

Altri contesti. Immagini di Turchi e di Mori in Italia e in Europa

Altri contesti Immagini di Turchi e di Mori in Italia e in Europa

a cura di
Laura Stagno e Daniele Sanguineti



euro 20,00

I QUADERNI



Associazione
Palazzo Lomellino
di Strada Nuova

Altri contesti

Immagini di Turchi e di Mori in Italia e in Europa

a cura di
Laura Stagno e Daniele Sanguineti

I QUADERNI



*Associazione
Palazzo Lomellino
di Strada Nuova*

Il volume raccoglie gli atti del convegno internazionale di studi *Altri contesti. Immagini di Turchi e di Mori in Europa*, curato da Laura Stagno e Daniele Sanguineti e tenutosi a Genova, Palazzo Balbi Cattaneo (Scuola di Scienze Umanistiche) e Palazzo del Principe – Villa di Andrea Doria, il 5-6 dicembre 2024.

L'evento si inserisce nelle attività collaterali alla mostra *Ottomani Barbareschi Mori nell'arte a Genova. Fascinazioni, scontri, scambi nei secoli XVI-XVII*, a cura di Laura Stagno e Daniele Sanguineti, con la collaborazione di Valentina Borniotto (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 26 ottobre 2024 – 26 gennaio 2025).

I testi del volume sono stati sottoposti a doppia revisione anonima (*Double-Blind Peer Review*).

Crediti fotografici

Amsterdam, Rijksmuseum
Bordeaux, Musée des Beaux-Arts
Brest, Musée national de la Marine
Cagliari, Musei Nazionali di Cagliari
Cagliari, Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio per la città
metropolitana
di Cagliari e le province di Oristano e
Sud Sardegna
Città del Vaticano, Palazzo Apostolico
Columbus, The Ohio State University
Cremona, Biblioteca Statale
Dublin, collezione Chester Beatty
Firenze, Gallerie degli Uffizi
Genova, Musei Nazionali di Genova –
Galleria Nazionale della Liguria
Genova, Musei di Strada Nuova
Genova, Palazzo del Principe
Innsbruck, Castello di Ambras
İstanbul, Museo Pera
İstanbul, Palazzo Topkapı
İstanbul, Museo Sadberk Hanım
Ithaca, Herbert F. Johnson Museum of
Art, Cornell University

Jesi, Pinacoteca Pianetti
Licinio Del Bianco
Liverpool, Lady Lever Art Gallery
London, British Museum
London, Royal Collection Trust
Luigino Visconti
Madrid, Museo Nacional del Prado
Milano, Università Cattolica del Sacro
Cuore
München, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen - Alte
Pinakothek
Napoli, Museo di Capodimonte
New York, The Metropolitan Museum
of Art
Norwich, Norfolk Museums
Ottawa, National Gallery of Canada
Paris, Bibliothèque Nationale de France
Paris, Musée des Beaux-Arts de la ville
de Paris
Paris, Musée du Louvre
Philadelphia, University of
Pennsylvania, Kislak Center for
Special Collections, Rare Books and
Manuscripts

Provesano, Archivio Pro Loco San
Giorgio della Richinvelda APS
Split, Biblioteca Universitaria
Toulon, Service historique de la Défense
Torino, Musei Reali, Galleria Sabauda
Venezia, Gallerie dell'Accademia
Venezia, Museo Correr
Venezia, Palazzo Mocenigo
Versailles, Châteaux de Versailles et de
Trianon
Vincennes, Service historique de la
Défense
Viseu, Museu Nacional Grão Vasco
Washington, Georgetown University
Art Collection
Washington, National Gallery of Art
Wien, Albertina
Wien, Österreichische
Nationalbibliothek
Wikimedia Commons
Zagreb, Biblioteca dell'Accademia
Croata delle Scienze e delle Arti

Nel 2004 l'Associazione Palazzo Nicolosio Lomellino ha dato avvio, nelle magnifiche sale del primo piano nobile, a una ricca attività espositiva.

Nel 2024 sono stati celebrati venti anni di attività scientifica, dedicata alla valorizzazione della cultura figurativa di Genova attraverso grandi mostre ed esposizioni incentrate sulla cultura del collezionismo e dell'abitare in uno spazio storico.

Vent'anni di impegno meritano un bilancio: Palazzo Nicolosio Lomellino è oggi una meta imprescindibile per chi visita Genova, oltre a rappresentare un polo culturale ed espositivo di qualità per le manifestazioni organizzate oppure ospitate. I risultati sono stati ottenuti grazie al fondamentale supporto della proprietà, degli enti pubblici e privati, delle aziende, degli studiosi e degli amici che hanno sostenuto l'Associazione nella realizzazione di progetti spesso ambiziosi per contenuti e opere esposte.

Per celebrare questo traguardo, si arricchisce la già cospicua serie di cataloghi delle mostre con la pubblicazione degli atti di giornate di studio o di convegni collaterali, ampliando in tal modo la collana "I Quaderni" con nuove pubblicazioni realizzate grazie alla preziosa collaborazione di studiosi che da anni affiancano, curano e sostengono i principali progetti scientifici.

L'auspicio è quello di soddisfare gli interessi di un pubblico sempre più ampio.

Associazione Palazzo Lomellino di Strada Nuova

CON IL PATROCINIO E IL CONTRIBUTO DI



RESTAURI E MANUTENZIONE OPERE GRAZIE A FONDAZIONE Friends of Genova CON LA COLLABORAZIONE DI



In copertina:
Manifattura francese (?), *Veilleuse con orientale seduto*, seconda metà del XIX secolo, Genova, Musei Nazionali di Genova – Galleria Nazionale della Liguria, in comodato d'uso dal 2001.

© Associazione Palazzo Lomellino di Strada Nuova – Le cromiche
ISBN 979-12-985989-0-4



La valenza poliedrica, all'interno dell'immaginario dell'Europa cristiana, dell'idea del 'Turco' e del 'Moro' (nell'accezione ampia che i termini avevano nella prima età moderna) è un concetto cardine per comprendere i diversi versanti di una rappresentazione articolata, non binaria: che non si esauriva, cioè, nell'opposizione frontale che pure fu componente essenziale del rapporto con l'impero ottomano o nel riferimento alla condizione schiavile, ma si apriva ad una fascinazione profonda.

