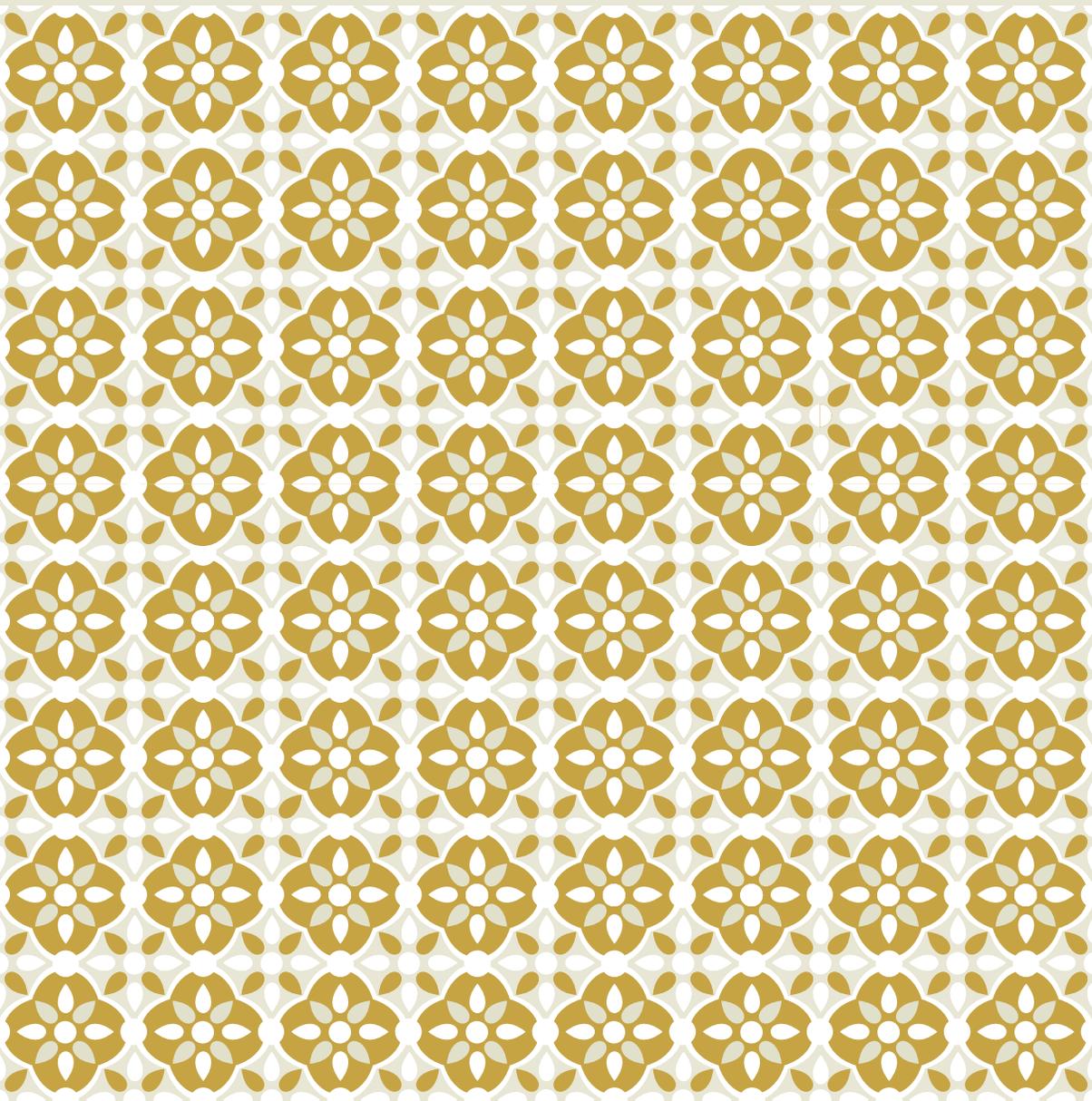


MDCCC 1800

Vol. 3
Luglio 2014



Edizioni
Ca' Foscari



Alcuni saggi accademici dimenticati

Elena Marconi

Abstract The Florentine Academy of Fine Arts still preserves an important collection of plaster models: some of them are plaster casts of antique reliefs, but there is also a series of models executed during the nineteenth century by the best pupils, who won the Academy competitions. The modern critics have ignored these works of art for a long time, so they have been left neglected in the rooms of the Academy School, without caring of their condition. Only in recent times, the Soprintendenza Speciale per il Polo Museale fiorentino has begun to sort this sculptures, in order to recover them, and this initiative has switched on further researches on this subject. This essay conforms to a moment of renewed interest for XIX Century sculpture and, according to his context, it addresses to retrace the history of the Florentine reliefs and to identify their authors. The purpose of my research is to point out their worth and to develop the knowledge of the Nineteenth Century Academies of Fine Arts and their relevant influence on the art of that age.

Questo studio prende le mosse dalla campagna di catalogazione condotta nel 1995-1996 sulle opere conservate presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, a cura dell'Ufficio Catalogo della Soprintendenza, e trae ulteriore spunto dalla pubblicazione di un interessante saggio di Barbara Boschi Carli e Anna Protesti Faggi (2000). Partendo da quell'indagine preliminare sui gessi dell'istituzione fiorentina, si è inteso procedere ad un ulteriore approfondimento dell'argomento, proponendo alcune ipotesi di identificazione dei bassorilievi premiati o inviati dagli allievi borsisti da Roma come dimostrazione dei risultati raggiunti durante il consueto tirocinio presso l'Accademia di San Luca, opere tuttora conservate negli ambienti dell'Accademia. Secondo lo Statuto che regolava le modalità dei concorsi riservati ai giovani artisti, le tre opere che avevano ottenuto il premio di Prima classe, in ciascuna delle discipline di Pittura, Scultura e Architettura, dovevano rimanere in Accademia e lo stesso destino era riservato ai saggi inviati dai pensionati a Roma (Cavallucci 1873, pp. 57-60). Purtroppo, nonostante questa regola, dal riscontro inventariale emergono

molte mancanze e, tra le rare sculture reperite, molte risultano danneggiate o deteriorate, talvolta in modo così irreparabile da rendere assai complessa la lettura del soggetto. L'auspicio, condiviso con chi mi ha preceduto nello studio di questo tema, è quello di vedere queste opere finalmente oggetto di restauri sistematici, che permettano di riportarle all'attenzione del pubblico e di esporle secondo un allestimento che consenta di evidenziarne il valore artistico e soprattutto il contesto culturale che le ha prodotte, favorendo così una più diretta e approfondita lettura di un fenomeno storico come quello delle accademie ottocentesche.

Tra i saggi conservati nei depositi dell'Accademia, uno dei più interessanti è quello eseguito da Gaetano Grazzini,¹ scultore noto per le due statue di *Lorenzo il Magnifico* e *Amerigo Vespucci* sotto il loggiato degli Uffizi. Il bassorilievo in questione è chiaramente identificabile con quello inviato dal giovane da Roma, dove egli si trovava in qualità di borsista, per perfezionarsi in scultura presso l'Accademia di San Luca e a proposito del quale, il 19 agosto del 1813, l'allievo scriveva al presidente

¹ Figlio di Giovanni Gualberto e di Rosa Baccani, nacque a Firenze il 24 febbraio 1786 e vi morì il 22 agosto 1858. Al 1810 risale la decorazione in stucco, di carattere neoclassico, per il salone al primo piano di Palazzo Bartolommei a Firenze. Frequentò l'Accademia di Belle Arti come allievo di Francesco Carradori dal 1804 al 1812, anno in cui ottenne l'alunnato romano. Nel 1816 fu Stefano Ricci a proporre la nomina a professore onorario dell'Accademia, ma Grazzini ottenne la cattedra, che manterrà sino alla morte, soltanto nel 1849. Nel 1817-1818 eseguì la *Speranza* per la cappella dell'Assunzione nella villa suburbana del Poggio Imperiale, su commissione del granduca Ferdinando III. Tra il 1820 e il 1821 realizzò due statue in marmo per la chiesa di San Torpé a Pisa, raffiguranti Santa Teresa (detta anche la *Speranza*) e San Giovanni della Croce, entrambe ancora su commissione granducale (ASBASF Archivio soprintendenza beni artistici e storici. Firenze, 1820, n. 49), esposte in occasione della mostra accademica del 1822.



Fig. 1. Gaetano Grazzini, *Penelope che prega Femio a non cantare i tristi casi dei Greci*.

dell'accademia fiorentina, Giovanni degli Alessandri, descrivendone il soggetto, come «Penelope che si accosta con le sue damigelle al poeta Femio mentre alla presenza dei giovani Proci cantava il ritorno dei Greci da Troia, e lo prega di non affliggerla con la rimembranza di sì dolorosi fatti, mentre Telemaco assiste sul fondo» (fig. 1). Lo scultore aggiungeva che la composizione aveva «soddisfatto il sig. Canova, a Canomcini [sic] e Landi e altri soggetti che qui si trovano».²

Grazzini aveva infatti vinto il pensionato romano nel 1811 «con il voto unanime» dell'intero corpo accademico, per essersi distinto tra gli altri allievi, «quantunque mancasse nella scultura lo stimolo degli emuli, e la gloria del paragone» (Anon. 1811). Nel 1812 inviò una copia di un antico bassorilievo conservato in Campidoglio raffigurante le nove muse, per documentare il suo indefesso studio della scultura classica (Anon. 1812). E finalmente, l'anno successivo, presentò il bassorilievo in esame, che, come riportano le cronache del tempo, fece guadagnare all'autore il plauso dell'intero collegio degli accademici (Anon. 1813).

L'apprezzamento riservato al lavoro del giovane pensionato trova riscontro nella qualità alta del bassorilievo, citato nel 1848 tra gli oggetti di scultura presenti a quella data all'Accademia e precisamente

collocato «nell'andito che dall'orto immette al cortile». La descrizione inventariale ne riporta le misure: alto braccia 1,14 e largo braccia 3,2 (101 × 186 cm) e ne descrive il soggetto, ovvero *Penelope che prega Femio a non cantare i tristi casi dei Greci*.³ Peraltro fu lo stesso Canova ad esprimere il proprio giudizio positivo in merito all'attività di Grazzini in una missiva del 23 maggio 1815, indirizzata a degli Alessandri, giungendo addirittura a chiedere un'ulteriore proroga del periodo di studio nella capitale: «Attesto io sotto d'aver veduto più volte i saggi e le prove di studio, che nell'Arte della Scultura ha qui mostrate il s.r. Gaetano Grazzini di Firenze; e crederei per bene ed utile suo e per assecondare viemmaggiormente i progressi da esso fatti in Roma fin qui, che gli fossero somministrati i mezzi per due anni ancora, onde continuare gli studi dell'arte sua, nella quale ha dimostrato de' progressi assai significanti, ed un assai felice e non comune disposizione».⁴ In quel periodo, infatti era mutato l'assetto politico dello Stato pontificio e, in tal senso, Canova scrisse a Giovanni degli Alessandri il 29 dicembre 1814 per rassicurarlo in merito alla continuità delle elargizioni in denaro concesse all'Accademia di San Luca e gestite direttamente dal Santo padre, circostanza che avrebbe consentito altresì la frequenza agli studenti fiorentini.

In relazione alla permanenza del giovane scultore nella città pontificia, il 12 dicembre dello stesso anno il padre Giovanni Grazzini indirizzò al Granduca una richiesta di sussidio per il figlio, scrivendo che quest'ultimo «nel principio dell'anno 1812 si portò a Roma per proseguire i suoi studi, e per apprendere specialmente sotto la direzione del professore Cav.re Canova» (Torresi 1999, p. 106, nota 4).

Durante il suo soggiorno nella città capitolina, Grazzini frequentava infatti con assiduità l'*atelier* canoviano: in una lettera del 15 settembre 1814 avvertiva il senatore Giovanni di aver eseguito come saggio di studio «una figura di rilievo rappresentante un Pugilatore in riposo avendo ottenuta la corona secondo il costume» e più avanti, lo rassicurava circa le condizioni del suo maestro, scrivendogli che il signor Canova godeva ottimo stato di

² AABAF, filza 1813, n. 46 (citato in Torresi 1999, p. 38).

³ AABAF, I. R. *Accademia di Belle Arti, Inventario degli Oggetti di scultura. Locali di San Matteo e Santa Caterina*, 1848, n. 317.

⁴ La dichiarazione di Canova è allegata ad alcune lettere spedite da Roma al senatore Degli Alessandri dagli allievi pensionati Grazzini e Nenci (ASBASEF, filza 1820, n. 49) citato in Torresi 1999, lettera VI, p. 91.

salute e per mio mezzo gli fa i più distinti ossequi».⁵ Il 12 dicembre 1815, in seguito ai risultati ottenuti e all'impegno dimostrato, Grazzini ottenne un aumento di sussidio, come pure il compagno di studi Francesco Nenci. Il giovane scultore completò il proprio alunnato romano nel 1816 e in una lettera del 15 febbraio di quell'anno ringraziò Canova e Camuccini per le premure riservategli; come prove finali eseguì un busto in marmo, copiato dall'Antonio di Casa Mattei, un busto di Cicerone in marmo ed un rilievo con *La Toscana che presenta le Belle Arti al Granduca*,⁶ altrimenti nota come *I Geni delle Belle Arti che coronano il Granduca*. Una *Diana cacciatrice* venne esposta tra i saggi di pensionato nelle sale dell'accademia fiorentina, assieme ad un «ritratto dal vero».⁷ Un'ulteriore testimonianza del talento del giovane artista si trova negli scritti di Tambroni, il quale nella sua guida lo individuava tra i migliori scultori attivi nella città capitolina (Rudolph 1982, p. 10).

Un altro bassorilievo in gesso è a nostro avviso da identificarsi con il saggio di Leopoldo Lori,⁸ dal titolo: *L'Onnipotente che benedice Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre*, con il quale il giovane artista vinse il premio di prima classe di scultura del 1816 (fig. 2). L'opera, ricordata nella guida dell'accademia edita nel 1817 ed in quelle successive,⁹ risultava esposta tra i saggi di scultura e pittura giudicati più meritevoli nei concorsi triennali e per statuto rimasti di proprietà della scuola.¹⁰ Si tratta di una precoce interpretazione di un soggetto che Pietro Benvenuti inserì, dieci anni più tardi, nel suo ciclo ispirato al Vecchio e Nuovo Testamento da lui affrescato nella cupola della Cappella dei Principi in San Lorenzo (impresa affidatagli nel 1828). Ciò induce a pensare Lori come ad uno dei più fedeli

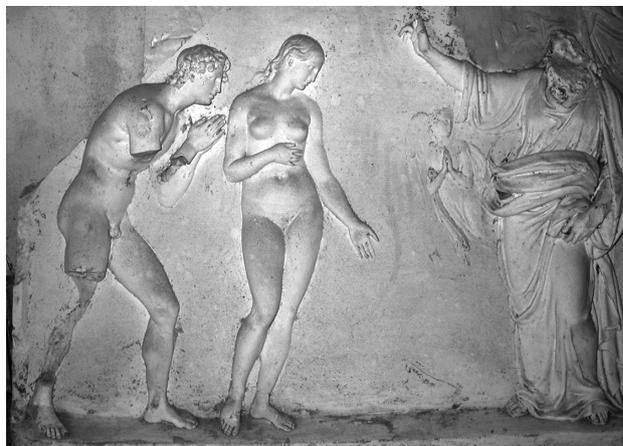


Fig. 2. Leopoldo Lori, *L'Onnipotente che benedice Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre*.

seguaci del Benvenuti, capace di tradurne lo stile in forme scultoree. A riprova di ciò, basti confrontare il suo rilievo in gesso con un disegno preparatorio alle pitture laurenziane, dove Benvenuti raffigura i progenitori esaltando la bellezza vereconda di Eva, colta nell'atto di accostarsi umilmente a Dio ed accompagnata da Adamo del quale, per contrappunto, viene esaltato il vigore e la robustezza del nudo, esemplato sui modelli della statuaria antica (Fornasari 2004, p. 352, fig. 295). Il giovane scultore fu in effetti, nel corso della sua formazione, un devoto studente di Benvenuti e ne seguì le direttive specie nel corso del suo tirocinio didattico, quando si trovava a Roma. In quell'occasione copiò le opere di Canova, come testimonia una missiva del 6 gennaio 1821 al senatore Degli Alessandri, nella quale lo scultore, allora pensionato nella città capitolina, diceva di essere impegnato in una copia del leone

5 AABAF, filza 1814, n. 38.

6 AABAF, filza 1816, n. 40. La scultura fu ricevuta dall'addetto del Guardaroba Granduca, Luigi Casamorata, il 3 ottobre 1816.

7 I e R. Accademia di Belle Arti, «Gazzetta di Firenze», 25 gennaio 1817, n. 11, pp. 3-4.

8 Lori Della Loggia Leopoldo Maria Gioacchino (Firenze, 1795 - Roma, 1822). Figlio dello scultore Gaetano e di Luisa Lascialfare, dal 1815 al 1820 fu allievo di Stefano Ricci all'Accademia fiorentina. Nel 1820 alunnato romano, che lo mise in contatto con Antonio Canova; morì improvvisamente a Roma, dove aveva realizzato una copia in piccolo del Mosè di Michelangelo. Aveva anche frequentato la scuola di pittura. L'accademia possedeva alcuni suoi saggi: Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso terrestre, Eleazaro che offre doni a Rebecca (1822), Paride ferito condotto da Elena (1820) per i quali il padre chiedeva un compenso nel 1823. Aveva lavorato come stuccatore nella cappella del Poggio Imperiale, dove eseguì il bassorilievo con Esther e Assuero (Panzetta 2003, p. 521; Torresi 2000, s.v.).

9 Cfr. Colzi 1817, p. 20; *Description* 1827, p. 19; *Description* 1842, p. 43, n. 9; *Description* 1850, p. 42, n. 11; *Description* 1855, p. 53, n. 18.

10 Attualmente il rilievo risulta ubicato nella cantina sotto l'aula del Cenacolo e misura 92 × 137 cm (si veda scheda OA n. 004511327).

di Canova «per comodo del sig. Ricci e del sig. Benvenuti» (Fornasari 2004, p. 59, nota 83; cfr. Torresi 1999, p. 41).

In quest'ottica, appare ancora più sorprendente la somiglianza tra la composizione ideata da Lori e un disegno con lo stesso soggetto, rintracciato nella collezione di Ranieri Bartolini. Si tratta di uno studio realizzato da Pietro Benvenuti sempre per la *Benedizione di Adamo ed Eva*, prima storia della Cappella dei Principi. Il foglio in questione documenta un pensiero compositivo precedente rispetto all'altro schizzo sopra citato del pittore aretino, dove la posa dei progenitori coincide con la versione pittorica definitiva. Invece questo disegno, oltre a raffigurare l'intera scena, documenta una serie di cambiamenti sia nella figura di Dio Padre che nei gesti e nelle pose di Adamo ed Eva (Sisi 2003, cat. 141, n. 30). La postura di Eva è proprio identica a quella in seguito realizzata a rilievo da Lori, il che fa pensare che lo scultore avesse condotto il soggetto sotto dettatura di Benvenuti, o almeno che il pittore avesse suggerito la composizione al suo giovane allievo scultore, molto prima di ricevere la commissione per San Lorenzo. Il rilievo in oggetto è anche elencato nell'inventario dell'Accademia del 1848, al numero 169, ma con un titolo non esattamente corrispondente al soggetto: *Adamo ed Eva discacciati dal Paradiso Terrestre*. In effetti, il programma del concorso di prima classe indetto il 1° luglio 1816 imponeva ai candidati un tema molto preciso e dettagliatamente descritto, concedendo poco alla personale interpretazione del soggetto: «L'Onnipotente che, corteggiato dagli Angioli benedice nel Paradiso terrestre Adamo, ed Eva. Il bassorilievo sarà in gesso e largo braccia due fiorentine ovvero tre piedi Parigini, pollici 7, linee 1 ed alto braccia 1, soldi sette, ossia piedi due, pollici 5. Premio: una Medaglia d'oro del valore di cinquanta Zecchini» (*In occasione* 1816, p. 11). Questa descrizione sembra corrispondere al rilievo qui presentato, dove i due Progenitori sono raffigurati in atteggiamento di preghiera e con la testa lievemente reclinata in atto di accogliere il gesto di benedizione che Dio padre sta compiendo, col braccio destro sollevato, mentre gli fanno corona alcuni angeli, tuttora visibili malgrado lo stato frammentario dell'opera. Ad ulteriore conferma dell'attribuzione al giovane Leo-

poldo, basterebbe leggere le osservazioni espresse dai professori in merito ai cinque concorrenti del 1816. La motivazione più ricorrente per cui l'opera di Lori (il rilievo è indicato nei giudizi della commissione giudicatrice col numero 3) fu ritenuta dalla maggioranza superiore alle altre e per questo degna del premio di prima classe era proprio il fatto che il giovane artista era riuscito meglio degli altri concorrenti ad attenersi al programma assegnato, in particolare «nel moto di benedire» da parte dell'Onnipotente, la cui figura venne giudicata «bastamente nobile».¹¹

Al concorso triennale dell'Accademia di Belle Arti del giugno 1819, i cinque scultori che concorrevano al premio di prima classe dovevano presentare un bassorilievo in gesso di invenzione ispirato all'infanzia di Achille. Come era consuetudine, il programma ufficiale riportava, oltre alle dimensioni richieste per il rilievo (due braccia fiorentine per la larghezza, ed un braccio e soldi 7 per l'altezza), anche un'accurata descrizione del soggetto e del relativo significato morale: i giovani allievi infatti dovevano attingere ad una precisa fonte letteraria – il primo libro degli *Argonautica* di Valerio Flacco – per rappresentare l'istante in cui «Achille fanciullo [...] condotto dal centauro Chirone a Peleo suo padre che è per muovere con gli altri Argonauti alla conquista del Vello d'oro, manifesta la generosità della sua indole, vagheggiando l'armi di quei gloriosi, che passarono a Colco, e appressando intrepidamente le mani alla pelle del Leone pendente dagli omeri d'Alcide» («I. e R. Accademia di Belle Arti» 1819, p. 5).

Il bassorilievo con l'epigrafe «Quod si deficient vires, audacia certe | Laus erit: in magnis et voluisse sat est» (Prop. 2.10.5-6),¹² contrassegnato dal numero 3, ed eseguito da Emilio Santarelli, ottenne complessivamente 19 voti, contro i 13 attribuiti al saggio di Luigi Pampaloni, indicato col numero 2 e caratterizzato dal motto «Concorsi per Virtude». Tuttavia, il parere di ben «undici professori» della commissione giudicatrice, che i due lavori «si bilanciassero fra loro, l'uno per la bellezza della composizione, l'altro per quella dell'esecuzione», indusse il corpo accademico a conferire il premio ad entrambi gli autori, e addirittura ad assegnare loro l'intera somma di 50 zecchini, anziché suddividerla a metà, come di consuetudine nel caso di una

¹¹ AABAF, filza 5 Di documenti, Lettere, e carte diverse dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze dell'anno 1816, n. 20.

¹² Cfr. *Les Argonautes, selon Pindare Orphée et Apollonius de Rhodes. En Vingtquatre planches*, Paris 1794.



Fig. 3. Luigi Pampaloni (attr.), *Achille condotto dal centauro Chirone da Peleo suo padre ch'è per muovere cogli altri Argonauti all'impresa del vello d'oro*.

vittoria a pari merito. Questo fu possibile grazie ad una esplicita richiesta rivolta al sovrano dal Direttore dell'Accademia, Giovanni degli Alessandri, il quale, desideroso di veder riconosciuto il talento di entrambi gli scultori, pur «nella diversità del loro rispettivo genere», propose di cedere loro la somma di denaro destinata alla classe di meccanica, che per quell'anno era rimasta priva di vincitori.

Secondo il regolamento allora vigente, soltanto le opere premiate divenivano di proprietà dell'Accademia di Belle Arti, che le esponeva nei suoi locali col nome dell'autore in bella evidenza, mentre quelle che non avevano ottenuto alcun riconoscimento venivano restituite ai rispettivi proprietari, mantenendo l'obbligo dell'anonimato (Statuto dell'I. e R. Accademia di B A, citato in Cavallucci 1873, p. 60).

Il presente bassorilievo è stato reperito nei depositi dell'Accademia di Belle Arti, dove presumibilmente è sempre rimasto, ed identificato da chi scrive, in base alla collocazione ed al soggetto, come uno dei due saggi premiati all'esposizione triennale del 1819 (fig. 3). L'opera è citata nelle guide dell'istituzione fiorentina, a partire dall'edizione del 1827, nella sala dei saggi premiati, accanto a quella, con lo stesso titolo, di Emilio Santarelli (*Description*

1827, p. 19; *Description* 1836, p. 17). Dall'Inventario degli Oggetti di scultura presenti in Accademia nel 1848, risulta collocato nell'«Andito che dall'orto immette nel cortile»,¹³ tuttavia, stranamente, l'altro saggio premiato, eseguito dal Santarelli, è citato, ma presenta una cancellatura e una correzione del titolo, a favore de *Il centauro Chirone che insegna a tirar l'arco ad Achille*, il che fa dubitare che si tratti dello stesso soggetto premiato nel 1819.

Malgrado l'opera sia pervenuta allo stato frammentario, divisa in due pezzi tra loro combacianti, i personaggi sono ben riconoscibili, e l'episodio rappresentato perfettamente decifrabile: il pannello di sinistra mostra infatti un bambino, sui cinque-sei anni, in atto di sostenere con la mano sinistra una testa di leone pendente dalle spalle di Ercole, mentre infila l'altra mano nella bocca della fiera. Il gesto di precoce audacia corrisponde a quello compiuto da Achille ancora bambino alla presenza del padre Peleo e degli altri Argonauti, visibili di profilo all'estrema sinistra dell'altro frammento superstite, mentre assistono seduti all'eroica impresa.

L'attribuzione del presente bassorilievo a Luigi Pampaloni (cfr. Marconi 2014) piuttosto che all'altro vincitore, Emilio Santarelli, è confortata da alcune osservazioni fatte dai professori chiamati a dare il proprio voto – sia pure in forma rigorosamente anonima – alle opere esposte. In particolare, in uno dei giudizi più dettagliati si legge che il saggio contrassegnato di Emilio Santarelli presentava alcuni difetti nella disposizione delle figure: «l'azione di Peleo» risultava infatti «un poco forzata e produceva degli angoli disgustosi nel tenere il braccio del figlio», inoltre la figura di Ercole appariva sacrificata e «gli eroi spettatori troppo indifferenti». Nessuna di queste notazioni sembra attagliarsi al bassorilievo superstite, dato che in esso il piccolo Achille è sistemato ad una certa distanza dal padre, il quale di conseguenza non ne sostiene in alcun punto le braccia; contrariamente a quanto osservato, Ercole ha poi un ruolo centrale nell'azione, ed infine le figure di astanti, lungi dall'esprimere indifferenza, nutrono un vivo interesse per lo svolgimento dell'azione.

Al saggio del Santarelli veniva riconosciuta una straordinaria esecuzione, evidente nella capacità di trasformare «la creta in carne», oltre ad una maggior esattezza nella resa delle proporzioni. Tuttavia

13 AABAF, I. R. Accademia di Belle Arti, *Inventario degli Oggetti di scultura. Locali di San Matteo e Santa Caterina*, 1848, nn. 168, 171; cfr. Niccolini 1819, p. LXII.



Fig. 4. Aristodemo Costoli, *Sileno incatenato da Mansilo e Cromi* (1828).

al tempo stesso si rimproverava all'artista una certa mancanza di equilibrio nella traduzione del soggetto letterario, e lo si criticava per essersi soffermato «troppo nelle azioni posteriori e anteriori», a scapito del significato moralmente edificante espresso dall'azione principale, incentrata sulla «ammirazione che destò in quei prodi la nascente fierezza ed il magnanimo ardire del piccolo Achille». A parziale giustificazione di certe licenze che, stando alle opinioni degli accademici, Santarelli si sarebbe preso rispetto al tema, lo stesso scultore dichiarava, nel biglietto di accompagnamento del suo saggio, di aver voluto integrare la fonte principale di Valerio Flacco con un passo, riferito allo stesso episodio, tratto dagli *Argonautica* di Apollonio Rodio, nel quale si narra che gli Argonauti stavano banchettando sul lido, dopo aver offerto un sacrificio agli dèi. Lo scultore aveva perciò inserito nella composizione un'ara rustica, allusiva al sacrificio appena compiuto, ed aveva rappresentato Ercole con una tazza in mano, in riferimento al pasto consumato assieme agli altri eroi.

Si tratta di un'ulteriore conferma della nostra ipotesi iniziale, giacché questi elementi sono del tutto assenti nel presente bassorilievo.



Fig. 5. Giovanni Puntoni, *Venere che guarisce le ferite di Enea* (attr.).

Nella guida dell'Accademia fiorentina del 1850, tra le opere eseguite dai giovani allievi durante il loro pensionato romano, e per il concorso triennale, viene citato un bassorilievo in gesso, opera di Aristodemo Costoli, che raffigura *Sileno incatenato da Mansilo e Cromi*, datato 1828 (*Description* 1850, p. 39, n. 22; *Description* 1855, p. 56, n. 69). Anche in questo caso, l'opera si trova tuttora nelle stanze dell'Accademia e precisamente nella cantina di via Cesare Battisti,¹⁴ in pessimo stato di conservazione (fig. 4).

A conferma di ciò, nell'ottobre del 1828 Aristodemo Costoli espose in Accademia un bassorilievo, a metà del vero, intitolato Mansilo e Cicomi [*sic*] che legano Sileno, con cui vinse il premio del pensionato romano¹⁵ e un altro rilievo raffigurante una Ninfa in atto di scendere nel bagno («I. e R. Accademia delle Belle Arti» 1828).

Infine, tra i bassorilievi per i quali non è stata finora avanzata alcuna paternità, ne è stato individuato da chi scrive uno raffigurante *Venere che guarisce le ferite di Enea* (fig. 5). Anche in questo caso si è giunti ad una identificazione dell'autore, riconosciuto nel livornese Giovanni Puntoni, grazie all'ausilio di una Guida dell'Accademia edita

¹⁴ Si veda scheda OA n. 00451362. Nella scheda l'opera risulta di artista anonimo, eseguita nella seconda metà del secolo e priva di identificazione del soggetto.

¹⁵ AABAF, 1828, filza 17 B, n. 23. Per le note biografiche su Costoli, rimando alla monografia di Benedetta Matucci (2003). Colgo l'occasione per ringraziare l'autrice per aver confermato la mia attribuzione e per i preziosi consigli.

nel 1855, nella quale si definisce con maggiore complessità il soggetto: *Enea guarito da Japi con il soccorso di Venere* (*Description* 1855, p. 55, n. 59). Nell'opuscolo è indicato il 1554, come l'anno in cui l'opera riportò la vittoria al concorso accademico. Il rilievo non lascia alcun dubbio, poiché al centro è raffigurato l'eroe troiano, semisdraiato in una posa di abbandono, intento a ricevere le cure del vecchio Iapige mentre Venere veglia dall'alto.

In conclusione, vorremmo portare all'attenzione un nucleo di opere fortemente compromesso non soltanto dal tempo e talora anche dagli effetti devastanti dell'alluvione del 1866, che ne hanno causato il progressivo deterioramento, ma anche dall'oblio nel quale un certo atteggiamento di disprezzo e indifferenza verso l'arte del XIX secolo le ha gettate.

Bibliografia

- Anon. (1811). *Firenze 11 ottobre*. «Giornale del Dipartimento dell'Arno», n. 109, 12 ottobre, p. 449.
- Anon. (1812). *Accademia delle Belle Arti di Firenze*. «Giornale del Dipartimento dell'Arno», n. 28, 24 ottobre, p. 4.
- Anon. (1813). *Firenze 22 settembre*. «Giornale del Dipartimento dell'Arno», n. 114, 23 settembre, pp. 3-4.
- Boschi Carli, Barbara; Protesti Faggi, Angela (2000). «I calchi in gesso dell'Accademia di Belle Arti di Firenze: Identificazioni e prime ipotesi di studio». *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, 6, pp. 83-94.
- [Cavallucci, Camillo Iacopo] (1873). *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze*. Firenze: Tip. del Vocabolario.
- [Colzi, Carlo] (1817). *Descrizione dell'I.e R.e Accademia delle Belle Arti di Firenze*. Firenze: presso Niccolò Carli.
- Description de l'I. et R. Académie des Beaux Arts de Florence augmentée d'un catalogue de tous les maîtres dont quelque ouvrage est indiqué dans ce livre* (1827). 2a ed. Florence: chez Leonard Ciardetti.
- Description de l'I. et R. Académie des Beaux Arts de Florence augmentée d'un catalogue de tous les maîtres dont quelque ouvrage est indiqué dans ce livre* (1832). 3a ed. Florence: de l'Imprimerie du Giglio.
- Description de l'I. et R. Académie des Beaux Arts de Florence augmentée d'un catalogue de tous les maîtres dont quelque ouvrage est indiqué dans ce livre* (1842). 4a ed. Florence: de l'Imprimerie du Giglio.
- Description de l'Imp. et R. Académie des Beaux Arts de Florence augmentée d'un catalogue de tous les maîtres dont quelque ouvrage est indiqué dans ce livre* (1850). 8a ed. Florence: de l'Imprimerie du Giglio.
- Description de l'Imp. et R. Académie des Beaux Arts de Florence augmentée d'un catalogue de tous les maîtres dont quelque ouvrage est indiqué dans ce livre* (1855). 13a ed. Florence: impr. Le Monnier.
- Fornasari, Liletta (2004). *Pietro Benvenuti*. Firenze: Edifir.
- «I. e R. Accademia di Belle Arti» (1819). *Gazzetta di Firenze*, 29 luglio, p. 5.
- «I. e R. Accademia delle Belle Arti» (1828). *Gazzetta di Firenze*, 15 novembre, p. 6.
- In occasione della solenne distribuzione dei premj triennali fatta nell'Imp. e Reale Accademia delle Belle Arti di Firenze nell'anno 1816* [1816]. Firenze: dalla tipografia Ciardetti.
- Marconi, Elena (2014). «Il magistero di Lorenzo Bartolini a Carrara e a Firenze: Il caso emblematico di Luigi Pampaloni, da allievo a maestro autonomo». In: Bietoletti, Silvestra; Caputo, Annarita; Falletti, Franca (a cura di), *Lorenzo Bartolini = Atti delle giornate di studio* (Firenze, 17-19 febbraio 2013, Galleria dell'Accademia, Gabinetto G.P. Vieusseux). Pistoia: Gli ori, pp. 179-191.
- Matucci, Benedetta (2003). *Aristodemo Costoli: Religiosa poesia nella scultura dell'Ottocento*. Firenze: L.S. Olschki.
- Niccolini, Giovanni Battista [1819]. *Elogio di Leon Batista Alberti composto da Gio. Batista Niccolini... e letto da esso nel giorno della solenne distribuzione dei premi maggiori l'anno 1819*. Firenze: presso Niccolò Carli.
- Panzetta, Alfonso (2003). *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento: Da Antonio Canova ad Arturo Martini*. Nuova ed. Torino: Adarte.
- Rudolph, Stella (1982). *Giuseppe Tambroni e lo stato delle Belle Arti in Roma nel 1814*. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani.
- Sisi, Carlo (a cura di) [2003]. *Ottocento ad Arezzo: La collezione Bartolini = Catalogo della Mostra* (Arezzo, Chiesa dei SS. Lorentino e Pergentino, 19 ottobre 2003 - 18 gennaio 2004). Firenze: Edifir.

Torresi, Antonio P. (2000). *Scultori d'Accademia: Dizionario biografico di maestri, allievi e soci dell'Accademia di Belle Arti a Firenze (1750-1915)*. Ferrara: Liberty House.

Torresi Antonio P. (a cura di) (1999). *Antonio Cano-*

va: Alcune lettere a Firenze (1801-1821): Inediti dall'Accademia di Belle Arti, dagli Uffizi, dalla Biblioteca Nazionale Centrale e dall'Archivio di Stato. A cura di Antonio P. Torresi; premessa di Gian Lorenzo Mellini. Ferrara: Liberty House.

«Ma passion... ma folie dominante»

Stosch, Winckelmann, and the Allure of the Engraved Gems of the Ancients

Ulf R. Hansson

Abstract This article examines the scholarly and collecting activities of Philipp von Stosch (1691-1757), with focus on ancient engraved gems. It traces Stosch's life and work from his early travels and Roman period to his death in Florence, and includes discussions on his milestone publication, *Gemmae antiquae caelatae* (1724), his own remarkable collection of gem originals, pastes and impressions, and Winckelmann's work on it, published as *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch* (1760).

Contents 1. Introduction. — 2. Philipp von Stosch. — 3. The *Gemmae Antiquae Caelatae* Project. — 4. Stosch's Own Gem Collection. — 5. Winckelmann's Catalogue.

1 Introduction

In the 18th century, to publish a learned text on the engraved gems of the Ancients was an excellent way of positioning oneself in antiquarian circles within the Republic of Letters.¹ Over the course of the century, the bibliography on this topic grew considerably and included works by some of the period's leading scholars, as is clear from e.g. Pierre-Jean Mariette's *Traité des pierres gravées* from the mid-century and Christoph Gottlieb von Murr's *Bibliothèque glyptographique* from the early 1800s (Mariette 1750, vol. 1, pp. 241-244; Murr 1804). People collected, copied, studied, published and discussed gems like never before. These miniature artworks had many advantages. They had survived, often intact and in vast numbers, from all ancient cultures and time periods; the images they carried, either engraved into the surface of the stone (*intaglio*) or carved in relief (*cameo*), were soon recognized as one of the richest visual sources available to Greek and Roman mythology, portraiture, and ancient iconography in general (Gurlitt 1831 [1798], pp. 75-76). These images could be easily reproduced mechanically by pressing the engraved surface of the stone into a softer material. Indeed, the images were originally intended to be seen in impression

rather than in original, and thus the reproduced image of a sealstone or engraved gem could be seen as a crucial part of the original artistic intention. As these precious originals were hidden away in various princely and private collections around Europe, gem impressions and casts in various materials such as sealing wax, sulphur, vitreous paste or plaster constituted a convenient reference material for scholars and collectors, and collected in boxes they also became attractive souvenirs for grand tourists to carry home from the city of Rome. Gem impressions and casts moreover seemed to solve the frustrating problem of inaccurate drawings and prints of gems, which more often than not conveyed the style of the copying artist rather than that of the ancient gem-engraver. Whereas antiquarian interest in gem-engraving had initially focused mostly on subject-matter and iconography, formal and stylistic aspects became increasingly important as the century drew on, and in every new book that appeared on the subject, the illustrations of earlier publications were therefore habitually criticized for being inadequate in this respect. Both subject-matter and style seemed to closely follow developments in other artistic media, which meant that gems could be used by students of ancient art to compensate for lost or fragmentarily preserved classical sculpture.²

1 I thank the Swedish Royal Academy of Letters, History and Antiquities and the Birgit and Gad Rausing Foundation for supporting this ongoing research project. I also wish to thank the anonymous reviewer for valuable suggestions.

2 «Car les Anciens n'admiraient pas moins l'Art de graver sur de si petites Pierres, que celui de faire des grandes Statues de Marbre; au contraire» (Stosch 1724, p. XV).

Engraved gems were moreover sometimes the work of highly accomplished artists like the Greek engravers Apollonides, Kronius, Dioskurides and Pyrgoteles, mentioned by Pliny (*Nat.* 37.8). At times, these and other master-engravers had signed their works with their own name, as had been shown by the French antiquarian Charles César Baudelot de Dairval in a much discussed study of gems inscribed with the name «Solon», which appeared on masterworks like the famous «Strozzi Medusa» (Baudelot de Dairval 1717).³ So, the engraved gems of the Ancients attracted interest from scholars and collectors, from artists seeking inspiration, and increasingly from cultured people in general. This steadily growing interest soon resulted in a flourishing market for copies, pastiches and downright forgeries, especially in Rome, where the weekly market in piazza Navona was full of such 'ancient' gems.⁴ The artist Pier Leone Ghezzi (1674-1755), who also knew the art of gem-engraving, even called the trade in such fakes a «Roman tradition» (quoted in Justi 1872, p. 335).⁵ Individual gems could fetch very high prices indeed, at times exceeding those paid for classical sculpture, and in the latter half of the century, some dealers and *ciceroni*, like the notorious Thomas Jenkins (Smith [1828] 1949, p. 122), found it profitable to specialize in this business.⁶

2 Philipp von Stosch

But let us return to the early decades of the century and to one of the instrumental figures in these developments. To publish something on the topic of gems was precisely what the young Philipp Stosch (1691-1757) from Küstrin in Brandenburg set out to do, on good advice from the Greffier of the Dutch States General, François Fagel (1659-1746),⁷ who was also a renowned scholar and coin collector, and who became Stosch's patron and mentor in what was to become the young man's two main activities in life, *Antiquaria* and *Diplomatica*.⁸ Stosch never married, and neither did any of the other protagonists in this story. Winckelmann's biographer Carl Justi describes him as epitomizing those 18th-century «adventurers» whose existence was possible only in that particular century.⁹ He was a tall, thinly built, slightly hypochondriac and witty man, who famously kept a pet owl in his home. He was called many flattering things, such as Royal Polish Court Councillor, Royal British Minister (*Das Neue Gelehrte Europa*, 5, 1754, p. 1), aristocrat («veramente barone, anzi Baronissimo»),¹⁰ diplomat, literatus, antiquarian, polyhistor, bibliophile, connoisseur, collector etc., as well as less flattering things like heretic, spy, forger and thief (e.g. MacKay Quynn 1941). Horace Walpole called him «Cyclops the Antiquarian» (Stosch wore a monocle) and «a man of most infamous character in every respect» (Toynbee 1903, p. 103, n. 4). Although at least his scholarly reputation has since been more or less restored,¹¹

3 This chalcedony intaglio, dated to the mid-first century BCE, is now in the British Museum, inv. GR 1867.05-07.389.

4 E.g. Justi 1872, pp. 335-336; Zazoff 1983, pp. 23, 186-190 and refs.; Gross 1990, p. 315 and refs; Rudoe 1992; cf. also Spier & Kagan 2000.

5 For Ghezzi, see esp. Coen, Fidanza 2011.

6 For various aspects of gem-engraving and collecting in 18th-century Rome and elsewhere in Italy, the work of L. Pirzio Biroli Stefanelli and G. Tassinari is fundamental, for Rome e.g. Pirzio Biroli Stefanelli 1996, 2009.

7 «Un Seigneur de distinction des mes Amis, né pour l'avantage des Belles Lettres, & à qui j'ai beaucoup d'obligation, m'aient souvent exhorté à entreprendre quelque Ouvrage sur les Antiques» (Stosch 1724, p. III).

8 This is what they are called in Zazoff 1983, p. 6.

9 «Gestalten, wie sie nur im achtzehnten Jahrhundert möglich und stilgemäß waren: Menschen die sich ohne eigentlichen Reichtum, Rang und Amt, ohne feste Erwerbungsquelle eine geachtete und glänzende Stellung verschaffen, mit dem Großen der Erde auf vertrautem Fuße verkehren, und ohne Gelehrte von Fach zu sein, Orakel der Gelehrtenrepublik werden. Ohne Zweifel, ist Philipp Stosch der merkwürdigste unter ihnen» (Justi 1872, p. 295).

10 The artist P.L. Ghezzi, who for a period worked for Stosch, quoted in Justi 1872, p. 295; 1923, vol. 2, p. 265.

11 But cf. Gross (1990, pp. 318-319): «highly esteemed and consulted on all disputed questions of ancient art, but otherwise an infamous and debauched character [...] It is not impossible that he himself had a hand in the profitable business of counterfeiting

the many entertaining but mostly malicious and unreliable stories that were circulated already in his lifetime affected the reception of Stosch's scholarly activities negatively for a long time. But when his impressive and fully illustrated book finally appeared in print in 1724, it firmly established Stosch as an unquestionable international authority in this increasingly important field of study and collecting – even among the *migliori antiquarii* in Rome, who were known not to be easily impressed.¹² Stosch, by then already a notable collector and dealer himself, was now living in Rome and had made his home into an important meeting place for these collectors, dealers and scholars, many of whom he already knew well from a previous visit to the city which had proved decisive. Stosch apparently got on well with people who in one way or another were important or useful to him, or – in the case of Francesco de' Ficoroni and other more reluctant associates – at least succeeded in establishing some sort of sufficient working relation with them.¹³ He even possessed a 'talent' for making people present him with gifts; several of the prized items in his collections were actually gifts from other collectors, starting with Fagel, who donated his collection of ancient coins to his young protégé.¹⁴

Stosch's *Geschichte*¹⁵ tells us that he became interested in coins and medals and started collecting these on a small scale very early in life. At the age of 18, after briefly attending university at Frankfurt an der Oder, he decided he wanted to travel and see the world. In 1710 Stosch arrived in the Hague, where his uncle, the Prussian envoy Baron von Schmettau, introduced him into diplomatic circles and notably to the influential Fagel, who became an important presence in Stosch's life. In the following years, he travelled widely in Germany,

the Netherlands, Britain, France, Austria and Italy on various minor diplomatic missions for Fagel and Schmettau, and at the same time made numerous important connections in the world of scholars and collectors. Stosch in fact soon became one of the most well-connected scholars of his generation, with an extensive network that came to include popes, royalty, statesmen, aristocrats, clergy, and every collector and scholar worth knowing.¹⁶ Language, confessional, social and other barriers seem not to have put many obstacles in Stosch's way, and from the start he appears to have been welcome to study and copy gems in collections to which even more renowned scholars were sometimes denied access. No doubt Fagel played an important role here, employing Stosch as his own agent in procuring new acquisitions and in this way opening various doors to his protégé, encouraging him to start collecting on a serious level and devote himself to scholarly pursuits. On a visit to Paris in 1713/1714, Stosch had been introduced to the Duc d'Orléans, Baudelot de Dairval, Bernard de Montfaucon and others, and had been greatly impressed by the discussions on ancient gems in these learned circles. He had also met the duke's physician-in-ordinary, the chemist Wilhelm von Homberg, who had just published a study on the very useful art of making casts of engraved gems in coloured vitreous paste, and who shared his knowledge with the young visitor.¹⁷ In May 1714, Stosch confessed in a letter to Fagel that engraved gems had now become «ma passion... ma folie dominante» (quoted in Heringa 1976, p. 75, n. 5). Stosch may have had a finger in most areas of the *gemmomania* that was emerging, as we shall see. He studied, collected, traded, and published a learned study of ancient gems; he made and collected gem impressions and casts, commissioned

[...] perhaps the most notorious example of a foreigner who profited from Europe's greed for the treasures of ancient Rome by dubious means».

12 «Vor allem aber war er ein Orakel für Sammler, denn er hatte mehr gesehen, mehr erworben oder prüfend durch seine Hände gehen lassen, als irgendein Lebender» (Justi 1923, vol. 2, pp. 268-269).

13 «Ficoroni thought him an arch-imposter» (McKay-Quynn 1941, p. 336, no source given). Repeated in Gross 1990, p. 318.

14 «Groß war seine Gabe, Menschen für sich einzunehmen und sich von ihnen beschenken zu lassen» (Justi 1872, p. 296). For Stosch and Fagel, see *Das Neue Gelehrte Europa*, vol. 5, 1754, p. 9, and esp. Heringa 1976, 1981.

15 *Das Neue Gelehrte Europa*, 5, 1754, pp. 1-54; cont. in vol. 10, 1757, pp. 257-301; and vol. 13, 1758, pp. 242-243. This is the main source for the biography of Stosch in addition to his correspondence, partially published in Justi 1861; Heringa 1976, 1981. Cf. also Justi, 1872, 1923; MacKay Quynn 1941; Lewis 1961, 1967; Zazoff 1983, pp. 3-67.

16 For Stosch's extensive network of contacts, see esp. Lang 2007.

17 Homberg 1712; Stosch 1724, p. XIX; *Das Neue Gelehrte Europa*, vol. 5, 1754, p. 11.



Ill. 1. Pier Leone Ghezzi, *Stosch and the antiquarians of Rome*, 1725. Vienna, Albertina (Photo Museum).



Ill. 2. Pier Leone Ghezzi, *Two famous antiquarians (Stosch and Sabbatini)*, 1739. Engraving by Arthur Pond. London, British Museum (Photo Museum).

drawings and prints of gems; he had modern copies made of ancient gems in his own and other collections, and possibly also modified ancient originals by adding details or inscriptions to make them more interesting; he commissioned his portrait to be engraved on gems;¹⁸ he took part in learned discussions and corresponded on the subject of engraved gems, and often used gems to seal his letters.¹⁹ If we are to believe Charles de Brosses (which we are not), Stosch even swallowed and stole gems (1861 [1768], p. 290).²⁰

From April 1715 to May 1717 Stosch was in Rome, where through Montfaucon he was introduced to the papal chamberlain Giusto Fontanini and, through him, the pope himself, Clement XI. He also befriended the pope's nephew, Alessandro Albani (1692-1779), who shared many of Stosch's interests and became a lifelong close friend and correspondent.²¹ And he made sure that he was

introduced to all the notable antiquarians in the city. After leaving Rome in 1717, Stosch travelled back north via Florence, Venice, Vienna (where he was made a baron),²² Prague and Dresden (where he was made a Royal Antiquarian). After returning briefly to the Hague on a diplomatic assignment from the Dresden court, Stosch was able to return permanently to Italy and Rome in 1722, now on a 'secret' mission from the British government to spy on the Old Pretender, James Stuart, who lived as the pope's guest in Rome under the name of Chevalier de St George.²³ Stosch was perfect for this job, as he was already very well-connected in the city and knew several people close to the Pretender. He took up lodgings first in the Strada Rasella in the vicinity of the Palazzo Albani alle Quattro Fontane, then in via dei Pontefici (Noack 1928-1829, p. 41). In 1727 his brother, Heinrich Sigismund (1699-1747), joined him and a larger house was

18 Surviving portrait gems are by Francesco Maria Gaetano Ghinghi, Carlo Costanzi, Lorenz Natter, and Lorenzo Masini. Kagan 1985; E. Digiugno in Gennaioli 2010, p. 281.

19 E.g. Stosch to Andreini, 16 Sept. 1720. «Questa lettera è sigillata della gemma di Dioscoride che ho trovata in questi paesi» (Justi 1861, p. 4, no. I).

20 This is the well-known but far-fetched story of Stosch, who during a group visit to Versailles became so obsessed with the thought of having one of the gems in the royal collections, the so-called *cachet de Michel-Ange*, that he tried to steal it by swallowing it. But he was found out by the custodian, had to take an emetic and return the stone to its proper owner.

21 On Albani and Stosch, see esp. Noack 1928-1829; Lewis 1961, pp. 38-62.

22 Stosch came from an old aristocratic Silesian family, which had fallen into poverty and had to give up their old title.

23 Stosch sent regular reports to London under the pseudonym of John Walton. On Stosch's 'diplomatic' or spying activities, see e.g. Noack 1928-1829; Lewis 1961; Keyssler 1751, pp. 467-72; *Das Neue Gelehrte Europa*, 10, 1757, pp. 288-299.

rented in vicolo del Merangolo (via dell'Arancio) behind the Palazzo Borghese (Zazoff 1983, p. 54, n. 184). Stosch's not very secret mission, coupled with rumours about his atheism, masonic activities and debauched lifestyle, seems to have made his position and daily life in Rome somewhat awkward, and from time to time he expressed a wish to leave the city and return to either the Netherlands or to England.²⁴ But he stayed on. Stosch's home, where antiques, coins and especially gems were frequently discussed and changed hands, soon became a regular haunt for the city's leading scholars, collectors and dealers as well as foreign visitors. There exist two well-known caricature drawings dated 1725 and 1728 of Stosch in his home with *i migliori antiquarii di Roma* by the artist Ghezzi, who at the time was a member of Stosch's household.²⁵ The event depicted has been plausibly interpreted as a coin auction (Justi 1872, p. 301), but many of the people present were also important collectors and experts on engraved gems.²⁶ Stosch is portrayed engaged in a discussion or negotiation with one of the foremost gem specialists in the group, Marcantonio Sabbatini (1637-1724),²⁷ while his owl is perched on the back of his chair. In the back can be seen a conspicuous sculpture fragment of a pair of human, probably male, buttocks. On two other portrait drawings of Stosch alone, now in the Vatican Library, Ghezzi has written «Fu esiliato da Roma per la sua irreligiosità»,²⁸ and «peccato che sia eretico».²⁹

Stosch had indeed been forced to leave Rome in rather a hurry in 1731 for reasons that are not altogether clear.³⁰ He went into exile in Florence, where he was welcomed by Gian Gastone de' Medici and quickly positioned himself within the city's learned circles.³¹ He took with him his brother, his manservant Christian Dehn (1696-1770), and the two artists Johann Justin Preißler (1698-1771) and Karl Markus Tuscher (1705-1751), who had belonged to his Roman household (Borroni Salvadori 1978, pp. 566-567). In Florence, Stosch first stayed at no. 46 via de' Malcontenti before moving permanently to the Palazzo Ramirez de Montalvo in borgo degli Albizi (no. 26) (Borroni Salvadori 1978, p. 568 and refs.), where many scholars and grand tourists later called to admire his astonishing *museo* full of antiquities, maps, prints and drawings, manuscripts, books and other curiosities.³² Even in exile, Stosch managed to keep many of his old contacts in Rome, notably Albani, through whom it was possible for him to continue to pass on information, mostly gossip, on the Pretender's doings. This assignment was very important to Stosch, as it was a major source of income and furthermore guaranteed protection from the British, who continued to pay for Stosch's services although he was not a very efficient or useful spy. In Florence, Stosch became a founding member of the masonic lodge (Borroni Salvadori 1978, p. 578),³³ sponsored the «Giornale de' Letterati» (Borroni Salvadori 1978, p. 601), and became actively involved in various learned societies.

24 Zazoff 1983, p. 8 and n. 28; MacKay Quynn 1941, pp. 336-337. Cf. also *Das Neue Gelehrte Europa*, vol. 10, 1757, p. 297: «Der Herr von S. hatte viele Feinde zu Rom, denen dergleichen lästerliche Ausstreunungen ohne Zweifel zuzuschreiben sind».

25 Vienna, Albertina, inv. 1263 (dated 1725); Rome, Bibl. Apost. Vat., Cod. Ottob. Lat. 3116, 191 (dated 10 Oct. 1728). Zazoff 1983, pls 2-3.

26 The Albertina drawing from 1725 depicts Sabbatini, Stosch, Valesio, Andreoli, Fontanini, Ficoroni, Vitri, Palazzi, Odam, Bianchini, Grazini, Marsili, Strozzi, and Ghezzi himself. The later Vatican version, dated 1728, depicts Stosch, Ghezzi, Sabbatini, Valesio, Fontanini, Marsili, Bianchini, Viti, Strozzi, Borioni, Campioli, Forier, Ficoroni, Grazini, Andreoli, and Palazzi.

27 Sabbatini was in fact already dead when the drawing was made. On Stosch and Sabbatini, e.g. Justi 1872, p. 303.

28 Rome, Bibl. Apost. Vat., Cod. Ottob. Lat. 3112 115. Zazoff 1983, pl. 5:3.

29 Rome, Bibl. Apost. Vat., Cod. Ottob. Lat. 3112 131a. Zazoff 1983, p. 16, n. 47 and pl. 5:2 (inscr. not visible).

30 There exist several accounts of this incident, e.g. a letter from Count Wackerbach in Rome to August II the Strong in Dresden, dated 27 Jan. 1731 and quoted in Justi 1861, pp. 14-15. Cf. also MacKay Quynn 1941, pp. 337-338; Lewis 1961, pp. 87-90; Zazoff 1983, pp. 50-51; Lewis 1967, p. 320: «The Roman years were his best, most significant and probably happiest, and, wherever else at different times he travelled or lived, the strange and murky Baron Stosch always seems something of an exile from the Rome of his generation and of antiquity».

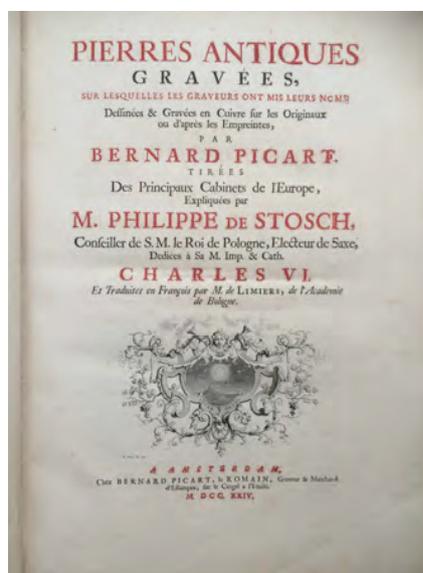
31 On Stosch in Florence, see esp. Borroni Salvadori 1978; Zazoff 1983, pp. 51-67; Fileti Mazza 2004.

32 The contents of Stosch's *museo* are summarized in *Das Neue Gelehrte Europa*, vol. 10, 1757, pp. 257-287.

33 On Stosch's masonic activities and involvement in the so-called Crudeli affair, see Casini 1972, esp. pp. 142-147.

3 The *Gemmae Antiquae Caelatae* Project

Stosch was still in his early twenties when he embarked on his project to collect original gems, gem impressions, casts, drawings and prints, study them critically and publish his results. In 1716 he had already begun to commission drawings specifically for his planned publication (Stosch to Cuper, 8 August 1716, quoted in Heringa 1976, p. 77 and n. 41). The topic of ancient gems was at the time an excellent choice, and Stosch decided to concentrate on gems signed by their engraver. This focus on artists and the increasingly important question of authenticity is interesting and revealing, and was of course sparked by current discussions in antiquarian circles and by Stosch's personal contact with instrumental scholars and collectors like Baudelot de Dairval and the Duc d'Orléans in France, and Sabbatini, Leone Strozzi and Pietro Andrea Andreini in Italy. Strozzi and Andreini owned several signed gems that were later included in Stosch's book (1724).³⁴ There existed a large number of such stones with inscribed Greek names assumed to be those of ancient engravers. Many of these were suspected to be modern copies or fakes, because the interest in signed gems made less scrupulous contemporary engravers add real or invented names of Greek engravers to ancient originals and to Renaissance or later copies and pastiches, as well as to their own works in order to increase prices and satisfy a growing market demand.³⁵ Stosch's systematic, critical investigation aimed to rid the corpus of originals from such fakes, and when his work was finally published it added many new names to Pliny's list and provided illustrated examples of these master-engravers' work, thereby creating an even greater demand for signed gems, and of course also facilitating for the producers of new such forgeries. Stosch spent many years travelling, systematically examining a vast



Ill. 3. *Gemmae antiquae caelatae* / *Pierres antiquae gravées*, 1724. Frontispiece.

number of originals and collecting books, drawings, gem impressions and casts «que j'ay ramassé avec une fatigue incroyable» (Stosch to Cuper, 8 August 1716, quoted in Heringa 1976, p. 77 and n. 41),³⁶ and had soon acquired considerable first-hand experience and knowledge in the field. This was only possible through his extensive travels including the long sojourn in Rome, where he had ample opportunity to befriend leading scholars and collectors.

In a letter to Flemming dated 18 March 1721, Stosch boasted that his library already contained almost all books on this and related subjects.³⁷ That same year his forthcoming publication, with the preliminary title *Recueil [sic] des Pierres Antiquae Gravées, où les Ouvriers ont mis leur nom...*, was announced to the readers of «La Bibliothèque ancienne et moderne», and advance subscriptions were being accepted from 1 August 1721 to 31 January 1722.³⁸ Subscribers were promised a publica-

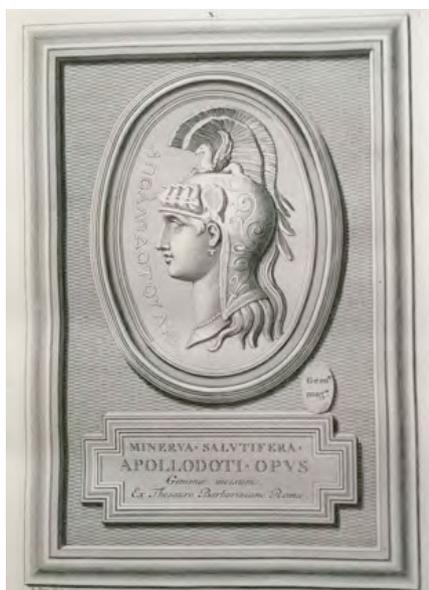
³⁴ Strozzi: nos. 7, 18, 23, 26, 32, 58, 63 (originals), and 20, 37, 43, 52 61 (pastes); Andreini: nos. 5, 23, 45, 46, 54 and 68.

