

## Committenze europee di scultura veneziana nel Settecento. Una panoramica e alcune ipotesi di lavoro

Fabien Benuzzi

**Peer review and editing managed by:**

Martin Olin, Nationalmuseum, Stockholm

**Reviewers:**

Francesco Freddolini, Stefano Grandesso

### Abstract

Research on the European success of Venetian art during the 18th century has above all examined the activity of the painters. This paper analyzes the works of Venetian sculptors through some important case studies. Attention is given to several commissions of sculpture from Russia (among them works ordered by Peter the Great from 1719 to 1723), German states (Prussia, Saxony and Bavaria), Sweden and England. The analysis also concerns Venetian intellectuals who played the roles of mediators, such as Anton Maria Zanetti and Francesco Algarotti. The comparative study of these commissions allows us to formulate hypotheses about who were the most praised sculptors and whether there was a taste for specific artistic tendencies. It seems, for example, that British clients mainly appreciated classical sculptors like Antonio Gai and Giovanni Marchiori, in contrast to other countries, where also baroque artists were valued. The article also notes the case of Antonio Corradini, who operated for several years abroad, in Vienna and Dresden. There is finally also the attempt to outline some ideas and starting points for further research on this topic; among them an enquiry about taste for Venetian baroque sculptures in the 19th and 20th centuries.

### Contents

Introduzione

Le commissioni dei sovrani europei: Luigi XIV, Pietro il Grande e Augusto il Forte

L'attività europea di Antonio Corradini

Il successo della scultura classicista: Antonio Gai e Giovanni Marchiori

Conclusioni finali

Ringraziamenti

### Introduzione

[1] Grazie alle ricerche degli ultimi decenni, numerosi progressi sono stati compiuti nel campo della scultura veneziana tra Sei e Settecento; i pionieristici tentativi di sistemazione da parte di Camillo Semenzato, quando la materia era ancora "terra incognita"<sup>1</sup>, sono stati in seguito ulteriormente affinati dai contributi successivi che hanno portato alla ricostruzione dei cataloghi dei principali scultori attivi sulla scena lagunare dal barocco fino all'avvento di Canova.<sup>2</sup> Tra i vari temi suscettibili di un ulteriore approfondimento, appare di particolare interesse un'indagine sul collezionismo e la ricezione di queste opere in Europa; se la scuola veneziana di pittura riscosse nel Settecento notevole successo oltre i confini della Serenissima anche grazie ai viaggi di

---

<sup>1</sup> Camillo Semenzato, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966.

<sup>2</sup> Si pensi alle numerose ricerche sul tema di Paola Rossi a cui si unirono i contributi di Monica De Vincenti, Simone Guerriero e altri studiosi periodicamente usciti nell'ultimo ventennio su riviste come *Arte Veneta*, *Saggi e memorie di storia dell'arte* e *Venezia Arti*. Prezioso, per non dire fondamentale, è tuttora il repertorio fotografico curato da Andrea Bacchi, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano 2000.

pittori come Sebastiano Ricci, Giambattista Tiepolo, Pietro Antonio Rotari o la vendita ai turisti inglesi delle vedute di Canaletto, si sviluppò parimenti un gusto per la scultura veneta presso importanti clienti europei. L'esempio più celebre, e allo stesso tempo meglio studiato, è indubbiamente quella dello zar Pietro il Grande, che ordinò un vero e proprio "esercito di statue" per la decorazione del Giardino d'Estate a San Pietroburgo e di parchi di residenze reali come Peterhof o Puškin. Le vicende di questa commissione, avvenuta tra 1716 e 1725, sono state ricostruite da Oleg Neverov e soprattutto da Sergei Androsov, che redasse il catalogo delle sculture giunte in Russia.<sup>3</sup> Questo caso di committenza non rimase isolato e il gusto per la statuaria veneta si diffuse velocemente anche in altri stati europei. Il presente contributo intende quindi tracciare la situazione attuale degli studi in materia, presentando un breve *excursus* attraverso le commissioni e fornendo alcuni spunti preliminari per ricerche successive che avranno l'obiettivo di analizzare in via comparativa la tipologia di committenti e destinatari, eventuali predilezioni per uno stile o artista e infine le vie del commercio, focalizzandosi sul ruolo avuto da agenti e mediatori. Meritevoli di una ricerca, ma esulanti dal presente tema, sono poi le sculture entrate solo in un secondo tempo in collezioni estere tramite il mercato antiquario. Non verranno parimenti trattati casi di committenza in territorio alpino, tra i quali si possono ricordare le sculture inviate in Carinzia e Stiria rispettivamente da Giovanni Marchiori e Giovanni Maria Morlaiter.<sup>4</sup> Si è infine deciso di escludere dal presente contributo Antonio Canova, per via della vasta bibliografia già esistente sulla sua fama europea e per la sua appartenenza ad una diversa stagione artistica rispetto a quella vissuta dai suoi predecessori a Venezia.<sup>5</sup>

[<top>](#)

### **Le commissioni dei sovrani europei: Luigi XIV, Pietro il Grande e Augusto il Forte**

[2] Il primo caso di una committenza europea è riportato da Tomaso Temanza nel suo *Zibaldon*; secondo l'architetto, autore di preziosi appunti sugli artisti veneziani di Sei e Settecento, il re di Francia Luigi XIV avrebbe commissionato sul finire del Seicento a vari scultori veneziani copie di celebri sculture dell'antichità da destinare a Parigi. Temanza non precisa soggetto e scultori prescelti ricordando soltanto che Francesco Cabianca ed Heinrich Meyring non consegnarono le opere in tempo. Rimaste nello studio degli scultori,

---

<sup>3</sup> Oleg Neverov, "Nuovi materiali per una storia delle sculture decorative del Giardino d'estate", in: *Xenia*, 13 (1987), 85-109; Konstantin Vladimirovič Malinovski, "Le relazioni artistiche fra Venezia e San Pietroburgo nel Settecento", *Antichità Viva*, 22 (1993), 5, 46-51; Sergei Androsov, *Pietro il Grande collezionista d'arte veneta*, Venezia 1999; Sergei Androsov, *Petr Velikij i skul'ptura Italii. Pietro il Grande e la scultura italiana*, Sankt Petersburg 2004 (il catalogo è alle pagine 334-412); Sergei Androsov, "Pietro il Grande e il collezionismo dell'arte veneziana", in: *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, ed. Linda Borean e Stefania Mason Venezia, 2009, 113-119. Si rimanda ai primi due contributi di Androsov per ulteriore bibliografia sull'argomento.

<sup>4</sup> Si veda la nota 19.