La mostra *Ottomani Barbareschi Mori nell'arte a Genova. Fascinazioni, scontri, scambi nei secoli XVI-XVIII*, che si è tenuta presso Palazzo Lomellino dal 26 ottobre 2024 al 26 gennaio 2025, ha inteso esemplificare attraverso il prisma della produzione artistica genovese la varietà delle iconografie connesse a queste tematiche, nel duplice registro del conflitto e dell'attrazione verso le realtà plurali di un'alterità complessa.

Il convegno organizzato a latere della mostra, di cui si presentano in questa sede gli atti, allarga programmaticamente lo sguardo ad altri contesti, italiani ed europei. Si propone qui una serie ampia di casi di studio indagati in modo approfondito, rifrazioni specifiche del tema che concorrono a restituire il senso delle sue molte sfaccettature, affiancando allo studio della raffigurazione di una realtà vera o verosimile, comunque spesso caricata di significati simbolici, anche l'analisi delle personificazioni zoomorfe del nemico e della proiezione anacronistica di caratteri stereotipicamente ottomani sui protagonisti di scene bibliche ed agiografiche non correlate, popolate di "Turchi immaginari". La varietà dei contesti e dei soggetti sui quali gli autori – ai quali va il vivo ringraziamento dei curatori – hanno scelto di concentrare la loro attenzione consente di aggiungere tessere significative, su molteplici fronti, al sempre più ricco mosaico di testimonianze relative alle traduzioni visive delle percezioni occidentali di Turchi e Mori tra XV e XVIII secolo.

Il convegno ed il volume si collocano nel solco delle attività portate avanti nel quadro di progetti internazionali cui l'Università di Genova ha partecipato (tra cui la COST action *Islamic Legacy: Narratives East, West, South, North of the Mediterranean, 1350-1750*, coordinata dall'UNED di Madrid) e forniscono utili materiali ad importanti iniziative di cui l'ateneo è partner, ora all'avvio, quali la MSCA CIRCE (*Inclusive valorisation model for controversial cultural heritage in the Mediterranean harbours and beyond*).

Laura Stagno, Daniele Sanguineti

Indice

La Spagna che trionfa sul nemico: l'arazzo ritrovato del parato Doria con la "Battaglia Navale di Lepanto"	8	Vestirsi 'alla turca'. Fogge vestimentarie e tessuti di ispirazione orientale in Europa tra XVII e XVIII secolo	130
Laura Stagno		Loredana Pessa	
Longino ipermetrope e colliri per infedeli. Ovvero, una perfetta immagine di conversione	24	"Cinesi i parigini, turchi i fiorentini". Spigolature d'alterità nella Firenze degli ultimi Medici	140
Francesco Sorce		Cristiano Giometti	
Immagini del Turco in Sardegna: rifiuto o dialogo?	36	Fragili alterità. Le veilleuses figurate a Palazzo Spinola e il fascino dell'esotico	148
Mauro Salis		Marie Luce Repetto	
Figure del nemico Turco nell'arte effimera milanese sotto la dominazione spagnola	44	Gli schiavi musulmani al museo	158
Borja Franco Llopis		Meredith Martin, Gillian Weiss	
"Peggio che il turco": da Ezzelino da Romano a Luigi XIV nell'iconografia lombarda seicentesca	52	In attesa della luce. Una ragazza subsahariana nel sistema iconografico della pala di Santa Lucia di Lorenzo Lotto	170
Andrea Spiriti		Giuseppe Capriotti	
Fegato alla veneziana e fasioli. L'immagine del Turco nella Carta di Marco Boschini	60	Ritratti femminili con paggio moro. Il tema dello 'sbiancamento' dell'etiope nella Francia di Luigi XIV	184
Angelo Maria Monaco		Daniele Sanguineti	
Le incisioni di Isabella Piccini tra Oriente e Occidente: rappresentazioni di Turchi e Mori nell'arte nera veneziana	70	Bibliografia	190
Ivana Čapeta Rakić, Klara Čapalija			
Le udienze degli ambasciatori veneziani alla Sublime Porta	84		
Günsel Renda, Naz Defne Kut			
Il Turco che fa la linguaccia. Rodomonte e Rinaldo in un nuovo dipinto di Andrea De Leone	98		
Adriano Amendola			
Questione di punti di vista. Essere e descrivere l'Altro	110		
Loredana Lorizzo			
L'immagine dell'Altro posposta nel contesto: orientalismo nei 'Fatti' di Johann Georg Hertel	122		
Valentina Borniotto			

Fegato alla veneziana e fasioli. L'immagine del turco nella Carta di Marco Boschini

Angelo Maria Monaco

*"Prego el Cielo, e San Marco a un tempo istesso,
Che seconda el bon cuor, la bona mente
In general de tuti, perché urgente
Xe 'l bisogno"*

[M. Boschini 1661 (1966), p. 282]

Una premessa culinaria

Nel mosaico della quinta lunetta di facciata della basilica marciana si assiste, com'è noto, all'espediente messo in atto da Buono da Malamocco e Rustico da Torcello per traslare in patria da Alessandria d'Egitto, il corpo-reliquia dell'evangelista Marco (fig. 1). Nascosto in una cesta di vimini sotto nauseabondi pezzi di carne di maiale, ecco che gli impavidi veneziani aggirano i controlli doganali e le loro leggi coraniche. Correva l'anno 828-829. Rappresentazione tarda su disegno di Pietro Vecchia, A.D. 1660, di una vicenda agiografica ormai mitizzata, l'immagine manifesta anche in virtù della posizione museografica preminente assegnatale, devozione, coraggio e scaltrezza dei cristiani-veneziani rispetto agli infedeli. In un curioso cortocircuito culinario, che per onestà intellettuale va dichiarato sin da subito non può essere suffragato da fonti, ecco che allora si potrebbe riscrivere la storia di uno dei piatti più celebri della tradizione veneziana in chiave agiografica, o al contrario uno degli episodi agiografici in chiave culinaria da cui il gustoso accostamento iconografico nella lunetta marciana dei due ingredienti di base che compongono il fegato alla veneziana: fegato di maiale, come quello utile a celare la reliquia del santo, e cipolla bianca di Ciosa (di Chioggia) simile ai turbanti bianchi, a cipolla, degli infedeli addetti alle dogane. Così, rimandando a un contributo che ho già proposto, le immagini posseggono un 'indice retorico' direttamente proporzionale al processo di definizione della reputazione del soggetto

