, secondo una prospettiva scorciata di chiara matrice mantegnesca, quattro putti seduti su una balaustra marmorea, dalla quale si innalza un pergolato caratterizzato da una pianta di vite ricolma di grappoli, con altri due putti che vi si aggrappano, nonché una colomba e un pavone.⁹ Il dipinto era generalmente ritenuto opera di Giorgione, con interventi di Giovanni da Udine, che, secondo Vasari, era stato allievo e collaboratore del maestro di Castelfranco a Venezia al principio del XVI secolo.¹⁰

La provenienza del dipinto dalla dimora di Santa Maria Formosa è conosciuta fin dall'acquisto e già ricordata in diversi studi a partire dal volume di Herbert Frederick Cook *Giorgione*, pubblicato nel 1900 (Cook 1900, 95). Ne trattano in seguito George Martin Richter nel volume *Giorgio da Castelfranco Called Giorgione*, pubblicato nel 1937 (Richter 1937, 101, 221-2), nonché Terisio Pignatti (1969, 122) e Jaynie Anderson (1996, 329-30), sempre in relazione all'attribuzione al maestro di Castelfranco, senza entrare nel merito della committenza grimiana e della

collocazione dell'ottagono nel Palazzo. Tali studi hanno comunque reso noto un nucleo di documenti d'archivio conservati presso l'Archivio del Dorset History Centre nel Regno Unito, nel fondo relativo alla famiglia Bankes, che, interrogati nuovamente da chi scrive e grazie all'integrazione di ulteriori carte, consentono oggi di proporre una lettura più completa della vicenda e avanzare una proposta di localizzazione del dipinto nell'edificio.

Dalla primavera del 1842, William John Bankes scelse di vivere a Venezia per sfuggire a una condanna per sodomia di cui era stato oggetto in Inghilterra. Non un classico *grandtourer*, dunque, ma un residente stabile, che nel capoluogo lagunare aveva stretto rapporti con figure chiave del mercato artistico. Egli era infatti deciso ad acquistare quante più opere d'arte possibile per arricchire la sua collezione e impreziosire la sua casa nel Dorset, la tenuta di Kingston Lacy, oggi museo del National Trust, che proprio in quegli anni era oggetto di un profondo rinnovamento a opera dell'architetto Charles Barry. Banks intratteneva una fitta corrispondenza con il fratello minore George, cui aveva ceduto la dimora per evitarne la confisca, ritenendosi comunque ancora pieno tenutario, al quale spediva ciò che veniva acquistato a Venezia e al quale conferiva indicazioni precise in merito alla destinazione degli oggetti d'arte all'interno della casa e alle modalità del loro allestimento.

L'acquisto dell'ottagono rientra perfettamente in questa dinamica. Sappiamo, proprio grazie alle carte d'archivio conservate nel fondo Bankes, che il dipinto venne immesso nel mercato antiquario nei primi anni Quaranta dell'Ottocento, con il coinvolgimento di Consilio Richetti: in una lettera datata 3 maggio 1851 e indirizzata al fratello,¹¹ William trasmette infatti una perizia del 24 settembre 1843, firmata da Giuseppe Lorenzi,¹² con la quale il dipinto, a seguito di un restauro commissionato dallo stesso mercante, veniva attribuito a Giorgione e valutato la cifra

⁸ Nato nel 1786, studiò a Westminster e al Trinity College di Cambridge, dove fu amico di Lord Byron. Viaggiò in Egitto e Medio Oriente, raccogliendo reperti e contribuendo alla decifrazione dei geroglifici grazie all'obelisco di File, oggi a Kingston Lacy. Fu deputato Tory in diversi collegi: Truro, Cambridge, Marlborough e Dorset, noto per le sue posizioni conservatrici e anti-emancipazione cattolica. Sebbene brillante nella conversazione, i suoi interventi parlamentari furono spesso goffi e poco incisivi. Nel 1841, coinvolto in uno scandalo per sodomia, fuggì in esilio in Europa, prima in Francia, poi a Venezia, dove morì nel 1855.

⁹ Si veda il link: <https://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1257148>.

