

LA STORIA DELL'ARTE
ILLUSTRATA E LA STAMPA
DI TRADUZIONE
TRA XVIII E XIX SECOLO



CAMPISANO EDITORE

La storia dell'arte illustrata e la stampa di traduzione tra XVIII e XIX secolo

a cura di

Ilaria Miarelli Mariani

Tiziano Casola

Valentina Fraticelli

Vanda Lisanti

Laura Palombaro



Campisano Editore

Il volume prende spunto e approfondisce le ricerche emerse durante le giornate internazionali di studio *La storia dell'arte illustrata e la stampa di traduzione tra XVIII e XIX secolo*, Dipartimento di Lettere, arti e scienze sociali, Università degli studi di Chieti "G. D'Annunzio", 10-11 giugno 2021

Con il patrocinio della S.I.S.C.A.
società italiana di storia della critica d'arte

Il volume è stato finanziato dal Dipartimento di Lettere, arti e scienze sociali, Università di Chieti "G. D'Annunzio"

Coordinamento editoriale
Laura Palombaro

In copertina:

Giovanni Volpato, *Vista generale della Galleria di Palazzo Farnese, Tours, Musée des Beaux-Arts, inv. 1865-2-15*

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Gli autori sono a disposizione degli aventi diritto per quanto riguarda le fonti iconografiche e letterarie non individuate

Progetto grafico di Gianni Trozzi

© copyright 2022 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel +39 06 4066614
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it
ISBN 978-88-85795-83-9

Indice

pag.	9	Introduzione <i>Ilaria Miarelli Mariani</i>
		LA STAMPA DI TRADUZIONE TRA RIFLESSIONE E DIBATTITO
13		La riproducibilità dell'opera d'arte nei <i>Monumenti antichi inediti</i> di Winckelmann <i>Stefano Ferrari</i>
23		Tradurre o tradire? Il dibattito sulle stampe di traduzione in Italia nella seconda metà del Settecento <i>Paolo Pastres</i>
33		Giovanni Gaetano Bottari e il libro illustrato. Percorsi tra i generi verso "un'opera utilissima e immortale" <i>Sara Concilio</i>
41		Una storia dell'arte da leggere in biblioteca: la <i>Geschichte der zeichnenden Künste</i> (1796-1821) di Johann Dominicus Fiorillo <i>Susanne Adina Meyer</i>
		STORIOGRAFIA E IMPRESE EDITORIALI
53		Stampe di traduzione come modelli: il caso della calcografia Wagner <i>Chiara Lo Giudice</i>
61		Between Original and Reproduction: Jakob Matthias Schmutzer (1733-1811) as a Reproductive Engraver <i>Tomáš Valeš</i>
67		<i>Quaranta quadri fra i più celebri della scuola veneziana</i> . Il progetto di Leopoldo Cicognara per la conoscenza del patrimonio pittorico veneziano <i>Antonella Bellin, Elena Catra</i>
75		Pittura stampata. Scelte iconografiche nella <i>Storia della Pittura Italiana</i> di Giovanni Rosini: il caso genovese <i>Valentina Borniotto</i>
85		"Un grand nombre de productions des maîtres les plus célèbres, ignorées depuis longues années": una panoramica sui dipinti rinascimentali della <i>Recueil</i> di Jean-Baptiste-Pierre Lebrun <i>Luca Mattedi</i>
95		Il rapporto tra testo e immagine nelle opere di Crowe e Cavalcaselle. Le scelte editoriali e il ruolo di John Murray <i>Valentina Fraticelli</i>

LA STAMPA DI TRADUZIONE OLTRE I CONFINI STORIOGRAFICI

- 107 Il racconto biografico nella stampa illustrata romana della prima metà dell'Ottocento
Jessica Calipari
- 117 Illustrare la storia dell'arte per le famiglie: riflessioni sul "Poliorama Pittoresco" (1836-1846)
Giuliano Colicino
- 125 Illustrazioni e cronache d'arte dell'ultima Roma papalina. "L'Album. Giornale letterario e di belle arti"
Ilenia Falbo
- 135 Guido Reni's *Pietà* and Edgar A. Poe's *The Assignment*: a singular case of reception in nineteenth century North American literature through the reproductive prints
Fernando González Moreno, Alejandro Jaquero Esparcia
- 143 Charles Eastlake, Penry Williams, Thomas Uwins e il "Literary Souvenir": le traduzioni a stampa di *modern Italian subjects* nei periodici artistici
Tiziano Casola

MUSEI E COLLEZIONISMO

- 155 Le *Dipinture scelte del Monrealese* di Agostino Gallo e Calogero de Bernardis (1821): stampa di traduzione e divulgazione artistica nella Sicilia del primo Ottocento
Francesco Paolo Campione
- 165 La *Descrizione de' principali quadri esistenti nelle pinacoteche di Catania* di Agatino Longo
Sandra Condorelli
- 173 Circolazione e fortuna delle *Vedute del Museo Pio-Clementino* di Vincenzo Feoli tra fine '700 e metà '800
Antonella Gioli
- 185 I *Disegni litografici dei Quadri Classici della Galleria di S. S. R. M. il Re di Sardegna*: un'impresa associativa promossa da Carlo Felice (1825-1840)
Ilaria Arcangeli
- 195 I cataloghi illustrati del Museo Capitolino nell'Ottocento e l'*équipe* di artisti per la *Descrizione del Campidoglio* di Pietro Righetti e Filippo Gerardi (1833-1836)
Vanda Lisanti
- 205 Rapporti tra centri e periferie. L'influenza delle stampe di traduzione nell'Italia meridionale tra Sette e Ottocento
Elisa Acanfora
- 215 Le pinacoteche illustrate. L'uso delle riproduzioni nei cataloghi e nelle guide delle raccolte pittoriche italiane nel corso dell'Ottocento
Martina Lerda

RIPRODURRE LE GLORIE LOCALI TRA MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO

- 227 "Ces morceaux viennent d'être gravés pour la première fois". L'arte quattrocentesca nell'incisione veneta del XVIII secolo
Paolo Delorenzi

- 237 Illustrare la storia della scultura altomedievale romana alla fine dell'Ottocento: il contributo di Raffaele Cattaneo e Ferdinando Mazzanti
Manuela Gianandrea
- 245 La pubblicazione di un *recueil* di stampe dell'Illuminismo: *Le Antiquités Arabes de España* (1789-1804)
Daniel Crespo Delgado
- 257 La diffusione e ricezione europea degli affreschi del Camposanto di Pisa attraverso le incisioni di Carlo Lasinio
Elena Dodi

LE STAMPE CHE IMITANO I DISEGNI

- 269 Giovanni Antonio Armano and the publication of Zanetti's Parmigianino drawings
Francesca Guglielmini
- 277 La Raccolta di incisioni di Francesco La Marra. La fortuna del Seicento napoletano nella stampa XVIII secolo
Laura Palombaro
- 285 La stampa di traduzione nel collezionismo inglese tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento. Il caso di Francesco Bartolozzi: un italiano a Londra nel fondo Douce
Gennaro Rubbo

TRADURRE I GRANDI MAESTRI

- 295 La fortuna-sfortuna dell'Annibale Carracci romano nell'incisione di traduzione tra XVIII e XIX secolo
Ilaria Miarelli Mariani
- 303 Raffaello e i testi illustrati. Due casi ottocenteschi
Anna Cerboni Baiardi
- 313 L'eredità romana di Robert van Audenaerde e Nicolas Dorigny nel Settecento
Elena Petracca
- 323 Tiziano nelle stampe di traduzione tra XVIII e XIX secolo
Francesca Cocchiara
- 333 "La réputation d'un Raphaël d'oratoires". Fortuna critica e visiva del Sassoferrato nei primi anni della Restaurazione pontificia
Ilaria Fiumi Sermattei
- 341 La sfida della pittura caravaggesca alla cultura classicista. *Recueils* di stampe e fogli sciolti tra XVIII e XIX secolo
Michela Gianfranceschi
- 353 Antonio Canova, gli Inglesi e la circolazione delle immagini
Alessio Costarelli
- 363 Veronese e i monumenti dei Dogi nelle incisioni di Giacomo Barri. Ai prodromi di una storia dell'arte illustrata a Venezia tra i secoli XVII e XVIII
Angelo Maria Monaco
- 373 La calcografia di Pietro e Vincenzo Camuccini: dall'ideazione alla vendita
Pier Ludovico Puddu

LE TECNICHE E IL COLORE

- 387 Marco Carloni “pittore e incisore in Strada Frattina”.
Imprese editoriali a colori nella Roma del secondo Settecento
Chiara Piva
- 399 “La vera idea di quel magico incanto dei colori”: l’incisione e la traduzione
del “colorito” nella pubblicistica romana tra XVIII e XIX secolo
Teresa Montefusco
- 409 La litografia e la sfida del colore nel XIX secolo
Maria Beatrice Failla
- 419 Pittori divisionisti di fronte alla riproduzione delle loro opere
tra stampa di traduzione e innovazioni fotomeccaniche
Alessandro Botta

APPARATI

- 429 Fonti Archivistiche
- 433 Bibliografia generale
- 505 Indice dei nomi
- 517 Crediti fotografici

Veronese e i monumenti dei Dogi nelle incisioni
di Giacomo Barri. Ai prodromi di una storia dell'arte illustrata
a Venezia tra i secoli XVII-XVIII

Angelo Maria Monaco

“Apprezzeremo le stampe per la loro capacità di istruirci in una maniera più incisiva della parola. Le cose, – dice Orazio – che entrano dalle orecchie, prendono un cammino ben più lungo e toccano molto meno di quelle che entrano attraverso gli occhi. I quali sono testimoni più attendibili e più fedeli”

Rogier de Piles, *Abrégé de la vie des Peintres*, Paris 1715
[1 ed., Paris 1699], p. 74 [la traduzione è di chi scrive]

La vicenda artistica e storiografica di Giacomo Barri, incisore *d'après* e scrittore d'arte (Lione 1636 ca. – Venezia 1690 ca.), che con il suo *Viaggio pittoresco d'Italia* (Venezia 1671) avrebbe contribuito alla diffusione di un modello di guida delle cose di pittura in formato tascabile, dimostra come già nel XVII secolo l'esigenza di documentare e rendere agile la fruizione del patrimonio artistico per un pubblico più ampio, stesse portando all'elaborazione di prodotti editoriali e calcografici innovativi¹. Di questo tipo è “quel raro libercolo di un viaggio pittoresco di un Barri”², che fu tradotto in inglese già nel 1679 dall'incisore William Lodge di Leeds, offrendo così una delle prime guide di supporto ai viaggiatori stranieri in Italia, in anticipo di alcuni decenni rispetto al consolidamento della pratica sociale del Grand Tour³. Minuto appare il volume pubblicato a Venezia da Gian Giacomo Herz: alleggerito dai gravami dell'erudizione e della pedanteria e a basso costo; valutato “Lire, 4” nell'esemplare riscontrato di recente da Linda Borean, “in 16°, legato in cartone”, nel *Catalogo della biblioteca di palazzo Manfrin* (1796), (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. PD c 835/4)⁴. Alla stregua di una copia, rilegata in pelle, delle *Pitture di Vicenza* (Venezia 1677) dell'allora senza dubbio più celebre Marco Boschini.