<sup>5</sup> Per brevità si rinvierà agli atti delle Settimane Canoviane dedicate ai *Committenti e collezionisti di Canova* (1, ed. Giuliana Ericani e Fernando Mazzocca, Bassano del Grappa 2007; 2, ed. Giuliana Ericani e Fernando Mazzocca, Bassano del Grappa 2008; 3, ed. Giuliana Ericani e Fernando Mazzocca in: *Studi Neoclassici*, 1, 2013).

vennero poi acquistate dalla famiglia Corner, nel cui palazzo è tuttora conservato una versione dell'*Antinoo* capitolino opera di Cabianca; a questa commissione è stato poi plausibilmente ricondotto un *Ercole Farnese*, firmato da Giovanni Comin nel Giardino delle Tuileries.<sup>6</sup> Per via della pedissequa fedeltà all'antico insita nello status di copia, la commissione non si può certamente motivare con una predilezione per la 'maniera' veneziana e appare allo stesso tempo curioso che la commissione non fosse stata affidata ai *pensionnaires* dell'Académie de France a Roma, spesso impegnati come copisti di opere antiche per il sovrano come accadde per i giardini di Versailles. Al riguardo, Massimo De Grassi ipotizza che tale scelta potesse essere dovuta essenzialmente ai bassi prezzi della sculture in vendita a Venezia,<sup>7</sup> ma probabilmente la ragione è da ricercarsi altrove, visto che difficilmente uno scultore attivo in laguna era più economico di un giovane *pensionnaire*; allo stesso modo, le commissioni affidate dal Re Sole ad un altro scultore già affermato come il fiorentino Giovanni Battista Foggini rendono improbabile tale ipotesi. Il basso prezzo praticato dagli scultori veneziani trova tuttavia conferma a più riprese nella corrispondenza tra lo zar Pietro il Grande e il suo agente a Venezia Savva Lukič Vladislavič detto Raguzinskij (il Raguseo, dal nome della sua città natale), che gli procacciò numerose opere acquistate in laguna. Nonostante il sovrano fosse in realtà maggiormente interessato alla scultura classica, trovò tuttavia conveniente rivolgersi ad artisti veneziani contemporanei proprio per via del prezzo sorprendentemente basso dei loro lavori.<sup>8</sup> Molto probabilmente giocarono un ruolo non secondario anche i canali diplomatici sviluppatisi tra la Russia e la Repubblica Veneta a partire dagli ultimi anni del Seicento, sia a carattere militare (alleanza contro i Turchi) che commerciale, grazie al ruolo svolto da vari diplomatici tra cui l'agente Petr Beklemišev, anch'egli attivo nell'acquisto di opere d'arte.<sup>9</sup>

- [3] Appare poi di un certo interesse verificare se vi fosse da parte del committente un'effettiva preferenza per una determinata corrente artistica. Detto della predilezione dello zar per la scultura classica, possiamo notare come gran parte dei soggetti raffigurati nelle opere commissionate erano ispirati all'antico, fossero figure mitologiche, busti imperiali e di matrone. La scelta degli artisti appare invece molto varia; lavorarono infatti per la Russia quasi tutte le botteghe allora attive in Veneto presentanti linguaggi stilistici

<sup>6</sup> Tomaso Temanza, *Zibaldon* [1738-1778], ed. Nicola Ivanoff, Venezia-Roma 1963, 43-44; Massimo De Grassi, "L'antico nella scultura veneziana del Settecento", in: *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, ed. Giuseppe Pavanello, Venezia 2000, 35-69 (42-43).

<sup>7</sup> De Grassi, *L'antico*, 43. Alla commissione per Parigi lavorò anche lo scultore romano Lorenzo Ottoni, autore di un'allegoria del fiume *Nilo*, copia da un originale romano nei Musei Vaticani, vedi Anatole de Montaiglon, Jules Guiffrey, ed., *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, 2 vol., Paris 1888, 192, 350.

<sup>8</sup> Esempio è un brano citato da Androsov, *Pietro il Grande*, 46, dove traspare lo stupore del monarca per l'economicità delle opere. Se Raguzinskij (per un profilo del quale si vedano le pagine 65-104) riferì della difficoltà di reperire statue classiche a Venezia, alcuni pezzi antichi furono tuttavia acquistati a Roma dall'agente Jurij Ivanovič Kologrivov, tra cui la cosiddetta *Venere di Tauride*, attualmente all'Ermitage (37-39).

<sup>9</sup> Androsov, *Pietro il Grande*, 51-63.

anche distanti tra di loro, dai 'barocchi' Bonazza al classicizzante Torretti. L'unico criterio seguito da Raguzinskij sembra essere stata la necessità di ricevere in breve tempo le opere e probabilmente per tale ragione ricevettero incarichi anche figure di secondo piano, come i tuttora poco conosciuti Bortolo Modolo e Giovanni Zorzoni. Tra le sculture pervenute vi sono in seguito diversi busti attribuiti a Michele Fabris detto l'Ongaro; il fatto che quest'ultimo fosse già morto al momento della commissione pietroburghese rivela come venisse parimenti perseguita anche una politica di acquisti sul mercato artistico complementare agli incarichi affidati direttamente agli scultori.<sup>10</sup> Gli artisti maggiormente apprezzati sembrano essere tuttavia stati due 'classicisti', l'artista di origine il carrarese Pietro Baratta e Antonio Tarsia. Il primo, autore anche di numerosi busti, riscosse notevole credito presso la corte russa tanto da venire nominato, secondo quanto riferisce Temanza, "scultore di Moscovia", diventando poi il maestro di due giovani scultori espressamente raccomandati dallo zar (Fig. 1).<sup>11</sup> Tarsia venne molto apprezzato anche per le sue statue dall'antico, alcune delle quali commissionate dalla moglie di Pietro Ekaterina (attualmente disperse tra l'Ermitage, il museo di Serpuchov e il Museo Nazionale di Minsk).<sup>12</sup> Sul finire del secondo decennio del Settecento, un'altra importante commissione estera, voluta dal principe elettore di Sassonia e re di Polonia Augusto il Forte, coinvolse scultori veneziani, questa volta affiancati da artisti francesi e altri operanti a Roma; ad essere impiegati tra il 1719 e 1723 furono i sempre apprezzati Baratta e Antonio Corradini assieme al misterioso Filippo Catasio.<sup>13</sup> Le opere, originariamente pensate per il giardino del palazzo olandese a Dresda, furono poi collocate nel 1728 nel Grosser Garten, sempre nella stessa città in riva all'Elba; le vicende conservative furono tuttavia alquanto travagliate a causa soprattutto dell'assedio subito dalla città nel 1760 a cui seguirono numerose alienazioni di sculture durante l'Ottocento. Le fattezze delle opere formanti la collezione, che comprendeva anche antichità, ci sono tuttavia note grazie alla serie di incisioni raccolte nel 1733 dal barone

<sup>10</sup> Tradizionalmente riferiti ad Orazio Marinali, essi sono stati convincentemente avvicinati a Fabris da Simone Guerriero, "Le alterne fortune dei marmi: busti, teste di carattere e altre 'sculture moderne' nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento", in: *La scultura veneta del Seicento e del Settecento. Nuovi studi* (= *Studi di arte veneta* 4), ed. Giuseppe Pavanello, Venezia 2002, 73-149, qui 77, 81, 109.