ritratto, che nel caso specifico delle 'cose turchesche' a partire dal Quattrocento può farsi risalire al processo di 'ferinizzazione' dell'effigie del sultano Maometto II¹. Sulla base di una simile premessa prendiamo in considerazione una fonte più tarda di quelle considerate nell'altra sede, in cui proprio per ragioni cronologiche il medesimo processo di costruzione del significato delle immagini 'turchesche', dal punto di vista dei veneziani almeno, è di fatto compiuto: la *Carta del Navegar pitoresco* di Marco Boschini (Venezia, 1660)², un testo che, parola dell'autore, "incita appetito ala curiosità"³ (fig. 2). Fuor di metafora, d'accordo con un giudizio storico formulato altrove proprio in questa fonte l'immagine del mondo turco che traspare dalla *Carta* "consente di comprendere con sufficiente chiarezza il processo mentale e i condizionamenti storico-politici alla base [dell'idea che si ha] della depressione culturale e civile dell'impero ottomano" avviata a partire dalla stigmatizzazione della figura di Maometto II come essere deplorabile, assurto così a simbolo del processo di degrado della civiltà che rappresenta⁴.

La retorica per immagini di Boschini.

Passi scelti per una antologia 'turchesca'.

Concepito come omaggio alla pittura veneziana, considerato dalla critica come un contraltare teorico alle *Vite* di Vasari che poco generose erano state nei confronti della stessa scuola accusata poco velatamente di difettare in disegno (il padre delle tre arti), il poema veniva stampato con dedica a Sua



1. Maestranze anonime su disegno di Pietro Vecchia, *Trafugamento del corpo di San Marco da Alessandria d'Egitto*, 1660 circa, Venezia, basilica di San Marco.

Altezza Imperiale Leopoldo Guglielmo, Arciduca d'Austria, in puro 'lenguazo veneziano' proprio a rimarcare l'identità specifica dell'autore e della scuola che intendeva così riscattare. Componimento in versi di endecasillabi, suddiviso in otto venti ossia capitoli, la cui cornice narratologica è quella del dialogo tra i personaggi fittizi di un *Senatore venezian deletante* e un *Professor de Pittura* sotto nome di 'Eccellenza e de Compare', ceta di fatto il pensiero critico di Boschini scrittore d'arte, disegnatore e incisore, che si fa in questo caso 'traduttore' in rima consapevole delle dinamiche sottese al topos oraziano dell'*ut pictura poësis*⁵. Peculiare alla penna boschiniana sarà allora l'utilizzo della descrizione ecfraistica che ricorrendo a un campionario lessicale e a un armamentario di figure retoriche prelevati dagli ambiti più disparati del sapere tecnico-teorico da un lato, del vivere quotidiano dall'altro, consente la composizione di una 'carta' di pietanze succulente miscelando assieme registri alto e basso, l'aulico e il grottesco così come sono del resto le opere di cui scrive.

Come già acclarato in eminenti studi di cui non occorre qui di seguito ripercorrere la fortuna critica, molte delle attribuzioni avanzate nel poema risultano obsolete, non inficiando tuttavia l'intelligenza critica della descrizione e il valore documentale



2. Marco Boschini, *La Carta del navegar pitoresco*, frontespizio, Venezia 1660.

del testo, la sua natura di fonte utile per ricostruire a posteriori la mentalità e la visione del tempo in cui è stata composta. In questo senso allora, l'osservazione del campionario di metafore, dell'aggettivazione impiegata, della descrizione ai riferimenti a usi e costumi della civiltà 'turchesca', consente la stesura di un percorso critico tematico che risulta, anticipando qui le conclusioni di questo scritto, carico di valore politico, propagandistico e perciò peculiare a un certo tipo di venezianità. Sono due le opere che prendiamo in esame in questa sede, e cioè un quadretto gustoso passato di mano in mano fino a giungere al Louvre (*Ambasciatori veneziani* con attribuzione incerta al Mansueti), e il succulento ciclo realizzato per la Scuola di San Marco, in un arco cronologico ampio che a partire dalle opere del ciclo realizzate dai Bellini giunge a quelle realizzate da Tintoretto con cui si completa.

Ambasciatori veneziani

"Ma la più bela zogia de st'Autor / Zà puochi zorni è stà portada in Franza; / Istoria grave de molta importanza, / Fata con tuto el spirito del cuor. / Questo xe un quadro che Zentil Belin/ Fece a Costantinopoli, a richiesta / Del Bailo; ora la pensa mo si questa / Xe pura come l'oro de cechìn"⁶.

La tavola *Ambasciatori veneziani* (n. 1157 del Louvre; fig. 3), pone una serie di problemi che spaziano dall'identificazione del soggetto della tavola, all'autografia, dalla cronologia, alla plausibilità di una presa diretta *in situ* e pertanto all'affidabilità delle parole e dei versi stessi in cui se ne tratta. Infatti, stando alla nota di commento alla *Carta*⁷ essa raffigurerebbe sulla base della identificazione del sito rappresentato, l'udienza del 'bailo' veneziano presso la corte di Maometto II a Costantinopoli, mentre Charles Schefer⁸ vi riconobbe l'episodio della visita fatta nel maggio del 1511 dall'ambasciatore veneziano Domenico Trevisan al sultano d'Egitto Aboul Feth Qansou Ghoury al Cairo, descritta da Zaccaria Pagani; ricercando la medesima tavola online figura con il titolo di *Udienza dell'ambasceria veneziana a Damasco*. Per le attribuzioni, se Bernard Berenson – come riporta la Pallucchini ma senza riferimento bibliografico specifico⁹ – pensò a Vincenzo Catena, Von Hadeln a Vittore Belliniano¹⁰, Van Marle a scuola di Gentile Bellini¹¹, si è poi giunti all'attri-

buzione ormai accettata a favore di Niccolò Mansueti. Come è ribadito nella *Carta*, l'esportazione dell'opera in Francia si dovette probabilmente a Rafael Trichet du Fresne (Bordeaux 1611 - Parigi 1661), bibliofilo, teorico dell'arte e disegnatore, noto per aver dato alle stampe il *Trattato della Pittura* di Leonardo (Parigi 1651), che fu tre volte in Italia nel 1640, 1649, 1655.