Oltre che nell'ambito della ‘letteratura dei Ciceroni’ di cui, stando a Julius von Schlosser, il suo *Viaggio pittoresco* fu il capostipite di una fortunata tipologia editoriale⁵, Barri fu senza dubbio un precursore anche nell'utilizzo consapevole dell'incisione di traduzione come valido strumento di divulgazione e di propaganda, ai prodromi della Storia dell'Arte illustrata⁶. Tanto dimostrano sia i fogli incisi con le *Otto Virtù* di Paolo Veronese per il soffitto della sala del Collegio in Palazzo Ducale, viste dal sott'insù (figg. 148-149); sia la *suite* di dodici *Sepulture dogali* per il nobile veneto Girolamo Cavazza, disegnate a rilievo architettonico, a contorno semplice (figg. 150-151).

Un fortunato topos storiografico: il 'paradosso' di Veronese inciso

Interrogarsi su Veronese 'inciso' ha posto agli storici dell'arte che se ne siano occupati, in primo luogo l'esigenza di superare una questione paradossale di un Veronese 'in bianco e nero', laddove Paolo si sia sempre distinto per una pittura "travolgentemente cromatica"⁷. Tale è l'osservazione formulata a modo di premessa nelle occasioni principali in cui Caliarì tradotto sia stato messo in mostra, i cui momenti salienti risalgono al 1977 e al 1978, quando Paolo Ticozzi propose 'Veronese inciso e i suoi traduttori', al Museo Correr e alla villa Farnesina alla Lungara⁸; al 2014, quando Giuliana Ericani curò un'antologica dei fogli incisi dalle opere del maestro, posseduti dal museo della grafica Remondini, a Bassano del Grappa⁹.

Si tratta di tre mostre distanti nel tempo, ma accomunate dal medesimo criterio museologico, scelto dal folto mazzo di possibilità di riflessioni critiche che offre il caleidoscopico mondo di Caliarì: documentare l'ampio arco cronologico della fortuna goduta dal pittore nell'ambito specifico dell'incisione di traduzione, anche al di là del secolo in cui fu attivo e a cui già risalgono precoci omaggi rivoltigli da colleghi illustri. Uno tra tutti: il *Martirio di Santa Giustina* a Padova, delle 'kalende' di giugno del 1583, 'sculpto' da Agostino Carracci con dedica a Jacopo Contarini¹⁰. Due fogli per appassionati collezionisti, ancora molto ricercati, e celebrati, tra gli altri, da Giulio Carlo Argan per quella abilità dimostrata da Agostino di "[essersi servito] di diverse tessiture segniche esattamente come il pittore si [era servito] dei colori disposti sulla tavolozza"¹¹. La sfida degli incisori di traduzione consiste proprio in questo: restituire in modo efficace non solo lo stile grafico del pittore che è questione di linee e di intersezioni segniche, ma soprattutto gli effetti cromatici e luministici dei dipinti nei limiti intrinseci al solo strumento di cui dispongano, cioè il sistema binario del bianco/nero.

Non essendo questa la sede dove ripercorrere la fortuna del maestro 'inciso' nel secolo a lui contemporaneo, per cui si rimanda alla letteratura critica richiamata e all'insuperato contributo di Evelina Borea del 2009¹² si opererà, invece, in modalità *out of joint* rispetto al focus cronologico del volume: ossia volgendo lo sguardo al Seicento, per soddisfare un'esigenza che si avverte, cioè ribadire il primato conquistato da Giacomo Barri nell'inventare due *suite* calcografiche innovative, di cui chi scrive ha già sottolineato altrove l'originalità, ma che vale la pena ribadire in questa sede¹³. Tanto alla luce della duplice esigenza di aggiornare, da un lato, l'indice della fortuna critica di Veronese di cui Ticozzi già nel 1977 centrava i termini della questione, sostenendo che a delineare le premesse di una situazione stilistica in divenire nella Venezia del Seicento, "re[sero] anche rilievo alcune figure poco note di incisori, [emersi] per l'interesse concentrato sull'opera veronesiana, a chiara indicazione di un gusto che veniva formandosi e che [avrebbe trionfato] nel revival settecentesco"¹⁴; dall'altro lato, di riconoscere a Barri il merito di aver colto precocemente quella capacità intrinseca alla traduzione calcografica dell'architettura, di promuovere e divulgare nel più ampio circuito delle arti e della storiografia

‘internazionale’, l’immagine di una Venezia trionfante, unica nel suo genere di dispositivo propagandistico e memoriale, oltre che su basi figurative universalmente apprezzate, su basi architettoniche.

La fortuna delle figure del soffitto di Veronese contesa tra Barri e Le Febre

Ricostruendo le vicende di alcune opere calcografiche, ci si rende conto di come il criterio della ‘collocazione editoriale’ abbia contribuito alla loro fortuna già a partire dal Seicento. Fu ciò che accadde alle figure del soffitto da Veronese, tradotte da Barri in una serie di piccolo formato, meno celebre rispetto alla serie di medesimo soggetto realizzata alcuni anni più tardi da Jaques van Campen, sui rami di Valentine Le Febre (o Lefevre, Bruxelles 1642 – 1680/82), destinata a una fortuna maggiore e precoce poiché inserita in un’opera repertoriale di grande respiro: *l’Opera selectoria quae Titianus Vecellius Cadubrensis et Paulus Caliarì Veronensis inventaverunt, ac pinxerunt, quaeque Valentinus le Febre Bruxellensis delineavit et sculpsit* (Venezia, 1680)¹⁵.

Con Evelina Borea è interessante notare che “verso gli anni ottanta del secolo, si assiste a Venezia, a un fatto nuovo [...] l’incisione seicentesca comincia ora palesemente a collegarsi con la storiografia artistica di taglio locale”¹⁶.

L’*Opera selectoria* offrì agli intendenti e ai collezionisti di stampe una nuova prospettiva con cui guardare ai repertori non più solo come a raccolte di fogli di opere impossibili, ma come a strumenti di supporto visivo per la comprensione di una teoresi critica in pieno fermento. Si pensi allora alla strenua difesa del sott’insù indicato nella *Carta* di Marco Boschini come peculiarità distintiva della pittura veneziana (in polemica rispetto alle mal celate accuse vasariane di mancanza di disegno)¹⁷ e di come un prodotto grafico come quello di Barri, che valorizza proprio gli aspetti compositivi della destrezza veronesiana nel ritrarre le figure ‘da sotto’, svolga un ruolo dirimente nella medesima polemica.