³⁵ This was a widespread phenomenon. See e.g. Stosch 1724, p. XXI; Natter 1754, pp. XXVIII-XIX; Rudoe 1992.

³⁶ Cf. also Winckelmann 1760, p. IV: «& le B. de Stosch dans ses voyages avoit eû l'avantage de faire mouler toutes ces pâtes sur les pierres gravées mêmes, dans les meilleurs Cabinets de l'Europe».

³⁷ «ma Bibliothèque, qui est composée de presque tous les auteurs, qui servent à l'intelligence de toute sorte d'Antiquités» (Justi 1861, pp. 6-7. no. II).

³⁸ 15/24 francs monoie de Hollande subscriptions. «Bibliothèque ancienne et moderne», 16, 1721, pp. 229-231: «Cet Ouvrage est le fruit des longues & laborieuses recherches de Mr. le Baron de Stosch, dans les principales Villes de l'Europe; pour y voir les pierres gravées, par les plus célèbres Ouvrieres de l'Antiquité, comme Pyrgotele, Polyclete, Apollonide, Dioscoride & autres, dont Pline parle, & particulièrement celles où ils avoient mis leur noms».



Ill. 4. *Gemmae antiquae caelatae / Pierres antiques gravées*, 1724. Plate X.



Ill. 5. Bernard Picart, drawing for *Gemmae antiquae caelatae*, plate X. Private collection, London.

tion within two years, and in 1724 the book was finally published by Bernard Picart in Amsterdam as *Gemmae antiquae caelatae sculptorum nominibus insignitae / Pierres antiques gravées, sur lesquelles les graveurs ont mis leur noms*, with bilingual commentaries in Latin and French.³⁹ Dedicated to the Holy Roman Emperor Charles VI,⁴⁰ and structured alphabetically after the names of the engravers, the work presented seventy gems,⁴¹ which the sharp-eyed Stosch had managed to separate from the many stones in circulation with fake inscriptions.⁴² The selection shows that he indeed had a remarkable eye for detecting fakes. In the next century, when Stosch's reputation reached a low mark and the many fake gems in circulation had turned this field of study into a veritable minefield, Heinrich Köhler dismissed most of the inscribed gems in Stosch's book as modern (1851 [1833]), but he was later criticized by Heinrich Brunn

(1859, 2, pp. 461-462) and especially by Adolf Furtwängler in his new systematic reassessment of signed gems (1888-1889, 1900).⁴³ Of the seventy gems in Stosch's catalogue, only nineteen are today recognized as clearly modern works, some as dubious, and a small number of the remaining inscribed names are believed to be modern additions or refer to owners rather than to engravers (Zazoff 1983, pp. 27-29).

Stosch's opus was fully illustrated with remarkably accurate engravings by Bernard Picart (1673-1733), who also published the book. Picart worked from drawings made by Ghezzi, Theodor Netscher (1661-1728), Anton Maria Zanetti (1679-1767), and especially Girolamo Odam (1681-1741), and also directly from gem impressions, redrawing many of the gems, because the extant drawings were found to be «ni de bon gout, ni corrects» (Picart 1734, p. 8 ['Eloge his-

³⁹ On this book project, see e.g. Heringa 1976; Zazoff 1983, pp. 24-50; Whiteley 1999; Rambach (forthcoming). The idea that the book should be published in both Latin and French apparently came from Fagel. Stosch to Fagel, 1 January 1715, cited in Heringa 1976, p. 78 and n. 50. The French translation was by H.P. de Limiers.

⁴⁰ Stosch had originally wanted to dedicate his book to Fagel, who refused. Fagel to Stosch, 7 May 1723. Quoted in Heringa 1976, p. 81, n. 86.

⁴¹ Stosch had originally selected sixty-nine gems, to which his publisher/illustrator B. Picart added a seventieth gem from the collection of the Duke of Devonshire. Stosch 1724, p. 69, no. XLVIII.

⁴² «je ne doute point que les Pierres que je donne ici ne soient de véritable Antiques, & que les inscriptions qu'on y lit n'y aient été mises par ceux même qui les ont gravées» (Stosch 1724, p. XXI).

⁴³ For a good historiographic overview, see Zwierlein-Diehl 2005.

torique'])).⁴⁴ His plates, which are dated between 1719 and 1724, carry an enlarged image of the actual engraving and also inform the reader of the original size of the gem, its subject-matter, engraver, material, and collection. In his meticulous drawings, Picart tried to convey as far as possible the style and something of the personality of the engraver. This was in accordance with the intentions of Stosch, who explained in a letter: «Dans les explications des gravures j'espere de donner au public une idee non seulement des figures que les gemmes representent, mais la beaute de la sculpture en quoy differe le style de l'un de celui de l'autre ouvrier» (Stosch to Cuper, 8 August 1716, quoted in Heringa 1976, p. 77). In the preface to his opus, Stosch dismissed the illustrations of earlier publications, which «fourmillent de fautes»,⁴⁵ and added: «en effet la beauté du travail de tant d'anciens Graveurs, qui ont excellé dans l'Art de graver en Pierres, méritoit bien que l'on fit les dernier efforts pour représenter exactement les figures qu'ils nous ont laissées sur un si grand nombre de Pierres précieuses» (1724, p. V). Nevertheless, these concerns did not result in any further discussion on engraving techniques or style in the accompanying catalogue entries, which are rather conventional, dry and summary.⁴⁶ But an important point had been made and the publication undoubtedly established Stosch as the foremost expert in the field; it is still regarded as a milestone publication, modern in its focus and approach.⁴⁷ But there were suspicions that the baron himself was not the real author of this

learned text; rumours were circulating that the commentaries had been ghost-written by another renowned antiquary in Stosch's circle, the abbate Francesco Valesio (1670-1742), who figures in Ghezzi's caricatures of Stosch's circle and in the same artist's comment written under one of his Stosch portraits: «Barone Stosc [sic], che pubblico un libro di gemme col nome dell'intagliatore, a cui fece le spiegazioni l'Abb. Valesio».⁴⁸ Doubts on the truth of these allegations have been cast by Jan Heringa (1976, pp. 82-83).⁴⁹ Stosch was after all by then an experienced expert in the field after a decade of handling originals and studying the relevant bibliography. But the instrumentality of his extensive antiquarian network should certainly not be underestimated. In addition to Valesio, there were many other people in Rome who knew a thing or two about gems, notably Sabbatini and Strozzi, whose views Stosch greatly valued. He actually acknowledged the assistance of these various unnamed people in the book's preface.⁵⁰

The beautiful and lavish folio volume was very well received (e.g. Zazoff 1983, pp. 48-50). «Quelle netteté, quel précision dans le travail!», exclaimed Mariette later in his *Traité*, «Ses descriptions peignent avec des couleurs si vives & si bien assorties le sujet dont il doit rendre compte, qu'on croit avoir présent» (1750, vol. 1, p. 333). Unaware that Stosch knew very little Latin (Zazoff 1983, pp. 53-54 and n. 180), Mariette recommended the Latin text before H.P. de Limiers' French translation, which according to him distorted the author's fine thoughts. He was also unimpressed by Picart's illustrations: «cet Artiste,

44 On the illustrations, see esp. Heringa 1976; Whiteley 1999; Rambach (forthcoming). In a letter dated 7 May 1723, Fagel wrote to Stosch «il me paroît que monsieur Picart n'a pas fait tort de demander les empreintes, parce que'un homme, qui a devant lui la pierre originelle ou son empreinte avec le dessein qui en a esté fait, est plus capable d'entrer dans le véritable gout de l'antique que celui qui n'a que le dessein tout seul» (quoted in Heringa 1976, p. 80). In his preface, Stosch commended Odam, who «a desiné lui-même très-exactement plusieurs de ces Pierres, qu'il m'a ensuite offertes de la maniere la plus obligeante» (1724, p. V).

45 «Aiant d'ailleurs remarqué que la plûpart de celles que ces Auteurs ont données fourmillent de fautes, & que, par la négligence de ceux qui les ont dessinées, il s'en faut bien qu'elles soient conformes aux Originaux, j'ai cru qu'il étoit à propos de tirer en Verre, en Soufre & en Cire des Empreintes de ces mêmes Pierres, recueillies de divers Cabinets, afin de conserver, autant qu'il seroit possible, la maniere de graver des Anciens, & d'en pouvoir donner par ce moyen des Desseins exacts & fideles» (Stosch 1724, p. III).

46 «j'y ai joint un petit Commentaire, qui n'est pas, à la verité, rempli d'autant d'éloquence & d'érudition, qu'on demande à présent dans ces sortes de matieres» (Stosch 1724, p. XXI). Although the commentaries were lauded in Mariette 1750, vol. 1, pp. 329-334.

47 E.g. Zazoff: «nicht anders als im heutigen Sinne wissenschaftlich bezeichnet werden» (1983, p. 27).

48 Rome, Bibl. Apost. Vat., Cod. Ottob. Lat. 3112 115. Zazoff 1983, pl. 5:3.

49 Justi (1872, p. 334; 1923, vol. 2, p. 291) takes for granted that the real author was Valesio, as does Reinach (1895, p. 156). Zazoff assumes that Valesio wished to remain anonymous (1983, p. 24).

50 «c'est un bonheur, dont je ne puis assez me feliciter, que tant d'habiles gens aient concouru, sans aucun motif de jalousie, à la perfection de cet Ouvrage» (Stosch 1724, p. V).

uniquement fait pour graver de jolies choses d'après des Desseins de son invention, n'étoit point propre pour l'entreprise sérieuse dont on le chargeoit» (p. 332). Many later critics agreed with Mariette in this. It was not until the late 19th century that the true value of Picart's work was fully appreciated.⁵¹

Stosch had planned a sequel to his successful book, with many more signed gems from his own and other collections. This second volume was repeatedly referred to until Stosch's death in 1757,⁵² and he commissioned a large quantity of drawings for it from the various artists who worked for him. Many of these drawings survive (Zazoff 1983, pp. 54-57; Coen, Fidanza 2001), but the book never appeared.

4 Stosch's Own Gem Collection

Three of the gems in Stosch's publication had been in his own collection,⁵³ which at the time of his death in 1757 was the largest and most wide-ranging in existence, consisting of 3 444 originals and glass-pastes, and perhaps more than 28 000 gem impressions «von allen Steinen in der Welt», which the baron had either made himself or managed to procure from all the major European collections.⁵⁴ The 600 most valuable gems were set in gold, the rest in silver, and the collection was stored in 30 large chests with ten drawers each, thematically structured according to subject-matter, as was the usual way. Stosch's collecting was not governed primarily by aesthetic considerations, he wanted his collection to be representative of gem-engraving as a whole, encyclopaedic in scope and a source of knowledge about the life and customs of the Ancients.⁵⁵



Ill. 6. Markus Tuscher, portrait medallion of Stosch, 1738. Private collection, London.

Heinrich Sigismund helped his brother bring order among the many gems, pastes and impressions in the collection, sorting them thematically and compiling a basic inventory list with brief descriptions of subject-matter, information on provenance, comparanda etc. Together with the manservant Dehn, he also assisted his brother in producing or procuring impressions and casts of gems in various other collections that Stosch needed for reference purposes.

Stosch also employed a number of artists, many of whom belonged to his Roman and Florentine households. These included Ghezzi and his pupil Odam, who did not follow Stosch in exile, and Preißler and Tuscher who did, plus Georg Adam Nagel (1712-1779) and Johann Adam Schweickart (1722-1787) who joined the household in Florence. These artists produced drawings and engravings of gems and various antiques (Winckelmann 1760, p. XXVII), as well as erotic drawings illustrating piquant passages from ancient authors,⁵⁶ and notably

51 E.g. Reinach 1895, pp. 156-157; Furtwängler 1900, vol. 3, p. 409.

52 E.g. Vettori 1739, p. 7; Stosch to Venuti, 24 February 1739 (quoted in Engelmann 1909, pp. 333-334). Also Mariette 1750, vol. 1, p. 334; *Das Neue Gelehrte Europa*, 5, 1754, p. 50; Rambach (forthcoming).

53 Nos. 11 (Apollonides), 28 (Dioskurides), 54 (Polykletos). He also owned three of the vitreous pastes: nos. 2 (Aepolianos), 3 (Aetion) and 36 (Heius).

54 Zazoff says Stosch possessed over 30 000 impressions and casts (1983, p. 75). Winckelmann mentions 28 000 «empreintes en souffre» (1760, p. XXIX). Gurlitt says there were 14 000 sulphurs in the collection (1831 [1798], p. 137). Cf. also Winckelmann to Francke, 1 January 1759: «Herrn Lippert wünschte ich die große Sammlung von Schwefeln von allen Steinen in der Welt, so viel man hat haben können: es sind deren an 14 000» (Winckelmann 1952, pp. 442-444, no. 261).

55 «Il renferme presque toute la Mythologie des Egyptiens, des Etrusques, des Grecs & des Romains, leur principaux usages, la représentation de beaucoup de Faits mémorables de l'Antiquité, & les Portraits des plus fameux personnages» (Winckelmann 1760, p. II). «Stosch war kein gewöhnlicher Sammler. Sein Ziel war wissenschaftliche Erkenntniß; die Sammlungen sollten das vollständige Werkzeug enthalten für die Kenntniß der Alterthümer» (Justi 1872, p. 345).

56 The 'erotica' was apparently intended for the private library of Lord Carteret, who had hired Stosch to spy on the Pretender (Lewis 1967, p. 323 and n. 7).

worked on Stosch's famous *Atlas*, a 'giant scrap-book' which at the time of his death comprised 324 folio volumes of maps, drawings and prints.⁵⁷ Among the artists associated with Stosch was also a talented gem-engraver from Biberach in southern Germany, Lorenz Natter (1705-63), who later published a celebrated treatise on the techniques of gem-engraving (1754).⁵⁸ Natter, who had begun his career engraving gems with heraldic devices, had arrived in Rome in the early 1730s and met various artists and collectors in the circles in which Stosch had once operated. A few years later he was in Florence, studying and copying the techniques of ancient gem-engravers. In this he was especially encouraged and applauded by Stosch: «nor did I copy any Antiques till after my Arrival at Florence», Natter later wrote in his treatise, «where Baron Stosch, being struck with my Taste and Application to Engraving, did every Thing to make me apply wholly to it» (1754, pp. xxviii-xxix; xxxii). Soon he excelled in imitating the work of ancient masters.⁵⁹ Stosch employed Natter to faithfully copy ancient gems in his own and other collections, emulate the styles and techniques of the ancient engravers, and possibly also to modify or add inscriptions or artists' signatures to ancient originals to make these more interesting (Justi 1872, p. 336), al-

though this has never been proven.⁶⁰ Natter often signed his gems with his name in Greek letters as NATTEP or NATTHP, or translated into Greek as ΥΑΡΟΣ or ΥΑΡΟΥ («water-snake», the meaning of *Natter* in German) and also admitted to having put the name *Aulos* on a gem copied from an original in Francesco Vettori's collection (1754, pp. xxvii-xxix). According to Winckelmann, who later catalogued Stosch's gem collection, Natter had claimed to be the engraver of many 'ancient' stones in Stosch's rich collection.⁶¹ To faithfully copy older masterpieces was - and still is - a natural part of a gem-engraver's training, and such copies were not always made with the intention to deceive. Book plates depicting gems, and later the many collections of gem casts (*dactyliothecae*) that workshops like Dehn, Lippert, Paoletti and Tassie were turning out, provided a wide selection of suitable models to copy.⁶²

After his transfer to Florence, Stosch became one of the most active members of the *Società Colombaria* and of the *Accademia Etrusca* in Cortona.⁶³ He frequently sent drawings, engravings, impressions and casts of objects in his collections to be discussed at the sessions, especially at the well-known *notti coritane* of the *Accademia Etrusca*.⁶⁴ Stosch's Florentine period coincided with the culmination of

57 On the *Atlas*, e.g. Winckelmann 1760, pp. 571-596: 'Catalogue abrégé de l'Athlas du feu Baron de Stosch en 324 Tomes in Fol. Grand Papier Imperial avec Cartes, Planches et Dessains'; Egger 1926. Lewis calls it a «scrap-book» (1961, p. 60).

58 Several other gem-engravers have been associated with Stosch, notably Carlo and Tommaso Costanzi, Flavio Sirleti, Giuseppe Torricelli, Lorenzo Masini, Felice Bernabé, and Antonio Pichler. Even Pier Leone Ghezzi and Karl Markus Tuscher engraved gems. E.g. Justi 1923, vol. 2, p. 290; and esp. Tassinari 2010a, 2010b.

59 «Hence I perceived with much pleasure that the ancient Engraver, who lived about two thousand Years ago, made use of the same Sort of Tools as I did. And this Discovery animated me to exert all Abilities to reach the Perfection of the ancient Artists» (Natter 1754, p. V).

60 Natter copied many ancient originals for Stosch, some included in his book (Nau 1966; cf. also Borroni Salvadori 1978, pp. 583, 595-596). There were rumours that several other engravers added names of Greek artists on stones for Stosch (Tassinari 2010a, pp. 31-32 and refs.).

61 Winckelmann to Lippert, Spring 1762: «Da Euch endlich meine Beschreibung der tiefgeschnittenen Steine des Stoßischen Musei zu Händen gekommen ist, so glaube ich, werdet Ihr aus dieser Arbeit selbst urtheilen können, ob es wahr sey, was Herr Natter, berühmter Steinschneider, welcher itzo in Holland ist, allenthalben vorgiebt, daß wenigstens die Hälfte der beschriebenen geschnittenen Steine neu und größentheils von ihm selbst gearbeitet sey [...] Unglaublich aber scheint mir nicht, daß Herr von Stosch von Herrn Natter Copien alter Steine hat machen lassen, und wenn dieselbe gerathen, es einigen jungern Anfängern in Liebhabern dieser Art zweydeutig gelaßen, ob es alte oder neue Arbeiten seyn» (Winckelmann 1957, pp. 15-18, no. 3). Also Winckelmann to Stosch-Muzell, early October 1757: «unter uns beyden gesagt. Man redet doch immer von dem Kopf des Alexanders unter den geschnittenen Steinen des Herrn Barons. Mich deucht, es ist eine Arbeit von einem Betrieger. Man sollte er nicht weiter erwehnen, nachdem er bekannt gemacht ist, Ich werde mich über denselben erklären» (Winckelmann 1952, pp. 307-310, no. 192).

62 On *dactyliothecae*, e.g. Kockel, Graepler 2006; Knüppel 2009; Hansson 2010; 2012, pp. 39-44.

63 Stosch was also member of the *Società del Museo Fiorentino*, founded by Gori (A. Baroni in Gennaioli 2010, p. 282).

64 Bruschetti 1987, pp. 10-11; Borroni Salvadori 1978, pp. 575, 587-588, 604 and refs. «Von jeder Gemme, die er kaufte, jeder Münze und Bronze sandte er Abdrücke, Zeichnungen, Beschreibungen» (Justi 1871, p. 25).



III. 7. «Gemma Stosch». Etruscan scarab, early 5th cent. BCE. Berlin, Antikensammlung SMB (Photo: Johannes Laurentius).



III. 8. Tydeus. Etruscan scarab, early fifth cent. BCE. Berlin, Antikensammlung SMB (Photo: Johannes Laurentius).

Etruscheria following the posthumous publication of Thomas Dempster's *De Etruria Regali* (1723-1726, written a century earlier) by Thomas Coke and Filippo Buonarroti. During the *notte coritana* of 18 January 1755, a very curious Etruscan scarab gem changed hands and became the treasured property of Stosch.⁶⁵ This miniature masterpiece, later called the *Gemma Stosch* and depicting five heroes from the Seven against Thebes legend, had been found in the territory of Perugia sometime before 1742 and was already well-known and much discussed because of its interesting inscription naming the five heroes represented.⁶⁶ The gem was later famously featured on the frontispieces of Winckelmann's art history (1764) and Mario Guarnacci's *Origini italiane* (1767). It was presented to Stosch as a gift from a fellow academician, Count Vincenzo Ansidei from Perugia. In return, Stosch offered the count a cameo set in gold with the head of Apollo and a luxury

copy of Montfaucon's *L'antiquité expliquée* (15 vols, 1719-1724). Anton Francesco Gori, who had been the first to publish the stone, considered the inscription to be Etruscan, but Stosch was of the opinion that it was Pelasgian, which was thought to be the mother language of both Greek and Etruscan. There was no doubt that the stone was of a very early date. A few years earlier, at a Florentine dealer's, Stosch had discovered and purchased another interesting Etruscan scarab gem depicting a nude hero and inscribed with the name *tute* (Tydeus), which he had recognized as one of the names appearing on the Seven against Thebes gem, already known to him from Gori's illustrated publications (1742, 1749). In 1756, Stosch had the artist Schweickart make engravings of the two masterpieces, which were circulated among the members of the *Accademia Etrusca*, *Società Colombaria* and other interested people.⁶⁷ These two important acquisitions were

⁶⁵ E.g. Justi 1872, pp. 341-342; Zazoff 1974; 1983, pp. 58-63; Micheli 1984.

⁶⁶ «trovato in uno scavamento nel agro Perugino» (Gori 1742, p. CXXVIII). The inscribed names are: *tute* (Tydeus), *phulnice* (Polyneikes), *amphiare* (Amphiaraios), *atresthe* (Adrastos), and *parthanapaes* (Parthenopaeus). The gem was first published in Gori 1742, 1749, and then in Antonioli 1757: «parlarono di poi di questa gemma i Sigg. Giornalisti di Firenze nel Tomo III, Parte I. Articolo IX. Il Sig. Bianconi nel suo Libro *Antiquis Litteris* &c. il Sig. Passeri nella *Dissertazione De Nummis Etruscis Paestanorum*: e questi due ultimi stimarono, che Etrusca fosse la Gemma, ed Etruschi i Caratteri in essa incisi» (p. VII). Cf. also «*Novelle Letterarie*» 1757, p. 267.

⁶⁷ Engraving by J.A. Schweickart 1756, inscribed «*Nomina Heroum quae adscripta leguntur Literis Graecis Antiquissimis. Scarabaeum ex Sarda Vetustissimae Sculpturae singulare Monumentum, a cl. Gorio anno MDCCIL primo vulgatum, Philippus LB. de Stosch ex propria Dactylithoea summa diligentia iterum delineatum in aes incidi curavit Florentiae Anno MDCCCLVI*».

later discussed in a letter to Giovanni Bianchi in Livorno, where Stosch commented on the former work «che sia poi il mio scarabeo sculptura greca, pelasga, o etrusca, ciò non impedisce, che non sia uno de' più rimarcabili intagli, che sinora si è visto, e di antichissimo lavoro» (Stosch to Bianchi, 18 December 1756, quoted in Justi 1861, pp. 30-31, no. XVI). It is still held to be one of the great masterpieces of ancient gem-engraving.

Stosch owned many such desirable stones. Horace Walpole, who was rather ambivalent to Stosch as a person but very interested in some of his gems, wrote yearningly that «I find I cannot live without Stosch's intaglia of the Gladiator with the vase. You know I offered him fifty pounds. I think rather than lose it, I would give a hundred. What would he do if the Spaniards should come to Florence? Should he be driven to straits he could part with his Meleager, too?» (Walpole to Sir Horace Mann, 26 November 1749, quoted in Toynbee 1903, p. 131). In the end Walpole got neither of the two, but this emotional outburst clearly shows the great attraction that gems had in these circles. No price seemed too high for some gems, which at times could be much more expensive than ancient sculpture, and Stosch was prepared to pay «qualsivoglia prezzo» for the Tydeus scarab (Stosch to Bianchi, 18 December 1756, quoted in Justi 1861, pp. 30-31, no. XVI). Otherwise, the baron seems to have been on the whole very forthcoming in allowing scholars, collectors and interested dilettanti to study and admire things in his vast collections. He also freely provided people with impressions, casts, drawings and prints of his gems, but he rarely parted with his cherished originals, unless he was given something much better in return or was very well paid (Borroni Salvadori 1978, p. 577, n. 46).



Ill. 9. A.R. Mengs, *Portrait of J.J. Winckelmann*, after 1755. Metropolitan Museum, New York (Photo: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437067>).

5 Winckelmann's Catalogue

A few years before his death, Stosch had expressed the wish that a *catalogue raisonné* of his treasured gem collection be published by Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Winckelmann, who had arrived in Rome in 1755 and was eager to meet his illustrious older compatriot,⁶⁸ sent Stosch a flattering letter in French and enclosed «une petite brochure, qui regard les Arts dont Vous êtes le plus grand Connaisseur et le Juge competent» (Winckelmann to Stosch, early June 1756, in Winckelmann 1952, p. 227, no. 146).⁶⁹ Stosch was greatly impressed and in return wrote a letter of recommendation to Cardinal Albani, who had remained his close friend and ally in Rome. He also invited Winckelmann to visit him in his Florentine *museo*,⁷⁰ but this visit was postponed several times for various reasons, notably because of Winckelmann's planned visit to Naples and Herculaneum.⁷¹ In the meantime, Stosch's health deteriorated and soon his side of the correspondence

68 «Da er nun neuerdings wieder erfahren hatte, daß man von solchen Leuten mehr lernen könne, als aus Büchern, so stand bei dem florentinischen Reiseplan die Figur des alten Herrn in Vordergrund; die heturischen Altertümer bildeten etwa die Umgebung; die modernen Schätze, welche die Medici aufgehäuft, standen im Hintergrunde» (Justi 1923, vol. 2, p. 264).

69 This 'brochure' was of course his famous *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (Dresden 1755). The letter and booklet was brought to Stosch by the artist A.F. Harper.

70 «Stosch, zurückhaltend im Punkt des Mein und Dein, war um so liberaler mit seinem Notizen, Ratschlägen, der Erlaubnis, seine Sammlungen durch Anschauung oder durch Kopien, Abdrücke, Abschriften für wissenschaftliche Zwecke zu benutzen» (Justi 1923, vol. 2, p. 268).

71 The journey did not take place until February-May 1758, when Stosch was already dead.

was taken over by his nephew, Heinrich Wilhelm Muzell (1723-1782),⁷² who had recently moved in with his uncle, been adopted and designated sole heir. Muzell-Stosch, or «Stoschino» as he was sometimes called, met with Winckelmann in Rome in the spring of 1757,⁷³ the two became close friends and corresponded regularly (in German) right up until Winckelmann's premature and violent death in Trieste in 1768. It was long assumed that Winckelmann had never had the opportunity to meet the old Stosch in person.⁷⁴ There are however indications that the two might have met briefly in 1756, when Stosch apparently made an unexpected appearance in Rome.⁷⁵

Stosch died on 6 November 1757 at the age of sixty-eight, leaving an estate valued to around 100 000 *ducats* and comprising astonishing collections of gems, coins, maps, drawings, manuscripts and books.⁷⁶ Muzell-Stosch, who wanted to travel in the Orient and elsewhere, immediately started negotiating the sale of everything with potential buyers and engaged various friends in trying to circumvent the statutory 7,75% estate tax (Lewis 1967, p. 326). He also renewed his uncle's offer for Winckelmann to publish what he initially intended to be a simple sales catalogue of the valuable gem collection,⁷⁷ and on 2 September 1758 Winckelmann finally left Rome for Florence. But upon seeing the remarkable collection of originals, pastes and impressions in Stosch's «amplissimo magazz-

ino» (Winckelmann to Bianconi, 29 October 1758, in Winckelmann 1952, pp. 428-429, no. 248),⁷⁸ he decided it indeed deserved a more ambitious *catalogue raisonné*, like the old Stosch had wanted (Winckelmann to Baldani, 26-30 September 1758, in Winckelmann 1954, pp. 418-419, no. 240).⁷⁹ Such a publication would better serve Winckelmann's own interests as an emerging scholar in antiquarian circles. He was at the time also working on his ambitious venture of writing a comprehensive history of the art of the Ancients, and there were obvious benefits to be had from working on the two projects side by side. In Stosch's well-furnished library, Winckelmann had access to most of the relevant bibliography both on gems and ancient art in general, plus he had the baron's encyclopaedic collection of sulphurs (Winckelmann 1760, p. XXIX). So, instead of staying in Florence for a couple of months, as he had initially planned,⁸⁰ Winckelmann remained in Stosch's house as Muzell-Stosch's guest until May the following year, and the whole commission took him about 18 months to complete.⁸¹ «Comme je possède présentement mon Compatriote l'Abbé Winckelmann, j'espère de faire avec son aide un Catalogue des Pierres gravées qui fera honneur à la memoire de feu mon Oncle», Muzell-Stosch reported to his uncle's old friend Albani, «Du moins nous y travaillons sans relache» (Stosch to Albani, 10 October 1758, in Winckelmann 1957, p. 123, no. 78).

72 On Muzell-Stosch, e.g. Schartow 1909; http://it.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Wilhelm_Muzell (accessed 2014-05-04).

73 Winckelmann to Genzmer, 20 November 1757 (Winckelmann 1954, pp. 312-315, no. 194). Cf. also Winckelmann 1760, p. I.

74 Winckelmann to Muzell-Stosch, 25 November 1757 (Winckelmann 1952, pp. 315-316, no. 195).

75 Noack cites a letter from a German visitor in Rome, who mentions that Stosch was visiting the city in 1756 and staying in via Giulia, and that on this occasion he met with Winckelmann and his artist friend, A.R. Mengs (1928-1929, p. 87).

76 A summary of Stosch's various collections is given in «Das Neue Europa», 10, 1757, pp. 257-287; 13, 1758, pp. 242-243. Cf. also Barthélemy 1801, pp. 24-25, who says that Stosch «a depouillé l'Italie»; De Brosses 1861 [1768], pp. 289-290.

77 «un simple catalogue des pièces qui le composent, & les Circonstances dans les quelles se trouvoient» (Winckelmann 1760, p. I).

78 Winckelmann to Hagedorn, 13 January 1759: «das stärkste in der Welt. Des Königs in Frankreich Cabinet kommt hier nicht einmal in Vergleichung» (Winckelmann 1952, pp. 444-449, no. 262).

79 Winckelmann to Valenti, 26-30 September 1758: «Il soggiorno di Firenze e piu faticoso che delizioso per me: lo scartabellare il Museo del fu Baron di Stosch m'a immerso in tante ricerche, che non so dove dar capo ne dove terminare» (Winckelmann 1954, pp. 417-418, no. 239).

80 Winckelmann to Mengs, late September 1758: «Io credo di tornare a Roma sul principio del Novembre, quantunque abbia dato la mano di fare un Catalogo ragionato (raisonné) delle Pietre e Paste del Stosch» (Winckelmann 1954, p. 414, no. 234). But cf. also Winckelmann to Francke, 4 Feb. 1758: «Der einzige Erbe von Stosch, mein Landsmann und guter Freund, both mir auf sechs Monat Quartier, Essen etc. an» (Winckelmann 1952, pp. 225-228, no. 201).

81 Winckelmann reported on his work in Florence in several letters. Cf. esp. to F. Hagedorn, 13 January 1759 (Winckelmann 1952, pp. 444-449, no. 262).

This was not Winckelmann's first encounter with engraved gems. In the library of Count Heinrich von Bünaу at Nöthnitz near Dresden in the early 1750s, he had read Stosch's famous book,⁸² Mariette's *Traité* and other works on gems (Winckelmann 1755, pp. 11, 17; Pomian 2000, p. 13 and n. 3). He had also studied and discussed gem originals and especially impressions and casts with Dresden friends like the painter Adam Friedrich Oeser (1717-1799), and especially Philipp Daniel Lippert (1702-1778), who had then recently embarked on an ambitious project to collect and publish casts of ancient engraved gems hidden away in various princely and private collections throughout Europe. Lippert did not travel himself, but commissioned his many friends and connections to visit collections and collect gem impressions, from which he made casts in a white plaster-like material of his own invention. The casts were published in thematically arranged collections with catalogues in Latin and German.⁸³ Winckelmann himself assisted Lippert in obtaining gem impressions and casts in Rome, notably from Stosch's former manservant, Christian Dehn (e.g. Winckelmann to Lippert, 7 July 1756, in Winckelmann 1952, pp. 239-240, no. 154),⁸⁴ who was now the proud owner of a very successful business in Rome where he sold selections of coloured *zolfi* (sulphurs) and pastes of gems to grand tourists and scholars, even to the pope. So Winckelmann was fully aware of the many advantages of engraved gems when he set to work on Stosch's enormous collection.

It was a very ambitious project indeed. Even if Winckelmann reported that he went to the op-

era in the evenings (Winckelmann to Franke, 30 September 1758, in Winckelmann 1952, pp. 421-422, no. 243) and enjoyed «tutto il comodo, la quiete e una bellissima veduta» in Stosch's house (Winckelmann to Mengs, late September 1758, in Winckelmann 1952, pp. 414-415, no. 235), he was in fact working hard. To the Abbate Ruggieri at the Vatican press, he wrote: «La gran roba del fu Sig. Stosch mi tiene occupato tutta la giornata e sera non esco mai. Sollecitato dal Nipote ho dato mano ad un Catalogo degl'Intagli: ma non volendo fare un semplice Indice mi sono tanto ingolfato che non trovo fine e non credo di poterlo terminare» (Winckelmann to Ruggieri, 3 October 1758, in Winckelmann 1954, pp. 242-243, no. 245).⁸⁵ A few months later, he admitted that never before in his life had he worked as hard as this (Winckelmann to Volkmann, 1 December 1758, in Winckelmann 1952, pp. 439-441, no. 258: «Meine eselmäßige Arbeit ist mir fast unabsehlich, und ich weiß nicht, ob ich sie werde endigen. Ich habe in meinen Leben noch nicht so stark gearbeitet»). Later still, he confessed that his work on Stosch's gems had been so hard and relentless that he had only had time for a thirty-minute break each night, and that this hard work had negative effects on his nerves and bowels (Winckelmann to Wiedewelt, 18 August 1759, in Winckelmann 1954, pp. 21-23, no. 296).

The collection to be catalogued comprised 3 444 engraved gems and glass pastes.⁸⁶ In addition, there was the astonishing collection of 28 000 gem impressions, most of which were later acquired by James Tassie in London, who made and sold casts

⁸² Winckelmann to Stosch, June 1756: «Je vous dois cet hommage de mes primices, Monsieur, ayant été instruit et éclairé par Votre ouvrage illustre et me glorifiant de l'honneur d'être Votre Compatriote» (Winckelmann 1952, p. 227, no. 146).

⁸³ A pilot edition of 1 000 casts with a simple descriptive list was published in 1753, then followed the impressive *Dactyliotheca Universalis* (Leipzig 1755-1762) with 3 000 thematically arranged casts and a catalogue «in künstlerisches Latein», for use by scholars and students; a selection of 2 000 casts with a catalogue in German (*Daktyliothec*, Leipzig 1767) which mainly targeted artists, and a final Supplement with an additional 1 000 casts (1776). E.g. C. Kerschneel & V. Kockel in Kockel, Graepler 2006, pp. 69-77; Hansson 2010; 2012, pp. 41-42.

⁸⁴ Winckelmann to Francke, 1 January 1759: «Herrn Lippert wünschte ich die große Sammlung von Schwefeln von allen Steinen in der Welt, so viel man hat haben können: es sind deren an 14 000» (Winckelmann 1952, pp. 442-444 no. 261).

⁸⁵ Also Winckelmann to Valenti, September 1758: «Il soggiorno di Firenze e piu faticoso che delizioso per me: lo scartabellare il Museo del fu Baron di Stosch m'a immerso in tante ricerche, che non so dove dar capo ne dove terminare» (Winckelmann 1952, pp. 417-418, no. 239).

⁸⁶ Part of the material had already been sold. The Christian and Persian gems went to the Cavaliere Francesco Vettori (Justi 1871, p. 24), and many of the Egyptian scarabs were acquired by the Duke of Nola, Giovanni Caraffa, who was a friend of Stosch's and a member of the Società Colombaria (Borroni Salvadori 1978, p. 614, n. 249). Some scarabs were also reported to have been sold to a Duke Caravanca in Naples (Gurlitt 1831 [1798], p. 140) but maybe Caravanca and Caraffa are one and the same person. Cf. also Winckelmann to Stosch (Winckelmann 1954, pp. 4-5, no. 274; pp. 6-7, no. 279).

of them in various materials.⁸⁷ Winckelmann did not have to start from scratch, as the material was already roughly structured and inventoried by the late baron and his brother. But after the latter's death in 1747, Stosch had apparently been too busy with his Atlas and other activities to update this catalogue, leaving recent acquisitions and gems with images that he had trouble interpreting unclassified.⁸⁸ Where the engraving techniques and style of the engravers were concerned, there was probably very little information to be had from this manuscript catalogue, which was most likely written in French but has unfortunately not survived (Rügler 2013, p. XVII). Muzell-Stosch took an active interest in the project from the start and had even initiated the work of classifying these remaining gems himself (Rügler 2013, pp. XIV-XVI and refs.). Winckelmann seems more or less to have preserved Stosch's original structure (Winckelmann to Muzell-Stosch, 11 August 1759, in Winckelmann 1954, pp. 78-79, no. 292: «Was die Ordnung des Catalogi betrifft, so sehe ich nicht wohl ein, wie es die vorige Ordnung verrücken kann; es bleibet alles an seinem alten Orte»⁸⁹). An idea about how he envisioned the catalogue can be had from his *Anmerkungen aus dem Stossischen Museo* (Winckelmann 1957, pp. 6-12, no. 1a).⁹⁰

Shortly after the work was begun, Winckelmann's employer in Rome, Cardinal Alberico Archinto, died, and he was offered a new position as librarian to Stosch's old acquaintance Alessandro Albani, who had inherited parts of Clement XI's library. Both

Winckelmann and his host in Florence felt it necessary to write to Albani, asking him to prolong Winckelmann's leave so that he could finish his important project in a satisfactory way (Muzell-Stosch to Albani, 14 and 18 October 1758, in Winckelmann 1957, pp. 124-125, nos. 80-81). Albani was understanding and repeatedly expressed his admiration and support of their work.⁹¹ But it soon became clear to everyone involved that this ambitious project could not be completed in Florence, but had to be continued in Rome.

Although Winckelmann had ample time to acquaint himself with the gems during his eight-month stay in Stosch's *museo* and reported on his hard work to various friends and acquaintances, later authors have doubted that he actually did much work directly from the originals (Furtwängler 1900, vol. 3, p. 416; Zazoff 1983, p. 74). Instead he used Stosch's manuscript catalogue and basic classification system with mythological and historical sections and various sub-classes as point of departure for his own work, and probably limited closer examination to only the more interesting works in the vast material. He also worked from a limited number of especially ordered sulphur and wax impressions of the most interesting stones, which he took with him or requested when he left Florence (Winckelmann to Walther, 26 September 1758, in Winckelmann 1952, pp. 415-417, no. 236: «Unterdesen kann die Arbeit nach den Schwefeln und Abdrücken von denselben welche ich mit nach Rom nehmen würde fort-

⁸⁷ «*Sulphur of Stosch* implies an impression taken from and preserved in that numerous collection of Sulphurs which the late Baron Stosch formed, and which, *post varios casus*, at last has found its way into Mr. Tassie's cabinet. To this fortunate circumstance we are beholden for much valuable information, and in particular for our almost complete set of the Cabinet of Florence» (Raspe 1791, p. lxiv).

⁸⁸ Winckelmann to Baldani, 26/30 September 1758 (Winckelmann 1952, pp. 418-419, no. 240); Winckelmann to Mengs, late September 1758 (p. 414, no. 234). «qu'il ne manquoit pas de ces morceaux sur les quels le feu Baron de Stosch lui même n'avoit pas ôsé dire ce qu'il pensoit, outre que pendant les dernieres années de sa vie il avoit négligé encore de donner des dénominations aux pièces qu'il avoit nouvellement acquises» (Winckelmann 1760, p. II). Stosch's manuscript catalogue is referred to in entries II, nos. 534, 909, 1768, 1823; III, nos. 226, 247; IV, nos. 22, 26, 83, 214. Justi assumes that Winckelmann based considerable parts of his text on Stosch's (1923, vol. 2, pp. 293-294). «Nach dem allen ist die Description, wie sie uns vorliegt, der Katalog des Barons und seines Bruders, den Winckelmann mit Berichtungen, Vorschlägen, Noten und einigen ausführlichen Exkursen vermehrt hat» (p. 297).

⁸⁹ Also Winckelmann to Muzell-Stosch, 16 June 1759: «Die Eintheilung in Classen ist nicht die Beste, und scheinete in der That keine andere als eine Ordnung nach so viel Kasten. Da sie aber einmal gemachet ist, so kann und will ich sie nicht ändern» (Winckelmann 1954, pp. 6-7, no. 279).

⁹⁰ Cf. also Winckelmann to Hagedorn, 13 January 1759 (Winckelmann 1952, pp. 444-449, no. 262).

⁹¹ Albani to Muzell-Stosch, 14 October 1758 (Winckelmann 1957, p. 124, no. 79); 18 November 1758 (p. 125, no. 81); 14 April 1759 (p. 126, no. 84); Albani to Winckelmann, 18 November 1758 (p. 75, no. 41); 13 December 1758 (pp. 76-77, no. 43); 10 February 1759 (p. 77, no. 44); 24 February 1759 (pp. 77-78, no. 45); 31 March 1759 (pp. 79-80, no. 47).

gesetzt werden».⁹² Returning to Rome in May 1759, Winckelmann thus continued his work on the side of his new, rather light duties as Albani's employee (Winckelmann to Wiedewelt, 18 August 1759, in Winckelmann 1954, pp. 21-22, no. 296: «von dem Cardinal monatlich zehn Thaler, und habe dafür keine andere Obliegenheit, als ihm zur Gesellschaft zu dienen, und der Aufseher seiner großen und gewählten Bibliothek zu seyn»). After a short pause, he corresponded regularly with Muzell-Stosch about practical matters until the long printing process, which began in late September 1759, was completed (Winckelmann 1954, pp. 34-35, nos. 308-309). In Rome there were many connoisseurs around to discuss gems with, and even Albani took a personal interest in the project. But many important Roman gem collections unfortunately remained inaccessible to Winckelmann.⁹³ The rich correspondence between Muzell-Stosch and Winckelmann after the latter's return to Rome suggests that Muzell-Stosch played a very active part in coordinating the project work, sending Winckelmann gem impressions, looking up references, translating and editing text etc. (Rügler 2013, pp. XIV-XV and refs.). Muzell-Stosch never paid Winckelmann for his work (p. XXIII and refs.). In Florence he lived as the guest of Muzell-Stosch, and the rest of the work was carried out when he was on Albani's payroll.

The result was finally published in April 1760 by Andrea Bonducci⁹⁴ in Florence in quarto format as *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch*, with an appropriate dedication to

Albani,⁹⁵ and a foreword by Muzell-Stosch. Two versions were printed, one un-illustrated and one luxury edition with Stosch's portrait, drawn by J.J. Preißler after Edmé Bouchardon's famous bust and engraved by Georg Martin Preißler. This latter edition also included eleven of Schweickart's engravings of Stosch's gems with inscribed artists' names.⁹⁶ The catalogue was divided into eight classes according to Stosch's old thematic system based on subject-matter rather than on time periods or styles (Winckelmann to Muzell-Stosch, 16 June 1759, in Winckelmann 1954, pp. 6-7, no. 279: «Die Eintheilung in Classen ist nicht die Beste, und scheint in der That keine andere als eine Ordnung nach so viel Kasten. Da sie aber einmal gemachet ist, so kann und will ich sie nicht ändern»). Winckelmann focused mainly on gems in the first three classes while he was still working in Stosch's house: I, *Hieroglyphes* (Egyptian and Persian gems); II, *Mythologie sacrée*; III, *Mythologie historique*. Back in Rome, Albani assisted him with some of the portraits in class IV: *Histoire ancienne* (Winckelmann 1954, pp. 10-11, no. 282). Of the gems in the remaining classes (V, *Jeux, Festins, Vases &c*; VI, *Vaisseaux des Anciens*; VII, *Animaux*; VIII, *Abraxas, Gravures avec des Caractères Orientaux & Gravures Modernes*), vases and ships etc. were left to an old friend of Stosch's, the Abbé Joannon de Saint-Laurent, who had an interest in gemmology and engraving-techniques (Saint-Laurent 1746, 1751) and who also translated Winckelmann's text into somewhat old-fashioned French.⁹⁷ Winckelmann's Foreword, probably written in Ger-

92 C. Justi remarked: «Man darf wohl sagen, alles, was Winckelmann von Italien aus über griechischen Stil lehrte, wäre ohne Lipperts Werk [gem casts] leerer Schall geblieben» (1923, vol. 2, p. 398).

93 The Colonna, Chigi, Ludovisi and Barberini collections were closed to Winckelmann (Justi 1923, vol. 2, p. 298).

94 With the exception of foreword and indices, which were printed by Pagliarini in Rome in March 1760. The Vatican printers, headed by Winckelmann's correspondent Ruggieri, supplied the Etruscan fonts.

95 The dedication was very appropriate, as Albani had been one of the late Stosch's closest friends and allies. He had also assisted Winckelmann in the work, especially with portraits, and it was moreover in Albani's palace in Rome and at his expense that work on the publication had been completed (Winckelmann 1954, pp. 21-22, no. 296). Winckelmann to Muzell-Stosch, 7 July 1759: «was die Köpfe betrifft, so hat sich der Herr Cardinal erbothen, dieselben mit Fleiß zu übersehen und was zu finden ist anzugeben. In dieser Kenntniß ist er gewiß stärker als alle Antiquarii» (Winckelmann 1954, pp. 10-11, no. 282).

96 Cl. II, nos. 110, 434, 1240, 1494, 1553; III, nos. 120, 172, 174; V, nos. 9, 122; VII, no. 543.

97 Interestingly, these last classes of gems were omitted altogether in a later German edition of the catalogue (Winckelmann 1825, p. 613). Although he was no fan of French culture, Winckelmann frequently corresponded in a sometimes idiosyncratic French. But cf. Winckelmann to Wiedewelt, 18 August 1759: «Ich habe französich geschrieben, und mir den Stil von einem gelehrten Franzosen [Joannon de St Laurent] durchlesen lassen» (Winckelmann 1954, pp. 21-22, no. 296). The catalogue was to be published in French so as to increase sales, but also because Stosch's manuscript catalogue was probably written in French (Rügler 2013, pp. XIII, XVII-XVIII).

man, was translated by Muzell-Stosch.⁹⁸ As Winckelmann implied in his preface, he wanted to add an aesthetic and historical dimension to Stosch's dry antiquarian treatment of the gems.⁹⁹ But as Justi pointed out (1923, vol. 2, p. 308), the aesthetic terminology remained somewhat vague and consisted mostly of words like *beau*, *fini* and *finesse*.¹⁰⁰ Unsurprisingly, the two Etruscan gems received most attention in this and other respects (Winckelmann 1760, pp. 344-350, nos. 172, 174).¹⁰¹ Winckelmann presented the already famous *Gemma Stosch*, today plausibly dated to the first quarter of the 5th century BCE, as not only the earliest «Hettrurian» gem, but the oldest artwork in existence, and also accepted Stosch's opinion about the inscriptions being Pelasgian (Winckelmann 1760, pp. 344-345: «Car la forme des lettres & la formation des paroles different beaucoup de l'Etrusque commun & tiennent plutôt de la langue Pélasque, qui est regardée par les Savants comme la mère, soit de la langue Etrusque, soit de la langue Grecque»). This stone was to ancient gem-engraving what Homer was to poetry: «La gravure ensuite est exécutée avec un soin extrême, & elle est d'une finesse qui surpasse beaucoup l'idée qu'on a des ouvrages d'un antiquité si reculée. C'est par là qu'elle nous autorise à juger avec fondement de la Première Manière de l'art» (Winckelmann 1760, p. III, and pp. 344-347, no. 172: «Il faut avertir le Lecteur en premier Lieu que cette Pierre est non seulement le plus ancien Monument de l'Art des Etrusques, mais aussi de l'art en général»). The Tydeus gem was singled out as the most beautiful work in the

collection, on a par with the very best in Greek art: «celle-ci l'est assurément de la plus haute perfection de celui des Anciens Etrusques: elle est exécutée avec une précision & avec une finesse qui ne cèdent rien aux plus belles Gravures Grecques» (Winckelmann 1760, pp. 348-350, no. 174). Winckelmann otherwise rarely commented on style and technique at such length as he did here, making comparisons with Etruscan and Greek art in general, and even with later periods in the history of art.

Even if the publication was initially not as well received and sales as good as Winckelmann and Muzell-Stosch had hoped for,¹⁰² it was the first systematic catalogue of its kind and as such soon became a model for other publications and «ein Muster einer wohl einzulegenden Daktyliothek» (Gurlitt 1831 [1798], p. 139, footnote).

Muzell-Stosch's brother¹⁰³ was the physician-in-ordinary to Frederick II of Prussia, who was one of the prospective buyers of Stosch's magnificent gem collection. In 1766, the king finally acquired it for his *Antikentempel* in the garden at Sanssouci, Potsdam (Rave 1957, p. 26).¹⁰⁴ The negotiated price was 30 000 *ducati* or 12 000 Thaler. Part of the sum was paid as an annuity to Muzell-Stosch, who was appointed *Hofrat*, librarian and keeper of the royal collections of art and naturalia, a position that Winckelmann had originally aspired to.¹⁰⁵ In 1801, the collection was transferred to the City Palace in Berlin, from where some 500 gems were taken as booty by Napoleon in 1806 and carried off to Paris. The gems were returned in 1815, and the whole collection is now in the Antikensammlung of

98 It has been suggested that Winckelmann wrote all his parts in German and had them translated (e.g. W. Rehm in Winckelmann 1954, p. 378).

99 Winckelmann 1760, pp. IX-X: «La Connoissance de l'Art consiste principalement dans la difference de la maniere tant des Nations, qui des Siècles, & dans le sentiment du Beau. C'est ce que nous avons principalement considéré dans les Morceaux que nous avons de ceux qui nous sont restés des Égyptiens, des Étrusques & des Grecs [...] le sentiment du Beau, qui est la seconde partie de la connaissance de l'Art, concerne principalement les Gravures Grecques» (of which, in reality, there were exceedingly few among Stosch's gems).

100 See critical discussion in Zazoff 1983, pp. 82-91.

101 See also Winckelmann to Hagedorn, 13 January 1759: «Der erste ist ohne Zweifel das älteste Denkmal der Kunst in der Welt, und folglich einer der seltensten Schätze, die man aufweisen kann. Der andere lässt uns die Kunst der Hettrurier in ihrer höchsten Schönheit sehen und giebet einen Begriff von der Kunst kurz vor ihren Flore unter den Griechen» (Winckelmann 1952, pp. 444-449, no. 262). Winckelmann 1764, pp. 99-101.

102 On the reception of the book, e.g. Justi 1923, vol. 2, pp. 303-304; Zazoff 1983, pp. 76-77.

103 Friedrich Ludwig Hermann (1716-1784). Schartow 1909.

104 The collection had earlier been offered to the Prince of Wales and the Duke of Parma (Zazoff 1983, p. 132 and refs.).

105 Muzell-Stosch's appointment was made already in 1765 (Rave 1957, p. 26).

the Staatliche Museen zu Berlin.¹⁰⁶ In his preface, Winckelmann claimed that «on ne trouvera pas dans nos pierres gravées des Ouvrages modernes, comme il y en a dans presque tous les Cabinets» (Winckelmann 1760, p. XI: «& quant aux Copies, que le feu B. de Stosch a fait faire d'après des Originaux fort rares, par d'habiles Artifices elles ont été scrupuleusement indiquées»). Of the 3 442 items that were catalogued after the collection had been transferred to the Berlin Museums, 887 originals and pastes were found to be modern.¹⁰⁷

Viewed in retrospect, Stosch's extensive collecting activities and publication are not only a milestone in the very long history of this field of study, they represent the first - although in some respects tentative - attempts at a focused, systematic exploration of ancient gem-engraving in a modern, scholarly sense. Winckelmann's un-illustrated catalogue, which contained the seeds to many ideas later elaborated in his art history, long remained a model for how collections should be structured and published. In 1827, a frustrated Eduard Gerhard found that, in spite of the many publications that had followed, there had in fact been little or no real progress in this field of study since Winckelmann (1827, p. 289). It was not until the late 19th century that Adolf Furtwängler re-examined almost the whole preserved corpus of ancient gems and thoroughly changed the face of gem studies in a series of publications (Furtwängler 1889-1890; 1896; 1900), in which he both directly and indirectly acknowledged his indebtedness to these illustrious forerunners.

References

- Antonioli, Carlo (1757). *Antica gemma etrusca spiegata, ed illustrata con due dissertazioni*, In Pisa: nella Nuova Stamperia di Gio. Paolo Giovannelli e Compagni.
- Barthélemy, Jean Jacques (1801). *Voyage en Italie de M. l'Abbé Barthelemy*. A Paris: chez F. Buisson.
- Baudelot de Dairval, Charles César (1717). *Lettre sur le prétendu Solon des pierres gravées. Explication d'une medaille d'or de la famille Cornuficia*. A Paris: chez Jean-Baptiste Lamesle.
- Borroni Salvadori, Fabia (1978). «Tra la fine del granducato e la reggenza: Filippo Stosch a Firenze». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa: Classe di Lettere e Filosofia*, ser. III, 8 (2), pp. 565-614.
- Bruschetti, Paolo (1985). «Gemme del Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona». *Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona*, 22 (15), pp. 7-70.
- Casini, Paolo (1972). «The Crudeli affair: Inquisition and reason of state». In: Gay, Peter (ed.), *Eighteenth-century studies presented to Arthur M. Wilson*. Hanover: University Press of New England, pp. 133-152.
- Coen, Paolo; Fidanza, Giovanni Battista (a cura di) (2001). *Le pietre rivelate: Lo «Studio di molte pietre» di Pier Leone Ghezzi, Manoscritto 322 della Biblioteca Universitaria Alessandrina*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato; Libreria dello Stato.
- De Brosses, Charles ([1768] 1861). *Le président de Brosses en Italie: Lettres familières écrites en Italie en 1739 et 1740*. 3. éd. authentique revue sur les manuscrits, annotée et précédée d'un essai sur la vie et les écrits de l'auteur par M. R. Colomb. Paris: Didier et C.
- Eggers, Hermann (1926). «Philipp von Stosch und die für seinen Atlas beschäftigten Künstler». In: *Festschrift der Nationalbibliothek in Wien, herausgegeben zur Feier des 200-jährigen Bestehens des Gebäudes*. Wien: Oesterr. Staatsdruckerei, pp. 221-234.
- Engelmann, Richard (1908). «Vier Briefe an Filippo und Rudolfino Venuti». *Archiv für Kulturgeschichte*, 7, pp. 322-338.
- Fileti Mazza, Miriam (2004). *Fortuna della glittica nella Toscana mediceo-lorenese e storia del «Discorso sopra le gemme intagliate» di G. Pelli Benicivenni*. Firenze: S.P.E.S.
- Furtwängler, Adolf (1888-1889). «Studien über die Gemmen mit Künstlerinschriften». *Jahrbuch des*

¹⁰⁶ For the history of the collection in Berlin, e.g. Furtwängler 1896, pp. V-VIII; Zwierlein-Diehl 1969.

¹⁰⁷ Missing were Winckelmann 1760, Cl. II, nos. 698, 717; Cl. V, no. 220, Cl. VIII, nos. 54, 90. The collection was catalogued by E.H. Tölken (1816), who found 507 to be modern; then again by A. Furtwängler, who counted 887 and also detected some ancient pastes that both Winckelmann and Tölken had classified as modern (Furtwängler 1896, pp. V-VII, 323-340). The same number (887) was repeated by the most recent cataloguer, Zwierlein-Diehl (1969, p. 524).