¹⁰ L'affermazione di Vasari secondo il quale Giovanni da Udine sarebbe stato mandato a «imparare l'arte del disegno da Giorgione» (Vasari 1568) è a oggi ancora un'ipotesi che non ha mai potuto essere verificata per l'assenza di riferimenti diretti nelle fonti (Furlan 2020, 20), ma doveva essere ritenuta veritiera al tempo di Michele Grimani.

¹¹ Dorchester (UK), Dorset History Centre, Bankes of Kingston Lacy and Corfe Castle, Personal records, William John Bankes M.P., Correspondence and papers, doc. D-BKL/H/J/1/1014: *Incomplete letter from William John Bankes, Venice, 3 May 1851*.

¹² Ovvero il pittore e restauratore trevigiano Giuseppe Gallo (De) Lorenzi (Soligo, 1790-Venezia, 1858), che di Giorgione aveva restaurato la Pala di Castelfranco, nel 1831.

importante di 800 Napoleoni.¹³ A partire da questa data, dunque, il dipinto era nelle disponibilità di Richetti, che fungeva da intermediario, se si tiene conto come testimonia altresì la ricevuta di compravendita datata 6 febbraio 1850.¹⁴ Si concorda infatti con Anderson (1996, 330) nel ritenere l'ottagono sia stato acquistato quando si trovava ancora *in situ*, come confermerebbero alcune note relative alla rimozione del dipinto dal soffitto, nonché un ulteriore foglio manoscritto, in questo caso inedito e vergato dallo stesso. Esso descrive, in un elenco sintetico ma preciso, l'aspetto delle stanze principali di Palazzo Grimani intorno alla metà del XIX secolo,¹⁵ testimoniano almeno un passaggio del *gentleman* nella dimora di Santa Maria Formosa, nonché l'interesse per le opere in essa contenute, specialmente la scultura antica e le decorazioni rinascimentali.

Consiglio Richetti,¹⁶ già incaricato da Michele Grimani per la vendita dei dipinti, avrebbe dunque suggerito a Bankes di visitare il Palazzo e di prendere in considerazione l'ottagono, in virtù dell'importanza assegnatagli quale originale di Giorgione, uno dei massimi esponenti del tonalismo veneto, così caro alla cultura romantica a cui l'inglese apparteneva [Magani 2010]. Sulla paternità giorgionesca (in relazione alla quale gli interventi di Giovanni da Udine vengono intesi

come un valore aggiunto) Bankes insiste molto, sia nella già citata lettera del maggio 1851, nella quale non esita a sottolineare che il dipinto «originally painted in 1510» fosse «a joint-production of Giorgione and his then scholar John of Udine»,¹⁷ ma anche in una precedente missiva indirizzata alla sorella, Lady Anne Falmouth, nel novembre dell'anno precedente, nella quale afferma che

It is my belief that, if he [Giorgione, nda] had not been cut off so early, he would have been the greatest colorist that ever lived, for to him Titian owed all his excellence, and in some points never perhaps came quite up to him, but he died very early, which makes his pictures of extreme rarity and value.¹⁸

Precisa che «Giorgione painting the boys only, and John of Udine (his scholar, then only 19), painting the bird and the foliage», il tutto comunque caratterizzato da un «present state of freshness», a suo dire incredibile per un dipinto datato a più di tre secoli addietro.

Sappiamo inoltre che Bankes procedette all'acquisto non solo dell'ottagono, ma dell'intero soffitto, composto, oltre che dal pannello centrale, da elementi laterali decorati con «arabesques [grottesche, nda] of figures and foliations»¹⁹

¹³ Dorchester (UK), Dorset History Centre, Bankes of Kingston Lacy and Corfe Castle, Personal records, William John Bankes M.P., Correspondence and papers, doc. D-BKL/H/J/1/1015: *Certificate of Giuseppe Lorenzi*, 24 Sep 1843. Il documento riporta: «Dichiaro io sottoscritto di avere ripulito al sig. Consiglio Richetti un quadro in tavola di forma ottagonale, la di cui circonferenza è di circa due metri di diametro, rappresentante l'Autunno. Esso quadro raffigura una balaustrata, che contorna l'ottagolo, e forma base ad una pergola carica di uva, e sette putti in differenti mosse, che s'aggrappano a quello per cogliere li grappoli d'uva, od afferrare una colomba ed un pavone. La maestria del concetto, le bellissime frasche e sanguigne carni dei putti, li scorci, la felicità di pennello che dipinge e disegna nello stesso punto con tutta sicurezza i contorni e le parti, la ansietà d'intrecci, verità di tinta e [sic!] luce delle foglie mi determinano a dichiarare detto quadro fra le migliori opere di Giorgio Barbanelli di Castelfranco detto il Giorgione, estimando del valore per lo meno di Napoleoni da 20 franchi N° 800 ottocento».

