

ARCHIVI DI DISEGNI DISEGNI IN ARCHIVIO



A cura di
Michela Agazzi
Martina Frank
Sergio Marinelli

ARCHIVI DI DISEGNI DISEGNI IN ARCHIVIO



Atti della giornata di studi
Università Ca' Foscari Venezia
Biblioteca Servizio Didattico, Zattere, 20 Maggio 2010

A cura di
Michela Agazzi
Martina Frank
Sergio Marinelli

Questo volume è pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali,
Università Ca' Foscari Venezia



A cura di
Michela Agazzi, Martina Frank, Sergio Marinelli

Redazione
il prato / Anna Pietropolli

© *il prato casa editrice*
Via Lombardia 41/43, 35020 Saonara (Pd)
049 640105 - www.ilprato.com - ilprato@libero.it

Stampa
Safigraf, Schio (VI)

Impaginazione
Scriptorium, Vicenza

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.

Le immagini sono state messe a disposizione dagli autori e l'editore è a disposizione degli aventi diritto per le immagini di proprietà non identificata.

Le illustrazioni del saggio di Giorgio Marini, del Gabinetto degli Uffizi, sono su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Isbn: 978-88-6336-190-2

Indice

- 5 • *Nota dei Curatori*

Michela Agazzi
- 6 • *Disegni nel Trecento veneziano*

Giorgio Marini
- 11 • *La raccolta del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi e le presenze di opere di artisti veneti*

Evelina Piera Zanon
- 23 • *I disegni dell'archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia:
260 anni di studi e progetti da conservare, inventariare e valorizzare*

Giuliana Ericani
- 32 • *Le raccolte grafiche del Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa e i disegni di Canova*

Francesca Rossi
- 51 • *Il Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano*

Camillo Tonini
- 60 • *La cartografia storica dagli archivi familiari alle raccolte del Museo Correr di Venezia*

Martina Frank
- 73 • *Album di disegni tra scenografia, architettura e decorazione:
il caso della bottega viennese dei Galli Bibiena*

Valeria Farinati
- 77 • *Album, collezioni e archivi di disegni d'architettura: dispersioni e ritrovamenti*

Anna Tonicello
- 87 • *Gli archivi degli architetti: percorsi di ricerca*

97 • *Tavole*

Nota dei Curatori

Questo volume nasce da un'esigenza avvertita insieme con gli studenti del primo livello nei nostri rispettivi corsi di *Esegesi delle fonti per la storia dell'arte*, *Storia dei giardini*, e *Letteratura artistica* del corso di Conservazione dei Beni culturali dell'Università Ca' Foscari: preparare alla corretta valutazione delle diverse possibilità informative e diverse connotazioni della produzione grafica e informarli su alcuni tra i principali luoghi di conservazione e raccolta.

Dopo la felice esperienza di una lezione condivisa abbiamo quindi progettato una giornata intitolata come questi atti "Archivi di disegni- disegni in archivio" principalmente destinata agli studenti, supportati da colleghi – Vincenzo Fontana, Elisabetta Molteni, Paola Rossi – che hanno collaborato alla sua organizzazione e partecipato alla discussione.

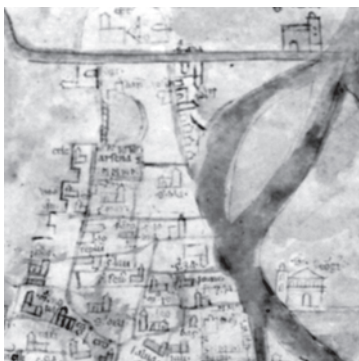
L'intento era soprattutto quello di presentare biblioteche, archivi, gabinetti di musei che raccolgono disegni e nello stesso tempo affrontare le diverse casistiche: dai disegni degli artisti (primo abbozzo, studio, memoria o copia), ai disegni degli architetti (studio, schizzo ideativo, progetto, disegno esecutivo); ai disegni legati alla gestione del territorio, alla sua rappresentazione ai fini patrimoniali, a scopo militare o di viaggio.

Alla giornata ha partecipato anche la Soprintendenza Archivistica, rappresentata da Alessandra Schiavon, che ha aperto la sessione con un denso intervento sui problemi di metodo connessi alle modalità descrittive, inventariali e catalografiche, ma anche conservative. Purtroppo Alessandra Schiavon non ha potuto consegnare il testo che avrebbe restituito la prospettiva problematica dell'approccio archivistico al "disegno". In molti interventi questa problematica è stata ripresa e presentata e alla fine della giornata se n'è discusso ampiamente, toccando alcuni punti nevralgici e cioè la problematicità connessa alla valutazione della natura del disegno : atto/documento e/o opera d'arte? Da ciò discende un problema di metodo nel momento in cui si affronta la catalogazione: le mappe connesse a proprietà e conservate o provenienti da archivi e ormai musealizzate vanno schedate come disegni (e quindi con la relativa scheda ICCD) oppure considerate nella valenza archivistica come documenti, e come tali assoggettate ad altre regole e standard descrittivi?

Auspichiamo che i testi qui pubblicati e messi a disposizione offrano molteplici spunti nell'ampiezza informativa resa possibile dalla collaborazione pronta e immediata di tanti colleghi e amici, che non solo hanno immediatamente aderito all'invito ma ci hanno anche consegnato testi ricchi di interesse.

Ai relatori va il nostro grazie, così come il ringraziamento a Giuseppe Barbieri, allora direttore del Dipartimento di Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, poi confluito nel Dipartimento di Filosofia e Beni culturali; all'attuale direttore del dipartimento Luigi Perissinotto, al personale del dipartimento (in particolare a Maria Angela Tiozzi per l'organizzazione e Francesca Bernardi per l'amministrazione), a Alessandro Bertoni, direttore della Biblioteca di servizio didattico (BSD) dove si è svolta la giornata, alla Soprintendente Archivistica del Veneto Erilde Terenzoni e ai direttori di tutte le istituzioni coinvolte: Accademia delle Belle arti di Venezia, Archivio del moderno dell'Accademia di Mendrisio, Archivio progetti dello IUAV, Museo Correr, Museo-Archivio di Bassano del Grappa, Civico Gabinetto dei disegni del Castello Sforzesco, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi.

Michela Agazzi, Martina Frank, Sergio Marinelli



Disegni nel Trecento veneziano

Michela Agazzi

Nella molteplicità di prospettive sul disegno – indagate nei contributi alla giornata di cui pubblichiamo gli atti – non può mancare un cenno ai disegni scomparsi e a raccolte private e pubbliche di cui resta traccia solo nelle fonti e – nello specifico – due importanti "casi" del Trecento veneziano: i disegni d'artista oggetto dell'interesse di Oliviero Forzetta¹ e la celeberrima mappa di Venezia contenuta nella *Chronologia magna* di Paolino da Venezia².

In quel secolo così denso di contrasti e impulsi culturali diversi, nella Venezia in bilico tra prospettive bizantine e confronto con l'occidente, troviamo infatti documentazione di un interesse collezionistico precoce per i disegni, apprezzati in quanto tali, e la ricaduta in ambito librario di una prassi cartografica finalizzata al controllo e governo del territorio.

L'elenco di Oliviero Forzetta, appunto steso dal ricco notaio trevigiano per il da farsi a Venezia nel 1335, prima del trasloco a Treviso³, denota l'ampiezza di interessi del suo estensore: promemoria di spese da saldare e di oggetti da acquisire, restituisce un'immagine delle potenzialità del mercato dell'arte e librario della Venezia trecentesca e le categorie principali di questo mercato. Oltre a libri⁴, a oreficerie (soprattutto bronzetti), a monete, a pezzi particolari (come i pezzi in avorio di una tavola da scacchi rappresentanti l'elefante e il re Artù) e a sculture antiche⁵ e moderne, Forzetta cerca infatti di acquisire disegni di un artista scomparso, il Perenzuolo⁶, presso parenti e colleghi che li possiedono e trattengono anche come pegni (Forzetta si propone infatti di riscattarli)⁷. Nelle sue note indica i soggetti di quei disegni (*disegnamenta*) sciolti e raccolti almeno in un « *quaternionum in quo sunt omnia animalia et omnia pulcra* ». Gli animali sono il soggetto di altre opere del Perenzuolo « *caelaturas hominum et bestiarum et aves* » (punto 16 dell'elenco)⁸. Si tratta di opere cesellate e/o intagliate e dunque Perenzuolo era soprattutto scultore, dato che anche al punto 12 Forzetta cita i suoi *taglos* e cioè sculture⁹. I quaderni e disegni erano probabilmente gli studi preliminari e la memoria delle opere eseguite, ed infatti sono materia d'interesse per altri *magistri* che evidentemente li avrebbero utilizzati come fonti di idee e soluzioni, mentre a Forzetta interessavano in sé, per la particolare qualità: egli infatti li definisce "*omnia pulcra*", tutti belli. Un apprezzamento che Forzetta non fa per le opere di Marco e Paolo Veneziano citate alla fine del suo promemoria, per le quali non offre aggettivi, men-

tre la bellezza da lui riconosciuta nelle opere di Perenzuolo sembra risiedere anche nella verosimiglianza, nella aderenza al naturale, una attenzione testimoniata nel Trecento dai capolavori scultorei di Palazzo ducale: tra i capitelli e bassorilievi del palazzo, eseguiti dagli anni quaranta di quel secolo, rinvio in particolare ai capitelli con animali e all'episodio di Noè ebbro, dove appare un nudo di vecchio di altissima resa realistica nella rappresentazione del ventre molle e nella secchezza del corpo, accanto all'arbusto di vite florido, da cui pendono frutti polposi becchettati da uccelli. È una rappresentazione non sintetica, discesa dallo studio della natura e da una volontà mimetica della realtà dell'artista.

Se quel *pulcra* tradisce la passione di Forzetta per Perenzuolo, l'insistenza nel cercare ovunque i suoi disegni («*ubi-cumque pignora et deposita*»), colora questa passione di ossessione. Dalle vicende della successione ereditaria di Forzetta sappiamo che tra i suoi lasciti c'erano effettivamente disegni¹⁰: possiamo quindi dedurre che le sue intenzioni del 1335 si siano tradotte in realtà, come avvenne per i libri, certamente in gran parte posseduti alla sua morte e destinati per sua volontà a istituzioni religiose. La sua collezione artistica non ebbe la stessa sorte, dato che egli dispose di lasciarla alla Scuola dei battuti di Treviso per finanziare con le vendite doti per giovani povere. Il precoce interesse collezionistico di Forzetta non si tradusse quindi in una permanente aggregazione destinata a sopravvivergli: era troppo presto, forse, perché un insieme determinato dalle sue curiosità e da interessi pre-umanistici trovasse una collocazione pubblica proto museale. Prevaleva invece il carattere economico di quei beni, il cui valore sul mercato doveva essere elevato, se potevano garantire la creazione di doti rimettendoli in circolazione.

Quella antica raccolta di disegni, che possiamo solo immaginare, andò incontro dunque ad una dispersione graduale.

Diversamente, ci è giunta – tramite la pianta della *civitas Veneciarum* contenuta nell'opera *Chronologia magna* di Paolino da Venezia¹¹ – una documentazione indiretta di un'altra prassi disegnativa sicuramente riconducibile alla pratica del governo del territorio dello stesso secolo XIV. Altre piante (successive) sono testimonianza di una tradizione cartografica in cui Venezia è presentata con visione zenitale e orientata con l'estremità orientale e il lido in alto, con una forma simile a un pesce¹² che verrà soppiantata dalle modalità di rappresentazione della città vista da sud con il fuoco su piazza San Marco, a partire dalle xilografie moderne – Reuwich ma soprattutto il de' Barbari, da cui dipenderà tutta la cartografia successiva¹³ – fino alle innovazioni ottocentesche.

Nella rappresentazione trecentesca, più precisamente riferibile agli anni venti per la stesura del manoscritto marciano della *Chronologia*¹⁴ la città è rappresentata storicamente, connotando alcuni spazi peculiari (la zona marciana sede del potere, l'Arsenale) in evidente sfasatura storicizzante, non come erano effettivamente in quel momento, ma con modalità rappresentative (le mura merlate del recinto marciano, lo specchio dell'arsenale ancora limitato alla darsena più antica, mentre era già ampliato) che le qualificano come "speciali". Ciò che emerge soprattutto in questa rappresentazione è la strutturazione urbana, con le chiese (rappresentate in facciata con i campanili addossati) che la punteggiano, costituendo i punti di aggregazione e organizzazione della vita urbana, ma soprattutto le vie d'acqua, interne e lagunari: i tratti di rio costituiscono la maglia della viabilità acquee della *civitas*¹⁵ e intorno ad essa sono evidenziati con una diversa colorazione i canali principali di comunicazione lagunare e le bassure, con una verificabile coincidenza con le attuali rappresentazioni batimetriche¹⁶. La rappresentazione quindi mira a collocare la città nello spazio agibile e percorribile e nel territorio: una o più carte tecniche dunque devono essere le fonti e i modelli riprese dall'illustratore di Paolino per l'immagine di Venezia. Lo stesso tipo di cartografia deve essere stata accessibile per le altre città (Roma, Gerusalemme, Antiochia, Acri e Ferrara) illustrate nel codice¹⁷, sempre con una particolare attenzione alle vie di accesso e ai principali assi di percorrenza, con una flessione "simbolica" solo per Roma.

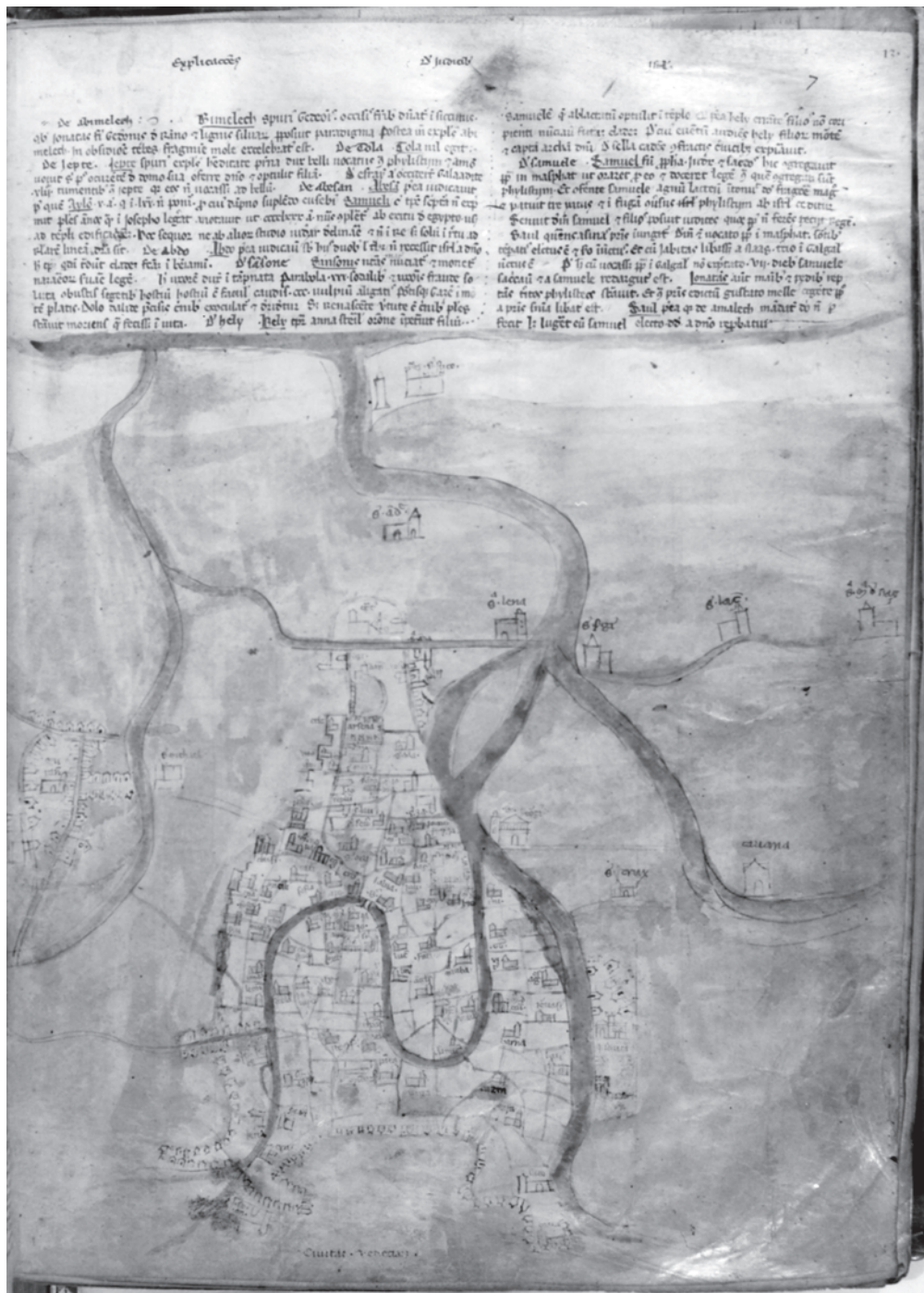
L'illustratore del manoscritto di Paolino, quindi, aveva a disposizione carte tecniche, sicuramente approntate per il governo del territorio: la rappresentazione del mondo e del territorio governato era infatti essenziale nelle sedi del potere, oltre che ovviamente garantita dagli uffici preposti¹⁸. Molte di queste piante sono perdute, saccheggiate, disperse, proprio in virtù della loro autonoma bellezza e validità intrinseca, e a causa anche delle oggettive difficoltà di conservazione che spesso le facevano collocare distintamente dalla documentazione cui erano collegate¹⁹.

La mappa veneziana inserita nel codice di Paolino da Venezia documenta dunque ben di più della sua immagine: una prassi e un'attività disegnativa e tecnica, largamente documentata per l'età moderna²⁰, ma che era ben presente anche nel medioevo.

Per concludere, nella prima metà del XIV secolo, in decenni vicini (anni venti e trenta) abbiamo testimonianza di disegni finalizzati da un lato alla prassi artistica e alla creatività, dall'altra alla prassi tecnica e al governo: diversificate esigenze (spesso coincidenti, si pensi alle magnifiche piante di Cristoforte Sorte) che hanno motivato e messo in essere gran parte dei materiali presentati e considerati in questi atti, che già nel Trecento veneziano non dovevano essere rari.

Note

- ¹ Su questo famoso testo si vedano principalmente L. GARGAN, *Oliviero Forzetta e la nascita del collezionismo nel Veneto*, in *La pittura del Veneto, Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 503-516 (che lo pubblica alle pp. 505-507) e la scheda di R. LAUBER, *Oliviero Forzetta*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia, dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann - S. Mason, Venezia 2008, pp. 280-281.
- ² La mappa illustra il manoscritto veneziano della *Chronologia Magna* di Paolino Veneto (Biblioteca Naz. Marciana, ms. lat. Z 399 (= 1610) alla c. 7). Riscoperta nel XVII secolo da Tommaso Temanza (*Antica pianta dell'inclita città di Venezia, delineata circa la metà del XIII secolo ed ora per la prima volta pubblicata e illustrata*, Venezia 1781) che ne ha pubblicato una riduzione al tratto, è documento grafico imprescindibile per ogni studio sulla Venezia medievale e pertanto riprodotta in infinite occasioni. Si vedano: B. DEGENHART-A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen: 1300-1450*, vol. 1, *Katalog 636-664 Venedig 1300-1400*, Berlin 1980, scheda 638, pp. 48-57, per la pianta di Venezia vedi p. 73 e fig. 118; G. BELLAVITIS-G. ROMANELLI, *Venezia*, Bari 1985, pp. 53-56; F. CECCHINI, sv *Paolino veneto*, «EAM», IX, Roma 1998, pp. 150-152; W. DORIGO, *Venezia romanica*, Venezia-Verona 2003, pp. 42-43, 45-46; G. RONCHESI, *Paolino: pianta cronologica di Venezia, 8-14 secolo*, Venezia 2005.
- ³ L'elenco inizia proprio con l'indicazione «*Habeo infrascripta agere Veneciis*» (Devo fare le sottoscritte cose a Venezia). Il primo punto riguarda il saldo dell'affitto della casa veneziana e il trasporto delle masserizie a Treviso.
- ⁴ Si rivolge a un frate dell'ordine dei predicatori per acquistare libri di vari autori, tra cui Tommaso d'Aquino (quindi al convento dei Santi Giovanni e Paolo), ai bidelli per opere classiche (Ovidio, Cicerone, Tito Livio, Servio) e i *Moralia* di san Gregorio Magno.
- ⁵ Su queste si sono appuntati soprattutto gli interessi di studiosi interessati alla trasmissione e al gusto per l'antico: F. SAXL, *L'antichità classica in Jacopo Bellini e nel Mantegna*, in Idem, *La storia delle immagini*, Bari 1965, pp. 51-65 (in particolare pp. 51-52); I. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990, pp. 31-41.
- ⁶ Il diminutivo utilizzato da Forzetta indica Pietro di Angelo Tedaldo. Nel testamento del padre, pittore, del 1324 Pietro è nominato con i fratelli Gioacchino e Anna e Guglielmo Zupparin: GARGAN, *L'elenco...* cit. pp. 510-11; W. DORIGO, *Venezia romanica...* cit., pp. 566, 569.
- ⁷ I *disegnamenta que condam fuerunt Perenzoli* sono in mano ai maestri Francesco e Stefano della parrocchia di San Giovanni Novo (punto 12 dell'elenco) e alla moglie di Guglielmo Zupparin (punto 15 dell'elenco). Forzetta si propone di reperire altri disegni di Perenzuolo ovunque siano depositati o in pegno (punto 12 dell'elenco). Dello stesso artista Forzetta cerca dipinti presso la sorella Anna e incisioni (*celature*) in mano a Marino da Galliera (punto 16 dell'elenco).
- ⁸ GARGAN, *L'elenco...* cit., pp. 505-507 propone una lettura del termine dell'editore settecentesco come fraintendimento del più corretto *caelatura* (FORCELLINI I, 482-483) utilizzato da Plinio e Paolo diacono per indicare l'arte dell'intaglio e del cesello. A proposito si veda anche I. FAVARETTO, *Presenze e rimembranze di arte classica della basilica marciana*, in *Storia dell'arte marciana: scultura*, a c. R. POLACCO, Venezia 1997, pp. 74-88, in partic. p. 82 dove la studiosa occupandosi di calchi di bronzo da opere antiche nelle porte marciane trecentesche, richiama anche la testimonianza del Forzetta.
- ⁹ In veneziano infatti lo scultore è *taglapetra*.
- ¹⁰ GARGAN, *L'elenco...* cit., p. 505.
- ¹¹ Vedi nota 2.
- ¹² Sono le carte conservate presso la Biblioteca Marciana, mss. it. VI, n. 188 (10039), nn. 1 e 2; si veda W. DORIGO, *Venezia origini*, Milano 1983, p. 431; IDEM, *Venezia romanica...* cit., p. 44.
- ¹³ Sulle piante e vedute moderne veneziane si vedano: J. SCHULZ, *The printed plans and panoramic views of Venice (1486-1797)*, Firenze 1970 («Saggi e memorie di storia dell'arte», 7); G. CASSINI, *Piante e vedute prospettiche di Venezia (1479-1855)*, Venezia 1971; G. ROMANELLI-S. BIADENE, *Venezia, piante e vedute, catalogo del fondo cartografico a stampa, Museo correr*, Venezia 1982; *A volo d'uccello: Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, Venezia, Arsenale, 1999; J. SCHULZ, *La cartografia tra scienza e arte: carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena 2006 (nuova ed. rivista e aggiornata).
- ¹⁴ DEGENHART-SCHMITT, *Corpus...* cit., p. 57.
- ¹⁵ Sulla viabilità acquosa della Venezia medievale: W. DORIGO, *Venezia romanica...* cit., pp. 117-140.
- ¹⁶ Per esempio nell'area compresa tra San Giorgio, San Marco e Sant'Elena è rappresentata esattamente la velma che emerge solo nelle basse maree, ancora adesso segnalata da una boa.
- ¹⁷ Nel manoscritto Antiochia a f. 74v (DEGENHART-SCHMITT cit. p. 50, fig. 120), Gerusalemme f. 75 (DEGENHART-SCHMITT cit. p. 50, fig. 121), Akkon (Acri) a f. 84v (DEGENHART-SCHMITT cit. p. 50, fig. 119), Roma a f. 98 r. (DEGENHART-SCHMITT cit. p. 52, fig. 118), Ferrara a f. 98 v (DEGENHART-SCHMITT cit. p. 54, fig. 115), il Po a occidente di Ferrara a f. (DEGENHART-SCHMITT cit. p. 54, fig. 116).
- ¹⁸ Sale con carte geografiche sono rammentate in numerosissime sedi del potere (oltre alla sala delle mappe nell'appartamento



Paolino da Venezia, *Chronologia magna*, Biblioteca Naz.Marciana, ms.lat., Z 399 (=1610) alla c.7

dogale a Venezia, ricordo la sala del mappamondo di Lorenzetti al palazzo pubblico di Siena). Per l'età moderna si veda F. FIORANI, *Carte dipinte: arte, cartografia e politica nel Rinascimento*, Modena, Panini, 2010. Tradizioni cartografiche diverse sono quelle dei portolani e delle mappe del mondo elaborate e perpetuate nel mondo ecclesiastico. Su queste rinvio a G. OROFINO, *Luoghi della memoria, memoria dei luoghi: le mappe miniate*, in *Medioevo: immagine e memoria*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 358-368.

¹⁹ Per questi aspetti rinvio al bel saggio di F. CAVAZZANA ROMANELLI, *La villa nella cartografia storica, linguaggi documentari, contesti archivistici*, in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, a cura di G. Beltramini - H. Burns, Venezia 2004, pp. 167-175.

²⁰ Sulla cartografia, con specifica attenzione alla casistica veneziana, rinvio oltre al saggio di Tonini in questo volume, alla sezione *L'immagine antica del territorio* del catalogo della mostra *Il territorio nella società dell'informazione, dalla cartografia ai sistemi digitali*, a cura A. CANTILE, Firenze 2004.



La raccolta del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi e le presenze di opere di artisti veneti

Giorgio Marini

Tra le principali collezioni grafiche al mondo, quella che almeno dagli inizi del secolo scorso è nota sotto il nome di Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi trae origine da antiche raccolte, costituite secondo predilezioni di gusto da importanti patroni e conoscitori che unirono nei secoli le ambizioni del prestigio dinastico al mecenatismo illuminato della casata che per alcuni secoli resse le sorti di Firenze e della Toscana, con ricadute di grande rilievo sulla tradizione figurativa della regione. Questi caratteri la iscrivono così tra quelle che in assoluto riescono meglio a documentare lo sviluppo di una particolare storia, di una cultura e di un percorso intellettuale riconoscibili ed esemplari. Se il suo patrimonio trova infatti la propria genesi, ancorché oggi di difficile ricostruzione, nell'interesse collezionistico della famiglia dei Medici quando il percorso evolutivo di queste particolari forme espressive era ancora agli esordi, il suo sviluppo successivo è frutto del continuo confluire di fondi grafici acquisiti a vario titolo, ma sempre in rapporto con il locale collezionismo storico di disegni e stampe e con la tradizione grafica ad esso collegata. Negli inventari cinquecenteschi delle raccolte d'arte medicee rimane appunto traccia della precoce adozione di precise modalità di un collezionismo di grafica, come su scala minore avevano da tempo iniziato a esprimere in città eruditi e artisti¹.

Non fu dunque casuale, né ci può stupire, il fatto che tale fenomeno si sia manifestato in maniera così puntuale e compiuta a Firenze, culla di quella storiografia artistica che aveva individuato nella pratica del disegno le basi delle proprie speculazioni teoriche e l'inevitabile premessa di ogni aspetto delle modalità espressive della cultura figurativa toscana. Da un lato in questo modo i disegni, come documenti delle varie fasi del processo creativo – dal momento progettuale agli studi compositivi o alle espressioni più compiute e autonome – diventavano elementi essenziali nel tentativo di intendere il percorso di ciascun artista, dall'altro le stampe venivano a rappresentare un aspetto accessorio di tale ricostruzione, riflettendo anche la fortuna e la diffusione dei vari modelli figurativi. Ecco quindi che una simile raccolta di opere grafiche veniva a configurarsi come una palestra di esplorazioni teoriche, dove i criteri stessi di organizzazione dei materiali finirono col promuovere ipotesi attributive e classificazioni tipologiche, sviluppatesi di pari passo con le grandi campagne di inventariazione.



Fig. 1. Stefano da Verona, *Carità*, 1430 ca., inv. 1101 E

Cosimo de' Medici, Francesco I (1541-1587), assieme a un importante nucleo di studi di forttezze di Antonio da Sangallo il Vecchio.

Sin qui gli elementi in nostro possesso forniscono solo i contorni di una sorta di 'preistoria' della collezione fiorentina, destinata a rimanere tale per la difficoltà di riconoscere con certezza all'interno dei fondi attuali i singoli fogli ricordati dalle fonti. E ciò va di certo imputato anche a quelle iniziative di riordinamento e riorganizzazione della raccolta, promosse a più riprese sotto il dominio dei Medici e più tardi dei Lorena, che ebbero come inevitabile conseguenza l'alterazione, quando non di fatto la distruzione, dei montaggi precedenti, cancellando spesso gli elementi più sicuri per accertare la provenienza delle opere. Un'autentica storia della raccolta si precisa però solo a partire dal Seicento, dapprima con le sporadiche tracce riscontrabili negli inventari di Galleria della seconda metà degli anni Trenta, relative a disegni posseduti da personaggi collaterali della dinastia medicea, come il cardinale Giovanni Carlo (1611-1663), e quindi con la trama fittissima dei documenti che testimoniano della passione collezionistica del fratello minore del granduca Ferdinando II, il principe Leopoldo de' Medici (1617-1675), che nel 1667 verrà creato cardinale⁵. Dotato di una vasta cultura letteraria e scientifica – che lo portò a fondare nel 1657 l'Accademia del Cimento, ispirata al metodo galileiano – nel corso della propria vita Leopoldo dedicò appassionata ricerca e ingenti risorse economiche a raccogliere nei propri appartamenti di Palazzo Pitti una collezione d'arte di straordinaria varietà, acquisita grazie anche al supporto di una rete di agenti e corrispondenti selezionati con cura, in base alle diverse competenze, per assicurare gli incrementi più efficaci sui vari versanti dei suoi vasti interessi.

In tal modo, accanto ai dipinti, alle medaglie e alle gemme, si venne formando nel terzo quarto del Seicento quell'insieme eccezionale di quasi sedicimila disegni che rendeva già all'epoca la raccolta una delle maggiori d'Europa e che, dopo la morte del cardinale, entrerà a far parte del patrimonio della Galleria, venendo a costituire il primo incon-

La singolare vicenda storica della raccolta di incisioni e disegni attualmente conservati agli Uffizi può essere dunque fatta iniziare abbastanza indietro nel tempo, benché risultino oggi perduti gli strumenti documentari che avrebbero potuto consentirne la ricostruzione nelle sue fasi più antiche. Pare in ogni caso che nel Quattrocento alcune opere grafiche fossero già presenti tra i tesori riuniti da Lorenzo il Magnifico (1449-1492) nel cosiddetto Giardino di San Marco², dove Vasari ricorda «molti disegni, cartoni e modelli», e che nel corso del Cinquecento vari componenti della famiglia dei Medici non abbiano smesso di raccogliere con crescente interesse. Alcuni «disegni di Michelangelo Buonarroti» e un «libro d'animali» di Piero di Cosimo – «bellissimi e bizzarri, tratteggiati di penna diligentissimamente» – sono infatti documentati a Palazzo Vecchio, ancora grazie a Vasari, nella Guardaroba di Cosimo, primo Granduca (1519-1574), e si possono certo mettere in relazione al ruolo che il potere mediceo aveva affidato a Michelangelo nella propria politica di egemonia culturale tra le corti d'Europa, ruolo poi ancor più enfatizzato dalla costruzione teorica e storiografica vasariana³. E quanto quest'ultima avesse fatto del disegno una sua irrinunciabile premessa lo si evince dalla attività stessa di Vasari collezionista, che riunì in un «libro de disegni» i materiali figurativi che costituivano l'ideale complemento alla trattazione delle sue *Vite*. Proprio tale rapporto, evidenziato dalle annotazioni e dagli interventi tecnici dello storiografo aretino, consente oggi di riconoscere tra i fogli della collezione degli Uffizi alcuni disegni già appartenuti al *corpus* grafico riunito da Vasari⁴, i cui eredi li donarono nel 1574 al figlio di



Fig. 2. Vittore Carpaccio, *Trionfo di San Giorgio*, 1501-1508 ca., inv. 1287 E

testabile nucleo storico dell'attuale collezione del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. La sensibilità artistica di Leopoldo, unita al suo acceso senso critico, gli consentì di organizzare tali materiali artistici secondo un nuovo spirito riformatore, affidando intorno al 1665 il prestigioso incarico di ordinare, classificare e accrescerne la consistenza allo storico Filippo Baldinucci (1625-1696), artista dilettante ed egli stesso collezionista negli ultimi anni della sua vita. Con lui la raccolta, pur restando nei canoni del collezionismo privato, si mosse secondo una lungimirante organizzazione classificatoria del patrimonio che si renderà poi manifesta alla metà del Settecento, quando una rinnovata mentalità ordinatrice si imporrà anche nell'ambito dei beni culturali⁶.

Il programma delle acquisizioni promosso dal cardinale si sviluppò con l'intento preciso di documentare la produzione grafica degli artisti di ogni tempo e di ogni paese, ma la sua curiosità intellettuale e le dinamiche del gusto e del mercato lo dovettero inevitabilmente portare a privilegiare gli artisti contemporanei o da poco scomparsi. Se le modalità secondo cui si esplicarono queste campagne di incremento della raccolta si possono seguire ora attraverso la notevole mole di materiale documentario reso disponibile da Miriam Fileti Mazza nei volumi dell'*Archivio del collezionismo mediceo* dedicati al cardinal Leopoldo (1987-2000)⁷, gli strumenti critici e storici di cui si avvalsero il cardinale e il suo segretario Baldinucci per organizzare le informazioni sugli artisti – liste di nomi con indicazioni di preferenze, autentiche inchieste di mercato che si intensificarono in corrispondenza delle biografie di quegli stessi autori che lo storiografo aveva suddiviso in sei classi di appartenenza, secondo una decrescente gerarchia qualitativa – furono il *Registro de' disegni* e la *Listra de' nomi de' Pittori, di mano de' quali si hanno Disegni*⁸. Nel primo documento, compilato nel giugno del 1673, sono elencate oltre ai nomi degli artisti presenti in collezione, divisi in ordine alfabetico secondo le diverse scuole, anche la quantità dei fogli e la loro epoca. Mentre la consistenza della raccolta quasi raddoppiava, di lì a pochi mesi la *Listra*, pubblicata nel settembre di quell'anno e aggiornata sino al primo agosto 1675, a ridosso della morte del cardinale, riportava i nomi dei vari artefici, il numero dei loro disegni presenti in collezione e l'epoca di attività. Il resoconto storiografico



Fig. 3. Tiziano Vecellio, *Ritratto di giovane donna*, 1510-1515 ca., inv. 718 E



Fig. 4. Jacopo Tintoretto, *San Martino*, 1555-1560 ca., inv. 13009 F

che dalle epoche più antiche si spinge sino ai giorni correnti costituisce, del resto, la struttura portante delle *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua* di Filippo Baldinucci, i cui primi quattro volumi furono pubblicati tra il 1681 e il 1688, mentre i due successivi, relativi agli anni 1580-1610 e 1610-1670, uscirono postumi per la morte dell'autore, sopraggiunta nel 1697. Della *Listra* esiste un esemplare postillato di mano di Baldinucci, che evidenzia le vistose integrazioni della raccolta avvenute dal settembre 1673 fino al primo agosto 1675 e dell'intento di comporre un "ordine storico" delle vicende figurative, italiane e straniere, tanto ampio e diramato come la contemporanea storiografia artistica ancora non conosceva⁹. I disegni vennero raccolti in volumi, di cui quelli detti "particolari" conservavano le opere di un singolo artista mentre quelli "universali" riunivano opere di diversi artefici, secondo un ordine che li divideva per scuole all'interno delle varie epoche.

Anche durante la compilazione delle liste e dei registri, Baldinucci non cessò di occuparsi direttamente dei negoziati promossi sul mercato delle varie piazze italiane. Così, tra le diverse scuole pittoriche, in particolare quella veneta finì col venire rappresentata in collezione da un nucleo di opere che per ampiezza e qualità vi riveste ancora una posizione di grande rilievo, seconda solo a quella che nel medesimo contesto compete ai disegni toscani. I fogli di questa pro-



Fig. 5. Giambettino Cignaroli, *studio di figura*, 1750 ca., inv. n. 8039 S



Fig. 6. Giambattista Tiepolo, *Accademia di nudo virile*, 1720 ca., inv. 7804 S

venienza dovevano certo presentare un preciso *appeal* collezionistico per il loro più frequente ricorso al colore, sia per i supporti che per le tecniche, e per il prevalere dei caratteri formali del disegno finito.

La specifica situazione delle presenze venete nella raccolta grafica di Leopoldo de' Medici è indicata, intorno al 1663, da un elenco dei «nomi de Maestri de quali il Serenissimo Principe Leopoldo ha disegni», dove tra i trecentodieci autori si registrano fogli riferiti a Campagnola, Vincenzo Catena, Giovanni Bellini, Girolamo da Treviso, Giorgione, Lorenzo Lotto, Marco Basaiti, Andrea Mantegna, Giambattista Moroni, Palma il vecchio, Pordenone e Vittore Carpaccio¹⁰. Confrontando i dati del *Registro* con quelli della *Listra* del 1675 si evince l'evidente accelerazione subito dagli acquisti anche in questo settore, se ad esempio i disegni attribuiti a Tiziano erano passati dai 93 del 1673 ai 103 del 1675 e quelli di Tintoretto addirittura da 119 a 160, rendendo a tutt'oggi quello tintorettesco, nella raccolta fiorentina, uno dei nuclei principali al mondo riferiti all'artista e alla sua bottega, e quello dei Tiziano il gruppo più nutrito appartenente a un'unica collezione. Su questi materiali da tempo si è orientata l'attenzione degli specialisti, fornendo lo spunto per varie occasioni espositive tenutesi agli Uffizi, da quella pionieristica del 1914 a quella panoramica riunita da Michelangelo Muraro nel 1953, fino alle rassegne monografiche curate da Anna Forlani nel 1956 e nel 1958 su



Fig. 7. Giambattista Piranesi, *L'Arco di Druso sulla via Appia*, 1750 ca., inv. 96010

Tintoretto e su Jacopo Palma il giovane, e nel 1976, da Roger Rearick sui disegni di Tiziano¹¹.

Nella seconda metà del Seicento l'area veneziana è infatti con quella bolognese la più importante per il mercato artistico, e non è un caso che il cardinale Leopoldo

vi dedicasse particolare attenzione, coinvolgendo soprattutto Paolo Del Sera, nobile mercante fiorentino trasferitosi nella Serenissima, pittore e collezionista lui stesso, e il più celebre artista, cartografo e storico Marco Boschini, ma col tramite pure di altri agenti e informatori distribuiti tra Verona, Padova e Treviso, e in contatto con pittori come Niccolò Renieri e Pietro Della Vecchia¹². Dalla corrispondenza col cardinale sappiamo ad esempio che nel giugno 1667 Del Sera aveva inviato a Firenze dei disegni tra cui alcuni riferiti a Tiziano, Giorgione e Campagnola, prevalentemente di soggetto profano, ad eccezione di uno studio per un dipinto nella chiesa di S. Giorgio Maggiore, attribuito a Tintoretto. Alla morte di Del Sera, nel 1672, Boschini gli subentrò ufficialmente nei rapporti con il granducato, e sappiamo si occupò anche, sul versante della grafica, dell'acquisizione di alcuni fogli in carta azzurra dati a Palma, e degli studi di Odoardo Fialetti.

Ai fogli riuniti nel Seicento da Leopoldo con particolare attenzione alla realtà veneziana, altri poi se ne aggiunsero da altre raccolte che, come quelle di Emilio Santarelli e di Francesco Malvezzi, hanno apportato alla collezione degli Uffizi importanti incrementi anche in settori più trascurati del Veneto di Terraferma, fino a comporre un insieme collezionistico omogeneo e al tempo stesso variegato. Un caso particolare, indagato dalla mostra curata da Sergio Marinelli nel 2000, è quello della scuola veronese che, ben oltre la figura di Jacopo Ligozzi – pur sempre quella emblematica dei rapporti tra Verona e Firenze e certo il disegnatore più interessante presente in Toscana tra la fine del Cinquecento e il primo Seicento – era già ben consapevolmente rappresentata nella *Listra* del 1675 dai nomi di Battista Fontana, Battista e Domenico Brusasorci, Claudio Ridolfi, Carlo Caliari, Bernardino India, Paolo Farinati, Fra' Semplice, Paolo Veronese, Battista Zelotti, anche se molte di quelle antiche attribuzioni si sono rivelate prive di reale fondamento¹³ o dovevano ancora attendere i progressi della storiografia, se a lungo Stefano da Verona è passato come Giotto o al più per Parri Spinelli.

Dopo la scomparsa del cardinal Leopoldo, nella collezione da lui formata confluirono quelle di altri componenti della famiglia o dei loro accoliti, come ad esempio Apollonio Bassetti (1631-1699) – canonico di San Lorenzo e già segretario del cardinale Giovanni Maria de' Medici, fratello maggiore di Leopoldo – alla cui morte nel 1699 un nucleo di quasi mille disegni, contrassegnati dal timbro a secco con lo stemma mediceo, entrò a far parte delle raccolte granducali, riproponendo molti degli artisti collezionati da Leopoldo¹⁴. E ancora, un numero imprecisato di fogli vi confluì dai beni personali del Gran principe Ferdinando, morto cinquantenne nel 1713, e circa duecento furono aggiunti da Cosimo III (1723). Nel 1687 la collezione medicea venne trasferita dalla residenza privata di Palazzo Pitti nel com-

Fig. 8. Andrea Mantegna, *Baccanale con tino*, 1480 ca., inv. 200 st. sc.



plesso vasariano degli Uffizi, quindi in una sede che già aveva il carattere di edificio pubblico, e dove tale patrimonio dal semplice valore di prestigio dinastico veniva ad assumere una valenza culturale diversa, che peraltro non impedì che in quell'occasione venissero scartati e dispersi quasi cinquemila disegni. A lungo depositate nell'Arsenale, e quindi in varie sale, prima del Corridoio di Ponente e poi in quello di Levante, le opere grafiche della collezione trovarono stabile collocazione solo sotto il governo illuminato di Pietro Leopoldo di Lorena (1747-1792), nel secondo Settecento. Nel 1737, all'estinguersi della dinastia medicea alla morte di Gian Gastone, era infatti salito sul trono di Toscana Francesco Stefano di Lorena, col quale l'ultima discendente della famiglia, l'Elettrice Palatina Anna Maria Luisa, riuscì a stipulare una convenzione che legava per sempre alla città di Firenze tutti i tesori d'arte raccolti dai propri antenati, eliminando ogni rischio di dispersione dell'immenso patrimonio artistico¹⁵. Questo venne peraltro assai arricchito dai Lorena, ad esempio con le molte centinaia di disegni sciolti e i volumi d'architettura, oltre alle ottomila stampe, della collezione Gaddi, i tremila fogli di quella già di Ignazio Hugford e oltre mille disegni dalla raccolta Michelozzi, nel 1779.

Con queste e altre acquisizioni la consistenza del Gabinetto fiorentino poteva vantare 29.000 opere alla fine del Settecento, quando Giuseppe Bencivenni Pelli, direttore della Galleria dal 1775, ne redige un inventario generale¹⁶. Esso verrà concluso prima dell'aprile 1793, quando la direzione della Galleria passerà a Tommaso Puccini, mentre andava crescendo anche il fondo delle stampe, che nello stesso periodo risulta ordinato in cinquanta volumi. Nel 1798 Puccini promosse inoltre l'acquisto di un album contenente circa 150 disegni, già appartenuto a Jean Baptiste Seroux d'Agincourt, che aveva fatto parte delle raccolte di Pierre-Jean Mariette e in cui era confluito materiale proveniente dal "Libro dei disegni" di Vasari¹⁷. In una data imprecisata, ma anteriore al 1849, quando se ne trovano citati nel *Catalogo dei disegni scelti* di Antonio Ramirez di Montalvo, devono essere giunti agli Uffizi anche alcuni fogli già posseduti da padre Sebastiano Resta (1635-1714)¹⁸. Nel primo Ottocento, sotto la guida di Ramirez di Montalvo, l'istituto conobbe l'esigenza di un nuovo ordinamento, anche in seguito al notevole accrescimento avvenuto grazie alle acquisizioni dei sovrani lorenesi, e di grande attenzione per le istanze della conservazione dei materiali, in vista delle quali arrivò a disporre lo smembramento dei volumi di Baldinucci.

Con la costituzione del Regno d'Italia, nel 1860, e il momentaneo trasferimento della sua capitale a Firenze, tra il 1865 e il 1870, le collezioni d'arte fiorentine divennero patrimonio pubblico a tutti gli effetti, avviando un sensibile



Fig. 9. Giuseppe Scolari, *Cristo in pietà*, 1590-1600 ca., inv. 25 st. sc.

incremento delle donazioni. Esse provennero non solo da collezionisti ma anche dagli stessi artisti, e fra tutte si evidenzia quella, eccezionale sotto molti aspetti, dei 12.667 disegni regalati agli Uffizi dallo scultore Emilio Santarelli nel 1866, costituita da opere antiche e moderne di tutte le scuole, e ancora con una cospicua rappresentanza di fogli veneti, tra cui dei Tintoretto, Piazzetta e Tiepolo¹⁹. Ad essa seguirono quelle degli architetti Giuseppe Martelli nel 1876 e Pasquale Poccianti nel 1890, così pure i nuclei donati dai pittori Antonio Ciseri (1901) e Stefano Ussi (1903). L'aprirsi del nuovo secolo vide una vivace stagione anche sotto il profilo delle acquisizioni, in molti casi promosse da Corrado Ricci, già direttore degli Uffizi e nel 1906 nominato Direttore generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione. Sotto i suoi auspici si portarono a termine l'acquisto della collezione Malvezzi, raro caso di raccolta grafica bolognese del Settecento, e il fondo di oltre duecento disegni di architettura rinascimentale già di Heinrich von Geymüller²⁰. A questo fervore nell'incremento del patrimonio del Gabinetto cor-

rispose da parte di funzionari come Pasquale Nerino Ferri, negli oltre quarant'anni della sua attività nell'istituto, un grande sforzo catalografico, con la redazione di quello schedario manoscritto che è ancora alla base della descrizione di ogni singola opera della raccolta, la quale arrivò a contare 90.000 pezzi nel 1913²¹.

Oggi il patrimonio ammonta a oltre 150.000 opere, cifra in costante aumento per il continuo flusso di donazioni e acquisizioni, con una crescente apertura alle espressioni contemporanee che si riallaccia del resto a quelle origini della raccolta più sopra ricordate, quando il cardinal Leopoldo riusciva ad assicurarsi opere dei principali artisti viventi al suo tempo. Se la collezione può vantare certamente una delle più alte concentrazioni al mondo di disegni del Quattrocento toscano, tutte le scuole italiane vi sono peraltro significativamente rappresentate, a iniziare da quella veneta, così come importanti nuclei di quelle straniere, con sorprendenti presenze di disegni fiamminghi e olandesi, francesi e spagnoli.

L'odierna sistemazione della raccolta è frutto di una ristrutturazione dei primi anni del Novecento, quando sotto la direzione di Corrado Ricci si ricavarono le sale odierne negli spazi che nel Cinquecento erano appartenuti al teatro di corte mediceo, allestito da Bernardo Buontalenti per Francesco I nel 1586. I locali vennero poi rinnovati alla fine degli anni Cinquanta, nella stagione più felice della museografia italiana novecentesca, con un intervento condotto dall'architetto Edoardo Detti, tra i più brillanti allievi toscani di Carlo Scarpa, secondo nuovi criteri adeguati alle crescenti necessità di valorizzazione, di studio e di conservazione delle opere. Il progetto di catalogazione informatizzata della raccolta, avviata dal 2005 con la direzione di Marzia Faietti, e l'esigenza di una migliore organizzazione dei depositi e dei laboratori di restauro, rende oggi urgente l'acquisizione di nuovi spazi, quali quelli già occupati dalla Sala di studio dell'Archivio di Stato, situati alla stessa quota del complesso vasariano, che potranno consentire una grande espansione dei servizi al pubblico. Quello di una più allargata fruizione di materiali di per sé destinati a una esposizione limitata, per ovvie ragioni conservative, era del resto un problema già molto sentito alla metà dell'Ottocento, quando sull'impulso di un crescente interesse per il disegno molti fogli tra i più significativi dell'intero fondo furono esposti

Fig. 10. Angelo Falconetto, *Il mese di Dicembre*, 1550-1560 ca., inv. 10894 st. vol.



permanentemente, dapprima nelle tre ultime sale del corridoio di Ponente e quindi, tra il 1867 e il 1890 nel Corridoio Vasariano, il celebre passaggio che unisce l'edificio degli Uffizi a Palazzo Pitti attraversando l'Arno sopra Ponte Vecchio. L'operazione, che muoveva certamente nella direzione di una rivalutazione delle collezioni grafiche e del loro ruolo fondante nella genesi dell'operare artistico, si rivelò inevitabilmente assai dannosa per la fragilità dei materiali, tanto da caratterizzare per più evidenti problematiche conservative molti dei fogli riuniti nel nucleo degli "Esposti", una delle categorie introdotte da Pasquale Nerino Ferri nella sua attività di catalogazione tardo ottocentesca. Oltre a questa, Ferri individuò altre suddivisioni tematico-inventariali della collezione riunendole nelle categorie, tuttora in uso per i materiali più antichi, dei disegni di "Figura", di "Ornato", di "Paesaggio" e di "Architettura"²².

L'aspetto conservativo, che va di pari passo con la diversa sistemazione e fisica suddivisione dei materiali nel corso dei secoli, ha segnato immancabilmente anche la storia del fondo di incisioni nella collezione degli Uffizi, la cui ricostruzione è resa oggi più complessa dalla perdita della documentazione relativa a molti dei montaggi e dallo smembramento degli album, per la maggior parte smantellati tra la fine del Settecento e la metà del secolo seguente, quando divenne operativa la suddivisione in "stampe sciolte" e "stampe in volume" decisa da Pasquale Nerino Ferri. La minor attenzione riservata alla raccolta di incisioni, anche in conseguenza della tanto maggiore rinomanza di quella dei disegni antichi, ha di recente trovato un'occasione di risarcimento nella pubblicazione dell'ultimo volume della collana degli *Inventari del Gabinetto Disegni e Stampe*, in cui Alessandra Baroni ha convogliato le ricerche tese a focalizzare la storia dei fondi di stampe d'epoca medicea tra quelli attualmente nella raccolta, mediante una non facile indagine sugli elementi rintracciabili attraverso legature, carte di supporto, incorniciature e iscrizioni sui fogli, timbri e marchi, con tutto quel complesso di informazioni utili a ricostruirne le vicende collezionistiche²³.

