

MDCCC – 1800

Vol. 13

Dicembre 2024

e-ISSN 2280-8841



Edizioni
Ca' Foscari

MDCCC 1800

e-ISSN 2280-8841

Rivista diretta da
Martina Frank

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/>

MDCCC 1800

Rivista annuale

Direzione scientifica Martina Frank (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Vicedirezione scientifica Myriam Pilutti Namer (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Jaynie Anderson (The University of Melbourne, Australia) Gilles Bertrand (Université de Grenoble, France) Antonio Bruculeri (École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette, France) Juan Calatrava Escobar (Universidad de Granada, España) Dragan Damjanović (Sveučilište u Zagrebu, Hrvatska) Paola D'Alconzo (Università di Napoli Federico II, Italia) Giovanna D'Amia (Politecnico di Milano, Italia) Elena Dellapiana (Politecnico di Torino, Italia) Flavio Fergonzi (Scuola Normale Superiore, Italia) David Laven (University of Nottingham, UK) Sergio Marinelli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Fernando Mazzocca (Università degli Studi di Milano, Italia) Luca Quattrocchi (Università di Siena, Italia) Nico Stringa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giuliana Tomasella (Università degli Studi di Padova, Italia) Guido Zucconi (Università Luav di Venezia, Italia)

Comitato editoriale Alexander Auf Der Heyde (Università degli Studi di Palermo, Italia) Matteo Bertelé (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Linda Borean (Università degli Studi di Udine, Italia) Giovanna Capitelli (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Francesca Castellani (Università Luav di Venezia, Italia) Ana del Cid Mendoza † (Universidad de Granada, España) Jorge García Sánchez (Universidad Complutense de Madrid, España) Kaspar Lae gring (Aarhus Universitet, Danmark) Emanuele Morezzi (Politecnico di Torino, Italia) Guillaume Nicoud (Università della Svizzera Italiana, Svizzera) Sheila Palomares Alarcón (Universidad de Jaén, España) Chiara Piva (Sapienza Università di Roma, Italia) Friederike Vosskamp (Universität Heidelberg, Deutschland)

Comitato di redazione Adrián Fernández Almoguera (Universidad Complutense de Madrid, España) Milena Bortone (Università Ca' Foscari, Venezia, Italia) Arianna Candeago (Università Ca' Foscari, Venezia, Italia) Stefania Castellana (Università di Napoli Federico II, Italia) Emanuele Castoldi (Università degli Studi di Verona, Italia) Elena Catra (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Danilo Lupi (Università di Siena, Italia) Vittorio Pajusco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile Martina Frank (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Redazione

Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali

Dorsoduro 3484/D – 30123 Venezia, Italia

mdccc1800@unive.it

Editore Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3859/A, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

© 2023 Università Ca' Foscari Venezia

© 2023 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: tutti i articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: all the articles published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Advisory board of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/riviste/mdccc-1800/>



Sommario

Introduzione | Introduction

Arianna Candea

7

ADATTAMENTO, RIVISITAZIONE E RIUTILIZZO IN ARCHITETTURA: MODALITÀ E RETAGGI DELL'OPERA DI RUSKIN | ADAPTATION, REVISION AND RE-USE IN ARCHITECTURE: MODES AND LEGACIES OF RUSKIN'S WORK

Ruskin's Natural Adaptation of Architecture

Il mutamento dell'architettura come tema di indagine e riflessione

Emanuele Morezzi

11

What Is 'Perpetual Change'? Concept or Protocol(s) of Change in John Ruskin as Substance of Architectural Writing

Snežana Vesnić, Petar Bojanić

19

Die Ruine als Fetisch

Die sexualisierten Kodierungen von Konservieren und Restaurieren bei John Ruskin

Sophie Stackmann

25

Ruskin's Impact on Spanish Architecture in the 1980s

Irene Ruiz Bazán

33

MISCELLANEA | MISCELLANEA

Antonio Agosti (1785-1865): 'dilettante' d'arte e collezionista bellunese

Aurora Frescura

41

In cambio dei mosaici degli Atleti dalle Terme di Caracalla: la disputa tra la Camera Apostolica e Girolamo Egidio di Velo

Chiara Cecalupo

55

Villa Eugenia a Casarsa: un monumento in forma di città sulle sponde del Tagliamento

Giovanna D'Amia

73

Intorno a Carpaccio 2023

John Ruskin, *Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice.*

A Critical Edition, with Other Texts on Carpaccio and Venetian Painting

Valentina Sapienza

87





In memoriam
Ana del Cid Mendoza
1981-2024

Introduzione | Introduction

Arianna Candeago

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Scrittore, pittore, poeta, critico d'arte e non solo, John Ruskin è stato indubbiamente una personalità chiave nella cultura europea del XIX secolo (e oltre), che con la sua poliedricità ha saputo catalizzare su di sé gli interessi di generazioni di studiosi, afferenti ad ambiti anche distanti. A fronte di innumerevoli pubblicazioni apparse negli anni sul suo conto, Ruskin pare tuttavia non aver ancora esaurito la propria attrattività, prestandosi – forse più di altre figure del suo tempo – a un discorso multidisciplinare e interdisciplinare sulle arti, nel senso ampio del termine.

Ne è un esempio il convegno *Adaptation, Revision and Re-Use: Modes and Legacies of Ruskin's Work*, tenutosi a Venezia nel dicembre 2023 per iniziativa del centro di ricerca FoRS (Focus on Ruskin Studies) dell'Università Ca' Foscari, del Politecnico di Torino e della Guild of St. George, che ha promosso un dialogo tra specialisti di vari settori sull'opera di Ruskin e i suoi retaggi. Terreno di comune confronto è stato – come già lascia intendere il titolo dell'evento – il processo di adattamento, rivisitazione e riutilizzo che il letterato inglese riservò al suo stesso discorso e a materiali eterogenei nella costruzione dei propri libri, nonché l'eredità lasciata a pensatori, scrittori e artisti delle epoche successive. A partire da una lettura critica degli scritti di Ruskin e da prospettive di ricerca spesso inusuali, i quattro *panels* attraverso cui si è articolato l'incontro hanno messo a fuoco la questione rispetto ad altrettanti ambiti di intervento: letteratura, arte, architettura e utopie sociali.

Tra i numerosi spunti di riflessione emersi in tale occasione, la rivista *MDCCC 1800* ha deciso di accogliere all'interno della sezione monografica del numero 13 quelli relativi all'architettura, in questa sede indagata attraverso il tema del cambiamento e del concetto di *adaptation*. La prima parte del volume ospita dunque tre contributi, preceduti da un saggio di **Emanuele Morezzi**. Questi ci introduce, in una prospettiva di ampio

raggio, proprio al concetto di *adaptation* nell'opera di Ruskin, rilevandone l'importanza per l'architettura e la conservazione del patrimonio, anche attuali. Lo studioso, dopo aver ricollegato il tema all'approccio 'dogmatico' tipico di Ruskin e a categorie universali quali Verità, Bellezza e Natura, cala il pensiero ruskiniano nel dibattito contemporaneo sulla conservazione del costruito storico e pone l'accento sul suo potenziale valore nell'ottica di una gestione sostenibile, capace cioè di tenere in considerazione sia la salvaguardia del manufatto che l'inevitabile suo decadimento.

Dopo le note iniziali, **Petar Bojanić** e **Snežana Vesnić** presentano i principali contorni e le figure della scrittura sull'architettura e della scrittura architettonica in Ruskin. In particolare, i due si soffermano sul concetto o protocollo di cambiamento, individuandolo come sostanza di questi testi ruskiniani e ricostruendolo in due modi differenti. In primo luogo, all'interno della difficoltà generale nella storia della cultura e del pensiero occidentale di determinare il 'cambiamento'. In secondo, comprendendo il progetto di Ruskin come in uno stato di tensione tra la continua modifica della sua descrizione scritta degli edifici e la difesa della paradossale intraneità del cambiamento che va oltre gli oggetti in cui si manifesta. Il metodo di Ruskin di correzione e revisione senza fine diventa così un'introduzione alla conservazione dell'inattaccabile e dell'immutabile, e quindi anche del bello.

