



UN POCO NOTO CICLO DI EVANGELISTI DI AGOSTINO RUBINI¹

ABSTRACT. *The article is about four Evangelists sculptures decorating the facade of San Lorenzo's church in Mestre (Venice); works of the sculptor Agostino Rubini (1558/59-before 1592), they were offered by a benefactor at the beginning of 19th Century and their provenance is unknown. The attribution to this artist was made possible only in recent times, thanks to a restoration of the building which revealed the artist's signature on Saint Mark and Saint John. The purpose of this paper is to analyze and to date these sculptures, comparing them with the works of Alessandro Vittoria, who was Rubini's uncle and master.*

Alcuni anni fa il duomo di San Lorenzo di Mestre è stato oggetto di un'importante campagna di restauro; particolarmente significativa si è rivelata la pulitura dei quattro *Evangelisti* occupanti le nicchie della facciata, che ha permesso di riportare alla luce la firma dello scultore Agostino Rubini, presente su due basamenti.² Le statue sono state riprodotte con la corretta attribuzione in una guida, edita successivamente al restauro;³ visto tuttavia il carattere per lo più divulgativo di tale pubblicazione, si è ritenuto opportuno segnalare le opere anche in questa sede per un loro inquadramento nella produzione dello scultore. Tale scoperta contraddice quanto è stato sinora scritto su questo gruppo di sculture, datate solitamente tra la fine del Settecento e l'inizio del successivo, contestualmente al rifacimento dell'edificio, avvenuto tra il 1781 e il 1805 su progetto dell'architetto Bernardino Maccaruzzi, noto soprattutto per la facciata della chiesa di San Rocco a Venezia.⁴ La precedente datazione era collegata alla loro donazione ai fabbricieri della chiesa, effettuata da un non meglio identificato Girolamo Lorenzo Giustiniani il 26 maggio 1810.⁵

Per la decorazione del nuovo duomo si dovette ricorrere principalmente ad opere alienate durante le soppressioni napoleoniche o in vendita sul mercato; dalla soppressa chiesa mestrina di Santa Maria delle Grazie arrivò l'altare maggiore,⁶ mentre venne poi acquistato anche un discreto numero di sculture. Il 30 ottobre 1782 si stipulò, tra lo scultore Gregorio Morlaiter e i «sindaci» del duomo, un accordo per la vendita di un altro ciclo raffigurante gli *Evangelisti*, attualmente posto sopra i pilastri ai lati della crociera. Il contratto non dovette tuttavia essere rispettato in quanto il 6 ottobre 1787 il Morlaiter scrisse per sollecitare il pagamento delle

sculture, che avrebbero invece dovuto essere saldate entro il 1 aprile 1785.⁷ Questi documenti, pubblicati solo nel lavoro della Vattolo, erano probabilmente già noti in quanto Camillo Semenzato parlò, nel 1966, di «una tradizione» che assegnava queste opere a Gregorio Morlaiter;⁸ lo studioso, pur notando un notevole scarto stilistico rispetto alle altre sculture dell'artista, definito in questo caso «scadente e confuso», accettò l'attribuzione, riportata poi da Antonia Nava Cellini e dalla stessa Vattolo senza alcuna discussione.⁹ Essa è poi stata in seguito contestata da Simone Guerriero, che ha identificato questa serie di *Evangelisti* con quelli ornanti un tempo l'altare maggiore della vecchia chiesa veneziana di Santa Maria della Pietà, scolpiti da Enrico Merengo e che vennero acquistati il 20 luglio 1782 proprio da Gregorio Morlaiter; lo studioso ha supportato poi la sua proposta riferendo l'esistenza di bozzetti preparatori presso una collezione privata e proponendo in seguito convincenti confronti con opere appartenenti al catalogo dello scultore tedesco.¹⁰ Tra le opere scultoree provenienti da altre sedi si ricordano inoltre i *Santi Agostino e Girolamo*, attribuiti tradizionalmente al Marchiori e posti nell'altare del transetto sinistro,¹¹ specularmente a un gruppo della *Beata Vergine con Angeli* proveniente probabilmente dalla chiesa veneziana dei Gesuiti e assegnato ad Orazio Marinali dal Semenzato.¹²

Minore attenzione hanno invece ricevuto gli *Evangelisti* del Rubini per i quali, alla pari delle altre sculture della chiesa, si ipotizza la provenienza da una chiesa veneziana, probabilmente vittima delle soppressioni; l'oblio del nome dell'autore sembra far supporre che, al momento del loro arrivo a Mestre, le firme non dovevano probabilmente essere più leggibili, nonostante le opere venissero sottoposte ad un intervento di ripulitura pochi giorni dopo l'acquisto.¹³

La formazione di Agostino avvenne in ambito familiare; il padre Lorenzo, figlio di un fornaio oriundo della Valtellina trasferitosi a Vicenza, fu operoso in vari cantieri palladiani tra cui si può ricordare, nella stessa città berica, il Palazzo della Ragione. Egli si imparentò in seguito con Alessandro Vittoria, sposandone la sorella Margherita;¹⁴ il legame di parentela col grande scultore trentino fu fondamentale per lo sviluppo della personalità artistica di Agostino e del fratello Vigilio che, una volta rimasti orfani del padre, andarono ad abitare dallo zio a Venezia e per questa ragione Agostino viene citato in diversi documenti riguardanti il Vittoria, raccolti e trascritti da Victoria Avery.¹⁵ Agostino contrasse poi un legame di parentela anche con lo stuccatore veronese Ottavia-



1. Agostino Rubini, *San Marco*, Mestre, Venezia, chiesa di San Lorenzo, facciata



2. Agostino Rubini, *San Giovanni Evangelista*, Mestre, Venezia, chiesa di San Lorenzo, facciata

no Ridolfi, nipote a sua volta dell'architetto Giovanni Maria Falconetto, che ne sposò la sorella Doralice.¹⁶

Agostino fu attivo soprattutto a Venezia e Vicenza; nella città lagunare, oltre all'*Angelo* per la Scuola di San Fantin, oggi sede dell'Ateneo Veneto, fu operoso a San Zulian dove scolpì tra il 1581 e il 1583 un'*Addolorata* e un *San Giovanni Evangelista dolente* per la cappella del Sacramento,¹⁷ opere entrambe firmate, mentre nel 1590 venne pagato per un'*Annunciazione* a rilievo sul ponte di Rialto.¹⁸ Tra il 1588 e il 1591 fu poi presente nel prestigioso cantiere della Libreria sansoviniana, affiancato a scultori come Girolamo Campagna, Tiziano Aspetti e Camillo Mariani dove realizzò diverse statue per il coronamento dell'edificio, raffiguranti figure mitologiche, delle quali sono giunte a noi *Saturno*, *Pan* e due

Vittorie, mentre non più presenti sono invece *Cerere* e *Diana*. Dalla lettura dei pagamenti sembra poi emergere che *Diana* e *Saturno* vennero scolpite assieme al fratello Vigilio, mentre per *Pan* e *Cerere* viene citato solamente Agostino.¹⁹

La sua attività vicentina fu soprattutto studiata da Giangiorgio Zorzi tramite vari contributi apparsi in «Arte Veneta»;²⁰ nel Teatro Olimpico egli partecipò all'esecuzione del ciclo di sculture raffigurante gli *Accademici*, realizzando le statue di *Pompeo Trissino* e *Giovanni Battista Pellizzari*, siglate dalle iniziali «A.R.», già ricordate da una fonte ottocentesca.²¹ Sulla scorta di queste due opere la letteratura successiva tentò di attribuirgli altre sculture presenti nel teatro; diverse imprecisioni nell'identificazione si debbono allo Zorzi, che scambiò per esempio Pompeo Trissino con Angelo Caldagno, affermando poi di non



3. Alessandro Vittoria, *San Pietro*, Venezia, chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, altare Zane



4. Alessandro Vittoria, *Il profeta Daniele*, Venezia, chiesa di San Zulian, altare dei Merciai



5. Alessandro Vittoria, *Sant'Andrea*, Venezia, chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, altare Zane

ritrovare più la firma dello scultore sui basamenti.²² Tali errori sono stati in seguito emendati da Maria Elisa Avagnina, che ha proposto convincentemente di assegnare al Rubini anche le sculture raffiguranti *Giacomo Ragona*, *Giovanni Locatelli*, *Vincenzo Garzadori* e più dubitativamente *Cristoforo Barbarano*. Tali opere vanno presumibilmente datate agli anni 1581-1583.²³

Il Rubini partecipò poi, assieme al cognato Ottaviano Ridolfi, alla decorazione a stucco della cupola della villa Almerico Capra, nota comunemente come «La Rotonda»,²⁴ mentre a Vicenza lavorò anche a palazzo Barbaran da Porto dove fu operoso anche il padre Lorenzo, decorando con ricchi stucchi varie stanze.²⁵ Eccentriche rispetto a Venezia e Vicenza sono infine le sculture decoranti la facciata della parrocchiale di Santa Maria e Giuliana a Castello d'Aviano, una delle quali è firmata «OPUS AVGVSTINI RVBINI», mentre l'altra reca la data 1590; prive di inequivocabili attributi che ne consentano un sicuro riconoscimento, vennero pubblicate da Antonio Forniz come *Profeti*.²⁶ Va tuttavia precisato che i volti delle due figure sembrano rimandare alla consueta fisionomia con la quale vengono raffigurati i santi *Pietro* e *Paolo* e dello stesso avviso è anche Paolo Goi.²⁷ È stato infine ipotizzato un suo ruolo nella formazione di Camillo Mariani, avvenuta durante la partecipazione al ciclo decorativo del Teatro Olimpico a Vicenza.²⁸

Passo quindi all'esame degli *Evangelisti* del duomo mestrino, la cui analisi non può prescindere dal confronto con le opere di Alessandro Vittoria, di cui il Rubini è evidentemente debitore. Penso in particolare a due serie di *Evangelisti*; la prima si trova nella controfacciata della chiesa veneziana di San Giorgio

(1574), mentre la seconda è composta da quattro modelli in terracotta conservati presso l'Art Institute di Chicago.²⁹ Le quattro figure di Mestre poggiano su basamenti cilindrici decorati con motivi vegetali (nel caso dei santi *Matteo* e *Marco*) o da cherubini (santi *Luca* e *Giovanni*) e sono agevolmente riconoscibili per via della presenza dei loro canonici attributi.

La prima figura (n. 1) che si incontra è quella del patrono di Venezia, di buona fattura e recante sul basamento la firma «AVGVSTINO RVBINO»; l'evangelista è raffigurato come un uomo barbuto reggente nella mano sinistra il vangelo e il manto nella destra, accompagnato dal leone. Una scultura del Vittoria che può essere usata come termine di paragone è il *San Pietro* dell'altare Zane, nella chiesa veneziana di Santa Maria Gloriosa dei Frari, da cui il Rubini sembra riprendere la postura e i tratti somatici del volto (n. 3).

Molto felice è poi la raffigurazione di *San Giovanni evangelista*, forse la scultura più bella dell'intera serie, firmata «AVGVSTINO RVBINO F.» (n. 2); il santo, rappresentato con lineamenti giovanili, compie una torsione tipicamente manieristica portando le braccia alla sua sinistra mentre slancia il busto sulla destra, guardando verso l'alto. Si possono proporre diversi confronti tratti dal catalogo del Vittoria, si pensi, per esempio, al profeta *Daniele* (n. 4) posto sull'altare dei Merciai nella chiesa veneziana di San Zulian dove, come prima accennato aveva lavorato anche il Rubini.³⁰ Simili sono infatti la postura e il contrapposto con le braccia che appaiono volersi ritrarre mentre la gamba sinistra viene portata in primo piano. La posizione della parte alta del corpo sembra mostrare



6. Agostino Rubini, *San Luca*, Venezia, frazione Mestre, chiesa di San Lorenzo, facciata



7. Agostino Rubini, *San Matteo*, Venezia, frazione Mestre, chiesa di San Lorenzo, facciata

anche alcune affinità nella postura con un'altra scultura decorante l'altare Zane, ossia il *Sant'Andrea* (n. 5).