¹⁴ Dorchester (UK), Dorset History Centre, Bankes of Kingston Lacy and Corfe Castle, Personal records, William John Bankes M.P., Correspondence and papers, doc. D-BKL/H/J/1/898: *Receipt from Venice*, 6 Feb 1850.

¹⁵ Dorchester (UK), Dorset History Centre, Bankes of Kingston Lacy and Corfe Castle, Personal records, William John Bankes M.P., Observation on art and architecture, Italian architecture, doc. D-BKL/H/J/3/5/90: *List of notable things at Grimani Palace, Venice, 1840s*. Il foglio non è datato ma, considerata la descrizione del Palazzo, può essere collocato cronologicamente alla fine degli anni Quaranta dell'Ottocento. Se ne trascrive il contenuto: «Grimani Palace 1st Room (after ascending circular staircase) in a niche an antique statue over a fire chimney piece the bust of the Doge Grimani & 2 basreliefs the little chapel good architecture - pavement & frontespice is altar 3rd room fresco ceiling John of Udine & an oval by Giorgione [sic!] the four elements in the center. 4th the chimney piece of [sic!] stone 5th an admirable ceiling and portrait of family patriarch by Titian Bassano Tintoret & Paul & a Psyche in an 8gon Sala - patriarch[?] beyond this room another ceiling by John of Udine representing a wood & some basreliefs. Next there is another a Tribuna perhaps by Sansovino whit rich marbles and busts Staircase better that of Palazzo Ducale with all the [sic!] painted by John of Udine».

¹⁶ Il Dorset History Centre conserva anche un altro documento che testimonia l'interesse di Bankes per due leoni in bronzo nel catalogo di Consiglio Richetti: Dorchester (UK), Dorset History Centre, Bankes of Kingston Lacy and Corfe Castle, Personal records, William John Bankes M.P., Kingston Lacy renovation, Costs of work, doc. D-BKL/H/J/2/4/15: *Costs of paintings, nd [c1850]*

¹⁷ Dorchester (UK), Dorset History Centre, Bankes of Kingston Lacy and Corfe Castle, Personal records, William John Bankes M.P., Correspondence and papers, doc. D-BKL/H/J/1/1014: *Incomplete letter from William John Bankes, Venice, 3 May 1851*.

¹⁸ Dorchester (UK), Dorset History Centre, Bankes of Kingston Lacy and Corfe Castle, Personal records, William John Bankes M.P., Correspondence and papers, doc. D-BKL/H/J/1/1357: *Letter to Anne, Lady Falmouth*, 27 Nov 1850. L'interesse di Bankes per Giorgione è testimoniato altresì dall'acquisto nel 1820, dalla collezione Marescalchi di Bologna, di un *Giudizio di Salomone*, attribuito da Ridolfi (e ancora nell'Ottocento) al Maestro di Castelfranco, poi da Bernard Berenson assegnato a Sebastiano del Piombo (Laing, Hirst 1986; Harpur 2013).

¹⁹ Dorchester (UK), Dorset History Centre, Bankes of Kingston Lacy and Corfe Castle, Personal records, William John Bankes M.P., Correspondence and papers, doc. D-BKL/H/J/1/1014: *Incomplete letter from William John Bankes, Venice, 3 May 1851*.

