

MDCCC - 1800

Vol. 14

Dicembre 2025

e-ISSN 2280-8841



Edizioni
Ca' Foscari

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Rivista diretta da
Martina Frank

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/>

MDCCC 1800

Rivista annuale

Direzione scientifica Martina Frank (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Vicedirezione scientifica Myriam Pilutti Namer (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Jaynie Anderson (The University of Melbourne, Australia) Gilles Bertrand (Université de Grenoble, France) Antonio Bruculieri (École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette, France) Juan Calatrava Escobar (Universidad de Granada, España) Dragan Damjanović (Sveučilište u Zagrebu, Hrvatska) Paola D'Alconzo (Università di Napoli Federico II, Italia) Giovanna D'Amia (Politecnico di Milano, Italia) Elena Dellapiana (Politecnico di Torino, Italia) Flavio Feronzi (Scuola Normale Superiore, Italia) David Laven (University of Nottingham, UK) Sergio Marinelli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Fernando Mazzocca (Università degli Studi di Milano, Italia) Luca Quattrochi (Università di Siena, Italia) Nico Stringa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giuliana Tomasella (Università degli Studi di Padova, Italia) Guido Zucconi (Università Iuav di Venezia, Italia)

Comitato editoriale Alexander Auf Der Heyde (Università degli Studi di Palermo, Italia) Matteo Bertelé (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Linda Borean (Università degli Studi di Udine, Italia) Giovanna Capitelli (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Francesca Castellani (Università Iuav di Venezia, Italia) Ana del Cid Mendoza (Universidad de Granada, España) Jorge García Sánchez (Universidad Complutense de Madrid, España) Kaspar Laegring (Aarhus Universitet, Danmark) Emanuele Moretti (Politecnico di Torino, Italia) Guillaume Nicoud (Università della Svizzera Italiana, Svizzera) Sheila Palomares Alarcón (Universidad de Jaén, España) Chiara Piva (Sapienza Università di Roma, Italia) Friederike Vosskamp (Universität Heidelberg, Deutschland)

Comitato di redazione Adrián Fernández Almoguera (Universidad Nacional de Educación a Distancia, España) Milena Bortone (Università Ca' Foscari, Venezia, Italia) Arianna Candeago (Università Ca' Foscari, Venezia, Italia) Stefania Castellana (Università del Salento, Italia) Emanuele Castoldi (Università degli Studi di Verona, Italia) Elena Catra (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Danilo Lupi (Università di Siena, Italia) Vittorio Pajusco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile Martina Frank (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Redazione

Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
Dorsoduro 3484/D – 30123 Venezia, Italia
mdccc1800@unive.it

Editore Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3859/A, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

© 2025 Università Ca' Foscari Venezia
© 2025 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: tutti i articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: all the articles published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Advisory board of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.



URL <http://edizioncafoscari.unive.it/it/edizioni4/riviste/mdccc-1800/>

Sommario

Introduction Introduzione Introducción Martina Frank	5
Tra Roma e l'Europa: Pietro Palmaroli e il restauro pittorico nell'Ottocento María Moraleda Gamero	9
Tres textos de intelectuales viajeros y la renovación neogótica de la arquitectura religiosa en Chile Fernando Guzmán, Josefina Schenke	31
Il patrimonio artistico veneziano in epoca asburgica tra dispersione e musealizzazione Nuove prospettive di ricerca Arianna Candeago	41
Entre Oriente y Occidente: vínculos e influencias de la estampa nipona en mujeres artistas de Chile, Francia y Japón (1850-1934) Gabriela Josefina Müller Ramart	57
Antonio Diedo e l'Accademia di Belle Arti a tutela del patrimonio artistico veneziano nel primo Ottocento Elena Catra, Maria Antonella Bellin	69
From Venice to Europe: Reassessing the Dispersal of Classical Sculpture Through Digital Humanities and Archaeometry Myriam Pilutti Namer	77
La collezione di dipinti dei Grimani di Santa Maria Formosa nella prima metà del XIX secolo Dalla musealizzazione alla dispersione Valeria Finocchi	85

Introduction | Introduzione | Introducción

Martina Frank
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

The fourteenth issue of *MDCCC 1800* brings together essays that illuminate the circulation, reception, and preservation of artworks during the nineteenth century, highlighting the interplay between local practices, institutional frameworks, and transnational exchanges.

The opening article by **Maria Moraleda Gamero** focuses on Pietro Palmaroli, the most celebrated restorer active in Rome in the early decades of the century. Palmaroli's activity, widely acknowledged at an international level and particularly relevant in the Spanish sphere, is here revisited through the lens of his writings and his professional practice prior to the renowned restoration of the *Deposizione* by Volterra. The essay highlights his engagement with the art market as well as his contacts with Spanish authorities, thereby enriching our understanding of this multifaceted figure.

With **Fernando Guzmán** and **Josefina Schenke Reyes's** contribution, the attention shifts to Chile, where the neo-Gothic emerged as a key language for the renewal of Catholic art and architecture in the second half of the century. By analysing three travel diaries published in the mid-nineteenth century, the author reconstructs the first manifestations of admiration for the Gothic in Chile, situating them within the broader cultural and religious debates of the time and demonstrating their role in preparing the ground for later architectural experimentation.

Arianna Candeago then addresses the theme of Venetian collecting in the nineteenth century, an area long overshadowed by historiographical paradigms of post-Serenissima decline. Through a critical reassessment of sources and literature,

her essay identifies distortions and methodological lacunae, while outlining new avenues of research. The article thus proposes a more nuanced framework for understanding collecting practices, both private and public, during the Habsburg era.

The following study by **Gabriela Josefina Müller Ramart** broadens the scope to a transnational perspective, linking the trajectories of women artists such as Berthe Morisot, Mary Cassatt, Katsushika Ōi, Uemura Shōen, and others, who were active between 1850 and 1934. By examining their shared engagement with Japanese prints and representations of the domestic sphere, the essay situates their work within the global networks of artistic exchange and female cultural dialogue that characterised the period.

The institutional dimension of heritage is the focus of **Elena Catra** and **Maria Antonella Bellin**, who explore the pivotal role of Antonio Diedo in the life of the Venetian Academy of Fine Arts. As perpetual secretary and professor of aesthetics, Diedo was deeply involved in the assessment and transfer of works from churches and public buildings to the Academy, ensuring their preservation and valorisation. The authors reconstruct this activity through his reports, underscoring his significance as the very embodiment of the institution in the early nineteenth century.

Myriam Pilutti Namer contributes an essay on the dispersal of classical sculpture between Venice and Europe, presenting three exemplary case studies: the *Adorant* of Berlin, the *Grimani Vitellius*, and the *Laborde Head*. By suggesting the integration of digital humanities and archaeometric approaches, the article highlights the methodological potential of interdisciplinary



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2025-10-16
Published 2025-12-09

Open access

© 2025 Frank | CC-BY 4.0



Citation Frank, M. (2025). "Introduction. Introduzione. Introducción". *MDCCC 1800*, 14, 5-8.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2025/01/000

tools for advancing knowledge of provenance, circulation, and reception.

Finally, **Valeria Finocchi** examines the fate of the Grimani family's painting collection at Santa Maria Formosa. Drawing on archival evidence, she traces the process of musealisation of the palace and the subsequent dispersal of works

during the first half of the nineteenth century. Particular attention is devoted to an octagonal painting now at Kingston Lacy, whose original placement in the Sala del Camino of Palazzo Grimani is reconstructed, offering insights into the decorative and cultural environment of the residence.

Il quattordicesimo numero di *MDCCC 1800* raccoglie saggi che fanno luce sulla circolazione, la ricezione e la conservazione delle opere d'arte nel XIX secolo, evidenziando le interazioni tra pratiche locali, istituzioni e scambi transnazionali.

L'articolo di apertura di **Maria Moraleda Gánero** si concentra su Pietro Palmaroli, il restauratore più celebre attivo a Roma nei primi decenni del secolo. L'attività di Palmaroli, ampiamente riconosciuta a livello internazionale e particolarmente rilevante in ambito spagnolo, viene qui rivisitata attraverso i suoi scritti e la sua pratica professionale precedente al celebre restauro della *Deposizione* di Volterra. Il saggio mette in luce il suo coinvolgimento nel mercato dell'arte, nonché i suoi rapporti con le autorità spagnole, arricchendo la comprensione di questa figura poliedrica.

Con il contributo di **Fernando Guzmán** e **Josefina Schenke Reyes**, l'attenzione si sposta in Cile, dove il neogotico emerse come linguaggio chiave per il rinnovo dell'arte e dell'architettura cristiano-cattolica nella seconda metà del secolo. Analizzando tre diari di viaggio pubblicati a metà del XIX secolo, gli autori ricostruiscono le prime manifestazioni di ammirazione per il gotico cileño, collocandole nel contesto dei dibattiti culturali e religiosi dell'epoca e dimostrando il loro ruolo nella preparazione del terreno per le successive sperimentazioni architettoniche.

Arianna Candeago affronta quindi il tema della raccolta di opere d'arte a Venezia nel XIX secolo, un ambito a lungo oscurato dai paradigmi storiografici del declino che seguì al crollo della Serenissima. Attraverso una rivalutazione critica delle fonti e della letteratura, il suo saggio individua distorsioni e lacune metodologiche, proponendo al contempo nuove linee di ricerca. L'articolo offre così un quadro interpretativo più sfumato per comprendere le pratiche di collezionismo, sia private sia pubbliche, durante l'epoca asburgica.

Lo studio di **Gabriela Josefina Müller Ramart** amplia la prospettiva a livello transnazionale, collegando le traiettorie di artiste come Berthe

Morisot, Mary Cassatt, Katsushika Ōi, Uemura Shōen e altre, attive tra il 1850 e il 1934. Analizzando il loro comune interesse per le stampe giapponesi e le rappresentazioni dello spazio domestico, il saggio colloca le loro opere nelle reti globali di scambio artistico e nel dialogo culturale femminile che caratterizzarono il periodo.

La dimensione istituzionale del patrimonio è il tema centrale del contributo di **Elena Catra** e **Maria Antonella Bellin**, che esplorano il ruolo fondamentale di Antonio Diedo nella vita dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. In qualità di segretario e professore di estetica, Diedo fu profondamente coinvolto nella valutazione e nel trasferimento delle opere dalle chiese e dagli edifici pubblici all'Accademia, assicurandone la conservazione e la valorizzazione. Le autrici ricostruiscono questa attività attraverso le relazioni dell'architetto, sottolineandone l'importanza come autentica incarnazione dell'istituzione nei primi decenni dell'Ottocento.

Myriam Pilutti Namer presenta un saggio sulla dispersione delle sculture classiche tra Venezia e l'Europa, illustrando tre casi esemplari: l'*Adorante* di Berlino, il *Vitellio* Grimani e la *Testa Laborde*. Proponendo l'integrazione di strumenti delle *digital humanities* e di approcci archeometrici, l'articolo mette in evidenza il potenziale metodologico delle strategie interdisciplinari per approfondire la conoscenza della provenienza, della circolazione e della ricezione delle opere d'arte già appartenute a collezioni.

Infine, **Valeria Finocchi** esamina il destino della collezione pittorica della famiglia Grimani a Santa Maria Formosa. Attraverso fonti d'archivio, l'autrice ricostruisce il processo di musealizzazione del palazzo e la successiva dispersione delle opere nella prima metà del XIX secolo. Particolare attenzione è dedicata a un dipinto ottagonale, oggi conservato a Kingston Lacy, la cui collocazione originaria nella Sala del Camino del Palazzo Grimani viene ricostruita, offrendo preziose ulteriori indicazioni sulla decorazione e l'ambiente culturale nel quale fu realizzato.

El número catorce de *MDCCC 1800* reúne ensayos que iluminan la circulación, la recepción y la conservación de obras de arte durante el siglo XIX, destacando la interacción entre las prácticas locales, los marcos institucionales y los intercambios transnacionales.

El artículo de apertura de **Maria Moraleda Gamero** se centra en Pietro Palmaroli, el restaurador más destacado activo en Roma durante las primeras décadas del siglo. La actividad de Palmaroli, ampliamente reconocida a nivel internacional y particularmente relevante en el ámbito español, se revisita aquí a través de sus escritos y de su práctica profesional anterior a la célebre restauración de la *Deposizione* de Volterra. El ensayo pone de relieve su participación en el mercado del arte, así como sus vínculos con las autoridades españolas, enriqueciendo nuestra comprensión de esta figura multifacética.

Con la contribución de **Fernando Guzmán y Josefina Schenke Reyes**, la atención se desplaza a Chile, donde el neogótico emergió como un lenguaje clave para la renovación del arte y la arquitectura católica en la segunda mitad del siglo. Analizando tres diarios de viaje publicados a mediados del siglo XIX, los autores reconstruyen las primeras manifestaciones de admiración por el gótico en Chile, situándolas en el marco de los debates culturales y religiosos de la época y mostrando su papel en la preparación del terreno para posteriores experimentaciones arquitectónicas.

Arianna Candeago aborda, a continuación, el tema de la colección de arte veneciana en el siglo XIX, un ámbito largamente eclipsado por los paradigmas historiográficos de la decadencia post-serenissima. A través de una reevaluación crítica de fuentes y literatura, su ensayo identifica distorsiones y lagunas metodológicas, al tiempo que propone nuevas líneas de investigación. El artículo ofrece así un marco más matizado para comprender las prácticas de colecciónismo, tanto privadas como públicas, durante la era de los Habsburgo.

El estudio de **Gabriela Josefina Müller Ramart**

amplía el enfoque hacia una perspectiva transnacional, vinculando las trayectorias de artistas mujeres como Berthe Morisot, Mary Cassatt, Katsushika Ōi, Uemura Shōen, entre otras, activas entre 1850 y 1934. Al analizar su compromiso compartido con los grabados japoneses y las representaciones del ámbito doméstico, el ensayo sitúa su obra dentro de las redes globales de intercambio artístico y diálogo cultural femenino que caracterizaron el período.

La dimensión institucional del patrimonio es el foco del trabajo de **Elena Catra y Maria Antonella Bellin**, quienes exploran el papel fundamental de Antonio Diedo en la vida de la Academia de Bellas Artes de Venecia. Como secretario perpetuo y profesor de estética, Diedo participó activamente en la evaluación y transferencia de obras desde iglesias y edificios públicos hacia la Academia, garantizando su conservación y valorización. Las autoras reconstruyen esta actividad a través de sus informes, subrayando su importancia como auténtica encarnación de la institución en el primer tercio del siglo XIX.

Myriam Pilutti Namer ofrece un ensayo sobre la dispersión de esculturas clásicas entre Venecia y Europa, presentando tres estudios de caso: el *Adorant* de Berlín, el *Vitellius* Grimani y la *Laborde Head*. Al proponer la integración de herramientas de humanidades digitales y enfoques arqueométricos, el artículo destaca el potencial metodológico de estrategias interdisciplinarias para avanzar en el conocimiento sobre la procedencia, la circulación y la recepción de las obras.

Finalmente, **Valeria Finocchi** examina el destino de la colección de pintura de la familia Grimani en Santa María Formosa. A partir de fuentes de archivo, reconstruye el proceso de musealización del palacio y la posterior dispersión de las obras durante la primera mitad del siglo XIX. Se presta especial atención a una pintura octogonal, actualmente en Kingston Lacy, cuya ubicación original en la Sala del Camino del Palazzo Grimani se reconstruye, ofreciendo valiosas perspectivas sobre el entorno decorativo y cultural de la residencia.

Tra Roma e l'Europa: Pietro Palmaroli e il restauro pittorico nell'Ottocento

María Moraleda Gamero
Museo Nacional del Prado, España

Abstract Pietro Palmaroli was the most famous restorer in Rome in the early nineteenth century, where he carried out most of his professional activity, although his prestige reached international resonance, including in the Spanish sphere. He was a multifaceted figure who left some writings about his work, although only on rare occasions did he detail the materials and methodology used, such as a previously unknown method of pictorial consolidation. Considered an expert in ancient painting, he was also involved in activities related to the dynamic art market of the time. In this article, we will present part of his work in the years preceding his famous restoration of the *Deposizione* by Volterra and examine his relationship with the Spanish authorities.

Keywords Pietro Palmaroli. Painting conservation and restoration. James Irvine. Art market.

Sommario 1 Il contesto. – 2 Restauratore di successo ed erudito. – 3 La clientela internazionale e il mercato dell'arte. – 4 Palmaroli e il rapporto con la Spagna. – 5 Dresda e l'apice della fama. – 6 Conclusioni.

1 Il contesto

L'inizio dell'Ottocento a Roma, e nel resto dell'Europa, fu certamente convulso a causa delle campagne napoleoniche: queste ebbero importanti ripercussioni nel panorama artistico e si concretizzarono in un cambiamento di gusto e in un maggiore dinamismo dell'attività artistica. Molti pittori, scultori e architetti delle nazioni occupate passarono al servizio delle nuove autorità. Le conseguenze furono contraddittorie: da un lato, ci fu una spoliazione senza precedenti, con numerosi capolavori trasferiti a Parigi; dall'altro, questo nuovo interesse si manifestò in una legislazione che riconosceva per la prima volta il patrimonio artistico come un bene comune che lo Stato doveva proteggere. A Venezia e Roma esistevano già leggi che contemplavano la tutela artistica, poi rafforzate nella seconda metà del

XVIII secolo; successivamente, con Roma seconda capitale dell'Impero napoleonico, si dispiegò una struttura amministrativa relativa alle Belle Arti e all'archeologia fino ad allora mai esistita. Sarà soprattutto dopo l'intervento francese che la pittura fu interessata dal medesimo fenomeno, in particolar modo da parte delle autorità pontificie.¹

All'inizio del secolo il restauro pittorico si presentava come un'attività priva di ogni genere di regolamentazione e molto disomogenea a seconda del contesto (pubblico/privato, Paese o regione). In via eccezionale, a Venezia, già dalla seconda metà del XVIII secolo si erano avviati un processo di sistematizzazione e una progressiva specializzazione della disciplina, che superavano le pratiche artigianali di pittori mediocri; e, in generale, si osserva una nuova tendenza verso

¹ Questo articolo è stato realizzato nell'ambito delle borse di studio MAEC-AECID di Arte, Educazione e Cultura all'interno del programma di borse di studio per l'Academia de España en Roma. Si vedano una breve raccolta delle norme sul restauro in Emiliani 1978, 304-6; Rossi Pinelli 1978-79, 27-42.



Peer review

Submitted 2025-09-07
Accepted 2025-09-22
Published 2025-12-09



Open access

© 2025 Moraleda Gamero | 4.0



Citation Moraleda Gamero, M. (2025). "Tra Roma e l'Europa: Pietro Palmaroli e il restauro pittorico nell'Ottocento". *MDCCC 1800*, 14, 9-30.



Figura 1 Vogel Von Vogelstein, *Pietro Palmaroli*. 1826. Dresden, Residenzschloss, Kupferstich-Kabinett, C3281

una graduale professionalizzazione a partire dall'inizio del secolo successivo. In quegli anni, in Francia, il restauro visse un'epoca d'oro; l'arrivo a Parigi di capolavori era incessante grazie alle campagne napoleoniche, con una particolare predilezione per i classicisti italiani e, soprattutto, per Raffaello, o per Murillo, nel caso della scuola spagnola. I dipinti, spesso già in condizioni non ottimali, raggiungevano la loro meta dopo un viaggio traumatico che avrebbe reso necessario un intervento di restauro. Dalla metà del XVIII secolo a Parigi era attiva una serie di restauratori che mettevano in pratica metodi innovativi altamente rischiosi, ma che potevano contare sul sostegno di alcuni scienziati. Con il tempo sono state constatate le terribili conseguenze di questi interventi. Le parchettature e, soprattutto,

i trasferimenti di supporto, erano le operazioni più apprezzate, sebbene presupponessero una grave mutilazione della materialità dell'opera. Dopo la caduta di Napoleone, molti dipinti furono restituiti ai Paesi d'origine, in buona parte dopo aver subito restauri di questo tipo.²

La formazione dei restauratori non era specializzata: si istruivano come pittori e poi acquisivano una serie di conoscenze e abilità grazie all'esperienza in laboratori più o meno specializzati. Il più degno di nota fu quello del convento dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, sotto la direzione di Pietro Edwards, con una vocazione scolastica (Perusini 2016, 1: 167-85); a Roma non comparve nulla di simile, ma ci furono comunque rispettati artisti dediti al restauro pittorico, come è il caso di Pietro Palmaroli [fig. 1].³

Palmaroli nacque a Roma nel 1767 e fu il restauratore prediletto dei papi, anche se l'intervento che lo portò alla fama, sulla *Deposizione della Croce* di Daniele da Volterra, fu svolto su committenza francese nella chiesa di Trinità dei Monti. Non disponiamo di informazioni riguardo alla sua formazione artistica né su come intraprese la carriera di restauratore.⁴ Alberto Silvestro, che ha studiato il suo profilo biografico in diverse pubblicazioni (1995; 2006; 2011), punta l'attenzione sul fatto che Palmaroli compiaia come 'scultore' in uno dei registri dell'Archivio del Vicariato di Roma, e suggerisce una formazione in questa disciplina artistica, forse presso la famiglia Malatesta, con cui era imparentato.⁵ Non si conosce la sua attività di pittore, ma è molto probabile che realizzasse copie degli antichi maestri, che gli sarebbero servite da esercizio per il suo mestiere e per guadagnare qualcosa dalla vendita dei dipinti, com'era abituale tra gli artisti che risiedevano a Roma.⁶ I suoi primi passi nel restauro sembrano inquadrarsi nel contesto del mercato romano delle antichità, alimentato da viaggiatori stranieri avidi di oggetti artistici di ogni genere: antichità, dipinti, incisioni, repliche di sculture in terracotta o in bronzo, ecc. La cerchia familiare di Palmaroli faceva parte proprio

2 I francesi erano convinti che i dipinti italiani dovessero essere restaurati a Parigi (Hoeniger 2013, 15-28).

3 Vedi Bergeon 1981; 1995; Silvestro 1995; 2006; 2011; Rinaldi 2004; Giacomini 2007a, 169-77; Perusini 2012, 103-28.

4 Ségolène Bergeon (1981, 3) segnala che il modo di lavorare di Palmaroli era simile a quello di Giuseppe Zeni (1788-1835), farmacista e restauratore attivo a Padova, ma non suggerisce esplicitamente un rapporto diretto tra i due.

5 Silvestro (2011, 656-7 nota 5) si riferisce all'anno 1798, sebbene nel resto dei documenti appaia come pittore. Questo fenomeno si riscontra in altri casi, come quello dello scultore spagnolo Ramón Barba, che trascorse decenni come borsista a Roma e appare come pittore in diversi anni: Archivio Storico del Vicariato di Roma (d'ora in poi AVR), *Santa Maria del Popolo, Stato delle Anime*, libro 1806-22, anni 1806 e 1807.

6 La copia della pittura antica era un esercizio basilare per la formazione e il perfezionamento di qualsiasi artista e i pittori stranieri si recavano a Roma proprio per tale scopo. Molti collezionisti acquisivano copie, alcuni in maniera ingenua, altri su espressa richiesta; un esempio è il caso di Carlo IV che richiese al pittore *pensionado* José de Madrazo diverse copie a dimensione naturale delle figure che appaiono nella *Madonna col bambino e santi* di Tiziano, all'epoca nel Palazzo del Quirinale, oggi nella Pinacoteca Vaticana (Jordán de Urries y de la Colina 1994, 136).

di questo ambiente, con molti parenti artigiani, tra i quali figuravano intagliatori di cammei, un souvenir molto apprezzato da chi visitava la Città Eterna. Anche la famiglia della moglie, Elisabetta Mugnoz, i cui antenati erano di origine spagnola,⁷ annoverava artigiani dediti a questo

tipo di commercio. I figli di Palmaroli avrebbero continuato la tradizione familiare: alcuni furono intagliatori di cammei, mosaicisti o incisori, e uno di loro, Felice, fu pittore-restauratore proprio come il padre, anche se di minor rilevanza (Silvestro 2011).

2 Restauratore di successo ed erudito

Nonostante ci siano ancora molte lacune a proposito dell'attività di Palmaroli, disponiamo di alcuni suoi scritti relativi ai lavori eseguiti. Non era abituale lasciare traccia scritta degli interventi, tantomeno nell'ottica di una possibile pubblicazione, circostanza che denota un livello di erudizione sopra la media.⁸ Forse l'aspetto più notevole di questi testi è l'ostinazione con cui egli giustifica la necessità delle proprie operazioni, considerate da lui imprescindibili, sebbene non sempre ideali. In essi si ripetevano una serie di elementi: Palmaroli descriveva il cattivo stato in cui versavano le opere prima del suo intervento, ricercava le cause del deterioramento, e infine arrivava a segnalare che alcune delle operazioni proposte erano poco auspicabili e che si potevano applicare soltanto in casi estremi e di assoluta necessità. In generale, si tratta di testi brevi in cui dà sintetiche informazioni sulle operazioni effettuate; essi costituiscono una valida testimonianza sui criteri utilizzati e sulla sua visione del restauro, anche se non sono esaurienti riguardo ai metodi e i materiali utilizzati.

Il primo scritto conservato del restauratore romano fa riferimento all'intervento sulla *Deposizione* di Volterra, e fu inviato come lettera a Giuseppe Antonio Guattani, rispettata figura del panorama artistico romano, per essere pubblicata nel suo compendio encyclopedico sulle belle arti a Roma (Palmaroli 1811). Palmaroli rivelava che per anni le condizioni della chiesa della Trinità erano state deplorevoli. Senza un tetto che ne proteggesse l'interno, gli affreschi erano stati esposti all'inclemenza del tempo, il che aveva obbligato a prospettare una soluzione drastica per salvarli, pur cercando di adottare il metodo più rispettoso possibile. Applicò un innovativo procedimento di rimozione della pittura murale, che avrebbe sostituito il tradizionale strappo, con cui si perdevano una grande quantità di

pittura e tutti i dati sottostanti, e lo stacco a massello, che comportava un'enorme difficoltà di manipolazione e trasporto, oltre all'impossibilità di effettuare l'operazione in un'unica soluzione in caso di opere di grandi dimensioni. Questo nuovo metodo consisteva nella rimozione della superficie pittorica insieme all'intonaco, in modo tale da conservare la consistenza originaria irregolare e, con essa, parte della sua essenza murale; inoltre, si poteva realizzare in un'unica volta, si alleggeriva il peso e si otteneva una sufficiente flessibilità per montarlo su una tela, come se si trattasse di una foderatura tradizionale (Giacomini 2007a, 170-2). Il restauratore sosteneva l'assoluta necessità del distacco a causa delle circostanze concrete in cui si trovava il dipinto, pur ribadendo che l'ideale fosse evitare, per quanto possibile, questo tipo di intervento affinché le opere rimanessero *in situ* e sul loro supporto originale. Risiede qui, nel modo di giustificare le sue azioni, la grande differenza rispetto ad altri interventi dell'epoca che si realizzavano in maniera praticamente sistematica; ciò contrasta con l'atteggiamento dei restauratori francesi a Parigi e i loro trasferimenti di supporto da tavola a tela, vantati come interventi quasi miracolosi e considerati unicamente nei loro presunti aspetti positivi. Il dipinto di Volterra si può continuare ad ammirare, ancora oggi, nella sua ubicazione originale nella cappella Orsini, sebbene staccato dal muro e trasferito su tela (Giacomini 2016). Questo restauro ebbe enormi ripercussioni all'epoca, sia dentro che fuori Roma.

Dopo quest'impresa, Palmaroli venne invitato dal suo amico, il chimico Lorenzo Marcucci, a collaborare a un'altra pubblicazione, questa volta di taglio scientifico, incentrata sui materiali utilizzati nella pittura a olio da un punto di vista chimico-analitico.⁹ I contributi di Palmaroli si trovano nel capitolo dedicato alla pratica pittorica a olio nella scuola fiorentina, veneziana

⁷ Il nonno paterno, Ignacio Muñoz, era originario di Cuenca (Silvestro 1995, 12).

⁸ Senza entrare nel merito della pubblicazione di trattati specifici di restauro risalenti alla seconda metà del XIX secolo (quelli di Giovanni Secco Suardo, Ulisse Forni e Giovanni Bedotti in Italia o quello di Vicente Poleró in Spagna), si conservano alcuni manoscritti del già menzionato Pietro Edwards a Venezia e di suo figlio Giovanni (O'Kelly Edwards, Edwards 2004; Mazzaferro 2015). In Francia invece era più frequente la pubblicazione di brevi scritti sugli interventi in riviste e giornali come il *Mercurie de France* o il *Journal de Trévoux* (Massing 2016, 283 nota 3).

⁹ Marcucci 1813; vi è una seconda edizione del 1816.

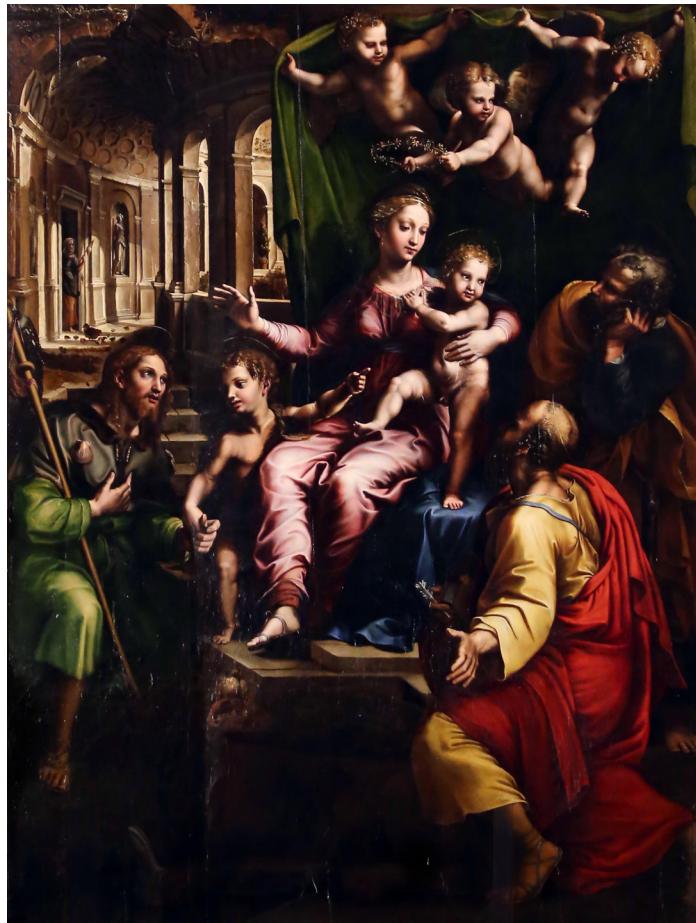


Figura 2
Giulio Romano, *Pala Fugger / Sacra famiglia*. 1522.
Roma, Chiesa di Santa Maria dell'Anima

e fiamminga (Marcucci 1813, 199-240), segno che era ormai considerato un esperto di pittura antica e tecniche pittoriche. Questi appunti non riguardano il restauro propriamente detto, ma suggeriscono l'idea che i restauratori dovessero disporre di una serie di conoscenze teoriche e tecniche per esercitare la professione, e ci mostrano come Palmaroli, sotto la definizione di *restauratore di quadri antiqui*, divenne un autentico *connaisseur* della pittura antica.

Il crescente riconoscimento del restauratore lo portò nel 1814 a lavorare alle dipendenze di Vincenzo Camuccini - recentemente nominato Ispettore della Pubblica Pittura dello Stato Pontificio da Pio VII -, prima in maniera esclusiva e poi insieme al restauratore Giuseppe Candida, in un'intensiva campagna di restauro che comprendeva tutti i dipinti esposti (indipendentemente dalla proprietà) e che durò

fino al 1824.¹⁰ Il suo impegno non doveva essere esclusivo, giacché nel 1818 si stava occupando di un incarico ricevuto dalla corte di Napoli, stando a una lettera di Camuccini (Giacomini 2007a, 172 nota 117), oltre che da altri clienti stranieri, come alcuni familiari di Napoleone o l'imperatore d'Austria. Durante questa fase, intervenne su importantissime opere pittoriche di maestri quali Raffaello, Domenichino, Tiziano, Sebastiano del Piombo, Caravaggio o Masolino.¹¹ Tutto induce a pensare che Palmaroli fosse stato scelto per il suo innegabile prestigio, e che forse le autorità pontificie stesse avessero imposto a Camuccini di avvalersi della sua collaborazione (Giacomini 2007a, 169). Il fatto è che le divergenze tra i due si inasprirono al punto che l'ispettore screditò diversi lavori di Palmaroli, incluso quello della *Deposizione*, sul quale Camuccini intervenne dieci anni dopo.¹² Questo affronto era forse originato

¹⁰ Sull'attività di Camuccini a Roma agli inizi del XIX secolo vedi Giacomini 2007a, in particolar modo su Palmaroli (169-77), dove raccoglie un buon numero di opere che restaurò durante gli anni al servizio dello Stato pontificio.

¹¹ Per approfondire questa informazione rimando alla nota 3.

¹² L'intervento sarebbe stato effettuato da Pietro Camuccini, fratello di Vincenzo, benché tradizionalmente sia stato attribuito a quest'ultimo (Giacomini 2007b, 180).



Figura 3
James Irvine, *Autoritratto*. 1825. Edimburgo, Royal Scottish Academy of Art & Architecture, N. 1998.026

dal fatto che l'ispettore vedeva minacciata la sua autorità; a Camuccini non piacque che il cardinale Pacca non rispettasse la gerarchia e si rivolgesse direttamente a Palmaroli per commissionargli alcuni incarichi senza precedentemente consultare lui o l'Accademia di San Luca, e chiese spiegazioni che vennero disattese dal Camerlengo. In un'altra lettera indirizzata a Francesco Laboureur, presidente dell'Accademia di San Luca, diceva di non fidarsi più di Palmaroli a causa dei danni procurati dai suoi interventi sull'affresco di Volterra e sul ciclo sulla *Vita di Santa Caterina* di Masolino nella chiesa di San Clemente (Rinaldi 2004, 258). È possibile che Palmaroli agisse in modo troppo indipendente, scavalcando i dettami dell'ispettore, o che questi non fosse capace di imporre le proprie direttive al subordinato; ciò che è evidente, come segnala Federica Giacomini (2007a, 161), è una mancanza di unità in termini di criteri e metodologia, che presuppone una differenza abissale tra le pratiche di restauro a Roma e nella Venezia di Edwards. Tuttavia, gli attacchi di Camuccini non riuscirono a screditare il restauratore, che continuò a lavorare sia per i papi che per altri committenti.

Un altro intervento di cui Palmaroli lasciò una testimonianza scritta fu quello sulla *Pala Fugger* di Giulio Romano nella chiesa di Santa Maria dell'Anima (Palmaroli 1819) [fig. 2], la quale fu oggetto di disputa tra Carlo Fea, Commissario alle antichità, e Camuccini (Rinaldi 2004, 258; Giacomini 2007a, 44, 174). Il dipinto aveva subito gravi danni a causa di una piena del Tevere e conservava le tracce di due restauri antichi in cui si era ecceduto con le ridipinture. I pannelli che costituivano il supporto si erano separati e parte del legno era marcito a causa dell'azione dell'acqua. L'intervento strutturale consistette nel raddrizzare le deformazioni e riunire le tavole; fu necessario inoltre tagliare le parti marce e innestarle con legno ben trattato, fatto aderire con colla e cavicchi di legno. Palmaroli pulì la superficie del dipinto e tolse le antiche ridipinture che nascondevano la qualità pittorica originaria. Infine, stuccò le lacune con gesso per la doratura e reintegrò il colore, limitandosi a riempire soltanto le parti rotte del quadro. Sebbene manchino informazioni sui materiali utilizzati (i prodotti per la pulitura o il tipo di agglutinante dei colori) e vengano omesse



Figura 4 Anton van Dyck, *Carlo I*, 1635-36. Windsor Castle, Royal Collection Trust, RCIN 404420

alcune operazioni (come il consolidamento o la verniciatura), i documenti ci danno un'idea del modo di Palmaroli di restaurare le tavole. Un tipo di intervento che potremmo considerare *antiquato* se paragonato ai metodi francesi in voga in quegli stessi anni (assottigliamenti dello spessore delle tavole, parchettature e trasferimenti di supporti),

ma molto più rispettoso dell'opera e della sua materialità. Si limitava a ritirare le parti più danneggiate e sostituirle con un legno che doveva rispondere a requisiti specifici ed essere perfettamente asciutto per evitare possibili danni a causa dei movimenti, proprio come da prassi contemporanea.

3 La clientela internazionale e il mercato dell'arte

Nei primi decenni del XIX secolo a Roma si respirava ancora l'atmosfera del Grand Tour, poiché continuava a essere la meta principale di numerosi artisti, viaggiatori ed eruditi di tutto il mondo. Non v'è dubbio che chi passò per la Città Eterna in questi anni ebbe l'opportunità di conoscere il lavoro di Palmaroli e si premurò di accrescerne la reputazione, come testimoniano le memorie dell'artista francese Elisabeth Vigée Le Brun sul suo viaggio a Roma, nelle quali ricordava di aver

visto il dipinto di Volterra in pessime condizioni ma di essere stata assicurata che fosse stato perfettamente restaurato (Mazzocca 2004, 76-82).

Il restauratore, oltre a contare sul beneplacito delle autorità pontificie, disponeva di una clientela che includeva collezionisti stranieri. Di fatto, il suo primo grande incarico, quello della *Deposizione*, gli fu commissionato da un'autorità straniera. L'importanza di quell'incarico (l'affresco di Volterra era considerato il capolavoro più prestigioso a



Figura 5
Guido Reni, *La Fortuna*. Collezione privata
Danimarca. Christie's London
(Lotto 18, 5 luglio 1991)

Roma, secondo soltanto alla *Trasfigurazione* di Raffaello), proprio come segnala Simona Rinaldi (2004, 255), implicava necessariamente una precedente e fortunata traiettoria professionale del restauratore, che, all'epoca aveva già circa quarant'anni.

Le occupazioni di Palmaroli, che suole apparire come 'pittore' negli archivi del Vicariato di Roma,¹³ furono diverse; oltre al suo lavoro come

pittore-restauratore, si dedicò al commercio d'arte e all'esportazione di quadri antichi, attività che l'avrebbero messo in contatto con molti collezionisti e appassionati stranieri.¹⁴ Tra questi amanti delle arti ai quali prestò i suoi servizi si trovano alcuni familiari di Napoleone, come lo zio il cardinale Fesch e il fratello Luciano Bonaparte,¹⁵ l'ambasciatore austriaco Ludwig von Lebzelter; l'imperatore d'Austria Francesco

13 AVR, *Sant'Andrea delle Fratte, Stato delle Anime*, 1801. In *La Strada Gregoriana di mano manca*, n. 238, è indicato come: «Sig. Pietro Palmaroli Pittore 33».

14 La compravendita di oggetti d'arte era un'attività abituale tra i restauratori perché combinavano la conoscenza dell'arte antica e il contatto con i collezionisti, e abbiamo visto che l'ambiente familiare di Palmaroli era orientato al mercato artistico. Come esempi noti in quelle stesse date, possiamo citare i fratelli Camuccini in Italia e José Bueno in Spagna (Giacomini 2007a; 2007b; Martínez Plaza 2018, 57).

15 Luciano gli commissionò il restauro di alcuni dipinti di sua proprietà: *Le nozze di Cana* di Annibale Carracci, *La guarigione del cieco* e la *Resurrezione del figlio della vedova* di Ludovico Carracci, *Cristo davanti a Pilato* di Hontorst e la *Madonna dei candelabri* di Raffaello (Perusini 2012, 111).



Figura 6
Il Garofalo,
San Girolamo in meditazione.
Ca. 1520-25. New Orleans, Isaac
Delgado Museum, 61.78

I,¹⁶ gli inglesi Kinnaird¹⁷ e James Irvine,¹⁸ e il re spagnolo Carlo IV, esiliato a Roma (Bergeon 1981, 4; 1995, 8; Rinaldi 2004, 257).