- Deutschen Archäologischen Instituts*, 3, pp. 105-139, 193-224, 297-325; 4, pp. 46-87.
- Furtwängler, Adolf (1896). *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*. Berlin: Verlag von W. Spemann.
- Furtwängler, Adolf (1900). *Die antiken Gemmen: Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*. 3 Bände. Leipzig; Berlin: Giesecke & Devrient.
- Gennaioli, Riccardo (a cura di) (2010). *Pregio e bellezza: Cammei e intagli dei Medici = Catalogo della Mostra* (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 25 marzo - 27 giugno 2010). Livorno: Sillabe.
- Gerhard, Eduard (1827). «Zur Gemmenkunde». *Kunst-Blatt des Morgenblattes für gebildete Stände*, 73-75, S. 289-299.
- Gori, Antonio Francesco (1742). *Difesa dell'alfabeto degli antichi Toscani pubblicato nel 1737 dall'autore del Museo Etrusco disapprovato dall'illustrissimo... Scipione Maffei nel tomo 5° delle sue Osservazioni letterarie date in luce in Verona*. In Firenze: per Anton Maria Albizzini.
- Gori, Antonio Francesco (1749). *Storia antiquaria etrusca del principio e de' progressi fatti finora nello studio sopra l'antichità etrusche scritte e figurate divisa in due parti colla difesa dell'alfabeto degli antichi Toscani pubblicato nel 1738 dall'autore del Museo Etrusco*. In Firenze: s.n.
- Gross, Hanns (1990). *Rome in the age of Enlightenment: The post-Tridentine syndrome and the ancien regime*, Cambridge etc.: Cambridge University Press.
- Gurlitt, Johannes ([1798] 1831). «Ueber die Gemmenkunde». In: Gurlitt, Johannes. *Archäologische Schriften, gesammelt und mit Anmerkungen begleitet*. Herausgegeben von Cornelius Müller. Altona: bei Joh. Fried. Hammerich, pp. 73-156.
- Hansson, Ulf R. (2010). «"Die Quelle des guten Geschmacks ist nun geöffnet!": Philipp Daniel Lipperts *Dactyliotheca Universalis* 1755-76». In: Faegersten, Fanni; Östenberg, Ida; Wallensten Jenny (red.), *Tankemönster: en festskrift till Eva Rystedt*. Lund: Fanni Faegersten, pp. 92-101.
- Hansson, Ulf R. (2012). «On the study of gems: Stosch, Winckelmann, Furtwängler». *Valör: Konstvetenskapliga Studier*, 3-4, pp. 34-48.
- Heringa, Jan (1976). «Die Genese von Gemmae antiquae caelatae». *Bulletin Antieke Beschaving*, 51, pp. 75-91.
- Heringa, Jan (1981). «Philipp von Stosch als Vermittler bei Kunstankäufen François Fagels». *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 32, pp. 55-110.
- Hombert, Guillaume (1712). «Manière de copier sur le verre coloré les pierres gravées». *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences*, pp. 189-197.
- Justi, Carl (1871). *Antiquarische Briefe des Baron Philipp von Stosch*. Marburg: Pfeil.
- Justi, Carl (1872). «Philipp von Stosch und seine Zeit». *Zeitschrift für bildende Kunst*, 7, pp. 293-308.
- Justi, Carl ([1866-1872] 1923). *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 3. Aufl., Leipzig: F.C.W. Vogel.
- Kagan, Julia (1985). «Philipp von Stosch in Porträts auf geschnittenen Steinen aus den Sammlungen der Leningrader Ermitage und der Berliner Museen und einige Fragen der Ikonographie». *Forschungen und Berichte*, 25, pp. 9-15.
- Keyssler, Johann Georg ([1740] 1751). *Neueste Reise durch Teütschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen*, Hannover: Förster.
- Knüppel, Helge C. (2009). *Daktyliotheken: Konzepte einer historischen Publikationsform*. Ruhpolding; Mainz: Rutzen.
- Kockel, Valentin; Graepler, Daniel (hrsg.) 2006, *Daktyliotheken: Götter und Caesaren aus der Schublade: Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts*, München: Biering & Brinkmann.
- Köhler, Heinrich Karl Ernst von (1851). *Gesammelte Schriften*. B. 3: *Abhandlung über die geschnittenen Steine mit den Namen der Künstler*. St. Petersburg: Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften.
- Lang, Jörn (2007). «Netzwerke von Gelehrten: Eine Skizze antiquarischer Interaktion im 18. Jh. am Beispiel des Philipp von Stosch (1691-1757)». In: Broch, Jan; Rasiller, Markus; Scholl, Daniel (hrsg.), *Netzwerke der Moderne: Erkundungen und Strategien*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 203-226.
- Lewis, Lesley (1961). *Connoisseurs and secret agents in eighteenth-century Rome*. London: Chatto & Windus.
- Lewis, Lesley (1967). «Philipp von Stosch». *Apollo*, 85, pp. 320-327.
- MacKay Quynn, Dorothy (1941). «Philipp von Stosch: Collector, bibliophile, spy, thief». *Catholic Historical Review*, 27, pp. 332-344.
- Mariette, Pierre Jean (1750). *Traité des pierres gra-*

- vées. 2 vol. [A Paris]: [de l'imprimerie de l'auteur].
- Micheli, Maria Elisa (1984). «Lo scarabeo Stosch: Due disegni e una stampa». *Prospettiva*, 37, pp. 51-55.
- Murr, Christoph Gottlieb von (1804). *Bibliothèque glyptographique*. Dresde: chez le Freres Walther.
- Nau, Elisabeth (1966). *Lorenz Natter 1705-1763: Gemmenschneider und Medailleur*, Biberach an der Riss: Biberacher Verlags-Druckerei.
- Noack, Friedrich (1928-1929). «Stosch, Albani und Winckelmann». *Belvedere*, 13 (68), pp. 41-48; 13 (69), pp. 67-71; 13 (70), pp. 87-93; 9, pp. 301-308.
- Picart, Bernard (1734). *Impostures innocentes ou Recueil d'estampes d'après divers peintres illustres...* A Amsterdam: chez la veuve de Bernard Picart.
- Pirzio Biroli Stefanelli, Lucia (1996). «Collezionisti e incisori in pietre dure a Roma nel XVIII e XIX secolo: Alcune considerazioni». *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 59, pp. 183-197.
- Pirzio Biroli Stefanelli, Lucia (2009). «L'incisione in pietra dura a Roma: La grande fioritura del XVIII e XIX secolo». In: Del Bufalo, Daniele; Giuliano, Antonio; Pirzio Biroli Stefanelli, Lucia (a cura di), *Studi di glittica*. Roma: L'Erma di Bretschneider; Fondazione Dino ed Ernesta Santarelli, pp. 173-187.
- Pomian, Krzysztof (2000). «Mariette e Winckelmann». *Revue germanique internationale*, 13, pp. 11-38.
- Rambach, Hadrien J. (forthcoming). «Bernard Picart, Girolamo Odam et alii: Stosch's 1724 *Pierres antiques gravées*».
- Raspe, Rudolf Erich (1791). *A descriptive catalogue of a general collection of ancient and modern engraved gems, cameos as well as intaglios, taken from the most celebrated cabinets in Europe; and cast in coloured pastes, white enamel, and sulphur*. London: printed for and sold by James Tassie.
- Rave, Paul Ortwin (1957). «Über Philipp von Stosch». *Berliner Museen. Berichte aus den ehem. preussischen Kunstsammlung*, n.F. VIII, 1, pp. 20-26.
- Rudoe, Judy (1992). «The faking of gems in the eighteenth century». In: Jones, Mark (ed.), *Why fakes matter: Essays on the problem of authenticity*. London: published for the Trustees of the British Museum by British Museum Press, pp. 23-31.
- Rügler, Axel (2013). «Einleitung». In: Winckelmann, Johann Joachim. *Description des Pierres gravées du feu Baron de Stosch*. Herausgegeben von Adolf H. Borbein, Max Kunze, Axel Rügler. Mainz: Philipp Von Zabern, pp. XI-XXVI.
- Saint-Laurent, Joannon de (1746). *Description abrégée du fameux cabinet de M.^r le Chevalier de Baillou, pour servir à l'histoire naturelle des pierres précieuses, métaux, minéraux, et autres fossiles*, A Luques: chez Sauveur & Jean-Dominique Marescandoli.
- Saint-Laurent, Joannon de (1751). «Dissertazione Ia... sopra le pietre preziose degli antichi, e sopra il modo col quale furono lavorate». *Saggi di dissertazioni accademiche pubblicamente lette nella nobile Accademia Etrusca dell'antichissima città di Cortona: Tomo V*. In Roma: nella Stamperia di Pallade, pp. 1-75.
- Schartow, Wilhelm (1909). «Friedrichs des Großen Leibartz Dr Friedrich Ludwig Hermann Muzel und dessen Bruder Baron Wilhelm Muzel-Stosch». *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins*, 26, S. 220-222.
- Smith, John Thomas ([1828] 1949). *Nollekens and his times*. London: Turnstile Press.
- Spier, Jeffrey; Kagan, Jonathan (2000). «Sir Charles Frederick and the forgery of ancient coins in eighteenth-century Rome». *Journal of the History of Collections*, 12 (1), pp. 35-90.
- [Stosch, Philipp von] (1724). *Gemmae antiquae celsatae, sculptorum nominibus insignitae. Ad ipsas gemmas, aut earum ectypos delineatae & aeri incisae, per Bernardum Picart. Ex praecipuis Europae museis selegit & commentariis illustravit Philippus de Stosch / Pierres antiques gravées, sur les quelles les graveurs ont mis leurs noms. Dessinées et gravées en cuivre sur les originaux ou d'après les empreintes par Bernard Picart. Tirées des principaux cabinets de l'Europe, expliquées par M. Philippe de Stosch*. A Amsterdam: chez Bernard Picart.
- Tassinari, Gabriella (2010a). «Antonio Pichler e gli incisori di pietre dure a Napoli: Ipotesi e suggestioni». *Napoli nobilissima: Rivista di arti, filologia e storia*, ser. 6, 1 (1-2), pp. 23-52.
- Tassinari, Gabriella (2010b). «Lettere dell'incisore di pietre dure Francesco Maria Gaetano Ghinghi (1689-1762) ad Anton Francesco Gori». *LANX*, 7, pp. 61-149.
- Toynbee, Paget Jackson (1903). *The letters of Horace Walpole, fourth earl of Orford*. Chronologically arranged and edited with notes and indices by

- Paget Toynbee. Vol. 1: 1732-1743. Oxford: Clarendon Press.
- Vettori, Francesco (1739). *Dissertatio glyptographica, sive Gemmae duae vetustissimae emblematicae et Graeco artificis nomine insignitae quae exstant Romae in Museo Victorio explicatae, et illustratae. Accedunt nonnulla veteris elegantiae, & eruditionis inedita Monumenta*. Roma: typis Zempelianis.
- Whiteley, J.J.L. (1999). «Philipp von Stosch, Bernard Picart, and the *Gemmae Antiquae Caelatae*». In: Henig, Martin; Plantzos, Dimitris (ed.), *Classical to Neoclassical: Essays dedicated to Gertrud Seidmann*. Oxford: Archaeopress, pp. 183-190.
- Winckelmann, Johann Joachim (1755). *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden.
- Winckelmann, Johann Joachim (1760). *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch*, A Florence: chez André Bonducci.
- Winckelmann, Johann Joachim (1764). *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden: in der Waltherischen Hof-Buchhandlung.
- Johann Winckelmann (1825). *Sämtliche Werke*. Einzige vollständige Ausgabe; Von Joseph Eiselein. Bd. 9. *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst; Beschreibung der geschnittenen Steine des seligen Baron Stosch*. Donaueschingen; Im Verlage deutscher Classiker.
- Winckelmann, Johann Joachim (1952). *Briefe*. In Verbindung mit Hans Diepolder; herausgegeben von Walther Rehm, B. 1: 1742-1759. Berlin: De Gruyter.
- Winckelmann, Johann Joachim (1954). *Briefe*. In Verbindung mit Hans Diepolder; herausgegeben von Walther Rehm, B. 2: 1759-1763. Berlin: De Gruyter.
- Winckelmann, Johann Joachim (1957). *Briefe*. In Verbindung mit Hans Diepolder; herausgegeben von Walther Rehm, B. 4: *Dokumente zur Lebensgeschichte*. Berlin: De Gruyter.
- Zazoff, Peter (1974). «Zur Geschichte der Stosch'schen Steines». *Archäologischer Anzeiger*, pp. 466-484.
- Zazoff, Peter (1983). *Gemmensammler und Gemmenforscher: Von einer noblen Passion zur Wissenschaft*. München: Beck.
- Zwierlein-Diehl, Erika (1969). «Geschichte der Berliner Gemmensammlung». *Archäologischer Anzeiger*, pp. 524-531.
- Zwierlein-Diehl, Erika (2005). «Gemmen mit Künstlerinschriften». In: Strocka, Volker Michael (hrsg.), *Meisterwerke = Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler* (Freiburg im Breisgau, 30. Juni - 3. Juli 2003). München: Hirmer, pp. 321-343.

La galleria di dipinti di Alessandro e Giulio Pompei pervenuta al Civico Museo di Verona

Diana Pollini

Abstract The essay analyses in depth the collection of two members of the Pompei's family, Giulio and Alessandro, preserved at the Municipality of Verona under the light of the creation of the museum in the nineteenth century. The discovery of some unpublished inventories gives the chance to learn something new on the creation of the collections. Moreover, it allows to recognize the paintings preserved at the villa of Illasi and at the building conceived by Michele Sanmicheli in Verona.

Le linee essenziali per la formazione del museo civico vennero tracciate per la prima volta da Antonio Avena nel saggio apparso nel 1907 sul primo numero della rivista «Madonna Verona», nata per iniziativa del neodirettore Giuseppe Gerola.¹ In esso il bibliotecario Avena realizzava una cronistoria artistica degli anni compresi tra il 1797 e il 1865 individuando i momenti più salienti della storia cittadina, le conseguenze e il loro intrecciarsi con il patrimonio locale, riportando elenchi di opere e sottolineando il ruolo tutt'altro che marginale che le collezioni dei privati ebbero nella genesi ottocentesca del museo.²

A tale contesto va ricondotta la donazione di dipinti da parte di due membri della nobile famiglia Pompei, Alessandro e Giulio, le cui collezioni

pervennero, per lascito testamentario, al comune scaligero.

Nato nel 1755 in Illasi, vallata nella quale la presenza della famiglia è attestata prima dell'anno Mille (Albasini 1905, p. 116) e ove vissero sin dal Cinquecento³ due rami della stessa fronteggiandosi nella costruzione delle proprie dimore, Pompei poi Carlotti e Pompei poi Perez e Sagramoso, e anche in un'aspra contesa del proprio dominio sull'altro, Alessandro vive, insieme al nipote Giulio, il tramonto della propria dinastia. Analogo destino sortirà in realtà anche l'altro ramo della famiglia,⁴ estinto nel 1885 con Antonio che, al pari di Alessandro, lasciò la propria collezione di dipinti alla città.⁵

Sul carattere previdente e giudizioso di Alessandro illuminano anzitutto alcune lettere inviate nel

1 Per la storia del museo veronese si vedano quantomeno Avena 1907, pp. 73-86; Marinelli 1982, pp. 113-148; Modonesi 1985, pp. 45-56; 1986, pp. 55-76; Marini 1989, pp. 300-308; 2001, pp. 12-17.

2 Sul collezionismo locale gli studi di Enrico Maria Guzzo si presentano corredati di elenchi di opere appartenenti alle grandi quadriere delle famiglie veronesi: 1995, pp. 471-528, e poi ancora 1998a, pp. 391-478. Lo studioso sull'argomento pubblica anche un saggio sulle quadriere barocche a Verona (1998b, pp. 143-167) e ulteriori studi (2003, pp. 287-320; 2004, pp. 394-425).

3 Già dalla fine del Quattrocento essi iniziarono a radicarsi sul territorio dopo la ricompensa del doge Nicolò Marcello nei confronti di Giovanni Pompei (1435-1475) per le benemerite acquisite presso la Repubblica. Costui concesse infatti a Giovanni, fratelli e discendenti, il privilegio di immunità perpetua (esenzione da oneri fiscali cfr. Viviani 1991, p. 63). Il nipote di Giovanni, Girolamo, combatté valorosamente nella battaglia di Ghiaradadda il 14 maggio 1509 tra le file delle truppe venete al seguito di Bartolomeo Alviano, fu tale circostanza a causar lui difficoltà nel camminare tanto da esser poi soprannominato «il Malanchino». La fede marcatamente filoveniziana venne premiata nell'ottobre del 1509 quando il Consiglio dei Dieci concedeva loro in feudo, quale ricompensa ricevuta per il pericolo di vita corso e per i meriti conseguiti, il castello di Illasi con rispettivi vicariato, dazio e giurisdizione, eccettuata la materia criminale per la quale avrebbero dovuto essere assoggettati al volere della Dominante.

4 Come ricorda Viviani «il Quattrocento e l'Ottocento nella storia della famiglia hanno un peso simmetricamente opposto. Il primo ne segna l'ascesa, l'altro il tramonto» (1991, p. 63).

5 Con il proprio testamento del 25 giugno 1883 dona 138 dipinti al museo nelle cui raccolte saranno incamerate nel 1892 («Lascio alla città di Verona tutti i quadri che io possiedo in città, che il Municipio crederà meritare di essere esposti nella Comunale Pinacoteca»).



Fig. 1.
Palazzo Pompei, cartolina del direttore Giuseppe Gerola al
rettore della chiesa di San Nicolò in Fabiano, 1900 circa,
collezione privata.

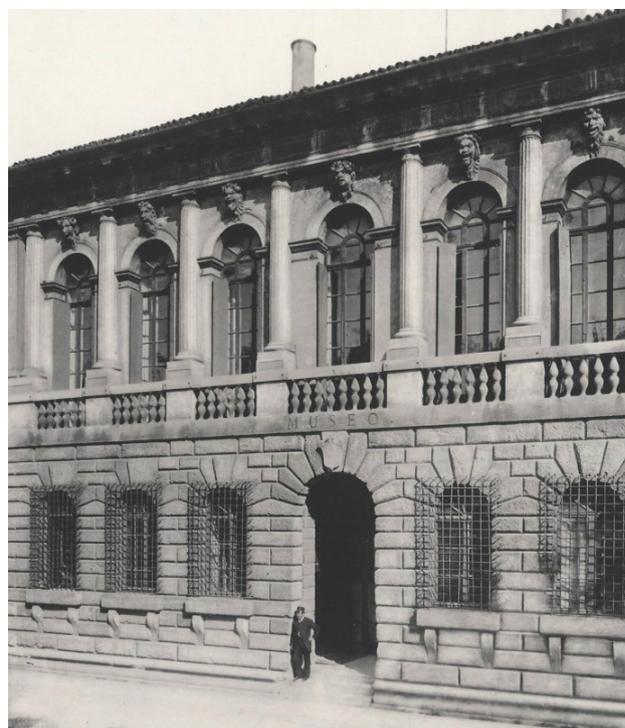


Fig. 2.
Palazzo Pompei, ora museo civico,
1900 circa, archivio Alinari

1770⁶ a suo padre dal gesuita bresciano Antonio Golini che riportava notizie in merito a peculiarità caratteriali e condotta del giovane rampollo nel corso della sua permanenza presso il collegio dei nobili di Sant'Antonio di Brescia.

Vi si riflette come, a differenza del fratello Alberto che si mostrava amante della recitazione, «del largheggiare e dello splendore nello far regali»⁷ e risultava pertanto da «... non perdere di vista e non lasciarlo senza fida e diligente custodia»⁸ dal momento che dava segno di una certa propensione nei confronti del genere femminile, egli fosse invece più risoluto, in verità «non così dolce di naturale» ma capace di pensare al giusto e aver «miglior regola in tutto».

Tale caratteristica comportamentale trova riscontro poi anche nelle sue disposizioni testamentarie e nella lungimiranza grazie alla quale prefigura, nel disporre dei propri beni, le possibili vicende che avrebbero potuto in un futuro pRossimo influenzare l'integrità del proprio patrimonio.

Alessandro, malato di tubercolosi, scrivendo di suo pugno le ultime volontà il 18 agosto 1833⁹ elegge erede universale il nipote Giulio, figlio del fratello maggiore Alberto,¹⁰ per il quale spera espressamente possa maritarsi con donna nobile e che prega di «andare in buona armonia»¹¹ con sua moglie, Giovanna Francesca Edlinger,¹² cui lascia l'usufrutto della villa in Illasi e del palazzo Sammi-

6 Una decina di lettere datate al 1770 sono conservate in ASVr, Carlotti, b. 41, n. 658.

7 ASVr, Carlotti, b. 41, n. 658, lettera del 4 febbraio 1770.

8 ASVr, Carlotti, b. 41, n. 658, lettera del 21 settembre 1770.

9 ASVr, Testamenti, Tribunale di Verona, Testamento olografo di Alessandro Pompei, 14277, Filza VII, n. 624.

10 Fu l'unico ad assicurare una discendenza: dalla sua unione avvenuta il 22 aprile 1784 con la contessa Teodora Da Lisca (APCI, Estratto dal libro di Matrimoni della parrocchia di San Fermo Minore, busta IV, fasc. I, foglio m) ebbe tre figli: Francesco (1878), Giulio (1792) e Marianna che si spense in tenera età.

11 Raccomanda alla moglie di «non prevalersi di tutti quei mobili nei Palazzi suddetti di Verona e d'Illasi lasciandoli deserti» (ASVr, Testamenti, Tribunale di Verona, Testamento olografo di Alessandro Pompei, 14277, Filza VII, n. 624)

12 Contraggono matrimonio nel 1813.

cheliano¹³ in Verona, anticamente incamerato dai suoi avi insieme alla dote di 10 000 ducati a seguito del matrimonio tra un membro della stessa e Olimpia Lavezzola nel 1579.

Egli dispone inoltre che, qualora la famiglia dovesse estinguersi, i suoi beni passino alla casata dell'imperatore d'Austria, ma solo nel caso in cui quest'ultimo si fosse degnato di concedere sepoltura a tutti i membri della famiglia Pompei presso la cappella di loro proprietà attigua alla villa di Illasi. Se tale richiesta non avesse trovato riscontro, il palazzo di Verona sarebbe stato donato al Comune. Ai familiari Alessandro lascia la proprie collezioni d'arte («due piccole Gallerie una de' quadri e l'altra di stampe») raccomandandosi di goderne e di conservarle, stabilisce inoltre che dipinti e stampe, in caso di estinzione familiare, sortiscano uguale destino venendo ad essere incamerate dal Comune «coll'obbligo di farne annotazione ne suoi registri da chi furon donati prò memoria». Per esse esprime il desiderio che trovino collocazione nel palazzo cinquecentesco alla Vittoria, luogo per il quale auspica un impiego per scopi civili e per farne sede deputata ad accogliere monumenti di belle arti¹⁴ individuando e fissando in tal modo per lo stabile quella destinazione d'uso che spiegherà il suo divenire in seguito sede del museo civico.¹⁵

L'erede di Alessandro, Giulio Pompei, figlio del fratello Alberto e della contessa Teodora Da Lisca, nato il 7 gennaio 1792, come lo zio aveva previsto non ebbe discendenti e sposò Rosa Maistri, donna non appartenente alla nobiltà. A sua volta egli elegge erede universale il marchese Giulio Carlotti,

figlio di un cugino, cui rimarrà la villa in Illasi affrescata dalla bottega del Porta e dal Balestra. Egli destina poi, in forma concisa e lapidaria, la propria quadreria al Comune.

Rinuncia imperiale¹⁶ ed estinzione del casato sono dunque alla base della duplice donazione con la quale pervennero alla città in un primo momento 75 dipinti per volontà di Alessandro e successivamente i 247 rimasti al nipote.

Il ritrovamento di una serie di inventari permette di illuminare la questione concernente la formazione delle raccolte.

La prima notizia reperita è costituita da un inventario redatto nel 1658¹⁷ al tempo di Alessandro Pompei e Olimpia Malaspina, ove si ritrovano gli elenchi dei beni conservati presso la villa d'Illasi e il palazzo in Verona, suddivisi per stanze.

Figurano: ritratti, alcuni con «arma Pompea» ovvero rappresentanti alcuni membri della famiglia, «quadri a guazzo» spesso collocati sopra il camino, altri a soggetto sacro raffiguranti la Vergine o i Santi (Santi Francesco di Paola e Francesco d'Assisi), una passione del Signore, una «palettina» di carattere devozionale¹⁸ e un giardino con fontane. Alle suddette vanno ad aggiungersi «pitture diverse» e altre deperite che in totale paiono sommare una novantina di pezzi, alcuni su rame.

Nel medesimo inventario si rileva come il numero non vari di molto per il palazzo di città, ove si annoverano grossomodo 92 opere.

Accanto ai ritratti – che in questo frangente sono i più collezionati a testimoniare lo *status* sociale –,

13 Sull'edificio si rimanda a Puppi 1971 e a Davies, Hamsoll 2004. Valgano anche Biadego 1906; Pierini 2010.

14 Nel proprio testamento in proposito egli sottolinea: «non per farne caserma ma per usarlo civilmente e per ponervi li monumenti delle belle arti» (ASVr, Testamenti, Tribunale di Verona, Testamento olografo di Alessandro Pompei, 14277, Filza VII, n. 624).

15 La questione del pubblico museo, drammaticamente posta nel periodo francese, trovò soluzione in quello austriaco grazie a tale lascito, abbandonata definitivamente l'ipotesi di trovare nuova sede presso la Gran Guardia (sul dibattito si veda Brugnoli, Totolo 2008) il 30 dicembre 1854 venne istituito il Civico Museo. L'anno seguente, Cesare Bernasconi, nominato ispettore onorario, dovette occuparsi del suo trasporto, proprio nel palazzo sammicheliano, dopo aver elargito al Comune congrui anticipi per spese museali come i 2 440 fiorini dell'acquisto della vicina casa Carlotti i cui lavori di sistemazione durarono almeno sino al 1864. A sancire un primo ordinamento che vide anche, tra i diversi interventi, la copertura con cristalli del cortile, venne realizzato un primo catalogo ad opera di Cesare Bernasconi e Luigi Balladoro (Bernasconi, Balladoro 1865).

16 Alessandro morì a pochi mesi dalla redazione del testamento e l'istanza di sepoltura ebbe esito negativo poiché Giulio riceveva risposta il 12 febbraio 1835 che la tumulazione sarebbe dovuta avvenire secondo le disposizioni vigenti previste dall'editto di Saint Cloud del 1806, ovvero fuori dalle mura cittadine.

17 ASVr, Carlotti, Busta LXVII, n. 1 035, Inventario Pompei del 1658.

18 Potrebbe forse trattarsi di una palettina raffigurante l'Annunciazione registrata, come si vedrà nel proseguo del testo, nel palazzo di città quale parrebbe da un riscontro con una successiva stima ed inventario datati al 1780. Una volta accettata tale identificazione, essa in quanto tale compare nella porzione spettante al fratello maggiore di Alessandro, Alberto, a seguito di una divisione di beni, mentre dopo soli due anni è registrata tra i dipinti dell'altro fratello, Alvise.

si possono contare paesi, piante del territorio,¹⁹ una raffigurazione del concilio di Trento, alcuni santi (un San Francesco e una Santa Caterina), altri dipinti di carattere profano rappresentanti Sibille o personificazioni di Vulcano. Si aggiungono inoltre una tela non ben specificata ma attribuita a Sante Prunati, altre «a guazzo» e un quadro di «putina».²⁰

Alla fine del XVII secolo risale un plico ove sono contenute alcune ricevute di pagamento di Vittoria Malaspina databili tra il marzo e il luglio del 1686.²¹

La busta principia con un inventario di «mobili lasciati in casa nella presenza della sig.ra marchesa Vittoria Malaspina» cui ne dovevano essere sommati altri precedentemente registrati e appartenenti alla famiglia Vega e da costei consegnati al figlio di secondo letto Antonio Verità, in occasione del proprio testamento. Figurano, tra i mobili, alcuni dipinti genericamente elencati: si tratta di tre quadri «sotto camin», uno di «Madonna indorato antico», un ritratto, un «quadro grande di San Giovanni Battista» e due dipinti «vecchi».

Se una successione di ricevute a partire da quella del 6 febbraio 1687 ove figurano i due figli della Malaspina, Alessandro Pompei e Antonio Verità, riguardano argenteria, scritture diverse (14 maggio 1687) e carte (12 luglio 1687), poco illuminano circa il formarsi delle raccolte, almeno una trentina di «pezzi di quadri diversi» provenienti da Colà di Lazi-se cui se ne aggiunsero un'altra ventina, e «quattro tele imprimate con cornici nere» giunsero ai Pompei come attestato da una «nota di cose diverse vendute in più volte dalla Sig.ra Marchesa Vittoria Malaspina a suo figliolo».

Appare evidente come sino a questo frangente i riferimenti risultino alquanto generici e non permettano una identificazione dei dipinti tra quelli elencati da Avena quali appartenenti a codeste collezioni.

Notizie utili giungono invece da alcuni documenti stilati nel biennio compreso tra il 1780 e il 1782 riguardanti gli eredi di Francesco Pompei e Marianna Carlotti, la cui unione aveva allora garantito alla famiglia due eredi oltre al futuro donatore Alessandro: Alberto e Alvise.²²

Cattiva condotta e numerosi debiti del primogenito Alberto portano a una divisione dei beni nel 1780, al 10 febbraio di quell'anno risale infatti un inventario con la stima di tutti i mobili²³ di loro proprietà custoditi entro il palazzo di Verona ove compaiono, suddivisi per stanze, mobili e dipinti in esso alloggiati.

Si tratta di circa trecento opere tra le quali sono compresi oltre «due pezzetti del Carpioni», cento «quadri sorte» non meglio specificati, alcuni su rame o mosaico.

A questi si aggiunge un cospicuo numero di ritratti, 59, dei quali 5 di famiglia che testimoniano l'origine aristocratica della collezione. Tra essi figurano l'effigie di un membro della famiglia Lavezzola, la contessa Marianna Carlotti, i conti Alvise e Alessandro. A tale nucleo si possono accostare anche 5 copie dal Rotari e due «mezze figure del Carpioni».

A fronte di 8 vedute, sono 28 i paesaggi genericamente elencati, tra i quali due rappresentanti un porto di mare e due con attribuzione alla bottega dei Porta, questi ultimi costituiscono una presenza costante negli inventari coevi di collezioni veronesi.

Per quanto riguarda i soggetti sacri, sono da rilevare due opere ispirate all'Antico Testamento, dieci episodi del Vangelo aventi come tema l'Annunciazione, la Nascita, la Deposizione, l'Adorazione dei Magi e la Fuga in Egitto. A queste vengono ad aggiungersi undici opere raffiguranti la Madonna col Bambino e santi, delle quali una riferita a Antonio Balestra e un'altra a Claudio Ridolfi²⁴ e una quindicina di santi.

19 «Un quadro territorio veronese» compare anche nell'inventario del febbraio 1780 ed un ulteriore riscontro lo si attesta nella porzione spettante ad Alvise del 1780.

20 Si potrebbe trattare del medesimo dipinto che figura nell'inventario del 10 febbraio 1780, nello stesso entro la porzione di Alberto registrato poi nella collezione di Alvise (8 maggio 1782).

21 ASVr, Carlotti, busta LXVII, n. 1 037, inventario di mobili 1686-1687.

22 Alvise muore nel 1813 lasciando i propri beni ai figli del fratello Alberto, i nipoti Francesco e Giulio (APCI, Testamento olografo del fu Sig. Co. Alvise Pompei di Verona del 12 marzo 1813, depositato in atti del sig. Orlando Castelli Notaio della Regia corte dell'Adige, busta VIII).

23 ASVr Carlotti, busta LXVII, n. 1 041, Stima e divisione mobili di città. All'inventario seguono le porzioni spettanti rispettivamente ad Alessandro, Alvise, Alberto.

24 Sul fenomeno del collezionismo di opere del Ridolfi si veda Guzzo (1997, pp. 85-106) mentre, nel dettaglio, una puntuale indagine dell'opera raffigurante una Madonna col Bambino in collezione di Alessandro è riportata da Marinelli (1997, p. 109).

Tra i cinque episodi mitologici, due raffigurano Venere, una di queste è accompagnata da Adone, e si contemplano anche un Ganimede «rotto», un «Baccanal del Carpioni», un Orfeo ed Euridice.

Sono infine annoverate più di cinquanta opere dal soggetto disparato raffiguranti fiori, frutta, animali (anche «bogoni» ovvero lumache), battaglie, terribili e carte geografiche, storie, allegorie, rassegne di soldati, copie da opere veronesi.

Anche la distribuzione dei dipinti nelle sale, deducibile dall'esame del documento, riflette una preferenza nei confronti dell'effetto d'insieme a discapito del pezzo singolo. È anche possibile dedurre che da un corridoio di raccordo nell'appartamento del primogenito Alberto si doveva accedere ad una prima camera ove erano collocati un buon numero di dipinti e ad una seconda di più ampia metratura, rivolta verso il fiume e utilizzata per i pranzi, deputata ad accogliere la porzione più significativa della quadreria.

La registrazione delle serie dei dettagli d'arredo, delle partizioni decorative e della loro interazione con le pitture appese alle pareti disegna una dimora ove lo *status* sociale veniva ostentato grazie al lusso di oggetti con valenze identitarie da parte del loro detentore.

All'inventario esaminato fanno seguito, nello stesso plico del 10 febbraio 1780, tre parti che individuano la porzione spettante a ciascuno dei fratelli ove si ritrovano i beni descritti nelle pagine precedenti. Tralasciando mobilio e vettovaglie e restringendo l'indagine alle opere d'arte, emerge come ad Alessandro vengano destinati 34 quadri, «parte ritratti», e 16 «quadri sorte» per un totale di una cinquantina di dipinti ai quali se ne aggiungono altri di numero non definito. Ad Alvisè spettano invece un ritratto, «2 quadri fiamenghi», uno con il territorio veronese, tre con «alberi della famiglia» e 8 di soggetto non identificabile per un totale di 14. Il grosso della collezione è assegnato al primogenito Alberto, nella sua porzione si contano infatti 273 opere che vengono minuziosamente descritte.

Al 17 marzo 1780 risale un «Inventario con stima di tutti li effetti mobili esistenti nel Palazzo delli Nobb. Sig.ri Co. Alberto e fratelli Pompei nella villa di Illasi» conservato presso l'Archivio privato Carlotti.²⁵

Nell'elenco degli oggetti di varia natura registrati in ciascuna sala²⁶ si rileva, dalla distribuzione dei dipinti, la loro assenza nelle stanze affrescate con paesaggi dalla bottega dei Porta. Appare inoltre interessante notare come la maggior parte delle opere sia costituita da ritratti e che, accanto a tele di carattere devozionale, si possano annoverare alcuni dipinti raffiguranti nature morte che rimangono però in numero limitato rispetto invece ad una spiccata propensione nei confronti di vedute.

Caso unico nella famiglia, Alberto, Alessandro e Alvisè accettano e sottoscrivono una divisione delle sostanze²⁷ e la separazione dei fuochi tramite un atto redatto dal notaio Sartori l'8 luglio 1780. In esso, reso pubblico con un «instrumento divisionale e tradizionale» del 10 ottobre 1782²⁸ si stabiliva che le varie parti fossero formate «colla regola delli cumuli di concerto formati e scelta anco la rispettiva contingente porzione».

Restano esclusi dalla convenzione la villa di Illasi, il palazzo di Verona, il palco posseduto al teatro Filarmonico per i quali valsero specifiche disposizioni: «il palazzo tutto dominicale ad Illasi con li mobili in esso esistenti e con ogni adiacenza, colle ampliamenti ed i miglioramenti fatti» rimangono ad Alberto, al mantenimento avrebbero però dovuto concorrere anche gli altri fratelli.

Per una compensazione dei denari spesi, il primogenito Alberto cedette ad Alessandro una casa dominicale in Cerea portata in dote da Emilia Trivelli nei primi anni del Settecento e, ad Alvisè, due case: una con broletto sita in Illasi e una seconda in Verona.

Il palazzo sammicheliano alla Vittoria ubicato nella contrada di San Paolo venne invece diviso e furono creati tre appartamenti spettanti rispettivamente uno per ogni fratello.

È evidente che sulla sorte dei beni familiari influirono diverse contingenze e una cattiva ammi-

25 APCI, Divisioni fra i nobili Signori conti Alberto, Alessandro ed Alvisè fratelli Pompei, Inventario con stima di tutti li effetti mobili esistenti nel Palazzo delli Nobb. Sig.ri Co. Alberto e fratelli Pompei nella villa di Illasi 10 ottobre 1782, calto 40, n. 15. L'inventario viene riportato insieme alla convenzione divisionale del 1782.

26 Nel trattare del «luoco dell'armamento» è ricordato un ulteriore inventario la cui stima doveva risultare di 176 lire.

27 APCI, Productio divisionum in Conventionibus, 8 luglio 1780, calto 40, n. 18.

28 APCI, Divisioni fra i nobili Signori conti Alberto, Alessandro ed Alvisè fratelli Pompei, 10 ottobre 1782, calto 40, n. 15.

nistrazione dei medesimi da parte di Alberto che nel 1809 si trovò costretto a ipotecare la propria parte del palazzo di Verona e a vender terreni per pagare cinque cambiali accese tra il 1802 e il 1804 delle quali non riuscì però a sostenerne il credito. Parte di tali beni vennero riuniti²⁹ dal fratello Alessandro che recuperò le proprietà a partire dalla villa d'Illasi, vendutagli da Alberto «all'oggetto di pagar debiti e salvarsi dal mantenimento e restauri annuali di esso».³⁰

Tornando agli inventari utili al fine di individuare i dipinti giunti poi in museo, oltre a quello del 1780, un secondo elenco datato 8 maggio 1782 riguardante la villa di Illasi annota la presenza tra quelle mura di 148 opere, tra le quali si trovavano 21 ritratti, 11 dipinti raffiguranti «istorie», 9 paesi, 2 bacchanali, 8 carte geografiche, 7 vedute «sopra i porti di mare», 2 fiamminghi, 4 dipinti raffiguranti la Vergine e una pala con sant'Ignazio e la SS. Trinità conservata nella chiesetta. Tra le «diverse pitture» non ben specificate risultavano registrati anche dipinti vecchi e rotti, una cassa dipinta e un quadro «con crocefisso ricamato».

Dall'istrumento divisionale dell'8 ottobre del 1782 giunge conferma che la divisione interessò anche la galleria di dipinti poiché presenta, dopo la parte di Alberto, presumibilmente preceduta da una riguardante Alessandro andata dispersa, nella parte terminale della sezione dedicata ad Alvise la seguente dicitura: «spetta al nob. Sig. conte Alvise la sua terza parte delli quadri della galleria».

Si tratta in questo caso di 26 opere per Alberto e 25 per Alvise cui si aggiungono a margine altri 8 dipinti.

Da un riscontro con le opere presenti nell'inventario del 1780 emerge con chiarezza come la maggior parte di esse figurino anche in tali fogli, si evince dunque che alcuni dipinti di proprietà di Alberto nel 1780 passarono nell'arco di soli due anni nelle collezioni dei fratelli o per una politica di scambio o, più probabilmente, a causa dei molti debiti contratti.

Differente è il caso di alcune opere, per lo più ritratti, d'impossibile identificazione in quanto cata-

logati sotto la generica dicitura di genere, dei quali, dopo l'ultima apparizione nei registri degli inventari, si perde definitivamente traccia.

Si riconfermano a distanza di un paio d'anni, nella galleria di Alberto, due quadri raffiguranti Santa Maria Maddalena, un dipinto del Balestra con la Beata Vergine, un quadretto con «una testina», un Orfeo ed Euridice e un «porto di mare». Dubbia rimane invece l'identificazione per una Deposizione, alcune battaglie, diversi paesi, ritratti e quadretti con animali.

Passano invece da Alberto al fratello Alvise nel 1782 «un quadro grande con Santa Veronica», un ritratto «di donna e piccina», due dipinti «ottangoli con figure alla fiamenga», «un ovato con corona di fiori», un nudo d'Accademia, un «paese con incendio», un «paese fiamengo con S. Francesco», uno su pietra raffigurante la Vergine con gli angeli, «due quadri prospettive», un san Giovanni Battista, una «palettina Annunciata», una Fuga in Egitto, due quadretti con uccelli, un ovale con ritratto e un quadro con fiori e animali.

Il passo successivo per una visione globale delle collezioni è il riconoscimento di opere attestate dagli inventari sinora esaminati entro le raccolte pervenute al Museo Civico con i rispettivi lasciti testamentari.

A supportare l'indagine interviene, per Alessandro Pompei, l'inventario e stima della sua collezione redatto per ordine del Tribunale nel 1835 da Francesco Donisi pittore e Giovanni Caliarì con successive note di Cesare Bernasconi del 1852 e, per la collezione di Giulio, quello steso da Carlo Ferrari e Lorenzo Muttoni nel 1855 «per commissione del Municipio della città di Verona, ad uso dell'I.R. Ufficio di commisurazione» pubblicato da Antonio Avena e conservato in originale presso l'Archivio di Stato.³¹

Il confronto si rende importante, dunque, per prender coscienza di quali tra le opere citate negli antichi inventari entreranno a far parte delle collezioni del Museo Civico.

A tal proposito si evince che nella collezione di Alessandro giungono le seguenti opere che nel 1780

²⁹ APCI, Rogito n. 3 794 del 30 agosto 1813, notaio Gabriele Pellesina, Verona, busta VIII.

³⁰ APCI, Instrumento d'acquisto d'un palazzo a Illasi fatto per il Sig. Conte Alessandro Pompei dalli signori conti Francesco e Giulio Pompei il giorno 8 novembre 1814, busta VIII.

³¹ ASVr, Carloti, reg. 1260, busta LXXXIX, Inventario e stima della raccolta di quadri legati dal fu Nobile Conte Giulio Pompei alla città di Verona, eretto dai signori Carlo Ferrari e Lorenzo Muttoni.

erano di proprietà del fratello Alberto: due «mezze figure del Carpioni» (inv. 5335 1B948), un «paese sulla pietra dipinto, notte» (inv. 43763 1B671), il «casto Giuseppe in piccolo sul palangon» (inv. 4314 1B100), una «copia del S. Barnaba di Paolo Caliari» (inv. 5695 1B621), un quadro con «bogoni» (Inv. 5331 1B1230), uno dei due «baccanali di Note» ovvero di notte (inv. 6805 1B931), una «Madonna mezza figura» (inv. 6545 1B421). Presso Alberto si trovavano inoltre segnalate sia nel 1780 che nel 1782 una «palettina Annunciata» (inv. 5234 1B1242), la «Fuga d'Egitto grande» (inv. 5669 1B898), una Maddalena (inv. 5860 1B426) e un «quadro con Venere e Adone» (inv. 5694 1B10143).

Per quanto riguarda invece la collezione di Giulio è stato possibile identificare, tra i ritratti, tre delle «cinque copie dal Rotari» (inv. 5985 1B1059, 5799 1B684, 6680 1B1057) appartenute ad Alberto nel 1780, e si può inoltre ipotizzare la medesima provenienza per una «femina con libro» (inv. 5568 1B589). Ciò vale anche per una «Fuga d'Egitto» (inv. 5797 1B432) registrata nella porzione di Alberto del 1780 e poi nel 1782 nel ristretto di Alvise. Ad Alberto appartennero inoltre un «quadro scola del Palma con M. V. e S.ta Caterina» (inv. 5272 1B274), due figure di santa Maria Maddalena (inv. 15 1B939 e 6578 1B483) e di santa Cecilia (inv. 5185 1B405, 5741 1B417) e un «Baccanal del Carpioni» (inv. 5944 1B920). Si riconferma a costui per il biennio 1780-1782 un «deposto di croce soaza nogara dorata» (inv. 6859 1B937).

Da codeste osservazioni si deduce che la sorte dei dipinti anticamente appartenuti ad Alberto fu di varia natura: un buon numero di pezzi passarono nella collezione del fratello Alessandro e successivamente giunsero al museo tramite il suo lascito o quello del nipote Giulio che li aveva ereditati. Altre

opere invece entrarono a far parte della quadreria di Alvise entro le cui fila si ritrovano anche diversi dipinti che giunsero poi nella collezione di Giulio stesso secondo tempi e modalità a noi sconosciute.

Appare evidente dall'indagine effettuata e dai confronti tra i diversi inventari reperiti come il nucleo fondamentale delle collezioni Pompei si fosse formato nel corso del XVIII secolo.

A riprova di ciò, scorrendo l'elenco delle principali gallerie private di Verona redatto da Bartolomeo Dal Pozzo nel 1718, non si ritrova alcuna notizia in merito alla presente collezione mentre, a distanza di un secolo, Saverio Dalla Rosa ricorda nel palazzo «nobilissimo ed eccellente» eseguito sul disegno di Michele Sammicheli «molti buoni quadri, vari modelli in gesso di statue antiche, ed un prezioso gabinetto di scelte stampe di più celebri bulini» (1803-1804, p. 280).³²

Si tratta di una delle poche collezioni aristocratiche settecentesche sopravvissute alla dispersione e la cui ricostruzione non aiuta a far luce sull'approvvigionamento di opere da parte dei due testatori e riguardo mediazioni e trattative intercorse per il loro accaparramento.

Tra le esigue provenienze accertate si contempla una Crocifissione carpionesca (inv. 5745 1B640) presente nella collezione di Giulio e precedentemente in quella del cavalier Bartolomeo Dal Pozzo³³ da dove derivarono anche due paesaggi Marini attribuiti ad Hans de Jode (inv. 6273 1B680 e 6275 1B685).³⁴

Lo stesso vale per la Madonna col Bambino ed angioletti della passione di Carlo Crivelli (inv. 873 1B351) acquistata da Giulio dalla collezione padovana Barbini Breganze³⁵ in un momento di poco precedente al proprio testamento.

A tali acquisizioni si vanno ad aggiungere il piccolo dipinto di Carlo Ferrari³⁶ (inv. 6372 1B907) e

³² *Catastico delle Pitture e Scolture esistenti nelle Chiese e Luoghi Pubblici di Verona situati in Verona alla destra dell'Adige; rilevato nell'anno 1803. Catastico delle Pitture, e Scolture et cet. Esistenti nelle Chiese, e Luoghi Pubblici in Verona nella sinistra dell'Adige. Coll'Aggiunta Delle Pitture a fresco, che si vedono nelle facciate, e negli interni delle Case*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 1008.

³³ Il nobile Bartolomeo Dal Pozzo lascia tracce del suo interessamento per l'arte e gli artisti veronesi che lui stesso collezionava nel testo da lui redatto (1718, pp. 305-309) ove, dopo aver passato in rassegna centosessantasette artisti maggiori e minori, allega alcune descrizioni di materiale artistico scomparso o distrutto di fondamentale importanza per Verona con l'elenco di collezioni (anche la sua) e di quanto vi si accoglieva.

³⁴ In merito all'attribuzione si veda Rossi 1998, pp. 56-59.

³⁵ Sulla collezione si veda il catalogo corredato da riproduzioni fotografiche di Zanotto (1847) e l'intervento relativo al recente restauro (Napione, Rodella 2012, pp. 5-20).

³⁶ Per l'artista cfr. Ievolella 2003, pp. 725-726. Sulla rinascita della pittura di veduta a Verona si veda Marini 2005, pp. 8-21, dove lo studioso sottolinea l'importanza del magistero di Giuseppe Canella, artefice di una nuova declinazione romantica e atmosferica della pittura di veduta capace di supplire alla mancanza di un insegnamento ufficiale di paesaggio presso l'Accademia cittadina.

un'opera di Angelo Recchia³⁷ (inv. 5830 1C1155) presumibilmente acquistati direttamente dagli artisti.

Per i 'moderni' il riferimento è dunque a personaggi celebri e riconosciuti anche dall'autorità pubblica come Ferrari, la cui fama condusse lo stesso Francesco Giuseppe, nel *tour* veronese di metà Ottocento, a far visita al suo studio. La notorietà dell'artista sembra spiegare anche la presenza di un suo autoritratto in un'altra fondamentale raccolta pervenuta nel 1869 tramite donazione al museo, quella di Cesare Bernasconi. D'altro canto le realizzazioni degli artisti viventi, oltre a costituire un oculato e proficuo investimento, risultavano più abbordabili rispetto a quelle di autori che avevano operato nei secoli precedenti.

Tentando di analizzare il gusto collezionistico di Alessandro e Giulio Pompei emerge come per entrambi la qualità dei dipinti raccolti risulti piuttosto altalenante e prevalga la massiccia presenza di ritratti, seguiti poi nell'ordine da storie dei Vangeli, figure di santi, paesaggi e vedute, episodi mitologici e dell'Antico Testamento. Ad una categoria di difficile definizione per varietà vanno invece ricondotti soggetti disparati quali nature morte, interni di cucina, ritratti di animali, opere su carta e oggetti d'uso come ventagli, segno di una apertura nei confronti delle novità proposte dalla tradizione figurativa moderna.

Anche opere di artisti veronesi quali Nicolò Giolfini (inv. 5586 1B357), Sante Creara (inv. 4316 1B981), Pasquale Ottino (inv. 4314 1B100 e 1281 1B677), Alessandro Turchi detto l'Orbetto (inv. 5521 1B976) e Felice Cignaroli (inv. 5547 1B1004 e 5384 1B989) avevano il loro indiscutibile peso nella rac-

colta Pompei a significare un'attenzione nei confronti di una scuola locale sempre più definita nella sua fisionomia stilistica.

Da un riscontro con gli inventari seicenteschi appare come la collezione, seppur in parte già formata, dovette in realtà accrescersi nel secolo successivo. Nel Settecento inoltre la rinascita di un particolare interesse verso la pittura veneta del XVI secolo si era trasmesso da pittori quali Giambettino Cignaroli e Pietro Antonio Rotari agli stessi collezionisti che iniziarono ad ordinare copie dai più celebri artisti, oltre a questi si segnala la presenza, tra le opere di Alessandro e Giulio, anche di alcune copie da originali realizzati da Paolo Caliari³⁸ e Jacopo Bassano.³⁹

Nelle raccolte Pompei si trova anche una copia presumibilmente dipinta dalla bottega di Francesco Torbido dalla Madonna della Perla di Raffaello,⁴⁰ il cui originale era stato uno dei pezzi più preziosi della raccolta Canossa prima della sua dispersione, nonché opera fondamentale per la comprensione della particolare convergenza intercorsa tra Verona e Mantova e per la portata di un linguaggio manieristico permeato di influssi giulieschi. La scelta di disporre di copie, se dimostra una capillare diffusione del fenomeno e il potere di circolazione assurdo da determinati dipinti, sottolinea la capacità posseduta e a volte ostentata da parte dei collezionisti stessi, di sovrintendere alla conoscenza di un linguaggio pittorico tale da essere persino in grado di accertare le singole autografie.

È inoltre contemplato anche un dipinto anticamente riferito alla scuola del Guercino.⁴¹ In merito a quest'ultimo, la scarsità di carteggi cinque e seicenteschi e di informazioni sulle committenze scaligere registrate nel *Libro dei conti* (Ghelfi 1977) rende

37 Antonio Avena entro il catalogo della collezione di Giulio lo elenca al numero 38. Sull'artista invece i riferimenti vengono da Brugnoli 1986.

38 Per quanto concerne la collezione di Alessandro vi figura una copia del *San Barnaba* di Paolo Caliari nella chiesa di San Giorgio a Verona (inv. 5695 1B621) mentre nella collezione di Giulio una *Adorazione dei Magi* (inv. 5236 1B982) gli viene riferita dal catalogo stilato nel 1865 da Luigi Balladoro e Cesare Bernasconi, accanto ad essa sono presenti anche una *Cena di Gesù Cristo* copia di quella conservata presso la Madonna di Monte Berico in Vicenza (inv. 5988 1B572) ed una copia dalla pala raffigurante la *Madonna con i santi Francesco, Girolamo e Irene* (inv. 5950 1B643)

39 Dalla collezione di Alessandro provengono le copie bassanesche ingressate con i numeri d'inventario 6851 1B347, 5669 1B898, 6805 1B931.

40 Sono quattro le copie da Giulio Romano presenti in museo, sebbene la presente sia andata dispersa va ricordato che una tela di analogo soggetto, attualmente conservata presso la chiesa di santa Maria della Bassanella in Soave, anticamente riferita al Torbido dall'Arslan (1938, p. 551), è ricordata da Marina Repetto Contaldo nel catalogo dell'artista (1984, p. 66).

41 Si tratta della tela con numero d'inventario 6010 1B578 facente parte della donazione di Giulio. Dalle note di Bernasconi a costui andrebbero riferite anche una copia raffigurante *Susanna tentata dai vecchioni* (inv. 1379 1B512) mentre alla sua scuola sarebbe da ricondurre un dipinto raffigurante *Catone che si uccide* (inv. 5823 1B633).

difficile chiarire modalità e tempi di diffusione delle sue opere, di certo però molto amate dai locali sin dal Seicento.

Si possono inoltre annoverare derivazioni da Caravaggio per la cui fortuna, in una città dalla vocazione classicista quale Verona, l'interesse dovette essere in qualche modo acceso tra il 1616 e il 1630 a seguito delle trasferte romane di Alessandro Turchi detto l'Orbetto, Marcantonio Bassetti e Antonio Girola.

In realtà furono proprio i rapporti con le realtà figurative 'foreste' che finirono per condizionare l'*iter* formativo e la cultura di numerosi veronesi.⁴² Se a partire dal primo Cinquecento Caroto si era mosso tra la Lombardia dei leonardeschi e l'Emilia di Garofalo, Battista del Moro, Domenico Brusaporci e il giovane Paolo Caliari si erano venuti a trovare tra Giulio Romano e Primaticcio, Felice Brusaporci tra nordicismi ed eleganze fiorentine. Successivamente i pittori 'riformati' furono influenzati appunto dalla Roma di Caravaggio e Saraceni e dalla Bologna di Reni e Carracci e l'adesione a tali linguaggi raggiunse l'apice con Sante Prunati e Antonio Balestra.

Di rimando dunque gli stessi pittori condizionarono le scelte collezionistiche dell'aristocrazia del tempo ispirandone le preferenze negli acquisti con il proprio personale orientamento. Infine è interessante anche rilevare il caso delle derivazioni da Pietro Antonio Rotari (inv. 5985 1B1059, 5799 1B684, 6680 1B1057), tutte pervenute dalla raccolta di Giulio e realizzate in un momento molto vicino all'interesse dell'autore stesso per le mezze figure femminili, documentabile con certezza dal 1749, quando Scipione Maffei ci informa di possedere due sue opere raffiguranti «una fanciulla sorridente ed una piangente» (Tomezzoli 2011, p. 36).

A tal proposito, grazie all'inventario di casa Pompei del 1780, si evidenzia ulteriormente come nell'arco di pochi anni fosse già operante e attivo

un mercato di copie dell'artista che aveva ormai conquistato la scena internazionale.

Mancano invece, ad eccezione di Francesco Benaglio (inv. 881 1B350), Carlo Crivelli (inv. 873 1B351), Jacopo Bellini (inv. 876 1B306) e un pittore ferrarese, forse Angelo del Maccagnino,⁴³ quadri più antichi del Cinquecento.

Diverse nature morte la cui paternità era riferita da Avena per lo più a Felice Bigi o dei Fiori, scompaiono dopo l'entrata in museo. Per quanto riguarda invece i paesaggi, quelli più collezionati vanno riferiti a Tommaso e Andrea Porta⁴⁴ ovvero alla bottega che aveva affrescato alcune sale della villa di proprietà della famiglia in Illasi mentre, per le vedute, i riferimenti aveniani sono alla scuola di Canaletto (inv. 4179 1B631 e 4178 1B638), a Guardi (inv. 5587 1B960 e 1717 1B959) e al Moretti.⁴⁵

Infine, dall'esame dei cataloghi, emerge una spiccata predilezione per opere fiamminghe,⁴⁶ presenti peraltro in gran numero nelle collezioni veronesi tra XVI e XIX secolo sia per la vasta circolazione dei dipinti che vide in Verona e nel suo fiume un'arteria preferenziale di scambi, sia nel gusto dell'aristocrazia locale particolarmente recettiva in tal senso.

Dalla quadreria di Giulio Pompei provengono soprattutto paesaggi, scene di cucina, banchetti e qualche dipinto di soggetto religioso e non di rado i nomi dei pittori nordici sono altisonanti.

Se l'attribuzione all'ambito brugheliano nel genere del paesaggio biblico è stata avanzata per l'entrata degli animali nell'arca di Noè (inv. 6139 1B488; Rossi 1997a, p. 190; 1998, p. 64) realizzata su rame, dall'autore deriva anche una copia di una Vergine col Bambino e san Giuseppe in un paesaggio (Rossi 2001, pp. 82-83), tra gli artisti presenti vanno inoltre ricordati Joachim Beuckelaer (inv. 1787 1B485)⁴⁷ e Hans de Jode (inv. 6273 1B680 e 6275 1B685; Rossi 1997a, p. 190). Tra gli esponenti del genere, ormai codificato e riconoscibile, una posizione di primo piano assume un seguace di Brueghel il

⁴² Sulla questione si consulti Guzzo 2003, pp. 287-320.

⁴³ L'attribuzione è avanzata da Peretti 2001a, pp. 5-19.

⁴⁴ Si vedano entro il catalogo della collezione di Alessandro Pompei pubblicato da Avena i numeri 16 e 17 (inv. 6269 1B1038 e il suo *pendant* 6268 1B1031) riconfermati poi nell'attribuzione da Tomezzoli (1998, p. 109) e i «due paesetti» ai numeri d'inventario 5372 1B1047 e 5440 1B1042.

⁴⁵ Il riferimento al Moretti giunge dalle attribuzioni di Trecca (1912) a pagina 139 per i numeri d'inventario 5280 1B964 e 5281 1B965 e, per 12549 1B639 a pagina 136 (il dipinto risulta scomparso dal 1939).

⁴⁶ Per la pittura fiamminga a Verona: Rossi 1997, pp. 167-201; 2001.

⁴⁷ Avanzata con riserbo a partire da Trecca (1912 p. 169) e confermata da Rossi (1997b, pp. 178-179).

Vecchio e contemporaneo di Beuckelaer, si tratta di Marten van Cleef (inv. 1786 1B1058; Rossi 1997a, p. 191) al quale spetta la paternità di una tela della raccolta riconducibile ad un esiguo numero di dipinti eseguiti dall'artista e presenti in Italia.

Alla scuola di Anversa del Cinquecento appartengono invece due esemplari di cucine mentre potrebbe riferibile ad un pittore tedesco sensibilmente influenzato dalla cultura figurativa neerlandese e italiana una leggenda di Orfeo (inv. 1792 1B338).

Suggerimenti nordiche sottendono anche ad una Maria Egiziaca presumibilmente realizzata da un pittore ferrarese quattrocentesco ascrivibile, seppur con riserbo, ad Angelo Maccagnino (Peretti 2001a, pp. 5-19).

Accanto ai dipinti che saranno oggetto del lascito di Alessandro e Giulio Pompei compare una serie di cento stampe - tralasciate in questa sede ma meritevoli di studio - il cui elenco venne steso per il catalogo realizzato da Luigi Balladoro e Cesare Bernasconi nel 1865.

Esulano dai lasciti documentati e riportati da Antonio Avena e dal testo di Balladoro e Bernasconi alcuni beni facenti parte dell'arredamento quali un'opera di Louis Dorigny (Marinelli 2003, pp. 118-119) raffigurante un Ercole, originariamente collocata nel soffitto di una sala di palazzo Pompei, e la serie di ritratti di famiglia realizzati da Pasquale Ottino (Peretti 2001b, pp. 65-67) e da Stefano le Gru.

Per quanto non tra le maggiori e più antiche della città, se confrontata ad esempio con le raccolte Bevilacqua⁴⁸, Moscardo e Giusti, la collezione di Alessandro e Giulio Pompei si configura quale esempio di serie aristocratica settecentesca di dipinti sopravvissuta a ruberie e spogliazioni di età napoleonica.⁴⁹ Essa costituisce inoltre uno dei nuclei pittorici fondanti del museo civico di Verona accanto a opere di antica proprietà comunale, a dipinti demaniati e alle successive donazioni Bernasconi e Monga. Pertanto, rispetto alle tele di carattere religioso di grandi dimensioni che avevano sostanzialmente la prima pinacoteca solennemente inaugurata nel 1827 nelle sale della loggia del Consiglio, con il lascito di Alessandro e Giulio Pompei vennero incamerati dipinti da cavalletto, di dimensioni ridotte e di tema profano che andarono a riequilibrarne il carattere.

È dunque una iniziativa municipale sollecitata, il più delle volte da privati di notevole spessore, esponenti di pubbliche amministrazioni e loro stessi collezionisti, il motore che guida le vicende del nascente museo.

I disparati materiali raccolti, se attestano grazie alla loro eterogeneità le preferenze e le inclinazioni dei singoli, pongono in luce i differenti aspetti della vita e della storia della cittadina scaligera la cui identità culturale sostanzia le collezioni conservate presso il civico museo.

Trascrizione documenti

ASVr Carlotti, busta LXVII, n. 1041: *Stima e divisione dei mobili di città, 10 febbraio 1780*

Inventario e Stima di tutti li Mobili esistenti nel Palazzo delli Nobb. Il.ri Co. Co. Alberto, e Fratelli Pompej in Verona

Nella Prima camera terrena verso l'Adige dell'Appartamento del Nob. Sig.re Co. Alberto

... 1 Quadro Ritratto della Co.a Grismondi soaza verde ant.a (22)...

Nella Camera contigua verso la Corte

... 2 Quadri fiamenghi con cornice à Patina (30)...

Nella Camera contigua verso la Casa del Bresciani

... 8 Quadri sorte, parte con soaza e parte senza (4)...

Nel Tinello

... 1 Quadro Territorio Veronese, e 3 detti, con Alberi della Famiglia (8)...

Nell'Archivio

... 5 Quadretti sorte senza cornice...

Nel Tinello à mezza scala

... 4 Quadri sorte (8)...

Nella Camera vicina verso la scaletta

... 7 quadri sorte...

Nel Salotto Basso

... 3 Quadri con Ritratti, e soaza dorata (18)...

Nella Camera Verde sopra la Corte

... 1 Quadro Ovato, con Ritratto della Co. Mariana soaza Dorata (16)...

Nella Camera di dietro all'Arcova

... 1 Quadro Ritratto soaza intagliata Antica (22)...

⁴⁸ Come è noto la collezione prese la via di Monaco, sul caso si veda almeno Franzoni 1964, pp. 103-192, e successivamente 1978.

⁴⁹ L'eco del trauma subito dalla città può essere colto dalle pagine della storia veronese scritta da Osvaldo Perini (1875, p. 471).