Irene Ruiz Bazán, invece, riflette sulla maniera in cui i testi di Ruskin sono stati interpretati nel contesto del restauro architettonico in Spagna, con particolare attenzione agli anni Ottanta del Novecento. Prendendo come punto di approdo i teorici Antón Capitel e Ignasi de Solà-Morales, il saggio ripercorre, di pari passo con la storia politica del Paese, tempi e modi secondo cui si venne evolvendo l'approccio alla 'conservazione' del patrimonio architettonico tra la fine del XIX secolo

e la fine del XX, nel suo oscillare tra tendenze ricostruttive e conservative.

Sophie Stackmann, infine, fa del genere la principale categoria di analisi degli scritti di Ruskin per dimostrare come la sua difesa del principio di conservazione dell'architettura storica sia in realtà fondata su un desiderio di completezza, ordine sociale e purezza femminile, quale riflesso di condizioni personali e storiche. In particolare la studiosa ragiona sull'attitudine di Ruskin a trasferire le relazioni di genere (o, per meglio dire, la prospettiva patriarcale propria del tempo) all'architettura, ravvisando - tra gli altri - nell'edificio in decadenza un emblema della verginità ideale (apprezzabile solo da uno sguardo maschile) e nel restauro falsificante un atto di corruzione illecito.

Segue, secondo l'impostazione derivata dai numeri precedenti di *MDCCC 1800*, la sezione Miscellanea, pensata per accogliere saggi di giovani ricercatori e affermati specialisti dedicati a tematiche, episodi o ambiti geografici poco battuti dagli studi sull'Ottocento europeo. Quattro sono i contributi che vi trovano spazio e che fornisco, grazie al loro approccio interdisciplinare e a un metodico scandaglio archivistico e documentale, inediti sguardi sulla cultura visiva del XIX secolo.

In ambito collezionistico si muovono sia **Aurora Frescura** sia **Chiara Cecalupo**, approfondendo vicende che, pur riferibili a contesti geograficamente distanti, appaiono manifestazione di un medesimo approccio al dato storico-artistico, in bilico tra erudizione e proto-scientificità. Frescura, sfruttando un gruppo di documenti archivistici sinora tralasciati, inquadra la figura di Antonio Agosti (1785-1859), 'dilettante' e collezionista d'arte attivo a Belluno nella prima metà del secolo, autore - tra gli altri - di due preziosi diari di viaggio dedicati al patrimonio della città e della sua provincia. La studiosa, dopo aver ricostruito profilo biografico e interessi del conte, restituisce una prima fisionomia delle raccolte d'arte di famiglia, giungendo ad individuare alcuni pezzi di pregio contenutivi, *in primis* un nucleo di dipinti veneti databili tra XV e XIX secolo (ad esempio Antonio da Tisoi e Giambattista Tiepolo). Cecalupo, invece, esamina alcuni

aspetti meno noti del ritrovamento dei mosaici 'degli Atleti' nelle esedre delle Terme di Caracalla nei primi decenni dell'Ottocento, con particolare attenzione alla diatriba legale che sorse tra lo scopritore Girolamo Egidio di Velo (1792-1831) e la Camera Apostolica per stabilirne l'appartenenza e l'alienabilità. Muovendosi contemporaneamente «sui duplici binari della microstoria vicentina e dei più ampi fenomeni [collezionistici] romani» (Cecalupo, *infra*) grazie a inediti scritti rinvenuti nelle due città, l'articolo propone una lettura contestualizzata degli eventi, tracciando parallelamente una riflessione sulla storia della cultura dell'antico e su quella della tutela del bene archeologico, oltre che un breve resoconto della storia dei depositi dei Musei Vaticani.

Tra architettura e urbanistica si muove **Giovanna D'Amia**. La studiosa focalizza l'attenzione sul progetto (mai realizzato) dell'udinese Michele Giuliani (detto il Lessani) per Villa Eugenia a Casarsa (1811), ovvero un villaggio rurale di nuova fondazione destinato a sorgere intorno alla colonia del Tagliamento nell'ambito dei monumenti commemorativi delle vittorie napoleoniche nel Regno d'Italia. La vicenda, già nota nelle sue linee generali, viene qui rivista e indagata alla luce di nuovi approfondimenti condotti nell'archivio privato del generale Achille Fontanelli (1775-1838) e interpretata in relazione a un più vasto progetto infrastrutturale e a questioni di edilizia rurale pressanti per l'allora governo, interessato a sviluppare la vocazione agricola dell'area.

Chiude il fascicolo l'articolo di **Valentina Sapienza**, che scorre in rassegna le principali notizie su Carpaccio apparse in ambito accademico negli ultimi anni, specificatamente dal 2020 in poi. In particolare, Sapienza si sofferma sulla recente pubblicazione del volume di John Ruskin, *Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice*, curata da Paul Tucker ed edita da Edizioni Ca' Foscari nel 2023, i cui contenuti divengono spunto per un discorso sul rapporto tra Ruskin e Carpaccio, nonché sull'evoluzione della prospettiva dello storico dell'arte inglese sul pittore veneziano.

Writer, painter, poet, art critic and more, John Ruskin was undoubtedly a key figure in nineteenth-century European culture (and beyond), whose multifaceted nature has been able to catalyse the interests of generations of scholars, even from distant backgrounds. Despite the numerous publications that have appeared on him over the years, Ruskin does not seem to have exhausted his appeal, lending himself – perhaps more than other figures of his time – to a multi-disciplinary and interdisciplinary discourse on the arts in the broadest sense of the term.

An interesting example in this sense was the conference *Adaptation, Revision and Re-Use: Modes and Legacies of Ruskin's Work*, held in Venice in December 2023 on the initiative of the FoRS (Focus on Ruskin Studies) research centre of Ca' Foscari University, the Politecnico di Torino and the Guild of St. George, which promoted a dialogue between specialists from different disciplines on Ruskin's work and its legacies. The common ground for discussion – as the title of the event suggests – was the process of adaptation, revision and re-use that the English author applied to his own discourse and to heterogeneous materials in the construction of his books, as well as the legacy left to thinkers, writers and artists of later periods. Starting from a critical reading of Ruskin's texts and from unusual research perspectives, the four panels that articulated the conference focused on the question in relation to as many fields of intervention: literature, art, architecture and social utopias.

Among the many points of reflection that arose on this occasion, the journal *MDCCC 1800* decided to include in the monographic section of issue 13 those related to architecture, examined here through the theme of change and the concept of adaptation. The first part of the volume therefore gathers three articles, preceded by an essay by **Emanuele Morezzi**. In a broad perspective, he introduces us to the concept of adaptation in Ruskin's work, pointing out its importance for architecture and heritage conservation, even today. After linking the theme to Ruskin's typical 'dogmatic' approach and to universal categories such as Truth, Beauty and Nature, the scholar brings Ruskin's thought into the contemporary debate on the conservation of historic buildings, highlighting its potential value in view of a sustainable management, i.e. capable of taking into account both the preservation of the artefact and its inevitable decay.

After the opening notes, **Petar Bojanić** and **Snežana Vesnić** present the main outlines and figures of writing about architecture and architectural writing in Ruskin. In particular, they focus on the concept or protocol of change,

identifying it as the substance of these Ruskinian texts and reconstructing it in two different ways. First, within the general difficulty in the histories of Western culture and thought to determine 'change'. Secondly, by understanding Ruskin's project as being in a state of tension between the continuous modification of his description of buildings and the defence of the paradoxical intrinsic nature of change, which transcends the objects in which it manifests itself. Ruskin's method of endless correction and revision thus becomes an introduction to the preservation of the unadaptable and unchanging, and then also the beautiful.