L'opera è un distillato di materia preziosa, sollecitata nel critico-poeta dalla rarefatta ambientazione del pennello che crede belliniano, comunque, peculiare alla pittura veneziana di primo Cinquecento. Con abile tratto, sin dai primi versi Boschini disegna uno scenario per cui esplicita autore, soggetto, circostanze di realizzazione che, per quanto sconfessate, non inficiano tuttavia la preziosità della materia trattata. Così l'opera rivive di una museografia tutta a posteriori nell'immaginario di Boschini che coincide con ciò che si credeva fosse plausibile mentre scriveva e cioè che dipinta da Gentile, tra le sue migliori, l'opera da poco portata in Francia, fu realizzata direttamente a Costantinopoli quindi intorno al 1480. Densa è l'ecfrasi offerta al lettore grazie alla quale, se da un lato la bellezza della veduta è di fatto esaltata, dall'altro lato rimarca la bestialità dell'infedele, del quale l'opera offre un campionario 'sociale' di tipi distinti per classi, ruoli e mansioni pur nella distillata pacatezza della scena. Operato per associazioni e per metonimie si insinua il tentativo di svilire il nemico per cui ad esempio i cappelli di pelliccia che indossano gli armigeri sono fatti di castròn [castrato] simili alle 'bestie' che li indossano¹². Poco celato è l'intento di calunniare il nemico dichiarato dei cristiani.

Il sito però è magnifico così come lo sono le architetture che lo adornano: Boschini vi riconosce Santa Sofia¹³. Pure la natura è enfatizzata per cui la varietà delle specie animali lo conforta¹⁴, dopo di che torna a rincuare, verso la fine della sonora ecfrasi, le fila della traslazione dell'opera in Francia da parte del cardinale già richiamato¹⁵. In conclusione, ribadendo l'attribuzione vulgata e rinvigorendo a un tempo le circostanze già raccontate da Ridolfi e da altre fonti considerate altrove¹⁶, per cui Bellini abbandonò la sublime porta per tornare a Venezia sua patria in cui albergano "rason e umanità"¹⁷, la visione negativa dell'altro, simile a un Nerone crudele, è di fatto rimarcata.



3. Anonimo pittore veneziano o Giovanni di Niccolò Mansueti (attr.), *Visita degli Ambasciatori veneziani presso la Sublime Porta*, 1511 circa, Parigi, Musée du Louvre.

"Zentil Belin (per dir la verità) / Fu fato degno de supremi onori / Dal gran Signor [Maometto II]; ma i barbari rigori / L'intimoriva, e l'alte crudeltà. / Ritrovandose un zorno int' un zardin / Col Gran Signor, là per recreazion, / La mala sorte fece, o l'ocasion, / O fusse efeto de crudel destin, / (l. 33, 1-20) Che 'l gran Turco se acorse che mancava / Un pomo da un pomer de molta stima, / Per esser pomo de la classe prima; / Dove per questo efeto el rabiava. / E dito e fato, da Neron crudel/ El disse: questo ha magnà el pomo certo; / Via, che a sto tristo el peto ghe sia avertò; / La so dolcèzzese converta in fiel./ E in fin fu vero, e 'l gramo restè morto, / E quei che viste el caso puoco manco; / Ma se a Zentil bateva el cuor e 'l fianco, / El diga quei, che intende el dreto e 'l storto./ Guarda el Ciel (tra de si disse 'l Pitor) / Che de mi tal suspeto bestial / Ghe fusse intrà in la testa a l'Animal! / L'anima mia sarave al Creator. / No no, se gh'è remedio, voi tornar / Dove alberga rason e umanità, / A Venezia, mia Patria e mia Città. / Tal che con preghi el se fè rechiamar"¹⁸.

Tornando alla tavola del Louvre. Come richiamato, il passo boschiniano ha posto nel tempo una serie di problemi. Resta il contenuto poetico e la visione

critica dell'altro, nel contesto specifico della Venezia del Seicento osservato da un cronista eccentrico che si allinea alla vulgata della visione negativa del nemico 'storico', incrudelita negli anni trascorsi tra la realizzazione di una scena 'turchesca' in apparenza pacifica e serena qualora ci si basasse solo sul documento iconografico, e gli anni di stesura della *Carta*.

L'impresa della sala dell'Albergo della Scuola Grande di San Marco

Altre opere importanti di soggetto 'turchesco' sono senza dubbio quelle relative alla vita del santo evangelista legate indissolubilmente con la sua Scuola omonima nello splendido sito di Santi Giovanni e Paolo descritto in versi che di per sé stessi esaltano la grandezza del sito e l'arte di coloro che lo hanno reso unico ed esemplare¹⁹. Maggiore spazio è dato alla trattazione del secondo caso che si prende qui in esame, si direbbe accresciuta rispetto all'episodio precedente in modo direttamente proporzionale all'estensione del ciclo: Sala dell'Albergo della Scuola Grande di San Marco con opere dei Bellini, di Mansueti, di Paris Bordon, di Tintoretto; trattato nella *Carta* nel vento IV²⁰. Requisite in epoca napoleonica, ora sparpagliate