Emergono così dei caratteri distintivi che caratterizzano la genesi del nucleo più antico di stampe, la cui formazione non risulta essere solo il frutto di acquisizioni sul mercato, quanto anche di un aperto interesse dei granduchi, e di molti membri della casata, nel promuovere a Firenze una produzione calcografica. Di una precisa committenza di corte, che spesso si attuava ospitando gli stessi incisori presso le botteghe degli Uffizi o di Palazzo Pitti, ci resta documentazione d'archivio nei casi delle stampe di molti artisti quali Cornelis Cort, Antonio Tempesta, François Spierre, Ciro Ferri, Giovan Battista Foggini, Ignazio Hugford, Domenico Campiglia, Carlo Gregori, per non parlare degli episodi più eclatanti e noti relativi a Jacques Callot e Stefano della Bella. Non sempre, purtroppo, la committenza ufficiale della casa regnante ebbe come conseguenza la proprietà delle matrici, ed è solo con Cosimo II de' Medici e con l'ingaggio ufficiale a corte di Callot per l'incisione della *Vita di Ferdinando I*, granduca nel 1614, che si profila una consapevole considerazione, non scevra da interessi economici, per il possesso delle lastre. Saranno poi soprattutto i figli di Cosimo: Ferdinando II, Mattias, Giovan Carlo e Leopoldo, a rivelare un interesse sempre più specifico per l'incisione, talvolta esercitata anche personalmente. Il ducato di Cosimo III corrisponde invece a una fase di riorganizzazione delle raccolte d'arte di famiglia, come già il cardinale Leopoldo aveva fatto fare a Filippo Baldinucci con i suoi disegni e i suoi 11 volumi di stampe in cui figuravano sia raccolte monografiche – tra cui si evidenziano i nuclei di fogli di Dürer, di Luca di Leida, o dei "Piccoli maestri" tedeschi – ma anche miscellanee di soggetti religiosi o storici, come gli amati ritratti tra cui si annoverava anche l'*Iconographie* di Van Dyck, e di opere di – o derivate da – Rubens, Parmigianino, Tiziano. E ancora, tra un nucleo importante di stampe nordiche, si evidenzia l'interesse per i fiamminghi attivi a Venezia, come Cornelis Cort o i Sadeler.

Assai meno abituale per i Medici risulta invece dalle fonti la pratica di acquisti diretti di stampe sul mercato, orientamento che al contrario i Lorena perseguirono con impegno. Va detto infatti che la formazione della raccolta degli Uffizi, dai tempi di Cosimo I fino all'estinzione della dinastia, con la morte di Anna Maria Luisa nel 1742, si presenta più come il risultato di episodi di committenza o dell'incorporare donazioni e eredità piuttosto che il frutto di scelte pianificate, con acquisizioni guidate da un preciso interesse per l'incisione. Ciò che in ogni caso sembra caratterizzare gli orientamenti di gusto del collezionismo granducale è una sorta di finalità enciclopedica che lo poneva in linea con quello delle altre grandi raccolte dei vari rami della casa d'Asburgo. Nel corso del tempo, e con l'avvicinarsi dei diversi ordinamenti della Galleria e del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, si venne comunque a perdere l'originale profilo della raccolta medicea di incisioni, come testimoniano l'*Inventario generale delle stampe* del 1779-83 e i vari documenti fino al *Catalogo ms. delle stampe in volume* redatto da Antonio Ramirez di Montalvo entro il 1849. Il crescente interesse che Pietro Leopoldo di Lorena rivelò per le acquisizioni in questo campo – in linea del resto con il generale fenomeno d'epoca illuminista che vedeva nell'incisione un importante strumento di documentazione e divulgazione visiva, con una forte valenza didattica e didascalica – portò durante il suo regno a ordinarne il patrimonio in cinquanta volumi, che certo, con le parole di Lanzi, era «numero sufficiente per chi rifletta che la raccolta è sul nascere, e che nondimeno ella è ricca di gran quantità di rare stampe, e in particolare di quelle di Alberto Dürero e di Marc'Antonio»²⁴, benché fosse ancora numericamente assai più limitata di quella dei disegni.

Ancor oggi la collezione presenta questa anomalia rispetto alla media di quelle a essa contemporanee, conservando un numero maggiore di disegni antichi rispetto a quello delle incisioni, in un rapporto che va tuttavia gradualmente equilibrandosi seguendo il flusso delle acquisizioni, attualmente più numerose su questo secondo versante. Vi sono comunque ben rappresentati gli esordi delle tecniche su rame – con molti fogli anonimi toscani del Quattrocento, alcuni in esemplari rarissimi, ma anche di Baccio Baldini, Francesco Rosselli, Mantegna e la *Battaglia dei nudi* di Pollaiuolo – così pure molti chiaroscuri xilografici di artisti cinque e seicenteschi come Ugo da Carpi, Antonio da Trento, Niccolò Vicentino, Andrea Andreani o Bartolomeo Coriolano. Per il Cinquecento si evidenziano il ricco fondo di stampe di Dürer e di Marcantonio Raimondi, mentre per il secolo successivo i nuclei di Della Bella e Callot testimoniano dei diretti rapporti dei due artisti con Firenze. Anche il notevole gruppo di circa duecento acqueforti di Rembrandt rivela quanto l'interesse per l'arte del maestro olandese fosse già vivissimo in città nel corso del Seicento, quando Baldinucci sembra presupporre una conoscenza diretta delle sue stampe nelle collezioni granducali scrivendone, come primo esempio della ricezione della grafica rembrandtiana in Italia, nel suo *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*, pubblicato nel 1686. Per l'epoca neoclassica la raccolta degli Uffizi può vantare uno straordinario gruppo di incisioni

di Raffaello Morghen, in gran parte in stati avanti lettera, arrivati dagli editori dell'artista dopo gli anni del suo insegnamento all'Accademia di Belle Arti cittadina, e l'opera completa di Francesco Bartolozzi, fiorentino d'origine, pervenuta in virtù del legato Torrigiani nel 1865. Il catalogo della collezione di stampe del Gabinetto degli Uffizi, pubblicato nel 1938 da Antonio Antony de Witt²⁵, direttore dell'istituto dal 1928 al 1935, fotografava la consistenza della raccolta e le sue emergenze più significative alla fine di una proficua stagione di acquisti promossa, nei primi decenni del Novecento, nel felice contesto della produzione calcografica a Firenze, ancora capitale italiana in quest'ambito specifico e luogo di numerose presenze internazionali, soprattutto di area anglosassone e tedesca. Ad essi si aggiunsero gli importanti fondi di acqueforti di Giovanni Fattori, di stampe e matrici di Telemaco Signorini, fino alla donazione da parte delle sorelle di Morandi, nel 1977, di un nucleo di 123 incisioni dell'artista che ne documentano pressoché tutta la produzione²⁶. Il continuo incremento sul versante della grafica del Novecento è stato poi documentato in una serie di occasioni espositive negli ultimi trent'anni²⁷.

Anche tra le stampe le presenze di opere di artisti veneti si rivela di assoluta importanza, e soprattutto su versanti meno usuali, al di là della più facilmente prevedibile documentazione delle varie "scuole" incisive, tra cui si possono citare ad esempio i molti rari fogli anonimi che consentirono nel 1965 ad Anna Omodeo di organizzare la pionieristica *Mostra di Stampe popolari venete del '500* dalle collezioni degli Uffizi²⁸, o ancora, in ambito veneziano, la copia rilegata in volume – forse l'unica completa – del *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo*²⁹, il trattato di studi anatomici pubblicato da Giacomo Franco nel 1611 riunendo soggetti derivati da Palma il giovane ad altri incisi da suo padre, Battista Franco. Ma certo uno dei fronti di maggiore interesse si è rivelato ultimamente quello delle possibili integrazioni alla storia dell'incisione veronese del Cinquecento, campo degli studi specifici di Gianvittorio Dillon, anche nei suoi anni alla direzione del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, su artisti come Caraglio, i Del Moro o i Fontana³⁰, cui si sono aggiunte le segnalazioni di Cristina Braggia sulle acqueforti di Angelo Falconetto note oggi solo negli esemplari della raccolta fiorentina³¹.

Note

¹ L'ormai assai vasta letteratura di riferimento sulla storia delle collezioni grafiche dell'istituto fiorentino si può riassumere negli interventi di A. FORLANI TEMPESTI, *Il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi*, in "I grandi disegni italiani degli Uffizi di Firenze", a cura di A. Forlani Tempesti e A.M. Petrioli Tofani, Milano 1972, p. 7-97; EAD., *Il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi nel quadro del collezionismo di grafica in Italia dal '500 all'Unità*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze 1982, p. 183-199; EAD., *Il Gabinetto delle Stampe*, in *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Firenze 1983, p. 1174-1183; A. PETRIOLI TOFANI, *Il Gabinetto Disegni e Stampe*, in *Gli Uffizi, storia e collezioni*, Firenze 1983; EAD., Firenze, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, in *Il Disegno. Le collezioni pubbliche italiane, parte seconda*, a cura di A. Petrioli Tofani, S. Prosperi Valenti Rodinò, G.C. Sciolla, Milano 1994, pp. 42-45; M. FILETI MAZZA, B. TOMASELLO, *Il Gabinetto dei disegni e delle stampe della Real Galleria: Ordinamento e acquisizioni tra il 1775 e il 1784*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» Classe Lettere e Filosofia, Pisa 2000 (Giornate di Studio in ricordo di Giovanni Previtali, Siena, Università degli Studi), 1998, p. 273-292; M. FILETI MAZZA, *Inventario generale delle stampe II. Storia di una collezione dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'Età Moderna*, Firenze

2009; e da ultimo sintetizzati in M.E. DE LUCA, *Storia del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, in *Figure, Memoria, Spazio. Disegni da Fra' Angelico a Leonardo*, catalogo della mostra a cura di H. Chapman e M. Faietti, Firenze 2011.

² Per gli inventari medicei quattrocenteschi si vedano il *Libro di inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, a cura di M. Spallanzani e G. Gaeta Bertelà, Firenze 1992; e M. SPALLANZANI, *Giovanni di Bicci, Cosimo e Lorenzo di Giovanni, Piero di Cosimo*, Firenze 1996.

³ Firenze, Archivio di Stato (ASF), *Guardaroba Mediceo* (GM) 65, c. 164. L'inventario relativo a Palazzo Vecchio fu redatto tra il 1560 e 1570.

⁴ L. RACGHIANI COLLOBI, *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Firenze 1974.

⁵ Sulla sua figura si veda P. BAROCCHI, *Il collezionismo del cardinal Leopoldo e la storiografia del Baldinucci*, in *Omaggio a Leopoldo de' Medici, I. Disegni*, catalogo della mostra, Firenze 1976; M. FILETI MAZZA, *Eredità del Cardinale Leopoldo de' Medici: 1675-1676*, Pisa 1997; EADEM, *Storia di una collezione*, cit., 2009, pp. 4-23.

⁶ Cfr. *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua...*, opera di Filippo Baldinucci, appendice e nota critica a cura di P. BAROCCHI, Firenze 1975.

⁷ M. FILETI MAZZA - G. GAETA BERTELÀ, *Archivio del Collezionismo Mediceo. Il Cardinal Leopoldo. Rapporti con il mercato veneto: Paolo Del Sera e Marco Boschini*, I, tomi 2, Milano-Napoli, 1987; EAED., *Archivio del Collezionismo Mediceo. Il Cardinal Leopoldo. I rapporti con il mercato bolognese*, II, tomi 2, Milano-Napoli 1993; EAED., *Archivio del Collezionismo Mediceo. Il Cardinal Leopoldo. Rapporti con il mercato romano*,

- III, Milano-Napoli 1998; EAED., *Archivio del Collezionismo Mediceo. Il Cardinal Leopoldo. Rapporti con il mercato di Siena*, Genova, Milano, Napoli e altri centri minori, IV, Milano-Napoli 2000.
- ⁸ F. BALDINUCCI, *Registro de' disegni per tenere S.A. Rev. ma. 12 giugno 1673*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (GDSU), ms. III, c. 37, 738; IDEM, *Listra de' Nomi de' Pittori, di mano de' quali si hanno Disegni, e il primo numero denota quello de' Disegni, e l'altro denota quello, nel quale, ò fiorirono, ò morirono i medesimi Pittori, e tutto fino al presente giorno 8 Settembre 1673. Andandosi sempre augmentando la raccolta de' medesimi, e accrescendo le notizie de' tempi, e essendo fatta questa per semplice memoria, ne esser messi per anco i tempi a tutti, non si è osservato ordine alcuno nel metterli in nota, se non quello dell'Alfabeto*, Firenze 1673. Adi. p.o Ag.to 1975. Tutti quelli numeri e Maestri, che saranno notati mano scritti, saranno i disegni e Maestri cresciuti dal di 8 7bre 1674 sino a questo sopradetto giorno, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Postillato 97. Cfr. P. BAROCCHI, *Il «Registro de' disegni» degli Uffizi di Filippo Baldinucci*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ulgo Procacci*, II, Milano 1977, pp. 571-578. La Listra è stata ripubblicata in *I grandi disegni italiani degli Uffizi di Firenze*, cit., 1972, pp. 75-82.
- ⁹ Di «ordine storico» parla Annibale Ranuzzi in una lettera al cardinale, citata in G. CHIARINI, *Per la ricostruzione della collezione di disegni del cardinale Leopoldo de' Medici*, in «Paragone», 387, 1982, p. 46. Si veda inoltre G. AGOSTI, *Introduzione*, in *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, catalogo della mostra, Firenze 2001, pp. 9 e segg.
- ¹⁰ L'elenco del 1663 è pubblicato in G. CHIARINI, *Il volume «Universale XXII» della collezione di disegni di Leopoldo de' Medici*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, cit., 1982, pp. 210-214.
- ¹¹ *Mostra di disegni veneziani del Sei e Settecento*, a cura di M. Muraro, Firenze 1953; *Mostra di disegni di Jacopo Tintoretto e della sua scuola*, a cura di A. Forlani Tempesti, Firenze 1956; *Mostra di disegni di Jacopo Palma il giovane*, a cura di A. Forlani Tempesti, Firenze 1958; *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*, a cura di W.R. Rearick, Firenze 1976.
- ¹² M. FILETI MAZZA, *Archivio del collezionismo mediceo. Il Cardinale Leopoldo. Rapporti con il mercato veneto*, cit., 1987, 2 voll.
- ¹³ Cfr. *Cinque secoli di disegno veronese*, a cura di S. Marinelli, Firenze 2000, pp. 2-3; per Stefano si veda anche H. CHAPMAN in *Figure, memorie, spazio*, cit., 2011, pp. 104-15.
- ¹⁴ L'elenco dei disegni di Apollonio Bassetti è trascritto in A. Petrioli Tofani, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario 2*, Firenze 1987, pp. 751-753.
- ¹⁵ L'articolo III del cosiddetto «Patto di famiglia» è riportato in R. GALLUZZI, *Istoria del granducato di Toscana sotto il governo della Casa Medici*, vol. IX, Firenze 1781, p. 486.
- ¹⁶ G. PELLI BENCIVENNI, *Inventario Generale della Real Galleria di Firenze compilato nel 1784. Essendo Direttore della Medesima Giuseppe Bencivenni già Pelli N. P. F. colla presenza, ed assistenza, del Sig.re Pietro Mancini Ministro dell'Uffizio delle Revisioni, e Sindacati. Volume I. che contiene, i Marmi, le Pitture i Disegni, e le Terre. Classe III. Disegni Stampe e Libri. Articolo I*, 1784, Firenze, Biblioteca degli Uffizi, ms. 113, classe III, vol. I, cc. 321-408; IDEM, *Inventario dei disegni*, [1775/1784], Firenze, GDSU, ms. 102.
- ¹⁷ L. COLLOBI RAGGHIANI, *Aggiunte per il «Libro de' Disegni» del Vasari*, in «Critica d'Arte», XLII, 154-156, 1977, pp. 165-186.
- ¹⁸ Cfr. G. AGOSTI, in *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, cit., p. 13, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Additions to the Drawings Collection of the Marqués del Carpio*, «Master Drawings», XLVI, 2008, 1, pp. 3-35.
- ¹⁹ E. SANTARELLI, I.E. BURCI, F. RONDONI, *Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal prof. Emilio Santarelli alla Reale Galleria di Firenze*, Firenze, 1870. Si veda anche il catalogo della mostra *Disegni italiani della collezione Santarelli*, sec. XV-XVIII, a cura di A. Forlani Tempesti, M. Fossi Todorow, G. Gaeta, A. Petrioli, Firenze 1967.
- ²⁰ Per il quale si veda il catalogo della mostra *Bramante e gli altri. Storia di tre codici e di un collezionista*, a cura di J. Ploder, Firenze 2006.
- ²¹ Cfr. A. PETRIOLI TOFANI, *Pasquale Nerino Ferri, primo direttore del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, cit., 1982.
- ²² Cfr. A. PETRIOLI TOFANI, *Inventario. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Disegni esposti 1*, Firenze 1986; EAD., *Inventario. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Disegni esposti 2*, Firenze 1987; EAD., *Inventario. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Disegni di figura 1*, Firenze 1991; EAD., *Inventario. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Disegni di figura 2*, Firenze 2005.
- ²³ A. BARONI, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario Generale delle Stampe III. I 'libri di stampe' dei Medici e le stampe in volume degli Uffizi*, Firenze 2011.
- ²⁴ L. LANZI, *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, Firenze 1782.
- ²⁵ A. ANTONY DE WITT, R. Galleria degli Uffizi. *La collezione delle Stampe*, Roma 1938.
- ²⁶ Giorgio Morandi. *Mostra delle acquaforti donate dalle sorelle dell'artista*, catalogo della mostra a cura di A. M. Petrioli Tofani, Firenze 1978.
- ²⁷ *Acquisizioni 1944-1974*, a cura di A. M. Petrioli Tofani, Firenze 1974; *Dieci anni di acquisizioni 1974-1984*, Firenze 1985; *Disegni di Romano Dazzi*, a cura di G. De Lorenzi, Firenze 1987; *Bruno Innocenti. Disegni giovanili (1921-1928)*, a cura di L. Cappugi con una nota introduttiva di C. Del Bravo, Firenze 1991; *Dieci anni di acquisizioni 1984-1994*, Firenze 1995. Lorenzo Bonechi (1955-1994). *Disegni, stampe, fotografie*, a cura di G. Agosti, Firenze 1996; *Incisioni di Moses Levy (1885-1968)*, a cura di A. Giannotti e C. Pizzorusso, Firenze 1999; *Disegni e acquaforti di Almina Dovati Fusi*, a cura di P. Cassinelli Lazzeri e L. Monaci Moran, Firenze 2003; *Futurismo e "Bon ton". I fratelli Thayabt e Ram*, a cura di M. Pratesi, con contributi di E. Crispolti e C. Toti, Firenze 2005; *Lo sguardo inquieto dell'avvoltojo subalpino. Opere su carta di Italo Cremona (1905-1979)*, Firenze 2006; *Omar Galliani. Notturmo*, a cura di M. Faietti, Milano 2008; *Fausto Melotti graphikòs*, catalogo della mostra, a cura di M. Faietti, A. Griffo, S. Risaliti e I. Rossi, Milano 2010.
- ²⁸ *Mostra di Stampe popolari venete del '500*, a cura di A. Omodeo, Firenze 1965.
- ²⁹ Cfr. D. ROSAND, *The Crisis of the Venetian Tradition*, in «L'Arte», XI-XII, 1970, pp. 5 e segg.; V. MAUGERI, *I manuali propedeutici al disegno, a Bologna e a Venezia, agli inizi del Seicento*, in «Musei Ferraresi. Bollettino Annuale», 12, 1982, pp. 147-156.
- ³⁰ G. DILLON, *Stampe e libri a Verona negli anni di Palladio*, in *Palladio e Verona*, a cura di P. Marini, Verona 1980, pp. 257-292; IDEM, *Le incisioni*, in *Da Tiziano a El Greco: per la storia del manierismo a Venezia* catalogo della mostra, Milano 1981, pp. 314-319.
- ³¹ C. BRAGAGLIA VENUTI, *Nuove considerazioni sull'attività di Angelo Falconetto come incisore*, «Verona Illustrata», 16, 2003, pp. 47-62.



I disegni dell'archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia: 260 anni di studi e progetti da conservare, inventariare e valorizzare

Evelina Piera Zanon

L'Accademia di Belle Arti di Venezia conserva un interessante nucleo di disegni quasi completamente inediti che, insieme all'archivio, alla biblioteca antica, alle stampe, alla raccolta di medaglie e ai gessi, costituisce quello che comunemente viene indicato come "Fondo storico". Un patrimonio unico formatosi nel corso dei 260 anni di vita dell'Accademia che testimonia il ruolo fondamentale avuto nella didattica e nella formazione dei giovani allievi, caratterizzato dal particolare intreccio di laboratori artistici e discipline storiche. Una ricchezza straordinaria incrementata anche attraverso le altre attività dell'Istituto, tra le quali l'allestimento e la gestione delle Gallerie, l'organizzazione dei concorsi e delle esposizioni di opere d'arte, gli acquisti e le donazioni.

La Veneta Accademia di Belle Arti viene istituita il 24 settembre 1750, quando, a seguito delle numerose richieste, il Senato Veneto concede ai Riformatori allo studio di Padova una stanzetta al Fontego delle farine per i giovani che vogliono imparare a disegnare. L'attività della scuola inizia con un vero statuto e una certa continuità nel 1756 e continua con alterne fortune, soprattutto finanziarie, fino al 1807 quando Eugenio Napoleone ne riforma lo statuto e l'attività, trasformandola in Reale Accademia di Belle Arti sul modello di quelle di Bologna e Milano. Nello stesso anno l'Accademia viene trasferita nella ex Chiesa e Scuola della Carità, dove rimane fino al 2005 quando si sposta nell'attuale sede dell'ex Ospedale degli Incurabili. Oltre alle attività didattiche, l'Accademia si occupa della raccolta e della conservazione delle opere d'arte, inizialmente per rispondere alle esigenze formative degli studenti che copiano i modelli, poi per allestire ed aprire al pubblico le Gallerie nel 1817. Costituite soprattutto dalle opere dei monasteri e dei conventi soppressi dagli editti napoleonici, dai gessi della raccolta Farsetti, da opere che i maestri lasciano all'Accademia e da alcuni acquisti e donazioni, le Gallerie restano intrinsecamente legate all'Accademia fino al 1882, quando la loro amministrazione diventa autonoma¹.

La memoria di questa prestigiosa storia è racchiusa tra le carte del Fondo storico che da diversi anni la direzione dell'Accademia si sta impegnando a riordinare, inventariare e far conoscere, anche con la collaborazione scientifica e il

sostegno finanziario della Soprintendenza archivistica e della Soprintendenza ai beni librari della Regione Veneto². I lavori avviati hanno consentito di migliorare la conservazione e lo studio dei diversi nuclei documentari che, pur nella specificità di ciascuna tipologia (libri, documenti, disegni, stampe) sono strettamente legati in quanto costituiti per rispondere alle stesse finalità didattiche, storiche e artistiche dell'Accademia. L'obiettivo, insieme ovviamente alla sistemazione, conservazione e divulgazione del patrimonio, è quello di analizzare e ripristinare il vincolo originario che nel corso degli anni si è perso. I disegni, in questo senso, rappresentano un caso emblematico e dovranno essere al centro di un progetto complessivo che consenta di riordinarli, di precisarne la provenienza e la consistenza e di garantirne la corretta conservazione e la consultazione. Un lavoro che restituisca pienamente il particolare contesto che li ha prodotti e ne evidenzi il valore documentario e artistico.

Molti di questi disegni venivano utilizzati per finalità didattiche ed erano conservati nelle scuole per lo studio degli allievi o erano affissi in occasione delle esposizioni annuali; successivamente sono stati collocati in biblioteca e da qualche anno sistemati nelle apposite cassettiere del Fondo storico. Agli inizi degli anni '90 è stato avviato un primo progetto specificatamente rivolto ai disegni, il cui obiettivo era la descrizione sintetica del patrimonio conservato, la precisazione della consistenza e la riproduzione fotografica. La campagna di digitalizzazione ha interessato anche le incisioni e alcuni libri antichi ed ha consentito di realizzare complessivamente 8.856 immagini, 4.600 di disegni. Il lavoro è stato sicuramente determinante per avere una prima ricognizione del materiale e una base di partenza per i futuri progetti ma non soddisfacente per una corretta riproduzione e catalogazione, dato che la risoluzione digitale non è ottimale e che le immagini non sono corredate da adeguate schede descrittive. Al termine è stato redatto l'*Indice dei volumi fotografati, digitalizzati e loro collocazione* che, insieme all'*Inventario dei disegni* curato nel 1996 da Cristina Bandera e Pier Luigi Ciapparelli, costituisce l'unico strumento di corredo. Per facilitare lo studio e mettere in sicurezza le riproduzioni, i dati acquisiti sono stati recentemente riversati in un *server* consultabile dalla rete locale.

L'Accademia conserva altri fondi di disegni, oltre a quelli digitalizzati, per una stima approssimativa di 6.000/6.500 unità. La loro origine è diversa e potrebbe essere ricondotta a tre tipologie principali:

1. Disegni dell'Accademia di Belle Arti di Venezia (1763-1870 ca.)
2. Disegni antichi (secc. XVI-XVII)
3. Fondi diversi (secc. XIX-XX)

1. DISEGNI DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA (1763-1870 CA.)

La maggior parte dei disegni è costituita dagli elaborati degli allievi e quindi riconducibile all'archivio dell'Accademia in senso stretto. Da una prima stima si calcola che i disegni siano circa 3.000, raccolti in cartelle tematiche secondo un approssimativo ordine cronologico, dal 1763 al 1870 ca., articolati in tre nuclei principali.

Il primo comprende i lavori presentati e premiati in occasione dei concorsi annuali e alcuni studi eseguiti nelle varie Scuole, soprattutto quelle di statuaria, nudo, ornato e architettura. I concorsi erano appuntamenti annuali previsti già nello statuto del 1756, come si legge all'articolo 13: «acciò tutti li giovani studenti prendano maggior impegno nello studio sarà una volta l'anno nel giorno dell'Annunciazione di Maria Vergine aperto loro il concorso e la gara». Il regolamento del 1803 prevedeva l'assegnazione di premi costituiti da medaglie d'oro «ad opere eseguite sopra programmi pubblicati colle stampe e diramati a tutte le Accademie» (concorsi di I classe) e premi riservati agli allievi dell'Accademia veneziana (concorsi di II classe). Le opere vincitrici dei concorsi di prima classe e una scelta dal Segretario tra quelle premiate nei concorsi di II classe diventavano proprietà dell'Accademia e venivano collocate con il nome degli autori nella sala dell'esposizione. L'assegnazione dei premi annuali proseguì fino ai primi anni del Novecento, sia pure con sensibili variazioni sulle modalità di partecipazione. Per garantire l'imparzialità dei giudizi delle commissioni le procedure di presentazione dei lavori erano molto rigorose e prevedevano che gli elaborati fossero anonimi e contraddistinti solamente da un numero o, nel caso dei concorsi di I classe, da un motto o epigrafe che venivano associati al nome dei vincitori solo al termine dell'*iter* concorsuale³. Queste modalità di presentazione dei lavori spiegano la difficoltà di individuare l'autore dei disegni: solo per i primi decenni, infatti, i nomi dei vincitori, la loro provenienza, l'anno di partecipazione e il premio conseguito venivano apposti sul lato inferiore del foglio per la loro esposizione



Fig. 1. Francesco Maggiotto, I Premio per il disegno dal nudo 1763, Scuola di pittura, matita su carta, cm. 66,5x50 (ABAVe, *Disegni*, n. 3308).



Fig. 2. Lodovico Gallina, I Premio 1774, I Premio per la copia, Scuola di pittura, matita su carta, cm. 68x58 (ABAVe, *Disegni*, n. 3191).

pubblica. Successivamente questa consuetudine viene meno e i disegni recano solo il timbro dell'Accademia, un numero progressivo e il visto del professore (spesso Odorico Politi, Luigi Zandomeneghi, Ludovico Lipparini) o del segretario (Antonio Diedo).

Risalire a tutti gli autori dei disegni, ordinarli per anno, concorso e scuola, richiede uno studio accurato e complessivo che implica l'analisi comparata dei soggetti e l'incrocio degli elementi estrinseci presenti sugli elaborati con i dati contenuti nelle carte d'archivio. A tal fine sono fondamentali i fascicoli della serie *Concorsi* con i processi verbali delle riunioni delle commissioni che riportano le proposte e la scelta dei soggetti, l'indicazione dell'ammissione o dell'esclusione delle opere, la composizione dei membri delle commissioni, gli elenchi dei concorrenti, la descrizione dei progetti, i giudizi e i vincitori (nome seguito dal numero o dall'epigrafe). Altrettanto utili sono i documenti allegati ai verbali (programmi, richieste di partecipazione, attestazioni di ricevimento delle opere) e gli stessi protocolli con le relative rubriche nei quali sono registrate le presentazioni delle domande. Per gli anni 1763-1807, i nomi dei vincitori sono registrati nel *Libro studenti premiati in tutte le facoltà*, dove si rilevano, tra gli altri, i premi assegnati a Pietro Edwards, Luigi Fabris, Francesco Hayez, Odorico Politi, Carlo Bevilacqua, Giovanni Demin, Giovanni Ferrari, Antonio Canova, Angelo Bosa, Vincenzo Masutti e Giuseppe Sabbadini. Successivamente e fino al 1906, i vincitori dei premi sono pub-

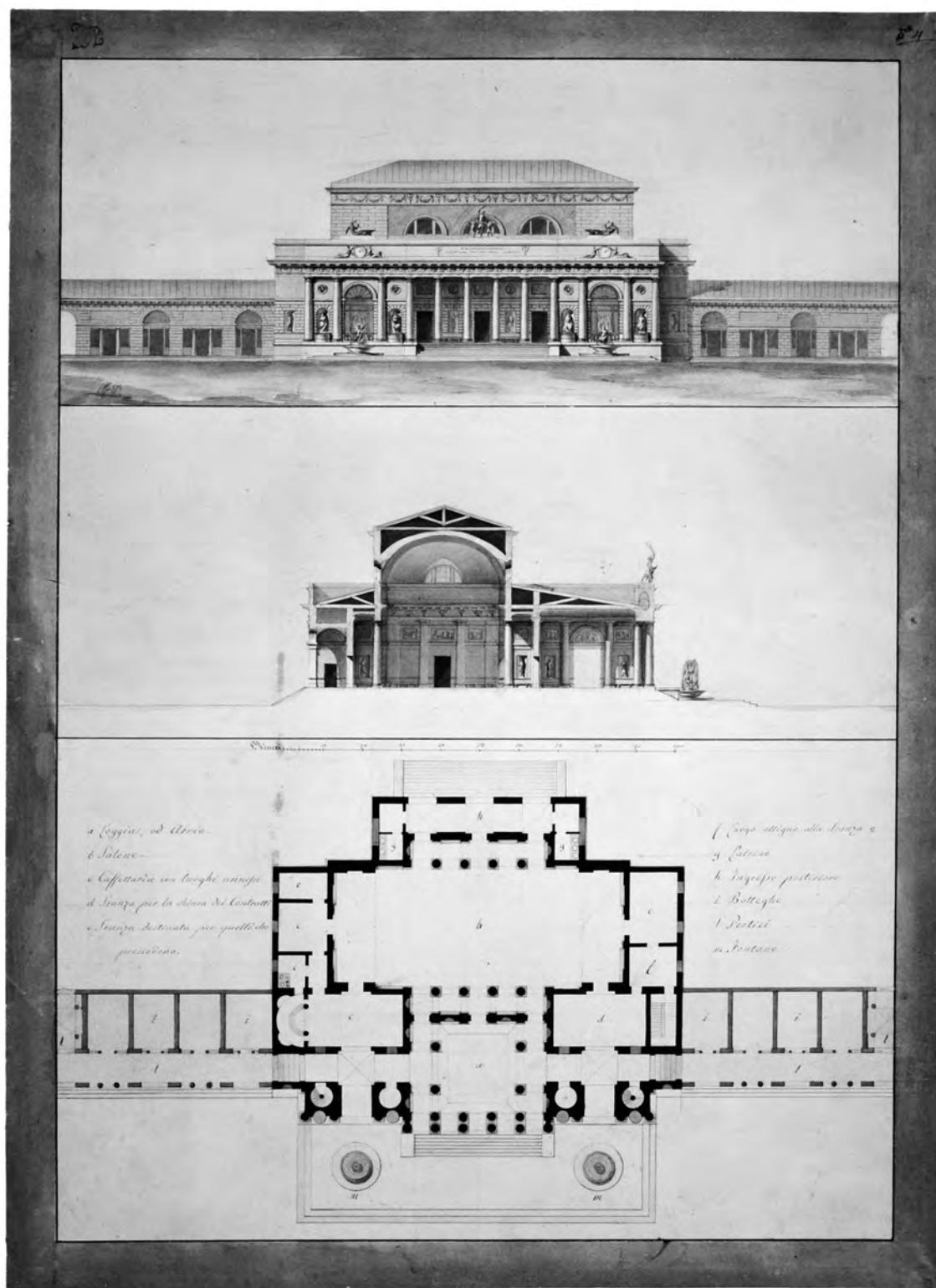


Fig. 3. Antonio Pelanda, I Premio per l'invenzione 1828, Scuola di architettura, matita e acquerello su carta, cm. 67x49 (ABAVe, Disegni, n. 1705).

blicati negli *Atti e discorsi dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, insieme alla prolusione del Segretario o di qualche illustre personalità e, in alcuni casi, all'elenco dei professori e dei soci onorari; infine, informazioni utili sono presenti negli *Estratti dei giudizi delle commissioni* e negli *Elenchi degli alunni premiati*. I giudizi e le discussioni della commissione consentono di leggere i disegni con gli occhi del tempo, di avere uno spaccato dei canoni e del gusto dell'epoca e di comprendere il dibattito estetico, i criteri di valutazione e il rigore che veniva richiesto.

Alcuni di questi disegni sono stati esposti per la prima volta in occasione della mostra *Ottocento Veneziano/Veneziano contemporaneo* svoltasi a Villa Pisani di Stra (VE) tra il 27 marzo e il 29 settembre 2010 curata da Myriam Zerbi⁴. Un'occasione per cominciare a far conoscere il patrimonio dell'Accademia e un primo tentativo di assegnare il nome dell'autore ai disegni anonimi. Attribuzioni che andranno ulteriormente verificate e approfondite ma che hanno consentito di confermare che si tratta di un lavoro lungo, difficile e delicato, da condurre nell'ambito di un progetto organico e complessivo che deve comprendere il riordinamento di tutti i disegni e prevedere un lavoro congiunto che richiede le specifiche competenze di archivisti, storici dell'arte, architetti ed esperti in conservazione e restauro.

Il secondo nucleo di documenti è formato dagli elaborati presentati per l'assegnazione dell'*Alumnato di Roma*, una pensione triennale istituita nel 1808, cui potevano concorrere tutti i giovani artisti del Regno Italico per studiare nella capitale sotto la direzione di Antonio Canova. Tra questi, il bozzetto *Giove pregato da Teti* con il quale Hayez vinse il sussidio nel 1809 e i *Saggi di concorso per l'Alumnato di Roma di Camillo Boito* della metà del XIX secolo, costituiti da 82 disegni⁵.

Infine, all'archivio dell'Accademia vanno ricondotte le prove di ammissione e di abilitazione degli ingegneri-architetti dal 1847 al 1868 ca. Secondo quanto stabilito dal *Regolamento per il corso biennale degli studi degli ingegneri-architetti* del 2 maggio 1843, infatti, gli ingegneri dovevano frequentare un biennio nella Scuola di architettura di un'Accademia. I progetti sono ordinati per anno e comprendono generalmente le relazioni tecniche e i verbali.

Tutti i disegni di questo primo nucleo devono essere fisicamente riordinati in serie e ricondizionati in cartelline idonee a garantirne la corretta conservazione e la movimentazione. Imprescindibile anche il ripristino virtuale del vincolo originario con la documentazione conservata nelle buste dell'archivio, interrotto sia per il particolare formato degli elaborati che ne ha determinato la disaggregazione che per il loro uso didattico ed espositivo.

2. DISEGNI ANTICHI (SECC. XVI-XVII)

Un piccolo nucleo di circa una cinquantina di disegni risale ai secoli XVI e XVII e sono stati oggetto di diversi studi di Elena Bassi raccolti negli *Atti e memorie dell'Accademia di Belle Arti di Venezia* del 1959⁶. Docente di storia dell'arte, poi direttrice dell'Accademia, Elena Bassi ricorda di aver «inaspettatamente» trovato questi preziosi materiali «in mezzo ad una catasta di libri ignoti e dimenticati» mentre aveva «l'incarico di controllare il patrimonio bibliografico dell'istituto» e ne elabora le prime schede descrittive. I disegni, probabilmente provenienti da un lascito e rimasti in Accademia dopo la divisione delle raccolte con le Gallerie nella seconda metà dell'Ottocento, appartengono a scuole ed epoche diverse e non costituiscono un *corpus* organico. Sono disegni architettonici e pittorici, alcuni anonimi, altri attribuiti con più o meno sicurezza a Tolomeo Rainaldi, Giovanni Battista Montano, Francesco Geffels, Carlo Rainaldi, il Pordenone, il Pontorno, Salviati, Antonio Fantuzzi detto Antonio da Trento, Luca Cambiasio, Giovanni Battista Trotti detto Molosso, Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone e Sigismondo Coccapani; altri sono stati ricondotti alle scuole di Mantegna e Raffaello.

3. FONDI DIVERSI (SECC. XIX-XX)

Alcuni fondi di disegni di professori, artisti e architetti del XIX e XX secolo sono conservati a diverso titolo presso l'Accademia; altri sono stati probabilmente estrapolati dall'archivio dell'Istituto. La loro consistenza è molto diversa; tra i più piccoli si possono ricordare quelli di Giannantonio Selva (2 disegni), Ambrogio Pesenti (26 disegni), Filippo Antolini (39 disegni), Giovanni Battista Dell'Armi (5 disegni), Andrea Scala (5 disegni), Giuseppe Tagliapietra (3 disegni), Luigi Trezza (4 disegni) e Giacomo Quarenghi (28 disegni, parte di quelli acquistati dall'Accademia nel 1824 e oggi conservati presso le Gallerie). Più cospicuo il fondo di Antonio Diedo (1772-1847), costituito da 146 disegni appartenenti a 36 progetti ordinati e conservati in cartelline numerate I-XXXVI: *Teatro domestico, Palazzo per Venezia, Fac-*

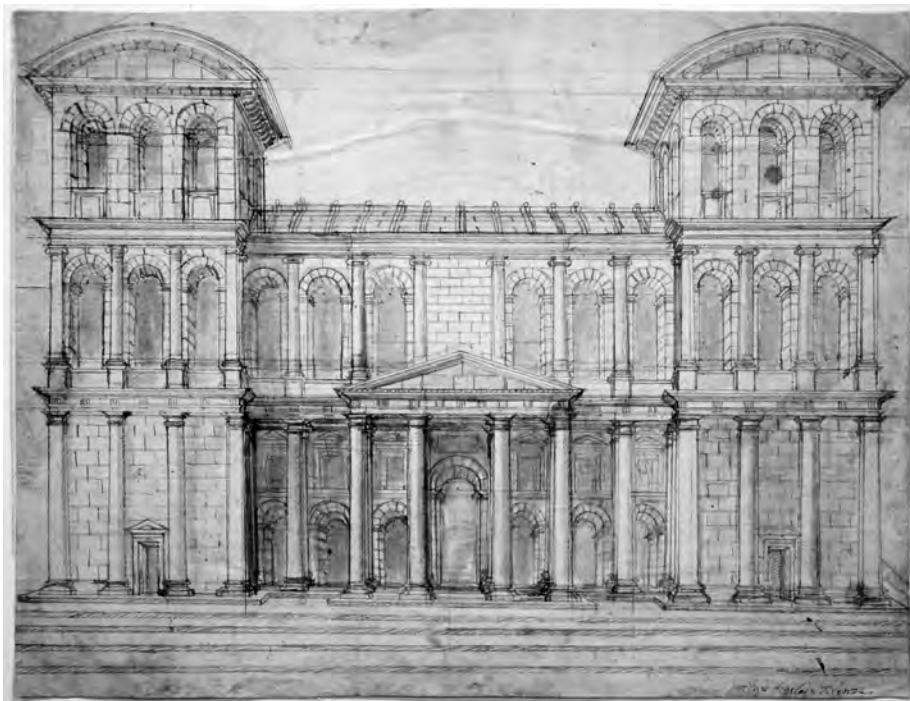


Fig. 4. Prospetto di edificio con torri campanarie angolari, sec. XVI, matita rossa e penna su carta gialletta, cm. 26x34 (ABAVE, *Disegni antichi*, n. 1215; cfr. E. BASSI, *Atti...*, cit. pp. 24-25).

ciata e scala della chiesa arcipretale di Schio, Oratorio a Spresiano, Facciata della casa Gregoletto a Padova, Nuovo tempio di Cologna, Oratorio alla Mira, Progetto per la chiesa di San Floriano, Campanile di Breganze e altri. Cospicuo è anche il fondo di Lorenzo Santi, costituito da 221 disegni «regalati all'Accademia dalla generosità della vedova erede», come viene riportato sulla prima cartella; comprende, tra gli altri, i progetti *Nuovo padiglione San Marco*, *Palazzo Reale a San Marco*, *Palazzo Patriarcale* e *Arco di trionfo per Napoleone*.

Solo per due archivi sono già stati condotti significativi interventi di riordino e schedatura. Il primo è quello di Giovanni Carlo Bevilacqua (1775-1849), allievo e professore dell'Accademia. Il fondo, formato da 880 disegni, costituiva una parte dell'eredità di Bevilacqua acquistata da Emanuele Cicogna e donata all'Accademia nel 1865; tutti disegni sono stati catalogati da Maria Cristina Bandera in occasione della mostra realizzata nel 2002⁷. Il secondo è il fondo novecentesco di Guido Cirilli di cui si conserva l'intero corpus di disegni donati nel 1954. Nato ad Ancona nel 1871 e morto a Venezia nel 1954, Cirilli è stato prima docente, poi direttore dell'Istituto veneziano; inoltre è stato insegnante e direttore della Scuola Superiore di Architettura di Venezia, primo sovrintendente all'Ufficio Belle Arti e Monumenti della Venezia Giulia e libero professionista. Il fondo è costituito da 1.281 disegni recentemente riordinati, digitalizzati e inventariati da Chiara Gasparini e Dario Gallazzi, grazie al finanziamento della Soprintendenza archivistica per il Veneto. Tutti gli schizzi e i disegni sono stati ordinati per città e per progetto; per ciascun foglio è stata predisposta una scheda descrittiva (titolo, autore, data, misure, supporti, tecniche, scala, descrizione, note e collocazione). Complessivamente sono stati individuati 89 diversi progetti, oltre ad alcuni disegni non identificati, che confermano le molteplici commissioni pubbliche e private di Cirilli e i suoi interventi architettonici e urbanistici realizzati in diverse città italiane ed estere, tra le quali si possono ricordare Ancona (*Palazzo Postelegrafonico*, *Monumento ai caduti*, *Sistemazione della piazza Umberto I*, *Piano di massima generale della sistemazione urbanistica della città e delle zone adiacenti*), Venezia (*Progetto per la sede del Regio istituto superiore di architettura*, *Progetto per la nuova stazione ferroviaria*, *Variante che si propongono al nuovo ponte sul Canal Grande agli Scalzi*, *Nuova facciata al Palazzo dell'esposizione internazionale*), Loreto (*Basilica*, *Palazzo regio*), Roma (*Altare della*

patria, Pantheon: tomba di Umberto I e tomba di Sua maestà la regina Margherita di Savoia)⁸. Il fondo comprende anche fotografie di monumenti e opere d'arte, studi e relazioni di Cirilli, materiale didattico, pubblicazioni e lastre fotografiche.

Oltre ai disegni, l'Accademia conserva un nucleo significativo di **stampe** che, pur essendo in massima parte del Sette e dell'Ottocento, annovera anche fogli rari di esemplari del Rinascimento veneto come la *Ninfa in un paesaggio* di Giulio Campagnola, i *Baccanali* e il *Cristo tra sant'Andrea e Longino* di Andrea Mantenga. Sono poi da ricordare, fra le altre, incisioni di Cristofano Robetta, Albrecht Dürer, Marcantonio Raimondi, Luca di Leida, Giovanni Benedetto Castiglione, Pietro Santi Bartoli, Domenico Rossetti, Giovan Battista Piranesi, Marco Alvise Pitteri, Francesco Bartolozzi e Domenico Cunego⁹. Recente, ma significativo come indicatore di una raccolta ancora viva e aperta, il nucleo di stampe dei monumenti e della vita di Venezia della Scuola di incisione inaugurata nel 1912-1913 dal professor Brugnoli, fra l'altro membro dell'Associazione incisori veneti, di cui si sta perfezionando l'acquisizione dell'intero patrimonio.

L'"archivio di disegni" costituisce un'importante testimonianza della storia dell'Accademia iniziata 260 anni fa; molto è stato fatto per riorganizzare la memoria di questa prestigiosa Istituzione preservando e riordinando il suo patrimonio documentario, molto resta da fare. L'obiettivo è di farlo conoscere, renderlo fruibile e valorizzarlo, contribuendo alla costruzione di una rete di informazioni tra i diversi Istituti culturali e trasformando il Fondo storico in un punto strategico per quanti si occupano di storia dell'arte e dell'architettura.

ARCHIVIO DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA

Dorsoduro 423, 30123 Venezia

www.accademiavenezia.it

tel 041/2413752 - fax 041 5230129

archivistorico@accademiavenezia.it

ORARIO E MODALITÀ DI ACCESSO

Aperto il lunedì 9.00-13.00, previo appuntamento. Per accedere alla sala di studio è necessario presentare una richiesta nella quale si dichiara, oltre ai dati personali, l'argomento e lo scopo della ricerca.

ARCHIVIO

Le carte conservate presso l'archivio storico attestano l'intensa attività svolta dall'Accademia dal 1750 alla metà del secolo scorso e sono raccolte in circa 1.200 buste e registri. Costituiscono un patrimonio di estremo interesse per quanti si occupano di storia dell'arte e dell'architettura, basti pensare che qui hanno studiato e insegnato artisti di fama internazionale: Piazzetta, Tiepolo, Canova, Hayez, Grigoletti, Zandomenoghi, Borsato, Selva, Diedo, Cicognara, Boito, Ciardi, Favretto, Nono, Martini e Vedova, solo per fare qualche nome.

La documentazione è molto eterogenea e riflette le numerose attività svolte dall'Accademia insieme alla didattica: organizzazione delle varie scuole e dei concorsi, allestimento delle esposizioni annuali, sovrintendenza alla conservazione e al restauro del patrimonio storico artistico di Venezia e del Veneto, formazione e gestione delle Gallerie, la cui amministrazione diventa autonoma con il decreto del 13 marzo 1882. Si conservano i registri delle matricole degli alunni, le carte relative all'assegnazione dei premi e delle borse di studio, informazioni su allievi e docenti, relazioni sullo stato e sulla dotazione delle aule, disegni degli allievi. Il ruolo di supervisione sui monumenti e sulle opere d'arte è documentato da numerose richieste di pareri e perizie di restauro, da preventivi e note di pagamento, da relazioni di sopralluogo e collaudo. Grazie al contributo e alla collaborazione della Soprintendenza archivistica, nel 2001 è stato avviato il progetto di riordinamento, inventariazione e informatizzazione dell'archivio, che ha interessato la documentazione dal 1756 agli anni Venti del Novecento e ha consentito di individuare i seguenti fondi:

«Veneta Accademia di pittura e scultura di Venezia», 1750-1806, regg. 10, filze 11; serie principali: *Registri delle cariche, Delibere e atti accademici* e *Libri degli studenti*;

«Accademia di Belle Arti di Venezia», 1806-sec. XX metà; bb. 300, regg. 300 (dati parziali); serie principali: *Atti dell'Accademia* (1806-1878), *Protocolli* (1831-1930) e *Repertori degli atti dell'Accademia* (1831-1908); *Atti e Protocolli del Collegio*



Fig. 5. Guido Cirilli, *Pantheon: Tomba di Umberto I e di Sua Maestà la Regina Margherita di Savoia*, Roma 1910, particolare della corona, matita, acquerello e china su carta, cm. 114,7x148, (ABAVe, Fondo Guido Cirilli, cart. 41/10).

degli accademici (1879-1933), *Matricole generali degli alunni* (1807-1941), *Cataloghi delle scuole* (1834-1878), *Matricole degli alunni della Scuola libera di pittura, scultura e architettura* (1892-1924), della *Scuola libera del nudo* (1893-1933), della *Scuola libera di incisione* (1912-1933) e del *Liceo artistico* (1924-1935); *Ufficio per le licenze d'esportazione d'oggetti d'arte* (1871-1896) e *Atti e discorsi dell'Accademia* (1808-1906);

«Archivio del Collegio dei pittori di Venezia», 1764-1792, reg. 1;

«Carte Pietro Edwards», 1770-1820, fasc. 9;

«Carte Antonio Diedo», 1787-1846, fasc. 30;

Oltre al riordino e all'inventariazione il progetto mira a restituire, sia pure virtualmente, il vincolo originario dell'archivio, ricostruendo la fitta rete di relazioni intercorse tra l'Accademia e altre Istituzioni veneziane, Gallerie dell'Accademia e IUAV in primo luogo. Interi nuclei documentari, prevalentemente relativi ad acquisti, legati e donazioni, sono stati infatti trasferiti insieme alle opere d'arte alle Gallerie, al momento della loro separazione dall'Accademia, così come alcuni fascicoli dei docenti sono confluiti nell'archivio dell'Istituto universitario, con la nascita della Scuola superiore di architettura nel 1926.

Nel 2008 l'archivio è stato dichiarato di notevole interesse dalla Soprintendenza archivistica per il Veneto e di interesse locale dalla Regione del Veneto.

STRUMENTI DI CORREDO

Banca dati di ca. 2.000 schede e inventario cartaceo in corso di aggiornamento consultabili in sede¹⁰. La documentazione non ordinata è esclusa dalla consultazione.

Va infine ricordato che presso il Fondo storico dell'Accademia è conservata la **biblioteca antica** di circa 3000 volumi. Costituitasi dopo la soppressione di chiese e conventi in età napoleonica per l'aggiornamento e la formazione di docenti e studenti, è stata successivamente integrata con acquisti e donazioni. Comprende prevalentemente esemplari

di materie connesse all'arte, trattati di architettura, archeologia, decorazione, tra i quali, solo per citare qualche esempio il *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti del 1485, l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna del 1499, la *Divina proporzione* di Luca Pacioli del 1509, *L'architettura* di Leon Battista Alberti, 1565, *La pratica della prospettiva* di Daniele Barbaro, *I Quattro libri dell'architettura* di Andrea Palladio. Rilevante il corpus delle *Effigies*, 86 volumi di stampe incollate per facilitarne la conservazione e la consultazione, che costituiscono la monumentale raccolta dell'abate del monastero di San Michele in Isola Giampietro Corner¹¹. I volumi catalogati sono consultabili nel Polo Marciano SBN.