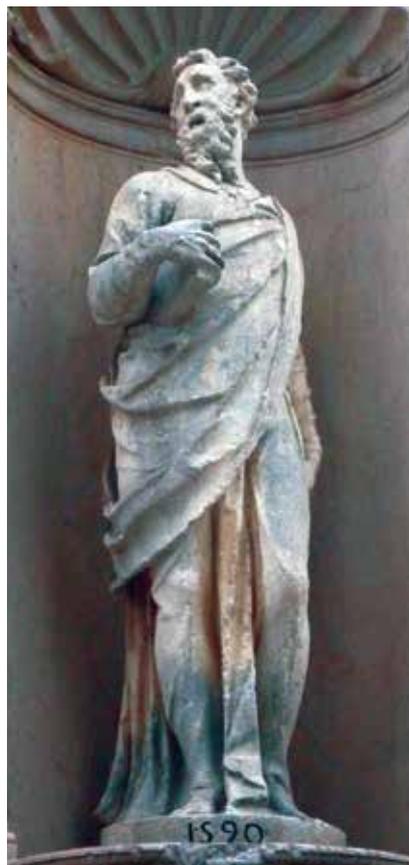
Più statico è invece il *San Luca* (n. 6), del quale appare interessante soprattutto il volto che si direbbe quasi essere un ritratto, con i lineamenti severi, il naso pronunciato e l'alta fronte stempiata. Anche in questo caso il Rubini si mostra fedele ai modelli del Vittoria, in quanto la fisionomia del volto del santo appare una ripresa da un'opera del maestro; esso presenta infatti gli stessi lineamenti che possiamo trovare nella terracotta di omonimo soggetto di Chicago. Nella postura presenta poi notevoli analogie con un'altra opera del catalogo del Rubini, ossia il già ricordato *San Pietro* firmato (n. 8) di Castello d'Aviano; allo stesso modo il santo è gira-

to verso sinistra, guardando in lontananza e appoggiando il libro che regge sul fianco, mentre sono altresì identici il panneggio della veste avvolgente la figura, formante una fascia diagonale, e il braccio sinistro.

Il *San Matteo* (n. 7) appare invece come la più debole scultura del ciclo, frutto di un'esecuzione sommaria e compendiarica che si nota in particolare nel volto dell'evangelista e nel panneggio che all'altezza delle gambe sembra solamente abbozzato. Il santo è rappresentato con aria assorta e meditativa mentre legge il suo Vangelo e si appoggia su un bastone nodoso sorretto dall'angioletto che lo accompagna. Si possono notare in questo caso tangenze con l'altra delle due sculture di Castello d'Aviano, il *San Paolo* (n. 9), con una riproposizione della forma del volto e



8. Agostino Rubini, *San Pietro*, Aviano, frazione Castello, chiesa di Santa Maria e Giuliana, facciata



9. Agostino Rubini, *San Paolo*, Aviano, frazione Castello, chiesa di Santa Maria e Giuliana, facciata



10. Alessandro Vittoria, *San Marco*, Chicago, The Art Institute

la simile resa della barba. Tra le realizzazioni del Vittoria, l'opera più vicina a queste due sculture del Rubini è ancora uno degli *Evangelisti* di Chicago, il *San Marco* (n. 10).

In assenza di riscontri documentari, non è agevole proporre una datazione per il ciclo mestrino; come accennato in precedenza, la breve carriera artistica del Rubini iniziò a partire della fine dell'ottavo decennio del XVI secolo, coprendo interamente il successivo e forse sfociando nei primissimi anni del decimo, ma il relativamente scarso catalogo dell'artista non permette di individuare con sicurezza il percorso stilistico compiuto in questo breve lasso di tempo. Sembrano nondimeno possibili alcune precisazioni, derivanti dal confronto delle sue opere con quelle dello zio; Agostino appare essere indipendente solamente nel soggiorno vicentino durante i primissimi anni Ottanta, quando le sue sculture si distinguono per una minore fedeltà alle invenzioni vittoriane, come appare evidente nel caso delle statue per il Teatro Olimpico, mentre durante i suoi soggiorni lagunari è inesorabilmente attratto dall'orbita del maestro di cui replica i modelli, con quasi nessun margine di autonomia stilistica. Emblematica è al riguardo la differenza tra le sculture che realizza per il teatro palladiano (n. 11) e quelle invece per San Zulian (n. 12) dove aderisce invece fedelmente ai canoni formali del responsabile del cantiere.³¹

Utile indizio per fissare poi la datazione appare la data 1590 iscritta sul basamento del *San Paolo* a Castello d'Aviano; molto probabilmente, viste le notevoli somiglianze, anche il ciclo di Mestre deve essere stato scolpito in anni non lontani. Si propone perciò di collocare gli *Evangelisti*

in anni vicinissimi a questa data, quando lo scultore sembra emanciparsi dalla tutela dello zio, se non a livello stilistico almeno per quanto riguardava le commissioni, ottenendo per esempio gli incarichi per l'*Annunciazione* di Rialto e le sculture della Marciana. Un'ipotesi suggestiva potrebbe legare queste sculture al cantiere di una chiesa costruita sul finire del Cinquecento e poi vittima delle soppressioni o demolita; a questo *identikit* potrebbero corrispondere le chiese di San Geminiano e di San Maurizio. La prima, terminata nel 1557,³² venne demolita nei primi anni dell'Ottocento per la costruzione dell'ala napoleonica che unificava le Procuratie vecchie con quelle nuove. La seconda fu invece ricostruita proprio nel 1590,³³ ma di tale edificio non rimane nulla a causa dell'ulteriore rifacimento in stile neoclassico avvenuto nel 1806 ad opera di Giannantonio Selva. Nella guida di Francesco Sansovino non si trova nessun riferimento a un ciclo di *Evangelisti* da potere identificare con quello preso in esame.³⁴

Per ricostruire la provenienza delle sculture sarebbe quindi molto importante riuscire anche ad identificare con precisione l'identità del donatore. Non è purtroppo dato sapere se egli apparteneva alla famiglia nobile dei Giustinian; se fosse il caso, è possibile che si tratti del Girolamo Lorenzo figlio di Daniel, appartenente al ramo Zustinian di San Pantalon, nato il 16 agosto 1741. In mancanza di riscontri documentari più precisi l'identificazione di questa figura con il prodigo donatore di Mestre rimane tuttavia allo stato attuale delle ricerche solamente un'ipotesi.³⁵



11. Agostino Rubini, *Pompeo Trissino*, Vicenza, Teatro Olimpico



12. Agostino Rubini, *Addolorata*, Venezia, chiesa di San Zulian, altare del Santissimo Sacramento

1. Per i confronti sul tema tengo a ringraziare Andrea Bacchi e Paola Rossi; preziosi sono stati anche i suggerimenti bibliografici di Elena Catra e Valentina Dal Cin.

2. Per una biografia e catalogo delle opere si veda S. ZANUSO, *Agostino Rubini*, in A. BACCHI (a cura di), *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano, 2000, p. 779. Per un recente punto della situazione riguardo agli studi sullo scultore cfr. A. BACCHI, *Alessandro Vittoria e Palladio. Un modello per le statue della Rotonda*, Milano, 2007, in part. pp. 3-21.

3. S. BARIZZA ET AL., *Duomo di San Lorenzo martire: Mestre*, Saonara, 2005.

4. Per le vicende architettoniche e il patrimonio storico-artistico si rimanda a C. VATTOLO, *La chiesa di San Lorenzo a Mestre*, Mestre, 1996. Si veda anche G. ZOCIOLETTI (a cura di), *La Chiesa di S. Lorenzo negli anni della rifabbrica*, Venezia, 1993; S. BARIZZA, *Duomo di San Lorenzo*.

5. Come attesta la copia di una lettera indirizzata al donatore, conservata presso l'archivio parrocchiale, dove non viene tuttavia specificata la loro provenienza, si veda VATTOLO, *La chiesa di San Lorenzo*, pp. 44, 52-53, 70, scheda 17, figg. 33-34. Dalla lettura del documento, trascritto dalla studiosa, si apprende che il Giustiniani fu molto munifico nei confronti della fabbriceria.

6. La relativa pala, una *Vergine col Bambino e i Santi Michele, Stefano e Lorenzo*, è un'opera del pittore fiammingo Pozzoserrato e probabilmente era già presente nella vecchia chiesa demolita; si veda L. MENEGAZZI, *Giunte a Ludovico Pozzoserrato*, «Arte Veneta», 15, 1961, pp. 119-126, in part. p. 126.

7. VATTOLO, *La chiesa di San Lorenzo*, pp. 43, 50-51.

8. C. SEMENZATO, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia, 1966, pp. 64, 138.

9. A. NAVA CELLINI, *La scultura del Settecento*, Torino, 1982, p. 259; VATTOLO, *La chiesa di San Lorenzo*, pp. 66-67, scheda 12, figg. 18-21.

10. S. GUERRIERO, *Bozzetti e modelli del «Bernini Adriatico» Giusto Le Court e del suo «miglior allievo» Enrico Merengo*, «Arte Veneta», 62, 2005, pp. 55-81, in part. pp. 61, 63. Per l'alienazione di queste sculture della Pietà si veda invece G. VIO, *La vecchia chiesa dell'Ospedale della Pietà*, «Informazioni e studi vivaldiani. Bollettino annuale dell'Istituto italiano Antonio Vivaldi», 7, 1986, pp. 72-84, in part. p. 83, nota 17. La chiesa veneziana venne poi ricostruita tra il 1745 e il 1760 su progetto dell'architetto Giorgio Massari, con il nuovo altare maggiore decorato da sculture di Antonio Gai (*San Marco*), Giovanni Marchiori (*San Pietro*) e Giovanni Maria Morlaiter (*Angeli*). Per Gregorio Morlaiter, figura molto meno nota del padre, si rimanda a P. ROSSI, *I Morlaiter a Santa Maria del Giglio*, «Arte Veneta», 51 (1997), pp. 107-115; T. SHARMAN, *Gregorio Morlaiter*, in BACCHI (a cura di), *La scultura a Venezia*, p. 770, tavv. 539-541. Le differenze tra le opere di quest'ultimo scultore e gli *Evangelisti ex Pietà* rendono insostenibile la vecchia attri-

buzione, mentre non appare oltretutto condivisibile il severo giudizio stilistico espresso da Semenzato. Il sollecito di pagamento del 1787 permette anche di posticipare la data di morte del Morlaiter, fissata dal Moschini al 1784, G. MOSCHINI, *Della letteratura veneziana dal secolo XVIII fino ai nostri giorni*, Venezia 1806, III, p. 100.

11. Una fonte ottocentesca trascritta dalla Vattolo, *La chiesa di San Lorenzo*, pp. 67-68, scheda 13, riporta che le sculture sarebbero opera di un certo «Melchiori» ma allo stesso tempo la loro esecuzione veniva fissata al 1808, quindi esattamente trent'anni dopo la data di morte dello scultore agordino (2 gennaio 1778). L'identificazione di questo nome con quello del Marchiori è stata proposta dal Semenzato che collocava le sculture nella tarda attività dell'artista, C. Semenzato, *La scultura veneta*, p. 134 mentre alcune riserve sono invece state espresse da BACCHI, *Giovanni Marchiori*, in BACCHI (a cura di) *La scultura a Venezia*, pp. 745-747. Ultimo intervento in ordine di tempo è quello di Simone Guerriero, che propone invece di inserire la coppia di santi nel catalogo dello scultore e intagliatore Giacomo Piazzetta, cfr. S. GUERRIERO, *Per un repertorio della scultura veneta del Sei e Settecento (I)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 33, 2009, pp. 205-292, in part. pp. 207, 278-279.

12. SEMENZATO, *La scultura veneta*, p. 98; VATTOLO, *La chiesa di San Lorenzo*, pp. 68-69 (con bibliografia).

13. Datata 5 luglio 1810 è infatti una fattura di «B. Caron lustrador da marmi» per la pulizia delle sculture, VATTOLO, *La chiesa di San Lorenzo*, p. 70.

14. Su Lorenzo Rubini si veda G. ZORZI, *Alessandro Vittoria a Vicenza e lo scultore Lorenzo Rubini*, «Arte Veneta», 5, 1951, pp. 141-157; M. BINOTTO, *I Rubini e gli Albani*, in C. RIGONI (a cura di), *Scultura a Vicenza*, s.l., 1999, pp. 159-191, in part. alle pp. 160-166; BACCHI, *Alessandro Vittoria e Palladio*, pp. 4-17.

15. V. AVERY, *Documenti sulla vita e opera di Alessandro Vittoria (1525 ca-1608)*, «Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione Prima», 78, 1999, 1 (Supplemento). Il 7 novembre 1570, ancora minore, è ricordato dallo zio nel suo terzo testamento all'interno del quale destina a lui e al fratello Vigilio la casa di San Giovanni in Bragora (pp. 73-75, doc. 77), mentre datato 13 giugno 1578 è poi il contratto di matrimonio con Laura, figlia di un sarto veneziano di nome Alvisè trasferitosi a Vicenza (p. 118, doc. 104). L'attestazione successiva è del 29 agosto 1579 quando il Vittoria lo paga 32 Lire per lavori ad una nappa di casa Morosini (p. 119, doc. 107); tre anni dopo, precisamente il 6 maggio, è citato in occasione del contratto nuziale della sorella Vittoria (pp. 122-123, doc. 113). Altri pagamenti sono del maggio 1584 per l'«Angelo» di San Fantin dove viene nominato assieme ad un altro scultore trentino parente del Vittoria, Andrea Dall'Aquila (pp. 132-133, doc. 115-IV) ed è infine ricordato per l'ultima volta nel quinto testamento dello zio, redatto il 6 maggio dello stesso anno; quest'ultimo gli concede di tenersi i due terzi dei modelli e gessi, mentre la parte rimanente sarà del Dall'Aquila (pp. 142-143, doc. 121). Vittoria sopravviverà tuttavia al nipote, già morto nel febbraio 1595 quando nel suo sesto testamento lascia 300 ducati a Lucilla «fiola che fu de mio nepote agostino» (pp. 169-171, doc. 138). Una recente scoperta documentaria permette tuttavia di fissare il suo decesso prima del 1592; in tale data la figlia Doralice viene detta in un catastico dimorante presso la zia Doralice Rubini. Si può quindi presumere che Agostino fosse già morto, cfr. M.T. DE LOTTO, *Camillo Mariani*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 32, 2008, pp. 21-223, p. 94, nota 131.