<sup>11</sup> Temanza, *Zibaldon*, 73. Si veda sul tema anche Massimo De Grassi, "Pietro Baratta per le corti del Nord", in: *Arte Veneta* 51 (1997), 51-61.

<sup>12</sup> Per le sculture di Tarsia cfr. Sergei Androsov, "Le sculture di piccole dimensioni nella collezione di Pietro il Grande", in: *Francesco Robba and the Venetian Sculpture of the Eighteenth Century*, ed. Janez Höfler, Ljubljana 2000, 73-79 (75-77). Lo scultore ed altri colleghi della corrente classicista furono autori di numerose statue all'antica, che ebbero un notevole successo sul mercato.

<sup>13</sup> Pietro non fu l'unico membro della famiglia Baratta a lavorare per il Nord Europa, anche i suoi fratelli Francesco il Giovane e Giovanni ricevettero infatti importanti commissioni. Il primo spedì alcune opere sempre per Dresda, mentre il secondo lavorò, tra gli altri, per Federico IV di Danimarca. Si veda sul tema Francesco Freddolini, "Francesco Baratta: un nome, due scultori, due secoli", in: *Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna*, 15, 2009, 269-285 (qui 276) e Francesco Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747: scultura e industria del marmo tra la Toscana e le corti d'Europa*, Roma 2013.

Raymond Leplat, responsabile delle collezioni reali.<sup>14</sup> Grazie a queste riproduzioni conosciamo l'aspetto perdute allegorie del Baratta (*Gloria, Valore, Magnificenza, Magnanimità*), che appaiono molto simili alle opere inviate in Russia.<sup>15</sup> Maggiore fortuna hanno invece avuto i vasi e i gruppi di Antonio Corradini; alcuni di loro, tra cui il *Tempo che scopre la Verità*, sono rimasti a Dresda mentre altri tre sono conservati tra il Victoria and Albert Museum (Fig. 2) e il castello di Ferrières-en-Brie, nei pressi di Parigi. Una vecchia foto, pubblicata da Monica De Vincenti, mostra infine *Arianna e Bacco*, conservato in una dimora privata scozzese.<sup>16</sup>



1 Pietro Baratta, *Allegoria della Pace di Nystad*, 1722, marmo, 175 cm, Giardino d'Estate, San Pietroburgo (© Autore)

<sup>14</sup> B. (Baron) Leplat, *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la galerie du Roy de Pologne à Dresden*, Dresda 1733. I gruppi 'moderni' erano 32. Per la vicenda della commissione si veda Terence Hodgkinson, "Two garden statues by Antonio Corradini", in: *Bulletin of Victoria and Albert Museum IV* (1968), 2, 37-49. Secondo Giannantonio Moschini (*Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, 3 vol., Venezia 1806, 100) anche Giovanni Maria Morlaiter avrebbe eseguito gruppi e statue per la corte di Sassonia, dei quali non si hanno tuttavia altre menzioni. Nel caso tale affermazione non fosse un refuso, appare nondimeno improbabile che l'artista abbia partecipato alla stessa commissione che vide coinvolti Baratta e Corradini per via della sua ancora giovane età, essendo nato nel 1699.

<sup>15</sup> Leplat, *Recueil des marbres*, 223-226. Si veda anche De Grassi, "Pietro Baratta", 59-60.

<sup>16</sup> Hodgkinson, "Two garden statues"; Bruno Cogo, *Antonio Corradini scultore veneziano. 1688-1752*, Este 1996, 240-262; *La scultura a Venezia*, 342-348; Monica De Vincenti, "'Piacere ai dotti e ai migliori'. Scultori classicisti del primo '700", in: *La scultura veneta*, 221-281 (qui 240, 270-271).



2 Antonio Corradini, *Apollo scorticante Marsia*, ante 1728, marmo, 220 x 100 x 57 cm, Londra, Victoria and Albert Museum, A.6-1967 (© Victoria and Albert Museum, London)

[<top>](#)

### L'attività europea di Antonio Corradini

[4] In verità non molto convincente nei lavori licenziati per lo zar, Corradini torna ai suoi livelli nelle opere per Augusto il Forte; in esse e nella sua produzione veneta egli si afferma come il nuovo astro della scultura veneziana di orientamento classicista, succedendo alla prima generazione di Baratta e Tarsia. Nel desiderio di valorizzare maggiormente la propria professione, si fece promotore assieme a Giuseppe Torretti dell'istituzione di un collegio degli scultori sulla falsariga di quello esistente per i pittori, separandosi così dai tagliapietre.<sup>17</sup> La sua fama in laguna gli procurò inoltre numerosi incarichi pubblici, tra cui vari restauri di sculture a Palazzo Ducale, mentre ebbe allo stesso tempo un notevole influsso sui pittori contemporanei come Giambattista Tiepolo, già acutamente evidenziato dalla critica.<sup>18</sup> Il parallelismo non si limitò soltanto alle tangenze stilistiche delle sue opere in quanto, alla pari di molti colleghi pittori, Corradini valicò le Alpi alla ricerca di nuovi incarichi lavorativi. Questo trasferimento rappresentò certamente una peculiarità dal momento che gli scultori veneti di età barocca non abbandonavano solitamente i territori della Serenissima limitandosi, nei casi più estremi, a risiedere all'estero per pochi anni o trasferirsi in Dalmazia.<sup>19</sup> Tra il 1729 e il 1730 lo

<sup>17</sup> Per la fondazione del collegio si veda Cogo, *Antonio Corradini*, 62-66.

<sup>18</sup> Per i legami con Tiepolo si rimanda a Giuseppe Pavanello, "Tiepolo e la scultura: dalla copia all'invenzione", in: *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita, atti del convegno internazionale di studi*, ed. Lionello Puppi, Padova 1998, vol. 1, 165-170; Paola Rossi, "Giambattista Tiepolo e la scultura del suo tempo", in: *Giambattista Tiepolo*, 171-176.