L'associazione di Palmaroli con Irvine ci permette di indagare la traiettoria professionale del restauratore precedente alla *Deposizione*, che finora non è stata trattata. James Irvine (1757-1831) fu un pittore e un mercante scozzese che visse a Roma tra il 1800 e il 1811, pur avendo già compiuto un primo viaggio in Italia qualche anno prima. Durante la permanenza a Roma, esercitò come agente dei collezionisti inglesi Buchanan, Gordon e Champernowne (Brigstocke 2012). William Buchanan (1777-1864), avvocato, mercante e appassionato d'arte, pubblicò un libro in due volumi intitolato *Memoirs of Painting, with a Chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters into England Since French Revolution* (Buchanan 1824),¹⁹ in cui, dopo un breve riepilogo della storia universale della

pittura, enumerava le grandi collezioni europee di pittura del momento, segnalava le condizioni di opere capitali in rapporto al mercato artistico e raccontava fatti concernenti le importazioni di dipinti in Inghilterra, un compito nel quale lui stesso giocò un ruolo importante, insieme a Irvine e altri colleghi. Suo cognato, Alexander Gordon (ca. 1754-1849), era un commerciante delle Indie Orientali che viveva in Scozia e che fu un grande compratore di dipinti tramite Irvine, molti dei quali furono restaurati da Palmaroli. Infine, Arthur Champernowne (1767-1819) era un collezionista e mercante d'arte di Devon, in Inghilterra, che esportò opere dalla capitale pontificia dalla fine del XVIII secolo; fu socio di Buchanan nei suoi affari speculativi tra il 1802 e il 1806, anche se Irvine continuò a lavorare per lui a Roma fino al 1811 (Brigstocke 2012, 436 e 440).

Irvine seppe approfittare del movimento di oggetti artistici e dell'assenza di controllo

16 Il restauro del quadro di Giulio Romano di Santa Maria dell'Anima, la Pala Fugger, fu un'iniziativa dell'imperatore austriaco.

17 Si può trattare di Charles Kinnaird (1780-1826), 8th Lord Kinnaird, (<https://www.lordbyron.org/persRec.php?choose=PersRefs&selectPerson=LdKinnaird>) o anche di William Kinnaird, l'editore di *Stuart's Athens*, che si trovava a Roma nel 1817, come attesta il necrologio dell'architetto Sir Charles Barry («The late Sir Charles Barry» (1860). *The Builder*, 18(902), 305-7; 305).

18 In alcune pubblicazioni Irvine viene citato come Irwin.

19 Nelle sue pagine Buchanan elogia i lavori di restauro di Bonnemaison e, soprattutto, il lavoro di trasposizione di dipinti di Hacquin nel volume I (ai quali faremo riferimento più avanti) e menziona Palmaroli (Buchanan 1824, 2: 274).



Figura 7
Perino del Vaga, *Natività*. 1534.
Washington, D.C.
National Gallery of Art, 1961.9.31

imperante nei convulsi anni dell'occupazione francese.²⁰ Effettuò compravendite di opere d'arte all'interno di una fitta rete di mercanti, restauratori, esportatori e collezionisti locali e stranieri. Le sue nuove occupazioni lo distolsero dalla pittura e dalla scrittura del grande libro sull'arte dell'antichità, progetto che coltivava quando aveva deciso di trasferirsi in Italia. Conosciamo i dettagli dell'attività di Irvine (clienti, fornitori e contratti) grazie ai suoi minuziosi libri dei conti e alla sua corrispondenza, essenziali per analizzare il mercato artistico in Italia all'inizio

dell'Ottocento.²¹ Nel 1801, Irvine spedì 26 dipinti di maestri italiani e fiamminghi in Inghilterra e continuò con esportazioni in Inghilterra e a Venezia negli anni successivi (Brigstocke 2012, 441). La sua provvigione come mercante era del dieci per cento sul prezzo finale di vendita, ma ciò che ci interessa qui è il suo rapporto con Palmaroli, che inizia nel 1801 e dura fino alla partenza del britannico nel 1811. Il restauratore appare costantemente nei libri dei conti, in particolar modo tra il 1802 e il 1804, e quasi sempre retribuito per la pulitura di dipinti di maestri conosciuti, in un'unica occasione

20 La stessa cosa accadde con il mercato e le esportazioni di arte in Spagna tra il 1808 e il 1814. Alcuni personaggi agirono al margine della legge e finirono con l'essere processati, nonostante la prossimità alle autorità, come Frédéric Quilliet (Lasso de la Vega 1933).

21 I libri e altri documenti di archivio sono trascritti e pubblicati, insieme a un capitolo introduttivo, in Brigstocke 2012.



Figura 8 Giulio Romano e Francesco Penni (prima attribuito a Raffaello), *La Visitazione*. Ca. 1517. Madrid, Museo Nacional del Prado, P000300



Figura 9 Vicente López, *Pedro Gómez Labrador*. Ca. 1834. Barcellona, MNAC, N. 497131

per la foderatura di un quadro,²² sebbene altre volte non vengano specificate né le opere né i lavori effettuati. Le somme percepite sono variabili, ma risultano tutte molto basse se paragonate al restauro di un quadro per l'ambasciatore d'Austria per il quale incassò 100 piastre (Rinaldi 2004, 257). Per esempio, il 31 maggio 1801 gli vennero pagate 60 piastre per la pulitura di due Guido [Reni], e soltanto 16 per la pulitura di tre quadri qualche mese dopo (Brigstocke 2012, 336). L'anno successivo l'ammontare continua a diminuire in quantità che oscillano tra 1 e 25 piastre. Degna di nota è la differenza tra le cifre percepite, soprattutto l'alto prezzo del Lairesse (25 piastre) rispetto alla somma molto più bassa per un'opera di Velázquez (2 piastre per la pulitura del ritratto di papa Innocenzo X), che possiamo ipotizzare fosse una copia, sebbene non venga indicata come tale nei documenti – come probabilmente accadde

anche per molti altri dipinti. La variazione nei costi del lavoro potrebbe dipendere dalla qualità dell'opera, dalle dimensioni o dalla difficoltà dell'intervento. D'altro canto, va segnalato che sono presenti anche alcune somme di cui non si specifica la causale; può darsi che i due avessero un conto aperto, con stanziamenti che completerebbero la remunerazione percepita per i suddetti quadri, ma non possiamo scartare l'ipotesi che si riferiscano ad altri incarichi.

Palmaroli non è l'unico restauratore ad apparire nei conti di Irvine, benché il suo nominativo sia il più frequente. Sporadicamente fece ricorso a Rouby e a Felice Africani, quest'ultimo per la foderatura di diversi dipinti, e ai restauratori di vasi etruschi Burri e Roccagnioni, giacché la sua attività di *dealer* non si limitava esclusivamente ai quadri (Brigstocke 2012, 319, 326, 433, 435, 436 e 445).

22 Per aver pulito e foderato un dipinto di Domenichino datato 6 gennaio 1805 (Brigstocke 2012, 319).

Si sono potuti identificare e localizzare alcuni dei dipinti sui quali intervenne Palmaroli; va però considerato che i libri contabili sono incompleti ed è quindi ipotizzabile che abbia lavorato su un numero più ampio di opere. Il triplo ritratto di *Carlo I* di Van Dyck è una delle opere più notevoli che Palmaroli restaurò per Irvine; eseguita dal pittore di camera del monarca inglese, fu inviata a Bernini perché ne traesse un busto in marmo (oggi andato distrutto). Irvine la comprò a Roma per la società di Buchanan e Champernowne, e nel 1822 fu acquisita da Giorgio IV, entrando a far parte, nuovamente, della Royal Collection britannica (Brigstocke 2012, 346 e 457; Alsteens, Eaker 2016, 198).²³

L'artista con il maggior numero di opere restaurate da Palmaroli è Guido Reni. La più conosciuta è *La Fortuna*, acquisita da Irvine per Gordon e poi riapparsa sul mercato artistico alla Christie's di Londra nel 1991.²⁴ Le altre opere di Reni sono due pezzi senza titolo su cui intervenne nel 1801 (le prime che restaurò per Irvine) che per le date e il destinatario coinciderebbero con la *Giuditta e Oloferne* e la *Lucrezia* provenienti da Palazzo Spada, comprate da Irvine per Gordon e che si ritengono delle copie dipinte dal cardinale Spada sulla base degli originali, oggi nella Sedlmayer Gallery di Ginevra (Colomer 2006, 226-7) e nel Neues Palais di Postdam;²⁵ due dipinti su rame, una *Trinità* e un *Martirio di San Pietro* (ne appaiono almeno due con lo stesso tema); e una *Madonna con angeli*, che si può ricollegare a una copia o a una versione dell'affresco della *Vergine che cuce* di Guido Reni nel Palazzo del Quirinale (Brigstocke 2012, 336, 462-5).

Di Tiziano figurano due dipinti, una *Madonna con bambino e santa Caterina* (si può trattare di

quella della Fondazione Magnani Rocca di Parma)²⁶ e un altro per cui si indica un pagamento di 8 piastre «To D^o p^d Palmaroli for cleaning the *Dead Colour* by Titian» il 13 aprile del 1803.²⁷ Palmaroli ne pulì altri due di Albano [Francesco Albani] acquisiti da Irvine per Gordon, sebbene il primo, *Mercurio e Argos*, sarebbe servito da pagamento parziale per il secondo, un *Riposo durante la fuga in Egitto*; entrambi furono foderati da Felice Africani prima di passare nelle mani di Palmaroli, sebbene non sia stato possibile identificarli (Brigstocke 2012, 336, 450). Tra i Carracci, pulì una piccola *Annunciazione* di Annibale (per Gordon) e una *Carità* di Ludovico (per Buchanan), inviata da Genova, dove Irvine faceva affari (Brigstocke 2012, 336, 346, 452, 453). Palmaroli restaurò anche un paesaggio di Claude [Lorraine], che può corrispondere a quello descritto in una lettera di Buchanan in cui sarebbero rappresentati un'alba e un tempio con figure egizie (Brigstocke 2012, 346, 454). Non figura il soggetto del Domenichino che Palmaroli pulì e foderò, ma dalla data si potrebbe trattare della *Maria Maddalena in Gloria* che fece parte della collezione di Champernowne e che si ritiene essere una copia o una versione di quella conservata all'Hermitage (326, 455).²⁸

Palmaroli pulì un *San Gerônimo* del pittore del primo Cinquecento noto come Il Garofalo, inviato poi a Champernowne e che, senza essere inequivocabilmente identificato, si presuppone sia quello custodito al New Orleans Museum of Art.²⁹ Del Guercino figura un quadro di cui non si menziona il tema, ma dal raffronto delle date potrebbe essere la *Madonna col bambino*, portato da Genova da Irvine per Champernowne (Brigstocke 2012, 325 e 461). Palmaroli restaurò due paesaggi di Poussin (entrambi per Gordon),

23 Catalogo online della Royal Collection Trust: <https://www.rct.uk/collection/search#/7/collection/404420/charles-i-1600-1649>.

24 Questa versione differisce da quella della Pinacoteca Vaticana perché la figura femminile regge una corona invece di un sacchetto di monete. Sulle diverse versioni, vedasi: Pepper, Mahon 1999; Brigstocke 2012, 462; Sito internet di Christie's: https://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=6238439.

25 Catalogo online della Fondazione dei Castelli e Giardini prussiani Berlino-Brandeburgo: <https://brandenburg.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=11893>.

26 Brigstocke 2012, 476. Catalogo online della Fondazione Magnani Rocca: <https://www.magnanirocca.it/tiziano-sacra-conversazione/>.

27 Non sappiamo a quale schizzo di Tiziano possa fare riferimento questo documento. Inoltre, Bergeon (1981, 4) e Rinaldi (2004, 257) assicurano che Palmaroli restaurò per Irvine il *Bacanal* di Tiziano del Prado, ma non è possibile giacché era nelle Colecciones Reales spagnole già nel 1658 (<https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/la-bacanal-de-los-andrios/c5309744-5826-48ac-890e-038336907c52>). È possibile che l'equivoco si debba a una confusione con il dipinto *Bacco e Arianna* (NG35) dello stesso autore appartenente alla stessa serie commissionata dal duca di Ferrara, che venne acquisito da Irvine per Buchanan a Roma nel 1806, e nella National Gallery di Londra dal 1826 (<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-bacchus-and-ariadne#VideoPlayer95809>). Il dipinto è stato pulito ma non ci sono prove che Palmaroli fosse responsabile, anche se è molto probabile (Buchanan 1824, 1: 116-17; 2: 135-6, 142-3, 173-4 e 277; Lucas, Plesters 1978; Bergeon 1995, 8; Dávila 1999, 62; Brigstocke 2012, 351, 354 e 476);

28 Catalogo online del Museo Hermitage: <https://www.heritagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/31686>.

29 Prima chiamato Isaac Delgado Museum (Brigstocke 2012, 344, 356 e 459). Catalogo online del New Orleans Museum of Art: <https://noma.org/collection/meditation-of-saint-jerome/>.

uno piccolo per 1 piastra e un altro di dimensioni più grandi per 3, che potrebbe essere uno a tema mitologico con *Mercurio e Argos* (Brigstocke 2012, 336 e 468). Altre opere su cui intervenne furono un paesaggio di Salvator Rosa, un dipinto con soggetto *La predica di san Giovanni Battista*, un'Adorazione dei pastori di Sassoferato, due paesaggi di Wilson e un altro di Giovanni Francesco Bolognese, una *Maddalena* e una *Vergine con Bambino addormentato* di Schedoni, oltre a un ritratto di *Innocenzo X* di Velázquez, ancora da identificare e destinato a Buchanan e Champernowne, sebbene ne figurò un altro dello stesso tema e autore per Gordon, che non sappiamo se venne restaurato (Brigstocke 2012, 336, 337, 341, 343, 351, 354, 465, 470, 475 e 478).

A parte i lavori come restauratore, Palmaroli vendette alcuni dipinti a Irvine nel 1804: due di Salvator Rosa per 50 corone (più 8 per pulirli) e un altro di Agostino Carracci per 20, il che dimostra che esercitò anche come mercante d'arte (319, 325, 443). Inoltre, sono annotati pagamenti di grandi cifre nelle date in cui Irvine si trovava a Firenze, il che ci fa supporre che Palmaroli si sia occupato di alcuni dei suoi affari a Roma durante la sua assenza (330). Anche Irvine depositò elevate somme per commissioni e acquisti di quadri a Camuccini, tra i quali figurano un *Venere e Adone* di Tiziano³⁰ per 1.225 corone e un altro Tiziano per 1.550 piastre (319, 326, 328, 435-6). Simona Rinaldi fa risalire l'inizio della relazione tra Palmaroli e Camuccini al contesto del commercio di antichità e, effettivamente, è dimostrato che condivisero la clientela (Rinaldi 2004, 257-8).

Anche Palmaroli si occupò di operazioni per alcuni dei contatti di Irvine. Nella corrispondenza del mercante scozzese con Giovanni Battista Parololo, un altro agente e intermediario a Genova, si menziona Palmaroli come restauratore in diverse

occasioni, in particolar modo per un quadro inviato dalla capitale della Liguria per essere venduto a Roma, un lavoro pagato direttamente da Parololo, stando a queste lettere. Questi sembra incalzare Irvine affinché terminasse il restauro del suo Perino [del Vaga] e ne organizzasse la vendita, forse a Luciano Bonaparte, che era appena giunto a Roma; poco dopo, lo stesso Parololo realizzò negoziazioni con il viceré d'Italia, che si trovava a Milano. Anche Irvine ne trattò la vendita con Buchanan, sebbene senza successo (Brigstocke 2012, 387-90, 396-7, 402-4, 444). Palmaroli dovette proseguire i rapporti con Parololo a prescindere da Irvine, giacché, dopo un'interruzione nella corrispondenza tra i due, questi la riprese attraverso il restauratore poiché aveva perduto l'indirizzo dello stesso Irvine. Probabilmente Palmaroli fece da intermediario di Parololo in alcune delle sue vendite, il che poté causare alcuni dissensi con Irvine. In una lettera, Parololo assicurava a Irvine che Palmaroli non l'aveva mai nominato in relazione proprio alla vendita del Perin [Perino del Vaga], adducendo forse una desiderata commissione del mercante scozzese (Brigstocke 2012, 404). Questo dipinto, dopo anni di negoziazioni, passò nelle mani del cardinale Fesch,³¹ zio di Napoleone, e tutto fa pensare a Palmaroli come intermediario, oltre che restauratore. Il quadro, proveniente dalla chiesa di Santa Maria della Consolazione di Genova, rappresenta una *Natività* e si trova attualmente nella National Gallery of Art di Washington³² (467).

Per quanto riguarda il mercato artistico, Palmaroli si occupò inoltre di richiedere licenze di esportazione di dipinti.³³ Tutti questi affari dovettero ampliare la sua clientela e aumentare la sua fama, soprattutto tra gli stranieri a Roma, fama che sicuramente si creò a prescindere dal suo legame con Irvine.

4 Palmaroli e il rapporto con la Spagna

Tra i contatti e la clientela del restauratore andrebbe incluso anche il contesto spagnolo a Roma. Alcune pubblicazioni riportano che Palmaroli lavorò per Carlo IV di Spagna durante il suo esilio romano, sebbene scarseggino dati precisi (Bergeon 1981, 4; Rinaldi 2004, 257). Il re

deposto giunse a Roma nel 1812 come prigioniero di Napoleone, ma tra gli onori di un monarca.³⁴ Lo accompagnavano la moglie Maria Luisa di Parma, buona parte della sua corte e un gran numero di domestici. I re spagnoli rimasero nella Città Eterna fino alla morte di entrambi nel 1819,

³⁰ *Venere e Adone* (n.49.7.16) oggi al Metropolitan Museum of Art ([https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437826?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Titian+\(Tiziano+Vecellio\)&offset=0&rpp=20&pos=2](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437826?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Titian+(Tiziano+Vecellio)&offset=0&rpp=20&pos=2)).

³¹ Il cardinale Fesch fu cliente di Palmaroli, restaurò e trasportò su tela i dipinti murali della *Visitazione* di Sebastiano del Piombo e *Nettuno e Anfitrite* di Giulio Romano, che si trovavano nella chiesa di Santa Maria della Pace (Perusini 2012, 111).

³² Catalogo online della National Gallery of Art, Washington: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46130.html>.

³³ ASR, Camerale II, Busta 5, fasc. 225 (cit. in Rinaldi 2004, 257 e 264 nota 14). ASR, Camerale II, b. 15, 1804, n. 136 e 148; 1805 n. 206; maggio 1806 f. 271; nov. 1806 f. 24; marzo 1808 (cit. in Brigstocke 2012, 443).

³⁴ Sull'esilio romano di Carlo IV: Smerdou Altolaguirre 2000.

a pochi giorni di distanza l'uno dall'altro. È ben nota la passione collezionistica di Carlo IV sin dalla giovinezza, alla quale non rinunciò dopo aver perso la corona, nonostante le ristrettezze economiche in cui versava (Madrazo 1884, 303-13; Sancho 2008; García-Frías 2011). L'assegno economico durante l'esilio, prima concesso da Napoleone e poi dal figlio Ferdinando VII, risultava insufficiente per soddisfare il suo elevato standard di vita. A Roma comprò alcune proprietà, come l'ex convento di Sant'Alessio e un palazzo ad Albano.³⁵ I re si stabilirono prima a Palazzo Borghese su concessione del cognato di Napoleone, che si era imparentato con questa stirpe nobiliare grazie al matrimonio della sorella; e, in seguito, a Palazzo Barberini, in cui affittarono delle stanze nel piano principale.³⁶ Tuttavia, il loro obiettivo era avere un palazzo urbano proprio nell'antico convento gerolamino sul colle Aventino, con le trasformazioni necessarie a ricavare un'importante galleria con dipinti di tutte le scuole, in particolar modo quella italiana (Sancho 2008, 11; García-Frías 2011, 219). Carlo IV fu un grande collezionista di diversi oggetti artistici, specialmente di orologi, la sua vera passione. Nell'inventario dei beni alla sua morte, redatto dai pittori José de Madrazo e Juan Antonio Ribera, figurano 688 quadri acquisiti a Roma nel corso di poco più di sei anni. Spiccano i nomi di alcuni grandi maestri italiani, benché la qualità generale fosse piuttosto discreta e ci fossero molte copie. Si classificarono secondo il valore in buoni (173 dipinti), medi (185 dipinti) e pessimi (282 dipinti), oltre ad altri 48 di autori viventi che non erano stati valutati (García-Frías 2011, 217-18).

La collezione non sembra seguire nessuna pianificazione o motivazione concreta, risponderebbe piuttosto a una smania di accumulo, come suggerisce García-Frías (2011, 215). Altri autori, come Rose-de Viejo (1983, 1: 134-7), hanno invece segnalato criteri per soggetto, con una preferenza per temi devozionali che bene

si spiegano con l'indole spirituale del re, e per carattere decorativo; tuttavia, bisogna tenere conto di altre questioni come la disponibilità e il prezzo delle opere. Un buon numero di dipinti presenti sul mercato proveniva da enti ecclesiastici soppressi dalle autorità francesi.³⁷ Non abbiamo dati sui canali di acquisizione del re, tranne alcune annotazioni a margine dell'inventario che suggeriscono un temperamento impetuoso e una scarsa riflessione nell'acquisto di dipinti di qualità mediocre da venditori ambulanti.³⁸ Tuttavia, si sono fatti diversi nomi come possibili consiglieri o mediatori che poterono agevolare le sue acquisizioni (Rose-De Viejo 1983, 2: 724, 733 nota 21; García-Frías 2011, 216-17). Uno di questi è Manuel Godoy, precedentemente segretario di Stato e Principe della Pace, che continuava a essere il favorito del re e che l'aveva accompagnato nell'esilio, nonostante gli infruttuosi tentativi di Ferdinando VII per separarlo dai genitori. Proprio come Carlo IV, Godoy era un grande amante delle arti. Durante la sua lunga permanenza a Roma fu nominato accademico onorario dell'Accademia di San Luca, fu mecenate di artisti stabilitisi nella Città Eterna, creò la sua personale collezione di dipinti e antichità (con caratteristiche simili a quella del re, benché in numero inferiore, con 300 dipinti circa), e promosse scavi archeologici nei terreni della sua villa.³⁹

Possono aver consigliato il re (e il suo favorito) anche i pittori di camera in esilio, i *pensionados* José de Madrazo e Juan Antonio Ribera⁴⁰ i quali, da buoni conoscitori della collezione, si incaricarono di realizzare l'inventario alla morte di questi. Madrazo si trovava a Roma da quasi un decennio quando arrivò Carlo IV ed era già coinvolto nello scenario artistico della città,⁴¹ fungendo così da tramite ideale con l'ambiente culturale locale e con le personalità - pittori, scultori e mercanti - che vi risiedevano.

Si è valutato, inoltre, un coinvolgimento di Vincenzo Camuccini, il pittore di maggior

³⁵ Quest'ultimo acquisito dal principe Corsini nel 1816 per 140.000 scudi (Madrazo 1884, 309; Sancho 2007; García Sánchez 2003).

³⁶ Dal 1814 fino alla sua morte nel 1819, benché dal 1816 avesse acquisito il palazzo a Sant'Alessio (Sancho 2008, 11-12).

³⁷ Un esempio della collezione di Carlo IV è la *Fuga in Egitto* di Alessandro Turchi il Veronese o l'Orbetto, proveniente dalla chiesa di San Romualdo di Roma (García-Frías 2011, 215).

³⁸ Si riferisce a due quadri attribuiti a Rosa di Tivoli (Philipp Peter Roos) che Carlo IV acquistò mentre andava a Sant'Alessio (Sancho 2008, 12-13).

³⁹ Il duca d'Alba visitò le collezioni di entrambi durante la sua permanenza a Roma e scrisse sul suo diario: «Ho visto Palazzo Barberini che è dove vivevano ora i nostri re genitori, ci sono bei dipinti che hanno comprato a Roma [...] da lì sono andato in un altro Palazzo dove c'è la collezione di Pittura del Principe della Pace ci sono belle cose e alcune che valgono poco e altre pessime» (cit. in García Sánchez 2012, 157 nota 53). Su Godoy a Roma, vedasi: Bocca 1965; Rose-De Viejo 1983, 2: 720-73; 2001; García Sánchez 2006.

⁴⁰ Si sa che occasionalmente entrambi restaurarono dipinti, per cui è probabile che si siano anche occupati della cura della collezione e dell'intervento sui dipinti che ne avessero necessità (Jordán de Urries y de la Colina 1994, 144-6; Navarrete 1999, 396).

⁴¹ Su Madrazo a Roma: Jordán de Urries y de la Colina 1992; 1994; Moraleda Gamero 2023.

prestigio a Roma, che dipinse una *Deposizione di Cristo morto* per Carlo IV nel 1816⁴² e che faceva parte del commercio artistico romano, insieme al fratello Pietro, con fama di *restauratore* abile, capace di far passare quadri di scarso valore per capolavori di autori conosciuti, indubbiamente un'attività molto redditizia che sembra rispondere al tipo di opere della collezione del re e di Godoy.⁴³

Nell'inventario redatto alla morte del re si indica che tutti i quadri avevano cornici dorate e si trovavano in perfetto stato di conservazione, il che suggerisce la realizzazione di operazioni di manutenzione e restauro (Sancho 2008, 12). Pietro Palmaroli era il restauratore romano più stimato del momento e non possiamo scartare l'ipotesi che il re desiderasse disporre dei suoi servizi di pulitura e conservazione di dipinti della sua collezione, e nemmeno che contribuisse alla sua formazione come mercante di antichità. Il restauratore aveva il suo studio in tre stanze in affitto nelle stalle del Palazzo Barberini dal 1809, che dopo la sua morte passarono al figlio Felice.⁴⁴ Come abbiamo segnalato, Carlo IV abitò nel piano nobile dello stesso palazzo dal 1814, per cui la prossimità e la conoscenza reciproca erano garantite. La collezione fu rimandata in Spagna, suddivisa tra gli eredi e attualmente è dispersa. Uno dei quadri ancora conservati nelle collezioni reali spagnole è un *Innocenzo X con un prelato* (secondo Velázquez) dipinto da Pietro Martire Neri, oggi nel Real Sitio de El Escorial (Sancho 2008, 8 e 16 nota 33). Ricordiamo che Palmaroli aveva restaurato un *Innocenzo X* di Velázquez per Irvine; tuttavia, la presenza del prelato esclude ogni possibilità di paragone con questo dipinto. Quello su cui intervenne Palmaroli fu uno dei ritratti papali che passarono per le mani di Irvine e che rimangono ancora oggi non identificati. Sono numerose le copie e le versioni esistenti di questo celebre dipinto, alcune conservate in importanti collezioni come la National Gallery of Art di Washington, la Apsley House, l'Isabella Stewart Gardner Museum o l'Hermitage.

La mancanza di documentazione ci impedisce di affermare che Palmaroli svolgesse una qualche attività nella quadreria di Carlo IV a Roma, malgrado l'esistenza di alcuni indizi. La storiografia si è limitata a reiterare questo dato sulla base

della pubblicazione di Bergeon (1981, 4), che in realtà corrisponde a un'interpretazione distorta di un'informazione su un rapporto realizzato dal restauratore su istanza di diplomatici spagnoli. Si tratta di una notizia sconosciuta alla storiografia italiana su cui ci soffermeremo e che non implica nessun contatto diretto con il re deposto, sebbene possa aver avuto luogo un avvicinamento e vi fosse conoscenza reciproca.

Pietro Palmaroli fu consultato dalle autorità spagnole a Parigi sul possibile intervento e trasferimento di supporto di tre importanti dipinti di Raffaello: *Lo Spasimo di Sicilia o Caduta sul cammino del Calvario*, la *Madonna del Pesce* e la *Visitazione*, tutti attualmente nel Museo del Prado di Madrid.⁴⁵ Questi capolavori appartenenti alle collezioni reali spagnole erano stati sequestrati, come molti altri, durante l'invasione napoleonica e trasferiti in Francia. Una volta caduto l'imperatore e ristabilita la monarchia francese, si procedette alla restituzione (più o meno problematica) di molti quadri (Navarrete, Martínez 2015; González Mozo, Alonso 2011). Il caso dei tre Raffaello è particolarmente degno di nota per la dilazione delle trattative diplomatiche, l'opinione contraddittoria degli esperti e i restauri a cui vennero sottoposti. Le condizioni del trasferimento a Parigi e del suo immagazzinamento (sicuramente anche le precedenti) contribuirono a causare uno stato di conservazione deplorabile, fatto che ne ritardò la restituzione. Il pittore barcellonese Francisco Lacoma, *pensionado* a Parigi, andò a ispezionare i quadri come perito delle autorità spagnole per valutare se dovessero essere immediatamente inviate a Madrid o se piuttosto non convenisse intervenire prima, così come consigliavano i francesi. Lacoma fu concorde su questo aspetto e suggerì che almeno alla *Madonna del Pesce* venisse cambiato il supporto a Parigi, dove si trovavano rinomati specialisti in questo campo. I popolari restauratori francesi Féreol Bonnemaison e François-Toussaint Hacquin si erano guadagnati un'immensa fama per i loro spettacolari trasferimenti di supporto, in cui miravano a suscitare un effetto che combinava una solida base di applicazione scientifica con un intervento più vicino a un trucco di magia. Questi due restauratori stilarono un rapporto in

42 Un anno prima della *Lamentazione* per Carlo IV, Camuccini aveva dipinto un *Orazio sul ponte* per Godoy (Rose-De Viejo 1983, 2: 722-3; 2001, 130).

43 Si arriva perfino ad affermare che molte delle opere di Godoy risultarono essere copie o imitazioni fornite da Pietro e Vincenzo Camuccini (Hiesinger 1978, 301; Rose-De Viejo 1983, 2: 724-5; 2001, 135; Martínez Plaza 2018, 29).

44 «le tre stanze terrene a mano manca nell'ingresso del Palazzetto in via delle Quattro Fontane seg.^{to} nr. 29 – descritto in q. 58 locato fin dal 21 Feb.^o 1809 per annui sc. 30 = a Pietro Palmaroli per un anno da pagarsi di tre mesi in tre mesi anticipatam.^{te»} (cit. in Silvestro 2006, 169). Altri artisti ebbero li i loro studi in queste date, come Thorvaldsen, José Álvarez Cubero e José de Madrazo (Silvestro 2006, 170).

45 Museo Nacional del Prado n. inv. P000298, P000297 e P000300. Il racconto si trova in Ramírez de Villa-Urrutia 1927, 159-200. Anche in González Mozo, Alonso 2011.

cui riportavano la necessità dell'intervento e la loro esperienza con altre opere del maestro di Urbino. Pedro Gómez Labrador fu inviato come alto rappresentante della Spagna al Congresso di Vienna e in parallelo gestì il recupero dei dipinti confiscati dagli eserciti napoleonici. Il diplomatico spagnolo era molto restio al fatto che artisti francesi restaurassero i quadri e propose che un professore dell'Accademia di Belle Arti di San Fernando di Madrid andasse a vedere le opere a Parigi e, nel caso in cui l'intervento fosse risultato imprescindibile, che si potesse disporre dei servizi di Palmaroli, secondo Labrador, un pittore di Roma «il quale aveva portato a un tale punto di perfezione l'arte del restauro di quadri che non soltanto staccava e passava su altri fondi i dipinti a olio su legno o tela, ma che praticava uguale operazione con quelli dipinti sulla parete a fresco», e citava il caso della *Deposizione* di Volterra (Ramírez de Villa-Urrutia 1927, 175). Per Reale Ordine del 28 febbraio del 1815 si richiese all'ambasciatore spagnolo presso la Santa Sede, Antonio Vargas Laguna, di consultare Palmaroli sul mezzo migliore e più economico per riparare e conservare questi quadri.

Non sappiamo come giunse la fama di Palmaroli all'orecchio di Gómez Labrador e tantomeno in qualità di specialista in trasferimenti di pittura di cavalletto. Possiamo vagliare diverse opzioni, tra le quali va segnalato un contatto precedente del restauratore italiano con la corte del re emerito Carlo IV a Roma; Vargas Laguna, oltre alle questioni spagnole nella capitale pontificia, si incaricava di quelle del re padre, e può essere che si fosse già avvalso dei servizi del restauratore o che lo facesse a partire da questo momento. Un'altra ipotesi è che Gómez Labrador contasse su riferimenti di Palmaroli attraverso le informazioni di un qualche artista spagnolo a Roma, proprio come accaduto con Lacoma a Parigi per questa stessa questione. Tuttavia, è probabile anche che lo conoscesse per conto proprio o attraverso i suoi contatti, giacché Labrador aveva svolto il ruolo di diplomatico in diversi territori italiani ed era stato nominato ambasciatore presso la Santa Sede nel 1800 per più di un anno (García Mantecón 2013; Romero Peña 2014).

In seguito alla richiesta delle autorità spagnole, Palmaroli stilò un rapporto con il suo parere,⁴⁶ che fu inviato a Madrid per essere esaminato dagli accademici di San Fernando, i quali, a loro volta, diffidavano dei restauratori francesi; temevano che questi si tenessero gli originali e restituissero delle semplici copie, facendo comunque pagare

un'elevata somma per il presunto restauro. Gli accademici erano favorevoli a farsi inviare i quadri a Madrid, nonostante i rischi comportati dal loro pessimo stato, affinché venissero restaurati in Spagna (Ramírez de Villa-Urrutia 1927, 179-80). La fuga di Napoleone dall'isola d'Elba fece precipitare gli eventi. Vennero prospettate diverse opzioni: la più perentoria consisteva nell'uscita immediata delle opere dal territorio francese, ma si pensò anche di nasconderle a Parigi e procedere all'intervento. Di fronte a questa urgenza, Lacoma, sempre più favorevole a un restauro in tempi rapidi, propose di proteggere i dipinti con una garza su tutta la loro superficie qualora fosse optato per l'invio immediato; ciò, tuttavia, non garantiva che giungessero integri e, in ogni caso, sarebbe stato necessario il cambio di supporto una volta arrivati a destinazione (Ramírez de Villa-Urrutia 1927, 176). Quando Gómez Labrador in persona vide i quadri a Parigi al suo ritorno da Vienna, ne constatò il pessimo stato e l'impossibilità che viaggiassero in tali circostanze. Riteneva inoltre necessario il trasferimento di supporto, «era indispensabile estrarli dalle tavole tarlate e rotte su cui erano dipinti, per fissarli sulla tela tramite un mezzo ingegnosissimo conosciuto a Parigi e Roma» (Ramírez de Villa-Urrutia 1927, 178) e reiterò la proposta di far chiamare Palmaroli per garantire il successo di suddetta operazione. Tuttavia, pare che al restauratore italiano venne semplicemente richiesta un'opinione sul modo migliore di affrontare il problema, senza richiedere i suoi servizi né il trasferimento a Parigi. Nel suo rapporto, Palmaroli si oppose categoricamente al procedimento proposto dai francesi «Facendo una tal'operazione si crede di eternare l'opere [...], ma io penso il contrario». Ramírez de Villa-Urrutia (1927, 178-9) sostiene che la sua posizione fosse dovuta non tanto al tipo di intervento, quanto alla sfiducia che altri potessero svolgere soddisfacentemente questa delicata operazione, che può essere molto pericolosa in mani poco esperte; tuttavia, le parole di Palmaroli non lasciavano adito a dubbi: «le dirò francamente, che per l'esperienza tante volte da me fatta qui in Roma, sarò sempre contrario all'operazione insinuata dalli Sig.^{ri} Bonnemaison ed Hacquin di levarli dalla tavola, per quanto sia abile l'Artista, non sarà mai sicuro». Non sappiamo se con questa *esperienza*, il restauratore si riferisse all'esecuzione in sé o all'aver assistito ai risultati di altri interventi, forse su dipinti che anch'essi erano stati confiscati, restaurati e restituiti dai francesi a Roma.

⁴⁶ Trascritto nell'Appendice I alla fine di questo articolo (d'ora in poi *Rapporto di Palmaroli*). Archivo Histórico Nacional, Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede, leg. 738, n. 103 (cit. in González Mozo, Alonso 2011, 118 nota 26). Le due citazioni seguenti si riferiscono a questo rapporto.

La reputazione di Palmaroli come esperto in trasposizioni probabilmente si doveva all'eco del suo intervento sulla *Deposizione*, interpretato in maniera equivoca. Pare che questo stacco murale, così innovativo e applaudito all'epoca, venisse assimilato ai trasferimenti da tavola a tela. E ciò, nonostante nell'introduzione al testo sull'intervento della *Pala Fugger* a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza, si indichi che Palmaroli venne chiamato per il restauro di questa *tavola*, in quanto era un «Artefice in questo genere espertissimo, e che si è acquistata iu [sic] simili lavori una giustissima fama», il che corrisponderebbe fino a un certo punto al giudizio di Gómez Labrador. Tuttavia, Bergeon (1995, 9) segnala che l'intervento sui supporti di legno era un campo poco esplorato e a uno stadio molto arretrato nell'Italia dell'epoca, se paragonato al lavoro dei restauratori francesi;⁴⁷ e il fatto è che il restauro a Roma si limitava a operazioni di tipo conservativo o di mantenimento, mentre erano eccezionali altre operazioni più radicali come i cambiamenti di supporto, tra i quali si annoverano alcuni stacchi murali, ma con un'apparente assenza di trasferimenti da tavola a tela (Giacomini 2007a, 159-60). Tuttavia, tutto fa pensare a un'origine italiana nell'invenzione dei trasferimenti di supporto; il primo caso documentato si riferisce all'artigiano Domenico Michelini e a Francesco Riario per la diffusione in Francia.⁴⁸ Indipendentemente dall'origine, non c'è dubbio che lo sviluppo della tecnica si ebbe in Francia a partire dalla seconda metà del XVIII secolo e nei primi decenni del XIX. Non possiamo assicurare che non si praticassero trasferimenti di supporto in Italia a questa data e perfino prima.⁴⁹ Lo stesso Palmaroli aveva fama di esperto in questi trasferimenti e giustificava il suo rifiuto proprio alla luce della sua esperienza.⁵⁰ Tuttavia, tutto fa pensare che sia in Spagna che in Italia questo tipo di azioni non divennero mai consuetudine; nella sua corrispondenza, Labrador scrisse che «è operazione ignorata in Spagna»⁵¹ (Ramírez de Villa-Urrutia 1927, 188) e in un'altra missiva,

quando erano già stati restaurati i Raffaello in Francia, «della quale non c'è chi ne abbia conoscenza in Spagna, né in Italia, e nemmeno c'è a Parigi chi sia capace di eseguirla come M. Hacquin» (Ramírez de Villa-Urrutia 1927, 192), in cui possiamo apprezzare un palese mutamento d'opinione, sia per l'apparente oblio di Palmaroli che per la sua precedente diffidenza nei confronti dei restauratori francesi.

Sappiamo che il restauratore romano non andò a Parigi né vide con i suoi occhi «li belli quadri descrittivi».⁵² Sicuramente gli giunsero i rapporti dei restauratori francesi, che Palmaroli menzionava nel suo scritto, e sui quali si sarebbe basato nel redigere la sua relazione. Palmaroli non si limitò soltanto a dare la sua opinione sui trasferimenti di supporto, ma propose un'alternativa, adducendo che si trattava del metodo che lui stesso avrebbe applicato se si fosse dovuto occupare di suddette opere e che era il suo modo abituale di procedere nei restauri che soddisfacentemente realizzava a Roma. Questo documento risulta di grande interesse perché ci permette di conoscere meglio i materiali e le pratiche di restauro in questi primi anni di specializzazione. La ricetta consisteva nel mescolare una porzione di seccante e mezza porzione di olio cotto e stemperarli sul fuoco. In questo testo Palmaroli non precisava a quale seccante si riferisse, sebbene nelle sue annotazioni nel libro di Marcucci sconsigliasse l'uso di sale di Saturno (un sale di piombo con carattere seccante), che molti artisti utilizzavano, per il suo «cattivo effetto» e apportava una ricetta alternativa di olio seccante in cui faceva uso del litargirio, da utilizzare con i colori che impiegano più tempo ad asciugare come il nero d'ossa o le lacche. La composizione di suddetto olio seccante era la seguente: olio di noci con litargirio e un pezzo di mollica di pane, il tutto scaldata a bagnomaria, si aggiungeva un po' di cera e, quando era tiepido, si univa una parte di questo olio con tre di vernice di mastice (Marcucci 1813, 239-40). Sembra logico pensare che nel suo rapporto avrebbe alluso a questo tipo di seccante,

⁴⁷ Anche Perusini (2012, 112) fa notare che Palmaroli non doveva conoscere gli interventi realizzati in Francia, con sistemi di parchettature mobili, applicati per la prima volta da J.L. Hacquin nel 1770, e di cui Koester dà notizia nel suo trattato del 1828.