16. R. BREZZONI, *Nuovi dati d'archivio sul Falconetto e su Bartolomeo e Ottaviano Ridolfi*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 112, 1953-1954, pp. 269-295, in part. alle pp. 290-291. Per l'albero genealogico della famiglia di Alessandro Vittoria si rimanda a A. BACCHI, L. CAMERLENGO, M. LEITHE-JASPER (a cura di), «*La bellissima maniera*», *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, Trento, 1999, p. 126.

17. C. DAVIS, *Shapes of Mourning: Sculpture by Alessandro Vittoria, Agostino Rubini, and others*, in A. MORROGH ET AL. (a cura di), *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, Firenze, 1985, II, pp. 163-176. Secondo la trascrizione del Davis (p. 164) le iscrizioni sono «[A]VG[VS]TINVS RVBINVS F.» per il *San Giovanni Evangelista* e «[AVGVS]TINVS R. F.» per la *Vergine*. Sul cantiere si rimanda anche a S. MASON RINALDI, *La cappella del SS. Sacramento in San Zulian*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 134, 1975-1976, pp. 439-456 (con attribuzione dell'«Addolorata» e del *San Giovanni* ad Alessandro Vittoria sulla base di un'errata lettura della firma).

18. Si veda A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana. La scultura del Cinquecento*, Milano, 1937, III, pp. 317-332.

19. N. IVANOFF, *Il coronamento statuario della Marciana*, «Ateneo Veneto», n.s., 2, 1964, 1, pp. 101-112. Dalla lettura dei pagamenti trascritti emerge poi che Vigilio avrebbe realizzato una *Latona*, mentre nel suo contributo l'Ivanoff parla invece di una *dea Ope*.

20. *Alessandro Vittoria a Vicenza; Contributo alla datazione di alcune opere palladiane*, 9, 1955, pp. 95-122, precisamente alle pp. 103-106; *Le statue di Agostino Rubini nel Teatro Olimpico di Vicenza*, «Arte Veneta», 16, 1962, pp. 111-120; *Un nuovo soggiorno di Alessandro Vittoria nel Vicentino (I)*, «Arte Veneta», 19, 1965, pp. 83-94, in part. pp. 90-93; *Un nuovo soggiorno di Alessandro Vittoria nel Vicentino (II)*, «Arte Veneta», 20, 1966, pp. 157-176, in part. pp. 160-162.

21. A. MAGRINI, *Il Teatro Olimpico nuovamente descritto e illustrato*, Padova, 1847, p. 42.

22. ZORZI, *Le statue di Agostino Rubini*, pp. 112-119.

23. M.E. AVAGNINA, *Le statue dell'Olimpico ovvero «la messa in pietra degli Accademici fondatori del teatro»*, in L. MAGAGNATO, L. PUPPI (a cura di), *Il teatro Olimpico*, Vicenza, 1992, pp. 85-127, in part. pp. 112-116. Sembra poi ormai accertata l'identificazione del Rubini con il fantomatico «Agostin Caneva» che, secondo documenti d'archivio, avrebbe realizzato la statua di *Pompeo Trissino*.

24. ZORZI, *Contributo alla datazione*, pp. 103-106; BINOTTO, *I Rubini e gli Albanesi*, pp. 172-173.

25. BINOTTO, *I Rubini e gli Albanesi*, pp. 166-172.

26. A. FORNIZ, *Secondo contributo allo studio della scultura sei e settecentesca in Friuli*, «Udine. Bollettino delle Civiche Istituzioni Culturali», 8-11, 1969-1972, pp. 39-60, in part. pp. 56-59.

27. P. GOI, *Scultura veneta del secolo XVI nel Friuli patriarcale*, in L. FINOCCHI GHERSI (a cura di), *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, Udine, pp. 137-152, p. 144.

28. DE LOTTO, *Camillo Mariani*, p. 32.

29. Per questi due cicli cfr. rispettivamente M. LEITHE-JASPER, scheda 82, in BACCHI, CAMERLENGO, LEITHE-JASPER (a cura di), «*La bellissima maniera*», pp. 364-367; BACCHI, *Alessandro Vittoria*, pp. 34-35.

30. Per la documentazione relativa a quest'altare cfr. AVERY, *Documenti sulla vita*, pp. 136-141 (docc. 119 I-119 XIII). Il 2 aprile 1584 e il 26 maggio dello stesso anno, Vittoria pagò Andrea Dall'Aquila per lavori alle sculture dell'altare.

31. Si veda sulla questione BACCHI, *Alessandro Vittoria*, pp. 17-21.

32. FLAMINIO CORNER, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcelliane*, Padova, 1768, pp. 203-204.

33. CORNER, *Notizie storiche*, pp. 207-208.

34. FRANCESCO SANSOVINO, *Venezia città nobilissima e singolare, et hora con molta diligenza corretta, emendata e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa*, Venezia, Presso Altobello Salicato, 1604; FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima e singolare, con le aggiunte di Giustiniano Martinioni*, Venezia, Appresso Stefano Curti, 1663. Quest'ultima edizione è consultabile in rist. anast. con indici a cura di Lino Moretti, Venezia, 1968.

35. *Protogiornale per l'anno MDCXCVII ad uso della Serenissima Dominante Città di Venezia, che comprende oltre le giornaliere notizie, tutte quelle segnate nella Tavola, ed il nuovo libro d'oro*, Giuseppe Bettinelli, Venezia, 1797, p. 187. Nel suo repertorio delle famiglie nobili veneziane, lo Schröder ricorda un Girolamo Lorenzo Giustinian, figlio di Sebastiano Giulio del ramo di San Barnaba, che nasce tuttavia il 21 giugno 1823. F. SCHRÖDER, *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle provincie venete*, Venezia, 1830, I, p. 384.

DALL'ALLIEVO AL MAESTRO: SULLE TRACCE DI MATTEO ZACCOLINI PER RITROVARE LA NOVA PRATTICA DI PERSPETTIVA DI SCIPIONE CHIARAMONTI DA CESENA¹

ABSTRACT. *This paper introduces the discovery of La Nova Pratica di Prospettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena (1610). The manuscript, of which little is known, was found in the Chiaramonti descendants' private library during a research on the relationship among the author and his most famous scholar; the perspective painter Matteo Zaccolini (1574-1630). As it can be evinced from the title, the text deals with the theory of linear perspective and it contains an interesting focus on the perspective representation of figures on rounded surfaces.*

Il fratello laico teatino Matteo Zaccolini (Cesena 1574-Roma 1630),² pittore e teorico di prospettiva del XVII secolo, dedica il suo trattato³ al maestro Scipione Chiaramonti (Cesena 1565-Cesena 1652),⁴ «Gentill[i]ssim[o] Cesenate Astronomico famoso, e Profess[ore] d'ogni Scienza».⁵ Un gesto di sincera riconoscenza che diventa anche forma di tutela e garanzia per un religioso a cui viene concessa, in via totalmente straordinaria, «l'essenzone p[er] un anno e più ad arbitrio del Padre Generale dall'ubbidienze comuni al fine di perfezionare l'opera sua di Prospettiva».⁶

L'autore, quindi, consapevole che il suo scritto doveva essere approvato e valutato da un padre competente in questa materia, cerca di dimostrare la validità delle sue teorie ricordando gli studi fatti in gioventù sotto la guida del maestro Chiaramonti, vera autorità anche nel campo della disciplina prospettica. Non resta che lasciar parlare Zaccolini che, in difesa delle sue osservazioni, spiega:

non posso appoggiarle a più sicuro sostegno, perché qualsivoglia dotto e professore di questa o altra scienza che da vento contrario similmente si muova, so che saranno rintuzzati dall'inespugnabile scienza di V(ostra) Signoria; sotto la cui ombra vò militando nel mettere in atto pratico la Prospettiva da lei dominata con teorica tale che in eccellenza di dottrina vengono emendati gl'errori d'ogni scrittore antico e moderno. E perché il debito della gratitudine è di divulgare come io l'appresi dalla liberalissima gratia e favore singolare fattomi da V(ostra) Signoria; secondo la promessa attendendo, fò sapere al mondo tutto che qual'io mi sia, mi fu da lei insegnato, e perciò con tal obbligo oltr'agl'infiniti meriti della dottrina, che universalmente ella possiede d'ogni scienza,



1. S. CHIARAMONTI, *La Nova Prattica di Prospettiva*, Cesena, ms. Biblioteca privata conti d'Ottaviano Chiaramonti, 1610 [ff. LIV-LIIR]

vengo umilmente a fargli riverenza con dedicargli il presente Trattato de' Colori divisi in otto libri, si come spero anche fare degl'altri che ho scritto della Prospettiva Lineare e dei Trattati dei corpi luminosi.⁷

A distanza di secoli, la riconoscenza per « quegli ottimi e massimi principij di Prospettiva », ⁸ può oggi rinnovarsi grazie al ritrovamento del manoscritto *La nova pratica prospettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena* (fig. 1).⁹ Un'occasione che permette di ricambiare il debito di gratitudine di un allievo per il proprio maestro, visto che sono state proprio le ricerche sulla figura di Matteo Zaccolini a tracciare la strada del « fortunato recupero »: per indagare alcuni aspetti della formazione artistica e culturale del giovane pittore, era necessario approfondire con maggiore scrupolosità quel legame che le fonti contemporanee e successive non hanno mai smesso di tralasciare. Tuttavia, solamente Matteo Zaccolini lascia memoria di alcuni preziosi dettagli sulle lezioni di prospettiva avute a Cesena. Il pittore ricorda così la « facilità di apprendere » ¹⁰ dal dotto precettore i fondamenti teorici della prospettiva lineare e quelli relativi alla geometria delle ombre, senza nascondere la difficoltà nello studio da autodidatta del colore che, usando le parole dello stesso teatino, « sarebbe stato più agevole e men laborioso il ritrovarla accanto al fonte d'ogni scienza in Cesena dove ritrovai la felicità di apprendere l'altre due parti a me insegnate ». ¹¹

Che Scipione Chiaramonti sia stato un esperto di prospettiva lo sappiamo dal famoso trattato *Delle Scene e Teatri*, opera scritta intorno al 1614 ma pubblicata solamente nel 1675.¹² Eppure, proprio in questa « breve summa » ¹³ di prospettiva scenica, ricavata in gran parte dall'ultimo libro della teoria di Guidobaldo Del Monte,¹⁴ Chiaramonti accenna ad al-

cune regole « poste da me nella Pratica prospettiva », ¹⁵ raccomandando il lettore di rivedere quanto spiegato « nel principio » di quella che chiama la « mia Prospettiva », ¹⁶ riferimento evidente al trattato di prospettiva lineare che compilò prima ancora del suo scritto sulle scene.