Fu tardo il riconoscimento dell’originalità della serie di figure incise da Barri¹⁸. La prima menzione risale infatti al 1733, quando Anton Maria Zanetti la recuperò nella sua *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*¹⁹: lavoro ambizioso di catalogazione, concepito come continuazione delle *Ricche Minere* già ‘scavate’ da Boschini fino al 1674²⁰, che si arricchisce dell’elenco delle incisioni di traduzione dalle opere più importanti dei maestri del colore, realizzate dagli artisti contemporanei nell’ultimo quarantennio. Pur trattandosi di un testo di carattere repertoriale e teorico, con la scelta lungimirante di dedicare alla calcografia di traduzione una sezione specifica nel volume, o almeno un elenco, Zanetti ha già compreso quanto la sua funzione primaria sia ormai quella di illustrare la storia dell’Arte²¹.

Veronese inciso nel Settecento.

Una digressione sotto forma di appunti di lavoro

Fu vasta la traduzione di Veronese nel Settecento, alimentata dal parallelo *revival* stilistico seguito in pittura a una fase di stagnazione lungo l’arco del se-

colo precedente sia per gli inarrivabili trionfi del Cinquecento, sia per le oggettive difficoltà seguite all'epidemia di peste del 1630-1631 di cui i teleri di Antonio Zanchi e Pietro Negri alla *Scuola grande di San Rocco* furono la drammatica ma splendida rappresentazione 'tenebrosa': rispettivamente *La Vergine appare agli appestati*, del 1666, e *La Madonna salva Venezia dalla peste*, del 1673²².

Il secolo dei lumi vide in attività numerosi artisti in agone tra loro, molti stranieri, speranzosi di emergere tra una moltitudine anonima e competitiva, aggrappandosi ai nomi di artisti di mai cessato richiamo per collezionisti e curiosi. Un elenco parziale di traduttori del maestro, italiani e stranieri si evince con agilità dai cataloghi delle mostre già citati²³.

Qui basti sottolineare che accanto alla consolidata pratica della pubblicazione di fogli singoli già maturata dagli artisti incisori del Seicento²⁴, si consolida nel Settecento la pratica della pubblicazione editoriale nella forma di antologia, in cui, ancora una volta, non si rinuncia all'inserimento di opere tradotte dai grandi nomi del Cinquecento.

Tra le numerose imprese editoriali di carattere eterogeneo²⁵, emerge il *Gran Teatro delle pitture e prospettive di Venezia in due tomi diviso [...]*, noto in gergo come "il Lovisa" dal nome dello stampatore²⁶. Prodotto editoriale destinato al collezionismo aperto alla curiosità dei viaggiatori da biblioteca, il repertorio è in stretta connessione con le fonti scritte da cui trae le immagini tradotte all'acquaforte, da proporre ai suoi lettori: le *Ricche minere* di Boschini per le pitture; le fonti odepatiche più note per le vedute e le fabbriche più suggestive della città (Sansovino – Martinioni in primo luogo).

In questo senso il *Gran teatro* incarna la funzione di sostituto iconografico dei testi scritti, o di repertorio di accompagnamento alla lettura, ossia ne diventa a pieno titolo il *corpus* di illustrazioni. In un dialogo che si fa sempre più serrato tra letteratura odepatica e calcografia che "illustra", nel "Lovisa" è presente un foglio di Giacomo Barri: nuovo stato della versione *d'après* del 1667 con dedica ai pittori Coli e Gherardi, de *La cena in casa di Simone* di Veronese, impressa appunto "in Venetia presso Dom.o Lovisa in Rialto"²⁷, prima che la tela abbandonasse alla volta di Torino, il refettorio del convento dei Benedettini a San Celso a Verona, per cui era stata dipinta²⁸.

Dello stesso tipo ma in anticipo rispetto a certi prodotti editoriali a soggetto iconografico non così comune a quel tempo, è il repertorio intitolato *Raccolta di cinquanta cinque storie sacre incise in altrettanti rami* (Venezia, 1743) di Pietro Monaco, dove ovviamente non manca Paolo Veronese. Suo l'episodio evangelico della *Probatica piscina*, traduzione all'acquaforte di una tela "posseduta dalla nobile famiglia Grassi, a San Samuele"²⁹, la cui menzione è ancora più preziosa dal momento che il dipinto è andato perduto ed è ormai noto solo grazie alla versione calcografica. In questo senso la calcografia non solo documenta, ma sovrintende a un patrimonio mobile non immune da cambi di proprietà, da dispersione, da perdite.

*Il potere memoriale delle immagini calcografiche.
La suite delle sepolture dei Dogi*

A differenza di quanto sia accaduto con l'edilizia civile e in particolare con quella collocata lungo le due prestigiose rive del Canal grande, la fortuna della calcografia di soggetto architettonico sepolcrale nella Venezia del Settecento è da ricostruire. Tanto parrebbero suggerire sia la consultazione dei repertori calcografici del Museo Correr, quanto lo spoglio delle più recenti imprese monografiche dedicate a un complesso tipologico così peculiare qual è appunto quello delle sepolture dogali. Infatti, se da un lato i risultati delle ricerche del soggetto negli inventari del museo veneziano restituiscono qualche occorrenza significativa solo in modo spurio e indipendente da un'idea di documentazione sistematica, l'unico esemplare inserito nella recente impresa editoriale dedicata alle sontuose sepolture dogali assolve alla funzione specifica della compensazione, essendo stato il monumento, di cui l'incisione, smantellato nel corso del tempo: un foglio a firma di Dioniso Valesi, raffigurante la sepoltura da Ponte³⁰. Edificata ancora il Doge vivente, che ebbe il tempo di apprezzare il busto-ritratto fittile, per lui eseguito da Alessandro Vittoria³¹, la sepoltura da Ponte fu progettata da Vincenzo Scamozzi guardando a modelli sansoviniani con la collaborazione di Girolamo Campagna, artefice di due figure a tutto-ondo da inserire in nicchia. L'autore dell'incisione, Dioniso Valesi (Dionigi) (1730-1780), nato a Parma, attivo a Verona e Venezia, fu incisore di traduzione specializzato nella tecnica dell'acquaforte, di cui numerosi esemplari di fogli *d'après* Paolo Veronese, Francesco Guardi, Pietro Antonio Rotari, insieme a un'invenzione su disegno di Prospero Pesci, intitolata *Sepolture monastiche* (Correr, Cont. L. V. 2625., seconda metà del XVIII, mm 246 × 183) che è però cosa 'pittoresca', si conservano al Museo Correr.