tra Brera e le Gallerie dell'Accademia di Venezia, com'è noto, quelle che costituiscono il cosiddetto 'ciclo orientalista' sono state sostituite da riproduzioni digitali esposte *in situ*. Impresa realizzata in un arco cronologico ampio che dal 1492 della stipula del contratto tra Gentile e Giovanni Bellini con i 'procuratori' della Scuola Grande di San Marco a San Zanipolo (a Santi Giovanni e Paolo) giunse al 1566 delle ultime tre tele destinate alla Sala Capitolare, a firma di Tintoretto su commissione Giannotti Rangone, ci consente di leggere le immagini 'del Turco' alla luce di quell'indice retorico richiamato, evoluto con l'evolvere della situazione politica tra la Serenissima e la 'sublime porta'. Se le prime opere si distinguono per il carattere occasionale, pregno di un senso per l'orientalismo²¹ già avvertito nel Quattrocento²¹, ecco che i teleri tardi del Tintoretto implicano un ragionamento più profondo nei rispetti della percezione del Turco e della sua rappresentazione sulla base di contenuti iconografici e in relazione alla committenza. E il processo non è solo impressionistico ma conclamato, se di fatto nell'arco cronologico dato, anche la situazione polito-militare si inasprisce in anni fondamentali sia per la storia della Serenissima, sia del Mediterraneo in senso lato coinvolti, la prima come protagonista nella 'crociata contro i nemici della fede', il secondo come scenario di tensioni. Dei complicati aspetti museologici che hanno portato alla realizzazione del ciclo si è occupato tra i tanti Lionello Puppi, per il quale "l'avventura pittorica della sala dell'Albergo della Scuola prescinde, al momento dell'inizio, dalla definizione di un programma preciso e articolato"²² e che perciò evolve di pari passo con le nuove esigenze di rappresentazione del santo non scevre da implicazioni di tipo politico per la Serenissima. Esso scaturisce infatti dall'offerta di Gentile, assunto nel 1492 alla carica di *guardian de matin* e Giovanni suo fratello, di dipingere, come si evince dal contratto dello stesso anno datato 15 luglio, "tuta la faza in testa del albergo (...) in uno solo telero nel qual se debbi poner qualche historie et opera per la schuola sarà termenado, tam con el conseio et parer de ditti doi fratelli [mossi] de inspiration divina più presto che humana e non per cupidità de guadagno, ma solum a fine et effecto che sia laude e trionfo de l'onipotente Dio"²³ – oltre che dei veneziani.

Quando si metterà mano all'impresa, e siamo nel



4. Andrea Zucchi, *Trafugamento del corpo di San Marco* (dall'originale di Jacopo Tintoretto, circa 1566), 1771, Venezia, Museo Correr, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

1504, si tratterà di realizzare il telero con la *Predicazione di San Marco ad Alessandria* (ora a Brera ma sostituita *in situ* da una riproduzione 1:1). Ancora una volta fu Carlo Ridolfi a darci una descrizione ecfraistica del ciclo, per il quale come non sorprende spese parole di lode. Tra le pagine delle sue *Maraviglie* (Venezia 1648), Ridolfi insisteva piuttosto sugli aspetti iconografici della composizione al fine di esaltare, come in un componimento retorico, l'abilità dei pittori di soddisfare il criterio della *varietas* nella raffigurazione al naturale di molteplici temi, ambienti, personaggi e scenari architettonici in questo caso immaginati²⁴.

Più gustosa, come vedremo, è la descrizione di un'altra opera facente parte del ciclo, data da Boschini, con la quale pur allineandosi alla precedente quando si esalti il risultato raggiunto dai maestri, sclerotizza la figura del nemico esasperandone la pavidità ovvero la mancanza di fegato. Di particolare interesse in questo senso specifico è allora la più tarda commissione per la sala Capitolare finanziata da Tommaso Giannotti Rangoni²⁵. Di per sé personaggio eccentrico della Venezia del Cinquecento, il ravennate fu autore di una produzione eclettica, tra cui un curioso pronostico del 1522 relativo all'imminenza di un secondo diluvio universale per il 1524 di cui ci stiamo occupando altrove²⁶. Farmacista, ebraista, alchimista, ricco e potente a sufficienza per farsi ritrarre da Jacopo Sansovino, in un bronzo a tutto tondo per la facciata di San Zulian progettata da Alessandro Vittoria su commissione

di lui stesso, pare abbia agito più che per devozione per "mania autocelebrativa"²⁷ da cui del resto derivò il biasimo della Scuola grande e un contenzioso quando lo si vide raffigurato in posizione preminente nelle tre tele – da lui stesso commissionate – al Tintoretto nel 1566, per completare il ciclo avviato dai Bellini decenni prima²⁸. Tre tele arcinote: *I miracoli di san Marco nella chiesa di Boucolis ad Alessandria d'Egitto* erroneamente nota – sulla base di quanto scritto da Ridolfi – nelle *Maraviglie* come *Il ritrovamento o trafugamento del corpo di San Marco* (ora a Milano, Pinacoteca di Brera); la *Messa in salvo del corpo di san Marco* (Venezia, Gallerie dell'Accademia), splendido telero mutilato nella porzione laterale a sinistra, ormai dispersa, ma noto nella sua interezza per una incisione di traduzione di Andrea Zucchi (fig. 4); *San Marco salva i naufraghi* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, fig. 5), su cui rivolgiamo lo sguardo dal momento che per descriverle, in particolare nei casi della seconda e della terza tela, l'ecfrasi boschiniana si carica di valore propagandistico, politico, programmatico per denigrare di fatto la natura 'minore' dei "turchi senza volto"²⁹ rispetto a quella dei cristiani veneziani. Un risultato che ottiene intessendo i versi di espedienti lessicali di risonante persuasione: quello dei Turchi è un popolo ribelle, meschino, pavido. Sono barbara gente, canaglie, infedeli, tiranni. "Come [le] anime d'Ebrei tuti i xe persi"³⁰. Così Boschini descrive la *Messa in salvo del corpo di san Marco*:

"D'Alessandria sta Piazza xe 'l modelo, / Dove quei tristi populi ribeli, / Barbara zente, canagie, infedeli, / Al corpo de San Marco dè flagelo. / Né sacii ancora de tanti tormenti, / Daspò la morte i lo volea bruser; / Dove per tal efeto i fece far / Una catasta de gran legni ardenti. / Ma la divina volontà suprema / Un simil sprezzo comportar non volse, / E l'anima beata in cielo tiolse, / Mandando un temporal, con forza estrema. / E siete, e tempeste, e lampi, e toni / Sbigoti in tal maniera quei Tirani, / Che tuti corse via de là lontani, / E a seguitar l'impresa i no fu boni. / In tanto l'infinita onipotenza / Dè spirito ai Cristiani, e con gran arte / I portè 'l Corpo Santo in altra parte, / E 'l sepe li con soma reverenza"³¹.