Note

- ¹ Il Regio decreto 13 marzo 1882 stabiliva che «Le Gallerie, le Pinacoteche ed i Musei Archeologici annessi alle Università, alle Accademie e Istituti di Belle Arti cesseranno di far parte dei detti Istituti scientifici o artistici ed avranno amministrazione propria». Per la storia dell'Accademia cfr. A. DALL'ACQUA GIUSTI, *La Galleria dell'Accademia di Venezia. Relazione storica per l'Esposizione di Vienna del 1873*, Venezia, Tipografia del Commercio di Marco Visentini 1873; G. FOGOLARI, *L'Accademia veneziana di pittura e scultura del Settecento*, in *L'arte*, Roma, Tipografia dell'Unione Editrice 1913, anno XVI, fasc. V; E. BASSI, *La Regia Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, Le Monnier 1941; S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato 1955; E. BASSI, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario 1750-1950*, Venezia, Accademia di Belle Arti editrice 1950; E. BASSI, *Atti e memorie dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, Venezia, Accademia di Belle Arti di Venezia editrice 1959; *L'Accademia di Venezia. I maestri, le collezioni, le sedi*, a cura di G. VALLESE, testi di E. VIOLA, Venezia, Marsilio 2005.
- ² Per coordinare le varie attività è stata istituita la Commissione Fondo storico, coordinata da Diana Ferrara e composta dai docenti dell'Accademia Sileno Salvagnini, Franco Tagliapietra, Alberto Giorgio Cassani, oltre che dai professionisti esterni Angela Munari per la biblioteca antica, Evelina Piera Zanon per l'archivio e Ornella Fontanari per il fondo Elena Bassi; i progetti di catalogazione e inventariazione sono stati affidati ad esperti dei diversi settori.
- ³ Finora sono stati individuati solo pochi esemplari di disegni con i motti, dal momento che venivano ritirati dagli allievi, ma la prassi deve essere stata abbastanza diffusa. Lo testimoniano i fascicoli dei *Concorsi* dove sono conservati foglietti rigorosamente piegati e sigillati con ceralacca rossa, all'esterno dei quali è riportata l'epigrafe (presente anche sul disegno) e all'interno il nome dell'autore. Tra i motti presentati nel 1840, ad esempio, si legge: «Fortunato è il nocchier che giunge al porto», «I grandi movimenti architettonici sono l'espressione dei sentimenti, delle opinioni e dei bisogni dei popoli», «La gara m'accende», «Ho sperato ed ora temo», «Tutto so, tutto assolvo e tutto oblio», «Bella Venezia», ecc. (*Estratto dei giudizi delle commissioni straordinarie dei grandi concorsi dell'anno 1840*, Venezia, coi tipi del Gondoliere 1840).

- ⁴ *Ottocento Veneziano*, a cura di M. ZERBI, Torino, Allemandi & C. 2010.
- ⁵ Cfr., tra gli altri, P.L. CIAPPARELLI, *Gli anni all'Accademia di Venezia*, in *Camillo Boito a Padova. Un'architettura per l'Italia unita*, catalogo della mostra a cura di G. ZUCCONI e F. CASTELLANI, Venezia, Marsilio 2000; ID., *Boito docente all'Accademia di Venezia in Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, atti del convegno a cura di G. ZUCCONI, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti 2003.
- ⁶ E. BASSI, *Disegni dell'Accademia di Belle Arti di Venezia* in *Atti e memorie*, cit., pp. 21-116.
- ⁷ M.C. BANDERA, *Giovanni Carlo Bevilacqua 1775-1849*, Padova 2002.
- ⁸ Alcuni progetti sono stati oggetto di due tesi di laurea: C. FABBRICATORE, *Guido Cirilli architetto tra istituzioni e professione (1896-1943)*, tesi di laurea in Storia dell'architettura, IUAV, Dipartimento di Storia dell'architettura, anno accademico 2002-2003, relatore Guido Zucconi; R. SPINSANTI, *Il palazzo delle Poste e Telegrafi di Ancona: analisi ed ipotesi d'intervento*, tesi di laurea in Ingegneria edile – Architettura, Università politecnica delle Marche, Facoltà di Ingegneria, anno accademico 2007-2008, relatore Placido Munafò, correlatore Giacomo Morioni.
- ⁹ È in corso il progetto di catalogazione di 400 stampe antiche – sciolte e in raccolte – in SBN-Sebina Grafica, secondo gli standard ICCU, recentemente rivisti, che consentirà la creazione dei legami autore, editore e stampatore secondo gli standard RICA/REICA.
- ¹⁰ La banca dati e l'inventario cartaceo, consultabili presso l'archivio dell'Accademia, sono stati realizzati da Evelina Piera Zanon, Valeria Farinati e Annamaria Pozzan. L'inventariazione, non ultimata, riguarda la documentazione fino agli anni Venti del Novecento, con l'eccezione della serie *Atti dell'Accademia*, riordinata fino al 1878. Per l'elaborazione delle strutture gerarchiche e delle descrizioni archivistiche sono state applicate le norme ministeriali e gli standard internazionali *General International Standard Archival Description - ISAD-G, 1999* e *International Standard Archival Authority Records for Corporate Bodies, Persons and Families - ISAAR-CPF, 2004*.
- ¹¹ A. MUNARI, E.P. ZANON, «Alla speranza delle belle arti». Il fondo camaldolese di San Michele di Murano nella biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, in *San Michele in Isola. Isola della conoscenza*, a cura di M. Brusegan, P. Eleuteri, G. Fiaccadori, Torino, 2012.



Le raccolte grafiche del Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa e i disegni di Canova

*Giuliana Ericani**

Le raccolte grafiche del Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa comprendono due nuclei altrettanto importanti, quello delle stampe e quello dei disegni, ai quali si aggiungono il notevole fondo dei libri illustrati facenti parte della Biblioteca storica. Le stampe antiche sono riunite nei due nuclei delle Stampe Remondini e Stampe Bassanesi. A queste si aggiunge un fondo di stampe contemporanee, pervenute per donazioni e recentemente accresciute dai lasciti degli artisti che hanno partecipato alle due edizioni della "Biennale dell'incisione contemporanea Città di Bassano del Grappa" del 2009 e del 2011.

La collezione di stampe antiche appartenuta alla famiglia Remondini è composta di 8500 fogli. La presenza nelle collezioni pubbliche è ricordata nelle prime guide della città, come il Baseggio, ma stranamente trova poco posto nei prontuari dedicati alle raccolte di stampe in Italia, quale il Salomon ed è solitamente omessa anche in prontuari monografici, come quello che Pignatti dedicava negli anni '60 a Giulio Carpioni. Tale omissione non è stata del tutto superata dalla lunga opera di valorizzazione delle raccolte, culminata nella mostra del 1990 dedicata ai Remondini, nella quale Giorgio Marini dedica un capitolo specifico alla collezione, studiata unitariamente, ripercorrendo le fasi di raccolta, approfondendo alcuni problemi tecnici relativi agli stati, avanzando alcuni dubbi sull'antichità di alcuni fogli, messi in relazione con il lavoro di duplicazione nel corso della formazione tardosettecentesca degli incisori presso la calcografia. Il grande limite alla conoscenza delle incisioni della collezione è rappresentato dalla sua antica collocazione, che non consente la lettura delle filigrane dei fogli e dell'impronta del rame. Gli 8500 fogli sono, infatti, incollati con un'emulsione di glutine e gelatina animale su cartoni di colore grigio-azzurro, di cm 76x54, smarginate e con i margini bianchi ripiegati e incollati. I cartoni provengono da una cartiera di Campese fondata da Marco Aronzio nel 1730 e ottenuti con le acque torbide delle *brentane*, cariche di materiali organici, risultano pertanto fortemente acidi. Originariamente grigi, sono colorati con indaco. I cartoni sono numerati da 1 a 2218 e sono divisi in 81 cartelle, secondo un criterio di classificazione legato agli inventori del sog-



Fig. 1. A. Dürer, *La flagellazione*. Da *La Piccola Passione*, 1509, sul cartone Remondini, con annotazioni. Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio.

getto, cioè i pittori, a prescindere che il pittore sia anche l'autore del disegno. Sul cartone compaiono sempre l'indicazione della scuola, alcuni pareri attribuzionistici con alcuni riferimenti agli scritti di De Heineken e di Bartsch, spesso in grafia diversa. La grafia della classificazione per scuole è la stessa di quella che verga il parere di De Heineken, tratto dalla *Idée générale d'une collection d'estampes* del 1771, attestando che "la museificazione" della raccolta avvenne in anni non lontani dalla fine del Settecento. Di certo, chi trascrive le opinioni dei due critici ha una conoscenza approfondita e aggiornata della bibliografia ed una profonda conoscenza delle raccolte settecentesche, forse solo attraverso l'erudizione contemporanea. Sappiamo che un primo nucleo di stampe era stato acquisito da Antonio Remondini poco prima del 1777 da un «celebre uomo di gusto fino e sicuro», e fu completata nel decennio successivo con la collezione appartenuta al pittore e incisore abate Domenico Bernardo Ziliotti. Nativo di Borso, trascorse la sua giovinezza a Venezia pur collaborando con la calcografia bassanese e fu a contatto nella città lagunare degli incisori Zanetti, Bartolozzi e Wagner. La preparazione storico-critica del nostro incisore emerge dalla biografia manoscritta nei fondi della Biblioteca di Bassano su Giovanni Volpato,

come segnalato nel 1984 da Zilio. Non si può escludere che la sistemazione della raccolta possa essere dovuta alle sue capacità di tecnico e anche di critico, negli anni compresi tra il 1776, quando fu al servizio dei Remondini, e la sua morte, avvenuta nel 1795. La raccolta è già composta nell'atto di divisione dei beni tra Giambattista e Antonio Remondini del 1798, come appare nel documento redatto dal notaio Minniola e segnalato da Brotto Pastega (1994) ed è dovuta, come si afferma nel successivo atto di divisione del 1827, alla personale volontà di Antonio, oltre che all'"incessante studio", oltre che alle "favorevoli condizioni" non esplicitamente ricondotte alla sua persona ma probabilmente sue. L'analisi dei cataloghi della ditta riservati alle stampe in produzione ed in vendita sembra confermare la successione cronologica segnalata nelle righe precedenti. Il primo indice di stampe fini compare infatti nel catalogo del 1778. L'*Avviso* che introduce all'elenco segnala che si tratta dell'«Indice delle stampe tratte da' più celebri pittori antichi da loro medesimi intagliate, ovvero da altri antichi valenti incisori, Delle quali si possiedono i rami, la maggior parte originali, e si vendono stampati in ottima carta...», confermando indirettamente che le stampe fini segnalate erano esclusivamente quelle delle quali, esistendo i rami, la ditta poteva procedere alla riproduzione moderna ed alla vendita. In tale elenco, e in tutti i successivi, fino a quello Pezzato del 1842 non compaiono i fogli di Dürer, di Luca di Leida e di Mantegna — ma un'in-

dagine più puntuale potrebbe fornire ulteriori informazioni –, dei quali la ditta non possedeva evidentemente i rami. Tale omissione tuttavia non ci consente di conoscere se le incisioni di Dürer e di Mantegna, così importanti in sé e quale dato collezionistico, facessero parte del primo nucleo dei fogli entrati nella collezione. Ancora per valutare i termini cronologici di accrescimento della raccolta è utile segnalare che nel catalogo del 1797 compare, alla p. 7, una sezione *Libri per istudiare il disegno*, con 24 rami da Raffaello, 42 da Fialetti, 24 di Piazzetta, 7 di Le Brun, 38 da Callot, 18 di Della Bella e 95 di Barozzi e un altro nuovo capitolo di *Stampe fini moderne* con fogli di Reni, Pietro da Cortona, Maggiotto, Longhi, Amigoni, Raffaello, Loth, Molinari, Rembrandt, Fontebasso, Piazzetta, Tiepolo, Zucchi, Rubens, Bartolozzi, Nogari, non rappresentati nei precedenti cataloghi. Dall'incrocio delle informazioni fornite si deve dedurre che l'acquisizione della collezione Ziliotti costituisca il termine *post quem* per le sistemazione attuale dei fogli e che la pubblicazione dei 21 volumi del Bartsch, iniziata nel 1801 e completata nel 1821 veda la raccolta già sugli attuali cartoni, pronta ad essere rivista dal punto di vista attribuzionistico.

Gli artisti rappresentati nella collezione Remondini, in particolare Mantegna, Marcantonio Raimondi, Ugo da Carpi e Jacques Callot, sono quelli che costituiscono il nucleo portante anche delle principali raccolte venete di quegli anni, tra le quali quella di Giovanni De Lazara, avviata come la bassanese alla metà degli anni Settanta, con l'acquisto della collezione Dottori nel 1778, e sistemata a partire dal 1784 (CABURLOTTO 2002). Le presenze mantegnesche ben si inseriscono nella fortuna dell'artista padovano in area veneta negli ultimi decenni del secolo (Previtali 1989, pp. 148-156). L'interesse nei confronti delle prime incisioni e dei nielli costituiva una costante delle raccolte grafiche a partire dalle osservazioni vasariane ed era alimentata in quegli anni dalla fama acquisita dalla collezione Durazzo messa insieme tra il 1774 ed il 1795 per Alberto di Sassonia. A differenza delle collezioni De Lazara, Durazzo, Heineken sembrerebbe mancare nella raccolta Remondini una reale *connoisseurship* nell'analisi visiva e nella ricerca documentaria, in favore di una ricercata rappresentatività di tutte le scuole ad esclusivo uso didattico. La divisione dei fogli sui cartoni è infatti per scuole, sommariamente classificate seguendo i criteri elencati da Bartsch e da Heineken. La scuola italiana comprende 5356, la tedesca 1299, la fiamminga e olandese 1071, l'inglese 61 e la francese 620 fogli. La scuola italiana e tedesca sono divise in due macroepoche, *ante* e *post* il Quattrocento. La sistemazione aveva lo scopo di dimostrare «l'origine e i progressi dell'intaglio in rame» e «di formare una storia pratica della pittura e del disegno».

Gli intendimenti qui richiamati e dichiarati nel 1827 riconducono evidentemente al progetto iniziale, che risponde peraltro ad un principio storiografico e museografico di matrice enciclopedica che tendeva a visualizzare una virtuale storia dell'arte in funzione didascalica, un principio codificato in quegli anni dalla prima storia dell'arte italiana, strutturata per scuole, quella di Luigi Lanzi, la *Storia pittorica della Italia*, stampata dai torchi Remondini a Bassano nel 1796-1797, sotto la vigilante attenzione e cura di Bartolomeo Gamba. L'uso della stampa come ausilio per lo studio delle caratteristiche formali delle opere d'arte era teorizzata dallo stesso Lanzi nella prefazione al volume: «Un gran conoscitore di stampe ha fatto più della metà del cammino per esser conoscitore di pitture...». Negli stessi anni anche il Milizia ribadiva il ruolo fondamentale svolto dalla stampa nella diffusione della conoscenza delle opere d'arte: «Da una collezione ben ordinata s'apprende a conoscere lo stile di ciascun Maestro, e tutto il suo andamento progressivo...» (MILIZIA 1797). Seguendo tali principi teorici, i cartoni sono intestati all'inventore, cioè al pittore e tale classificazione si adegua perfettamente a quella messa a stampa da De Heineken nel 1771, nel volume che rappresenta il modello remondiniano: «L'object principal ayant toujours été l'étude des Peintres. C'est par cette raison, qu'on a préféré la méthode de ranger les estampes suivant les écoles de Peintres, aux autres méthodes...».

A tale interesse si ricollega la raccolta degli incisori tedeschi. 6 cartoni sono riservati ai Schongauer e 60 a Dürer, mentre 51 cartoni sono riservati ad artisti minori di area tedesca. La raccolta dei fogli di Dürer rappresenta per la sua completezza una delle collezioni maggiormente rappresentative in Italia, 130 xilografie, 93 incisioni a bulino su lastra di rame e 3 acquaforti su lastra di ferro, comprendente anche l'*Ecce Homo con le mani legate* (PETRUCCI 1953) e un'acquaforte su lastra di peltro. Tra le prime sono comprese la serie intera dell'*Apocalisse* del 1496/7, la serie de *La grande Passione* del 1497/98 e 1510/11, la serie de *La vita di Maria* del 1503/ 1504, l'intera *Piccola Passione* del 1509/11.

Tra i fogli di quel stupefacente grafico che fu Luca di Leida, figurano, a fronte delle 174 elencate da Bartsch, nella collezione Remondini, 79 incisioni a bulino su rame, quasi tutte di II stato, molte di I; di queste alcune recano la scritta



Fig. 2. A. Andreani (da), *La flagellazione*, Xilografia a tre legni. Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio.

"*Martini Petri excude*", che compare in quegli stati realizzati da Martino Petri di Anversa alla morte del maestro. Nelle incisioni dell'olandese compare un foglio rarissimo, *La Flagellazione*, l'unico presente della serie nota come *La Passione rotonda* per la particolare forma della composizione. Rarità sono i due fogli de *Le storie di Giuseppe*, serie raramente presente nella completezza dei cinque fogli delle collezioni e *La lattaia*, datata 1510, una delle prime scene di genere della pittura moderna. La presenza di una copia in controparte de *La passeggiata* conforta l'ipotesi peraltro già avanzata dall'abate Ziliotti al momento della formazione della raccolta, di un uso lontano dal rispetto del diritto d'autore, assolutamente disinvolto, dei Remondini delle lastre originali che possedevano – e che ora non si conservano –, uso che poteva evidentemente comprendere anche l'esecuzione di nuove lastre dai fogli della raccolta. L'accostamento di fogli originali con copie – uno dei casi è *l'Ultima Cena* di Luca di Leida accostata alla

copia eseguita da Jan Müller – costituisce la conferma di tale utilizzo della raccolta.

Il gruppo di cartoni riferiti a Tiziano Vecellio assomma a 97 e comprende fogli di grande interesse come il *Trionfo di Cristo* nella II edizione del 1517 pubblicata da Gregorio de Gregoriis e *La Sommersione del Faraone nel mar Rosso* nell'edizione del 1549 curata da Domenico Dalle Greche. Più consistenti le presenze di incisori come Nicolò Boldrini, Giovanni Britto e Domenico Campagnola che interpretano la grande lezione del grande cadorino adattando il mezzo tecnico alle modulazioni tonali della pittura. Tra le traduzioni incisorie dell'opera del pittore, accostate in sequenza alle prime, nell'ottica che impronta la collezione, già segnalata, di creare dei cataloghi degli inventori, importante appare la presenza di molte acquedotti di Valentin Lefebvre, in parte della grande impresa tizianesca, stampata a Venezia dal van Camper nel 1682 e di alcuni fogli incisi da Anton Maria Zanetti.

La xilografia a chiaro scuro, colorata a più legni è particolarmente rappresentata nella raccolta e tale predilezione collezionistica deve certamente essere messa in relazione con la produzione contemporanea di stampe popolari anche da matrice in legno che costituiva quanto aveva reso famosi i Remondini nel commercio specifico. 121 fogli dal XVI al XVIII secolo documentano questa tecnica attraverso le realizzazioni dei maggiori protagonisti nel settore: Ugo da Carpi (1480 ca-1532), inventore delle raffinate realizzazioni a quattro legni, Nicolò Vicentino, Antonio da Trento (Trento 1508 - Fontainebleau 1550), Antonio da Cremona (documentato intorno al 1560), Andrea Andreani (attivo a Mantova tra il 1554 e il 1610), Bartolomeo Coriolano (attivo a Roma e Bologna tra il 1630 e il 1647) e Anton Maria



Fig. 3. G.B. Tiepolo, *Adorazione dei pastori*. Penna, inchiostro bruno, acquarello bruno, biacca, matita nera su carta avorio. Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio.

Zanetti (Venezia 1680-1757). La scelta di accostare esemplari di prima prova a copie controverso e a seconde prove, come avviene nell'*Invidia cacciata dal tempio delle Muse* di Ugo da Carpi da Baldassarre Peruzzi, documenta ancora le non dichiarate ma palesi caratteristiche esemplificative e didattiche della raccolta stessa. Lo stesso intendimento dichiarano anche prime prove modificate con l'aggiunta di iscrizioni, come avviene nella *Clelia con le compagne sul Tevere*, di Nicolò Vicentino da Maturino o la presenza di chiaroscuri di pari soggetto presenti in differenti colorazioni come nel caso di *Una Sibilla* da Guido Reni di Bartolomeo Coriolano. Un interesse particolare riveste l'*Adorazione dei Magi* di Andrea Andreani da Parmigianino derivata da quella di Andrea Vicentino. Il Bartsch infatti lo considera esemplare di seconda prova nel quale l'Andreani ha cancellato le iniziali "F.P.". sostituendole con la sua marca e la data MDCV, mentre lo Zanetti seguito dal Petrucci lo considerano un rintaglio eseguito dall'An-

dreani. La *Vergine con Gesù Bambino* del 1631 ancora del Coriolano da Reni presenta un listello con la firma e la data incollato sul margine inferiore del foglio, non perfettamente combaciante, forse ricavato da un'altra stampa. Attribuite nelle note sul cartone ancora al Coriolano – ma l'interesse settecentesco era, come è stato già annotato, nei confronti dell'inventore Guido Reni – è una *Pallade e Mercurio* del 1642. Esemplare dissimile da quello noto, per l'epigrafe differente rispetto a quella attestata dalla bibliografia, è l'*Apparizione di tre angeli ad Abramo* di Anton Maria Zanetti da Raffaello. Esemplare unico risulta il *Paesaggio con rovine di tempio e pastori* da Paul Brill, attribuito allo Zanetti, ma in verità estraneo alla raccolta e considerato dal Lorenzetti (1916) «l'unico esemplare a noi pervenuto di chiaroscuro applicato a questo genere d'arte [paesaggio]».

Uno dei problemi di riconoscimento e di studio, amplificato dal grande formato della stampa è costituito da una *Deposizione* a tre legni, senza cartellino, avvicinabile stilisticamente al foglio di medesimo soggetto, eseguito da Andrea Andreani da Raffaellino da Reggio nel 1535; rispetto a quello il foglio bassanese, pur in una sua intrinseca qualità, rivela una maggiore gracilità esecutiva, che richiederà un opportuno approfondimento.

Conferma di un interesse particolare della famiglia Remondini nei confronti del chiaroscuro a più legni è il rapporto istituito da Giovan Battista Remondini con John Baptiste Jackson, incisore inglese attivo a Roma e a Venezia tra il 1731 e il 1746. Tale rapporto, testimoniato dalla loro corrispondenza nell'*Epistolario* conservato nella Biblioteca bassanese, nasce dalla segnalazione dell'inglese al conte di prove tecniche eseguite e differenti da quelle antiche di Ugo da

Carpi e recenti di Anton Maria Zanetti, eseguite nella primavera del 1744 e presentate al Remondini nel gennaio 1745. La sua tecnica era infatti mista, riservando la parte dei tratti alla lastra incisa all'acquaforte e le porzioni delle tinte al legno tirato a forte pressione.

21 incisioni dell'artista vicentino Giulio Carpioni, delle 26 elencate e descritte dal Bartsch sono conservate nella raccolta bassanese, dove compaiono due fogli non segnalati nei repertori, segnati con l'iscrizione «CARPIONI OPUS», che ci restituiscono, anche per una tecnica incerta, com'è stato ricordato (Pilo 1962) la giovanile baldanza di prime prove. Tutti gli altri fogli recano in calce il nome di Mattio Cadorin detto il Bolletta, identificato già dal Mariette come un editore padovano con bottega vicino al Bo. La completezza della raccolta consente di leggere nelle prove successive fino alle più tarde, l'uso sagace dei diversi segni, regolari ma franti contrapposti agli "sfregazzi", che aiutano nella costruzione della rotondità delle figure, nello schiarimento dei fondi, delle campiture fonde, in sintesi nella creazione del suo particolare classicismo.

La raccolta delle acquaforti di Marco Ricci della collezione costituiscono un insieme di straordinario interesse (Maz-zorana 1994). Si tratta, infatti di oltre 60 fogli, 51 dei quali hanno attinenza con le venti acquaforti pubblicate dopo la morte dell'artista nel 1730 da Carlo Orsolini, mentre ben 15 presentano soggetti non documentati. Passamani (1968) le classifica quali prove d'artista, in più di uno stadio, con correzioni a penna che ne documentano la complessità delle fasi esecutive. Di particolare interesse, anche per l'esatta valutazione della consapevolezza critica di Antonio Remondini o del suo curatore, è l'annotazione che compare sul cartone: «La presente raccolta degli intagli di Marco Ricci è la più completa, perché composta di pezzi 181 smarriti, e non si trovano altrove, e perché fu eseguita tanto nell'intaglio che nella stampa sotto gli occhi dell'egregio diletante Ant. Maria Zanetti col consiglio ed assistenza di Sebastiano Ricci Zio e Maestro di Marco, e di Gio: Battista Tiepolo dei quali si vedono alcune correzioni a penna. Ciò si rileva dalle moltiplicate impressioni di ciascun intaglio». Anche se il numero dei fogli risulta assolutamente superiore a quelli conservati, dato che richiede verifiche documentarie che confermino la testimonianza del commentatore tardosettecentesco, la nota sembra attestare la provenienza del nucleo dalla bottega dell'artista, dato che spiegherebbe le correzioni non eseguite sulla lastra (Pilo 1963). Anche perché il passaggio alla collezione di Antonio Remondini sarebbe potuto avvenire per il tramite di Giuliano Giampiccoli, nipote di Marco, impegnato per oltre vent'anni nella calcografia.

Nella serie dei fogli di Berchem, Dillon (1981) segnalava come rara, riprendendo Bartsch, *Le tre vacche in riposo*, presente in un esemplare di V stato, firmato dal pittore e incisore olandese. Ancora di un certo interesse i fogli con *Giovane contadina seduta su un muretto* o *La contadina che canta*, *Pastora seduta con due pecore*, e *Pastore seduto sopra una pietra squadrata con un cane*, non descritti nei repertori, dato che porta a almeno sette gli stati dei soggetti.

La collezione Remondini comprende 35 fogli di Giambattista Tiepolo, 10 *Capricci* e 23 *Scherzi di Fantasia*, il I stato dell'*Adorazione dei Magi* e un foglio con *San Giuseppe e Gesù Bambino*. Il *San Girolamo nel deserto*, *Eremita* secondo la classificazione del cartone remondiniano, riprende un disegno del maestro e rivela una grafia diversa. Mentre la qualità dei *Capricci* può considerarsi nel complesso buona, la serie degli *Scherzi* presenta una certa discontinuità qualitativa, che fa pensare a tempi diversi di tiratura ed a una formazione non unitaria del gruppo bassanese. La serie dei *Capricci*, in fogli sparsi, presenta il frontespizio della tiratura tarda del 1785, mentre la carta vergata verticalmente e la qualità dell'impressione farebbero pensare alla prima impressione curata da Anton Maria Zanetti nell'ambito della *Raccolta di chiaroscuri* del 1739/43. L'*Adorazione dei Magi* fu aggiunta con il n. 25 alla serie degli *Scherzi di fantasia* (n. 23) ed il *San Giuseppe e Gesù Bambino* (n. 24) fu aggiunto da Giandomenico nel 1775¹.

Le Stampe bassanesi documentano la produzione di calcografici bassanesi entro la stamperia Remondini di provenienza Remondini e di provenienza Agostinelli, a partire dalla produzione di Giovanni Volpato (Bassano 1732-Roma 1803) e Antonio Baratti (1724-1787) e comprende stampe degli incisori (Giuliano Giampiccoli), Domenico Cunego, Pierantonio Novelli, Ambrogio Orio, Teodoro Viero, Antonio Suntach, Francesco Bartolozzi e Luigi Schiavonetti.

La collezione di disegni comprende tre sezioni: Disegni Riva, Disegni Bassanesi e Disegni Canova.

Giuseppe Riva, con codicillo autografo del 6 settembre 1871, destinava al Museo di Bassano, un patrimonio che l'allora direttore Francesco Trivellini, a seguito di un lungo iter legato alle pendenze legali del legato, elencava in 79 dipinti, disegni in 11 buste e 286 cartoni per un totale di 733 disegni, 52 libri d'arte e 380 di diversa letteratura².

Giuseppe Riva, dilettante di architettura, letterato, poeta, ricercatore di archeologia³, collezionista è nel complesso un personaggio singolare, erede dei curiosi e degli eruditi settecenteschi, ma con peculiari anticipazioni del collezionista eclettico e di curiosità di secondo Ottocento. Prelude a quel tipo di collezionista la sicurezza che ha della sua preparazione sulle molte materie della sua collezione, libri, monete, dipinti, disegni, la presunzione di pubblicare le proprie raccolte, ponendosi al livello di studiosi del calibro di Lazari o Cernazai, e di contro il grande fiuto in alcuni acquisti in aree assolutamente non oggetto di interesse nella prima metà dell'Ottocento, la pittura e la grafica del Settecento, in particolare di Giambattista Tiepolo.

Ma quello che interessa qui sottolineare è il rapporto privilegiato che Giuseppe Riva istituisce con il museo, realtà nuova e strutturata, che definisce il suo rapporto con il collezionista in maniera assolutamente moderna, come luogo della scoperta e del confronto, ma anche il luogo delle assenze che possono essere riempite. Con questo museo Giuseppe Riva istituisce, programmaticamente, con un po' di prosopopea, un rapporto da conoscitore e si mette in relazione con personaggi di primo piano dell'arte e della gestione museale, Vincenzo Lazzari direttore del Museo di Venezia⁴, Antonio Diedo segretario dell'Accademia di Venezia⁵, l'erudito Emanuele Antonio Cicogna⁶, Bartolomeo Bongiovanni scultore e modellatore vicentino⁷, Pietro Cernazai collezionista udinese⁸, Pietro Nobile, ricordato come dilettante antiquario prima che architetto⁹, Giovanni da Schio novellista e antiquario vicentino¹⁰, l'abate padovano Antonio Piazza collezionista di dipinti incisioni monete e libri¹¹, donati al Museo Civico di Padova. A Bassano i suoi amici e referenti sono le personalità più eminenti della cultura, i poeti e letterati Jacopo Vittorelli¹² e Giuseppe Bombardini¹³, Giambattista Bassaggio¹⁴. È interessante notare come Luigi Carrer¹⁵, letterato romantico e poi direttore del museo veneziano lo ricorda come un «uomo della vecchia scuola», forse adombrando anche posizioni politiche diverse dalle proprie, apertamente antiaustriache e, commentando una sua poesia, ricorda «i versi semplici, di semplicità antica, di quella semplicità che ai moderni è straniera, degenerati in vuote declamazioni»¹⁶. Le lettere antiche, la cultura antiquaria e la composizione poetica costituivano la sua quotidiana occupazione e la ragione delle conversazioni letterarie nel palazzo padovano di via San Biagio. Nel 1830 iniziava a collezionare dipinti, nel 1849 a collocare sui cartoni i suoi disegni a partire dall'*Assunta* di Giambattista Tiepolo. Suoi collaboratori in tale attività sono ricordati l'abate padovano Ferdinando Summan¹⁷ copista e il pittore e paesaggista ancora bassanese Antonio Marinoni¹⁸. Pareri sui disegni ed incisioni espressero da Udine Pietro Cernazai, da Verona Andrea Monga¹⁹, il veneziano Giuseppe Cadorin²⁰, i padovani Agostino Palesa²¹ e Pietro Selvatico²². I nomi di dilettanti stranieri come Aimé Charles His de la Sale²³ e dall'agente Mündler²⁴ emergono dalla sua corrispondenza accanto a una messe di personaggi minori che attendono di essere indagati per offrire un quadro più completo sul collezionismo veneto del tempo. Carlo Dubois²⁵ compilò un catalogo della sua collezione di dipinti e cedeva al Riva la raccolta incisoria di Monaco. Nel 1853 era lo stesso Riva a dare alle stampe il catalogo della propria raccolta *Alcuni quadri raccolti e illustrati da Giuseppe Riva*²⁶, trasferendo in un trattato documentato ed argomentato le disquisizioni tra *amateurs*, collezionisti e facendolo diventare una summa di erudizione attribuzionistica.

Ma è certamente la collezione canoviana a costituire uno dei vanti del Museo di Bassano del Grappa. La sua formazione, con i lasciti di Pietro Stecchini e Giambattista Sartori Canova, fratellastro del grande artista, è universalmente nota ed è stata anche recentemente puntualizzata in ordine alle dinamiche ed ai tempi²⁷.

Una prima parte del lascito canoviano pervenne con il tramite di Pietro Stecchini, nobile bassanese, protagonista della vita cittadina nella prima metà dell'Ottocento, impegnato nella carriera militare fino al 1814 e poi in quella politica, fino ad assumere nel 1848 il comando della guardia civica ed incaricato di difendere l'ordine in città in un momento particolarmente turbolento. La consistenza del suo legato, entrato in Museo dopo il 29 novembre 1849, data di approvazione del lascito da parte del Consiglio Comunale²⁸, appare nel codicillo del suo testamento dell'11 novembre 1844²⁹ e comprende una consistente collezione numismatica, disegni ed alcuni dipinti, tra i quali un quadro di Voogdt, uno di Bassi e un numero non specificato di monocromi di Antonio Canova³⁰. I monocromi canoviani e probabilmente anche i dipinti non eseguiti dall'artista di Possagno, erano pervenuti allo Stecchini nel 1837 – quando egli stesso ne accenna entusiasticamente in una lettera a Francesco Testa³¹ – per il tramite di Giambattista Sartori Canova, del quale nel gennaio 1821 aveva sposato la nipote Antonietta Bianchi alla quale l'erede universale dell'artista li aveva donati, insieme al *Ritratto di Antonio Canova*, eseguito da Lawrence, da Stecchini lasciato a Giambattista Sartori Canova e da questi alla casa natale dell'artista³².

Più complessa è invece la storia e la consistenza del lascito di Giambattista Sartori Canova. Le vicende relative al trasferimento del patrimonio canoviano da Possagno a Bassano sono collocabili tra la fine del 1849 ed il 1858, con una prima sistemazione nel salone meridionale del Museo in relazione con la sua dedicazione al Sartori Canova nel 1853³³. Non si conosce ancora il legame tra il lascito dello Stecchini e le decisioni di Sartori Canova, contigui sia ambientalmente che cronologicamente. Il testamento di Giambattista Sartori Canova, dettato nella casa di Venezia in data 28 febbraio 1858, davanti al notaio Angelo Pasini fu Giuseppe e registrato dal "Segretario di Governo" Renato Arrigoni di Valdobbiadene il 28 luglio 1858 definisce infatti solo il termine *ante quem* dell'intera operazione di accumulo delle memoria canoviane nel giovane Museo bassanese³⁴. Già in data 12 febbraio 1850, infatti, Giambattista Baseggio, allora bibliotecario comunale, comunicava al municipio che al centro dei saloni della biblioteca erano stati posizionati i due grandi modelli in gesso di Antonio Canova dei monumenti a cavallo di Carlo III e Ferdinando III di Borbone e che questo munifico dono di Giambattista Sartori Canova era accompagnato da importanti volumi di numismatica ed araldica. La risposta del podestà Bombardini, «grazie per questo nuovo [segno] della sua magnanimità», fa pensare che una parte del patrimonio canoviano fosse già pervenuta nelle raccolte bassanesi. Tale ipotesi è confermata dalla richiesta in data 1 dicembre 1849 di due cittadini, GioBatta Chemin e Giovanni Freschi di raccogliere i mezzi per una terza sala «uguale e di fronte alla seconda» per ospitare i legati Stecchini e Remondini e «li continui preziosi donativi che vengono fatti dal generoso Vescovo Monsignor Sartori Canova a questo patrio Museo»³⁵. Nel rispondere in data 12 dicembre ai due cittadini il podestà Bombardini segnalava che la Municipalità desiderava che la sala fosse dedicata a Monsignor Sartori Canova e invitava l'ingegnere "d'Ufficio", che noi sappiamo essere Antonio Gaidon, a predisporre il progetto³⁶. Nel 1850 l'Archivio ci documenta un lunghissimo elenco di sottoscrittori, tra i quali si segnalano per generosità il podestà stesso, Angelo e Giambattista Chemin, Rocco Cantele, Ottaviano Angarani Porto, Antonio Negri, Alberto Parolini e Ioseffa Remondini, con importi da 300 lire austriache in su. Nel giugno dello stesso anno, due preventivi di spesa del falegname Bordignon, che aveva già eseguito tutto il mobilio dei saloni³⁷, e del finestrato Cattaruzzi per un «lavoro di finestrato»³⁸, attestano un avanzato stato dei lavori. Conferma della presenza, forse già dal 1849, dei disegni nelle raccolte bassanesi è la verifica effettuata a partire da quell'anno dal Baseggio e attestata in data 6 settembre 1850 ed in data 15 marzo 1851 direttamente sugli album canoviani.

Il 14 settembre dell'anno successivo, il podestà Bombardini, Baseggio ed il segretario Merlo, facendosi evidentemente portavoce di una disposizione della Municipalità, fanno cenno a Giambattista Sartori Canova circa doni già pervenuti e quelli dei quali «continuamente arricchisce questo Museo Civico» e gli comunicano ufficialmente la disposizione consiliare del 2 agosto di quell'anno 1851 di nominarlo cittadino onorario e di far eseguire da Pietro Tenerani un busto con la sua effigie, da collocarsi nella nuova ala del Museo³⁹. Il busto sarà eseguito in Roma per il tramite di Pietro Re, amministratore romano del Sartori, e pagato 1642.16 scudi. L'intero importo, comprensivo della mediazione del Re, dell'imballo e della spedizione assommeranno in 1904.21 scudi⁴⁰.

Agli inizi del 1852, il 4 febbraio, Giambattista Baseggio risulta estensore di un lungo elenco, in ordine alfabetico, di legati e donazioni pervenute fino a quell'anno al Museo ed alla Biblioteca ed al nome di «Sartori Canova Monsignor GBatta Vescovo di Mindo ecc. ecc.» elenca⁴¹ «Un Paese del Vestappen⁴²: un quadro di Angelica Kaufmann⁴³ e tre del Mengs⁴⁴ oltre altre pitture pregevoli⁴⁵: il Modello della Statua equestre di Carlo III di Napoli, ed altro Modello di un cavallo, operati dal Canova⁴⁶: il Corpo Diplomatico del Durard, ventisette volumi in foglio⁴⁷: Le Antichità del Grovio e Gronovio, ventitre volumi in foglio⁴⁸: il Lessico del Pitisco⁴⁹: le Antichità italiche del Muratori⁵⁰: le Iscrizioni del Gruterio dieci volumi in folio⁵¹: sessanta Volumi in quarto o foglio di opere insigni di Numismatica⁵²: ventiquattro Volumi autografi di epistolare corrispondenza dell'immortale Canova⁵³: tutte le Memorie autografe dello stesso⁵⁴: Le originali Commissioni a lui dirette⁵⁵: tutti i suoi disegni, raccolta unica e stupenda⁵⁶: i suoi Diplomi⁵⁷: i suoi Ordigni⁵⁸: e vari Modelletti⁵⁹». Una sintesi, schematica, di un enorme patrimonio, che non riassume tuttavia l'intera donazione ora presente in Museo. Con un atto del 9 maggio 1852⁶⁰, inviato alla Municipalità di Bassano per il tramite del bibliotecario Baseggio con una nota del giorno successivo, Sartori Canova dispone infatti il dono della biblioteca canoviana per la parte dei volumi «di Belle Arti», di quattro statue in gesso, dei busti e delle Erme di Canova, oltre ai monocromi («tele a due colori») ⁶¹ che fino ad allora si trovavano nel suo studio di Possagno. Nella stessa nota ribadisce l'inaliena-

bilità della proprietà del Comune ed il «perpetuo beneficio pubblico». Il salone a lui dedicato era in fase di completamento mentre le scaffalature in legno del falegname Bordignon, sopra le quali dovranno essere collocati i busti e le erme («per ornamento dei nuovi scaffali») non erano ancora collocati («spero saranno sollecitamente allestiti»). Le parole del prelado suggeriscono che i lavori bassanesi fossero da lui seguiti passo passo e che alcuni dei doni disposti nel 1852 siano la diretta conseguenza dell'impegno della città nella costruzione di un nuovo salone che ospitasse i numerosi doni che affluivano nel giovane museo. Alle lettere del 1852 è allegato un consistente inventario, in ordine alfabetico, dei volumi canoviani "di belle Arti", destinati alla Biblioteca di Bassano, inventario, che sarà integrato fino all'ottobre 1857, data nella quale presumibilmente avvenne l'effettiva traslazione⁶².

Si può senz'altro affermare che la scelta di Sartori Canova di dividere il nucleo più consistente del patrimonio canoviano tra Bassano e Possagno avvenne secondo una logica precisa ed evidentemente ponderata: le opere ora bassanesi del grande scultore ne rappresentano tutte il momento della progettualità e dell'ideazione, e sono quindi i disegni, i monocromi, i bozzetti ed i modelli, nonché gli scritti, i saggi e la corrispondenza che costituiscono il documento scritto dell'esecuzione delle opere stesse e ne attestano i modi e i tempi dell'ideazione e dell'esecuzione.

Gli album e i taccuini di disegni di Canova, rispettivamente 10 ed 8 dei quali, contenenti più di 1876 disegni, sui venti pervenutici⁶³, conservati a Bassano, costituiscono un patrimonio ineguagliabile per sondare le idee dell'artista «nel momento in cui si formano»⁶⁴. Canova «solea gittare in carta il suo pensiero con pochi e semplicissimi tratti, che più volte ritoccava e modificava»: nelle parole di Cicognara⁶⁵ si misura l'urgenza della trasposizione del pensiero e dell'immagine sulla carta e la funzione personale e segreta di questi segni, indice di una modernità esistenziale e di prassi esecutiva che continuamente crea sorpresa e meraviglia in chi vi si accosta. "Pensieri delineati a lapis", la sintetica, ma efficace descrizione dei disegni dell'illustre fratello da parte di Giambattista Sartori, erede universale dell'artista e donatore del suo patrimonio grafico alla Biblioteca di Bassano, interpreta i tratti canoviani come la prima fase dell'"invenzione" e consente di seguire attraverso la loro lettura tutti i momenti della nascita delle opere.

Il patrimonio grafico dell'artista conservato a Bassano⁶⁶ è ordinato secondo una classificazione decisa nel 1923 dall'allora direttore e bibliotecario del Museo, Paolo Maria Tua, che assegna a ciascun album e taccuino una lettera maiuscola (dalla "A" alla "F") accompagnata in alcuni casi da un numero e da una lettera minuscola, dalla "a" alla "f", che individua, secondo l'idea di Tua, un'omogeneità tra i taccuini, per soggetto o per tematica. Un vistoso e disturbante timbro di proprietà reca anche la segnatura progressiva del foglio, ma non segnala eventuali schizzi o disegni sul *verso* del foglio stesso. Di conseguenza il numero progressivo non segnala l'esatta consistenza del foglio. Mentre i taccuini non rivelano una sequenzialità programmata di esecuzione, gli album sembrano composti in maniera unitaria e programmatica. La similarità dei dorsi dei primi sei album ma soprattutto la presenza di correzioni trasbordanti il foglietto incollato sul foglio di supporto conferma l'opinione che il criterio museografico della raccolta fosse stato impostato da Antonio Canova e continuato da un suo amico o seguace o erede non ancora identificato.

Il grande album A⁶⁷ è dedicato agli "Studi di donne", secondo la titolazione data da Canova stesso. L'autentica in calce al volume, datata 15 marzo 1851, registra un album che conteneva allora 17 fogli. «La straordinaria eleganza della resa luministica [...] affidata al segno sgranato dalla scabrosità della carta e ai rinforzi d'ombra della matita nera»⁶⁸ costituiscono il connotato stilistico che unifica i fogli, alcuni decisamente accademici nelle pose, altri animati da un'immediatezza di rappresentazione, tra il sensuale e il pudico. È particolarmente in questi fogli che la ricerca dello sfumato correggesco, che lo aveva colpito nel suo viaggio a Parma del 1792, si unisce, come da tempo la critica ha sottolineato⁶⁹, all'attenzione nei confronti delle realizzazioni neocorreggesche di Pierre Paul Proudhon, frequentato a Roma nella seconda metà degli anni '80, quando il francese aveva eseguito una riproduzione ad olio del canoviano *Monumento funerario di Clemente XIV*, dipinto dal quale lo scultore ricaverà, ad opera di Pietro Maria Vitali, l'incisione⁷⁰. Il modo di disegnare, «tenero, grandioso, di belle forme», era quello appreso alla scuola di nudo di Pompeo Batoni, che Canova ebbe modo di frequentare nel suo primo periodo romano, reinterpretato alla luce di una mai dimenticata attenzione ai valori tonali veneziani, che la commissione per il *Monumento a Tiziano*, nel 1790 doveva aver richiamato. La datazione dell'album è dibattuta tra il 1790, il 1798-1810, il 1803-1804 e il 1810⁷¹. Quel che colpisce in queste figure è il risultato di ingenuo, infantile e sensuale contemporaneamente, che connota questi fogli, e che era tuttavia alla base già della



Fig. 4. A. Canova, *Nudo femminile seduto*. Autentica. Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio, Album A (A.27.27).

progettazione della *Psiche Blundell* eseguita nel 1789-92, della replica per Girolamo Zulian del 1793-94 e della *Ebe*, eseguita per Giuseppe Giacomo Albrizzi alla fine del 1795, sculture spiritualmente affini a questi fogli, la cui esecuzione non potrà discostarsi di molto dall'ultimo decennio del secolo.

L'album B⁷² presenta una rilegatura analoga all'album A e contiene disegni dall'antico e l'incisione dell'*Apollo del Belvedere* con il rilievo metrico. Disegni dall'antico sono attestati nel corso del soggiorno romano tra il 18 ottobre 1779 e il 14 giugno 1780. Il *Castore e Polluce* è riprodotto in 25 disegni e costituisce il modello di scultura antica più rappresentato. I disegni sono perlopiù al tratto, ombreggiate solo alcune teste.

L'album C1⁷³ è di maggiori dimensioni ma di rilegatura analoga ai precedenti. Contiene studi di panneggiamenti per figure maschili. I disegni sono databili tra il 26 maggio 1791 e il 29 ottobre 1800 con una concentrazione di 32 fogli del 1793 e 74 del 1794. Elena Bassi notava che le annotazioni che compaiono sui fogli, «mezz'ora, più svelto assai», «l'antecedente un poco mossa» si riferiscono allo spirito con il quale Canova eseguiva i fogli, un esercizio mentale ripetuto come allenamento nel tracciare le prime idee per i panneggiamenti maschili che com'è noto costituirono una ricerca continua per l'artista. I numerosi ripensamenti e correzioni sui fogli documentano le rielaborazioni di Canova sul tema. Conservano la progressione numerica apposta dallo scultore e, come già notato dalla Bassi, si riferiscono al periodo di inattività dell'artista a seguito dei danni fisici conseguenti l'esecuzione del mausoleo di Clemente XIII. I numerosi ripensamenti oltre i limiti dei foglietti sulla carta di supporto confermano ancora che l'impaginazione è riferibile a Canova stesso.

L'album C2⁷⁴, analogo ai precedenti per formato e legatura, contiene studi di panneggiamenti per figure femminili. Le date apposte sui fogli li datano tra il 12 maggio 1792 e il 29 settembre 1801, con una concentrazione di 54 nel 1793. Tematicamente, l'album contiene un prontuario di figure femminili panneggiate, analoghe a quelle utilizzate

per le tempere di Possagno, in particolare per le favole delle *Ninfe* e degli *Amori*; molte sono le immagini di ballerine. Le integrazioni e le modifiche di Canova sono leggibili dalle aggiunte o sovrapposizioni di pezzetti di carta disegnata.

L'album D1⁷⁵ è identico per formato e legatura al precedente e contiene disegni di nudo maschile in pose accademiche, carattere che titola la raccolta. I disegni sono in parte datati dall'autore tra il 3 gennaio 1793 e il 17 agosto 1807 e rappresentano forse i disegni più partecipati di Canova. Una buona parte sono disegni accademici, ma parte costituiscono ricordi dell'artista o suggerimenti da statue antiche e rivelano i modi dell'"ideazione", «per contaminazione o aggregazione di spunti non omogenei, giocando sulla polivalenza o ambiguità semantica dei suoi esercizi grafici»⁷⁶. La scelta della penna «è funzionale ad una resa nitida, precisa dell'impalcatura ossea e della struttura muscolare»⁷⁷. La scelta di più punti di vista nella resa della muscolatura è assolutamente peculiare e come ha notato Zeitler⁷⁸ «...L'interesse dello scultore a determinare i punti più rilevanti in senso volumetrico d'una figura si fa così dominante che la figura appare come cristallizzata». I debiti nei confronti delle contemporanee accademie francesi di David, Abildgaard e Grouais sono state già segnalate ancora da Pavanello, anche se quanto Canova trae da quei dipinti visti a Roma è l'energia dell'immagine non certo la particolarità stilistica che gli appartiene totalmente e che costituisce uno degli elementi ineguagliabili della sua modernità. Riferita al momento dell'ideazione è anche l'analisi anatomica della scultura greca ed in particolare del *Gladiatore Borghese*, che appassionò Canova e probabilmente fu una delle fonti di ispirazione per la nervosità, la forza e la tensione anatomica dei nudi virili degli album D1 e D2, tra i quali il foglio 43.612, datato 30 novembre 1794, ispirato alla scultura Borghese ma raffigurante un certo Giacomo De Rossi, per esplicita dichiarazione scritta dello scultore. Non si può non concordare con Ragghianti nel fatto che l'annotazione di Canova e il suo prendere le distanze dal modello antico «non elimina la coincidenza tra statua e modello, perché il modello reale era atteggiato come la statua». La negazione del modello antico è parte del processo creativo dell'artista, nel momento in cui il dato di realtà è talmente intriso della classicità da esserne parte integrante.

L'album D2⁷⁹ presenta caratteri analoghi ai precedenti, contiene 160 disegni in 150 fogli, datati tra il 6 aprile 1795 e il 22 luglio 1817. I disegni, intitolati *Accademie* si fanno qui più rigidi rispetto a quelli degli album precedenti con conseguente perdita di pittoricismo. Si segnalano in particolare qui i disegni per *l'Ercole e Lica* e per i *Pugilatori*.

L'album E⁸⁰, contiene 42 disegni appartenenti a momenti esecutivi diversi, tra il 1780 e il 1819. Tra i primi i disegni preparatori per la statua del Poleni in Prato della Valle (27.896) e per il gruppo di *Venere e Adone* del 1789-1794. Al periodo avanzato appartengono invece gli studi per il *Teseo con il Centauro* e il foglio con la donna seduta (25.894), che prelude Goya. Il grosso dell'album è tuttavia costituito dai nudi maschili, tutti a matita con margini sfumati ed interni rialzati a biacca, a differenza degli album precedenti.