- Nel Camerin contiguo di dietro
 1 Quadro con la nascita, soaza antica intagliata (4)
 2 d.ti Battaglie con soaze antiche (6)
 5 Quadri carta sorte (8)...
- Nella Camera dell'Arcova
 ... 2 Quadri Istorie, sopra le Porte, con filetto a pattina, e due detti più piccoli, sopra le portine dell'Arcova con filetti simili (80)...
- Nella Cardenza
 ... 8 Quadri sorte (22)
- Nel Coridor
 ... 8 Quadri con Cornice di pezzo sorte (120)
- Nella Camera Vicina al sud.to Coridor
 ... 4 Quadri Grandi, Fede, Speranza, e Carità, soaza Greza (100)
 1 Detto soaza rossa la madona, e S. Giuseppe (60)
 2 D.ti S.ta Cecilia soaza a Pattina (110)
 2 Quadri Paesi (60)
 2 Detti Vedute (15)
 2 detti più piccoli (10)
 5 Copie del Rottari (10)
 2 Quadri Soprauscij (16)
 3 d.ti Due Ritratti, et un Agar in carta, soaze sorte (30)
 N° 2 Quadri con santi, ovali, con soaze Dorate (36)
 2 detti ... soaza intagliata, e dorata (10)
 2 detti piccoli con soaza nera (12)
 2 Quadri ovati, con Fiori, lateralli al Camin (15)
 12 d.ti Piccoli, con Santi, Animali, paesetti, sid-degni, e d'ovadini (80)
 2 detti Ritratti del Io. Co. Alessandro, e Co. Alvise (8)
 1 Bacchanal del Carpioni (30)
 1 detto con ritratto (20)
 1 d.to con Adorazion delli 3 Re Maggi (44)
 1 Quadro Venere in Trionfo (30)
 1 detto sopra La Porta del Corridor (44)
 1 detto S. Francesco, e S.ta Toscana (50)
 1 detto Ritratto (15)
 1 detto la Nascita del Bambin Gesù (30)
 1 Quadro altro Ritratto (22)
 1 detto carta in disegno (8)
 3 detti soaza nera (25)
- Nella Camera Sopra l'Adige ove si Pranza
 2 Quadri con Santa Maria Madalena (60)
 1 d.to la B. V. del Balestra (88)
 1 d.to Palangon del Pasqualotto (88)
 1 Madonina Modello del Ridolfi (12)
 1 d.ta e S. Giuseppe (8)
- 1 detta in ovato sopra il Rame (20)
 1 Quadretto d'Antica Istoria bislunga sopra l'asse (10)
 2 Pezzetti del Carpioni soaza nera, e Ritrato Lavezola (20)
 1 Ritratin Grecco sopra l'asse (8)
 1 Quadro Ritratto, con Cornice Nera (4)
 2 Quadri Battaglie soaza nera (20)
 1 Deposto di Croce, soaza Nogara Dorata (20)
 1 Quadro Grande con Santa Veronica (80)
 N° 1 Quadro ritratto di Dama, e Putina (44)
 1 Altro simile di rimpetto (32)
 4 Quadri Ritratti, uno con Gueriera (30)
 1 Quadro con Istoria, soaza à Pattina (12)
 3 Quadretti testine (8)
 2 detti Battaglie, et uno con Bogoni (18)
 1 Quadro Scola del Palma, con M. V. e S.ta Caterina (30)
 1 Porto di Mare (10)
 1 Paese sulla Pietra dipinto Note (25)
 2 Ovati Animali (16)
 1 Deposto di Croce con M. V. soaza nera (30)
 2 Vedute Grandi di Venezia (50)
 2 vedute Piccole di Venezia (18)
 2 Quadri Grandi di Fiori, et animali, soaze intag.ta e Dorata (50)
 2 Paesetti Piccoli (24)
 1 Quadro Bislungo con paese (22)
 2 Quadri ottangoli con figure alla fiamenga (50)
 1 Paese del Parma (10)
 1 Ovato con corona Fiori (30)
 3 Ritratti soaza Nera (40)
 1 Fuga d'Egitto Grande (50)
 1 Quadretti Frutti sul carton (6)
 12 Quadrini piccoli (3)
 1 d.to Nudo d'Accademia (2)
 1 Copia del S. Barnaba di Paolo Caliarì (40)
 1 Ritratto di femina con libro (6)
 1 Paese con incendio (6)
 1 Paese fiamengo con S: Francesco (44)
 2 Quadri Bacchanali di Notte, di Bassan e Tintoretto (50)
 1 Quadretto S. Francesco del Tetis (6)
 2 Ritratti sull'asse (16)
 1 Quadro fiamengo piccolo (6)
 1 Casto Giuseppe in piccolo sul Palangon, di Pasqualotto (30)
 N° 1 Quadro con Testa del N. S. e M. V. al Rovescio sul Palangon (25)
 1 detto Piccolo Ritratto di femmine sul Rame (4)
 1 detto Grande colla Famiglia Sacra sull'asse (20)

- 2 Ritratti antichi sull'asse (12)
 1 Ritratto Antico (6)
 1 Quadro pietra M: V: e li Angeli (6)
 1 Ganimede Modello di Pietra rotto (6)
 1 Quadro Nascita, Model di cretta con Angeli (40)
 1 Quadro finto asse (6)
 2 Quadri rassegna di Soldati, e Porto di Mare (60)
 1 Model di S: Carlo (6)
 1 Quadretto bislungo (10)
 2 Ritratti Antichi (40)
 1 piccolo Ovato (4)
 2 Battaglie bislunghe sopra le Fenestre (20)
 1 Quadro Verona à piedi del Signore per La Peste (15)
 2 Quadri Prospettive (50)
 1 Quadro Madona antico (26)
 1 altro Madona mezza figura (16)
 2 Quadretti del Carpioni mezze figure (16)
 1 Quadretto testina (6)
 1 Ritratto in carta del N.b Co: Alessandro (8)
 2 Quadretti fiori (10)
 1 detto ritratto sull'asse (4)
 2 Paesi soaza nera (18)
 1 Quadro Venere e Adone (30)
 1 detto il Casto Giuseppe (30)
 1 Detto sopra Uscio (10)
 1 Ritratto di donna soaza intagliata a Pattina (15)
 1 Quadro S. Gio. Batta (18)
 1 Palettina Annunciata (16)
 2 Quadri Paesi di Tomaso Porta (44)
 1 Altro Paese piccolo (8)
 1 Detto Grande Orfeo ed Euridice (80)
 1 Fuga d'Egitto (50)
 N° 2 Quadretti di Animali (10)
 1 Ritratto di un Fratte sulla carta (4)
 2 Quadretti ucelli (6)
 1 Testa di S. Pietro sul rame (5)
 1 Testina a mosaico rotta (2)
 5 Quadri Ritratti (30)
 2 Detti paesetti (12)
 1 Quadro con testa (8)
 1 Detto del N. S. colla Madona (30)
 1 Ovato con Ritratto (16)
 1 Quadro con fiori, e animali (16)...
 Nella Camera da letto contigua
 ... N° 2 Quadri soprauscij Grandi Ritratti soaze gialle (36)
 4 Quadri Paesi quadrilunghi Paesi (100)
 2 Paesi con filetti a Pattina (30)
- 2 Detti con cornice rossa, vedute di Venezia (32)
 1 Detto Palla S: Giorgio, cornice dorata (44)
 1 Detto Ritratto, soaza dorato (20)
 2 Detti paesetti Laterali al Comò, soaza dorata (30)
 2 Quadri paesi sorte, Lateralli alla Fenestra (28)
 2 Detti lateralli al letto, con Santi (32)...
 Nella Camera del Maestro
 ... 16 Quadri sorte (50)...
 Nel Granareto
 ... diversi quadri vecchi, et un tavolin (4)
- Porcion Signor conte Alessandro
 ... 34 Pezzi Quadri, parte Ritrati, ed altri (50)
 Nella Camara del Maestro
 ... 16 Quadri Sorte (50)...
- Porcion Signor conte Alvisè
 Nella P:ma Camera Terenna verso l'Adige dell'Appartamento del Nobile signor conte Alberto
 ... 1 Quadro Ritratto della Signora contessa ... soaza verde (22)...
 Nella Camera contigua verso la Corte
 ... 2 Quadri fiamenghi con cornice à Patina (30)...
 Nella Camara contigua verso la corte del Bresciani
 ... 8 Quadri sorte, parte con soaza, e parte senza (4)...
- Nell'anti Archivio
 ... 1 Quadro Territorio Veronese, e tre detti con alberi della Famiglia (8)...
 Nell'Anticamera del Nobile signor conte Alvisè à meza Scala
 ... 7 carte geografiche soazate à patina...
 Nella Camera da letto Contigua
 ... 8 Carte geografiche con soaze a Patina (32)...
- Porcione del Signor conte Alberto
 Nel Tinello à meza scalla
 ... 4 quadri sorte (8)...
 Nella Camera Verde sopra la Corte
 ... 1 Quadro ovatto, con ritratto della contessa Marianna, con soaza dorata (16)...
 Nel Camarin vicino verso la scaletta
 ... N° 7 quadri sorte (25)...
 3 quadri con ritratti, e soaza dorata (18)
 2 detti paesi, uno rotto con soaza fiorata rossa, e d'oro (20)
- Nella Camera dell'Arcova
 ... 2 Quadri istorie sopra le Porte con filetto à Patina, e due detti più piccioli sopra le Portinne dell'Arcova, con filetti simili (80)...

- Nella Camera di dietro all'Arcova
 ... 3 Quadri soprausci Istorie con soaza celeste, a Patina (33)
 1 Quadro simile istoriato, con un detto senza soaza (30)...
- Nel Camerin contiguo di dietro
 N° 1 Quadro con la Nascita con soaza antica intagliata (4)
 2 detti bataglie con soaze antiche (6)
 5 Quadri carte sorte (8)...
- Nella Camera della Chiesetta
 ... quadro Porto di Mare (30)...
- Nella Cardenza
 ... 8 Quadri sorte (22)...
- Nel coridor
 ... 8 Quadri con cornice di pezzo sorte (120)...
- Nella Camera Vicina al sud.to Coridor
 ... 4 Quadri Grandi, Fede, Speranza, e Carità, soaza Greza (200)
 1 Detto soaza rossa la Madonna, e S.n Giuseppe (60)
 2 Detti S.ta Cecilia soaza a patina (150)
 2 Quadri Paesi (60)
 2 Detti Vedute (15)
 2 Detti più Picoli (30)
 5 Copie del Rottari (20)
 2 Quadri sopra Uscij (16)
 3 Detti due Ritratti, ed un Agar in Carta, soaza sorte (30)
 2 Quadri con Santi Ovatti, con soaza Dorata (36)
 2 Detti con Fiori, soaza intagliata, e Doratta (10)
 2 Detti Picoli con soaza Nera (12)
 1 Detto simile Filetto Doratto soaza rotta (11)
 2 Quadri Ovatti con Fiori Lateralli al Camino (15)
 N° 12 Quadri Picoli son Santi, Animali, Paesetti, disegni, e
 Due Ovadinni (80)
 2 Detti ritratti del Sig.e Co: Alessandro, e Co: Al-
 vise (8)
 1 Bacanal del Carpioni (30)
 1 Detto con Ritratto (20)
 1 Detto con Adoracion delli 3 Re magi (44)
 1 Quadro Venere in Trionfo (30)
 1 Detto sopra la Porta del Coridor (44)
 1 Detto S:n Francesco e S:ta Toscana (50)
 1 Detto Ritrato (15)
 1 Detto la Nascita del Bambin Gesù (30)
 1 Quadro altro Ritratto (22)
 1 detto Carta in Disegno (8)
 3 Detto soaza Negra (25)
- Nella Camera sopra l'Adige ove si Pranza
 N° 2 Quadri con S.ta Maria Madalena (60)
 1 detto la B:a V:e del Balestra (88)
 1 detto Palangon del Pasqualotto (88)
 1 Madonnina Modello del Redolfi (12)
 1 Detta, e S: n Giuseppe (8)
 1 detta in Ovato sopra il Rame (20)
 1 Quadretto d'Antica Istoria Bislungo sopra l'Asse (10)
 2 Pezzetti del Carpioni soaza Nera, e Ritrato Lavezola (20)
 1 ritratin Greco sopra l'Asse (8)
 1 quadro Ritratto con cornice Nerra (4)
 2 Quadri Bataglie soaza Nerra (20)
 1 Deposto di Croce soaza Nogara Doratta (20)
 1 Quadro grande con S:ta Veronica (80)
 1 Quadro Ritrato di Donna, e Putina (44)
 1 Altro simile dirimpetto (32)
 4 Quadri Ritrati, uno con Guerriera (30)
 1 Quadro con istoria soaza à Patina (12)
 3 Quadretti Testinne (8)
 N° 2 Quadri bataglie, et uno con Bogonni (18)
 1 Quadro Scola del Palma, con M:a V:e, e S.ta Caterina (30)
 1 Porto di Mare (10)
 1 Paese su la Pietra Dipinto Notte (25)
 2 Ovatti Animali (16)
 1 Deposto di Croce con M:a V:e Soaza Nera (30)
 2 Vedute Grandi di Venezia (50)
 1 Veduta Picola di Venezia (18)
 2 Quadri grandi di Fiori, et animali soaza intagliata
 Doratta (50)
 2 Paesetti Picoli (24)
 1 Quadro Bislungo con Paese (22)
 2 Quadri Ottangoli con Figure alla Fiamenga (50)
 1 Paese del Parma (10)
 1 Ovato con corona Fiori (30)
 3 Rutratti soaza Nerra (40)
 1 Fuga d'Egitto Grande (50)
 1 Quadretto Frutti sul Carton (6)
 2 Ovadinni Picoli (3)
 1 Detto Nudo d'Accademia (2)
 1 Copia di S. Barnaba di Paolo Caliari (40)
 1 Ritrato di Femina con Libro (6)
 1 Paese con Incendio (6)
 1 Paese Fiamengo con S:n Francesco (44)
 2 Quadri Bacanalli di Note, di Bassan, e Tintoretto (50)
 1 Quadretto S:n Francesco del Tetis (6)
 2 Ritratti sull'Asse (16)

- 1 Quadro Fiamengo Picolo (6)
 1 Casto Giuseppe in piccolo sul Palangon di Pasqualotto (30)
 1 Quadro con Testa del N: S: e M. V: sul Palangon (25)
 1 Quadro Picolo Ritrato di Femina sul Rame (4)
 N° 1 Quadro Grande colla Famiglia sacra (20)
 2 Ritratti Antichi sull'Asse (12)
 1 Ritratto Antico (6)
 1 Quadro Pietra M:a V:e e li Agnelli (6)
 1 Ganimede Modello di Pietra rotto (6)
 1 Quadro Nascita, Moddel Creta con Agnelli (40)
 1 Quadro Finto Asse (6)
 2 Quadri Rasseгна de Soldati, e Porto di Mare (60)
 1 Model di S:n Carlo (6)
 1 Quadretto Bislungo (10)
 2 Ritratti Antichi (40)
 1 Picolo Ovatto (4)
 2 Bataglie Bislunghe sopra le Fenestre (20)
 1 Quadro Verona à piedi del Signore per la Peste (15)
 2 Quadri Prospetive (50)
 1 Quadro Madonna Antico (26)
 1 Altra Madona Meza Figure (16)
 2 Quadretti del Carpioni meze figure (16)
 1 Quadretto Testina (6)
 1 Ritratto in carta del Nob: Sig:r Co: Alessandro (8)
 2 Quadretti Fiori (10)
 1 Detto Ritratto sull'Asse (4)
 2 Paesi soaza nerra (18)
 1 Quadro Venere, e Adone (30)
 1 Detto di Casto Giuseppe (30)
 1 Detto Sopra Uscio (10)
 1 Ritrato di Donna soaza intagliata à Patina (15)
 1 Quadro S:n Gio: Batta (18)
 1 Paletina Annunciata (16)
 2 Quadri Paesi di Tomaso Porta (44)
 1 Paese Piccolo (10)
 1 Detto Grande Orfeo, ed Euridice (80)
 1 Fuga d'Egitto (50)
 2 Quadretti d'Animali (10)
 N° 1 Ritrato di un Fratte sulla Carta (4)
 2 Quadretti Ucelli (6)
 1 Testa di S:n Pietro sul rame (5)
 1 testina a Mosaico Rotta (2)
 5 Quadri Ritratti (30)
 2 Detti Paesetti (12)
 1 Quadro con Testa (8)
 1 detto del Nostro signore con la Madona (30)
- 1 Ovatto con Ritrato (16)
 1 Quadro con Fiori, ed Animali (16)
 ...
 Nella Camera Verde sopra l'Adige
 ... tre Quadri sopra Usci...
 Nella camera da Letto Contigua
 ... 2 Quadri sopra Usci grandi Ristreti soaze Gialle (36)
 4 Quadri Paesi quadri larghi (100)
 2 Paesi con Filetti à Patina (30)
 2 Detti con cornici rosse, Vedute di Venezia (32)
 1 Detto palla S:n Giorgio cornice dorata (44)
 1 Detto Ritrato soaza Dorata (20)
 1 Detti Paesetti laterali al Comò soaza Dorata (30)
 2 Quadri paesi Sorte Laterali, alla Fenestra (28)
 2 Detti Laterali al Letto con Santi (32)
 Nella Camera Contigua alla Sud:ta (Prima Camera delle donne in cima alla scaletta)
 ... 10 Quadri sorte (12)
 Nella Camera vicina dalla parte del Maestro
 ... Diversi Quadri Vecchi...
- APCI, Divisioni fra i nobili Signori conti Alberto, Alessandro ed Alvise fratelli Pompei, Inventario con stima di tutti li effetti mobili esistenti nel Palazzo delli Nobb. Sig:ri Co. Alberto e fratelli Pompei nella villa di Illasi, 17 marzo 1780, calto 40, n. 15*
- ... Nella camara da letto vicino a quella delli Paesi
 ... 2 Quadri ovali Madone con cornice ltticine e filetti dorati (36)
 2 detti quadri grandi, e soare simili istoriati, e tre detti sopra usci simili... (200)
 Nell'anti Camara del Camino verso la Corte vicina alla sala dirimpetto a quella deilli Paesi
 ... 3 Qudri grandi ritratti (30)
 1 detto piccolo sopra al camin (5)
 3 detti sopra usci (10) ...
 Nella Camara da letto vicina detta la Camara verde verso il Giardino
 ... 2 Quadri latterali al letto in stucco (16)
 2 Quadri grandi paesi in stucchi patiti, e tre detti sopra usci... (88)
 Nella Camara Gialla con figura
 ... 2 Quadri con soaze dorate la B. Ve. (40)
 2 Quadri Istoriati grandi con soare dorate (60)
 3 detti sopra ussi (60)...
 Nel Gabinetto vicino
 ... 2 Quadri fiamenghi ovali soara dorata... (50)

- Nella prima Camara in cima alla scala ove si pranza
 ... 3 Quadri grandi Istoriati in stuchi e tre detti sopra ussi (170)...
- 2 Quadri laterali alla scala in cornici di stucco (80)
- Nel Camarin a mezzo Scala
 ... 6 Quadri sorara a patina (10)...
- Nell'anticamera in cima alla Scalla
 ... 14 Quadri ritratti antichi della famiglia (30)...
- Nella Camara Gialla di sopra
 ... 2 Quadri laterali al letto con Santo e ritratto (6)
 2 Quadri ritratti piccoli (4)
 2 Quadri baccanali soara nera (32)
 1 detto deposto di Croce (5)...
- Nel gabinetto da petinarsi
 ... 6 Quadrati carte di pittura con cornice a tartaruga (12)...
- Nella camara contigua all'altra scritta detta Turchina
 ... 7 Quadri vedute sovra ponti di mare, soara a patina (24)...
- Nell'anticamera contigua vicino alla ringhiera
 ... 1 Quadro soara antico dorato, e ritratto del Nob. Co. Alessandro (24)...
- 5 Quadri paesi soara nera (20)...
- Nell'anticamera sopr a quella delli Paesi
 ... 2 Quadri grandi Paesi soara a patina, e sei detti sopra ussi (120)...
- Nella Camara da letto contigua
 ... 2 Quadri ovali laterali al letto (12)
 2 detti grandi con fiori (36)
 4 detti più piccoli (24)...
- Nella Camara dove bitava la Sig.ra Co. Laura
 ... 9 Quadri soare sorte, (12)...
- Nella Camara grande contigua
 ... 9 Quadri sorte compresa una cassa (12)...
- Nella Camara della donna di Governo
 ... 6 Quadri sorte uno con crocifisso ricamato (8)
- Nell'andito
 N. 8 quadri carte Geografiche sorte...
- Nella Camara ove pransano li Servitori forestieri
 ... 3 Quadri vechi rotti...
- Nel luoco dell'armamento
 ... 2 Quadri ritratti antichi (6)...
- Nella Camara bassa in Colombara
 ... 8 Quadri sorte (4)...
- Nella Chiesetta in sacrestia
 ... 1 Pala sant'Ignazio e la SS.ma Trinità soara dorata e n' cinque quadri Santi sorte...
- ASVr, CARLOTTI, BUSTA LXVII n. 1040: *Inventario mobili e biancheria (sec. XVIII), 8 maggio 1782*
- Nobile Signor conte Alberto
 N° 2 quadri S. M. Madalena (60)
 1 Madona del Balestra (88)
 1 quadro Istoria antica bislongo sopralasse (10)
 1 deposto di croce soaza bogara dorata (20)
 2 quadretti battagliete (12)
 1 porto di mar (10)
 1 quadretto con depinto nave (25)
 1 vedutta di Venezia pecolà (18)
 1 quadro fuga d'Egitto granda (80)
 1 quadretto ... sul carton (6)
 1 quadretto finto asse (6)
 2 quadri rasegna de soldati (60)
 1 quadretto testina (6)
 2 paesi soaza nera (18)
 1 quadro Venere e Adone (30)
 1 ritratto di donna soaza intaliata (15)
 1 quadretto paese piccolo (8)
 1 quadretto grande Orfeo e Euridice (80)
 2 quadretti animali (10)
 2 quadri paeseti (12)
- Nobile Signor conte Alvisè
 2 quadri battaglie soaze nere (20)
 1 quadro grande S. Veronica (80)
 1 quadro ritratto di donna e picina (44)
 2 quadri ottangoli con figure alla fiamenga (50)
 1 quadro ovato con corona fiori (30)
 1 detto Nudo di Accademia (2)
 1 paese con Incendio (6)
 1 paese fiamengo con S. Fran.co bislongo (44)
 1 quadro pietra rotto Ma. Vergine con li Angeli (6)
 2 battaglie ovate cancellato bislonge sopra la finestra (20)
 1 quadro Verona ai piedi del Signore per la peste (15)
 2 quadri prospettive (50)
 2 quadretti fiori (10)
 cancellato 1 quadro il casto Giuseppe (30)
 1 quadro S. Giovanni Batt.a (18)
 1 paletina Nunziata (16)
 1 quadro fuga di Egitto (50)
 2 quadretti uccelli (6)
 1 quadro ovato con ritratto (16)
 1 quadro con fiori e animali soaza intagliata (16)

574

499

8 maggio 1782
 spetta al nob. sig. co. Alvise la sua terza parte
 delli quadri della Galeria L. 606.13
 il suddetto ha avuto due quadri ...
 questi, uno con S. Francesco stimati L. 66
 più 3 ritratti, uno del sig. ..., e
 due altri antichi 35:
 £ 101
 questi da incontra al sud.to L. 505 : 13 : 4
 conte Alvise Pompei affermo

Tutti li quadri, che sono nella camera della
 Galeria sopra l'Adige importano L. 1820
 quelli di lui per terzo spettano cadauno 606:13:4

Abbreviazioni

ASVr Archivio di Stato di Verona.
 APCI Archivio Privato Carlotti.

Bibliografia

- Albasini, Attalo (1905). *Il castello di Illasi dal XIII al XVII secolo: Cenni storici ed architettonici*. Verona: Tip. G. Marchiori.
- Arslan, E. (1938). *Schede di catalogazione su Verona e Provincia* [dattiloscritto].
- Avena, Antonio (1907). «L'istituzione del Museo Civico di Verona». *Madonna Verona*, 1 (2), pp. 73-86.
- Bernasconi, Cesare; Ballardoro, Luigi (1865). *Catalogo descrittivo degli oggetti d'arte e d'antichità del Civico Museo di Verona*. Verona: s.n.
- Biadego, Giuseppe (1906). «Michele Sanmicheli e il palazzo de' Lavezzola». *Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, 41 (15).
- Brugnoli, Pierpaolo (a cura di) (1986). *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*. 2 voll. Verona: Banca popolare di Verona.
- Brugnoli, Pierpaolo; Totolo, Alberto (2008). *Il palazzo della Gran Guardia di Verona*. Caselle di Sommacampagna: Cierre.
- Dalla Rosa, Saverio (1803-1804). *Catastico delle pitture e sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona*. A cura di Sergio Marinelli e Paolo Rigoli. Verona: Istituto Salesiano San Zeno Scuola Grafica.
- Dal Pozzo, Bartolomeo (1718). *Le Vite de' pittori, degli scultori, et architetti veronesi, raccolte da varj autori stampati, e manuscritti, e da altre particolari memorie. Con la narrativa delle Pitture, e Sculture, che s'attrovano nelle Chiese, case e altri luoghi pubblici, e privati di Verona, e suo territorio*. In Verona: per Giovanni Berno.
- Davies, Paul; Hamsoll, David (2004). *Michele Sanmicheli*. Traduzione di Antonella Bergamin. Milano: Electa.
- Franzoni, Lanfranco (1964). «La galleria Bevilacqua a Verona e l'adorante di Berlino». *Studi storici veronesi*, 14, pp. 103-192.
- Franzoni, Lanfranco (1978). *Nobiltà e collezionismo nel '500 veronese: I marmi già Bevilacqua restaurati ed ora esposti nella gipsoteca di Monaco con un saggio di iconografia veronese del XVI secolo*. Verona: Cassa di risparmio di Verona Vicenza e Belluno.
- Ghelfi, Barbara (a cura di) (1977). *Il libro dei conti del Guercino: 1629-1666*. Con la consulenza scientifica di Denis Mahon. Bologna: Accademia Clementina.
- Guzzo, Enrico Maria (1995). «Il patrimonio artistico veronese nell'Ottocento tra Collezionismo e Dispersioni (parte prima)». *Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze, Lettere ed Arti di Verona*, 169, pp. 471-528
- Guzzo, Enrico Maria (1997). «La fortuna veronese di Claudio Ridolfi: Committenti, estimatori, collezionisti». In: Costanzi, Costanza; Mariano, Fabio; Massa, Marina (a cura di), *Claudio Ridolfi: Un pittore veneto nelle Marche del Seicento = Atti del Convegno* (Corinaldo, 24 settembre 1994). Urbino: QuattroVenti, pp. 85-106.
- Guzzo, Enrico Maria (1998a). «Il patrimonio artistico veronese nell'Ottocento tra collezionismo e dispersioni (parte seconda)». *Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze, Lettere ed Arti*, 172, pp. 391-478.
- Guzzo, Enrico Maria (1998b). «Quadriere Barocche a Verona: Le collezioni Turco e Gazzola». *Studi Storici Luigi Simeoni*, 48, pp. 143-167.
- Guzzo, Enrico Maria (2003). «La fortuna della pittura italiana, non veneta, nelle collezioni veronesi». Aikema, Bernard; Lauber, Rosella; Seidel, Max (a cura di), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima = Atti del Convegno internazionale di studi* (Venezia 21-25 settembre 2003). Venezia: Marsilio, pp. 287-320
- Guzzo, Enrico Maria (2004). «Per la storia del collezionismo a Verona: Nuovi documenti sulle quadriere India, Giusti, Muselli, Canossa e Gherardini». *Studi Storici Luigi Simeoni*, 54, pp. 394-425.

- Ievolella, Lucia (2003). *Ferrari Carlo*. In: Pavanello, Giuseppe (a cura di), *La Pittura nel Veneto: L'Ottocento: Tomo secondo*. Milano: Electa, pp. 725-726.
- Marinelli, Sergio (1982). «Il castello e le collezioni». In: Magagnato, Licisco (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvechio = Catalogo della Mostra* (Verona, 10 luglio - 30 novembre 1982). Milano: Edizioni di Comunità, pp. 113-148.
- Marinelli, Sergio (1987). «Precisazioni e aggiunte a Claudio Ridolfi». In: Costanzi, Costanza; Mariano, Fabio; Massa, Marina (a cura di), *Claudio Ridolfi: Un pittore veneto nelle Marche del Seicento = Atti del Convegno* (Corinaldo, 24 settembre 1994). Urbino: QuattroVenti, pp. 107-116.
- Marinelli, Sergio (2003). «Scheda 19». In: Marini, Giorgio; Marini, Paola (a cura di), *Louis Dorigny (1654-1742): Un pittore della corte francese a Verona = Catalogo della Mostra* (Verona, 2003). Venezia: Marsilio, pp. 118-119.
- Marini, Paola (1989). *La formazione dei musei nelle città di terraferma*. In: Marinelli, Sergio; Mazzariol, Giuseppe; Mazzocca, Fernando (a cura di), *Il Veneto e l'Austria: Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*. Milano: Electa, pp. 300-308.
- Marini, Paola (2001). *Collezioni e collezionisti per il Museo Civico di Verona*. In: Marini, Paola; Bolla, Margherita; Modonesi, Denise (a cura di), *Collezioni restituite ai musei di Verona = Catalogo della Mostra* (Verona, 2001). Milano: Electa, pp. 12-17.
- Marini, Giorgio (2005). *La rinascita della pittura di veduta a Verona*. In: *Carlo Ferrari*. Verona: Banco Popolare di Verona e Novara, pp. 8-21.
- Modonesi, Denise (1985). «Collezionismo privato e istituzioni pubbliche a Verona nell'Ottocento». *Civiltà Veronese*, 3, pp. 45-56.
- Modonesi, Denise (1986). «Il patrimonio storico artistico di Verona e il sistema museale». *Civiltà Veronese*, 5, pp. 55-76.
- Napione, Ettore; Rodella, Sara (2012). «La *Madonna della Passione* di Carlo Crivelli: Il restauro del 2011». *Verona Illustrata*, 25, pp. 5-20.
- Peretti, Gianni (2001a). «Una tavola ferrarese di metà Quattrocento (e un'ipotesi per Angelo del Maccagnino)». *Verona Illustrata*, 14, pp. 5-19.
- Peretti, Gianni (2001b). «Schede 18, 19, 20». In: Modonesi, Denise; Rotasso, Gianrodolfo (a cura di), *L'onore delle armi: La collezione del Museo di Castelvechio = Catalogo della Mostra* (Verona, 2001-2002). Milano: Electa, pp. 65-67.
- Perini, Osvaldo (1875). *Storia di Verona dal 1790 al 1822*. Vol. 3. Verona: C. Noris.
- Pierini, Claudio (2010). *Palazzo Pompei di Michele Sanmicheli: Museo civico di storia naturale, secolo XVI*, Verona: s.n.
- Puppi, Lionello (1971). *Michele Sanmicheli: Architetto di Verona*. Padova: Marsilio.
- Repetto Contaldo, Marina (1984). «Francesco Torbido detto il Moro». *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 14, pp. 43-76.
- Rossi, Francesca (1997a). «'Il porto e la scala d'Almagna': Artisti del Nord a Verona». In: Caterina Limentani Viridis (a cura di), *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*. Verona: Banca popolare di Verona; Banco S. Geminiano e S. Prospero, pp. 167-201.
- Rossi, Francesca (1997b). «Scheda». In: Mariani Canova, Giordana; Spiazzi, Annamaria; Valenziano, Crispino (a cura di), *Incontrarsi a Emmaus = Catalogo della Mostra* (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 12 aprile - 18 maggio 1997). Padova: Diocesi di Padova; Messaggero di Sant'Antonio, pp. 178-179.
- Rossi, Francesca (1998). «Scheda». In: Marini, Paola; Peretti, Gianni (a cura di), *Cento opere per un grande Castelvechio = Catalogo della Mostra* (Verona, Museo di Castelvechio, 15 maggio - 15 novembre 1998). Venezia: Marsilio, p. 64.
- Rossi, Francesca (2001). *Mill'altre meraviglie ristrette in angustissimo spacio: Un repertorio dell'arte fiamminga e olandese a Verona tra Cinque e Seicento*. Venezia: Istituto veneto di scienze lettere ed arti.
- Tomezzoli 1998 = A. Tomezzoli, «Scheda». In: Marini, Paola; Peretti, Gianni (a cura di), *Cento opere per un grande Castelvechio = Catalogo della Mostra* (Verona, Museo di Castelvechio, 15 maggio - 15 novembre 1998). Venezia: Marsilio, p. 109.
- Tomezzoli, Andrea (2011). *Verona, madre e nutrice d'eccellenti pittori*. In: Magani, Fabrizio; Marini, Paola; Tomezzoli, Andrea (a cura di), *Il Settecento a Verona: Tiepolo, Cignaroli, Rotari: La nobiltà della pittura = Catalogo della Mostra* (Verona, 2011-2012). Cinisello Balsamo: Silvana, p. 36.
- Trecca, Giuseppe (1912). *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Verona*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Viviani, Giuseppe Franco (a cura di) (1991). *Illasi: Una colonia, un feudo, una comunità*. Illasi: s.n.
- Zanotto, Francesco (1847). *Pinacoteca Barbini-Breganze dichiarata con note illustrative*. Venezia: Tipografia Gaspari.

«Marmi inutili da vendere o riutilizzare»

Le aporie di Leo von Klenze per i restauri dell'Acropoli di Atene e la legge di tutela emanata in Grecia nel 1837

Chiara Mannoni

Abstract Through an analysis of both Leo von Klenze's memoranda on the preservation of the Acropolis temples (written in 1834) and the Royal Edict on the protection of the post-classical monuments in Athens (issued in 1837), this paper provides a new lecture of the restorations carried out on the Athenian Acropolis between the years 1834 and 1875. The role of Klenze on the restoration of the ancient temples is redefined considering his conceptual ambiguities on the conservation of Medieval, Frankish and Ottomans structures, together with the questions arose when his memoranda were first implemented.

Quando nel luglio 1834 Leo von Klenze (Buttlar 1999) mise per la prima volta piede sull'Acropoli di Atene, i templi di Pericle e le sculture ad essi pertinenti versavano in completa rovina, e non certo - o non solo - a causa della guerra di liberazione dall'Impero ottomano terminata appena un anno prima. Dieci anni di assedio e barricate avevano lasciato sulla collina una coperta di capitelli dissestati, frammenti di colonne, metope scheggiate, blocchi di marmo ormai irriconoscibili, mescolati a resti di artiglieria, palle di cannone, teschi, ossa umane e carcasse di animali. Nondimeno, l'occupazione turca era solo uno dei mali che avevano afflitto l'Acropoli, come altri siti nell'intera Atene, negli anni immediatamente precedenti all'insediamento della corte bavarese.¹ L'anarchia regnante durante la guerra, come quella seguita alla cacciata dei turchi dalla Grecia, aveva gradualmente alimentato una delle attività più proficue in tempo di crisi: il mercato clandestino di antichità. A metà degli anni trenta i trafugamenti di opere, le vendite di contrabbando, il commercio più o meno illegale di statue e sculture stavano dunque svuotando i siti più ricchi dell'intera Atene; il mercato delle antichità era così diffuso e palese da essere ormai considerato attività nobile e rispettabile (About 1855). D'altra parte, se le lotte per l'indipendenza avevano devastato i monumenti tutti, e se il contrabbando di antichità colpiva indistintamente tutto ciò che era a portata di mano, a pagare il prezzo più alto era ancora quel Partenone

già spogliato ad inizio secolo da Lord Elgin, bersagliato nell'ultimo trentennio dall'artiglieria e dagli interessi collezionistici di mezza Europa, eletto infine a quartier generale e sede della guarnigione bavarese non appena finita la guerra.

La «specie di struggimento» che colse Leo von Klenze sull'Acropoli, nel vedere il totale abbandono di «sopravvivenze tanto onorande ed altrettanto trascurate» (Pavan 1983), non era dunque frutto esclusivo di una cieca passione filellenica: l'Acropoli del 1834 era davvero un sito provato dalla guerra, dai trafugamenti, dalle costruzioni abusive. Tale sua afflizione, oltretutto, era tanto maggiore quanto più il profilo originario della Rocca Sacra, vagheggiato dai classicisti europei, risultava stravolto dai venti secoli di storia intercorsi tra Pericle e re Ottone. Il panorama che si presentò a Klenze era di fatto un miscuglio di strutture posticce, architetture sedimentate e sovrapposte, bettole ottomane accatastate e radicate su quei templi che erano l'espressione più alta dell'arte classica. I Propilei giacevano ormai nascosti sotto un palazzo rinascimentale, il cui pavimento era medievale e le volte ottomane, oscurati dall'immensa Torre Franca risalente alla fine del Trecento; l'Eretteo ospitava i resti di un harem, un magazzino di era ignota e una pavimentazione di epoca cristiana; il Partenone, sventrato da una bomba alla fine del Seicento, era alterato da un'abside bizantina che per secoli aveva servito cristiani e musulmani, dai resti di un minareto e di una moschea

¹ Il bavarese Ottone di Wittelsbach fu il primo re dello Stato Greco appena liberato dall'Impero ottomano (1833-1867).

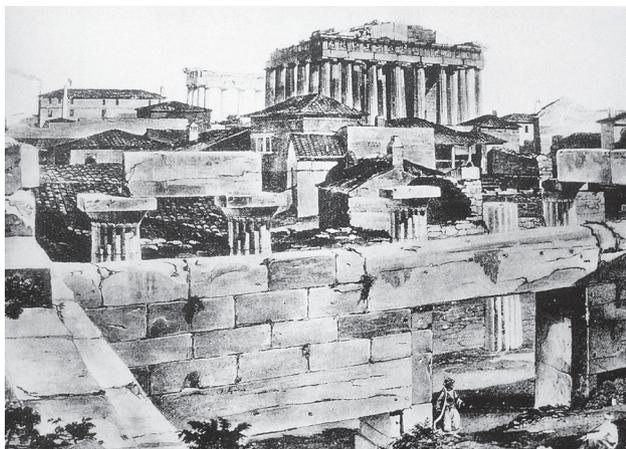


Fig. 1. Edward Dodwell, *Casbah tra il Partenone e i Propilei*, in Dodwell 1821.



Fig. 2. Leo Von Klenze, *Il Partenone*, Princeton - the Caroline G. Mather Found, 1834.

ottomana, da un'ulteriore piccola moschea sorta tra le macerie al centro del peristilio. Del Tempietto di Atena Nike, invece, non vi era traccia: già alla fine del Seicento, infatti, era stato demolito e reimpiiegato nei bastioni che proteggevano l'accesso ai Propilei (Pavan 1983; Tournikiotis 1994).

Quale fine conoscitore di antichità elleniche e abile architetto classicista, Leo von Klenze era stato inviato ad Atene da Ludwig di Baviera in persona, con l'incarico di salvare le antichità greche e disporre una soluzione per il riordino e la bonifica dell'Acropoli. Superato ogni turbamento, egli si mise dunque al lavoro per definire un piano mirato e razionale: in meno di un mese avrebbe presentato ad Ottone una serie di *memoranda* con le indicazioni necessarie al recupero, al restauro e alla sistemazione dei monumenti dell'Acropoli, in particolare del Partenone.²

Il primo documento che Klenze trasmise al sovrano, in data 22 agosto 1834, era, appunto, un accurato preventivo di costi e tempi necessari per i lavori di risanamento del Tempio di Atena.³ In 72.000 dracme egli stimava il costo per il ripristino essenziale degli scalini, della pavimentazione e delle co-

lonne ancora *in situ*, nonché per la rimozione delle macerie e la raccolta dei cosiddetti «unbrauchbarer Steine» - i 'marmi inutili'. Secondo Klenze, questi ultimi erano da considerarsi materiali preziosi, «da vendere o da riutilizzare altrove», che avrebbero potuto fruttare fino a 12.000 dracme. Tuttavia, egli non allegò alcuna nota per qualificare tali marmi, o per chiarire come riconoscerli tra i cumuli di materiale disseminati sulla collina: abbastanza vagamente, si limitò a menzionare alcuni blocchi «inutili per i restauri, o altre pietre in genere».

Il secondo documento, che avrebbe dovuto risolvere ogni questione e definire in dettaglio le procedure per salvare il Partenone, fu consegnato ad Ottone il successivo 15 settembre (Klenze 1838, pp. 392-395). Un simile *memorandum*, tuttavia, più che indicare una soluzione chiara e un metodo inequivocabile, avrebbe suscitato tali e tante interpretazioni che la sua applicazione da parte dei successivi *Ephori*⁴ fu di fatto più complessa del previsto. Ma procediamo con ordine.

Lo shock emotivo che Klenze provò nel varcare l'Acropoli era stato condizionato dalla sua formazio-

² Per quanto riguarda il patrimonio archeologico, Leo von Klenze consegnò alla Reggenza bavarese quattro *memoranda*: in questa discussione ne prendo in considerazione due. Gli altri due *memoranda* riguardano rispettivamente la revisione del piano urbanistico per sistemare i siti archeologici di Atene e la nomina di custodi nei siti archeologici dell'intera Grecia. Documenti senza titolo, vedi Klenze 1838, pp. 455-463 e pp. 716-718.

³ *Approximativer Ueberschlag für die Ausgrabung und Wiederstellung des Parthenon, so weit die vorhandenen Antiken Marmorstücke dazu hinreichen*, vedi Klenze 1838, Appendix VI.3, pp. 723-724.

⁴ *Ephoros*: sovrintendente. Gli *ephoroi* che si avvicendarono sull'Acropoli negli anni seguenti furono Ludwig Ross, Kyriakos Pittakis, Panayotis Eustratiades, vedi: Mallouchou-Tufano 1998.



Fig. 3. Pierre-Gustave Joly de Lotbinière, *Il Partenone da nord-ovest*, Atene, Benaki Museum, Collezione Yeroyannis Petmezas, 1839.



Fig. 4. Raffaello Ceccoli, *L'Acropoli*, Athens, National Art Gallery, Alexandros Soutzos Museum (inv. 3725), 1845-1850.

ne classicista non meno che dall'immagine di una Grecia pura e incontaminata, elaborata da élites di cultori mitteleuropei i quali, il più delle volte, non avevano mai messo piede in Grecia. Più precisamente, l'idea di un'Ellade ancora classica era stata da costoro costruita su disegni, rilievi, frammenti, marmi più o meno trafugati, giunti in Europa da quella Grecia per secoli blindata nell'Impero ottomano.⁵ Sotto tali suggestioni - e con il beneplacito di quell'élite impaziente -, Leo von Klenze stabilì nel *memorandum* che la prima fondamentale operazione di bonifica per l'Acropoli avrebbe, appunto, dovuto riguardare la rimozione di tutte le strutture e le appendici di epoca 'barbara', «che non offrono alcun interesse archeologico, architettonico o artistico, [...] che sono in stato di imminente collasso»,⁶ e che ancor più barbaramente nascondevano i veri templi classici che l'Europa bramava. Klenze, quindi, raccomandava di iniziare immediatamente con la bonifica del Partenone - la cui priorità era assoluta rispetto agli altri templi -, in cui doveva essere più rapido che altrove lo sgombero di qualsiasi struttura impropria. Il restauro del tempio avrebbe dovuto prendere avvio dal peristilio nord, il più visibile dalla città e dal palazzo reale, per poi procedere verso ovest, sud e infine est: i pezzi andavano ovviamente riposizionati «il più esattamente

possibile, o il più vicino possibile, alla posizione nella quale furono istituiti ed usati». I frammenti che, invece, non potevano in nessun modo essere reintegrati andavano riposti nella moschea ancora - per poco - in vita al centro del peristilio. Del tutto diverso era invece il destino di quei blocchi di marmo difficilmente utilizzabili nella ricostruzione del tempio, ma che erano tuttavia validi per il loro intrinseco valore estetico: questi dovevano essere disposti in 'maniera pittoresca' attorno alle rovine «affinché col tempo il sito preservi e non perda l'apparenza di una rovina pittoresca». Se al riguardo dei 'marmi inutili' Klenze era stato decisamente impreciso, ora, nel definire i 'blocchi ancora esteticamente validi', si rivelò talmente chiaro e puntuale da enunciare le caratteristiche utili a distinguerli tra i tanti sparpagliati sulla collina: questi di fatto erano individuabili in «tutti i pezzi che non servono [alla ricostruzione del tempio], ma che mantengono forma architettonica, profilo, cornice, ornamento, plastica, pittura, e che conservano ancora il loro intrinseco valore artistico».

Ripuliti, dunque, i templi dalle architetture 'barbare', determinate le diverse categorie di marmo e le loro eventuali destinazioni, Klenze descriveva dettagliatamente i procedimenti utili al restauro del Partenone e le modalità necessarie per rendere

⁵ Nei quattro secoli di dominazione ottomana, le comunicazioni tra la Grecia e l'Europa furono estremamente difficoltose, sporadiche e con lunghi archi di interruzione.

⁶ D'ora in poi vedi Klenze 1838, pp. 392-395.



Fig. 5. Jean Nicolas Henri de Chacaton, *I Propilei e la Torre Franca*, Atene, Benaki Museum, 1839.



Fig. 6. Jean Nicolas Henri de Chacaton, *Il Partenone con la moschea*, Atene, Benaki Museum, 1839.

il 'carattere pittoresco della rovina'. Inizialmente, spiegava, andavano ripristinati solo i tamburi originali delle colonne; qualora alcuni pezzi risultassero mancanti, la lacuna doveva essere reintegrata con nuovi tamburi in marmo, realizzati «senza l'affettazione di far sembrare vecchie queste nuove aggiunte». Il criterio di riconoscibilità doveva quindi essere rispettato. A seguire, tutti gli architravi, le cornici, le metope, i triglifi, rinvenuti nelle circostanti rovine andavano riservati a coronare le colonne del peristilio attorno all'edificio, in modo da garantire «il carattere pittoresco che corrisponde alla natura della rovina». Lungo il fianco sud, invece, i tamburi e le colonne mancanti tali potevano risultare: la lacuna non pregiudicava affatto «il valore dell'intero». L'architetto, tra l'altro, proponeva la fondazione di un museo sul lato occidentale del colle, in cui custodire i frammenti marmorei di minore dimensione; i pezzi più grandi, ancora una volta, dovevano essere disposti all'aperto, «dove essi siano visti ad esaltazione del loro fascino in connessione con la bella natura». Solo al termine Klenze tornava su quei «marmi inutili» che, secondo i suoi calcoli, dovevano fruttare parecchie dracme: coerentemente al piano di recupero, tutto il materiale che non poteva essere in alcun modo riutilizzato doveva essere rimosso dall'Acropoli e venduto al migliore offerente come materiale da costruzione.

Il *memorandum*, dunque, sembrava non lasciare adito a fraintendimenti, né tantomeno a libertà di applicazione. Klenze era stato minuzioso, netto, sistematico: ogni singola pietra era destinata ad una collocazione, o, altrimenti, alla rimozione. Di lì a pochi mesi, il nuovo *ephoros* in carica per l'Acropoli, Ludwig Ross,⁷ diede avvio ai lavori di bonifica, con particolare riguardo all'abbattimento dei 'resti della barbarie'. Le prime a cadere furono le fitte casupole e la *casbah* dei soldati turchi nella spianata, seguite dai bastioni e dalle batterie risalenti ai conflitti veneto-turchi: a quanto pare, l'attenzione di Ross era concentrata proprio alla rimozione delle strutture ottomane. Inoltre, il sogno di recuperare un'immagine della collina quanto più classica possibile si sarebbe concretizzato nel rinvenimento di gran parte dei marmi appartenenti al Tempio di Atena Nike, già reimpiegati nella costruzione dei bastioni meridionali durante la guerra veneto-turca del 1687 (Casanaki, Mallouchou-Tufano 1986). La vendita degli «unbrauchbarer Steine», d'altra parte, si stava rivelando più feconda del previsto: l'*ephoros* stesso vantava con estrema soddisfazione di aver venduto tutti i blocchi dei vecchi edifici veneto-turchi, specialmente le pietre intagliate, per una somma pari a 20.000 dracme (Ross 1863, pp. 82-83). Nel giro di poco tempo l'attività di Ross poteva quindi contare un bilancio eccellente e un'acuta chirurgia nei lavori di abbattimento e restauro; eppure, nel 1836, egli

7 Il tedesco Ludwig Ross fu *ephoros* per l'Acropoli dal 1834 al 1836, vedi Mallouchou-Tufano 2005; Palagia, Rupprecht-Goette 2005.



Fig. 7. Carl-Friedrich Werner, *Tempio di Atena Nike*, Atene, Benaki Museum, 1877.



Fig. 8. Carl-Friedrich Werner, *La Loggia delle Cariatidi nell'Eretteo*, Atene, Benaki Museum, 1877.

venne bruscamente dimesso e sostituito. Altrettanto bruscamente, venne abbandonata la linea moderata nelle rimozioni. Il nuovo *ephoros* per l'Acropoli, il greco Kyriakos Pittakis,⁸ avrebbe di fatto optato per un purismo radicale e intransigente: la rimozione dei tardi resti ottomani e veneziani, avviata cautamente da Ross, fu estesa, sotto la sua supervisione, alla cancellazione integrale di tutte le strutture bizantine e medievali. Egli, inoltre, avrebbe guidato il primo esteso programma di ricostruzione dei templi classici. Iniziò immediatamente con i Propilei, dai quali nel 1836 fece eliminare i resti del palazzo rinascimentale, i soffitti franchi della pinacoteca e i resti delle volte ottomane nell'edificio centrale; nel 1837 passò all'Eretteo, dal quale cancellò le strutture turche dell'Harem, i magazzini nel portico e la pavimentazione di epoca cristiana, mentre disponeva il ripristino delle mura perimetrali e delle colonne mancanti. Tra il 1842 e il 1845 avrebbe quindi curato il primo esteso progetto di ricostruzione del Partenone: dopo aver rimosso i resti delle strutture bizantine e medievali, inclusa, ovviamente, la moschea al centro del peristilio, ripristinò circa 158 blocchi marmorei nella cella, colmandone le lacune con laterizi rossi; ancora, ricostruì quattro colonne a nord e una a sud con marmi antichi e mattoni. Nel 1844 avrebbe infine completato la ricostruzione

del Tempio di Atena Nike, inserendo nuovi blocchi di marmo laddove mancanti nelle mura perimetrali, nell'architrave e nel soffitto.⁹

A questo punto, la bonifica dell'Acropoli poteva dirsi essenzialmente ultimata. I 'resti della barbarie' erano stati rimossi, il Partenone era in sostanza ricostruito, il criterio di riconoscibilità delle nuove aggiunte rispettato, i 'marmi inutili' avevano reso più del previsto, l'Acropoli del sogno classicista mitteleuropeo era fondamentalmente ristabilita. I *memoranda* di Leo von Klenze sembravano dunque aver centrato l'obiettivo e, soprattutto, essere stati rispettati a pieno. Eppure, se l'autore di quei *memoranda* avesse potuto fare un'ispezione a lavori finiti, probabilmente non avrebbe avallato la nuova veste dell'Acropoli; forse avrebbe addirittura provato una seconda 'specie di struggimento' nel vedere ciò che era stato operato su quei templi già provati dagli eventi. In effetti, la nuova immagine dell'Acropoli non corrispondeva a ciò che egli aveva illustrato nelle sue memorie.

Una seconda lettura del *memorandum* relativo alle procedure di bonifica e restauro dei templi può, in questa prospettiva, essere utile a chiarire la particolare posizione di Leo von Klenze in merito alla questione delle rimozioni, dunque della 'purificazione' dell'Acropoli; in particolare, può far

⁸ Il greco Kyriakos Pittakis fu *ephoros* per l'Acropoli dal 1836 al 1863, vedi Mallouchou-Tufano 1998.

⁹ Per i dettagli dei lavori realizzati da Pittakis, vedi Casanaki, Mallouchou-Tufano 1986; Mallouchou-Tufano 1998.

luce su cosa egli avesse inteso per ‘marmi inutili’, o, ancor più, per ‘resti della barbarie’. L’ambiguità concettuale, e conseguentemente operativa, sarebbe infatti derivata dall’aver evidenziato, verso l’epilogo del *memorandum*, la necessità di garantire il «carattere pittoresco della rovina» all’intero sito. Sebbene Klenze sia stato in genere considerato *leader* dell’approccio purista ai restauri, quindi del riscatto dell’Acropoli classica dalle sovrastrutture posteriori, di fatto nel programma di rimozioni non aveva incluso né le testimonianze della fase medievale né quelle della fase bizantina della rocca: piuttosto, ne aveva esplicitamente raccomandato la conservazione, in quanto necessarie all’«effetto pittoresco» utile al ‘carattere della rovina’. Dunque, oltre alle strutture classiche, l’architetto aveva indicato di risparmiare talune strutture più recenti, come l’imponente Torre Franca, uno dei bastioni nei Propilei e qualche altra «pittoresca fortificazione più recente» (Klenze 1838, pp. 422-423), proprio per l’evidente vantaggio estetico che la loro conservazione avrebbe apportato all’intera Acropoli. I ‘resti della barbarie’, in sostanza, erano solamente le strutture di epoca ottomana e qualche ‘inutile’ addizione dei brevi periodi veneto e franco.

È chiaro che l’intera questione verteva sul diverso valore da attribuire a monumenti, materiali e strutture a seconda delle qualità artistiche e dell’epoca di produzione. Se le epoche post-classiche avevano prodotto opere che a nessun livello potevano eguagliare l’architettura greca antica, specialmente se periclea, è pur vero che la cultura della prima metà dell’Ottocento riconosceva ormai le produzioni medioevali per le loro intrinseche qualità estetiche e, appunto, pittoresche. Un simile orientamento, del tutto maturo nel contesto del Romanticismo tedesco, potrebbe quindi aver suggestionato Klenze nella redazione delle linee guida per i restauri dell’Acropoli. Tuttavia risulta difficile, in questa sede, affermare se tale approccio avesse origine da un purismo moderato o da un intimo conflitto irrisolto dell’archi-

tetto, quale aporia insolubile tra severità classicista e spinta ad un pittoresco di matrice romantica. Di certo, in alcuni passaggi del *memorandum* le discrepanze sono evidenti. In particolare, l’inconciliabilità tra l’urgenza di ‘purificare i templi classici dalle strutture di epoca barbara’ - «Die Spuren einer barbarischen Zeit, Schutt und formlose Trümmer werden [...] auch hier vierschwinden» (Klenze 1838, p. 386)¹⁰ - e la volontà romantica di mantenerne alcune per il loro ‘effetto pittoresco’ - «Einige maulerische Theile der neuen Festungswerke, als z.B. der Thurm der Florentiner Acciajuoli, eine venetianische Bastion neben den Propylaen u.s.w.» (pp. 422-423)¹¹ - sembra porre una deroga all’approccio rigorosamente classicista che la storiografia ha in genere ascritto a Leo von Klenze. Al contempo, è altrettanto probabile che l’applicazione di simili complesse prescrizioni sia parsa, ai diversi *ephori*, molto più ardua di quanto supposto da Klenze stesso. In particolare, penserei a Kyriakos Pittakis: figlio di una Grecia assoggettata ai turchi, fautore del riscatto dell’Acropoli periclea per la rinascita dello Stato greco, egli non avrebbe avuto motivo di conservare le tracce di una qualsivoglia sottomissione straniera.¹² Ancor meno cognizione poteva avere di estetiche e concetti romantici quali il ‘carattere pittoresco’ o la ‘rovina in connessione con la bella natura’. A suoi occhi, pertanto, il *memorandum* era più un oggetto sibillino che un aiuto.

Comunque sia, gli imbarazzi creati da tante aporie, come i dubbi sorti da tali divergenti approcci, sarebbero stati ben presto appianati da re Ottone in persona. Il 7 dicembre 1837 il sovrano stese di suo pugno il fondamentale decreto che imponeva la salvaguardia di tutte le antichità medioevali, bizantine e veneziane rintracciate durante i lavori di costruzione della nuova capitale.¹³ Il provvedimento regale giungeva giusto in tempo per scongiurare la demolizione di tanti preziosi monumenti medioevali e bizantini in Atene, gran parte dei quali era già stata sacrificata in nome del recupero dei tesori classici.¹⁴

10 «Tutte le tracce dei tempi di barbarie, detriti e macerie informi [...] saranno cancellati».

11 «Alcune parti pittoresche delle recenti fortificazioni, come la Torre dei Fiorentini Acciaiuoli, uno dei bastioni veneziani accanto ai Propilei, e così via».

12 L’argomento relativo all’uso politico e simbolico fatto delle antichità classiche durante la nascita dello Stato greco è vastissimo e ben studiato, ma vedi Sakellariadi 2008.

13 Atene, Archivio di Stato - Archivi Ottoniani, Ministero dell’Istruzione, fasc. L44. Vedi: Papageorgiu-Venetis 1994.

14 Sulla chiesa di Panaghia Kapnikarea, al centro di Atene, un’insegna ricorda come re Ottone di Wittelsbach salvò «dalla distruzione questa come altre chiese bizantine in Atene, grazie al decreto di protezione scritto di suo pugno in data 7 dicembre 1837».

Tale decreto avrebbe dunque dovuto bloccare la furia distruttrice di Pittakis, che giusto allora muoveva dai Propilei per colpire l'Eretteo. In realtà così non fu: l'*ephoros* avrebbe continuato, indisturbato, a rimuovere dall'Acropoli tutto ciò che non fosse stato strettamente classico. La collina, anche negli anni a venire, sarebbe stata esclusa dalla giurisdizione delle disposizioni regali: la Rocca Sacra doveva essere classica.

Le ultime eclatanti violazioni del decreto e del *memorandum* furono perpetrate tra il 1860 e la metà degli anni settanta. Nel 1862 fu il turno dell'abside bizantina sul lato orientale del Partenone, sgradata ai filantropi della Società Archeologica Greca:¹⁵ grazie al beneplacito di Pittakis e alla supervisione dell'archeologo Karl Bötticher, tali benefattori anonimi fornirono denaro e risorse umane necessarie al pronto abbattimento della struttura (Mallouchou-Tufano 1986). Ancor più infelice sarebbe stato il destino della cosiddetta Torre Franca che si levava nell'angolo destro dei Propilei.¹⁶ Controversie circa la conservazione dell'enorme mastio erano state sollevate già dal *memorandum* di Klenze – che di fatto ne prescriveva la conservazione –, ed erano divenute tanto pressanti quanto più la purificazione dell'Acropoli avanzava. L'archeologo tedesco Heinrich Schliemann, convinto sostenitore dell'abbattimento, avrebbe addirittura approfittato di una sosta ad Atene nel 1874 per promuovere e sponsorizzare «una liberazione che finalmente avrebbe reso un grande servizio alla scienza» (Mallouchou-Tufano 1986; Pavan 1983); i lavori vennero bloccati da re Giorgio per ragioni politiche, tuttavia, ancora una volta, nessuno avrebbe obiettato contro la violazione del decreto di tutela del 1837. Solo un nuovo intervento della Società Archeologica avrebbe risolto la questione: nel 1875 il direttivo di filantropi assunse l'appalto dei lavori e in breve, tra il 21 giugno e il 20 settembre, l'immensa torre «orribile macchia di vergogna della tirannia francese» (Pavan 1983) venne finalmente abbattuta.

In nome di un 'purismo' che nulla aveva a che fare con la visione romantica dell'Acropoli di Klenze, in barba ad una legge di tutela che ne prescriveva la conservazione, anche l'ultima icona dell'Acropoli post-classica era stata dunque cancellata.

Bibliografia

- About, Edmond (1855). *La Grèce contemporaine*. Paris: Hachette.
- Buttlar, Adrian von (1999). *Leo von Klenze: Leben - Werk - Vision*. München: Beck.
- Casanaki, Maria; Mallouchou Tufano, Fanì (ed.) (1986). *The Acropolis at Athens: Conservation, restoration and research (1975-1983)*. Athens: Ministry of Culture and ESMA.
- Dodwell, Edward (1821). *Views in Greece*. London: Rodwell and Martin.
- Klenze, Leo von (1838). *Aphoristische Bemerkungen gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland*. Berlin: G. Reimer.
- Mallouchou-Tufano, Fanì (1998). *I anastilosi ton archaion mnimeion sti neoteri Ellada (1834-1939): To ergo tis en Athinai Archaiologikis Etaireias kai tis Archaiologikis Ypiresias*. Athina: Athinai Archaiologiki Etaireia.
- Mallouchou-Tufano, Fanì (ep.) (2005). *Prosopa tis Acropolis I: Ludwig Ross, Francis Cranmer Penrose, Gorham Phillips Stevens*. Athina: Enosi Philon Akropolis.
- Palagia, Olga; Rupprecht-Goette, Hans (hrsg.) (2005). *Ludwig Ross und Griechenland = Akten des internationalen Kolloquiums (Athen, 2.-3. Oktober 2002)*. Rahden: Verlag Marie Leidorf.
- Papageorgiu-Venetas, Alexander (1994). *Athens: The ancient heritage and the historic cityscape in a metropolis*. Athens: Historical Society.
- Pavan, Massimiliano (1983). *L'avventura del Partenone: Un monumento nella Storia*. Firenze: Sansoni.
- Ross, Ludwig (1863). *Erinnerungen und Mittheilungen aus Griechenland*. Berlin: Verlag von Rudolph Gaertner.
- Sakellariadi, Anastasia (2008). «Archaeology and museums in the nation building process in Greece». In: Aronsson, Peter; Nyblom, Andreas (ed.). *Comparing: National museums, territories, nation-building and change = NaMu IV* (Linköping University, Norrköping, Sweden, 18-20 February 2008). Linköping: Linköping University Electronic Press, pp. 129-142.
- Tournikiotis, Panayotis (ed.) (1994). *The Parthenon and its impact in modern times*. Athens: Melissa Publishing House; G. Rayas & Co.