Irene Ruiz Bazán, on the other hand, reflects on the ways in which Ruskin's texts have been interpreted in the context of architectural restoration in Spain, with a particular emphasis on the 1980s. Taking the theorists Antón Capitel and Ignasi de Solà-Morales as a point of arrival, the essay traces, hand in hand with the political history of the country, the times and manners in which the approach to the 'conservation' of the architectural heritage developed between the end of the nineteenth and the end of the twentieth century, oscillating between reconstructive and conservative tendencies.

Lastly, **Sophie Stackmann** makes gender the main category of analysis of Ruskin's writings to show how his defence of the principle of preserving historic architecture is actually based on a desire for completeness, social order and feminine purity as a consequence of personal and historical conditions. In particular, she argues that Ruskin transferred gender relations (or rather, the patriarchal perspective of the time) to architecture, seeing, among other things, the decaying building as an emblem of ideal virginity (appreciable only to the male gaze) and the falsifying restoration as an illicit act of corruption.

As in previous issues of *MDCCC 1800*, the *Miscellanea* section follows. It welcomes contributions from young scholars and established specialists on topics, episodes or geographical areas that have been little explored in the study of nineteenth-century Europe. Four papers find their place here, offering unprecedented insights into the visual culture of this period thanks to an interdisciplinary approach and a methodical archival and documentary research.

Both **Aurora Frescura** and **Chiara Cecalupo** explore the field of collecting, delving into events that, although geographically distant, seem to manifest the same approach to historical-artistic data, between erudition and proto-scientificity. Frescura, studying a group of hitherto neglected archival materials, frames the figure of Antonio Agosti (1785-1859), an 'amateur' and art collector active in Belluno in the first half of the century,

author - among other things - of two valuable travel diaries dedicated to the heritage of the city and its province. After reconstructing the Count's biography and interests, the scholar provides a first outline of the family's art collections, identifying a number of valuable pieces, above all a nucleus of Venetian paintings dating from the fifteenth to the nineteenth centuries (e.g. Antonio da Tisoi and Giambattista Tiepolo). Cecalupo, on the other hand, examines some lesser-known aspects of the finding of the 'Athletes' mosaics in the exedras of the Baths of Caracalla in the first decades of the nineteenth century, paying particular attention to the legal diatribe that ensued between the discoverer, Girolamo Egidio di Velo (1792-1831), and the Apostolic Chamber to establish their ownership and alienability. Moving simultaneously "along the dual tracks of the micro-history of Vicenza and the wider Roman [collecting] phenomena" (Cecalupo, *infra*) with unpublished documents found in the two cities, the article contextualizes the events, reflecting in parallel on the history of the culture of antiquity and that of the protection of archaeological heritage, as well as on the history of the Vatican Museums' deposits.

Giovanna D'Amia works between architecture and town planning. She focuses her attention on

the project (never realised) by Michele Giuliani from Udine (known as Lessani) for Villa Eugenia in Casarsa (1811), a new rural village to be built around the Tagliamento Column as part of the monuments commemorating Napoleon's victories in the Kingdom of Italy. The story, already known in broad outline, is here reexamined in the light of new findings in the private archive of General Achille Fontanelli (1775-1838), and interpreted in the context of a wider infrastructural project and the rural building issues that were pressing for the government of the time, which was interested in developing the agricultural vocation of the area.

The volume closes with an essay by **Valentina Sapienza**, who reviews the most important news on Carpaccio that has appeared in academic circles in recent years, specifically from 2020 onwards. In particular, Sapienza discusses the recent publication of John Ruskin's *Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice*, edited by Paul Tucker and published by Edizioni Ca' Foscari in 2023, the contents of which become the starting point for a discourse on the relationship between Ruskin and Carpaccio, as well as on the evolution of the English critic's perspective on the Venetian painter.

Adattamento, rivisitazione e riutilizzo in architettura: modalità e retaggi dell'opera di Ruskin

Adaptation, Revision and Re-Use in Architecture: Modes and Legacies of Ruskin's Work

Ruskin's Natural Adaptation of Architecture

Il mutamento dell'architettura come tema di indagine e riflessione

Emanuele Morezzi
Politecnico di Torino, Italia

Abstract This essay explores the concept of adaptation in John Ruskin's work, revealing its relevance for architecture and heritage conservation. It argues that Ruskin's views on adaptation are more nuanced than often perceived, encompassing the natural harmony between buildings and environment, the patina of time, and the expression of national identity. The study relates Ruskin's ideas to contemporary conservation challenges, suggesting that his philosophy of adaptation offers valuable insights for sustainable heritage management. By reinterpreting Ruskin's thought, the essay proposes a framework that balances preservation with inevitable change, inviting a reconsideration of conservation practices in light of Ruskinian principles.

Keywords Adaptation. Authenticity. Natural decay. Sustainable conservation. Architectural heritage.

Sommario 1 *Adaptation* e architettura. – 2 Il legame tra architettura e ambiente: da *The Poetry of Architecture* ai testi successivi. – 3 Attualità di Ruskin sul tema dell'intervento sul patrimonio.

1 *Adaptation* e architettura

All'interno della produzione scientifica di John Ruskin è possibile individuare tematiche, pensieri e idee che tendono a ripresentarsi nel tempo e che costituiscono probabilmente la sua eredità più consolidata. Ciò che risulta di estremo interesse nello studio critico dei volumi è però la capacità di Ruskin di declinare questi pensieri non solo a un campo epistemologico ristretto, ma a diversi ambiti del sapere e delle passioni che hanno animato la sua vita. La *weltanschauung* di Ruskin è infatti costituita da proiezioni a tratti dogmatiche che risultano vere come principi morali ed etici e solo dopo trovano un'applicazione in pittura, economia, nel progresso tecnologico, in geologia e, naturalmente, in architettura. Questo approccio radicale, che costituisce una nota fortemente caratterizzante dell'opera di Ruskin, ha portato alla formulazione di espressioni che tendono ad essere assiomatiche (basti pensare agli Aforismi delle *Lamps* e all'elevatissimo numero di citazioni riprese da letterati in tutto il mondo)

(Settis 2019, 17), ma che, se indagate in profondità, rappresentano l'esito della solidità del pensiero ruskiniano e una migliore comprensione dello spirito che permea tutti gli scritti. Da un esame globale della produzione letteraria emerge infatti come a una frequente mutazione dell'interesse principale di Ruskin, corrisponda una visione piuttosto coerente rispetto a valori fondamentali e a raccomandazioni sostanziali che trovano applicazione nei differenti settori di indagine. Questo consente di risalire alle idee basilari del critico inglese e di abbracciare una filosofia che quindi non si sviluppa all'interno di un recinto epistemologico predefinito, ma si accresce al contrario in maniera assoluta, avendo come ambito di riferimento temi universali quali la vita, la giustizia, la bellezza, la morale, per poi trovare solo l'applicazione di un metodo, una direzione dentro i differenti ambiti dell'esistenza e della cultura. Tale principio, oltre a caratterizzare Ruskin come uno dei pensatori più influenti del



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2024-10-10
Published 2024-12-10

Open access

© 2024 Morezzi | © 4.0



Citation Morezzi, E. (2024). "Ruskin's Natural Adaptation of Architecture. Il mutamento dell'architettura come tema di indagine e riflessione". *MDCCC 1800*, 13, 13-20.