La ricerca di questo manoscritto venne intrapresa nel lontano 1920 da Antonio Favaro,¹⁷ il famoso studioso di Galileo Galilei che definì Scipione Chiaramonti come « il più accanito ed il più molesto » ¹⁸ tra i suoi oppositori. La segnalazione del titolo dell'inedita *Nova Prattica di Prospettiva*, suscitò l'interesse di Gabriello Milantoni¹⁹ che, esaminando le soluzioni prospettiche elaborate per la definizione dello spazio scenico, si mise sulle tracce del trattato che trovava citato nelle *Memorie dell'illustre città di Cesena*²⁰ scritte da Antonio Cantoni nel 1779. Ma non solo. Il manoscritto viene citato anche nel catalogo dei codici della Biblioteca Malatestiana redatto nel 1780 dal padre francescano Giuseppe Maria Muccioli²¹ che, prima di presentare le pubblicazioni e gli studi di Chiaramonti, lo ricorda come il maestro del famoso pittore teatino:

Scipio Claramontius [...] Diu inter homines egit, et ita humanissimus fuit, ac omingena scientia excultus, ut ipsius domus disciplinarum liberalium omnium Lyceum, et Academia haberuntur. Hinc prae ceteris eo docente profecit, eaque aetate claruit Matthaeus Zoccolinis Caesenas.²²

L'unica possibilità per collegare le tessere necessarie per ripercorrere gli anni giovanili di Zaccolini era quella di interrogare la biblioteca privata della famiglia Chiaramonti, partendo dalle domande sorte intorno al rapporto allievo-maestro. L'indagine è stata possibile grazie alla disponibilità, e all'impegno culturale di un lontano erede di Scipione,

Gregorio d'Ottaviano Chiaramonti a cui va il merito di aver informatizzato il catalogo del patrimonio librario, facilitando così la ricerca dei libri e manoscritti di prospettiva. Con grande stupore, tra le opere più note in questo ambito, si poteva finalmente ritrovare *La nuova pratica prospettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena, nella quale dalle cose novamente e sodamente dimostrate dal Sig. Guido Baldo dal Monte nei suoi Libri di p[er]spettiva si deducono le regole de' rettame[n]te operare, e con gl'istessi fondamenti si scuoprono gli errori e l'imperfettioni de' passati p[er]spettivi, Cesena, l'an[no] 1610 Adì 21 settembre*.²³

Si tratta di un manoscritto in quarto, fascicolato in cartoncino e composto da 84 carte scritte su *recto* e *verso*. Il volume è diviso in due parti: la prima, di 53 carte non numerate, è l'autografo di Scipione Chiaramonti. Le restanti 31 carte, questa volta numerate, costituiscono una parziale trascrizione del testo in cui si riconosce una seconda calligrafia, certamente una bozza in preparazione alla stampa. L'opera è inoltre arricchita da numerose illustrazioni delle proiezioni prospettiche. Da una prima analisi, i disegni presenti nella prima parte del manoscritto sembrano essere tecnicamente molto più elaborati rispetto a quelli ricopiati dallo scriba.

L'autore affronta i principali problemi della costruzione prospettica al fine di redigere un prontuario che potesse facilitarne l'applicazione pratica, consapevole delle reali difficoltà riscontrate dai pittori in questo campo. Come del resto indica il titolo, Chiaramonti lascia spazio nei suoi ragionamenti a critiche e commenti sulle teorie e tecniche allora in uso e sulla loro fattibilità dal punto di vista pratico, supportando le tesi di Guidobaldo Del Monte, colui che «ha dato forma a quella scienza p[rim]a molto imperfettam[ent]e scritta e senza metodo certo e scienziale».²⁴ Sulla base di questi principi Chiaramonti articola la sua «prattica» in quattro parti:

Nella p[rim]a dichiarerò i termini et i fondamenti necessarij all'intelligenza et all'op[er]atione.

Nella 2ª porrò tre regole di descrivere le piante nel quadro o parete.

Nella 3ª porrò le regole di elevare i corpi dalle descritte piante.

Nella quarta la regola delle prospettive di giù in su, o di su in giù come disegnandosi ne soffitti, o volte e ne' pavimenti.²⁵

Oltre alla profonda cultura che Chiaramonti fa trasparire nelle numerose citazioni dei più famosi scritti di ottica, prospettiva e architettura (Alhazen, Leon Battista Alberti, Jacopo Barozzi, Egnatio Danti, Sebastiano Serlio, Daniele Barbaro),²⁶ l'originalità delle sue considerazioni si percepisce nella sezione dedicata alla descrizione delle proiezioni su superfici cilindriche, ovvero quando «la tavola dove disegnare debbano non sia piana ma concava, come sono le volte delle navate».²⁷ Non rimane che continuare lo studio di questa ritrovata fonte artistica, un trattato in cui si discutono, in termini prospettici, i principali problemi affrontati dai frescantisti e quadraturisti nei primi anni del Seicento.²⁸

FRANCESCA GUIDOLIN

1. Il contributo presenta alcuni primi risultati emersi durante le ricerche condotte nel 2011-2012 sulla figura e sull'opera di Matteo Zaccolini, temi affrontati nell'ambito della tesi di dottorato tuttora in corso di svolgimento da parte della scrivente presso l'Università Ca' Foscari Venezia. Un ringraziamento particolare va al dottor Gregorio d'Ottaviano Chiaramonti per la disponibilità e la collaborazione dimostrata, alla prof.ssa Martina Frank e alla prof.ssa Michela Agazzi per i loro utili consigli.

2. Per la biografia di Matteo Zaccolini si veda J. BELL, *The life and works of Matteo Zaccolini (1574-1630)*, «Regnum Dei», XLI, 1985, pp. 227-258. Per una più recente indagine sull'attività artistica del pittore teatino si rimanda allo studio condotto da E. GIFFI, *Cristoforo Roncalli, Matteo Zaccolini e Giuseppe Agellio in San Silvestro al Quirinale*,

«Prospettiva», 93-94, 1999, pp. 99-108.

3. Il trattato di prospettiva di Matteo Zaccolini, redatto presumibilmente tra il 1618 e il 1622, è suddiviso in quattro volumi: *De' Colori, Prospettiva del Colore, Prospettiva Lineale e Della Descrizione dell'Ombra*. I manoscritti, oggi conservati presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze, non sono gli autografi, bensì copie fatte trascrivere da Cassiano dal Pozzo e provenienti dalla sua biblioteca. Per uno studio dei trattati di Matteo Zaccolini e della teoria prospettica da lui elaborata: C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXV, 1972, pp. 39-53; E. CROPPER, *Poussin and Leonardo: Evidence from the Zaccolini mss*, «The Art Bulletin», 62, 1980, pp. 570-583; J. BELL, *Color and Theory in Seicento Art: Zaccolini's Prospettiva del colore and the Heritage of Leonardo*, Ph. D. Dissertation, Brown University, 1983; J. BELL, *Cassiano dal Pozzo's copy of the Zaccolini manuscripts*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 51, 1988, pp. 103-125; J. BELL, *Zaccolini and the Trattato della Pittura of Leonardo da Vinci*, in C. FARAGO (a cura di), *Re-reading Leonardo. The Treatise on painting across Europe, 1550-1900*, Burlington, 2009, pp. 127-146.

4. Sulla vita di Scipione Chiaramonti e sulla sua attività scientifica, filosofica, filosofica e letteraria si vedano A. FAVARO, *Oppositori di Galileo. Scipione Chiaramonti da Cesena*, «Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna», X, 1920, pp. 42-108; G. BENZONI, *Scipione Chiaramonti*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXIV, Roma, 1980, pp. 541-549; S. SOZZI, *Breve storia della città di Cesena*, Cesena, 1972, pp. 159-161; G. D'OTTAVIANO CHIARAMONTI, *Scipione Chiaramonti e i suoi figli. Note biografiche*, in M. CELLINI (a cura di), *Storie Barocche. Da Guercino a Serra e Savolini nella Romagna del Seicento*, Cesena, 2004, pp. 283-290.

5. M. ZACCOLINI, *De' Colori diviso in tredici trattati composti da Matteo Zaccolini da Cesena*, ms. Ashburnham 1212¹, Firenze, Biblioteca Laurenziana, f. 1r.

6. La nota, riportata negli *Acta Capitolorum Generalium* dell'ordine teatino, è stata pubblicata da BELL, *Color and Theory*, p. 22.

7. ZACCOLINI, *De' Colori*, ff. 1r-1v.

8. ZACCOLINI, *De' Colori*, f. 1r.

9. SCIPIONE CHIARAMONTI, *La Nova Prattica di Prospettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena, Nella quale dalle cose novamente, e sodam(en)te dimostrate dal S. Guido Baldo dal Monte nei suoi Libri di p[er]spettiva si deducono le regole de' rettame[n]te operare, e con gli istessi fondamenti si scuoprono gli errori e l'imperfettioni de' passati p[er]spettivi, Cesena, l'an[no] 1610 Adì 21 settembre*, ms. Biblioteca Privata conti d'Ottaviano Chiaramonti.

10. ZACCOLINI, *De' Colori*, f. 2v.

11. ZACCOLINI, *De' Colori*, f. 2v.

12. SCIPIONE CHIARAMONTI, *Delle Scene e Teatri*, in Cesena, per li Verdoni, 1675. Per un'analisi critica dell'opera nell'ambito degli studi prospettici si veda L. VAGNETTI (a cura di), *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, Firenze, 1979, p. 384. Inoltre si ricorda che il filosofo e celebre matematico si interessò anche di ottica, tematica che affronta nei famosi commentari dei testi di Aristotele, SCIPIONE CHIARAMONTI, *In Aristotelem De iride, De corona, De pareliis, et virgis commentaria*, Caesena, Typis Nerij, 1654.

13. VAGNETTI, *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, p. 384.

14. G. DEL MONTE, *Perspectivae Libri sex*, Pisari, Apud Hieronymus Concordiam, MDC. A questo proposito, vale la pena di segnalare il fondamentale studio di R. SINIGALLI, *I sei libri della prospettiva di Guidobaldo dei marchesi Del Monte dal latino tradotti interpretati e commentati da Rocco Sinisgalli*, Roma, 1984.

15. SCIPIONE CHIARAMONTI, *Delle Scene e Teatri*, p. 10.

16. SCIPIONE CHIARAMONTI, *Delle Scene e Teatri*, p. 44.

17. FAVARO, *Oppositori di Galileo*, p. 106, nota 2.

18. FAVARO, *Oppositori di Galileo*, p. 42.

19. GABRIELLO MILANTONI, *Spettacoli, feste e teatri a Cesena nel XVII secolo e il trattato «Delle Scene e Teatri» di Scipione Chiaramonti*, «Quadrivium», XVIII, 1977, pp. 169-181, nota 3.

20. ANTONIO CANTONI, *Memorie dell'Illustre Città di Cesena*, ms. 164.42.c, Cesena, Biblioteca Comunale Malatestiana, f. 64v-65r.

21. GIUSEPPE MARIA MUCCIOLI, *Catalogus codicum manuscriptorum Malatestianae Caesenatis bibliothecae... accedunt complura ex ejusdem Bibliothecae codicibus prompta, quae vel lucem nondum adspexerunt, vel in multam lectorum utilitatem cedere possunt. Tomus primus, Caesena, Typis Gregorii Baslinii sub signo Palladis, 1780*, p. 119.

22. GIUSEPPE MARIA MUCCIOLI, *Catalogus codicum manuscriptorum*, pp. 117. L'autore trascrive inoltre la biografia che Cassiano dal Pozzo dedicò a Matteo Zaccolini, ritrovata nel 1956 da Carlo Pedretti in un manoscritto della Bibliothèque de Médecine di Montpellier, cfr. C. PEDRETTI, *Scritti inediti di Leonardo da Vinci in copie sconosciute del XVII secolo*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XVIII, 1956, p. 183-189.

23. In seguito al mio ritrovamento, il dottor Gregorio d'Ottaviano Chiaramonti ha digitalizzato il manoscritto e lo ha reso disponibile al fine di promuoverne gli studi, grazie anche alla collaborazione con la Biblioteca Comunale Malatestiana di Cesena. Colgo l'occasione per ringraziarlo per avermi messo a disposizione la copia digitale. Il trattato è stato presentato da Gregorio d'Ottaviano Chiaramonti e da Michele Andrea Pistocchi in occasione del LXIII Convegno di Studi Romagnoli (Predappio, 13-21 ottobre 2012), con una relazione dal titolo *La nuova pratica di prospettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena. Un manoscritto di tecnica pittorica del XVII secolo* (in corso di pubblicazione). Il lavoro di trascrizione del manoscritto è attualmente condotto dal dott. Michele Andrea Pistocchi.

24. SCIPIONE CHIARAMONTI, *La Nova Prattica di Prospettiva*, ff. IIIr-IIIv.

25. SCIPIONE CHIARAMONTI, *La Nova Prattica di Prospettiva*, ff. IIIv.

26. Per approfondimenti, cfr. M. KEMP, *La prospettiva dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, 1994; F. CAMEROTA, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano, 2006.

27. CHIARAMONTI, *La Nova Prattica di Prospettiva*, ff. XLVIir.

28. Interessanti spunti da cui partire per tracciare la ricerca si possono trovare in F. FARNETI, D. LENZI (a cura di), *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Rimini, Palazzina Roma-Parco Federico Fellini, 28-30 novembre 2002), Firenze, 2004; F. CAMEROTA, *Linear perspective in the age of Galileo. Lodovico Gigli's Prospettiva pratica*, Firenze, 2010; C. WHITFIELD, *Automatic drawing*, «Valori Tattili», 00, 2011, pp. 35-47.