⁴⁸ Una lettera del direttore dell'Accademia di Francia a Roma del 1721 menziona Michelini come restauratore di dipinti e ne elogia la tecnica di trasporto della pittura, sebbene sia stata segnalata anche una possibile confusione terminologica (Marinetti 2007, 38-9, 44; Rinaldi 2007, 8; González Mozo 2015).

⁴⁹ D'Agoty si diceva nel 1753 più favorevole ai metodi italiani che distruggevano il supporto, che a quello di Picault (Martínez Justicia 2008, 149).

⁵⁰ Non c'è certezza sul fatto che Palmaroli abbia realizzato un trasferimento da tavola a tela, fatta eccezione per quello di una *Madonna* di Garofalo (oggi perduta) eseguito nel suo viaggio a Dresda, già alla fine della sua vita, tra il 1826 e il 1828 (Bergeon 1981, 5).

⁵¹ Tuttavia, a mano a mano che avanza il secolo e sicuramente per influenza francese, si cominciarono a praticare con maggior frequenza; anche il trasferimento da tavola a tela fece parte delle prime prove di concorso per foderatore celebrate nel 1854 dal Museo de la Trinidad di Madrid, che in seguito si sarebbe fuso con il Prado (García Cabarcos, Martínez Pozuelo 2015, 119).

⁵² *Rapporto di Palmaroli*, vedi Appendice.

al quale più tardi si riferirà come «glutine», più che un sale. Una volta preparata questa miscela, che costituiva il fissativo o consolidante, si applicava sulle parti della superficie a rischio di distaccamento e si passava con un ferro da stiro caldo, non troppo per non danneggiare il colore, leggermente prima e sempre più forte fino a riuscire a renderla perfettamente piana. Una volta pronto, si eliminava l'eccesso di fissativo con panni di lino morbido e poi con una spugna impregnata di *acqua di ragia*.⁵³

Sorprende che Palmaroli fosse così trasparente nel comunicare il suo metodo di lavoro perché venisse eseguito da altri artefici;⁵⁴ di fatto, sono molto esigue le notizie in cui si descrivono le operazioni e i materiali utilizzati dai restauratori. Le ricette e i procedimenti solevano essere segreti che si custodivano gelosamente, non senza destare alcune critiche.⁵⁵ In determinate occasioni i restauratori si videro obbligati a stilare rapporti chiarificatori e altri inclusero piccoli contributi in pubblicazioni, come lo stesso Palmaroli, ma senza arrivare a descrivere nel dettaglio l'intervento.⁵⁶ I metodi di restauro sarebbero comparsi nei trattati specializzati della seconda metà del XIX, mettendo fine ai segreti di laboratorio (Poleró 1853; Secco Suardo 1866; Forni 1866).

È interessante che il fissativo utilizzato da Palmaroli fosse di natura grassa, quando nei trattati di restauro la cosa più frequente per questo tipo di operazioni era l'uso di colle animali magre.⁵⁷ È possibile che alcune delle critiche ricevute per i suoi restauri e il prematuro scurimento della superficie, che obbligava a intervenire nuovamente sulle opere nel giro di pochi anni, si spieghino per l'uso di olio e vernice come consolidante.⁵⁸ La rapida ossidazione di vernici e oli avrebbe provocato danni prematuri alle opere, creando un velo marrone e opaco che sarebbe diventato irrimediabile con il passare del tempo e avrebbe comportato maggiori rischi a lungo termine.

Per concludere il suo rapporto, Palmaroli aggiungeva che se le tavole fossero state separate sarebbe stato necessario riunirle e raddrizzarle, e che per questo compito si poteva contare su un ebanista esperto, sotto la direzione di un bravo artista. Non sappiamo se egli stesso si servisse di falegnami per i suoi restauri o se consigliasse ciò per il sospetto che i restauratori francesi non fossero capaci di affrontare la complessità di quel lavoro. Nel caso della *Pala Fugger*, in cui ricordiamo eliminò parte del legno in cattivo stato e lo sostituì con un altro asciutto, pare che egli stesso si occupò di queste operazioni. Tuttavia, non ci può nemmeno stupire che ci si avvalesse della collaborazione di altri professionisti o artigiani, in quanto i compiti nel restauro erano fortemente gerarchizzati e organizzati. Si dividevano in meccanici e artistici, come possiamo constatare nei primi trattati sul restauro nel XIX secolo.⁵⁹ Tra i primi si trovavano la foderatura delle tele e l'intervento sulle tavole e, tra i secondi, la pulitura e, principalmente, la reintegrazione cromatica. Questi ultimi erano effettuati da artisti pittori-restauratori, che godevano di maggior reputazione e di migliori salari rispetto ai foderatori o falegnami.⁶⁰

Alla fine non si tenne conto delle indicazioni di Palmaroli, né di quelle dell'Accademia madrilena, e i responsabili delle opere a Parigi decisero che gli interventi sarebbero avvenuti nella capitale francese ad opera di François-Toussaint Hacquin, che si occupò della parte meccanica del trasporto con la consulenza del chimico Séguin, e Féreol Bonnemaison, che si occupò della pittura, a seguito di rapporti favorevoli dei principali direttori di musei europei che si trovavano all'epoca a Parigi, tra cui Canova e Benvenuti. L'ambasciatore Gómez Labrador passò dall'opporsi categoricamente a tale procedimento ad appoggiarlo, probabilmente grazie alla mediazione del suo amico Lord Wellington, che approfittò delle circostanze per ottenere una copia dello *Spasimo* dipinto da

⁵³ Olio essenziale estratto dalla resina bianca che si raccoglie dall'abete, simile all'olio di trementina (Villarquide 2004, 1: 36). Si considera anche un'essenza di trementina impura o un distillato del petrolio.

⁵⁴ Perusini (2012, 113) sottolinea il fatto che Palmaroli si guardava bene dal diffondere i suoi segreti.

⁵⁵ Possiamo citare un esempio italiano di questo occultamento per quanto riguarda una «colla» utilizzata da Pellegrino Succi per consolidare gli affreschi (Giacomini 2007a, 253); e un caso spagnolo nel rapporto di Goya nel 1801, nel quale critica proprio la segretezza della professione per via di un restauro di Ángel Maraño al Buen Retiro (Martínez Justicia 2008, 203-4).

⁵⁶ Accade con più frequenza in Francia, dove si conservano i rapporti di restauri come quello della *Madonna del Foligno* e quelli degli altri tre dipinti di Raffaello delle collezioni spagnole in archivi francesi o in pubblicazioni (González Mozo, Alonso 2011, 118 note 15, 29 e 31).

⁵⁷ Poleró (2018, 124) consigliava una miscela di colla e miele.

⁵⁸ «per la rimozione, affidata a Camuccini, dei *linimenti di grasso e di untume* adoperati da Palmaroli sulla *Deposizione* di Daniele da Volterra» (Giacomini 2007a, 247). Anche Cavalcaselle nel 1885 criticò l'eccessiva pulitura che Palmaroli aveva effettuato sulla *Fornarina* di Raffaello e che i fondi si erano eccessivamente scuriti (Perusini 2012, 112).

⁵⁹ Questo accade tanto nel caso spagnolo quanto in quello italiano. Secco Suardo divide i compiti in tre gruppi, includendo la parte chimica per quanto riguarda la pulitura. Poleró esclude qualsiasi descrizione sulla foderatura o trattamento delle tavole nella prima edizione del suo trattato, probabilmente perché non considerava il suo lavoro di restauratore-pittore.

⁶⁰ Questa divisione si è mantenuta nei musei spagnoli fino al XX secolo inoltrato.

Bonnemaison. Altri capolavori italiani ebbero la stessa sorte di questi tre, come fu il caso della

Madonna del Foligno, sempre di Raffaello, soltanto qualche anno prima.⁶¹

5 Dresden e l'apice della fama

Nonostante la buona reputazione all'estero e la nutrita clientela straniera che frequentava, Palmaroli varcò le frontiere di Roma soltanto in un'occasione, ormai quasi alla fine dei suoi giorni. Fu chiamato a Dresden da Federico Augusto I di Sassonia per restaurare alcuni dipinti della sua Gemäldegalerie tra il 1826 e il 1827 (Rinaldi 2004; Perusini 2012, 103-28). Tra le opere più significative di questa importante pinacoteca, intervenne sulla *Madonna Sistina* di Raffaello e *La Notte* di Correggio, sebbene in totale furono un mezzo centinaio. La galleria di dipinti del principe godeva di un'enorme fama, e pertanto decise di avvalersi dei servizi del restauratore più considerato di Roma. I risultati non furono così promettenti come ci si sarebbe aspettati, giacché la sua tecnica di reintegrazione fu del tutto disapprovata dagli esperti e dagli artisti tedeschi. Palmaroli applicò un metodo di ritocco con cui precorreva i tempi, il *punteggiato*. Si tratta di una risorsa tecnica ampiamente usata dai restauratori, anche nell'attualità. Dall'antichità e fino al XX secolo, il criterio per occultare o dissimulare una perdita di colore era stato principalmente quello mimetico, con cui si cercava di evitare qualunque protagonismo dell'intervento. Palmaroli anticipò di diversi decenni i post-impressionisti e la loro teoria del colore basata sulla miscela ottica nella retina con la quale si otteneva un effetto di vibrazione. Inoltre si soddisfaceva un criterio basilare della *teoria del restauro* che non sarebbe stato formulato fino al 1961 da Cesare Brandi,⁶² quello secondo cui tutto ciò che viene aggiunto deve rimanere distinguibile rispetto all'originale per non commettere falsificazioni. È stato suggerito anche che Palmaroli seguisse i passi di Carlo Maratti, considerato il vero inventore di questa risorsa, a partire dai suoi restauri di

dipinti di Annibale Carracci, eseguiti con una tecnica simile a sudetto *punteggiato* (Rinaldi 2004, 261-3). Il mezzo utilizzato da Palmaroli per la reintegrazione cromatica era la vernice, con cui si soddisfacevano anche i requisiti di reversibilità e stabilità, in maggior misura che con l'olio (Rinaldi 2004, 259-60; Perusini 2012, 113). Probabilmente oggi ci risulta molto significativa l'applicazione del punteggiato nella reintegrazione pittorica, poiché risponde a un criterio moderno. Tuttavia, le sue ridipinture tendevano a eccedere le lacune e invadevano in gran misura parti della pittura originale, di conseguenza ai suoi detrattori non piacque nemmeno la mancanza di mimetismo (Giacomini 2007a, 176). Nonostante la sua fama, il suo lavoro non fu esente da critiche, da quelle di Camuccini fino a quelle dei tedeschi Schinkel e Köster (Perusini 2012, 113-28).

Palmaroli morì il 12 febbraio del 1828, soltanto qualche mese dopo il suo ritorno a Roma, ma ci ha lasciato in eredità contributi significativi per la storia del restauro. Ci sono pervenuti alcuni scritti sui suoi lavori, il che è ancora un'eccezione nell'epoca di cui ci stiamo occupando, che contengono preziose informazioni. Nei suoi scritti e nei suoi lavori mostrava una tendenza all'intervento minimo, inteso come una volontà di conservare l'integrità dell'opera al di sopra di qualsiasi intervento drastico, sempre qualora fosse possibile. Si preoccupò di ideare un metodo efficiente di stacco murale per salvaguardare l'identità materica dell'opera e si oppose al trasferimento di supporto di dipinti da tavola a tela. Utilizzò metodi reversibili e discernibili nelle sue reintegrazioni cromatiche, sebbene altri, come il consolidamento con una miscela di resine e olio, sarebbero risultati dannosi per la loro conservazione.

6 Conclusioni

In questo articolo si sono approfonditi e chiariti alcuni aspetti sconosciuti o scarsamente trattati a proposito del restauratore Pietro Palmaroli. Questo lavoro si presenta come complementare ad

altri studi precedenti incentrati su diversi aspetti dell'attività del restauratore romano, ampliando in questo modo le conoscenze su questa interessante figura. I suoi legami con il mercato dell'arte

61 Il dipinto venne trasferito da Hacquin, e della parte estetica si incaricò il tedesco Mathias Bartholomäus Röser. Venne restituito dopo il Congresso di Vienna (mai nella sua ubicazione originale), ma non arrivò alla Pinacoteca Vaticana fino al 3 aprile del 1816, data posteriore all'uscita del rapporto di Palmaroli e che non gli poté servire per osservare gli effetti dell'intervento francese (Redig de Campos 1961, 188-9).

62 Sul trattamento delle lacune: Brandi 2000, 71-6.

sono dimostrati dai rapporti con James Irvine, e apportano informazioni concrete a proposito della sua attività precedente al restauro dell'affresco di Volterra finora poco conosciuta. Nel saggio è stato studiato il suo rapporto con la Spagna a partire da un dato poco accertato dalla storiografia, vale a dire la richiesta di un rapporto tecnico delle autorità spagnole in Francia nel 1815 come conseguenza del restauro di alcuni dipinti di Raffaello, il quale avrebbe anticipato la fama internazionale di Palmaroli di più di un decennio rispetto alla sua avventura a Dresda, sebbene Palmaroli non riuscì a recarsi mai né in Francia né in Spagna. Il rapporto stilato dal restauratore romano su queste opere apporta interessanti dati su criteri, metodologia e materiali applicati abitualmente nei suoi interventi. Questa informazione completa altri testi pubblicati da Palmaroli con taglio più erudito e interdisciplinare, come restauratore e come conoscitore della pittura, in cui combinava diversi rami di conoscenza come teorico e scienziato con

la pratica stessa del restauro pittorico. Palmaroli fu figura abbastanza eccezionale nella sua epoca, sebbene non l'unica. Altri restauratori furono coinvolti nel mercato artistico, come periti, consiglieri e mercanti d'arte, o come teorici ed esperti in pittura; a Roma possiamo citare i fratelli Vincenzo e Pietro Camuccini, e in Spagna, José Bueno e Vicente Poleró. Palmaroli aveva ottimi contatti con l'ambiente erudito romano, il che ci indica che fu forse un personaggio più importante di quanto sinora considerato. Ottenne il rispetto e l'amicizia di intellettuali come Guattani e Marcucci, con i quali pubblicò alcuni scritti, nonché la protezione di papa Pio VII e del cardinale Pacca. Una vasta clientela straniera richiese i suoi servizi, da James Irvine fino al sovrano di Sassonia, passando per le autorità francesi a Roma, i familiari di Napoleone, l'ambasciatore d'Austria, la corte napoletana, l'ambasciatore spagnolo a Parigi e sicuramente altri personaggi distinti dell'epoca.

Appendice

Trascrizione del rapporto di Pietro Palmaroli sul restauro dei quadri di Raffaello a Parigi (AHN, Ministerio de Asunto Exteriores, Santa Sede, leg. 738, n. 103).

Eccmo Signore

Onorato da V. Eccza col ricercare il mio parere sull'operazione da farsi alli consaputi Quadri di Raffaele appartenenti alla Corte di Spagna, che esistono in Parigi in mano del Sig. Rouf, le diro francamente, che per l'esperienza tante volte da me fatta qui in Roma, sarò sempre contrario all'operazione insinuata dalli Sig. Bonnemaison, ed Hacquin di levantarli dalla tavola, mentr per quanto sia abile l'Artista, non sarà mai sicuro, che la pittura venga fedelmente trasportata sulla tela senza che abbiano à caderne dei pezzi, ò che resti indebolita di tono, specialm. te nelle parti oscure del quadro, dove il colore è stato oleoso. Faccendo una tal operazione si crede di eternare l'opere di si gran Maestri, ma io penso il contrario avendomi mostrato l'esperienza, che qualunque tavola tarlata (purchè non sia polvere) si può consolidare, e fare che non si tarli di più; con lo che si viene a consolidare, e fare che non si tarli di più; con lo che si viene à consolidare anche la pittura, e si rende meno sogetta ad'essere danneggiata dall'ingiurie del tempo, ò dall'accidenti, che possano accadere, come lo sarebbe se fosse trasportata sopra di un corpo flessibile, ed imbevuto di colle, bitumi, qual è la tela. Sè io mi trovassi sulla faccia del luogo m'impagnerei à rendere in brevissimo tempo piani, solidi, e capaci di girare tutto il mondo li belli quadri descrittimi di Raffaele. Io venero, e stimo li Sig. Ristoratori di pitture, che operano in Parigi, e non intendo di farmi loro Maestro con insinuargli ciò, che potrebbero fare; ma solamente dico con ingenuità ciò, che farei se mi trovasi nel loro caso, e ciò, che con

felice successo io pratico continuamente qui in Roma, Prenderei dunque una data porzione di Seccante, ed a questo aggiunta una mezza porzione d'olio cotto, li stemprirei al fuoco, e li quefatti, ed incorporati insieme questi due glutini, li passerei con pannello morbido sopra la parte del quadro, che minaccia di cadere, e subito con ferro da stirare caldo al punto di non danneggiare il colore, vi passerei sopra legermente, e poi di mano in mano con forza fino a renderlo perfettam.^{te} piano: terrei pronti in tanto dei panni lini morbidi, e con essi toglierei il glutine superfluo, che resta sopra la pittura, indi con spugna fina ben gravida d'acqua di ragia lo lavarei ben bene fino à che li panni non portassero più con se macchia alcuna del sud.^o glutine.

Che se poi le tavole sono sciolte una dal altra bisogna interlarle adrizzando prima quelle, che fossero convesse, o concave; lo che non è difficile ad un abile falegname (de quali vene sono per tutto il mondo) sotto la direzione di un bravo Artista.

Con esporre a V. Eccza, tanto il mio sentimento, come l'operazione di cui mi servirei per salvare li sudetti celebri Quadri, credo aver adempiuto fedelmente la commissione da V.E. adossatami, e mi prevalgo di quest'occasione per rassegnargli la mia debole servitù in attestato di quella stima, con cui mi dico.

Roma li 19 Aprile 1815
Di V. Eccza
Umil.^{mo} e devot.^{mo} Servit.^{re}
Pietro Palmaroli

S. Eccza el Sig.^{re} Ministro di Spagna D. Ant.^o de Vargas

Bibliografia

- Alsteens, S.; Eaker, A. (2016). *Van Dyck: The Anatomy of Portraiture*. New Haven: Yale University Press.
- Bergeon, S. (1981). «Un restaurateur romain: Pietro Palmaroli». *Icom committee for conservation* (6th triennial meeting Ottawa 21-25 September). Paris: The International Council of Museums, 1-7.
- Bergeon, S. (1995). «Pietro Palmaroli e i fondamenti del restauro moderno». *Archeopiceno*, 10, 5-10.
- Bocca, A. (1965). «Godoy principe... godereccio a Roma (1812-1832)». *Strenna dei Romanisti*, 26, 41-9.
- Brandi, C. (2000). *Teoria del restauro*. Torino: Einaudi.
- Brigstocke, H. (2012). «James Irvine: a Scottish artist in Italy. Picture buying in Italy for William Buchanan and Arthur Champernowne». *The Volume of the Walpole Society*, 74, 245-479.
- Buchanan, W. (1824). *Memoirs of painting, with a chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters into England since French Revolution*, 2 voll., London: R. Ackermann.
- Colomer, J.L. (2006). «Guido Reni en las colecciones reales españolas». Colomer, J.L.; Serra, A. (eds), *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid: Fundación Carolina; CEEH, 213-39.
- Dávila, R. (1999). «Distintas intervenciones en las restauraciones de Tiziano». Checa Cremades, F. (eds), *Tiziano. Técnicas y restauraciones*. Madrid: Museo del Prado, 59-65.
- Edwards, P. (1994). *Piano pratico per la generale custodia delle pubbliche pitture. Istituzione di una formale pubblica scuola per il restauro delle danneggiate pitture*. A cura di G. Basile, Roma: Ministero beni culturali e ambientali Istituto centrale del restauro.
- Emiliani, A. (1978). *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani*. Bologna: Alfa.
- Forni, U. (1866). *Manuale del pittore restauratore*. Firenze: Successori Le Monnier.
- García Cabarcos, M.C.; Martínez Pozuelo, F. (2015). «El Museo de la Trinidad: el Taller de Restauración y sus profesionales». *Boletín del Museo del Prado*, 23(51), 112-31.
- García-Frías, C. (2011). «Nuevas aportaciones al estudio de la colección pictórica de Carlos IV en el exilio». *Actas de las Jornadas de Arte e Iconografía: Carlos IV y el arte de su reinado* (6-8 de abril de 2011). Madrid, 211-61.
- García Mantecón, E. (2013). «El Marqués de Labrador: un desconocido diplomático y político extremeño». *Revista de estudios extremeños*, 69(1), 249-66.
- García Sánchez, J. (2003). «Notizie sul Palazzo Corsini di Albano e la dinastia Borbone». *Docvmenta Albana*, 2(25), 99-107.
- García Sánchez, J. (2006). «Manuel Godoy, 'genio delle scavazioni'. Algunas precisiones acerca de sus descubrimientos arqueológicos en el Monte Celio de Roma». *Archivo Español de Arqueología*, 79, 155-75.
- García Sánchez, J. (2012). «Un mecenas español en Italia: Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Silva, XIV duque de Alba (1794-1835)». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110, 143-78.
- Giacomini, F. (2007a). *'Per reale vantaggio delle arti e della Storia' Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma: Quasar.
- Giacomini, F. (2007b). «Pietro Camuccini restauratore, tra mercato antiquariale e cultura della tutela». D'Alconzo, P. (a cura di), *Gli uomini e le cose: I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo = Atti del Convegno Nazionale di Studi* (Napoli, 18-20 aprile 2007). Napoli, 171-85.
- Giacomini, F. (2016). «L'Ottocento a Trinità dei Monti tra distruzioni e rinnovamento». Di Matteo, C.; Roberto, S. (a cura di), *La chiesa e il convento della Trinità dei Monti. Richerche, nuove letture, restauri*. Roma: Luca, 213-21.
- González Mozo, A.; Alonso, R. (2011). «Reflexión ante la restauración del 'Pasmo de Sicilia', de Rafael». *Boletín del Museo del Prado*, 29(47), 104-19.
- González Mozo, A. (2015). «De este modo aseguraremos una vida eterna a las obras». La transposición de soporte como transgresión a la originalidad de las obras de arte». Navarrete, E.; Martínez, A. (a cura di), *Patrimonio en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)*. Madrid: RABASF; Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 127-63.
- Hiesinger, U. (1978). «The paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844». *The Art Bulletin*, 60(2), 297-320.
- Hoeneriger, C. (2013). «Art, Science and Painting Restoration in Napoleonic Italy, 1796-98». Brajer, I. (eds), *Conservation in the Nineteenth Century*, London: Archetype, 15-28.
- Jordán de Urríes y de la Colina, J. (1992). «José de Madrazo en Italia (1803-1819)». *Archivo Español de Arte*, 65(259-60), 351-70.
- Jordán de Urríes y de la Colina, J. (1994). «José de Madrazo en Italia (1803-1819)». *Archivo Español de Arte*, 67(266), 129-48.
- Lasso de la Vega, M. (1933). *Mr. Frédéric Quilliet. Comisario de Bellas Artes del Gobierno intruso (1809-1814)*. Madrid: Maestre.
- Lucas, A.; Plesters, J. (1978). «An account of the condition, conservation, materials and techniques». *National Gallery Technical Bulletin*, 2, 25-47.
- Madrazo, P. (1884). *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras.
- Marcucci, L. (1813). *Saggio analiticochimico sopra i colori minerali e mezzi di procurarsi gli artefatti gli smalti e le vernici. Colle note del Sig. Pietro Palmaroli, restauratori di quadri antichi*, Roma: Lino Contedini.
- Marinetti, R. (2007). «La foderatura dei dipinti: documenti e protagonisti». Rinaldi, S. (a cura di), *Restauri pittorici e allestamenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*. Firenze: Edifir, 29-46.
- Martínez Justicia, M.J. (2008). *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid: Tecnos.
- Martínez Plaza, P.J. (2018). *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, Madrid: CEEH.
- Massing, A. (2016). «The Art of Conservation IV: Public controversies in eighteenth-century paintings restoration: the historu of the transfer technique in France». *The Burlington Magazine*, 158, 283-9.
- Mazzaferro, G. (2015). *Le Belle Arti a Venezia nei manoscritti di Pietro e Giovanni Edwards*. Firenze: GoWare.
- Mazzocca, F. (2004). *Viaggio in Italia di una donna artista. I 'Souvenirs' di Elisabeth Vigée Le Brun 1789-1792*. Milano: Electa.
- Moraleda Gamero, M. (2023). «Entre Roma y Madrid. José de Madrazo y la restauración de pintura en España». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 118, 7-46.
- Navarrete, E. (1999). *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

- Navarrete, E.; Martínez, A. (eds) (2015). *Patrimonio en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)*. Madrid: RABASF; Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.
- O'Kelly Edwards, G.; Edwards, P. (2004). «On the Restoration of the Royal Paintings of Venice (1812 and 1833)». Bomford, D.; Leonard, M. (eds), *Issues in the conservation of paintings*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 46-58.
- Palmaroli, P. (1811). «Lettera al Sig. Guattani del 10 settembre 1810». Guattani, G.A. (a cura di) *Memorie enciclopediche Romane sulle belle arti, antichità ecc.* Roma: Carlo Mordacchini. Vol. 5, 127-8.
- Palmaroli, P. (1819). «Restaurazione di un Quadro di Giulio Romano». *Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti*, 3, 413-15.
- Pepper, S.; Mahon, D. (1999). «Guido Reni's 'Fortuna with a Purse' Rediscovered». *The Burlington Magazine*, 141(1152), 156-63.
- Perusini, G. (2012). *Il Manuale di Christian Köster e il restauro in Italia e in Germania dal 1780 al 1830*. Firenze: Edifir.
- Perusini, G. (2016). «Il restauro a Venezia nell'Ottocento: un 'affaire accademico'». Pavanello, G.; Miarelli Mariani, I. (a cura di), *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Vol. 1, L'Ottocento*. Crocetta del Montello: Antiga Edizioni, 167-85.
- Poleró, V. (1853). *Arte de la Restauración. Observaciones relativas á la restauración de cuadros*. Madrid: M.A. Gil.
- Poleró, V. (2018). *Arte de la restauración y otros textos sobre conservación de cuadros*. Editado por A. Macarrón. Sevilla: Athenaica.
- Ramírez de Villa-Urrutia, W. (1927). *El Rey José Napoleón. La misión del barón de Agra. Algunos cuadros del Museo del Prado. El papa de Velázquez*. Madrid: Francisco Beltrán.
- Redig de Campos, D. (1961). «La 'Madonna di Foligno' di Raffaello. Note sulla storia e i suoi restauri». *Miscellanea Bibliothecae Hertziana zu Ehren von Leo Bruhns*, 16, 184-97.
- Rinaldi, S. (2004). «Il punteggiato di Pietro Palmaroli. Genesi tecnica e teoria cromatica». *Studi di Storia dell'Arte*, 15, 255-74.
- Rinaldi, S. (2007). «Restauro dei dipinti a Roma tra Settecento e Ottocento». Rinaldi, S. (a cura di), *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*. Firenze: Edifir, 5-27.
- Romero Peña, A. (2014). «¿Amigo Perico?: amistad y relaciones de poder en la España de finales del Antiguo Régimen. Los inicios de la carrera diplomática de Pedro Gómez Labrador». *Extremadura. Revista de historia*, 2, 41-65.
- Rose-De Viejo, I. (1983). *Manuel Godoy: Patrón de las artes y coleccionista*. 2 voll. Madrid: UCM.
- Rose-De Viejo, I. (2001). «La formación y dispersión de las colecciones artísticas de Manuel Godoy en Madrid, Roma y París». La Parra, E.; Melón, M. (eds), *Manuel Godoy y la Ilustración*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 119-64.
- Rossi Pinelli, O. (1978-79). «Carlo Fea e il Chirografo del 1802: cronaca, giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle 'Belle Arti'». *Ricerche di Storia dell'arte*, 8, 27-42.
- Sancho, J.L. (2007). «Los palacios de Carlos IV en Roma (1812-1819)». Hernando Sánchez, C.J. (eds), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna = Actas del Congreso Internacional en la Real Academia de España en Roma* (8-12 de mayo de 2007). Madrid, vol. 2, 975-1000.
- Sancho, J.L. (2008). «Coleccionista hasta la muerte. Casas y obras artísticas de Carlos IV en Francia y Roma, 1808-1819». *Reales Sitios*, 175, 4-25.
- Secco Suardo, G. (1866). *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'Arte del Restauratore di dipinti*. Milano: Pietro Agnelli.
- Silvestro, A. (1995). «Dove e quando è nato Pietro Palmaroli». *Archeopíceno*, 10, 11-12.
- Silvestro, A. (2006). «Studi di artisti a Palazzo Barberini nell'Ottocento». *Studi romani*, 54, 168-71.
- Silvestro, A. (2011). «L'ambiente artistico prossimo a Pietro Palmaroli». *Atti del XLV Convegno di Studi Maceratesi* (Macerata, 28-29 novembre 2009). Macerata, 651-82.
- Smerdou Altolaguirre, L. (2000). *Carlos IV en el exilio*. Pamplona: EUNSA.
- Stendhal, H.B. (1829). *Promenades dans Rome*. Paris: Michel Lévy Frères.
- Villarquide, A. (2004). *La pintura sobre tela: historiografía, técnicas y materiales*, vol. 1. San Sebastián: Nerea.

Tres textos de intelectuales viajeros y la renovación neogótica de la arquitectura religiosa en Chile

Fernando Guzmán

Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

Josefina Schenke

Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

Abstract During the second half of the nineteenth century, neo-Gothic was used to renew Catholic architecture and art in Chile. The first manifestations of admiration for Gothic in the country can be found in three travel diary published in the middle of the century. Their appearance and circulation preceded the construction of the first churches inspired by the Gothic style. This article sets out to analyse the arguments of these three travellers and to understand them in the context of the artistic and religious discussions of the time.

Keywords Neo-Gothic. Travel diary. Sacred space. Architecture. Ornament.

Índice 1 Los textos. – 2 El neogótico y el catolicismo en Chile. – 3 Ecos del pensamiento europeo en los autores chilenos. – 4 La expresión del asombro. – 5 El tópico de la venerable antigüedad. – 6 El gótico y la experiencia espiritual. – 7 Las primeras iglesias neogóticas en Chile. – 8 Comentarios finales.

1 Los textos

Entre 1849 y 1856, el argentino Domingo Faustino Sarmiento y los chilenos José Ignacio Víctor Eyzaguirre y Benjamín Vicuña Mackenna publicaron registros de sus viajes por Estados Unidos, Europa, África y Asia. Se trata de textos que sirven como fuentes de gran valor para reconstruir las perspectivas de la élite latinoamericana del sur, escritos inmediatamente antes de que otros miembros de su mismo estrato social comenzaran a viajar masivamente a Europa (Brintrup 1993, 57-64; González Errázuriz 2003). Los tres son, en cierto sentido, pioneros que

trazaron una ruta no solo de recorridos físicos por geografías y culturas lejanas, sino también de juicios y expectativas con respecto a esos lugares. Sus relatos y reflexiones debieron dejar una especial huella en las conversaciones sociales y en las concepciones estéticas de la élite chilena. En efecto, Sarmiento vivió cerca de veinte años en Chile y la primera edición de sus viajes se publicó en Santiago. Vicuña Mackenna, por su parte, fue un influyente político e intelectual de la escena chilena de la segunda mitad de la centuria. El libro del sacerdote Eyzaguirre, a



Peer review

Submitted 2024-12-04
Accepted 2025-08-26
Published 2025-12-09



Open access

© 2025 Guzmán, Schenke | 4.0



Citation Guzmán, F.; Schenke, J. (2025). "Tres textos de intelectuales viajeros y la renovación neogótica de la arquitectura religiosa en Chile". *MDCCC 1800*, 14, 31-40.

pesar de haber sido publicado en París, tuvo una significativa difusión en el medio local.¹ Los tres fueron prolíficos escritores y al mismo tiempo hombres de acción, Sarmiento llegaría a ser presidente de Argentina entre 1868 y 1874, Vicuña Mackenna intendente de Santiago entre 1872 y 1875 e Eyzaguirre fundó en 1858 el Colegio Pio

Latinoamericano en Roma, recibiendo ese mismo año el nombramiento de protonotorio apostólico por parte de Pio IX. Esta indagación explora cómo estos agentes se aproximaron sensitiva, intelectual y espiritualmente a la arquitectura gótica, y, más específicamente, el modo en que los tres registraron en sus libros dicho acercamiento.²

2 El neogótico y el catolicismo en Chile

La adopción de los modelos góticos para las construcciones de iglesias formó parte de la renovación católica en Chile.³ La promoción de una piedad interior y romántica, así como la preferencia por la liturgia oficial de la Iglesia fueron algunas de las manifestaciones de esta transformación de la vida religiosa (Serrano 2008, 39-44, 135-41), para la cual se requerían espacios sagrados que encarnaran el nuevo espíritu. Los viejos templos del período colonial comenzaron a ser vistos como lugares en los que se promovían prácticas que ahora se consideraban inadecuadas. La observación de iglesias europeas era una forma de proveerse de los modelos arquitectónicos que podían ser funcionales a la deseada reforma del espacio sacro. Uno de los modelos más replicados y prestigiosos en Chile fue el de las iglesias clasicistas romanas (Guzmán et al. 2021, 585-617). Sin embargo, otras soluciones, como las que proponía el neogótico, sirvieron también a este propósito.

En lo que respecta a estos intelectuales viajeros, el asunto tiene una doble implicancia. En primer lugar, se debe tener en cuenta cuál era su experiencia estética y visual previa que sirvió como trasfondo para la observación de edificios del mundo antiguo, del Renacimiento y de los siglos posteriores. En efecto, ellos debieron comparar lo que veían en sus viajes con lo que habían conocido en su continente de origen. Capiteles dóricos, jónicos y corintios, entablamentos y frontones, así como la rica fantasía de la ornamentación barroca, formaban parte de un repertorio que les era familiar, pues, estaba presente en la arquitectura latinoamericana.⁴ Por el contrario, el repertorio estilístico del gótico tuvo escasa presencia en las expresiones arquitectónicas coloniales y del temprano siglo XIX en el sur de

Latinoamérica. Enfrentados a la arquitectura gótica no tenían una imagen anterior a la que referirse para establecer comparaciones, por lo cual vivieron una experiencia totalmente inédita. Al mismo tiempo, es necesario considerar que la observación que estos viajeros elaboraron del gótico no fue ingenua, más bien, como se verá más adelante, parece haber estado determinada por sus lecturas de algunos intelectuales europeos y por su consideración de la historia reciente, particularmente la historia de la Iglesia en Europa y el proceso de secularización de la sociedad europea.

Eyzaguirre, Sarmiento y Vicuña Mackenna conocieron una Europa secularizada, en la cual la Iglesia Católica jugaba un papel cada vez más secundario. Durante el siglo XIX, la deschristianización de Francia, el avance del positivismo y el laicismo, las diversas crisis políticas y territoriales que sufrió Roma, entre otros factores, pusieron en duda la continuidad de la Iglesia y del Catolicismo tal y como se los había conocido hasta entonces (Cabanel 2002, 17-18; Burns 1990, 1123-52). Contemporáneamente, diversos autores católicos europeos publicaron textos teorizando en torno al arte religioso, y la Sede Pontificia concibió y desarrolló una renovada política en torno a la arquitectura, la pintura y la escultura (Cabanel 2002, 18-43; Capitelli 2011, 9-19). Estos fenómenos se produjeron en el contexto de sociedades cristianas que, a pesar de volverse cada vez más secularizadas, manifestaban signos de renovación de la vida religiosa, como el florecimiento en Francia de nuevas congregaciones,⁵ la restauración de la jerarquía eclesiástica católica en Inglaterra (Matsumoto-Best 2003, 137-71), y la energía con la que Roma intentaba reinstalar su centralidad.⁶

¹ Escudero 2014, 183-203; Torrejón 1989a, 534-58; Torrejón 1989b, 153-67; Donoso 1961, 11-24; Mera Correa 2014, 109-60; Sanhueza 2013, 203-29; Méndez Reyes 2004, 145-53; Guzmán, Drien 2019, 26-47.

² La presente investigación es un resultado de los proyectos ANID Fondecyt 1230525 y 1180293.

³ Góngora 1980, 129; Serrano 2008, 39; 2003, 346-55; 2001, 43-62; 2006, 139-55.

⁴ De Paula 2005, 71-110; Rosas, Pérez 2010, 16-21; Guarda 1997; Gutiérrez, Esteras 1993.

⁵ Cárcel 1999, 117-19. Acerca de la presencia de las congregaciones de origen francés en Chile, véase González 2011, 27-56, 86-142; Serrano 2000.

⁶ Burns 1990, 1123-52, 1128-33; Bruley 2002, 59-70; O'Connell, Marvin 1984, 200-17, 201.

A pesar de que la Iglesia en Chile se encontraba en un complejo proceso de ajuste a las condiciones que generó la proclamación de la independencia, ocurrida en 1818, y la posterior consolidación de la organización republicana, la realidad local era muy distinta de la europea. La constitución de 1833 declaraba que Chile era un Estado confesional católico (Vergara Quiroz 1985, 319-62), los obispos y el clero mantuvieron una fuerte influencia en la vida social y política del país, y las críticas de los intelectuales laicos se orientaban principalmente hacia aspectos particulares del funcionamiento de la Iglesia. Si bien es cierto que las relaciones entre la Iglesia y el Estado se fueron tensionando al avanzar el siglo y que los enfrentamientos entre la jerarquía eclesiástica y los sectores más liberales se volvieron cada vez más enérgicos (Serrano 2008, 23-6, 33-4), también es cierto que existieron algunas convergencias. En efecto, la reflexión de eclesiásticos e intelectuales laicos había instalado la convicción de que era necesaria una renovación de la Iglesia, para convertirla en una institución que colaborara en la construcción de una nación moderna. Las viejas formas de la vida religiosa católica, asociadas al período de dominación española, debían ser reemplazadas por otras nuevas (Serrano 2008, 39-44, 135-41), proceso en el cual resultaba indispensable renovar la arquitectura y el arte religioso.⁷ Pues bien, cuando se pensaba en transformar la vida religiosa, así como el espacio y la imagen sagrados, se miraba, aunque parezca contradictorio, a los modelos visuales y arquitectónicos históricos de una Europa deschristianizada. Se puede afirmar, por tanto, que Eyzaguirre, Sarmiento y Vicuña Mackenna zarpaban –desde un país cuya firme catolicidad estaba ávida por renovarse– para visitar un continente que, a pesar de su progresiva secularización, ofrecía una plasticidad y una sensibilidad católicas que podían ser emuladas. Este gesto algo paradojal implicaba buscar en la Europa cada vez más secularizada un ejemplo que sirviera para renovar y modernizar los soportes devotos de la Iglesia en Sudamérica.

Los hombres de Iglesia e intelectuales que visitaron el Viejo Continente estaban familiarizados con un pensamiento católico europeo relativo al arte religioso que había experimentado cambios motivados por las importantes crisis políticas que vivió el continente desde fines del siglo XVIII y, más particularmente, la sede romana.⁸ En Francia, la Revolución de 1789 marcó un antes

y un después radicales, y las consecuencias del imperio napoleónico afectarían a toda Europa.⁹ En este contexto tomó forma el pensamiento teórico apologético del siglo XIX, cuyas ideas fueron determinantes en la transformación de la sensibilidad devoto-estética. La reflexión en Chile, aunque seguía su propio curso y atendía a sus propias circunstancias, miraba con atención el proceso de transformación de la vida y de las ideas católicas en Europa.

Mientras la Iglesia en Europa enfrentaba una secularización creciente, en Chile la Iglesia era sostenida por el Estado y no sufría, como en otros países de Latinoamérica, incautación de bienes. No obstante, como se indicó, las tensiones derivadas del Patronato Rego se fueron agudizando al avanzar el siglo (Enríquez 2014, 21-45). En este sentido las noticias de Europa se podían leer como un anuncio de las circunstancias futuras de la Iglesia en Chile. La prensa confesional recogía estos hechos, como se puede observar en un artículo titulado *Un atentado contra la libertad religiosa en Francia* (1848, 871-3), en el que se da cuenta de la decisión de gravar con impuestos las capellanías. La invasión de Roma en 1870, además de ser cubierta por los periódicos locales, provocó en Chile inéditas reacciones de apoyo al papa que no encuentran parangón en tiempos pasados (*Crónica* 1871).