<sup>19</sup> Pensiamo in modo particolare a Francesco Cabianca, attivo per più anni a Cattaro, e a Francesco Robba che si stabilì definitivamente a Lubiana (su quest'ultimo cfr. Matej Klemenčič, *Francesco*

scultore si trasferì presso la corte di Vienna eseguendo incarichi di rilievo come la Josephbrunnen nella capitale austriaca e il progetto dell'altare di San Giovanni Nepomuceno per la chiesa di San Vito a Praga.<sup>20</sup> Tornato in Italia nel 1742 fu attivo a Roma e soprattutto a Napoli dove, entrato alle dipendenze del principe Raimondo di Sangro, partecipò alla decorazione della cappella Sansevero. Queste varie esperienze gli permisero di acquisire una notevole fama oltre i confini veneziani, favorita anche dalle sue tipiche e apprezzate figure femminili velate che divennero il vero e proprio marchio di fabbrica dello scultore.<sup>21</sup> Per via del suo stile, improntato ad un elegante classicismo venato da raffinatezze tardo barocche e al contempo prossimo a quello dei più celebrati pittori lagunari del tempo attivi in Europa, Antonio Corradini può essere considerato come l'unico scultore del Settecento veneziano ad essere stato veramente internazionale, una peculiarità che durerà fino all'avvento di Canova, la cui fama giunse anche oltreoceano. Riguardo il simbolico passaggio di consegne tra il Corradini e lo scultore possagnese, appare poi suggestivo il confronto tra l'*Adone* recentemente acquistato dal Metropolitan Museum di New York (inv. 2013.432) con il celebre *Endimione* di Chatsworth House.<sup>22</sup> Pur nelle loro differenze, non sembra così remota la possibilità che Canova avesse preso tra i suoi modelli proprio la statua dell'artista veneziano, proveniente da Ca' Sagredo.

<top>

---

*Robba: (1698 - 1757); beneški kipar in arhitekt v baročni Ljubljani*, Maribor 2013). Oltre all'attività alpina di Marchiori e Morlaiter, è poi particolare il caso dello scultore vicentino Lorenzo Mattielli (1687-1748) che abbandonò ben presto la città natale per lavorare prima a Vienna, trasferendosi in seguito presso la corte di Dresda. Su quest'ultimo rinviamo agli atti del convegno a lui dedicato, svoltosi a Vienna nel 2011, recentemente pubblicati all'interno della rivista *Barockberichte*, 61 (2013). Oltre ai contributi specifici su Mattielli (per il quale si rinvia anche a Roberto Pancheri, "L'Onor d'Ausonia". Studi sull'attività di Lorenzo Mattielli a Vienna e nei domini asburgici", in: *La scultura veneta*, 413-461 e Ilse Schütz, "Scultore di sua Maestà Cesarea: die Tätigkeit Lorenzo Mattiellis unter Karl VI. in Wien (1710-1738)", in: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg*, neue Folge, 18 (2002), 7-137) appaiono significativi per il nostro discorso gli interventi di Regina Deckers ("Antonio Corradini als Virtuose der Bildhauerei und seine Rezeption nördlich der Alpen", 48-58) e Matej Klemenčič ("In partenza per lo Stato imperiale': venezianische Bildhauer und die österreichischen Länder in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts", 59-73).

<sup>20</sup> Per la sua attività 'mitteleuropea' Cogo, *Antonio Corradini*, 97-112, 263-294.

<sup>21</sup> Sulla donna velata si veda Sonja Grund, "La 'Pudicizia' di Antonio Corradini: la donna velata e la sua fortuna tra Venezia e Napoli", in: *"Napoli è tutto il mondo". Neapolitan Art and Culture from Humanism to Enlightenment*, ed. Livio Pestilli, Ingrid Rowland e Sebastian Schütze, Pisa-Roma 2008, 309-328; Regina Deckers, *Die Testa velata in der Barockplastik: zur Bedeutung von Schleier und Verhüllung zwischen Trauer, Allegorie und Sinnlichkeit*, München 2010. Tra gli epigoni di questo fortunato modello si ricorda in Italia almeno Innocenzo Spinazzi.

<sup>22</sup> Pubblicato come *Endimione* in: Tomaso Montanari, "'A Thing of Beauty': Antonio Corradini's Rediscovered Masterpiece", in: *"One of the most beautiful things". A Rediscovered Masterpiece by Antonio Corradini*, ed. Andrew Butterfield, New York 2013, pp. 8-45. L'identificazione con *Adone* è stata invece proposta indipendentemente sia da Maichol Clemente ("Su Giusto Le Court: la ritrovata "Carità Romana" di Ca' Sagredo", in: *Storie dell'arte*, [4 luglio 2013] <http://storiadellarte.com/2013/07/su-giusto-le-court-la-ritrovata-carita-romana-di-ca-sagredo.html>, consultato il 14 agosto 2014) che da Andrea Bacchi ("Antonio Corradini e i Sagredo", in: *"Il tempo e la rosa". Scritti di storia dell'arte in onore di Loredana Olivato*, ed. Paola Artoni et al., Treviso 2013, 131-135).

## Il successo della scultura classicista: Antonio Gai e Giovanni Marchiori

[5] Il vuoto lasciato da Corradini a Venezia fu presto colmato da una nuova generazione di scultori tra cui spiccano Antonio Gai, Giovanni Marchiori e Giovanni Maria Morlaiter. Appare interessante notare che furono soprattutto i primi due, appartenenti alla corrente classicista, a riscuotere il maggiore successo all'estero; a differenza di artisti come Baratta e Tarsia, presso di loro il recupero dell'antico si fece maggiormente idealizzato e programmatico. Dietro quest'evoluzione sembra aver giocato un ruolo fondamentale il clima culturale veneziano che si apriva alle idee razionaliste grazie a personaggi come il letterato Apostolo Zeno o il teorico dell'architettura Carlo Lodoli. Riguardo alla scultura, capitale fu l'impresa editoriale dei cugini Zanetti, che pubblicarono tra 1740 e 1743 una serie di incisioni raffiguranti opere dello 'Statuario Pubblico' conservato nella libreria marciana, corredate da descrizioni di eruditi come il fiorentino Anton Francesco Gori.<sup>23</sup> I limiti dell'opera, fiore all'occhiello dell'editoria settecentesca, sono da ravvisarsi nell'approccio non sempre filologico, per via del quale non è possibile parlare in senso stretto di Neoclassicismo; essa segnò nondimeno una tappa importante nella riscoperta del gusto antiquario sia a Venezia che fuori dai suoi confini. Significativa appare una lettera indirizzata ad Anton Francesco Gori in cui Anton Maria il Vecchio appare fiducioso di trovare sottoscrittori in Inghilterra "paese molto atto a promuovere e fomentare simil genere di cose"<sup>24</sup>. La clientela di questo paese appare aver mostrato un gusto precoce per sculture imitanti l'antico, del quale sembrano rappresentare un'avvisaglia le peculiari commissioni ricevute agli inizi del Settecento dallo scultore Pierre-Étienne Monnot che realizzò tra 1701 e 1704, su incarico di Lord Exeter, busti ritratto all'antica del committente e della consorte, raffigurati anche sul monumento funebre ispirato a sepolcri romani.<sup>25</sup> Non stupisce quindi che siano proprio gli inglesi ad apparire maggiormente interessati alle sculture classicheggianti realizzate sul mercato veneziano e l'artista più richiesto, almeno per gli anni '30, è Antonio Gai. Egli era in stretti legami, sia d'amicizia che professionali, proprio con Anton Maria il Vecchio, collezionista di numerose sue

---

<sup>23</sup> *Delle antiche statue greche e romane, che nell'antisala della Libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, Venezia 1740-1743.