IL DIBATTITO COREOGRAFICO DI AMORE
E INNOCENZA: STUDIO DI UN INEDITO
DEL PRIMO SETTECENTO

ABSTRACT. *This article presents the unpublished manuscript «libretto» for a ballet-pantomime by Favart and Grandvoinet de Verrière performed in 1736 at Saint-Laurent Fair in Paris. The allegorical subject is submitted to satirical transformations: precious literary features, pastoral dramatic elements and figurative emblems become the means for a humouristic view on society, in line with Diderot disenchantment about innocence.*

Nei lunghi e contraddittori anni del regno di Luigi xv, la scena teatrale francese riflette, celebra, colpisce, caricaturizza, anche e particolarmente nei generi «minori», le diverse direzioni e tensioni culturali dell'epoca; sono d'altronde proprio le forme di spettacolo poste ai margini dei luoghi centrali della rappresentazione a farsi portavoce (consapevoli o inconsapevoli, a seconda degli artefici) dei mutamenti culturali in corso, e specchio di realtà. È indicativo, d'altronde, che attorno alla metà del XVIII secolo venga a definirsi il nuovo concetto di «gusto» estetico, nella sua doppia dimensione di condivisione sociale e di sensibilità individuale.¹

Nei *ballets-pantomimes* creati ai teatri della Foire, possiamo vedere sfilare con nonchalance arringhe figurate in metafore poetiche, musicali e coreografiche, contro l'accademismo e la pura tecnica esecutiva nelle arti, i matrimoni d'interesse, le affettazioni mondane, l'inverosimiglianza delle messe in scena all'Académie Royale de Musique, altre a favore del naturale contro l'artificiale, o dell'industria moderna in supporto alla manodopera, e naturalmente la difesa del mezzo espressivo su cui queste stesse *pièces* costruiscono lo spettacolo, cioè la danza teatrale e la pantomima. Nei fili che qui si intrecciano traspaiono uno accanto all'altro spunti polemici diretti alla società corrotta e motivi estetici legati da vicino agli sviluppi delle arti e della letteratura.

Così, gli anni Trenta (in cui si colloca il breve testo inedito di *ballet-pantomime* che presento) vedono per esempio il lento ma inesorabile spegnersi della voga pastorale che si riversa nella passione accresciuta per le feste galanti (figurazioni delle mollezze e del potere aristocratico ma anche di un utopico mondo di armonia e libertà dissociato dal presente)² ma anche per la pittura realistica di scene autenticamente rustiche.³ Nello specifico teatrale, come chiaramente ha delineato Catherine Kintzler, la pastorale drammatica cede il passo principalmente all'opera in musica;⁴ e i suoi personaggi, la mescolanza di eventi soprannaturali e di aspetti burleschi si riversano d'altro canto nei soggetti di nuove commedie, come ad esempio in una parte della produzione di Marivaux, o nelle opere pantomimiche inglesi e francesi.⁵ Queste derivazioni naturalmente non conservano immutato lo spirito originario, ma danno origine a una serie di deformazioni, stilizzazioni o parodizzazioni, che esprimono essenzialmente una giocosa opposizione critica rispetto ai modelli artistici di riferimento, e in definitiva un dubbio sui loro presupposti concettuali e «ideologici».

Charles-Simon Favart⁶ e Jules-Claude Grandvoinet de Verrière,⁷ i co-autori del libretto del balletto pantomima *L'Amour et l'Innocence*, si trovano a maneggiare con leggerezza i temi del preziosismo letterario, della deriva libertina del concetto seicentesco di galanteria, dell'idealizzazione della natura. Costruiscono, grazie alle personificazioni danzanti di Amore, Innocenza, Delicatezza, Curiosità, una specie di scarabocchio sulla «Carte de Tendre» che Mademoiselle de Scudéry con tanto successo di pubblico aveva collocato nel suo romanzo prezioso *Clélie* (1658-1662). Mettono in scena una azione allegorica che così viene sintetizzata dai fratelli Parfaict:

Voici l'idée de ce ballet. L'Amour conduit par le Plaisir dans le séjour de l'Innocence, y rencontre d'abord la Curiosité, qui lui offre son sçavoir faire. Elle va chercher l'Innocence. Cette dernière paroît, examine le carquois et les flèches de l'Amour, et danse avec lui. La Delicatesse se joint à l'Amour, le Dieu profite de ce moment, fait une déclaration en forme; l'Innocence se rend à ses désirs. [...] Le ballet est terminé par une danse générale.⁸

Questa pièce fu rappresentata all'Opéra Comique il 4 ottobre 1736 e ripresa il 28 agosto 1737. Si tratta naturalmente di un gioco che scompone e ricompone le componenti psicologiche del sentimento amoroso, certo secondo le regole e lo stile della galanteria, ma in definitiva credendo di non poterle più recuperare, perché Amour si presenta come petulante, libertino, *blasé* («Et d'ailleurs l'Experience | M'a rendu peu curieux», sc. 3, f. 166v); sarà sottoposto a una sorta di educazione sentimentale da Delicatesse, educazione parallela e opposta a quella che riceve Innocence, sdegnosamente ma felicemente rifugiata lontano dalla società, che non la riconosce e non l'accetta più. Nessuna opposizione tragica, come impongono le vere e proprie allegorie drammatiche (anche le metafore in questo teatro comico vengono allontanate a favore di una intrezza di significato che si dà in modo diretto). Qui i personaggi sono delle astrazioni dai connotati umani o elementi naturali umanizzati («personnages allégoriques parfaits»,⁹ secondo la definizione di Chamfort), come accade nella tradizione degli intermezzi d'opera, sia italiani che francesi. È infatti proprio dello spettacolo in musica, nel Settecento, impiegare astrazioni con tutte le caratteristiche umane («Les personnages allégoriques parfaits sont du ressort du théâtre lyrique: telles sont la Gloire, la Vengeance, l'Amour».)¹⁰

L'allegoria, in questo contesto, si trova molto lontana dalla sua valenza originaria medievale totalizzante i saperi, di ponte fra realtà e astrazione, protesa verso l'inesprimibile,¹¹ e non è più simbolo unificatore di molteplici significati, come nel Rinascimento;¹² da un lato il personaggio allegorico diventa puro segno estetico o indice di un messaggio politico, come già era stato ad esempio in molti balletti di corte nel Seicento, dall'altro, se l'allegoria si sviluppa in forme narrative-drammatiche, la chiave di lettura morale voluta dall'artista¹³ si rivolge a una dimensione non spirituale. Alla Foire, come abbiamo visto, l'Innocenza viene opposta alla *coquette*; più che un valore in sé, indica qui una tipologia di donna. D'altro canto, nell'uso linguistico del XVIII secolo, «innocence» aveva come seconda accezione, dopo quella di assenza di colpevolezza, il significato di infanzia.

Colpisce il fatto che il destinatario, l'elemento che agisce da motore dell'azione, sia il vento, Zefiro; benché esso appartenga al repertorio figurativo e poetico del filone pastorale, in definitiva rappresenta la casualità. E che i suoi aiutanti siano due qualità: la Delicatezza e la Curiosità, di cui una è presen-

te e l'altra assente dalla retorica preziosa, rende la piccola *pièce* più originale.

La fanciulla che raffigura l'innocenza percorre in modo quasi uniforme i secoli; se nelle moralità drammatiche inglesi si identificava con la prima età dell'umanità, anteriore alla caduta,¹⁴ nel Rinascimento significa in assoluto il bene opposto al male. Cesare Ripa, nella sua *Iconologia*, focalizza un'immagine che sarà ancora ben presente nel Settecento (come testimonia un disegno a pastello del neoclassico Mengs):

Verginella, vestita di bianco; in capo tiene una ghirlanda di fiori, con un agnello in braccio.

In habito di Vergine si dipinge, per esser la mente dell'innocenza intatta, e immacolata.

L'Agnello, significa l'innocenza, perché non ha né forza, né intenzione di nuocere ad alcuno, e offeso non s'adira né s'accende a desiderio di vendetta, ma tolera patientemente, senza repugnanza, che gli si tolga, e la lana, e la vita; dovendo così fare chi desidera assigliarsi à Christo, *Qui coram tonde se obmutuit*, come si dice nelle sacre lettere, per essere nobilissimo ritratto della vera innocenza.¹⁵

Le fonti di cui disponiamo per studiare il *ballet-pantomime* di Favart e Grandvoinet de Verrière non spiegano quale costume sulla scena indossasse Innocence, né se portava con sé l'agnello con cui usualmente viene raffigurata; così come non viene illustrata la Curiosità, che secondo la tradizione iconografica, è una

Donna, con vestimento rosso, e azzurro, sopra il quale vi siano sparse molte orecchie, e Rane; avrà i capelli diritti, con le mani alte, co' capo, che sporga in fuori, e sarà alata; [...] le rane, per havere gli occhi grossi, sono indizio di curiosità, e per tale significato sono prese dagli antichi [...]. Tiene alte le mani, con la testa in fuori; perche il curioso sempre stà desto, e vivace, [...] il che ancora dimostrano l'ale, e i capelli diritti, che sono i pensieri audaci.¹⁶

La Delicatezza non appartiene al repertorio di Cesare Ripa; qualità morale connessa all'*honnêteté*, fra Sei e Settecento, si colloca nell'universo della civiltà galante, e trova posto accanto al *tact* e al *gout* nella vita sociale; funge da base, con *tendresse*, *bienveillance* e *respect*, per l'amore più solido.¹⁷ Ma nella trama *foraine*, pur celebrando nel suo canto la tenerezza, Delicatezza appare soprattutto in veste comica di comare complice di Amore.

L'umorismo desacralizzante degli autori *forains* sembra anticipare, per vari aspetti, la visione che darà Diderot:

Innocence. Il n'y a que les âmes pures qui puissent bien entendre la valeur de ce mot. Si l'homme méchant concevoit une fois les charmes qu'il exprime, dans le moment il deviendroit homme juste. *L'innocence* est l'assemblage de toutes les vertus, l'exclusion de tous les vices. Qui est-ce qui parvenu à l'âge de quarante ans avec l'innocence qu'il apporta en naissant, n'aimeroit pas mieux mourir, que de l'altérer par la faute la plus légère? Malheureux que nous sommes, il ne nous reste pas assez d'*innocence* pour en sentir le prix! Méchants, rassemblez-vous, conjurez tous contre elle, et il est une douceur secrète que vous ne lui ravirez jamais. Vous en arracherez des larmes, mais vous ne ferez point entrer le desespoir dans son cœur. Vous la noircirez par des calomnies, vous la bannirez de la société des hommes; mais elle s'en ira avec le témoignage qu'elle se rendra à elle-même, et c'est vous qu'elle plaindra dans la solitude où vous l'aurez contrainte de se cacher. [...] *O innocence!* qu'êtes-vous devenue? Qu'on m'enseigne l'endroit de la terre que vous habitez, afin que j'aille vous chercher.¹⁸

Il personaggio di Favart e Grandvoinet si è rifugiato proprio in un mondo non geograficamente localizzabile, un luogo astratto, lontanissimo. Quali indizi ci giungono, a questo punto, sulla rappresentazione?

Dai Parfaict, sappiamo che alla Foire, nel 1736, danzava Mademoiselle Le Fevre (o Le Febvre) allieva dell'innovatrice Marie

Sallé. Dell'insegnamento ricevuto certo ha dato prova, perché i *Mémoires* osservano che essa «se distingue fort dans les ballets».¹⁹ Questo dato ci consente di poter collocare *L'Amour et l'Innocence* in una linea evolutiva dell'arte coreografica e coreutica, che fonda sull'espressività totale del danzatore la composizione scenica. Il movimento danzato è portatore di significato per l'apporto soggettivo dell'interprete e la danza non funge da cornice ornamentale, ma da supporto della narrazione.²⁰

Il legame e il rinforzo espressivo fra i mezzi artistici è evidente per esempio nella didascalia che conclude la prima scena, in cui la gestualità e il movimento esprimono il timore, sovrapponendosi al ritornello umoristico basato sulla ripetizione delle esclamazioni. L'incontro-scontro fra Amore e Innocenza, spaventata da frecce e faretra, si sviluppa coreograficamente. Il carattere musicale dell'aria ben realizza il sentimento di distanza e di diffidenza che provano i due personaggi, e introduce anche un dinamismo coreografico.

Trascrivo il testo inedito del manoscritto, contenuto nel volume 9325 del Fonds Français, *Théâtre inédit de Pannard*, conservato alla Bibliothèque nationale de France. Non ci sono altre indicazioni che facciano pensare a un terzo autore, ossia Pannard.²¹ Ho adottato un metodo conservativo per la trascrizione, mantenendo i rientri per indicare le parti cantate e razionalizzando soltanto la punteggiatura. Molti titoli di *vaudevilles* sono stati aggiunti in un secondo tempo da un commentatore anonimo; li segnalo graficamente.

Parigi, Bibliothèque Nationale,
Ms. f. fr. 9325
f. 165r

Année 1736
N° 1234

L'Amour et l'Innocence
Ballet
pour l'Opera Comique

Par Mrs <Grandvoinet de> Verrière et Favart

Acteurs

L'Amour
L'Innocence
La Curiosité
La Delicatesse
Zephire et suite de l'Amour

Scene 1^{ere}

L'INNOCENCE
Air *Nous vivons dans l'innocence*

Je suis la simple Innocence,
J'habite seule en ces lieux ;
La paisible Indifference
Me les rend délicieux.
Mortels, depuis mon absence
Vous trouvez-vous plus heureux ?