Paralelamente, «*c'est un vaste mouvement culturel européen qui réhabilite la foi et l'histoire chrétiennes, le temps des martyrs et Moyen Âge, vus à travers le prisme romantique*», al tiempo, esa generación «*redécouvre l'esthétique chrétienne, beauté plus transcendante et moins froide que la beauté néoclassique*» (Bruley 2008, 163). A fines del siglo XVIII, había surgido en Alemania el romanticismo, que valoraba el sentimiento religioso y la civilización medieval. Una de las expresiones más concretas de esta tendencia fue la actividad de los pintores Nazarenos, quienes establecen que la pintura debe estar sometida a un objetivo más alto (Heise 1999). Esta sensibilidad se unió al clima intelectual que había comenzado a manifestarse en 1802, cuando François-René de Chateaubriand (1768-1848) publicó *Genio del cristianismo o Bellezas de la religión cristiana*. Este texto fue escrito con el propósito de promover la valoración de los aportes de la religión cristiana a la cultura, al conocimiento y a la vida social, contrarrestando así tanto la crítica devastadora que la Ilustración había desarrollado durante el siglo XVIII como las consecuencias secularizantes que surgieron tras la Revolución Francesa y las

7 Góngora 1980, 129; Serrano 2008, 39; 2003, 346-55; 2001, 43-62; 2006, 139-55; Guzmán 2009, 97-118; 2012, 419-30.

8 De Viguerie 1991, 135-63. Para el relato extenso de estos fenómenos, véase Bruley 2008.

9 Moisset 2010, 418-19; Cárcel 1999, 86-7; Lecler 1960, 297-307.

reformas napoleónicas. Los Nazarenos fueron también, junto a la obra del historiador del arte alemán convertido al catolicismo Carl Friedrich von Rumohr, una gran influencia para el especialista francés Alexis-François Rio (1797-1874), discípulo de Montalembert y autor de *De l'art chrétien* (1861-67). En este ambiente, fue especialmente relevante la construcción de la fachada de la Catedral de Milán impulsada por Napoleón (1807-14). Fue la intervención neogótica en una iglesia antigua que sentó las bases de los trabajos que se desarrollarían posteriormente (Castracane 2021, 32-3). El duomo milanés, el historicismo inglés en arquitectura, los escritos del Cardenal Wiseman, la aparición de Notre-Dame de París de Víctor Hugo y los trabajos de restauración de Eugène Viollet-le-Duc, entre muchos otros factores, redundó en la construcción de numerosas iglesias neogóticas o en significativas intervenciones de los templos medievales. Algunos ejemplos significativos son Notre-Dame de Bonsecours (cerca de Rouen, 1840-44), Sainte-Clotilde (París, 1846-57) o las intervenciones en la Catedral de Colonia (1842-80).

Las acciones europeas por la renovación del arte católico tuvieron claras repercusiones en

toda Latinoamérica y en particular en Chile. La élite chilena leyó a Montalambert, Chauteaubriand y Wiseman, y conoció las obras de restauración de las viejas iglesias góticas francesas (Guzmán, Schenke 2020, 181-200). Estas ideas y experiencias fueron puestas al servicio de la amplia renovación del espacio y de la imagen sagrados que experimentó Chile durante la segunda mitad del siglo XIX, renovación cuyo objetivo fue promover una piedad ilustrada y colaborar en la construcción de una nación moderna (Guzmán 2012, 419-30). En este contexto, resulta necesario comprender las lógicas y las dinámicas intelectuales que explican la aproximación latinoamericana y chilena a la arquitectura gótica, puesto que se trataba de un modo de construcción de templos totalmente ajeno al panorama visual local. La investigación existente no ha afrontado aún este problema. La revisión de los diarios de viaje de Eyzaguirre, Sarmiento y Vicuña Mackenna permiten construir una primera aproximación al peculiar fenómeno de apropiación de una estética gótica por parte de la Iglesia chilena debido a la influencia de intelectuales viajeros que actúan como agentes de promoción de tales modelos visuales y arquitectónicos.

3 Ecos del pensamiento europeo en los autores chilenos

Una primera constatación que surge de la lectura de estos textos es que los juicios y comentarios sobre la arquitectura gótica ponen en evidencia el conocimiento que sus autores tenían del discurso europeo decimonónico de revaloración de la estética cristiana en general y medieval en particular. Eyzaguirre y Vicuña Mackenna utilizan expresiones que parecieran remitirse al título y al contenido del *Genio del cristianismo o bellezas de la religión cristiana*, libro de Chateaubriand publicado en 1802. El sacerdote chileno, decepcionado ante la simplicidad de los templos protestantes que visita en Estados Unidos, se refiere al «genio católico», como una energía que luego del «triunfo de la fe, sustituyó templos suntuosos a las catacumbas y cavernas, y el genio católico abrió entonces una nueva era á la arquitectura, creando un gusto peculiar para la formación de sus templos» (Víctor Eyzaguirre 1885, 85). Vicuña Mackenna, por su parte, al visitar la basílica de Saint-Ouen en la ciudad de Rouen, comenta que el antiguo edificio sería una «venerable reliquia de la fe, de la inspiración del genio cristiano». Lo cierto es que la biblioteca de Eyzaguirre contaba con un ejemplar del *Genio del cristianismo (Décimo suplemento annual 1878, 61)* y Vicuña Mackenna poseía las obras completas del autor (Cristi 1886, 231). El libro de Chateaubriand -publicado en cuatro volúmenes en 1802- es una defensa de la religión cristiana como motor de las

manifestaciones culturales más sublimes. Se trata de un libro propagandístico, escrito en respuesta a la situación política y religiosa europea, y que ejerció una enorme influencia en la intelectualidad de la época. Erudita, voluntarista y entusiasta, esta obra comenta la música, la literatura, la filosofía, la teología, las artes, en fin, todo el acervo cultural cristiano, atribuyéndole los valores de belleza y de bien supremos. La sección dedicada específicamente al arte y a la arquitectura es muy reducida y, sin embargo, allí podemos encontrar un destilado de las ideas que elabora Chateaubriand con respecto a la benévola influencia del cristianismo en todas las áreas del conocimiento y la cultura. Por otra parte, todo el libro está dedicado a exaltar la cualidad estética que cruzaría cualquier manifestación cristiana por el solo hecho de provenir del Dios verdadero revelado a los hombres y que sería, también, una cualidad moral. En particular, la arquitectura gótica es caracterizada por el autor como un espacio para la experiencia de lo sagrado (Weber 1996).

El eco de *Genio del cristianismo*, así como de otras publicaciones francesas que miran en forma benévola al período medieval es palpable. Sarmiento, cuyo diario contiene largas reflexiones sobre ciertos temas, se detiene a calibrar el aporte de Víctor Hugo, afirmando que «jamás se obró revolución en el espíritu humano mas

rápida, mas pronta que la que produjo *Notre Dame* en 1831» (Sarmiento 1886, 110), gracias a cuya publicación, «los arquitectos corrieron a tapar los estragos que su ciencia había hecho, i desde entonces la Europa entera se ha ocupado de limpiar aquellas joyas enmohecidas por el orín de los siglos» (Sarmiento 1886, 110). Luego, el autor dibuja un breve análisis historiográfico de lo que había sido la revalorización de la Edad Media: «Chateaubriand se encargó de restaurar el

cristianismo, Lamartine de encender el apagado sentimiento religioso, Víctor Hugo de levantar las catedrales góticas i mostrar su importancia artística» (Sarmiento 1886, 112). Se puede afirmar que Sarmiento y los demás autores que ahora se analizan estarían vinculados con el fenómeno más amplio de la formación de la figura literaria de las catedrales (Prungnaud 2008, 19-43), ámbito en el cual las de rasgos góticos ocupan una posición central.

4 La expresión del asombro

Las descripciones de las visitas a iglesias góticas de los relatos de viajeros aquí comentados van acompañadas, en muchos casos, de juicios y apreciaciones guiados por criterios históricos, estéticos y religiosos, comentarios en los que se entrecruzan los ecos de sus lecturas de Chateaubriand o Hugo con sus apreciaciones personales. Pero, más allá de las diferencias entre ellos y de su dependencia de juicios ajenos, los tres autores manifiestan un genuino asombro cada vez que describen estos edificios. Frente a la Catedral de Milán, por ejemplo, Eyzaguirre declara que es «no comparable á ninguna otra del universo» (Victor Eyzaguirre 1855, 2: 424), mientras Vicuña Mackenna se refiere a ella como «esta admirable construcción» (Vicuña Mackenna 1936, 150). Las iglesias de Rouen, por su parte, despiertan semejante admiración en el político chileno e impulsan a Sarmiento a declarar que al visitarlas debió tocarlas con sus manos: «para convencerme

de que tantas maravillas son obras humanas» (Sarmiento 1886, 109). Debe tenerse en cuenta que ninguno de los tres viajeros es proclive a describir edificios en sus textos y que las expresiones citadas no parecen ser meras fórmulas que repitan de manera indistinta frente a monumentos de otras épocas o estilos, sino exclusivamente frente a aquellos góticos. El reconocimiento del carácter incomparable, admirable y maravilloso de algunas iglesias góticas, pone de manifiesto el asombro que les produjeron estos edificios. Es posible que las lecturas de los intelectuales europeos que alababan las virtudes morales y estéticas del cristianismo los hayan predisposto para apreciar positivamente la arquitectura gótica y hayan acentuado en ellos la sorpresa experimentada frente a construcciones de una disposición desconocida. Lejos de anular el asombro frente a esta arquitectura extraña a sus ojos latinoamericanos, sus lecturas previas pudieron favorecer la recepción de tal arquitectura.

5 El tópico de la venerable antigüedad

Uno de los argumentos esgrimidos para explicar la admiración por la arquitectura gótica es la antigüedad de los edificios y su vinculación con un pasado que se considera relevante. Eyzaguirre, al relatar su visita a San Patricio en Dublín, destaca, como uno de los méritos del edificio, su «antigüedad que resalta en el conjunto» (Victor Eyzaguirre 1855, 1: 9). Este interés por el carácter venerable de un edificio estaba ya formulado por Chateaubriand:

Un monument n'est vénérable qu'autant qu'une longue histoire du passé est pour ainsi dire empreinte sous ces voûtes toutes noires de siècles. Voilà pourquoi il n'y a rien de merveilleux dans un temple qu'on a vu bâtrir, et dont les échos et les dômes se sont formés sous nos yeux. Dieu est la loi éternelle; son origine et tout ce que tient à son culte doit se perdre dans la nuit de temps. [...] Plus ces temps étaient éloignés de nous, plus ils nous paraissaient

magiques, plus ils nous remplissaient de ces pensées qui finissent toujours par une réflexion sur le néant de l'homme, et la rapidité de la vie. (Chateaubriand 1966, 1: 400)

Vicuña Mackenna no parece especialmente interesado en esta dimensión; para él lo relevante no sería tanto la distancia de siglos que lo separaban del momento en que los edificios fueron construidos, sino, ante todo, el hecho de que habían sido levantados en «aquella época de entusiasmo religioso en que los obispos eran albañiles y los obreros todo un pueblo» (Vicuña Mackenna 1936, 361) o, como lo dice a propósito de Westminster, abadía erigida «en aquella edad entusiasta y fervorosa» (Vicuña Mackenna 1936, 376), enfatizando la idea según la cual las iglesias góticas serían el reflejo de un momento histórico preciso durante el cual se habría forjado algo único, producto de una espiritualidad cristiana

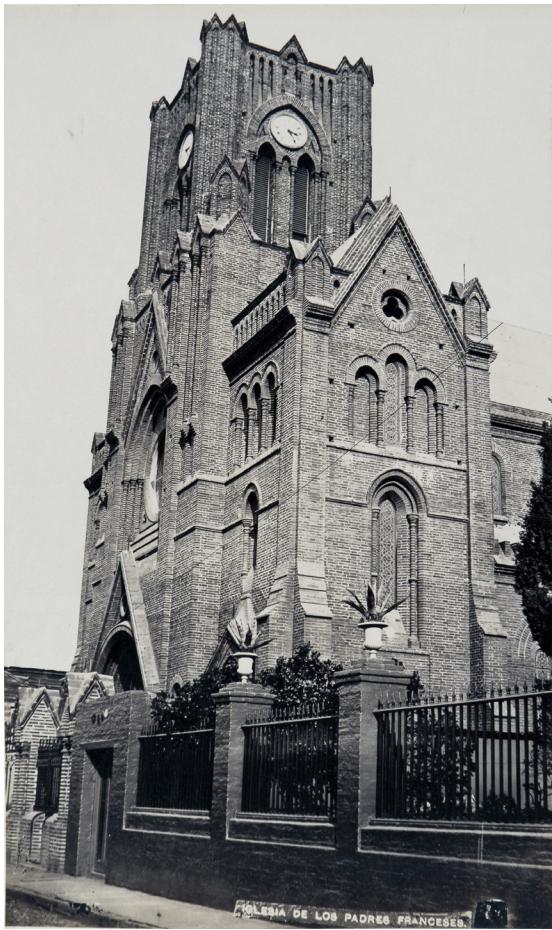


Figura 1 Felix Leblanc, Iglesia de los Sagrados Corazones. Fotografía, circa 1890, Museo Histórico Nacional (Dominio Público). <https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/24312>

socialmente compartida, muy acorde con el tenor del *Génie du Christianisme*.

Al argumento histórico se suma la valoración estética de los templos comentados. Sarmiento, al describir la iglesia de Saint-Ouen, exclama: «tanta lijerezza, tanta riqueza de detalles, tanto arte i tanta ciencia encapotada». Vicuña Mackenna se refiere a la catedral de Milán como «el tipo más acabado de la elegancia del arte», para luego juzgar la torre gótica de la catedral de Amberes como una edificación «de primorosa elegancia y exquisitos tallados», o la estructura de la catedral de York como una obra maciza pero «de majestuosa arquitectura». Eyzaguirre, por su parte, confiesa que el propósito de su libro no es describir edificios, pero que, si ese fuese su objetivo, el primero del que se ocuparía sería la catedral de Milán, destacando en ella «la magnificencia imponderable de su construcción, la grandeza que brilla en el conjunto de toda la obra». Es indudable que la mayoría de estos comentarios están determinados por sus lecturas -Vicuña Mackena, por ejemplo, cita la admiración que Napoleón sentía por la torre de la Catedral de Amberes-, sin embargo, todo pareciera indicar que estos relatos expresan una apropiación sincera y sentida. Estos tres intelectuales vivieron un profundo sentimiento de asombro e intensas experiencias estéticas al visitar las iglesias góticas europeas, reconociendo en ellas no sólo elegancia, arte y majestad, sino un modelo alternativo de arquitectura religiosa católica en contraste con los que les eran familiares en Latinoamérica.

6 El gótico y la experiencia espiritual

El tercer argumento sobre el que los tres autores sostienen su alta valoración de la arquitectura gótica es su capacidad para provocar experiencias religiosas. Cuando comenta la iglesia abacial de Saint-Ouen en Rouen, Vicuña Mackenna declara: «bajo cuyas bóvedas me he sentido en sitio más digno del cielo que en San Pedro de Roma mismo», a lo que Sarmiento añade: «La lei de esta arquitectura es clara a mi pobre modo de entender, sobreponerse a la materia, espiritualizarla, darle vida, presentar un drama infinito sin que el espectador descubra la maquinaria». En el mismo tenor, Eyzaguirre señala que la catedral de Dublín posee «un aspecto venerable que despierta el sentimiento religioso en el corazón del que le mira», para luego afirmar frente a la abadía de Westminster que «su estilo severamente gótico y su construcción en forma de cruz estuvieron

calculados para inspirar el recogimiento y la piedad en el corazón de los cristianos». En estas observaciones parecen resonar las observaciones de Chateaubriand, según el cual:

On ne pouvait entrer dans une église gothique sans éprouver une sorte de frissonnement et un sentiment vague de la divinité. (Chateaubriand 1996, 1: 400)

Esta confianza en la capacidad de la arquitectura gótica para transmitir lo sobrenatural, para generar ambientes propicios a la oración y el recogimiento, debió ser clave en la elección del neogótico como una de las alternativas para renovar la arquitectura religiosa en Chile. Vicuña Mackenna y Sarmiento visitaron y comentaron edificios neogóticos en Nueva York. El primero, al



Figura 2 Anónimo, Iglesia del Carmen Alto. Fotografía, circa 1890, Fundación Enterreno, archivo Alejandro Rojo (Dominio público).
<https://www.enterreno.com/moments/iglesia-del-carmen-alto-en-santiago-1890?page=493>

escribir sus impresiones sobre la ciudad, afirma que «de las 12 iglesias católicas que aquí existen, solo la Catedral es notable por su arquitectura gótica» (Vicuña Mackenna 1936, 215), refiriéndose al edificio que hoy se conoce como Old Cathedral. Sarmiento se refiere a Trinity Church como un «templo gótico de hermosa arquitectura i de cierta magnificencia, cosa rara en los Estados Unidos» (Sarmiento 1886, 425). El aprecio que expresan por estos nuevos edificios sumado a la profunda admiración por las antiguas iglesias góticas, permiten pensar que sus puntos de vista debieron ser decisivos para la asimilación del neogótico como instrumento apropiado para regenerar el espacio sacro en Chile. En este sentido, es interesante la comparación que realiza Vicuña Mackenna entre las iglesias latinoamericanas y las medievales que pudo visitar:

Nuestras pobres iglesias, ricas de trapos y de dorados, no pueden inspirar la más leve idea de la grandeza de aquellas sombrías y desnudas bóvedas en la que el pensamiento de un Dios austero e imponente, está marcado en todos los detalles. Tales son las catedrales de Amiens, Saint Denis, Notre-Dame y la de Rouen que yo he visto en Francia, y la Abadía de Westminster y la catedral de York en Inglaterra. (Vicuña Mackenna 1936, 421)

Mediante este tipo de reflexiones, el camino queda trazado: las iglesias locales, de raigambre colonial, no son las apropiadas para una Iglesia acorde a una piedad racional y a un Estado moderno. Estos templos deben ser reemplazados o reformados, y uno de los modelos que permitirán esta transformación del espacio religioso en Chile es el que ofrecen los edificios góticos europeos.

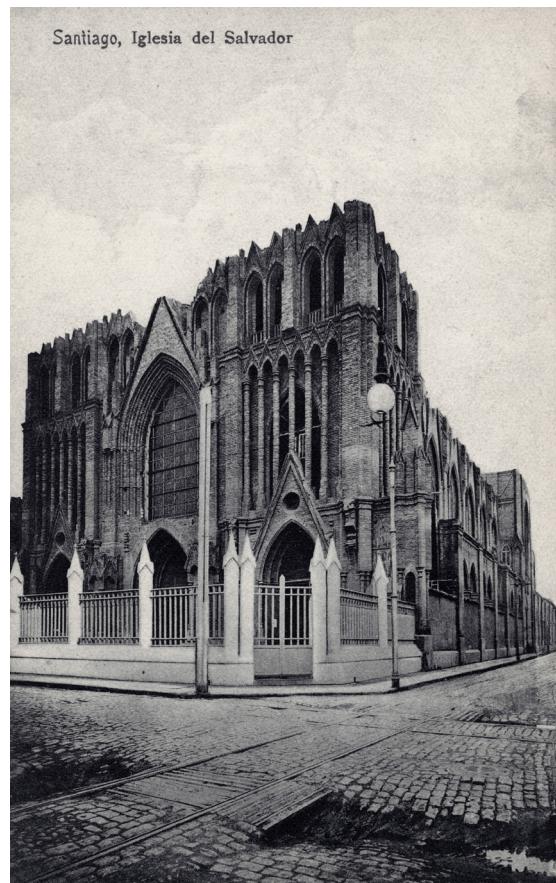


Figura 3
Anónimo, Basílica del Salvador, circa 1900, Museo Histórico Nacional (Dominio público). <https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/25734>

7 Las primeras iglesias neogóticas en Chile

Uno de los ejemplos más tempranos de arquitectura neogótica en Chile es la iglesia anglicana de Saint Paul en Valparaíso, construida en 1858. Sería interesante saber si se produjo, en la percepción local, un vínculo entre el gótico y las confesiones protestantes que dificultó inicialmente la difusión del estilo en la esfera católica. A pesar del aprecio por el gótico reflejado en los tres diarios de viaje, la reforma de la arquitectura católica en Chile había comenzado, en la década 1850, con la incorporación de modelos clasicistas romanos, soluciones cuyo influjo mantuvo una gran vitalidad durante toda la segunda mitad de la centuria (Guzmán et al. 2021, 585-617). Luego, durante las décadas del sesenta y del setenta del siglo XIX se comenzaron a construir iglesias neogóticas en Chile, manifestando así que el entusiasmo de Sarmiento, Vicuña Mackenna e Eyzaguirre era compartido por un número importante de personas que participaron en la decisión de levantar esos edificios. El año 1864 se construyó la Merced de la ciudad de Copiapó, «lindo templo gótico, de tres naves» (Tornero 1872, 223), como apostilla *El Chile Ilustrado*, almanaque publicado en 1872. En Valparaíso,

durante el año 1869, se iniciaron las obras de la iglesia de Los Doce Apóstoles, edificio en el que participaron los arquitectos Teodoro Burchard y Juan Eduardo Ferhman (Tornero 1872, 151), así como de la iglesia de los Sagrados Corazones [fig. 1] en la que participaron Lucien Hénault y el mismo Ferhman, ambos templos inspirados en las formas del gótico (Tornero 1872, 155-6). Las primeras iglesias neogóticas de Santiago se levantaron -o al menos iniciaron sus obras- en los primeros años de la década del setenta. El templo del Carmen Alto [fig. 2], «uno de los más hermosos de la ciudad» (Tornero 1872, 50), según *El Chile Ilustrado*, estaba en uso para 1872. El mismo año se levantaba la pequeña Ermita del cerro Santa Lucía, obra que formaba parte de la intervención urbana emprendida por Vicuña Mackenna, quien logró convertir el lugar en un parque para la ciudad (Pallarés 2018, 100-3). Entre 1872 y 1876 se levantó la capilla del Hospital San Borja, también neogótica, obra del arquitecto inglés Henry Hovenden (Pallarés 2018, 104-7). La edificación de mayor significación y envergadura fue sin duda la Basílica del Salvador [fig. 3]. Se trata de un edificio

de noventa y ocho metros de largo por treinta y siete metros de ancho, construido por iniciativa del Arzobispo de Santiago, Rafael Valentín Valdivieso. Las obras se iniciaron en 1870 y estuvieron a cargo de Teodoro Burchard (Pallarés 2018, 96-9). Más tarde, en las últimas décadas del siglo XIX,

se levantaron, sólo en Santiago, ocho iglesias neogóticas en las que participaron activamente los arquitectos franceses Eugène Joannon, Lucien Hénault y Emilio Doyère, además del arquitecto hamburgoés Teodoro Burchard (Pallarés 2018, 108-39).

8 Comentarios finales

Las experiencias visuales y estético-religiosas de tres intelectuales cuyos relatos de viaje fueron publicados en Chile a mediados del siglo XIX, se nutrieron de la sorpresa que le produjo el gótico en contraste con el repertorio barroco y neoclásico que conocían en Latinoamérica. Tales vivencias fueron reforzadas por sus lecturas de pensadores europeos que proponían el cristianismo como crisol ejemplar de cultura y, más específicamente, la arquitectura gótica como modelo de templo católico. Por otra parte, estos viajeros recorrieron Europa durante el apogeo de un ambiente

historicista y nacionalista que exaltaba la importancia del gótico y lo reactualizaba por medio del neogótico.

Mientras que Europa buscaba una renovación visual y litúrgica para hacer frente a la creciente secularización, la Iglesia en Chile buscaba también una transformación, pero hacia una práctica religiosa alejada del mundo colonial y en pos de una religiosidad ilustrada acorde a un Estado moderno. La arquitectura gótica europea fue uno de los modelos utilizados para llevar adelante un proyecto constructivo modernizador del espacio sagrado.

Bibliografía

- Brintrup, L. (1993). «El libro móvil: Viaje y escritura en algunos viajeros chilenos del siglo XIX». *Revista Chilena de Literatura*, 42, 57-64.
- Bruley, Y. (2002). «La romanité catholique au XIXe siècle: un itinéraire romain dans la littérature française». *Histoire, Économie et Société*, 21(1), 59-70.
- Bruley, Y. (2008). *Histoire de la papauté. Rome et le monde depuis mille ans*. París: Éditions Perrin.
- Burns, G. (1990). «The Politics of Ideology: The Papal Struggle with Liberalism». *American Journal of Sociology*, 95(5), 1123-52.
- Cabanel, P. (2002). *Trames religieuses et paysages culturels dans l'Europe du XIXe siècle*. París: Éditiones Seli Arslan.
- Capitelli, G. (2011). *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*. Roma: Viviani Editore.
- Cárcel, V. (1999). *La Iglesia en la época moderna*. Madrid: Ediciones Palabra. Historia de la Iglesia III.
- Castracane, M. (2021). *Il restauro stilistico delle chiese medievali in Italia II duomo di Milano e le chiese fiorentine*. Roma: Armando Editore.
- Chateaubriand, F.R. (1966). *Génie du christianisme*, vol. 1. Editado por P. Reboul. París: Flammarion.
- Cristi, M. (1886). *Catálogo de la biblioteca i manuscritos de D. Benjamín Vicuña Mackenna*. Santiago: Imprenta Cervantes. Segunda parte.
- «Crónica». (1871). *El Ferrocarril*, Santiago, 7 de enero. Santiago: Biblioteca Nacional Digital de Chile.
- de Paula, A. (2005). «La renovación neoclásica en el sur de América y el real cuerpo de ingenieros». *Investigaciones y Ensayos*, 55, 71-110.
- De Viguerie, J. (1991). *Cristianismo y revolución*. Madrid: Rialp. Décimo suplemento anual a los dos catálogos generales impresos en 1854-60 (1878). Santiago: Biblioteca Nacional.
- Donoso, R. (1961). «La labor educativa y literaria de Samiento en Chile». *Revista Universidad*, 4, 11-24.
- Enríquez, L. (2014). «¿Reserva pontificia o atributo soberano? La concepción del patronato en disputa. Chile y la Santa Sede (1810-1841)». *Historia Crítica*, 52, 21-45.
- Escudero, J.C. (2014). «Influencia educacional de Domingo Faustino Sarmiento en Chile». *Revista Dos Puntas*, 10, 183-203.
- Góngora, M. (1980). «Aspectos de la Ilustración Católica en el pensamiento y la vida eclesiástica chilena (1770-1814)». Góngora, M. (ed.), *Estudios de Historia de las Ideas y de Historia Social*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- González Errázuriz, F.J. (2003). *Aquellos Años Franceses 1870-1900 Chile en la huella de París*. Chile: Taurus.
- González Errázuriz, F.J. (2011). «La otra Francia en Chile: La implantación de congregaciones religiosas de origen francés y su influencia en Chile, en la segunda mitad del siglo XIX». Sánchez, M. (ed.), *Historia de la Iglesia en Chile. Los nuevos caminos: la Iglesia y el Estado*, vol. 3. Santiago: Editorial Universitaria, 86-142.
- Guarda, G. (1997). *El arquitecto de La Moneda Joaquín Toesca 1752-1799. Una imagen del Imperio español en América*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Gutiérrez, R.; Esteras, C. (1993). *Arquitectura y Fortificación. De la Ilustración a la Independencia Americana*. Madrid: Ediciones Tuer.
- Guzmán, F. (2009). *Representaciones del paraíso, retablos en Chile siglos XVIII y XIX*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Guzmán, F. (2012). «L'Arte di Roma nel Cile del XIX secolo. Un elemento delle strategie di rappresentazione dell'identità nazionale. Il caso degli altari». Capitelli, G; Grandesso, S.; Mazzarelli, C. (a cura di), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VII all'Unità (1775-1870)*. Roma: Campisano Editore, 419-30.
- Guzmán, F. et al. (2021). «Roma y la renovación de la imagen y el espacio sacro en Chile durante el siglo XIX». *Historia*, 54(2), 585-617.

- Guzmán, F.; Drien, M. (2019). «Monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre, mecenas, promotor cultural y colecciónista». *Intus-Legere Historia*, 13(2), 26-47.
- Guzmán, F.; Schenke, J. (2020). «Las ideas sobre el arte religioso y la transformación de la Catedral de Santiago durante el siglo XIX». *Bulletin Hispanique*, 112(1), 181-200.
- Heise, B. (1999). *Johann Friedrich Overbeck: das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiografischen Quellen*. Köln: Böhlau.
- Lecler, J. (1960). «Les controverses sur l'Église et l'Etat au temps de la Restauration (1815-1830)». *Revue des Sciences Religieuses*, 34(2-4), 297-307.
- Matsumoto-Best, S. (2003). *Britain and the Papacy in the Age of Revolution, 1846-1851*. Rochester; New York: Royal Historical Society and Boydell Press.
- Méndez Reyes, S. (2004). «La biblioteca de José Víctor Eyzaguirre como fuente para la historia del pensamiento latinoamericano». *Cuadernos Americanos*, 105, 145-53.
- Mera Correa, M. (2014). «Benjamín Vicuña Mackenna: viajero y visionario». *Revista de Historia de América*, 150, 109-60.
- Moisset, J.P. (2010). *Histoire du Catholicisme*. Paris: Flammarion.
- O'Connell; Marvin R. (1984). «Ultramontanism and Dupanloup: The Compromise of 1865». *Church History*, 53(2), 200-17.
- Pallarés, M. (2018). *Templos Católicos Neogóticos: Santiago de Chile 1850-1950*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Prungraud, J. (2008). *Figures littéraires de la cathédrale (1880-1918)*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- Rosas, J., Pérez, E. (2010). «La manzana de la Catedral en el desarrollo de la ciudad de Santiago: dialéctica entre norma formal y episodio notable». *Revista 180*, 26, 16-21.
- Sanhueza, M. (2013). «El viaje a París de Domingo Faustino Sarmiento y Benjamín Vicuña Mackenna: modernidad y experiencia urbana de dos flâneurs hispanoamericanos». *Universum*, 28(1), 203-29.
- Sarmiento, D.F. (1886). *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*. Sin editor, *Obras de D.F. Sarmiento*. Vol. 5. Santiago: Imprenta Gutenberg.
- Serrano, S. (2000). *Vírgenes viajeras. Diarios de religiosas francesas en su ruta a Chile, 1837-1874*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Serrano, S. (2001). «La privatización del catolicismo barroco: y la publicidad del catolicismo moderno. Una mirada a la secularización en el caso chileno». *Atenea*, 484, 43-62.
- Serrano, S. (2003). «Espacio público y espacio religioso en Chile republicano». *Teología y Vida*, 44, 346-55.
- Serrano, S. (2006). «La privatización del culto y la piedad católicas». Sagredo, R.; Gazmuri, C. (eds), *Historia de la Vida Privada en Chile. El Chile Moderno 1840 a 1925*. Santiago: Taurus, 139-55.
- Serrano, S. (2008). *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Tornero, R. (1872). *Chile ilustrado: guía descriptivo del territorio de Chile, de las capitales de provincia i de los puertos principales. Librerías i Ajencias del Mercurio*. <https://doi.org/10.34720/8hda-g296>
- Torrejón, A. (1989a). «Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento y el castellano culto de Chile». *Thesaurus*, 44(3), 534-58.
- Torrejón, A. (1989b). «Domingo F. Sarmiento y las controversias literarias en Chile». *Hispanic Journal*, 10(2), 153-67.
- «Un atentado contra la libertad religiosa en Francia» (1848). *Revista Católica*, Santiago, 27 de julio. Santiago: Biblioteca Nacional Digital de Chile. <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:331553>
- Vergara Quiroz, S. (1985). «Iglesia y estado en Chile, 1750-1850». *Historia*, 20, 319-62.
- Víctor Eyzaguirre, J.I. (1855). *El catolicismo en presencia de sus disidentes*. Volls. 1-2. París: Librería de Garnier Hermanos.
- Vicuña Mackenna, B. (1936). *Páginas de mi diario durante tres años de viaje, 1853-1854-1855*. Sin editor, *Obras completas de Benjamín Vicuña Mackenna*, vol. 2. Santiago: Universidad de Chile.
- Weber, T. (1996). «Gothique et expérience du sacré: l'écho et la profondeur». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité*, 55, 383-94.

Il patrimonio artistico veneziano in epoca asburgica tra dispersione e musealizzazione

Nuove prospettive di ricerca

Arianna Candeago

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This paper addresses the issue of Venetian collecting in the nineteenth century, a field that has been little explored and long influenced by the historiographical paradigm of post-Serenissima decadence. By undertaking a critical re-reading of extant literature and sources, the essay identifies the principal interpretative distortions and persistent methodological gaps in studies in this field. The article then outlines several research lines aimed at problematically reconstructing the phenomenon of collecting, considering private and public forms, the processes of musealisation of artistic heritage, and the impact of the socio-economic and institutional transformations of the Habsburg era.

Keywords Collecting. Venice. Nineteenth century. Habsburgs. Dispersions. Cultural identity. Museums.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Sul collezionismo veneziano nell'Ottocento: lacune storiografiche e limiti interpretativi. – 3 Forme di collezionismo pubblico e privato nel XIX secolo. – 4 Il sistema del collezionismo e della tutela a Venezia nell'Ottocento. – 5 Gli usi del passato e del patrimonio in epoca asburgica e oltre. – 6 Dal porto franco alla ferrovia: modernizzazione e circolazione dei beni culturali a Venezia nell'Ottocento. – 7 Conclusioni.

1 Introduzione

Il collezionismo d'arte ha rappresentato, nel corso dei secoli, un fenomeno sociale e culturale di rilevante importanza, in grado di riflettere le trasformazioni economiche, politiche e culturali di una città. Venezia, con la sua lunga storia di commerci e scambi, non ha certo rappresentato un'eccezione in tal senso, rispecchiando nelle proprie raccolte le alterne fortune della sua secolare vicenda, pur senza mai annichilirsi artisticamente e intellettualmente. Se è vero che nell'epoca della Serenissima il collezionismo visse una stagione d'oro tra le lagune (pur con luci e

ombre), è altrettanto indubitabile che il fenomeno non si esaurì con il crollo della Repubblica, piuttosto mutò nelle proporzioni, nelle forme, negli attori coinvolti e, non ultimo, nelle motivazioni. Nel XIX secolo la città affrontò infatti significativi cambiamenti, che ne stravolsero l'antico volto su più fronti e che resero il collezionismo non solo una questione di status sociale o erudizione, ma anche un aspetto intrinseco della rinnovata identità veneziana nell'era moderna. Tale evoluzione, densa di implicazioni interpretative, merita a nostro avviso specifica attenzione critica.

2 Sul collezionismo veneziano nell'Ottocento: lacune storiografiche e limiti interpretativi

Lo studioso che si accosti alle pubblicazioni dedicate all'Ottocento veneto noterà che ad oggi non è ancora stato strutturato un ragionamento

organico sul collezionismo veneziano del XIX secolo. Nel 2009 Linda Borean e Stefania Mason, introducendo il volume *Il collezionismo d'arte a*



Peer review

Submitted 2025-09-15
Accepted 2025-10-05
Published 2025-12-09



Open access

© 2025 Candeago | CC-BY 4.0



Citation Candeago, A. (2025). "Il patrimonio artistico veneziano in epoca asburgica tra dispersione e musealizzazione". *MDCCC 1800*, 14, 41-56.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2025/01/003

Venezia. Il Settecento, esprimevano il desiderio di proseguire la loro fortunata collana con un testo che raccogliesse ricerche sull'epoca successiva. Tale opera, benché auspicata da innumerevoli specialisti, - è noto - non ha mai visto la luce, marcando di fatto quella netta cesura temporale che implicitamente era stata creata dai precedenti studi di settore e che vedeva nel 1797 o, al massimo, nel primo decennio dell'Ottocento il *terminus ante quem* per le indagini in materia. Prima di loro, titoli fondamentali come *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica* a cura di Marino Zorzi (1988), *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima* di Irene Favaretto (1990), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima* a cura di Bernard Aikema, Rosella Lauber, Max Seidel (2005), o gli scritti di Krzysztof Pomian (es. *Collezionisti, amatori e curiosi: Parigi-Venezia, 16°-18° secolo* (1989)) - per citare i più noti e onnicomprensivi - si erano focalizzati sui fenomeni collezionistici compresi tra XVI e XVIII secolo, spingendosi oltre solo per analizzare gli strascichi dell'epoca d'oro delle raccolte veneziane, vale a dire per parlare della dispersione di quell'inestimabile patrimonio, senza dare un'identità propria alle manifestazioni dell'Ottocento.

Pioneristico e in tal senso dissonante fu il catalogo della mostra veronese *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete, 1814-1866*, curato da Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol e Fernando Mazzocca (1989), che raccolse un gruppo di tre saggi a firma di Attilio Dorigato, Paola Marini e Irene Favaretto in cui si approntava rispettivamente un primo discorso su temi quali la nascita delle raccolte civiche veneziane, la fondazione dei musei in terraferma e le collezioni di antichità e la cultura antiquaria nel Veneto al tempo della dominazione austriaca. Tra i numerosi spunti che i contributi nascondevano, pochi furono quelli che effettivamente vennero colti e sviluppati in maniera sistematica dalle successive generazioni di studiosi, tanto che oggi appunto il quadro è ancora assolutamente frammentario e lacunoso. Va certo notato che negli ultimi decenni si sono compiuti passi significativi nella ricostruzione dei fenomeni collezionistici dell'Ottocento veneziano, con ricerche dedicate a personalità di spicco (es. Massaro 2015; Collavizza 2017; Riva 2020), alla vita di opere scelte, a selezionate realtà museali (es. Pierantoni 2015; Pivato 2016; Salvagnini 2016) o a precisi ambiti di interesse (es. Buonopane, Buora, Marcone 2007), ma queste aspettano di essere ricondotte entro un contesto più ampio e organico, ovvero di essere problematizzate in un'ottica anche interdisciplinare.

Già nel 1977 (37-42) e poi ancora nel 2002 (933-66) infatti Giandomenico Romanelli rilevava come i fatti storici e culturali del XIX secolo fossero stati interpretati anche dalla storiografia più recente attraverso una chiave di lettura pressoché univoca, fondata su una narrazione che poneva l'accento sulla sola decadenza (materiale e intellettuale) di Venezia, o, per usare le sue parole, sulla *paris destruens* della vicenda cittadina. Tale lettura - va postillato - era segnata da pregiudizi e luoghi comuni ereditati dall'epoca in cui le fonti consultate erano state redatte, e riduceva il mercato dell'arte alla sola diaspora delle opere conservate in palazzi e chiese (alienate da cittadini impoveriti o razziate dai governi stranieri) come riflesso di una crisi sociale ed economica ritenuta irreversibile dopo la caduta della Serenissima. Un processo di progressivo declino che avrebbe trovato il suo culmine nello stravolgimento o nella distruzione di antichi edifici, nel vano tentativo di portare a compimento visionari progetti di modernizzazione e industrializzazione della città. Tra i numerosi autori che si alimentarono di questo paradigma distorto citiamo - a conferma di quanto sostenuto da Romanelli - , in ordine cronologico, Agostino Sagredo (1852), Giuseppe Tassini (1885), Daniele Bratti Ricciotti (1911) e, non ultimo, Alvise Zorzi con il suo *Venezia scomparsa* (1972), che sin dal titolo del primo volume (*Storia di una secolare degradazione*) rendeva già evidenti i presupposti della sua ricerca, esplicitati nelle pagine introduttive (Zorzi 1972, 1: 9-14).

Significativo pare sottolineare come tali interpretazioni viziate dalla parzialità si radicarono anche in altri ambiti disciplinari, generando conclusioni estremizzate e talora prive di fondamento. Emblematico il caso di Eduard Hüttinger (1983, 190-1), che nei suoi saggi sulla mitologizzazione di Venezia in epoca romantica giunse addirittura ad individuare nella dispersione delle collezioni d'arte nell'Ottocento una delle cause principali della nascita del *topos* letterario di Venezia *locus melancholicus*, certo eccessiva.