¹⁵ Fondata il 28 Aprile 1837, vedi Pavan 1983.

¹⁶ Nel 1863 l'*ephorato* dell'Acropoli era succeduto a Panayotis Eustratiades, vedi Tournikiotis 1994.

L'organisation du VII^{ème} congrès des savants à Naples en 1845

Fabio D'Angelo

Abstract The congresses of scientists organized annually from 1839 to 1847 in Italy have been important events both scientifically and politically. Moreover, they have been important social chances for intellectuals from the Italian establishment to meet each other. In 1845 the 7th Congress took place in Naples. Scientists were encouraged to take part in it because of the celebrity of the city itself, famous for its archaeological and artistic heritage and for the pleasant life. This essay shows in which way the congress helped in promoting the city of Naples as a European top destination thanks to the presence of the scientists, transforming it in a sort of brand able to express many different meanings.

Sommaire 1. Introduction. — 2. Aspects organisationnels d'un congrès scientifique à l'époque de la naissance du tourisme. — 3. Les conséquences politiques du congrès napolitain à la veille des mouvements du 1848. — 4. Conclusion.

1 Introduction

La culture du XIX^e siècle occupe de nouveaux espaces, les idées circulent mais aussi les hommes. Ce dynamisme concerne les lettrés, les artistes, les ingénieurs, les architectes, les philosophes, les savants, figures infatigables qui parcourent le Vieux Continent, faisant fusionner itinéraires et pensées dans un réseau de relations intéressantes.¹ Ces idées et ces parcours personnels font l'objet d'une confrontation réciproque grâce à l'organisation des Congrès des savants.²

Pendant les premières années du XIX^e siècle, dans une Italie qui n'est pas encore unifiée, la recherche scientifique est en retard par rapport à tout ce qui se passe en Europe à cette période. Les savants essaient de remédier à cette situation et régulièrement, de 1839 à 1847, ils se rencontrent dans plusieurs villes de la Péninsule, «camminano, avanzano insieme» («ils marchent et avancent ensemble», Berrino 2011, p. 5) dans l'intention de promouvoir et de faire avancer les études scientifiques. Il s'agit d'un fait d'une importance considérable puisque les idées, les expériences, les connaissances, les modèles culturels et politiques sont, pour la première fois, comparés entre eux dans la péninsule et connaissent une diffusion rapide. De plus, on

assiste à la consolidation de rapports personnels entre les hommes de sciences et, par conséquent, à la naissance d'une véritable communauté scientifique nationale avant que la nation elle-même ne soit réalisée du point de vue politique.

Les congrès ont sans aucun doute été des événements scientifiques importants, mais il n'est pas non plus possible de nier leur incidence politique à tel point qu'ils ont entraîné, par exemple, un fichage précis des étrangers et un contrôle étroit, par la police du pays d'accueil, de ces migrations de savants.

Le succès des assemblées ne fait que croître; celle qui est organisée en 1845 à Naples est un signe de la vivacité culturelle nationale même si elle n'arrive pas à maturation à cause de la politique conservatrice du gouvernement bourbon.³

En 1845, pas moins de 1611 participants se réunissent dans la capitale. Pendant ces années, tout comme dans les plus grands centres urbains européens, Naples est une ville qui attire beaucoup de monde et, pour cette raison, les savants accueillent avec enthousiasme la possibilité de participer au Congrès. Tout ce qui représente la somme des connaissances acquises, tout ce qui est le fruit d'un incessant travail de classification, de description, de catalogage réalisé grâce aux voyages à travers l'Europe, est justement présenté à l'occasion de cette

1 Callon 1989; Agazzi 1997; Bourguet 1998; Kury 2001; Andries 2003; Bertrand 2004, 2009; Lacaita 2009; Bertrand, Serna 2013.

2 Bartoccini, Verdini, 1952; Casalena 2007; Meriggi 2011.

3 De Sanctis 1986; Torrini 1987, 1989; Azzinnari 1995.

assemblée qui devient donc un moment de partage, d'échange du patrimoine acquis dans le domaine de la science et de la technique. Le voyage scientifique, qui s'est consolidé pendant le XVIII^e siècle, est en définitive un processus d'acquisition et de connaissances du monde naturel qui sert à assurer un progrès continu de la civilisation occidentale. Mais ces protagonistes des explorations scientifiques, au moment de leur arrivée à Naples en 1845, revêtent aussi tous les traits des *diportisti* participant à un voyage de plaisir, une forme de voyage qui s'affirme au cours du XVIII^e siècle et qui trouve dans le tourisme son évolution naturelle. De plus, les savants sont stimulés à participer à la VII^{ème} Réunion puisque Naples, reconnue pendant ces années comme une des villes les plus importantes d'Europe, offre la possibilité de jouir de la gaieté du lieu, de vestiges historiques et de témoignages artistiques. Quotidiennement, après avoir participé aux travaux de plusieurs sections autour desquelles s'articule l'Assemblée, les savants profitent des multiples activités de distraction qui leur sont proposées. Nombreux sont ceux qui, parmi eux, vont visiter, par exemple, Capri, alors que d'autres lui préfèrent les fouilles de Pompéi et d'Herculanum, commencées sous l'impulsion du souverain Charles de Bourbon. À partir de 1738 et en l'espace d'une décennie, ce dernier a en effet favorisé les travaux d'exploration des deux villes ensevelies et enterrées par l'éruption du Vésuve de 79 apr. J.-C. Enfin, une partie des congressistes, et pas la moindre, prend part aux soirées de gala organisées au Palais Cellammare.

Il faut par ailleurs souligner que les réseaux de relations privées qui avaient servi à assurer l'hospitalité et à faciliter les voyages aux membres de l'aristocratie n'étaient plus valables. C'est pourquoi les participants à l'Assemblée napolitaine ont besoin d'instruments d'informations qui leur permettent de s'orienter pendant le voyage et le séjour. Cette nouvelle exigence des voyageurs explique la production de guides et manuels qui rassemblent des renseignements détaillés sur les hôtels, les maisons meublées, les auberges et les *trattorie*. Toutefois,

les premières éditions, faute d'informations suffisantes sur les différents États italiens, en particulier sur celui du Sud, sont partielles: en 1800 à Florence l'*Itinerario italiano* est imprimé mais il « dedica solo pochissime pagine alle regioni meridionali » (« ne consacre que très peu de pages aux régions méridionales ») (*Itinerario italiano* 1800; Di Mauro 1982; Berrino 2011, p. 30).

2 Aspects organisationnels d'un congrès scientifique à l'époque de la naissance du tourisme

Intanto, nel 1845, si raccolse in Napoli il Settimo Congresso degli Scienziati italiani. Il primo era stato in Pisa nel 1839, e negli anni seguenti in altre città d'Italia: i principi e la stessa Austria li avevano accolti nei loro Stati; solo Papa Gregorio non ne volle in casa sua. Il Ministro dell'Interno Nicola Santangelo, che pur fece molte cose buone, e sarebbe ingiustizia dimenticarle, lo propose al Re e lo difese: il Delcarretto e qualche altro consigliere della Corona dicevano di no; ma spirava l'aura mossa dal Gioberti, e il Re, che sapeva di essere tenuto nemico di ogni sapere, per mostrar falsa l'accusa, volle il Congresso, ed ordinò che gli Scienziati fossero accolti ed ospitati splendidamente, ed invitati anche a Corte [Settembrini 1913, p. 140].⁴

La VII^{ème} Assemblée des savants commença officiellement le 20 septembre 1845 et se termina le 5 octobre. La machine organisationnelle se mit néanmoins en branle plusieurs mois auparavant. En effet, le 9 janvier se réunit une Commission créée pour accueillir les savants. Elle était composée de l'Intendant de la province de Naples, Antonio Sancio, du Duc de Bagnoli, maire de Naples, et de Salvatore De Renzi. Un accord fut signé avec l'*Amministrazione dei pacchetti a vapore* pour le transport des érudits qui devaient venir à Naples. Un paquebot était chargé de se rendre à Trieste, en passant par Venise. Un

4 « Cependant, en 1845, se réunit à Naples le VII^{ème} Congrès des Savants italiens. Le premier avait eu lieu à Pise en 1839, et, dans les années suivantes, dans d'autres villes d'Italie: les princes et l'Autriche elle-même les avaient accueillis dans leurs États; seul le pape Grégoire n'en voulut pas chez lui. Le Ministre de l'Intérieur Nicolas Santangelo, qui fit aussi beaucoup de bonnes choses qu'il serait injuste d'oublier, le proposa au Roi et le défendit: Delcarretto et quelques autres conseillers de la couronne disaient non; mais la brise légère que Gioberti avait soulevée soufflait et le Roi, qui savait qu'on le considérait comme l'ennemi de tous les savoirs, pour démontrer que l'accusation était fautive, voulut le Congrès, et ordonna que les Savants soient accueillis et hébergés somptueusement et également invités à la Cour ».

autre, en revanche, devait faire route vers Marseille, avec escale à Gênes et Livourne. Les mêmes dispositions furent aussi observées au moment du départ. De plus, les savants, pour consulter les horaires de départ des paquebots et pour connaître leur itinéraires, disposaient de circulaires et de *pubblici fogli* qui étaient imprimés quotidiennement par le comité d'organisation du Congrès.

Du 5 au 19 septembre une bonne partie des 1611 participants débarquèrent au port de Naples. Dans le *Stato nominativo degli stranieri venuti nella Capitale pel Congresso degli Scienziati*⁵ étaient inscrits de nombreux renseignements tels que les noms de ceux qui étaient arrivés à Naples par bateau, le nom de l'embarcation, et en outre le nombre de passagers, la provenance et l'heure d'arrivée.

Les bureaux de la douane, qui «all'arrivo de' letterati» («à l'arrivée des lettrés») étaient tenus d'employer «loro i maggiori riguardi possibili, astenendosi dalle molestie di una soverchia severità» («à leur encontre les plus grands égards possibles, en s'abstenant des désagréments liés à une sévérité excessive»),⁶ devaient apposer le visa au passeport et fournir aux savants l'adresse de la Maison Municipale où ils pouvaient retirer leur carte de séjour et obtenir les informations sur les hôtels et sur les maisons meublées dans lesquelles ils pouvaient loger. Le procès-verbal, rédigé par la Commission, prescrivait au maire, aidé de trois Élus, de remplir une liste des hôtels et des maisons meublées en indiquant les tarifs, l'emplacement et leur superficie. De plus, les fonctionnaires du corps municipal avaient pour tâche de rédiger une liste des *trattorie* et des auberges dans laquelle figuraient le nombre de repas préparés et leur prix respectif.

Le Palais Cellammare-Francavilla, situé au croisement des rues Chiaia et Filangieri, fut désigné par la Commission comme le centre des activités mondaines et récréatives du Congrès. Les savants, qui étaient désireux d'y prendre part, devaient se munir d'un billet délivré par le Bureau de la Commune qui était situé dans la rue Monteoliveto. Les témoignages et les mémoires de l'époque sont la

confirmation que, quotidiennement, plus de trois cents savants s'amusaient dans le grand salon du Palais Francavilla.

Le rapport du 9 janvier fut suivi du discours du ministre Santangelo, nommé par ailleurs Président général du Congrès, et qui concernait le début des travaux de l'Assemblée des savants. Toutefois, l'intervention du ministre suscita un différend institutionnel qui sera, à vrai dire, le premier d'une longue série, avec le marquis del Vasto, ministre de la Police. Le *Manifesto del VII Congresso* fut imprimé à partir du 28 juillet 1845 après l'approbation du roi. Le 4 septembre, Delcarretto proposa, en revanche, des modifications sans tenir compte du fait que

per mezzo del Real Ministero degli Affari Esteri trovasi già trasmesso a tutte le Università, a tutte le Accademie d'Italia, e fuori d'Italia. Poiché i diplomatici napoletani lo 'an divulgato per ogni parte, che figura farebbe mai il Real Governo quando il manifesto venisse a leggersi diversamente nel Giornale Ufficiale!⁷

Delcarretto décida donc de retirer ses propositions: en effet, d'autres changements au programme auraient pu saper la crédibilité des organisateurs de l'Assemblée et, en outre, donner à l'extérieur l'idée d'une méfiance réciproque entre les ministères en nuisant, par là même, à l'image du royaume.

À la cérémonie d'inauguration Ferdinando II arborait un costume bourgeois et non pas le traditionnel uniforme militaire: jusque dans les vêtements, le monarque voulut démontrer, certes en apparence seulement, son estime à l'égard des savants. On raconte qu'après avoir prononcé un discours solennel,

piacque [au roi] discendere dalla tribuna e familiarmente conversare con molti de' dotti, specialmente stranieri, secondo le indicazioni che riceveva dal Presidente Generale, e lasciò in tutti gratissima ricordanza della Sovrana cortesia, mentre replicati ed unanimi applausi lo ac-

5 ASNA, *Ministero di Polizia*, b. 2 973.

6 ASCNA, *Atti per il Settimo Congresso degli Scienziati*.

7 «par l'intermédiaire du Ministre Royal des Affaires Étrangères, il avait déjà été transmis à toutes les Universités, à toutes les Académies d'Italie, et au-delà des frontières italiennes. Étant donné que les diplomates napolitains l'ont divulgué partout, quelle image donnerait le Gouvernement Royal si le manifeste qu'on lirait était différent de celui publié dans le Journal Officiel!» (ASNA, *Ministero di Polizia*, b. 2 973).

compagnavano nel suo dipartirsi [Scherillo 1966, p. 29].⁸

L'échange de courtoisie entre Ferdinand II et la bourgeoisie libérale - la plupart des savants présents au Congrès était d'origine bourgeoise et d'orientation politique libérale - était une pratique répandue avant 1848. Toutefois le souverain adopta, à l'égard des savants, une attitude méfiante car il était conscient que la bienveillance manifestée par ces derniers, dans un moment politique aussi délicat que celui des années quarante, était dictée par la volonté de satisfaire leur aspiration principale, c'est-à-dire obtenir une Constitution.

Le *Manifesto* cité ci-dessus fournissait les indications concernant les modalités d'accès et les temps de présence au congrès. Les «amatori» («amateurs») pouvaient participer à l'assemblée et aux réunions quotidiennes des différentes sections autour desquelles le Congrès était structuré, après avoir présenté un billet de forme rectangulaire. Les savants de leur côté recevaient un billet octogonal derrière lequel était imprimé une petite carte de Naples. Les «amatori» tout comme les savants avaient à leur disposition, à partir du 12 septembre, de sept heures du matin jusqu'à neuf heures du soir, dans la Salle du Corps Municipal située dans la rue Monteoliveto, deux professeurs chargés d'examiner les titres présentés pour l'admission.⁹ Le savant qui avait été admis recevait un billet avec lequel il pouvait prendre part aux réunions. Le même billet servait également de carte de séjour et pour visiter, sans autre autorisation, les sites royaux et les édifices publics de la ville.

En ce qui concerne le logement, le *Manuale del*

Forestiero, un petit guide publié à l'occasion du Congrès et remis à tous les participants, fournissait des conseils utiles. Une chambre, avec deux lits, par exemple, coûtait 80 grains quotidiens et elle comprenait le linge et le mobilier. L'éclairage dans la chambre, en revanche, coûtait un supplément de 15 grains pour la lampe en cire. Les logements étaient classés en trois catégories. Ceux de la première étaient au nombre de onze et tous localisés entre la Riviera di Chiaia, la rue Chiatamone et la Place Vittoria. Pour chacun d'entre eux, l'auteur du *Manuale* indiquait le nom du propriétaire, l'adresse, le menu et les tarifs. La plupart des hôtels de la première classe offraient un repas composé de six ou huit plats au prix de 1 ducat et 20 grains ou bien au prix d'un ducat, au cas où une convention avait été signée avec la Mairie. Le petit déjeuner était constitué de trois plats et coûtait de 40 à 60 grains. L'Hôtel du Commerce, par exemple, offrait un repas de huit plats, y compris la soupe et la pâtisserie, pour 60 grains mais à partir de trois heures de l'après midi.

Les hôtels de seconde classe étaient au nombre de vingt-deux et par rapport à ceux de la catégorie supérieure, ils proposaient une cantine avec davantage de plats mais avec des tarifs moins élevés. *Del Globo 3* de Filippo Molinari, situé au 15 de la ruelle Travaccari, proposait un repas de dix plats à 80 grains.

Les savants qui arrivaient à Naples et prolongeaient leur séjour après le Congrès pouvaient demander le montant du loyer de maisons meublées qui, tout comme les hôtels, étaient subdivisées en trois catégories en fonction du type d'ameublement et de mobilier. Pour le couvert, ceux qui optaient

⁸ «il plut [au roi] de descendre de la tribune et de converser de façon informelle avec de nombreux savants, en particulier étrangers, selon les indications qu'il recevait du Président Général, et il laissa à tous un souvenir très reconnaissant de la bienséance royale, pendant que des applaudissement unanimes et répétés l'accompagnait au moment où il sortait».

⁹ «Giorni 12, 17, 22, 27 di Settembre e 2 di Ottobre dalle 7 alle 11 antimeridiane Cav. D. Luca de Samuele de Cagnazzi e Cav. D. Ferdinando de Luca; dalle 12 alle 4 pomeridiane, Cav. D. Giuseppe Agnone e Prof. Salvatore Tommasi; dalle 5 alle 9 pomeridiane Prof. D. Mario Giardini e Prof. D. Stefano delle Chiaje.

Giorni 13, 18, 23, 28 di Settembre e 3 di Ottobre, dalle 7 alle 11 antimeridiane Direttore D. Ernesto Capocci e Prof. D. Orozio Costa, dalle 12 alle 4 pomeridiane Prof. Arcangelo Scacchi e D. Francesco Briganti; dalle 5 alle 9 pomeridiane Prof. D. Gaetano Lucarelli e D. Ferdinando de Nanzio

Giorni 14, 19, 24, 29 di Settembre e 4 di Ottobre dalle 7 alle 11 antimeridiane Prof. D. Luigi Palmieri e Cav. D. Salvatore de Renzi, dalle 12 alle 4 pomeridiane D. Giovanni Semmola e D. Guglielmo Gasparrini, dalle 5 alle 9 pomeridiane D. Giustiniano Niccolucci e D. Leonardo Dorotea

Giorni 15, 20, 25, 30 di Settembre e 5 di Ottobre, dalle 7 alle 11 antimeridiane Prof. D. Giuseppe Cua e D. Domenico Presutto; dalle 12 alle 4 pomeridiane D. Giacomo Pace e D. Achille Costa; dalle 5 alle 9 pomeridiane D. Giovanni Guarini e D. Antonio Scialoja

Giorni 16, 21, 26 di Settembre e 1 di Ottobre, dalle 7 alle 11 antimeridiane D. Antonio Nobile e D. Giovanni Raffaele; dalle 12 alle 4 pomeridiane D. Giovanbattista Covelli e D. Leopoldo del Re; dalle 5 alle 9 pomeridiane D. Fedele Amante e D. Francesco Paolo Turci» (Archivio Museo Galileo Galilei Firenze (AMGF), f. 1, mss. 1-13).

pour cette typologie de logement se servait des *trattorie*. Elles étaient classées, dans le *Manuale*, par ordre alphabétique, par prix et en fonction du menu qu'elles proposaient et sur lequel, par ailleurs, l'auteur donnait son opinion personnelle, en désignant les meilleures. Parmi celles-ci émergeait l'auberge *Delle Due Sicilie* de Giovanni Pacileo située au n° 2 de la ruelle Taverna Penta car elle offrait, pour 40 ou 60 grains, un repas de quatre à six plats.

Dans le grand appartement du Palais Cellamare un repas commun était servi tous les jours pour quatre cents personnes à trois heures de l'après-midi. Le menu comprenait une soupe, cinq plats y compris la pâtisserie, les fruits, le café et le sorbet. Le prix était de 60 grains. À propos des serveurs, le *Manuale* précisait qu'ils «sont payés par la Commune et qu'il leur est formellement interdit de demander ou de recevoir des pourboires» (Quattromani 1845, p. 3).

Les repas prévus au Palais Cellammare furent soumis à l'Administration communale de Naples par un certain Gaetano Savino. L'appel d'offre pour l'adjudication présenté en juillet 1845 prévoyait deux choix possibles: un repas gras et l'autre maigre. Le premier menu se composait de «pastina di Palermo al consumè, petipatà alla Russia, Gallotte alla Suprema, Pomodoro al grattè e pasticceria di genevas all'Inglese». Le deuxième menu, quant à lui, se composait de «porè al ferbon con risi, peripatè di sfogli al crevettè, entrata di filetto di pesce alla tartare, entramè di spinaci con ove boschè, arrosto di pesce e biscotti alla Saroja con crema».¹⁰

Si l'accueil des savants fut soigné dans les moindres détails, il en alla de même pour l'organisation et la planification des visites guidées auxquelles ils pouvaient prendre part en louant des carrosses auprès de certaines entreprises de la ville. Les excursions dans les sites archéologiques les plus importants, ou bien sur le Vésuve, n'étaient pas seulement un moment de distraction, mais elles constituaient aussi une occasion très importante pour approfondir les connaissances scientifiques dans leur propre discipline scientifique. Le 1^{er} octobre 1845, les participants à la Section de Géologie et Minéralogie partirent sur le Vésuve. Après avoir emprunté la route de Resina, ils se dirigèrent vers un «fosso grande dove è passata la lava del

1767, presso la cappella di S. Vito e si è intrattenuta ad osservare i belli cristalli di oligisto che si sono formati nell'interno della lava» («grand fossé où était passé la coulée de lave de 1767, près de la chapelle S. Vito, après quoi ils se sont arrêtés pour observer les beaux cristaux d'oligiste qui se sont formés à l'intérieur de la lave»). Le groupe gagna ensuite le sommet de la montagne par la voie de l'*Eremo* «facendo attenzione ai conglomerati che sono lungo la strada sino alla croce del Salvatore, e giunta sull'orlo del cratere ha veduta la lava uscita il dì 9 agosto del 1830» («en observant les conglomérats tout au long de la route jusqu'à la croix du Sauveur et, une fois arrivés au bord du cratère, les scientifiques ont vu la lave qui en est sortie le 9 août 1830»). Enfin, après avoir fait le tour du cratère et être descendus par le côté nord qui prolonge le Monte Somma, les savants revinrent par la route de Resina.

Les archéologues, de leur côté, participèrent à la visite guidée des fouilles de Pompéi. Outre le fait d'admirer les merveilles évoquant une des villes romaines les plus importantes, ils s'arrêtèrent «su di un osso femorale e d'una parte del sacro: indizio della sventura che si fè una vittima della persona che attingeva a una fonte o che stava per dipartirsene» («devant un os fémoral et une partie du bassin: indice de la mésaventure d'une victime qui se rendait à une fontaine ou bien qui s'en allait», *Descrizione* 1845). Une partie des archéologues décida, en outre, d'adhérer à l'excursion aux terrassements de Paestum. À deux heures de l'après-midi du 4 octobre un bateau à vapeur, en provenance de Salerne, arriva à Paestum. De là, le groupe se rendit aux temples antiques.

Le 29 septembre, les chimistes Gioacchino Taddei, Raffaele Piria et Luigi Calamai figurèrent parmi les participants à l'excursion à Capri dont le ministre de l'Intérieur fut informé. Il est intéressant de voir que tous les déplacements des savants, même les plus simples visites guidées ou excursions, devaient être rapportés au ministre et à ses collaborateurs. Le roi, en effet, avait ordonné des mesures de surveillance rigoureuses. Toute rencontre pouvait donner lieu à des discussions non seulement scientifiques mais aussi politiques.

Chaque participant au Congrès disposait pour ses déplacements dans la ville ou bien dans les provinces

¹⁰ ASCNA, *Atti per il Settimo Congresso degli Scienziati*.

de voitures à louer. Celles-ci étaient subdivisées en plusieurs catégories suivant le trajet parcouru. On comptait vingt-cinq *omnibus*. Vingt-et-une d'entre eux parcouraient la ville de la Villa Reale jusqu'au Real Albergo dei Poveri, en passant par les rues de « Chiaia, Toledo, Studii, Pigne, Forie ». Deux d'entre eux, en revanche, partaient du Largo del Castello pour se diriger vers la rue Sant'Onofrio alla Vicaria en passant par « S. Carlo, Toledo, Portasciuscella [aujourd'hui Port'Alba] Tribunali ». Ces carrosses portaient l'indication *Diligenza pei Tribunali* (Quattromani 1845, p. 152). La *Diligenza per la strada di Ferro*, de son côté, partait du Largo del Castello et arrivait à la gare ferroviaire après les arrêts des rues du « Piliro, della Marina e del Carmine ». Le prix de la location était de cinq grains. Autre catégorie de voiture: celle des *fiacres* qui stationnaient dans plusieurs points de la Capitale: sur la place du Carmine, sur l'esplanade devant la Porta Capuana, à Capodimonte, à Montecalvario, à Montesanto, sur la place San Pasquale et dans de nombreux autres endroits. Ces carrosses étaient les plus utilisés et au moins un d'entre eux devait toujours se trouver à l'endroit qui lui avait été attribué. D'autres modèles de carrosses à louer étaient nommés citadines et cabriolets. Les prix pratiqués par les gérants étaient calculés à l'heure ou bien à la course. La location d'une voiture à deux chevaux pour soixante minutes était de 40 grains. Le coût des cabriolets était de 24 grains, alors que celui des citadines était de 30 grains. Le tarif pour toute course était de moitié par rapport à la location à l'heure. Parmi les propriétaires des carrosses, il y avait aussi ceux qui effectuaient le transport à l'étranger. C'était le cas de Giuseppe Francesconi, propriétaire d'une entreprise au 257 de la Riviera di Chiaia qui « fa' contratti per trasporto de' viaggiatori all'estero » (« fait des contrats pour le transport de voyageurs à l'étranger », Quattromani 1845, p. 155).

Pour organiser au mieux la circulation pendant les jours du Congrès, le Préfet de Naples demanda au Marquis del Vasto de publier un manifeste à l'attention de tous les participants, étant donné que le

nombre élevé de savants dans la ville et l'exiguïté de la plupart des rues. À partir du 20 septembre au matin, le passage allant de l'angle du palais Maddaloni jusqu'au parvis de San Domenico Maggiore était interdit à toutes les voitures. Ce trajet était exclusivement réservé au transit des carrosses royaux. En revanche, les voitures de tous les invités et des membres du Congrès pouvaient y accéder par la Porta Sciuscella, descendre par Sansevero et arriver à l'Université en parcourant la rue du Salvatore. Pour revenir chez eux ou bien dans leur logement de la rue du Salvatore, les savants pouvaient tourner dans San Marcellino et remonter par les ruelles de Santi Filippo e Giacomo, ou bien par San Severino, ou encore par la rue des Mannesi.

Pendant cette période, le transit, les déplacements et le contrôle de la circulation urbaine étaient confiés à la police. Un gendarme à cheval, un autre à pied et un policier de garde avaient été mis en faction, par ordre d'un certain inspecteur Augusto, à l'angle du Palais Maddaloni en direction de la rue Toledo pour interdire le passage aux voitures. Cependant, « a mezz'ora pomeridiana si è fermato a quel sito il Generale Comandante della Real Polizia, e direttosi all'ispettore gli ha fatto sentire di essere un abuso di situare le fazioni a cavallo [...] ed ha soggiunto che si fosse smontata quella fazione ». ¹¹ L'erreur commise par l'inspecteur de police paraissait être particulièrement grave puisque sa conduite était qualifiée d'« irregolare e sconcia. [...] In un servizio simile il gendarme deve, passeggiando e perlustrando imporre, con uno sguardo e con un gesto di mano, anzicchè stando immobile ed in fazione ». ¹²

Le Préfet essayait ainsi de justifier ce qui s'était passé au Général Commandant de la Police: « Ma che vuole, Signor Generale? Bisogna convenire che alcuni sconci non accadrebbero, se il buon Comandante la Gendarmeria di Napoli non avesse ormai contro di sé il peso degli anni ». ¹³

De plus, il est possible de fournir, grâce aux archives consultées, un aperçu des fêtes et des pièces de théâtre programmées dans le but de rendre plus

11 « au milieu de l'après-midi, le Général Commandant de la Police Royale s'est arrêté à cet endroit, et s'adressant à l'inspecteur, lui a fait comprendre qu'il avait commis un abus en plaçant des hommes en faction à cheval [...] et il a ordonné que ce poste de surveillance soit supprimé » (ASNA, *Ministero di Polizia*, b. 2 973).

12 « irrégulière et déplacée. [...] Dans un cas semblable [le gendarme] doit s'imposer, en faisant sa ronde et en observant, par un simple regard ou par un geste de la main, au lieu d'être immobile et en faction » (ASNA, *Ministero di Polizia*, b. 2 973).

13 « Mais que voulez-vous, Mon Général? Il faut bien admettre que certaines indécences n'arriveraient pas, si notre bon Commandant de la Gendarmerie de Naples n'avait pas contre lui désormais le poids des années » (ASNA, *Ministero di Polizia*, b. 2 973).

agréable le séjour, d'au moins deux semaines, dans le grand centre urbain méridional.

Quelques jours avant le début du Congrès, le directeur de l'Académie Royale de musique avertit Nicola Santangelo qu'il avait donné des dispositions pour le bal programmé pour le soir du 29 septembre. Le 24, les gouverneurs du collège musical illustraient au ministre de l'Intérieur le programme des concerts. Les morceaux choisis étaient au nombre de cinquante et ils étaient partagés entre les pièces instrumentales et vocales. Étant donné que l'espace de la salle de musique était limité, les gouverneurs ne purent garantir que deux cents billets. Cent cinquante de ces derniers étaient réservés aux savants, alors que les cinquante autres étaient mis à la disposition de l'Académie pour satisfaire les demandes d'autres personnes « a cui non conviene di rifiutarsi e per far loro godere un sì piacevole ed interessante intrattenimento ».¹⁴ Le premier spectacle commençait à quatre heures de l'après-midi, alors que le dernier à neuf heures du soir « per lasciar così libere le persone che volessero profittare delle conversazioni nel Palazzo Cellamare ».¹⁵ Le programme de la troisième journée de spectacles prévoyait l'exécution d'un concert joué par les élèves du Collège de musique et il était subdivisé en deux parties.¹⁶ La *Flûte enchantée* de Mozart, la cinquième des *Sept dernières paroles du Christ en croix* de Haydn, la *Fantasia per flauto* composée et jouée par l'élève Giovanni Scaramella et le *Bravo* de Mercadante furent exécutés dans la première journée. Pendant la deuxième, le public put apprécier l'*Assedio di Corinto* de Gioacchino Rossini, orchestrée par l'élève Buonomo et exécutée par Silvestro Nicosia, le *Conte d'Ory* toujours de Rossini et enfin la *Donna del lago* du même compositeur.

Les allusions faites jusqu'ici à l'organisation du Congrès permettent de souligner son importance pour la ville ainsi que pour le Royaume de Naples. Il faut imaginer que 60 à 70 mille ducats environ furent dépensés dans des domaines variés. Par exemple, la réparation et l'entretien des routes et des édifices furent l'objet d'un gaspillage considérable. En effet, l'adjudicataire Vincenzo Riccardo

fut chargé par la Direction des Ponts et Chaussées, en application des directives ministérielles du 29 août et du 15 septembre 1845, de réaliser en urgence des travaux rue Campana, dans la rue qui longeait le lac d'Averno et, pour finir, dans la rue allant de Baia jusqu'au lac Fusaro. Il s'agissait, en gros, du trajet que les savants auraient suivi pour visiter les vestiges de Pozzuoli. La dépense approuvée par le Conseil des ingénieurs des Ponts et Chaussées, après examen par la Commission de révision, s'élevait à 252 ducats. Il faut préciser que l'ensemble de la somme n'était pas seulement à la charge de la ville de Naples. En effet, une partie, c'est-à-dire 155 ducats, était l'apanage de la mairie; une autre était à la charge de l'administration communale de Pozzuoli. La première intervention ne fut pas suffisante puisqu'une autre dépense de 1688 ducats fut nécessaire. Toutefois, la mairie ne disposait pas d'une telle somme et donc elle ordonna que ne soient exécutés que les travaux les plus urgents pour rendre plus agréable le passage des carrosses des savants. Il émerge de cette recherche un évident état de dégradation des routes du Royaume de Naples. C'est du reste une conviction partagée par les chercheurs qui ont étudié le monde des ingénieurs napolitains du XIX^e siècle que la gestion des Bourbons a eu des conséquences négatives sur le Corps des Ponts et Chaussées, qui fut considérablement diminué aussi bien du point de vue des effectifs que de celui des finances.

Avant le début du Congrès et l'arrivée des savants à Naples, les problèmes à résoudre ne concernaient pas seulement l'entretien des routes. En effet, grâce aux documents d'archives, il est possible de mettre en évidence que les sites archéologiques les plus importants, c'est-à-dire ceux de Pompéi et Pozzuoli, n'avaient ni gardiens chargés de leur surveillance ni guides. À ce propos, le directeur du musée bourbon suggéra au ministre Santangelo des personnes qui auraient été chargées d'accompagner les savants pendant leur visite aux fouilles archéologiques de Pompéi. Il s'agissait de Camillo et Eugenio Gasi, de Giovanni Cirillo, de Vito Auriemma - tous originaires de Boscoreale - et de Carmelo Greco do

¹⁴ «auxquelles il ne convient pas d'opposer un refus et pour leur faire profiter d'un divertissement si agréable et intéressant» (ASNA, *Ministero Pubblica Istruzione*, b. 471/I).

¹⁵ «afin de laisser ainsi libres les personnes qui voulaient profiter des conversations dans le Palais Cellamare» (ASNA, *Ministero Pubblica Istruzione*, b. 471/I).

¹⁶ AMGE, f. I, mss. 1-13.

micilié à Torre Annunziata. Le directeur lui-même proposa, pour occuper le poste de gardien, Pasquale Tarallo, Agostino Imparato, Vincenzo Cacace et Angelo Pacibello. De plus, de juillet à décembre 1845, 1 990 ducats environ furent dépensés pour le nettoyage des fouilles de Pompéi.¹⁷ Sans oublier que le directeur du musée exposa la nécessité de «mettersi in istato di decenza e di nettezza l'edificio del Real Museo ed i Regi Scavamenti».¹⁸ Le 31 mars, la demande de 4 133 ducats fut présentée mais elle ne put être prise en considération que le 19 mai 1845.

Un effort économique supplémentaire fut indispensable pour l'argenterie à utiliser au Palais Celsammare. Le 23 juillet 1845, Nazario Sanfelice, le maire de Naples, conclut un accord avec l'artisan Mariano Florio afin d'acheter des couverts pour les repas des savants. Grâce à ce contrat, Florio devait fournir quatre cent cinquante cuillères, six cent fourchettes ayant le même poids et la même qualité que l'échantillon qu'il avait montré au maire. Florio devait y ajouter, en outre, vingt *cuppini* et dix *cucchiaroni*. Sur chaque pièce devaient être apposées les initiales «7° C», c'est-à-dire *Settimo Congresso*. La commande ne subit aucun retard: comme convenu, le matériel fut livré le 31 août 1845. Le prix de l'argent était évalué à treize ducats et soixante grains la livre; de plus, il fallait ajouter vingt-deux grains pour chaque cuillère ou fourchette y compris les initiales du Septième Congrès. Chaque *cuppino* coûtait quinze carlins, alors que huit carlins étaient nécessaires pour acheter un *cucchiaronone*.¹⁹

À l'inverse, l'impression du *Manuale del forestiero in Napoli*, donné à tous les savants à leur arrivée dans la ville, ne fut pas particulièrement onéreuse. L'accord entre les éditeurs et la mairie de Naples établissait que le coût pour la composition d'un livret de trente-deux pages imprimé en petits caractères romains y compris les majuscules et «la mano d'opera de' Statini in esso incorporati» («la main d'œuvre des *Statini* contenus à l'intérieur») était de trois ducats. L'impression des 2 500 exemplaires s'élevait à la même somme. Le calandrage et les corrections de chaque feuille coûtait douze ducats. Enfin, la reliure et le pliage du petit plan annexé au livre coûtait 120 ducats.

Grâce à ce compte-rendu sommaire mais néanmoins détaillé des dépenses concernant l'organisation du Congrès, il est possible d'avoir une idée plus claire, du moins en apparence, des intentions de Ferdinand II. Pour la réussite de l'Assemblée et pour relancer l'image du Royaume, exposée aux rudes critiques des journaux italiens et européens, le roi n'hésita pas sur la dépense. En effet, il avait donné une grande liberté d'action au ministre Santangelo en ce qui concerne la planification aussi bien des activités scientifiques que des activités mondaines. Et il est très probable que le budget de 11 000 ducats, approuvé par le décret du 12 juillet 1845, fut largement dépassé même s'il émerge du bilan officiel que les dépenses engagées et prélevées de ce fonds s'élevaient exactement à 11 000 ducats.²⁰

17 ASNA, *Ministero Pubblica Istruzione*, b. 334, f. 8.

18 «rendre décents et propres le bâtiment du Musée royal et les Fouilles royales» (ASNA, *Ministero Pubblica Istruzione*, b. 334, f. 50).

19 ASCNA, *Atti del Settimo Congresso degli Scienziati*.

20 Ci dessous, la description détaillée du bilan approuvé en juillet 1845:

Introito.

- Dal fondo di ducati 10 000 superiormente approvato con rescritto del 12 luglio 1845.
- 2 altri ducati mille da approvarsi che verranno prelevati dalli stessi Fondi di città su cui sono gravitati i precedenti.
- Totale dell'introito 11 000 ducati.

Esito.

Da soprascritti due articoli debbono prelevarsi le seguenti spese cioè:

1. Per pigione dell'appartamento del Principe di Cellammare giusta il contratto del 24 febbraio 1845 e superiore approvazione del 7 maggio Ducati 700.
2. Per vari lavori di dipintura ed imbiancamento nel suddetto palazzo giusta il progetto dell'architetto Settembre del 4 agosto 1845, e Ministeriale approvazione del 25 luglio detto. Ducati 112.
3. Per altri lavori di fabbriche e tappezzerie oltre i predetti praticati nell'appartamento di detto Sig.re Principe per essersi questo addetto a' pranzi comuni uniformemente al progetto del sudetto Architetto Settembre del 19 agosto ultimo. Ducati 494.
4. Per lavori nella sala del Gabinetto Mineralogico alla Regia Università degli studi per ridurlo a sala per adunanze generali giusta il progetto degli ingegneri del Giudice e Nicolini e ministeriale approvazione del 9 agosto detto. Ducati 1 568.45.
5. Dritto del 4 p. cento per gli Architetti. Ducati 62.50
6. Per lavori alle diverse cattedre per addirle alle riunioni delle Sezioni giusta il progetto dello ingegnere Cappelli. Ducati 260.

3 Les conséquences politiques du congrès napolitain à la veille des mouvements du 1848

Ferdinando II réservait une attention particulière à l'image qu'il voulait donner de Naples et de son Royaume au point qu'il ordonna de changer le nom de certaines routes qui avaient « nomi vergognosi, luridi, e non italiani come: Vico pidocchi, Vico pulci, Vico sorci, Vico chianche, Porta Sciuscella » (« des noms honteux, crasseux, dont certains n'étaient pas italiens comme: Ruelle des poux, Ruelle des puces, Ruelle des souris, Ruelle des barbaques, Porte du Caroube », Cutolo 1932, p. 90). L'embellissement temporaire de la ville visait à occulter les aspects

les moins présentables du centre urbain peuplé, si bien que le souverain ordonna que les rues de la ville soient débarrassées des bandes de mendiants et de va-nu-pieds qui furent incarcérés ou bien enfermés dans l'Albergo dei poveri, transformé *de facto* en une prison. Il s'agissait donc d'une mesure extraordinaire de réglementation sociale.

Le Règlement du ministre de la police indiquait que, pendant le séjour des savants à Naples, il était nécessaire de montrer une ville débarrassée de la « molesta mendicità di professione » (« dérangeante mendicité de profession ») et qu'un tel règlement « potrà rimettersi in vigore ogni qualvolta si crederà espediente come nella venuta di qualche Principe Sovrano estero, od in qualsiasi altra occasione »

7. Per affitto di mobili espressamente costrutti bisognevoli tanto nel palazzo Francavilla che ne' locali suddetti della Regia Università giusta la distinta che si alliga al n° 1 si esita approssimativamente, salvo l'aggiusto diffinitivo, di cui a suo tempo si farà conoscere l'ammontare. Ducati 250.
 8. Perdita sui cuscini fatti espressamente per indi rivenderli giusta la ministeriale autorizzazione del 23 agosto corrente anno, che approssimativamente si calcola per 100. Affitto degli oggetti di Galante, giusta la nota al n° 2°. Ducati 172.
 9. Per affitto ed accomodazioni a n° 2 000 sedie per le riunioni diverse e per le mense comuni approssimativamente. Ducati 96.
 10. Perdita sull'argento che si rivende giusta la superiore approvazione del 5 luglio ultimo come dal notamento n° 3 salvo l'ammontare effettivo. Ducati 200.
 11. Simile per la biancheria da tavola allorchè si rivenderà giusta la Ministeriale del 9 agosto ultimo anche approssimativamente. Ducati 400. Simile pel vasellame e cristalli giusta le distinte annesse al n° 4 e 5 sempre approssimativamente. Ducati 600. Simile pe' lumi a carcella, ed altri oggetti acquistati espressamente per indi rivendersi giusta la nota che si alliga al n° 2 pure approssimativamente. Ducati 200. N.B. Circa gli articoli 7, 9, 10, 11, 12 e 13 del presente stato si fa osservare che nel rivendersi gli oggetti tutti in detti articoli compresi sarà adoperata la maggiore accuratezza e precauzione onde la perdita effettiva presenti per quanto è possibile la minore cifra di esito, non tralasciandosi ancora i mezzi consueti sia delle subaste che delle gare amministrative.
 12. Per tanto dippiù a pagarsi a' cucinieri Mastinelli e Savino non che al riposti ere Raffaele Donzelli per somministrare il gelato, sul partito intrapreso delle mense comuni giusta il contratto contenuto nel doppio foglio del 24 luglio ultimo cui è stata rimessa copia nel Real Ministero ed uniformemente alle superiori autorizzazioni del 5 e del 29 luglio d° salvo il conteggio esatto risultante dal numero effettivo de' commensati. Ducati 1 260.
 13. Per mercede governativa a cento persone che verranno addette per servire alle mense comuni ed a' trattenimenti serali nel Palazzo Cellammare, compreso il Maestro di Casa ed il Custode consegnatario di tutti gli oggetti con sua responsabilità giusta il notamento che in fine del presenti si alliga al n° 6 in ducati 82 e grana 50 al giorno approssimativamente, salvo il conteggio del numero effettivo del numero effettivo delle persone, e del salario che potrà secondo le circostanze variare per quindici giorni in tutto si portano in esito Ducati 1 237.50. N.B. Per lume ad olio nel cortile e giardino e nell'appartamento al n° 80 circa per quindici sale si esita in circa Ducati 180.
 14. Per lumi di cera a tavolini per carte da gioco ed altro. Ducati 60.
 15. Per bucato e stiratura biancheria sopradetta a ducati 6 e grana 50 al giorno Ducati 97.50.
 16. Per sciroppi ed acqua gelata in tutte le quindici sere di riunione circa Ducati 150.
 17. Per spesa della stampa del piccolo manualetto del forastiero giusta la ministeriale approvazione partecipata il dì 4 agosto prossimo scorso Ducati 415.
 18. Al Sig. Cirelli per stampa de' biglietti d'invito, di ammissione ed altro giusta la ministeriale del 20 agosto detto Ducati 336.
 19. Compenso agli impiegati della Regia Università e ad altri adoperati nella circostanza Ducati 300.
 20. Simile per la Guardia serale pel buon ordine delle carrozze per le conversazioni a ducati 3 la sera 45.
 21. Gratificazioni per le bande musicali durante il pranzo alle conversazioni a ducati quindici al giorno 240.
 22. Musica, cera, parato ed altro per cerimonia nella Chiesa del Gesù vecchio nella solenne apertura del Congresso e nella fine circa Ducati 500.
 23. Totale delle spese prevedute Ducati 10 005.95.
 24. Spese imprevedute:
 25. Per fondo di spese imprevedute si assegna la residual summa di ducati 994.5 salvo il bisogno effettivo e tali spese nasceranno o in seguito de' superiori ordini di S. E. il Ministro degli Affari Interni Presidente Generale o pure dalle circostanze stesse che si presenteranno, potendosi per maggior facilitazione passare al Maestro di Cerimoniale della città una somma di ducati 400 da darne conto.
- Totale Ducati 11 000.

(«pourra être remis en vigueur chaque fois qu'on le jugera nécessaire comme dans le cas de la venue d'un Prince souverain étranger ou toute autre occasion»).²¹ Delcarretto ordonna en outre que

tutti gli Stabilimenti di mia dipendenza accolgano tutti coloro, qualunque ne sia il numero, che allontanati dalle più frequentate strade, reclamassero un ricovero; come anche quelli che la Polizia dovesse incarcerare perché ostinati a percorrerle indipendentemente da quegli altri che non potendo far parte degli indicati miei Stabilimenti, perché reprobis mendicis, deve ritenerli nelle prigioni, onde poi decidersi del di loro destino.²²

Les rues qui devaient être absolument contrôlées par la Gendarmerie étaient celles de l'

Infrascata, della Salute e del Vomero. Strada S. Brigida, Calata S. Giacomo, Strada de' Fiorentini, Guantai nuovi e vecchi, Strada di S. Giuseppe, Strada nuova di Monteoliveto, Salita Gesù nuovo; la lunga Strada che da Maddaloni si stende fino a Portanolana; la Strada de' Tribunali da Porta sciuscella a Castelcapuano, compresa quella che conduce all'arcivescovado. Tutte le strade che conducono ad Edifici pubblici, come quello di S. Severino, quello della Regia Università.²³

De plus, des dispositions furent données aux commissaires de police pour qu'ils affectent surtout leurs agents à la surveillance des rues situées à proximité des cafés et à l'arrestation des pauvres qui se trouvaient dans les environs. De la même façon, les théâtres et les rues qui portaient à ces lieux devaient être inspectés.

Toutefois, l'organisation de la surveillance mise

en place pour garantir la sécurité des savants ne fut pas sans reproche. Pendant les trois jours précédant le début des travaux, du 16 au 19 septembre, plusieurs personnes furent victimes de vols et d'agressions. Giuseppe Salsi, procureur général de Turin, se dirigeait vers la Real Favorita quand il s'aperçut qu'on lui avait subtilisé son portefeuille contenant le billet d'admission au Congrès, une lettre pour Rome et Florence et «a D. 500 sopra una casa di commercio di Napoli». ²⁴ Deux jours plus tard, le médecin milanais Giambattista Caimi fut le protagoniste d'un fait analogue. Le chirurgien, qui était hébergé à l'Hôtel de France, avait oublié une ceinture en cuir avec «quaranta napoleoni in oro» («quarante napoleons en or») après avoir quitté sa chambre. À son retour, il remarqua l'absence de deux monnaies. Le commissaire de police du quartier de San Giuseppe, après une brève enquête, réussit à remonter au coupable. Il s'agissait du garçon d'étage, un certain Raffaele Avogadri, qui, profitant de l'absence du médecin, pénétra dans sa chambre pour commettre le vol. Enfin, le soir du 19 septembre un autre médecin, Calisto Genovesio, hébergé à l'auberge de Rosalia située à Santa Lucia, raconta que, après avoir débarqué du Cadore - le bateau à vapeur qui l'avait conduit à Naples - il était allé à la Douane avec tous ses effets et qu'un individu bien habillé, qui s'était présenté à lui comme étant le garçon d'étage de l'auberge Rosalia, lui avait pris sa valise qui contenait ses vêtements, son linge et d'autres objets et puis avait disparu. Au commissariat du quartier du Porto, le docteur Genovesio porta plainte et demanda la restitution de tous ses effets.²⁵

Bien que le Congrès eût été organisé avec un soin méticuleux et malgré l'accueil fastueux, la distribution des cadeaux et des médailles, l'organisation de plusieurs activités mondaines, l'attitude du mo-

21 ASNA, *Ministero Pubblica Istruzione*, b. 334, f. 8.

22 «tous les établissements sous ma juridiction accueillent tous ceux qui, quel qu'en soit le nombre et, après avoir été éloignés des rues les plus fréquentées, demanderaient un abri; tout comme ceux que la Police mettrait en prison parce qu'ils se sont obstinés à parcourir ces rues indépendamment des autres, ne pouvant pas être hébergés dans mes établissements parce que ce sont des mendiants réprouvés. Elle doit les garder en prison, afin de décider de leur sort par la suite» (ASNA, *Ministero Pubblica Istruzione*, b. 334, f. 8).

23 «Infrascata, della Salute et du Vomero. Strada S. Brigida, Calata S. Giacomo, Strada de' Fiorentini, Guantai nuovi e vecchi, Strada di S. Giuseppe, Strada nuova di Monteoliveto, Salita Gesù nuovo; la longue rue qui, de Maddaloni, s'étend jusqu'à Portanolana; la Strada de' Tribunali de Porta Sciuscella à Castelcapuano, y compris celle qui conduit à l'archevêché. Toutes les rues qui conduisent à des Bâtiments publics comme celui de S. Severino, celui de l'Université Royale» (ASNA, *Ministero Pubblica Istruzione*, b. 334, f. 8).

24 «une lettre de créance d'une valeur allant jusqu'à 500 ducats sur une maison de commerce de Naples» (ASNA, *Ministero di Polizia*, b. 2 973).

25 ASNA, *Ministero di Polizia*, b. 2 973.

narque à l'égard des invités fut sans aucun doute ambiguë (Azzinnari 1995). D'un côté, il se promettait de démentir les préjugés sur le Royaume et sur le gouvernement bourbon et en outre de démontrer que l'accusation qu'il était un ennemi des sciences était fautive; de l'autre, il ordonna des mesures de surveillance exceptionnelles à l'égard des savants, allant jusqu'à caresser l'espoir d'incarcérer tous les participants, décision qui fut évitée grâce à l'habileté diplomatique du ministre de la Police Delcarretto (Settembrini 1913). Le contrôle de ceux que Ferdinando II définissait avec mépris «pennaiuoli» («scribouillards») était justifié par l'inquiétude que le Congrès pouvait constituer une opportunité pour la diffusion des idées politiques dangereuses. Cette préoccupation n'était pas sans fondement puisque la présence de nombreux savants et intellectuels (1611), provenant de plusieurs États italiens et européens, véhicula effectivement des idées politiques et pas seulement des concepts et des recherches scientifiques. Ceci est démontré par le rapport du 23 septembre 1849, *Università degli studi, Professori, Notamento sulla condotta politica, destituzioni*, à la suite duquel de nombreux participants au Congrès furent privés de leurs postes aussi bien pour avoir pris part aux mouvements de 1848 que parce qu'ils professaient des idées libérales ou pire encore radicales. Oronzio Gabriele Costa, zoologue et ornithologue de renommée internationale, fut accusé d'avoir une très mauvaise conduite politique et destitué de la charge de professeur de zoologie. La chaire lui fut restituée seulement après l'unification italienne. Arcangelo Scacchi, minéralogiste italien connu et ancien élève de Matteo Tondi et Teodoro Monticelli, fut expulsé de l'Université de Naples parce qu'«esaltato liberale ed in contatto con i più fervidi novatori politici» («exalté libéral et en contact avec les plus fervents hommes politiques novateurs»). Deux années avant sa mort, survenue en 1893, il 'récupéra' sa chaire après avoir été nommé professeur émérite. Parmi les destitutions les plus célèbres, il y en eut une qui fit beaucoup de bruit et qui fut accompagnée d'un rapport sévère, celle de Macedonio Melloni:

Cavaliere Macedonio Melloni. Notabilità europea di ultra liberalismo, amico intimo e corrispondente de' più famosi radicali, e cospiratori contemporanei; egli, nelle ultime sovversioni del Regno, comunque non abbia trasmodato in atti di manifesta fellonia, pure fece parte del Circolo Costituzionale, propugnò e diffuse i principi della Giovine Italia e fece proposta nel Consiglio di Pubblica Istruzione per l'ordinamento di un Battaglione Universitario, che avrebbe avuto per destino la guerra in Lombardia; proposta per altro che venne respinta dalla maggioranza di quel consesso.²⁶

La VII^{ème} Assemblée des savants fut donc l'expression de l'étroite relation entre science et politique. Le Congrès représentait un moment où se réalisait un échange d'idées avantageux sur les innovations scientifiques et sur les expériences effectuées sur le territoire national mais, en même temps, il constituait aussi le milieu idéal pour animer des débats politiques. En effet, surtout dans les pays où l'unification n'avait pas encore été réalisée, les réunions devenaient l'occasion de réunir connaissances scientifiques et exigences politiques. Ce n'est pas un hasard si le comte Solaro della Margarita affirmait que «il vero fine [des Congrès] era la rivoluzione italiana» («le but véritable [des Congrès] était la révolution italienne», Galasso 2010, p. 600).

Le 24 septembre 1845, lors de la réunion au Palais Cellammare, cinq cents personnes intervinrent et, parmi elles, se trouvait le ministre de l'Intérieur Nicola Santangelo et le célèbre ornithologue Carlo Luciano Bonaparte. Après avoir parlé avec le ministre, le prince de Canino se réunit dans une salle avec vingt-quatre autres savants.

Dopo alquanto tempo taluni ne uscirono, e ve ne rimasero circa una dozzina, e si disse ch'erano quelli i principali Dignitari del Congresso. Si chiusero in quella stanza e vi rimasero circa un'ora. D'altra porta vi fu messo a guardia l'Usciere maggiore di Città coll'ordine di non farvi entrare chicchessia. Si disse che la particolare riunione

26 «Chevalier Macedonio Melloni. Sommité au niveau de l'ultra libéralisme européen, ami intime et correspondant des plus célèbres radicaux et conspirateurs contemporains; même si ce dernier, au cours des dernières subversions du Royaume, n'a pas dépassé la mesure par des actes de félonie, il a malgré tout fait partie du Cercle Constitutionnel, combattu et répandu les principes de la Jeune Italie et fait la proposition dans le Conseil de l'Instruction Publique de l'instauration d'un Bataillon Universitaire, qui aurait été destiné à la guerre en Lombardie; proposition qui, d'ailleurs, fut rejetée par la majorité de cette assemblée» (ASNA, *Ministero Pubblica Istruzione*, b. 334, f. 8).

di quelli scienziati avesse avuto per iscopo la discussione di un oggetto relativo al congresso.²⁷

Jamais il ne sera possible d'établir avec certitude qu'il s'agissait également d'une rencontre politique mais son secret et la présence de Charles Bonaparte, connu pour ses idées démocratiques, peuvent faire penser que l'objet de cette discussion ne fut pas seulement scientifique. Et ce n'est pas un hasard si Ferdinand II avait ordonné que la surveillance soit particulièrement renforcée justement à l'occasion des retrouvailles quotidiennes qui avaient lieu au Palais Francavilla.

4 Conclusion

Grâce à l'analyse des aspects organisationnels et des conséquences politiques du Congrès, nous avons pu donner un tableau approximatif des conditions de Naples pendant les années précédant immédiatement les mouvements de 1848 et de fournir en outre une photographie sociale de la ville.

Il est utile de souligner que, contrairement à ce que racontaient les journaux étrangers et italiens, le Congrès des savants, si l'on s'en tient aux déclarations et aux mémoires des contemporains ou bien de ceux qui participèrent à la réunion, connut un succès considérable:

qui il Congresso, checché ne dicano i giornali oltre montani, ha fatto del bene: le menti degli ignari si sono scosse come da un torpore e l'onore renduto dal Governo con pompose dimostrazioni ai rappresentanti della scienza italiana ha in qualche parte giovato a diffondere un sentimento di riverenza verso questa classe in certi animi sordidi, avvezzi a riverir solamento l'oro e il potere [Mancini 1845].²⁸

Dans la pensée de Francesco De Sanctis et de Pasquale Stanislao Mancini, l'Assemblée napolitaine

représentait l'apogée de l'«intervallo di tolleranza» («intervalle de tolérance») que le roi Ferdinand II accorda comme un moment d'ouverture aux sciences. Le but principal du Congrès ne fut seulement de faire progresser les sciences mais aussi de les faire connaître. La diffusion des savoirs était l'objectif fondamental que le Congrès en particulier, et plus généralement la Science, devaient atteindre. Francesco De Sanctis insista clairement sur ce point dans ses *Osservazioni*, qu'il aurait dû lire au Congrès en 1845 et dans lesquelles il soulignait l'efficacité des écoles «le quali stanno di mezzo tra sapienti ed il popolo» («qui se trouvent entre les savants et le peuple», Torrini 1989, pp. 18-19). Dans les déclarations de De Sanctis, on devine que l'enjeu était particulièrement important: diffuser les connaissances scientifiques jusqu'au peuple, faire revivre des disciplines comme l'archéologie et l'histoire représentait le seul moyen grâce auquel il était possible de reconstruire les époques «ne' quali noi fummo italiani, e non altro che italiani» («au cours desquelles nous fûmes italiens, et seulement italiens», pp. 18-19). De plus, il pensait aussi au Congrès comme à une occasion au cours de laquelle, en grand secret, les intellectuels et les savants provenant de plusieurs régions d'Italie, dont certaines opprimées par la présence des armées étrangères, confirmeraient la nécessité de l'unification nationale. Il rappellera à ses élèves: «noi potemmo [...] nella lingua italiana e negli Scienziati italiani adorare segretamente l'Italia, quando era delitto, cosa incredibile a' posteri, di pur pronunziare il nome d'Italia» («nous pûmes [...] par la langue italienne et grâce aux Scientifiques italiens, adorer secrètement l'Italie», pp. 18-19).

Toutefois, l'imposante organisation, le faste de l'accueil et les considérables ressources économiques considérables mobilisées par Ferdinand II, s'ajoutant aux critiques positives sur le Congrès, ne réussirent pas à cacher la situation réelle de la ville et en particulier les conditions malsaines des

27 «Peu de temps après, certains en sortirent et il n'en resta qu'une douzaine environ et on raconte qu'il s'agissait des principaux Dignitaires du Congrès. Ils s'enfermèrent dans la salle et y restèrent approximativement une heure. A l'extérieur, le premier huissier de la ville, Gardien de l'huis, reçut pour ordre de n'y faire entrer personne. A l'époque, on dit que cette singulière réunion des savants avait eu pour but la discussion d'un sujet concernant le congrès» (ASNA, *Ministero di Polizia*, b. 2 973).