<Sur l'air, un petit moment plus tard.>

Ah ! qu'on passe de doux moments
 Dans la solitude !
 Que j'avais de desagrement
 Dans la multitude !
 Helas ! si quelqu'un un jour
 Par une cause imprevue

[165v]

Perce²² jusqu'en ce sejour,
 Je suis perdue.

On joue une ritournelle qui est le commencement de Volés volés plaisirs.

L'Innocence marque sa crainte et se retire sur l'air Oh oh ah ah.

Scene 2^e

L'Amour, Zephire et leur suite arrivent sur l'Air Volés Plaisirs.

ZEPHIRE

<sur l'Air *Tareren tourlourette si le cœur vous en dit*>

J'amene, Amour, votre Inconstance
 Jusqu'au sejour de l'Innocence,
 Pour reveiller votre appetit ;
 Quoy qu'elle ne soit point coquette,
 Tatés-en etc.

L'AMOUR Air...

Nous n'avons point fait de courses plus utiles ;
 Je rougissois de l'amoureuse loy ;
 Je suis fatigué des conquetes faciles ;
 J'en veux tenter une digne de moy.

Dans une beauté

C'est la fierté

Qui m'eguillonne.

L'Innocence fuit mes coups.

Cher Zephire, allons,

Cherchons, blessons

Cette friponne !

Mais où la trouverons-nous ?

[166r]

Scene 3^e

LA CURIOSITÉ

*arrive sur l'Air Des fleurs*²³

Amour, ah ! que j'ay courru
 Pour vous, petit dieu volage !
 Amour, etes-vous pourveu
 D'autant d'attraits que je l'ay cru ?

L'AMOUR

Voyés !

ZEPHIRE

C'est l'Innocence, je gage !

L'AMOUR

Voyés !

LA CURIOSITÉ

Je n'ay pas encore tout vu ;
 Amour, ah ! que j'ay couru
 Pour vous voir, petit dieu volage !
 Amour, ah ! je l'ay prevu
 Que vous etes bien fait et dru!²⁴

L'AMOUR

<Air *Va t'en voir s'ils viennent*>

Votre nom, la belle enfant ?
 Tirés-moy de peine.

[LA CURIOSITÉ]

C'est l'Innocence vraiment !

L'AMOUR

Quoy ? mon inhumaine ?

LA CURIOSITÉ

Va t'en voir s'ils viennent !

[166v]

L'AMOUR

<Air *La beauté, la rareté, la curiosité*>²⁵

On vous nomme sans doute, en vous voyant, la belle,
 La Beauté !

LA CURIOSITÉ

Non.

L'AMOUR

Mais vous vous nommés, par votre humeur cruelle,
 La Rareté !

LA CURIOSITÉ

Point.

L'AMOUR

Aprenés-moy donc comment on vous appelle.

LA CURIOSITÉ

Je me nomme la Curiosité. <en prose>

L'AMOUR <Air *Des Trembleurs*>

Pardonnés²⁶ mon ignorance ;
 De vos soins on me dispense
 Et d'ailleurs l'Experience
 M'a rendu peu curieux.

LA CURIOSITÉ

Vous me faites une offense !
 Je vais chercher l'Innocence ;
 J'espere que ma vengeance
 Se trouvera dans ses yeux !

Scene 4^e

On danse pour recevoir l'Innocence.

L'Innocence arrive amenée par la Curiosité. Lorsqu'elle [167r] a examiné l'Amour, elle chante. <Air Est-ce que ça se demande ?>

Est-ce vous qu'on nomme l'Amour ?
Que vous êtes aimable !

L'AMOUR

Oui, je le suis, mais à mon tour
Je vous trouve adorable !

L'INNOCENCE
regardant le carquois

Qu'est-ce donc que je vous vois là ?

L'AMOUR

C'est fait pour qu'on se rende.

L'INNOCENCE
regardant l'arc

Et que faites-vous de cela ?

L'AMOUR

Est-ce que ça se demande ?

L'Amour danse. Air coupé²⁷ pour l'Amour et l'Innocence.

Scene 5^e

La Delicatesse survient et chante.

L'Amour, à force de faveurs,
Au même prix met tous les cœurs ;
Également il traite
Et l'innocente et la coquette ;
C'est la moindre des erreurs.
Est-ce donc là comme agit la tendresse ?
Non non non non, c'est autrement
Qu'on s'²⁸ prend,
[167v] Croyés-en,
La Delicatesse.

L'AMOUR
Air

Ah ! votre présence m'éclaire !

LA DELICATESSE

Suivés un conseil salutaire ;
C'est par moi qu'on en vient à bout ;
Suivés un conseil salutaire.

ZEPHIRE

Fort souvent, propre à gâter tout !

L'AMOUR
<récite>

Le Dieu qui vous adore est le vainqueur des Dieux ;
Il tient sous ses loix et la terre et les cieux,
Mais il est peu touché d'un rang si glorieux.
Tout, jusqu'à la grandeur, lui devient odieux
S'il ne voit son triomphe écrit dans vos beaux yeux.

LA DELICATESSE
<Air Tu croyois en aimant Colette>

C'est ainsi qu'on charme une belle,
Ce discours est tendre et galant.

ZEPHIRE

Courage ! Sa fierté chancelle !

LA CURIOSITÉ

Je voudrais qu'on m'en dit autant²⁹.

[168r]

L'AMOUR
<Air Non, je ne te ratisse>³⁰

Rendés-vous à mes vœux, trop aimable Innocence !
Voyés toute ma flamme et non pas ma puissance !
De l'empire amoureux vous faites tout l'honneur ;
Achevés votre ouvrage et faites mon bonheur !

L'INNOCENCE
<Air N'y a pas de mal à ça>^{*}

Dois-je me défendre ?
Puis-j'en rester là ?

L'AMOUR

Il faut bien vous rendre.

L'INNOCENCE

Feray-je cela ?

TOUS

N'y a pas de mal à ça³¹.

On danse.

Fin.

PAOLA MARTINUZZI

1. David Hume pubblica nel 1757 *Standard of Taste*. Ma, a teatro, del *goût* si era parlato nei decenni precedenti, opponendolo a modi di percezione e all'espressione di un sentimento estetico e morale superficiali, come la moda o peggio ancora l'*allure* (an-

dazzo). (Nel 1732 Carolet dà alla Foire Saint-Laurent *L'Allure*, in difesa del gusto, nel 1733 Voltaire scrive *Le Temple du goût*, ben presto parodiato all'Opéra Comique in *Polichinelle dieu du goût*, e da Romagnesi alla Comédie Italienne con una commedia omonima).

2. Un legame sensibile e di scambio reciproco fra arti figurative e arti sceniche, in questo filone, coinvolge i pittori Antoine Watteau, Nicolas Lancret, Claude Gillot, François Boucher e gli attori, i commediografi e i coreografi del Théâtre Italien e della Foire, da Luigi Riccoboni a Marivaux, da Louis Fuzelier a Charles-Simon Favart.

3. Rientra in questo secondo filone un'influenza del gusto inglese per le scene di vita quotidiana.

4. C. KINTZLER, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 2006 (1991).

5. Naturalmente, il soggetto pastorale e allegorico si rinnova nell'epoca neoclassica, con diverse simbologie.

6. Favart (1710-1792) è fra i maggiori autori dei teatri della Foire, dove dirige l'Opéra Comique a più riprese, dal 1743 al 1745, e dal 1757 fino alla fusione con la Comédie Italienne, nel 1762. Sposatosi con l'attrice Justine Duroncaeu (Mlle de Chantilly), interprete di notevole livello, segue come direttore del teatro militare, l'esercito francese in Belgio fra il 1746 e il 1748; al ritorno a Parigi, lavora anche per il Théâtre Italien e per l'Académie Royale de Musique. La sua produzione è in gran parte frutto di collaborazione con altri commediografi di genio, come Charles-François Pannard, Denis Carolet, Valois d'Orville.

7. Poco si conosce di questo autore, nato nel 1710 e morto a 35 anni. Ha composto una tragedia, *Démétrius*, non rappresentata e il cui manoscritto è stato bruciato dall'autore stesso, e *opéras-comiques*, su cui non abbiamo notizie.

8. C. e F. PARFAIT, Q. D'ABGURBE, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1757, t. I, pp. 103-104.

9. J. DE LAPORTE, S.-R.-N. CHAMFORT, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, t. II, p. 406.

10. DE LAPORTE, CHAMFORT, *Dictionnaire dramatique*, t. II, p. 407.

11. A. STRUBEL, «Allégorie médiévale», in J.-P. DE BEAUMARCHAIS (a cura di), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1994, I, pp. 30-33.

12. Ricordiamo la ricca analisi che Erwin Panofski fa dell'arazzo su disegno del Bronzino, *L'Innocenza riscattata*, negli *Studi di iconologia*, Torino, Einaudi, 1999 (1939), cap. *Il Padre Tempo*, pp. 114-128.

13. «Il faut que les histoires dont on tire ensuite des allégories, aient été composées dans la vue de l'allégorie; autrement les explications allégoriques qu'on leur donne, ne peuvent rien, et ne sont que des applications arbitraires». C. C. DU MARSAIS, *Des Tropes, ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, nouvelle édition, Lyon, J. M. Boursy, 1817 (1730), p. 171.

14. Cfr. *Mankind* (1470).

15. C. RIPA, *Iconologia, ovvero Descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Roma, per gli eredi di Gio. Gigliotti, 1593, p. 138.

16. RIPA, *Iconologia*, pp. 36-37.

17. A. VIALA, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, PUF, 2008, pp. 126, 150-151.

18. D. DIDEROT, «Innocence», in D. DIDEROT, J. LE ROND D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des Arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1765, VIII, p. 754.

19. F. et C. PARFAIT, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, II, pp. 116-117.

20. Sulla danzatrice nata in una famiglia di artisti *forains*, ed entrata in contatto con notevoli innovatori nel campo musicale e teatrale a partire da Handel, si legga J.-N. LAURENTI (a cura di), *Marie Sallé danseuse du XVIII^e siècle. Esquisses pour un nouveau portrait*, Laboratorio-incontro e ricerca (Nantes, 19-20 giugno 2007), «Annales de l'Association pour un Centre de Recherches sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles», 3, giugno 2008 (con la sua documentazione bibliografica).

21. Nemmeno Nathalie Rizzoni, nella sua ricca monografia su Pannard (*Charles-François Pannard et l'esthétique du «petit»*, Oxford, svcc, n. 1, 2000), cita questo balletto nella produzione dell'autore.

22. *Percer* significa qui *pénétrer* (*Dictionnaire de l'Académie*, 1762).

23. Riferimento al motivo principale della Entrée *Les Fleurs* nelle *Indes Galantes* di Rameau-Fuzelier (1735) di cui protagonista era l'agile Zefiro, *opéra-ballet* a cui si richiama indirettamente anche l'aria cantata poco dopo da Amour: *La beauté, la rareté, la curiosité*, creata per il *ballet-pantomime La Foire de Bezons* di Pannard (1735).

24. In senso figurato, *dru* sta per *vif, gai* (*Dictionnaire de l'Académie*, 1694, 1762).

25. Questo refrain era comparso nel richiamo del Savoyard della *Foire de Bezons*: «La rareté, la curiosité, la pièce curieuse!».

26. *Pardonnés [moy] mon*

27. Cfr. L. DE CAHUSAC, *ad vocem* «Couper», in *Encyclopedie*, t. IV, pp. 350-351, dove *couper* significa comporre, strutturare un pezzo o un'opera.

28. Grafia arcaica per «y».

29. [L'INNOCENCE] Je ne sçay ce qui'il me veut dire]

30. Il commentatore ha pensato di sovrapporre il recitativo a un'aria.

Secondo Littré (1872), l'espressione figurata: «On vous en ratisse», nel linguaggio popolare, significa: «vous n'aurez pas ce dont il s'agit, la chose n'est pas pour vous».

31. L'ultimo verso è ripetuto nell'estratto riportato dai fratelli Parfait nel *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, I, p. 104.