In questo senso ancora alla pavidità del nemico fa da contrappunto il 'fegato' dei veneziani il cui spi-

rito è alimentato direttamente da "l'infinita onipotenza"³² per cui pure nelle condizioni più estreme, a differenza degli altri, sono loro i veri trionfatori. Così è ribadito allo stesso modo nella descrizione della tela di maggiore turbolenza delle tre realizzate, il *San Marco salva i naufraghi* (fig. 4), in cui la 'terribilità' del pennello di Tintoretto (e qui si cita un aggettivo più volte speso nella *Carta* per elogiare il tratto di Robusti che non piacque poi tanto a Burkhardt)³³ è consustanziale al rigore della tempesta raffigurata.

Fermoimmagine: altomare, mare in tempesta, la galea che riporta le reliquie del santo è battuta dai venti, alcuni uomini dell'equipaggio cadono in mare, con metafora culinaria, simili a fagioli in pentola:

"O veramente i par tanti fasioli / Che sia messi in pignata a cusinar butai, chi su, chi zò, senza speranza; / I par tanti imbrighi in schena, in panza; / I par da ispiritai far versi veri [oppure come ubriaconi spiritati]"³⁴.

Atletico e prontissimo l'intervento di san Marco 'pescatore', simile a un Pietro tipologicamente richiamato. Anche i Turchi, riconoscibili nei loro turbanti a cipolla possono salvarsi, a patto di convertirsi. Così pare esplicitare l'ampio gesto in cui è immortalato Rangoni riconoscibile per la sua cappa d'oro (che della tela fu il finanziatore), colto nell'atto teatrale di porgere soccorso a un Turco in turbante in balia delle onde, che sollecita allo stesso tempo a convertirsi: "guarda San Marco!", pare gli dica, "ecco chi salva!". Sulla destra l'evangelista ripescava un naufrago (chissà se un altro Turco che ha perduto il suo turbante in mare, la fuscaccia che gli cinge la vita si direbbe all'orientale). Ecco una promessa di salvezza per immagini purché i fedeli convergano verso l'unica delle tre ammissibili. Simile all'immagine, 'terribile' è l'ecfrasi che di essa ci consegna Boschini:

"Chi non ha visto un temporal de Mar, / Né sa che sia teror, che sia spavento, / Chi non ha visto el gran combattimento / Dei venti, e un contra l'altro a contrastar, / Che i se fracca el capel sopra le cegie [si calchi il cappello sopra le ciglia], / E che i tegna ben stretto el feraliol [il mantello] / E po che i vegna qua, quando che i vuol, / Che i se farà ben cento maravegie. / El teror me spaventa, e la pietà / Me



5. Jacopo Tintoretto, *San Marco salva i naufraghi* [mentre Tomaso Giannotti Rangoni invita alla conversione un infedele], 1566, Venezia, Gallerie dell'Accademia, già Scuola Grande di San Marco.

inliquidisse el cuor de tal maniera, / Che me avilisso e me mudo de ciera; / [251] Me sento che son tuto zavarà [delirante]³⁵.

Pietà di Rangoni, pietà Veneziana, per intercessione del santo – “E pur la soma Providencia e pia/ Fa

che San Marco, nostro protetor, / Ai Veneziani dà soccorso e cuor, / E agiuta [aiuta] el Sarasin in compagnia”³⁶– come a ribadire la superiorità tutta cristiana di chi veleggia verso il porto sicuro in cui, – e qui vale la pena richiamare il passo di Ridolfi con cui conclude il racconto dell’esperienza vissuta da

Bellini nel 1480 presso Maometto II – albergano “ragione e umanità”³⁷.

Sullo sfondo dei versi di Boschini aleggia la complessa situazione politica del passato prossimo di Venezia reduce dalla crisi di Candia del 1645, per cui a conclusione dell’ecfrasi l’inserimento di una invocazione con esplicito riferimento alle immagini dei gonfaloni di Venezia e del nemico (il leone alato e il Dragone della sublime porta) acquisisce più il sapore di una allocuzione marziale (Boschini implora i santi rivolgendosi loro con l’imperativo) piuttosto che il tono di una preghiera devozionale:

“Oh Marco, glorioso e degno e Santo, / Protetor grandio de nu Veneziani, / Unive a dar socorsi sora umani, / Con quel San Piero che fè sì gran pianto. / E sì come vu sé de quel San Piero / Parto, per el batesemo cristian, / Pregel a porzer la so santa man, / Per destrucion de quel Dragon sì fiero / Che ‘l povero Lion no puol lu solo / Tute le fiere de l’Asia destruzer; / Dove el se sente strepitoso a ruzer / E per tera e per mar con l’ale a volo / Certo la pase ghe fu dà da Cristo; / Né ghe la puol mai tior mostro crudel; / E ‘l populo Cristian, a Dio fidel, / De tuto el Regno farà niovo acquisto. / Mercè del gran Pastor, che Roma reze, / Che ‘l gran Monarca, altro Alessandro, ha vento, / Perché mancava a quel l’intendimento, / E ‘l lume bon de la cristiana leze. / [253] Prego el Cielo, e San Marco a un tempo istesso, / Che segunda el bon cuor, la bona mente / In general de tuti, perché urgente / Xe ‘l bisogno; cusì ne sia permesso”³⁸.

Appendice. Antologia boschiniana (con alcune traduzioni di supporto).

Tintoretto, *Messa in salvo del corpo di san Marco* [Pallucchini 1966, pp. 277-279]: “Eccellenza: Sto quadro è tuto belo veramente; / ma quel scurzo, butà su quel tapeo, / L’è una figura da mostrar col deo: / La fa zavaviar ogni intendente [impazzire ogni intenditore di pittura] / S’altro continua l’istoria del Santo. / Diseme un puoco: cosa xe ‘l sugeto? / Oh Pitor singular, degno e perfetto! / Virtù, che al Mondo no ghe xe altratanto.