<sup>24</sup> Per via dell'omonimia i due cugini sono solitamente indicati come Anton Maria Zanetti il Vecchio (figlio di Girolamo, 1680-1767) e il Giovane (figlio di Alessandro, 1706-1778). Dopo essere stati a lungo confusi nella bibliografia, un primo tentativo di distinzione fu quello di Fabia Borroni, *I due Anton Maria Zanetti*, Firenze 1956. Particolarmente significativo per il nostro discorso appare soprattutto la figura del Vecchio, figura poliedrica di intellettuale e collezionista, che fu in contatto con numerosi artisti e membri dell'élite europea. Particolarmente auspicabile è uno studio a taglio monografico su questo personaggio, in attesa del quale si rimanda al profilo tracciato da Alessandro Bettagno, "Introduzione", in: *Caricature di Anton Maria Zanetti*, ed. Alessandro Bettagno, Vicenza 1969, 11-28. Per la citazione si veda Antonella Sacconi, "I cugini Zanetti e il "Delle Antiche Statue: nascita e diffusione di un'opera", in: *Venezia, l'Archeologia e l'Europa*, ed. Manuela Fano Santi, Roma 1996, 163-172 (164), L-LI.

<sup>25</sup> I busti si trovano tuttora a Burghley House mentre la tomba venne montata nella chiesa di Saint Martin a Stamford. Sul Monnot si veda Andrea Bacchi, "Pierre Etienne Monnot: ein Bildhauer des Spätbarock in Rom und Europa", in: *Das Marmorbad in der Kasseler Karlsau: ein spätbarockes Gesamtkunstwerk mit bedeutenden Skulpturen und Reliefs von Pierre Etienne Monnot*, ed. Karlheinz Wilhelm Kopanski, Regensburg, 2003, 135-158.

statuette all'antica; fu proprio l'intellettuale ad avere avuto ruolo decisivo nell'indirizzare in senso classico lo stile dello scultore favorendolo nell'ottenimento di importanti commissioni. È per esempio il caso delle sculture inviate in Inghilterra per conto di Joseph Smith, console britannico a Venezia e agente commerciale di Canaletto; esse furono già menzionate dal Temanza che le definì "sull'antico" oltre a precisare alcuni soggetti (*Meleagro, Atalanta, Senatori antichi*).<sup>26</sup> Purtroppo il biografo non riportò il destinatario, cosicché non si seppe più nulla delle opere una volta giunte oltre Manica, se si eccettua il *Meleagro*, identificato plausibilmente con una scultura del Metropolitan Museum di New York, firmata A. GAI e datata 1735; secondo Nicholas Penny l'opera proviene da Castle Howard, all'epoca di proprietà del quarto conte di Carlisle Henry Howard IV (1694-1758).<sup>27</sup> Quest'ultimo fu autore di due viaggi in Italia dove acquistò opere di pittori contemporanei come Canaletto o Panini ma anche antichità; significativi sono i suoi documentati rapporti proprio con Zanetti il Vecchio, ma appare difficile ipotizzare un ruolo avuto da quest'ultimo nella commissione del *Meleagro*, visto che lo conobbe soltanto nel 1738, tre anni dopo l'esecuzione della scultura.<sup>28</sup> È altresì significativa un'altra commissione dello Smith, che chiese una *Pomona* a Giovanni Marchiori. Nonostante quest'ultima sia perduta, ne conosciamo l'aspetto grazie a due bozzetti, conservati presso il Museo civico di Treviso e il Victoria and Albert Museum, che evidenziano la dipendenza dalla cosiddetta *Igia* dello statuario marciano.<sup>29</sup> Gli incarichi affidati dallo Smith a Gai e Marchiori appaiono poi di rilievo in quanto furono gli unici acquisti di scultura effettuati dal console britannico, prevalentemente interessato nel commerciare dipinti. Il materiale contenuto nella sua collezione personale, comprendente gemme, cammei e monete, sembra nondimeno indicare una sua passione non episodica per gli oggetti antichi e appare per tale ragione significativo che scelse proprio i classicisti Gai e Marchiori per le sue commissioni di scultura. La predilezione britannica per le statue antiche o all'antica, già sottolineata dalla critica,<sup>30</sup> sembra non trovare un parallelo negli altri paesi europei,

---

<sup>26</sup> Temanza, *Zibaldon*, 31.

<sup>27</sup> *European sculpture, works of art and ironwork*, catalogo d'asta, Sotheby's London, 22 aprile 1986, lotto 48; Nicholas Penny, *Catalogue of European Sculpture in the Ashmolean Museum, 1540 to the Present Day. I. Italian*, Oxford 1992, 44-45; Giuseppe Pavanello, "Il Settecento. La scultura", in: *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, 2 vol., ed. Rodolfo Pallucchini, Roma, 1995, 443-484 (466).

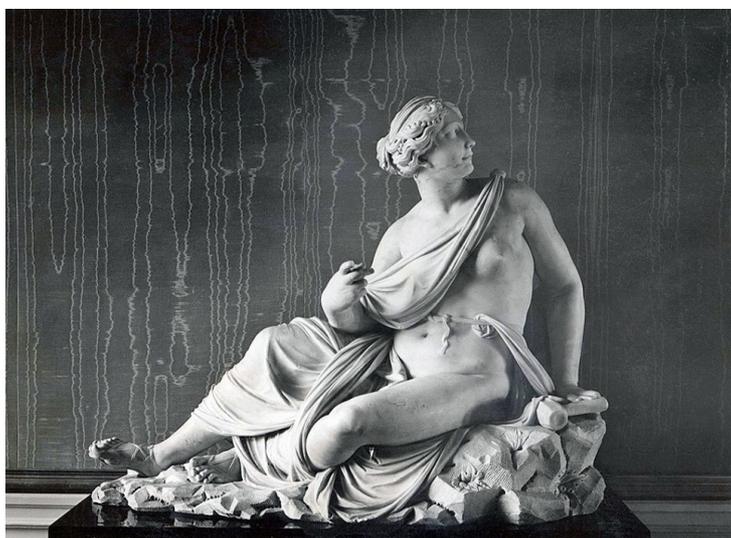
<sup>28</sup> Diana Scarisbrick, "Gem connoisseurship – the 4th Earl of Carlisle's correspondence with Francesco de Ficoroni and Anton Maria Zanetti", in: *Burlington Magazine* CXXIX (1987), 1007, 90-104. Per i viaggi italiani del conte cfr. *A dictionary of British and Irish travellers in Italy. 1701-1800*, compiled from the Brinsley Ford Archive by John Ingamells, New Haven-London 1997, ad vocem Carlisle Henry Howard, 181.