A pregiudicare poi la validità di svariate pubblicazioni specialistiche sul collezionismo veneziano del XIX secolo (soprattutto con riferimento a quelle più datate) concorrono almeno altri due elementi di criticità, riconducibili a pratiche lavorative e a premesse metodologiche e contenutistiche proprie del loro tempo, oggi però superate e non più condivisibili. Va constatato che molti studi si fondano su basi documentarie piuttosto scarse, attingendo spesso acriticamente informazioni da fonti di prima e seconda mano faziose e pregiudiziose, senza una preventiva verifica della loro veridicità o una minima contestualizzazione. Il pensiero corre, a titolo esemplificativo, ai commenti dei

viaggiatori stranieri che alla metà del secolo sottolineavano il depauperamento materiale e culturale di Venezia (descritta addirittura come «ville crépuscolaire» o come «cadavere», cit. in Hüttinger 1983, 190), citati a supporto di una narrazione orientata alla *pars destruens* della vicenda collezionistica veneta. Lungi dal ritenere infondate tali descrizioni, appare lampante come esse siano riprese dai ricercatori senza tener conto dell'immaginario e della sensibilità che le alimentava, ovvero senza considerare che sovente si trattava di visioni romantiche della città, legate cioè in modo significativo a preconcetti formati *a priori* su *topoi* letterari decadentisti (es. Byron, Chateaubriand, Wagner, ecc.).

In secondo luogo, preme appurare che l'approccio di questi primi lavori è tendenzialmente di tipo monodisciplinare, escludendo apporti altrimenti significativi da ambiti diversificati che concorrerebbero a far interagire i fenomeni collezionistici con il più ampio contesto storico,

sociale ed economico, ambiti in cui - va detto - negli ultimi decenni sono stati compiuti passi significativi. Esse mancano infatti di una lettura contestualizzata e contestualizzante, che consentirebbe *in primis* di superare la rappresentazione semplificata della società del tempo su cui si imperniano molti scritti (spesso dicotomizzata tra ex patrizi impoveriti e nuovi borghesi arricchiti) e di ragionare per sottogruppi sociali (stranieri residenti, turisti, funzionari di Stato, ecc.), ognuno caratterizzato da dinamiche interne proprie.¹ *In secundis* permetterebbe di abbandonare la prospettiva statica, quasi atemporale, che alimenta questi studi, i quali si fondano su un'immagine falsata dell'Ottocento veneziano, interpretato come secolo monolitico e non come l'epoca travagliata e dinamica che fu, nel suo susseguirsi di governi stranieri, lotte risorgimentali e processi di unificazione nazionale e nel suo oscillare tra eredità storica e modernizzazione.

3 Forme di collezionismo pubblico e privato nel XIX secolo

Il primo passo da compiere verso la costruzione di un panorama davvero esaustivo e attendibile del collezionismo veneziano nel XIX secolo è rappresentato dalla necessità di fotografare non solo la *pars destruens* della vicenda, ma anche la *pars costruens*, dandole una certa organicità. Se è innegabile che il fenomeno delle dispersioni abbia segnato in maniera significativa quest'epoca, pare altrettanto lampante che si verificarono pure episodi di segno opposto, con personalità e istituzioni che seppero intercettare e convogliare il patrimonio superstite (e non solo) verso forme di raccolta altre rispetto alla tradizione, sfruttando a proprio favore le particolari condizioni del momento.

Studi approfonditi merita sicuramente il collezionismo privato, che sopravvisse in città grazie a figure e gruppi sociali abbastanza variegati, della cui attività resta traccia innanzitutto nelle fonti a stampa, nei cataloghi, nelle guide e nei diari di viaggio dell'epoca. Testi come *Venezia e le sue lagune* (1847)² e

Cento palazzi fra i più celebri di Venezia sul Canalgrande e nelle vie interne dei sestieri di Gianjacopo Fontana (1865) ci consegnano infatti un prezioso (per quanto generico) spaccato sulle collezioni d'arte e antichità presenti a Venezia alla metà dell'Ottocento, confermato anche dalle note più tarde di Francesco Fapanni (1887-89) e Cesare Augusto Levi (1900). Il primo volume, in particolare, redatto con grande accuratezza in occasione del IX Congresso degli scienziati italiani, registra un numero significativo di raccolte, lasciando intravedere come in laguna coesistessero a tale data plausibilmente forme diversamente sfaccettate di collezionismo, riflesso di attori altrettanto poliedrici.

Un primo gruppo è certamente rappresentato dalle collezioni appartenenti alle famiglie dell'ex nobiltà - oltre una dozzina, di dimensioni variabili -, le quali, adattandosi ai profondi sconvolgimenti del post-Serenissima, seppero preservare i loro patrimoni artistici, seppur ridimensionati. Ne sono esempi le collezioni Giovannelli di Santa

¹ Si segnalano, a titolo esemplificativo, le recenti ricerche di Valeria Paruzzo sulla raccolta di Karl Roner von Ehrenwerth e il collezionismo delle élite straniere nella Venezia asburgica, che attendono di essere pubblicate. Spunti di riflessione interessanti giungono indirettamente anche dai lavori di Valentina Dal Cin (2019; 2021) sulle modalità di autorappresentazione delle classi dirigenti in epoca napoleonica, oltre che da varie pubblicazioni di storia moderna e sociale (cf. nota 6).

² *Venezia e le sue lagune* 1847 e, in particolare, Zanotto 1847 e Veludo 1847. Il testo, al pari di analoghe opere a stampa dell'epoca, non descrive nel dettaglio le opere conservate nei palazzi. Tali informazioni possono essere più facilmente desunte dai diari di viaggio (es. Otto Mündler e Charles Eastlake), o dagli epistolari.



Figura 1 F.lli Alinari, *Ritratto di giovane uomo* di Antonello da Messina della collezione Giovannelli. Secondo quarto XX secolo. Positivo, gelatina ai sali d'argento, Roma, ICCD, Gabinetto Fotografico Nazionale, Archivio del Ministero della Pubblica Istruzione, inv. MPI6076540. Riproduzione su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione - Mi

Fosca [figg. 1-2],³ Querini Stampalia⁴ e Barbarigo 'dalla Terrazza' [fig. 3],⁵ che riuscirono ad essere traghettate nel XIX secolo e a essere fissate nelle parole e nei disegni di visitatori stranieri e conoscitori, salvo finire comunque smembrate nella seconda metà dell'Ottocento.

Accanto a esse, Zanotto (1847) e Veludo (1847) riportano la presenza di un nutrita stuolo

di collezioni di origine più recente, nate dalla passione per l'arte e/o l'antiquaria di personaggi non necessariamente veneziani e di diversa estrazione sociale, avvicinatisi al mercato per diletto o tornaconto economico. Tra i primi, si annoverano figure titolate come il barone Francesco Galvagna (1773-1860), che abitava in palazzo Savorgnan a San Geremia e possedeva opere di Schiavone, Giambellino e altri maestri italiani e stranieri (Pierantoni 2015); o il barone Antonio Mulazzani (1774-1848), ufficiale del governo asburgico che aveva tele di Tiziano, Cima, Lotto, Pordenone, Vivarini, Perugino; o Carolina Ferdinanda Luisa di Borbone (1798-1870), duchessa di Berry, che disponeva di una ricchissima galleria nel suo palazzo, già Vendramin Calergi, a San Marcuola. Venivano poi ricordate con lode le collezioni dei pittori Natale Schiavoni (1777-1858) in palazzo Giustinian a San Pantalon, dove erano state radunate diverse tele provenienti da chiese sopprese (Ievolella 2001); di Michelangelo Barbini (1780-1843), poi accorpata con quella Breganze, in palazzo Manin a San Salvador (circa duecentonovanta dipinti) (Collavin 2012); e di Domenico Acquaroli (1825-1900) a San Girolamo. Accanto, le collezioni dei nuovi borghesi, come Girolamo Manfrin che occupò palazzo Venier alle Guglie (Borean 2018) o il cavalier Giuseppe Reali, presidente della Camera di Commercio; e, non ultime, quelle di religiosi come l'abate Bernardo Vianello e dei cittadini Pietro Domenico Tironi (1796-1853), appassionato di vetri antichi di Murano (Acanfora 2019), Francesco Zanetti, interessato a cammei e pietre incise, e Odoardo Chems in palazzo Corner Spinelli. Tra le gallerie di mercanti, infine, compaiono quelle di Consiglio Ricchetti in palazzo Marcello alla Maddalena, con opere di Tiziano, Francesco Salviati e sculture antiche del Museo Nani (Levi 1900, 255; Zorzi 1988, 160) [fig. 4]; o quella del nobile Giovanni Querci della Rovere (1770-1865) (Paruzzo 2024).

3 Lauber 2009b, 272, con bibliografia precedente. Nel corso dell'Ottocento Andrea *quondam* Giuseppe (1783-1860) prima e il figlio Giuseppe († 1886) poi sono i proprietari di una collezione che conta una settantina di dipinti e oggetti d'arte e antichità di varia natura, in parte ereditati dagli avi, in parte acquistati dai Contarini di San Beneto, in parte acquistati sul mercato. Ricordano le fonti che essa annovera opere come la *Tempesta* di Giorgione, la *Madonna con il Bambino* di Giovanni Bellini e il *Sacrificio di Isacco* di Johann Liss (Venezia, Gallerie dell'Accademia); il *Ritratto di giovane uomo* attribuito ad Antonello da Messina e *Lo svenimento e Il gioco della pentola* di Pietro Longhi (Washington, National Gallery of Art); oltre a dipinti di de' Pitati, Schiavone, Veronese, Rubens e numerosi nordici. La progressiva dispersione della collezione avvenne a partire dai tardi anni Ottanta, con la morte dell'ultimo erede.

4 Trevisan 2009, con bibliografia precedente. Il palazzo di San Zaccaria nel XIX secolo ospitava accanto a una nutrita biblioteca, una galleria di dipinti, un medagliere e altri oggetti d'arte. A gestirli fu in buona parte Giovanni Querini Stampalia (1799-1869), che radunò il patrimonio artistico rimasto dopo le vendite attuate dal padre nel 1808 e lo accrebbe con acquisti e commissioni. Per volontà testamentaria, alla sua morte le proprietà divennero d'uso pubblico.

5 Lauber 2009a, 246-7; Bergdolt 2012, 74-89, in particolare 82-9. Con oltre tre secoli di storia alle spalle, la collezione dei Barbarigo di San Polo andò incontro allo smembramento solo a partire dal 1850, quando la scomparsa dell'ultimo discendente (Giovanni *quondam* Alvise) diede avvio alle contrattazioni di vendita tra Nicolò Giustinian erede della famiglia e lo zar Nicola I di Russia. La fisionomia della collezione - già ricordata nei primi decenni dell'Ottocento come «galleria preziosa» per la qualità dei pezzi, tra i migliori in Venezia (cit. in Lauber 2009a, 246) - viene fissata in un elenco redatto da Giovanni Carlo Bevilacqua (1845), il quale cita centodue dipinti, tra cui tele di maestri veneti del Rinascimento (Tiziano *in primis*, Palma il Vecchio, Palma il Giovane, Tintoretto, Veronese) e del Seicento, e pittori nordici.

Benché parecchi di questi personaggi siano stati oggetto di studio in anni recenti, molto resta ancora da fare per realizzare una mappatura capillare delle collezioni veneziane dell'Ottocento e per stilare una descrizione (per quanto possibile) puntuale del loro contenuto, su cui le fonti a stampa più note non sempre si soffermano. Questo passaggio consentirebbe infatti di ragionare sulla natura eterogenea di questi nuclei (diversi per dimensioni e composizione) e dei loro artefici, e di approntare un discorso trasversale su temi quali tendenze del gusto e allestimenti, filoni assai frequentati dagli studiosi delle epoche antecedenti. In tal senso, nuove informazioni possono giungere, oltre che da un attento riesame dei materiali sopraccitati, dallo spoglio di quotidiani e riviste (Bernabei 2003), e soprattutto dalle fonti manoscritte, *in primis* archivi privati (cf. Terenzoni, Viero 2020) e notarili, ed epistolari (cf. Collavizza 2017), utili, quest'ultimi, soprattutto a ridisegnare le reti di relazioni su cui ancora nell'Ottocento si fonda il mercato artistico. Inoltre, un censimento più puntuale delle collezioni veneziane permetterebbe di approntare un'analisi di tipo quantitativo e di considerare, dati alla mano, variabili come il numero e tipo di oggetti acquistati, la provenienza degli autori, la formazione culturale e la distribuzione socio-economica dei collezionisti, le dinamiche di mercato, ecc.: una premessa certo utile per istituire confronti tra diversi periodi cronologici (es. pre e post caduta della Serenissima, dominazioni austriache, periodo pre e post-unitario), tra differenti aree geografiche, tra ceti e, non ultimo, tra distinte tipologie di oggetti (es. dipinti, antichità, arti decorative).

Questo approccio metodologico potrebbe poi rivelarsi adeguato a misurare l'effettiva portata del fenomeno delle dispersioni del patrimonio nel dopo Repubblica, ovvero a discutere il reale rapporto esistente tra opere partite e trattenute, ancora oggi sbilanciato verso la *pars destruens*. In tale ottica, l'analisi va certo ampliata ad includere anche il contraltare per così dire 'pubblico' del collezionismo veneziano, che nell'Ottocento ebbe un ruolo incisivo nella salvaguardia delle antiche collezioni del patriziato e nella loro trasformazione in strumenti di studio condivisi. Accanto a istituzioni secolari come la Biblioteca di San Marco (Zorzi 1987), si fecero spazio infatti durante il XIX secolo l'Accademia di Belle Arti (riformata per volontà del governo francese a luogo di formazione delle nuove generazioni di artisti) (Salvagnini 2016), la Pinacoteca Manfrediniana (1829) (Marchiori 2008), il Museo Correr (1836) (*Una città e il suo museo* 1988) e il Museo Vetrario di Murano (1861), che divennero di fatto depositari della memoria materiale della città negli anni a seguire. Nati spesso per volontà di lungimiranti



Figura 2 Carlo Naya, *Madonna con il Bambino* di Giacomo Francia della collezione Giovannelli. Secondo quarto XX secolo. Positivo, gelatina ai sali d'argento. Roma, ICCD, Gabinetto Fotografico Nazionale, Archivio del Ministero della Pubblica Istruzione, inv. MPI147324. Riproduzione su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione - MiC

cittadini (es. il marchese Federico Manfredini, gli abati Teodoro Correr e Vincenzo Zanetti), questi musei vennero progressivamente arricchiti di numerosi lasciti istituiti da personalità di spicco dell'élite locale, che sul loro esempio cercarono di evitare la dispersione di quanto avevano radunato in vita e di metterlo a disposizione della collettività per plasmare la nuova identità veneziana. Emblematici i casi di Girolamo Ascanio Molin (Candeago 2021) e di Girolamo Contarini, ex patrizi che morendo legarono le loro ricche quadrerie di famiglia all'Accademia e altri beni alla Marciana (Zorzi 1987, 381, 383, 391); o, più tardi, di Emmanuele Cicogna e Domenico Zoppetti (Lugato, Tonini 1998), che lasciarono i loro averi al Museo Correr. Parallelamente queste istituzioni, dirette da figure di elevata caratura (si pensi a Pietro Bettio o Giuseppe Valentinelli per la Marciana, o a Leopoldo Cicognara e Antonio Diedo per l'Accademia) si adoperarono attivamente per intercettare pezzi di pregio in vendita sul mercato o per attirare a sé le numerose opere indemaniate dal governo napoleonico che ancora giacevano abbandonate nei depositi della città, sull'onda dei dispacci del viceré Arciduca



Figura 3 Joseph Nash, *Lo studio di Tiziano in Palazzo Barbarigo*. 1843. Litografia [in Lake Price 1843]

Ranieri (1838) che stabilivano come i quadri di maggior pregio potessero essere ceduti a «Pubblici stabilimenti nelle Province venete» «per ornamento e istruzione». Fu così che nel 1817 monsignor Pietro Steffer fece assegnare quarantotto dipinti al Seminario Patriarcale e nel 1839 Bettio ne fece affidare addirittura centotredici alla Biblioteca Marciana in Palazzo Ducale (Zorzi 1972, 1, 117), dando vita a realtà che, per quanto note, si fa tuttora fatica ad inquadrare appieno nell'Ottocento. Gli stessi archivi interni di questi musei serbano ancora molti materiali inediti e certo spendibili sotto vari punti di vista. Ne sono un esempio le ricerche di Pivato (2016) sugli albori del Museo Correr, che lasciano intravedere le enormi potenzialità della gran messe di incartamenti accumulata dall'istituzione in decenni di gestione, la cui catalogazione è appena agli albori. O il convegno di studi su Giuseppe Valentinelli tenutosi nel novembre 2024 a Venezia (*Un patrimonio da salvare. Persone, opere, contesti a Venezia al tempo degli Asburgo*), che ha evidenziato la ricchezza di informazioni

contenute negli epistolari dei direttori della Biblioteca Marciana, in larga parte trascurati. O, non ultimi, gli studi di Sara Filippin (2014; 2015) dedicati alla riproduzione fotografica delle opere d'arte a Venezia tra Otto e Novecento, che fanno luce sui possibili usi degli archivi fotografici, affollati di positivi e negativi utili a ricostruire provenienze, storia conservativa e restauri di molte opere acquisite o semplicemente stimate dai musei, nonché notizie sugli allestimenti storici.

È infine interessante notare come, accanto a contesti e figure di spicco, le fonti registrino una moltitudine di episodi e personalità 'minori', la cui azione, seppur non decisiva sulla scena veneziana, appare sintomatica della sussistenza di una sensibilità condivisa a più livelli sociali e proattiva verso il patrimonio artistico-culturale, che merita ancora attenzione. Citiamo, a titolo esemplificativo, il caso di monsignor Pietro Pianton (1775-1864), ex frate carmelitano scalzo assurto ad alte cariche politiche ed ecclesiastiche, che negli anni Quaranta comprò in asta o si fece regalare dalle autorità numerosi frammenti architettonici

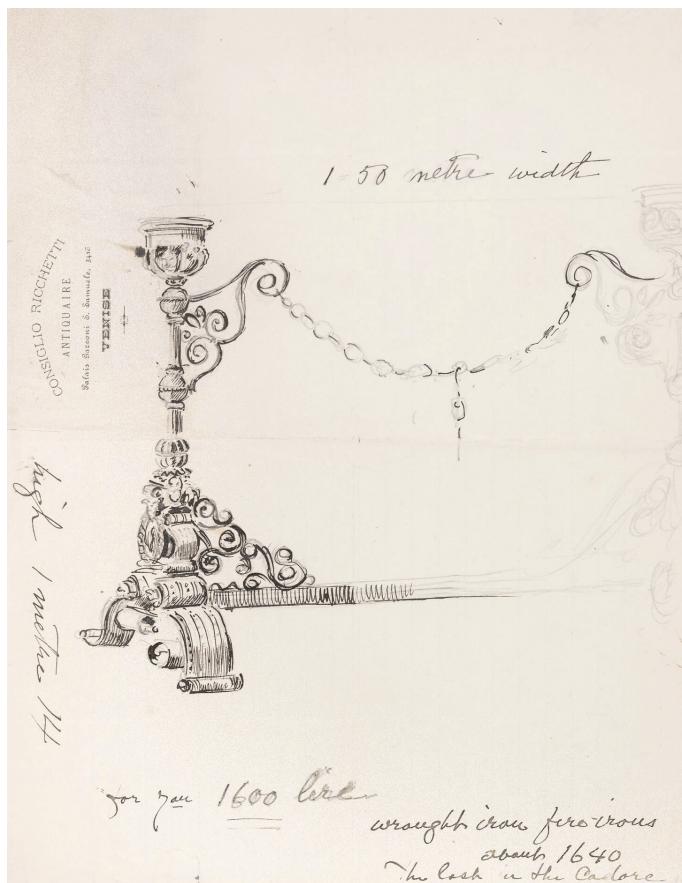


Figura 4
Ralph Wormeley Curtis, Alari da camino in vendita presso l'antiquario Consiglio Ricchetti, 1896.
Graffite e inchiostro su carta. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. ARC.001246

e scultorei, con cui abbellì un'abazia fatiscente di sua competenza, che restaurò radicalmente. Tra i materiali che riuscì a procurarsi, due altari della soppressa chiesa della Convertite, le spalliere e i sedili marmorei di San Mattia di Murano, il monumento Malipiero della chiesa di Santa Maria Maggiore e la statua della Vergine di Bartolomeo Bon della Scuola della Misericordia (Zorzi 1972, 1, 117).

O il caso dell'abate Daniele Canal, che grossomodo negli stessi anni acquistò cinque altari della chiesa di Santa Maria Maggiore, un altare della chiesa di San Gemignano, il pavimento della chiesa dei Santi Biagio e Cataldo della Giudecca per poter restaurare e riaprire al culto la depredata chiesa di Santa Maria del Pianto (cf. Zorzi 1972, 1: 117, 119-20).

4 Il sistema del collezionismo e della tutela a Venezia nell'Ottocento

Nell'ottica di conferire al collezionismo veneziano dell'Ottocento un'identità propria, svincolata cioè da sovrastrutture di ascendenza repubblicana,

sembra necessario affrontare una serie di questioni che emergono dall'analisi del quadro sin qui delineato.

4.1 Pratiche collezionistiche e trasformazioni socioeconomiche

Con riferimento al collezionismo privato - si è detto - è innanzitutto auspicabile tentare di tracciare un profilo delle personalità che furono attive a Venezia nel XIX secolo, indagando allo

stesso tempo gli aspetti della loro vicenda sia biografica che collezionistica. La crescente diversificazione degli attori che si registra sulla scena lagunare in questi anni invita, in particolare,



Figura 5 Marco Moro, *La Biblioteca di San Marco in Palazzo Ducale*. Litografia a colori [in Zanotto 1856]. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 146 D 2 (Ex Strenne). Riproduzione su concessione del Ministero della Cultura – Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia

a esplorare senza preconcetti tempi, forme e ragioni del loro raccogliere, valutando se tali figure siano riconducibili a comuni denominatori determinati per esempio da contingenze storiche, fattori culturali, percorsi formativi o condizioni socioeconomiche. In altri termini, si tratta di comprendere se sia legittimo parlare di 'collezionismo' al singolare o, più opportunamente, di 'collezionismi' nella Venezia ottocentesca. In questa prospettiva è imprescindibile misurarsi con i più recenti studi di storia moderna ed economica che profilano comportamenti e dinamiche delle diverse classi sociali⁶ e soprattutto con le ricerche di storia sociale rivolte alle modalità di autorappresentazione dell'ex patriziato e della nuova borghesia cittadina (Dal Cin 2019; 2021), scevre - e questo è importante - di proiezioni anacronistiche.

È questione assodata che dopo il Congresso di Vienna (1815) si ridefinirono le strutture statuali

e le forme di aggregazione sociale, e che nacquero modi di vita profondamente diversi rispetto a quelli della Repubblica, con ricadute sull'intero corpo cittadino. La società veneziana dell'Ottocento fu infatti segnata da una mobilità inedita, da nuove professioni e funzioni amministrative, dall'affermarsi di ceti mercantili e imprenditoriali spesso estranei alla tradizione patrizia, nonché dalla presenza sempre più incisiva di stranieri residenti e visitatori. Alla luce di tale scenario, risulta cruciale interrogarsi sulla continuità o discontinuità tra vecchia e nuova classe dirigente nelle pratiche di autorappresentazione, e sul ruolo che in questo ebbe l'atto collezionistico. Viene infatti spontaneo chiedersi se il nascente ceto imprenditoriale, nel dare vita a proprie raccolte d'arte, si limitò ad adottare esteriormente simboli di antiche dignità nel tentativo di legittimare la sua ascesa - in una dinamica per certi versi analoga a quella dei patrizi aggregati 'per soldo' durante

⁶ Zannini 1999; Gottardi 2001; 2002; Derosas 1988; Viggiano 2001; Laven 2010.



Figura 6 Vincenzo Chilone, *Il ritorno dei cavalli di San Marco*. 1815. Olio su tela. Collezione privata

la Serenissima, pur con le dovute distanze –, o se dietro al gesto collezionistico si celassero ragioni più profonde e peculiari, legate a nuove forme di identità sociale e culturale. Parallelamente, sarebbe utile comprendere se le famiglie dell'ex nobiltà perpetuarono modelli collezionistici di antico regime, o se piuttosto le loro pratiche si adattarono al loro ridimensionato peso, in un atteggiamento non meramente passivo, ma capace di ridefinirsi in funzione del nuovo contesto.

Un'indagine su questi aspetti aprirebbe ulteriori prospettive di ricerca, altrettanto feconde. In primo luogo, occorrerebbe interrogarsi sul ciclo di vita delle collezioni, verificando in che misura i mutamenti sociali abbiano condizionato i processi di formazione,

dispersione e trasmissione dei patrimoni, fino all'eventuale passaggio in ambito pubblico, anche alla luce della scomparsa di vincoli giuridici come il fedecomesso. Non meno rilevante sarebbe analizzare l'ordinamento interno delle collezioni (Borean 2019), nella consapevolezza che le scelte espositive e classificatorie riflettono non soltanto disponibilità economiche, ma anche strategie di autorappresentazione e posizionamento rispetto a nuovi modelli culturali (Candeago 2024). Infine, un ulteriore ambito d'indagine potrebbe riguardare la questione dell'accessibilità: stabilire cioè se e in che misura le collezioni rimasero confinate alla sfera privata o se, al contrario, si aprirono a forme di fruizione più ampia, assumendo così un ruolo attivo nella vita culturale cittadina.

4.2 Dal patrimonio disperso alle collezioni: mercanti e antiquari

Non meno rilevante appare l'inquadramento delle diverse figure e attività che sopravvissero o si affermarono a Venezia quale diretta conseguenza della massiccia mobilità di oggetti seguita alla caduta della Serenissima, innescata ora dalle soppressioni di confraternite e ordini religiosi, ora dal crollo delle fortune patrizie, ora dai successivi processi di modernizzazione

urbana. La necessità di gestire l'ingente quantità di beni immessi sul mercato favorì infatti la permanenza e il rafforzamento di una fitta rete di commercianti e antiquari, che ebbero un ruolo cruciale nel traghettare i patrimoni di antiche chiese e palazzi verso nuove collezioni private o istituzioni emergenti. Figura emblematica in questo senso è Antonio Sanquirico, il più noto

tra gli antiquari, celebre per aver insediato la propria bottega nella soppressa Scuola Grande di San Teodoro a Rialto, dove si poteva ammirare un'offerta vastissima di quadri, sculture, armi, porcellane, monete, medaglie e altri oggetti di pregio, provenienti da raccolte patrizie di grande prestigio (es. Molin, Nani). Accanto al suo nome e a quello di altri grandi commercianti, le carte d'archivio e i cataloghi di vendita restituiscono tuttavia una costellazione di mercanti meno noti, spesso sfuggiti alla memoria storica, che rappresentarono però attori fondamentali del mercato lagunare, veri mediatori tra patrimonio disperso e nuove raccolte, la cui ricostruzione resta ancora largamente da compiere.

Un contributo significativo in questa direzione è stato recentemente offerto da Valeria Paruzzo, che ha studiato i mercanti d'arte professionisti attivi a Venezia in epoca asburgica, tracciandone cronologie e modalità di insediamento.⁷ Restano tuttavia ampi margini di approfondimento, specialmente per quel che concerne la circolazione della antichità (Bernardello 2012-13). In questo quadro i fondi dell'Archivio Storico della Camera di Commercio di Venezia si configurano come una risorsa di straordinaria importanza, ancora

in larga parte inesplorata (Zago 1964). I registri delle imprese e delle ditte permettono ad esempio di quantificare la presenza e la consistenza del settore antiquariale; le licenze di esportazione e le pratiche doganali restituiscono un quadro delle dinamiche di circolazione e dei vincoli normativi; la corrispondenza e i fascicoli relativi all'attività dei commercianti consentono di ricostruire reti di relazione, strategie economiche e meccanismi di intermediazione; le pratiche edilizie e le registrazioni commerciali documentano invece la geografia materiale del mercato, con l'individuazione di botteghe, magazzini e spazi espositivi. Infine, atti relativi a donazioni, lasciti o rapporti con istituzioni pubbliche aprono scenari preziosi sulla transizione di beni privati in collezioni civiche, gettando nuova luce sulla formazione del patrimonio museale veneziano. Accanto, gli epistolari, offrono uno strumento privilegiato per indagare le strategie comunicative dei mercanti d'arte, rivelando come essi si percepissero e si rappresentassero nella società e nel mercato, come negoziassero la propria identità culturale e professionale e come costruissero relazioni di fiducia con collezionisti, artisti e istituzioni.

4.3 I musei veneziani tra tutela, studio e memoria cittadina

Con riferimento al collezionismo pubblico, è ormai acquisito che i musei veneziani del XIX secolo assunsero funzioni che andavano ben oltre la dimensione didattica o la semplice raccolta antiquaria, configurandosi come veri e propri centri di tutela e studio del patrimonio locale. Essi divennero spazi di produzione di conoscenza, capaci di ridefinire il rapporto tra patrimonio e società, sostenendo l'affermazione di un approccio più scientifico e sistematico al bene storico-artistico. Tale processo, che affondava le sue radici nelle pratiche erudite di fine Settecento, trovò nell'Ottocento nuove forme di concretizzazione attraverso la codificazione di metodologie più rigorose, sostenute dall'attività di figure di alto profilo. Si delinearono così nuove professionalità e nuovi strumenti, grazie anche al confronto (diretto e/o epistolare) con istituzioni italiane ed europee considerate modello, e si consolidarono le basi di una museologia intesa come disciplina autonoma. In tali frangenti, repertori, inventari e cataloghi assunsero così un ruolo centrale: non solo mezzi tecnici per ordinare collezioni eterogenee, ma anche dispositivi culturali in grado di sancire

l'autorità scientifica delle istituzioni pubbliche, distinguendole nettamente dal collezionismo privato e dal mercato antiquariale.

Emblematico in questo senso è il caso della Biblioteca Marciana e della figura di Giuseppe Valentinelli (1805-1874), erudito e bibliotecario che seppe coniugare rigore filologico e sensibilità antiquaria con le esperienze maturate nei suoi viaggi in Spagna, Paesi Bassi e Austria, contesti nei quali ebbe modo di osservare da vicino pratiche avanzate di catalogazione e ordinamento [fig. 5]. Posto di fronte alla gestione di un patrimonio vastissimo e disomogeneo, frutto di stratificazioni secolari e di nuove acquisizioni spesso prive di criteri scientifici, Valentinelli operò su due versanti complementari: da un lato, si dedicò con sistematicità alla redazione di repertori e cataloghi di volumi, codici e raccolte archeologiche, restituendo ordine e intelligibilità a un materiale eterogeneo; dall'altro, elaborò riflessioni teoriche che affrontavano il problema della catalogazione in chiave metodologica, con un'attenzione pionieristica ai principi di oggettività e sistematicità (De Longis 2020). La sua azione, collocata all'incrocio fra erudizione,

⁷ Paruzzo 2023. Si segnala, per completezza, anche la tesi di dottorato della stessa autrice, che tuttavia non è ancora consultabile.

filologia e gestione istituzionale, segnò una tappa decisiva nella trasformazione delle raccolte veneziane in patrimoni concepiti come fonti di ricerca e strumenti di conoscenza.

Sfide analoghe interessarono anche altre istituzioni cittadine, tra cui il Museo Correr, che nel corso dell'Ottocento si configurò come uno snodo cruciale per la conservazione e la valorizzazione della memoria storica veneziana, soprattutto dopo il periodo risorgimentale (Tonini 2018).

Sebbene meno esplorato dalla storiografia rispetto ai casi romano e fiorentino, il contesto lagunare offre ancora margini notevoli di

approfondimento. Gli archivi dei musei veneziani, spesso poco indagati e talvolta ancora in fase di ordinamento, così come la corrispondenza degli impiegati costituiscono infatti una risorsa preziosa per ripercorrere dall'interno la genesi di pratiche museologiche che segnarono il passaggio da un collezionismo di eredità aristocratica a istituzioni pubbliche dotate di strumenti scientifici. Un'indagine sistematica di tali fonti permetterebbe poi di approntare una lettura in chiave comparativa, consentendo di collocare l'esperienza veneziana entro il più ampio panorama europeo del XIX secolo.

5 Gli usi del passato e del patrimonio in epoca asburgica e oltre

Un terzo ordine di considerazioni riguarda il periodo asburgico e il rapporto che i diversi attori della scena cittadina instaurarono con il patrimonio artistico dell'ex Serenissima, o, meglio, i molteplici usi che del passato vennero fatti da Veneziani e Austriaci. Come si è visto, all'indomani dell'insediamento del governo imperiale si moltiplicarono le iniziative di salvaguardia delle opere d'arte: da un lato quelle promosse da privati cittadini e istituzioni museali, impegnati a dare vita a nuove raccolte o a consolidare quelle esistenti; dall'altro quelle del governo, che si adoperò per riportare in città almeno una parte dei beni trafugati dai Francesi. Benché apparentemente animate da una medesima volontà di tutela dell'identità veneziana, queste dinamiche sembrano in realtà legate a interessi molto diversi, che andrebbero certo approfonditi, perché capaci di rivelare quanto complesso fosse il rapporto tra patrimonio, identità e potere in una città segnata dalla fine della sua indipendenza.

Con riferimento alla cittadinanza veneziana - già provata dall'esperienza napoleonica e ormai consapevole del tramonto irreversibile della Serenissima - si ha l'impressione che la conservazione e la valorizzazione dei propri monumenti e delle proprie raccolte costituisse uno strumento per arginare la dispersione del patrimonio e, al contempo, per costruire una memoria condivisa della città. Non a caso, nella prima metà dell'Ottocento intellettuali e istituzioni culturali si adoperarono per storicizzare il passato repubblicano e per inscriverlo in una narrazione identitaria, che divenne sempre più cruciale nel contesto delle lotte risorgimentali. La produzione editoriale che fiorì in questi anni - *in primis* gli opuscoli pensati per indagare oggetti di origine locale - ne è una riprova: essa non rispondeva soltanto a un intento erudito o antiquario, ma si configurava come strumento di divulgazione e di mobilitazione culturale, funzionale a rinsaldare

il legame tra la comunità e i simboli della sua grandezza passata.

Sul versante opposto, pare invece lampante come il governo asburgico impiegò il patrimonio veneziano in chiave politica, adottando pratiche che possono essere lette come veri e propri atti di propaganda. Emblematici sono episodi come il rientro dei cavalli di San Marco [fig. 6] (Catra 2017) o il ricollocamento del leone alato in Piazzetta, che non a caso inauguraron la seconda dominazione, o ancora il riposizionamento di varie opere d'arte di pregio nelle loro sedi originarie (Zorzi 1972, 112): gesti che puntavano a legittimare il potere imperiale appropriandosi di simboli fortemente connotati come emblemi della venezianità. Sembra infatti ben più di una coincidenza il fatto che questa attenzione non venisse estesa ad una moltitudine di pezzi meno celebri, che continuaron per contro ad essere confiscati e depredati dal governo per tutta la durata della dominazione (Sciarrà 2020). Questa operazione è evidente andasse di pari passo con quella che Giandomenico Romanelli ha definito «politica del monumento» (1983, 154), ossia un programma di interventi celebrativi - dall'erezione del monumento a Canova al cenotafio di Tiziano ai Frari (Collavizza, Catra, Pajusco 2017) - volto a inscrivere nella città una memoria pubblica selettiva, capace di evocare le glorie passate mentre, paradossalmente, ribadiva la fine di quell'epoca.

Questa duplice dinamica - la spinta identitaria dei Veneziani e l'uso politico degli Asburgo - rivela quanto il patrimonio fosse al centro di un campo di tensioni in cui si intrecciavano esigenze culturali, istanze civiche e strategie di governo. Le potenzialità di ricerca in questo ambito restano notevoli: l'analisi comparata delle fonti archivistiche, dalle carte delle istituzioni museali alla pubblicistica coeva, fino alla documentazione amministrativa asburgica, consentirebbe di ricostruire non solo

le modalità concrete di gestione e circolazione dei beni, ma anche i processi simbolici e politici che li accompagnarono. In questa prospettiva, lo studio del patrimonio veneziano nell'Ottocento

può diventare una chiave privilegiata per leggere le relazioni tra memoria storica, identità collettiva e potere politico nel cuore del XIX secolo europeo.

6 Dal porto franco alla ferrovia: modernizzazione e circolazione dei beni culturali a Venezia nell'Ottocento

Nel più ampio quadro di modernizzazione economica che caratterizzò Venezia nell'Ottocento (Bernardello 2002; Fontana, Trevisan 2020; Woolf 2002), risulta fondamentale interrogarsi sull'impatto che ebbero alcuni processi strutturali di lungo periodo, quali l'istituzione del porto franco, la costruzione e l'ampliamento delle infrastrutture ferroviarie e marittime e, più in generale, l'introduzione di nuovi sistemi di trasporto. Questi fattori, tradizionalmente analizzati soprattutto in prospettiva economica e commerciale, meritano di essere messi in relazione con le dinamiche del collezionismo e con la circolazione dei beni artistici e antiquariali.

Il porto franco, attivo dal 1830, rese la città un nodo strategico del commercio internazionale (Costantini 1990), favorendo l'afflusso di merci pregiate, opere d'arte e antichità, ma anche il loro deflusso verso altri mercati europei ed extraeuropei. Venezia si configurò così non soltanto come luogo di accumulo e arricchimento di collezioni locali, ma anche come piattaforma di redistribuzione, da cui i beni potevano essere smistati e immessi in circuiti globali e più remunerativi. Tale duplice funzione contribuì di certo a rendere più fluida e dinamica la circolazione del patrimonio artistico, collocando Venezia in una rete di scambi che ne ridisegnò una volta di più il ruolo culturale ed economico, su cui va fatta luce (Falcomer 2024).

Parallelamente, la costruzione della ferrovia Venezia-Padova-Milano (1842) e il progressivo ammodernamento dei trasporti marittimi dovettero facilitare la mobilità di collezionisti, mercanti, artisti e viaggiatori, accelerando la circolazione delle opere e l'aggiornamento del gusto. La città entrava così in contatto più rapido e costante con le correnti culturali internazionali, e i collezionisti veneziani iniziarono a includere nei propri patrimoni opere e oggetti di provenienze più varie rispetto al passato.

A questo si aggiunge il ruolo crescente del turismo, che a partire dalla metà del secolo divenne un fattore sempre più incisivo nella vita cittadina (Zannini 2002). La maggiore accessibilità garantita

dalla ferrovia e dai battelli a vapore trasformò Venezia in una delle mete privilegiate del turismo culturale europeo. L'afflusso di visitatori non solo generò nuove economie legate all'accoglienza, ma alimentò anche il mercato antiquariale, favorendo la produzione e la circolazione di *souvenirs* e, al contempo, accrescendo l'interesse per le opere antiche conservate in chiese, palazzi e collezioni private.

In questo intreccio di fattori si aprono prospettive di ricerca ancora largamente inesplorate. Per comprendere meglio le dinamiche che plasmarono il mercato dell'arte e il collezionismo veneziano nell'Ottocento, sarebbe utile tornare a frequentare alcune fonti spesso trascurate ma di straordinaria ricchezza. I registri del porto franco e della dogana, ad esempio, potrebbero offrire dati preziosi per misurare concretamente l'afflusso e la circolazione di oggetti artistici e antiquariali, restituendo un quadro più preciso del ruolo di Venezia come snodo internazionale. Le statistiche ferroviarie e marittime permetterebbero invece di mettere in relazione i flussi di viaggiatori con l'andamento del mercato antiquariale, mostrando in che modo infrastrutture e mobilità abbiano inciso sulle pratiche di scambio culturale. Accanto a queste fonti quantitative, le guide turistiche e i resoconti di viaggio dei visitatori offrono la possibilità di ricostruire non solo le traiettorie di consumo e collezionismo, ma anche le percezioni e le modalità di fruizione del patrimonio artistico da parte di un pubblico ormai internazionale. Infine, gli archivi della Camera di Commercio e delle istituzioni museali documentano le interazioni, spesso complesse, tra iniziative private, mercato e politiche pubbliche, rivelando le molteplici forme in cui economia, trasporti e cultura si intrecciarono. Approfondire questi aspetti significherebbe collocare Venezia entro il più ampio panorama delle città europee dell'Ottocento, dove modernizzazione economica, trasformazioni infrastrutturali e strategie di valorizzazione culturale contribuirono insieme a ridefinire il ruolo urbano e la funzione dei patrimoni artistici.