Compare: D’Alessandria sta Piazza xe ‘l modelo, / Dove quei tristi populi ribeli, / Barbara zente, canagie, infedeli, / Al corpo de San Marco dè flagelo. / Né sacii ancora de tanti tormenti, / Daspò la morte i lo volea brusar; / Dove per tal efeto i fece far / Una

catasta de gran legni ardenti. / Ma la divina volontà suprema / Un simil sprezzo comportar non volse, / E l’anima beata in cielo tiolse, / Mandando un temporal, con forza estrema. / E siete, e tempeste, e lampi, e toni / Sbigoti in tal maniera quei Tirani, / Che tuti corse via de là lontani, / E a seguitar l’impresa i no fu boni. / In tanto l’infinita onnipotenza / Dè spirito ai Cristiani, e con gran arte / I portè ‘l Corpo Santo in altra parte, / E ‘l sepeli con soma reverenza. / El narar sto successo con la boca / Xe cosa trivial, perché ognun parla. / Ma l’importanza xe a rappresentarla [son tutti buoni a parole ma a dipingerla?]; / Chè questo solo a sto gran mistro toca. / Prima vedemo certo el temporal; / Sentimo i toni, e i lampi ne spaventa; / Le siete a guardarle ne sgomenta, / Tanto l’azion xe vera e natural. / In Ciel vedemo l’Anima beata, / Che diafana traspar, come divina, / Che splende tuta pura e cristallina. / Virtù simile a quella no se cata. / Quel corpo santo xe tuto splendor, / E quei Cristiani è più che afetuosi. / Se vede che i va presti e vigorosi, / E ‘l temporal no ghe fa baticuor [Cristiani coraggiosi mentre invece] / Da st’altra banda, che la veda in grazia / Sti do, che se coverze con quel pano, / Che l’un l’altro no cognosse el dano; / Ma ognun xe atento a fuzer la disgrazia. / Ma che nudo xe quel, che xe là in pie? / Là ghe xe antigo, e si ghe xè moderno [una acuta osservazione stilistica sulla grandezza del pittore nel competere con gli antichi] / Gh’è de dotrina un vero lume eterno: / Là no gh’è barbarismi, né eresie. / Questo è quel nudo, che l’degno Cortona / Volse portarlo a Roma int’ un disegno. / No so perché: so che l’ha gran inzegno. / E ‘l dise: questo merita corona [...]” [segue un elogio del disegno veneziano in chiara polemica antivasariana, su cui non occorre in questa sede soffermarsi].

Tintoretto, *San Marco salva i naufraghi*

[Pallucchini 1966, pp. 279-280]: “Chi non ha visto un temporal de Mar, / Né sa che sia terror, che sia spavento, / Chi non ha visto el gran combattimento / Dei venti, e un contra l’altro a contrastar, / Che i se fraca el capel sopra le cegie [si calchi il cappello sopra le ciglia], / E che i tegna ben stretto el feraliol [il mantello] / E po che i vegna qua, quando che i vuol, / Che i se farà ben cento maravegie. / El terror me spaventa, e la pietà / Me inliquidisse el cuor de tal maniera, / Che me avilisso e me mudo de

ciera; [251] Me sento che son tuto zavià *[delirante]* / Dirò de più: me intravien per aponto / Quel istesso, che acade ai Naveganti; / Se me fa scuri i sensi tuti quanti; / D'esser mezo anegà mi fazzo conto. / Vaga per certe fortune de Mar, / Che quei vasseli è giusto tanti albuoli *[piccole cassette]* / O veramente i par tanti fasioli *[fagioli]*, / Che sia messi in pignata a cusinar. / Veramente quel Copano trà slanzi *[scialuppa di salvataggio fa dei balzi]* / Da una montagna a l'altra de quel'onde, / Che ognuno dise: adesso l'acqua el sconde; / El va in abisso a negociar coi granzi *[a trattare con i granchi]*. / Se vede mezi persi i Marineri, / Butai, chi su, chi zò, senza speranza: / I par tanti mbriaghi in schena, in panza; / I par da ispiritai far versi veri *[sembra di sentirli urlare come ossessi]*. / Un solo ne fa veder chiaramente / Che è vero Mariner, tuto perfeto, / Mariner vechio, aponto un Tintoreto / Ardio, che tuto el mar nol stima niente. / Con quei do remi el tien dreto el vasselo: / Se vede che 'l xe vero timonier *[altrove aveva già definito il Tintoretto come il timoniere della pittura veneziana]*¹⁹ / Se vede che in la testa l'ha 'l saver *[sa come fare]* / E che no'l stima la fortuna un pelo *[non teme il fortunale]* / Quela nave spaventa fin l'interno, / Perché la se somerze inte'l profondo: / La cheba sola xe ancora a sto Mondo *[gabbia per l'avvistamento sull'albero maestro]* / E i Sarasini xe tuti a l'inferno. / In quella

cheba ghe ne xe diversi: [252] Ma in cheba aponto basta a dir che i sia. / Come anime d'Ebrei tuti i xe persi. / In suma chi se trova in quel procinto, / No i sa dove che i sia, cosa che i fazza: / I stima la so vita una scoazza, / Col dir: son zonto int'un gran labarinto. / E pur la soma Providencia e pia / Fa che San Marco, nostro protetor, / Ai Veneziani dà soccorso e cuor, / E agiuta el Sarasin in compagnia. / Oh Marco, glorioso e degno e Santo, / Protetor grandando de nu Veneziani, / Unive a dar socorsi sora umani, / Con quel San Piero che fè sì gran pianto. / E sì come vu sé de quel San Piero / Parto, per el batesemo cristian, / Preghele a porzer la so santa man, / Per destrucion de quel Dragon sì fiero *[una digressione patriottica dettata dalla crisi di Candia del 1645]* / Che 'l povero Lion no puol lu solo / Tute le fiere de l'Asia destruzer; / Dove el se sente strepitoso a ruzer / E per tera e per mar con l'ale a volo". Certo la pase ghe fu dà da Cristo; / Né ghe la puol mai tior mostro crudel; / E 'l popolo Cristian, a Dio fidel, / De tuto el Regno farà niovo acquisto. / Mercè del gran Pastor, che Roma reze, / Che 'l gran Monarca, altro Alessandro, ha vento, / Perché mancava a quel l'intendimento, / E 'l lume bon de la cristiana leze. [253] Prego el Cielo, e San Marco a un tempo istesso, / Che segunda el bon cuor, la bona mente / In general de tuti, perché urgente / Xe 'l bisogno; cusì ne sia permesso".

1 Monaco 2022; *Matteo di Giovanni* 2006.

2 Il riferimento alla *Carta* è Boschini 1660, in questa sede consultata nell'edizione critica a cura di Pallucchini 1966.