attribuiti unicamente a Giovanni da Udine, per la cifra di 100 Lire austriache.²⁰ Affidò dunque al falegname Costante Traversi lo smontaggio dell'intera decorazione,²¹ che venne allocata in un magazzino,²² e la realizzazione di una cornice di forma circolare suddivisa in otto parti, terminata entro l'agosto dello stesso anno,²³ all'interno della quale sarebbe stato collocato l'ottagono una volta giunto nella dimora di Kingston Lacy.²⁴ Il dipinto, infatti, trasferito entro la metà dell'autunno 1850 in Inghilterra,²⁵ venne posizionato sopra la *marble staircase*,²⁶ dove ancora si trova, inquadrato effettivamente dentro una cornice circolare in legno, a sua volta inserita in una modanatura in stucco. Gli altri pannelli, invece, rimasero a Venezia, probabilmente poiché non erano «executed in oils but sketched in some sort of distemper and in a very bad state»,²⁷ considerato peraltro che non era intenzione di Bankses utilizzarli nello stesso contesto decorativo dell'ottagono.

La rilettura di questa vicenda collezionistica secondo una prospettiva che metta al centro la pertinenza dell'opera con Palazzo Grimani, anziché le questioni attribuzionistiche, consente a chi scrive di avanzare una proposta di identificazione del soffitto dal quale provengono

i pezzi acquistati da Bankses. Richter, citando Moschini (Moschini 1815), confonde l'ottagono con un altro dipinto raffigurante i *Quattro elementi*, anch'esso riferito a Giorgione, che secondo le fonti sette-ottocentesche doveva trovarsi in Sala da Pranzo, nel riquadro ovale sulla volta a ombrello,²⁸ lontano sia per formato che per iconografia da quella che lo storico dell'arte identifica come un'*Allegoria dell'Autunno* (Richter 1937, 101, Pignatti, 1969, 122). Eppure l'elemento che consente di ricondurre l'ottagono con putti a un preciso ambiente della dimora di Santa Maria Formosa è rimasto inalterato nel corso dei secoli, tanto che tale 'ricucitura' può sembrare quasi scontata: si tratta del riquadro ottagonale che si trova al centro del pavimento a pastellone²⁹ della Sala del Camino [fig. 1].

Si ritiene che il disegno di tale pavimento, uno dei pastelloni più antichi e particolari rimasti nell'edificio, risalente alle trasformazioni che il palazzo dovette subire dopo l'acquisto della casa da parte del patrizio e mercante Antonio Grimani (Piana 2019), altro non dovesse che evocare la stessa forma del soffitto oggi perduto. Considerata tale corrispondenza come probabile, se non certa,³⁰

20 Una cifra inferiore rispetto a quanto stabilito nella perizia del 1843, infatti «this has been estimated for sale for 800 Napoleons [...] , and nothing but the distress produced by the siege of Venice could have brought it within a sum that I was willing to give», Dorchester (UK), Dorset History Centre, Bankses of Kingston Lacy and Corfe Castle, Personal records, William John Banks M.P., Correspondence and papers, doc. D-BKL/H/J/1/1357: *Letter to Anne, Lady Falmouth*, 27 Nov 1850.

21 «of which I have the drawing made previous to its being taken down...», Dorchester (UK), Dorset History Centre, Bankses of Kingston Lacy and Corfe Castle, Personal records, William John Banks M.P., Correspondence and papers, doc. D-BKL/H/J/1/1014: *Incomplete letter from William John Banks, Venice*, 3 May 1851. Il disegno, tuttavia, risulta perduto.

22 In archivio si conserva infatti un documento che riporta le misure del soffitto (probabilmente riferite al volume dei comparti accatastati) e la «length of the magazine where it is now lying», Dorchester (UK), Dorset History Centre, Bankses of Kingston Lacy and Corfe Castle, Personal records, William John Banks M.P., Kingston Lacy renovation, Dimensions, doc. D-BKL/H/J/2/4/15: *Note about the Grimani Palace*, nd [c1850].

23 A tale incarico si riferiscono probabilmente alcune ricevute o note di avanzamento lavori conservate nel fondo Bankses, tra cui Dorchester (UK), Dorset History Centre, Bankses of Kingston Lacy and Corfe Castle, Personal records, William John Banks M.P., Correspondence and papers, doc. D-BKL/H/J/1/899: Bill from Costante Traversi, Venice, 9 Feb 1850; doc. D-BKL/H/J/1/911: *Bill from Costante Traversi, Venice*, 2 May 1850; doc. D-BKL/H/J/1/899948: *Receipt from Costante Traversi*, 10 Aug 1850.