I «RUI» DI PIETRO BIGAGLIA A PALAZZO BRAGADIN: RIVISITAZIONE OTTOCENTESCA DELLA VETRATA MEDIEVALE VENEZIANA

ABSTRACT. *In the fascinating history of Murano glass, a special place is occupied by Pietro Bigaglia, a venetian glass-maker, who was active in the first half of the 19th century. He became famous for his blown glass production with colored filigree and aventurine including circular panes for windows. Bigaglia produced these works in a little factory built in the storeroom of his home in Venice: Palazzo Bragadin. He thought that reviving and improving the old technique of filigree glass to obtain modern multicolored texture, could be a way to give new life to Murano glass industry, completely collapsed after the fall of the Venetian Republic. Therefore He is remembered as one of the most noteworthy contributors to the Muranese renaissance of the 19th century. The windows of Palazzo Bragadin, made by Bigaglia in 1847, never studied before, are a great example of Bigaglia's skill, technique and creativity, an impressive proof of the high potentialities of Murano glass in the 19th century.*

Il 7 ottobre 1861 Antonio Colleoni, primo deputato del Comune dell'isola di Murano, presentava alla Deputazione Comunale il progetto dell'abate Vincenzo Zanetti di istituire un archivio di documenti storici e una raccolta di vetri antichi per gettare le basi della formazione di un piccolo museo.¹

La Deputazione, dopo una serie di correzioni, approvava il progetto presentato dall'abate Zanetti e ne autorizzava la stampa. L'opuscolo di sedici pagine conservato presso l'Archivio del Museo del Vetro di Murano illustra in modo chiaro l'intento dell'Abate:

Si fa appello a tutti gli animi buoni e generosi, amanti delle utili e nobili istituzioni non solo di qui e di Venezia, ma anche di fuori [...]. E dei lavori specialmente della vetraria antica, senza trascurare i moderni, si potrebbe fare una bella raccolta. Anzi insistiamo presso tutt'i signori fabbricatori e gli artefici più capaci che si occupano nella riproduzione degli smalti e delle opere in vetro più distinte, di non obbiare il lustro e il decoro del nostro paese, consegnando a chi raccoglie l'antico anche quello che essi fanno rivivere, al fine di conservarli affinché fossero d'ispirazione feconda di utili e nobili studi non solo ai viventi ma anche ai futuri.²

L'Abate Zanetti si rivolge, quindi, a quei proprietari di fornace che stavano riscoprendo antiche tecniche di lavorazione del vetro per produrre filigrane, calcedoni e graniti, che avevano avuto un grande successo nella seconda metà del Quattrocento.

Il primo a rispondere all'appello di Zanetti fu Pietro Bigaglia, che nel 1861 decise di donare al nascente museo ben 118 pezzi tra filigrane e vetri a imitazione del granito tuttora conservati nel Museo del Vetro di Murano.³

Tra le opere in filigrana donate da Bigaglia, vi sono alcuni «rui» per la realizzazione di finestre, una produzione originale e innovativa cui il maestro si era dedicato tra 1846 e il 1850.⁴

Il 30 maggio 1846 Pietro Bigaglia, infatti, aveva presentato al Concorso dei Premi d'Industria di Venezia una ricchissima varietà d'oggetti tra cui:



50 cilindri o cristalli rotondi in filigrana, assortimento in più colori e disegni, di nuova invenzione, e per la nuova idea di applicarli all'uso di finestre di gusto gotico, un primo saggio di tale costruzione e una portella da finestra in disegno gotico (fig. 1).⁵

Questi «cristalli rotondi» in filigrana erano stati brevettati da Bigaglia alcuni giorni prima del concorso. Nel testo del privilegio accordatogli dal Governo Austriaco per cinque anni, datato 28 maggio 1846, Bigaglia sottolineava l'assoluta innovazione di:

Applicare la filigrana in cristallo e in ismalto all'uso delle invetrate [...] Magnifico ne è l'effetto e si presta tale genere opportunamente al gotico stile, in sostituzione degli antichi rotondi di semplice vetro, che si presentavano all'occhio sempre uguali e monotoni, mentre questi alla vaghezza e varietà dei colori uniscono il vantaggio di potersi ottenere in molteplici forme e disegni.⁶

Come luogo di produzione Bigaglia indicava il suo palazzo a Venezia, situato in «Parrocchia dei S. S. Giovanni e Paolo, Barbaria delle Tavole n. 3200»⁷ i cui magazzini erano stati trasformati in una piccola fabbrica per la lavorazione del vetro soffiato.⁸

È opportuno a questo punto, al fine di contestualizzare meglio le vetrate di palazzo Bragadin, ripercorrere brevemente l'evoluzione della vetrata a rulli veneziana dalle sue origini alla metà dell'Ottocento.

Nascita e sviluppo della vetrata a rulli a Venezia

Il Vasari nella sua *Introduzione alle tre Arti del disegno*, premessa alle sue *Vite*, dedica un capitolo alle vetrate e ci racconta di come:

Costumarono già gli antichi, ma per gli uomini grandi o almeno di qualche importanza, di serrare le finestre in modo, che senza impedire il lume non vi entrassero i venti o il freddo chiudendo le aperture con alcune pietre trasparenti come sono le agate, gli alabastrici [...]. Ma i moderni, che in molto maggior copia hanno avuto le' fornaci de' vetri, hanno fatto le finestre di vetro di occhi e di piastre, e con i piombi accanalati da ogni banda, le hanno insieme serrate e ferme [...] e dove esse si facevano nel principio semplicemente d'occhi bianchi [...] hanno poi immaginato gli artefici fare un mosaico delle figure di questi vetri, diversamente colorati e commessi ad uso di pittura. Di quest'arte hanno lavorato meglio i Fiamminghi ed i Franzesi che d'altre nazioni.⁹

Vasari, quindi, individua in modo chiaro le due tipologie di vetrata che si erano sviluppate dal Medioevo fino al Cinquecento.

La prima tipologia è quella dove, dice Vasari, hanno lavorato meglio i francesi e i fiamminghi, le vetrate cioè delle grandi cattedrali romaniche e gotiche realizzate in Francia, Germania e Inghilterra fra il XII secolo e il XIII secolo dove la vetrata, gioco di luce e frammenti colorati, stringe uno stretto rapporto sia con il credo religioso sia con l'architettura. Le grandiose vetrate realizzate nelle cattedrali gotiche d'oltralpe, infatti, oltre ad alleggerire lo spessore delle mura e illuminare meglio le slanciate architetture, hanno lo scopo preciso di divulgare la dottrina cristiana.

La vetrata figurata o istoriata a Venezia, tuttavia, non ha grande sviluppo; sono pochissimi gli esempi di vetrata figurata o istoriata realizzati in questo periodo simili ai modelli francesi e tedeschi e, a parte le vetrate quattrocentesche della chiesa dei Frari, si può parlare di un *unicum* costituito dalla vetrata della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo realizzata nel tardo Quattrocento.

1. P. Bigaglia, *Vetrata archiacuta a rui policromi*, Murano, Museo del Vetro, 1846



2. Paolo Veneziano, *Pala feriale*, particolare, Venezia, Museo di San Marco, 1345



3. Giusto de' Menabuoi, *Annuncio della nascita di Giovanni Battista*, particolare, Padova, Battistero, 1376-1378

A Venezia, infatti, fin dalla fine del Duecento, si sviluppa la seconda tipologia di vetrate individuata dal Vasari, una vetrata geometrica «con i tondi bianchi», realizzata con vetri tondi o rulli legati a piombo, ottenuti uno a uno aprendo e stendendo per rotazione in forno, da cui il termine rullo, una piccola bolla («vesiga») di vetro soffiato.¹⁰

All'inizio questi vetri tondi vengono chiamati «rotuli», «occhi de vero da fenestra» e solo in seguito «rui»; dapprima si lavoravano con un vetro impuro tendente al giallo o al verde, poi più puri o diversamente colorati.

Questa vetrata geometrica a rulli veniva impiegata sia negli edifici religiosi sia negli edifici pubblici e privati della città come ci viene testimoniato da numerosi documenti e dipinti dell'epoca.¹¹

La testimonianza più antica ci viene fornita da Paolo Veneziano che in uno scomparto inferiore della sua *Pala feriale*¹² del 1345, relativo al ritrovamento del corpo di san Marco all'interno di una colonna in Basilica, dipinge sullo sfondo la finestra dell'abside realizzata appunto con i tondi legati a piombo (fig. 2).

Nella *Mariegola dell'Arte dei Verieri de Muran*, riformata e redatta in volgare dal latino nel 1441, si fa riferimento a una nota spese datata 1376 del «mese de zugno per una fenestra fata per magistro Thomasin da Venexia» che lavorava nella basilica del Santo a Padova.¹³

Alcuni affreschi realizzati da Giusto de Menabuoi per il battistero di Padova riproducono le vetrate in questione. Tra questi, la rappresentazione del momento in cui Zaccaria riceve dall'angelo Gabriele l'annuncio della nascita di Giovanni Battista (fig. 3).¹⁴

Sono tantissimi i documenti quattrocenteschi, riportati nella *Mariegola*, relativi a vetrate realizzate con «rotuli» o meglio «rotulorum vitri» dalla famiglia di tale Victor Alisandri e del figlio Antonio parenti del «Thomasin» citato in precedenza.

Il termine «ruo» appare per la prima volta in un documento datato 1 dicembre 1447 dove, tra gli oggetti sequestrati ad Alvise Salamon, appaiono «rui lavoradi per un valore di 240 ducati».¹⁵

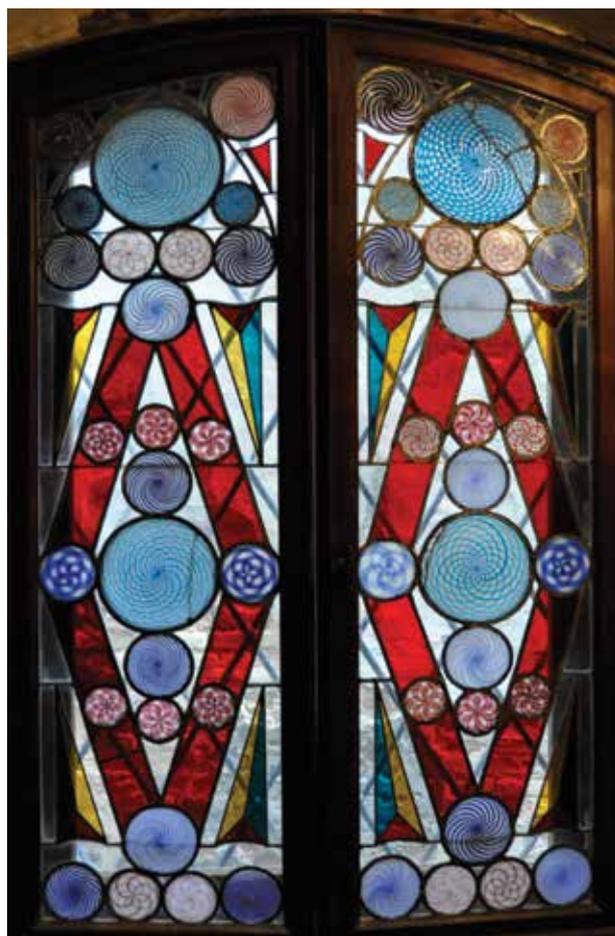
La produzione di «rui» da finestra in questo periodo è fiorentissima.¹⁶ Molti documenti testimoniano le richieste di finestre con rotuli soprattutto dalle Fiandre; numerosi capitoli della *Mariegola*, infatti, sono dedicati alla regolamentazione del commercio di finestre con i clienti d'Oltralpe che doveva avvenire solamente tramite il Fondaco dei Tedeschi.¹⁷

Non è strano quindi ritrovare le finestre veneziane riprodotte in moltissimi dipinti di Van Eyck come nella *Madonna del cancelliere Rolin* (fig. 4).¹⁸

La produzione di vetrate a rulli a Venezia rimane molto florida anche quando nel resto d'Europa inizia il declino della vetrata figurata e istoriata perché, con l'avvento del Rinascimento, la vetrata non è più complemento indispensabile dell'architettura che ha modificato i suoi principi strutturali e i suoi criteri d'illuminazione specialmente negli edifici religiosi.

Francesco Sansovino nella sua *Venetia, città nobilissima et singolare*, rilevando l'opulenza veneziana racconta che:

Tutte le finestre si chiudono non con impannate di tela cerata, o di carta, ma con bianchissimi e fini vetri, rinchiusi in telaro di legno, e fermati con ferro, e con piombo, non solo dei palazzi ma tutti i luoghi, per ignobili che siano, con grande meraviglia dei forestieri.¹⁹



4-6. P. Bigaglia, *Vetrare a rulli in filigrana*, Venezia, Palazzo Bragadin, 1847

7. P. Bigaglia, *Lunetta a rulli e lastre policrome*, Venezia, Palazzo Bragadin, 1847

Splendida la testimonianza pittorica fornita da Tintoretto a questo riguardo, nel dipinto con *Venere, Vulcano e Marte*²⁰ dell'Altepinakothek di Monaco (fig. 5).

La produzione di vetrate a rullo a Venezia continua senza flessioni fino alla caduta della Repubblica nel 1797.

Durante i primi anni della dominazione austriaca la produzione di vetrate e in generale del vetro di Murano entra in una profonda crisi dovuta principalmente al fatto che il governo austriaco imponeva forti dazi doganali ai vetri muranesi al fine di favorire la vendita dei vetri boemi.