<sup>29</sup> Frances Vivian, *Il Console Smith mercante e collezionista*, Vicenza 1971, 41; Per la versione di Treviso si rinvia a Luigi Menegazzi, *Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo*, Venezia 1964, 141-142, mentre quella conservata al Victoria and Albert Museum di Londra porta il numero d'inventario A.1-1971). Per il rapporto con *Igia* (riprodotta in *Delle antiche statue*, 2 vol., 1743, 15) si rinvia a Pavanello, "Il Settecento", 469.

<sup>30</sup> Si veda a riguardo la sezione dedicata all'Antico in Andrew Wilton e Iliara Bignamini, ed., *Grand tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, catalogo della mostra, Milano 1997, 211-279. Allo stesso catalogo si rimanda per l'ampia bibliografia sul *Grand Tour*.

come gli stati tedeschi, dove non si riscontra invece un interesse così marcato e caratterizzato per l'antichità.

- [6] Tornando a Zanetti, è lui stesso a raccontarci il suo ruolo di tramite tra Gai e Smith; in una lettera al conte svedese Carl Gustaf Tessin, desideroso di ottenere una *Venere* di mano dell'artista, afferma di essere riuscito ad ottenere un prezzo favorevole, molto inferiore rispetto alle somme pagate dal console inglese, mostrandosi bene informato sui suoi acquisti. Significativa è altresì la preghiera, rivolta al Tessin, di raccomandare il Gai presso il re di Svezia affinché gli venissero commissionate alcune statue. Tale richiesta non fu probabilmente accolta, visto che al Palazzo reale di Stoccolma era già attiva un'*équipe* di scultori francesi, cosicché venne inviata solo l'opera destinata al Tessin, ora conservata nel castello di Drottningholm, ma appartenente alle collezioni del National Museum (il soggetto fu cambiato in un'*Allegoria della Scultura*, Fig. 3.).<sup>31</sup>



3 Antonio Gai, *Allegoria della Scultura*, 1736-1737, marmo, 75 x 3 cm, Castello di Drottningholm, Stoccolma, NMDrhSk 115 (© National Museum, Stockholm)

- [7] Tra i committenti stranieri un'altra figura di rilievo è il maresciallo Johannes Matthias von der Schulenburg, condottiero militare al servizio della Serenissima e collezionista sia di dipinti che sculture, in gran parte dispersi in seguito alla sua morte.<sup>32</sup> Tra gli scultori contemporanei il suo preferito appare essere senza dubbio il virtuoso Francesco Bertos, specializzato nella creazione di complessi gruppi bronzei o marmorei, del quale possedeva un nutrito numero di opere, come si evince dagli inventari della collezione. Per lo

<sup>31</sup> Mi permetto di rimandare a Fabien Benuzzi, "Uno scultore veneziano del Settecento e le sue commissioni europee: l'esempio di Antonio Gai", in: *La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, atti del convegno (Venezia, 5-6 novembre 2012), ed. Xavier Barral i Altet, Michele Gottardi, *Ateneo Veneto*, III serie, 12=a.200 (2013), 1, 343-353.

<sup>32</sup> Sullo Schulenburg si veda Alice Binion, *La galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg: un mecenate nella Venezia del Settecento*, Milano 1990; Heiner Krellig, *Feldmarschall und Kunstsammler Matthias Johann von der Schulenburg (1661-1747): ein unbekannter Bestand von Kunstwerken aus seiner Sammlung im Besitz der Grafen von der Schulenburg-Wolfsburg*, Wolfsburg 2011. Ben 125 dipinti appartenuti al maresciallo vennero venduti il 12 e 13 aprile 1775 presso Christie's.

Schulenburg lavorarono anche un non meglio precisato membro della famiglia Bonazza e i richiestissimi Corradini e Gai. Il primo fu autore di una *Fede* velata e una statua dello stesso maresciallo, modello di quella commissionata a Corfù dalla Repubblica di Venezia mentre il secondo eseguì invece dal 1731 al 1735 tre sculture, raffiguranti *Vertumno* e le allegorie di *Fortezza* e *Prudenza* esplicitamente definite all'antico nei pagamenti.<sup>33</sup> Questi ultimi, assieme alle scarse testimonianze inventariali, sono le uniche attestazioni di queste opere (oltre a quelle corradinane), di cui non si ebbe più menzione dopo il decesso del loro proprietario. Una luce sulla loro sorte, o perlomeno sulle loro fattezze, può essere nondimeno gettata da una inedita fotografia raffigurante una sala del castello di Wolfsburg, già di proprietà della famiglia Schulenburg.<sup>34</sup> Ai lati della stanza, vediamo due sculture vestite all'antica presentanti, nei panneggi e nella forma dei visi, familiarità con la produzione di Gai. Se quella di destra non presenta nessun attributo che permetta una sua sicura identificazione, la sua compagna regge invece in mano uno specchio che consente di riconoscerla come allegoria della *Prudenza* e di conseguenza con una delle tre opere eseguite dall'artista veneziano. Appare quindi probabile che la figura priva di attributi sia la *Fortezza*, mentre rimangono ancora aperti gli interrogativi riguardanti la loro attuale ubicazione e l'aspetto del *Vertumno*; questa fotografia rappresenta nondimeno un importante indizio e un nuovo punto di partenza ai fini di quest'indagine.

- [8] A partire dal quinto decennio del Settecento, Gai perde il "titolo" di scultore più apprezzato dalla clientela estera a favore di un altro artista tendente ad una maniera classicheggiante, il già ricordato Giovanni Marchiori. Alla pari del collega, sia il suo avvicinamento ad uno stile antiquariale, che diverse commissioni ricevute sembrano motivate dalla vicinanza con un'altra figura intellettuale di primo piano, rappresentata dal poligrafo Francesco Algarotti. Come Zanetti, nemmeno quest'ultimo può essere considerato un anticipatore del neoclassicismo alla stregua di Winckelmann, non avendo mai teorizzato un coerente programma estetico e per i suoi variegati ed eclettici gusti artistici; riguardo la scultura, egli fu nondimeno un convinto sostenitore del fondamentale ruolo della statuaria classica nella formazione di un giovane artista.<sup>35</sup> Algarotti, oltre ad ordinare a Marchiori numerose sculture per la sua villa di Carpenedo di Mestre, riuscì a favorirlo per l'affidamento di un gruppo da destinarsi alla chiesa cattolica di Sant'Edvige a

<sup>33</sup> Binion, *La galleria*, 135-180 (pagamenti) 188-290 (inventari). Sulle commissioni scultoree di Schulenburg si veda 125-129; per Bertos si rinvia anche alla recente monografia di Charles Avery, *Bertos. The Triumph of Motion*, Torino 2008.