24 In archivio è in effetti conservato lo schizzo di una cornice, così annotato da William Bankses: «Modification of the cornice of the Grimani ceiling in order to adapt it to [sic!] of the Library at Kingston Lacy». Il disegno non sembrerebbe tuttavia corrispondere alla descrizione della cornice Traversi e dunque potrebbe riferirsi all'ipotesi di collocare il dipinto sul soffitto della Biblioteca Rif. Dorchester (UK), Dorset History Centre, Bankses of Kingston Lacy and Corfe Castle, Architectural drawings, Kingston Lacy House and Grounds, Work relating to William John Bankses, Library, doc. D-BKL/F/A/11/3/13: *Section of ceiling mouldings, c. 1850*.

25 Qui venne visto da Lady Falmouth, come scrive Bankses nel novembre 1850, aggiungendo: «I am not surprised at the great admiration which you express for the ceiling-picture by Giorgione», Dorchester (UK), Dorset History Centre, Bankses of Kingston Lacy and Corfe Castle, Personal records, William John Banks M.P., Correspondence and papers, doc. D-BKL/H/J/1/1357: *Letter to Anne, Lady Falmouth*, 27 Nov 1850.

26 L'immagine dell'ottagono nella collocazione attuale è fruibile al link: <https://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1257148>.

27 Dorchester (UK), Dorset History Centre, Bankses of Kingston Lacy and Corfe Castle, Personal records, William John Banks M.P., Correspondence and papers, doc. D-BKL/H/J/1/1014: *Incomplete letter from William John Banks, Venice*, 3 May 1851.

28 Il dipinto, oggi perduto, è stato sostituito nel Novecento da una tela raffigurante *San Giovanni Battista che battezza le folle*, copia da Poussin.

29 Palazzo Grimani conserva in diverse stanze gli antichi pavimenti cinquecenteschi a pastellone. Questo viene ancora oggi realizzato stendendo un impasto di calce, coccipesto, acqua e pigmenti, che viene poi levigato e lucidato con olio di lino. I pavimenti in pastellone possono essere caratterizzati da decorazioni geometriche o riquadri dipinti.

30 La stessa corrispondenza si ritrova in Sala da Pranzo, dove all'ovale sul soffitto corrisponde un ovale sul pavimento, con pastellone dipinto a piccoli fiori ed è possibile che si verificasse anche in Sala di Psiche, che tuttavia non presenta più il pavimento originale.



Figura 1 Pavimento a pastellone della Sala del Camino di Palazzo Grimani

risulta quasi automatico individuare proprio in questa decorazione dispersa il soffitto acquistato da William John Banks. Se si osservano con attenzione i due ottagoni - il dipinto e il riquadro a terra - si noterà che essi risultano entrambi composti da due sezioni concentriche sempre di forma ottagonale; nel quadro, essa è da riferirsi alla balaustra e alla parte centrale con fogliame e putti, nel pastellone invece alla cornice di colore rosso che sancisce il passaggio alla sezione di colore verde. Le misure, inoltre, corrispondono quasi perfettamente.³¹

Non bastasse tale analogia a confermare l'ipotesi avanzata, possiamo prendere in esame gli altri riquadri del soffitto veneziano che abbiamo lasciato, alla fine del 1850, nel magazzino dove William John Banks li aveva fatti depositare.

Essi, come si diceva, si trovavano in pessimo stato di conservazione e vennero dunque affidati al pittore e restauratore Francesco Vason che vi intervenne immediatamente: la ricevuta per il «saggio al Olio dei ornati del soffitto Grimani», che costò 10 lire austriache, è datata 4 febbraio 1851.³² Purtroppo non possediamo una relazione dettagliata sul lavoro di Vason, né un riferimento specifico nella corrispondenza di Banks, che nomina unicamente «eight [...] Arabesques by John of Udine, which were purchased as part of that lovely ceiling from which came the centre panel by Giorgione in the Staircase» in una nota riguardante la State bedroom di Kingston Lacy.³³ Sul soffitto di questo stesso ambiente vennero collocate insieme a un'Allegoria della Fede (al centro) e due riquadri con Amorini che portano

31 Le misure sono state verificate grazie alla collaborazione dello staff di Kingston Lacy, che si ringrazia. I due ottagoni concentrici del pastellone hanno un diametro di circa 1.700 mm (interno) e 1.950 mm (esterno), il dipinto ha un diametro di 2.000 mm circa e l'intero riquadro (comprensivo della cornice) misura 2.700 mm.