Il rinnovato interesse per lo stile medievale, sviluppatosi in Europa intorno al 1830, favorisce la ripresa dell'utilizzo della vetrata medievale sia in edifici pubblici sia privati, inducendo Bigaglia a riflettere sulla possibilità di rivisitare la tradizionale vetrata a rulli veneziana proponendo soluzioni assolutamente innovative.

Le vetrate di palazzo Bragadin

Le finestre policrome, che ancor oggi si possono ammirare sul pianerottolo dello scalone che conduce al primo piano nobile di palazzo Bragadin, e il lunettone che sovrasta la parte centrale della serliana del primo piano nobile vengono realizzate da Bigaglia in occasione del IX Congresso degli Scienziati Italiani che si svolse a Venezia a Palazzo Ducale il 18 settembre 1847.

Gianjacomo Fontana nel suo *Cento palazzi tra i più celebri di Venezia* racconta di come molti proprietari di prestigiosi palazzi, compreso Bigaglia, colgano l'occasione di questo congresso per abbellire le loro dimore per ricevere degnamente la visita degli scienziati.²¹

La varietà delle soluzioni cromatiche sperimentate da Bigaglia per la realizzazione di queste vetrate è indice straordinario della sua grande creatività e fantasia. Le canne in filigrana, normalmente impiegate per la realizzazione di vasi, coppe e bicchieri, ora vengono impiegate per la creazione di una varietà infinita di «rui» da finestra dai colori estremamente vivaci che uniti a listelli colorati di varie forme e dimensioni creano effetti decorativi di grande impatto.

Ogni finestra di forma leggermente archiacuta è costituita da due ante. Ogni anta è caratterizzata da un grande rombo centrale impreziosito da ventisei rulli in filigrana di varie dimensioni, legati a piombo, riconducibili a sette tipi base, più lastre trasparenti e triangoli di connessione di tre colori: giallo, rubino e acquamarina (figg. 6-8). Queste vetrate sono state oggetto nel 2009 di un intervento della restauratrice Laura Padoan al termine dei lavori.

La restauratrice rileva che le vetrate erano già state restaurate in precedenza e che l'ultimo intervento, effettuato circa negli anni Cinquanta, era stato «grossolano». Per di più, oltre all'incuria e alla sporcizia, le vetrate presentavano numerose tracce di vernice gialla e di intonaco lasciate dai muratori e dagli imbianchini che avevano restaurato il palazzo.

Numerose e ampie lacune sia nella parte in vetro sia nei piombi, oltre alle parti deformate e rotte, rendevano il restauro problematico, nella consapevolezza, che la sostituzione di tutte le parti danneggiate avrebbe stravolto l'opera in modo irreversibile.

La restauratrice decise perciò di eseguire per quanto possibile un restauro conservativo delle vetrate, senza asportarle dai telai originali, per non comprometterne definitivamente la loro staticità.

Laura Padoan sottolinea nella sua relazione che il proble-

ma principale da risolvere fu quello di reperire una ventina di rulli a doppia filigrana di 1 mm di spessore simili a quelli originali, assai diversi per colore e dimensione (i più piccoli misurano 9 cm di diametro, mentre i più grandi arrivano addirittura a 27 cm di diametro). Molta cura, infine, fu posta sia nell'aggiustare il più possibile le parti originali rotte sia nell'integrazione dei nuovi vetri. Un restauro durato due anni che ha comportato una sostituzione di una cinquantina di pezzi tra lastre, rulli e profili in piombo.

Per quanto riguarda la lunetta realizzata per impreziosire la serliana del primo piano nobile di Palazzo Bragadin essa risulta sicuramente meno «scenografica» rispetto alle finestre di cui abbiamo parlato in precedenza. Da una mezzaluna color amaranzo con al centro in girasole, lo stemma dei Bigaglia²² partono otto lastre bianche disposte a raggiera coronate da rulli in filigrana a canne alternate azzurre e bianche e rubino e cristallo. Completano la composizione alcune lastre verdi e piccoli triangoli di connessione di colore giallo e rubino (fig. 9).

Questa lunetta, tuttavia, se viene confrontata con le altre lunette realizzate da Bigaglia nel 1868 in occasione dell'apertura della Galleria Manin del Museo del Vetro,²³ risulta essere molto più convincente.

Le lunette in questione²⁴ presentano soluzioni policrome prevalentemente di forma geometrica, create più dall'accostamento di lastre colorate di varie forme e dimensioni che da «rui» in filigrana, mancanti perciò di quel fantastico gioco di spirali cromatiche di cui si è parlato in precedenza.

A questo punto è evidente come l'apparato decorativo realizzato da Bigaglia per il suo palazzo, una vera magia di luce e colori, costituisca la summa della sua produzione di «rui» per finestra, espressione eloquente della forza inventiva e del talento artistico di un protagonista della rinascita del vetro soffiato muranese dell'Ottocento.

MARIA ANTONELLA BELLIN

1. Presso l'Archivio del Museo del Vetro di Murano si conservano tutti gli Atti relativi alla vicenda tra cui una lettera datata 29 luglio 1861 in cui Zanetti chiede alla Deputazione l'autorizzazione per stampare 500 copie del suo progetto. Si veda: Venezia, Archivio del Museo del Vetro di Murano, *Atti 1861-1870*, b. 39, fasc. 347.

2. V. ZANETTI, *Dell'Istituzione di un Archivio Comunale e di un Museo nell'isola di Murano*, Venezia, 1861, pp. 7-11.

3. P. ZECCHIN, *Pietro Bigaglia poliedrico imprenditore muranese*, «Journal of Glass Studies», 2006, 48, p. 293.

4. Bigaglia esporrà per l'ultima volta la sua produzione di «rui» in filigrana in occasione dell'Esposizione Universale di Londra del 1851. Si veda: *Il Palazzo di Cristallo. Album illustrato dell'Esposizione Universale di Londra nel 1851*, Milano, 1851, n. 6.

5. La vetrata di forma gotica presentata al Concorso fu donata al Museo del Vetro di Murano nel 1902 da Alessandro Zecchin che l'aveva acquistata in precedenza dagli eredi di Bigaglia. Si veda: A. SANTI, *I doni del signor Alessandro Zecchin «La Voce di Murano»*, 1902, 19, p. 75.

6. ASVE, *Governo austriaco, Il Dom.*, 1845-1849, XXIV 3/1, b. 7103.

7. Si tratta dello storico palazzo Bragadin, acquistato da Pietro Bigaglia il 10 novembre 1824 da Costantino M. Bragadin discendente di Marcantonio Bragadin, l'eroe di Famagosta scorticato vivo dai Turchi nel 1571. Si veda: ASVE, *Archivio notarile*, II s., b. 1048, fasc. 3204.

8. ASVE, *Portofranco*, b. 54, VIII, fasc. 5.

9. G. VASARI, *Del dipingere le finestre di vetro, e come esse si conducono co' piombi e co' ferri da sostenerle senza impedimento delle figure*, in *Le Vite dei più importanti pittori scultori e architettori*, 1550, cap. XXXII.

10. L. ZECCHIN, *Vetro e Vetrai di Murano*, II, Venezia, 1989, p. 123.

11. Su questo argomento si veda: R. BAROVIER MENTASTI, *Trasparenze e riflessi. Il vetro italiano nella pittura*, Verona 2006.

12. Sulla *Pala feriale* si veda: M. DA VILLA URBANI, *Arredi liturgici, in Il Museo di S. Marco*, Venezia, 2003, pp. 97-101; R. GOFFEN, *Il paliotto della pala d'oro di Paolo Veneziano e la committenza del doge Andrea Dandolo*, in A. NIERO (a cura di), *San Marco. Aspetti storici e agiografici*, Venezia, 1996, pp. 313-333.

13. L. ZECCHIN, *Vetro e Vetrai di Murano*, I, Venezia, 1987, pp. 26-27.

14. Sulla decorazione del battistero del duomo di Padova si veda: A.M. SPIAZZI (a cura di), *Giusto de Menabuoi nel Battistero di Padova*, Trieste, 1989.

15. ZECCHIN, *Vetro e Vetrai*, p. 49.

16. Sull'evoluzione delle finestre dei palazzi veneziani del Quattrocento si veda: M. SCHULLER, *Le facciate dei palazzi medievali di Venezia. Ricerche su singoli esempi architettonici*, in *L'architettura gotica veneziana*, Atti del Convegno internazionale di studio Venezia (Venezia, 27-29 novembre 1996), Venezia, 2000, pp. 281-349.



17. ZECCHIN, *Vetro e Vetrai*, p. 106.

18. Si veda: A. SIMPSON, *Jan-van Eyck The Complete Works*, London, 2007; H. CRAIG, *Jan van Eyck, The Play of Realism*, London, 1981.

19. FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venezia, 1581, p. 384.

20. Si veda: P. ROSSI, R. PALLUCCHINI, *Tintoretto: Le opere sacre e profane*, Milano, 1990; F. PEDROCCO, F. MARTINI, *Tintoretto*, Milano, 2004.

21. G. FONTANA, *Palazzo Bragadin Bigaglia*, in *Cento palazzi tra i più celebri di Venezia sul Canal Grande e nelle vie interne dei Sestieri*, Venezia, 1865, pp. 229-234.

22. Lo stemma della famiglia Bigaglia presenta un sole e un'araba fenice nella parte superiore e due elmi nella parte inferiore. Si veda: V. ZANETTI, *Delle medaglie di Murano denominate Oselle*, Venezia, 1881.

23. Nel 1867 la Giunta Municipale fece intraprendere i lavori di chiusura di un lato del colonnato del piano terreno del Museo del Vetro per realizzare una sala destinata all'esposizione di vetri moderni. Bigaglia realizza sei lunette per chiudere il porticato da donare al Museo. La sala verrà inaugurata l'anno successivo in occasione dell'arrivo a Venezia delle ceneri di Daniele Manin. Si veda: V. ZANETTI, *Il museo civico vetrario di Murano*, Venezia, 1881, p. 73.

24. Le lunette, conservate nel deposito del Museo del Vetro di Murano, sono state inventariate e schedate nel 2006 da Attilia Dorigato, Aldo Bova e Puccio Migliaccio. Si veda: A. BOVA ET AL., *Vetri artistici del primo Ottocento. Museo del Vetro di Murano*, Venezia, 2006, pp. 95-101.

REFERENZE ICONOGRAFICHE

CLAUDIA BARSANTI

Una rara scultura costantinopolitana di epoca paleologa a Murano

nn. 1, 2, 3: autorizzazione Diocesi di Venezia prot.01.12.1452;
nn. 4, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23: C. Barsanti;
n. 5: BAKOUROU 2001; n. 6: VECCHI 1995; nn. 10-11: BELTING
1972; n. 16: KARIYE 2007; n. 24: FIRATLI 1990; n. 25: BELTING
1972; n. 26: EFFENBERGER-SEVERIN 1992);
n. 7: Fondazione Musei Civici, Venezia.

MARINA MAGRINI

Una precoce veduta del Canal Grande

n. 1: Gemäldegalerie, Dresda;
nn. 2, 3, 4, 5, 8, 9: Fotoflash Arte;
n. 6: Albertina, Vienna;
n. 7: Mimmo Fabrizi.

MARIO ROSSO

La sacrestia della chiesa di San Bartolomeo di Rialto

nn. 1, 2, 3: Mario Rosso;
n. 4: Dipartimento Filosofia e Beni culturali, Università
Ca' Foscari, Laboratorio.

ELEONORA CHARANS

*Considerazioni preliminari sull'arte del delegare.**Sol Lewitt e Bruce Naumann alla Biennale di Tokyo del 1970:
due casi di studio*

nn. 1-2: E. Charans;
n. 3: Archivio Marzona, Kunstbibliothek, Berlino.

CRISTINA GOTTARDI

*La porta, il ponte, l'architrave. L'idea di cornice nel sistema
performativo*

n. 1: Chicago Art Institute;
n. 2: HAAVISTO 1994.

CARMELO ALBERTI

*«Istrioni che si beffano di noi». Cronache del teatro italiano
dall'età del grande attore fino all'era del regista*

n. 1: «La Lettura», 1938, XXVIII, 11, p. 819.

FABIEN BENUZZI

Un poco noto ciclo di Evangelisti di Agostino Rubini

nn. 1, 2, 6, 7, 8, 9: F. Benuzzi;
nn. 3, 4, 5, 12: Studio Boehm, Venezia;
n. 11: Foto Vajenti, Vicenza.

MARIA ANTONELLA BELLIN

*I «rui» di Pietro Bigaglia a Palazzo Bragadin: rivisitazione
ottocentesca della vetrata medievale veneziana*

n. 1: Fondazione Musei Civici Venezia;
nn. 2, 3, 4, 6, 7: Nicola Ferrari.

La segreteria di redazione rimane a disposizione
degli aventi diritto per quanto riguarda fonti iconografiche
non individuate e ringrazia gli archivi fotografici di musei,
degli enti e di tutti coloro hanno fornito o concesso
il materiale iconografico qui pubblicato.