L'album Ea⁸¹ è di dimensioni inferiori ai precedenti e contiene schizzi di data differente. Il "1794", vergato dallo scultore sull'interno di copertina finale corrisponde alla data (dal 13 agosto al 15 settembre) di 30 nudi maschili – sui 68 globali –, mentre due di essi sono datati 1807. I due termini cronologici possono considerarsi indicativi della cronologia dei fogli dell'album, anche per la presenza di disegni preparatori dell'*Ercole saetta i figli*, della *Venere Italica* e della *Paolina Bonaparte Borghese come Venere Vincitrice*, la cui "invenzione" si scala tra il 1799 e il 1812. Il segno veloce e irruento dell'inchiostro e la resa non omogenea del tratto differentemente carico producono nell'immagine un effetto di immediatezza e di improvvisa illuminazione dell'idea. La piccola immagine, idea per la *Venere Italica* di schiena, sviluppa i disegni femminili a matita dell'artista con un'urgenza creativa ineguagliabile. L'ombra è ottenuta da un ripetuto ripasso della penna e le rotondità da un segno continuo che parte all'altezza del seno e percorre tutto il profilo della figura senza staccarsi dal foglio con un effetto di asole ripetute. Altri tratti veloci, apparentemente casuali, segnalano l'andamento della muscolatura. Lo stupendo profilo, che costituiva un *topos* per i viaggiatori settecenteschi⁸², è ottenuto con una tale forza da rimanere impresso nello sguardo. La *Venere Medici* fu proposta da Ludovico I d'Etruria in sostituzione della scultura greca che occupava la Tribuna medicea. Il foglio fa parte della lunga e complessa progettazione ricostruita da Honour⁸³ tra il 1804 e il 1812 e diede luogo, oltre a questo, a numerosi disegni preparatori di altri album (Bassano Eb.163.1174, Ec 155. 1354, F3.14.1522, F3.17.1525; Cagli, n. 34).

L'album Eb⁸⁴ è un grosso volume diviso in due parti: il primo gruppo contiene, come da titolo, studi dall'antico, il secondo, "Schizzi 188", è in carta da scrivere con vari disegni o frammenti di disegni. È introdotto da un autoritratto

a penna, risalente agli anni 1805-1810, con i titoli della raccolta. Tale studiata introduzione conforta l'idea della Bassi che l'album sia stato costruito da un erede o allievo. La prima parte appartiene ancora al primo periodo romano (1779-1780), e si accompagna all'album B. La seconda parte contiene pensieri diversi realizzati nelle prime fasi di progettazione di opere differenti, fondamentali nel catalogo dell'artista: dall' *Amore e psiche giacenti*, al *Monumento a Clemente XIII*, a *Venere e Adone*, al *Monumento a Francesco Pesaro*, alla *Maddalena penitente*, all' *Ebe*. Una parte, su carta celestina, raccoglie gli schizzi del viaggio in Germania con il principe Abbondio Rezzonico del 1798. Gli schizzi per il *Monumento a Orazio Nelson*, successivi al 1807, sembrano i più recenti della raccolta.

L'album Ec⁸⁵ presenta un aspetto esterno analogo al precedente. Su 80 fogli di carta remondiniana ospita 184 disegni o schizzi di soggetto e tecnica eterogenei. Il raggruppamento per tematiche evidenzia disegni preparatori per i monumenti funerari di Clemente XIII, Angelo Emo, Francesco Pesaro e Cristina d'Austria, scalabili quindi nei tre decenni a cavallo tra Sette e Ottocento. Al 1802-1808 risalgono gli studi per il monumento a Napoleone e per i monumenti a Washington e Stuart. Importanti sono i fogli da opere d'arte, i cavalli della quadriga di San Marco e da dipinti di Giotto, Signorelli, Ghirlandaio e Pietro Lorenzetti, che attestano lo studio degli antichi per le realizzazioni pittoriche sacre dell'artista.

Il taccuino F1⁸⁶ si distingue per formato, e con lui tutti i taccuini seguenti, rispetto alle maggiori dimensioni degli album; la presenza e la disposizione degli schizzi sui foglietti risponde all'utilizzo del taccuino stesso, *baedeker* di viaggio per fermare le idee, i ricordi e le impressioni sulla carta. La scritta "Bruno l'oste a Salerno", all'interno della copertina, attesta il suo utilizzo già nel 1780 quando Canova era in Campania. La data 1788 è apposta al foglio 1.1384.

Il taccuino F2⁸⁷, per varietà e qualità dei fogli, costituisce una delle prove più alte dell'artista. Vi si trovano, alternativamente al tratto o a matita grassa, studi femminili, alcuni dei quali riconosciuti come preparatori per la *Leopoldina Esterhazy*, altri per le *Ninfe e Amorini*. Consistenti i fogli raffiguranti ballerine in azione, che rappresentano un filone particolarmente caro all'artista, nel quale trasporre non solo il suo particolare amore per le scene e per la danza, ma anche la vitalità del movimento e la struttura delle figure in movimento. Analoghe ricerche coinvolgono il gruppo di *Ercole e Anteo*. azione con la progettazione del ritratto di Leopoldina Esterhazy, moglie del principe Maurizio di Liechtenstein, nota pittrice di paesaggi, commissionato nel 1805 ed eseguito da Canova a figura intera, seduta con la tavoletta ed il pennello in mano, tra il 1808 ed il 1818.

Il taccuino F3⁸⁸ è riferibile al primo decennio del XIX secolo: la data 1806 sul disegno 1517 è stata considerata media per tutti i fogli anche per la presenza all'interno di schizzi preparatori per la *Paolina Bonaparte Borghese come Venere Vincitrice*, per la *Venere Italica* e per *Le Tre Grazie*, la cui progettazione si colloca tra il 1804 e il 1812. Interessante nella comprensione dello sviluppo del disegno canoviano è il foglio, preparatorio per la *Venere Italica*, nel quale Canova sviluppa il disegno accademico dell'album A in modi grafici differenti, con segni di contorno più franti, che seguono l'andamento della muscolatura ed affida a segni paralleli ed evidenti di matita grassa la definizione delle ombre con maggiori effetti di rotondità. Particolarmente raffinata la scelta del profilo che esalta l'andamento del braccio e la naturalità della trasposizione del gesto della scultura antica. Nel foglio, a differenza dello studio accademico B31.58, la ricerca, evidentemente sollecitata dalle diatribe erudite legate alle aggiunte tardo seicentesche della scultura, coinvolge direttamente l'andamento delle braccia e lo studio della migliore soluzione nella resa del gesto. Winkelmann stesso aveva criticato le braccia della scultura greca, notoriamente aggiunte da Ercole Ferrata dopo il 1680, mentre Lord Shrewsbury avvertiva che «non erano di forma altrettanto vigorosa del resto del corpo», mentre nel 1722 i Richardson e nel 1739 Misson ne criticavano le dita affusolate. L'accentuazione della rotondità del ventre rispetto all'originale greco è in funzione dello sviluppo della porzione superiore del corpo con un risultato tra l'infantile e il pudico che costituisce una delle caratteristiche dei primi studi femminili dello scultore. Il foglio porta sulla parte destra su tutta la lunghezza in verticale l'iscrizione: «Tutta la figura forma faccie dieci nasi uno e un quarto/ prendendone però la misura perpendicolare altrimenti secondando le parti sarebbero Faccie 11». Lungo il profilo, a destra e sinistra sono vergate le misure, espresse, secondo l'ordine di misura enunciato nell'iscrizione, in «faccie» e «nasi». Seguono differenti visioni, di prospetto (foglio B 30.57) e qui di profilo. Ne consegue che il foglio debba collocarsi nelle fasi iniziali della progettazione, forse entro il 1805, dato che nella lettera del 4 febbraio 1803 Canova evidenzia al senatore Degli Alessandri, direttore dell'Accademia, la volontà di fare una proposta che tenga conto

dei restauri presenti sulla statua e che nel 1805 fa cenno ad una propria invenzione, proposta alla regina d'Etruria per accompagnare la *Venere Medicea* ritrovata. Allo stesso taccuino appartiene il disegno preparatorio per la *Paolina Bonaparte Borghese come Venere Vincitrice*. Differisce dalla scultura in marmo realizzata da Canova tra il 1804 ed il 1808 solo per la presenza di un drappo intorno alla spalla sinistra ed una maggiore affettazione nel panneggio che dai fianchi ricade sul cuscino. Si tratta dunque dell'ultima idea, scartata quella di essere raffigurata come Diana da parte della stessa principessa. Poiché nel 1806 Fernow ricorda la scultura come terminata – Pavanello⁸⁹ ipotizza che il modello fosse finito- si può pensare che il disegno possa essere datato tra il 1804 ed il 1806. Lo studio dei panneggi costituì per Canova un cruccio continuo; ne costituiscono un esempio illuminante, oltre agli album bassanesi dedicati ai panneggiamenti (C1 e C2), gli studi per la *Venere Medici* con le tre repliche diverse realizzate e la modifica operata dallo stesso Canova nella residenza di Gioacchino Murat nel 1802, a Parigi, nel panneggio dell' *Amore e Psiche giacenti*, gruppo realizzato nel 1787-1793 per un certo «Enrico Hoppe olandese» e poi passato nella residenza parigina del cognato di Napoleone⁹⁰.

Il taccuino F4⁹¹ contiene schizzi sulla Fonte Gaia e schizzi di danzatrici. Datato dalla Bassi al 1804-1805, in verità potrebbe anche essere riferito al viaggio a Siena attestato ne *I quaderni di viaggio 1779-1780* nel novembre 1779.

Il taccuino F5⁹² contiene disegni di tematica religiosa. È datato al 1812-13 per la presenza degli studi preparatori de *Le Tre Grazie*, commissionata nel giugno 1812 da Joséphine Beauharnais per la residenza della Malmaison⁹³.

Il taccuino F6 presentava un aspetto simile ai precedenti sia come struttura che come dimensioni. In parte sfasciato è racchiuso in una cartellina antica⁹⁴. È stato datato dalla Bassi tra il 1793 e il 1799, assumendo come termine *post quem* il progetto per *Venere e Amore*. Vi compaiono idee progettuali per il Monumento a Cristina d'Austria, per *Ettore e Andromaca* ed alcuni abbozzi per l'episodio della pazzia d'Ercole.

Il taccuino F7⁹⁵ si distingue dagli altri per la particolarità della carta e della copertina. È associato, per la presenza di opere fiorentine, dalla Bassi al lavoro fiorentino in santa Croce per il montaggio della Tomba Alfieri nel 1807. Vi sono schizzati infatti il Monumento a Macchiavelli, sempre in santa Croce, altri affreschi della chiese ed altre opere di Ghirlandaio e Donatello conservate in edifici fiorentini.

Il taccuino F8⁹⁶ è attualmente costituito da un gruppo di fogli originali con molti schizzi per le tempere colorate di Possagno e pertanto riferite agli ultimi anni del XVIII secolo. I fogli sciolti aggiunti, probabilmente parte di altri taccuini, contengono schizzi di varia datazione, in particolare per il *Monumento a Ferdinando IV di Borbone*, per *Le Grazie*, per il *Monumento a Washington*, oltre a ricordi del viaggio in Germania del 1798 e del soggiorno fiorentino del 1807.

Un accenno finale al fondo dei «Disegni bassanesi», materiali eterogenei, di differente provenienza, qualità e datazione. A questo fondo appartengono 95 disegni, raccolti ancora da Antonio Canova, pervenuti per il tramite del già citato Pietro Stecchini, tra i quali si segnalano quelli di Giacomo Quarenghi e Dominique Vivant Denon, i 12 Albums, acquistati dal direttore Trivellini nel 1872 ed i 41 disegni di ignota provenienza del paesaggista bassanese Antonio Marinoni, l'erede della stagione neoclassica di Vestappen e Voigt, aperto alle acquisizioni del primo Corot e un gruppo di fogli accademici di Carlo Paroli, fondatore nel 1804 della locale scuola di disegno. Concludo con il bozzetto inedito di Domenico Passarin per il monumento Bassi a Santa Sofia a Padova datato 1878, che precede di alcuni anni la presenza di Pogliaghi al Santo.

Note

- ¹ Per un aggiornamento sulla collezione Remondini e la bibliografia di riferimento, cfr. ora G. ERICANI, *La collezione Remondini*, in *Museo Remondini*, Bassano del Grappa 2007, pp. 3 5-47, 63. Se ne vedano le differenti sezioni citate in G.M. PILO, *Otto nuove acquaforti e altre aggiunte grafiche a Marco Ricci*, in "Arte Veneta", XV, 1961, pp. 165-174; G.M. PILO, *Marco Ricci*, catalogo della mostra, Venezia 1963; *Acquaforti disegni lettere di G.B. Tiepolo al Museo Civico di Bassano*, a cura di B. Passamani, Bassano 1970; G. MAZZORANA, *Le acquaforti di Marco Ricci*, Istituto bellunese di ricerche sociali e culturali. Serie "Quaderni" – n. 6, Belluno 1978; *Nicolas Berchem incisore e inventore 1620-1683. Stampe della collezione Remondini*, catalogo di G. Dillon, introduzione di F. Rigon, nota tecnica di G.M. Zilio, Bassano, Vicenzi 1981.
- ² Sulla collezione Riva e sulla sua reale consistenza cfr. il catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo civico 1 novembre 2008- 15 febbraio 2009), *Il piacere del collezionista. Disegni e dipinti della collezione Riva del Museo di Bassano del Grappa*, a cura di G. Ericani e F. Millozzi, Bassano del Grappa 2008, con bibliografia anteriore.
- ³ Si dà qui una bibliografia di G. RIVA: *Commento sopra Vitruvio*, Padova 1828; *Dei cavedj degli Atrj e di alcuni altri principali membri nelle case degli antichi romani, con un nuovo commento sopra Vitruvio- Palatium ossia il Principio di Roma*, Vicenza, Picotti, 1828-30, 2 voll.; *Palatium ossia il Principio di Roma*, Vicenza, Picotti 1830; *Sito di Roma. Lettera a Mons. Canonico Andrea de Jorio. Osservazioni sopra l'opera del Cav. Luigi Canina degli Edifici di Roma antica ec. Aggiuntavi la traduzione di due Epistole di Andrea Fulvio e Fra Giocondo*, Padova, Tipografia del Seminario 1838-1842, 3 voll.; *Osservazioni sopra l'Opera del Cav. Luigi Canina degli Edifici di Roma antica ec. Aggiuntovi la traduzione di due Epistole di Andrea Fulvio e di Fra Giocondo*, Padova, Tipografia del Seminario 1842; *Observations sur l'ouvrage de M. Le Charles Canina intitulé: Des edifices de Rome ancienne retc. Conjointement à deux lettres d'André Fulvius et de Frère Joconde. Traduction de Joseph Bourelly*, Padova, Tipografia della Minerva 1844; *Mémoires en refutation des ouvrages: 1. Edifici di Roma antica, ecc, par L. Canina, 2. Description de Rome par Ernest Platnez, 3. Du palimpseste de la République de Cicéron publié par le Cardinal Ange Mai, par M. Joseph Riva*, Padova, Tipografia della Minerva, 1844; *La carta. Dissertazione*, Vicenza, Paroni 1845; *Sito di Roma e la carta di Giuseppe Riva vicentino*, Vicenza, Paroni 1846; *Memoranda a conclusione delle opere archeologiche di G. Riva*, Vicenza, Tramontin, 1850; *Lettera ad un amico*, Padova, Bianchi 1852; *Alcuni quadri raccolti e illustrati da...*, Padova, Tip. Luigi Penada 1853; *Aurora*, Padova, Tipografia del Seminario 1858; *Discorso ad alcuni suoi amici di Padova sopra un suo dono fatto al Museo della Città stessa*, Padova, Tipografia del Seminario 1858; *Timavo*, Padova, Tipografia del Seminario 1859; *Manuale di Filotea*, Milano presso S. Majocchi 1862; *Le favole di Fedro ridotte ognuna ad un'ottava da Giuseppe Riva*, Padova, coi tipi di A. Bianchi 1865.
- ⁴ Terzo direttore della raccolta Correr, Vincenzo Lazzari dedica la sua vita alla difesa del collezionista Teodoro Correr e fu il primo museografo della raccolta, definendo della collezione che fu il nucleo primario del museo un assetto museografico di stampo moderno (cfr. G. ROMANELLI, "Vista cader la patria..." *Teodoro Correr*

tra "pietas civile" e collezionismo erudito, in *Una città e il suo Museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, Museo Correr Venezia 1988, pp. 12-25). Nell'ambito della classificazione dei materiali, con un'accurata selezione, offre il primo catalogo della collezione (V. LAZZARI, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia scritte da Vincenzo Lazzari*, Venezia 1859). A lui si debbono approfondimenti delle vicende storiche veneziane: V. LAZZARI, *Le monete dei possedimenti veneziani di oltremare e di terraferma*, Venezia 1851 e V. LAZZARI, *Scrittura di Jacopo Sansovino e parti del Consiglio de' Dieci riguardanti la rifabbrica della zecca di Venezia ora per la prima volta pubblicate*, Venezia 1851. Per la lettura della sua personalità, particolarmente interessanti risultano i suoi studi su *Il Milione* di Marco Polo e l'individuazione, tra i diversi manoscritti, dell'originale della biblioteca di Salamanca e l'edizione critica: V. LAZZARI, *Il Milione di Marco Polo*, Venezia 1853. Sugli interessi numismatici del Lazzari si veda Andrea Saccocci, *Ripostigli di monete veneziane citati nelle carte manoscritte di Vincenzo Lazzari (1823 - 1864)*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 76, 1987, p. 305-321.

- ⁵ Antonio Diedo (Venezia 1772-1847), segretario dell'Accademia alle Belle Arti di Venezia sotto la presidenza di Leopoldo Cicognara, ne divenne, nel 1826, Presidente. Esercitò, in epoca austriaca, un'influenza determinante sia sul pensiero estetico, che storico-critico, per la concreta attività architettonica, l'impegnata opera di insegnamento, l'intensa attività letteraria. Il suo epistolario è conservato presso la Biblioteca del Museo Correr a Venezia. Su di lui si veda A. BEVILACQUA, in DBI, 39, 1991, pp. 766-769.
- ⁶ Su Emanuele Antonio Cicogna (Venezia 1769-1868) cfr. A. DORIGATTO, *Emanuele Antonio Cicogna bibliofilo e cultore di patrie memorie*, in *Una città e il suo Museo...cit.*, 1988, pp. 143-146.
- ⁷ Bartolomeo Bongiovanni (Creazzo, 1791- Venezia 1864), scultore, fusore e cesellatore, fu interprete elegante del disegno canoviano nelle eleganti medaglie eseguite per l'omaggio delle province venete all'imperatore ed all'imperatrice d'Austria, organizzato da Leopoldo Cicognara nel 1817, e della decorazione neoclassica nel tripode d'oro disegnato da Giuseppe Borsato. Professore presso l'Accademia di Vienna tra il 1837 ed il 1851, si ritirò in vecchiaia a Venezia: cfr. F. BARBIERI, in DBI, 12, 1970, pp. 62-63.
- ⁸ Pietro Cernazai (Udine 1802- Trigesimo 1858), protagonista della vita intellettuale udinese nell'età della Restaurazione, raccolse una cospicua collezione che il fratello legò al Seminario Vescovile di Udine. Nell'ottobre 1900 furono posti in vendita, e dispersi, sul mercato 250 dipinti e 600 oggetti d'arte. Dalla collezione Cernazai proviene la *Vergine in una gloria d'angeli* di Lorenzo Veneziano del Museo Correr di Venezia (V. LAZZARI, *Notizie delle opere d'arte...cit.*, 1859). Sulla figura si veda C. MORO, *Tra corrispondenza erudita e bibliofilia: Antonio Bartolini e Pietro Cernazai*, in 1815-1848. *L'età della restaurazione in Friuli. Itinerari di ricerca, di recupero di memorie, riproposta di fondi*, Udine 1999, pp. 189-197. Sulla collezione R. ACIERNO, *Per il collezionismo di antichità in Friuli: la collezione Cernazai*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Beni Culturali, anno Acc. 1994-95; R. ACIERNO, *La collezione Cernazai del Museo Archeologico di Cividale*, in "Centro Udinese di studi sulle Aree di Frontiera tra età romana e medievale. Bollettino Bibliografico", a XX, n. 20, 1966.

- ⁹ Pietro Nobile (1776-1854) fu uno dei protagonisti dell'architettura neoclassica. Su di lui, dilettante antiquario si vedano R. FABIANI, *Pietro Nobile a Roma*, in "Arte in Friuli, arte a Trieste", 10, 1988, pp. 77-82; R. FABIANI, *Pietro Nobile: dall'antico al neoclassico*, in *Neoclassico: la ragione, la memoria, una città*, a cura di F. CAPUTO, Venezia 1990, pp. 190-193; G. PAVAN, *Pietro Nobile conservatore di monumenti antichi*, ibidem, pp. 194-201; M. MAGUOLO, *La tutela dei monumenti. Pietro Nobile a Trieste*, in "Neoclassico" 1993, 4, pp. 46-59; F. DE VECCHI, *Pietro Nobile funzionario presso la direzione delle fabbriche a Trieste*, in "Atti e memorie della Società Istriana di archeologia e Storia Patria", 91, 1991, pp. 53-78; G. PAVAN, *Pietro Nobile e Francesco Hayez, documenti inediti e il bozzetto de "La sete dei Crociati sotto Gerusalemme"*, in "Archeografo triestino", 4, Ser. 55, 1995, pp. 55-72; S. DELL'ANTONIO, *Pietro Nobile archeologo*, in *L'architetto Pietro Nobile (1776-1854) e il suo tempo*, atti del convegno internazionale di studio, Trieste 7-8 maggio 1999, Trieste 1999, pp. 339-370; R. FABIANI, *Pietro Nobile archeologo e conservatore*, in *Artisti in viaggio, 1750-1900: presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di M.P. FRATTOLIN, Venezia 2006, pp. 57-66.
- ¹⁰ Giovanni da Schio (Vicenza 1798-1868) fu il più importante antiquario veneto di metà Ottocento. A lui si devono le interpretazioni più moderne della scrittura retica: cfr. G. DA SCHIO, *Ipotesi sul significato di cinque iscrizioni dette volgarmente etrusche od euganee pur mo' scoperte nel Vicentino dettate dal primo che s'incontrò di vederle a Vicenza e che vi sono*, Baseggio, Bassano 1850; IDEM, *Sulle iscrizioni ed altri monumenti Reto-Euganei. Dissertazione*, Padova 1852. Sulla sua opera si vedano B. MORSOLIN, *Giovanni da Schio e la critica ne' tempi più oscuri nella storia di Vicenza*, Venezia 1880; S. RUMOR, *La Ca' d'oro o il Palazzo degli Schio a Vicenza*, Vicenza 1901; IDEM, *Gli scritti del co. Giovanni da Schio*, Vicenza 1903; IDEM, *Gli scrittori vicentini dei secoli decimottavo e decimonono*, Miscellanea di Storia Veneta edita per cura del R. Dep. Veneta di Storia Patria, serie seconda, t.XI, p. III, Venezia 1909, pp. 84-90; G. DA SCHIO SENIOR, *Peregrinazioni nel primo Ottocento. Memorie e carteggi del conte Giovanni da Schio*, Venezia 1939; R. CEVESE, *L'interesse all'arte degli storici vicentini del secolo XIX*, in *Storia di Vicenza*, VI, 2, Vicenza 1993, pp. 13-14; E. FRANZINA, in F. LAMPERTICO, *Carteggi e diari 1906*, I, Venezia 1996, pp. 723-724; L. SANTAGIULIANA, *Per una storia del collezionismo epigrafico nel Veneto: la raccolta Giovanni da Schio*, Tesi di laurea discussa presso l'Università agli Studi di Verona, a. acc. 2001-2002; A. BUONOPANE, L. SANTAGIULIANA, *Due lettere inedite di Theodor Mommsen a Giovanni da Schio*, in "Atti Accademia Roveretana degli Agiati", a. 252, 2002, sez. VII, II A (estratto).
- ¹¹ Per le collezioni di Antonio Piazza cfr. A. MENEHELLI, *Breve ragguaglio delle collezioni sacre alle patrie glorie ed alle Belle Arti presso l'avv. Antonio Piazza di Padova*, Padova 1842; A. GLORIA, *Museo Civico di Padova. Cenni storici con l'elenco dei donatori e con quello degli oggetti più scelti*, Padova, Tipografia della Minerva, 1880, p. 12. La biblioteca e le collezioni d'arte appartenute al Piazza furono acquistate dal Comune di Padova nel 1856; Banzato (D. BANZATO, *Nota sulla provenienza dei dipinti del Seicento e del Settecento dei Musei Civici di Padova*, in *Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e Settecento*, Musei Civici di Padova 1997, pp. 25-32 (pp. 26-27) ipotizza la provenienza dei dipinti dalle aste seguite alle soppressioni di enti religiosi, nelle quali è ricordato, anche per la sua attività di notaio delle istituzioni cittadine. Anche la sua collezione è difficilmente ricostruibile per la generosità e fantasiosità attribuita.
- ¹² Jacopo Vittorelli (Bassano 1749-1845), poeta e letterato, autore di canzonette arcadiche in modi metastasiani ma con suggestioni popolarreggianti, autore de *Le Anacreontiche*, edite nel 1784 e riedite nel 1826: cfr. J. FERRAZZI, *Di Bassano e dei Bassanesi illustri*, Bassano, Tipografia Baseggio 1847, pp. 293-308 e *Jacopo Vittorelli e la cultura del suo tempo*, atti del convegno (Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio 1-2 dicembre 1995), a cura di R. Del Sal e M. Guderzo, Bassano del Grappa 1996.
- ¹³ Giuseppe Bombardini (Bassano 1781-1867), letterato, ricoprì cariche amministrative e fu podestà e istituì, nel 1819, il Ginnasio Reale Comunale: cfr. G.B. VINCO DA SESSO, *Dall'Ottocento ai nostri giorni*, in *Storia di Bassano*, a cura di G. FASOLI, Comitato Storia di Bassano, Bassano del Grappa 1980, pp. 579-611; G. BERTI, *Otto*, cit., pp. 123-130; G. GERONAZZO, *Giuseppe Bombardini*, in "L'illustre Bassanese", settembre 1998.
- ¹⁴ Giambattista Baseggio (Bassano 1808-1861), amministratore, poi Direttore onorario e di seguito effettivo del Museo Civico, fondava con Jacopo Terrazzi e Giambattista Roberti l'Ateneo bassanese di Scienze Lettere ed Arti. A lui si debbono i primi studi sui Remondini, G.B. BASEGGIO, *Della calcografia in Bassano e dei calcografi bassanesi*, in J. FERRAZZI, *Di Bassano*, cit., pp. 163-218; *La nostra stanza*, Bassano 1849.
- ¹⁵ Luigi Carrer (Venezia 1801-1850), poeta e letterato, di gusto arcadico nella prima giovinezza al quale non fu estraneo l'influsso del Vittorelli, fu prolifico autore di opere teatrali ondegianti tra un classicismo alfieriano e un romanticismo nei modi di Foscolo. La pubblicazione della vita e delle opere di Ugo Foscolo e del *Discorso preliminare su una storia della Letteratura italiana* rappresentano un'interessante risultato dei suoi studi filologici con aperture verso la letteratura moderna. Nominato conservatore e poi direttore del Museo Correr nel 1846, vi fu rimosso due anni dopo per esplicite dichiarazioni antiaustriache durante l'insurrezione del 1848. Su di lui si veda la sintesi di F. DEL BECCARO, in DBI, 20, 1977, pp. 730-734; è del Carter la biografia di Jacopo Vittorelli in J. FERRAZZI, *Di Bassano*, cit., pp. 293-308.
- ¹⁶ Il parere è in V. ALBERTI, *Un aspetto*, cit., p. 13 e cita una lettera di Giuseppe Lazzari a Giuseppe Riva dell'8 marzo 1850 l'*Epistolario Giuseppe Lazzari*, conservato presso la Biblioteca Civica di Padova, fasc. 876.
- ¹⁷ Ferdinando Summan o Suman (Conselve 1801-Padova 1877) fu pittore e copista, formatosi a Roma ed a Venezia, attivo al Santo ed in chiese della città di Padova. Cfr. A. MOSCHETTI, in U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XXXII, 1938, p. 291 e V. ALBERTI, *Scoperto il pittore della copia di S. Scolastica in S. Giovanni Evangelista*, in "Aurea Parma", 78, 1994, 2, pp. 203-204.
- ¹⁸ Antonio Marinoni (Bassano 1796 c.-1871) fu il più importante pittore di paesaggio dell'Ottocento a Bassano. La sua produzione prende le mosse dalla tradizione settecentesca ispirata a Claude Lorrain, da Hubert Robert a Francis Vervloet per avvicinarsi ai modi di Massimo D'Azelio. Il soggiorno napoletano, a seguito di quello romano, a contatto con von Pitloo e Giacinto Gigante, accentua gli aspetti di resa *en plain air* della sua pittura, senza perdere le caratteristiche sentimentali che talvolta la connotano. Su

- di lui cfr. *Antonio Marinoni 1796-1871*, catalogo della mostra, Bassano del Grappa 14 dicembre 1996-16 marzo 1997, Milano 1996; G. MARINI, *Paesaggio d'apres nature e convenzioni vedutistiche: su Antonio Marinoni e le litografie del Viaggio Pittorico nel Regno delle due Sicilie*, in "Bollettino del Museo Civico", Bollettino del Centenario, nuova serie, n. 25, 2004, pp. 269-277.
- 19 Andrea Monga (Verona 1794-1861) fu uno dei protagonisti della cultura veronese della Restaurazione. A lui si deve la scoperta e lo scavo (1834-1844) del Teatro Romano in un'area di sua proprietà, acquisita nel 1904 dal Comune di Verona. Alla sua morte la collezione archeologica e quella dei disegni e dipinti furono donate al Museo di Castelvecchio e vi entrarono tra il 1904 ed il 1911 (S. MARINELLI, *Il castello, le collezioni*, in *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, catalogo della mostra a cura di L. MAGAGNATO, Milano 1982, pp. 133-148). La raccolta comprende opere raccogliatrici e, come nella raccolta Riva, non mancano falsi tra i dipinti, le miniature ed i disegni.
 - 20 Sull'abate Giuseppe Cadorin, *Un biografo di Tiziano Vecellio: l'abate Giuseppe Cadorin*, Torino 1931
 - 21 Agostino Palesa (Padova), petrarchista (FRANCESCO PETRARCA, *L'Africa recata in versi italiani dal dott. Agostino Palesa*, Padova 1874), donò nel 1858 la propria biblioteca al Comune di Padova per la neo istituita struttura museale, con biblioteca ed archivio.
 - 22 Pietro Selvatico Estense, architetto, presidente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, teorizzatore del nuovo insegnamento tecnico ed artistico, cfr. F. BERNABEI, *Pietro Selvatico. Nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Vicenza 1974.
 - 23 Aimé Charles His de la Salle (Parigi 1795-Neuilly-sur-Seine 1878), collezionista di disegni e di incisioni, donò al Museo del Louvre, al Musées des Beaux Arts di Dijon, di Lyon e Alençon, all'Ecole des Beaux Arts e alla Bibliothèque National di Parigi più di trecento disegni. Il resto della sua collezione fu dispersa in aste prima e dopo la sua morte: cfr. A. Walsh, in *The Dictionary of Art*, 22, 1990.
 - 24 Otto Mündler (Kempten 1811- Parigi 1870), storico dell'arte tedesco e mercante. Nel 1840 inizia un solido legame amicale con Giovanni Morelli e Ralph Worm con i quali lavorerà durante tutta la vita. Incontra a Parigi, mentre stava preparando il primo catalogo della National Gallery, Emanuel Sano, un pittore belga di marine, con il quale entra in società. Tra il 1855 ed il 1858 diviene, su incarico dell'allora direttore Eastlake, agente viaggiante per la National Gallery e per lui ed il successore Boxall continua a viaggiare anche dopo la conclusione dell'incarico, lavorando contemporaneamente per i Musei di Berlino, sperando di succedere a Waagen: cfr. J. ANDERSEN, in *The Dictionary of Art*, 22, 1996, p. 296; B. FREDERICKSEN, C. DOWD (a cura di), *The travel diary of Otto Mündler*, London, 1988; H. BRIGSTOCKE, in "The Burlington magazine", 131, 1989, p. 658 (recensione).
 - 25 Su Dubois, H. SÉCHERRE, *The Dubois and Fauchet collections: the connoisseurship of Italian primitives in Paris at the time of the First Empire*, in "Apollo", 157, 2003, N. 496, p. 21-31.
 - 26 Editto da Penada a Padova nel 1853, vedi nota 15.
 - 27 O. BRENTARI, *Il Museo di Bassano illustrato*, Bassano 1881, pp 18-21; *Il Museo Civico di Bassano. I disegni di Antonio Canova*, a cura di E. BASSI, Vicenza 1959, pp. 15-20; P. MARIUZ, *Antonio Canova*, in *Il Museo Civico di Bassano del Grappa*, a cura di M. Guderzo, Milano 1998, pp. 65-73; una sintesi delle pubblicazioni precedenti, con alcune inesattezze, è in M. GUDERZO, *Le collezioni canoviane di Bassano e Possagno*, in *Antonio Canova. Disegni e dipinti del Museo Civico di Bassano del Grappa e della Gipsoteca di Possagno presentati all'Ermitage*, catalogo della mostra (San Pietroburgo, Ermitage 16 ottobre 2001-6 gennaio 2002), a cura di G. Pavanello, con la collaborazione di S. Androsov, I. Artemieva e M. Guderzo, Milano 2001, pp. 11-21 e M. GUDERZO, *La collezione canoviana del Museo Civico*, in *Canova*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 22 novembre 2003-12 aprile 2004), a cura di S. Androsov, M. Guderzo, G. Pavanello, Milano 2003, pp. 37-41; per una revisione archivistica del lascito Sartori Canova cfr. G. ERICANI, "...La Regia Città di Bassano per il suo distinto affetto al celebre artista". *La donazione e il testamento di Giambattista Sartori Canova*, in "Bollettino del Museo Civico", 27-28, 2007-2008, pp. 111.128.
 - 28 BRENTARI, *Il Museo...cit.*, 1881, p. 21.
 - 29 Bassano del Grappa, Archivio di Stato, Pretura di Bassano, B 17, Testamenti 1848-1849, n. 2351, *Testamento e Scheda codicillare*, datati 11 Novembre 1844.
 - 30 La Grandesso (D. M. GRANDESSO, *Pietro Stecchini cavaliere e collezionista*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", a LXXII, 1983, pp. 259-273) segnala, citando Rigon (F. RIGON, *Disegni di Canova del Museo di Bassano*, catalogo della mostra, Roma-Bassano 1982, Milano 1982, pp. 150-151, nn. 214-216), che non ne indica la provenienza, tre monocromi (*Tre Grazie e due amorini danzanti*, *La Danza delle Grazie con Amorino con cetra e Tre Danzatrici*), ma l'elenco e l'identificazione dei monocromi Stecchini non risulta in nessun documento storico.
 - 31 GRANDESSO, *Pietro Stecchini...cit.*, 1983, p. 265.
 - 32 Possagno, Casa dell'artista, inv. 305, olio su tela, cm 90x72. Risulta donato da Lawrence a Stecchini e da lui a Sartori Canova: Bassano del Grappa, Archivio di Stato, Pretura di Bassano, *Scheda codicillare*, cit., punto IX (in data 19 novembre 1844); ERICANI, "...La Regia Città di Bassano...cit.", 2007-2008.
 - 33 L'iscrizione è collocata sulla parete di fondo d salone: AL CONCITTADINO/ GIOVANNI BATTISTA SARTORI CANOVA/ VESCOVO DI MINDO/ CAVALIERE DELLA FERREA CORONA/ DEL MUSEO PATRONO MUNIFICENTISSIMO/ LA SALA IL BUSTO IL CUORE/ CON PUBBLICA FESTA LI GRATI BASSANESI/ DEDICAVANO/ IL GIORNO XXII DI MAGGIO MDCCCLIII
 - 34 Bassano, Archivio Comunale (d'ora in avanti ACB), *Archivio d'Ufficio*, 1859, n. 33, b.41D, nel fondo archivistico della Fondazione Canova a Possagno (LFCPos, b.13, f.7) compare un'altra copia del medesimo testamento ed un codicillo olografo datato 28 febbraio 1858 nel quale si ripetono le disposizioni testamentarie del donatore circa l'usufrutto in vita dei coniugi Canal, la nomina del Conservatore della Galleria e della Commissione di controllo. Il testamento è stato pubblicato, unitamente ai testamenti di Antonio Canova del 1815 e del 1822, da E. MALAMANI, *Canova*, Milano 1909, pp. 345-352, sulle disposizioni testamentarie si veda ora ERICANI, "...La Regia Città cit.", 2007-2008 (in corso di pubblicazione).

- ³⁵ ACB, anno 1849, *alla data*.
- ³⁶ Il falegname Bordignon inizia a lavorare nei saloni su progetto di Antonio Gaidon negli anni Quaranta; in DEL SAL, *La nascita della Biblioteca* cit., pp. 9-18.
- ³⁷ *Ibidem*, ERICANI, *Vicende museografiche* cit., pp. 11-12.
- ³⁸ In data 23 giugno 1850, ACB, anno 1850.
- ³⁹ Nota prot. 2349, in LFCPos, b.13, f.2.
- ⁴⁰ Il busto è attualmente collocato nel salone canoviano, inv. S685. È firmato e datato "PIETRO TENERANI FACEVA 1853", sul retro; la nota spese è in LFCPos, b.13, f.2.
- ⁴¹ MBAB, 152 *Istruzione pubblica*, n. 459.
- ⁴² Inv. 362: B. PASSAMANI, in *Il Museo di Bassano* cit., p. 114.
- ⁴³ Nessun quadro di Angelica Kauffmann è ora nelle raccolte bassanesi.
- ⁴⁴ Invv. 215, 216, 217: Passamani, in *Il Museo di Bassano* cit., pp. 81-82; ed ora G. ERICANI in *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta*, catalogo della mostra, a cura di R. Cioffi e F. Mazzocca, Milano, Skira, 2005, p. 294.
- ⁴⁵ Il prosieguo della donazione (vedi *ultra*) suggerisce che sotto questa denominazione siano inclusi i dipinti dell'artista: inv. 283: Antonio Canova, *Ercole saetta i figli* (PASSAMANI, in *Il Museo di Bassano* cit., p. 52, con bibliografia precedente. Da ultimo G. ERICANI, in *Passion and commerce. Art in Venice in the 17th and 18th Centuries*, a cura di X. Barral I Altet, Barcellona 2007, pp. 354-355).
- ⁴⁶ Invv. 11, 60; da ultimo, con bibliografia anteriore, ERICANI, in *Casa di Re...* cit., p. 307.
- ⁴⁷ Si tratta del JEAN DUMONT, *Corps universel diplomatique du droit des gens, contenant un recueil des traités d'alliance, de paix, de trêve, de neutralité, de commerce, d'échange, de protection et de garantie...*, Amsterdam, P. Brunel, 1726-1731, 8 tomi in 15 voll., fol., presente nei fondi bibliotecari di Bassano con la segnatura 61.D. 1. 1/ 15
- ⁴⁸ Si tratta dei volumi: JOAHANN GEORG GRAEVIUS, *Thesaurus antiquitatum romanarum, in quo continentur lectissimi quique scriptores, qui superiori aut nostro seculo Romanae reipublicae rationem, disciplinam, leges, instituta, sacra, artesque togatas ac sagatas explicarunt et illustrarunt, congestus a... et graecarum*, Lugduni Batavorum 1694-1699, 12 tomi, folio, presente nei fondi bibliotecari di Bassano con la segnatura 56.B. 1.1/11 (manca il Tomo 2°); JACOBUS GRONOVIVS, *Thesaurus Graecarum antiquitatum, in quo continentur effigies virorum ac foeminarum illustrium, ... adjecta brevi descriptione singulorum, ... autore...*, Lugduni Batavorum 1697-1702, 13 voll., folio, presente nei fondi bibliotecari di Bassano con le segnature 56. (B.2). 1/7 e 56. C.1. 1/6
- ⁴⁹ Si tratta del SAMUEL PITISCUS, *Lexicon antiquitatum romanarum: in quo ritus et antiquitates cum Grecis ac Romanis communes, tum Romanis peculiare, sacri et profani, publici et privati, civili ac militares exponuntur*, Venetiis, ex typographia Ballenoniana 1719, 3 voll., folio, presente nei fondi bibliotecari di Bassano con la segnatura 56. C. 7. 1/3
- ⁵⁰ Si tratta del LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Antiquitates italicae medii aevii, sive dissertationes de moribus, ritibus...*, autore..., Mediolani, ex Typographia Sovietatis Palatinae in Regia Curia, 1738-1742, 6 voll., folio, fol. presente nei fondi bibliotecari di Bassano con la segnatura 121. E. 7. 1/6
- ⁵¹ Si tratta del JANUS GRUTER, *Inscriptiones antiquae totius orbis Romani in asolutissimum corpus redactae olim auspiciis Josephi Scaligeri et Marci Verseri industria autem et diligentia...*, denuo cura viri summi Joannis Georgici Graevii recensitae, Amstelodami, Franciscus Halma, 1707, 2 voll. Fig. folio, presente nei fondi bibliotecari di Bassano con la segnatura 11. D. 13. 1/2.
- ⁵² I volumi di numismatica citati nell'elenco dei volumi "di belle Arti" sono importanti ma di numero di molto inferiore a 60. L'individuazione e la conferma della presenza dei volumi richiede una ricerca specifica.
- ⁵³ Per la corrispondenza canoviana cfr. A. SORBELLI, *Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, vol. XVIII. *Bassano del Grappa*, Firenze, Olshky 1934, pp. 15-70, 72-74. Un quadro generale ne offre STRINGA, "scusate il cattivo carattere"... "bruciate questo foglio". *Piccola antologia di lettere di Antonio Canova*, in *Canova...* cit., 2003, pp. 77-89. Gli anni 1816-1818 sono pubblicati dall' Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Canova in A. CANOVA, *Epistolario (1816-1817)*, a cura di H. Honour e P. Mariuz, Roma, Salerno, Il voll., 2004- 2005.
- ⁵⁴ Cfr. *Libricino (1777-1779)*, ms n. 6097: SORBELLI, *Inventari...* cit., n. 6097; *I quaderni di viaggio (1779-1780)*: SORBELLI, *Inventari...* cit., n. 6095-6096; *Libro dei conti (1783-1788)*: SORBELLI, *Inventari...* cit., n. 6098; *Nota delle spese (1787)*: SORBELLI, *Inventari...* cit., n. 6090; *Note di Antonio Canova sulle proprie opere (1787)*: SORBELLI, *Inventari...* cit., n. 6091; *Libretto di esercizi di lingua inglese di Antonio Canova*: SORBELLI, *Inventari...* cit., n. 6099; *Nota di lavori di Antonio Canova per ordine de' tempi nella sua dimora in Roma (1795)*: SORBELLI, *Inventari...* cit., n. 6090; *Nota degli oggetti d'arte in Austria e Germania (1798)*: SORBELLI, *Inventari...* cit., n. 6088; *Abbozzo di biografia (1804-1805)*: SORBELLI, *Inventari...* cit., n. 6022; *Conversazione tra Antonio Canova e Napoleone (1810)*: SORBELLI, *Inventari...* cit., nn. 6085 e 6086; *Appunti del viaggio in Inghilterra (1815)*: SORBELLI, nn. 6087. Tutti gli scritti dell'artista sono pubblicati in A. Canova, *Scritti*, a cura di H. Honour, Edizione nazionale delle Opere di Antonio Canova, Roma, Poligrafico dello Stato 1981, ora in II edizione revisionata: *Scritti*, a cura di H. Honour e P. Mariuz, Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Canova, Roma, Salerno, 2007.
- ⁵⁵ "Le commissioni" dell'artista sono elencate in: SORBELLI, *Inventari...* cit.
- ⁵⁶ Si tratta di n. 1876 disegni raccolti in 10 Albums e 8 taccuini, trattati in dettaglio più avanti.
- ⁵⁷ I "Diplomi" sono elencati al Titolo VIII in SORBELLI, *Inventari...* cit., pp. 150-151.
- ⁵⁸ Si tratta dei suoi attrezzi di lavoro, 1 piccolissima penna, 1 martello, 1 grattatoio e due scalpelli.
- ⁵⁹ I modelletti si intendono sia in terracotta che in gesso, in considerazione che i gessi dei cavalli sono ricordati più sopra come "modelli". Per la loro analisi vedi *ultra*.
- ⁶⁰ Il documento è pubblicato in ERICANI, Appendice, doc. 1.
- ⁶¹ Le sculture in gesso del lascito, non citate in altre note, sono 53. Per i monocromi vedi *ultra*.
- ⁶² *Spoglio del Catalogo dei libri donati con lettera 3 Maggio 1852 alla Biblioteca Civica di Bassano da Monsignore Cavaliere GBatta Sartori Canova, eccettuati quelli da lei consegnati fino a tutto Ottobre 1857 e meno quelli che gli piacque*

disporre diversamente. GB. Baseggio, 6 fogli in 4. L'inventario è inserito con un asterisco nell'elenco dei volumi della biblioteca canoviana da Pavanello (G. PAVANELLO, *La biblioteca canoviana*, Treviso 2007), che non riserva uno studio specifico ai volumi esistenti nella Biblioteca di Bassano del Grappa. L'inventario dovrà essere oggetto di una specifica pubblicazione nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Canova, che definisca le specifiche caratteristiche dei volumi di proprietà di Canova, ne studi l'edizione e il suo valore nella cultura del tempo e dell'artista.

⁶³ I disegni, sciolti e in album non a Bassano sono conservati presso la Biblioteca del Museo Correr, un taccuino nella Biblioteca Civica di Cagli (H. Ost, *Ein Skizzenbuch Antonio Canovas*, Tübingen 1970), uno presso la Fondazione Canova di Possagno (A. MARIUZ-G. PAVANELLO, *Antonio Canova. I disegni del taccuino di Possagno*, Cittadella 1999) ed uno smembrato, in collezione privata (A. MARIUZ-G. PAVANELLO, *Disegni inediti di Antonio Canova da un taccuino "Canal"*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 19, 1994, pp. 319-354).

⁶⁴ *Antonio Canova...cit.*, 1999, pp. 268-269. I disegni degli albums bassanesi sono catalogati dalla Bassi (*Il Museo Civico cit.*), e da Rigon (F. RIGON, *Disegni di Canova del Museo di Bassano*, catalogo della mostra, Roma-Bassano 1982, Milano 1982, pp. 14-27). Analisi su singoli fogli sono in C.L. RAGGHianti, *Studi sul Canova*, in "Critica d'Arte", n. 22, luglio-agosto 1957, pp. 3-102; L. MAGAGNATO, *Disegni di Antonio Canova "alla Strozina"*, in "Letteratura e Arte contemporanea", a.II, n. 9; maggio-giugno 1951; G. PAVANELLO, *L'opera completa del Canova*, Milano 1976; G. PAVANELLO, in *Venezia nell'età di Canova 1780-1830*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr 1978-1979), Venezia 1978, pp. 78-80; G. PAVANELLO, in *Antonio Canova...cit.*, 1992; G. PAVANELLO, *Antonio Canova...cit.*, pp. 88-223; G. PAVANELLO, in *Canova...cit.*, 2003; G.L. MELLINI, *Antonio Canova. Disegni scelti e annotati*, Firenze 1984; G. MARINI, in *Antonio Canova*, catalogo della mostra, Venezia 1992, pp. 102-157.

⁶⁵ L. CICOGNARA, *Biografia di Antonio Canova*, Venezia 1823, p. 21.

⁶⁶ Una descrizione fu eseguita da Fernando Rigon in occasione della mostra antologica del 1982 (RIGON, *Disegni di...*, pp. 14-27), revisionando il catalogo della Bassi (BASSI, *Il Museo Civico...cit.*). La Bassi segnala 1877 disegni. Uno non risulta più già negli anni '70. Roberto Dalle Nogare ha, in occasione di questo resoconto, revisionato l'intera raccolta.

⁶⁷ Album A: mm.475x355; legatura in cartone ricoperta di carta Remondini marmorata in verde; dorso in pelle verde con fregi a palmette e titolo in oro (CANOVA/ STUDI DI DONNE/ A LAPIS); 27 fogli con 28 disegni; carta vergata bianca veneta; carta non vergata e non filigranata; carta toscana; filigrane grandi composite di tipo araldico; filigrane medie, vergate gigliate; matita medio-dura color grafite; matita tenera.

⁶⁸ MARINI, in *Antonio Canova...cit.* 1992, p. 116.

⁶⁹ RAGGHianti, *Studi sul...cit.*, 1957, p. 8; BASSI, *Il Museo Civico...cit.*, p. 25; R. J. CAMPBELL, in *Visions of Antiquity. Neoclassical Figure drawings*, catalogo della mostra a cura di R. J. Campbell e V. Carlson, Los Angeles 1993, cat.88;

⁷⁰ G. PEZZINI BERNINI, in *Canova e l'incisione*, catalogo della mostra, a cura di G. Pezzini Bernini e F. Fiorani, Bassano del Grappa 1993.

⁷¹ 1790: Ragghianti (RAGGHianti, *Studi sul...cit.*, 1957, p. 8) individua nelle prove di Possagno della fine degli anni '80, il dipinto *Ninfa con cupido in fasce* e il marmo con *Amore e Psiche* la genesi di queste prime prove grafiche; Mellini, *Antonio Canova, Disegni...cit.*, p. 10; Marini (Marini, in *Antonio Canova...cit.*, p. 115) accosta il disegno al dipinto della Gipsoteca di Possagno *La sorpresa*, eseguito nel 1798-99. 1798-1810; la Bassi (BASSI, *Il Museo Civico...cit.*, p. 11) richiama il percorso stilistico dello scultore, dall'uso della matita e inchiostro della tecnica piazzettesca dei primi disegni canoviani all'abbandono totale della vecchia tecnica ed il progressivo avvicinamento alle esperienze francesi; Marini, in *Antonio Canova...cit.*, p. 115). 1803-1804: Pavanello (*Antonio Canova. Disegni...cit.*, p. 138; *Canova...cit.*, p. 194), che sviluppa l'analisi della Bassi, vuole le accademie femminili il risultato dell'interesse canoviano nei confronti del nudo femminile come si era manifestato a partire dalla fine degli anni '90 con i dipinti eseguiti nel soggiorno di Possagno, ma che avrebbe trovato il momento più fecondo con la creazione dei più grandi capolavori canoviani di nudo, la *Venere Medici* e la *Paolina Borghese come Venere Vincitrice*, entrambe progettate a partire del 1804. Il confronto con il modello romano della corpo femminile dal reale - fatto allora proibito nelle scuole di disegno-, e la ricerca della raffinata tridimensionalità creata dall'ombra, preludio al raggiungimento tecnico dell'"ultima mano" per ottenere la trasparenza e luminosità del marmo. 1810: Magagnato, *Disegni di...cit.*, p. 96.