32 Dorchester (UK), Dorset History Centre, Banks of Kingston Lacy and Corfe Castle, Personal records, William John Banks M.P., Correspondence and papers, doc. D-BKL/H/J/1/995: *Receipt from Francesco Vason, 4 Feb 1850*.

33 La nota è parzialmente trascritta in Richter 1937, 345, ma senza alcun dato di riferimento. Nonostante la ricerca sul catalogo digitale del Dorset History Centre, non è stato possibile rintracciare il documento originale. Le immagini dei dipinti sono fruibili al link: <https://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1257145.6>.

ghirlande, che Bankes acquista come originali di Paolo Veronese (ora ‘maniera di’), e altri due dipinti attribuiti a Padovanino con *Cupido che porta uno sperone e un orologio* e un *Cupido con rose*.³⁴ Va tuttavia rilevato che le schede di catalogo relative ai pannelli a grottesca, presenti nel database digitale del National Trust, presentano le opere come autografe di Vason.

A uno sguardo attento, il soffitto della State Bedroom rivela una differenza abbastanza marcata tra gli otto pannelli a grottesche, soprattutto se confrontati con il pavimento della Sala del Camino di Palazzo Grimani: quattro di questi, infatti, non corrispondono ad alcuna forma riscontrabile nel pastellone e presentano un insolito disegno a ‘x’ che si adatta perfettamente agli scomparti lignei. Gli altri, di forma triangolare, sono invece forzatamente inseriti negli spazi angolari dei quali tuttavia non seguono il perimetro, risultando visibile parte dell’intonaco di fondo, ma sono del tutto sovrapponibili ai riquadri triangolari del pavimento. I primi sembrerebbero realizzati appositamente per Kingston Lacy, i secondi chiaramente provengono da un altro contesto e il loro posizionamento su questo soffitto suggerisce forse una scelta di ripiego. Anche sul piano formale i due gruppi presentano delle difformità riscontrabili soprattutto nelle fattezze del fogliame e delle figure, tanto da supporre che possano appartenere a due mani diverse e forse a due diverse cronologie.

Dal momento che non è stato ancora possibile procedere a un’analisi dal vivo dei dipinti, ci limiteremo a ipotizzare che solo i quattro riquadri a triangolo siano effettivamente quelli provenienti dal soffitto della Sala del Camino in virtù, anche in questo caso, della corrispondenza formale con il pavimento [fig. 2]; sebbene pesantemente integrati a olio da Francesco Vason, potrebbero aver conservato qualche traccia dell’antica decorazione. Per quanto riguarda l’attribuzione di questi come dell’ottagono, il coinvolgimento di Giorgione e di Giovanni da Udine non è plausibile, sebbene non si possa del tutto escludere l’ipotesi di un intervento decorativo nella casa dei Grimani già nel primo decennio del XVI secolo. Di fatto essa era già stata oggetto di una importante ristrutturazione con il raddoppio del lato prospiciente il rio di San Severo (Piana 2019), cui seguì una qualche forma di ornamentazione.³⁵ Sembrerebbe tuttavia più plausibile che il soffitto sia stato realizzato almeno tre decenni più tardi (il che rende del tutto impossibile un intervento giorgionesco), in



Figura 2 Riquadri a triangolo nel pavimento della Sala del Camino

una fase intermedia tra la decorazione dei soffitti dei camerini mitologici (a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento) e i cantieri successivi alla metà del secolo (Sala a Fogliami, Sala da Pranzo, Anticappella), forse una tarda realizzazione di Giovanni da Udine - ipotesi suggestiva, ma improbabile - oppure opera di un giovane Camillo Mantovano (Anderson 1996, 329), attivo nella dimora di Santa Maria Formosa fino agli anni Sessanta del secolo.