<sup>34</sup> Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum. Messbildarchiv, Schrank 37 b 16, Nummer 52119. Ringrazio sentitamente Heiner Krellig per la cortese segnalazione. Non è agevole datare la fotografia che appare probabilmente antecedente alla seconda guerra mondiale.

<sup>35</sup> Questo gusto dell'Algarotti traspare molto bene da due brani del suo *Saggio sopra la pittura*: "rimangono ancora [le statue greche] come uno esempio non solo di giusta simmetria, ma di grandiosità nelle parti, di decoro e di contrasto nelle attitudini, di nobiltà nel carattere; ne rimangono in somma come il paragone in ogni genere, e lo specchio della bellezza [...] Il giovane non potrà mai considerar le greche statue, qualunque carattere od età ne figurino, che non ci scorga in lor nuova bellezza", Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, Livorno, 1774, 43, 46.

Berlino, spedito nel 1750. Oltre ai buoni uffici dell'Algarotti, amico del sovrano prussiano Federico II, giocarono parimenti un ruolo importante nella vicenda sia il fratello di Francesco, Bonomo, che tenne i contatti a Venezia con Marchiori, sia il cardinale Angelo Maria Querini, responsabile della scelta del soggetto (*Cristo che appare alla Maddalena*, Fig.4). Le varie lettere spedite da Francesco al fratello ci consentono di ricostruire le tappe della commissione e certificare il successo dell'opera una volta giunta a destinazione; particolarmente significativa è la missiva del 5 settembre 1749 dove l'Algarotti scrive: "Mi piace di udire che il Marchiori sia per metter mano all'opera, la quale vi raccomando anche per l'onore dell'Italia, perche qui generalmente credono hors de Paris point de salut"<sup>36</sup>. Nella volontà di raccomandare un connazionale, oltre al non celato orgoglio nazionalistico, sembra trasparire da queste parole anche una volontà di contrastare il successo riscosso in Germania degli scultori francesi, i quali, come già visto in precedenza per i casi di Dresda e di Stoccolma, furono agguerriti concorrenti degli artisti veneziani. Le commissioni internazionali di Marchiori proseguiranno negli anni a venire con due sculture inviate a Monaco di Baviera, raffiguranti *Saturno e Cibele*, già ricordate negli appunti di Pietro Gradenigo,<sup>37</sup> e nel 1766 le allegorie della *Clemenza* e della *Vigilanza*, oltre ad un rilievo col *Ratto di Elena* destinati per la residenza di Gatčina, nei pressi di San Pietroburgo. Quest'altra *tranche* di commissioni russe fu l'ultimo importante incarico internazionale che coinvolse la scuola di scultura veneziana nel Settecento. A differenza dagli ordini effettuati da Raguzinskij, ben documentati, non sono note le circostanze di questi acquisti né l'eventuale ruolo della nuova sovrana Caterina; si può tuttavia notare come fossero coinvolti i principali scultori ancora attivi, senza distinzione di correnti stilistiche. Al classicista Marchiori si affiancò Giovanni Maria Morlaiter, autore di una *Fortezza*, di una *Prudenza*, e di un secondo rilievo a tema omerico, la *Fuga di Enea da Troia*, mentre quattro ulteriori allegorie furono affidate a Giuseppe Bernardi, nipote di Torretti. L'eredità familiare degli incarichi per la Russia coinvolse anche la famiglia Bonazza, in quanto già nel 1757 Antonio, figlio di Giovanni, aveva eseguito le figure di *Vertumno*, *Pomona*, *Zefiro* e *Flora*, collocate nel parco superiore di Peterhof.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Massimo De Grassi, "Giovanni Marchiori, appunti per una lettura critica", in: *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 21 (1997), 125-155 (147-150); *Lettere prussiane di Francesco Algarotti (1712-1764). Mediatore di culture*, ed. Rita Unfer Lukoschik, Ivana Miatto, Sottomarina di Chioggia 2011, 215-216 (numero 101). Su Algarotti si veda da ultimo *Nel terzo centenario della nascita di Francesco Algarotti: (1712-1764)*, atti del convegno (Venezia, 11-12 dicembre 2012), ed. Manlio Pastore Stocchi e Gilberto Pizzamiglio, Venezia 2014.

<sup>37</sup> Lina Livan, ed., *Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del N. H. Pietro Gradenigo*, Venezia 1942, 111 ("Due Statue marmoree ridotte con perfetto scalpello dal virtuoso Giovanni Melchiori, Bellunese in Treviso, incamminate verso Monaco di Baviera, anziché da quel Ser.mo Elettore, e Duca, e gran Maestro dell'Ordine di S. Giorgio Massimiliano Giuseppe, comandate per esemplare delle molte più, che occorrono ad ornamento del proprio Giardino"). Pubblicate in Uta Schledler, *Die Statuenzyklen in den Schloßgärten von Schönbrunn und Nymphenburg, Architektur Rezeption nach Stichvorlagen*, Hildesheim-Zürich-New York, 1985, 88; De Grassi, "Giovanni Marchiori", 125-126.

<sup>38</sup> Žanetta Andreevna Maculevič, "Dekorativna skul'ptura v Gatčina" [ca. 1946], in *Stranitsi istorii zapadnoevropejskoj skul'ptury: sbornik naučnych statej; pamjati Ž. A. Maculevič (1890-1973)*, ed.



4 Giovanni Marchiori, *Cristo risorto appare alla Maddalena*, 1750, marmo, chiesa cattolica di Santa Maria, Berlino (riproduzione da *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, ed. Andrea Bacchi, Milano 2000, 449)

- [9] Al momento della loro morte, gli esponenti di questa generazione di scultori veneziani non riuscirono tuttavia ad essere sostituiti da degni eredi e l'unico giovane veramente dotato, Antonio Canova, aveva preso ormai la strada di Roma dove si consacrò. In laguna il lascito artistico venne raccolto da Giovanni Ferrari, a sua volta nipote di Bernardi; nonostante fosse operoso soprattutto per il Veneto, eseguì due sculture destinate a San Pietroburgo, raffiguranti *Iride* e *Cometa* e databili prima del 1806 quando vennero ricordate da Giannantonio Moschini.<sup>39</sup> La citazione di quest'ultimo è tuttavia l'unica testimonianza e per tale ragione il destino delle due opere è tuttora ignoto. La caduta della storica Repubblica veneziana nel 1797 segnò un ulteriore spartiacque; le soppressioni ecclesiastiche e la caduta in disgrazia di numerose famiglie patrizie comportarono la cessione di parte del patrimonio artistico tra cui probabilmente un nutrito numero di sculture.