proprio tempo (e dei secoli successivi), consente (o sarebbe meglio dire impone) un'indagine contemporanea di reale carattere multidisciplinare che, al di là delle specifiche tecniche proprie di ogni ambito, trova parallelismi e corrispondenza proprio perché supportata da una visione complessiva coerente capace di suggerire similitudini e simmetrie tra le diverse anime del sapere. Date queste premesse, i tre saggi che seguono all'interno della rivista, firmati da ricercatori di differenti discipline, hanno in comune la volontà di esplorare in maniera critica l'universo degli scritti e della teoria di John Ruskin attraverso il tema del cambiamento e del concetto di *adaptation*. Questa connessione scientifica ha aperto a nuove prospettive di indagine e ricerca capaci di mettere in valore l'eterogeneità della produzione del critico inglese rispetto ad una tematica che può apparire - erroneamente - marginale all'interno della produzione letteraria. Questa parvenza è stata fugata dai contributi del convegno *Adaptation, Revision and Re-use: Modes and Legacies of Ruskin's Work*, tenutosi a Venezia nel dicembre 2023 per iniziativa del centro di ricerca *FoRS - Focus on Ruskin Studies* del Department of Linguistics and Comparative Cultural Studies dell'Università Ca' Foscari Venezia, che aveva l'obiettivo di individuare un campo di riflessione comune alle diverse discipline e indagare i rapporti tra saperi differenti intorno al tema. L'idea di *adaptation* è stata quindi interpretata all'interno delle anime disciplinari che compongono il comitato scientifico del convegno e che ha ospitato, nella sezione principalmente dedicata all'architettura, ricerche innovative e sperimentali sul tema. Come accennato in precedenza, esiste infatti un'interpretazione del pensiero di John Ruskin che rimanda al suo approccio dogmatico, radicale e prettamente teorico e questo risulta vero anche negli scritti dedicati al costruito storico, alla città e al paesaggio e al loro cambiamento, nonché al concetto di *adaptation* di questi spazi. La sua decisa volontà di rifiutare le implicazioni costruttive dell'architettura (*Works*, 8: 65), preferendo il significato profondo dei monumenti, ha lasciato intendere un atteggiamento fisso e incorruttibile nei confronti dei beni immobili, che poco si concilia con l'idea di cambiamento e tanto meno con quella di *adaptation*. A ben leggere però gli scritti, la veemenza retorica de *The Seven Lamps of Architecture* e delle *Lectures on Landscape* (*Works*, 21:

5-74), rappresentano sì un traguardo della cultura vittoriana con intento divulgativo e pedagogico ma non esauriscono tutta la profondità della ricerca e gli interrogativi che interessano Ruskin riguardo ai temi dell'architettura e del costruito storico (Levi, Tucker 1997). La nota avversione al restauro, ad esempio, espressa a partire dalle *Lamps* e ribadita in altre occasioni, va intesa non solo come un semplice dogma di carattere meramente estetico ma anche come il risultato dell'applicazione logica e filosofica del suo pensiero nei confronti di temi quali la verità, la bellezza e la natura (Di Stefano 1983; Ottani Cavina 2018). Il deciso rifiuto di Ruskin, infatti, non era rivolto alla modifica in sé, quanto a ciò che quella modifica avrebbe significato, ovvero la menzogna del restauro in stile come copia fasulla del passato. In tal senso, in realtà, l'alterazione intesa come fenomeno naturale di passaggio del tempo viene accolta in maniera estremamente positiva e ne viene raccomandata la conservazione in quanto prova tangibile dell'autenticità del bene immobile.¹ Già negli scritti più noti legati al restauro² e all'architettura di Ruskin esiste quindi una duplice valenza nei confronti del concetto di *adaptation*, che non costituisce però una contraddizione: da un lato Ruskin condanna il restauro (in stile) perché lo considera un cambiamento innaturale, artificiale e soprattutto mendace; dall'altra parte e raccomanda la mutazione della superficie purché naturale, dichiarandosi a favore della conservazione della 'patina', come strato archeologico di rappresentazione del tempo e quindi della veridicità del manufatto (*Works*, 8: 234). Nel testo la ricerca del vero è così importante da ottenere non solo la dedicazione di un intero capitolo, ma addirittura da imporre a Ruskin di eliminare da una precedente versione dell'introduzione al capitolo il concetto di *truthfulness*, sostituendolo con il concetto di *truth*.³ La ricerca quindi non di una veridicità, ma, piuttosto, di un più totalizzante sentimento di verità che possa emanciparsi dall'intervento umano pone in luce nuovamente come, al di là del concetto di *adaptation*, le tematiche a cui istintivamente⁴ si ritorna sono quelle di Verità, Bellezza, Etica e, in questo caso soprattutto, Natura. Promuovere una linea di ricerca sul soggetto dell'*adaptation* significa approfondire materie più complesse e ampie che confermano come 'l'adattamento' a scala dell'edificio venga promosso e auspicato se 'naturale', principalmente

1 Si ritornerà sull'argomento nelle righe successive e si rimanda alla parte conclusiva del testo per i riferimenti al tema.

2 Il riferimento qui è a *The Seven Lamps of Architecture* e alla *Lamp of Memory*, benché questo scritto non sia il primo testo di Ruskin ad essere completamente dedicato al tema del costruito. Anche nelle *Stones* e in altri testi successivi è presente, come è noto, un'ampia trattazione sull'argomento.

3 La bozza dell'introduzione al capitolo II, poi scartata, è pubblicata nell'Appendice dei *Works* (8: 283): «Yet with respect to the virtue of truthfulness we are apt to lose sight of its essence as a character well pleasing and divine; and to regard only its necessity in the dealings of men with each other; so that deception which is not harmful is sometimes called innocent».

4 Ironicamente sarebbe opportuno usare qui il termine 'naturalmente'.

nel significato più profondo che Ruskin voleva dare a questo termine.⁵ Come è noto, l'idea di Natura emerge in molti scritti di Ruskin, non solo quelli connessi all'architettura: oltre alla raccomandazione di progettare in maniera naturale o di usare materiali naturali nelle già citate *Seven Lamps*, troviamo l'invito ad una rappresentazione naturale del mondo nei *Modern Painters* con esplicito riferimento ad alcuni maestri; la difesa del paesaggio e del suo valore di ambiente naturale ricco di valori; così come è naturale la predisposizione a una specifica interpretazione dell'economia e della società, in grado di distribuire le risorse e di favorire tutti, con spirito cristiano ed etico.

Tutte queste raccomandazioni, che trovano puntuale commento e spiegazione nei diversi scritti di Ruskin, afferiscono quindi sì a discipline differenti, ma rappresentano un univoco

atteggiamento nei confronti del mondo, ovvero quello della difesa e della scelta della Natura, intesa come dimensione essenziale della Vita, contro le alterazioni antropiche e le modifiche in-naturali che rappresentano un atteggiamento ostile. Così l'avversione al restauro, lontana dall'essere una posizione dogmatica aprioristica, è in realtà analoga all'avversione per l'architettura contemporanea che rifugge l'uso coerente dei materiali, espressa negli articoli contro la costruzione del Crystal Palace (Caccia Gherardini, Olmo 2019, 182-7), negli scritti in difesa di Turner e nel suo essere il più naturale tra i pittori contemporanei (Morezzi 2019); l'ostilità per la rapida industrializzazione che l'Inghilterra stava attraversando e che Ruskin, voce solitaria, criticava nei suoi effetti sul Paese (*Works*, 22: 5-74) e sulle disegualianze all'interno della società.⁶

2 Il legame tra architettura e ambiente: da *The Poetry of Architecture* ai testi successivi

Il cambiamento, quindi, non viene inteso come atto intrinsecamente negativo, ma lo diviene quando i tempi e i modi non rispettano il contesto: gli edifici, le città e il paesaggio si modificano nel tempo, ma ciò che appare di grande interesse per Ruskin sono la modalità e i tempi con cui questa trasformazione ha luogo. A significare la validità di questo pensiero precoce di Ruskin è possibile ricercare alcuni testi meno studiati dalla critica, la cui ideazione appare però confermare quanto scritto in precedenza. Già da *The Poetry of Architecture* (*Works*, 1: 1-170), infatti, Ruskin insiste nell'indagare il naturale inteso come 'coerente, armonico' ricercando gli stili delle architetture abitative rispetto ai luoghi che le hanno viste nascere come stili costruttivi e progettuali. In questo senso, i materiali, le forme, le dimensioni, l'orientamento e le altre caratteristiche delle costruzioni non rappresentano una lettura sterile di carattere costruttivo o tecnico, ma piuttosto la volontà di investigare il fenomeno dell'abitare diversi paesaggi a differenti condizioni climatiche e culturali. La descrizione delle strutture prese in esame