In questo ‘ritrovato’ assetto, il soffitto della Sala di Psiche (ultimo realizzato, in ordine cronologico, dopo i Camerini di Callisto e Apollo) entra in relazione stringente con quello della Sala del Camino, per la tipologia - soffitto ligneo con riquadri dipinti - e per la presenza di un ottagono centrale, piuttosto che con i due adiacenti, cui è accomunato solo dal soggetto mitologico. Verrebbe così a crearsi un sistema simmetrico speculare, nel quale il portego funge da asse, incentrato sulla duplicità mitonatura, uno dei temi ricorrenti della decorazione cinquecentesca di Palazzo Grimani. Non è questa la sede opportuna per approfondire la questione, ma si è creduto opportuno richiamare questo aspetto per evidenziare come l’individuazione dei dipinti dispersi sia fondamentale per ricostruire l’assetto della casa attraverso i secoli e i sistemi di significato che dovevano connettere le diverse stanze. Obiettivo della ricerca, infatti, non è solo

³⁴ Bankes riteneva di Veronese anche uno dei due Cupidi, oggi attribuito a Padovanino, come scrive nella nota citata in Richter 1937, 345.

³⁵ Di cui rimane unica traccia nel rilievo da camino con la *Salamandra tra le fiamme*, riscoperto nel muro della Sala di Psiche nel 2021.

identificare le opere disperse un elenco di opere, ma comprendere il senso che l'apparato decorativo aveva nel palazzo. È un lavoro che si intreccia con la storia della famiglia e le trasformazioni del gusto e delle pratiche museologiche.

Alla metà dell'Ottocento, Palazzo Grimani risultava ormai quasi del tutto spogliato dei suoi dipinti, come testimoniano le guide e le descrizioni di Venezia successive al 1850 (Selvatico, Lazarì 1852, 111-12; Zanotto 1856, 270; Fontana 1865,

209-12; Zanotto 1866, 270), che si limitavano a descrivere le poche sculture sopravvissute o a evocare i fasti del passato. Per quanto riguarda le opere pittoriche, non rimanevano «che le scale e due stanze dipinte meravigliosamente da Giovanni da Udine» (Zanotto 1856, 270), almeno tre ritratti a figura intera nelle cornici del Portego (Bristot 2001, 85-93) e qualche dipinto di devozione privata.

Michele Grimani si ritirò in una manciata di stanze, dove visse fino al 1865.