7 Conclusioni

Il percorso tracciato invita a considerare il collezionismo veneziano dell'Ottocento come un fenomeno più articolato di quanto tradizionalmente riconosciuto. Più che un mero riflesso della decadenza post-Serenissima, esso sembra delinearsi come un insieme di pratiche plurali, in cui si intrecciano dispersioni e nuove forme di appropriazione, pratiche private e iniziative pubbliche, eredità patrizie e dinamiche borghesi, interessi locali e strategie imperiali. La rilettura critica della storiografia ha messo in luce il peso di interpretazioni condizionate da paradigmi decadenziali, che hanno a lungo oscurato la vitalità di esperienze individuali e istituzionali. L'analisi di casi esemplari e di fonti ancora poco indagate suggerisce però la possibilità di ricostruzioni più sfumate, capaci di cogliere la pluralità di attori, motivazioni e strumenti che animarono la scena collezionistica lagunare. Ne emerge l'ipotesi di una città che, pur segnata da profonde trasformazioni politiche e sociali, seppe reinventare il proprio rapporto con il patrimonio artistico: i collezionisti

privati trasformarono le raccolte in strumenti di autorappresentazione e, talvolta, di apertura culturale; i musei pubblici si affermarono progressivamente come luoghi di tutela e di elaborazione metodologica; lo Stato asburgico e la cittadinanza veneziana si confrontarono in una dialettica complessa di appropriazione simbolica e costruzione identitaria. La modernizzazione economica e infrastrutturale, infine, contribuì a inserire Venezia in reti di scambio sempre più ampie, accentuando la mobilità di persone e oggetti e favorendo la ridefinizione del ruolo urbano in chiave europea. Queste osservazioni non rappresentano un punto d'arrivo, ma piuttosto l'avvio di una nuova stagione di studi: solo un lavoro sistematico sulle fonti, condotto con approccio interdisciplinare e comparativo, potrà verificare e approfondire tali ipotesi, restituendo al collezionismo veneziano dell'Ottocento la sua piena complessità storica e valorizzando le sue implicazioni per la comprensione dei processi di costruzione identitaria e di trasformazione culturale nell'Europa del XIX secolo.

Bibliografia

- Acanfora, M. (2019). *La collezione di Pietro Domenico Tironi (1796-1853) del Museo Correr di Venezia* [tesi di specializzazione]. Udine: Università degli Studi di Udine.
- Aikema, B.; Lauber, R.; Seidel, M. (a cura di) (2005). *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima = Atti del convegno di studi* (Venezia, 21-25 settembre 2003). Venezia: Marsilio Editore.
- Bergdolt, K. (2012). «Cenni storici sul Palazzo Barbarigo della Terrazza». Bergdolt, K. (a cura di), *Centro Tedesco di Studi Veneziani, 40 anni di ricerca ed arti*. Venezia: Deutsches Studienzentrum in Venedig, 74-89. https://repository.ds梓.it/receive/ds梓_mods_00000016
- Bernabei F., (2003). «Riviste di area lombardo-veneta, 1840-1860». Sciola G.C. (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme modelli e funzioni*. Milano: Skira, 39-47.
- Bernardello, A. (2002). «Venezia 1830-1866. Iniziative economiche, accumulazione e investimenti di capitale». *Risorgimento*, 1, 5-66.
- Bernardello, A. (2012-13). «Note archivistiche sul mercato antiquario a Venezia (1815-1840). Un programma di ricerca». *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti*, 171 (3-4), 171-9.
- Bevilacqua, G.C. (1845). *Insigne pinacoteca della nobile veneta famiglia Barbarigo dalla Terrazza*. Venezia: Coi tipi di Giuseppe Antonelli.
- Borean, L. (2018). *La Galleria Manfrin a Venezia: l'ultima collezione d'arte della Serenissima*. Udine: Forum.
- Borean, L.; Mason, S. (a cura di) (2009). *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*. Venezia: Marsilio Editori.
- Borean, L. (2019). «The Display of Art Collections In Venice (c. 1650-1850)». Dazhen, S.; Di' an, F.; LaoZhu (eds), *Proceedings of the 34th World Congress of Art History*. Beijing: The Commercial Press, 1903-7.
- Buonopane, A.; Buora, M.; Marcone, A. (a cura di) (2007). *La ricerca epigrafica e antiquaria nelle Venezie dall'età napoleonica all'Unità*. Firenze: Le Monnier. Studi udinesi del mondo antico 5.
- Candeago, A. (2021). *Girolamo Ascanio Molin nel suo «tempio sacro a Minerva»*. *Collezionismo e dibattito erudito a Venezia tra Sette e Ottocento* [tesi di dottorato]. Venezia: Università Ca' Foscari.
- Candeago, A. (2024). «Erudizione antiquaria e costruzione identitaria al tramonto della Serenissima». Boutier, J. et al. (a cura di), *Le stagioni dell'erudizione e le generazioni degli eruditi. Una storia europea (secoli XV-XIX) = Atti del convegno di studi* (Firenze, 27-29 aprile 2022). Bologna: CLUEB, 523-38.
- Catra E. (2017). «Il glorioso e polemico ritorno delle opere d'arte requisite da Napoleone: i Cavalli di San Marco e il Giove Egioco». Mazzocca, F.; Marini, P.; De Feo, R. (a cura di), *Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*, Venezia: Marsilio, 156-69.
- Collavin, A. (2012), «Francesco Zanotto e alcuni cataloghi d'arte della Venezia ottocentesca». *MDCCC 1800*, 1, 67-80. <http://doi.org/10.14277/2280-8841/MDCCC-1-12-5>
- Collavizza, I. (2017). *Dall'epistolario di Emmanuele Antonio Cicogna: erudito, collezionista e conoscitore d'arte nella Venezia dell'Ottocento*. Udine: Forum.
- Collavizza, I.; Catra, E.; Pajusco, V. (a cura di) (2017). *Canova, Tiziano e la Basilica dei Frari a Venezia nell'Ottocento*. Treviso: Zel.
- Costantini, M. (1991). «Dal porto franco al porto industriale». Tenenti, A.; Tucci, U. (a cura di), *Storia di Venezia. Temi: Il Mare*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 879-914.

- Dal Cin, V. (2019). *Il mondo nuovo: l'élite veneta fra rivoluzione e restaurazione (1797-1815)*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Studi di storia 7. <https://dx.doi.org/10.30687/978-88-6969-313-7>
- Dal Cin, V. (2021). «Italian Elites under Napoleonic Rule. A Turning Point». Heinsohn, K. et al. (Hrsgg.), *Eliten und Elitenkritik vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*. Bonn: Verlag J.H.W. Dietz Nachf., 77-98.
- De Longis, E. (2020). s.v. «Valentinelli, Giuseppe». *Dizionario biografico degli italiani*. <https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-valentinelli-Dizionario-Biografico/>.
- Derosas, R. (1988). «Dal patriziato alla nobiltà. Aspetti della crisi dell'aristocrazia veneziana nella prima metà dell'Ottocento». Delille, G. (éd.), *Les noblesses européennes au XIXe siècle*. Roma: École française de Rome, 333-63.
- Falcomer, B. (2024). *Il mercato dell'arte a Venezia intorno gli anni Novanta dell'Ottocento: andamento e alcuni casi di studio* [tesi di laurea]. Venezia: Università Ca' Foscari.
- Fapanni, F. *Elenco dei Musei, delle Pinacoteche e delle varie Collezioni pubbliche e private, che un tempo esistettero, e che esistono oggi in Venezia e nella sua Provincia; con brevi cenni su ogni raccolta, sui collezionisti e sugli scrittori, che l'hanno illustrata. Musei, Pinacoteche e Collezioni di Famiglie private (1887-89)*. Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. VII. 2399 (= 10479).
- Favaretto, I. (1990). *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Filippin, S. (2014). «Uno sguardo d'insieme sulle collezioni fotografiche veneziane». Brunetta G.P.; Zotti Minici C.A. (a cura di), *La fotografia come fonte di storia = Atti del convegno di studi* (Venezia, 4-6 ottobre 2012). Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 305-62.
- Filippin, S. (2015). *La riproduzione fotografica delle opere d'arte a Venezia tra la metà del sec. XIX e il 1920 ca. Materiali per una ricostruzione storica* [tesi di dottorato]. Padova: Università degli Studi di Padova.
- Fontana, G. (1865). *Cento palazzi fra i più celebri di Venezia sul Canalgrande e nelle vie interne dei sestieri descritti quali monumenti d'arte e di storia*. Venezia: Stab. tip. di P. Naratovich.
- Fontana, G.L.; Trevisan, G. (2000). «L'economia nel Veneto durante la dominazione austriaca». Preto, P. (a cura di), *Il Veneto austriaco. 1814-1866*. Treviso: Fondazione Cassamarca, 69-99.
- Gottardi, M. (2001). «Stato e carriere tra Veneto austriaco e Regno d'Italia». Calabi, D. (a cura di), *Dopo la Serenissima. Società, amministrazione e cultura nell'Ottocento veneto*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 110-14.
- Gottardi, M. (2002). «Da Manin a Manin: istituzioni e ceti dirigenti dal '97 al '48». Woolf, S. (a cura di), *Storia di Venezia: l'Ottocento e il Novecento*. Roma: Istituto della Encyclopædia Italiana Treccani, 75-105.
- Hüttinger, E. (1983). «Il 'mito di Venezia'». Romanelli, G. (a cura di), *Venezia Vienna: il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica*. Milano: Electa, 187-226.
- Ievolella, L. (2001). «La collezione di dipinti antichi del pittore veneziano Natale Schiavoni». *Venezia Arti*, 15-16, 49-54.
- Lake Price, W.F. (1843). *Interiors and Exteriors in Venice*. London: T. Mc Malean.
- Lauber, R. (2009a). «Barbarigo dalla Terrazza, collezione». Borean, L.; Mason, S. 2009, 244-7.
- Lauber, R. (2009b). «Giovannelli di San Stin e Giovannelli di Santa Fosca, collezioni». Borean, L.; Mason, S. 2009, 271-2.
- Laven, D. (2010). *Venice and Venetia under the Habsburgs: 1815-1835*. Oxford: Oxford University Press.
- Levi, C.A. (1900). *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo 14. ai nostri giorni*. 2 voll. Venezia: Ferdinando Onganria.
- Lugato, F.; Tonini, C. (1998). «Domenico Zoppetti un collezionista tra accademia e rivoluzione». Romanelli, G. et al. (a cura di), *Venezia Quarantotto. Episodi, luoghi e protagonisti di una rivoluzione = Catalogo della mostra* (Venezia, 14 novembre 1998-7 marzo 1999). Milano: Electa, 206-23.
- Marchiori, S. (a cura di) (2008). *Aprirono i loro scigni: Pinacoteca Manfrediniana e opere d'arte del Seminario Patriarcale*. Venezia: Marcianum.
- Marinelli, S.; Mazzariol, G.; Mazzocca, F. (a cura di) (1989). *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete, 1814-1866 = Catalogo della mostra* (Verona, 1989). Milano: Electa.
- Massaro, M. (2015). *Giacomo Treves dei Bonfili collezionista e mecenate (1788-1885): la raccolta di un filantropo patriota* [tesi di dottorato]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Paruzzo, V. (2023). «Antiquari e gallerie commerciali nella Venezia asburgica», in «Itinerari del mercato artistico da Napoleone all'Unità», num. monogr., *PREDELLA*, 54, 91-105. <https://predella.it/valeria-paruzzo/>
- Paruzzo, V. (2024). «Giovanni Querci della Rovere (1770-1865): Dealer of Old Masters in and beyond Austrian Venice». Mariz, V.; Saint-Raymond, L. (eds), *Beyond Borders: The Key for Art Market Power*. Lisboa: Caleidoscópio, 13-34.
- Pierantoni, L. (2015). *Fra arte e politica: Francesco Galvagna (1773-1860), presidente dell'Accademia di Belle Arti a Venezia* [tesi di laurea]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Pivato, G. (2016). *Il Museo Correr. Fonti, documenti e disegni per una storia inedita dei primi anni (1830-1864)* [tesi di laurea]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Pomian, K. (1989). *Collezionisti, amatori e curiosi: Parigi-Venezia, 16°-18° secolo*. Milano: Il saggiautore.
- Ricciotti Bratti, D. (1911). *Venezia scomparsa*. Venezia: G. Scarabellin.
- Riva, C. (2020), «The Ca' Capello Layard and its art collection: a forgotten Anglo-Venetian treasure house of the late nineteenth-century». *Colnaghi studies journal*, 6, 149-69.
- Romanelli, G. (1977). *Venezia Ottocento: materiali per una storia architettonica e urbanistica della città nel secolo 19*. Roma: Officina.
- Romanelli, G. (1983). «Arte di governo e governo dell'arte: Vienna a Venezia nell'Ottocento». Romanelli, G. (a cura di), *Venezia Vienna: il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica*. Milano: Electa, 141-86.
- Romanelli, G. (2002). «Venezia nell'Ottocento. Tragedia, dramma, melodramma». Wolf, S. (a cura di), *Storia di Venezia: l'Ottocento e il Novecento*. Roma: Istituto della Encyclopædia Italiana, 933-66.
- Sagredo, A. (1852). *Degli edifizi consacrati al culto divino in Venezia o distrutti o mutati d'uso nella prima metà del secolo XIX*. Venezia: Tipografia Gaspari.
- Salvagnini, S. (a cura di) (2016). *L'Accademia di belle arti di Venezia. L'Ottocento*. 2 voll. Crocetta del Montello: Antiga.
- Sciarra, E. (2020). «Acquisizioni e asportazioni alla caduta della Repubblica di Venezia». Dondi, C. (a cura di), *Printing R-Evolution and Society 1450-1500. Fifty Years that Changed Europe*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 375-412. [http://doi.org/10.30687/978-88-6969-332-8/011](https://doi.org/10.30687/978-88-6969-332-8/011)
- Tassini G. (1885). *Edifici di Venezia distrutti o volti ad uso diverso da quello a cui furono in origine destinati*. Venezia: G. Cecchini.

- Terenzoni, E.; Viero, M. (a cura di) (2020). *Di famiglie e di persone: guida agli archivi storici dei Musei civici di Venezia, secc. 11.-21.* Venezia: Lineadacqua.
- Tonini, C. (2018). «1868 e dintorni. Il ruolo del Museo Correr nella salvaguardia e conservazione delle memorie veneziane». Stringa, N.; Portinari, S. (a cura di), *Venezia 1868: l'anno di Ca' Foscari*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 66-76. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-294-9/007>
- Trevisan, B. (2009). «Querini Stampalia, collezione». Borean, Mason 2009, 292-3.
- Una città e il suo museo: un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane* (1988). Venezia: Museo Correr.
- Veludo, G. (1847), «Accademie, biblioteche, raccolte scientifiche, medagliere, tipografie e giornali». *Venezia e le sue lagune*, vol. 2/1. Venezia: Nell'I.R. privil. Stab. Antonelli, 425-60.
- Venezia e le sue lagune* (1847). 6 voll. Venezia: Nell'I.R. privil. Stab. Antonelli.
- Viggiano, A. (2001). «Da patrizi a funzionari. Classe di governo e pratica degli uffici a Venezia nella prima dominazione austriaca». Calabi, D. (a cura di), *Dopo la Serenissima. Società, amministrazione e cultura nell'Ottocento veneto*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 349-62.
- Woolf, S. (2002). «L'Ottocento. 1797-1918. Nota introduttiva». Woolf, S. (a cura di), *Storia di Venezia: l'Ottocento e il Novecento*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1-44.
- Zago, F. (a cura di) (1964). *Archivio storico della Camera di commercio di Venezia: Inventario (1806-1870)*. Venezia: s.n.
- Zannini, A. (1999). «Vecchi poveri e nuovi borghesi. La società veneziana nell'Ottocento asburgico». Benzoni, G.; Cozzi, G. (a cura di), *Venezia e l'Austria*. Venezia: Marsilio, 169-94.
- Zannini, A. (2002). «La costruzione della città turistica». Woolf, S. J. (a cura di), *Storia di Venezia: l'Ottocento e il Novecento*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1123-49.
- Zanotto, F. (1847). «Descrizione della città». *Venezia e le sue lagune*, vol. 2(2). Venezia: Nell'I.R. privil. Stab. Antonelli, 1-484.
- Zanotto, F. (1856). *Venezia prospettica, monumentale, storica ed artistica cioè veduta delle principali sue prospettive e nelle sue antiche costumanze*. Venezia: Giovanni Brizeghel editore.
- Zorzi, A. (1972). *Venezia scomparsa*. 2 voll. Milano: Electa.
- Zorzi, M. (1987). *La Libreria di San Marco: libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*. Milano: Mondadori.
- Zorzi, M. (a cura di) (1988). *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica: dai libri e documenti della Biblioteca Marciana = Catalogo della mostra* (Venezia, 27 maggio-31 luglio 1988). Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato.

Entre Oriente y Occidente: vínculos e influencias de la estampa nipona en mujeres artistas de Chile, Francia y Japón (1850-1934)

Gabriela Josefina Müller Ramart

Ricercatrice indipendente

Abstract This research focuses on the prominent artists Berthe Morisot, Elmina Moisán, Georges Achille-Fould, Judith Alpi, Katsushika Ōi, Mary Cassatt, and Uemura Shōen. They had notable recognition in Chile, France, and Japan between 1850 and 1934, a period that was characterized by global interconnectivity. The popularity of Japan amongst women demonstrate their artistic interests internationally and it also contributes significantly to the global female culture and dialogue of the time. The aim of this paper is to link these modern women artists through their art, which represented women's domestic sphere inspired by Japanese prints.

Keywords Circulation. Chile. France. Japan. Japonism. Women artists. Transculturality. Ukiyo-e. Bijin-ga.

Índice 1 Introducción. – 2 La cultura femenina en Chile, Francia y Japón. – 3 La circulación del ukiyo-e. – 4 El legado artístico de Japón. – 5 La hegemonía de Francia. – 6 Chile y la reconstrucción de su identidad. – 7 El encuentro entre teorías y el imaginario japonés en las obras. – 8 Conclusión.

1 Introducción

A nivel global, la segunda mitad del siglo XIX se caracterizó por la encrucijada entre un pasado arraigado en la tradición y un futuro innovador que prometía una nueva forma de vinculación tanto en el ámbito artístico como social. Durante este período, la representación visual de la sociedad estuvo controlada por la perspectiva masculina. No obstante, hubo un quiebre en el pensamiento artístico colectivo desafiando sus convenciones y reconociendo a las mujeres como artistas en la academia. Su participación fue cada vez más valorada y en sus obras se reflejó la emancipación de la mirada masculina. Simultáneamente, las relaciones entre Occidente y Oriente se consolidaron dando lugar a una mayor circulación de bienes y marcando el inicio de un período de interconectividad global. Dentro

del ámbito artístico, se destacó el vínculo entre Europa y Japón ya que los japoneses ejercieron una gran influencia que se expandió incluso hasta Latinoamérica. La popularidad de Japón en Francia dio origen a un movimiento artístico conocido como japonismo, del cual los y las artistas se inspiraron para retratar y reimaginar la sociedad. Como resultado, las mujeres se apropiaron del imaginario nipón creando obras que desafiaron el canon masculino estableciendo un corpus único y escaso en la producción artística femenina.

La información sobre las mujeres y las obras relacionadas con los *ukiyo-e*¹ es escasa. La falta de documentación provocó que los estudios de género con las perspectivas feministas contemporáneas ampliaran el conocimiento sobre las prácticas y estrategias de las artistas en la historia del arte.

¹ Técnica de grabado en xilografía japonés que se desarrolló exponencialmente durante el período Tokugawa (1603-1868).



Peer review

Submitted 2024-10-16
Accepted 2025-08-06
Published 2025-12-09



Open access

© 2025 Müller Ramart | 4.0



Citation Müller Ramart, G.J. (2025). "Entre Oriente y Occidente: vínculos e influencias de la estampa nipona en mujeres artistas de Chile, Francia y Japón (1850-1934)". *MDCCC 1800*, 14, 57-68.

Dichas mujeres son representantes de cuatro países, correspondiendo a: Katsushika Ōi (circa. 1800-66) y Uemura Shōen (1875-1949) en Japón, Berthe Morisot (1841-1895) y Georges Achille-Fould (1865-1951) en Francia, Mary Cassatt (1844-1926) en Estados Unidos² y Judith Alpi (1893-1983) junto a Elmina Moisán (1897-1938) en Chile. No obstante, el foco se encuentra en la relación entre Chile, Francia y Japón ya que la circulación de los grabados japoneses transcurrió entre estas naciones y se presenta a Francia como un nexo intercultural y artístico. La investigación, que abarca desde 1850 hasta 1934, tiene como objeto de estudio siete obras realizadas por las artistas anteriormente mencionadas. Dichas obras están

revisadas cronológicamente, dando cuenta de los momentos en que opera la transferencia geopolítica del grabado y las relaciones artísticas femeninas al interior de esa operación de circulación de imágenes y significados: *Three Women Playing Musical Instruments* (1850) de Katsushika Ōi, *Woman at Her Toilette* (1875-80) de Berthe Morisot, *Maternal Caress* (1890-91) de Mary Cassatt, *Portrait de Madeleine L.* (ca. 1902) de Georges Achille-Fould, *La coqueta* (1916) de Elmina Moisán, *Kimono blanco* (1919) de Judith Alpi y *Mother and Child* (1934) de Uemura Shōen. Se decidió optar por una obra representativa de cada una porque a Morisot, Achille-Fould, Alpi y Moisán se les conoce uno o dos trabajos con influencia japonesa.

2 La cultura femenina en Chile, Francia y Japón

Desde los inicios de la historia, las artistas han enfrentado numerosos obstáculos para obtener reconocimiento en una cultura dominada por la presencia masculina. En el siglo XIX, los cambios socioculturales permitieron que las demandas de las mujeres ganaran espacio, mejorando sus vidas privadas y profesionales en Chile, Francia y Japón. Entre 1850 y 1934, se produjo un cruce cultural entre estos países, que favoreció la circulación de ideales femeninos y el surgimiento de un diálogo entre los primeros postulados feministas como movimiento internacional (Mayayo 2003, 16). En ese contexto, Berthe Morisot, Elmina Moisán, Georges Achille-Fould, Judith Alpi, Katsushika Ōi, Mary Cassatt y Uemura Shōen compartieron características socioculturales que permiten su estudio conjunto.

La cultura femenina no fue solo una respuesta a la exclusión, sino una construcción activa de nuevos lenguajes visuales y espacios simbólicos. Dichas artistas compartieron contextos patriarcales y también estrategias comunes: revalorización del ámbito doméstico, hermandad intelectual y apropiación simbólica de influencias externas como el japonismo. Así, tejieron una red internacional de representación de lo femenino, conectando sensibilidad, resistencia y modernidad. La cultura femenina emergente desafió los cánones establecidos, sentando bases para una historia del arte futura más inclusiva y plural.³

En esa lucha por el reconocimiento, la desigualdad de género fue uno de los factores principales que enfrentaron las artistas modernas.⁴

Gloria Cortés Aliaga (2013, 29) explica que es el género el que configura «las construcciones sociales que han definido los roles» femeninos y masculinos, lo que suprimió a las mujeres en la historia del arte. El primer vínculo entre las siete artistas es justamente su condición de mujeres. ¿Qué obstaculizó su integración equitativa en el arte del siglo XIX? La superioridad artística masculina. Los hombres sacrificializaron a los grandes creadores transformándolos en 'genio'.

solo las feministas no tenían nada que perder con la desacralización del Genio. El individualismo del cual el artista es el principal símbolo se aplica a un solo género. (Pollock 2013, 39)

La exclusión y la falta de derechos sostuvieron la hegemonía masculina en los tres países. Las instituciones reforzaron la supuesta inferioridad intelectual y sensible de la mujer, legitimando su segregación. Sin embargo, durante el siglo XIX comenzaron a fracturarse esas visiones inflexibles. La participación en círculos artísticos masculinos ofreció acceso limitado a redes de poder, mientras que el aprendizaje informal entre mujeres -dentro y fuera de la academia- fue clave para el desarrollo profesional, especialmente en temas prohibidos como el desnudo.

La marginación en torno al desnudo relegó a muchas artistas a géneros como el retrato, el paisaje o la naturaleza muerta (100). Así, las producciones de Achille-Fould, Alpi, Cassatt, Moisán y Morisot fueron consideradas *artes menores*. Los trabajos de Katsushika también

² Si bien Mary Cassatt es norteamericana, su estadía en Francia la coloca en el ambiente artístico francés del siglo XIX.

³ Véase también el libro *The Story of Art without Men* (2022) de Katy Hessel.

⁴ Una autora fundamental es Linda Nochlin con *Women, Art, And Power and Other Essays* (2018).

recibieron escaso reconocimiento. Uemura Shōen sería la excepción: fue probablemente la artista con mayor prestigio a nivel nacional e internacional.

En Chile, Francia y Japón, las mujeres fueron las madres del hogar y de la nación anteponiendo sus deseos profesionales artísticos.

La idea burguesa de que el lugar de la mujer es el hogar y que su única realización genuina es tener hijos -el «no serás una artista, tan solo tendrás bebés»- se ve anticipada en esta presentación maternal más que profesional de la artista. (107)

El patriarcado se perpetuó mediante políticas sociales, culturales y educativas en los tres países, reforzando un ideal femenino que subordinaba cualquier deseo profesional a la maternidad. Como señala Mayayo, el sistema «necesitaba una imagen domesticada y sumisa de la mujer para reproducirse» (121). Incluso en los discursos modernizadores del siglo XIX, el progreso nacional se construía desde un modelo familiar jerárquico. En Chile, por ejemplo, el papel de las madres fue «una función cívica indispensable para la construcción de la república» (Cortés Aliaga 2013, 39), idea que también circulaba en Francia y Japón⁵ bajo distintos matices.

3 La circulación del ukiyo-e

Durante el siglo XIX, la reorganización geopolítica global impulsó uno de los mayores intercambios entre Oriente y Occidente. La hegemonía británica y francesa alcanzó el control del 85% del globo, afectando especialmente a África y Asia (Said 2019, 70). En este contexto, la sociedad europea fue impactada por una de las ‘imágenes flotantes’ más difundidas internacionalmente: los ukiyo-e.

La ‘circulación’ se ha convertido en un eje clave para la historia del arte contemporánea, al permitir nuevos vínculos disciplinarios. Aby Warburg fue pionero en reflexionar sobre el movimiento de las imágenes y el peso de la cultura en las artes del siglo XIX. La pervivencia de las imágenes está presente en toda creación, solo es necesario un desplazamiento de perspectiva y la supervivencia de la idea para que la transmisión se vuelva problemática (Didi-Huberman 2009, 77). Esta ‘idea de transmisión’ permite vincular la circulación de la estampa japonesa con las siete obras analizadas a nivel internacional.

Habitar el hogar se convirtió en el refugio de las artistas y es donde nacen históricamente los círculos de mujeres generando la ‘cultura femenina’. Como expresa Showalter, no se han identificado los patrones entre las artistas porque han sido estudiadas por separado (1985, 137). El hogar y la intimidad fueron temáticas centrales en sus obras, reflejando un imaginario de reivindicación femenina global.

Las historias de reivindicación femenina debieron iniciarse, subyacentes, desde los propios espacios en el que las mujeres se relacionaron históricamente: el hogar, el mundo privado, el *habitar femenino*. (Cortés Aliaga 2013, 27)

Junto a esta ‘cultura femenina’, Showalter propuso en 1985 el concepto de ‘ginocrítica’ para definir una nueva área investigativa sobre la teorización femenina como una subcultura y con construcciones internalizadas colectivas e interactivas (1985, 131). Este concepto abarca los estudios mencionados demostrando que los proyectos realizados en Chile, Francia y Japón son parte de la ginocrítica. Entiendo, además, que las siete artistas asentaron las bases de la cultura femenina y sus contribuyeron a redefinir la posición social de la mujer tanto en sus países como a nivel global.

El desplazamiento de los ukiyo-e propició un entrecruzamiento cultural acelerado: los grabados llegaron a Chile en el lapso de unos 60 años. A pesar de su decadencia en las últimas décadas del siglo XIX japonés, su pervivencia demostró cómo estas estampas actúan como seres con energía vital capaces de moldear el inconsciente colectivo a través de la cultura visual femenina y su circulación por Occidente.

Didi-Huberman estableció que la historia del arte «renace siempre» (9), y Warburg fragmentó el ‘origen eurocentrico’ de la disciplina al incorporar otras culturas.⁶ Occidente ha dejado de ser una entidad estable: se ha transmutado, adaptado y reconfigurado (Kaufmann, Dossin, Joyeux-Prunel 2017, 59). Esto dio lugar a un nuevo cuestionamiento sobre la circulación: la globalidad. La primera globalización ocurrió en el siglo XVI y la segunda fue a partir de 1850. En ambas se amplió el alcance de Europa y se conectó con distintas culturas, como lo demuestra la presencia de pinturas japonesas en barcos

5 Sobre los estudios de género véanse, respectivamente, los trabajos de Florence Rochefort y Barbara Molony.

6 Banister Fletcher impulsó el método comparativo en la historia del arte, aunque desde una perspectiva eurocentrica. Véase *A History of Architecture on the Comparative Method* (1905).

portugueses (99). Sin embargo, fue en el siglo XIX cuando Japón emergió como una potencia cultural influyente a nivel mundial.

Aunque existen múltiples términos para referirse a la globalidad, la tensión entre «centralidad y periferia» revela jerarquías de poder que reestructuraron la historia del arte. La circulación artística fue decisiva para Chile, Francia y Japón, demostrando que las periferias tuvieron un rol tan fundamental como la centralidad: Japón exportó masivamente ukiyo-e a Francia repercutiendo en el arte moderno; Francia introdujo modelos estéticos e ideales que modernizaron la sociedad nipona; Chile adoptó el modelo francés y el imaginario japonés. Los artistas chilenos viajaron a París, donde absorbieron el japonismo en auge. En este sentido, Warburg define Occidente como:

un territorio sin límites, «impregnado de las tradiciones de todos los tiempos, de todos los pueblos y de todas las civilizaciones». (Didi Huberman 2009, 101)

La cultura es ‘un modo de vida’, un constante movimiento. Con la exportación de la estampa japonesa, Occidente se enfrentó a una nueva realidad que transformó sus lenguajes visuales. Así, la noción de identidad artística nacional se volvió insatisfactoria (Kaufmann, Dossin, Joyeux-Prunel 2017, 1), y la fragmentación de dicha identidad permitió que nuevos imaginarios reformaran la sociedad. En el caso del arte producido por mujeres, se mantuvo la esencia del lenguaje femenino reformulado a partir de la influencia japonesa.

Rara vez un solo objeto ha circulado con tanta amplitud como los ukiyo-e. Monica Juneja se preguntó: ¿cómo una imagen se convierte en metonimia de comunicación intercultural? (63). A través de empatías y fuerzas latentes, las estampas funcionaron como un sistema propio de transferencias culturales. Si bien dependen de las personas para circular, los objetos también poseen una lógica interna que les permite trasmutarse como entes vivos transfiriendo sus lógicas visuales. Así, los ukiyo-e se transformaron en vehículos del lenguaje artístico global.

4 El legado artístico de Japón

El período Tokugawa (1603-1868) fue una de las etapas más relevantes en la historia japonesa. Durante estos 265 años, los samuráis establecieron una paz duradera que unificó el país, y las artes florecieron como nunca antes gracias al apoyo de mecenas y patrocinadores (Jansen 2002, 161). A mediados del siglo XIX, la caída del poder samurái debido a disputas internas dio paso al período Meiji (1868-1912). A partir de entonces, la industrialización y la occidentalización se intensificaron, y en los períodos siguientes - Taishō (1912-26) y Shōwa (1926-89)- Japón avanzó hacia un gobierno democrático y un fortalecimiento militar.

El ukiyo-e alcanzó su apogeo durante el período Tokugawa. Su función principal fue la distribución masiva de imágenes accesibles a todo público. El término *ukiyo* proviene del budismo y significa *mundo flotante*, aludiendo a la impermanencia de la vida (Marks 2010, 9). No obstante, fue en Occidente donde estas obras recibieron mayor reconocimiento, ya que en Japón eran consideradas un arte menor: se estima que el 90 % fue exportado a Europa y Estados Unidos (9). Durante el período Meiji, la occidentalización modificó el imaginario de los ukiyo-e, incorporando desnudos y vestimenta occidental, mientras los editores explotaban los grabados del pasado (Cabañas Moreno 1996, 147). En el período Taishō, los grabados evolucionaron hacia el *shin-hanga*, un

nuevo estilo que representaba escenas cotidianas y bellos paisajes tradicionales (148).

El término *bijin-ga*, que significa ‘imágenes de mujeres hermosas’, se consolidó durante el período Meiji, aunque su iconografía ya había sido trabajada por artistas del Tokugawa. Las geishas se convirtieron en uno de los principales motivos de estos grabados. Como señala Pilar Cabañas Moreno (143):

La representación de la mujer en los grabados japoneses nos va a ir reflejando la evolución de la sociedad, sus cambios estéticos, las modas, las innovaciones e influencias llegadas.

Aunque el *bijin-ga* fue inicialmente un género masculino, las artistas se apropiaron de él y transformaron sus lenguajes visuales. Desde el siglo XVII, las mujeres comenzaron a hacerse visibles en el campo artístico, aunque fue en el período Meiji cuando alcanzaron verdadero reconocimiento. La apertura de Japón trajo consigo nuevos ideales sobre la mujer, la lucha por los derechos y la educación artística, lo cual permitió su valorización ante públicos nacionales e internacionales (Fister 1988, 14). Durante el período Taishō, los ideales femeninos se transformaron bajo la influencia occidental, y las artistas lograron emanciparse de los valores tradicionales, ampliando sus horizontes con una

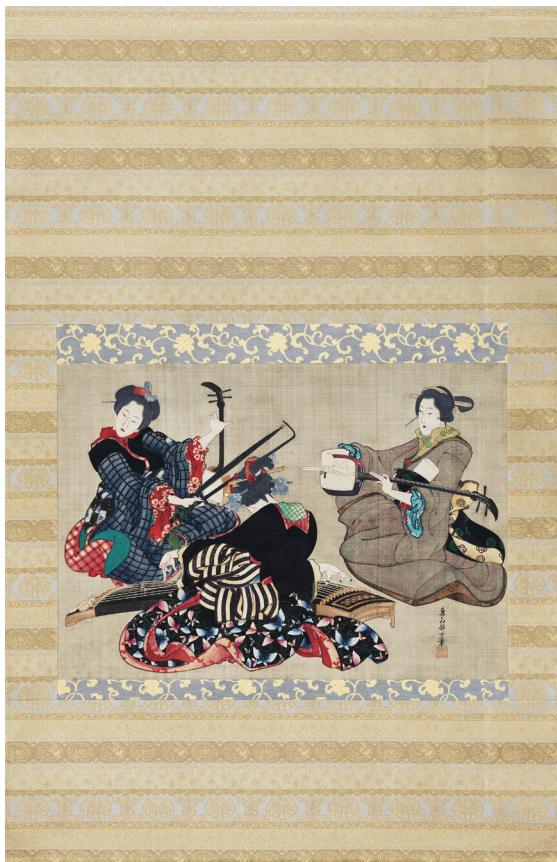


Figura 1 Katsushika Ōi, *Three Women Playing Musical Instruments*. 1850. Tinta y pigmento en seda, 46.5 x 67.5 cm. Museum of Fine Arts of Boston, Massachusetts, Estados Unidos. © Museum of Fine Arts of Boston



Figura 2 Uemura Shōen, *Mother and Child*. 1934. Pigmento en seda, 168 x 115.5 cm. Museo Nacional de Arte Moderno, Tokyo, Japón. NMT000047, © Foto: MOMAT/DNPPartcom

nueva libertad de expresión. Así, los ukiyo-e y bijin-ga pasaron de reflejar el gusto masculino a representar la vida doméstica femenina a partir de 1850.

Katsushika Ōi, hija de Hokusai, llevó una vida excéntrica para los estándares japoneses de su época y dedicó su existencia al trabajo artístico junto a su padre. Se le atribuyen dos libros ilustrados, unas cinco obras (*Three Women Playing Musical Instruments* (1850) y un único grabado realizado junto a Hokusai. Sus obras abarcan el bijin-ga desde una mirada renovada sobre la mujer. En sus composiciones, los espacios femeninos ganan protagonismo y se afirma la dimensión intelectual de la figura femenina. Además, incorporó elementos europeos como

el claroscuro y la perspectiva occidental (130) [fig. 1].

Uemura Shōen destacó desde muy joven, recibiendo premios desde su niñez. A los quince años, su obra *Bijin-zu* fue comprada por un príncipe inglés (Yamada, Merritt 1992, 12), lo que consolidó su carrera a nivel nacional e internacional. Fue invitada a la casa imperial, donde trabajó durante casi dos décadas (14). En su producción, Shōen retrató diversos arquetipos femeninos dentro del bijin-ga, inicialmente marcados por la fortaleza y la perseverancia, y más tarde centrados en una cultura femenina más íntima e inspirada en su madre, como se observa en *Mother and Child* (1934). Hoy es considerada una de las grandes exponentes modernas del bijin-ga (15) [fig. 2].

5 La hegemonía de Francia

Entre 1850 y 1934, Francia vivió profundas transformaciones políticas y sociales. Durante la Segunda República (1848-52) se instauró el

suffragio universal masculino; el Segundo Imperio (1852-70) bajo Napoleón III impulsó la expansión colonial en África y Oriente; y más adelante, la



Figura 3 Berthe Morisot, *Woman at Her Toilette*. 1875-80. Óleo sobre lienzo, 60.3 x 80.4 cm. The Art Institute of Chicago, Illinois, Estados Unidos. © The Art Institute of Chicago

Primera Guerra Mundial (1914-18) y la crisis de 1929 marcaron una época de tensiones, mientras Francia mantenía un diálogo con Alemania para evitar una nueva guerra.

Durante la Belle Époque (1900-14), Francia alcanzó su apogeo cultural y político, consolidándose como faro del pensamiento moderno. Se promovió la educación laica, la innovación tecnológica y el positivismo científico, reflejado en figuras como Marie Curie (Garrigues, Lacombrade 2015, 278). Tras la Primera Guerra Mundial, a pesar de la crisis económica, Francia siguió siendo referente internacional en derechos, arte y modernidad. Su modelo fue imitado en países en desarrollo como Chile y Japón, reforzando la idea de Francia como núcleo civilizador (Barrière 2000, 39).

Napoleón III reavivó el interés por las colonias, lo que propició el auge del orientalismo, uno de los temas centrales del siglo XIX. Los artistas románticos, especialmente Delacroix, construyeron imaginarios orientalistas a partir

de figuras femeninas sensuales y refinadas, concebidas como símbolos de un Oriente inferior y feminizado (Yon 2010, 74). Oriente se convirtió en un espacio de placer y evasión frente a la vida moderna y deshumanizada. Los hombres colonizaron estos territorios movidos por el deseo y el poder que su propio país les negaba.