(le ville e i *cottages* di diversi luoghi d'Europa) diventa quindi pretesto per l'indagine di tipi architettonici non tanto nelle loro espressioni stilistiche di variazione ad un precedente linguaggio costruttivo ormai storicizzato, ma piuttosto come espressione culturale e fenomeno dell'*adaptation* indagata nel rapporto tra architettura, paesaggio e contesto. Oltre allo pseudonimo con cui lo stesso Ruskin firma il testo,⁷ è il sottotitolo dell'opera a esplicitare chiaramente questa intenzione per la quale non si intende predisporre un saggio sull'architettura, ma piuttosto sul suo valore poetico: «The poetry of architecture or The architecture of the nations of Europe considered in its association with natural scenery and national character».⁸ La stessa introduzione al volume insiste su questo concetto di adattamento all'ambiente, portandolo però ad una dimensione di ulteriore chiarezza:

To the illustration of the department of this noble science which may be designated the Poetry of Architecture, this and some future articles

⁵ Il concetto di natura/naturale è una costante ruskiniana presente in molte sue produzioni letterarie. Per gli interessi di questo saggio, possiamo sostanzialmente ma non in maniera esaustiva dividere i filoni di pensiero in due grandi categorie riguardanti la 'rappresentazione naturale' e il concetto di 'architettura secondo natura'. Al primo gruppo fanno riferimento molti passi di *Modern Painters* e di *Harbours of England*, mentre alla seconda categoria si ascrivono i passaggi di *The Seven Lamps of Architecture* e di *The Poetry of Architecture*. Il concetto, tralasciando le note storiografiche, è in fondo unico e univoco e magistralmente riassunto dalla critica, in particolare da Hewison, 1978; Clark 1984, soprattutto nel cap. 2, dal titolo «Nature. A Note on Ruskin's writings on Nature» (85-90).

⁶ Cerasi 2003; 2012; 2019; Lamberini 1998. Sull'attività corporativa connessa alla SPAB: Guerzoni 2006.

⁷ Ruskin firmerà l'opera come Kata Phusin «secondo Natura».

⁸ Come espresso da Cook e Wedderburn in *The Works of John Ruskin. Library Edition, The Poetry of Architecture* apparve per la prima volta a puntate nell'*Architectural Magazine* (1837-38). Gli scritti furono raccolti in un volume per la prima volta nel 1873, in un'edizione non autorizzata, da un editore americano (New York: John Wiley & Son); il volume era intitolato *The Poetry of Architecture, Cottage, Villa, etc., to which is added Suggestions on Works of Art. With numerous illustrations. By Kata Phusin (Nom de plume of John Ruskin)*. L'unica edizione autorizzata fu pubblicata in Inghilterra nel 1893.

will be dedicated. It is this peculiarity of the art which constitutes its nationality; and it will be found as interesting, as it is useful, to trace in the distinctive characters of the architecture of nations, not only its adaptation to the situation and climate in which it has arisen, but its strong similarity to, and connection with, the prevailing turn of mind by which the nation who first employed it is distinguished. (*Works*, 8: 61)

Sul tono del volume e sulla giovane età dello scrittore ha insistito in un recente saggio anche Joseph Rykwert, sottolineando come l'approccio di Ruskin non sia quello del semplice entusiasta, ma piuttosto del visionario e dell'intellettuale che vuole vedere oltre le manifestazioni sensibili di architettura e paesaggio, dando a queste un significato culturale e morale (Rykwert 2019, 52). Questo tema dell'*adaptation* legato non solo ai fenomeni naturali ma anche al prestigio delle Nazioni trova una ulteriore e migliore spiegazione nell'introduzione di *St. Mark's rest* che apre il prologo al volume con le autorevoli e note righe:

Great nations write their autobiographies in three manuscripts; the book of their deeds, the book of their words, and the book of their art. Not one of these books can be understood unless we read the two others; but of the three, the only quite trustworthy one is the last. The acts of a nation may be triumphant by its good fortune; and its words mighty by the genius of a few of its children: but its art, only by the general gifts and common sympathies of the race. (*Works*, 24: 203; Pretelli, 2010)

Questa specifica permette di inquadrare un'ulteriore declinazione del concetto di adattamento all'interno dell'opera di Ruskin, muovendo da riflessioni inerenti al concetto di naturale, a idee che sono più attinenti al prestigio delle Nazioni e a quello che si potrebbe definire come un tentativo di creazione di una storia culturale intorno al fenomeno. In questa interpretazione, più che l'architettura rurale, è proprio la città storica a rivestire un ruolo di primaria importanza. Come già sottolineato da Donatella Fiorani (2019, 70), Ruskin è stato infatti identificato da Françoise Choay nel 1965 come uno dei sostenitori del modello 'culturalista' che avrebbe, con la contrapposta fazione 'progressista', connotato la fase di riflessione pionieristica della città storica del XX secolo. Questa differenza di scala non comporta un diverso approccio nei confronti dell'architettura e dell'interesse verso l'adattamento alle condizioni ambientali. Anche

nelle più note *Stones* il pensiero di Ruskin nei confronti della città è sostanzialmente analogo a quello espresso nei confronti dei singoli tipi edilizi in *Poetry* e quindi di dividere in maniera sostanziale il vero dal falso, dove il vero è l'emanazione più autentica di uno stile di un dato periodo, mentre per falso si intendono, ancora, i restauri o le modificazioni contro natura. La stessa introduzione del libro reca nelle prime righe questa differenza, che, scrive Ruskin, è la principale ragione che ha portato a redigere il volume (*Works*, 9: 18). Come riporta infatti Garrigan (1977, 33) «Ruskin's idea on architecture did not change substantially over time, rather they grew by accretion»⁹ e questo appare vero se applicato al concetto di naturale e di *adaptation* rispetto agli scritti di architettura. Le riflessioni di Ruskin sembrano interessare scale diverse, dal legame tra le singole tipologie architettoniche e il paesaggio alle città come unità storiche e morfologiche dal notevole carattere identitario, restando coerenti e omogenee nei contenuti. Il suo interesse nei confronti dell'architettura prima e del paesaggio poi acquisisce con il tempo una consapevolezza forse maggiore dei significati simbolici che l'architettura reca, tanto da individuare negli edifici e nel paesaggio un simbolo di più ampi orizzonti. Questo aspetto risulta di particolare rilevanza perché permette di collegare direttamente tutte le implicazioni del tema di cui si è scritto con l'architettura e l'ambiente in maniera indifferente rispetto alla scala di riferimento. In questo senso in *The Seven Lamps of Architecture* Ruskin è in grado in poche righe di coniugare in maniera diretta il grado di autenticità della superficie, dando attenzione all'importanza del «golden stain of time» rappresentato dalla patina del tempo, al significato che il paesaggio ha per ogni Nazione, costituendone un simbolo diretto di carattere morale:

Its glory is in its Age, and in that deep sense of voicefulness, of stern watching, of mysterious sympathy, nay, even of approval or condemnation, which we feel in walls that have long been washed by the passing waves of humanity. It is in their lasting witness against men, in their quiet contrast with the transitional character of all things, in the strength which, through the lapse of seasons and times, and the decline and birth of dynasties, and the changing of the face of the earth, and of the limits of the sea, maintains its sculptured shapeliness for a time insuperable, connects forgotten and following ages with each other, and half constitutes the identity, as it concentrates the sympathy, of nations:

⁹ Sul tema dell'architettura si veda Unrau 1978; Leoni 1987.

it is in that golden stain of time, that we are to look for the real light, and colour, and preciousness of architecture; and it is not until a building has assumed this character, till it has been entrusted with the fame, and hallowed by the deeds of men, till its walls have been witnesses of suffering, and its pillars rise out of the shadows of death, that its existence, more lasting as it is than that of the natural objects of the world around it, can be gifted with even so much as these possess, of language and of life. (*Works*, 8: 234)

Queste parole trovano collocamento nella *Lamp of Memory* a spiegazione dell'Aforisma 30 e permettono, così inquadrato, di comprendere in maniera più efficace l'Aforisma successivo, il 31, che, idealmente, le completa. Si tratta del noto pensiero di Ruskin sul concetto di restauro («so called»)

che viene definito «the worst manner of Destruction» (*Works*, 8: 242). In quest'ottica, quindi, non è tanto il restauro come tentativo di conservazione del patrimonio a muovere Ruskin a queste parole e neppure unicamente – e ciò è interessante – la modificazione falsa in stile, ma probabilmente il concetto di alterazione antropica di un equilibrio precario e l'interruzione di un lento processo di degrado naturale capace di cancellare autenticità e integrità ad un'opera altrimenti universalmente significativa. A legittimare questa idea è lo stesso Ruskin, che dedica interessanti righe nelle *Lamps* e nei suoi diari al concetto di *universal decay*, raccomandandone l'importanza e definendolo

Universal decay is the essence of the picturesque. In landscape, therefore, the picturesque stands in the same relation to the beautiful and sublime that the pathetic does to them in poetry.¹⁰

3 Attualità di Ruskin sul tema dell'intervento sul patrimonio

Queste considerazioni aprono ulteriori riflessioni circa le posizioni di Ruskin sul cambiamento in architettura. Seguendo la coerenza del suo pensiero è possibile avanzare ipotesi capaci di trovare una connessione tra le idee ruskiniane e il dibattito contemporaneo sulla conservazione del patrimonio. *L'adaptive reuse*, ad esempio, tendenza progettuale che mira alla conversione di edifici esistenti che hanno perso la loro funzione originaria in spazi con nuova vocazione, sembra essere tanto vicina terminologicamente al concetto di *adaptation* quanto lontana nella pratica dalle idee di Ruskin. Ciò si deve non tanto, ancora una volta, alla volontà di conservare il bene e di tentare una nuova via per la tutela della testimonianza storica, ma piuttosto alle profonde ragioni che muovono tale processo e che lo legittimano. A supportare le azioni progettuali e trasformatrici di aree di questo tipo, infatti, vengono spesso addotte ragioni di carattere economico o energetico, spesso racchiuse nella medesima parola 'sostenibilità', e, più di rado, ragioni di carattere culturale. *L'adaptive reuse* contemporaneo mal si sposa con le radicali idee ruskiniane soprattutto perché la conservazione dell'autenticità e della patina non è possibile e le trasformazioni del costruito tendono a rendere i manufatti storici dei semplici feticci musealizzati del passato, in atteggiamento opposto alle indicazioni di cui si è scritto in precedenza e su cui Ruskin ha basato la sua visione. Più

vicini al pensiero ruskiniano appaiono invece altri progetti e altri atteggiamenti contemporanei che promuovono la possibilità di conservare le architetture gestendo il processo di decadimento del bene, prevedendo la remota ipotesi – in pieno accordo con Ruskin – della morte dell'edificio e della completa perdita del bene tangibile. Processi come la gestione del degrado (*decay managing*) sembrano aver recepito le raccomandazioni ruskiniane cercando una loro applicazione operativa nel restauro.¹¹ Pochi anni fa, con le celebrazioni del duecentennale della nascita del critico inglese, molti convegni e seminari hanno permesso agli studiosi di interrogarsi sull'attualità del suo pensiero alla luce dei secoli trascorsi.¹² Tale attualità emerge in maniera evidente già dalla volontà di Ruskin di trattare temi (integrità, autenticità, bellezza, ecc.) che sono stati alla base del confronto epistemologico del restauro nel corso del XX secolo e che sono ancora oggi al centro di ricerche teoriche e speculazioni operative, a ribadire la portata del pensiero anche nella contemporaneità. Per trovare conferma a questo aspetto è sufficiente soffermarsi sul rapporto, molto approfondito in Ruskin e di cui si è scritto in questa ricerca, che lega la conservazione della patina al tema dell'autenticità per la conservazione del costruito. Le idee sviluppate nelle *Lamps* hanno avuto il merito di gettare le basi per una discussione scientifica che si potesse concentrare, da subito,

¹⁰ Questa dicitura è riportata dai *Diaries* di Ruskin in nota in *Works*, 8: 235.

¹¹ È importante sottolineare come la manutenzione programmata, prassi ormai consolidata all'interno della pratica del restauro, trova una raccomandazione già nelle *Lamps* di Ruskin, nella *Lamp of Memory* (*Works*, 8: 235).

¹² Tra la vasta bibliografia si segnalano (in ordine alfabetico) i testi che hanno avuto massima diffusione in Italia: Caccia Gherardini, Pretelli, 2019; Carbonara 2019; Dezzi Bardeschi 2019; Ottani Cavina 2018; Sdegno et al. 2019.

sulla necessità della conservazione dell'autenticità materiale come missione principale del restauro e come sfida al tempo. Dalla conservazione della patina, della superficie del manufatto e anche delle alterazioni che le architetture hanno subito nel tempo dipendeva la possibilità di conservare 'tutte le stratificazioni storiche' e quindi di pervenire ad un restauro che potesse essere corretto dal punto di vista dell'approccio complessivo, senza 'privilegiare alcuna età storica' come raccomandavano le Carte del Restauro di inizio secolo. A questa tendenza e a questa definizione molto chiara di autenticità come autenticità materiale, come autenticità intesa nella accezione di verità, si è affiancata un'altra interpretazione del tema, che a seguito anche delle devastazioni della Seconda guerra mondiale ha dovuto sacrificare l'importanza del dato materiale, perso per incuria o danni di origine antropica, per ricercarne un'altra di carattere più ideale e simbolico. Tale emancipazione dal dato materiale ha permesso lo sviluppo di teorie interessanti come quella di Roberto Pane, legata all'istanza psicologica (R. Pane 1977; A. Pane 2017) o al più recente riconoscimento, oltre che dell'importanza dei valori simbolici delle architetture storiche, anche dei beni culturali intangibili come patrimonio dell'umanità. Questa dissolvenza fisica del concetto di patrimonio, a mio avviso, se ci allontana dalle idee di Ruskin espresse nelle *Lamps* o nelle *Stones* in cui la materia, la pietra e la costruzione sono temi imprescindibili per la comprensione dell'architettura e della città, si avvicina ad un'altra parte della produzione del critico inglese, quella più attenta al paesaggio, all'ambiente storico come luoghi in cui si conserva lo spirito di un Paese o di un territorio. L'attualità del pensiero di Ruskin in merito ai testi sull'architettura è quindi declinabile a numerose scale e presenta un fortissimo legame tra il tema dell'*adaptation*, pensata come sistema di dialogo culturale tra architettura e paesaggio e come sistema di verifica del valore morale del cambiamento rispetto alle cause antropiche o meno che lo generano. I principi di Ruskin sembrano ancora avere un impatto determinante sulla costituzione di idonee politiche di tutela e di conservazione di moltissime strutture storiche in merito alle quali si è universalmente concordi sulla necessità di un restauro ma in pieno disaccordo sulle modalità da applicare. Il patrimonio industriale, come il tema dell'*adaptive reuse* dimostra, rappresenta da un lato una ricchissima potenzialità in termini di utilizzo di suolo, di recupero della capacità edificatoria, di sostenibilità di uso degli spazi, ma anche una testimonianza storica dal significativo valore culturale la cui