28 «ici le Congrès, quoiqu'en disent les journaux étrangers a fait du bien: les esprits des ignorants se sont secoués comme d'une torpeur et les honneurs rendus par le Gouvernement à travers de pompeuses démonstrations aux représentants de la science italienne ont, en quelque façon, permis de faire naître un sentiment de révérence chez certains esprits sordides envers cette classe, habitués qu'ils sont à ne respecter que l'or et le pouvoir».

hôpitaux et des prisons ainsi que leur délabrement. De plus, la situation politique de la Péninsule qui, par ailleurs, entrainait dans les quinze années les plus décisives pour le destin de l'Unification italienne, n'était pas la seule source de préoccupation du monarque. Ce dernier était également occupé à cacher aux yeux des participants au Congrès et à l'opinion publique, en particulier européenne, les conditions hygiéniques et sanitaires déplorablement et honteuses du Royaume. Pourtant, il ne réussit pas à atteindre son but puisque, pendant l'Assemblée, une commission de médecins et de chirurgiens fut créée afin d'évaluer l'état des prisons et des hôpitaux. Le roi ne réussit même pas à éviter la publication du rapport présentant ses conclusions qui parut à Milan en 1846. Il s'agissait d'un très grave acte d'accusation à l'encontre du souverain à cause des conditions inhumaines dans lesquelles les habitants du royaume étaient contraints de vivre. Luigi Settembrini le mentionne dans ce rapport:

La commissione osservò, pianse di pietà e di sdegno, scrisse un caldo e lungo rapporto; né della commissione, né di nulla si fe' parola negli atti; tutto fu soppresso per ordine del Santangelo ministro, e presidente del congresso. Nel giornale intitolato *Annali Universali di Medicina*, stampato in Milano dal Calderini (anno 1846, mese di febbraio o di marzo), si parla di questo fatto, e si dice, che *non si volle che la voce del povero giungesse al trono*. No, no, non si volle questo: le orecchie di Ferdinando son sorde a maggiori grida. Si volle nascondere questa vergogna agli stranieri; ed han fatto bene i bravi milanesi a svelare quest'altra oppressura patita da' loro sventurati fratelli delle Sicilie. Lo stato de' miseri prigionieri non è punto migliore. [...] Vedi

non uomini, ma bestie, nudi nati, pallidi, affamati, rodon le bucce e i rimasugli gettati da qualche prigioniero che si è comperato il cibo [...]. Si diedero dugentomila ducati per migliorare lo stato de' prigionieri, il ministro dell'interno abilissimo in questi giuochi, se li fece sparir tra le mani [Settembrini 1891, p. 33].²⁹

La critique de Settembrini était impitoyable et avec une grande lucidité, il rapportait tous les maux qui accablaient le Royaume bourbon:

Questo governo è un'immensa piramide, la cui base è fatta da' birri e de' preti, la cima dal re; ogni impiegato, dall'usciera al ministro, dal soldatello al generale, dal gendarme al ministro di polizia, dal prete al confessore del re, ogni scrivannuccio è despota spietato. [...] Ma son ventisette anni che le Due Sicilie sono schiacciate da un governo, che non si può dire quanto è stupido e crudele, da un governo che ci ha imbestiati [Settembrini 1891, pp. 3-4].³⁰

Settembrini insiste en enfonçant le clou:

Si crede di porre un rimedio a questo male, facendo molte opere pubbliche, delle quali si lodano molto il re ed il Santangelo [...]. Ma quali sono coteste opere? Si è rifatta la casa del re col danaro della Città di Napoli; si è speso in pochi anni circa mezzo milione a rabbellire il teatro San Carlo per dare un divertimento alla corte, a' forestieri, alle nobili squaldrine; si spendono circa trecentomila ducati a racconciare la strada di Posillipo, affinché vi si possa passeggiare in carrozza più agiatamente [...]. Queste opere sono tutte fatte per capriccio puerile del re, non per utilità della nazione [...]. Si son fatte due strade

29 «La commission observa, pleura de pitié et d'indignation et écrivit un long et chaleureux rapport: mais, pas un mot sur la Commission et rien d'autre dans les Actes; tout fut supprimé sur l'ordre du ministre Santangelo et du Président du Congrès. Dans le journal intitulé *Annali universali di medicina*, imprimé par Calderini (année 1846 au mois de février), on relate ce fait et il est dit également qu'*on ne voulait pas que la voix du pauvre arrive au trône*. Non, non et non, on ne voulait pas de cela. Les oreilles de Ferdinand sont sourdes aux cris les plus importants. On voulut cacher cette honte aux étrangers: et les braves Milanais ont bien fait de dévoiler cette autre oppression subie par leurs infortunés frères des Deux Siciles. La situation des misérables prisonniers n'est pas meilleure. [...] On voit, non pas des hommes mais des bêtes, nés nus, pâles, affamés, ils rongent les épiluchures et les restes jetés par quelque prisonnier qui s'est acheté la nourriture [...]. Deux cent mille ducats ont été donnés pour améliorer le sort des prisonniers, le Ministre de l'Intérieur, très habile dans ce type de jeux, les fit disparaître dans ses mains».

30 «Ce gouvernement est une immense pyramide, dont la base est constituée de flics et de prêtres avec au sommet le roi; chaque employé, de l'huissier au ministre, du simple soldat au général, du gendarme au ministre de la police, du prêtre au confesseur du roi, chaque scribouillard est un despote impitoyable. [...] Cela fait vingt-sept ans que les Deux Siciles sont écrasées par un gouvernement, dont on ne peut dire combien il est stupide et cruel, par un gouvernement qui nous a transformé en bête».

ferrate [...]. Ma tutto si fa per Napoli, e intorno a Napoli, nulla per le province [Settembrini 1891, p. 34].³¹

Même si la Septième Assemblée des savants italiens fut préparée de la meilleure façon possible, elle n'obtint pas les résultats espérés. Et si certains pouvaient penser au Congrès napolitain comme à un congrès qui, par rapport aux précédents, «era stato così libero, così nazionale» («avait été si libre, si national») ceci était dû au courage et au zèle des participants plus qu'à l'attitude de Ferdinand II. Désormais, la conscience que toute forme de cohabitation était impossible entre les savants et le roi était arrivée à maturité. Le royaume avait montré qu'il avait besoin de bien plus que d'«un intervallo di tolleranza».

Un juge royal, ancien élève de Settembrini - que l'on avait par ailleurs empêché de participer au Congrès - lui confia la colère du Marquis del Vasto, qui «sbuffa come un toro» («souffle comme un taureau»), ennuyé de surveiller les savants et «mi ha mostrato [le ministre] un fascio di lettere sopra una tavola dicendomi: "Son tutte relazioni su questi signori". Stava nel suo studio, e scriveva, e si nettava la penna sul soprabito bianco che era tutto sporco d'inchiostro» («il m'a montré [le ministre] un paquet de lettres sur une table en me disant: "ce sont tous des rapports sur ces messieurs". Il était dans son bureau, et il écrivait, et il nettoyait sa plume sur son veston blanc qui était tout tâché d'encre», Settembrini 1913, p. 141).

Abbreviazioni

AMGF Archivio del Museo Galileo di Firenze.
 ASCNA Archivio Storico del Comune di Napoli.
 ASNA Archivio di Stato di Napoli.

Bibliographie

- Agazzi, Elena (a cura di) (1997). *Viaggiare per sapere: Percorsi scientifici tra Italia e Germania nel XVIII e XIX secolo*. Premessa Giorgio Cusatelli e Dietrich von Engelhardt. Fasano: Scena.
- Andries, Lise (dir.) (2003). *Le partage des savoirs, XVIIIe-XIXe siècles*. Lyon: PUL.
- Azzinnari, Marina (a cura di) (1995). *Il settimo Congresso degli scienziati a Napoli: Solenne festa delle scienze severe*. Napoli: Archivio di Stato.
- Bartocchini, Fiorella; Verdini, Silvana (1952). *Sui Congressi degli scienziati*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Berrino, Annunziata (2011). *Storia del turismo in Italia*. Bologna: Il Mulino.
- Bertrand, Gilles (dir.) (2004). *La culture du voyage: Pratiques et discours de la Renaissance à l'aube du XX^e siècle*. Paris; Budapest; Torino: L'Harmattan.
- Bertrand, Gilles (dir.) (2009). *Voyage et représentations réciproques (XVI-XIXe siècles): Méthode, bilans et perspectives*. Grenoble: CRHIPA.
- Bertrand, Gilles; Serna, Pierre (dir.) (2013). *La République en voyage: 1770-1830*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Bourguet Marie-Noëlle (1998). «Missions savantes au siècle des Lumières: Du voyage à l'expédition». Dans: Y. Laissus (dir.). *Il y a 200 ans, les savants en Égypte*. Paris: Muséum d'Histoire Naturelle; Nathan, pp. 38-67.
- Callon, Michel (dir.) (1989). *La science et ses réseaux: Genèse et circulation des faits scientifiques*. Paris: La Découverte.
- Casalena, Maria Pia (2007). *Per lo Stato, per la Nazione: I congressi degli scienziati in Francia e in Italia (1830-1914)*. Roma: Carocci.
- Cutolo, Alessandro (1932). *Il decurionato di Napoli, 1807-1861*. Napoli: Comune di Napoli.
- De Sanctis, Riccardo (1986). *La nuova scienza a Napoli tra '700 e '800*. Prefazione di Lucio Villari. Roma; Bari: Laterza.
- «Descrizione dell'escursione dei congressisti agli

31 «On croit mettre fin à ce mal par de nombreux travaux publics, pour lesquels on loue grandement le roi et le ministre Santangelo [...]. Mais de quels travaux parle-t-on? La Maison du roi a été refaite avec l'argent de la ville de Naples; en quelques années un demi-million a été dépensé pour embellir à nouveau le théâtre Saint Charles et donner un divertissement à la cour, aux étrangers, aux nobles gourgandines. On dépense environ trois cent mille ducats pour rapiécer la rue de Pausilippe afin qu'on puisse s'y promener en carrosse plus aisément [...]. Tous ces travaux ne sont réalisés que pour satisfaire les caprices puérils du roi et non pas pour le développement de la nation [...] Deux chemins de fer ont été réalisés [...]. Mais tout est fait pour Naples et les environs de Naples, rien pour les provinces».

- scavi di Pompei» (1845). *Giornale del Regno delle Due Sicilie*, 217, p. 120.
- Di Mauro, Leonardo (1982). «L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi». In: De Seta, Cesare (a cura di), *Storia d'Italia: Annali 5: Il paesaggio*. Torino: Einaudi.
- Galasso, Giuseppe (2010). *Storia del Regno di Napoli*. Vol. 5: *Il Mezzogiorno borbonico e risorgimentale (1815-1860)*. Torino: UTET.
- Itinerario italiano che contiene la descrizione dei viaggi per le strade più frequentate alle città principali d'Italia con carte geografiche* (1800). Firenze: Niccolò Pagni mercante di stampe dall'Aquila.
- Kury, Lorelai (2001). *Histoire naturelle et voyages scientifiques (1780-1830)*. Paris: L'Harmattan.
- Lacaita Carlo G. (a cura di) (2009). *Le vie dell'innovazione: Viaggi tra scienza, tecnica ed economia (secoli XVIII-XX)*. Lugano; Milano: Casagrande.
- Mancini, Pasquale Stanislao (1845). «L'avvenire dell'Associazione intellettuale, industriale, e morale dell'Umanità». *Biblioteca di Scienza Morali, Legislative e Economiche*, 6.
- Meriggi, Marco (2011). «Prove di comunità: Sui Congressi preunitari degli scienziati italiani». In: Cassata, Francesco; Pogliano, Claudio (a cura di), *Storia d'Italia: Annali 26: Scienze e cultura dell'Italia unita*. Torino: Einaudi, pp. 7-36.
- [Quattromani, Gabriele] (1845). *Manuale del Forestiero in Napoli*. Napoli: presso Borel e Bompard.
- Scherillo, Antonio (1966). «La storia del Real Museo Mineralogico di Napoli nella storia napoletana». *Atti dell'Accademia Pontaniana*, 15, pp. 4-47.
- Settembrini, Luigi (1891). *Protesta del popolo delle Due Sicilie*. Napoli: Morano.
- Settembrini, Luigi (1913). *Ricordanze della mia vita*. Napoli: Morano.
- Torrini, Maurizio (1987). «La scienza a Napoli tra '700 e '800». *La città nuova*. 1, pp. 23-45.
- Torrini, Maurizio (1989). *Scienziati a Napoli, 1830-1845: Quindici anni di vita scientifica sotto Ferdinando II*. Napoli: CUEN.

Immagini di un'epoca

L'opera di Giuseppe e Alberto Rieger nella Trieste ottocentesca

Laura Paris

Abstract The paper is a first reconstruction of the lithographic production of Joseph and Albert Rieger, two artists active in Trieste between the twenties and the seventies of the eighteenth century, when the city experienced the peak of its economic and demographic expansion. Among their clients appear the Archduke Maximilian of Habsburg, the Baron Pasquale Revoltella and Mr. Nicolò Bottacin. Their production ranged between various genres and was adapted to the purchaser's requirements: they illustrated some historical episodes, new buildings, urban landscapes, karst caves and the territory along the Adriatic coast (Istria and Dalmatia). They availed themselves of the lithographic technique which met in those decades a large spread and was later supplanted by photography, a new art form to which Albert and his brother Charles dedicated themselves at least since 1864.

Sommario 1. Giuseppe e Alberto Rieger nel contesto storico triestino. — 2. Grotte del Carso. — 3. Vedute dell'Istria e della Dalmazia. — 4. Scene storiche. — 5. La città si espande. — 6. Vedute di Trieste. — 7. Conclusioni.

1 Giuseppe e Alberto Rieger nel contesto storico triestino

Molto è stato scritto sulle vicende artistiche della Trieste ottocentesca, sui suoi mecenati e collezionisti, sullo sviluppo dei diversi generi pittorici, sulle vicende espositive ed architettoniche; ciononostante ad oggi non si dispone ancora di un'analisi complessiva dell'arte triestina.¹

Al suo interno sarebbe auspicabile che, nel quadro delle commissioni pubbliche e private di metà Ottocento, venisse reso omaggio a due artisti spesso e volentieri trascurati dalla critica: Giuseppe ed Alberto Rieger.

Di questa coppia (padre e figlio) di prolifici artisti attivi a Trieste tra gli anni venti e settanta del XIX secolo, non si rinvengono che rapide menzioni e stringati profili biografici nelle pubblicazioni di carattere locale o nelle raccolte di vedute e stampe triestine.²

Il capostipite, Giuseppe Rieger, nacque nel 1802 a Trieste, sotto l'egida dell'imperatore d'Austria Francesco I. All'epoca erano attivi in città il palmarino Giuseppe Bernardino Bison (1762-1844) ed il chiooggiotto Natale Schiavoni (1777-1858); il primo introdusse in città il gusto decorativo del settecento veneziano e fu frescante e decoratore di interni, mentre il secondo, poi divenuto ritrattista ufficiale di corte, immortalò ricchi commercianti e forestieri e dipinse quelle odalische e bagnanti che gli fruttarono l'epiteto di «pittore delle grazie».³

Nell'ambito della ritrattistica allo Schiavoni succedettero il figlio Felice (1803-1881) e Giuseppe Tominz (1790-1866), che a sua volta trovò un erede artistico nel figlio Augusto (1818-1883). Per la decorazione di interni si fecero invece apprezzare dal secondo decennio in poi Lorenzo Scarabellotto (1796-1852) e Giuseppe Gatteri (1799-1878).⁴

A differenza di molti degli artisti citati, che si formarono a Venezia con il Politi prima ed il Grigoletti

1 Sulla Trieste ottocentesca: Basilio 1934; Crusvar 1979. Sui generi pittorici, cfr. la serie *I Grandi Vecchi* edita a Trieste in occasione di quattro mostre curate dall'associazione Goffredo de Banfield tra il 1990 ed il 1998; e Ruaro Loseri 1993, 1994, 1995, 1996, 1997. Sulle vicende espositive: Benedetti 1969, 1972; Levi 1985. Per un'efficace sintesi sull'arte triestina del XIX e XX secolo: Zanni 2002; Caronia et al. 2006.

2 Per alcuni riferimenti biografici Thieme, Becker 1934, vol. 28, p. 327; Bénézit 1976, p. 756; Masau Dan 1994, p. 239; Martelli 1996, p. 199; Masau Dan 2004, p. 104.

3 Su Bison: Pavanello, Craievich, D'Anza 2012. Su Schiavoni: Gasparini 1933.

4 Sui Tominz: Quinzi 2011. Su Scarabellotto: Sorrentino 1997. Su Gatteri: Amodeo 1951.

poi, Giuseppe Rieger scelse per la sua formazione l'Accademia di Vienna.

Sposatosi con Maria Ruthner (Wolfsberg, 1807 - Trieste, 1888), ebbe da lei quattro figli: Carlo,⁵ Alberto, Federico⁶ e Giulio.⁷

Al suo esordio artistico, durante il terzo decennio del secolo, Giuseppe vive in una città in pieno sviluppo urbanistico e sociale: nell'arco di pochi anni nascono le Assicurazioni Generali (1831), il Lloyd Austriaco (un consorzio tra assicuratori specializzato nei trasporti marittimi che sorge nel 1833, e si sviluppa tre anni dopo come autonoma società di navigazione a vapore) e la Riunione Adriatica di Sicurtà (1838); viene fondata la Cassa di Risparmio (1842) e gli abitanti, appena 3800 nel 1730, sono ormai più di cinquantamila (per la precisione 80.626 nel 1841).⁸

Al fermento economico e demografico ne corrispose uno culturale altrettanto intenso che vide nel 1810 la nascita della tuttora esistente *Società di Minerva* (cui si deve l'organizzazione di una serie di esposizioni d'arte tra il 1829 e il 1833 e l'annuale pubblicazione dell'*Archeografo Triestino* dal

1829), il costituirsi di discrete collezioni private e della Società Triestina di Belle Arti, la quale riprese la tradizione espositiva avviata dalla Società di Minerva con esposizioni di cadenza annuale tra il 1840 ed il 1847.

A tali occasioni Giuseppe Rieger prese parte regolarmente e con numerose opere.⁹

Come si evince dallo spoglio dei cataloghi di quelle ed altre esposizioni presentò molte marine e predilesse il genere del paesaggio che, seppur etichettato dalla critica come 'ornamentale', soddisfaceva le richieste della committenza piccolo o medio-borghese che in quegli anni realizzava, arredava e decorava le proprie residenze.¹⁰

Grande sviluppo ebbe anche l'editoria cittadina con l'esordio della rivista settimanale «La Favilla» nel 1836 (cfr. Negrelli 1978, 1985), il costante incremento di tipografie e stabilimenti litografici (cfr. Rugliano 1983; Somma 1995, pp. 20-21), e l'apertura nel 1849 della terza sezione letterario-artistico del Lloyd Triestino (cfr. Gerolami 1958), cui si deve la pubblicazione delle celebri «Lecture di Famiglia»¹¹ e di notevoli imprese editoriali.¹²

5 Nato a Trieste nel 1830, litografo di professione e morto nell'ospedale prussiano di Alessandria d'Egitto il 26 marzo 1896.

6 Nato a Trieste il 5 agosto 1837, agente di commercio rimasto celibe e trasferitosi a Vienna dopo il 1889.

7 Nato a Trieste il 17 marzo 1844, agente di commercio, sposatosi con Luigia Fischer (Trieste, 1850-1940) dalla quale ebbe nove figli, venne a mancare a Trieste il 6 luglio 1918.

8 Per un inquadramento storico e sociale della Trieste asburgica: De Szombathely 1994; Negrelli 2012.

9 Alla prima esposizione della Società Triestina di Belle Arti nel 1840 espose: *Trieste sull'alba, Trieste dal mare, Veduta del Manhardt, La Cerere: nave austriaca all'ancora nel Mar Nero* (Catalogo 1840, p. 11, nn. 200 e 201, e p. 18, nn. 398 e 403); nel 1841 propose due marine ed una *Veduta della Valle S. Bartolommeo [sic]* (Catalogo 1841, p. 11, nn. 214, 221 e 237) e nel 1842 *La Messa nella grotta di San Servolo, Marina di Trieste in nebbia ed Un naufragio* (Catalogo 1842, p. 23, n. 178, e p. 24, nn. 199 e 200). Nel 1843 (Catalogo 1843, p. 4, nn. 30, 36-38, e p. 7, n. 110-111) presentò sette vedute (*Veduta del porto di Muggia, Cappella nella vicinanza di Bolunz, Baja di Muggia veduta dalle colline sopra Zaule, Veduta del lazzeretto nuovo di Trieste con marina, Volosca in Istria presso Fiume e Chiesa di Caresana in Istria*) e nel 1844 tre marine (*Marina, Marina valle di Zaule, Marina nei contorni della valle di Muggia*), altrettante vedute (*Duino verso il Friuli, Veduta di Pirano dal mare ed una Veduta di Trieste*) ed un *Tramonto del sole* che fu acquistato dall'imperatore Francesco I al prezzo di 100 fiorini (Catalogo 1844, p. 29, nn. 18, 23 e 26, p. 30, n. 34, p. 31, nn. 84 e 86, e p. 34, n. 234; e *Ragguaglio* 1844, p. 36, n. 7). Nel 1845 espose una *Veduta di Pola, Duino, Marina, Tramonto ed Una burrasca*; (*Ragguaglio* 1845, p. 27, nn. 30 e 31, p. 28, nn. 72 e 77, e p. 29, n. 106); nel 1846 una *Veduta di Trieste presa da Cedas ed il Castello di Cofle* (Catalogo 1846, p. 3, n. 8, e p. 7, n. 102) e nel 1847 ancora una *Marina* (Catalogo 1847, p. 8, n. 137).

10 Già nel 1838 Rieger espose «paesaggi [...] d'alcune situazioni del litorale» (Dall'Ongaro 1838) in una mostra privata che includeva opere degli artisti Giovanni Pagliarini, Luigi Poirer, Luigi De Castro, Anton August Tischbein e Lorenzo Butti. Nel 1871 invece, in occasione dell'Esposizione agricola, industriale e di belle arti, espose un *Paesaggio del Carso* (*Atti* 1871, p. 118, n. 71) e l'anno successivo, alla quarta esposizione della Società di Belle Arti, una *Marina* (Catalogo 1872, p. 6, n. 118).

11 Dispense settimanali, ciascuna contenente tre stampe ottenute da incisioni in acciaio, pubblicate tra il 1852 e il 1861. Su modello di tale pubblicazione il triestino Emilio Treves creò a Milano l'«Illustrazione Italiana».

12 Antesignana in tal senso fu la pubblicazione, nel 1842, delle *Memorie di un viaggio pittorico nel Litorale Austriaco* con testo di Pietro Kandler e tavole di Anton August Tischbein e August Selb. Meritevoli di menzione sono, fra le pubblicazioni di carattere tecnico l'*Annuario Marittimo*, e nell'ambito letterario la collana «Biblioteca Classica», contenente le *Tragedie* dell'Alfieri (1857), le *Opere* di Metastasio (1857) e dell'Ariosto (1857-58), le *Vite* del Vasari (1858) ed altri.



Figg. 1 e 2. Alberto Rieger, *Il Canale di Suez*, Trieste, Museo Revoltella.

Già dagli anni cinquanta all'attività di Giuseppe si affiancò e sovrappose quella del figlio Alberto¹³ che, nato nel 1832 ed appresi dal padre i primi rudimenti, studiò all'Accademia di Venezia grazie al mecenatismo del Barone Pasquale Revoltella.¹⁴

Egli, forse più abilmente del padre, seppe inserirsi in un circolo di altolocate committenze che incluse, oltre al Barone stesso, Nicolò Bottacin e, seppur indirettamente, l'arciduca Ferdinando Massimiliano

d'Asburgo con il cui architetto, Carl Junker, collaborò in più occasioni.

Alberto si espresse soprattutto attraverso il medium litografico, senza trascurare la produzione di acquerelli ed olii. I suoi dipinti, prevalentemente paesaggi ed alcune burrasche,¹⁵ rivelano un certo spirito romantico:¹⁶ spaziano dall'ambientazione orientalista a quella alpina, probabilmente a testimonianza di alcuni viaggi di cui non si ha purtroppo traccia.¹⁷

13 La consultazione dell'*Almanacco e guida scematica di Trieste per l'anno 1862*, e per le annate sino al 1869, ci svela che egli operò presso Barriera Vecchia 1234 dal 1862 al 1863. L'anno successivo fu in via del Corso 663-27 (Casa Deseppi) e nel 1865 si trasferì in Ponte Rosso 811-5 (Casa Opuich). Dal 1866 al 1867 fu sempre in Ponte Rosso ma al civico n. 5, il suo ultimo biennio triestino (1868-1869) lo trascorse in via degli Artisti 8.

14 «Il Revoltella mandò a studiare all'Accademia di Venezia i pittori Francesco Beda e Alberto Rieger e fu il protettore di Cesare Dell'Acqua e di Giuseppe Lorenzo Gatteri» (Wostry 1934, p. 25).

15 Di tale genere si citano ad opera di Giuseppe Rieger il dipinto *Tempesta con una carcassa* del 1842 del Povijesni muzej di Zagabria (museo che possiede dello stesso autore *Il litorale di Grignano*, cfr. Schneider 1968, p. 186) e gli acquerelli raffiguranti *Il naufragio del Brigantino Car Lazar*, affondato nell'Atlantico il 12 settembre 1839, ed *Il naufragio del Brigantino Cerere*, affondato nel Mar Nero il 4 dicembre 1839; opere che lo studioso Mithad Kozličić documenta nella chiesa Madonna di Scarpello, sull'isolotto antistante Perasto (Kozličić 1998, p. 290); di Alberto Rieger invece il Lindenau-Museum di Altenburg conserva il dipinto del 1885 *Der fliegende Holländer* (inv. n. 1011). All'interno della produzione litografica di Alberto Rieger possono considerarsi afferenti a questo genere anche due vedute del porto di Trieste: *Porto di Trieste*, litografata presso Linassi, e *Der Leuchthurm zu Triest*, litografata presso Wolf (De Farolfi 1994, nn. 209 e 691).

16 A connotarlo in senso romantico fu la stessa critica dell'epoca, come si evince dalla lettura di un articolo a lui dedicato: «Non è la prima volta che il nostro giornale ha occasione di parlare di questo nostro concittadino, il quale, trasportatosi da alcuni anni a Vienna s'acquistò non piccola rinomanza pei molti paesaggi che dipinse e che trovansi sparsi nelle gallerie pubbliche e private in Russia, Germania ed Inghilterra. Ultimamente leggemmo grandi elogi nei giornali di Colonia per un immenso quadro spedito dal nostro Rieger a quell'Esposizione, rappresentante una veduta selvaggia della Norveggia [sic]. [...] Ora la società di belle arti in Vienna fece acquisto dal Rieger di una veduta del Tirolo, destinata a premio nella lotteria dei socii e che trovasi esposta questi giorni nelle sale della suddetta Società insieme ad un altro quadro grande del Rieger, rappresentante alcune rovine presso la città di Atene. [...] Non è possibile immaginarsi un contrapposto maggiore di quello che esiste fra questo quadro e quello di Giuseppe Hoffmann, cioè i tratti classici di Hoffmann ed i tratti romantici del Rieger; l'austero ed il severo di Hoffmann, il delicato e l'aereo di Rieger» (*Giuseppe Rieger* 1877).

17 Alberto Rieger intraprese quasi sicuramente un viaggio in Oriente in occasione della realizzazione del dipinto *Il Canale di Suez* commissionatogli dal Barone Pasquale Revoltella.

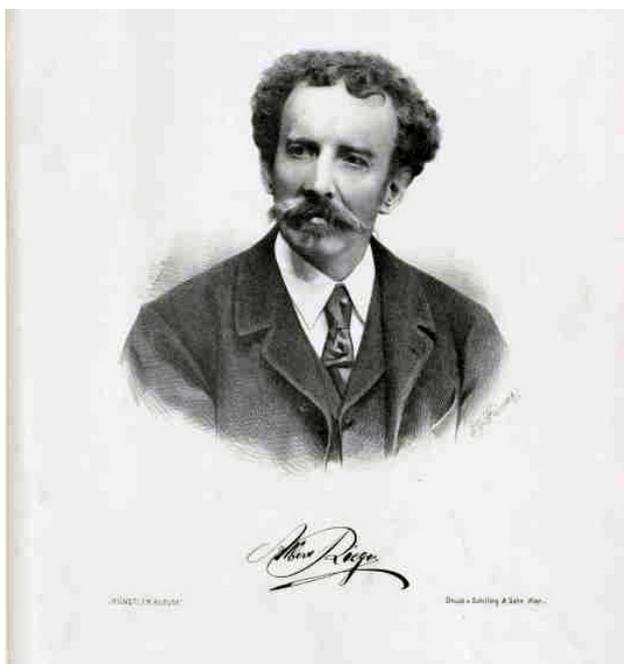


Fig. 3. Fotografia di Alberto Rieger, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (inv. n. PORT_00025046_01).



Fig. 4. Fotografia di Carlo Rieger, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (inv. n. PORT_00023468_01).

La sua specialità fu una tecnica di rappresentazione definita 'a volo d'uccello' di cui è esemplare *Il Canale di Suez*¹⁸ di proprietà del Civico Museo Revoltella (inv. n. 9, fig. 1), costruito con l'ausilio di schizzi e fotografie.¹⁹

L'opera gli fu commissionata dal barone Pasquale Revoltella, finanziatore dell'istmo, e nel 1864, anno di esecuzione del dipinto, fu esposto nel Palazzo della Borsa assieme a numerose opere provenienti da collezioni private cittadine (*Catalogo 1864; Esposizione 1864*).²⁰ Assai significativa

dovette essere questa committenza, se si considera l'importanza che il barone diede a questo episodio della sua vita (tra il 1861 ed il 1862 si era personalmente recato a Suez per verificare l'andamento dei lavori) ed il fatto che fosse il solo dipinto collocato nel suo studio, dove tuttora è esposto.

All'attività di pittore e litografo, Alberto (fig. 3) dovette affiancare, come il fratello maggiore Carlo (fig. 4), quella di fotografo, quantomeno tra il 1864 ed il 1866.²¹

18 L'opera fu trasposta anche in forma cromolitografica (fig. 2), come si evince da due esemplari (inv. nn. 917 e 919) esposti attualmente al Civico Museo Revoltella. Con analoga tecnica, due anni prima, Rieger aveva eseguito per Pasquale Revoltella anche una veduta della città di Trieste (*Trieste a volo d'uccello*, 1862, Museo Revoltella, inv. n. 920). Sempre 'a volo d'uccello' eseguì una veduta di Venezia, come si evince da una litografia dal titolo *Venezia a volo d'uccello* edita da C. Coen nel 1864 e custodita con inv. n. NB205.034 presso l'Österreichischen Nationalbibliothek di Vienna.

19 «L'opera dovette essere realizzata sulla base di un vario repertorio di documenti e colla collaborazione del chiarissimo ingegnere Giuseppe Sforzi: mappe tecniche per l'estesa pianura e appunti dal vero, o forse riprese fotografiche, per la restituzione dettagliata e fedele della zona d'ingresso al canale» (Masau Dan 1994, p. 54).

20 All'esposizione dell'anno precedente Alberto aveva presentato *Le rovine di San Servolo* ed *Un bosco ai piedi del monte Karvanka* (*Esposizione 1863*), mentre l'anno successivo presentò delle marine (*Esposizione 1865*).

21 Dalla consultazione dell'*Almanacco e guida schematica di Trieste* risulta al 663 del Corso nel 1864, al n. 811 di piazza Ponte Rosso nel 1865 ed al n. 5 sempre di piazza Ponte Rosso nel 1866. Nel 1867 e 1868 è inserito, con recapito in via degli Artisti 8, solo nell'elenco dei pittori e non più in quello dei fotografi. Preziose informazioni sulle sedi e i periodi di attività di numerosi artisti, litografi, fotografi ed editori sono reperibili nel catalogo digitale integrato dei beni culturali del Comune di Trieste e nel Sistema informativo regionale del patrimonio culturale della regione Friuli Venezia Giulia (SIRPAC).

Poco si sa della sua vita privata, se non che sposò la triestina Luigia Cubarle,²² che si trasferì a Vienna nel 1870 (abitò in Margarethen Wehegasse 2) e vi risiedette stabilmente dal 1874 (pur continuando a presenziare con alcune opere alle occasioni espositive della sua città natale),²³ che ivi prese parte all'Esposizione mondiale del 1873,²⁴ divenne membro del Wiener Photo Club nel 1899 e morì nel 1904 (Ruaro Loseri 1994, p. 95).

Molto si può però evincere sull'importanza che ebbe in collaborazione col padre nel panorama della produzione litografica del suo tempo; a riprova di tale tesi si è voluta per la prima volta riunire secondo un criterio tematico la loro produzione.

La disamina di quest'ultima rivela una pluralità di argomenti trattati, uno stile che, seppure sempre riconoscibile, si è adattato alle diverse esigenze di rappresentazione ed un riconosciuto ruolo di testimoni visivi del loro tempo, come si deduce dall'importanza di alcune delle imprese editoriali cui presero parte e dalla provenienza di parte delle loro committenza. È inoltre persa evidente un'attività continuativa con lo stabilimento di Bartolomeo Linassi,²⁵ cui si affiancano sporadiche collaborazioni con le litografie di Colombo Coen,²⁶ Giuseppe Malovich,²⁷ Giovanni Mollo²⁸ ed Antonio Buttoraz.

2 Grotte del Carso

Giuseppe ed Alberto Rieger furono tra i primi artisti a rappresentare le cavità naturali del comprensorio triestino contribuendo notevolmente a diffonderne la conoscenza (cfr. Stok 2000; Shaw 2008; Shaw, Čuk 2011; Shaw, Čuk 2012.).

All'epoca la scarsa illuminazione a gas delle grotte non consentiva l'esecuzione di campagne fotografiche ed il solo mezzo a disposizione per immortalare questi luoghi furono a lungo gli schizzi di artisti e visitatori.

I Rieger trassero dal vivo alcuni disegni che impiegarono come modello per la realizzazione di dipinti e riproduzioni litografiche di ampia tiratura. In esse è costante la presenza di figure umane, allora utili a fornire una scala di riferimento delle dimensioni degli ambienti raffigurati ed oggi giorno quale testimonianza delle antiche modalità di visita delle cavità.

I dipinti di grotte eseguiti da Giuseppe Rieger furono ripetutamente fotografati, come testimoniano una serie di fotografie dello studio A. Scrinzi (cfr. Shaw, Čuk 2011, p. 75; Shaw, Čuk 2012, p. 65 e figg. 74-79).

Lo studio fotografico in questione, pur recando il nome delle proprietaria Anna Scrinzi (fotografa che

22 Nata a Trieste nel 1838 da Pietro e Rosa Ciani.

23 Alberto Rieger partecipò all'Esposizione della società di Belle Arti del 1873 esponendo *Tramonto nel litorale (Uno sguardo 1873 e Verri 1873)*, a quella del 1874 con *Quiete della sera (Esposizione 1874)* e a quella del 1880 con un *Paesaggio (Catalogo 1880, p. 10, n. 162)*. Prese parte anche alla Prima esposizione del Circolo Artistico di Trieste nell'ottobre e novembre 1890 con *Alle rive della Wien (Catalogo 1890, p. 7, n. 143)*. Al momento della costituzione del Circolo Artistico, nel 1886, aveva inviato, per una lotteria di raccolta fondi, una scena di campagna (*Circolo Artistico 1886; Esposizione 1886*).

24 Presentò sicuramente almeno due dipinti: *Paesaggio Norvegese e Caduta d'acqua (Esposizione 1873)*.

25 Nel 1839 il veneziano Bartolomeo Linassi aprì a Trieste, in contrada dell'Acquedotto, una litografia che fu attiva sino alla fine dell'Ottocento e compare citata nelle guide schematiche di Trieste dal 1843 al 1896. Essa realizzò le riproduzioni di opere esposte nelle mostre annuali della Società Triestina di Belle Arti, il famoso album *Viaggio pittorico nel litorale austriaco* edito dal Lloyd nel 1842, piante topografiche della città di Trieste e dei suoi dintorni, carte geografiche e vedute di Trieste. Tra il 1870 e il 1878 la tipografia fu diretta da Antonio Maragnon, cui succedettero Emilio Sambo, Gustavo Croci, Enrico Honig e Natale Zanardini.

26 Di origini veneziane, Colombo Coen giunse nel 1848 a Trieste, dove aprì uno Stabilimento Tipo-Litografico con annessa Libreria dapprima in Contrada del Ponte Rosso e poi al n. 5 del Corso. Il suo nome compare nelle guide schematiche di Trieste alle voci «Litografi» e «Stamperie» dal 1863 al 1870, figura inoltre come primo stabilimento musicale tipografico cittadino. Tra le sue pubblicazioni più famose è da menzionare la prima edizione della *Storia cronografica di Trieste* del canonico Vincenzo Scussa, edita nel 1863.

27 Stamperia attiva a Trieste almeno dal 1857, dapprima in via del Corso 665, poi in via Carintia 999. Compare alla voce «litografi» dell'*Almanacco e guida schematica di Trieste* degli anni 1862-1965. Giuseppe Malovich (o Joseph Mallowitsch), nato a Buda (Ungheria) nel 1823, fu anche fotografo: esercitò la professione a Trieste (dal 1858 al 1872, periodo durante il quale eseguì un album di fotografie del Castello di Miramare) e Vienna (dal 1873). Nel 1867 divenne membro della Società Fotografica Viennese e nel 1868 fu l'unico fotografo a partecipare alla Prima Esposizione Artistico-Industriale che si tenne a Trieste.

28 Lo svizzero Giovanni Mollo (Bellinzona, 1799 - Vienna, 1883) fu sino al 1826 socio dello zio di Tranquillo Mollo (Bellinzona, 1767-1837), già socio della casa editrice Artaria & Co., poi messosi in proprio e specializzatosi a Vienna nell'editoria musicale. Ottenuto un passaporto per Trieste, Giovanni vi si stabilì quale editore di vedute sito in Contrada del Corso.



Fig. 5. Giuseppe e Alberto Rieger, frontespizio de *La grotta di Adelsberg*, 1860.



Fig. 6. Alberto Rieger, *L'acqua* (part.), 1861.

aveva rilevato il preesistente «Studio fotografico al Progresso») era diretto da Carlo Rieger,²⁹ primogenito di Giuseppe e fratello di Alberto.

Alcuni di questi dipinti si conservano in collezioni private, altri presso i Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste;³⁰ di questi molti sono varianti delle 12 litografie di formato orizzontale³¹ pubblicate nel 1860 da Giuseppe ed Alberto Rieger nell'album *La grotta di Adelsberg* (fig. 5), di cui i Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste possiedono i disegni preparatori.³²

La grotta di Adelsberg fu oggetto di almeno altre due trasposizioni litografiche, una ad opera di Giuseppe e l'altra ad opera di Alberto Rieger, si tratta rispettivamente de *L'entrata nella grotta di Adelsberg* (De Farolfi 1994, n. 1204) pubblica-

ta dall'editore C. Coen e de *Il Ballo nella grotta di Adelsberg il lunedì di Pentecoste*.³³

Altra cavità esplorata e raffigurata tanto da Giuseppe quanto da Alberto Rieger fu la grotta di Corniale, oggetto di una litografia di Giuseppe Rieger edita da A. Buttoraz (De Farolfi 1994, n. 817) e del libricino dal titolo *La grotta di Corniale* che Alberto pubblicò nel 1861³⁴ presso la Tipografia C. Coen.

Esso conteneva una carta topografica e 4 tavole litografiche di formato verticale: *L'ingresso*, *L'acqua* (fig. 6), *L'ultima sala* e *La gran colonna* (De Farolfi 1994, nn. 818-821).

Giuseppe Rieger, infine, raffigurò in tre singole tavole edite da A. Buttoraz le cavità di San Servolo (*Grotta di San Servolo nei contorni di Trieste - De*

29 Carlo Rieger, probabilmente allievo del fotografo pittorialista francese Gustavo Le Gray, come si evince da un'inserzione pubblicata in «Il Pulcinella» del 15 ottobre 1864 («Lo studio, sito in via del Corso n. 670-41, è diretto da un allievo di Gustavo Le Gray»), diresse lo studio fotografico *Al Progresso* dal 24 settembre 1864 al 19 agosto 1865 e lo studio A. Scrinzi sino al 1873. Risulta attivo in via Farneto 18 dal 1874 al 1876, indi in Ponte Rosso 4 dal 1882 al 1888, come si evince dalla consultazione dell'*Almanacco e guide schematica di Trieste* di quegli anni. In qualità di artista aveva esordito, alla tenera età di 11 anni, all'Esposizione della Società di belle Arti del 1842 presentando una serie di acquerelli e disegni (*Catalogo* 1842, p. 26, n. 237). Gli si deve un'interessante litografia edita da Linassi nel 1871 raffigurante *il Diroccamento della Chiesa di S. Pietro*, avvenuto in Piazza Grande nel marzo 1871 (De Farolfi 1994, n. 348). Morì ad Alessandria d'Egitto il 26 marzo 1896.

30 Per alcune riproduzioni cfr. Shaw, Čuk 2012, p. 49.

31 Le tavole, di 230 × 300 mm, recano i seguenti titoli: *Il duomo*, *La piccola grotta laterale Ferdinanda*, *La cattedra di San Pietro*, *La sala da ballo*, *Dietro le mummie*, *Il sepolcro*, *Il belvedere*, *La sommità del Loibl*, *La colonna di Santo Stefano*, *La sommità del Calvario*, *L'atrio al Calvario* e *Le colonne*.

32 Trattasi di 12 tempere su carta di 20,6 × 14 cm esposte presso l'Aquario Marino di Trieste dal 31 ottobre al 26 novembre 2000 in occasione della mostra *Timavo arcano: Grotte e arte* (cfr. Stok 2000).

33 Un esemplare di tale litografia, conservata presso il Narodni Muzej di Lubiana, è riprodotto in Shaw, Čuk 2012, p. 56, fig. 55.

34 La pubblicazione è priva di datazione, ma l'anno si deduce da un'iscrizione presente nella carta topografica. Dal registro dei visitatori della grotta, si evince invece che la visita di Alberto risale al 23 giugno 1849.



Fig. 7. Giuseppe Rieger, frontespizio di *Panorama della Costa e delle Isole di Dalmazia...*, 1853.

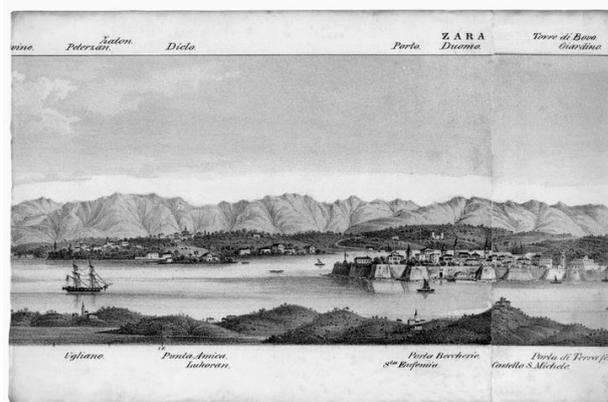


Fig. 8. Giuseppe Rieger, tavola tratta da *Panorama della Costa e delle Isole di Dalmazia...*, 1853.

Farolfi 1994, n. 1205), San Canziano (*Veduta interna della grotta sotto il villaggio di St. Canziano* - De Farolfi 1994, n. 811) e Trebiciano (*Prospetto della Caverna scoperta nell'aprile 1841 nelle vicinanze di Trebich* - De Farolfi 1994, n. 812) (queste ultime due tavole furono forse concepite appaiate poiché presentano le medesime dimensioni: 249 × 335 mm).

3 Vedute dell'Istria e della Dalmazia

Una singolare tipologia di pubblicazioni illustrata da Giuseppe Rieger, che si distingue per l'inusuale formato e per l'audacia progettuale, è costituita da due strisce illustrate di 3 e 10 metri, formate rispettivamente da 5 e 15 vedute incollate l'una all'altra e ripiegate a fisarmonica. L'insieme di vedute illustra la costa istriana (da Trieste a Pola) e quella Quarnerino-Dalmata (da Pola alle Bocche di Cattaro) e fu eseguito allo scopo di promuovere il servizio di linea dei piroscafi del Lloyd Austriaco.³⁵

La prima pubblicazione (*Costa Occidentale dell'I-*

stria disegnata per ordine del Lloyd Austriaco da Giuseppe Rieger) risale al 1845 e fu ristampata nel 1851, anno in cui fu pubblicato il *Panorama della Costa e delle Isole di Dalmazia nei viaggi dei Piroscafi del Lloyd Austriaco disegnato per ordine dello stabilimento suddetto da Giuseppe Rieger* (figg. 7-8), a sua volta ristampato nel 1853 e nel 1863.

Una simile realizzazione, che anticipò di parecchio alcuni effetti fotografici, dovette all'epoca riscuotere molto successo, come testimoniano le numerose ristampe e la presenza di questi album all'interno di parecchie collezioni private triestine.

Altre raffigurazioni del territorio istriano di mano di Giuseppe Rieger sono le cinque cromolitografie³⁶ realizzate dal litografo Georg Schoth per il libro di Jakob Löwenthal *Der Istrianer Kreis* pubblicato a Vienna nel 1840 ed appartenente alla serie *Das pittoreske Osterreich*.

Della seconda tavola (fig. 9) è peraltro noto l'acquerello preparatorio (fig. 10) che si conserva all'interno del lascito Antonio Fonda Savio del Sistema Museale d'Ateneo dell'Università degli Studi di Trieste (Paris 2013, p. 224, inv. n. Co022).³⁷

³⁵ Lo stesso Lloyd Austriaco era committente delle due pubblicazioni che venivano vendute a bordo dei suoi piroscafi o presso le sedi della compagnia di navigazione. Le litografie furono eseguite presso lo stabilimento di Bartolomeo Linassi e sono state di recente (nel 1991) ristampate da Campanotto Editore di Udine. Per maggiori informazioni e per una riproduzione integrale delle tavole si rimanda a Kozličić 1998.

³⁶ Le tavole illustrano: la vista da Lupoglav della penisola istriana, una locanda ed alcuni personaggi con abiti tipici di Pola e Dignano, Pisino, un insieme di quattro monumenti (*Augustus Tempel in Pola, Goldene Pforte in Pola, Schloss Popetsch ed Innere des Schlosses Ospò*) e l'Anfiteatro di Pola (a differenza delle altre tavole quest'ultima fu litografata da Jos. Zahradniczek).

³⁷ Le figure femminili presenti in questo acquerello sono accostabili stilisticamente, specie per la rigida trattazione del pannello e la definizione del viso, ad un disegno (matita su carta e tracce di biacca, 275 × 205 mm) attribuibile a Giuseppe Rieger eseguito

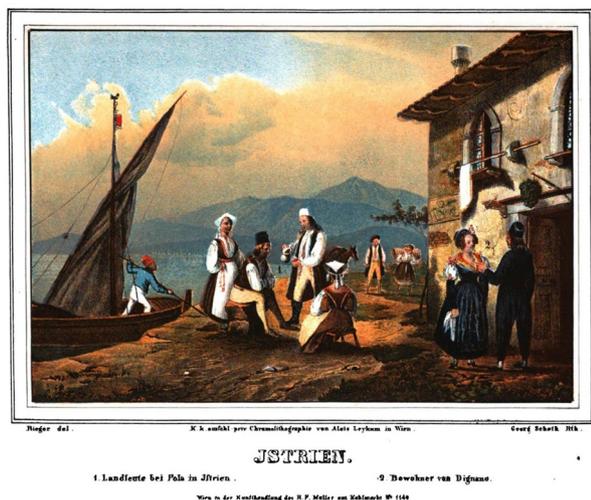


Fig. 9) Giuseppe Rieger, Istrien, 1840 (tratto dal libro Der Istrianer Kreis).



Fig. 10. Giuseppe Rieger, acquerello preparatorio per *Istrien*, Trieste, Sistema Museale d'Ateneo.



Fig. 11. Giuseppe Rieger, *Ritratto di fanciulla*, Trieste, Sistema Museale d'Ateneo.

Il medesimo lascito conserva una cromolitografia di Alberto Rieger edita da Linassi raffigurante il *Panorama di Porto Rose* ed un disegno di Giuseppe Rieger (una matita acquerellata su carta, 240 × 355 mm) che raffigura la cittadina di Pirano vista dal mare con in primo piano la Punta della Salute (Paris 2013, p. 247, inv. n. Ve033; fig. 12).

Trattasi di uno studio preparatorio che forse è da correlarsi al dipinto, noto solo attraverso il suo titolo, *Veduta di Pirano dal mare*, esposto nel 1844 alla quinta esposizione della Società Triestina di Belle Arti.

a Trieste nel 1859 e conservato presso il lascito Antonio Fonda Savio del Sistema Museale d'Ateneo (inv. n. Rio42). Si tratta dell'unico ritratto noto all'interno della produzione di Giuseppe Rieger e viene qui riprodotto per la prima volta (fig. 11).



Fig. 12. Giuseppe Rieger, *Pirano vista dal mare*, Trieste, Sistema Museale d'Ateneo.



Fig. 13. Giuseppe Rieger, *Regatta*, 1832.

Alla città di Fiume sono invece dedicate due litografie sciolte: la prima assembla nove scorci cittadini³⁸ inseriti in cornici rettangolari e disposti con didascalie in italiano su tre registri, risale al 1852 ed è stata incisa da Ahrens e disegnata da un generico Rieger, assai probabilmente Alberto.³⁹

La seconda è invece un panorama fortemente allungato (261 × 1045 mm) firmato da Alberto, litografato da Linassi e pubblicato nel 1860 (Trippini 2010, n. 17).

4 Scene storiche

A riprova della fama di cui entrambi i Rieger dovettero godere al loro tempo, vi sono alcune committenze di carattere ufficiale destinate alla commemorazione di vicende storiche.

La prima risale al 1832, quando Giuseppe, in oc-

casione della visita dell'imperatore Francesco I, realizzò per la viennese litografia Wolf due litografie: *Beleuchtungs-Fest in Triest zu ehren und bei Allerhöchster Anwesenheit I.I.K.K.M.M. veranstaltet von I.B. Rivelli am 5 Mai 1832* (De Farolfi 1994, n. 444) e *Regatta zu ehren und bei Allerhöchster Anwesenheit I.I.K.K.M.M. des Kaisers und der Kaiserin von Oesterreich in Triest, veranstaltet von C.d.A. Fontana am 2 Juni 1832* (n. 443; fig. 13).

Dodici anni dopo, per celebrare la visita del principe ereditario Ferdinando I e della consorte Maria Anna Carolina, il Lloyd Austriaco coinvolse lo stesso Giuseppe Rieger nella realizzazione dell'album *Ferdinand I und Maria Anna Carolina im Küstenlande im September 1844*,⁴⁰ commemorativo delle manifestazioni indette per l'occasione.⁴¹

Di tale album gli si devono i disegni preparatori di sei tavole: *L'arrivo delle LL. MM. A Opicina* (De Farolfi 1994, n. 80), *Gita delle LL. MM. con 10 piroscafi a Capodistria* (n. 86), *Ritorno delle LL. MM. dalla gita con 10 piroscafi a Capodistria* (n. 87), *Illuminazione del porto vista dalla città* (n. 89), *Illuminazione del porto vista dal mare* (n. 90), *Il varamento dello scuner Hitra* (n. 91) ed *Il teatro Mauroner la sera del 15 settembre* (n. 95).

La sua partecipazione a tale impresa editoriale assieme al celebre pittore Cesare dell'Acqua, al vedutista e pittore di costumi Anton August Tischebein⁴² e allo scenografo Pietro Pupilli (cui spetta solo una raffigurazione del Teatro grande) testimonia la stima di cui l'artista doveva certamente godere allora.

Sempre a Giuseppe Rieger si deve la narrazione in forma litografica di un episodio storico che ebbe luogo durante la prima guerra di indipendenza, il 13 giugno 1848, al largo di Caorle: *La scialuppa cannoniera 'furiosa' colpita da una palla infuocata*

38 Dall'alto verso il basso e da sinistra verso destra, i soggetti sono i seguenti: *Cartiera, Chiesa di S. Vito, Castello di Tersatto, Fontana, Veduta della Città presa dal Mare, Torre della Città, Veduta della Città dalla Strada Lodovicea, Grande Molino di Zakayl, Il Corso veduto dal Teatro.*

39 Bildarchiv dell'Österreichischen Nationalbibliothek, inv. n. KAR0501059.

40 La pubblicazione comprensiva di testo e di 18 immagini, edita tanto in tedesco quanto in italiano, uscì dall'ottobre 1844 in forma di dispense da rilegare in un unico album ed è probabile, data la diversità di esemplari che si constata nelle diverse collezioni pubbliche e private, che ebbe diverse tirature. I disegni preparatori furono eseguiti da Cesare dell'Acqua, Giuseppe Rieger, Anton August Tischbein e Pietro Pupilli, mentre le tavole furono incise dai veneti Marco Moro (1817-1885) e Giovanni Pividor (1808-1872), da Francesco Bellemo (incisore e litografo attivo in Lombardia e Trieste tra il 1808 e il 1845), Marco Comirato (1800 ca. - 1869), Melchiorre Fontana (litografo vedutista attivo a Venezia) ed Alessandro Margutti.

41 La medesima occasione venne inoltre immortalata nel dipinto di soggetto navale *Squadra Navale con l'imperatore Ferdinando I in visita a Trieste* dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste (Ruard Loseri 1996, pp. 80-81).

42 Per una sua biografia e ulteriori riferimenti bibliografici cfr. Paris 2012.



Fig. 14. Alberto Rieger, *Sbarco del feretro di Massimiliano I Imperatore del Messico a Trieste*, Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte, 1868.

(De Farolfi 1994, n. 755) momento cruciale di una battaglia navale tra la flotta austroungarica e le navi venete, sarde e piemontesi.

Un frangente della visita a Trieste di Francesco Giuseppe I⁴³ fu invece documentato da Alberto Rieger per conto della litografia Linassi nel 1856. Lo stesso Alberto, nel 1863, prese parte ad un'impresa editoriale di chiara fama: l'illustrazione della *Storia cronografica di Trieste* del canonico Vincenzo Scussa (1620-1702), pubblicata da Colombo Coen⁴⁴ in 15 fascicoli. Delle 32 litografie presenti, 16 sono opera di Alberto Rieger,⁴⁵ le rimanenti si devono invece a C. Kirchmayr, A. Marangoni e Giuseppe Lorenzo Gatteri.

Alberto Rieger immortalò anche alcuni momenti

della vita dell'arciduca Ferdinando Massimiliano in una litografia del 1867 (*Apoteosi di S.M. Ferdinando Massimiliano imperatore del Messico assassinato a Queretaro li 19 giugno 1867*),⁴⁶ in un dipinto del 1864 raffigurante la *Partenza di Massimiliano e Carlotta per il Messico*⁴⁷ ed in un dipinto del 1868 di proprietà dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste: *Sbarco del feretro di Massimiliano I Imperatore del Messico a Trieste* del 1868 (fig. 14).⁴⁸

5 La città si espande

Sempre nel solco della narrazione storica, una buona parte della produzione litografica di Alberto Rieger testimonia le mutazioni di carattere edilizio ed architettonico che avvennero a Trieste, città che visse attorno alla metà del XIX secolo un vero e proprio rinnovamento urbanistico.

Nel 1853 il cavaliere Pasquale Revoltella chiamò l'architetto Friedrich Hitzig allora impegnato a Berlino per il re di Prussia e gli commissionò la realizzazione della sua residenza, che divenne per la borghesia triestina inevitabile punto di riferimento stilistico, ed introdusse in città una ventata di 'stile neorinascimentale'.

Contemporaneamente (1853-1857) sorse l'Arsenale del Lloyd Austriaco e con esso si affermò il secondo modello stilistico cittadino, quello del *Rundbogenstil*: stile che si basa sullo studio delle fortezze medievali italiane e che fu importato a Trieste dall'architetto danese Christian Hansen.

A tale filone afferisce anche la più nota delle architetture triestine: il castello che Carl Junker, ine

⁴³ La litografia *Varamento dell'I.R. pirofregata Adria seguito alla presenza di S.M.I.R.A. Francesco Giuseppe I il dì 24 novembre 1856* (De Farolfi 1994, n. 464).

⁴⁴ Per il medesimo editore, sempre nel 1863, produsse un'illustrazione contenuta nel libro *Gioie e sofferenze della vita marina del capitano Carlo Costantini* (De Farolfi 1994, n. 169).

⁴⁵ I soggetti raffigurati sono i seguenti: *Trieste come colonia romana*, *Ruderi dell'arena dal 380 al 500 desunti da scritti stampe e rilievi antichi*, *Castello di Montecavo (Moccò)*, *Trieste nel 1500*, *Porta Cavana e Piazza del Sale nel 1500*, *Porta Riborgo e Porta Donota nel 1682 (da una vecchia stampa)*, *Trieste nel 1689*, *Torre del Mandracchio ovvero dell'orologio prima del 1747*, *Trieste nel 1786*, *Piazza Grande nel 1792*, *Eccidio di Nesazio (178 a. C.)*, *Monumento sulle Alpi Giulie*, *Castello ad Pirum al varco dell'Alpe Giulia...*, *Base del Campanile del Duomo*, *L'Arco di Riccardo*, *Castello di San Servolo* (De Farolfi 1994, nn. 212-213, 216, 218-227, 229 e 234-235).

⁴⁶ La litografia ritrae l'arciduca, la sua partenza da Miramare, l'arrivo in Messico ed il tradimento ivi subito (De Farolfi 1994, n. 825).

⁴⁷ Trattasi di un olio su tela, 72 × 110 cm, attribuito ad Albert Rieger e custodito presso i depositi del Museo storico del Castello di Miramare (Fabiani 2005, p. 186, n. 538).

⁴⁸ Il dipinto rappresenta la fregata Novara che ha appena fatto sbarcare la salma dell'arciduca in un tratto di mare antistante le rive di Trieste.

egnere idraulico tedesco, progettò per l'arciduca Ferdinando Massimiliano a Miramare.

La città, in piena espansione demografica, si dotò della più disparata serie di infrastrutture, tra cui spiccano quelle portuali e ferroviarie. Risalgono al 1839 i primi lavori per la costruzione della linea ferroviaria Meridionale (Südbahn) che collegò Vienna a Trieste ed il cui ultimo tratto (Lubiana-Trieste) fu inaugurato il 27 luglio 1857.⁴⁹

Trent'anni dopo, il 5 luglio 1887, fu inaugurata la linea Trieste-Erpelle (Ferrovia della Val Rosandra) che si raccordava alla ferrovia Istriana; Trieste si dotò così di una seconda stazione: Trieste Sant'Andrea. Per garantire il rifornimento idrico della Ferrovia Meridionale e del porto fu infine costruito un acquedotto i cui lavori si protrassero dal 1853 al 1857.

Furono eretti nuovi luoghi di aggregazione e socializzazione, in particolare nel 1857, su disegno dell'architetto udinese Andrea Scala, e con il contributo economico del barone Revoltella e di Francesco Hermet sorse nell'area dell'attuale piazza Goldoni il Teatro Armonia: raffinata sala di foggia settecentesca che disponeva di una platea da 150 posti, di un capiente loggione e di svariati palchetti.

A scopo ludico e ricreativo in città sorsero anche degli stabilimenti balneari galleggianti: il primo fu il Soglio di Nettuno, inaugurato nel 1823 ed ormeggiato di fronte al Lazzaretto Vecchio, nel 1858 si aggiunse il Bagno Maria e successivamente il Bagno Buchler, ancorato nel bacino di San Marco, ed il Bagno Militare, nella zona della Sacchetta.

Tutte le imprese edilizie sinora menzionate trovano rappresentazione in una o più tavole litografiche di Alberto Rieger.

Il teatro Armonia è protagonista di due litografie sciolte (*Trieste nuovo teatro l'Armonia*,⁵⁰ *Teatro l'Armonia in Trieste*)⁵¹ e di una cartella dal titolo *Teatro l'Armonia in Trieste* (De Farolfi 1994, nn. 502 e 502/1) prodotta da Linassi nel 1857 e contenente sei litografie (*Prospetto e planimetria del piano terra, Piepiano, Primo Ordine, Secondo Ordine, Terzo Ordine e Loggione*).

L'acquedotto di Trieste, progettato da Carl Junker ed approvato dal civico ingegnere edile Giuseppe Bernardi,⁵² è immortalato nella cartella dal titolo *Skizzen aus dem projekte der Wasserleitung für Triest*, edita da Linassi nel 1855. Essa contiene una copertina e cinque tavole, tre - di carattere figurativo - si devono ad Alberto Rieger - *Ansicht der Maschinenhäuser und des Wohngebäudes der Wasserleitung für Triest bei den Quellen unterhalb S.ta Croce* (De Farolfi 1994, n. 635/1), *Ansicht des Bauplatzes bei den Quellen unterhalb S.ta Croce* (n. 637) e *Längenprofil der Steigröhren* (n. 636) - e due - trattasi di schemi progettuali - a Carl Junker (*Seiten-Ansicht der Maschinenhäuser und des Wohngebäudes der Wasserleitung für Triest bei den Quellen unterhalb S.ta Croce* e *Situation der Maschinengebäude und des Wohnhauses*).