3 Pallucchini 1966, p. 6.

4 Preto 2013, p. 149.

5 Me ne sono occupato anche in Monaco 2018, p. 81.

6 Pallucchini 1961, p. 49.

7 Pallucchini 1961, p. 49, nota 19 dove si specifica che la storia dell'opera è riepilogata da Haute-Coeur s.d., pp. 89-90.

8 Schefer 1895, pp. 200-204.

9 Pallucchini 1961, p. 49, nota 19.

10 Von Hadeln 1908, pp. 1908-1909.

11 Van Marle 1935, pp. 179-181.

12 Pallucchini 1961, p. 50 "Gh'è 'l sito natural de quela Porta, / Dove presta l'udienza el gran Visir, / Gh'è il Bailo e 'l Dragoman, con quel gestir / Che l'uso del Paese al fin comporta. / El Visir sta sentà sun el Safà, / Con le gambe incroscate; cusì el Mufti; / El terzo sul Safà xe 'l gran Cadì, / Tuti vestiti de bianco in maestà [32] Circonda, come tanti Consigieri, / Numero grandando dei so Religiosi, / Nomi turcheschi, a proferir scabrosi, / Che perdo ancuo quel che avea in mente gieri. / No i porta mai Turbante per modestia / (Cusì l'Araba vuol soa religion), / Nome certe barete de castron, / Che denota però chi ha dela bestia".

13 Pallucchini 1961, p. 50: "Se vede in prospettiva un'armonia / De fabbriche diverse, che inamora; / E una Moschea, la qual xe in stato ancora, / Che fu la Gesia de Santa Sofia".

14 Pallucchini 1961, p. 50: "Ghe xe Cameli, Cervi, Simie, e tante / Diversità de cose curiose, / D'abiti e de persone capriciose, / Dele più bele che abita el Levante".

15 Pallucchini 1961, p. 50: "Quel Monsù Rafael d'Ufresne, degno / D'ogni onor, d'ogni gloria e reverenza, / Che ha messo in stampa con gran diligenza / Del Vinci con la vita anca el dessegno, / Ghe sorti d'incontrar st'alta ventura / D'aver sto quadro con somo so gusto, / Che xe stimado, e xe balsemo giusto / Del più ecelente che abia la Pitura".

16 Monaco 2022 e ulteriore bibliografia ivi richiamata.

17 Pallucchini 1961, p. 51.

18 Pallucchini 1961, p. 51, ma pure in Monaco 2022, p. 218.

19 Vale la pena citare i versi di riferimento: "Semo a San Zanipolo; desmontemo, / E andemo in la devota e degna Scuola / Qua de San Marco: ve dago parola, / Che del vostro pensier godo in estremo. / Che fazzadon pomposo, che xe questo, / fato de prospettiva artificiosa! / Fatura veramente studiosa, / Tuto dorà, decoro manifesto. / Quele istorie de marmo fa stupir, / Che al ponto istesso dela prospettiva / Concore; e quei Lion è cosa viva. / Par che i se veda a muovere e rugir!", per cui Pallucchini 1961, p. 275.

20 Pallucchini 1961, pp. 275-282.

21 Ad esempio, cfr. Schmidt Arcangeli 2007 della quale riporto le conclusioni a p. 161: "Se i pittori del Quattrocento avevano tentato di riprodurre o trasporre il mondo musulmano nel vocabolario veneziano, gli artisti del Seicento si lasciarono guidare soprattutto dalla creatività e dalla fantasia (...). Nondimeno tutti questi pittori furono accomunati dalla familiarità con un Oriente osservato attraverso un filtro veneziano e dall'attrazione per un mondo lontano. Venezia fungeva da specchio di ogni cultura straniera, [sia] che i suoi artisti dipingessero la città in forma di ritratto o di paesaggio simbolico".

22 Puppi 1994, p. 42. Ma anche Bacchelli 2000, p. 540.

23 Puppi 1994, p. 42.

24 Ridolfi 1648, p. 60: "[Gentile Bellini] fece nello albergo della confraternita di San Marco sopra la Banca in Santo Evangelista, che predica nella Piazza di Alessandria, ove è rappresentato il tempio di Santa Eufemia, somigliante a quello di San Marco, dietro a cui uno sta scrivendo la predica, con molti che l'ascoltano. Sonovi molte Turche dinanzi ginocchioni coperte di bianchi veli, che fanno un bel vedere, gentili uomini e Cavalieri ritratti al naturale: qual fatica è certo inesplicabile per le molte figure e er le copiose architetture, ornamenti e animali che vi intervengono".

25 Il profilo biografico di Rangoni si deve a Bacchelli 2000; su Rangoni mago del Rinascimento Thorndike 1941, pp. 204-206, 214, 226 e ss. Sul ruolo svolto da Rangoni come mecenate Malagola 1901. Sulla Scuola Grande di San Marco Paoletti 1929, pp. 173-184. Sulle opere di Tintoretto Echols, Ilchman 2018, pp. 50-53.

26 Per cui si rimanda a Monaco ICDS. Qui basti anticipare che del pronostico, intitolato *De vera diluvii pergnosticatione anni MDXXVIII ad Karolum max. imperatorem* (Roma senza indicazione di tipografia, 1522), se ne sono già occupate Zambelli 1982; Niccoli 1987, pp. 79 e ss., 195, 209 e ss.

27 Così Bacchelli 2000, p. 540.

28 Sul contenzioso tra Rangoni, Tintoretto e la Scuola Grande, si veda di nuovo Bacchelli 2000, p. 540.

29 Schmidt Arcangeli 2007, p. 159.

30 Pallucchini 1961, p. 281, e *infra*, appendice 2.

31 Pallucchini 1961, pp. 277-278.

32 Pallucchini 1961, pp. 278.

33 Monaco 2021.

34 Pallucchini 1961, p. 280.

35 Pallucchini 1961, pp. 279-280; sulle tempeste di mare nella produzione sacra di Tintoretto si veda De Fuccia 2024, pp. 87-99.

36 Pallucchini 1961, p. 281.

37 Pallucchini 1961, p. 51.

38 Pallucchini 1961, pp. 281-282.

39 Monaco 2018, p. 84, nota 15.