conservazione non può essere subordinata ai temi della mera sostenibilità economica o energetica. Allo stesso modo, i parchi archeologici che popolano i Paesi che si affacciano sul Mediterraneo costituiscono un insieme imprescindibile di testimonianze utili alla comprensione del passato e della storia. Qui la conservazione del dato materiale e del reperto sono le uniche vie per la configurazione di nuove consapevolezze in merito a questi luoghi, ma molto spesso le pratiche di consolidamento e manutenzione ordinaria, già raccomandate da Ruskin (Romeo 2019), lasciano lo spazio a interventi straordinari di ridisegno, completamento o riconfigurazione delle rovine che non sempre sembrano essere opportuni o condivisibili. L'intervento umano, anche in questi contesti, sembra minacciare lo sviluppo della storia e del tempo, cercando con pratiche a volte sperimentali di modificare lo stato dei luoghi senza garantire una proficua conservazione del dato storico. Ancora, anche i luoghi legati a una specifica interpretazione del *dissonant heritage* come monumenti e strutture più recenti, costruite per la celebrazione di un passato che oggi appare conflittuale, rappresentano una ulteriore sfida contemporanea della disciplina della conservazione. Si tratta spesso di monumenti che rappresentano vette della cultura architettonica dei decenni passati, costituendo simboli di grande qualità architettonica e paradigmi fondamentali per comprendere lo spirito costruttivo di un dato territorio ma, allo stesso tempo, sono luoghi in stato di abbandono che non trovano interesse nel quadro contemporaneo di riferimento e che rischiano di essere dei relitti del passato. A tutti questi scenari contemporanei, dalla complessa e non univoca risoluzione, sono legate le idee e le visioni ottocentesche di Ruskin in merito all'autenticità, alla conservazione e al tema dell'*adaptation*. Attraverso lo studio, la comprensione e la diffusione delle teorie di John Ruskin si auspica sia possibile migliorare l'approccio progettuale e della conservazione rispetto a questi spazi, consapevoli che la gestione del cambiamento sia più di una concreta ipotesi per molte strutture su cui oggi non è possibile intervenire per mancanza di fondi o di opportunità.

Gestire il decadimento di alcuni beni, permettendo di allungare il più possibile la vita degli edifici nella consapevolezza di dover giungere alla fine del bene, o alla morte dell'edificio, risulta uno scenario contemporaneo che, in pieno spirito ruskiniano, non costituisce una sconfitta per le finalità della conservazione, ma una pratica culturalmente, architettonicamente e socialmente possibile per il futuro.

Bibliografia Ruskin

I rimandi alle opere di Ruskin si riferiscono al volume e alla pagina di:

Cook, E.T.; Wedderburn, A. (eds) (1903-12). *The Works of John Ruskin. Library Edition*, 39 vols. London: George Allen.
<https://www.lancaster.ac.uk/the-ruskin/the-complete-works-of-ruskin/>
Works, 3-7: *Modern Painters I-V*. | 9-11: *The Stones of Venice I-III*. | 15: *The Elements of Drawing, The Elements of Perspective, The Laws of Fésole*. | 17: *Unto this Last, Munera Pulveris, Time and Tide*. | 18: *Sesame and Lilies, The Ethics of Dust, The Crown of Wild, Letters on Public Affairs* (1859-66). | 20: *Lectures on Art, Aratra Pentelici*. | 26: *Deucalion*. | 29: *Fors Clavigera, Letters 73-96* (1877-84). | 35: *Praeterita, Dilecta*. | 36: *The Letters of John Ruskin I* (1827-69).

Bibliografia

- Caccia Gheradini, S.; Olmo, C. (2019). «Ruskin, il restauro e l'invenzione del nemico. Figure retoriche nel pamphlet sul Crystal Palace del 1854». Caccia Gheradini, Pretelli 2019, 182-7.
- Caccia Gheradini, S.; Pretelli, M. (a cura di) (2019). «Memories on John Ruskin. Unto this Last». Num. monogr., *RA | restauro archeologico*, 27.
- Carbonara, G. (2019). «L'eredità smarrita di John Ruskin». *ANANKE Quadrimestrale di cultura, storia e tecniche della conservazione per il progetto*, 86, 6-8.
- Cerasi, L. (2003). «Per una pedagogia della tradizione. Appunti sul nazionalismo del primo 'Marzocco'». *Cercles. Revista d'Història Cultural*, 6, 53-73.
- Cerasi, L. (2012). *Pedagogie e antipedagogie della nazione. Istituzioni e politiche culturali nel Novecento italiano*. Brescia: La Scuola.
- Cerasi, L. (2019). «Tra nostalgia preindustriale, ghildismo e rinascita nazionale. Il pensiero sociale di Ruskin nel dibattito culturale italiano». Sdegno et al. 2019, 361-74.
- Choay, F. (1965). *L'urbanisme. Utopies et réalités: une anthologie*. Paris: Seuil.
- Clark, K. (1982). *Ruskin Today*. London: Penguin.
- Dezzi Bardeschi, M. (2019). «Vogliamo raviare queste tremule, smarrite Seven Lamps?». *ANANKE Quadrimestrale di cultura, storia e tecniche della conservazione per il progetto*, 86, 2-3.
- Forti, L.C. (1983). *John Ruskin: un profeta per l'architettura*. Genova: Compagnia dei librai.
- Di Stefano, R. (1983). *John Ruskin interprete dell'architettura e del restauro*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- Fiorani, D. (2019). «Dalle pietre al paesaggio: la città storica per John Ruskin». Caccia Gheradini, Pretelli 2019, 70-7.
- Garrigan, K.O. (1973). *Ruskin on Architecture; His Thought and Influence*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Guerzoni, G. (2006). «La ricezione italiana del Social and Economic Criticism di John Ruskin 1850-1950». Lamberini, D. (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*. Firenze: Nardini editore, 136-55.
- Hewison, R. (1976). *Ruskin and the Argument of the Eye*. London: Thames and Hudson.
- Lamberini, D. (1998). «I nobili sdegni. Le battaglie inglesi della SPAB contro i restauri nel continente e l'influsso sui proseliti europei della conservazione». *Quaderni di storia dell'architettura e restauro*, 20, 7-44.
- Lamberini, D. (a cura di) (2006). *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*. Firenze: Nardini editore.
- Leoni, G. (a cura di) (1987). *John Ruskin. Opere*. Roma; Bari: Laterza.
- Levi, D.; Tucker, P. (1997). *Ruskin didatta. Il disegno tra disciplina e diletto*. Venezia: Marsilio.
- Morezzi, E. (2019). «La percezione del paesaggio attraverso la visione di Turner. Riflessioni sull'idea di Etica e Natura in John Ruskin». Caccia Gheradini, Pretelli 2019, 100-7.
- Ottani Cavina, A. (2018). «John Ruskin, ritratto d'artista». Ottani Cavina, A. (a cura di), *John Ruskin. Le pietre di Venezia = Catalogo della mostra* (Venezia, 10 marzo-10 giugno 2018). Venezia: Marsilio, 25-48.
- Pane, A. (2017). «Da Croce a Jung: Roberto Pane tra estetica, psiche e memoria». Anzani, A.; Guglielmi, E. (a cura di), *Memoria, bellezza e transdisciplinarietà. Riflessioni sull'attualità di Roberto Pane*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli Editore, 39-59.
- Pane, R. (1977). «C.G. Jung e i due poli della psiche». Pane, R., *Attualità e dialettica del restauro*. A cura di M. Civita. Chieti: Solfanelli, 299-306 [tratto da: Pane, R., *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, vol. 2. Milano: edizioni di Comunità].
- Pretelli, M. (a cura di) (2010). *Il riposo di San Marco*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli.
- Romeo, E. (2019). «John Ruskin e l'architettura classica. La rovina nei contesti medievali come accumulazione della memoria». Caccia Gheradini, Pretelli 2019, 134-41.
- Rykwert, J. (2018). «John Ruskin una voce sempre viva». Ottani Cavina, A. (a cura di), *John Ruskin. Le pietre di Venezia = Catalogo della mostra* (Venezia, 10 marzo-10 giugno 2018). Venezia: Marsilio, 49-57.
- Sdegno, E. et al. (a cura di) (2019). *John Ruskin's Europe. A collection of Cross-Cultural Essays*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Settis, S. (2019). «John Ruskin: un paysage moralisé per il nostro tempo». Sdegno et al. 2019, 1-29.
- Unrau, J. (1978). *Looking at Architecture with Ruskin*. London: Thames & Hudson.