Le strutture realizzate per la **linea ferroviaria meridionale** sono invece documentate dalla cartella *Situazione e vedute principali dell'I.R. strada ferrata da Trieste a Nabresina: In memoria del chiudimento del grande Viadotto di Nabresina* (De Farolfi 1994, n. 624; fig. 15) edita dalla Litografia Malovich nel 1857, pubblicazione comprendente una copertina, una carta geografica in piano e in pendenza (n. 624/1) e sei tavole⁵³ eseguite da Alberto Rieger

49 Quel giorno la «Triester Zeitung» presentò in copertina una litografia di Albert Rieger raffigurante i nuovi edifici ferroviari (De Farolfi 1994, n. 1052).

50 Litografia sciolta (123 × 205 mm) prodotta da Linassi e pubblicata da G.A. Habnit nel 1860 ca. che coglie l'esterno dell'edificio teatrale dalla facciata principale (De Farolfi 1994, n. 800).

51 Litografia sciolta (225 × 325 mm) prodotta da Linassi che mostra l'interno del teatro e reca in basso a sinistra indicazione del suo progettista: *Andrea Dr. Scala inv.* (De Farolfi 1994, n. 353).

52 Quegli anni Giuseppe Bernardi progettò il Ferdinando (1846), il nuovo Macello (1851), la chiesa dei Santi Ermacora e Fortunato di Roiano (1857), l'istituto generale dei poveri (1856-1858), la chiesa dei RR.PP. Mechitaristi (1858) e l'ampliamento della chiesa della Beata Vergine del soccorso (1863). Di queste ultime due realizzazioni, Alberto Rieger diede rappresentazione con la litografia *Chiesa della Beata Vergine del soccorso col progettato suo ingrandimento* contenuta in una cartella edita da Coen nel 1863 (De Farolfi 1994, n. 503/1) e con la cartella *Chiesa della congregazione Mechitarista di Vienna, progettata ed eseguita l'anno 1858 in Trieste da Giuseppe Bernardi* (De Farolfi 1994, n. 621) contenente una copertina, tre fogli scolti di testo, una pianta dell'edificio, lo spaccato longitudinale e trasversale della chiesa e la *Facciata della chiesa e dell'annesso ospizio dei R.R.PP. Mechitaristi in Trieste* (De Farolfi 1994, n. 621/1). Per un approfondimento sull'attività progettuale di Bernardi si rimanda a Masau Dan 1996, pp. 385-403.

53 Tavole dai seguenti titoli: *Barcole (S. Bartolom°)*, *Barcole (S. Bartolomeo)*, *Campagna Conti, Lucavetz / Punta di Grignano, Nabresina (dalla piazza della stazione)*, *Cava romana presso Nabresina* (De Farolfi 1994, nn. 624/2 e 625-629).

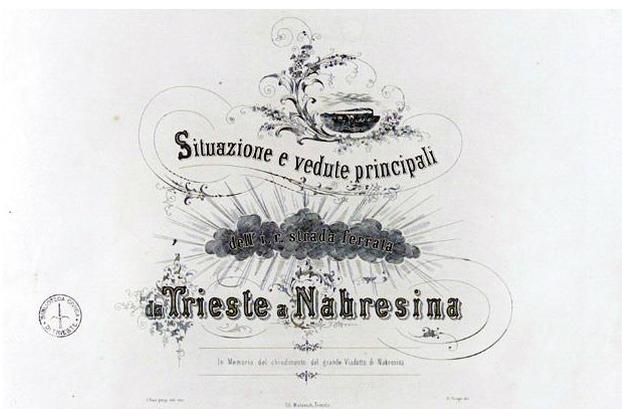
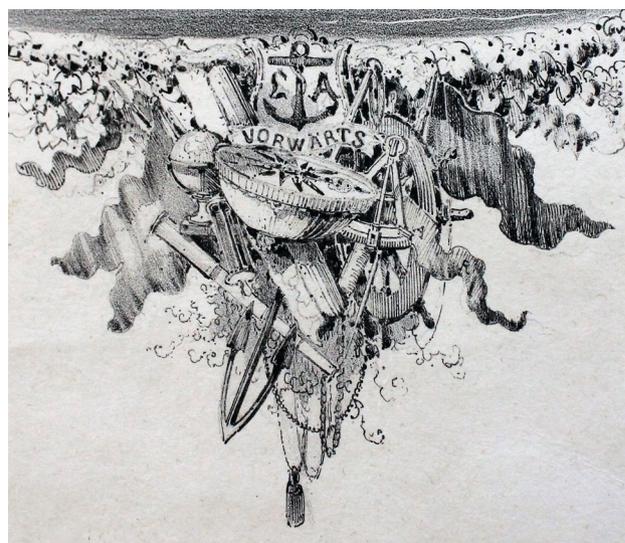
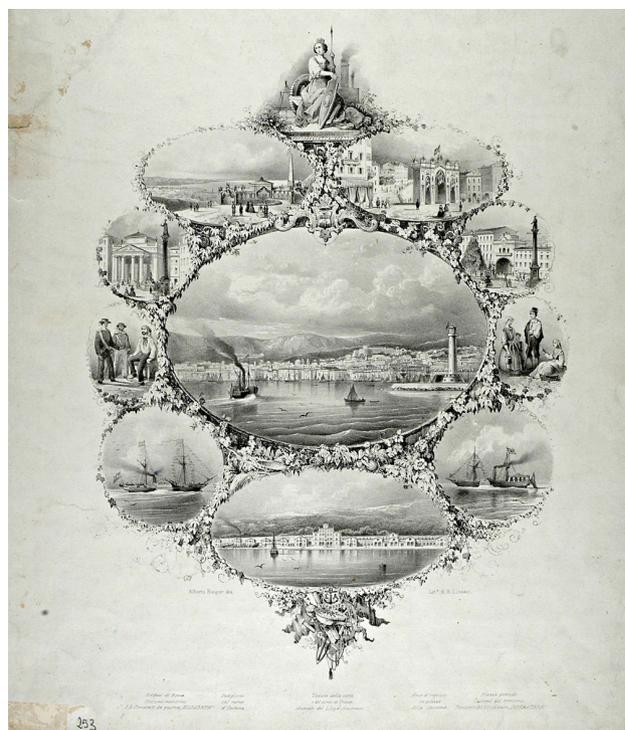


Fig. 15. Alberto Rieger, frontespizio di *Situazione e vedute principali dell'I.R. strada ferrata da Trieste a Nabresina*, 1857.

Figg. 16-18. Alberto Rieger, *Trieste*, 1856.



basandosi su fotografie dal vero di Emilio Maza.

Il giorno di inaugurazione della ferrovia è peraltro documentato dalla litografia di Alberto Rieger *In commemorazione della solenne apertura della ferrovia in Trieste alla presenza di S.M.I.R.A. Francesco Giuseppe il dì 27 luglio 1857* (De Farolfi 1994, n. 623) che Linassi pubblicò nel 1857.

I bacini di carenaggio del Lloyd compaiono in due litografie di Alberto Rieger: *Nuovo Arsenale del Lloyd: Costruzione del bacino di carenaggio* (De Farolfi 1994, n. 730) edita sfusa nel 1856 e *Ansicht des Vereinigten Slip und Trockendocks im neuen Arsenale des oester. Lloyd in Triest* (n. 618) proveniente dalla cartella *Am Tage der Eröffnung*

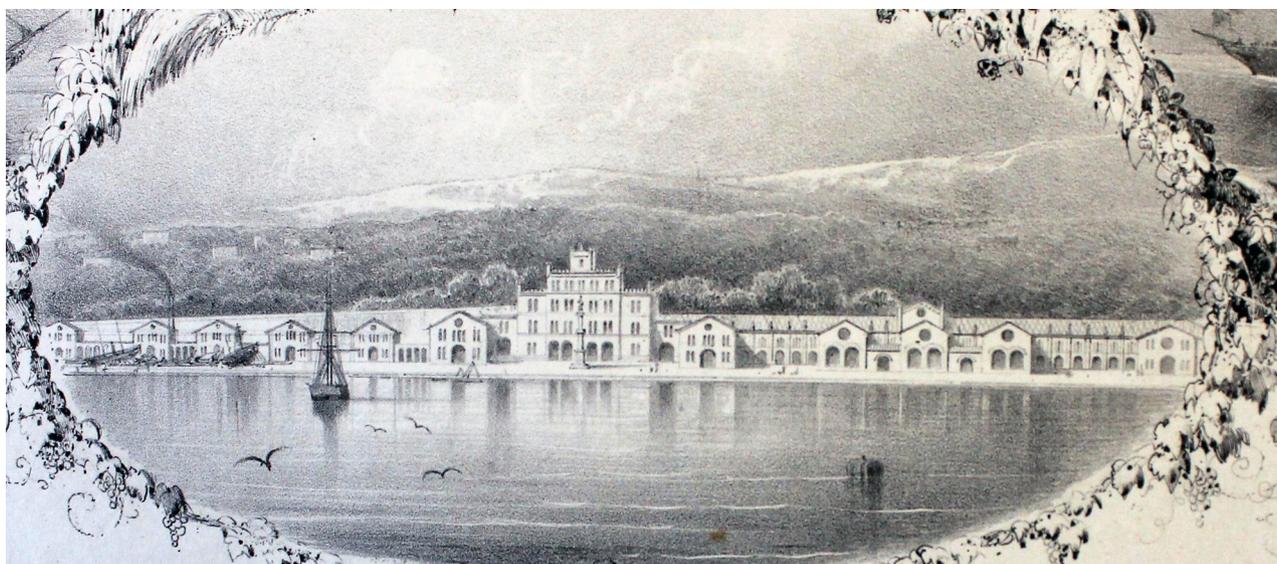


Fig. 19. Alberto Rieger, *Trieste*, 1856.

*der Eisenbahn von Wien nach Triest*⁵⁴ pubblicata da Linassi nel 1857.

L'intero edificio dell'**Arsenale** è invece ben visibile in uno dei 10 riquadri della litografia (De Farolfi 1994, n. 712) proveniente dallo stabilimento Linassi e pubblicata sull'«Osservatore Triestino» del 21 novembre 1856; l'insieme di immagini, vedute, imbarcazioni e costumi del territorio triestino accompagnava un testo inerente la visita delle Loro Maestà a Trieste (figg. 16-19).

Ancora una volta l'**Arsenale** (assieme al Ferdinando e ad uno scorcio di Sant'Andrea, Barcola, Duino, San Servolo, Pirano e Miramare) è visibile nel riquadro in alto a destra della litografia (De Farolfi 1994, n. 504) creata presso Linassi ma di proprietà dell'editore Michele Scabar o nell'invito⁵⁵ ai festeggiamenti in occasione dell'Assemblea generale delle amministrazioni ferroviarie tedesche, svoltasi a Trieste dal 13 al 16 settembre 1858.

Il **bagno galleggiante Maria** fu promosso attraverso la litografia *Stabilimento balneario Maria*



Fig. 20. Alberto Rieger, *Stabilimento Balneario Maria*.

(De Farolfi 1994, n. 596; fig. 20) immagine edita da Linassi nel 1858 che immortalava l'imponente edificio galleggiante dalle architetture di ispirazione classica costruito nel 1858 presso le officine Strudthoff su disegno dell'ingegner Lorenzo Furian.⁵⁶

Attraccato nel centro del porto di fronte all'Hotel de la Ville,⁵⁷ lo stabilimento permetteva a duecento

54 Cartella stampata dal Lloyd Austriaco in occasione dell'apertura della Ferrovia Meridionale (cfr. De Farolfi 1994, n. 470).

55 *Einladung zu sämtlichen festlichkeiten bei gelegenheit der generalversammlung des vereins deutscher eisenbahnverwaltungen in Triest* realizzato presso Linassi su disegno di Alberto Rieger nel 1858 (cfr. De Farolfi 1994, n. 127).

56 Su progetto dello stesso ingegnere sorse uno stabilimento analogo a Portorose ed anch'esso fu immortalato da Alberto Rieger per lo stabilimento litografico Linassi nella litografia dal titolo *Bagno marittimo e villeggiatura di S. Lorenzo in Porto-Rose* (De Farolfi 1994, n. 599).

57 All'edificio, sorto nel 1839 su progetto di Giovanni Degasperi, Alberto Rieger dedicò due litografie: *Trieste / Hotel de la Ville et*

persone di bagnarsi contemporaneamente, era dotata di cento camerini, di una caffetteria e di due piscine: una per gli uomini, l'altra per le donne ed i bambini. Alla tavola era allegata una planimetria della struttura ed un breve testo (De Farolfi 1994, n. 1150).

6 Vedute di Trieste

Il nucleo più significativo della produzione litografica dei Rieger, è indubbiamente quello legato alla rappresentazione della città di Trieste.

A Giuseppe Rieger si deve la partecipazione a due serie di stampe: la prima, *Vedute di Trieste*, pubblicata dall'editore G. Mollo tra il 1834 ed il 1836, comprendeva 20 stampe litografate a Venezia presso Deyé sulla base di disegni di Nicolò Pertsch, Giuseppe Rieger e Tommaso Viola. Le 4 tavole tratte da disegni di Rieger immortalano *Il Molo San Carlo* (De Farolfi 1994, n. 103), una *Veduta dal Lazzaretto vecchio verso la città* (n. 111), il *Nuovo bastione al Lazzaretto Nuovo* (n. 114) e una *Veduta della tettoia verso la città* (n. 116).

Specie nelle prime tre scene citate è preponderante la presenza di imbarcazioni, le quali, unitamente alle sue già citate burrasche, svelano una predisposizione di Rieger per questo soggetto.

Le seconda serie di 6 piccole vedute (108 × 153 mm), tutte di opera di Giuseppe Rieger, fu invece eseguita presso la litografia Linassi, probabilmente nel 1841, come suggerirebbe l'inserimento di tale data sulla vela di un'imbarcazione presente nella seconda stampa della serie (De Farolfi 1994, nn. 720-725) che comprende: la *Strada al Boschetto*, *Servola* (fig. 21), *il Boschetto*, *il Molo S. Carlo* (fig. 22), *S. Bartolomeo* (fig. 23) ed *Il Cacciatore*.

Le piccole figure presenti nelle singole scene ricordano molto quelle inserite nelle rappresentazioni de *La grotta di Adelsberg* e, come in quel caso, oltre ad animare la scena contribuiscono a suggerire una scala di riferimento.

Le rimanenti rappresentazioni cittadine sono pubblicazioni sciolte che perlopiù cercano di fornire una visione d'insieme della città colta da strategici punti di osservazione.

La rappresentazione più celebre e riprodotta è senza dubbio *Trieste a volo d'uccello* il cui prototipo

Riva Carciotti, prodotto dalla litografia Coen (De Farolfi 1994, n. 612), e *Hotel de la Ville Trieste*, edita da Linassi e gemella della *Vue prise de l'Hotel* (De Farolfi 1994, nn. 1133 e 1132).

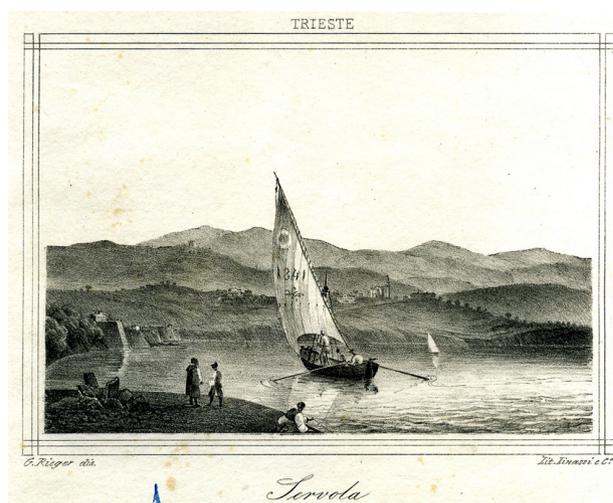


Fig. 21. Giuseppe Rieger, *Servola*.

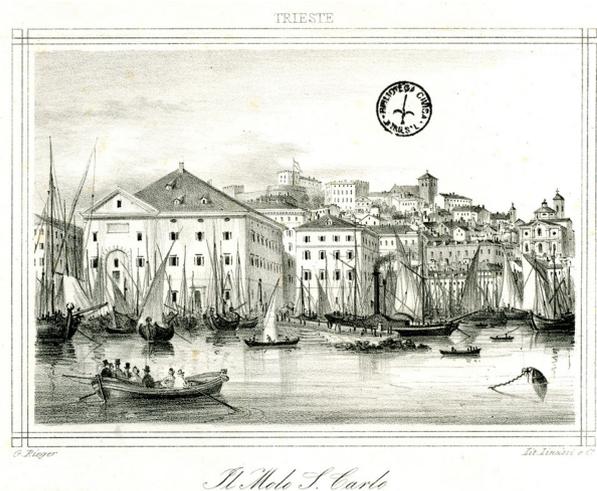


Fig. 22. Giuseppe Rieger, *Il Molo San Carlo*.



Fig. 23. Giuseppe Rieger, *San Bartolomeo* (part.).

figurativo si deve alla mano di Alberto Rieger; oltre al noto esemplare eseguito per il barone Pasquale Revoltella⁵⁸ (fig. 24), esistono numerose varianti che differiscono in alcuni dettagli compositivi, nelle dimensioni e nella coloritura.⁵⁹

Trieste colta dal mare compare in due panorami (De Farolfi 1994, nn. 301 e 594) di Alberto Rieger a sviluppo fortemente orizzontale (che differiscono tra loro, oltre che per la posizione delle numerose imbarcazioni, per la presenza in uno di essi dello Stabilimento balneario Maria cui già si è fatto cenno) e in una veduta di Giuseppe Rieger dal generico titolo *Trieste* (n. 690).

Dall'esterno dell'antico mandracchio è immaginata la ricostruzione storica⁶⁰ di Alberto Rieger dal titolo *Triest im XVI Jahrhundert* (De Farolfi 1994, n. 616), eseguita nel 1857 e litografata da V. Stranski, mentre lo specchio di mare antistante la lanterna è il punto di vista scelto da Giuseppe per un ignoto dipinto da cui Jg. Sonntag trasse il disegno per la litografia *Trieste dalla parte del mare col fanale* (n. 592) edita da G. Mollo.

Analoga impostazione presenta la litografia *Trieste* (De Farolfi 1994, n. 361) recante la generica didascalia «Rieger dis.», a mio parere attribuibile ad Alberto Rieger.

Punti di vista diametralmente opposti, il primo sempre dal mare, il secondo da Cattinara, presentano i due panorami cromolitografici fortemente allungati che Giuseppe eseguì presso Linassi per conto dell'editore G.A. Habnit.⁶¹

Non solo Cattinara, ma altre vette dell'altipiano furono scelte quali punti di osservazione da Alberto per *Campagna Stettner mit der aussicht auf Triest* (De Farolfi 1994, n. 797)⁶² e da Giuseppe per *Trieste e i suoi dintorni preso a volo di uccello* (n. 714), *Trieste da Contovello* (n. 796), *Trieste* (n. 362)⁶³ e per il

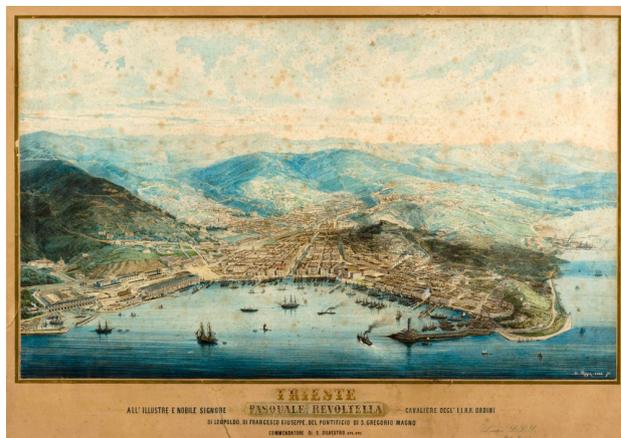


Fig. 24. Alberto Rieger, *Trieste a volo d'uccello*, Trieste, Civico Museo Revoltella.



Fig. 25. Giuseppe Rieger, *Il gioco delle bocce*, Trieste, Sistema Museale d'Ateneo.

58 La cromolitografia reca in calce la seguente dedica: *All' Illustre e nobile Signore Pasquale Revoltella Cavaliere degli II.RR. Ordini di Leopoldo, di Francesco Giuseppe, del Pontificio di San Gregorio Magno, Commendatore di S. Silvestro ecc. ecc. Protettore distinto delle arti belle* (De Farolfi 1994, n. 298).

59 La litografia più simile alla primigenia è quella eseguita a tre colori presso Colombo Coen (De Farolfi 1994, n. 1034), una variante che si caratterizza per l'intenso addensamento di navi nelle banchine cittadine fu invece litografata da Linassi e commercializzata sia dall'editore V. Czerwinski e figlio (n. 341), sia da A.C. Rossi (n. 717).

60 Una ricostruzione storica fantasiosa ad opera di Alberto Rieger è *L'arena di Trieste nel VI secolo*, disegno del 1863 di proprietà dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste riprodotto in «Rivista Mensile della Città di Trieste», anno 1934, n. 2, p. 26.

61 Giuseppe Antonio Habnit, editore e libraio, fu attivo a Trieste, al n. 702 del Corso, tra il 1840 e il 1859 circa.

62 Dalla stessa zona, ma rivolgendosi verso l'entroterra, Alberto realizzò presso il medesimo stabilimento litografico, G. Malovich, la litografia *Campagna Stettner nächst Triest* (De Farolfi 1994, n. 750).

63 La veduta è realizzata dalla 'stanga' di strada nuova per Opicina, via dalla quale nel 1836 Giuseppe realizzò il dipinto *Veduta di Trieste dal monte di Opchina*, di proprietà dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste (Ruaro Loseri 1994, p. 31). Dal dipinto in

dipinto *Il gioco delle bocce*⁶⁴ (fig. 25), patrimonio del Sistema Museale d'Ateneo dell'Università di Trieste.

Da Miramare infine è stata realizzata la tempera su carta *Veduta di Trieste da Miramare* dei Civici Musei di Storia ed Arte (275 × 600 mm, n. inv 2/111).

Il Castello di Miramare è il soggetto di svariate rappresentazioni di mano di Alberto Rieger tra cui una serie di almeno quattro litografie dal titolo *Miramare* (De Farolfi 1994, nn. 192, 196, 823 e 960/1) che differiscono tra loro per alcuni dettagli compositivi, specie nella area sinistra della scena. Quello che potrebbe essere stato il disegno preparatorio (fig. 26) di una di tali litografie (fig. 27) si conserva nel Sistema Museale d'Ateneo dell'Università di Trieste.⁶⁵

Vi sono quindi due acquerelli custoditi presso il deposito del Museo storico del Castello di Miramare dal titolo *Schloss Miramar*⁶⁶ e *Il Castello di Miramar in costruzione*⁶⁷ che documentano le fasi di progettazione e costruzione dell'edificio e testimoniano la collaborazione di Alberto Rieger con l'architetto Junker con il quale, già nel 1855, aveva realizzato la cartella *Skizzen aus dem projekte der Wasserleitung für Triest*.

Un'ultima animata rappresentazione del castello, attribuita ad Alberto Rieger e già citata tra le rappresentazioni di carattere storico, è costituita dall'olio su tela del 1864 raffigurante la *Partenza di Massimiliano e Carlotta per il Messico*.⁶⁸

Durante gli anni di permanenza a Trieste, erano amici dell'arciduca Massimiliano sia Nicolò Bottacin⁶⁹ che il barone Pasquale Revoltella, figure che,



Fig. 26. Alberto Rieger, *Miramare*, Trieste, Sistema Museale d'Ateneo.



Fig. 27. Alberto Rieger, *Miramare*.

questione (una tempera su carta, 780 × 1034 mm) fu ricavata la litografia, disegnata da Jg. Sonntag, *Trieste dalla strada di Opschina* (De Farolfi 1994, n. 349).

64 L'olio su tela, che misura 40 × 60,5 cm, fa parte del lascito Antonio Fonda Savio (cfr. Paris 2013, p. 221, inv. n. C0014).

65 Trattasi di un disegno su carta acquerellato di 15,5 × 24,3 cm (Paris 2013, p. 240, inv. n. Ve007) similissimo ad una litografia eseguita presso Linassi nel 1860 (De Farolfi 1994, n. 192). Nella litografia però il margine sinistro è più esteso e sul molo a destra compaiono, assenti dal disegno, la famosa sfinge in granito rosa e tre figure umane.

66 Trattasi di un acquerello su carta, 47 × 57 cm, contenuto in una sontuosa cartella di progetti architettonici di Carl Junker e Peter Wietz, disegnati da Albert Rieger nel 1856 (Ruaro Loseri 1986, p. 138, n. 88, e p. 206, scheda V.32, e Fabiani 1984, p. 135). A questa cartella contenente 12 tavole ne è accostabile una analoga, coeva ed eseguita dagli stessi autori, intitolata *Wila Miramar bei Trieste*; essa contiene 8 stampe a colori di 440 × 550 mm tra cui due belle vedute d'insieme del castello: *Ansicht des Schlosses von der See* ed *Ansicht des Schlosses vom Hafen* (Ruaro Loseri 1986, p. 138, n. 88, e p. 206, scheda V.32).

67 Trattasi di un acquerello su carta, 37 × 47 cm (inv. n. AB55034), recante in calce la didascalia *Miramare im November 1857* (Ruaro Loseri 1986, p. 138, n. 84, p. 204, scheda V.22, e Fabiani 2005, p. 186, n. 537).

68 Trattasi di un olio su tela, 72 × 110 cm custodito presso i depositi del Museo storico del Castello di Miramare (Fabiani 2005, p. 186, n. 538).

69 Per una biografia del personaggio, Carcassone 1877. Per un particolare riferimento agli anni di sua permanenza a Trieste tra il 1839 ed il 1866 e per i dettagli della sua amicizia con l'arciduca Massimiliano, si veda Gasparini 1954.



Fig. 28. Alberto Rieger, *Prospetto generale*, Padova, Museo Bottacin, 1866.



Fig. 29. Alberto Rieger, *L'abitazione*, Padova, Museo Bottacin, 1866.



Fig. 30. Alberto Rieger, *La parte svizzera*, Padova, Museo Bottacin, 1866.



Fig. 31. Alberto Rieger, *La rovina*, Padova, Museo Bottacin, 1866.

forse proprio tramite l'arciduca, divennero committenti di Alberto Rieger.

Per il primo eseguì un album di 5 acquerelli⁷⁰ (figg. 28-32) raffiguranti l'ampio parco situato nella Valle di San Giovanni che accoglieva «una casa svizzera, ed altra a foggia Tirolese contenente un piccolo museo di storia naturale e d'antiquaria, un lago e varj giochi d'acqua» (Formiggini, Kandler, Revoltella, Scrinzi 1858, pp. 73-74) ed ospitava

⁷⁰ I 5 acquerelli (*Prospetto generale*, *L'abitazione*, *La parte svizzera*, *La rovina*, *Il Castello al cacciatore* noto come *torre romantica*), che compaiono citati come proprietà di Bottacin sin dal 1870 (*Catalogo* 1870, p. 3, nn. 5-6 e 8-10), sono oggi esposti presso il Museo Bottacin di Padova che gentilmente ringrazio per la concessione dell'utilizzo delle immagini.



Fig. 32. Alberto Rieger, *Il Castello al cacciatore*, Padova, Museo Bottacin, 1866.

serre stipate di piante esotiche, decine e decine di specie di rose e di camelie.

Tale rigoglioso parco, munito di una villa-castello di foggia medievale progettata dal ticinese Giuseppe Bernardi, suscitò l'interesse di Massimiliano che vi si recò personalmente nel 1854 traendone preziosi spunti per la progettazione del parco di Miramare.

In competizione con il «paradiso botanico» di Bottacin, come ha avuto modo di illustrare Francesca Venuto nel suo esaustivo studio sui giardini del Friuli Venezia Giulia (1991, pp. 331-336), entrò la villa extraurbana del barone Pasquale Revoltella, la quale compare in una serie di acquerelli⁷¹ sempre di Alberto Rieger di proprietà del Museo Revoltella di Trieste.

Un'ultima serie di acquerelli eseguita da Alberto Rieger nel 1868 e donata da un gruppo di triestini in occasione delle nozze di re Umberto di Savoia con la regina Margherita conferma il livello di importanza e notorietà assunto dall'artista in quel decennio.

Il nucleo originario, che comprendeva dodici acquerelli eseguiti da Alberto Rieger e Giuseppe Gatteri, passò da Casa Savoia al conte Abiel Bethel Revelli di Beaumont, il quale nel 1926 li vendette al torinese Mario Bianchi. Da questi pervennero ad Edoardo Bachi per giungere infine nelle collezioni della Stock S.p.a.

Nel 1952 una delle vedute triestine fu donata a Winston Churchill (si conserva tuttora nella sua casa-museo, la Chartwell Mansion di Westerham), rimasero quindi 11⁷² acquerelli di recente (24 ottobre 2008) passati all'asta presso la Casa d'Aste triestina Stadion.

7 Conclusioni

Il variegato *corpus* fin qui considerato è lungi dall'essere esaustivo, ma pare sufficiente per affer-

mare la centralità ed importanza che tra il 1840 ed il 1870 assunsero Giuseppe ed Alberto Rieger. Essi si dedicarono a quella che allora era la tecnica artistica di maggior diffusione, la litografia, che proprio nel 1840, con l'introduzione delle lastre di zinco al posto di quelle di pietra, divenne lo strumento di rappresentazione più immediato. A questa subentrò gradualmente la fotografia cui, come si è accennato, Alberto ed il fratello Carlo si dedicarono almeno dal 1864.

Nel 1870 Alberto lasciò Trieste per Vienna, il padre Giuseppe morirà tredici anni dopo, nel 1883, mentre ormai in città andava affermandosi una nuova generazione di artisti triestini di nascita e veneziani prima, monacensi poi di formazione.

Bibliografia

- Amodeo, L. (1951). *I pittori Giuseppe Gatteri padre e Lorenzo Scarabellotto*. Trieste: Editrice Università di Trieste.
- Atti della esposizione agricola, industriale e di belle arti in Trieste nel settembre 1871* (1872). Trieste: Tipografia Apollonio e Caprin.
- Basilio, O. (1934). «Saggio di storia del collezionismo triestino». *Archeografo Triestino*, s. III, 19 (47), pp. 159-229.
- Benedetti, A. (1969). «Le prime Mostre d'Arte a Trieste». *Pagine Istriane*, s. IV, 19 (26), pp. 19-42.
- Benedetti, A. (1972). «La seconda serie di esposizioni d'arte a Trieste». *Pagine Istriane*, s. IV, 30 (33), pp. 3-34.
- Bénézit (1976). *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Nouvelle éd. entièrement refondue, revue et corrigée sous la direction des héritiers de E. Bénézit. T. 8. *O'Keefe-Robbia*. Paris: Grund.

71 I sette acquerelli oggi sciolti, ma un tempo rilegati nella cartella recante una dedica *All'illustrissimo Signor Cavaliere Pasquale Revoltella protettore distinto di Belle Arti*, furono eseguiti nel 1865. Rappresentano lo *Chalet di Villa Revoltella*, lo *Stabilimento tecnico triestino*, il *cantiere di San Rocco*, il *Palazzo Revoltella*, l'*Altare a Maria Vergine delle Grazie nella chiesa di S. M. Maggiore a Trieste*, la *Chiesa di San Pasquale* ed il *Ferdinando* e sono integralmente riprodotti in Masau Dan 1996, pp. 52, 59, 67, 345, 372, 406 e 433.

72 Il nucleo comprendeva quattro soggetti storici a firma di Gatteri (*Combattenti Triestini*, *L'aratro romano traccia il solco*, *Magnificenza di Casa Savoia*, *Episodio di Casa Savoia*), sette vedute eseguite da Rieger (*Piazza Grande*, *Trieste vista dall'alto*, *La Riva Carciotti* e *l'Hotel de la Ville*, *Il Tergesteo* e *Piazza della Borsa*, *La Cattedrale di San Giusto*, *Il Teatro Comunale*) ed un acquerello recante la firma di entrambi (*Folla festante davanti alla Chiesa di S. Antonio nuovo*). Per una riproduzione dell'intero *corpus* si rimanda al *Catalogo d'Asta Stadion* del 24 ottobre 2008, lotti 244-254; per le vedute ad opera di Alberto Rieger cfr. De Farolfi 1980.

- Carcassone, A. (1877). *Cenni intorno alla vita di Nicola Bottacin*. Trieste: Tipografia del Lloyd Austro-Ungarico.
- Caronia, A.; et al. (2006). *Il Friuli Venezia Giulia: Enciclopedia tematica*. Vol. 8. *Arte e Letteratura*. Milano: Touring Club Italiano.
- Catalogo delle opere esposte dalla Società triestina di Belle Arti* (1840). Trieste: Tipografia Marenigh.
- Catalogo delle opere esposte dalla Società triestina di Belle Arti* (1841). Trieste: Tipografia Weis.
- Catalogo delle opere esposte dalla Società triestina di Belle Arti* (1842). Trieste: Tipografia Weis.
- Catalogo delle opere esposte dalla Società triestina di Belle Arti* (1843). Trieste: Tipografia Weis.
- Catalogo delle opere esposte dalla Società triestina di Belle Arti* (1844). Trieste: Tipografia Weis.
- Catalogo delle opere esposte dalla Società triestina di Belle Arti* (1846). Trieste: I. Papsch & C. Tip. del Lloyd Austriaco.
- Catalogo delle opere esposte dalla Società triestina di Belle Arti* (1847). Trieste: I. Papsch & C. Tip. del Lloyd Austriaco.
- Catalogo della Esposizione di Belle Arti nell'Edificio della Borsa nell'autunno 1864* (1864). Trieste: Tip. del Lloyd Austriaco.
- Catalogo di oggetti d'arte di proprietà del Cav. Nicolò Bottacin* (1870). Padova: Tipografia L. Penada.
- Catalogo degli oggetti d'arte costituenti la quarta esposizione attivata dalla Società di Belle Arti in Trieste nell'Ottobre 1872* (1872). Trieste: Tipografia del Lloyd Austriaco.
- Catalogo degli oggetti d'arte costituenti la dodicesima esposizione attivata dalla Società di Belle Arti in Trieste nel novembre 1880* (1880). Trieste: Tipografia del Lloyd Austro-ungarico.
- Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla prima esposizione del Circolo Artistico di Trieste nell'ottobre e Novembre 1890* (1890). Trieste: Stabilimento artistico tipografico G. Caprin.
- «Circolo Artistico» (1886). *Il Piccolo*, 1562, 19 aprile.
- Crusvar, L. (1979). «Note sul collezionismo triestino». *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 3, pp. 85-109.
- Dall'Ongaro, F. (1838). «Di alcuni artisti triestini». *La Favilla*, 17, 25 novembre.
- De Farolfi, F. (1980). *Una preziosa Trieste in una inedita raccolta di acquerelli*. Trieste: Lloyd Adriatico Assicurazioni.
- De Farolfi, F. (1994). *Catalogo delle stampe triestine dal XVII al XIX secolo*. Trieste: Edizioni Parnaso.
- De Szombathely, Gabrio (1994). *Un itinerario di 2000 anni nella storia di Trieste*. Trieste: Edizioni Italo Svevo.
- «Esposizione di Belle Arti nella società del Casino Schiller» (1863). *L'Osservatore Triestino*, 18 maggio.
- «Esposizione di Belle Arti nella grande sala dell'edificio di Borsa di Trieste» (1864). *L'Osservatore Triestino*, 31 ottobre.
- «Esposizione di Belle Arti nell'edificio della Borsa» (1865). *L'Osservatore Triestino*, 4 novembre.
- «Esposizione mondiale di Vienna» (1873). *Il Progresso politico economico letterario*, 30 maggio.
- «Esposizione di Belle Arti» (1874). *Il Cittadino*, 8 febbraio.
- «L'Esposizione al Circolo Artistico: Note d'un reporter profano» (1886). *L'Alabarda Triestina*, 17 giugno.
- Fabiani, Rossella (1984). «Appunti e note sulla costruzione del castello di Miramare». *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 7, pp. 135-143.
- Fabiani, Rossella (2005). *Il Museo storico del Castello di Miramare*. Vicenza: Terra Ferma.
- Ferdinand I und Maria Anna Carolina im Küstenlande im September 1844* (1845). Trieste: Papsch & C. Buchdruckerei des Österreichischen Lloyd.
- Formiggini, Saul; Kandler, Pietro; Revoltella Pasquale; Scrinzi Giovan Battista (per cura di) (1858). *Tre giorni a Trieste*. Trieste: Tipografia del Lloyd Austriaco.
- Gasparini, Lina (1933). «Natale Schiavoni a Trieste». *La Porta Orientale*, 3 (10), pp. 660-671.
- Gasparini, Lina (1954). «Ricordi Triestini di Nicolò Bottacin». *La Porta Orientale*, 24 (5-6), pp. 201-219.
- Gerolami, Giovanni (1958). «La sezione Culturale del Lloyd Triestino». *Umana: Rivista di politica e di cultura*, 7 (1-8), pp. 115-116.
- «Giuseppe Rieger» (1877). *Il Cittadino*, 122, 25 maggio.
- Kozličić, Mithad (1998). «Giuseppe Rieger ed i suoi panorami della Dalmazia». *Atti del Centro Ricerche Storiche di Rovigno*, 28, pp. 287-356.
- Levi, Donata (1985). «Strutture espositive a Trieste dal 1829 al 1847». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa: Classe di lettere e Filosofia*, s. III, 15 (1), pp. 232-301.
- Löwenthal, Jakob (1840). *Der Istrianer Kreis oder die Halbinsel Istrien und die Inseln des Quarnero: Mit einer topographischen Karte und fünf Chromolithographien nach Originalzeichnungen von J. Rieger; und einer Uebersicht der ökonomischen*

- Pflanzen in Istrien von Dr. B. Biasoletto, Director des botanischen Gartens in Triest.* Wien: H.F. Müller.
- Martelli, Claudio H. (1996). *Dizionario degli artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia.* Trieste: Hammerle.
- Masau Dan, Maria (a cura di) (1994). *Punti di vista: Il paesaggio dalle collezioni del Revoltella alla cultura contemporanea.* Mariano del Friuli: Edizioni della Laguna.
- Masau Dan, Maria (a cura di) (1996). *Pasquale Revoltella 1795-1869: Sogno e consapevolezza del cosmopolitismo triestino = Catalogo della mostra* (Civico Museo Revoltella, Trieste, marzo-giugno 1996). Tavagnacco: Arti Grafiche Friulane.
- Masau Dan, Maria (a cura di) (2004). *Il Museo Revoltella di Trieste.* Vicenza: Terra Ferma.
- Negrelli, Giorgio (1978). «Una rivista borghese nell'Austria metternichiana». *Rassegna storica del Risorgimento*, 45 (3), pp. 271-285.
- Negrelli, Giorgio (1985). *La Favilla (1836-1846): Pagine scelte tratte dalla rivista.* Udine: Dal Bianco.
- Negrelli, Giorgio (2012). «Idee di 'nazione' nella Trieste Asburgica». *Clio: Rivista trimestrale di studi storici*. 48 (4), pp. 543-562.
- Paris, Laura (2012). «Alcune vedute delle Antichità di Pola di Anton August Tischbein». *AFAT*, 31, pp. 303-321.
- Paris, Laura (2013). «La sezione iconografica del lascito Antonio Fonda Savio nel sistema museale dell'Ateneo triestino». *Archeografo Triestino*, s. IV, 73, pp. 195-263.
- Pavanello, Giuseppe; Craievich, Alberto; D'Anza Daniele (2011). *Giuseppe Bernardino Bison.* Trieste: Fondazione CRTrieste.
- Quinzi, Alessandro (2011). *Giuseppe Tominz.* Trieste: Fondazione CRTrieste.
- Ragguaglio sui risultamenti della società triestina di belle arti durante l'anno quinto (1844).* Trieste: I. Papsch & C. Tip. del Lloyd Austriaco.
- Ragguaglio sui risultamenti della società triestina di belle arti durante l'anno sesto (1845).* Trieste: I. Papsch & C. Tip. del Lloyd Austriaco.
- Rieger, Alberto [1861]. *La grotta di Corniale.* Trieste: Tipografia C. Coen.
- Rieger, Gius. e Alb.o (1860). *La grotta di Adelsberg.* Trieste: Tipografia Carlo Luigi Tedeschi.
- Ruaro Loseri, Laura (1986). *Massimiliano da Trieste al Messico = Catalogo della mostra promossa dalla Provincia di Trieste.* Trieste: LINT.
- Ruaro Loseri, Laura (1993). *Ritratti a Trieste.* Prefazione di Eugenio Coppola di Canzano. Roma: Editalia.
- Ruaro Loseri, Laura (1994). *Il paesaggio nella pittura triestina.* Prefazione di Eugenio Coppola di Canzano. Roma: Editalia.
- Ruaro Loseri, Laura (1995). *La natura morta nella pittura triestina.* Prefazione di Antoine Bernheim. Trieste: Assicurazioni Generali.
- Ruaro Loseri, Laura (1996). *Scene storiche nella pittura triestina.* Prefazione di Antoine Bernheim. Trieste: Assicurazioni Generali.
- Ruaro Loseri, Laura (1997). *Marine, Carso e dipinti di montagna nella pittura triestina.* Prefazione di Antoine Bernheim. Trieste: Assicurazioni Generali.
- Rugliano, Anna Rosa [1983]. «L'arte litografica nell'Ottocento triestino». In: Lipott, Ezio (a cura di). *Da Gutenberg alla fotocomposizione: Appunti per una storia dell'arte tipografica triestina.* [Trieste]: Omnia Press, pp. 201-218.
- Schneider, Marijana (1968). *Vedute XIX stoljeća u grafici.* Zagreb: Povijesni muzej Hrvatski.
- Shaw, Trevor (2008). *Foreign travellers in the Slovene Karst: 1486-1900.* Ljubljana, Založba ZRC.
- Shaw, Trevor; Čuk, Alenka (2011). «Images of Postojnska Jama (Slovenia) before 1914». *Atti e Memorie della Commissione Grotte «Eugenio Boegan»*, 43, pp. 67-84.
- Shaw, Trevor; Čuk, Alenka (2012). *Slovene caves & Karst pictured 1545-1914.* Ljubljana: Založba ZRC.
- Somma, Fabrizio (1995). «L'editoria imprenditoriale a Trieste tra Settecento e Ottocento». In: Del Fabbro Caracoglia, Bruna; Somma, Fabrizio. *Trieste: Appunti di viaggio: La città nelle stampe ottocentesche della collezione Davia, nelle descrizioni di viaggiatori eccellenti e nelle guide del tempo.* Gorizia: Cassa di Risparmio, pp. 20-21.
- Sorrentino, S. (1997). *Lorenzo Scarabelotto: Scenografie vedute decorazioni.* Trieste: Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste.
- Stok, A. (a cura di) (2000). *Grotte e arte: Sezione della mostra speleologica Timavo arcano = Catalogo della mostra* (Civico Acquario Marino di Trieste, 31 ottobre - 26 novembre 2000). Trieste: Civici Musei Scientifici.
- Thieme, Ulrich; Becker, Felix (1934). *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.* B. 28: Ramsden-Rosa. Leipzig: E.A. Seeman.
- Trippini, Sergio [2010]. *Catalogo 1 - 2010.* S.n.t.

- «Uno sguardo alla Esposizione Triestina di Belle Arti» (1873). *L'Arte: Rassegna di teatri, belle arti e letteratura*, 26, 13 settembre.
- Venuto, Francesca (1991). *Giardini del Friuli Venezia Giulia: Arte e storia*. Fiume Veneto: GEAP, 1991.
- Verri (1873). «Esposizione triestina di belle arti». *Il Progresso politico economico letterario*, 134, 22 maggio.
- Wostry, Carlo (1934). *Storia del Circolo Artistico di Trieste*. Udine: La Panarie.
- Zanni, Nicoletta (2002). «Le arti figurative». In: Finzi, Roberto; Magris, Claudio; Miccoli, Giovanni (a cura di), *Storia d'Italia: Le regioni dall'unità a oggi: Il Friuli Venezia Giulia*. Torino: Einaudi, pp. 1253-1268.

Le acquisizioni venete del vescovo Strossmayer

Iva Pasini Tržec
Ljerka Dulibić

traduzione dal croato di Jasenka Gudelj e Giuseppe Bonaccorso

Abstract The collecting activity of Bishop Josip Juraj Strossmayer (1815-1905), whose donation of Renaissance and Baroque paintings forms a nucleus of today's Gallery of Old Masters of the Croatian Academy of Sciences and Arts, is the object of a research based on the archival sources, primarily the abundant correspondence of the Bishop and his intermediaries for the painting acquisitions. Apart in Rome, Bishop had a permanent agent only in Venice, the Rijeka painter Giovanni Simonetti (1817-1880). He did not only buy paintings for Bishop's collection, but was active as restorer, adviser and a Bishop's link to the circle of Venetian painters, restorers and connoisseurs, whose activities often spanned from collecting to art dealing as well. Although Bishop's Venetian acquisitions are not so good documented as his purchases in Rome, on the basis of the comparative analysis of available sources it is possible to reconstruct the procurement circumstances and the provenance of particular paintings.

Nell'operato di Josip Juraj Strossmayer (1815-1905),¹ vescovo di Bosnia e Srijem con sede a Đakovo, si riflettono quelle che, all'epoca del risveglio della coscienza nazionale in tutt'Europa, erano le tendenze di sviluppo generale della società moderna all'interno di un orizzonte culturale più ampio. La cultura e le arti furono riconosciute come gli elementi più incisivi dell'identità nazionale, mentre l'impegno delle singole persone si indirizzava all'organizzazione di iniziative culturali. Pur provenendo da un'area periferica dell'Europa sud-orientale, Strossmayer riuscì ad allacciare relazioni con i membri dell'élite politica e culturale europea della sua epoca, viaggiando molto e coltivando legami d'amicizia e di lavoro e favorendo gli scambi. La ricca corrispondenza di Strossmayer, quasi interamente conservata presso l'Archivio dell'Accademia Croata delle Scienze e delle Arti, consente di avere una conoscenza diretta della situazione sociopolitica del tempo, mostrando inoltre gli aspetti rilevanti dell'attività del vescovo in campo culturale e artistico. Per mezzo secolo il vescovo Strossmayer aiutò e sostenne senza posa lo sviluppo delle scienze e delle arti, fornendo i mezzi e creando le circostanze

per la fondazione di varie istituzioni di rilievo. Il suo lavoro in campo culturale era in linea con i motti «Con l'educazione verso la libertà» e «Per la fede e la patria». Fondò l'Accademia delle Scienze e delle Arti e l'Università di Zagabria, così come diverse altre istituzioni e associazioni, licei e sale di lettura popolari. Il vescovo favoriva lo sviluppo dell'attività editoriale, offriva borse di studio a giovani intellettuali e garantiva aiuti finanziari alle fondazioni educative e ai poveri. Guidato dagli stessi principi educativi illuministici, raccoglieva pitture rinascimentali e barocche europee nell'ottica di aprire la sua collezione al pubblico. La motivazione che lo spinse a fondare la Galleria che oggi porta il suo nome fu dal vescovo riassunta nella relazione che tenne in occasione dell'inaugurazione solenne del 1884: «Già con i primi acquisti di quei quadri e degli altri oggetti d'arte, notai che bisognava, per quanto possibile, raccoglierne di tutte le scuole, pensando che ciò potesse servire al popolo e alla gioventù che studiava» (Strossmayer 1884, p. 166).² Per i suoi meriti, il vescovo Strossmayer è a tutt'oggi considerato il più grande mecenate della storia e della cultura croata.

1 Josip Juraj Strossmayer (Osijek, 1815 - Đakovo, 1905) fu un personaggio centrale nella storia politica, sociale, ecclesiastica e culturale croata della seconda metà dell'Ottocento. Cfr. Draganović 1953.

2 Sulla formazione e lo sviluppo della Galleria Strossmayer si veda Dulibić, Pasini Tržec 2012a. Per una rassegna delle opere nella collezione si veda Dulibić, Pasini Tržec, Popovčak 2013.

L'attività collezionistica del vescovo è stata ultimamente oggetto di studi basati sulla ricerca sistematica delle fonti archivistiche, soprattutto per quanto riguarda la ricca corrispondenza che il vescovo intrattenne con intermediari e consiglieri per l'acquisto di opere d'arte.³ Il vescovo concentrò la propria attività di collezionista a Roma, dove i suoi agenti, nonostante egli disponesse di mezzi relativamente modesti e il mercato d'arte fosse ormai depauperato, riuscivano ad assicurargli opere di qualità.⁴ Oltre che a Roma, fin dal periodo iniziale in cui le acquisizioni erano più intense, Strossmayer (fig. 1) ebbe un agente fisso solo a Venezia, il pittore fiumano Giovanni Simonetti (1817-1880), che si era fermato nella città lagunare dopo gli studi all'Accademia di Belle Arti e lavorava come pittore e restauratore.⁵

Dopo aver raccolto informazioni su Simonetti attraverso i propri corrispondenti regolari, già nel 1865 Strossmayer espresse il desiderio di collaborare con lui: «Se Simonetti fosse veramente un bravo pittore, se fosse capace di far qualcosa di artistico, io lo vorrei da me per un anno. Avrebbe da me vitto e alloggio e 50 *forinte* al mese. Oppure, se volesse, potrebbe lavorare per me a pezzo. Sarei particolarmente contento se fosse un buon conoscitore delle pitture antiche e sapesse restaurarle come si deve. Di tali opere d'arte ne ho; e mi piacerebbe molto sapere di che mano sono e vorrei anche farle restaurare».⁶

Presto si stabilì che queste «pitture antiche», trovate da Strossmayer nella residenza vescovile a Đakovo, non avevano un valore tale «da impegnare qui un artista abile»,⁷ e la collaborazione tra Simo-



Fig. 1. Giovanni Simonetti, *Ritratto di Josip Juraj Strossmayer*, Zagabria, Galleria d'arte moderna (inv. no. MG-68).

netti e Strossmayer finì per interessare principalmente il campo degli acquisti e del restauro delle opere d'arte di nuova acquisizione.⁸

La prima spedizione effettuata da Simonetti a Strossmayer di cui si abbia documentazione partì da Venezia l'11 giugno 1866 e consisteva di «2 casse contenenti 3 quadri [...]. Una contiene l'Andrea Schiavone - La Sapienza che tiene un libro aperto a cui alcuni filosofi s'ispirano - La faccia della Sapienza con due profili uno a sinistra l'altro a destra, credo che accennino all'accortezza che ogni uomo sapiente deve avere in ogni dove. [fig. 2] Il Tiziano rappresenta - Le due età dell'uomo - l'infanzia espressa da due bambini che dormono, probabilmente un maschio e una femmina, e da un

3 Cfr. Dulibić, Pasini Tržec 2013; Pasini Tržec, Dulibić 2011b; Pasini Tržec, Dulibić 2010; Pasini Tržec, Dulibić 2008.

4 Cfr. Dulibić, Pasini Tržec 2012b; Dulibić, Pasini Tržec 2012c; Dulibić, Pasini Tržec 2012d.

5 Giovanni [Ivan] Simonetti (Fiume, 1817 - Venezia, 1880) studiò pittura all'Accademia di Venezia dal 1833 al 1841. Visse e lavorò a Venezia, Fiume e Trieste. Si distinse come ritrattista ad olio e acquarello specialmente per i ritratti in miniatura. Dipinse temi storici e sacri e scene di vita quotidiana, si occupò del restauro ed eseguì copie dai maestri del passato. Per approfondimenti su Simonetti si veda Vižintin 1965.

6 Josip Juraj Strossmayer a Ivan Vončina, 22 aprile 1865. Pubblicato in Vižintin 1965, lettera XVI, p. 85.

7 Josip Juraj Strossmayer a Ivan Vončina, Đakovo, 9 giugno 1865. Pubblicato in Vižintin 1965, lettera XVIII, p. 85.

8 Nell'Archivio dell'Accademia Croata delle Scienze e delle Arti (ACSA) si conservano 18 lettere di Giovanni Simonetti al vescovo Strossmayer scritte in lingua italiana. Queste lettere sono state integralmente pubblicate in Vižintin 1965. Le lettere contengono i dati sugli acquisti delle opere d'arte e sugli altri affari in cui Simonetti fece da intermediario per Strossmayer (per esempio, trovò i tagliapietra per la costruzione della chiesa madre del vescovato di Strossmayer a Đakovo e ne rimborsava le mogli in Italia). Gli acquisti delle opere d'arte di Simonetti vengono menzionati anche nel cosiddetto *Elenco di Strossmayer*, il primo inventario manoscritto della collezione di Strossmayer del 1868. (J.J. Strossmayer, *Popis slika, koje je preuz. g. Josip Juraj Strossmayer biskup bosansko-djakovački i sremski kupio i Jugoslavenskoj akademiji umjetnostij i znanostij u Zagrebu' poklonio*. Archivio ACSA, XI B / IV, 57 [scritti su opere d'arte]).



Fig. 2. Attribuito a Battista Franco detto Il Semolei, *Allegoria della Sapienza*, Zagabria, Galleria Strossmayer (inv. no. SG-221).

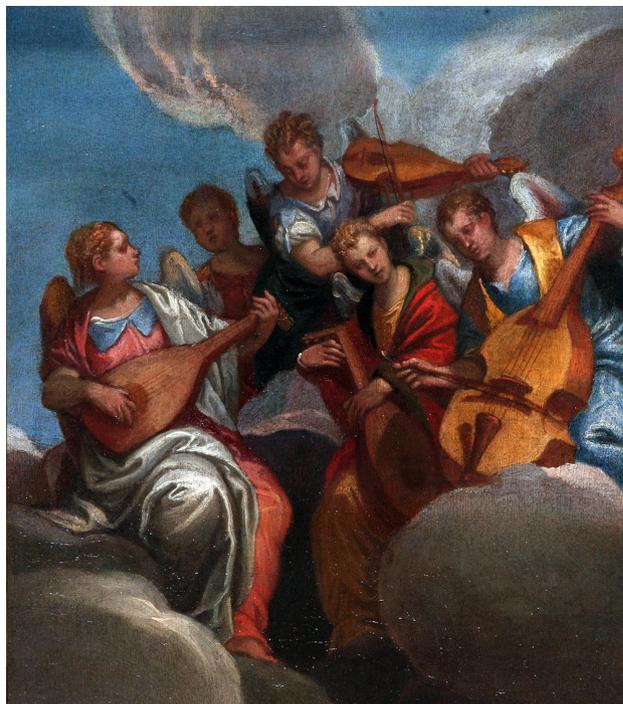


Fig. 4. Carlo (Carletto) Caliarì, *Angeli musicanti*, Zagabria, Galleria Strossmayer (inv. no. SG-227).



Fig. 3. Seguace di Tiziano, *Allegoria delle età dell'uomo*, Zagabria, Galleria Strossmayer (inv. no. SG-238).

amorino alato che scherza; e nel piano inferiore un vecchio che medita sulla morte sopra alcuni crani. [fig. 3] [...] Il terzo quadretto rappresenta 'una gloria d'angioletti' di Paolo Veronese; era la porticina del tabernacolo di San Bartolomeo a Vicenza [fig. 4]».⁹

L'ultima frase citata è una delle rare testimonianze che ci sia rimasta sulla collocazione originaria di un dipinto acquistato. La porta del tabernacolo della chiesa di San Bartolomeo a Vicenza fu dipinta da Carletto Caliarì, il figlio minore di Paolo Veronese.¹⁰ La descrizione più dettagliata del tabernacolo, in cui si precisa la disposizione dei dipinti e il loro contenuto iconografico, rimane quella di Marco Boschini nella sua guida di Vicenza:

Dietro il Tabernacolo, un quadrino con una Gloria d'Angeli, & più a basso, una portellina con Elia sotto il gionepro, dove l'Angelo somministra pa-

⁹ Giovanni Simonetti a Josip Juraj Strossmayer, Venezia, 14 giugno 1866. Pubblicato in *Vizintin* 1965, lettera XXII, p. 86.

¹⁰ «In S. Bartolomei di Vicenza sono anco di Carlo i portelli del tabernacolo» (Ridolfi 1648, p. 342). Ciò è ripetuto anche da Filippo Baldinucci (1817, p. 31).

ne, & acqua per cibarsi, sono tutte di Carletto Caliarì, figlio di gran Paolo Veronese. Nel fianco alla sinistra del detto Tabernacolo, si vede una gioia di Carletto Caliarì, ove sono rappresentate molte figure, che formano l'istoria della manna nel Deserto; come pure eravi nella parte destra un' altra gioia campagna, che rappresentava il Patriarca Abramo, che offeriva pane, e vino al gran Sacerdote Melchisedech, e questa da sacrilega mano fù rapita peccando esecrando. Sopra il detto vano vi è un quadrino con una Gloria d'Angeli, pure dello stesso Carletto. Segue nella facciata dello stesso Tabernacolo un quadrino, con lo Spirito Santo, e diversi Angeli, figure piccole; e sotto nella portella corrispondente a questa di dietro, vi si vedono gli Hebrei, che mangiano l'Agnello pascale festegianti, con bastoni nelle mani, opera pure dello stesso Carletto [Boschini 1676, pp. 88-89].

Nella descrizione di Boschini sono state riconosciute due pitture di angeli in gloria della Pinacoteca Civica di Vicenza,¹¹ a cui è ora possibile aggiungere anche il dipinto zagabrese. In effetti, recenti indagini hanno dimostrato che il dipinto consiste di due pezzi di tela assemblati, il che lascia presupporre che l'orlo grezzo inferiore sia un'aggiunta posteriore; un piccolo allargamento del formato è visibile anche verso la parte superiore del dipinto, e una parte della tela originaria di circa 2 cm di larghezza è piegata sotto la cornice di supporto (fig. 5).¹² Anche sul lato destro del dipinto si ebbe, probabilmente, un aggiustamento del formato, con un accorciamento di alcuni centimetri, visto che la mano dell'angelo è repentinamente tagliata dall'orlo. Tutto ciò sta a indicare che il formato originale del dipinto zagabrese è analogo a quello delle tele vicentine. Inoltre, le figure sono della stessa proporzione e ugualmente tagliate dall'orlo inferiore, e l'altezza che è stata stabilita per il dipinto zagabrese (17 cm) corrisponde alle dimensioni dei dipinti vicentini; il che conferma come in



Fig. 5. Carlo (Carletto) Caliarì, *Angeli musicanti*, dopo la pulitura.

origine tutte e tre le 'glorie d'angeli' appartenessero ad un insieme.

Già ai tempi di Boschini il tabernacolo di Carletto era solo parzialmente conservato, per essere poi completamente diviso all'inizio dell'Ottocento, quando i dipinti vicentini furono tolti dalla chiesa ed entrarono a far parte del fondo della pinacoteca.¹³ Il dipinto zagabrese entrò nella collezione del vescovo Strossmayer solo nel 1866, il che significa che era sul mercato d'arte da almeno alcuni decenni, ma potrebbe essere stato tolto dal tabernacolo ancor prima, stando all'osservazione di Boschini sulla parte mancante dell'insieme. Fu chiaramente il mercato a imporre il cambio di formato, probabilmente avvenuto prima dell'acquisto per conto di

¹¹ Carletto Caliarì, *Angeli adoranti lo Spirito Santo in forma di colomba*, tela, 17,6 × 29 cm, Inv. A 116; Carletto Caliarì, *Gloria d'angeli*, tela, 17,4 × 29,3 cm, Inv. A 118, Pinacoteca Civica di Vicenza. Cfr. Baldissin Molli 2003; Boschini 2008, pp. 356-357.

¹² Si veda *Izvrješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici Anđeli sviraju iz Strossmayerove galerije starih majstora HAZU* (Relazione sulle indagini e il restauro del dipinto *Angeli musicanti* della Galleria Strossmayer di maestri antichi dell'ACSA), il restauratore responsabile Nelka Bakliža, Istituto croato di restauro, Zagabria, 2003. Archivio Galleria Strossmayer, documentazione sul dipinto inv. n. SG-227.

¹³ Cfr. Baldissin Molli 2003, p. 369.



Fig. 6. Natale Schiavoni, *Ritratto di una donna matura*, Zagabria, Galleria Strossmayer (inv. no. SG-256).