⁷² Album B: mm 575x434; dorso in oro con l'iscrizione CANOVA/ STUDJ/ DA STATUE/ ANTICHE con fregi tipografici; 43 carte con 56 disegni+1 incisione dell'*Apollo del Belvedere* con le indicazioni metriche a penna. Carta su foglio "reale" color bianco avariato o celestino; filigrane araldiche composite con giglio; filigrane austriache; di Bracciano; di Fabriano; matita.

⁷³ Album C1: mm 623x462; sul dorso, in modi analoghi ai due albums precedenti, è impresso in caratteri d'oro il titolo: "CANOVA/ STUDI DI PIEGHE/ D'UOMINI/I". 225 disegni (224 panneggi, 1 albero), applicati su 56 carte. Le carte sono numerate fino al 60, ma mancano il 5, 20, 22, 33. La numerazione di Tua è un timbro, ripetuto due volte al n. 129. I disegni sono su carta naturale, tagliati e incollati sui fogli dell'album; la colorazione verdina è dovuta al collante. Le filigrane non sono leggibili. Matita.

⁷⁴ Album C2: mm 623x462; sul dorso, come nei precedenti, è impresso in oro il titolo: "CANOVA/ STUDJ/ DI PIEGHE/ DI DONNE/ 2". Composto di 69 carte numerate dall'1 al 70; manca la 67 per un totale di 272 disegni. I foglietti dei disegni, applicati sulle carte come i precedenti, sono di varie carte, dal bianco naturale, all'avorio, all'azzurro, al cartoncino verde. Matita con sfumature eseguite con le dita.

⁷⁵ Album D1: mmm 510x350; rilegatura in "carta noce" bassanese color verdastro. Dorso in pelle con la scritta in oro "CANOVA/ ACCADEMIE/ I". Sul frontespizio a penna è il titolo esteso: "DI/ ANTONIO CANOVA/ ACCADEMIE ORIGINALI A PENNA/ DAL NUDO VIRILE/ VOLUME I/ FOGLI 1-150". 148 fogli con 150 disegni numerati da Tua DA 1 a 150, 19 a matita non sono numerati, sul verso di altri fogli, per un totale di 169 disegni. Il 13 è ripetuto due volte, i numeri 50, 85, 105 sono numerati sul verso dei nn. 49, 84, 104. Carta "da scena" o olandese(?), cenere e bianco naturale. Filigrane di tipo araldico

- composito toscano. Penna con inchiostro fortemente tannico, forse di bacche di ligustro.
- ⁷⁶ RIGON, *Disegni di Canova...cit.*, p. 19.
- ⁷⁷ PAVANELLO, in *Canova...cit.*, p. 174.
- ⁷⁸ R. ZEITLER, *Klassicismus und Utopia*, Stokholm 1954.
- ⁷⁹ Album D2: mm 510x350. Sul dorso, in oro: "CANOVA/ ACCADEMIE/ 2" e sul frontespizio, a penna: "DI ANTONIO CANOVA/ ACCADEMIE ORIGINALI A PENNA/ DAL NUDO VIRILE/ VOLUME II/ FOGLI 151-300. Contiene 158 disegni su 150 fogli; gli eccedenti il supporto sono a matita sul verso; la numerazione progressiva del Tua omette il 775; il 719 è ripetuto dalla raccolta precedente. Carta bianco naturale e carta azzurrina, olandese (?). Filigrane come il precedente. Penna e matita, come il precedente.
- ⁸⁰ Album E: mm 590x450. Rilegatura analoga alla precedente. Sul dorso in oro è impresso: CANOVA/ ACCADEMIE/ OMBREGGATE". È costituito da 36 fogli di vario formato sui quali sono presenti 43 disegni; carta bianca naturale; carta nocciola grossa; carta da parati azzurrina-grigia, bianca sul retro. Filigrane gigliate composite e filigrana Remondini delle tre lune. Matita e carboncino con rialzi a biacca.
- ⁸¹ Album Ea: mm. 275x425 (pagine: 272x413), orizzontale, copertina in carta da parati bassanese color salmone; 87 carte con numerazione a penna superiore apposta anche sui disegni incollati. Gli schizzi ed i disegni sono 110, comprensivi degli 11 non catalogati presenti sul verso dei nn. 913, 916, 918-921, 923-925, 928, 945; 99 sono infatti dichiarati da Sartori Canova nell'autentica del 15 marzo 1851 apposta sull'ultima pagina. Fino al n. 982 i disegni sono applicati al foglio ai quattro lati ed eseguiti a penna, dal 983 al 1011 compaiono direttamente sul foglio dell'album. L'esecuzione a penna, in inchiostro grigio, manganese o seppia, di una parte dei fogli, ha talvolta corrosa la pagina, per la presenza di ferro che interagisce con ambienti con U.R. superiori al 50% o di sostanze basiche presenti nelle ossa animali che compongono l'inchiostro nero.
- ⁸² F. HASKELL- N. PENNY, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino 1984, pp. 488-489.
- ⁸³ H. HONOUR, *Canova's statues of Venus*, in "The Burlington Magazine", ottobre, 1972, pp. 658-670.
- ⁸⁴ Album Eb: mm 350x233; legatura in cartapeccora; 212 disegni di epoca diversa comprensivi dei 24 non catalogati presenti sul verso dei nn. 1042, 1051, 1086, 1090, 1110, 1120, 1125, 1131, 1135, 1138, 1140, 1142, 1148, 1152, 1158, 1165, 1166, 1168, 1182, 1183, 1185, 1187, 1188, 1198 (il 1069 è mancante); carta con filigrana verde gigliata; carta da scrivere; carta celestina. Sul frontespizio un autoritratto dell'artista e il titolo: "Studj originali di canova/ fatti d'appresso a statue e altre/ opere antiche in Roma".
- ⁸⁵ Album Ec: mm 295x445, simile all'album Ea. 80 fogli con 207 disegni, tre dei quali, secondo l'annotazione del Tua erano esposti al momento della numerazione. 23 fogli, non catalogati, compaiono sul verso dei nn. 1200, 1210, 1216, 1235, 1241, 1243, 1245, 1248, 1256, 1263, 1273, 1278, 1281, 1288, 1290, 1309, 1310, 1351, 1368, 1376, 1377, 1379, 1382; 170 erano invece attestati da Sartori Canova nel 1851. Carta bianca naturale con filigrana GR, Giuseppe Remondini.
- ⁸⁶ Taccuino F1: mm200x144. Coperta in cartapeccora. Carte disegnate 31 con 37 schizzi e due carte volanti. Carta bianca naturale. Matita tenera. Attestazione di G.B. Baseggio in data 5 settembre 1850.
- ⁸⁷ Taccuino F2: mm 130x183; è rivestito in carta marmorata bassanese color nocciola con scritte corsive a penna sull'esterno dei piatti. Il dorso e gli angoli sono in pergamena decorati in oro. 99 disegni. Carta bianca naturale. Matita dura. È autenticato sia da Giovan Battista Sartori Canova e da Giovan Battista Baseggio in data 5 settembre 1850.
- ⁸⁸ Taccuino F3: mm 170x245; quadranti rivestiti di carta marmorata bassanese color nocciola; dorso ed angoli in pergamena. 71 carte tutte del medesimo formato numerate dall'autore, originariamente rilegate con 69 disegni a matita. È, come parte dei taccuini, autenticato da Giovan Battista Sartori Canova il 15 marzo 1851, e porta anche, sul piatto interno, l'attestato dell'allora direttore del Museo, Giovan Battista Baseggio del 6 settembre 1850.
- ⁸⁹ PAVANELLO, *L'opera completa...cit.*, n. 165.
- ⁹⁰ Per i fogli sopra citati si veda ora G. ERICANI, in *Canova e la Venere vincitrice*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese 18 ottobre 2007- 3 febbraio 2008), a cura di A. Coliva e F. Mazzocca, Milano 2007, pp. 201-202, 219 con bibliografia.
- ⁹¹ Taccuino F4: mm 137x200; rilegatura in carta marmorata color verde e marrone. Dorso in similpelle bordeaux. Fogli 41 con 47 disegni. Carta bianca naturale e matita dura. Sul piatto interno iscrizione: "Pensieri delineati a lapis da Antonio Canova/ G.B. Canova donò al diletissimo amico/ d. Arrigo Arrigoni/ Padova 12 marzo 1833". L'attestazione del Baseggio del 15 settembre 1850 documenta la restituzione da parte degli Arrigoni del taccuino a Giambattista Sartori Canova.
- ⁹² Taccuino F5: mm 130x195; rilegatura con carta "a crivello", color avana con spruzzi di nero. Angoli e dorso in pelle color bordeaux, con filettature in oro. 25 pagine numerate con 26 disegni; carta da scrivere non vergata; matita dura.
- ⁹³ Per la sequenza cronologica della progettazione del gruppo da ultimo cfr. la sintesi degli studi ed i riferimenti bibliografici in G. ERICANI, *Il primo bozzetto de Le Grazie*, in *Antonio Canova...cit.*, pp. 31-35.
- ⁹⁴ Taccuino F6: taccuino mm 139x205 di 38 carte con 41 schizzi. Cartellina di mm 140x205 di pergamena naturale foderata con carta Remondini bicolore a motivi geometrici e fiori, bordeaux e verde su fondo bianco. Legaccio, passante, in fettuccia di color verde. Autenticato in data 15 marzo 1851.
- ⁹⁵ Taccuino F7: mm 180x235; coperta non rigida in carta Remondini policroma chiazata; 30 fogli di carta comune da scrivere con 34 schizzi.
- ⁹⁹ Taccuino F8: mm 210x140; legatura in brossura in "carta nocce" bassanese color nocciola. Sfogliato. 91 carte per un totale di 43 disegni; carta comune; matita. Autentica del Baseggio in data 15 settembre 1850 sul primo foglio della raccolta disegnata da Canova.



Il Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano

Francesca Rossi

Affacciato sul cortile della Piazza d'Armi del Castello Sforzesco, il Civico Gabinetto dei Disegni è collocato dal 1972 in una sede progettata dallo studio Albini-Helg-Piva, esempio rigoroso della museografia italiana razionalista composto da una sala di consultazione e da un deposito ancora funzionali malgrado lo spazio ridotto a disposizione.

I circa 28.000 disegni che vi sono conservati, compresi tra il XV e il XX secolo, iniziarono ad affluire alle collezioni municipali dal 1862, furono esposti a partire dal 1878¹, e ordinati per la prima volta negli anni Trenta del Novecento².

La formazione della raccolta è strettamente collegata a quella degli altri istituti museali ospitati nel Castello Sforzesco dal 1900, in particolare i Musei d'Arte (comprendenti la pinacoteca, le collezioni d'arte antica e le raccolte di arti decorative) e la Galleria d'Arte Moderna poi trasferita a Villa Reale in via Palestro nel 1921, poiché tra le collezioni eterogenee che i privati cittadini donarono alla municipalità tra Otto e Novecento i disegni costituivano spesso una parte considerevole.

Tra i principali protagonisti di lasciti compositi si segnalano: Pompeo Marchesi, tramite l'esecutore testamentario Salvatore Fogliani (1861-1862); Antonio Guasconi (1863); Gian Giacomo Attendolo Bolognini (1865); Camillo Tanzi (1881); gli eredi di Giuseppe Canella (1919); Vittore Grubicy de Dragon (1920); Eugenia Parravicini di Persia (1927); Gaspare Gussoni (1928); Isaia Zancone (1931); Ausonio Canavese (1934); gli eredi e collaboratori di Luca Beltrami (1936); gli eredi di Oreste Silvestri (1938); Antonio Durini (1939); gli eredi di Juan Bernasconi (1941); la vedova di Amero Cagnoni (1935-1942). Altri importanti nuclei collezionistici sono giunti dalle raccolte dei fratelli Mora (1908), dell'architetto Amati (1929), del pittore Pompeo Mariani (1934), e del principe Luigi Alberico Trivulzio (per acquisto nel 1935).

Seppure sostenuta da questi importanti episodi, l'individuazione di modalità di gestione e fruizione per le opere d'arte su carta scaturì in realtà da una politica di acquisizioni consapevolmente mirata al campo specifico del disegno. Il primo acquisto deliberato dal Comune di Milano, nel 1882, riguarda il disegno progettuale per le arti decorative, vale a dire un *corpus* di circa 1.900 modelli dell'officina di Giuseppe Maggiolini, l'ebanista prediletto dagli Asburgo, un fondo



Fig. 1. Il deposito del Gabinetto dei Disegni nell'allestimento di Albini-Helg-Piva (1972).

prezioso che dato il suo carattere funzionale deve aver contribuito non poco a supportare l'attività didattica della Scuola d'Arte Applicata che fu aperta in quello stesso anno per essere annessa al museo. Di lì a breve, nel 1900, giunsero da Gustavo Frizzoni, consulente artistico e amico dei responsabili dell'ordinamento dei musei municipali, numerosi disegni antichi provenienti dalla collezione dell'illustre conoscitore Giovanni Morelli. Ancora su segnalazione di Frizzoni, nel 1905 fu comperato un album di disegni architettonici allora attribuiti a Pellegrino Tibaldi e oggi in larga misura assegnati alla mano di Pompeo Pedemonte. Nel 1924 si acquistarono dalla Fabbriceria della Chiesa di Santa Maria presso San Celso di Milano due grandi volumi di disegni tra i quali emerge la presenza di fogli dell'ambito di Simone Peterzano, il più vasto giacimento conosciuto di disegni dell'artista lombardo³. Nel 1925, un gruppo di sostenitori dei musei cittadini capeggiato da Margherita Sarfatti assicurò alla collettività i disegni di Gaetano Prevati per l'illustrazione dell'edizione Hoepli dei *Promessi Sposi*. Nel 1931 si incamerò parte della collezione del bergamasco Paolo Gaffuri, tipografo e collezionista di grafica e libri, fondatore dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche nel 1883. Nel 1934 il Comune acquistò parte dei disegni antichi e ottocenteschi raccolti da Henry Prior, collezionista e bibliofilo. Tra il 1931 e il 1941 un nutrito numero di schizzi e studi di Giovanni Battista Dell'Era furono donati dagli eredi del pittore.

L'incremento del patrimonio e la consapevolezza sempre più viva dei danni che l'esposizione permanente alla luce provoca sulla carta portarono alla trasformazione dei criteri di conservazione e di accesso alla consultazione. Dopo i primi passi compiuti all'inizio del Novecento dal direttore Carlo Vicenzi, negli anni Trenta la sistemazione di quella che era allora denominata la "Raccolta dei Disegni del Castello Sforzesco" assunse, grazie al successore Giorgio Nicodemi, l'assetto con il quale tuttora ci si confronta. Allora furono in larga misura abbandonati gli intenti di esposizione permanente che gli allestimenti museali avevano riservato ai disegni sin dal 1878, quando era stato aperto il primo Museo Artistico Municipale ai Giardini Pubblici, e poi agli inizi del nuovo secolo, quando il Castello Sforzesco, stabilmente destinato a usi culturali e restaurato da Luca Beltrami, era stato prescelto come nuova sede dei musei civici.

Nicodemi promosse la sistematica conservazione in cartelle e l'ordinamento degli originali, nonché la loro schedatura, funzionale alla ricerca da parte degli studiosi. La prima pubblicazione specificamente dedicata alla fisionomia della Raccolta è di suo pugno, nel 1931, sulla rivista "Milano" e indica una consistenza di circa cinque o seimila disegni, sottolineandone il carattere del tutto inorganico dovuto alla formazione di pari passo con le altre collezioni civiche degli oggetti più diversi, ma identificando alcuni nuclei non saltuari per l'area degli artisti lombardi, del disegno archi-

tettonico e dei maestri moderni tra Otto-Novecento, con una menzione di riguardo per la parte di Ottocento lombardo compresa tra Amati, Maggiolini, Appiani, Bossi, Hayez, gli Scapigliati, Previati e Segantini. Apprezzamenti vanno anche alla scuola veronese e veneziana del Cinquecento, rimasta ciò malgrado senza successiva fortuna critica al di fuori di isolate segnalazioni, e ai veneti del Sei e Settecento come Zanchi, Carlevarijs, i Tiepolo, i Guardi, i Longhi, Piazzetta e Bison, ricordato con numerosi fogli. Infine Nicodemi fa cenno a un gruppo meno cospicuo di esempi lodoli di artisti di diversi centri italiani con qualche incursione tra i francesi, i fiamminghi e i tedeschi⁴.

A quell'epoca i disegni si custodivano negli ambienti attigui alla direzione ubicata nell'area della Rocchetta. Negli anni della seconda guerra le attività di catalogazione subirono una flessione che non interessò invece le acquisizioni esplicitamente destinate alla Raccolta dei Disegni: basti citare l'acquisto, nel 1941, del fondo Sardini Martinelli in nove tomi, una delle fonti principali degli studi sull'architettura barocca italiana e mitteleuropea. Altro incremento notevole, nel 1943, arrivò dalla donazione di un secondo gruppo di fogli delle raccolte Trivulzio.

Dopo i bombardamenti che colpirono il Castello e dopo aver ricoverato provvisoriamente la Raccolta dei Disegni presso il Medagliere milanese, il nuovo direttore Costantino Baroni stabilì che per ragioni di sicurezza essa fosse trasferita alla Raccolta di Stampe di Achille Bertarelli, istituita nel 1927, i cui ambienti erano già agibili nel 1945⁵. Una situazione che durò fino al 1967 e che portò ad affiancare due raccolte grafiche dalla storia assai diversa, la prima legata alla moltitudine delle vicende collezionistiche che avevano dato origine agli istituti museali del Castello, la seconda nata da un'unica straordinaria mente di conoscitore, Achille Bertarelli, spinto dal particolare obiettivo di illustrare, indipendentemente dal valore artistico delle stampe e dei libri figurati riuniti, tutte le manifestazioni della vita umana⁶.

Non mancarono peraltro negli anni di questo accorpamento importanti accessioni come quella, nel 1953, tramite la Libreria Cesati, dei disegni del prezioso nucleo di tavole riunite nel 1840 da Giuseppe Vallardi, una delle figure centrali del collezionismo di grafica a Milano, che aveva voluto celebrare, con la memoria dello scenografo Paolo Landriani, la tradizione artistica lombarda che affondava le proprie radici nell'arte prospettica.

Negli anni Cinquanta e Sessanta l'incremento specifico dei disegni andò alimentandosi in concomitanza con quello delle stampe. Si segnalano per esempio un certo numero di ingressi di disegni e stampe dovuti al "Premio Diomira", che era stato istituito nel 1946 con l'intento di promuovere l'arte del disegno tra i giovani. Occasione nella quale la commissione giudicatrice composta da noti critici tra i quali anche Costantino Baroni, esortava i partecipanti a donare ai musei civici alcune delle loro creazioni.

La divulgazione di quanto conservato si faceva strada anche in virtù della partecipazione di Baroni all'imponente impresa editoriale della *Storia di Milano* pubblicata da Treccani, i cui apparati illustrativi diedero ampio spazio ai disegni custoditi in Castello.

Nel 1967, con la direzione di Mercedes Prezerutti Garberi, un provvedimento del Consiglio Comunale precisò che la Raccolta delle Stampe Bertarelli ospitava al suo interno i disegni "in semplice deposito" e sancì la creazione di due separati organismi direttivi: uno per le Raccolte d'arte applicata e stampe e l'altro per le Raccolte d'Arte, alle quali ritornano i disegni⁷. A breve l'Istituto fu organizzato secondo aggiornati criteri museografici nell'elegante allestimento di Albini-Helg-Piva. La scelta di trattare le pareti delle sale con rivestimento a stucco veneziano si rivela ancora oggi particolarmente indovinata per garantire stabilità microclimatica dell'ambiente e quindi un corretto mantenimento delle condizioni dei disegni archiviati.

Gli anni di Mercedes Garberi hanno visto l'intensificarsi di idee, studi e campagne fotografiche che hanno reso più fruibili i disegni. Sue le prime attenzioni rivolte alla scuola veneta del Settecento, che hanno portato a due esposizioni monografiche nella Sala delle Asse del Castello nel 1969 e nel 1971, rimaste tuttavia senza seguito se si esclude l'iniziativa di mandare un centinaio di fogli a una serie di mostre itineranti in Canada, tra il 1988 e il 1989, senza però che ne fossero stampati i cataloghi e perciò presto dimenticate⁸. Mentre il versante della cultura figurativa milanese e lombarda e del disegno per l'architettura veniva via via sempre più approfondito sotto la guida di Maria Teresa Fiorio con l'avanzare degli anni Novanta.

Si promuovono quindi le più rimarchevoli presenze otto e novecentesche della collezione con le mostre *Umberto Boccioni. Disegni 1907-1915* (Trento, 1990), *Da Modigliani a Fontana* (Milano, 1991) e *I Promessi Sposi* di Previati (Lecco,



Fig. 2. Jacopo Zucchi, *Progetto per la decorazione della galleria di Villa Medici a Roma*.

1993-1994), pur essendo sempre mancata, per i fogli manzoniani, una esposizione al pubblico nella città di Milano. Si mise a fuoco, parallelamente, anche la prestigiosa donazione di soli disegni antichi di Giovanni Morelli, presentandola nelle Sale Viscontee del Castello Sforzesco nel 1994.

I progetti conservativi, il riordino delle fonti su cui è basata anche questa breve presentazione e le linee di ricerca e divulgazione della Raccolta nell'ultimo ventennio si sono fondati sulla curatela di Arnalda Dallaj, conservatrice del Gabinetto dei Disegni dal 1989 al 2010, alla quale si deve tra l'altro un forte impulso agli studi sui fondi del disegno architettonico e ornamentale, da cui sono scaturiti il catalogo generale del neoclassico Fondo Amati (1998), i cataloghi e le mostre su Giacomo Quarenghi (1998, 2003) e su Domenico Martinelli (2006). L'ultimo lavoro da lei compiuto insieme ad Aurora Scotti del Politecnico di Milano, ha sviscerato l'intera collezione Sardini Martinelli composta da circa mille disegni di architettura e arti decorative in un insieme miscelaneo di opere di Domenico Martinelli e altre selezionate da collezionisti tra Seicento e Ottocento⁹. Le sezioni principali del fondo includono i progetti di Martinelli per il castello del conte Kaunitz ad Austerlitz¹⁰ e per altre residenze dell'aristocrazia boema e mitteleuropea, elaborati cartografici della cerchia di Sébastien Vauban, un nutrito gruppo di disegni architettonici romani di Giovan Battista Mola e uno di progetti per la committenza polacca di Giovanni Battista Gisleni, il nucleo dell'architetto e intagliatore Giovanni Battista Montano, un gruppo di disegni dell'ornatista bolognese Stefano Orlandi, un insieme di fogli di Carlo Bianconi per le residenze del marchese Giacomo Sardini, l'appassionato raccoglitore e disegnatore dilettante che ha

Fig. 3. Ambito di Leonardo, *Testa femminile* (detta *Testa di Leda*).



riunito la collezione. Tra i tanti esemplari notevoli, si ricordano un progetto di Johann Bernhard Fischer von Erlach per la Villa di Delizie Liechtenstein, un *Progetto per Sant'Andrea della Valle* di Francesco Borromini, e infine, riconosciuto in questo frangente da Arnalda Dallaj, un progetto di Jacopo Zucchi per la *Decorazione della galleria di Villa Medici a Roma* (inv. 4,82), interessante anche tecnicamente per la traccia di costruzione a grafite e per l'esecuzione in parte con tiralinee e in parte a mano libera a penna e inchiostri bruno e nero, con acquerellature per le ombreggiature.

Una radicale trasformazione nella gestione del Gabinetto dei Disegni è avvenuta nel 2009, quando nella riorganizzazione del Settore Musei condotta da Claudio Salsi si è perseguito un criterio di razionalizzazione delle opere d'arte accomunate dai supporti cartacei. L'Istituto è quindi passato dalle Civiche Raccolte d'Arte a una nuova direzione denominata Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche, che comprende anche la Raccolta delle Stampe Bertarelli e il Civico Archivio Fotografico¹¹.

Oggi gli spazi di conservazione pur non estesi del Gabinetto dei Disegni possono essere giudicati sufficienti, tenendo conto che i casi di acquisizioni di opere antiche sono ormai divenuti rarissimi. D'altra parte, gli ultimi incrementi notevoli hanno coinciso con la crescita dell'attrazione per il moderno, di cui abbiamo un esempio in quattro fogli di Modigliani acquistati nel 1975. Malgrado la consistenza e il valore dei suoi contenuti, a causa degli spazi non estesi a disposizione e della mancanza di un'area stabilmente dedicata alle mostre la raccolta è rimasta finora prevalentemente accessibile a una ristretta cerchia di studiosi e specialisti nel settore.

Fig. 4. Umberto Boccioni, *Autoritratto* (1909).

La fama del Gabinetto dei Disegni è legata ad alcune icone e a casi quanto mai problematici come lo *Studio di teste* su pergamena attribuito a Agnolo Gaddi o a Spinello Aretino, lo studio leonardesco per la *Testa di Leda*, lo studio della *Statua equestre di Marco Aurelio a Roma* collocabile nel secondo Quattrocento tra i primi esempi di registrazione dell'Antico nel Rinascimento. O è conosciuto per alcuni nuclei eccezionali, come i disegni di Maggiolini e del suo raffinato club di artefici e ornati (Levati, Albertolli e Appiani), o i sessantadue fogli di Umberto Boccioni provenienti dal dono Ausonio Canavese del 1934.

Gli archivi del disegno d'architettura, anch'essi tra gli elementi distintivi del Gabinetto dei Disegni, contengono oltre ai fondi sopra nominati lavori di Giacomo Quarenghi per le fabbriche degli zar, tavole di Canonica con i progetti per il Foro Bonaparte, fogli di Leopoldo Pollach, un *corpus* di scenografie milanesi del XVIII e XIX secolo (Galliani, Landriani), e infine una raccolta di rilievi e progetti dell'architetto Luca Beltrami a cui si deve la salvezza e il ripristino del Castello Sforzesco.

Importanti esemplari delle antiche scuole italiane sono giunti soprattutto dalla celebre raccolta Morelli, mentre la produzione di artisti lombardi del Cinque e Seicento (tra i quali Giovanni Agostino da Lodi, Giampietrino, Francesco Melzi, Agostino Busti detto il Bambaja, Antonio Campi, Aurelio Luini, Simone Peterzano, i Procaccini, Cerano, i Fiammenghini, Zoppo da Lugano, Francesco Cairo, Daniele Crespi) è prevalentemente documentata tra le carte provenienti da Santa Maria presso San Celso, che contengono le tecniche e i supporti più diversi, dalla tradizionale punta d'argento su carta preparata fino alle più sperimentali composizioni a pennello con pigmenti a olio.

Mai affrontate in ricerche sistematiche e quindi spesso elencate tra gli anonimi o tra gli autori italiani, le scuole d'oltralpe riservano articolazioni e sorprese per varietà di stili e soggetti, dallo studio di figura, al paesaggio, alla scena di genere. Si segnala per esempio la presenza rara e di qualità del tedesco Michael Herr, pittore, disegnatore e incisore di confessione riformata vissuto a lungo a Norimberga e con trascorsi in Italia tra Roma e Venezia nel 1614-1615, con un *Banchetto con maschere e musicanti* firmato e datato 1620 (inv. 6048/3 D 451), tracciato a penna e inchiostro con un segno continuo e fluido che definisce accuratamente i contorni delle figure. Probabile modello preparatorio per un'incisione, composto sulla falsariga di soggetti anversesi alla Sebastiaen Vrancx e Louis de Caulery perlopiù legati alla rappresentazione allegorica dei mesi¹², malgrado il carattere smaccatamente nordicizzante era rimasto schedato tra i disegni di Giovanni Battista della Rovere il Fiamminghino.

La scuola veneta, oggi in corso di riordino conservativo e di catalogazione, è terreno ancora inesplorato per tanta parte del Cinque e Seicento ma da una prima ricognizione si registrano autografi bassaneschi, dei veronesi Farinati, Brusasorci, India, Bassetti, Claudio Ridolfi, Fra Semplice, dei veneziani Pietro Vecchia, Zanchi e Molinari, con la sor-



Fig. 5. Michael Herr, *Banchetto con maschere e musicanti*.

presa di alcuni finissimi modelletti preparatori di Palma il Giovane provenienti dalle grandi collezioni storiche inglesi di Philip Lankrik, Sir Joshua Reynolds e Thomas Lawrence¹³.

Il Settecento veneziano, più ambito in passato grazie agli interessi di Mercedes Garberi che aveva studiato con Antonio Morassi, si ripercorre nelle sue tappe più felici con fogli dei Tiepolo, dei Guardi, di Bencovich, Sebastiano Ricci, Antonio Pellegrini, Carlevarijs, Zuccarelli e Piazzetta, quest'ultimo con un gruppo di teste d'accademia che paiono da ridimensionare a favore della bottega, fatto salvo per il magnifico *Ritratto del maresciallo Matthias von der Schulenburg*, fissato nel suo imperturbabile distacco da un morbidissimo tratto a matita.

Emerge per qualità e ampiezza il catalogo del palmarino Giuseppe Bernardino Bison, composto da circa 350 pezzi, fra le più vaste raccolte pubbliche di disegni dell'artista insieme a quelle dei Musei Civici di Trieste, dell'Istituto Nazionale della Grafica di Roma (che ha acquisito di recente il fondo milanese Osio), del Musée des Beaux Arts di Rouen e del Cooper-Hewitt Museum di New York. Una presenza poderosa che si deve senz'altro attribuire al successo collezionistico e di mercato che l'artista incontrò e incontra tuttora a Milano, dove trascorse tra il 1831 e il 1844 l'ultima fase di una lunga carriera itinerante¹⁴.



Fig. 6. Giuseppe Bernardino Bison, *Studio per figura femminile seduta*.



Fig. 7. Andrea Appiani, *Studio per figura femminile seduta*, cartone preparatorio per affresco.

Il Neoclassicismo lombardo è tra i momenti cruciali e più documentati a partire da Andrea Appiani e Giuseppe Bossi, dei quali si contano anche notevoli cartoni preparatori per l'affresco¹⁵. Tra gli altri artisti di primo Ottocento merita un cenno l'estroso Paolo Vincenzo Bonomini, con un gruppo omogeneo di schizzi giunti dal legato Guasconi (1863).

Il percorso ideativo nutrito dalla riflessione, dall'analisi e dall'esercizio paziente, è ricostruibile nelle sue fasi e stratificazioni sfogliando le carte acquisite direttamente dagli studi degli artisti tramite i loro eredi, come nel caso di Giovan Battista Dell'Era, per la pittura, e di Pompeo Marchesi, per la scultura.

Tra i paesaggisti più avveduti e prolifici del periodo si segnalano in particolare Pietro Ronzoni e Giuseppe Canella e poi, nella lunga scia della ricerca espressiva del Romanticismo, si impongono i lavori dei Sabatelli, di Francesco Hayez e degli Induno, insieme alla folta rassegna delle visioni indipendenti del Piccio e alla produzione del nobile Alessandro Durini, incentrata soprattutto sull'acquerello e ancora ingiustamente trascurata dagli studi. La Scapigliatura ha qui saggi fondamentali di Tranquillo Cremona, Daniele Ranzoni, Giuseppe Grandi e altri. Per il Naturalismo emerge Mosè Bianchi, mentre delle ricerche sperimentali e del rinnovamento artistico di fine Ottocento si ha la misura in numerosi lavori di Vittore Grubicy, Giovanni Segantini e Gaetano Previati. Infine, con circa 2.800 fogli, la Raccolta si spinge nel Novecento in una vasta panoramica sulle tendenze del disegno italiano perlomeno fino agli anni Trenta.

Note

- ¹ Il *Catalogo del Museo Artistico Municipale* di G. Mongeri, stampato a Milano nel 1879, elenca nella prima sala del neonato museo sessantatrè disegni o gruppi di disegni prevalentemente di Accademici di Brera fra cui Bossi, Appiani, Sabatelli, Sala, Palagi, ma anche disegni antichi come un *Arco di Porta* in "stile bramantesco" e la nota *Testa* di "stile leonardesco", oltre a disegni di Tiepolo e attribuiti a Carracci. Si veda anche G. MONGERI, *Il nuovo Museo Artistico Municipale*, "Archivio Storico Lombardo", 1878.
- ² Contributi sulla storia della raccolta dei disegni del Castello Sforzesco sono stati resi noti da M. GARBERI, *Da Modigliani a Fontana. Disegno italiano del XX secolo nelle Civiche Raccolte d'Arte di Milano*, in *Da Modigliani a Fontana. Disegno italiano del XX secolo nelle Civiche Raccolte d'Arte di Milano*, catalogo della mostra a cura di M. Garberi, Milano 1991, pp. 3-11; e da A. DALLAJ, *Inventari "in corso di lavoro". Note sulla raccolta di disegni del Castello Sforzesco da Vicenzi a Nicodemi*, in *Giovanni Morelli. Collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco*, catalogo della mostra a cura di G. Bora, Milano 1994, pp. 59-77.
- ³ Il catalogo generale del fondo è ora in programma di pubblicazione a cura del Gabinetto dei Disegni. Il primo contributo sull'argomento si deve a Costantino Baroni (1944), seguito da studi di Maurizio Calvesi, Maria Teresa Fiorio, Giulio Bora, Laura Paola Gnaccolini.
- ⁴ G. NICODEMI, *I disegni conservati nelle raccolte del Castello Sforzesco*, "Milano", gennaio 1931, pp. 21-29.
- ⁵ Atti del Comune di Milano, n. 336, 19 giugno 1945, con oggetto: *Direzione alle Belle arti. Circa sistemazione della raccolta dei disegni*.
- ⁶ Per una bibliografia selezionata sulla Raccolta Bertarelli si veda, *La Raccolta Bertarelli e la grafica*, a cura di C. Salsi, Milano 2009.
- ⁷ Seduta ordinaria del Consiglio comunale del 9 gennaio 1967, n. 7206, P.G. 67, approvata dalla G.P.A. il 27 giugno 1967, n. 29551.
- ⁸ Mostre svolte a Hamilton, Toronto, Winnipeg dal settembre 1988 al gennaio 1989, dal titolo: *Eighteenth Century Venice from the Drawings Collection of Castello Sforzesco, Milano*, e G.B. Piazzetta and His Circle.
- ⁹ La schedatura informatizzata, compiuta dal 2006 al 2011, è stata realizzata sulla base del tracciato SIRBeC della Regione Lombardia in dotazione alle Raccolte Civiche (schede di: Paola Betti, Licia Anna Caspani, Arnalda Dallaj, Alessandra Guzzi Piola, Monica Resmini).
- ¹⁰ Questi presentati alla mostra *Domenico Martinelli architetto ad Austerlitz: i disegni per la residenza di Dominik Andreas Kaunitz (1691-1705)*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, 2006-2007.
- ¹¹ La consistenza del Civico Archivio Fotografico è stimata in circa 600.000 fotografie originali, negativi su lastra e pellicola piana, positivi, fotocolor, diapositive, materiali compresi tra il 1840 e i giorni nostri riguardanti perlopiù i seguenti ambiti: campagne fotografiche, architettura e restauri, storia urbanistica, storia sociale e costume, ritrattistica e paesaggi, archeologia, pittura, arti applicate relativamente a Milano e la Lombardia.
- ¹² Tra i disegni di Michael Herr conosciuti si segnalano, sempre intorno al 1620, scene di genere in interni di cucina simili a questa in un'*Allegoria dell'Inverno*, a Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, inv. KdZ 129; e in una *Cena in Emmaus*, a Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung, inv. 606 (VA 29); si veda S. Gatenbröcker, *Michael Herr (1591-1661). Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs im 17. Jahrhundert*, Münster 1996.
- ¹³ I disegni di Palma il Giovane sono in corso di pubblicazione da parte di chi scrive.
- ¹⁴ I disegni di Bison, giunti al Castello Sforzesco da legati otto-novecenteschi, sono in corso riordino conservativo e catalogazione a cura del Gabinetto dei Disegni, in vista di un catalogo generale e di una esposizione.
- ¹⁵ Il cartone con *Amore che temprava la freccia* di Andrea Appiani, qui illustrato a Fig. 7, oggetto di restauro e indagini scientifiche a cura dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze (2009-2011) nel corso dei quali sono emerse novità e precisazioni sulla tecnica esecutiva dell'artista, è stato presentato al pubblico nella Sala Studio della Raccolta Bertarelli al Castello Sforzesco dal 20 novembre 2011 al 20 gennaio 2012. La documentazione dell'intervento è in corso di pubblicazione, in «Rassegna di Studi e di Notizie», vol. XXXV, anno XXXIX (2012), così come la ricerca storica condotta da Arnalda Dallaj che ha portato all'identificazione dell'affresco per il quale il cartone fu eseguito.



La cartografia storica dagli archivi familiari alle raccolte del Museo Correr di Venezia

Camillo Tonini

Archivi di disegni, disegni in archivio. L'intrigante binomio enunciato con felice forma chiasmica, tema della giornata di studio organizzata dal Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici "G. Mazzariol", già nel titolo propone la possibile convergenza in un'unica struttura fisica e concettuale di un archivio di disegni, dove regni un solo ordine logico e catalografico per materiali disegnati di differenti tipologie. Obiettivo che sembra alla portata, ammesso che tutti gli enti preposti alla loro tutela accettino di trattare quelli che gli archivisti chiamano "documenti disegnati" in modo diverso dal loro, rinunciando a qualcosa che appartiene al proprio metodo di lavoro a favore di metodo comune agli storici, agli storici dell'arte, agli storici dell'architettura, agli storici del costume, agli archivisti, ai cartografi, ai conservatori di museo – questo è il caso di chi scrive – e così per tutti coloro che si applicano alle discipline dell'indagine umanistica.

Si potrebbe aggirare l'ostacolo sostituendo il primo dei due membri del chiasmo, *Archivio*, con quello di *Gabinetto*, termine caro alla tradizione degli storici dell'arte, ora un po' desueto, legato non tanto al luogo della conservazione quanto a quello dello studio, dell'indagine e della ricerca: ma, forse, in questo caso, la declinazione della seconda parte del chiasmo, se si insiste nella contrapposizione suggerita dal titolo della giornata di studio, rischierebbe di indurre a un divertito imbarazzo e senz'altro, comunque, ridurrebbe di troppo l'area semantica del termine *Disegno* ad un ambito strettamente artistico.

La soluzione del problema, o meglio dei tanti problemi, non è facile e forse neanche necessaria, considerato che il tentativo di domare la complessità della materia – avere regole uguali nel trattare disegni – potrebbe risolversi in una semplificazione della materia stessa e sacrificare la sua ricchezza a favore di un insignificante appiattimento metodologico.

Tutto ciò non deve comunque scoraggiare l'opportunità di incontri e di confronti tra professionisti di discipline vicine anche se non assimilabili, capaci di fare emergere la necessità della conoscenza delle problematiche che riguardano la tutela del patrimonio dei beni disegnati – siano essi archivistici, storico-artistici, architettonici, cartografici ecc. – il cui gravoso compito è esclusivo delle superiori autorità dello Stato, ma anche le problematiche inerenti alle soluzioni delle impellenti difficoltà della loro conservazione fisica.



Fig. 1. Territorio di Crema, XV secolo, Venezia, Museo Correr, Cartografia Storica, cart. 35.

Per tutti, infine, l'urgenza di trovare risorse – e questo riguarda la sensibilità e le capacità di chiunque operi a tutti i livelli nella gerarchia conservatorile, culturale e formativa – perché questi materiali grafici possano essere valorizzati attraverso lo studio e fatti conoscere alla comunità scientifica con estrema disponibilità, anche tramite la possibilità di consultazione remota, oggi nelle dichiarazioni e nei programmi di tutti – pubblici e privati – che ne hanno la responsabilità della custodia.

Al Museo Correr sono conservati numerosi materiali di cartografia storica, che costituiscono una specifica tipologia di disegni, alcuni dei quali notevolissimi per la loro rara e preziosa qualità estetica e per la loro valenza informativa. Presentandosi come eccezionale fonte documentale storico-iconografica, frutto di volontà ed interessi collezionistici più che di una più ampia sistematicità e completezza, che è propria dei fondi cartografici conservati presso istituti

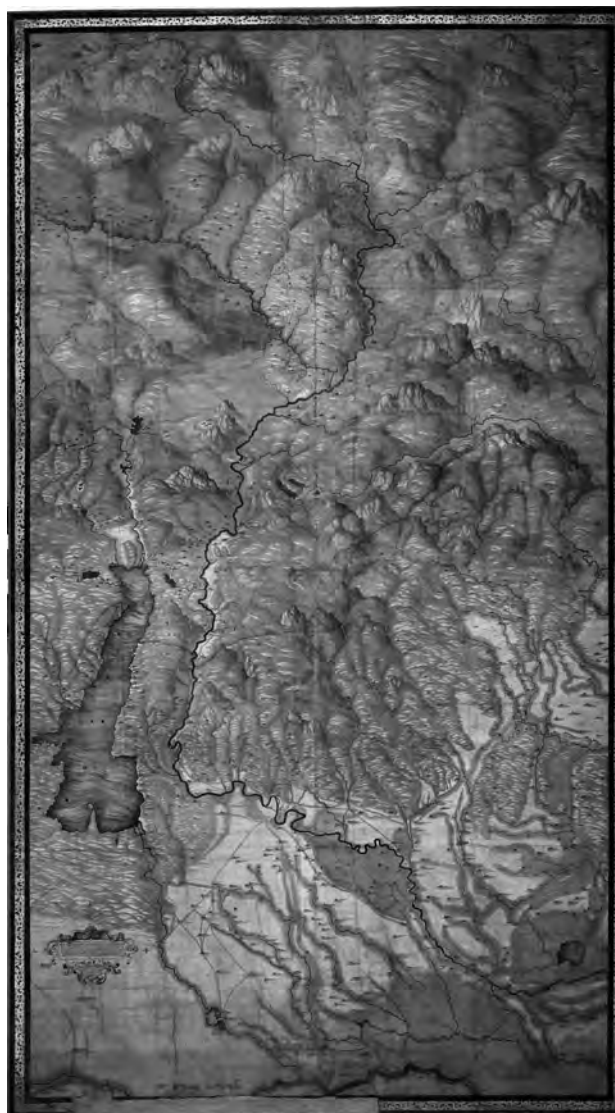


Fig. 2. Cristoforo Sorte, *Carta del Veronese e del Vicentino*, 1691, Venezia, Museo Correr, Biblioteca, Mss. P.d.c 864/3.

quali gli Archivi di Stato, questo materiale, prodotto in occasioni e con motivazioni diverse, d'epoche e d'autori vari, di molteplice provenienza, si trova oggi collocato in differenziati settori di conservazione del Museo, ai quali è affidata la cura del variegato patrimonio storico e artistico delle civiche raccolte veneziane, come evidenziato anche di recente nel catalogo di una mostra che il Museo Correr ha dedicato alla cartografia¹.

Diverse sono anche le modalità di conservazione: in parte questi esemplari cartografici sono rimasti nei fondi archivistici originali delle famiglie patrizie, compiegati nelle buste e nei volumi pervenuti integralmente al Museo e spesso legati alle glorie militari delle nobili stirpi d'appartenenza. Si tratta in molti casi di una cartografia ispirata al mestiere delle armi, dai fini peculiari, che supera le più consuete finalità descrittive o topografiche per sposare lo specifico strategico e difensivo. Mappe spesso in grado di restituire la complessità di una realtà territoriale dinamica, dove la storia ha incrociato nei secoli genti e idiomi diversi e sulla quale hanno interagito tensioni e forze opposte,

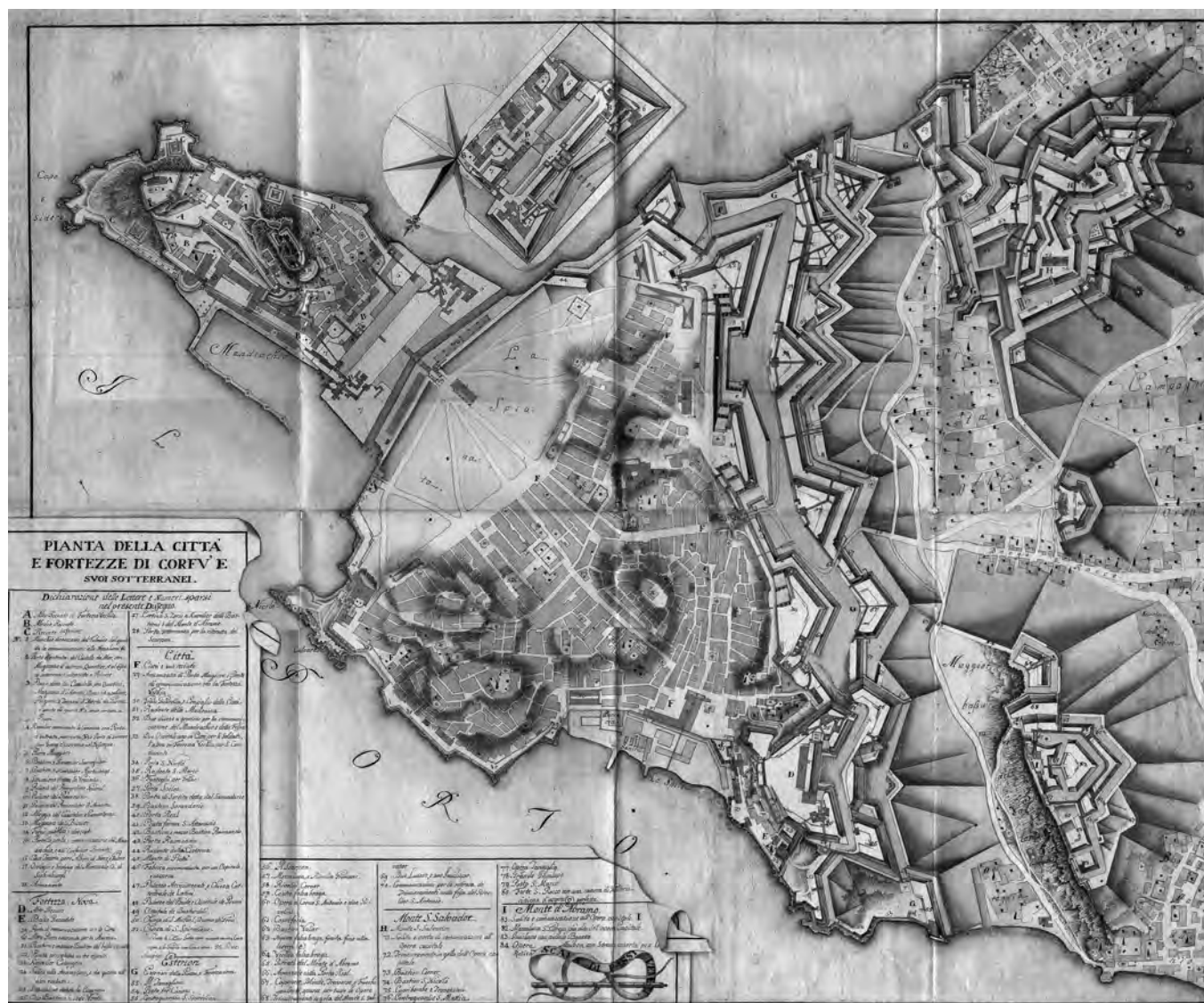


Fig. 3. Alessandro Gamassa, *Pianta della città e fortezza di Corfù e suoi sotterranei*, seconda metà del XVIII secolo, Venezia, Museo Correr, Biblioteca, Mss. P.d.c 842/4.

non di rado destinate a collidere. Altre volte si riferiscono a singoli progetti architettonici per fortezze da costruire *ex novo* nei luoghi strategici dominati da Venezia, più spesso, relative a successivi aggiornamenti edilizi per fortezze o per interi nuclei urbani già esistenti che necessitavano di rafforzare la propria struttura difensiva per contrastare lo sviluppo delle nuove tecnologie offensive. Tradizionalmente questo tipo di documentazione iconografica, corredata da relazioni strategiche, da calcoli tecnici e da preventivi di spesa molto dettagliati, era coperta dalla più rigorosa segretezza, ad appannaggio di pubbliche magistrature preposte che ne avevano cura. Ma non di rado è avvenuto che le opere grafiche di idrografi, ingegneri ed architetti militari, convocati a servizio della Repubblica, si depositassero non solo negli archivi ufficiali della Serenissima ma anche, in copia, negli archivi familiari di quegli uomini che, con consumata esperienza, da arditi condottieri e da abili diplomatici, erano a capo e protagonisti di quelle secolari imprese. Come esempi valgano tra gli archivi familiari ora al Museo Correr, il fondo Morosini² che conserva molte

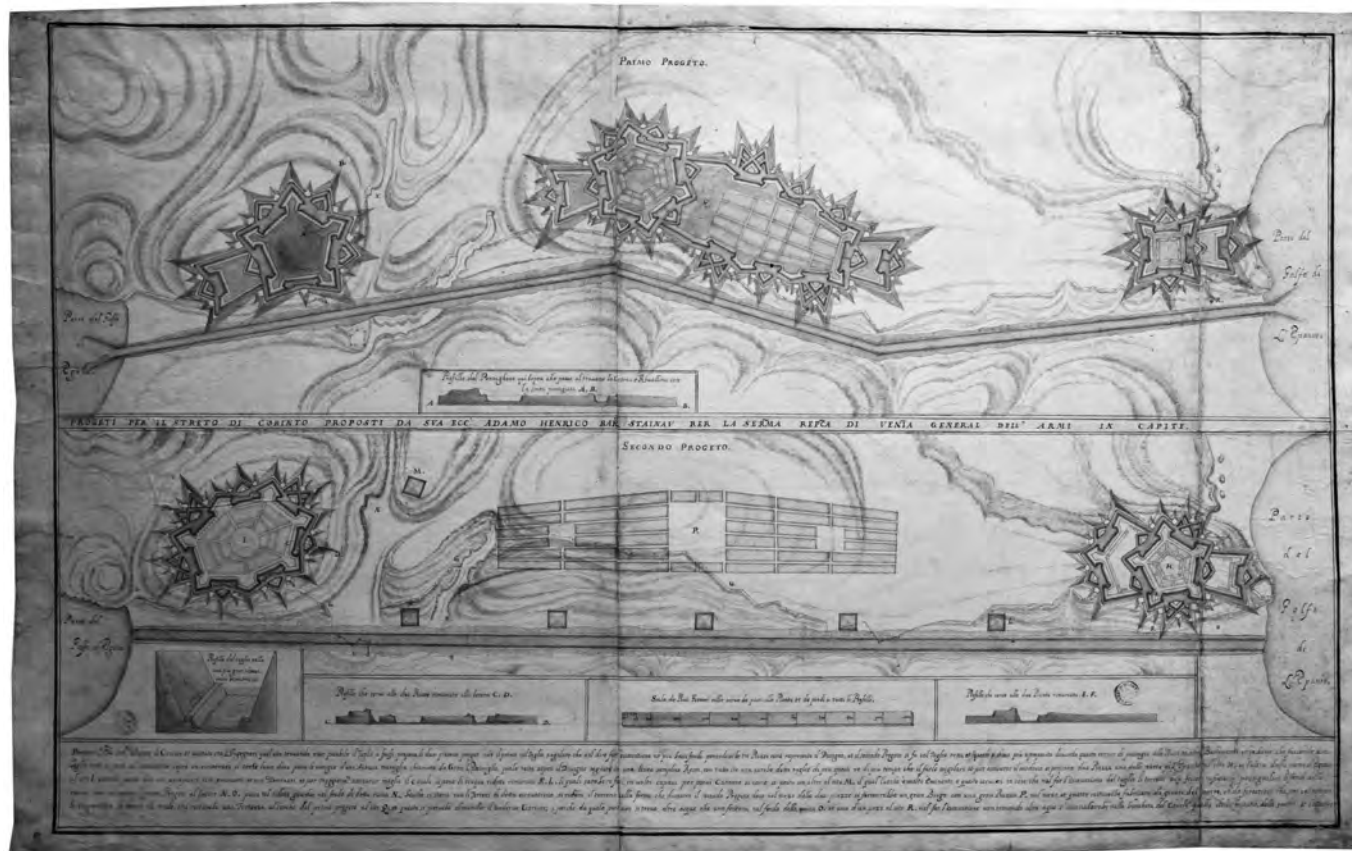


Fig. 4. Adam Heinrich von Steinau, *Progetti per il stretto di Corinto*, fine XVII - inizio XVIII secolo, Venezia, Museo Correr, Cartografia Storica, cart. 28/2.

carte di fortificazioni militari della fine del XVII secolo, servite a Francesco – *Capitano da mar* e doge – per la riconsiderazione strategica e riprogettazione di tutta la rete di fortificazioni costiere; l'archivio appartenente alla famiglia Grimani, dove spiccano le personalità di Giovanni e Francesco Grimani³ chiamati in successione nei primi anni del Settecento dal Senato a sovrintendere ai confini in Dalmazia e in Albania e a riprogettare le difese contro il Turco tra cui la fortificazione dell'istmo di Corinto⁴ con il progetto di scavo di un canale che separasse fisicamente il Peloponneso dal resto del continente ellenico; l'archivio di Francesco Gritti, bailo a Costantinopoli tra il 1725 e il 1727 e attento osservatore del sistema difensivo dei Dardanelli anche attraverso i disegni dell'ingegnere a suo seguito Gianfrancesco Rossini⁵; l'archivio Zusto, dove, testimoniata da molte mappe militari ma anche da carte celebrative delle sue imprese, emerge l'attività di Giovanni Zusto⁶ impegnato alla metà del Settecento quale *Provveditor straordinario in Albania* nella difficile opera di necessaria mediazione ma anche di ferma resistenza contro l'incalzante potenza ottomana.