Japón fue integrado a esta visión orientalista, siendo representado también como entidad femenina. Ayako Kano, en su investigación sobre 'el orientalismo invertido', analiza cómo Japón se enfrentó a esta feminización simbólica entre 1980 y 2000, reivindicando su cultura. Sin embargo, ya desde 1850, Japón había emergido como una potencia cultural en Occidente transformándose en el movimiento artístico 'japonismo'. Este movimiento nació en las Exposiciones Universales de París y fue difundido por las mujeres, que inculcaron el gusto por 'lo japonés'. El japonismo se consolidó como símbolo de modernidad y refinamiento, y hacia principios del siglo XX ya formaba parte del vocabulario del arte moderno



Figura 4 Mary Cassatt, *Maternal Caress*. 1890-91. Pigmento, punta seca y aguatinta sobre papel, 36.8 x 26.8 cm. The Art Institute of Chicago, Illinois, Estados Unidos. © The Art Institute of Chicago

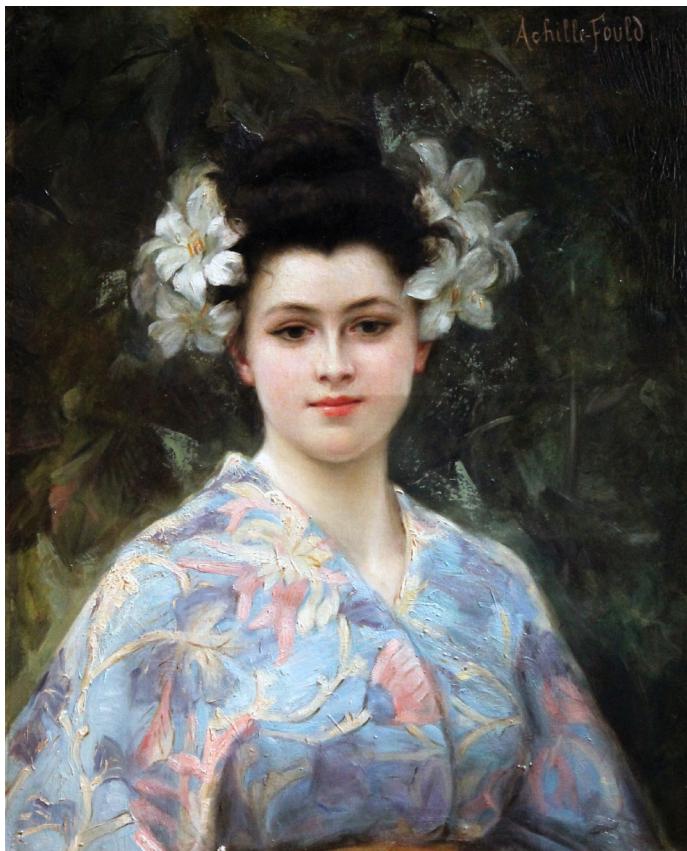


Figura 5 Georges Achille-Fould, *Portrait de Mademoiselle L..* Circa 1902. Óleo sobre lienzo. Musée Roybet Fould, Courbevoie, Francia. © Courbevoie, Musée Roybet Fould

parisino (Burnham 2014, 26). Los impresionistas, fuertemente influenciando a los y las artistas con el ukiyo-e, lo integraron en su lenguaje visual. El japonismo atravesó todas las artes: pintura, escultura, literatura, diseño y ópera, consolidándose como fenómeno visual y cultural. Las mujeres desempeñaron un rol esencial como mediadoras, coleccionistas y modelos, asociando el gusto japonés al consumo femenino (36). Obras como *Madame Chrysanthème* (1887) o *Madama Butterfly* (1904) tuvieron un gran éxito (Morena 2022, 101) y reforzaron estereotipos de sumisión femenina oriental, difundidos incluso en América Latina. Frente a ello, artistas como Cassatt y Morisot reescribieron estos lenguajes visuales desde una perspectiva íntima, autónoma y moderna, apropiándose de los bijin-ga para resignificar la figura femenina en el arte occidental.

Durante este mismo período, la lucha por una educación femenina igualitaria se intensificó. Las mujeres ingresaron gradualmente a la academia

gracias a los profesores del École des Beaux-Arts que ofrecieron clases, o las artistas buscaron una formación privada. Los impresionistas marcaron un cambio de paradigma al ser los primeros en aceptar mujeres en su grupo. Aunque persistieron distinciones de género, las artistas comenzaron a participar activamente en los círculos artísticos franceses. Su cercanía con los impresionistas también las acercó al japonismo, que para ellas representaba una forma moderna de libertad. Gracias al acceso a la educación, muchas produjeron obras con temas como la maternidad o la infancia bajo una estética influenciada por Japón (Burnham 2014, 39).

Berthe Morisot, Mary Cassatt y Georges Achille-Fould fueron pioneras en la reivindicación del valor artístico de las mujeres y promotoras de la educación femenina. Su presencia en espacios tradicionalmente masculinos ayudó a redefinir el rol de la mujer en el arte. Los temas de la domesticidad, la intimidad y la vida familiar se volvieron centrales en sus obras.

la obra completa de Cassatt puede ser entendida como una forma de delinejar la feminidad tal como es inducida, adquirida y ritualizada desde la juventud, pasando por la maternidad, hasta la vejez. (Pollock 2013, 150)

Para fortalecer esa redefinición, adoptaron referencias del japonismo, construyendo nuevos

estándares e imaginarios de la mujer moderna. Las tres pintaron, respectivamente, *Woman at Her Toilette* (1875-80), *Maternal Caress* (1890-91) y *Portrait de Madeleine L.* (ca. 1902), obras que combinan los ideales femeninos franceses con el lenguaje del bijin-ga: fortaleza, confianza, apropiación de la propia sexualidad y sensibilidad de la mujer moderna parisina [figg. 3-5].

6 Chile y la reconstrucción de su identidad

Desde mediados del siglo XIX, Chile comenzó a reconstruir su identidad adoptando el modelo francés. El auge de la minería fortaleció a la emergente burguesía, que adquirió poder económico, político y social. A pesar de las constantes guerras internas y externas, esta nueva clase impulsó avances en la república y promovió la búsqueda de una identidad moderna.

Entre 1850 y 1934, Chile atravesó cuatro modelos republicanos marcados por crisis políticas, guerras y transformaciones económicas. A pesar de los constantes conflictos, el auge minero generó riquezas que permitieron una modernización urbana con fuerte impronta francesa. El estilo arquitectónico de mansiones y espacios públicos imitaba París, reforzando el afrancesamiento de la élite. Este proceso se consolidó tras la Exposición Internacional de 1875 y continuó en el siglo XX, cuando familias aristocráticas chilenas se instalaron en París. «Por su elegancia, belleza y fastuosidad, estas eran dignas de París» (Haindl, Haindl 2022, 471). Así, Francia se reafirmó como modelo de identidad cultural y social.

Los viajes entre Chile y Francia se volvieron frecuentes, y estudiar en París se convirtió en un *must* para los sectores acomodados. Francisco Javier González Errázuriz (2002, 17) señala que en 1863 había 1.650 franceses registrados en Chile, y hacia finales de 1800 la cifra alcanzaba los 30.000. Dos factores facilitaron la integración cultural francesa: 1) la Exposición Internacional (1875), que promovió el modelo francés, y 2) el rol de las mujeres, quienes incorporaron elementos extranjeros en sus hogares. Así como *lo japonés* simbolizaba la modernidad en Francia, *lo francés* lo fue para Chile.

Durante el afrancesamiento, el orientalismo llegó a Chile a través de viajeros que introdujeron nuevas ideas y reformularon la percepción nacional desde una óptica exótica. La pintura fue el medio principal en esta construcción, y artistas como Johann Moritz Rugendas y Raymond Monvoisin plasmaron los primeros imaginarios de la joven república. Posteriormente, el japonismo también se instaló como emblema de modernidad, al igual

que en Francia. Las relaciones diplomáticas y comerciales entre Chile y Japón se establecieron desde mediados del siglo XIX. En las artes, figuras como Alfredo Valenzuela Puelma, Joaquín Fabres y Julio Fossa Calderón manifestaron interés por Japón, al igual que Judith Alpi y Elmina Moisán, aunque la incorporación de elementos japoneses respondió a una moda cultural del momento.

Entre 1850 y 1934, las artistas chilenas estuvieron expuestas a influencias japonesas a través de revistas, colecciones y el entorno cultural. A la vez, lucharon por abrirse paso en el espacio público y en el campo artístico, históricamente restringidos para ellas. El hogar se transformó en su espacio de expresión crítica, donde a través del japonismo redefinieron la imagen de la mujer moderna chilena. Sus obras reclamaron reconocimiento y demostraron su capacidad dentro de un medio dominado por hombres.

Es necesario recuperar la obra de estas mujeres, desvelar sus trayectorias individuales y situarlas en el marco general de las tradiciones de creatividad femeninas [chilenas]. (Mayayo 2003, 71)

Elmina Moisán, nacida en Quillota, se trasladó a Santiago en 1912. Estudió en la Escuela de Bellas Artes, obtuvo el título de Profesora del Estado en Artes Plásticas y enseñó en el Liceo de Niñas N.º 4 de Santiago («Elmina Moisan»). Fue reconocida por el uso distintivo del color en su obra. Según Elmina Georgi, nieta de la artista, Moisán y su marido, el artista Otto Georgi, introdujeron en Chile ideas provenientes del hinduismo y el budismo, fundando la asociación religiosa *Suddha Dharma Mandalam Vidyalaya* en 1920. Es probable que algunos de los objetos representados en *La coqueta* (1916), como las cerámicas y el *kimono*, provinieran de sus objetos personales, ya que se repiten en otras obras y podrían formar parte de una colección privada.

Judith Alpi, nacida en Santiago, fue activista, artista y profesora. A lo largo de su carrera realizó más de cien retratos y doscientas



Figura 6 Elmina Moisán, *La coqueta*. 1916. Óleo sobre lienzo, 53 x 62 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. © Museo Nacional de Bellas Artes

acuarelas. Enseñó en el Liceo N.º 1 de Niñas, en la Escuela de Artes Aplicadas y en el Instituto Pedagógico, siendo también miembro y jurado de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Su vínculo con el japonismo no es del todo explícito, aunque su cercanía con Luisa Lynch le permitió acceder a su colección de ukiyo-e (Keller 2018, 46). En sus óleos se destacan los retratos femeninos, los espacios domésticos y la atmósfera de intimidad. *Kimono blanco* (1919) recoge los ideales innovadores japoneses vinculados a la

emancipación femenina. Según Loreto Holuigue Barros y Ela Alpi, nieta y bisnieta de la artista, Judith poseía una importante colección de arte japonés junto a su segundo marido, Gustavo Cassali. La colección, hoy distribuida entre sus descendientes, incluía cinco ukiyo-e: dos de Katsukawa Shunchō, dos grabados anónimos y un bijin-ga de Sadahide. También poseía accesorios japoneses, por lo que es muy probable que el *kimono* y los objetos representados en *Kimono blanco* (1919) le pertenecieran.

7 El encuentro entre teorías y el imaginario japonés en las obras

El conjunto de teorías analizadas permite evidenciar la importancia de los referentes japoneses en las obras de las artistas internacionales entre 1850 y 1934, y establecer vínculos entre Achille-Fould, Alpi, Cassatt, Katsushika, Moisán, Morisot y Uemura a través de sus obras: *Three Women Playing Musical Instruments* (1850), *Woman at Her Toilette* (1875-80), *Maternal Caress* (1890-91), *Portrait*

de *Madeleine L.* (circa 1902), *La coqueta* (1916), *Kimono blanco* (1919) y *Mother and Child* (1934).

Como señaló Warburg, las imágenes forman parte del mundo social y resurgen en la memoria colectiva incluso al margen de la voluntad de los pueblos. En ellas perviven los 'fantasmas' de la historia del arte y se ven en las siete obras, permitiendo comprender cómo la memoria del



Figura 7
Judith Alpi, *Kimono blanco*. 1919. Óleo sobre lienzo,
198 x 150 cm. Museo Nacional de Bellas Artes,
Santiago, Chile. © Museo Nacional de Bellas Artes

pasado colectivo puede incidir en el surgimiento de una cultura artística femenina e internacional.

‘La experiencia’⁷ es un fenómeno clave para reflejar que las imágenes son inherentes al ser humano. Así, estas obras son una experiencia, un hecho, una práctica, un conocimiento, una circunstancia y un experimento.⁸ Entre 1850 y 1934, las siete artistas transformaron la fragilidad y la fortaleza femeninas en símbolo de arte elevando sus cualidades menospreciadas. Las mujeres representadas son una vitalidad simbólica desde la cual emerge la empatía y retorna lo «femenino eterno» (Didi-Huberman 2009, 378).

Dos aspectos fundamentales diferencian la representación femenina de la masculina: la mujer estando vestida, no como objeto de deseo, y es mirada desde sí misma, no solo desde un sujeto externo (Berger 2016, 47). Las artistas

representaron cuerpos relajados, sin provocación, que revelan una orgullosa intimidad femenina en Chile, Francia y Japón. Como sostienen Showalter y Miller:

La diferencia entre la práctica [...] [artística] de la mujer, por lo tanto, debe buscarse [...] en “el cuerpo de su [...] [arte] y no [...] [el arte] de su cuerpo”. (Showalter 1985, 252).

¿Qué ‘es’ en la imagen que aún ‘no está’ en la realidad? El anhelo de la mujer bajo sus propios términos. Las obras revelan lo que había estado oculto tras las bambalinas del hogar: la belleza femenina bajo los ideales de las mujeres, no según el canon masculino. El arte de las artistas son huellas que inscribieron en la ‘deixis’ icónica femenina y global.

⁷ Autores como Warburg, Showalter, Boehm, Pollock o Sontag exponen la importancia de la experiencia en sus teorías.

⁸ La Real Academia Española ofrece cinco definiciones: 1) «hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo», 2) «práctica prolongada que proporciona [...] habilidad para hacer algo», 3) «conocimiento de la vida adquirido por las circunstancias [...] vividas», 4) «circunstancia o acontecimiento vivido por una persona» y 5) «experimento».

Los elementos más poderosos de una obra de arte son, con frecuencia, sus silencios. (Sontag 1966, 46)

Warburg identificó la vida en movimiento a través de los gestos, el 'pathos'; Boehm, a través de las huellas. En el bijin-ga, estas huellas aparecen en la postura de las *geishas*, su forma de sentarse, los pechos al descubierto, los pies descalzos o los cinturones gruesos (Cabañas Moreno 1996, 141). Así, los vínculos visuales entre las obras y los ukiyo-e se podrían evidenciar en: *Three Women Playing Musical Instruments* (1850) influenciada por *Women Preparing Tea Around the Fire-Holder* (Hokusai, 1816). *Mother and Child* (1934) se podría relacionar con *Wife* (Utamaro, 1790). *Woman at Her Toilette* (1875-80) es similar a *Takashima Ohisa Using Two Mirrors to Observe Her Coiffure* (Utamaro, 1795). *Maternal Caress* (1890-91) es el reflejo de *Hour of the Rat: Mistress* (Utamaro, 1790). *Portrait de Madeleine L.* (circa 1902) se podría asociar con *Hanaogi de los Ogiya* (Utamaro, 1795-1800). *La coqueta* (1916) pudo tener de referente *Naniwa Okita Admiring Herself in a Mirror* (Utamaro, circa 1790-95). Y finalmente,

se estipularía que *Kimono blanco* (1919) fue influenciado por *Príncipe Genji y princesa Asago* (Hosoda Eishi, inicios s. XIX).

Uno de los cimientos del *giro icónico* de Boehm es la fenomenología, que observa al 'ser' desde la 'lógica de las imágenes'. Aquí, Boehm distingue entre imágenes 'débiles' (la copia) e imágenes 'fuertes', aquellas que:

indistinta[s] de lo exhibido y lo hace[n] presente potenciándolo en sus posibilidades de manifestación. (Rubio, Vignola 2021, 237)

Las siete obras son «un presentar diverso al de la percepción habitual de cosas» (Rubio 2018, 147), son 'imágenes fuertes'. Pioneras en representar a la mujer como símbolo de libertad y fuerza en el espacio doméstico y artístico. En ellas convergen: lenguajes visuales femeninos de distintos lugares del mundo, que revelan los vínculos generados por la experiencia de ser mujer, e imaginarios que reivindican el espacio femenino en la cultura, fortaleciendo su sensibilidad y generando un «entramado de significaciones [femeninas] en formación» (Rubio, Vignola 2021, 247) en sus obras.

8 Conclusión

La segunda mitad del siglo XIX marcó uno de los períodos más decisivos de hegemonía europea, especialmente francesa, dando inicio a una segunda globalización que facilitó el tránsito masivo de objetos, imágenes e ideas. Francia se convirtió en modelo sociocultural para países como Chile y Japón, que adoptaron sus estructuras y aspiraciones modernizadoras: Japón se occidentalizó industrial y artísticamente, mientras Chile incorporó el modelo francés en la construcción de una identidad nacional moderna.

En este contexto, las mujeres de Chile, Francia y Japón compartieron condiciones estructurales similares, en sociedades patriarcales que las relegaban al espacio privado. Frente a la exclusión y la escasez de recursos, su acceso a la educación se convirtió en una estrategia clave para ingresar al mundo público y artístico global. La lucha por el saber abrió paso a una cultura visual femenina, en la que las artistas transformaron su entorno doméstico en lenguaje de protesta, desplazando el rol pasivo que les había sido asignado.

'La circulación' fue otro eje fundamental. Por un lado, circularon los primeros postulados feministas, permitiendo un diálogo entre mujeres de distintas culturas. Por otro, los ukiyo-e -portadores de una sensibilidad visual distinta- viajaron desde Japón a Francia y Chile, introduciendo nuevos imaginarios y horizontes artísticos. La circulación de estas

imágenes abrió una red de sentidos que, como señaló Aby Warburg, trasciende tiempo y espacio.

¿En qué sentido, pues, resultaba este objeto propicio para *desplazar el objeto 'arte'* tradicionalmente comprendido en la disciplina de la historia del arte? En el sentido de que no era, justamente, un objeto, sino un complejo -o hasta un amasijo, un conglomerado o un rizoma- de relaciones. (Did-Huberman 2009, 40)

Las siete artistas aquí estudiadas -Morisot, Moisán, Achille-Fould, Alpi, Katsushika, Cassatt y Uemura- dedicaron sus vidas al arte y a la enseñanza. Fueron pioneras en la reivindicación de los derechos de las mujeres y fueron parte de la lucha por su integración en la sociedad internacional. Durante el modernismo japonista, se produjo la emancipación del canon masculino y la apertura al conocimiento artístico femenino. En sus obras se conjugan elementos íntimos y colectivos, memoria y modernidad, Oriente y Occidente. Las pinturas analizadas configuran un archivo visual donde los lenguajes femeninos se afirman como expresión internacional: *Three Women Playing Musical Instruments* (1850), *Woman at Her Toilette* (1875-80), *Maternal Caress* (1890-91), *Portrait de Madeleine L.* (circa 1902), *La coqueta* (1916), *Kimono blanco* (1919) y *Mother and Child* (1934)

no solo representan escenas domésticas, sino que manifiestan una subjetividad emancipada.

La influencia del bijin-ga en estas creaciones no fue meramente estética, sino simbólica: permitió que las mujeres se representaran a sí mismas, desde su propia intimidad y con nuevos códigos visuales. En definitiva, estas artistas construyeron

una genealogía común que pervive más allá de sus contextos nacionales. Sus obras no solo comunican una sensibilidad femenina, sino que forman parte de una red de significados que redefinió lo posible para las mujeres en el arte moderno. Sus huellas, como las imágenes mismas, siguen circulando: activas, vivas y actuales.

Bibliografía

- Artistas Visuales Chilenos. «Elmina Moisan, Artistas Visuales Chilenos (AVCH)». www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40116.html#biografia.
- Berger, J. (2016). *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barriere, J.-P. (2000). *La France au XX^e Siecle*. París: Hachette.
- Burnham, H. (2014). *Looking East Western Artists and the Allure of Japan*. Boston: MFA Publications; Museum of Fine Arts.
- Garrigues, J.; Lacombrade, P. (2015). *La France au XIX^e Siècle: 1814-1914*. París: Armand Colin.
- Haindl, E.; Haindl, A-L. (2022). *Historia Política y Económica de Chile 1540-2020*. Santiago: Editorial Amazon.
- Cabañas Moreno, P. (1996). «La imagen de la mujer en el grabado japonés». *Revista de Estudio Asiáticos*, 2, enero-junio, 137-51.
- Cortés Aliaga, G. (2013). *Modernas: Historias de mujeres en el arte chileno, 1900-1950*. Santiago: Origo.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducción Juan Calatrava. Madrid: Abada.
- Fister, P. *Japanese Women Artists, 1600-1900 = Catálogo de exhibición* (Kansas, 2 abril-22 mayo; Honolulu, 21 septiembre-23 octubre 1988). Nueva York: Harper & Row.
- González Errázuriz, F.J. (2002). «La influencia francesa en la vida social chilena de la segunda mitad del siglo XIX». *Anuario de Filosofía, Historia y Letras, Universidad Adolfo Ibáñez*, 177-210. <https://tracesdefrance.fr/wp-content/uploads/2016/04/la-influencia-francesa-en-la-vida-social-de-chile-de-la-segunda-mitad-del-siglo-xix.pdf>
- Jansen, M.B. (2002). *The Making of Modern Japan*. Boston: Belknap Press of Harvard University Press.
- Kaufmann, T.; Dossin, C.; Joyeux-Prunel, B. (2017). *Circulations in the Global History of Art*. Nueva York: Routledge.
- Keller, N. (2018). *Mundo flotante del período Edo: Arte Japonés = Catálogo de exhibición* (Santiago, 25 mayo-05 agosto 2018). Santiago: Museo Nacional De Bellas Artes.
- Marks, A. (2010). *Japanese Woodblock Prints. Artists, Publishers and Masterworks, 1680-1900*. Rutland: Tuttle Publishing.
- Morena, F. (2022). *Gli impressionisti e il Giappone: Arte tra Oriente e Occidente. Storia di un'infatuazione*. Florencia: Giunti.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Real Academia Española. s.v. «Experiencia». <https://dle.rae.es/experiencia>
- Rubio, R. (2018). «El 'giro icónico': ¿un enfoque perceptualista? Precisiones acerca del sentido visual y del sentido icónico». *Roma: Gregorianum*, 1(99), 135-53.
- Rubio, R.; Vignola, J. (2021). «Imagen y diferencia. Una aproximación deconstrutiva a la teoría de la diferencia icónica de Gottfried Boehm». *Tópicos, Revista De Filosofía*, 61, junio, 227-5. <http://doi.org/10.21555/top.v0i61.1204>
- Said, E. (2019). *Orientalismo*. Traducido por M.L. Fuentes. Barcelona: Debolsillo.
- Showalter, E. (1985). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Nueva York: Pantheon Books.
- Sontag, S. (1966) *Contra la interpretación y otros ensayos*. Corazzano: Editor digital Titivillus.
- Yamada, N.; Merritt, H. (1992). «Uemura Shoen: Her Paintings of Beautiful Women». *Nueva Jersey: Woman's Art Journal*, 2(13), 12-16. <https://doi.org/10.2307/1358147>
- Yon, J.-C. (2010). *Histoire Culturelle de La France au XIX^e Siècle*. París: Armand Colin.

Antonio Diedo e l'Accademia di Belle Arti a tutela del patrimonio artistico veneziano nel primo Ottocento

Elena Catra

Accademia di Belle Arti di Venezia

Maria Antonella Bellin

Ricercatrice indipendente

Abstract No one more than Antonio Diedo can be considered the embodiment of the Academy of Fine Arts in the early nineteenth century thanks to his forty years of service to the Venetian institution as perpetual secretary and professor of aesthetics. Since 1807 Diedo had been appointed by the french government to be part of a special commission charged with identifying the state of conservation of the works contained within churches and public buildings of the city. This essay focuses on the reports compiled by Diedo in the first decades of the nineteenth century in order to establish and organize the transfer of many works from their original places to the academy for their conservation and valorization.

Keywords Academy of Fine Arts. Conservation. Valorization. Mosaic. Bronze statuettes.

Agostino Sagredo, nel suo discorso in memoria di Antonio Diedo [fig. 1], recitato in Accademia il 7 agosto del 1847, ricordava i meriti del valente architetto e dell'illuminato uomo di lettere, sottolineando in particolar modo l'importanza dei quarant'anni di vita dedicati al miglioramento dell'istituzione veneziana in qualità di segretario perpetuo e di professore d'estetica (Sagredo 1847; Cappellazzo 2016-17).

Grazie a queste sue molteplici competenze, fin dal 1807, Diedo viene chiamato dal governo napoleonico a far parte della neo-istituita Commissione all'Ornato composta da cinque membri scelti tra professori dell'Accademia e cittadini «intelligenti di architettura ed arti analoghe», come si legge nel Bollettino delle leggi del Regno d'Italia di quell'anno (Bollettino 1807, 9). La Commissione, a Venezia, risulta essere formata da: Antonio Diedo, Giannantonio

Selva, Antonio Facchina (professore di disegno), Giuseppe Mezzani (architetto), Saverio Garofoli (ingegnere).¹ Tali professori e professionisti dovevano occuparsi di tutto ciò che riguardava l'edilizia e la forma urbana compresa la tutela del patrimonio artistico della città verificando lo stato di conservazione delle opere contenute all'interno di chiese e edifici pubblici. Così, nel 1812, Diedo viene sollecitato a redigere una relazione sullo stato di conservazione di «Monumenti, iscrizioni, quadri, colonne ed altri oggetti riconosciuti meritevoli di conservazione nelle antiche chiese e monasteri passati ora per la maggior parte in proprietà del demanio e del militare».²

A giugno dell'anno seguente, egli è in grado d'inviare al Presidente dell'Accademia e al Prefetto un rapporto dettagliato del lavoro fatto dalla commissione dove egli sottolinea quanto lungo e laborioso sia stato il lavoro di catalogazione degli

¹ Commissione scelta dal prefetto Marco Serbelloni.

² Venezia, Archivio dell'Accademia di Belle Arti (AABAve), Archivio Diedo, b. 2, f. *Inventari ed altre memorie intorno agli oggetti d'arte esistenti in chiese e pubblici stabilimenti di Venezia*, c. 1812.



Peer review

Submitted 2025-08-06
Accepted 2025-09-14
Published 2025-09-12



Open access

© 2025 Catra, Bellin | CC-BY 4.0



Citation Catra, E.; Bellin, M.A. (2025). "Antonio Diedo e l'Accademia di Belle Arti a tutela del patrimonio artistico veneziano nel primo Ottocento". *MDCCC 1800*, 14, 67-74.

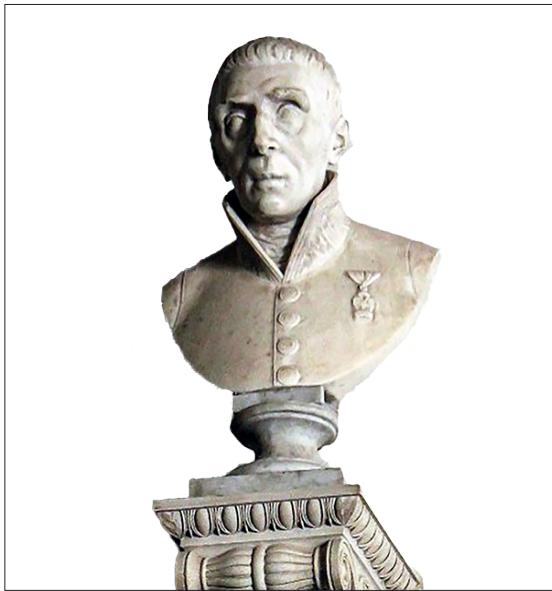


Figura 1 Luigi Zandomeneghi, Monumento ad Antonio Diedo. Particolare. Venezia, Gallerie dell'Accademia

oggetti, della loro misurazione per poter calcolare la spesa di un loro eventuale trasferimento, ma soprattutto spiega il criterio adottato per la suddivisione delle opere esaminate. A seconda del loro valore e delle loro caratteristiche le opere sono state divise in quattro gruppi. Il primo gruppo è contrassegnato dalla lettera B: «oggetti che dovrebbero riporsi e essere custoditi nel deposito nazionale ad uso di pubblici edifici e stabilimenti»; il secondo gruppo è contrassegnato dalla lettera C: «iscrizioni, memorie patrie e altri oggetti interessanti le lettere e le scienze da trasferire al Seminario patriarcale»; il terzo gruppo è contrassegnato dalla lettera D: «quadri, sculture, marmi e oggetti preziosi e di fino gusto da porre a disposizione dell'accademia di belle arti». Infine, il quarto gruppo è contrassegnato dalla lettera E: «oggetti che potrebbero essere presi in custodia da privati e fabbricerie delle chiese a loro spese nel caso dovessero essere rimossi dalla loro sede».³

Il 2 marzo del 1814 vengono consegnati alle autorità competenti gli elenchi di tutti i luoghi visitati e delle opere esaminate compresa l'indicazione delle sedi più adeguate a garantirne la loro conservazione. Diedo specifica che ha escluso «dagli elenchi tutto ciò che si conservava nelle chiese esistenti e aperte al culto come pure gli oggetti di minor pregio o in uno stato

irrecuperabile di degrado da renderne difficile il loro recupero».⁴

Ai fini di questo approfondimento sono state prese in considerazione alcune opere del gruppo D che dovevano essere poste sotto la tutela dell'Accademia.

Tra le opere citate nell'elenco redatto da Diedo ha suscitato interesse una pala d'altare che si trovava all'interno della chiesa scomparsa di Santa Maria Nova.⁵

Dalle notizie ricavate da Flaminio Corner (1758, 272-3) e da Francesco Sansovino (1581, 56-7), sappiamo che la chiesa aveva sette altari e uno di questi era dedicato a San Vittore. Lo decorava una pala cinquecentesca completamente a mosaico raffigurante il santo in costume romano con la palma del martirio venerato da alcuni sacerdoti inginocchiati attorno a lui (Gallicioli 1784).

Si tratta, come riferisce Diedo nella sua relazione, della «pala di mosaico dei Zuccati» [fig. 2] per la quale ha calcolato una spesa di 60 ducati per lo stacco e il trasferimento in altra sede. Una pala preziosa, particolare e poco conosciuta, commissionata nel 1558 da una confraternita di sacerdoti devoti al santo come ci riferisce la mariegola seicentesca della confraternita conservata al Museo Correr (Eleuteri, Vanin 2007, 63-4), dove, nell'inventario dei beni appartenenti al sodalizio, compaiono le descrizioni sia dell'altare dorato ricco di preziosi marmi sia della pala dove si legge:

una palla di mosaico con la figura intiera dell'immagine di san Vettor protettore de la nostra veneranda fraterna et alcuni sacerdoti dai latti della medesima imagine genuflessi e due intieri [...] compita dalli fratelli Francesco et Valerio Zuccato in tempo del reverendo padre Don Marino de Caris della chiesa di San Giovanni Novo et prior della detta nostra fraterna. (Eleuteri, Vanin 2007, 32-4; Cicogna 1830, 58)

È lecito supporre che i sacerdoti, rappresentati nella pala attorno al santo martire, siano i sei membri della banca della scuola, che era governata da un priore, a cui spettava cantare messa nella festa del titolare e nelle esequie dei confratelli defunti, due consiglieri, due sindaci e un notaio che doveva aver cura dei libri della scuola (Vio 2004, 559-600). La figura di spalle con la stola dovrebbe corrispondere pertanto al priore

3 AABAVe, Archivio Diedo, b. 2, f. Inventari ed altre memorie intorno agli oggetti d'arte esistenti in chiese e pubblici stabilimenti di Venezia, c. 9 giugno 1813.

4 AABAVe, Archivio Diedo, b. 2, f. Inventari ed altre memorie intorno agli oggetti d'arte esistenti in chiese e pubblici stabilimenti di Venezia, c. 2 marzo 1814.

5 Corner 1758, 272-3; Sansovino 1581, 56-7; Cicogna 1830, 285; Paoletti 1839; Bassi 1997, 35-42; Zorzi 1972, 248-9.

don Marino de Caris in carica al momento del compimento della pala nel 1559, come è riportato sul piedistallo dove si legge: «I fratelli Zuccato con la loro abilità realizzarono in mosaico questo quadro che il pittore ideò con i suoi colori. 1559».

I fratelli Francesco e Valerio Zuccato erano tra i mosaicisti più famosi che operavano in Basilica nel corso del Cinquecento (Merkel 1994, 75-140). Numerosi i loro lavori soprattutto sul soffitto della Sacrestia, sulle volte dell'Apocalisse e nel pozzo dell'Atrio, molti dei quali recano la loro firma accompagnata da alcuni versi per celebrare la loro arte esattamente come nella pala in questione.

Gli Zuccato, nel firmare l'opera, citano senza farne il nome il pittore autore del cartone da cui era stata tratta la pala, attribuito da Marco Boschini, da Anton Maria Zanetti e da Flaminio Corner a Bonifacio de Pitati (Boschini 1674, 5; Zanetti 1797, 72; Corner 1758). Attribuzione che viene messa in discussione intorno agli anni Novanta del secolo scorso da Ettore Merkel che suggerisce come autore del cartone il nome di Giulio Licinio, pittore di ambito tizianesco, autore nel 1552 di un quadro dal titolo *Doppio ritratto*. Merkel ravvisava la vicinanza stilistica tra le due opere soprattutto nella resa dei tratti fisionomici dei personaggi (Merkel 1994, 140-268).

In seguito alla chiusura al culto della chiesa da parte del Governo napoleonico e alla spoliazione di tutti gli arredi interni e delle opere d'arte, la pala mosaico viene trasferita nel deposito demaniale di San Giovanni Evangelista in attesa delle disposizioni governative riguardo a una sua nuova collocazione.

Il Governo austriaco, subentrato al napoleonico nell'anno 1814, si rende subito disponibile a prendersi cura del patrimonio artistico della città tanto da istituire nel 1818 la Commissione provinciale degli oggetti d'arte⁶ per la conservazione delle opere più preziose esistenti nelle chiese e pubblici stabilimenti di Venezia e provincia. Tale commissione doveva provvedere al restauro delle opere ritenute più a rischio, stanziando i fondi necessari sia per il loro recupero sia per gli eventuali trasferimenti in sedi più idonee.

Intorno agli anni Venti il Governo vuole occuparsi anche delle opere delle chiese e monasteri che erano state trasferite nei depositi demaniali di San Giovanni Evangelista e della Croce di Malta, e invita pertanto Diedo e il conservatore degli oggetti d'arte demaniali Conte



Figura 2 Francesco e Valerio Zuccato, *San Vittore martire*. Venezia, Gallerie dell'Accademia, in deposito a Venezia, Museo di San Marco

Bernardino Corniani a redigere nuovi elenchi sia delle opere che erano già state trasferite in altre sedi sia di quelle che ancora attendevano il loro trasferimento.⁷

Una seconda relazione firmata da Diedo data da 6 gennaio 1823 fa il punto della situazione sugli «oggetti pervenuti in più epoche dal demanio» informandoci sui trasferimenti avvenuti di gran parte delle opere da lui indicate nel rapporto del 1813 e la pala risulta essere stata presa in custodia dall'Accademia. Informazione che viene confermata da una lettera firmata da Luigi Zandomeneghi datata 18 giugno 1824, dove il professore di scultura riferisce a Diedo di essere stato contattato dai professori Francesco Lazzari

⁶ Venezia, Archivio di Stato (ASVe), *Commissione Provinciale di Belle Arti*, b. 1, f. 1818 N.41519/3118. La commissione è formata dal Delegato provinciale del governo, dal Podestà di Venezia e quattro membri: Nobil Homo Filippo Balbi, Nobil Homo Giuseppe Boldù, Reverendo Parroco dei Carmini Don Giacomo Magioli ed il Conte Bernardino Corniani degli Algarotti membro onorario dell'Accademia di Belle Arti.

⁷ ASVe, *Governo*, 1820, XXII 22/6 N. 31391/3781.



Figura 3 Andrea Briosco detto il Riccio, *Sogno e 'battesimo' di Costantino*. Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro

e Giuseppe Borsato per valutare la possibilità di esporre la pala mosaico nelle sale della pinacoteca.⁸ Purtroppo lo «sfacelo di essa» la rende assolutamente inutilizzabile pur ritenendo l'opera di assoluta importanza per l'Accademia e meritevole di un accurato restauro. La spesa per trasferire il mosaico su un telaio di pietra e gesso costerebbe 250 lire italiane e quindi Zandomeneghi lascia a Diedo la decisione se intervenire subito o se eseguire il recupero del mosaico in un momento successivo.

Di fatto la pala rimarrà nel deposito demaniale fino al 1832 come riferisce Emmanuele Antonio Cicogna nelle *Correzioni e aggiunte al vol. III* delle sue *Inscrizioni* dove a proposito di quest'opera afferma che

Tanto questa tavola, quanto tutte le altre tavole e quadri che levati dalle Chiese soppresse erano testé depositati nella detta scuola di san Giovanni Evangelista, vengono in questo mese

di maggio 1832 per ordine dell'I.R. Governo levati da quel luogo, e collocati nelle sale del Palazzo Ducale dove per cura e del conte Bernardino Corniani pittore, verranno disposti col miglior ordine. (Cicogna 1830)

Sarebbe stato forse più avveduto decidere di porla subito sotto la tutela della fabbriceria di San Marco, senza aspettare la fine dell'Ottocento, quando nel 1886 il proto di San Marco Ing. Pietro Saccardo, venuto a conoscenza dell'esistenza della pala nei depositi dell'Accademia, fa richiesta al Ministero della Pubblica Istruzione per ottenere il trasferimento dell'opera, di proprietà dell'Accademia, nei depositi della Basilica (Relazione 1886, 511). Un articolo dal titolo *Un mosaico a Venezia rivendicato al culto dell'arte*, pubblicato nel 1888 da Michele Caffi nel 'Biblio filo', ricostruiva le vicende legate alla pala auspicando un immediato intervento della Fabbriceria di San Marco (Caffi 1888). Così, dopo

⁸ Venezia, Biblioteca del Museo Correr (BMCVe), *Epistolario Diedo*, b. P.D. 590, f. 39 Zandomeneghi Luigi, c. 18, Lettera di Luigi Zandomenghi ad Antonie Diedo, Venezia, 18 giugno 1824.



Figura 4 Andrea Briosco detto il Riccio, *Vittoria di Costantino su Massenzio al Ponte Milvio*. Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro

50 anni di immetitato oblio, la pala viene esposta nel 1891 all'interno di una Sala del tesoro come riferisce lo stesso Saccardo nella relazione sui lavori svolti in Basilica di quell'anno (Saccardo 1892, 12-13) e come viene testimoniato da un acquerello (Favaretto, Da Villa Urbani 2003, 24). Si concludeva così l'ultimo atto del progetto di conservazione e tutela di questo prezioso oggetto d'arte da parte dell'Accademia, iniziato per mano di Antonio Diedo e concluso per mano di Pietro Saccardo.

Ora la pala è esposta in una sala del Museo marciano assieme a un'altra pala a mosaico settecentesca⁹ che si trovava sempre nella chiesa di Santa Maria Nova ma di cui Diedo non fa alcuna menzione.

Il Museo dell'Accademia non conservava esclusivamente opere di pittura ma anche sculture

di varie epoche e tipologie. Nel rapporto «Oggetti pervenuti in più epoche dal Regio Demanio», redatto da Diedo nel 1823,¹⁰ il segretario segnala: «Li sei piccoli bassirilievi in bronzo, cinque dei quali stavano infissi nell'Altare dei Sette Fondatori, ed il S. Martino a cavallo era a tergo del maggior Altare. [...] Servono di nobile decorazione alle parti della stanza de' marmi e bronzi, a cui sono infissi, nella Regia Accademia».¹¹

La presenza di sculture all'interno della collezione dell'Accademia era un vero vanto per Leopoldo Cicognara che, nella prolusione del 1817, ricordava:

E quanto con si adatta ordinanza vedete a far corona a questo patrio giojello [l'Assunta], e quanto contiensi in altre quattro sale adiacenti, ove e marmi, e bronzi, e tavole, e tele stanno

⁹ Si tratta della pala di Pietro Antonio Novelli, *Beato Pietro Acontato, padre dei poveri*, 1765-1766. Si veda la scheda in Favaretto, De Villa Urbani 2003, 80-1.

¹⁰ AABAve, Archivio Diedo, b. 2, c. 6 gennaio 1823, *Oggetti pervenuti in più epoche dal Regio Demanio*.

¹¹ AABAve, Archivio Diedo, b. 2, c. 6 gennaio 1823, *Oggetti pervenuti in più epoche dal Regio Demanio*.



Figura 5
Andrea Briosco detto il Riccio,
San Martino e il povero.
Venezia, Galleria Giorgio Franchetti
alla Ca' d'Oro

egualmente distribuite, tutto, dal cesareo favore impartito, pur debbesi alla mediazion liberale e sollecita di chi questa provincia con paterno cuore regge in suo nome e governa. (Cicognara 1817, 13)

L'importanza di queste opere veniva ribadita nella prima guida del Museo, *Elenco degli oggetti di belle arti disposti...*, dove Cicognara sottolinea come meritassero «particolare osservazione fra questi per la purità e bellezza si del componimento che del disegno i quattro, indicanti la storia dell'invenzion della Croce» (Elenco 1817, 31).

Sia Diedo che Cicognara fanno riferimento ai quattro rilievi di formato rettangolare raffiguranti episodi della *Leggenda della Vera Croce* [figg. 3-4], alla portella di tabernacolo ad

arco trionfale con la scena dell'Esaltazione della Vera Croce e all'altorilievo con San Martino e il povero [fig. 5] proveniente dalla soppressa Chiesa di Santa Maria dei Servi.¹² Il *San Martino* era stato salvato, nell'agosto del 1812, dall'incaricato per il demanio Luigi Bossi, da una vendita già conclusa che prevedeva, tramite l'acquirente Giacomo Florian, il trasferimento dell'intero altar maggiore a Fratta, attuale Fratta Polesine. L'opera era descritta come: «Bassorilievo di piccola mole in bronzo, sembra opera de' buoni tempi: esiste dietro l'Altare Maggiore».¹³

Raggiunto un accordo con Florian, l'opera rimase a Venezia in quanto «interessante le belle arti». Nel maggio del 1813, Cicognara, l'ingegnere Giacomo Filiasi e Diedo, con un'aggiunta alla prima stesura dell'elenco delle opere «travate

¹² Baseggi, Franco, Molà 2023; Moschini Marconi 1992, 43-6; Augusti 1992, 118; Gasparotto 2007, 389-410; Bacchi Giacomelli 2008, 116-17; 430-2; Malgouyres 2022, 89-107.