Strossmayer, come si evince dal fatto che nelle sue lettere il pittore e restauratore Simonetti era solito descrivere ogni intervento di restauro che faceva sui dipinti acquisiti per il vescovo e che si faceva pagare separatamente.¹⁴

Una descrizione dei suoi interventi di restauro, infatti, esiste già per la seconda pittura della stessa spedizione. «Il Tiziano [che] rappresenta - Le due età dell'uomo» (fig. 3) è una versione della metà a

destra dell'autografo oggi alla National Galleries of Scotland a Edimburgo, in alcuni suoi dettagli vicina alla copia nella collezione Doria Pamphilj a Roma.¹⁵ Simonetti spiegava a Strossmayer di aver eseguito «un conveniente restauro come merita questo quadretto conservando rigorosamente tutto quello che era di originale, giacché un restauratore antecedente aveva ricoperto nel fondo di paesaggio alcune parti che dopo una diligente politura sono ritornate alla luce».¹⁶ Nel catalogo della Galleria del 1891 era indicato l'esemplare della Bridgewater House e si rilevava che il quadro zagabrese era originale e bellissimo, «con l'incarnato di incredibile fattura, lo sfondo bellissimo e magico» (Rački 1891, cat. n. 18). Strossmayer nel suo elenco nota che Simonetti aveva acquistato questo dipinto «dalla figlia del pit[tore] Natale Schiavone, che lasciò ai propri figli una notevole collezione, un dipinto originale della quale si trova nella mia collezione».¹⁷ Si tratta della *Veneziana secondo Natale Schiavoni* (fig. 6), di cui Strossmayer scrive che «il dipinto è molto bello, tanto che in questa professione non se ne può immaginare uno migliore», e aggiunge di averla comprata dal «suo amico Simonetti per 20 napoleoni d'oro, il quale la ebbe in dono dallo stesso fu Natale».¹⁸

Il pittore Natale Schiavoni (1777-1858) risiedeva a Venezia dal 1821, e arrivò a creare a Palazzo Giustiniani sul Canal Grande - in seguito meglio conosciuto come Palazzo Schiavoni - una nota collezione di maestri antichi.¹⁹ Il suo biografo Luigi Sernagiotto, che ereditò la collezione attraverso il matrimonio con la nipote di Natale, figlia di suo figlio Felice, scrive che «In quegli'anni, cioè dal 1797 al 1830, non era ancora molto difficile il formarsi una bella, preziosa raccolta di quadri, perché questa città era impoverita e perché, per l'avvenuto

14 Dall'*Elenco Strossmayer* si deduce che il dipinto fu comprato per venti napoleoni d'oro, un prezzo molto modesto rispetto alle cifre richieste da Simonetti per i dipinti che avrebbe restaurato all'interno del processo di compravendita. J.J. Strossmayer, *Popis slika, koje je preuz. g. Josip Juraj Strossmayer biskup bosansko-djakovački i sremski kupio i 'Jugoslavenskoj akademiji umjetnostij i znanostij u Zagrebu' poklonio*. Archivio ACSA, XI B / IV, 57 [scritti sulle opere d'arte], n. 80.

15 Sul dipinto zagabrese in contesto delle *Tre età dell'uomo* di Tiziano si veda Schneider 1940a, 1940b. Sul quadro a Edimburgo si veda Humfrey 2003.

16 Giovanni Simonetti a Josip Juraj Strossmayer, Venezia, 14 giugno 1866. Pubblicato in Vižintin 1965, lettera XXII, p. 86.

17 J.J. Strossmayer, *Popis slika, koje je preuz. g. Josip Juraj Strossmayer biskup bosansko-djakovački i sremski kupio i 'Jugoslavenskoj akademiji umjetnostij i znanostij u Zagrebu' poklonio*. Archivio ACSA, XI B / IV, 57 [scritti sulle opere d'arte], n. 40.

18 J.J. Strossmayer, *Popis slika, koje je preuz. g. Josip Juraj Strossmayer biskup bosansko-djakovački i sremski kupio i 'Jugoslavenskoj akademiji umjetnostij i znanostij u Zagrebu' poklonio*. Archivio ACSA, XI B / IV, 57 [scritti sulle opere d'arte], n. 52. Gli autori dei cataloghi a stampa della Galleria ignorano questa citazione di Strossmayer e determinano il dipinto come «pittura originale della scuola veneziana», con datazione al XVI o XVIII secolo. Si veda Popovčak, Vandura 2006, p. 104.

19 Si veda Sernagiotto 1881; Ievolella 2001/2002; Stringa 2012.

politico terremoto, erano molte cose (e molte case patrizie) ancora tanto sconvolte che i proprietari dei palazzi stessi non sapeano più cosa possedessero» (1881, p. 364).

Inizialmente Natale sfruttò questa 'ignoranza artistica' per arredare la propria casa, per poi, dalla metà degli anni venti dell'Ottocento, tramutare la natura della sua attività in commerciale, aprendo le porte della sua casa agli appassionati d'arte (Sernagiotto 1881, pp. 372-373).²⁰ La Galleria Schiavoni, dedicata all'esposizione e alla vendita di quadri antichi, in particolare cinquecenteschi, veniva lodata nelle guide di Venezia già dal 1827,²¹ e fu raccomandata anche nei brevi elenchi delle attrazioni da vedere durante una visita di sette giorni alla città.²² Alla morte di Natale nel 1858, la collezione aveva una consistenza di circa 150 quadri, e fu divisa in due parti uguali tra la figlia Elisa (in Canella) e il figlio Felice.²³ L'indicazione che Strossmayer (ovvero Simonetti) comprò «il Tiziano [che] rappresenta - Le due età dell'uomo» dalla figlia di Natale risulta preziosa in quanto il destino di questa parte della collezione non era noto.²⁴

Felice Schiavoni (1803-1881), «un noto mercante di quadri ed uno dei pittori-restauratori più cele-

bri delle Venezia» (Perusini 2007, p. 195),²⁵ continuò ad arricchire la collezione del padre, ma anche la sua attività commerciale.²⁶ Anche lui apparteneva alla generazione dei personaggi che stavano a metà strada tra un gallerista e un collezionista e che furono un fenomeno importante del mercato d'arte veneziano di metà Ottocento.²⁷ Le due lettere di Felice conservate nel lascito del vescovo Strossmayer non solo testimoniano dell'attività commerciale di Schiavoni, ma danno anche conto di un loro incontro nella casa veneziana di Felice nel tardo autunno del 1865.²⁸ Fu probabilmente in quell'occasione che si concordò la compravendita dell'ultimo dipinto citato nella menzionata spedizione di Simonetti, «l'Andrea Schiavone - La Sapienza» (fig. 2), offerta a Strossmayer ancora prima dell'estate di quell'anno: «Ci sono alcuni quadri che mi dovrebbero arrivare da Venezia: in specie [...] un grande dipinto del nostro Meldola, offertomi dal suo ultimo discendente Felice Schiavoni, pittore a Venezia».²⁹

La famiglia dei pittori Natale e Felice Schiavoni aveva una remota provenienza dalle terre croate,³⁰ ma nella loro biografia non trova fondamento il legame con Andrea Meldola, il pittore nato a Zara o

20 Per esempio, il dipinto *La morte di San Pietro Martire* (olio su tavola, 100 × 165 cm) di Giovanni Bellini venne venduto da Natale Schiavoni nel 1854 a Sir Charles Eastlake. Cfr. *Cavallini to Veronese: A guide to the works of the major Italian Renaissance Painters*, <http://www.cavallinitoveronese.co.uk/> (2014-01-13). Si veda anche Crowe, Cavalcaselle 1871, vol. 1, p. 180. Il dipinto fu donato alla National Gallery da Lady Eastlake nel 1870. Cfr. Avery-Quash, Sheldon 2011, p. 202.

21 Si veda Sernagiotto 1881, pp. 372-373. Si veda per esempio Lecomte 1844, pp. 25 e 257.

22 Si veda per esempio *One week at Venice* 1869, pp. 85-86.

23 Sernagiotto 1881, pp. 364, 568. La collezione di Felice fu ereditata da sua figlia Giulia, moglie di Sernagiotto. Due anni dopo la morte di Felice, nel 1883, la collezione venne messa in vendita e all'uopo si stilò un catalogo (*Collection de tableaux anciens de feu le peintre vénitien Mr. Le Chevalier Felix Schiavoni*), chiaramente pensato soprattutto per i compratori stranieri. Cfr. Ievolella 2001/2002, p. 49.

24 «Della metà di dipinti spettante alla figlia Elena, che sposa Antonio Canella, non rimane traccia» (Ievolella 2001/2002, p. 49).

25 Su Felice Schiavoni cfr. anche *Felice Schiavoni*, Silvio Dagnini 2009; Collavizza 2011.

26 Ad esempio, nell'archivio della National Gallery a Londra è conservata una ricevuta di Felice per un dipinto, NGA1 Boxall papers 1723-1966, p. 45: receipt for a painting from Felice Schiavone to the Malcolm Brothers, 27 ottobre 1867, NGA1/1/17/17 (William Boxall correspondence 1848-1879).

27 Sulle gallerie nei palazzi veneziani dell'Ottocento si veda Borean, Cera Sonnes 2010.

28 Felice Schiavoni a Josip Juraj Strossmayer, Venezia, 10 e 22 novembre 1865. Archivio ACSA, XI A / Schi. Fe. 1, 2. Le lettere contengono una scusa formale di Felice per non aver potuto ricambiare la visita a Strossmayer, accompagnata dall'auspicio di continuare la collaborazione.

29 Josip Juraj Strossmayer a Nikola Voršak, Đakovo, 5 giugno 1865. Archivio ACSA, XI A, 1 / Vor. N. 3.

30 «Si vuole che la sua famiglia fosse oriunda da Dalmazia, altri dicono dalla Slavonia, e che, stabilitasi a Chioggia circa due secoli fa, fossero chiamati, in base della loro provenienza, i membri di essa dai chioggiotti d'allora semplicemente per l'appellativo di 'Schiavon' o che, continuando ad essere chiamati così, non avessero loro stessi nulla in contrario per accettare questo nome in luogo del proprio, ma che il loro vero cognome antico fosse 'Pussilovich'. Ad ogni modo essere molto tempo di ciò, perché nessuno in famiglia si ricorda con assoluta precisione il vero nome slavo» (Sernagiotto 1881, pp. 55-56).

nel vicino villaggio di Nadin e proprio per questo detto lo Schiavone.³¹ Una lettura di questo tipo andava all'epoca molto di moda, in quanto esprimeva l'insistenza tipicamente ottocentesca, sorta sulla scia del Romanticismo, sulla coscienza nazionale croata.³² La ricerca intorno agli «Schiavoni», che aveva come presupposto la loro presenza costante e l'identità storica croata/iugoslava, fu il filo conduttore seguito dall'intelligenza croata nel dare il via a un processo di uniformazione nazionale che passasse attraverso la cultura. Lo storico, letterato e politico croato Ivan Kukuljević Sakcinski (1816-1889), che fu tra i primi e più importanti creatori di una coscienza collettiva sulla tradizione storica e culturale e che formò il primo *corpus* di opere d'arte,³³ nella sua opera capitale *Slovník umjetnikah jugoslavenskih* (Dizionario biografico degli artisti iugoslavi) gettò le basi di un'interpretazione degli artisti 'schiavoni' che ne faceva il riflesso dell'ideologia patriottica moderna e il volto dell'orgoglio nazionale.³⁴ Questa interpretazione storica degli artisti schiavoni, che avrebbe anche potuto costituire un collegamento tra i popoli slavi della monarchia austroungarica, coincideva con le idee politiche del vescovo Strossmayer. Non sorprende perciò che a Venezia Strossmayer volle comprare soprattutto le opere di Meldola.

Tutti i viaggiatori croati cercavano nella Venezia ottocentesca «i dipinti di quegli artisti i cui nomi finivano in -ch, oppure almeno più quadri di Benkovich o Meldola?»; così annotò nel suo diario di viaggio Antun Nemčić nel 1845, che andò a vedere tutte le «curiosità veneziane», specialmente «le pitture degli artisti slavi» (1845, p. 350).³⁵ Nemčić visitò anche «il deposito dei quadri Galvagna [che] fu re-

so noto soprattutto dalle opere del nostro celebre Andrea Meldola» (p. 351), chiosando: «Se almeno si trovasse in tutta la Croazia una sola collezione come quella del palazzo Galvagna; - ma niente. Qui uno Stato intero non riesce a fare quello che altrove fa una famiglia!» (p. 358).

Ovviamente per Strossmayer - che si assunse il compito di creare una collezione che compensasse questa mancanza - risultò particolarmente allettante l'offerta di Simonetti del 1869: «M'affretto di parteciparle un affare che credo opportunissimo per la Sua Galleria. C'è qui a Venezia una raccolta di quadri che appartenevano al defunto Conte Galvagna, ed in questa raccolta vi sono 10 quadri di Andrea Medulich tutti autentici e riconosciuti per originali».³⁶ Simonetti descrisse i quadri:

Sono tutti o allegorici o mitologici. Il più grande - Venere tirata su un carro da due colombe che presenta una rosa a Marte che è a cavallo - Quadro in tavola alto 2 metri e largo 172. - Di colore sublime - La Maldicenza - pure un quadro magnifico - Un concerto musicale con varie figure di donne - bellissimo - Una madre che punisce il figlio - Una Diana tirata dai Cervi - L'Aritmetica. - Tutti questi sono alti circa metro e 25 centimetri e larghi in proporzione e bellissimi - Poi c'è Il Tempo La Geografia - Giove - La Creazione che sono buoni ma inferiori ai primi³⁷

e riportò il prezzo: «Il possessore erede di questi quadri è piuttosto in ristrette condizioni pecuniarie e prendendoli tutti 10 li darebbe per un piccolo prezzo. Egli si limita a cedermeli per 250 Napoleoni d'oro». A questa cifra Simonetti aggiunse altri

31 Su Andrea Meldola si veda Richardson 1980.

32 Come discendente del celebre Meldola, Felice Schiavoni fu presentato anche nella relazione scritta dal giurista, diplomatico, letterato e storico raguseo Conte Luigi Voinovich sull'incontro fra «il padre del Risorgimento ceco, Jan Kollar [...] col Zaratino Felice Schiavone, discendente di Andrea, a Venezia nel 1841» (Voinovich 1917, p. 66).

33 Su Kukuljević si veda Mance 2011.

34 Sull'identità storica degli artisti schiavoni nella fortuna critica nella Croazia ottocentesca si veda Prijatelj Pavičić 2007 e Prijatelj Pavičić 2008.

35 Anche Nemčić presenta Natale e Felice Schiavoni come discendenti di Andrea Meldola, croatizzandone i nomi in Božko e Srečko.

36 Giovanni Simonetti a Josip Juraj Strossmayer, Venezia, 10 marzo 1869. Pubblicato in Vižintin 1965, lettera XLVIII, p. 95.

37 Attribuito: Battista Franco, detto Semolei, *Marte e Venere*, olio su tavola, 200,1 × 172,2 cm, inv. no. SG-261; *Allegoria della Verità*, olio su tavola, 155,5 × 103,5 cm, inv. no. SG-223; *Allegoria della Musica*, olio su tavola, 95,7 × 130,4 cm, inv. no. SG-257; *Allegoria della Pedagogia*, olio su tavola, 97,3 × 127,8 cm, inv. no. SG-259; *Diana*, olio su tavola, 101,4 × 91 cm, inv. no. SG-263; *Allegoria della Matematica*, olio su tavola, 101,6 × 91,4 cm, inv. no. SG-225; *Allegoria del Tempo*, olio su tavola, 124,2 × 92 cm, inv. no. SG-224; *Allegoria della Geografia*, olio su tavola, 101,9 × 90,2 cm, inv. no. SG-264; *Jupiter*, olio su tavola, 124,5 × 92,1 cm, inv. no. SG-226; *Allegoria dell'Etnografia*, olio su tavola, 100,8 × 91,6 cm, inv. no. SG-260, Zagabria, Galleria Strossmayer.

200 napoleoni d'oro, dato il deterioramento della cornice e i lavori di restauro necessari e che lui stesso avrebbe condotto sui quadri, per concludere la propria offerta con: «avrebbero 10 quadri di Andrea Schiavone che meriterebbero di avere una Sala espressamente dedicata a questo insigne autore nazionale». ³⁸ L'acquisto fu concluso assai rapidamente, nonostante si trattasse di una cifra relativamente alta, che ovviamente Strossmayer giustificò non solo con l'attribuzione dei quadri ad «un autore nazionale» ma anche con la loro provenienza.

Il barone Francesco Galvagna (1773-1860), presidente del Magistrato Camerale e dal 1839 dell'Accademia di Belle Arti, «raccolse ne' bei tempi quadri di buoni autori, a piccolo prezzo, essendosi trovato [...] a' momenti della soppressione dei monasteri» (Tormen 2004, p. 80). La sua collezione fu sistemata nel palazzo Savorgnan, di sua proprietà dal 1826 al 1850. ³⁹ Benché non fosse aperto al pubblico, con il permesso del proprietario si potevano visitare la collezione e il giardino, e nelle guide contemporanee furono citati i quadri più importanti, con un particolare accento su «una raccolta di quadri d'Andrea Schiavone, fra i quali alcuni de' suoi capolavori». ⁴⁰ La collezione lodata dalle guide fu finalmente venduta dal barone Galvagna nel 1855. ⁴¹ Una parte dei quadri fu comprata da Otto Mündler per la National Gallery di Londra, ma l'acquisto fu criticato come «a group of second rate pictures» (Brigstocke 1989, p. 658). ⁴²

Nemmeno a Zagabria furono troppo contenti dei dieci 'Schiavoni' della collezione Galvagna. Il coautore del primo catalogo a stampa della Gal-

leria Strossmayer, Ćiro Truhelka, nota il restauro mal eseguito da Simonetti: «Su questi [quadri] vi è traccia di molti dei pregi della tecnica, della composizione e dei colori di Meldola, ma sono stati così danneggiati per mano di Simonetti, che la vera idea della loro bellezza [...] non riusciamo ad averla» (1885, p. 54), ⁴³ e in occasione del riallestimento della Galleria nel 1927, quando fu abbandonata l'idea di esibire tutte le opere d'arte possedute, questi quadri furono rimossi dalla sale. ⁴⁴ Nel gruppo di dieci quadri della collezione Galvagna, dopo le prime pubblicazioni furono inserite anche le due pitture di carattere allegorico-mitologico, sempre acquistate come opere di Andrea Schiavone: l'*Angelo* (ovvero l'*Allegoria del vento*), ⁴⁵ la cui provenienza rimane ignota, e l'*Allegoria della Sapienza*, il grande quadro della prima spedizione di Simonetti, comprata da Strossmayer da Felice Schiavoni (fig. 7).

Nella sua ricerca di opere degli artisti schiavoni negli spazi pubblici, privati e commerciali di tutta Italia, Kukuljević visitò tutti e due i palazzi, quello di Galvagna e quello di Schiavoni, e ne stilò un elenco di tutto quanto fosse attribuibile a Meldola (Kukuljević Sakcinski 1858, pp. 264-307). ⁴⁶ Nelle carte di Kukuljević però non è citata né l'*Allegoria della Sapienza* comprata da Felice Schiavoni (il cui palazzo visitò nel 1852), né i dieci quadri che a detta di Simonetti provenivano dalla collezione Galvagna (Kukuljević Sakcinski 1858, pp. 282-283).

Una conferma delle parole di Simonetti riguardo alla loro provenienza si trova però nel retro delle due Allegorie. Sul retro dell'*Allegoria della Musica* si conserva la scritta «Sauorgnan : Canareg°» (fig.

³⁸ Giovanni Simonetti a Josip Juraj Strossmayer, Venezia, 10 marzo 1869. Pubblicato in Vižintin 1965, lettera XLVIII, p. 95.

³⁹ Il palazzo fu comprato il 26 marzo 1850 da Francesco V d'Este, ultimo duca di Modena, ma solo nel 1859 ne entrò finalmente in possesso. Dopo la sua morte, nel 1875 diventò proprietario del palazzo Francesco Ferdinando d'Asburgo. Si veda Tormen 2004, p. 73.

⁴⁰ Si veda per esempio Lecomte 1844, pp. 340, 276-277.

⁴¹ «Il Galvagna, ottuagenario, vendeva nel 1855 ad un negoziante francese tutta la collezione e ne ricavava 60 000 lire» (Levi 1900, vol. 1, p. CXXXIII).

⁴² I dipinti furono dispersi poco dopo essere arrivati in Inghilterra: «In December, 1855, we bought a collection of pictures from Baron Galvagna, at Venice, giving something less than 2 200 funti for the whole. Some of these also we sent to Dublin; some we sold» (Trollope 1861, p. 168).

⁴³ Si veda anche Truhelka, Kršnjavi 1885, cat. n. 165, 167, 168, 169, 170, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207.

⁴⁴ L'attribuzione a Meldola fu presto abbandonata, e nel 1987 Grgo Gamulin propose l'attribuzione a Battista Franco detto il Semolei (1987, pp. 69-76).

⁴⁵ Attribuito a Battista Franco, detto Semolei, *Angelo*, olio su tavola, 67,4 × 80,5 cm, Zagabria, Galleria Strossmayer, inv. n. SG-258.

⁴⁶ La biografia di Meldola con l'elenco delle sue opere fu pubblicata anche separatamente in lingua tedesca (Kukuljević Sakcinski 1863). Nello *Slovník* Kukuljević incluse anche le biografie di Natale e dei suoi figli Felice e Giovanni Schiavoni (1858, pp. 411-414).

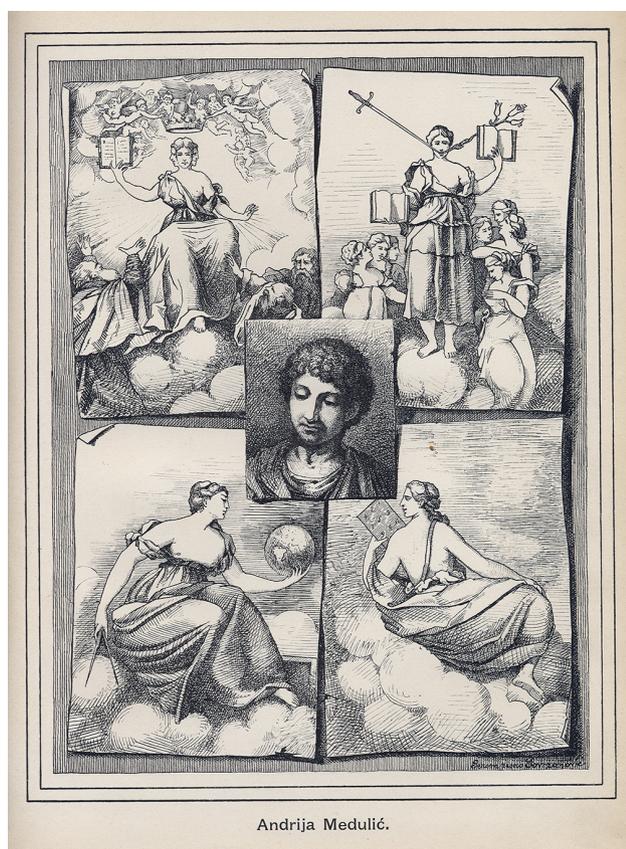


Fig. 7. Illustrazione tratta dal Truhelka 1885.

Fig. 9. Retro del dipinto attribuito a Battista Franco detto Il Semolei, *Allegoria della Pedagogia*, Zagabria, Galleria Strossmayer (inv. no. SG-259).

8), mentre sul retro dell'*Allegoria della Pedagogia* si legge «Sauorgnã Cag[...]» (fig. 9), il che sta a indicare che una volta i quadri si trovavano a palazzo Savorgnan in Cannareggio, restaurato da Francesco Galvagna e rinominato Palazzo Galvagna. Il palazzo a San Geremia portava il nome della famiglia Savorgnan (la più antica di terraferma ad essere assimilata al patriziato veneto) dalla metà del Seicento, quando fu ricostruito su progetto di Giuseppe Sardi (Tormen 2004, pp. 72-73). Le allegorie zagabresi, i cui formati originali erano certamente



Fig. 8. Retro del dipinto attribuito a Battista Franco detto Il Semolei, *Allegoria della Musica*, Zagabria, Galleria Strossmayer (inv. no. SG-257).



ben diversi, provenivano chiaramente dall'arredo di qualche palazzo. Rimane aperta la questione se fossero pensate proprio per questo palazzo, oppure vi giunsero in maniera slegata dopo il riallestimento di qualche altro interno, probabilmente nel corso dell'Ottocento quando gli spazi di palazzo Savorgnan, come anche di diversi altri palazzi veneziani, cambiarono notevolmente.⁴⁷

Per gli altri quadri che Simonetti acquistò a Venezia non abbiamo indizi di una precedente provenienza, ma conosciamo invece le circostanze e

⁴⁷ «La sua decorazione fu probabilmente compromessa già in antico; nel 1788, infatti, un incendio di grandi dimensioni interessò l'intero palazzo danneggiandone gli interni. Tuttavia, le manomissioni più significative, come in molti altri casi, avvennero solo nel corso del secolo successivo, quando in occasione di vari passaggi di proprietà, ogni elemento decorativo asportabile fu rimosso. Rimase solo quello che non si poteva portare via, e anche questo fu danneggiato: la planimetria originaria venne alterata, alcune stanze furono tramezzate, gli affreschi scialbati oppure ridipinti» (Craievich 2010, p. 45).

i protagonisti dell'acquisto. Attraverso il prisma delle acquisizioni veneziane di Strossmayer s'intravedono le abitudini professionali e la prassi di valutazione delle opere d'arte del suo tempo, anche se questi pochi esempi non sono sufficienti a delineare un quadro completo del mercato artistico veneziano nel corso dell'Ottocento.⁴⁸ Allora vi parteciparono attivamente numerosi pittori, restauratori e soprintendenti legati all'Accademia di Venezia, intrecciando spesso il proprio ruolo ufficiale con l'attività commerciale.

La compravendita più importante di Simonetti fu molto probabilmente frutto della collaborazione con Alberto Andrea Tagliapietra (-1872), «professore di restauro, e conservatore delle Gallerie dell'I.R. Accademia Veneta di Belle Arti» (Zanotto 1867, p. 42).⁴⁹ Nella lettera in cui Strossmayer ricordava la loro visita comune «all'Accademia, nello studio del Signor Conservatore della Galleria di Belle Arti», Simonetti scrisse anche delle trattative sulle «due stupende figure di Santi, di Cima da Conegliano. Esse sono di una straordinaria bellezza e spero che fra non molto saranno un prezioso ornamento della Sua galleria».⁵⁰ Si tratta di due quadri, *Sant'Agostino* e *San Benedetto* (fig. 10), la cui attribuzione a Cima da Conegliano già all'inizio del Novecento fu abbandonata in favore di Giovanni Bellini, non senza riserve – alcuni studiosi riconoscevano infatti nei quadri un notevole impiego della bottega.⁵¹ I dubbi furono finalmente risolti dopo i complessi lavori di restauro,⁵² in seguito ai quali le pitture furono esposte nella mostra monografica di Giovanni Bellini a Roma nel 2008 come opera certa del maestro (cfr. Humfrey 2008).

A parte Tagliapietra, alcuni quadri Simonetti li comprò anche da Paolo Fabris.⁵³ Lo stesso Fabris



Fig. 10. Giovanni Bellini, *Sant'Agostino e San Benedetto*, Zagabria, Galleria Strossmayer (inv. no. SG-243).

(1810-1888), «Pittore di storia e Prof. di restauro, I.R. Conservatore del Palazzo Ducale» (*Atti* 1862, p. 141), fece in varie occasioni da 'mediatore' e da agente in trattative per la compravendita di opere d'arte venete da parte di compratori stranieri (Mozzo 2007; Visentin 2007). Era considerato una «figura di primo piano nel panorama culturale veneziano» (Mozzo 2007, p. 283), e probabilmente ebbe anche legami istituzionali con l'Accademia

48 Per una ricerca sistematica sul collezionismo a Venezia in epoche precedenti all'Ottocento si vedano Borean, Mason 2007; Hochmann, Lauber, Mason 2008; Borean, Mason 2009.

49 In breve sull'attività di Tagliapietra si veda Foramitti 2008, p. 29, nota 50; Torresi 1999, p. 136.

50 Giovanni Simonetti a Josip Juraj Strossmayer, Venezia, 29 ottobre 1867. Pubblicato in Vižintin 1965, lettera XL, pp. 92-93.

51 Per una rassegna delle attribuzioni e una bibliografia sul dipinto si veda Dulibić 2013.

52 *Izješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slikama: Sv. Augustin i Sv. Benedikt Giovannija Bellinija iz Strossmayerove galerije starih majstora HAZU* (Relazione sulle indagini e il restauro dei dipinti *San Agostino* e *San Benedetto* della Galleria Strossmayer di maestri antichi dell'ACSA), i restauratori: Nelka Bakliža, Pavao Lerotić e Višnja Bralić, con collaborazione di PierPaolo Monfardini e Stefano Scarpelli, Istituto croato di restauro, Zagabria, 2010. Archivio della Galleria Strossmayer, documentazione del dipinto inv. n. SG-243. Si veda anche Monfardini 2011.

53 I dati sui dipinti acquistati sono a volte molto brevi, non permettendo di identificare sempre con sicurezza i quadri. Nella collezione è possibile riconoscere altri due dipinti comprati da Tagliapietra: Modo di Guido Reni, *San Sebastiano*, olio su tela, 130,2 × 98 cm, inv. n. SG-173; Palma Vecchio (?), *Madonna col Bambino e Santa Caterina*, olio su tela, 81,6 × 64,9 cm, inv. n. SG-231; e uno da Fabris: Bonifazio de' Pitati (?), *Fidanzamento di Santa Caterina*, olio su tela, 102,2 × 136,6 cm, inv. n. SG-232.

(Visentin 2007, p. 303, nota 8).⁵⁴ Collaborava assiduamente con Tagliapietra, non solo in un contesto istituzionale, ma anche in diversi compiti legati alle loro competenze professionali, come le perizie delle opere d'arte.⁵⁵

Fabris e Tagliapietra furono i periti principali di Simonetti per i quadri dei pittori veneziani che il vescovo Strossmayer acquistava a Roma. In diverse occasioni, fu organizzato un trasporto di questi quadri da Roma a Venezia perché fossero giudicati dai «periti veneziani».⁵⁶ Sulla perizia organizzata nell'estate del 1867 il vescovo veniva ampiamente informato dal suo mediatore romano, il canonico Nikola Voršak:

Questi due quadri viaggiarono con me fino a Firenze, e da lì furono portati con un treno speciale fino a Venezia, e perciò arrivarono qui due giorni dopo di me. Venerdì scorso li trasferii nella sala dell'Accademia, sempre accompagnato dal gentile Simonetti. Il giorno seguente li aprimmo davanti a sei pittori accademici scelti. Il quadro che a Roma era stato giudicato di Tiziano⁵⁷ anche qui lo attribuiscono tutti e sei a questo possente

artista, e [dicono] che sia uno dei più belli, che nei suoi ultimi anni il vecchio abbia finito: «Un bellissimo Titiano» [dissero] tutti insieme. Anzi dimostrarono che questo è un suo quadro noto, perché qui nel tempio [sagrestia] «alla Salute» conservano la copia dipinta secondo questo originale del buon alunno di Tiziano Polidoro. Io l'ho vista ieri con Simonetti; l'alunno tralasciò solo quell'angelo in vesti gialle. Non furono tutti così d'accordo sul Carpaccio:⁵⁸ cinque di loro con Simonetti [dissero] di sì, e Tagliapietra che avrebbe anche potuto essere Bartolo Montagna, un pittore 'quattrocentista' di prim'ordine. Ma tutti: l'opera è preziosa e certamente degna dell'uno e dell'altro.⁵⁹

Simonetti restaurava anche i dipinti arrivati da Roma, e partecipava attivamente alle perizie, a volte anche confrontandosi con il giudizio prevalente dei suoi colleghi veneziani:

A proposito del Bonifazio, l'ho fatto diligentemente ripulire sotto ai miei occhi e come Le scrissi nell'altra mia, ne risultò un colore finissimo; anzi

⁵⁴ Come il più prestigioso restauratore veneziano dell'epoca, nel 1859 gli fu affidato il restauro del dipinto di Tiziano *Maria Maddalena con San Biagio, l'arcangelo Raffaele con Tobia e il donatore* del monastero domenicano di Dubrovnik (Ragusa). Il restauro durò sei anni e i lavori furono pagati 110 napoleoni d'oro. L'Accademia di Belle Arti di Venezia documentò bene il restauro e si pronunciò sulla qualità dei lavori di restauro eseguiti, raccomandando la futura manutenzione del dipinto e stilando il certificato di autenticità dell'opera. Per maggiori approfondimenti si veda Bralić 2004, 2008.

⁵⁵ Zanotto nel catalogo della pinacoteca di Carlo Berra forse consultò le perizie di chi lo aveva preceduto, fra cui Alberto Andrea Tagliapietra e Paolo Fabris. Cfr. Collavin 2012, p. 76.

⁵⁶ Si veda per esempio Giovanni Simonetti a Josip Juraj Strossmayer, Venezia, 13 marzo 1867 (in Vižintin 1965, lettera XXX, p. 89); Josip Juraj Strossmayer a Nikola Voršak, 25 marzo 1867 (Archivio ACSA, XI A, 1 / Vor. N. 17). Inoltre, nel fondo Strossmayer presso l'Archivio ACSA è conservata la relazione sulla perizia di una «peinture sur bois représentant St. Sebastien et des soldats avec paysage», un documento in francese inviato nel 1870 al vescovo da Giacomo de Lorenzi, «librajo a San Luca in Venezia». Dalla relazione si deduce che «a la requeste de Mons. La chev. Frédéric Stefani» (Federico Stefani, 1821-1897, a lungo direttore dell'Archivio di Stato di Venezia) presso l'Accademia fu radunata una commissione i cui membri furono: Pompeo Molmenti (P. Marino Molmenti, 1819-1894, pittore), Jacopo D'Andrea (1819-1906, pittore), A.A. Tagliapietra e P. Fabris, i quali determinarono il dipinto come di mano di Carpaccio. De Lorenzi informò Strossmayer della perizia e del prezzo richiesto (200 napoleoni d'oro), e sotto la propria firma aggiunse: «suocero del Moretti» (si tratta del pittore Ivan/Giovanni Moretti (1843-), attivo nell'area del vescovato di Strossmayer, a Osijek e a Đakovo). Archivio ACSA, XI B / IV, 39 [scritti sulle opere d'arte]. Nella collezione della Galleria Strossmayer non ci sono dipinti che corrispondono alla descrizione del documento.

⁵⁷ Polidoro da Lanziano, *Santa Famiglia con san Giovanni e un angelo*, olio su tela, 69 × 85 cm, Zagabria, Galleria Strossmayer, inv. n. SG-241. Sul dipinto si veda Tagliaferro, Aikema 2009, p. 118, fig. 59, p. 122. Il dipinto fu comprato il 28 giugno 1867 a Roma, come testimonia la ricevuta di pagamento ad Achille Scaccioni. Archivio ACSA, XI B / IV, 22 [scritti sulle opere d'arte]. Per maggiori approfondimenti sul ruolo del pittore e restauratore Achille Scaccioni (-1874) nella formazione della collezione di Strossmayer: Pasini Tržec, Dulibić 2011a.

⁵⁸ Vincenzo Catena, *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Pietro e due figure femminili*, olio su tavola, 75,7 × 99,8 cm, Zagabria, Galleria Strossmayer, inv. n. SG-106. La pittura fu comprata per Strossmayer da Nikola Voršak a Roma il 27 aprile 1867, da Domenico Agrestini (Agrestini Domenico e figlio, Negozio di quadri, via Felice 21, Roma); il dipinto in precedenza aveva fatto parte della collezione del pittore romano Giovanni Malduro (att. 1810-1849). Si veda Pasini Tržec, Dulibić 2008, p. 299; 2011b, p. 218. Sul dipinto si veda anche Dal Pozzolo 2006, pp. 8-14.

⁵⁹ Nikola Voršak a Josip Juraj Strossmayer, Venezia, 15 luglio 1867. Archivio ACSA, XI A / Vor. Ni. 16.

il Bambino sembra fatto da Tiziano, per cui anzi alcuni artisti di qui sono d'opinione che il quadro sia di Polidoro il migliore scolaro di Tiziano. E questa opinione sembra convalidata dall'osservazione che si fece che c'è meno pasta di colore, che nelle altre opere di Bonifazio. Ma io feci osservare ai Signori artisti che tutti gli antichi veneziani compreso Bonifazio dipingevano con meno pasta di colore sulle tavole che sulle tele, quindi io ed alcuni altri artisti siamo d'opinione che il quadro sia veramente di Bonifazio.⁶⁰

Anche se a quell'epoca il mercato romano era già abbastanza impoverito, evidentemente l'offerta era sufficientemente ampia da permettere l'approvvigionamento dei collezionisti interessati a opere di qualità di tutte le scuole pittoriche italiane, compresa la veneziana. Strossmayer era molto contento della sua collaborazione con i suoi agenti romani e con i quadri acquistati a Roma, che riteneva «più belli» di quelli comprati a Venezia.⁶¹ Inoltre, gli agenti romani anche nelle altre città italiane riuscivano a ottenere i quadri a prezzi molto più bassi rispetto a quanto richiesto da Simonetti per le opere d'arte che cercava per il vescovo sul mercato veneziano.⁶² Per Strossmayer, l'ammontare delle somme che doveva sborsare per le singole opere d'arte ebbe certamente un ruolo importante, dato che i mezzi a sua disposizione erano abbastanza limitati, mentre Simonetti sfruttava ogni occasione per approfittarsi non solo del processo di compravendita ma anche dei restauri che eseguiva sulle opere ap-

pena acquistate. Queste sono le ragioni oggettive e soggettive dietro il graduale dissolvimento della collaborazione tra Strossmayer e Simonetti.⁶³

Una circostanza importante è anche il fatto che Strossmayer non era personalmente legato a Venezia come lo era a Roma, dove soggiornava spesso e a lungo, compiendo tutta una serie di missioni, *in primis* politiche.⁶⁴ A Venezia veniva soprattutto perché «l'anima artistica di questa città monumentale possa farle obliare per qualche tempo le amarezze che le attuali vicende politiche apportano al Suo cuore».⁶⁵ Voleva pure comprar casa a Venezia: «Mi piacerebbe aver casa a Venezia se fosse a buon prezzo, ma dovrebbe essere artistica sotto ogni aspetto, come se ne trovano, come Lei saprà, a migliaia a Venezia. Vedremo!»,⁶⁶ ma alla fine tale intento non si concretizzò.

Nel 1884, in occasione dell'inaugurazione della Galleria che oggi porta il suo nome, il vescovo decantò Venezia, «una delle città più belle e importanti di questo mondo», i suoi palazzi e la sua scuola artistica, dicendo:

Essa [Venezia] era una volta la regina del mare e l'unica padrona del commercio internazionale e mondiale. Nella propria città raccolse da tutte le parti del mondo antichità e opere d'arte, e con tanta abbondanza e ricchezza costruì edifici così divini e grandiosi, che essi adesso, in circostanze completamente diverse, per gli abitanti di Venezia sono diventati un peso che essi sostengono a fatica. Piazza San Marco è una delle piazze più

60 Giovanni Simonetti a Josip Juraj Strossmayer, Fiume, 21 aprile 1867 (in Vižintin 1965, lettera XXXIII, p. 90). Si tratta del dipinto: Modo di Bonifazio de Pitati Veronese, *I Re Magi*, olio su tavola, 64,4 × 81,8 cm, inv. n. SG-233, comprato a Roma da Carlo Possenti 18 febbraio 1867. Si veda Pasini Tržec, Dulibić 2008, n. 28, p. 301.

61 Si veda Josip Juraj Strossmayer a Nikola Voršak, [Pest], 10 maggio 1866. Archivio ACSA, XI A,1 / Vor. N. 6.

62 «I dipinti sono arrivati da Milano. Sono bellissimi. Mi fanno un enorme piacere. Sono stati comprati a buon prezzo. A Venezia non avrei avuto uno per questi soldi. Questa l'ha gestita bene»: Josip Juraj Strossmayer a Nikola Voršak, Osijek, 13 marzo 1872. Archivio ACSA, XI A, 1 / Vor. N. 84. Si tratta di due dipinti di Carpaccio (Vittore Carpaccio, *San Sebastiano*, tempera su tavola, 105 × 44,5 cm, Zagabria, Galleria Strossmayer, inv. n. SG-269; Vittore Carpaccio, *San Pietro Martire*, tempera su tavola, 105 × 34,5 cm, oggi a Venezia, Museo Correr) comprati dal canonico Nikola Voršak a Milano verso la fine del 1871 oppure all'inizio del 1872 da Giuseppe Baslini, tramite Giuseppe Bertini e Giovanni Morelli. Per approfondimenti si veda Pasini Tržec, Dulibić 2011b, pp. 208-209.

63 Per esempio, Strossmayer non fece alcun tentativo di comprare qualche dipinto dalla collezione Manfrin, della cui svendita lo informò il suo agente romano canonico Nikola Voršak, con il commento: «Ci sono [nella collezione Manfrin] due Schiavoni e un certo Giorgione. Lo sapete che Simonetti non è per gli acquisti proprio bravo e raccomandabile mediatore. Per Giorgione chiedono 30 000 fran.» (Nikola Voršak a Josip Juraj Strossmayer, Roma, 5 maggio 1874. Archivio ACSA, XI A / Vor. Ni. 58). Sulla collezione Manfrin (e gli altri collezionisti e opere d'arte tra Venezia, Istria e Dalmazia nel Settecento) si veda Borean 2010.

64 Sui legami di Strossmayer con l'Italia si veda Priante 2006; Slišković 2006.

65 Giovanni Simonetti a Josip Juraj Strossmayer, Venezia, 23 marzo 1868. Pubblicato in Vižintin 1965, lettera XLII, p. 93.

66 Josip Juraj Strossmayer a Izidor Kršnjavi, 18 aprile 1876. Archivio di Stato croato, Fondo personale Kršnjavi (804), scatola 4.

belle e ornate di questo mondo; una magia indecifrabile è passare nella notte illuminata dalla luna lungo il cosiddetto Canal Grande, dove uno dietro l'altro e uno più bello dell'altro si susseguono in linea continua palazzi, dallo stile arabo e mauro fino al romanico e lombardo. Questa scuola veneziana si distinse specialmente per il colore, il che non sorprende, dato che il colore lo imparò non dagli uomini, ma, per così dire, da Dio stesso. Certamente i formidabili Giorgione, Tiziano, Paolo Veronese e Tintoretto dai balconi dei palazzi veneziani spesso si meravigliarono e ammirarono, al sorgere e tramontar del sole, le immagini miracolose create dai raggi di luce dispersi sulla superficie marina [Strossmayer 1884, p. 172].

Abbreviazioni

ACSA Archivio dell'Accademia Croata delle Scienze e delle Arti.

Bibliografia

- Atti della Reale Accademia e del R. Istituto di Belle Arti in Venezia* (1862). Venezia: Reale Accademia di Belle Arti, 1862.
- Avery-Quash, Susanna; Sheldon, Julie (2011). *Art for the nation: The Eastlakes and the Victorian art world*. London: The National Gallery Company, 2011.
- Baldissin Molli, Giovanna (2003). *Angeli adoranti lo Spirito Santo in forma di colomba; Gloria d'angeli*. In: Avagnina, Maria Elisa; Binotto, Margaret; Villa, Giovanni Carlo Federico (a cura di), *Pinacoteca Civica di Vicenza: Dipinti dal XIV al XVI secolo*. Cinisello Balsamo: Silvana, pp. 368-369.
- Baldinucci, Filippo (1817). *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*. Nuovamente data alle stampe con varie dissertazioni, note, ed aggiunte da Giuseppe Piacenza. Vol. 5. Torino: Nella Stamperia Reale.
- Borean, Linda (2010). «Collezionisti e opere d'arte tra Venezia, Istria e Dalmazia nel Settecento». *Annales: Series Historia et Sociologia*, 20 (2), pp. 323-330.
- Borean, Linda; Cera Sonnes, Anna (2010). «Drawings of the installation of a nineteenth-century picture gallery: A study of the display of art in Venice». *Getty Research Journal*, 2, pp. 169-176.
- Borean, Linda; Mason, Stefania (a cura di) (2007). *Il collezionismo d'arte a Venezia: Il Seicento*. Venezia: Marsilio.
- Borean, Linda; Mason, Stefania (a cura di) (2009). *Il collezionismo d'arte a Venezia: Il Settecento*. Venezia: Marsilio.
- Boschini, Marco (1676). *I gioielli pittoreschi virtuoso ornamento della città di Vicenza*. Venezia: appreso Francesco Nicolini.
- Boschini, Marco (2008). *I gioielli pittoreschi: Virtuoso ornamento della città di Vicenza; cioè l'endice di tutte le pitture pubbliche della stessa città; Venetia MDCLXXVI*. Edizione critica illustrata con annotazioni a cura di Waldemar H. de Boer. Firenze: Centro Di.
- Bralić, Višnja (ur.) (2008). *Restauriranje Tizianove slike iz crkve sv. Dominika u Dubrovniku* [Il restauro del dipinto di Tiziano della chiesa di San Domenico a Dubrovnik (Ragusa)], Zagreb: Hrvatski restauratorski zavod.
- Bralić, Višnja (2004). *Neka zapažanja o povijesti restauriranja i slikarskoj tehnici Tizianove Mandaljene u Dubrovniku* [Alcune osservazioni sulla storia del restauro e sulla tecnica pittorica della Maddalena di Tiziano a Dubrovnik (Ragusa)]. In: Pelc, Milan (ur.), *Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti* (Zagreb, 15-17.XI.2001). Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, pp. 441-446.
- Brigstocke, Hugh (1989). «The travel diary of Otto Mündler» [recensione]. *The Burlington Magazine*, 131, p. 658.
- Collavin, Alice (2012). «Francesco Zanotto e alcuni cataloghi d'arte della Venezia ottocentesca» [online]. *MDCCC 1800*, 1, pp. 67-80. <http://edizionicafoscari.unive.it/riv/exp/43/58/MDCCC1800/1/203>.
- Collavizza, Isabella (2011). «La morte di Raffaello: Un autografo di Felice Schiavoni e una nota di Emmanuele Antonio Cicogna nella Biblioteca del Museo Correr». *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, 6 (3), pp. 122-127.
- Craievich, Alberto (2010). «Giovanni Segala a Ca' Savorgnan». *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 29, pp. 45-52.
- Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista (1871). *A history of painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the fourteenth to the sixteenth century*. London: John Murray, 1871.

- Dal Pozzolo, Enrico Maria (2006). «Appunti su Catena». *Venezia Cinquecento*, 16, pp. 5-104.
- Draganović, Krunoslav Stefano (1953). «Strossmayer, Josip, Juraj». In: *Enciclopedia cattolica*. Vol. 11: *Sca-Ter*. Città del Vaticano: Ente per l'Enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, pp. 1420-1421.
- Dulibić, Ljerka (2013). *Giovanni Bellini, Sveti Benedikt i Sveti Augustin* [Giovanni Bellini, san Benedetto e sant'Agostino], in Dulibić, Ljerka; Pasini Tržec, Iva; Popovčak, Borivoj, *Strossmayerova galerija starih majstora: Odabrana djela / The Strossmayer Gallery of Old Masters: Selected works*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, pp. 68-73.
- Dulibić, Ljerka; Pasini Tržec, Iva (2013). *Biskup J.J. Strossmayer kao sakupljač umjetnina i osnivanje Galerije starih majstora* [Il vescovo J.J. Strossmayer come collezionista d'arte e la fondazione della Galleria degli antichi maestri]. In: Žmegač, Andrej (ur.), *Zbornik 3. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti* (Zagreb, 25-27.XI.2010, Zagabria). Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, pp. 307-312.
- Dulibić, Ljerka; Pasini Tržec, Iva; Popovčak, Borivoj (2013). *Strossmayerova galerija starih majstora: Odabrana djela / The Strossmayer Gallery of Old Masters: Selected works*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
- Dulibić, Ljerka; Pasini Tržec, Iva (2012a). «The foundation and development of the Strossmayer Gallery of Old Masters in Zagreb». *Centropa*, 12 (2), pp. 152-161.
- Dulibić, Ljerka; Pasini Tržec, Iva (2012b). «"È un da Fiesole verissimo, bellissimo e conservatissimo": Il Beato Angelico del vescovo Strossmayer». *Annali di critica d'arte*, 8, pp. 297-318.
- Dulibić, Ljerka; Pasini Tržec, Iva (2012c). «New information on the 19th century provenance of Albertinelli's Old Testament cycle» [online]. *RIHA Journal*, 35, 6 February. <http://www.riha-journal.org/articles/2012/2012-jan-mar/dulibic-pasini-trzec-albertinelli-old-testament-cycle> [2013-10-09].
- Dulibić, Ljerka; Pasini Tržec, Iva (2012d). «Giuseppe Cesari zvan Cavaliere d'Arpino u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu [Giuseppe Cesari detto Cavaliere d'Arpino nella Galleria Strossmayer a Zagabria]». *Peristil*, 55, pp. 39-46.
- Felice Schiavoni, Silvio Dagnini, un pittore e un architetto alla corte degli zar 2009 = *Catalogo della mostra* (Palazzo Te, Mantova, 11 ottobre 2009 - 10 gennaio 2010). Milano: Skira.
- Foramitti, Vittorio (2008). *Il Tempietto longobardo nell'Ottocento: Selvatico, Valentinis e i primi restauri dell'oratorio di S. Maria in Valle di Cividale*. Udine: Edizioni del Confine.
- Gamulin, Grgo (1987). «Za Battistu Franca». *Peristil*, 30, pp. 69-76.
- Hochmann, Michel; Lauber, Rosella; Mason, Stefania (a cura di) (2008). *Il collezionismo d'arte a Venezia: Dalle origini al Cinquecento*. Venezia: Fondazione di Venezia; Marsilio, 2008.
- Humfrey, Peter (2008). *Sant'Agostino e san Benedetto*. In: Lucco, Mauro; Villa, Giovanni Carlo Federico (a cura di), *Giovanni Bellini = Catalogo della Mostra* (Roma, Palazzo del Quirinale, 30 settembre 2008 - 11 gennaio 2009). Cinisello Balsamo: Silvana, pp. 262-263.
- Humfrey, Peter (2003). «The patron and early provenance of Titian's *Three ages of man*». *The Burlington Magazine*, 145, pp. 787-791.
- Ievolella, Lucia (2001/2002). «La collezione di dipinti antichi del pittore veneziano Natale Schiavoni». *Venezia Arti*, 15/16, pp. 49-54.
- Kukuljević Sakcinski, Ivan (1863). *Andreas Medulić Schiavone: Maler und Kupferstecher*. Zagreb: Buchdruckerei & Lithographie des Carl Albrecht.
- Kukuljević Sakcinski, Ivan (1858). *Slovník umjetnikah jugoslavenskih* [Dizionario biografico degli artisti iugoslavi]. Zagreb: Tiskom k. p. narodne tiskarnice Dra. Ljudevita Gaja.
- Lecomte, Giulio (1844). *Venezia: O d'occhio letterario, artistico, storico, poetico e pittoresco di monumenti di questa città*. Venezia: G. Cecchini e comp.
- Levi, Cesare Augusto (1900). *Collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*. 2 voll. Venezia: Ferd. Ongania.
- Mance, Ivana (2011). *Zèrcalo naroda: Ivan Kukuljević Sakcinski: Povijest umjetnosti i politika* [Specchio del popolo: Ivan Kukuljević Sakcinski: Storia dell'arte e politica]. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Monfardini, PierPaolo (2011), «Structural and climate control systems for thinned panel paintings». In: Phenix, Alan; Chui, Sue Ann (ed.), *Facing the challenges of panel paintings conservation: Trends, treatments, and training = Proceedings from the Symposium* (The Getty Center, Los Angeles, May 17-18, 2009). Los Angeles: The Getty Conservation Institute, pp. 48-58.

- Mozzo, Marco (2007). *Vicende di mercato e politiche di tutela in Veneto nel secondo Ottocento: Il caso della pala 'carpaccesca' di Noale*. In: D'Alconzo, Paola (a cura di), *Gli uomini e le cose*. Vol. 1: *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: Cliopress, pp. 281-299.
- Nemčić Gostovinski, Antun (1845). *Putositnice* [Spigolature di viaggio]. Zagreb: Tiskom k. p. narodne tiskarnice Dra. Ljudevita Gaja.
- One week at Venice 1869 = One week at Venice: Illustrated guide for visiting everything worthy of consideration: With a map and an explanation of the expressions peculiar to some places of Venice*. Venezia: Colombo Coen's New Library, 1869.
- Pasini Tržec, Iva; Dulibić, Ljerka (2008). «Slike u Strossmayerovoj galeriji starih majstora nabavljene u Rimu do 1868. godine» [I dipinti nella Galleria Strossmayer degli antichi maestri acquistati a Roma prima del 1868]. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 32, pp. 297-304.
- Pasini Tržec, Iva; Dulibić, Ljerka (2010). «Doprinos Imbre I. Tkalca (i G.B. Cavalcasellea) formiranju zbirke biskupa Strossmayera» [Il contributo di Imbro I. Tkalac (e G.B. Cavalcaselle) alla formazione della collezione del vescovo Strossmayer], *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 34, pp. 201-210.
- Pasini Tržec, Iva; Dulibić, Ljerka (2011a). «Formazione di collezione di opere d'arte del vescovo Josip Juraj Strossmayer - contributo del pittore e restauratore Achille Scaccioni». *Zbornik za umjetnostno zgodovino*, 47, pp. 120-139.
- Pasini Tržec, Iva; Dulibić, Ljerka (2011b). «Slike starih majstora u strossmayerovoj zbirci nabavljene posredstvom kanonika Nikole Voršaka u razdoblju od 1869. do 1880.» [I dipinti nella Galleria Strossmayer degli antichi maestri acquistati tramite il canonico Nikola Voršak nel periodo tra il 1869 e il 1880]. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 35, pp. 207-220.
- Perusini, Giuseppina (2007). *Restauro in Friuli nel primo Ottocento: Pietro Cernazai e la sua incompiuta storia del restauro del 1841*. In: D'Alconzo, Paola (a cura di), *Gli uomini e le cose*. Vol. 1: *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: Cliopress, 2007, pp. 187-217.
- Popovčak, Borivoj; Vandura, Đuro (ur.) (2006). *Strossmayerova donacija: Europska umjetnost od X. do XIX. stoljeća* [La donazione Strossmayer: L'arte europea dal X al XIX secolo]. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Strossmayerova galerija starih majstora.
- Priante, Monica (2006). «Biskup Strossmayer i Talijani» [Il vescovo Strossmayer e gli italiani]. In: Šanjek, Franjo (ur.), *Međunarodni znanstveni skup Josip Juraj Strossmayer Strossmayer povodom 190. obljetnice rođenja i 100. obljetnice smrti*. *Zbornik radova* (Zagreb, 19. svibnja - Đakovo, 20. svibnja 2005) [Atti del convegno internazionale Josip Juraj Strossmayer in occasione del 190° anniversario della nascita e 100° anniversario della morte (Zagabria, 19 maggio - Đakovo, 20 maggio 2005)]. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, pp. 81-92.
- Prijatelj Pavičić, Ivana (2008). «L'identità storica degli artisti schiavoni nella fortuna critica della prima metà del XX secolo». *Atti e memorie della Società dalmata di storia patria, collana monografica*, 10, pp. 133-169.
- Prijatelj Pavičić, Ivana (2007). «Prilog poznavanju regionalnog i nacionalnog identiteta umjetnika zvanih *schiavoni* u historiografiji 19. stoljeća» [Un contributo alla conoscenza dell'identità regionale e nazionale degli artisti detti schiavoni nella storiografia ottocentesca]. In Kraševac, Irena (ur.), *Zbornik II. Kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti* (Zagreb, 27.-29. travnja 2006). Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, pp. 299-307.
- Rački, Franjo (1891). *Akademijska galerija Strossmayerova* [La Galleria Strossmayer dell'Accademia]. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Richardson, Francis L. (1980). *Andrea Schiavone*. Oxford: Clarendon Press.
- Ridolfi, Carlo (1648). *Le meraviglie dell'arte: Overo le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*. Padova: Tipografia e fonderia Cartallier.
- Schneider, Artur (1940a). «Tizianova slika *Tri razdoblja ljudskog života*» [Il dipinto di Tiziano *Le tre età dell'uomo*]. *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 268, pp. 85-105.
- Schneider, Artur (1940b). «Le tableau du Titien: *Trois âges de la vie humaine*». *Bulletin international de l'Académie Yougoslave des Sciences et des Beaux-Arts de Zagreb*, 12, extrait.
- Sernagiotto, Luigi (1881). *Natale e Felice Schiavoni: Vita, opere, tempi*. Venezia: Tipografia municipale di Gaetano Longo.

- Slišković, Slatko (2006). *Strossmayer e Roma*. In: Naumow, Aleksander; Scarpa, Marco (a cura di), *Strossmayer e il dialogo ecumenico: Nel centenario della morte di Josip Juraj Strossmayer, vescovo di Đakovo († 15 aprile 1905) = Atti del Convegno internazionale di studi* (Venezia, 14-15 febbraio 2005). Venezia: Università Ca' Foscari, Centro Interdipartimentale di Studi Balcanici, pp. 123-141.
- Stringa, Nico (2012). *Un palazzo per artisti nella Venezia dell'Ottocento: Natale e Felice Schiavoni a Ca' Giustinian dei Vescovi*. In: Bisutti, Francesca; Biscontin, Guido (a cura di), *Ca' Foscari, Palazzo Giustinian, uno sguardo sul cortile; Ricerche, restauri, scoperte sul cortile maggiore di Ca' Giustinian dei Vescovi*. Crocetta del Montello: Terra Ferma; Venezia: Università Ca' Foscari, pp. 47-59.
- Strossmayer, J.J. (1884). «Svečana sjednica Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti dne 9. studenoga 1884. prigodom otvorenja Strossmayerove galerije: II Besjeda: Pokrovitelj biskupa J.J. Strossmayera» [La riunione solenne dell'Accademia Iugoslava di Scienze, Lettere ed Arti il 9 novembre 1884 in occasione dell'inaugurazione della Galleria Strossmayer: La relazione del mecenate vescovo J.J. Strossmayer]. *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 9 (73), pp. 162-185.
- Tagliaferro, Giorgio; Aikema, Bernard (2009). *Le botteghe di Tiziano*. Con Matteo Mancini e Andrew John Martin. Firenze: Alinari.
- Torresi Antonio P. (1999). *Primo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*. Ferrara: Liberty House.
- Tormen, Gianluca (2004). «Dipinti di Andrea Schiavone da palazzo Savorgnan». *Arte Veneta*, 61, pp. 70-81.
- Trollope, Anthony (1861). «The National Gallery». *The St. James's Magazine*, 2, pp. 163-176.
- Truhelka, Ćiro (1885). «Andrija Medulić, njegov život i rad [Andrea Meldola, vita e opere]». *Glasnik Društva za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu*, 2, pp. 54-57.
- [Truhelka, Ćiro; Kršnjavi, Iso] (1885). *Sbirka slika Strossmayerove galerije Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* [Collezione dei dipinti della Galleria Strossmayer dell'Accademia Iugoslava delle Scienze e delle Arti], Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Visentin, Martina (2007). *L'Incredulità di San Tommaso, la vendita del Cima di Portogruaro*. In: D'Alconzo, Paola (a cura di), *Gli uomini e le cose*. Vol. 1: *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: ClioPress, pp. 310-315.
- Vižintin, Boris (1865). *Ivan Simonetti*. Zagreb: s.n.
- Voinovich, Luigi (1917). *Dalmazia, Italia ed unità jugoslava (1797-1917): Un contributo alla futura pace europea*. Genève; Lyon: Georg & co.
- Zanotto, Francesco (1867). *Pinacoteca veneta ossia i migliori dipinti delle chiese di Venezia, illustrati da Francesco Zanotto*. Venezia: G. Grimaldi.