Dopo la fine della Repubblica quando molti patrimoni d'arte e di storia appartenuti alle più nobili famiglie veneziane giunsero sul mercato antiquario e collezionistico, anche diversi tipi di carte e documenti storici passarono ad altre proprietà e successivamente, attraverso doni illuminati, legati e acquisti, talvolta ritornarono alla pertinenza pubblica, confluendo in archivi statali e istituti civici che spesso non sono riusciti a mantenere l'articolazione e la completezza del loro contesto di riferimento. Infatti, l'iter tortuoso che ha connotato la storia di questi beni ha determinato una vera e propria dissociazione degli stessi dagli ambiti di appartenenza, condizione che rende oggi assai

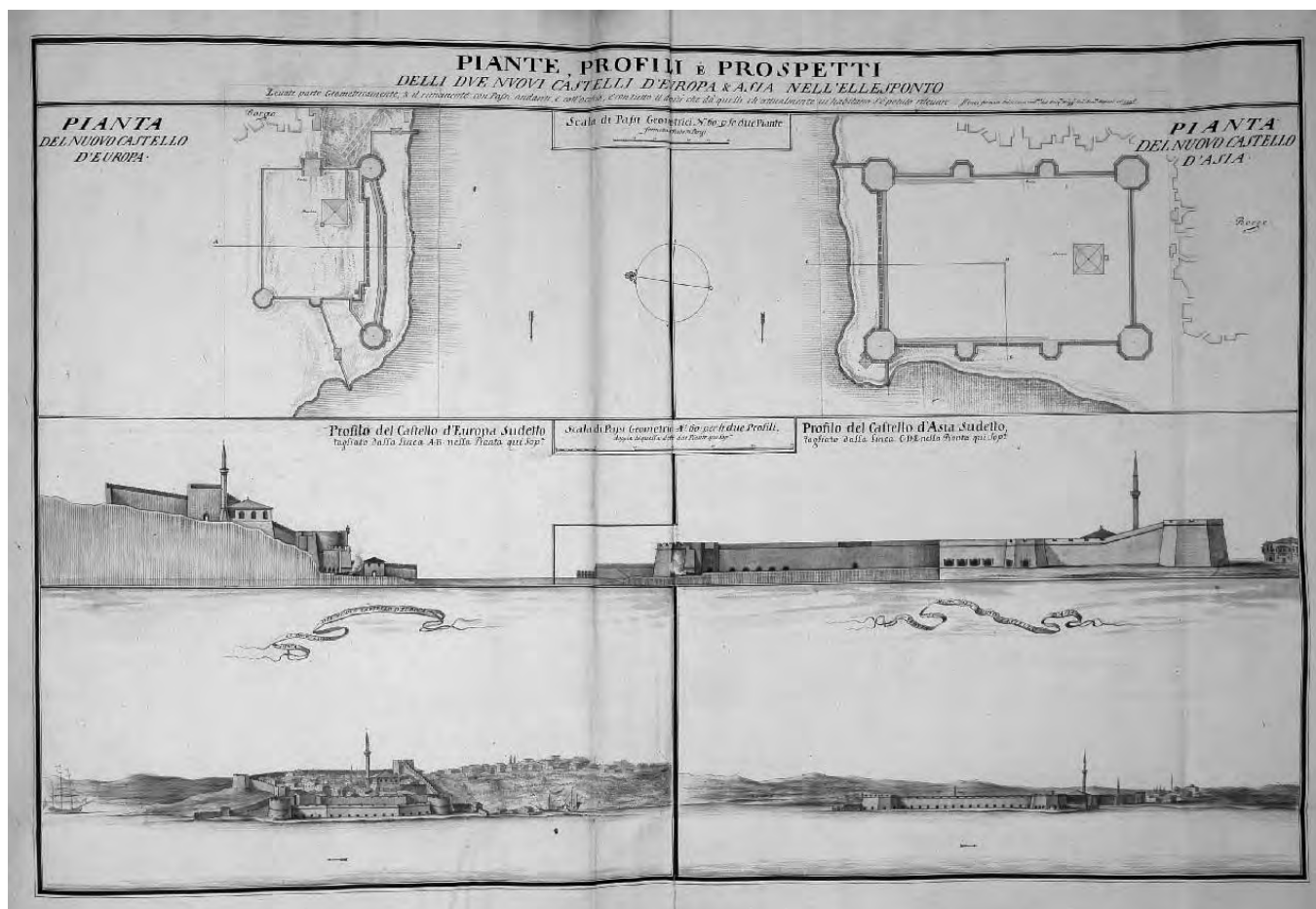


Fig. 5. Gianfranco Rossini, *Piante, profili e prospetti delli due nuovi castelli d'Europa et Asia nell'Ellesponto*, 1726, Venezia, Museo Correr, Biblioteca, Mss. P.d. d 5, f.3.

complessa non tanto la decodificazione dei singoli documenti, quanto la comprensione dell'originario tessuto connettivo storico e culturale. Questo, in parte, è anche il caso di un consistente nucleo disegni storici conservati al Museo Correr dove questi brani iconografici sono stati inventariati assieme ad altre carte sciolte in raccolte di manoscritti che hanno talvolta mantenuto nella collocazione il nome del collezionista. Così nel fondo di Teodoro Correr, primo fondatore del Museo, ma con più evidenza nei fondi già appartenuti a Antonio Emmanuele Cicogna⁷ e a Giovanni Casoni⁸, anch'essi instancabili raccoglitori delle antiche memorie veneziane. Tra queste testimonianze molti sono anche i documenti cartografici dei quali non sempre oggi è semplice ricostruire la storia e leggere fino in fondo il significato, fino ad interpretare correttamente i motivi della loro committenza e gli scopi della loro realizzazione perché i fili che li legavano agli archivi originali, sono già stati irrimediabilmente recisi.

Altri materiali cartografici, pervenuti al Museo Correr attraverso doni e acquisti per gruppi o come singoli pezzi, sono stati aggiunti ad un fondo generale di conservazione, individuato come "Manoscritti Provenienze Diverse", indicato in sintesi con l'acrostico Mss. P. d.

Alla fine dell'Ottocento, infatti, al Museo Correr, come in numerosi altri istituti di conservazione, molti documenti cartografici vennero extrapolati dai loro archivi originali già acquisiti dal museo e separati dalle documentazioni alle quali erano correlati per inserirli tutti insieme in buste con collocazioni differenti, dedicate esclusivamente all'iconografia



Fig. 6. Giovanni Antonio dell'Ocha, *Territorio dell'Istria meridionale*, 1563, Venezia, Museo Correr, Biblioteca, Mss. P.d.c 849/1.

storico-geografica e sotto la generica denominazione di "Miscellanea Mappe" o, appunto, di "Manoscritti di Provenienze diverse". Spesso sono state le esigenze tassonomiche e di conservazione, in parte dovute ai grandi formati delle mappe, alla specificità dei loro supporti (pergamene, carte), alla delicatezza dei loro tracciati e dei loro pigmenti e, ancora, in considerazione del loro impatto estetico particolarmente pregevole, a consigliare di separare questi materiali dai loro archivi d'appartenenza.

Solo per richiamare alcuni tra i più noti e preziosi esemplari conservati in questa miscellanea conservata al Museo Correr, alcuni dei quali di straordinaria importanza e impatto estetico, si ricordano la pergamena con il *Territorio di Crema*⁹ risalente al secolo XVI, la carta con il *Territorio dell'Istria Meridionale*¹⁰ di Giovanni Antonio dell'Ocha del 1563 e la grande *Mappa del Veronese e del Vicentino*¹¹ di Cristoforo Sorte, una delle cinque commissionate al topografo veneziano dai *Provveditori sopra la fabbrica del Palazzo Ducale*. Sono tutti questi veri "Monumenta cartografica", esempi d'eccellenza

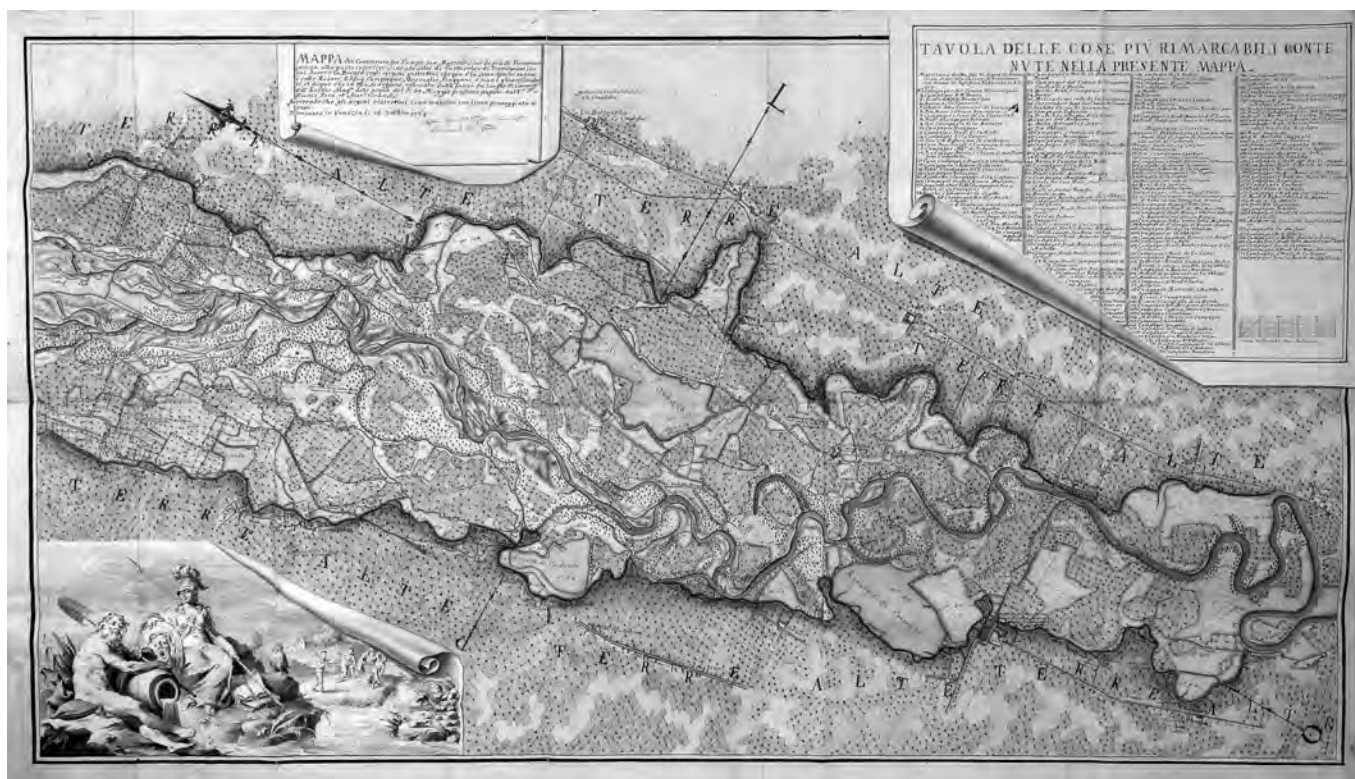


Fig. 7. Stefano Foin e Alvise Grandis, *Mappa del continente fra Campo San Martino sino sopra Fontaniva*, 1764, Venezia, Museo Correr, Biblioteca, Mss. Pd.c 850/2.

di perizia tecnica e raffinata capacità grafico-descrittiva ai quali la Repubblica affidava il compito della conoscenza geografica dei territori dominati per meglio controllarli sia politicamente che militarmente.

Più di recente al Museo Correr parte di questo materiale disegnato, normalmente carte singole estrapolate dalle collezioni originarie, è stata collocata in un'area specifica di conservazione, la sezione di *Cartografia Storica*, dedicata esclusivamente ai documenti grafici d'interesse storico e geografico all'interno di cassettiere e cartelle omogenee che la raccolgono con criterio tematico o cronologico. È il caso, per esempio, della prestigiosa collezione di carte nautiche e portolani¹², che costituisce nel suo complesso una rassegna pressoché completa *per exempla* delle diverse scuole cartografiche che furono attive nell'area del Mediterraneo fino alla fine del XVII secolo, pezzi rari e preziosi, destinati al collezionismo e allo studio, documenti raffinati che, con grande probabilità mai furono usati a bordo a differenza delle vere "carte da navigar", che i comandanti delle navi militari e commerciali usavano consultare con l'ausilio degli strumenti nautici, per stabilire rotte, calcolare distanze, progettare itinerari e fissare i punti di approdo e di rifornimento lungo le vie del mare. Questo tipo di cartografia nautica è andato in gran parte irrimediabilmente perduto, deteriorato dalla salsedine, consunto dall'uso nelle difficili condizioni di navigazione, fitto di annotazioni e aggiornamenti fino al limite dell'illeggibilità e destinato comunque a soccombere, superato dai più moderni metodi di restituzione geografica a vasta scala e dai più recenti strumenti tecnici di rilevamento.

Un destino molto diverso caratterizzò invece i prodotti di cartografia terrestre i quali, pur tra mille avversità naturali e spesso a dispetto dell'incuria degli uomini, si sono conservati numerosi negli archivi familiari, riposti nei luoghi della memoria dagli uomini delle Istituzioni – magistrati, giudici, notai, militari, periti, amministratori, topografi, idraulici, architetti ecc. – che hanno avuto il compito, a vario titolo, di governare il territorio e le sue

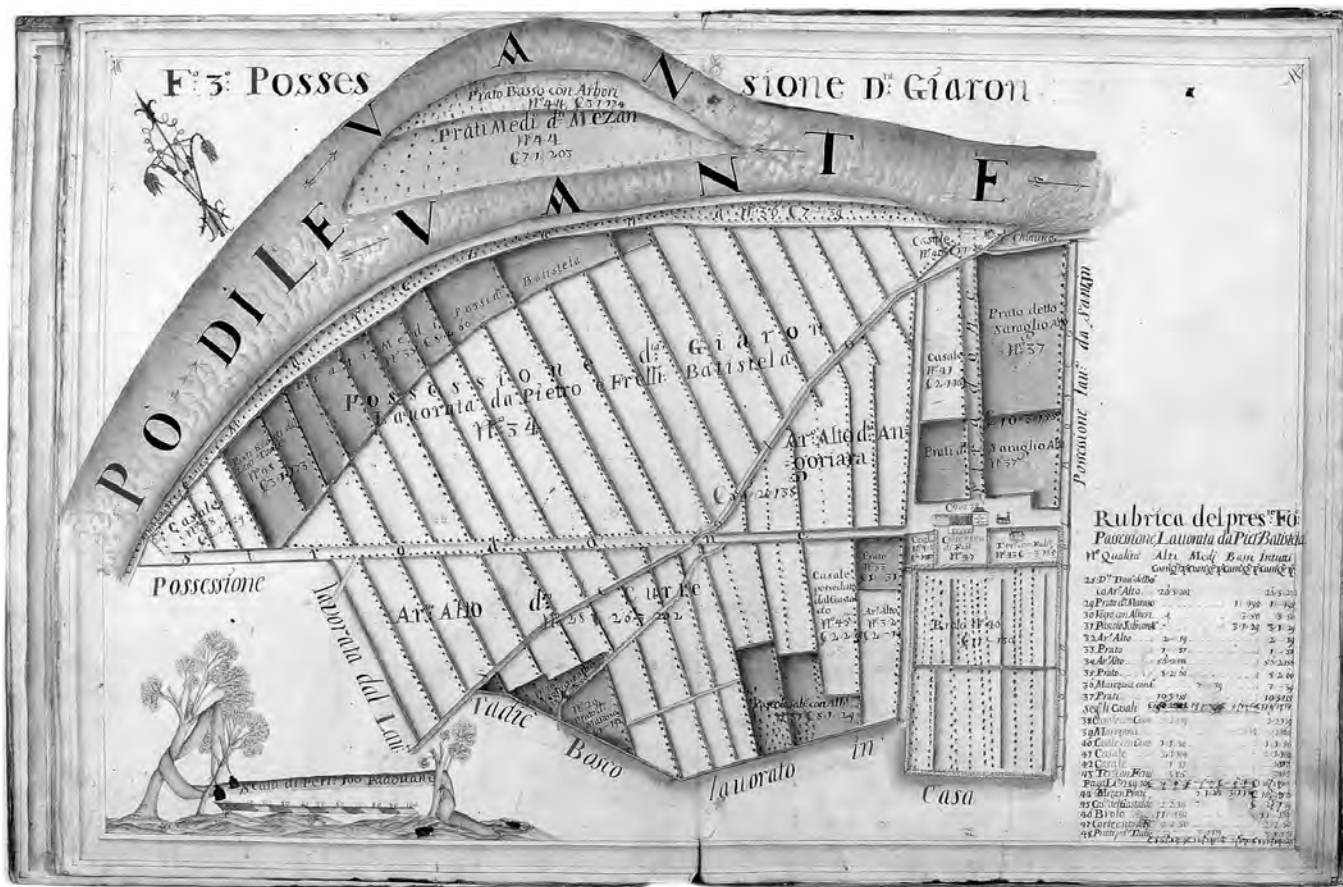


Fig. 8. Domenico Ponzetti, *Beni di proprietà Corner in Ca' di Marina territorio di Loreo*, 1747, Venezia, Museo Correr, Cartografia Storica, Archivio Donà dalle Rose 3/163, cc. 6-7.

diverse problematiche di cambiamento. Anche in questo caso, il Museo Correr può contare su un'ampia collezione di carte destinate all'identificazione delle proprietà, all'individuazione e alla rotazione delle produzioni agricole e al calcolo dei redditi degli appezzamenti in relazioni alle loro culture. Si tratta di *catastici*, carte singole o raccolte in album, e *cabrei* da appendere a muro, disegnati da abili pubblici periti per certificare donazioni, eredità, vendite, ipoteche ma anche per progettare soluzioni idrauliche per la migliore coltivazione e produzione dei terreni agricoli. Ci piace citare a questo proposito la *Mappa del Continente fra Campo San Martino sino Sopra di Fontaniva* che riguarda il medio corso del Brenta del 1764, dove con grande precisione ma anche senso estetico che sopravvive nella cartografia storica fino alle soglie dell'Ottocento, viene riprodotta in dettaglio l'area dell'alveo del fiume ridotta con imponenti lavori di bonifica a fertile zona agricola e a densa concentrazione di industrie attività che gravavano attorno alla villa Contarini di Piazzola sul Brenta. La mappa è pervenuta senza alcun corredo documentario al Museo Correr per acquisto da Luigi Bailo nel 1893, ma si può ipotizzare che sia stata depositata presso l'archivio della magistratura committente – in questo caso i *Savi ed Esecutori alle Acque* – e da questo sottratta a motivo della sua rilevanza estetica e immessa nel mercato antiquario e collezionistico da dove successivamente è pervenuta al Museo Correr. I precisi riferimenti contenuti nel cartiglio al centro della mappa, che rimandano alla documentazione presso l'Archivio di Stato di Venezia, hanno permesso in un recente studio¹³ di risalire alla committenza e ai motivi per i quali questa opera cartografica venne realizzata, restituendola al più vasto contesto storico nel quale è stata creata. Il laborioso e lungo lavoro di ricognizione e catalogazione, che da anni sta investendo i materiali disegnati

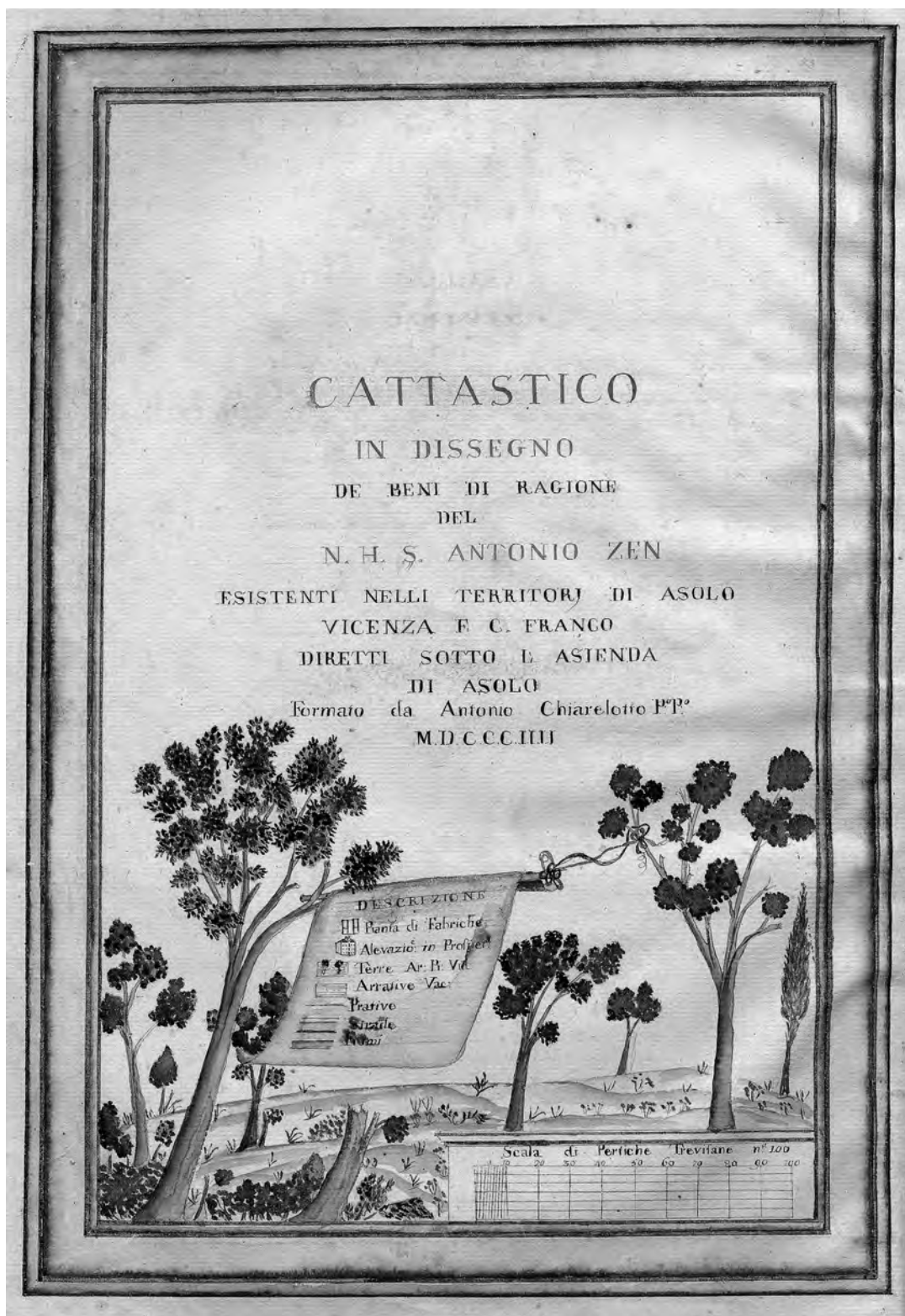


Fig. 9. Antonio Chiarello, *Cattastico in disegno de beni di regione del N.H.S. Antonio Zen esistenti nelli territori di Asolo, Vicenza, C(istel)Franco*, 1804, frontespizio, Venezia, Museo Correr, Cartografia Storica, Archivio Zen, A/10.



Fig. 10. Antonio Stratico, *Prospettiva della campagna di Budua e de Paesi delli tre Comuni di Maini, Pabori e Braichi*, 1768, Venezia, Museo Correr, Cartografia Storica, Archivio de Lazara, Pisani, Zusto, cart. 7/23.

nelle raccolte del Museo Correr, ha tenuto conto delle molte possibilità di ricerca offerte dai materiali di cartografia storica, interessando le tre sezioni della nostra Istituzione che curano la conservazione di questo patrimonio su supporto membranaceo o cartaceo: la Biblioteca, il Gabinetto Disegni e Stampe e la sezione di Cartografia Storica.

Con questa convinzione i Musei Civici Veneziani vanno da qualche tempo operando e, anche di recente, hanno dato ampia testimonianza di voler collaborare alla pubblicazione dei propri fondi storici e cartografici, con la disponibilità a cooperare su progetti comuni di ricerca a largo respiro come il progetto europeo *Medarces* per la catalogazione dei forti veneziani costieri, con mostre documentarie al Museo Correr quali *Fortezze veneziane nel Levante* (Venezia 1999), *Navigare e Descrivere* (Venezia 2001), *Il territorio nella Società dell'informazione* (Venezia 2004), *Sfere del cielo, sfere della terra* (Venezia 2007)¹⁴, impegnandosi in pubblicazioni tematiche dedicate all'Albania¹⁵, all'Eptaneso¹⁶, a Corfù¹⁷, nell'intento che la comunità scientifica possa su basi documentarie sempre più ampie, ricostruire, pezzo dopo pezzo, la storia di quei paesi che affacciano sul Mediterraneo Orientale.

Questi risultati sono stati anche possibili perché oramai da anni presso il Museo Correr, alla catalogazione delle collezioni di opere d'arte e di storia, seguendo le indicazioni dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione di Roma, si è aggiunta la catalogazione dei disegni (scheda D), nei quali si è voluto far rientrare, per omogeneità di



Fig. 11. Francesco De Cesanis, *Carta nautica del Mediterraneo, del Mar Nero, delle coste atlantiche*, 1421, Venezia, Museo Correr, Cartografia Storica, Portolano 13.

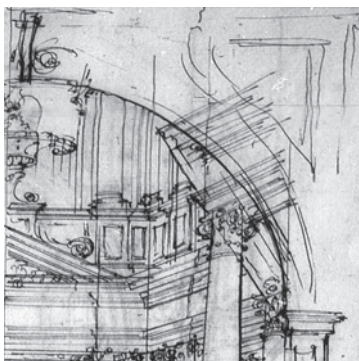
procedure, programmi informatici e utilizzo di operatori interni e esterni, anche quelli di cartografia storica. In ogni *record* sono accoppiati i dati tecnici delle opere con la relativa immagine, riportate le iscrizioni e i riferimenti geografici di identificazione, i toponimi storici, i segni prevalenti dai quali si possono dedurre le motivazioni che determinarono la creazione del documento. Tutte le immagini inserite sono state acquisite e ridotte a bassa definizione per permettere che il catalogo sia consultabile *on line* nel sito della Fondazione Musei Civici di Venezia, così come già avviene per le opere inserite nelle schede OA (opere artistiche), S (Stampe), F (Fotografie).

All'informazione e diffusione scientifica del proprio patrimonio storico artistico, obiettivo primario, con questo sistema la catalogazione informatizzata si raggiunge anche lo scopo della conservazione delle opere, tanto più urgente se si ha a che fare con opere disegnate su carta o pergamena. La loro consultazione virtuale, corredata da schede sufficientemente esaurienti con il conforto di una buona immagine, comporta la riduzione della movimentazione delle opere e conseguentemente mette a riparo questo materiale molto delicato da inevitabili, continue occasioni di degrado. Altro risultato ottenibile e fondamentale apportato dalla catalogazione, è quello dato dalla possibilità di ricostruire e collegare in modo virtuale tra loro materiali che per motivi di conservazione sono stati distribuiti in locali e sotto competenze differenti, anche se provenienti da un unico nucleo collezionistico.

Questa ulteriore possibilità di ricerca stimola ancora di più l'impegno all'indagine sull'analisi dei vari indizi che i diversi materiali offrono per essere interpretati e che può portare a fare dialogare di nuovo tra loro documenti, disegni e oggetti concepiti insieme e in seguito improvvidamente separati.

Note

- ¹ F. CAVAZZANA, C. TONINI, *Cartografia storica: tra collezionismo e archivi privati*, in *Il territorio nella società dell'informazione. Dalla cartografia ai sistemi digitali*, catalogo della mostra a cura di A. Cantile, Firenze 2004, pp. 22-29.
- ² C. TONINI, *Der Palazzo Morosini: Ein schwieriges Erbe*, in *Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen*, catalogo della mostra a cura di G. Romanelli, G. Macchi, L. Altringer, Bonn 2002, pp. 202-219.
- ³ Cfr. *Fortezze veneziane nel levante. Esempi di cartografia storica dalla collezione del Museo Correr*, progetto di C. Tonini. R. Vidal, Venezia 1999.
- ⁴ A. BACCILOLO, *Corinto, 1695: sogno di un Midi veneziano in terra ellenica*, in "Bollettino Musei Civici Veneziani", III s., VI, 2011, pp. 98-101.
- ⁵ C. TONINI, *Le correnti del Bosforo. Gianfrancesco Rossini al servizio del bailo Francesco Gritti. Un'operazione di "intelligence" veneziana*, in *Venezia e Istanbul in epoca ottomana*, catalogo della mostra a cura di G. Belingeri, N. Ölçer, Milano 2010, pp. 234-243.
- ⁶ C. TONINI, *Esempi di cartografia dei territori della Repubblica di Venezia. da Stato a Province degli Imperi*, in *Dai Dogi agli Imperatori. La Fine della Repubblica tra Storia e Mito*, catalogo della mostra a cura di G. Romanelli, Milano 1997, pp. 177-191; C. TONINI, D. CRISTANTE, *Immagini dal Montenegro nell'archivio Zusto presso il Museo Correr di Venezia*, in *L'impegno e la conoscenza. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, a cura di F. Pedrocco, A. Craievich, Verona 2009, pp. 353-351.
- ⁷ C. TONINI, *L'Atlante portatile di Emmanuele Antonio Cicogna nella Biblioteca del Museo Correr*, in *Cartografi veneti. Mappe, uomini e istituzioni per l'immagine e il governo del territorio*, a cura di V. Valerio, Padova 2007, pp. 105-114.
- ⁸ Nel fondo Cicogna-Casoni sono compresi anche gli elaborati geografici di Francesco Grisellini, enciclopedico intellettuale veneziano che restaurò nel 1762, quando era doge Francesco Morosini, i grandi teleri a soggetto cartografico di Giacomo Castaldi nella Sala dello Scudo di Palazzo Ducale. Nella Biblioteca del Museo Correr, del Grisellini sono presenti anche 6 grandi tavole disegnate a penna con i litorali adriatici dal confine della Repubblica Veneziana con l'Impero Austriaco fino a sud di Chioggia. Cfr. C. Tonini, *Esempi di cartografia*, cit. pp. 182-183.
- ⁹ MILANESI, *Monumenta Italiae Cartografica*, in *Il territorio nella società dell'informazione*, cit., pp. 30-34.
- ¹⁰ F. CAVAZZANA, *Giovanni Antonio dell'Ocha. Territorio dell'Istria Meridionale, 1563*, in *Il territorio nella società dell'informazione*, cit. pp. 75-76.
- ¹¹ G. ROMANELLI, *Cristoforo Sorte. Corografia dello Stato Veneto in cinque mappe*, in *Il territorio nella società dell'informazione*, cit., pp. 35-40.
- ¹² *Carte da navigar, portolani e carte nautiche del Museo Correr. 1318*, catalogo della mostra a cura di S. Biadene, Venezia 1990; *Navigare e descrivere. Isolari e portolani del Museo Correr di Venezia. XV-XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di C. Tonini, P. Lucchi, Venezia 2011; C. TONINI, *Le vie del mare*, in *Il territorio nella società dell'informazione*, cit. pp. 42-49.
- ¹³ M. FAVILLA, R. RUGOLO, C. TONINI, "Un esatissimo circostanziato disegno": una mappa del medio corso del Brenta conservata al Museo Correr, in *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti* a cura di M. A. Chiari Moretto Weil, A. Gentili, Padova 2008, pp. 311-321.
- ¹⁴ *Sfere del cielo, sfere della terra. Globi celesti e terrestri dal XVI al XX secolo*, catalogo della mostra a cura di M. Milanese, Milano 2007.
- ¹⁵ *Albania. Immagini e documenti dalla Biblioteca Nazionale Marciana e dalle collezioni del Museo Correr di Venezia*, a cura dell'Istituto Italiano di Cultura, Tirana, 1998.
- ¹⁶ *Eptaneso nelle carte. Da Tolomeo ai satelliti*, a cura di E. Livieratos, I. Beriatos, Padova 2004 (quaderni IUAV). In collaborazione con lo IUAV-CIRCE è stato anche pubblicato: *La laguna di Venezia nella cartografia a stampa del Museo Correr*, a cura di G. Baso, M. Scarso, C. Tonini, Venezia 2003.
- ¹⁷ *Corfù "Perla del Levante". Documenti, mappe e disegni del Museo Correr*, a cura di G. Romanelli, C. Tonini, Milano 2010.



Album di disegni tra scenografia, architettura e decorazione: il caso della bottega viennese dei Galli Bibiena

Martina Frank

La famiglia di architetti teatrali e scenografi Galli Bibiena tenne fin dal secondo decennio del Settecento una bottega a Vienna che rimase attiva fino agli anni cinquanta¹. Questa loro presenza a Vienna era fondata su di un solido precedente, dal 1698 al 1704 in effetti Francesco Bibiena era stato attivo al servizio dell'imperatore Leopoldo I. Egli aveva costruito il teatro di corte, oggi non più esistente ma documentato da due incisioni di Pfeffel e Engelbrecht. Lo stesso artista sarà poi di nuovo a Vienna a partire dalla fine del 1709. Suo committente in questa occasione è Giuseppe I, successore di Leopoldo, deceduto nel 1705. Francesco doveva aver pensato ad un soggiorno piuttosto prolungato perché giunse a Vienna accompagnato dalla famiglia, ma con l'improvvisa scomparsa dell'imperatore nel 1711 le cose mutarono sensibilmente e egli si trovò tra l'altro in una situazione di concorrenza con il fratello, Ferdinando. Quest'ultimo, assieme a un nutrito gruppo di artisti italiani, era stato chiamato in Spagna da Carlo III, fratello minore di Giuseppe I che da Barcellona sosteneva i diritti asburgici sulla corona reale spagnola. Quando Carlo divenne imperatore con il nome di Carlo VI molti di questi artisti lo seguirono a Vienna, sostituendosi alla precedente *équipe*². A Vienna, con la qualifica di «Primo Architetto e Ingegniero Teatrale», Ferdinando è responsabile delle scenografie per quasi tutti gli spettacoli operistici, allestiti nei vari luoghi teatrali di cui disponeva la corte, vale a dire *in primis* nella sala costruita dal fratello Francesco e in vari altri ambienti della Hofburg, e poi nel teatro della residenza estiva della Favorita, dove esisteva anche un teatro all'aperto. La stagione ruotava attorno a scadenze fisse, quali i compleanni e gli onomastici della coppia imperiale o il carnevale, ma oltre a questi appuntamenti si registrano anche numerosi avvenimenti straordinari, idonei a una celebrazione di tipo teatrale. A questi impegni si aggiunge un'attività di progettazione prettamente architettonica e l'ideazione di apparati effimeri. Il gran numero di incarichi e la sua volontà di inserire anche i figli in quell'ambiente di committenti fa sì che Ferdinando integri Giuseppe, allora appena ventenne, nella bottega. La personalità artistica di quest'ultimo emerge per la prima volta nel 1716: dal libretto della festa teatrale *Angelica vincitrice di Alcina* di Johann Joseph Fux e Pietro Pariati, grandioso spettacolo messo in scena sulla peschiera della Favorita per festeggiare la nascita di un erede al trono, apprendiamo che Ferdinando si era riservato la paternità «per le operazioni che riguardano la

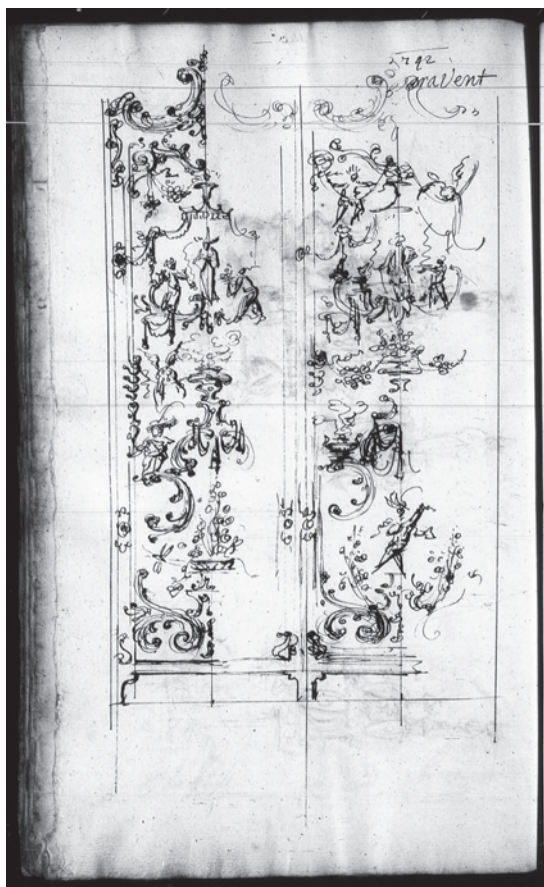


Fig. 1. Bottega dei Galli Bibiena, *Progetto per un paravento*, Houghton Library, Harvard

Meccanica», mentre «le scene, apparenze e macchine furono vaga invenzione del sig. Gioseffo Galli Bibiena figlio del sudetto».

Di lì a poco, nel marzo 1717, Ferdinando abbandonerà Vienna per Bologna, mantenendo tuttavia la posizione di «primo ingegnere teatrale». Alla vigilia della sua partenza Giuseppe è nominato «secondo ingegnere teatrale», una posizione che manterrà fino al 1723. In effetti, con l'arrivo a Vienna del fratello minore Antonio nel 1721, Giuseppe subentra al padre con uguale rango, mentre Antonio assumerà la posizione occupata fino a quel punto dal fratello maggiore. Il declino dei grandi spettacoli di corte, già avviato nel 1737 a causa delle guerre contro i turchi e sancito dalla morte di Carlo VI nel 1740, consentì a Giuseppe di accettare nuovi incarichi e nel 1748 egli lascerà definitivamente il servizio imperiale per passare alla corte sassone. Antonio resterà invece in servizio fino al 1751, ma dopo l'accettazione del suo progetto per il teatro pubblico di Bologna egli farà ritorno in Italia.

L'attività dei Bibiena a Vienna è documentata da un' immensa quantità di disegni che va dallo schizzo veloce fino al disegno finito e di presentazione. Tale repertorio è composto da fogli sciolti, ma anche da alcuni album rilegati. Questi volumi sono di particolare interesse perché, oltre all'analisi delle genesi progettuali, essi consentono uno sguardo privilegiato sull'organizzazione della bottega e sulla prassi lavorativa quotidiana, aspetti per i quali mancano del tutto

fonti scritte. In altre parole, i volumi non devono essere considerati soltanto come raccolte di disegni singoli e collegabili a opere finite, ma se ne dovrà analizzare e valutare appunto l'insieme, come se si trattasse di libri da leggere. E dunque non stupisce che tutti i tre gli album di cui si dirà abbiano trovato la loro collocazione museale non in gabinetti grafici ma in biblioteche. È tuttavia doveroso segnalare che la questione della formazione dei volumi è tutt'altro che risolta, così come non è risolta quella della loro provenienza, affermazione questa che sembrerebbe contraddire la precedente perché sembra implicare che la costituzione di «un libro da leggere» non sia direttamente imputabile ai responsabili dei disegni. In effetti, lo studio di questi documenti si è sempre mosso dal presupposto della loro scomposizione, quando non addirittura dall'ignorare del tutto che di volumi si tratta.

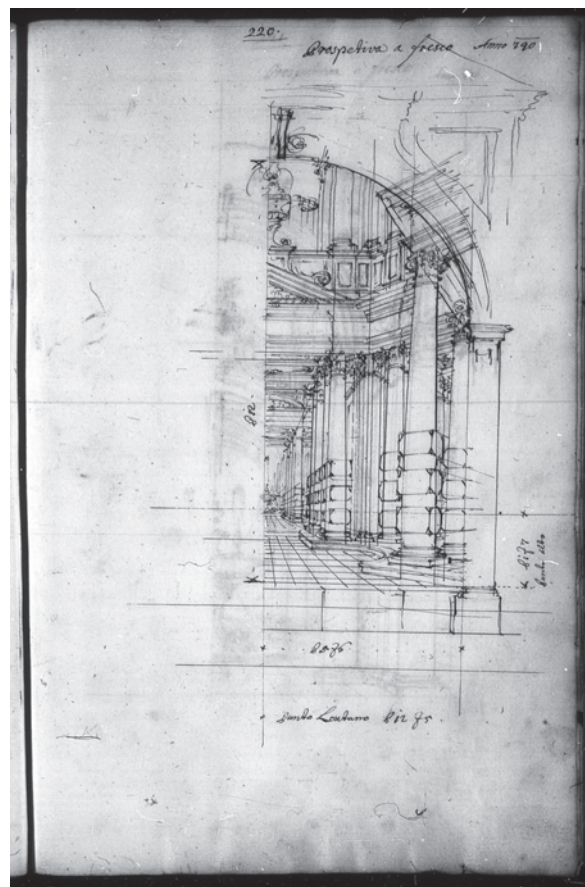
Già Francesco Algarotti possedeva un album riferibile al periodo durante il quale Ferdinando fu a capo della bottega viennese. Nel suo *Saggio sopra l'opera in musica* Algarotti attribuisce tutti i disegni a Ferdinando³. Il volume fu poi ereditato dal fratello di Francesco, Bonomo Algarotti e nel catalogo a stampa della galleria Algarotti, curato da Giannantonio Selva e Pietro Edwards nel 1776 per conto della nuova proprietaria Maria Corniani Algarotti, esso è descritto come «1 libro di 64 pagine sulle quali da ciascuna parte vi sono affissi dei pensieri e schizzi»⁴. In seguito fu un pronipote Corniani Algarotti a sciogliere la legatura e a integrare la raccolta con altri fogli di diversa provenienza. I volumi sono ora due, il primo consiste di 94 pagine con 129 schizzi e il secondo di 92 pagine con 139 schizzi. Le scritte su entrambi i frontispizi interni riaffermano la paternità di Ferdinando Galli Bibiena e riconoscono nei disegni pensieri «che servirono [...] alle sue composizioni immaginose eseguite in Italia». In seguito i volumi entrarono nella biblioteca dell'architetto ed erudito Antonio Sarti il quale donò nel 1881 il suo patrimonio al Comune di Roma e più specificamente all'Accademia di San Luca di cui era stato a lungo presidente. Gli album di provenienza Algarotti sono stati esposti per l'ultima volta nel 1979⁵. Oggi essi risultano dispersi. Muraro e Povoledo hanno ricostruito le vicende degli album e dimostrato che essi non si devono

Fig. 2. Bottega dei Galli Bibiena, *Progetto per un fondale di cortile*, Houghton Library, Harvard

soltanto alla mano di Ferdinando, ma contengono ad esempio anche interventi del figlio Giuseppe⁶. Erronea si rivela inoltre l'affermazione che gli schizzi vadano ricondotti a opere realizzate in Italia perché tra i disegni compaiono fogli riferibili proprio al grandioso spettacolo di *Alcina vincitrice di Alcina* con il quale Giuseppe aveva inaugurato la sua carriera viennese⁷.

Se gli album già nella Biblioteca Sarti contengono quasi essenzialmente schizzi scenografici, i successivi volumi presentano un repertorio molto più eterogeneo. Il Theatermuseum di Vienna custodisce oggi il cosiddetto *Werkskizzenbuch*, acquistato dalla Biblioteca Nazionale Austriaca nel 1938. I suoi 162 fogli contengono più di 450 schizzi che rispecchiano l'ampio ventaglio dell'attività bibienasca in Austria: scenografie, altari, pulpiti, apparati effimeri, teatri sacri, quadrature. Una prima parte del volume, i fogli 1-119, che ha anche una numerazione autonoma, è antecedente al 1728, anno in cui il volume stesso fu costituito, come afferma una scritta sulla prima pagina. La seconda parte doveva essere formata da fogli bianchi, riempiti in un secondo momento tra il 1728 e il 1738. Tuttavia anche la prima parte contiene schizzi successivi al 1728, perché, anche dopo la costituzione del volume, si continuò a utilizzare ogni pezzo di carta rimasto libero⁸. L'attribuzione dei disegni oscilla principalmente tra Giuseppe e Antonio Bibiena, ma è fuori dubbio che anche altri membri della bottega vi abbiano lasciato tracce. Accanto a quelli attributivi si pongono anche problemi relativi al rapporto tra immagini e testo. Mentre mancano del tutto riferimenti alla destinazione dei disegni, sono invece frequenti le indicazioni di misure in piedi viennesi, specificazioni scenografiche e in misura molto minore riferimenti cronologici o topografici. Tra le informazioni più significative dobbiamo menzionare le scritte che certificano come disegni e didascalie non siano sempre coevi. Talvolta compaiono diciture del tipo «era più alto» e suggeriscono che uno dei motivi per la costituzione del volume fosse quello di non perdere memoria delle committenze eseguite dalla bottega⁹. Va aggiunta infine un'altra particolarità. Molti fogli mostrano segni che certificano un'originaria piegatura in quattro. Questa riduzione a un formato «tascabile» fa pensare che essi fossero destinati a uso di cantiere per le maestranze incaricate della dipintura dei pannelli scenografici.

La casistica, e con essa i problemi, aumenta ulteriormente con il terzo e ultimo album riferibile a questa bottega viennese. Anch'esso è conservato presso una biblioteca, la Houghton Library dell'Università di Harvard e i suoi fogli datati rinviano agli estremi cronologici 1735-1745¹⁰. L'album, che attende tuttora uno studio approfondito, proviene sicuramente da Vienna come attesta l'etichetta del noto antiquario Nebehay attraverso il quale esso giunse in possesso della famiglia Hofer che ne fece lascito nel 1956 alla biblioteca universitaria americana. Nella composizione del volume si fa più evidente la presenza di collaboratori di lingua tedesca, i quali compaiono con scritte propriamente in tedesco ma anche con trascrizioni fonetiche come «giardino» che diventa «schardino». Vi si trova ulteriormente ampliato inoltre il repertorio non specificamente connesso alla scenografia e che in alcuni casi travalica i settori nei quali si colloca tradizionalmente l'attività dei Bibiena a Vienna¹¹. Infatti, se già il *Werkskizzenbuch* contiene oltre ai disegni per scenografie diversi progetti per altari e affreschi, l'album di Harvard estende queste tipologie e ne aggiunge delle nuove: sono molto numerosi gli schizzi dedicati a «prospettive a fresco», come ad esempio per fondali di cortile che aprono illusionisticamente una veduta



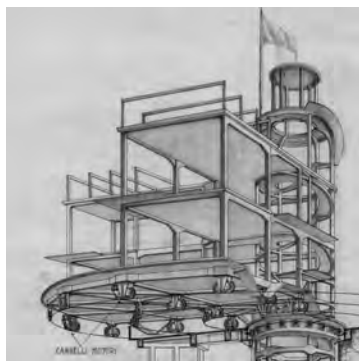
su un giardino o su un paesaggio con rovine antiche. Si tratta di una tipologia molto diffusa a Bologna¹² ma che sembrerebbe aver avuto fortuna anche a Vienna, anche se non possiamo riscontrarne oggi esempi sopravvissuti¹³. Un nutrito numero di fogli è poi dedicato a studi di figure o di scene del tutto prive di contorni architettonici. Alcuni di questi disegni si distinguono dal resto del volume anche per la tecnica e lasciano intuire come in quella fase la bottega fosse aperta e permeabile alla collaborazione con maestranze di diversa specializzazione. Lo *Sketchbook* contiene infine progetti per lavori prettamente decorativi. Tra gli esempi più belli vorrei ricordare il progetto per un paravento o quelli per la decorazione della strombature delle finestre di un palazzo. Con il rinvio a esempi di questo genere non si vuole sminuire l'importanza della progettazione scenografica. Tanto più che proprio l'album di Harvard contribuisce in maniera significativa ad arricchire le nostre conoscenze in quell'ambito¹⁴. Tuttavia il parziale spostamento dell'attività progettuale su settori altrimenti assenti o quantomeno molto marginali nella produzione bibienesca è anche una concreta testimonianza delle capacità della bottega a reagire a una mutata situazione culturale. Il clima sopra descritto, che vide un progressivo impoverimento del teatro d'opera prettamente ufficiale, richiedeva sempre nuove competenze e uno spirito versatile e molti disegni dell'album di Harvard, che attendono peraltro ancora uno studio approfondito, devono essere considerati dei testimoni di questa capacità¹⁵.