[<top>](#)

---

Sergei Androssov, *Sankt-Peterburg* 1993, 29-41; Androssov, *Pietro il Grande*, 181. Per Marchiori cfr. De Grassi, "Giovanni Marchiori", 125, 128; mentre su Bonazza si rinvia a *La scultura a Venezia*, 260, 701.

<sup>39</sup> Giannantonio Moschini, "Agli ornatissimi fratelli Niccolò e Girolamo co: da Rio", in *Giornale dell'italiana letteratura*, 15 (1806), 8 novembre, 120.

## Conclusioni finali

[10] Nonostante collezionismo e mercato dell'arte a Venezia siano stato negli ultimi anni al centro di dettagliate e approfondite ricerche,<sup>40</sup> l'analisi sulla richiesta e sulla circolazione delle opere si è tuttavia prevalentemente soffermata sui dipinti, riservando invece alle sculture di Sei e Settecento alcuni studi riguardanti la loro presenza nelle raccolte lagunari.<sup>41</sup> Sono per tale ragione delineabili alcune specifiche proposte di approfondimento da condurre su più fronti a partire da ricerche specifiche nelle collezioni inglesi, che sembrano attualmente come le più suscettibili di apportare integrazioni alla nostra conoscenza sulla committenza estera di scultura veneziana. Merita di essere verificato se il caso delle commissioni Smith fu solamente un episodio isolato o se invece si sviluppò, all'ombra dei celebri rapporti tra committenti inglesi e pittori veneziani, anche un fiorente commercio delle sculture. Punto di partenza è sicuramente il ricco e fondamentale dizionario compilato da John Ingamells sulla base della documentazione conservata presso il Paul Mellon Centre for Studies in British Art,<sup>42</sup> ma andranno parimenti effettuate capillari ricerche negli archivi unite a sopralluoghi nelle collezioni britanniche, suscettibili di riservare interessanti sorprese. Prendendo in esame gli altri paesi europei, se non sembrano esserci rapporti tra la Serenissima la Francia nel campo delle commissioni di scultura, maggiormente interessante oltre ad è invece l'area germanica e alpina dove solo recentemente è stata riconosciuta la provenienza veneziana di numerose opere.<sup>43</sup> Sono altresì auspicabili approfondimenti relativi alla Svezia, per verificare se all'invio della già ricordata scultura di Gai, siano seguite altre committenze di opere veneziane; al riguardo varrà la pena segnalare che nelle collezioni del National Museum di Stoccolma sono poi presenti due rilievi a tema veterotestamentario attribuiti a Giuseppe Torretti, meritori di un approfondimento. Ignoriamo tuttavia al momento le vicende antecedenti alla donazione al museo, avvenuta nel 1941, e non sono attualmente note le modalità del loro arrivo in Svezia.<sup>44</sup> Come accennato brevemente nell'introduzione, anche se non legato alla committenza diretta di opere d'arte nei secoli

<sup>40</sup> Si pensi per esempio alla collana *Il collezionismo d'arte a Venezia*, uscita in tre volumi (Michel Hochmann, Rossella Lauber e Stefania Mason, ed., *Dalle origini al Cinquecento*, Venezia 2008; Linda Borean e Stefania Mason, ed., *Il Seicento*, Venezia 2007; Linda Borean e Stefania Mason, ed., *Il Settecento*, Venezia 2009, cfr. nota 3).

<sup>41</sup> Si vedano sul tema, nelle due ultime pubblicazioni citate nella nota precedente, i saggi di Simone Guerriero ("Il collezionismo di sculture moderne", 43-61) e di Paola Rossi ("Il collezionismo di sculture tra antico e moderno", 49-63).

<sup>42</sup> *A dictionary of British and Irish Travellers in Italy*. Vedi nota 28.

<sup>43</sup> Riguardo alla regione del Tirolo 'storico' si segnala in particolare: Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli, "Dai Carneri ai Sartori: architetture d'altari e sculture", in: *Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, ed. Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli, 2 vol., Trento 2003, I, 87-241 (qui 149-156). Si attende inoltre la pubblicazione dell'intervento "La scultura veneziana barocca e le terre austriache: appunti sulla Contea di Tirolo" tenuto da Monica De Vincenti e Matej Klemenčič al convegno *Patrimonio culturale veneziano sull'Alto Adriatico: contatti artistici fra terraferma, Istria e Dalmazia nel sei e settecento* (Isola, 9-11 ottobre 2009).

<sup>44</sup> Pubblicati in *Nationalmuseum Stockholm. Illustrerad katalog över äldre svensk och utländsk skulptur*, Stockholm, 1999, 337.

presi in esame, appare infine di notevole interesse il tentativo di approfondire canali e modalità della loro dispersione e delineando al contempo gli sviluppi dell'interesse e del gusto per la scultura veneziana sul mercato antiquario tra Otto e Novecento. Due casi di studio meritanti particolare attenzione sono per esempio le collezioni delle famiglie Manin e Sagredo, di cui sono stati pubblicati i dettagliati inventari.<sup>45</sup> Grazie a queste ultime testimonianze la critica è riuscita a ricondurre alla committenza di queste due famiglie alcune sculture veneziane attualmente presenti in varie collezioni museali; oltre al già menzionato *Adone* ora al Metropolitan Museum di New York, appartenne per esempio ai Sagredo anche la *Carità Romana* di Giusto Le Court ora esposta presso il Szépművészeti Múzeum di Budapest<sup>46</sup> mentre provenienti dalla collezione Manin sono invece due statue all'antica del londinese Victoria and Albert Museum, raffiguranti *Bacco* e *Galatea*, opera di Antonio Tarsia e Pietro Baratta.<sup>47</sup>

[<top>](#)

### Ringraziamenti

Per i preziosi suggerimenti ricevuti desidero esprimere la mia riconoscenza a Linda Borean, Maichol Clemente, Matej Klemenčič e Heiner Krellig.

---

<sup>45</sup> Martina Frank, *Virtù e fortuna. Il mecenatismo e le committenze artistiche della famiglia Manin tra Friuli e Venezia nel XVII e XVIII secolo* (= *Memorie/Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti* 65), Venezia 1996; Cristiana Mazza, *I Sagredo: committenti e collezionisti d'arte nella Venezia del Sei e Settecento* (= *Studi di arte veneta* 5), Venezia 2004.

<sup>46</sup> Per l'identificazione si veda Clemente, *Su Giusto Le Court*.

<sup>47</sup> De Vincenti, "Piacere ai dotti", 235. Le opere erano già state pubblicate John Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, with the assistance of Ronald Lightbown, 3 voll., London 1964, II, pp. 666-667, III, p. 416 (la *Galatea* era tuttavia identificata come *Tetide* e attribuita allo stesso Tarsia).