Inedito risultò allora, e a maggior ragione apprezzabile, il senso critico di Barri per la traduzione architettonica sepolcrale, confluito nella curatela di una *suite* di dodici fogli eseguita in collaborazione con il fiorentino Anton Francesco Lucini e il bolognese Pietro Antonio Torri: l'uno autore a Roma di un importante lavoro calcografico di traduzione dagli affreschi a Malta di 'Matteo Perez d'Aleccio'³², con dedica al nipote di Urbano VIII, il cardinale Antonio Barberini; l'altro quadraturista e frescante specializzato nel disegno architettonico, attivo a Bologna, Padova e Venezia³³.

Realizzata nel triennio 1666-1669 sulla base della possibile presenza congiunta a Venezia dei tre artisti coinvolti, la *suite* segna un precedente significativo nella diffusione in città della calcografia architettonica monumentale, richiamando, più di recente, l'attenzione di esimi studiosi quali Massimiliano Rossi, Martin Gaier e Denis Ton³⁴. Il primo ne puntualizzava i contenuti quando si soffermava sul tema della committenza delle sepolture dogali nel più ampio contesto della cultura figurativa e scultorea a Venezia nel maturo Cinquecento³⁵. Gaier ne coglieva il carattere innovativo e il pregio di essere stato l'esito "eccezionale" di una "collaborazione internazionale" di più artisti attivi a Venezia³⁶. A Ton non sfuggiva la rilevanza del rapporto intercorso tra artista e

committente nelle dinamiche del collezionismo e della committenza di una categoria rinnovata di artisti e di aristocratici³⁷.

Fondamentale allora è proporre un ritratto del committente. Girolamo Cavazza (Venezia 1588-1681) fu esponente significativo del Patriziato dell'ultima ora, che si ritagliò un ruolo da protagonista nella stagione del mecenatismo di fine secolo finanziando importanti imprese. Come già sottolineato da Francis Haskell³⁸, Cavazza si fece promotore dell'atteso completamento della facciata di Santa Maria di Nazareth (che però attirò le accuse di un cronista anonimo del tempo, scandalizzato dall'ostentazione di tanta ricchezza profusa in deroga agli orientamenti pauperistici professati dall'Ordine degli Scalzi³⁹); della sepoltura dinastica su cui si tornerà a breve; dell'edificazione del palazzo di famiglia in Santa Lucia, – andato distrutto per fare posto all'omonima stazione ferroviaria nel XIX secolo –, che fu talmente splendido da meritare come pochi altri, una lunga descrizione nella sezione dei Palazzi privati, aggiunta da Giustiniano Martinioni nel 1663, all'edizione della guida di Francesco Sansovino, *Venezia Città Nobilissima e singolare* (1521-1586)⁴⁰. Scaturito da un'idea di allestimento come opera d'arte totale in cui tutti gli elementi, mobili e immobili, naturali e artificiali, concorrevano alla materializzazione di un progetto prima di tutto mentale, il palazzo fu concepito da un committente che aveva compreso il potere persuasivo e consolidante della magnificenza nei processi di affermazione sociale. Per tale ragione Giuseppe Olmi e Cristina De Benedictis, in celebri studi di storia del collezionismo, hanno assegnato alla fonte il ruolo di testimonianza esemplare di un fenomeno articolato quale fu il collezionismo enciclopedico⁴¹.

In una cornice di questo tipo, allora, Giacomo Barri tentava a sua volta di consolidare la propria posizione sulla scena veneziana degli incisori e dei conoscitori, mettendosi al riparo di tanto illustre protettore con due operazioni spregiudicate e risolutive: in primo luogo, blandendo Cavazza con la dedica di uno dei fogli più pregevoli che avesse mai impresso dalle opere di Veronese – e cioè la *Natività* ai Santi Giovanni e Paolo, (in realtà un secondo stato già dedicato al nobile lucchese Curtio Trenta); in secondo luogo, inserendo come *ouverture* della serie di incisioni architettoniche dei monumenti dei Dogi, l'unico 'deposito' non dogale: quello di casa Cavazza. Iperbolica ed eloquente è la retorica dell'iscrizione posta a paratesto della traduzione calcografica della sepoltura a Santa Maria dell'Orto, in cui i meriti riconosciuti al committente di tanto pregevole opera manderebbero in confusione la regina Artemisia (fig. 150):

Le moli sepulcrali di quest'Augustissima Citta per la preciosita della materia, e dell'arte appaiono sì magnifiche che inferiori si confessano le famose Piramidi dell'Egitto. Ne mostro alcune piu Pregiabili per l'Architettura, poiche meritano l'ammirazione d' un Mondo intero. Le tributo a V[ostra] Ecc[ellen]za e se già Roma in segno di Gratitude un sepolcro e[ri]geva alle ossa de' benemeriti suoi Cittadini da me in fede d'un riverente ossequio ben dodici si inalzano al merito di V[ostra] Ecc[ellen]za ancor vivente. Tra questi/ diedi la Precedenza all'eretto dalla sua magnificenza, a confusione d'Artemisia, per palesar l'ardor del cuore alle fredde ceneri de gloriosi suoi Antenati⁴².