Note

- ¹ Cfr. il fondamentale F. HADAMOVSKY, *Die Familie Galli Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater*, Vienna 1962 e per un panorama d'insieme: M. FRANK, *I Bibiena a Vienna: la corte e altri committenti*, in *I Bibiena una famiglia europea*, catalogo della mostra di Bologna a cura di J. Bentini e D. Lenzi, Venezia 2000, pp. 109-120.
- ² A questo committente Ferdinando dedica nel 1711 anche il suo trattato *L'architettura Civile*, edito a Parma.
- ³ F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, Venezia 1763, p. 69.
- ⁴ *Catalogo dei quadri e disegni e dei libri che trattano dell'arte del disegno della Galleria del fu sig. Conte Algarotti in Venezia*, Venezia 1776, p. XLII.
- ⁵ D. LENZI, *Ferdinando e Giuseppe Galli Bibiena, Album di disegni scenografici della Biblioteca Sarti a Roma*, in *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra di Bologna a cura di A.M. Matteucci et al., Bologna 1979, p. 169.
- ⁶ M.T. MURARO - E. POVOLEDO, *Disegni teatrali dei Bibiena*, Vicenza 1970, pp. 49-51.
- ⁷ La consuetudine imponeva che i libretti per feste teatrali di particolare importanza fossero accompagnati anche dalle incisioni delle scenografie.
- ⁸ La ricostruzione delle vicende si deve a F. HADAMOVSKY, *Die Familie Galli Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater*, Vienna 1962.
- ⁹ M. FRANK, *Werkskizzenbuch*, in *I Bibiena ... cit.*, pp. 280-281.
- ¹⁰ Il volume è stato esposto alla mostra *Drawings by the Bibiena Family*, a cura di D. M. Kelder, Philadelphia 1968. Nella sua recensione alla mostra e al rispettivo catalogo Per Bjurström ha insistito sull'esistenza di uno stile di gruppo e sul fatto che la sola concentrazione su problemi attributivi possa essere un freno per le ricerche sull'attività della bottega. Cfr.: P. BJURSTRÖM, *Inigo Jones and Bibiena*, in «The Burlington Magazine», agosto 1968, pp. 483-484. Secondo MURARO - POVOLEDO, *Di-*

segni teatrali dei Bibiena ... cit., p. 49, il volume fu costituito alla fine del Settecento da un collezionista al quale risalirebbe anche la numerazione dei fogli.

- ¹¹ Un importante nucleo di disegni si riferisce all'attività della bottega per i gesuiti. Il repertorio comprende teatri sacri, apparati effimeri per feste di canonizzazione e quadrature. Cfr. M. FRANK, *I Bibiena per i gesuiti di Vienna*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*, a cura di S. Frommel, in corso di stampa.
- ¹² Cfr. *Architetture dell'inganno: cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi e emiliani*, a cura di A. M. Matteucci e A. Stangani, Bologna 1992.
- ¹³ A Vienna si è conservato un unico esempio che lascia intuire come questo tipo di decorazione sia stato stimato, ma che travalica i limiti cronologici della presenza bibienesca. Nel cortile del palazzo Savoia-Carignano, ristrutturato da Anna Felicitas Liechtenstein, vedova di Tommaso Emanuele di Savoia, poi Savoyisches Damenstift, la fontana di Franz Xaver Messerschmidt è inquadrata da un'architettura illusionistica realizzata nel 1770.
- ¹⁴ L'album contiene per esempio lo schizzo per la scenografia dell'ultimo spettacolo, *Il Natale di Giove* di Bonno e Metastasio, allestito alla Favorita il primo ottobre 1740, a poche settimane dalla morte di Carlo VI, e di cui non è ricordata nessun'altra testimonianza grafica.
- ¹⁵ Accanto a queste manifestazioni artistiche sono numerose anche le testimonianze che toccano più strettamente questioni esistenziali e di vita quotidiana. Significativa in tal senso è una lettera di Giovanni Maria Galli Bibiena, figlio maggiore di Ferdinando e saltuariamente integrato nella bottega viennese, che narra il 18 maggio 1737 del progetto di trasferirsi assieme a Giuseppe a Londra «per rifarsi delli danni che la nostra casa ha dovuto patire per causa delle guerre passate e presenti in Vienna». Vedi: A. CANTELLI, *Giovanni Maria Galli Bibiena ad una "Eccellenza"*, in *I Bibiena ... cit.*, pp. 432-435.



Album, collezioni e archivi di disegni d'architettura: dispersioni e ritrovamenti

Valeria Farinati

Un insieme di disegni di architettura, intesi nel loro duplice aspetto di prefigurazione o di rappresentazione di un'opera architettonica, si può presentare in svariate forme e può assumere diverse funzioni, a seconda dei modi in cui, nei diversi periodi storici, fu prodotto, raccolto e conservato. Un gruppo di disegni legati in un album può avere avuto lo scopo di promuovere le idee di un architetto o di un cultore d'architettura, di essere donato a un potenziale committente, di costituire una sorta di promemoria o di *souvenir* di viaggio, può essere stato preparatorio a una pubblicazione, o può avere rappresentato uno strumento didattico ed educativo, una collezione di modelli. Diversi disegni – sciolti o legati insieme – possono essere stati raccolti a formare una collezione, a volte con intento didattico, per documentare a fini imitativi l'architettura di un'epoca, o di un ambito culturale e geografico. Infine, negli archivi prodotti da architetti e ingegneri, si conservano singoli elaborati grafici, raccolti in cartella o in rotolo, che, collegati e vincolati inscindibilmente fra loro, nel loro insieme costituiscono il progetto architettonico.

La consuetudine di legare insieme, in un album, dei disegni d'architettura, per farne dono a collezionisti e mecenati è esemplificata, nel XVIII secolo veneziano, da un episodio narrato da Andrea Memmo a proposito del suo maestro, il padre Carlo Lodoli. Negli anni Quaranta, Lodoli aveva fatto legare alcuni disegni di architettura di sua invenzione, precedentemente delineati da un bravo disegnatore, per farne dono al doge Pietro Grimani e al nunzio pontificio a Venezia, monsignor Martino Caracciolo¹. Gli album furono in seguito dispersi, così come si smarrirono la maggior parte delle carte del frate.

Il doge Pietro Grimani (1677-1752), mecenate e collezionista, apparteneva al ramo dei nobili Grimani di San Polo, detti anche "dell'Albero d'Oro", la cui residenza, dalla facciata primo rinascimentale sul Canal Grande, era nota per un fregio di Tintoretto nel salone e per una preziosa collezione di dipinti, dispersa agli inizi dell'Ottocento². Qui, nella biblioteca, nelle ore serali, si teneva una dotta conversazione, cui partecipavano, oltre a forestieri, al padre Lodoli e ad altri eruditi, anche i membri della nobiltà veneziana più attiva, illuminata e riformista³. Precedentemente, tra il 1716 e il 1718, Pietro Grimani, come ambasciatore veneto a Vienna, era entrato in contatto con la cerchia del matematico,

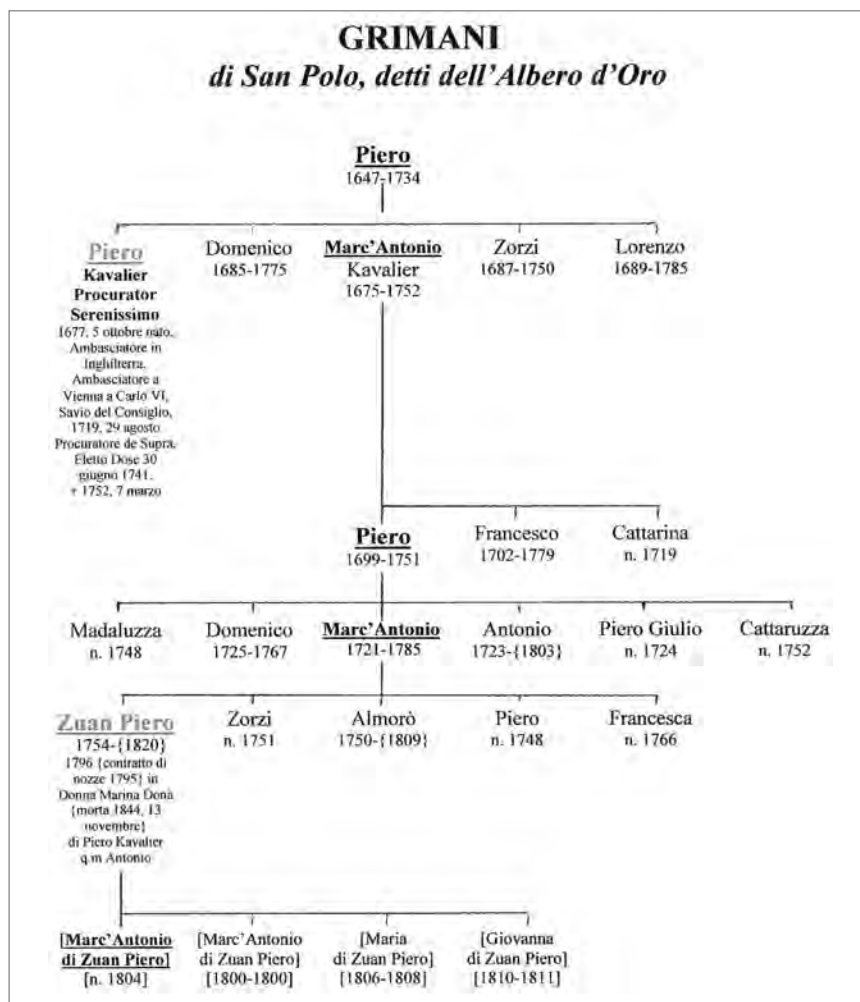


Fig. 1. Albero genealogico della famiglia Grimani di San Polo, detta "dell'Albero d'Oro". Da: M. Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*, registro IV/G-M, Archivio di Stato di Venezia, Miscellanea Codici I, Storia Veneta 20, cc. 155-156.

N.B.: le integrazioni fra parentesi quadre [] sono desunte dall'"Arbore" posto in testa al registro "Separazione da patrimoni Grimani Gran.D. Marina Donà Grimani", Archivio di Stato di Venezia, Archivio privato della famiglia Grimani Giustinian in archivio privato Marcello Grimani Giustinian, b. 128; le integrazioni fra parentesi graffe { } sono desunte da altri documenti dell'archivio privato Grimani Giustinian.

erudito e didatta di architettura Andrea Musalo, cui, secondo Temanza, aveva commissionato il rifacimento di una scala nel palazzo veneziano di San Polo e la costruzione di un annesso rustico, una "barchessa", nella residenza di campagna a Fiesse d'Artico⁴. Negli anni Venti del XVIII secolo, il nobile veneziano avrebbe promosso nella sua città numerosi interventi di miglioramento urbano, come l'illuminazione pubblica, il lastricato di piazza San Marco e il restauro dei mosaici e delle colonne della Basilica. Il suo interesse per l'architettura è testimoniato anche dal dono di un esemplare del volume dedicato alle *Fabbriche antiche* (1730) fattogli nel 1746 dall'autore, Lord Burlington⁵.

Alcuni decenni dopo, un discendente del doge Pietro, il pronipote Zuan Pietro Grimani (1755-1820), avrebbe intrapreso un *cursus honorum* simile e avrebbe manifestato un analogo interesse per le arti. Nel 1789 veniva nominato ambasciatore veneto a Pietroburgo, alla corte di Caterina II, succedendo a Ferigo Foscari, e, alla fine del suo mandato in Russia, nel 1795, riceveva dall'architetto ticinese Luigi Rusca (1762-1822), formatosi nei cantieri delle grandi opere pietroburghesi e attivo in Russia dal 1783 al 1818, una serie di disegni d'architettura, rappresentanti esemplari architetture classiciste di Pietroburgo progettate da Jean-Baptiste Michel Vallin de la Mothe e da Giacomo Quarenghi, accanto a edifici disegnati dallo stesso Rusca, a vari ponti pietroburghesi, all'argine del canale Fontanka e alla cancellata del Giardino d'Estate. Anche in questo caso i 20 disegni, di varie dimensioni e di mani diverse (un disegno è autografo

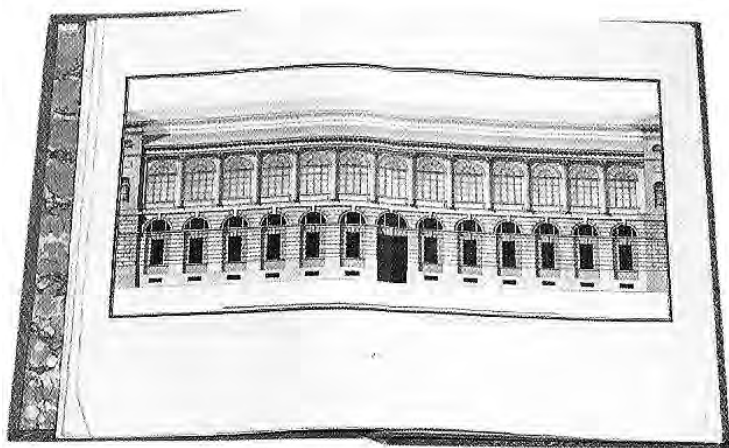


Fig. 2. L'Album Rusca Grimani (1795) aperto sul disegno di Giacomo Quarenghi del prospetto delle logge di Raffaello a Roma [Le Loggie di Raphaele disegno di Roma / Mr Quarenghi, ante 1783, china a penna, china diluita e acquerello a pennello, tracce di matita su carta vergata, 295x607 mm], Archivio del Moderno, Mendrisio.

di Quarenghi e un altro è prodotto nell'ambito della sua scuola), furono legati insieme in un album, probabilmente su commissione di Zuan Pietro Grimani, dal rilegatore Fauconnier, noto artigiano e libraio attivo, anche per Caterina II, nella Pietroburgo dell'ultimo decennio del Settecento. Il titolo dell'album – *Disegni del signor Rusca architetto milanese dati a Giovanni Pietro Grimani a S. Peterburgo, 1795* – era tracciato a penna nel frontespizio, con la grafia di Luigi Rusca, insieme al righello indicante le unità di misura russe.

Il prezioso album – rilegato in vitello con decorazioni impresse in oro e con fogli di risguardo in carta "a finto marmo" – giunse a Venezia, seguendo il suo proprietario, ed entrò a far parte delle collezioni conservate nel palazzo di San Polo⁶. La presenza dell'album non risulta documentata singolarmente tra gli oggetti personalmente collezionati da Zuan Pietro Grimani, ma una nota di suo pugno, apposta in un inventario dei libri, delle stampe e della musica del 1805, recita: "Queste stampe e queste carte geografiche furono raccolte da me da vari anni, parte acquistate in Venezia, e parte acquistate e donatemi a Pietroburgo, sapendone la mia passione"⁷. Inoltre, a comprovare il suo intento di raccogliere e collezionare ricordi di viaggi e di missioni in altri paesi, il nobile veneziano scriveva: "Le stampe della famiglia imperiale di Francia e Russia furono portate da me a Venezia"⁸.

Dopo la vendita all'asta delle collezioni dei Grimani di San Polo⁹, e la loro conseguente dispersione nel corso dell'Ottocento, l'album ricomparve nel mercato antiquario e fu recentemente acquistato dall'Archivio del Moderno di Mendrisio¹⁰, che ne promosse, insieme all'Associazione Amici dell'Accademia di architettura di Mendrisio, l'edizione critica, con la riproduzione in fac-simile dei fogli che lo compongono¹¹.

Dopo avere fatto cenno a esempi settecenteschi di album di disegni d'architettura, si può ricordare un'altra storia di dispersione, questa volta ottocentesca, quella della collezione di disegni d'architettura costituita nella prima metà del XIX secolo dall'architetto Lorenzo Urbani (1802-1876)¹². Formatosi all'Accademia di Belle Arti di Venezia, alla scuola di Giovanni Antonio Selva, Francesco Lazzari e Antonio Diedo, Lorenzo Urbani dedicò la vita all'insegnamento. Nei suoi progetti architettonici, in gran parte non realizzati, imitava il linguaggio dei maggiori architetti classicisti veneti vissuti tra il XVI e il XVIII secolo, dai Lombardo fino a Giacomo Quarenghi. Ma non disdegnava di aprirsi talvolta a un pluralismo linguistico dai riferimenti tutti italiani, comprendenti lo "stile etrusco", quello "longobardo" e quello "italiano del 1300".

Urbani aveva raccolto nella sua residenza veneziana più di 1.200 disegni autografi di Raffaello, Vincenzo Scamozzi, Baldassarre Longhena, Francesco Muttoni, Andrea Tirali, Giovanni Antonio Scalfarotto, Tommaso Temanza, Giacomo Quarenghi, Giorgio Massari, Giovanni Antonio Selva, Antonio Diedo. Inoltre conservava 800 disegni di suo pugno, 80 manoscritti inediti di Temanza, Selva e Diedo, vari epistolari (fra cui i carteggi di Selva e Diedo), un migliaio di stampe d'architettura e una biblioteca specializzata di mille volumi, molti dei quali rari¹³.

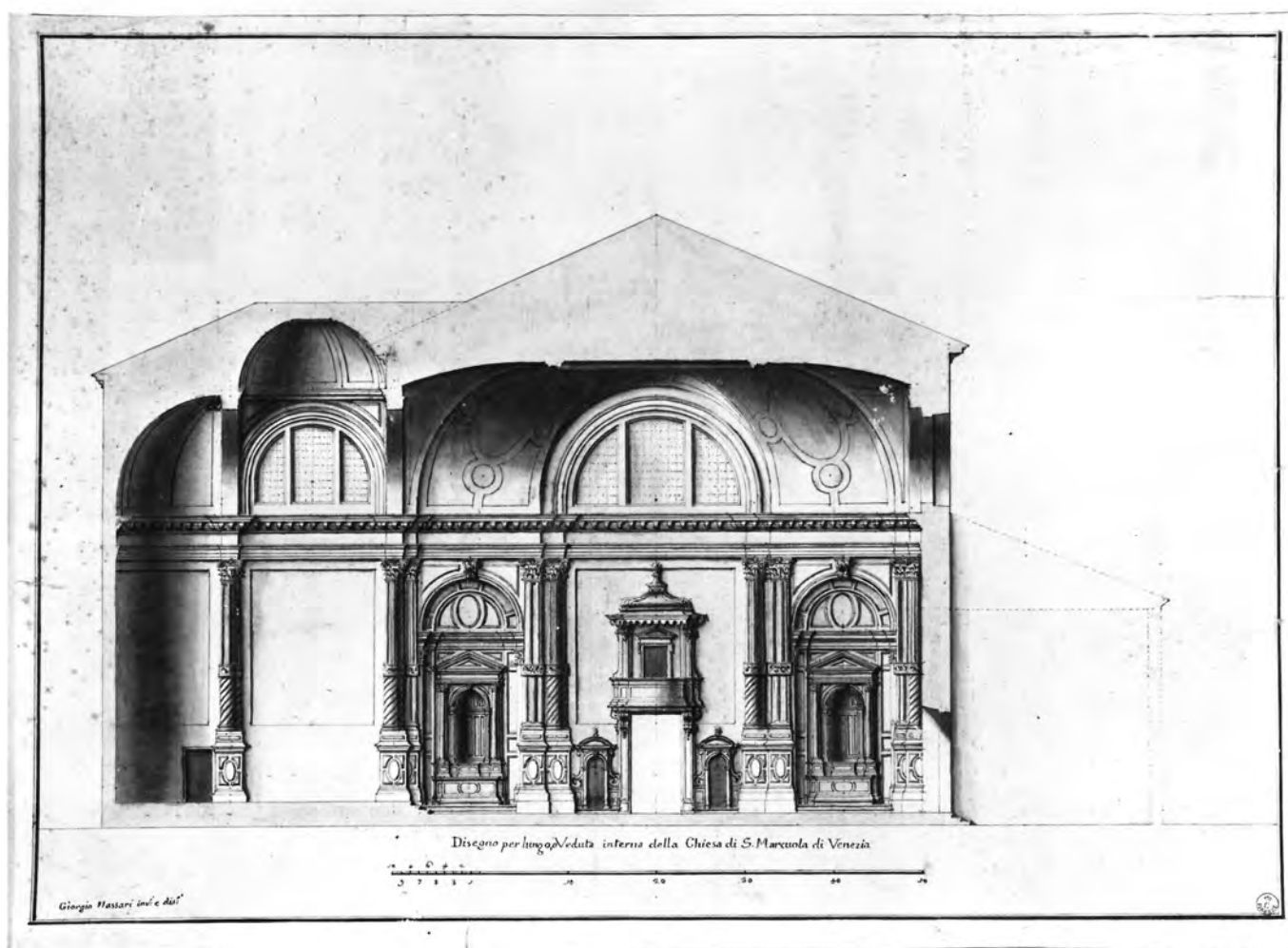


Fig. 3. Giorgio Massari, *Disegno per lungo, o veduta interna della Chiesa di S. Marcuola di Venezia*, 1728 ca., penna, tracce di matita nera, acquerello a pennello su carta, 503x369 mm, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze, stampa fotografica su carta (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, con divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo).

Aveva anche lavorato a una raccolta di biografie di architetti italiani del XVIII e del XIX secolo che rimase allo stato di manoscritto e fu quindi dispersa. Soltanto il manoscritto dedicato a Giovanni Antonio Selva, entrato in possesso dello storico dell'arte fiorentino Giovanni Poggi, trovò pubblicazione nel 1936 nel volume dedicato da Elena Bassi all'architetto veneziano¹⁴. Agli inizi del Novecento, la collezione di disegni di architettura di Lorenzo Urbani fu acquisita – in parte o per intero – da un antiquario fiorentino e, tra il 1913 e il 1955, fu smembrata e venduta a diversi acquirenti.

L'album di disegni di Francesco Muttoni predisposto per il decimo libro, rimasto inedito, della sua edizione palladiana, fu venduto nel 1913 alla Washington Library of Congress¹⁵.

Un album di 106 calchi – a matita o in inchiostro nero – di disegni architettonici, composto da Urbani a scopo didattico, come una collezione di modelli, probabilmente intorno al 1842, secondo una moda diffusasi in Europa a partire dal primo Ottocento, entrò invece a fare parte di una collezione privata¹⁶.

Altri disegni provenienti dalla collezione Urbani, relativi in particolare a chiese veneziane del XVII secolo, erano documentati nella collezione privata di uno storico dell'arte fiorentino.

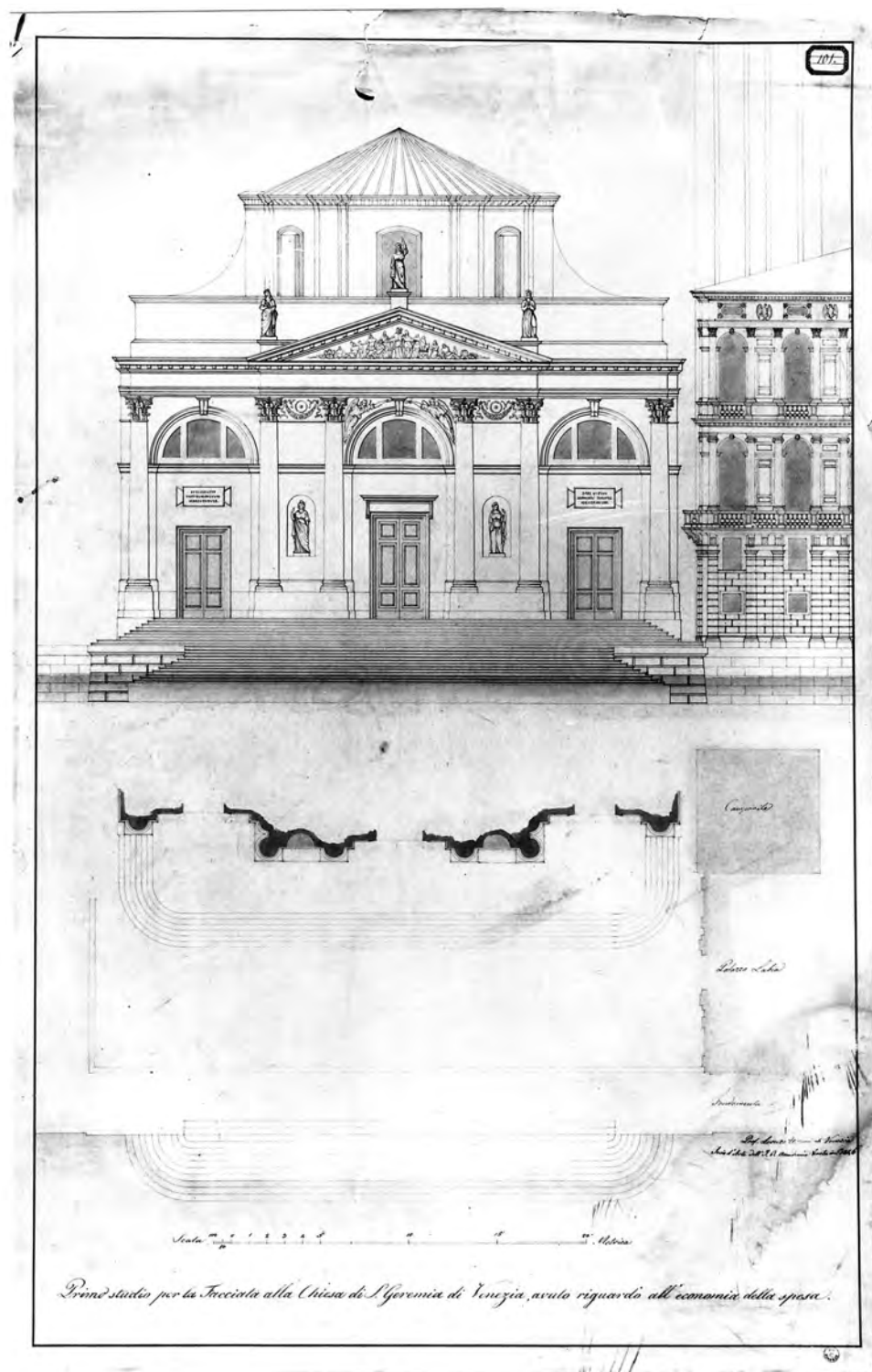


Fig. 4. Lorenzo Urbani, *Primo studio per la Facciata della chiesa di S. Geremia di Venezia, avuto riguardo all'economia della spesa*, 1846, penna e acquerello a pennello su carta gressina, 761x493 mm, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze, stampa fotografica su carta (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, con divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo).

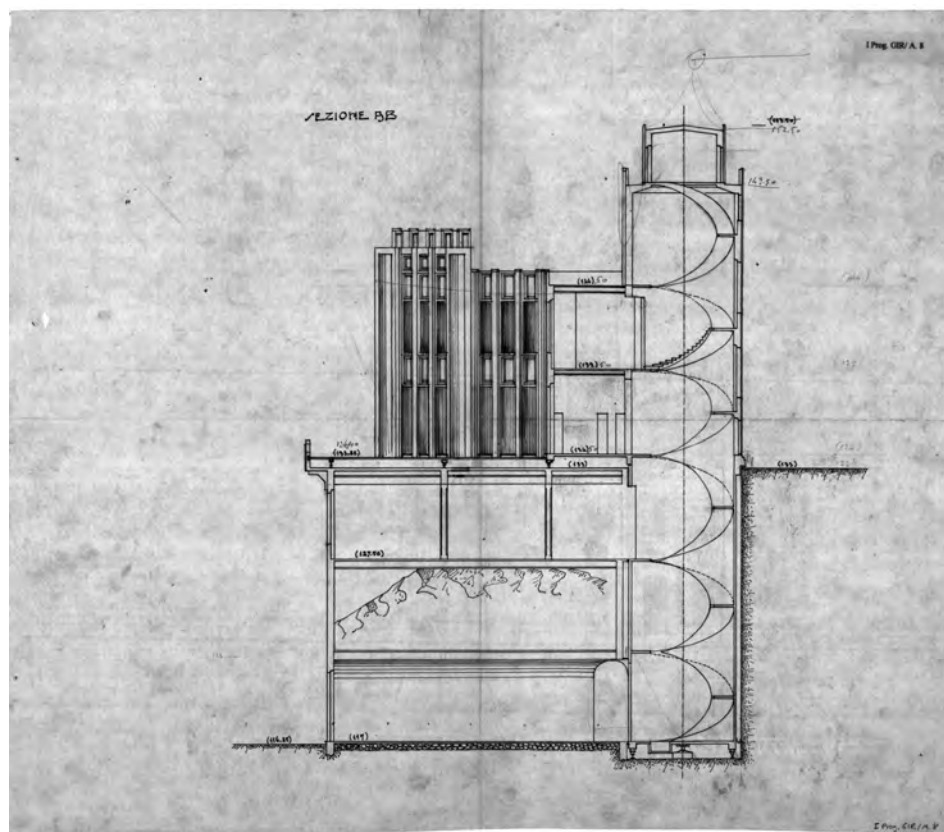


Fig. 5. Sezione (primo progetto) di villa Girasole, 1929 ca., inchiostro di china e matita su carta da lucido, Verona, 609x703 mm, fondo Angelo Invernizzi, Archivio del Moderno, Mendrisio.

Negli anni Cinquanta del Novecento anche un'altra storica dell'arte fiorentina possedeva una trentina di disegni autografi di architetti veneti del XVIII e XIX secolo – Giovanni Antonio Scalfarotto, Andrea Tirali, Giorgio Massari, Gianantonio Selva, Antonio Diedo, Francesco Lazzari, Angelo Santini e Francesco Cominotto – che Elena Bassi ebbe modo di esaminare e, in parte, di pubblicare¹⁷. Nel 1974 la studiosa donò 6 di questi autografi, fra cui quattro dei cinque disegni pubblicati da Elena Bassi, al Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi che attualmente li conserva.

Quindi, nel 1955, il Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi acquistò dall'antiquario fiorentino un'importante serie di disegni di Giacomo Quarenghi, Giorgio Massari, Giovanni Bassani, Francesco Lazzari, Antonio Diedo, Giovanni Battista Meduna, Davide Rossi, Giuseppe Zanetti, dello stesso Lorenzo Urbani e di anonimi veneti del XVIII e XIX secolo.

Il lavoro di ricerca e individuazione dei diversi rivoli in cui una collezione di disegni d'architettura come quella di Lorenzo Urbani fu dispersa potrebbe oggi trovare esito e conclusione in una campagna di riproduzione digitale che conduca alla ricostruzione virtuale, pressoché completa, di tale raccolta, tanto importante per la storia dell'architettura veneta del Sette e Ottocento.

Per concludere con un esempio di disegni d'architettura conservati all'interno di un archivio, compiendo un ulteriore salto temporale di quasi un secolo, si può citare il caso di un progetto singolare, oggi custodito in un istituto di conservazione come l'Archivio del Moderno di Mendrisio, all'interno del fondo prodotto dall'impresa edile genovese di un ingegnere di origini venete, Angelo Invernizzi. Si tratta del progetto di villa Girasole, una grande casa di vacanza costruita negli anni Trenta del Novecento nelle colline di Marcellise, nel veronese. La singolarità di questa abitazione,

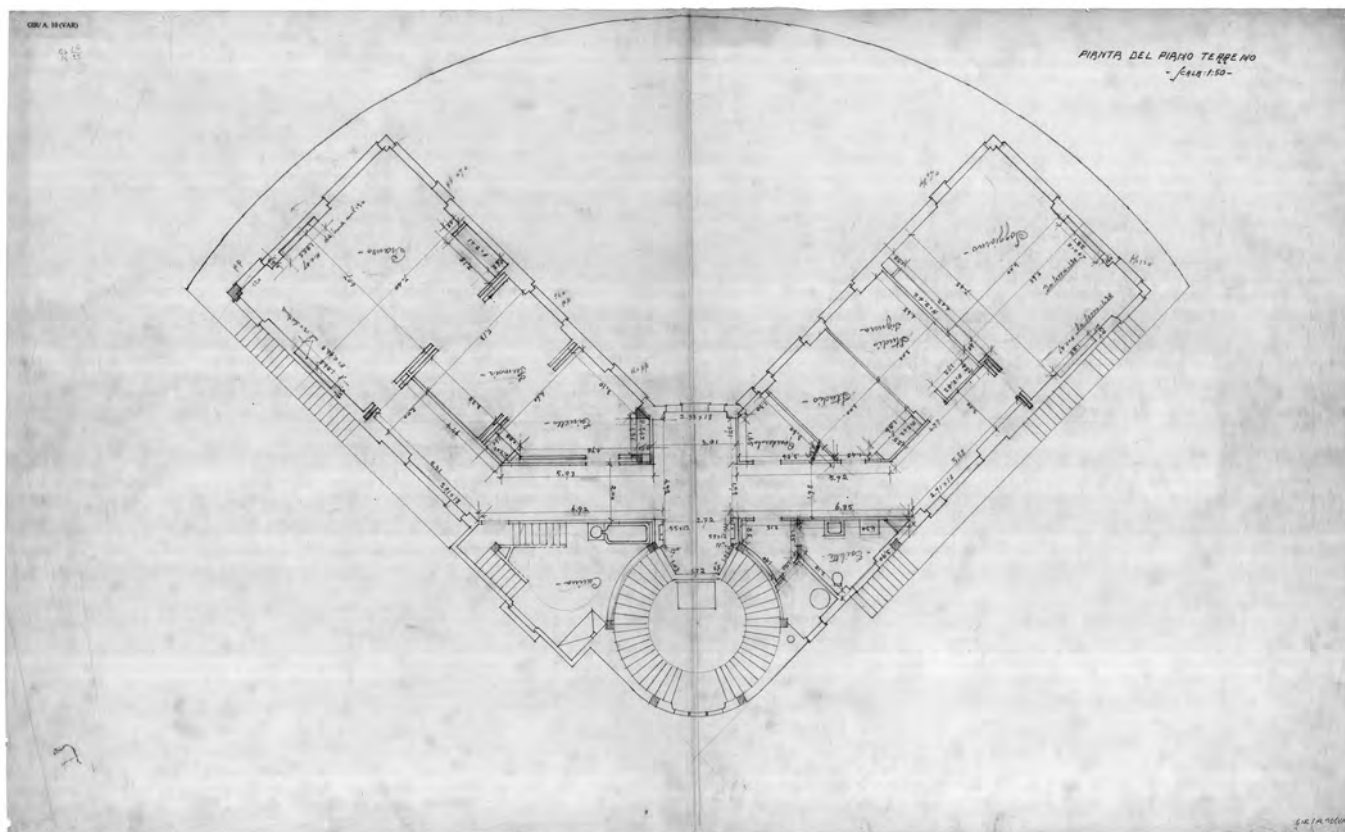


Fig. 6. Pianta del piano terreno della parte mobile con indicazione della funzione delle stanze di villa Girasole, 1931 ca., inchiostro di china e matita su carta da lucido, 618x1002 mm, fondo Angelo Invernizzi, Archivio del Moderno, Mendrisio.

edificata tra il 1931 e il 1935, consiste nella proprietà inconsueta di ruotare di 360 gradi intorno al proprio asse, seguendo il corso delle stagioni e del sole, come il fiore da cui mutua il nome.

Esaminando gli elaborati grafici relativi a questo progetto, si possono individuare, a partire dal 1929, diverse fasi progettuali. In una prima fase di elaborazione, la struttura della parte superiore rotante, in cui si situavano i locali d'abitazione, veniva fasciata da un rivestimento caratterizzato da un linguaggio Déco, riscontrabile in diversi progetti e realizzazioni architettoniche degli anni Venti del Novecento. Nella fase seguente, intorno al 1931, si rielaborava, con un più aggiornato linguaggio razionalista, la versione finale del progetto, quella poi realizzata.

Come in tutti i progetti di architettura, ognuna di queste fasi si compone di materiali grafici preparatori – schizzi e disegni –, e di tavole di progetto – piante, prospetti, sezioni e dettagli. Inoltre, al fine di far comprendere più agevolmente il progetto, prefigurando e visualizzando nello spazio l'edificio e le sue adiacenze, venivano tracciate diverse vedute prospettiche, firmate dall'architetto e scenografo veronese Ettore Fagioli (1884-1961), che collaborò, per la parte architettonica del progetto, con l'ingegnere Angelo Invernizzi, ideatore e proprietario di villa Girasole. Si predisposeva anche, intorno al 1932, a fini divulgativi e di pubblicazione, uno schema prospettico grazie al quale era possibile comprendere immediatamente, intuitivamente, la struttura della villa e il suo meccanismo di rotazione.

Il riordino cronologico e per fasi progettuali di questi disegni e il loro studio, accompagnato da quello della documentazione testuale – dattiloscritta e manoscritta – e delle fotografie che documentano precisamente il procedere del cantiere, hanno consentito di ricostruire in tutti i dettagli la storia della progettazione e della realizzazione di questo edificio singolare e anomalo nel panorama della storia dell'architettura contemporanea¹⁸.

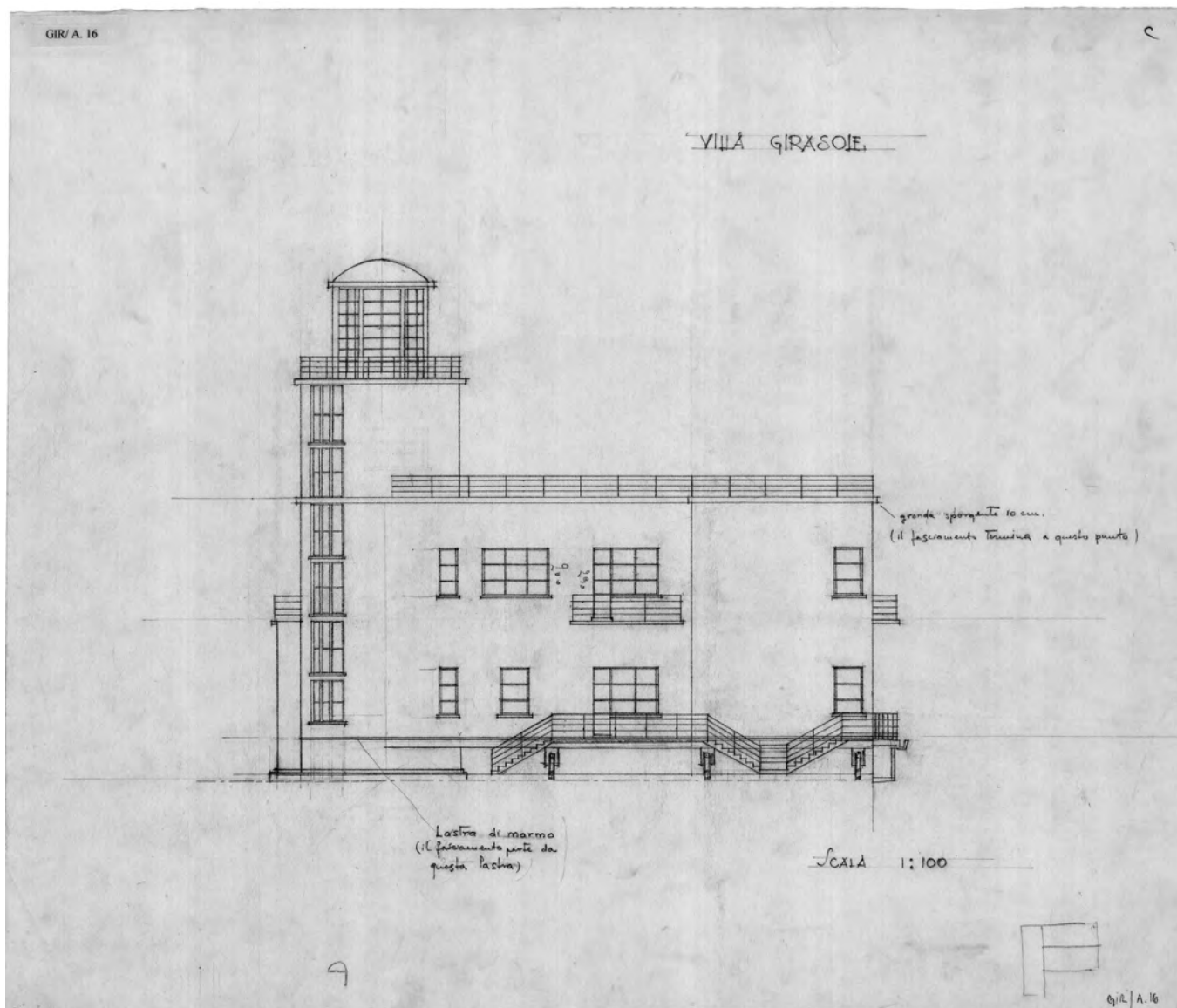


Fig. 7. Prospetto della parte mobile sulla terrazza (secondo progetto) di villa Girasole, 1931 ca., inchiostro di china e matita su carta da lucido, 425x500 mm, fondo Angelo Invernizzi, Archivio del Moderno, Mendrisio.

Le diverse tipologie di raccolte di disegni d'architettura che si sono esemplificate costituiscono dunque, esse stesse, nel loro insieme, dei documenti storici da studiare, da comprendere e da conservare nella loro integrità, rispettando i rapporti e le interdipendenze che si instaurano al loro interno, la loro struttura gerarchica, i loro vincoli archivistici, magari tentando anche una ricostruzione virtuale, quando processi storici di dispersione ormai consolidati ne impediscano, o rendano troppo ardua, una ricostruzione fisica.

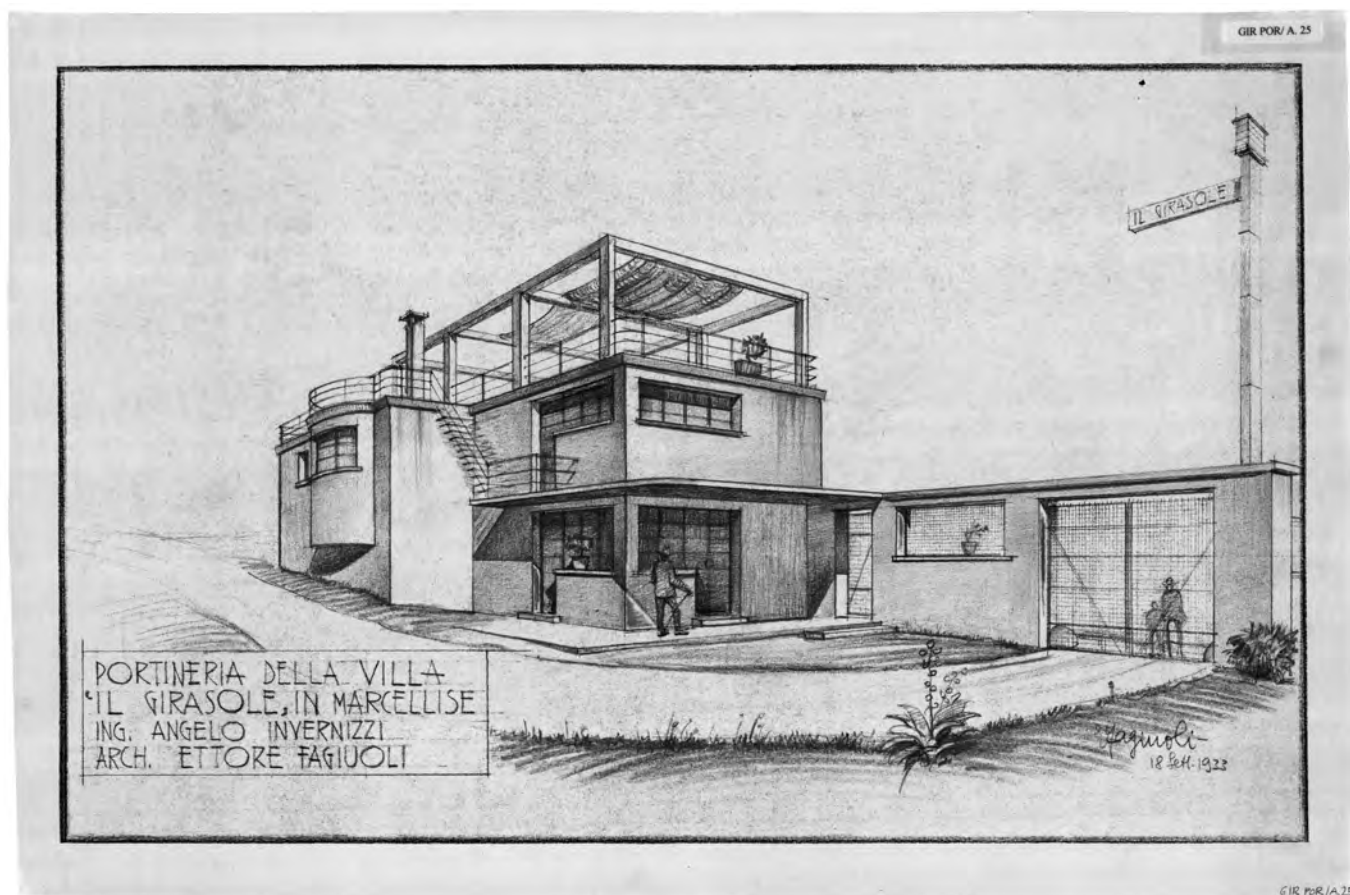


Fig. 8. Ettore Fagioli, *Veduta prospettica della portineria di villa Girasole*, 18 settembre 1932, copia eliografica, 402x603 mm, fondo Angelo Invernizzi, Archivio del Moderno, Mendrisio.

Note

- ¹ A. MEMMO, *Elementi dell'architettura lodoliana*, Coi tipi dei fratelli Battara, Zara 1789, Tomo 2, p. 50; V. FARINATI, "Lodoli, Carlo", in *The Dictionary of Art*, edited by Jane Turner, Macmillan-Grove, London-New York 1996, vol. 19, pp. 533-535.
- ² Il palazzo è rappresentato in un'incisione di Luca Carlevarijs: "Palazzo Grimani a San Polo sopra il Canal Grande, architettura di Lodovico Lombardo", 1730 ca.; E. BASSI, *Palazzi di Venezia*, La Stamperia di Venezia Editrice, Venezia 1980 (I ed.: 1976), pp. 418-423.
- ³ A. MEMMO, *Elementi dell'architettura lodoliana*, Coi tipi dei fratelli Battara, Zara 1834, tomo I, pp. 69, 107.
- ⁴ E. BASSI, *Andrea Musàlo*, in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, atti del convegno di studio (Venezia, 13-15 ottobre 1978), a cura di Alesandro Bettagno, Leo S. Olschki, Firenze 1983, pp. 59-73 (64-65).
- ⁵ PUPPI, *Educazione veneziana del Piranesi*, in *Piranesi tra Venezia e l'Europa* cit., pp. 217-264 (243).
- ⁶ Le vicende dell'arrivo dell'album a Venezia, nel palazzo sul Canal Grande della famiglia Grimani di San Polo, e della successiva dispersione ottocentesca, seguendo le sorti delle collezioni dei Grimani, non sono state ancora del tutto chiarite.
- ⁷ "Inventario del mobiliare"; "Inventario dei libri"; "Inventario delle Stampe o Musica", note di pugno di Zuan Pietro Grimani [1805], Archivio di Stato di Venezia, Archivio privato Grimani Giustinian, busta 58. Ringrazio la dottoressa Bianca Lanfranchi Strina per avermi indicato l'esistenza, presso l'Archivio di Stato di Venezia, dell'archivio privato in cui si conservano le carte della famiglia Grimani di San Polo.
- ⁸ *Ibidem*.

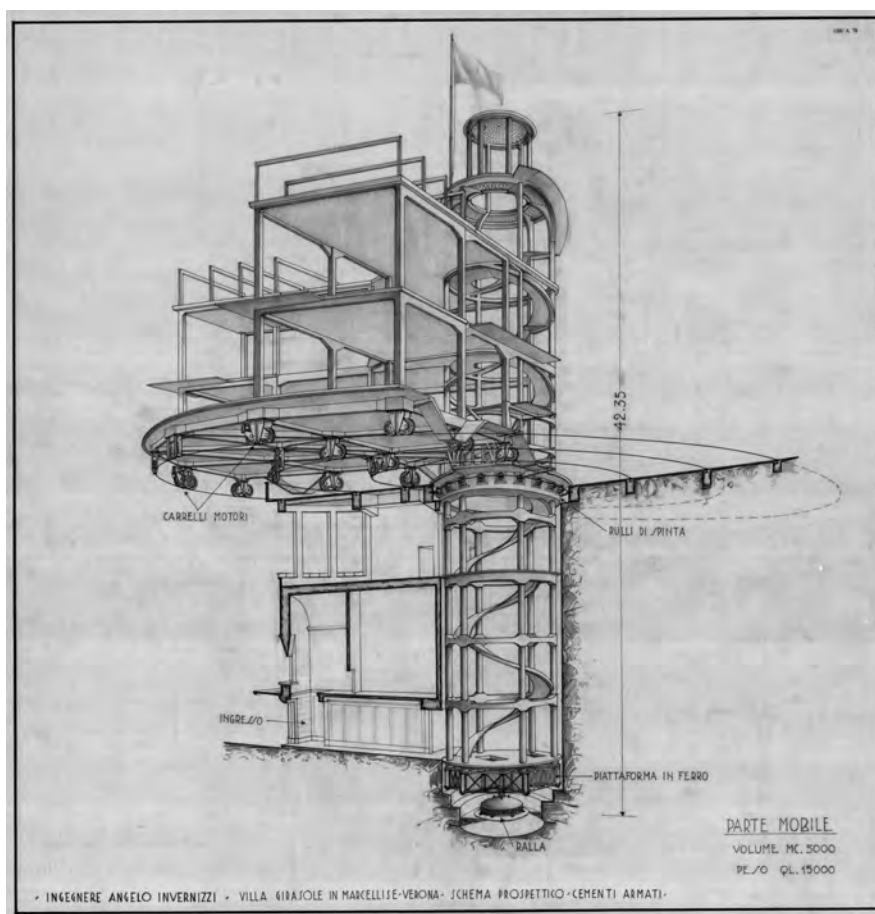


Fig. 9. Schema prospettico della struttura di villa Girasole, 1932 ca., inchiostro di china su carta da lucido, 955x1075 mm, fondo Angelo Invernizzi, Archivio del Moderno, Mendrisio.

- ⁹ Archivio di Stato di Venezia, Archivio privato Grimani Giustinian, busta 40.
- ¹⁰ L'album fu acquistato nel 2004 grazie al premio della Fondazione Sergio Mantegazza di Lugano, attribuito all'Archivio del Moderno di Mendrisio (Accademia di architettura, Università della Svizzera italiana) per la ricerca internazionale conclusasi con la pubblicazione del volume *Dal mito al progetto. La cultura dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*, a cura di Nicola Navone e Letizia Tedeschi, Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2004.
- ¹¹ *Album Rusca Grimani. Disegni di architettura dalla Russia di Caterina II*, a cura di Piervaleriano Angelini e Nicola Navone, Associazione Amici dell'Accademia di architettura di Mendrisio-Archivio del Moderno, Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2007.
- ¹² V. FARINATI, *Un fondo di disegni veneti del XVIII e XIX secolo, la collezione Urbani*, in "Il disegno d'architettura", n. 10, novembre 1994, pp. 68-71.
- ¹³ *Collezione di CLXXV progetti di fabbriche e di altri studi architettonici inventati e posseduti dal professore architetto Lorenzo Urbani di Venezia*, Tipografia Gaspari Impr., Venezia 1865.