¹³ ASVe, *Prefettura dell'adriatico (1806-)*, 1812, b. 433, f. 1 *Monumenti storici di scultura nelle Chiese di SS. Gio. e Paolo e dei Frari*, c. 24 agosto 1812.

meritevoli», inserivano «li sei piccoli [bassorilievi] di bronzo in Chiesa», opere che nel 1814 vengono segnalate e incluse tra quelle da destinarsi all'Accademia di Belle Arti.

A darci una prima idea dei risultati del faticoso impegno della Commissione all'Ornato a favore della salvaguardia del patrimonio artistico veneziano, profuso con continuità durante la restaurazione, è Giannantonio Moschini. Moschini, nella sua *Guida per la città di Venezia del 1815*, dedica molte pagine alla descrizione delle opere che sono visibili negli spazi dell'Accademia, pubblicando di fatto il primo catalogo del museo. Nel caso dei nostri bronzi, citati di rado nelle fonti antiche, è il primo ad avanzare la prima attribuzione ritenuta ancora oggi valida:

Dalla chiesa e dal chiostro de' Servi vennero le opere seguenti: Quattro bassi-rilievi in bronzo rappresentati il trionfo di Costantino e la storia di santa Elena, opere credute di Andrea Riccio: [...] Bronzo in rilievo, alquanto spiccatò dal fondo, con S. Martino a cavallo, opera del buon tempo, ma di mano ignota. (Moschini 1815, 530-1)

Moschini si era confrontato, come egli stesso dichiara, con l'amico Pietro Edwards, restauratore, conservatore delle Gallerie e membro della Commissione all'Ornato (Tranquilli 2007, 179-90; Mazzaferro 2015). L'anno successivo, nel 1816, è Leopoldo Cicognara nella sua *Storia della Scultura*, a togliere dall'oblio lo scultore rinascimentale «Andrea Riccio Padovano», definito in chiave neoclassica, «il Lisippo dei bronzi veneziani, tanta verità, vaghezza, eleganza trovasi nelle sue opere» (Cicognara 1816, 132) e dandone il primo e moderno profilo artistico, dopo che lo scultore era stato ricordato solamente da Pomponio Gaurico nel 1504 e in pochissimi altri casi, dove era stato relegato a una sfera di importanza solamente regionale. A proposito dei nostri bassorilievi Cicognara affermava:

Crediamo certamente essere di sua mano i quattro bassi rilievi che stavano nell'altare alla chiesa dei Servi in Venezia dove nel mezzo era la porticella che noi abbiamo data in disegno

alla Tavola XI. parlando di Donatello. Questa porticella d'altro scultore, e di più antico, e più severo stile da noi attribuita allo stesso Donato, come questi bronzi da noi si ascrivono ad Andrea Riccio.

Rappresentano essi la storia di s. Elena madre di Costantino nell'invenzion della Croce: e alla tavola XXXVII, da noi si dà uno dei più ricchi e più insigni di questi bassi rilievi, che ci sembra rappresentare la battaglia di Costantino al Tevere fuori Roma e il suo ingresso trionfale nella città preceduto dal vessillo della croce. La composizione è pienissima d'ardimento e di fuoco, ne può certamente immaginarsi dalla pittura niente di più complicato e difficile che (oltre i confini convenienti al basso rilievo) è qui eseguito dalla scultura. (Cicognara 1816, 148)

Dopo una lunga descrizione dedicata a questi bassorilievi egli rammentava:

Questi quattro pregevolissimi monumenti si conservano nella Reale Accademia di belle arti che non volgari bronzi ha potuto raccogliere nei momenti delle pubbliche calamità, sebbene abbiai il rammarico di saperne molti sfuggiti e occultati alla vigilanza ed allo zelo di chi alla medesima presiede. (148)

Poche righe che racchiudono giorni, mesi, anni dedicati alla tutela e alla salvaguardia dell'immenso patrimonio artistico della città, costituito anche da marmi preziosi, colonne, pavimenti soprattutto di chiese indemaniate o distrutte che vengono schedati salvati e riutilizzati; solo per fare alcuni esempi: le quattro colonne in granito dell'altare della Scuola della Misericordia che ora possiamo ammirare nelle «sale nuovissime» delle Gallerie; le quattro colonne dell'altar maggiore e le quattro delle porte laterali della Chiesa di San Basilio; pavimenti di chiese ricollocati nelle aule dell'Accademia; le colonne di marmo greco della Chiesa di San Giovanni di Torcello cedute alla Basilica di San Marco....¹⁴ Ognuna di queste opere ci testimonia e rende perpetua la memoria degli sforzi profusi da Antonio Diedo fino al 1847, anno della sua morte, nell'adempiere con passione ai suoi molteplici compiti all'interno dell'Accademia.

¹⁴ Per queste informazioni si faccia sempre riferimento a AABAVe, *Archivio Diedo*, b. 2, c. 6 gennaio 1823, *Oggetti pervenuti in più epoche dal Regio Demanio*.

Bibliografia

- Augusti, A. (1997). «Bronzetti veneti del Rinascimento nelle collezioni pubbliche a Venezia». Favaretto; Ravagnan 1997, 118-21.
- Bacchi, A.; Giacomelli, L. (a cura di) (2008). *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo* = Catalogo della mostra (Trento, 5 luglio-2 novembre 2008). Trento: Provincia autonoma.
- Baseggio, E.; Franco, T.; Molà, L. (a cura di) (2023). *La Chiesa di Santa Maria dei Servi e la comunità veneziana dei Servi di Maria: (secoli 14.-19.)* = Atti del convegno (Venezia, 3-4 dicembre 2020). Roma: Viella.
- Bassi, E. (1997). *Tracce di chiese veneziane distrutte: ricostruzioni dai disegni di Antonio Visentini*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti.
- Bergamo Rossi, T.; Cremonini, C. (a cura di) (2022). *Da Donatello a Alessandro Vittoria 1450-1600. 150 anni di scultura nella Repubblica di Venezia* = Catalogo della mostra (Venezia, 22 aprile-30 ottobre 2022). Venezia: Marsilio Arte.
- Bollettino 1807 = *Bollettino delle leggi Regno d'Italia* 9 gennaio 1807, Decreto n. 5.
- Boschini, M. (1674). *Le ricche miniere della pittura veneziana*. Venezia: Francesco Nicolini editore.
- Caffi, M. (1888). «Un mosaico a Venezia rivendicato al culto dell'arte». *Il Bibliofilo*, anno Settimo e Ottavo, 70-1.
- Cappellazzo, G. (2016-2017). *Antonio Diedo e l'accademia di Belle Arti di Venezia nella prima metà dell'Ottocento* [tesi di laurea magistrale]. Venezia: Università Ca' Foscari.
- Ceriana, M. (a cura di) (2007). *Tullio Lombardo scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento* = Atti del convegno (Venezia, 4-6 aprile 2006). Verona: Cierre edizioni.
- Ceschi, C.; Fantelli P.; Flores D'Arcais, F. (a cura di) (2007). *Arte nelle Venezie, scritti di amici per Sandro Sponza*. Saonara: Il prato.
- Cicogna, E.A. (1830). *Delle Inscrizioni veneziane*. Venezia: Tipografia Andreola.
- Cicognara, L. (1816). *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX per servire di continuazione alle opere di Winkelmann e di D'Agincourt*, vol. 2. Venezia: Picotti.
- Cicognara, L. (1817). «Prolusione». *Discorsi letti nella grande aula dell'I.R. Accademia di Belle Arti in occasione della solenne apertura di una delle sue nuove Gallerie*. Venezia: Picotti.
- Corner, F. (1758). *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello*. Padova: Stamperia del Seminario.
- Elenco 1817 = *Elenco degli oggetti di belle arti disposti nelle cinque sale apertesi nell'agosto 1817 nella R. Accademia in Venezia*. Venezia: Giuseppe Picotti.
- Eleuteri, P.; Vanin, B. (2007). *Le mariecole della biblioteca del Museo Correr*. Venezia: Marsilio Editori.
- Favaretto, I.; Da Villa Urbani, M. (2003). *Il museo di San Marco*. Venezia: Marsilio.
- Favaretto, I.; Ravagnan, G.L. (a cura di) (1997). *Lo statuario pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797* = Catalogo della mostra (Venezia, 6 settembre - 2 novembre 1997). Biblos: Cittadella.
- Gallicioli, G. (1784). *Vita dell'ammirabile Martire Santo Vittore protettore della M.R. Confraternita de' Sacerdoti posta nella chiesa di S. Maria Nuova in Venezia*. Venezia: s.n.
- Gasparotto, D. (2007). «Andrea Riccio a Venezia: sui rilievi con le storie della vera Croce per l'altare Donà già in Santa Maria dei Servi». Ceriana 2007, 389-410.
- Malgouyres, P. (2022). «Antico, Riccio, Camelio: scultura in bronzo a Venezia nel primo terzo del Cinquecento». Bergamo Rossi; Cremonini 2022, 89-108.
- Mazzaferro, G. (2015). *Le Belle Arti a Venezia nei manoscritti di Pietro e Giovanni Edwards*. Firenze: goWare.
- Merkel, E. (1994). «I mosaici del Cinquecento veneziano (1 parte)». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 19, 75-140.
- Moschini, G. (1815). *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*. Venezia: Tipografia Alvisopoli.
- Moschini Marconi, S. (1992). *Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro: Venezia*. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato.
- Paoletti, E. (1839). *Il fiore di Venezia ossia, I quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani*. Venezia: Editore Tommaso Fontana.
- Relazione 1886 = «Relazione intorno ai principali lavori che furono eseguiti nella Basilica di S. Marco in Venezia durante l'anno 1885 e proposte per quelli da farsi nell'anno 1886». *Archivio Veneto*, XXI. (Serie II), T. XXXII, P. II, 3-19.
- Saccardo, P. (1892). *I restauri della basilica di S. Marco in Venezia dall'agosto del 1890 a tutto l'anno 1891*. Venezia: Tipografia Emiliana.
- Sagredo, A. (1847). *Antonio Diedo Discorso. Atti dell'Imp. reg. Accademia di belle arti in Venezia per la distribuzione dei premi fatta nel giorno 7 agosto 1847*. Venezia: Antonelli.
- Sansovino, F. (1581). *Venezia città nobilissima e singolare*. Venezia: Iacomo Sansovino.
- Tranquilli, G. (2007). «Venti capolavori in cambio della libertà: Pietro Edwards, 'cittadino amoro'oso', partecipa fra orgoglio di patria e tormenti dell'anima all'adempimenti del Trattato di Milano». Ceschi, Fantelli, Flores D'Arcais 2007, 179-90.
- Vio, G. (2004). *Le Scuole piccole nella Venezia dei dogi, note d'archivio delle confraternite veneziane*. Costabissara: Angelo Colla editore.
- Zanetti, A.M. (1797). *Della pittura veneziana*, vol. 2. Venezia: presso Francesco Tosi.
- Zorzi, A. (1972). *Venezia scomparsa*. Milano: Electa.

From Venice to Europe: Reassessing the Dispersal of Classical Sculpture Through Digital Humanities and Archaeometry

Myriam Pilutti Namer
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This article offers preliminary reflections on the dispersal of classical sculptures between Venice and Europe, suggesting that further research might benefit from the integration of digital humanities and archaeometric approaches. Through three case studies – the Adorant of Berlin, the Grimani Vitellius, and the Laborde Head – it considers the potential of such methodologies for advancing understanding of provenance, circulation, and reception, while also drawing attention to patterns of collecting and cultural exchange.

Keywords Classical sculpture. Artwork Dispersal. Digital humanities. Archaeometry. Art Collecting.

Summary 1 Introduction. – 2 Methodological Considerations. – 3 Three Case Studies in the Dispersal of Antiquities: The Berlin Adorant, the Grimani Vitellius, and the Laborde Head. – 4 Conclusions.

A Marcella De Paoli, *in memoriam*

1 Introduction

The circulation and dispersal of classical sculpture between Venice and the broader European context constitute a field of inquiry that has long attracted scholarly attention, yet still raises fundamental questions regarding methodology, sources, and interpretative frameworks. The complex trajectories of objects – whether through collection, trade, diplomatic exchange, or antiquarian tradition – invite an interdisciplinary approach that combines traditional art-historical analysis with the tools of the digital humanities

and archaeometry, interpreting the collection as a proper archaeological deposit. At stake is not only the reconstruction of provenance and networks of mobility, but also the broader understanding of how material culture was redefined, recontextualised, and instrumentalised across space and time. This essay seeks to contribute to the debate by examining both the methodological challenges involved and a selection of case studies that exemplify the tensions and possibilities inherent in such research.



Peer review

Submitted 2025-08-27
Accepted 2025-10-12
Published 2025-12-09



Open access

© 2025 Pilutti Namer | CC-BY 4.0



Citation Pilutti Namer, M. (2025). "From Venice to Europe: Reassessing the Dispersal of Classical Sculpture Through Digital Humanities and Archaeometry". *MDCCC 1800*, 14, 75-82.

DOI 10.30687/MDCCC1800/2280-8841/2025/01/006

2 Methodological Considerations

The dispersal of ancient artworks has, until now, been considered chiefly – if not exclusively – within the context of the collecting of art and antiquities (e.g. Favaretto 2002; Dodero 2019). Yet the phenomenon also warrants investigation through processes which, while centred on objects, are more effectively grasped – and respond more acutely to contemporary ideals – when interpreted as episodes bound up with traumatic events, such as the dissolution of civilisations and empires or the fall of a dynasty. Such events intensified overlapping layers of meaning, thereby producing cultural memory. In my opinion, a collection may thus be approached as a *lieu de mémoire*, to be examined along the methodological lines articulated by Pierre Nora (1984-92), Krzysztof Pomian (1989), and Jan Assmann (1992): namely, through the stratifications that render it, in effect, an archaeological deposit. In the nineteenth century, the dispersal of patrician collections in Venice reached a scale that may justly be described as epochal. Giuseppe Valentinelli (1788-1850), an Italian scholar and librarian, best known for his tenure at the Biblioteca Marciana (De Longis 2020), was among the first to recognise that the works once belonging to the Venetian patriciate should be understood not merely as objects of art but as elements of a cultural heritage. In his view, such works functioned as witnesses to memory, embedded within stratified sites where the essence of a civilisation continued to reside. Although Venice had lost its political independence, its identity persisted through its people and, crucially, through the material traces embodied in its collections. The dispersal of these collections was therefore not only an art-historical phenomenon but also a profound moment in the reconfiguration of cultural memory (Pilutti Namer 2021).

As is well established, the history of the collection of ancient art has long constituted a well-developed field of scholarly inquiry (Alsop 1982). Its prominence within archaeological discourse, however, has gradually waned – not, perhaps, because earlier studies neglected to employ contemporary tools and technologies, but rather owing to their limited engagement with certain emergent and intellectually promising strands of current research. The adoption of these new methodological and technological approaches may, nonetheless, serve to revitalise academic interest in the subject. The first is the domain of digital humanities, encompassing the full range of advanced technological tools available for the quantitative analysis of information (O'Sullivan 2023, see now also Adorni, Bellini 2025). Such tools offer the potential to rethink and systematise

diverse sources – such as inventories, catalogues, and censuses – while simultaneously enabling the geolocation of both these documentary sources and the artworks themselves across their various sites of production, provenance and preservation (Griffin, Klimm 2023). Although widely employed in other branches of archaeology, their application remains limited both in the investigation of Venetian collections and more broadly (see Benardou et al. 2018).

Within the wider field of digital humanities, archaeological network research has emerged as a particularly dynamic and promising discipline. It provides powerful tools and theoretical frameworks for investigating large-scale relational phenomena that have traditionally been difficult to capture through conventional archaeological methods. By foregrounding relationships – whether social, economic, material, or spatial – network approaches enable scholars to move beyond the study of isolated objects or sites and instead to reconstruct the broader systems that shaped past human behaviour. The flexibility of these methods makes them applicable across a wide range of periods and datasets, from prehistoric contexts to modern museum collections, and from trade routes to cultural transmission. Recent milestones in the field, such as *Network Science in Archaeology* (Brughmans, Peeples 2023) and *The Oxford Handbook of Archaeological Network Research* (Brughmans et al. 2024), have consolidated its dual nature as both a methodological toolkit and a theoretical perspective, firmly establishing archaeological network research as a key component of the digital humanities (see now Pilutti Namer, Auconi, Bordi 2025).

The second promising domain concerns the direct study of the material component of objects through archaeometry, that is, the application of scientific and analytical techniques – such as physics, chemistry, and geology – to investigate their composition, provenance, and technologies of production (Wells 2014). Thanks to decades of technological advancement across nearly all classes of materials – from glass to stone – these analyses open entirely new avenues of investigation. Archaeometric methods can make substantial contributions to research on provenance, a topic of paramount importance within the discipline, and allow objects to be reconnected to the natural contexts from which their constituent materials were extracted.

The adoption of a methodology combining digital humanities and archaeometry holds particular promise as a means to overcome longstanding limitations in the study of Venetian collections.

Each piece should be interpreted, as a collected object, through a nuanced understanding of dispersal as applied to cultural heritage, situated within a network of non-linear and multi-directional relationships. At the same time, it should be regarded as an autonomous artefact, whose material expression can be assessed alongside its inherent properties, as revealed through archaeometric analysis. Indeed, traditional attempts to reconstruct the size and arrangement of antiquities within individual collections – especially in Venice, where each artwork was imported, including from distant regions, and collections expanded over long family genealogies before being dispersed in highly variable ways – have rarely provided a meaningful insight into contemporary taste or substantially broadened the cultural horizon of research (Favaretto 2002). To date, foundational data necessary for quantitative analysis remain largely unavailable: estimates of the number of collections and objects recorded in early modern Venice, or of the networks through which artworks arrived or were exported, are still absent. The scarcity of such information not only reflects the inherent difficulty of archival retrieval – a skill archaeologists possess only sporadically – but also shapes the perception of collection history as a largely closed field within archaeology. This may, in part, reflect the fact that the collecting of antiquities occupies an intermediate position between archaeology and art history, and has not always been regarded as a theme fully embedded within the disciplinary concerns of the former. Yet, this methodological approach offers the potential

to illuminate the complex relationship between the unfolding of historical events and the development of museology as a scientific practice, which in turn emerged from the interaction of sites, artworks, and cultural content. Such an investigation is complicated by both scientific and museographic factors: the incomplete archival record, the evolving function of collection sites, and the fact that artworks are now distributed across multiple repositories, often mixing objects from excavations, donations, and previous collections, all subject to changing tastes and administrative policies. By integrating these advanced tools, researchers can begin to reconstruct not only the material and spatial histories of Venetian collections but also the broader networks and cultural dynamics that shaped their dispersal and enduring significance. At the heart of this research, however, is the artwork itself. Applying this methodology offers the potential for significant advances in research, while preserving the complexity of interactions between places and objects over time, reflecting the interplay of agency, taste, and contingency. In particular, it allows for a deeper understanding of the main late eighteenth- and nineteenth-century outcome of these processes of dispersal: the museum. This dual approach enables a more comprehensive appreciation of both the social and material lives of objects, connecting their trajectories across collections with the intrinsic properties of the works themselves, and ultimately situating Venetian artworks within the intertwined histories of human agency, mobility, and material culture.

3 Three Case Studies in the Dispersal of Antiquities: The Berlin Adorant, the Grimani Vitellius, and the Laborde Head

Research into the history of antiquities collecting in Venice and the Serenissima has been profoundly shaped by the work of Irene Favaretto over the course of her career (Favaretto 2022), along with her students, including Marcella De Paoli (2008), and other scholars such as Lanfranco Franzoni (1970), Marilyn Perry (1972; 1975; 1978; 1993), Luigi Beschi (1976), and Patricia Fortini Brown (1996). This scholarship, together with the prolific series of catalogues of the collections and archaeological museums of the Veneto region initiated by Gustavo Traversari in 1968 (Traversari 1968) and now directed by Luigi Sperti, has gradually brought clarity to a field long shrouded

in obscurity.¹ The resulting picture is now both mature and nuanced, although still entangled with the broader history of art – particularly painting – where antiquities are seldom considered as archaeological objects. In this paper, I shall briefly revisit three celebrated case studies of statues that occupy a central place in the history of collecting in Venice, selected not only for their intrinsic significance but also for the international renown and influence they have attained.

The first case concerns the so-called Adorant of Berlin, whose collecting history has been recently revisited by Laura Moretti.² This bronze statue, dated to around 300 BCE, depicts an athlete in

¹ Series *Collezioni e musei archeologici del Veneto* by Giorgio Bretschneider Editore. <https://www.bretschneider.it/catalogo/collana/42>.

² Please check the following link: <https://www.leverhulme.ac.uk/international-fellowships/object-history-and-museum-display-adventurous-life-berlin-adorante>.

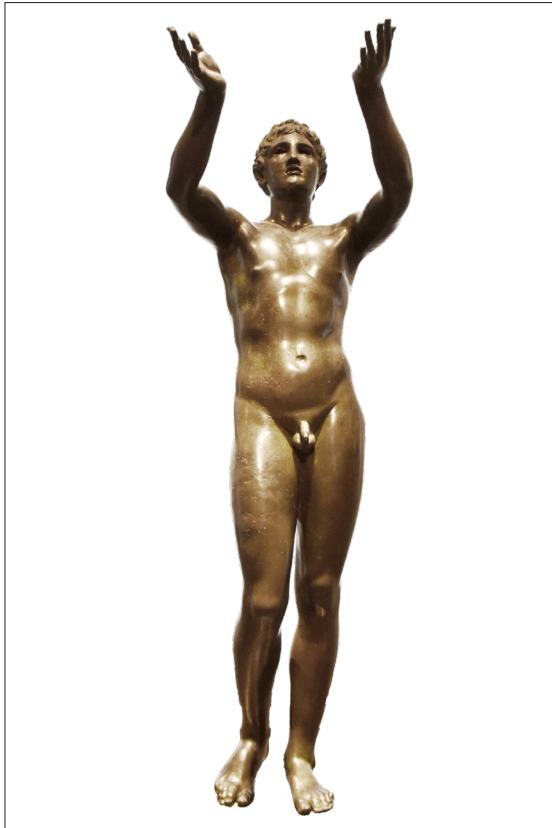


Figure 1 The Adorant of Berlin. Staatliche Museen of Berlin.
Wikimedia Commons

the act of offering to the deity the woollen band awarded for victory in a competition [fig. 1]. It was attributed by Ennio Quirino Visconti to Boedas, son of Lysippos, based on a passage from Pliny (*Nat. Hist.* XXXIV, 73). Discovered in Rhodes, the statue arrived in Venice in 1502 or 1503. From there, it was exhibited in multiple locations, beginning in the second half of the sixteenth century, when it was transferred to Verona into the Bevilacqua collection, before ultimately reaching its present home in the Staatliche Museen in Berlin (Zimmer, Hackländer 1997; Gerlach 2002, Moretti 2020). Giuseppe Valentinelli wrote on this piece in the proceedings of the Istituto Veneto, mistakenly identifying it as part of Giovanni Grimani's bequest (Valentinelli 1867-68); in fact, it belonged to the Tesoro Marciano, as clarified by Roberto Gallo in 1952. Credit is due to Bruna Forlati Tamaro, who in 1956 commissioned a technical examination of the piece by B. Bearzi, demonstrating that the replica of the work preserved in Venice, now held at the National Archaeological Museum, is a Renaissance

bronze (Forlati Tamaro 1956). Franzoni reasonably proposed that it was produced around the same time as Mario Bevilacqua's acquisition of the statue, circa 1576, the year in which archival documentation records its transfer from the Tesoro to the Statuario (Franzoni 1964, 57).

The second case concerns the so-called Grimani Vitellius, a portrait of an unidentified individual of high social standing, closely associated with Emperor Hadrian, carved from a single block of marble and dated to between 130 and 140 CE.³ It was perhaps discovered during the excavation of the Grimani palace foundations near the Quirinal in Rome, or in any case during some form of deliberate digging, as indicated by traces of blows inflicted with a rounded-pointed tool, possibly a pickaxe. Upon the death of Cardinal Grimani in 1523, the statue entered the Republic's bequest and was subsequently displayed in the *Statuario* of the Doge's Palace. It has been suggested that this piece represents the most celebrated ancient work throughout the Renaissance, and the catalogue of replicas compiled by Klaus Fittschen in 2006 – although, by his own admission, not exhaustive, and listing over one hundred examples [fig. 2] (Fittschen 2006, 186-234) – appears to support the hypothesis that this was at least the ancient portrait that enjoyed the greatest fame in Italy and Europe during the Renaissance (Schröder 2017). It is worth noting that, despite an extensive bibliography and a restoration undertaken in 2002 (Bertelli 2002), no archaeometric analysis has yet been carried out; the material is still generically identified as fine-grained marble, possibly of Greek origin.⁴ Such an analysis would allow for the confirmation of the specific lithotype of marble from which the statue is made, thereby potentially contributing to the resolution of questions regarding its provenance.

I have selected these two cases not only for their particular importance, but also to illustrate the conceptual challenges inherent in defining dispersal with regard to ancient artworks that once formed part of a collection. In both instances, the artworks – by virtue of their fame – escape the stratification that renders a collection a veritable archaeological deposit. Neither the Adorant nor the Grimani Vitellius retains in itself the fact of having been chosen by a collector; instead, they become active producers of memory, a memory that ultimately transcends them (see Haskell, Penny 2025), as evidenced by the slow and discontinuous progress of scholarly research on their constitutive elements.

3 Refertotheimageatthefollowinglink:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vitellio_grimani_\(c.d._%27vitellio%27,_100-150_dc_ca._02.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vitellio_grimani_(c.d._%27vitellio%27,_100-150_dc_ca._02.jpg).

4 Please check the following link: <https://restituzioni.com/opere/busto-del-cosiddetto-vitellio/>.



Figure 2
Lorenzo Lotto,
Portrait of Andrea Odoni, Hampton Court. Wikimedia Commons

At the same time, the phenomenon of dispersal continues to act upon these objects: the Venetian personalities involved, the historical moment in which the events occurred – the first two decades of the sixteenth century – and the original contexts from which the works derived, all remain in the background, overshadowed by the processes of meaning-making in which the sculptures, each in its own way, were central. In this respect, it is of limited relevance to establish precisely when and where the Adorant was displayed, or when and where the Grimani Vitellius was copied: both are relics, objects of veneration, bodies to be contested, no longer fully contained within their original object histories or the historical and social contexts in which they were rediscovered after many centuries.

We now turn to the final case study, the so-called Laborde Head, a work that left Venice in the nineteenth century. The piece, a female portrait from ancient Greece, was historically integrated with restorations and was sold in Venice by Giovanni Davide Weber to the Comte de Laborde, who subsequently donated it to the Musée du Louvre, where it remains today [fig. 3]. According to available sources, the head was recovered in

Athens amid the ruins caused by the cannon fire directed at the Parthenon by Francesco Morosini in 1687, and brought to Venice by Morosini's secretary, Felice Gallo. The head remained in Gallo's possession, integrated with restorations, until its sale (Favaretto 2021). In 2007, the Louvre removed these additions, restoring the natural expressivity of the face, which can now be securely dated to the fifth century BCE (Pasquier 2007). In this case, as with the two previously discussed, no archaeometric analysis has been conducted. This absence is particularly striking, not only because the piece originates from the Parthenon's decorative programme, but also because, since 1995, Luigi Beschi has hypothesised that the Laborde Head and a torso preserved in the British Museum may correspond, and that their combination could represent the goddess Iris (Beschi 1995) [fig. 4]. Isotopic and material analyses could definitively confirm or refute this hypothesis, and it is my hope that the methodological considerations presented here will facilitate such a resolution in future research.

The Laborde Head presents an especially notable case in the study of dispersal. From our current perspective, it is evident that, in the

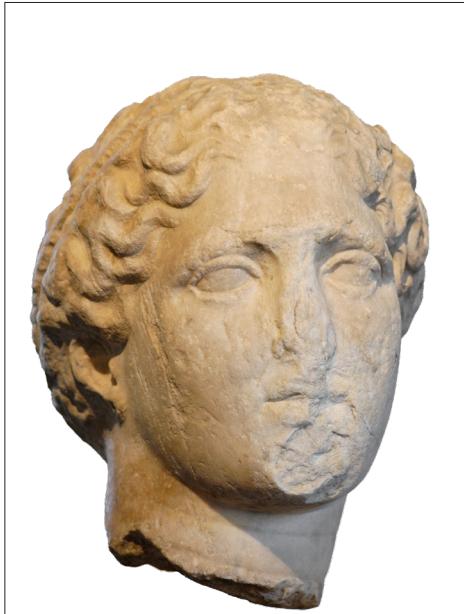


Figure 3
Laborde Head. Louvre Museum. Wikimedia Commons.



Figure 4
The so-called Iris. British Museum. Wikimedia Commons

nineteenth century, this piece ought to have been regarded as a heritage object to be preserved within Venice rather than dispersed abroad. Today, the loss is especially regrettable, as the sculpture, being part of the Parthenon ensemble, represents not only a highly valuable artefact but also an important emblem of Venice's own history, including the legacy of Morosini's bombardment. This case, like other Parthenon sculptures removed

following Morosini's campaign – as documented by Antonella Sacconi (1991) and Irene Favaretto (2021) – illustrates the trajectory of objects that leave their original context permanently, in contrast to some public *emblemata*, such as the lions now at the Arsenale, which have remained *in situ* yet have themselves become subject to evolving processes of meaning-making that transcend their original status as artefacts.

4 Conclusions

The three cases studied illustrated in this paper further underscore the potential of combining Digital Humanities and archaeometric approaches in the study of dispersed collections. Indeed, applying Digital Humanities tools, which are capable of integrating archival, catalogued, and geolocated data, would allow us to reconstruct the trajectories of these objects across time and space, revealing patterns of circulation, display, and replication that remain otherwise hidden. Simultaneously, archaeometric

investigation provides precise insights into material composition, provenance, and workshop practices, thereby enriching our understanding of the tangible histories of these works. Beyond potentially clarifying the origins of individual objects, such analyses might also offer insights into collecting practices, suggest possible patterns in the acquisition of artefacts, indicate preferred sources, and contribute to a better understanding of the dynamics of the art market. In the case of the Adorant of Berlin, archaeometric

analysis was crucial in demonstrating that the Venetian replica is a Renaissance bronze, likely produced contemporaneously with its acquisition by Mario Bevilacqua around 1576. Together, these approaches allow us to reconcile the social and cultural life of artworks with their material realities, capturing both the processes of memory production and the enduring agency of the objects themselves. In this way, the study of dispersal transcends a purely historiographical exercise, providing a comprehensive framework that integrates the histories of collections, the biographies of objects, and the interplay of natural and human factors that have shaped their trajectories.

The application of this innovative methodology also allows us to confront the conceptual challenges inherent in using the term 'dispersal'. Employing it in relation to an idealised whole is, therefore, to adopt an anachronistic perspective: that of the museum and the nation-state as the inevitable outcome of processes shaped by multiple variables (Ostow 2008; see also Meyer, Savoy 2014). In doing so, one risks overlooking both the reconstruction of social phenomena and the history of taste, and – paradoxically – the study of the artworks themselves as material culture, thereby neglecting their truly archaeological dimension. There can be no doubt that prevailing cultural perspectives place recovered, or rescued heritage at the centre of policies concerned with

the identities of people and places (see e.g. Borák 2008; Crémère 2024). While an anthropological reading of this phenomenon lies beyond my expertise, it is clear that it is primarily a European, if not broadly Western, construct which emerged in the nineteenth century and persisting to this day. While in some cases dispersal is a direct consequence of war, this was not the case in Habsburg Venice. Here, there had been no war that destroyed the city, yet its republican identity was eroding in a manner not entirely dissimilar to the disintegration of the Habsburg Empire at the end of the World War I. Venice, no longer the capital of the Serenissima turned into a city, and later morphed into a myth and, ultimately, an icon; yet it lost its intimate relationship with the sea, the very element that had defined its essence and rendered it uniquely receptive to the *disiecta membra* left by the immense wave of artistic dispersals which followed the collapse of the Eastern and Western Roman Empires. Today, digital humanities and archaeometric investigation offer the potential to reconstruct that relationship, not only restoring the allure of these works but also highlighting the pivotal role Venice played in European culture as a repository of artefacts from the Eastern Mediterranean, North Africa, the Italian peninsula (particularly Rome, Ravenna, and Aquileia), and broader Eurasia – a true cradle of the European Renaissance in the arts.

Bibliography

- Adorni, G.; Bellini, E. (2025). "Towards a Manifesto for Cyber Humanities: Paradigms, Ethics, and Prospects". *arXiv*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2508.02760>
- Alsop, J. (1982). *The Rare Art Traditions: The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena*. Princeton: Princeton University Press.
- Asmann, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck.
- Benardou, A. et al. (2018). *Cultural Heritage Infrastructures in Digital Humanities*. London: Routledge.
- Bertelli, C. (2002). *Restituzioni 2002. Capolavori restaurati*. Vicenza: Terra Ferma Edizioni.
- Beschi, L. (1976). "Collezioni di antichità ai tempi di Tiziano". *Aquileia Nostra*, XLVII, 1-12.
- Beschi, L. (1995). "La testa Laborde nel suo contesto partenonico: una proposta". *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei: Rendiconti. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, IX, VI, 3, 419-512.
- Borák, M. (ed.) (2008). *Restitution of confiscated art works – wish or reality? Documentation, identification and restitution of cultural property of the victims of World War II*. Šenov u Ostravy: Tilia Publishers.
- Brughmans, T.; Peeples, M.A. (2023). *Network Science in Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brughmans et al. 2024 (eds) (2024). *The Oxford Handbook of Archaeological Network Research*. Oxford: Oxford University Press.
- Crémère, C. (2024). *Au-delà des restitutions: éthique, dialogue et coopération*. Paris: MkF éditions.
- De Paoli, M. (2008). "Le collezioni archeologiche dei Grimani. Raccolte d'arte per un palazzo del Rinascimento". *Bristol, A. (a cura di), Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri*, Verona: Scripta, 127-31
- De Longis, E. (2020). s.v. "Valentinelli, Giuseppe". *Dizionario Biografico degli Italiani*.
- Doder, E. (2019). *Ancient marbles in Naples in the Eighteenth century: findings, collections, dispersals*. Leiden; Boston: Brill.
- Fittschen, K. (2006). *Die Bildnisgalerie in Herrenhausen bei Hannover. Zur Rezeptions- und Sammlungsgeschichte antiker Pörrats*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Favaretto, I. (2002). *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*. Roma: L'Ermà di Bretschneider.
- Favaretto, I. (2021). "Le antiche vestigia di celebri ed erudite memorie...: Francesco Morosini e le spoliazioni del Partenone". *Ortalli, G.; Gullino, G.; Ivetic, E. (a cura di), L'inestimabile sogno del dominio – Francesco Morosini*, Venice: Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 197-210.

- Forlati Tamaro, T. (1956). "La replica dell'Adorante al Museo Archeologico di Venezia". *Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Pariben*, vol. 3, Milano: Ceschina.
- Fortini Brown, P. (1996). *Venice & Antiquity: The Venetian Sense of The Past*. Princeton: Princeton University Press.
- Franzoni, L. (1964). *La Galleria Bevilacqua a Verona e l'Adorante di Berlino*. Verona: Linotipia Veronese di Ghidini & Fiorini.
- Franzoni, L. (1970). *Verona: la Galleria Bevilacqua: per una storia del collezionismo*. Milan: Edizioni di Comunità.
- Gallo, R. (1952). "Le donazioni alla Serenissima di Domenico e Giovanni Grimani". *Archivio Veneto*, V, L-LI, 34-77.
- Gerlach, S. (2002). *Der Betende Knabe*. Berlin: Mann (Gebr.).
- Griffin, S.; Klimm, F. (2023). "Networks and Museum Collections". Brughmans, T. et al. (eds), *The Oxford Handbook of Archaeological Network Research*. Oxford: Oxford University Press, 149-62.
- Haskell, F.; Penny, N. (2025). *Taste and the Antique: Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*. Ed. by A. Aymonino, E. Dodero. Revised and amplified edition. 3 vols. London: Brepols.
- Meyer, A.; Savoy, B. (eds) (2014). *The Museum Is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750-1940*. Berlin: De Gruyter.
- Moretti, L. (2020). *In the House of the Muses: Collection, Display and Performance in the Veronese Palace of Mario Bevilacqua (1536-93)*. Brepols: London.
- Nora, J.P. (1984-92). *Les lieux de mémoire*. 3 vols. Paris: Gallimard.
- Ostow, R. (ed.) (2008). *(Re)visualizing national history: museums and national identities in Europe in the new millennium*. Toronto: Toronto University Press.
- O'Sullivan, J. (2023). *The Bloomsbury Handbook to the Digital Humanities*. Salt Lake City: Bloomsbury.
- Perry, M. (1972). "The Statuario Publico of the Venetian Republic". *Saggi e Memorie Di Storia dell'arte*, 8, 75-253.
- Perry, M. (1975). "A Greek Bronze in Renaissance Venice". *The Burlington Magazine*, 117 (865), 204-211.
- Perry, M. (1978). "Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 41, 215-44.
- Perry, M. (1993). "Wealth, Art, and Display: The Grimani Cameos in Renaissance Venice". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 56, 268-74.
- Pasquier, A. (2007). "La tête Laborde rendue à elle-même". *Comptes-rendus des séances de l'année - Académie des inscriptions et belles-lettres*, 151.1, 125-40.
- Pilutti Namer, M. (2021). "Spolia and Memory in Nineteenth-Century Venice". Sabaté, F. (ed.), *Memory in the Middle Ages: Approaches from Southwestern Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 379-92.
- Pilutti Namer, M.; Auconi, A.; Bordi, G.A.B. (eds) (2025). *Exploring the legacy from the past in Venice. Network and Quantitative Research in Archaeology and Art History*. Firenze: All'Insegna del Giglio.
- Pomian, K. (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise: XVI-XVIII*. Paris: Gallimard.
- Sacconi, A. (1991). *L'avventura archeologica di Francesco Morosini ad Atene, 1687-1688*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Schröder, P.F. (2017). *El "Vitelio Grimani" (= "PS. Vitelio") y su papel en el arte veneciano del siglo XVI*. Claveria, M. (ed.), *Viri Antiqui*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 33-47.
- Traversari, G. (1968). *Museo archeologico di Venezia: i ritratti*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Valentinelli, G. (1867-68). *Di un bronzo antico del Museo Marciano = Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, 26, 689-703.
- Wells, E.C. (2014). "Archaeometry: Definition". Smith, C. (ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology*. New York: Springer. https://doi.org/10.1007/978-1-4419-0465-2_360.
- Zimmer, G.; Hackländer, N. (Hrsgg) (1997). *Der Betende Knabe. Original und Experiment*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

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 Banks (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 grimaniana 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 Banks, 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 Banks 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 Banks, 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, Banks 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*.

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 testimoniando 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 foliages»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 altripannelli, 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 Bankes 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 Bankes. 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, 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*.

21 «of which I have the drawing made previous to its being taken down...», 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*. 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, Bankes of Kingston Lacy and Corfe Castle, Personal records, William John Bankes 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 Bankes, tra cui 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/1/899: 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 Bankes: «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, Bankes of Kingston Lacy and Corfe Castle, Architectural drawings, Kingston Lacy House and Grounds, Work relating to William John Bankes, Library, doc. D-BKL/F/A/11/3/13: *Section of ceiling mouldings, c. 1850*.

25 Qui venne visto da Lady Falmouth, come scrive Bankes 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, 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*.

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, 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*.

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, cocciopesto, 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, Lazar 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 'Brievete 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 Fvrano' tra Raffaello e Michelangelo». Cargnelutti, L.; Furlan, C. (a cura di), 'Zvan da Vdene Fvrano' 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.; Lazar, 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.

Rivista annuale

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca' Foscari
Venezia