Non meno sincero – ma paradossale con il senno del poi, poiché diretto a una casata destinata a estinguersi nel giro di una generazione – risuona l’augurio rivolto da Martinioni al nobile veneziano. Reso in forma aulica con il riferimento al “potere retorico dell’architettura”⁴³ edificata per la cura del corpo e dell’anima, l’elogio si fonda sulla più importante delle virtù del buon cristiano: una generosità sconfinata. Si tratta allora di un passo risolutivo per inquadrare i termini della questione, con cui riconoscere gli inequivocabili meriti del committente (per la terra e per il cielo):

[...] In fine, si può dire con pura verità, non v’essere chi v’entri [nel palazzo Cavazza a santa Lucia], che sopramodo non se ne compiaccia. Et gli doni titolo di Paradiso, con augurare lunghi anni di godimento à chi niente ha sparmiato in comporlo, con studiosa applicatione, pari à quella, che hà impiegata nel formare memoria conspicua à suoi maggiori, et à se stesso nella costruttura mirabile del Deposito in Chiesa della Madonna dell’Horto, che vi hò già descritta frà più insigni di questa Città⁴⁴.

La dichiarazione dell’avvenuto riconoscimento pubblico del processo di nobilitazione della casata, oramai elevata all’altezza della carica più insigne della storia della Repubblica Serenissima se il memoriale dinastico è assimilato a quello dei Dogi, è affidato al potere retorico e moltiplicabile della stampa di traduzione, che esercita per immagini e attraverso gli occhi – come sosteneva già Orazio, “in maniera più efficace”⁴⁵ –, il suo potere persuasivo e memorabile. La storia breve di una dinastia illustre, con i dodici fogli di Giacomo Barri che ne eternano la nobile pratica del mecenatismo, è di per sé stessa un capitolo di ‘storia dell’Arte’ veneta illustrata.

APPENDICE

Catalogo delle opere nelle illustrazioni

1-2. Giacomo Barri, *Figure del soffitto d’una sala del Serenissimo palazzo di Venetia detto il Collegio dipinto da Paulo Veronese*, Venezia, 1668, coperta della *suite*, 19 maggio 1668, acquaforte, mm. 171x171. Esempio a Roma, ING., FC 81605 e *La Industria*, acquaforte, mm. 150x205. Esempio a Roma, ING., FC 81612. Testo nella coperta della *suite*: «All’Ill.mo Sig.r e P[ad]ron Col.mo il Sig.r Curtio Trenta/ Nobile Luchese/ Venetia li 19 Maggio 1668/ Devot.mo Obl.mo Ser.e/ Giacomo Barri». La *suite* si colloca come precoce esemplare di un’attenzione ai cicli profani della Serenissima che solo più tardi avrebbero conosciuto una larga fortuna. I medesimi soggetti, pochi anni dopo sarebbero stati nuovamente proposti in una serie di incisioni realizzate su disegno di Valentin Lefèvre, che avrebbe ingiustamente eclissato quella di Barri. Solo di recente Evelina Borea (2009) restituisce il merito dell’originalità nella scelta dei soggetti a Giacomo Barri. Destinataria di una scarsa fortuna critica, la *suite* è stata esposta nella sola occasione della mostra a cura di Ticozzi sull’incisione *d’après* Veronese, a Roma, alla Villa alla Farnesina alla Lungara, nel 1978. Dal punto di vista iconografico la tabella centrale che accoglie il titolo e il testo della dedica della *suite*, riconfigura l’ovato centrale del soffitto di cui riproduce pure la cornice lignea effettivamente a fogliami e nastri intrecciati. Il destinatario della serie, forse concepita come omaggio, Curtio Trenta, era stato già dedicatario di un altro lavoro calcografico firmato da Barri: l’ac-

quaforse con *Seleuco e Stratonice* tradotto da un dipinto di Coli e Gherardi, sodali amici del Nostro. La coperta precede le otto figure del soffitto delineate da cornici mistilinee come nell'allestimento che riproduce. A modo di esempio qui si propone il foglio con la personificazione dell'*Industria*. Una donna vista di sott'insù è colta nell'atto di tenere in tensione tra le mani una tela di ragno, come segno di infaticabile capacità produttiva e di ingegnosa abilità esecutiva. Il perimetro mistilineo del disegno tiene conto di quello del dipinto veronesiano.

Bibliografia per entrambe le opere: Zanetti 1733, p. 105; Mariette 1851, s.v. Barri, Giacomo; Ticozzi in *Immagini dal Veronese*, pp. 46-51, cat. 34-43; Marini 1995, p. 531; Pignatti, Pedrocchi 1995, cat. 223; Magani 2001, p. 589 e n. 42; Borea 2009, p. 361; Monaco 2010, p. 97; Monaco 2014, p. 321-322 e 324.

3-4. Giacomo Barri, Anton Francesco Lucini, Pietro Antonio Torri, *Deposito eretto nella chiesa della Madonna dell'Orto dal Nob. Ho. Girolamo Cavazza Conte vivente in honore de suoi ante passati e suo Inven[zion]e d' Iusep.o Sardi*, incisione, mm. 477x368, Firenze, GDSU, cartella Lucini, St. sc. 22245 e *Deposito di Casa Mocenico eretto nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo*, mm. 498x328. Firenze, GDSU, cartella Lucini, St. sc. 22241.