- ¹⁴ *Appendice*, in E. BASSI, *Gianmantonio Selva architetto veneziano*, Padova 1956, pp. 111-117.
- ¹⁵ F. MUTTONI, *Disegni originali dell'edizione di Palladio di Giuseppe Fossati non pubblicati perché dovevano formare il X libro non uscito, 1739*, Washington, Library of Congress, Rare Book Collection; Douglas Lewis, *A new book of drawings by Francesco Muttoni*, in "Arte Veneta", XXX (1976), pp. 132-146.
- ¹⁶ W. OECHSLIN, *Dal Quarenghi all'Urbani, un'Antologia dell'architettura neoclassica veneziana in un album di calchi*, in *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, atti del convegno, a cura di Giuliana Mazzi, Padova 1982, t. 2, pp. 825-880.
- ¹⁷ E. BASSI, *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, Napoli 1962, tavv. 195, 224, 225, 238, 239.
- ¹⁸ V. FARINATI, *La storia*, in *Villa Girasole. La casa rotante / The Revolving House*, testi di Aurelio Galfetti, Kenneth Frampton e Valeria Farinati, fotografie di Enrico Cano, Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2006.



Gli archivi degli architetti: percorsi di ricerca

Anna Tonicello

Il progetto di ricostruire la memoria storica dell'IUAV, tramite la raccolta dei documenti di architettura che testimoniano le teorie, l'insegnamento e i progetti delle figure più significative della scuola, è il motivo principale che ha determinato la costituzione dell'Archivio Progetti. All'Università Iuav di Venezia – dal 1926, Regio Istituto Superiore di Architettura (RISA) e dal dopoguerra, Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) – vengono ricondotte due vicende fondamentali dell'architettura contemporanea che, per aver condiviso lo stesso luogo geografico, si sono spesso intrecciate tra loro.

La prima vicenda interessa le ricerche e le esperienze progettuali della cosiddetta Scuola di Venezia nel rapporto con la città in cui ha sede e con il suo ambito di riferimento geografico e culturale.

La seconda vicenda riguarda le trasformazioni urbane e architettoniche della città di Venezia e del suo territorio a partire dalla metà dell'Ottocento; una serie di avvenimenti da riconsiderare attraverso i progetti per la città e il suo entroterra, anche e soprattutto quelli che non hanno trovato realizzazione ma che hanno animato e influenzato il dibattito sulla trasformazione di Venezia in città moderna. L'Archivio Progetti, costituito nel 1987 come centro universitario di servizi interdipartimentali, è il luogo destinato a raccogliere il patrimonio documentale contemporaneo sull'architettura veneziana e sulla Scuola di Venezia e a svolgere le attività archivistiche, museali e di documentazione scientifica utili per la migliore valorizzazione di queste risorse documentali.

Tra i principali fondi conservati dal centro vi sono gli archivi professionali e accademici di architetti che hanno avuto una particolare rilevanza nella Scuola, come Giovanni Astengo, Giancarlo De Carlo, Costantino Dardi, Gianugo Polesello, Giuseppe e Alberto Samonà, Egle Renata Trincanato.

La sezione dedicata a Venezia e al Veneto, pur con alcune incursioni in altre aree geografiche, annovera gli archivi di professionisti come Giuseppe Torres, Giovanni Sardi, Daniele Donghi, Enrico Agostino Griffini, Eugenio Miozzi, Umberto Nordio, Virgilio Vallot, Edoardo Gellner, lo studio Cappai e Mainardis e Bruno Morassutti; e inoltre i fondi relativi ai concorsi e ai progetti che provengono dal Settore Architettura della Biennale di Venezia e dall'Ospedale di Venezia ULSS (il progetto di Le Corbusier per il Nuovo Ospedale di Venezia).

Altri importanti fondi versati all'Archivio Progetti sono quelli dell'architetto Enrico Agostino Griffini, che ha operato principalmente a Milano, del fotografo di architettura Giorgio Casali e dell'artista del metallo smaltato Paolo De Poli.

Uno dei fondi di maggior rilievo per la presenza di architetti internazionali è quello della Sezione Architettura della Biennale di Venezia, in cui sono presenti i disegni e i modelli elaborati per le diverse edizioni della mostra. Innanzitutto, i progetti per il concorso "Progetto Venezia" (1985), diretto da Aldo Rossi, che ha impegnato architetti e scuole di architettura di tutto il mondo; il concorso a inviti rivolto a 12 architetti italiani per la ristrutturazione del Padiglione Italia ai Giardini della Biennale (1988), vinto da Francesco Cellini; e ancora, la competizione per il nuovo Palazzo del Cinema al Lido di Venezia (1990), vinto da Rafael Moneo, cui hanno concorso 12 architetti di fama internazionale – seguito da un ulteriore concorso vinto da 5+1 AA & Rudy Ricciotti; infine il concorso per piazzale Roma, "Una Porta per Venezia" (1991), che proclamò vincitori Jeremy Dixon e Edward Jones.

L'integrità degli archivi e il corretto riordino dei documenti, costituiscono i due fattori principali per assicurare il massimo di potenzialità agli strumenti della ricerca. Per questo, l'attenzione non è rivolta solo all'acquisizione dei disegni di maggiore qualità tecnica ed espressiva, ma piuttosto ad offrire un corpus documentale quanto più possibile completo restituendo nella loro complessità i processi del fare architettura. I disegni di architettura sono per la gran parte documenti di contenuto tecnico che vengono realizzati per uno scopo utile – la realizzazione di un'opera e delle sue parti – e costituiscono la parte preponderante di un archivio. Ciononostante, accanto ai disegni tecnici, la presenza di schizzi, modelli, fotografie, scritti, corrispondenza, relazioni, pubblicazioni e registrazioni, contribuisce a definire la principale caratteristica degli archivi di architettura, ovvero l'eterogeneità dei materiali che richiede una trattazione e un metodo di ordinamento, descrizione e schedatura appropriato a tale ricchezza e complessità. La trattazione di questi fondi mira quindi a ricostruire e restituire i nessi tra i disegni, i documenti tecnici e amministrativi, gli scritti, la corrispondenza e ogni altro tipo di materiale in essi conservato. È evidente che ognuno dei fondi che formano la raccolta dell'Archivio Progetti presenta caratteristiche particolari, poiché in un archivio si riflettono gli orientamenti culturali, artistici e tecnici personali dell'architetto, la sua fortuna critica, gli eventi – anche esterni – che ne hanno determinato la formazione e che, in alcuni casi, possono anche averne compromesso l'integrità.

L'ordinamento, l'inventariazione e la descrizione dei documenti deve quindi tener conto e far emergere tali peculiarità e renderli accessibili agli studiosi e al grande pubblico.

Per facilitare l'accesso è stato creato e viene mantenuto un sistema informativo via web che offre modalità di consultazione e di ricerca dei documenti fino a un livello molto analitico; la descrizione dei singoli documenti è abbinata alla riproduzione digitale degli elaborati grafici, delle fotografie, dei testi. L'ambiente di ricerca permette inoltre di navigare, individuare e selezionare documenti attraverso il ricorso ad altre risorse archivistiche, bibliografiche e documentali. Un altro strumento per lo studio e la conoscenza degli archivi che viene particolarmente curato è l'inventario a stampa degli archivi; nella collana dell'Archivio Progetti sono stati pubblicati quasi venti volumi in 15 anni.

Il titolo di questo scritto (*Percorsi di ricerca*) allude alle molte ipotesi di studio e lettura che i documenti degli archivi possono far scaturire, sia che si consideri l'opzione di un'indagine all'interno di un solo archivio e quindi di un sola figura professionale di architetto, sia che si cerchino spunti di ricerca operando su più archivi in modo trasversale. Aspetti meno noti dei processi e delle vicende legati alla progettazione architettonica possono venire riportati alla luce considerando i materiali provenienti da un solo fondo archivistico o da più fondi archivistici se, per esempio, viene messa a fuoco la condivisione di un luogo geografico, oppure le collaborazioni professionali temporanee finalizzate alla presentazione di un progetto particolarmente impegnativo, spesso in occasione di un concorso. Altri processi e contributi possono essere messi in evidenza confrontando direttamente i disegni tra loro, ad esempio, quelli realizzati da autori diversi su un tema comune o nell'ambito di uno stesso progetto. Un'altra importante linea di ricerca è data dalla possibilità di studiare e conoscere tramite i disegni l'infinita produzione di idee sulla città che non ha trovato esito nella costruzione: non solo le opere previste che non hanno avuto seguito ma, soprattutto, i concorsi di architettura. Ed ancora, indagare sul senso e l'uso del disegno da parte di diversi architetti come strumento di ricerca nella composizione e nella progettazione architettonica e, quindi, oltre il suo essere sem-

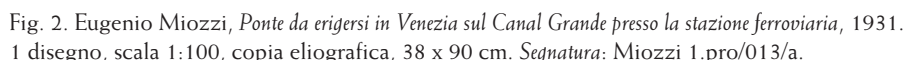


Fig. 1. Giovanni Sardi, Attilio Cadel, Prudente Padoa, *Sant'Elena: progetto nuovo quartiere. Veduta lungo la fondamenta delle botteghe*, 1911. 1 disegno, scala 1:100, matita e pastelli colorati su carta, 140 x 46 cm. Segnatura: Sardi Giovanni-dis/11/2.

plice strumento tecnico di verifica bidimensionale alle varie scale della progettazione e rappresentazione finalizzata alla costruzione di un'opera.

Una esplorazione nei fondi e nelle collezioni di disegni dell'archivio Progetti, tramite accostamenti di immagini di edifici noti, in qualche caso accompagnati anche dalle fotografie d'archivio delle opere costruite o in costruzione, può permettere di cogliere alcuni dei possibili percorsi di ricerca. Un primo tema è legato all'ambiente veneziano, alla costruzione della città post-ottocentesca, agli ampliamenti della città insulare nel Lido e a Sant'Elena e all'idea di una città moderna, percorsa da infrastrutture, e capace di attrezzarsi di fronte all'impatto dei nuovi bisogni, delle nuove tecnologie e dei flussi turistici. Una vista attraverso due archivi, quelli di Giovanni Sardi e di Giuseppe Torres, permette di cogliere l'ampiezza di questa fase di trasformazioni, anche quelle non realizzate. In particolare, si evidenziano due iniziative destinate a trasformare il Lido in una delle spiagge internazionali più famose d'Europa: la costruzione dell'Albergo Excelsior (1905-1909) ad opera di Giovanni Sardi e, sempre al Lido, il concorso per le 100 ville della CIGA di Giuseppe Torres (non realizzate). Ancora, la bonifica e costruzione di nuovi quartieri residenziali sui limiti urbani della città insulare. Tra questi, il concorso per la realizzazione di un nuovo quartiere nell'isola di Sant'Elena (1911) (Fig. 1), cui partecipano, oltre a Sardi, molti architetti veneziani, e la costruzione di nuovi edifici inseriti nel tessuto urbano storico. Sardi è molto attivo in quegli anni a Venezia e realizza tra gli altri, edifici 'neogotici' quali il villino per Dal Mistro a Cannaregio al ponte delle Guglie (1906) e la casa Scarpa alle Zattere (1907 circa), mentre Giuseppe Torres costruisce come propria abitazione la casa 'bizantina' sul rio del Gaffaro (1905). E se i primi rappresentano opere e progetti strategici nello sviluppo della città, i secondi documentano scelte stilistiche di due protagonisti che operano in parallelo studiando e riutilizzando l'architettura storica veneziana e i riferimenti alla tradizione bizantina e orientale.

Un altro fondo di grande interesse per la ricostruzione delle trasformazioni urbane di Venezia, soprattutto durante il ventennio fascista è quello dell'Ingegnere Eugenio Miozzi che amplifica ulteriormente l'idea di una città metropolitana – la grande Venezia – modernamente collegata alla terraferma e alle principali reti di traffico turistico e commerciale. Il ponte automobilistico translagunare, la sistemazione di piazzale Roma (1932) con il nuovo garage (1933), il ponte degli Scalzi, il ponte dell'Accademia, i nuovi ponti e lo scavo del rio Nuovo per collegare velocemente il Lido, l'aeroporto (inizialmente previsto a San Nicolò), l'area del Casinò e del Palazzo del Cinema, rappresentano un sistema di infrastrutture e di importanti politiche di sviluppo per la città. Eugenio Miozzi, nel suo ruolo di Ingegnere Capo del



Il nuovo corso è determinato dall'ascesa di Giuseppe Samonà alla direzione dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia nel 1945 e all'inaugurazione di una politica di reclutamento che raccoglie nella Scuola giovani protagonisti della cultura Italiana, allora ostracizzati dal mondo accademico, quali Luigi Piccinato, Franco Albini, Giovanni Astengo,



Fig. 3. Romano Chirivi capogruppo, Costantino Dardi, Emilio Mattioni, Valeriano Pastor, Luciano Semerani, consulente sanitario, Giorgio Zecchi, *Progetto per il nuovo Ospedale Civile di Venezia. Veduta prospettica*, 1963.1 disegno su base fotografica: matita e pastelli su radex; 94 x 105 cm. Segnatura: Dardi 1.pro/006/a.

Ignazio Gardella, Bruno Zevi, Saverio Muratori, Lodovico Belgioioso e Giancarlo De Carlo, accanto ad alcuni docenti formati a Venezia come Carlo Scarpa ed Egle Trincanato. Samonà coinvolge i suoi collaboratori ad applicare nella didattica i nuovi insegnamenti e ad affrontare temi concreti della progettazione. Nel caso del quartiere INA-CASA a San Giuliano, Mestre (1951-1965) noto e molto citato come uno dei modelli di urbanistica degli anni cinquanta – l'area viene utilizzata per una esercitazione didattica, supportata anche da un'indagine sociale tra i manovali, operai e

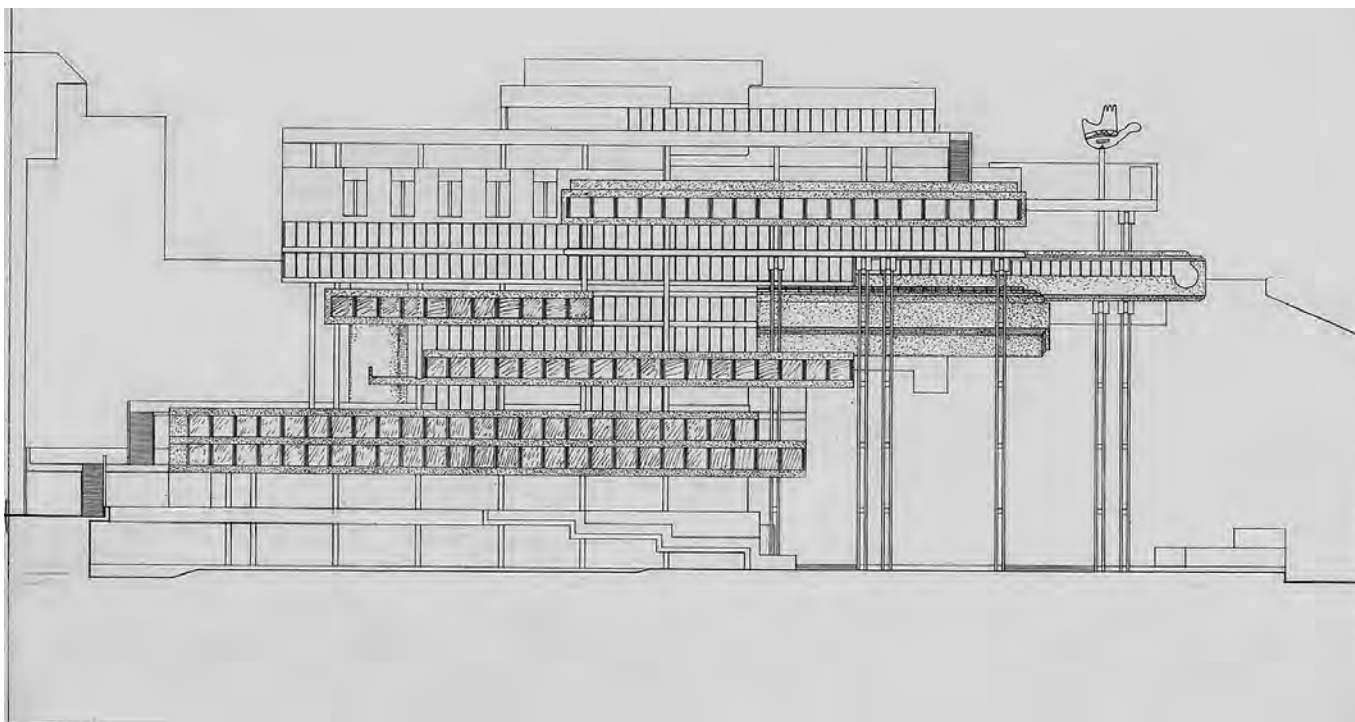


Fig. 4. Giuseppe Samonà, Alberto Samonà, *Concorso nazionale per la nuova sede degli uffici della Camera dei deputati a Roma*. Prospetto su via della Missione, 1966-67. 1 disegno, scala 1:100, xerocopia su carta, 91 x 111 cm. *Segnatura*: Samonà 1.pro/1/048/35.

impiegati di Marghera, allo scopo di individuare nuovi modelli abitativi commisurati ai nuclei familiari. Il successivo progetto, che l'INA Casa affida a Samonà e Piccinato e a un gruppo di progettisti veneziani che fa capo alla Scuola, nasce da queste premesse e tenta di portare sul terreno il piano sviluppato a livello teorico e basato sull'idea di nuclei autosufficienti, le 'unità di vicinato' immerse nel verde, e su spazi e servizi disposti in modo da creare opportunità di socialità. I nuclei 'campielli' realizzati dalla Trincanato, ad esempio, mutuano i modelli di vicinato dal sistema insediativo insulare. Altri concorsi e progetti vedono cimentarsi docenti della Scuola, come quello per le Barene di San Giuliano con i progetti di Quaroni e Muratori; e, sempre Samonà, tra la fine degli anni '50 e tutti gli anni '60 e '70, dirige gruppi di numerosi giovani architetti, su temi legati alla 'grande dimensione', con concorsi e progetti che vengono risolti nella composizione architettonica senza che per questo l'architettura mai si sciogla nell'urbanistica. Contemporaneamente, vengono svolti e pubblicati importanti studi e ricerche sulla città di Venezia, sulla forma, sulla morfologia e sui sistemi insediativi, che danno esiti in diverse pubblicazioni e mostre; da *Venezia minore*, di Egle Trincanato (1948), a *Piazza San Marco: l'architettura, la storia, le funzioni*, di Giuseppe Samonà coadiuvato da un gruppo di studiosi (1970), fino al libro rimasto incompiuto dedicato a Venezia che vede ancora la collaborazione tra Samonà e Trincanato. I fondi di Giuseppe Samonà, Giovanni Astengo, Egle Trincanato, Giancarlo De Carlo, permettono in questo senso di ricostruire e portare alla luce molte vicende, studi e realizzazioni che seppur non hanno avuto esito nella costruzione, sono di grandissima rilevanza per il consolidamento di conoscenze che hanno rappresentato il principale nucleo di riferimento disciplinare e i contenuti formativi da trasmettere alle successive generazioni di architetti.

Delle molte occasioni date e perse, quelle più rilevanti per le trasformazioni che potevano indurre nella città sono riconducibili a una serie di concorsi e progetti degli anni Sessanta che perseguivano lo scopo di ridisegnare e rifunzio-

nalizzare la cosiddetta testa di ponte della città lagunare di fronte alla terraferma. Dal concorso per il nuovo Ospedale di Venezia (1964) situato nell'area dell'ex Macello e connesso alla rete stradale per servire un ampio territorio anche in terraferma, in cui si classificano al secondo posto un gruppo di allievi di Samonà – Romano Chirivi capogruppo, Costantino Dardi, Emilio Mattioni, Valeriano Pastor, Luciano Semerani – al successivo progetto affidato a Le Corbusier (1965); dal concorso per un nuovo terminale di scambio terra-acqua nell'isola del Tronchetto (1964), vinto dal gruppo internazionale che fa capo a Iginio Cappai e Pietro Mainardis – un progetto che si presenta come una macchina complessa capace di risolvere il problema di movimentare grandi masse di turisti e di mezzi. Per lo stesso concorso vengono presentate altre proposte radicali come quella di "Novissime" di Giuseppe Samonà e dei suoi collaboratori – Costantino Dardi, Emilio Mattioni, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello, Alberto Samonà, Luciano Semerani, Gigetta Tamaro, Egle Renata Trincanato – che prevede l'eliminazione dei ponti ferroviari e autostradali che collegano Venezia alla Terraferma. Anche in questo caso, la raccolta dei materiali di singoli progetti presso i professionisti ma anche nei laboratori progettuali della Scuola, congiuntamente a fondi archivistici come quelli dello studio Cappai-Mainardis e degli Atti del Nuovo Ospedale di Venezia (riordinato, catalogato e digitalizzato a cura dell'Archivio Progetti), permette di delineare altre linee di ricerca. Ad esempio, accanto allo sviluppo di un nuovo nucleo di teorie sulla città che porteranno in seguito alla formazione del Gruppo Architettura (1968-1974), si può osservare anche la crescita percentuale di progetti senza esito che denotano una crisi all'interno della professione che a partire dagli anni Settanta del secolo scorso diventa sempre più netta. Sulla produzione del Gruppo Architettura, uno dei momenti più interessanti per lo sviluppo di un 'sistema' di teorie e di strumenti di intervento sulle città, gli archivi di architettura che sono già stati raccolti o di cui è in programma l'acquisizione promettono una grande mole di documenti e ricerche possibili. Un traccia interessante è data dai molti progetti presentati per i concorsi di architettura e conservati in questi archivi: oltre a quello di Samonà, quelli di Costantino Dardi, Gianugo Polesello, Luciano Semerani. In questo senso, è esemplare il concorso per il nuovo edificio per la Camera dei deputati cui partecipano Giuseppe Samonà con il figlio Alberto, Costantino Dardi e Gianugo Polesello, in una sorta di gara tra allievi e maestro. Tre diversi progetti di grande forza, che rendono espliciti i principi e le teorie sulla composizione architettonica portate avanti nella scuola veneziana. La lezione di Le Corbusier è presente in tutti tre i progetti: quello dei Samonà, un progetto unanimemente riconosciuto dalla critica, attinge vari elementi – la pianta libera, l'edificio sollevato da terra su pilotis – ed è concluso con un evidente omaggio: la mano aperta di Le Corbusier posta sulla sommità dell'edificio. Nel progetto di Dardi viene reso esplicito il gioco sapiente delle geometrie che diventa agente ordinatore. Il disegno è lo strumento indispensabile per il controllo nella composizione di geometrie pure: i solidi primari, il cubo, la sfera, il cilindro, diventano gli elementi secondo cui sviluppare una ricerca compositiva. Segni veloci sulla carta da schizzi a tracciare le linee che descrivono l'idea. Per Polesello la forma architettonica fa riferimento a una specifica geometria progettuale; la geometria è connaturata al progetto stesso e l'individuazione della pianta triangolare determina la forma del volume dell'edificio. Linee che vengono riprese in successivi progetti, come nel concorso per il Padiglione Italiano a Osaka di Dardi, affrontato su un piano di ricerca teorica sullo spazio geometrico: un cubo nel quale sperimentare la composizione, la storia, la tecnologia e la struttura.

Più architetti legati alla stessa scuola o gruppo di pensiero sono quindi confrontabili attraverso il loro approccio alle tecniche della composizione architettonica, applicate a diversi progetti per uno stesso tema e luogo. Oltre a questa linea di lettura, grazie alla presenza di disegni e documenti è possibile mettere a confronto le modalità di espressione che emergono dal considerare il disegno come strumento di ricerca. Alcuni disegni di Franco Purini dimostrano esemplarmente ciò; nel suo progetto per il Padiglione Italia ai Giardini della Biennale tale ricerca sfocia in una grande complessità grafica del progetto, densa di segni e di effetti chiaroscurali.

Infine, un esempio molto significativo di un metodo di indagine che procede sulla base di un confronto diretto sui materiali grafici. Il tema posto consiste nella lettura di un edificio in cui la collaborazione tra due architetti – Edoardo Gellner e Carlo Scarpa, entrambi formati a Venezia e, per pochi anni di differenza, uno nel ruolo di allievo l'altro di maestro – ha prodotto un capolavoro dell'architettura contemporanea: la chiesa del villaggio ENI a Corte di Cadore. Il problema riguarda la comprensione dei modi in cui i due contributi hanno portato alla creazione dell'opera. Una collaborazione complessa che aveva determinato da parte della critica attribuzioni autoriali contraddittorie. Un compito

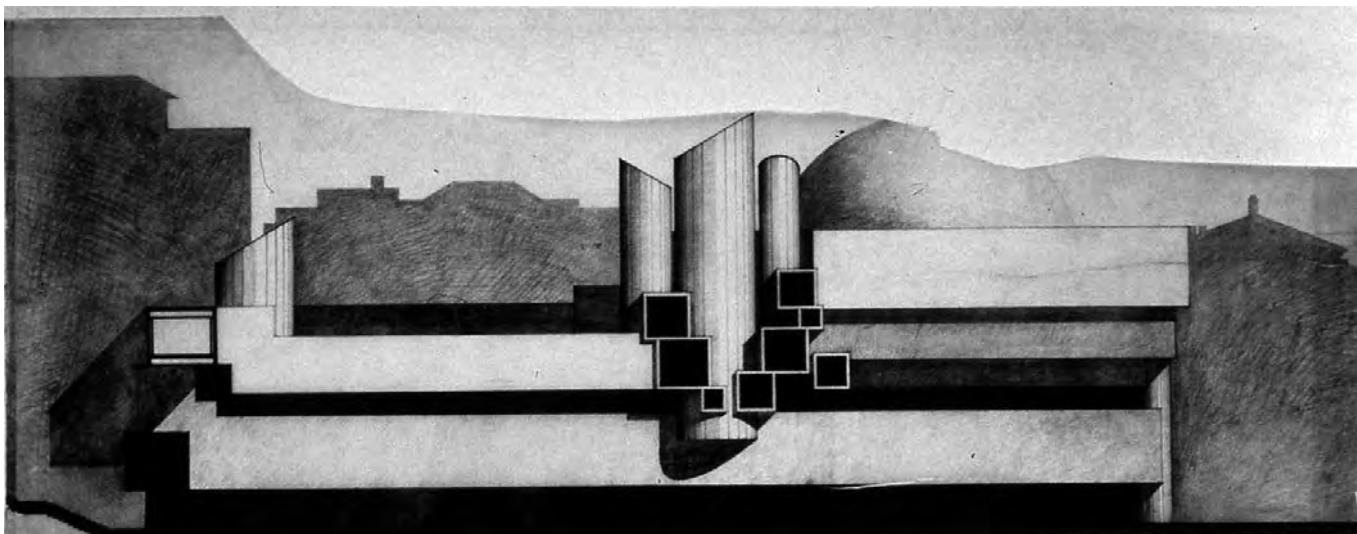


Fig. 5. Costantino Dardi, *Concorso nazionale per un progetto di massima del nuovo Palazzo per uffici della Camera dei Deputati, Prospetto*, 1966-67. 1 disegno, inchiostro di china e matita su carta da lucido, 112 x 43 cm. Segnatura: Dardi 1.pro/017/21.

affascinante che, procedendo sui documenti di progetto, dimostra come il dialogo tra le due personalità e le revisioni conseguentemente operate nelle scelte progettuali abbiano portato a un chiarificazione del progetto per approssimazioni successive. In questo caso, più linee di lettura hanno messo a confronto la sequenza cronologica delle fasi progettuali, la scomposizione ideale dell'edificio, sulla base della documentazione, i documenti grafici riconducibili a ciascun architetto e quelli disegnati a quattro mani e, infine, gli elaborati tecnici dello studio.

UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA

AREA RICERCA, SISTEMA BIBLIOTECARIO, DOCUMENTALE E DEI LABORATORI
ARCHIVIO PROGETTI

L'Archivio Progetti è un centro che persegue l'obiettivo di costituire una raccolta di materiali sull'architettura utili per la didattica e la ricerca, predisponendo servizi per l'utenza universitaria, professionale e specialistica.
Anno di costituzione 1987.

- **ambiti e temi di documentazione:**
l'università Iuav di Venezia dalla sua fondazione nel 1926 - archivi professionali e accademici dei maestri dello Iuav e progetti prodotti nell'ambito di attività d'Ateneo, di ricerca e da studenti scelti per rappresentare casi esemplari per la didattica e la ricerca;
la città di Venezia e la regione Veneto: le trasformazioni urbane e architettoniche attraverso i progetti e i concorsi dalla metà dell'800 ad oggi – archivi professionali di architetti e ingegneri veneziani e del Veneto; progetti, concorsi di architettura, documenti sulle opere costruite, non costruite o solo immaginate.
- **fondi archivistici e collezioni:**

docenti Iuav: Giovanni Astengo, Giuseppe e Alberto Samonà, Giancarlo De Carlo, Egle Renata Trincanato, Costantino Dardi, Gianugo Polesello, Valeriano Pastor;

professionisti: Edoardo Gellner, Bruno Morassutti, Studio Cappai e Mainardis, Daniele Donghi, Enrico Agostino Griffini, Eugenio Miozzi, Giovanni Sardi, Giuseppe Torres, Virgilio Vallot;

altri fondi: Atti Nuovo Ospedale Venezia (Le Corbusier), Biennale Architettura, Galleria di architettura Fondazione Angelo Masieri, Collezione archivio Progetti (ricerche Iuav e progetti Venezia), Collezione Bastiana e Francesco Dal Co (disegni architetti italiani e internazionali);

consistenza e tipologia documentaria: circa 150.000 documenti relativi a progetti e archivi di architettura, oltre 300 modelli, 150.000 fotografie, 20.000 immagini digitali.

La tipologia dei documenti varia dagli elaborati grafici -cartografia, tavole, disegni, schizzi- ai modelli e oggetti tridimensionali; dai materiali testuali e pubblicazioni -relazioni, corrispondenza, scritti e monografie, periodici, miscellanee- ai materiali fotografici e a quelli audio, video e digitali.

- **attività archivistiche e museali:**

gestione e conservazione: acquisizione, inventariazione e riordino di archivi e di collezioni;

servizi: catalogo on line, consultazione originali, prestito opere per esposizioni, riproduzione documenti per pubblicazione, consulenza sul trattamento documenti di architettura;

attività di studio, ricerca e formazione: seminari, lezioni, corsi, supporto alle attività didattiche, stage e borse di studio, progetti e ricerche;

attività editoriali: cataloghi e inventari, atti di convegni, manuali;

esposizione permanente modelli architettura;

organizzazione di esposizioni temporanee.

- **pubblicazioni (inventari archivistici):**

Egle Renata Trincanato, 1918-1998, Marsilio-Iuav, 2008

Enrico Agostino Griffini, 1887-1952, Il Poligrafo - Iuav, 2006

Giancarlo De Carlo, Poligrafo-Iuav, 2004

Giuseppe e Alberto Samonà 1923-1993, Il Poligrafo - Iuav, 2003

Giuseppe Torres, 1935-1972, Il Poligrafo - Iuav, 2001

Giovanni Astengo, Iuav, 2000

H VEN LC: Hôpital de Venise Le Corbusier. Iuav, 1999

Costantino Dardi, 1936-1994, Iuav, 1997

Eugenio Miozzi, 1989-1979, Iuav, 1996

- **pubblicazioni (saggi, ricerche, atti di seminari):**

Arrigo Rudi, architettura, restauro e allestimento, Marsilio-Iuav, 2008

Angelo Masieri / Masieri Memorial, Fondazione Angelo Masieri - Iuav, 2009

Giuseppe Samonà e la scuola di architettura di Venezia, a cura di Giovanni Marras e Marko Pogačnik, Il Poligrafo - Iuav, 2006

Giancarlo De Carlo. Percorsi, a cura di Francesco Samassa, 2004

Il disegno di architettura: guida alla descrizione, a cura di Riccardo Domenichini e Anna Tonicello, 2004

Edoardo Gellner e Carlo Scarpa. La chiesa di Corte di Cadore, Electa 2000

H VEN LC: Hôpital de Venise Le Corbusier. Testimonianze, Iuav, 1999

Costantino Dardi: una valenza che si fa valore, Atti del seminario, Venezia 10 dicembre 1997, Iuav, 1998

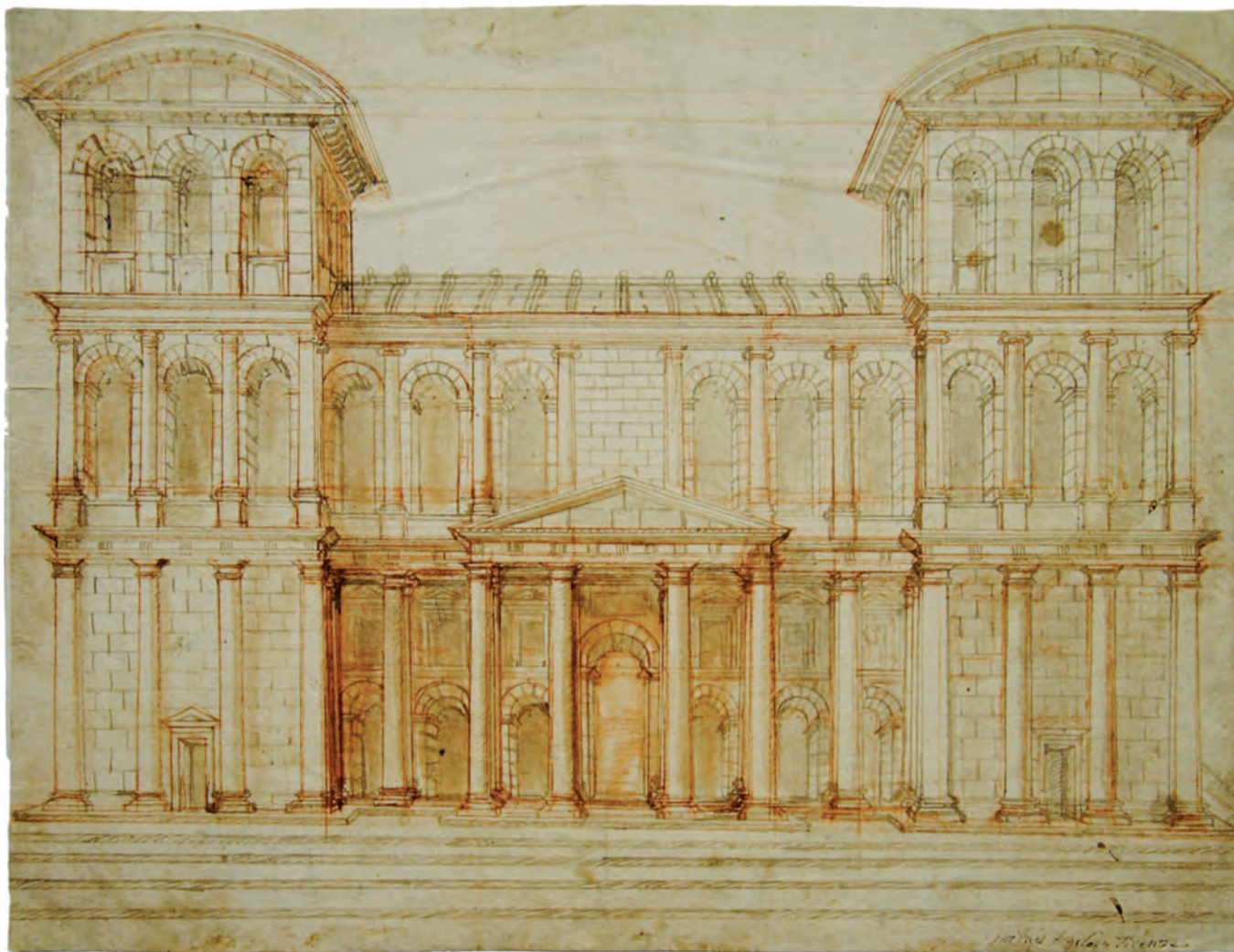
Il progetto di architettura: conservazione, catalogazione, informazione, Atti del seminario, Venezia 20-21 gennaio 1995, Iuav 1995



Giambattista Piranesi, *L'Arco di Druso sulla via Appia*, 1750 ca., inv. 96010



Vittore Carpaccio, *Trionfo di San Giorgio*, 1501-1508 ca., inv. 1287 E



Prospetto di edificio con torri campanarie angolari, sec. XVI, matita rossa e penna su carta gialletta, cm. 26x34 (ABAVE, *Disegni antichi*, n. 1215; cfr. E. BASSI, *Atti...*, cit. pp. 24-25).



Guido Cirilli, *Pantheon: Tomba di Umberto I e di Sua Maestà la Regina Margherita di Savoia*, Roma 1910, particolare della corona, matita, acquerello e china su carta, cm. 114,7x148, (ABAVe, Fondo Guido Cirilli, cart. 41/10).



G.B. Tiepolo, *Adorazione dei pastori*. Penna, inchiostro bruno, acquarello bruno, biacca, matita nera su carta avorio. Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio.



Ambito di Leonardo, *Testa femminile* (detta *Testa di Leda*).



Andrea Appiani, *Studio per figura femminile seduta*, cartone preparatorio per affresco.



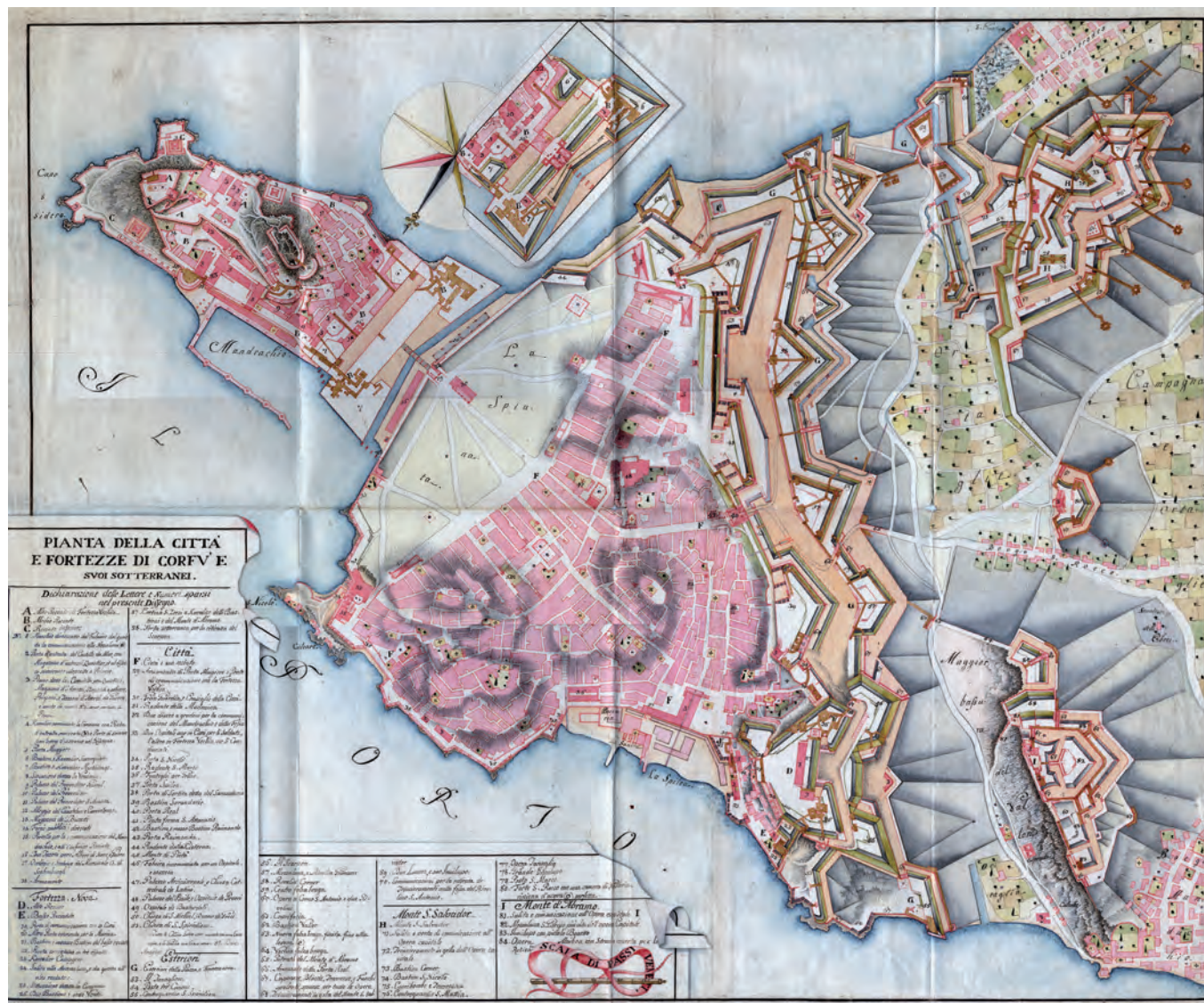
Giovanni Antonio dell'Ocha, *Territorio dell'Istria meridionale*, 1563, Venezia, Museo Correr, Biblioteca, Mss. P.d.c 849/1.



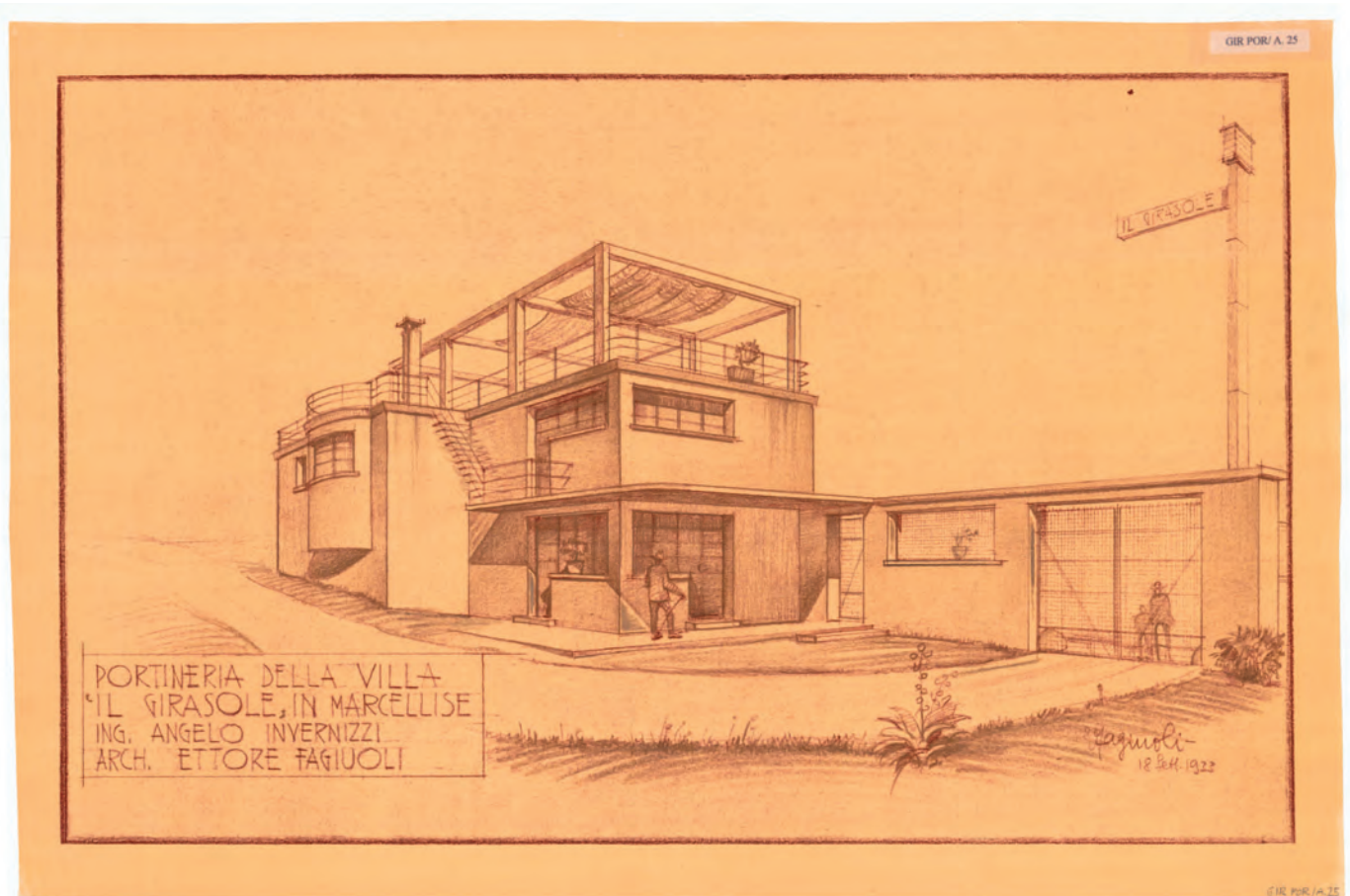
Antonio Stratico, *Prospettiva della campagna di Budua e de Paesi delli tre Comuni di Maini, Pobori e Braichi*, 1768, Venezia, Museo Correr, Cartografia Storica, Archivio de Lazara, Pisani, Zusto, cart. 7/23.



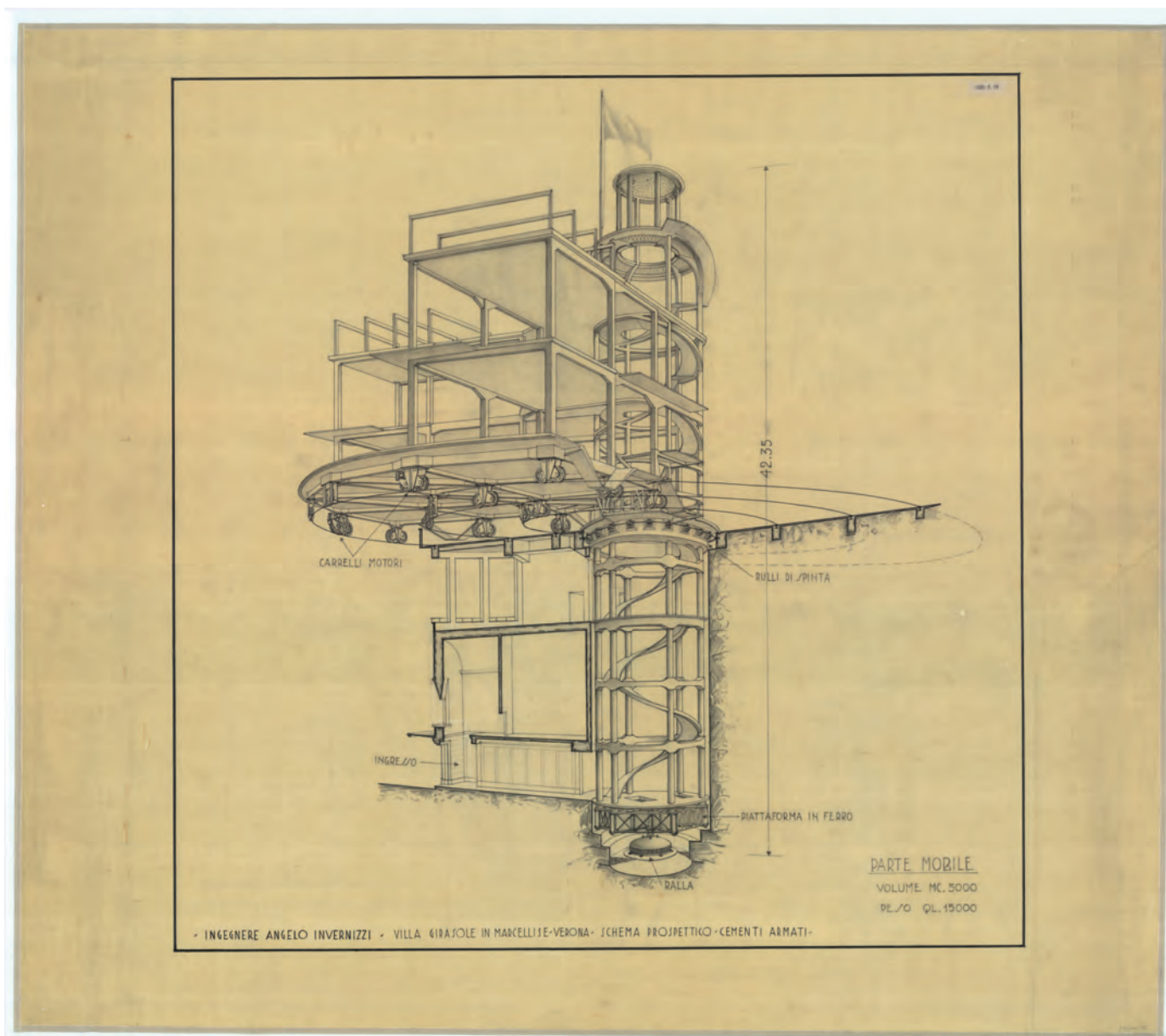
Domenico Ponzetti, *Beni di proprietà Corner in Ca' di Marina territorio di Loreo*, 1747, Venezia, Museo Correr, Cartografia Storica, Archivio Donà dalle Rose 3/163, cc. 6-7.



Alessandro Gamassa, *Pianta della città e fortezza di Corfù e suoi sotterranei*, seconda metà del XVIII secolo, Venezia, Museo Correr, Biblioteca, Mss. P.d.c 842/4.



Ettore Fagioli, *Veduta prospettica della portineria di villa Girasole*, 18 settembre 1932, copia eliografica, 402x603 mm, fondo Angelo Invernizzi, Archivio del Moderno, Mendrisio.



Schema prospettico della struttura di villa Girasole, 1932 ca., inchiostro di china su carta da lucido, 955x1075 mm, fondo Angelo Invernizzi, Archivio del Moderno, Mendrisio.



Giovanni Sardi, Attilio Cadel, Prudente Padoa, *Sant'Elena: progetto nuovo quartiere. Veduta lungo la fondamenta delle botteghe*, 1911.
1 disegno, scala 1:100, matita e pastelli colorati su carta, 140 x 46 cm. *Segnatura*: Sardi Giovanni-dis/11/2.

© *il prato casa editrice*

via lombardia 41/43
35020 Saonara (PD)
tel. 049 640105
fax 049 8797938

ilprato@libero.it
www.ilprato.com

Ideazione, grafica e impaginazione
Scriptorium, Vicenza

finito di stampare nel mese di
novembre 2012



Questo volume nasce da un'esigenza avvertita insieme con gli studenti del corso di Conservazione e Gestione dei Beni culturali dell'Università Ca' Foscari Venezia: preparare alla corretta valutazione delle diverse possibilità informative e diverse connotazioni della produzione grafica, dai disegni degli artisti, ai disegni degli architetti, ai disegni legati alla gestione del territorio, alla sua rappresentazione ai fini patrimoniali, a scopo militare o di viaggio. Nello stesso tempo si è voluto evidenziare l'importanza dei luoghi di raccolta e delle collezioni, attraverso la presentazione di biblioteche, archivi, gabinetti di musei che li raccolgono.

€ 15,00