Bibliografia

- Anderson, J. (1996). *Giorgione. Peintre De La 'Brieve Poétique'*. Paris: Lagune.
- Bristot, A. (2001). «Dedicato all'amore per l'antico: il camerino di Apollo a palazzo Grimani». *Arte Veneta*, 58, 42-93.
- Caraciolo, M.T. (2002). «Un patrono delle arti nella Roma del Settecento: Sigismondo Chigi fra Arcadia e scienza antiquaria». Borsellino, E.; Casale, V. (a cura di), *Roma: "il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli. = Atti del Convegno* (Salerno-Ravello 1997). Firenze: Edifir, 101-21.
- Cook, H.F. (1900). *Giorgione*. London: Bell.
- Craievich, A. (2001). «Una proposta per la 'Psiche' di Francesco Salviati a palazzo Grimani». *Arte Veneta*, 58, 95-109.
- De Paoli, M. (2006-07). «Intorno a palazzo Grimani e alle sue raccolte di antichità. Le sculture del cortile, i vasi e i bronzi del primo piano». *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti*, 165, 419-59.
- Favaretto, I. (1984). ««Una Tribuna ricca di marmi...»: appunti per una storia delle collezioni Grimani di Santa Maria Formosa». *Aquileia nostra*, 55, 205-40.
- Favaretto, I. (2004). «Un 'cortile delle statue' veneziano. Per un percorso della memoria nel palazzo dei Grimani di Santa Maria Formosa». Fano Santi, M. (a cura di), *Studi in onore di G. Traversari*, vol. 1. Roma: L'Erma di Bretschneider, 341-63.
- Fontana, G. (1865). «Cento palazzi fra i più celebri di Venezia sul Canalgrande e nelle vie interne dei sestieri». Venezia: tipografia Naratovich.
- «Il Forestiere istruito nelle cose più pregevoli e curiose antiche e moderne della città di Venezia e delle isole» (1819). Venezia: Gio. Parolari.
- Furlan, C. (2020). «'Zvan da Vdene Fvrlnao' tra Raffaello e Michelangelo». Cargnelutti, L.; Furlan, C. (a cura di), 'Zvan da Vdene Fvrlnao' tra Raffaello e Michelangelo = Catalogo della mostra (Udine, 2021). Udine: Comune di Udine, 19-55
- Hochmann, M. (2008). «La famiglia Grimani». Hochmann, M.; Lauber, R.; Mason, S. (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*. Venezia: Marsilio, 207-23.
- Laing, K.; Hirst, M. (1986). «The Kingston Lacy Judgement of Solomon». *The Burlington Magazine*, 128 (997), 273-86.
- Lucchese, E. (2001). «Un soffitto di Giuseppe Porta da palazzo Grimani al Musée Jacquemart-André». *Arte Veneta*, 58, 103-9.
- Magani, F. (2010). «Un pittore senza opere. Tradizione e fama di Giorgione agli inizi dell'Ottocento veneto». Banzato, D.; Pellegrini, F.; Soragni, U. (a cura di), *Giorgione e Padova. L'enigma del carro*. Milano: Skira, 105-8.
- Moschini, G. (1815). «Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti». Venezia: per la tipografia di Alvisopoli.
- Moschini, G. (1819). «Courte description des choses plus remarquables du Palais Grimani a Sainte Maria Formosa». Venezia: Alvisopoli.
- Moschini, G. (1828). «Nuova guida per Venezia con 45 oggetti di arti incisi e un compendio della Istoria veneziana». Venezia: dalla tipografia di Alvisopoli.
- Paruzzo, V. (2023). «Antiquari e gallerie commerciali nella Venezia asburgica». Paruzzo, V.; Tonni, S. (a cura di), *Itinerari del mercato artistico da Napoleone all'Unità. Predella. Journal of Visual Arts*, 54, 91-105.
- Perry, M. (1982). «Antonio Sanquirico, Art Merchant of Venice». *Labyrinthos*, 1/2, 67-111.
- Piana, M. (2019). «Un restauro di 'lunga durata': il Palazzo dei Grimani a Santa Maria Formosa». *Vesper*, 1, 62-74.
- Pignatti, T. (1969). *Giorgione*. Venezia: Alfieri.
- Pitture e Sculture nel palazzo di casa Grimani a Santa Maria Formosa* (s.d.). Venezia: Tipografia Graziosi.
- Quadri, A. (1821). *Otto giorni a Venezia*, vol. 1. Venezia: per Francesco Andreola.
- Quadri, A. (1824). *Otto giorni a Venezia*, vol. 1. Venezia: presso il tipografo Giuseppe Molinari.
- Richter, G. (1937). *Giorgio da Castelfranco Called Giorgione*. Chicago: University of Chicago Press.
- Scott, J. (1821). *Sketches of Manners, Scenery, &c, in the French Provinces, Switzerland and Italy....* Paternoster-Row: Printed for Longman.
- Selvatico, P.; Lazarì, V. (1852). «Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine». Venezia; Milano; Verona: per i tipi di Paolo Ripamonti Carpano.
- Thiersch, F.W. (1826). *Reisen in Italien, seit 1822*. Lipsig: Gehrad Fleischer.
- Tintoretto e Giovanni Grimani. Ritratti a confronto* (2024) = *Catalogo della mostra* (Venezia, Museo di Palazzo Grimani). Venezia: Marsilio.
- Vasari, G. (1568). *Le Vite d' più eccellenti pittori, scultori e architetti*. 3 voll. In Fiorenza
- Zanotto, F. (1847). *Venezia e le sue lagune*, vol. 2, parte II. Venezia: Nell'I.R. privil. Stab.
- Zanotto, F. (1856). *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della laguna*. Venezia: Tip. Brizeghel.
- Zanotto, F. (1866). *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della laguna*. Venezia: Tip. Brizeghel.
- Zorzi, M. (1988). «Consiglio Richetti». *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica = Catalogo della mostra* (Venezia 1988). Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 160.