Il *Deposito eretto nella chiesa della Madonna dell'Orto* apre la *suite* di dodici incisioni di monumenti sepolcrali veneziani, dedicata al conte Girolamo Cavazza, senza data, ma 1666-1669. Curata da Giacomo Barri, delineata da Pietro Antonio Torri, incisa da Anton Francesco Lucini. Nel paratesto: "All'III.mo et Ecc.mo Sig.r e Pron. Col.mo il Sig.r Conte Girolamo Cavazza Nobile Veneto./ Le moli sepolcrali di quest'Augustissima Città per la preciosità della materia, e dell'arte appaiono sì magnifiche che inferiori si confessano le famose Piramidi dell'Egitto. Ne mostro alcune più Pregiabili per l'Architettura, poichè meritano l'ammirazione d' un Mondo intero. Le tributo a V. Ecc.za e se già Roma in segno di Gratitude un sepolcro e[ri]geva alle ossa de' benemeriti suoi Cittadini da me in fede d'un riverente ossequio ben dodici si inalzano al merito di V. Ecc.za ancor vivente. Tra questi/ diedi la Precedenza all'eretto dalla sua magnificenza, a confusione d'Artemisia, per palesar l'ardor del cuore alle fredde ceneri de' gloriosi suoi Antenati. Scusi V. Ecc.za l'ardire poichè col solo suo Nome potevansi render Illustri quest'ombre di Morte/ Umilissimo et Obligat.mo Servitore Giacomo Barri D.D./ Pietro Ant.o Torri/ Bolognese delin[eav]it / Il Cav[alie]re Ant.o Franc.o Lucini/ Fiorentino Fecce». Traduzione del *Monumento a Girolamo Cavazza*, realizzato da Giuseppe Sardi, Francesco Cavrioli, Giusto Le Court, Venezia, chiesa della Madonna dell'Orto. La serie, di difficile datazione ma accostabile al triennio 1666/69, fu concepita per ratificare l'avvenuto processo di elevazione del casato dei Cavazza ai più alti ranghi del patriziato. Il monumento, infatti, si inseriva a pieno titolo nella tipologia della sepoltura dogale e dinastica della quale riconfigura gli elementi strutturali precipui. La serie in generale si pone come precedente interessante nella storia della incisione veneta, proprio sulla base dei soggetti raffigurati. A Venezia, infatti, a quelle date, non aveva ancora attecchito il gusto per l'incisione di traduzione architettonica. Giacomo Barri in qualità di curatore dell'opera e primo firmatario coordina una *équipe* formata da altri due artisti. Il quadraturista bolognese Pietro Antonio Torri, attivo a Venezia tra il sesto e il settimo decennio del secolo dove è impegnato in imprese decorative anche con Pietro Ricchi, e l'incisore fiorentino Anton Francesco Lucini, autore a Roma dei *Disegni della guerra* (Roma 1631), per il Cardinale Antonio Barberini, e almeno fino al '61 a Firenze nella poderosa impresa cartografica dell'*Arcano del Mare* per il cartografo inglese Robert Dudley (1646) finanziata dal Granduca di Toscana. Sono numerose le differenze tra sepoltura originale e sua traduzione calcografica: nel foglio mancano le ali laterali del monumento con i busti dei fratelli di Gerolamo; non vi è una fedele specularità tra alcuni elementi architettonici e decorativi a tutto tondo, come, ad esempio, il busto di Cavazza e le sculture sui piedistalli; manca la riproduzione della coppia di sculture più esterne nel monumento. Anche

le volute del timpano differiscono alquanto dal modello. A modo di esempio, degli stessi autori, qui si riproduce il foglio con la *Sepoltura Mocenigo* (Doge Pietro Mocenigo), realizzata da Pietro Lombardo, 1476-81, Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Il disegno è speculare rispetto all'orientamento reale del monumento. Mancano le figure issate sul fastigio del monumento.

Bibliografia per entrambe le opere: Mariette 1851; Rossi 1995, n. 124; Bénézit 1999; Gaier 2005, p. 191; Ton 2007, nota 75; Roca de Amicis 2008, p. 256; Monaco 2010, p. 100; Monaco 2014, pp. 327-328 e pp. 330-331.

NOTE

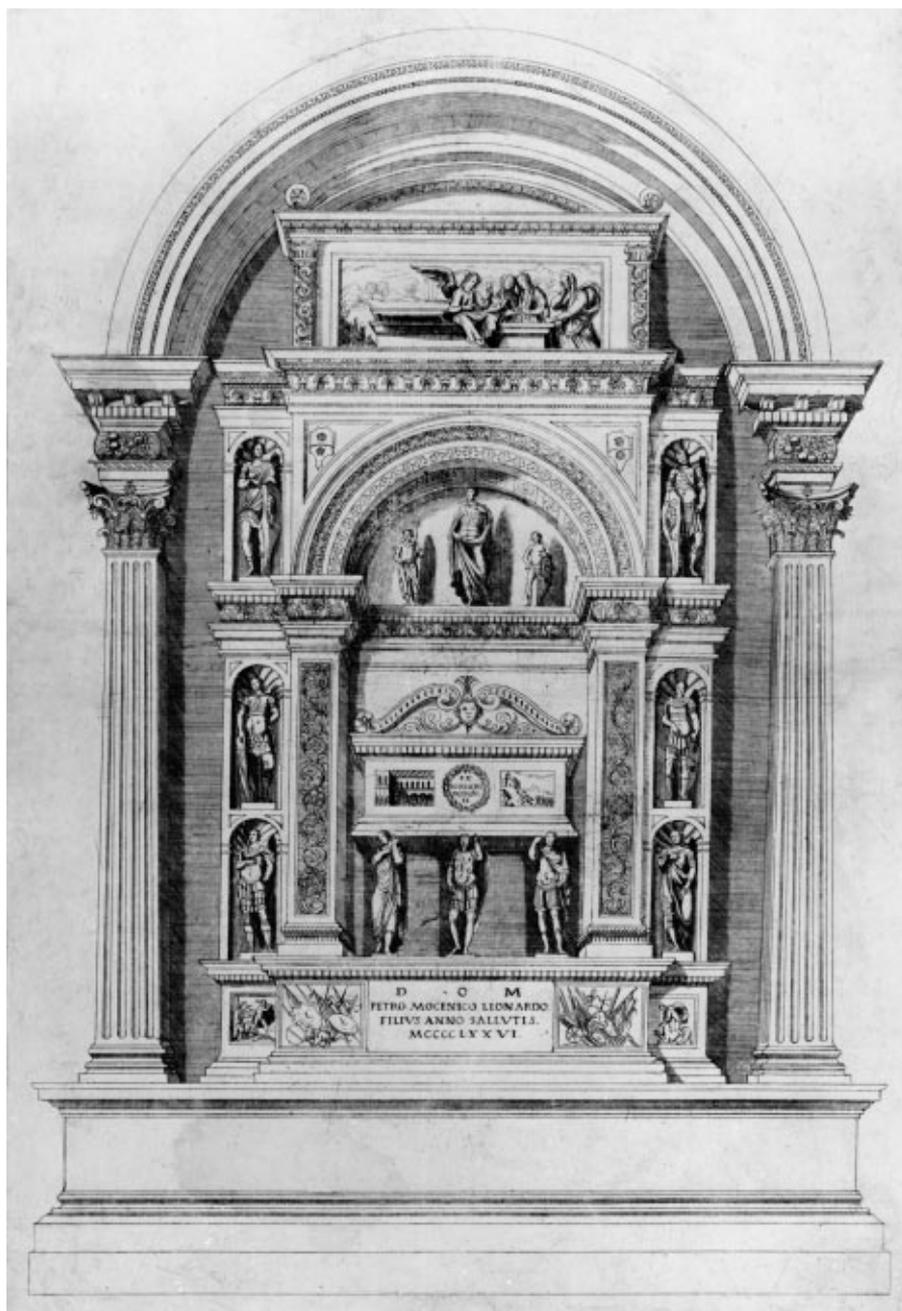
- ¹ Monaco 2010 e 2014.
- ² Longhi 1950, p. 216.
- ³ Lodge 1679; Monaco 2014, pp. 129-140, con edizione critica e traduzione in italiano della fonte alle pp. 252-301.
- ⁴ Borean 2020, p. 114.
- ⁵ Schlosser Magnino 2004 (I ed. 1924), p. 563.
- ⁶ Sul tema, Miarelli Mariani 2008.
- ⁷ Marini 2014, p. 40, citato già da Ericani in *Veronese inciso*, p. 7.
- ⁸ *Paolo Veronese e i suoi incisori; Immagini dal Veronese*.
- ⁹ *Veronese inciso*.
- ¹⁰ Un esemplare, ivi, cat. 5, p. 17.
- ¹¹ Argan 1970, citato in *Veronese inciso*, p. 7, nota 3.
- ¹² Borea 2009, I, pp. 358-361, 361-362.
- ¹³ Monaco 2010 e 2014, pp. 50-52.
- ¹⁴ *Paolo Veronese e i suoi incisori*, p. 6.
- ¹⁵ Le Febvre 1680 (cfr. Borea 2009, I, pp. 361-362). Monaco 2014, pp. 50-52.
- ¹⁶ Borea 2009, I, p. 361.
- ¹⁷ Boschini 1660; Pallucchini 1966.
- ¹⁸ Monaco 2014, p. 50.
- ¹⁹ Zanetti 1733.
- ²⁰ Boschini 1674.
- ²¹ Monaco 2010 e 2014.
- ²² Aikema 2001, pp. 543-572.
- ²³ *Paolo Veronese e i suoi incisori; Immagini dal Veronese; Veronese inciso*.
- ²⁴ Cocchiara 2010.
- ²⁵ Spadaccini 2017.
- ²⁶ *Il Gran Teatro delle pitture* 1720.
- ²⁷ Monaco 2014, p. 320.
- ²⁸ Ivi, cat. 2, pp. 319-320.
- ²⁹ Borean 2007, fig. 3 e p. 7.
- ³⁰ Bergamo Rossi 2021, p. 251.
- ³¹ Ivi, pp. 248-251.
- ³² *Disegni della guerra* 1631.
- ³³ Monaco 2014, p. 60.
- ³⁴ Ivi, cat. 17-28, pp. 327-333.
- ³⁵ Rossi 1995, nota 124; *idem* in Borean, Mason 2007, pp. 167-179.
- ³⁶ Gaier 2005, p. 191.
- ³⁷ Ton 2007, nota 75.
- ³⁸ Haskell 1963, p. 264.
- ³⁹ Monaco 2014, p. 62, nota 90.
- ⁴⁰ Sansovino, Martinioni 1663, pp. 393-395.
- ⁴¹ Olmi 1983, pp. 233-269; De Benedictis 1998, pp. 262-264.
- ⁴² Cfr. qui cat. 3.
- ⁴³ Fantoni 2002.
- ⁴⁴ Sansovino, Martinioni 1663, p. 395.
- ⁴⁵ Cfr. *supra*, il testo citato in epigrafe.



148. Giacomo Barri (inc.), *Figure del soffitto d'una sala del Serenissimo palazzo di Venetia detto il Colleggio dipinto da Paulo Veronese*, Venezia, 1668, coperta della *suite*, 19 maggio 1668, acquaforte, mm 171 × 171, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, FC 81605



149. Giacomo Barri (inc.), *La Industria*, foglio sciolto dalle *Figure del soffitto d'una sala del Serenissimo palazzo di Venetia detto il Colleggio dipinto da Paulo Veronese*, Venezia, 1668, acquaforte, mm 150 × 205, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, FC 81612



151. Anton Francesco Lucini (inc.), Pietro Antonio Torri (inc.), *Deposito di Casa Mocenico eretto nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo*, 1666-1669, incisione, mm 498 × 328, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, cartella Lucini, St. sc. 22241, foglio sciolto della serie di dodici sepolture monumentali per le cure di Giacomo Barri con dedica a Girolamo Cavazza