What Is ‘Perpetual Change’? Concept or Protocol(s) of Change in John Ruskin as Substance of Architectural Writing

Snežana Vesnić
University of Belgrade, Serbia

Petar Bojanić
University of Belgrade, Serbia; University of Rijeka, Croatia

Abstract As an architect and philosopher respectively, we have written a two-part text (architectural-philosophical) that would present the main outlines and figures of writing about architecture and architectural writing in John Ruskin. His endeavour to describe buildings and cities transformed into an imperative to find ‘the substance of the architectural’, simultaneously preserving the utmost significance of its ontological aspect, that is, change. We reconstruct Ruskin’s understanding of various protocols of ‘change’ in two different ways: first, within the general difficulty in the histories of Western culture and thought to determine ‘change’ (which is certainly not a Western invention), and where Ruskin’s contribution is crucial. Further, we understand Ruskin’s project as being in a state of tension between continuous amendment of his written description of buildings, while defending the paradoxical intransience of change that goes beyond the objects in which it is manifested. Ruskin’s method of endless correction and revision thus becomes an introduction to the preservation of the unadaptable and unchanging, and then also the beautiful.

Keywords Change. Beauty. New. Concept. Perpetual.

What comprises the basic elements of a possible prolegomena or introduction into the theory of change? Or conversely, what needs to be immediately rejected as unacceptable in the construction of a continuous concrete change or continuum of myriad changes? Change begins with a glut of activity, with swift and urgent exchange of various actions, with repetition and exchange of actions and agents, with their interchange and effacement. Such is the origin of change. The number of actions or amount of activity provides the introduction for any future construction of the concept of change. Aside from time (as it is a continuum), the exchange and quick transition of activities is an introduction into the connection between movement and change (in Aristotle, the words *metabolē* ‘change’ and *kinēsis* ‘movement’ stand in a complex symmetry or synonymy; Latin will take over these difficulties through *mutatio*, *alteratio*, etc.). Further, it leads to endless shades of change (not all cut of the same cloth: substantial, incidental,

relative, relational, proper, incomplete, accidental, etc.); it leads to the myth of invisibility of change, which is to say, negation and erasure of acts in the name of something as yet unachieved new or even (im)possible (the eternal *noch nicht*). We would like to assume and propose a few axioms of the ‘protocol of change’ or ‘acts or facts of changing’ that necessarily follow from the connection or from the ‘and’ (in architecture ‘and’ philosophy or architect ‘and’ philosopher):

- a. ‘change’ can be classified as an ‘architectural’ notion because it necessarily refers to movement, to “Spatial Relations: Place, Form, Size” (Buck 1988, 829-915);
- b. the architect and philosopher necessarily see not what is but what is yet to be or yet to be seen; at least three consequences follow: that what is real or actual is necessarily such as potential and in the process of becoming (as Hermann Lotze [1887, 106] writes, “change must find its way to the



Peer review

Submitted 2024-07-19
Accepted 2024-07-31
Published 2024-12-10

Open access

© 2024 Vesnić, Bojanić | © 4.0



Citation Vesnić, S.; Bojanić, P. (2024). “What Is ‘Perpetual Change’? Concept or Protocol(s) of Change in John Ruskin as Substance of Architectural Writing”. *MDCCC 1800*, 13, 21-26.

inside of being"); what is actual is amended and corrected, erased and varied to better fit the concept that intervenes and produces the actual; the expression of the concept (a manifestation of the projective mind) is announced, noted, and visible;

- c. change is verifiable, it is necessarily present and objective, it can be thought and perceived – in opposition to Henri Bergson (1911) –; finally, architecture does not exist without the concept of change because change is perpetual modification of the objectification of the concept;
- d. change is thus substantive and corresponds to the fourth designation in Aristotle concerning the "creation and destruction of substances" (Sorabji, Kretzmann 1976, 78); this means that form is compatible with the concept, and that true change is two-way: creative – when matter becomes statue, for example; or destructive – when matter is de-formed, losing its distinction from its surrounding, becoming a ruin;
- e. 'change' can thus never be *une notion vide et abstraite*, nor ever be substituted with "transformation" or "a system of transformation" (as Michel Foucault seeks to make it [1972, 166-77]), which are no more than accidental alterations or simple shifts (*phora*), and not movement or change ("actuality of that which potentially is").

That this is change is clear from the following: when that which is buildable is in actuality, in the respect in which we call it such, it is being built, and this is the process of building; and similarly with learning and healing and rolling and jumping and maturing and growing old. (Arist., *Ph.* 201^a9)

John Ruskin was 20 in March 1839 when he published the poem *Canzonet*:

I

There's a change in the green of the leaf,
And a change in the strength of the tree;
There's a change in our gladness or grief, –
There may be a change upon thee.
But love – long bereft of thee,
Hath a shade left of thee;
Swift and pale hours may float
Past – but it changeth not.

II

As a thought in a consecrate book,
As a tint in the silence of air,

As the dream in the depths of the brook,
Thou art there.
When we two meet again,
Be it in joy or pain,
Which shall the fairest be, –
Thou – or thy memory? (1903b, 87)

This is supreme theatre from Ruskin, between change, changefulness, unchangeableness, while his writing has one single endeavour (its essential characteristic): to follow the rhythm of change and paradoxically underscore a vision of the unchangeable affirmed exclusively through perpetual change. Indeed, this is a paradox, but without paradox there can be no thinking or writing. How does Ruskin position himself towards everything in his presence that is changing? And how might we reconstruct his positioning, and perhaps further develop it? How can we utilize and extend Ruskin's engagement with 'change', entirely unique or at least quite rare in histories of Western thinking and writing?

Let us look at the places of thematization of change in Ruskin. We insist and prioritize various visions of change in Ruskin, and not the time when change occurs and dominates in his thinking. For example, nature: in *The Poetry of Architecture*, Ruskin describes a mountain as something that "appears to be beyond the influence of change" (1903a, 68), yet simultaneously, the mountain, or better still, a 'specific' mountain such as is Vesuvius, represents for him "perpetual change" (7 March 1841, on the way from Naples to Castellammare) (39). Ruskin uses this phrase, "perpetual change" until the end of his life (in 1839 he explains it as "eternal motion" and "infinite mystery" [208]); it is one of his great conceptual adventures. What does this mean? When attempting to formulate what is the opposite of change, Ruskin suggests change that takes place continuously, or change that recurs as perpetual change. That is to say, the opposite of that which changes is not that which never changes or is static, but rather, that which is faster than all movement and eternal in its change.

In his lecture, *Pre-Raphaelitism*, of 18 November 1853, we see that 'change' for Ruskin is conceptually entirely constructed and universal (this is ultimately the period when he publishes the last two volumes of *The Stones of Venice*). Specifically, Ruskin looks to 'change' as the basic global or geopolitical principle, the principle of motion of peoples in history.

For observe, the change of which I speak has nothing whatever to do with the Reformation, or with any of its effects. It is a far broader thing than the Reformation. It is a change which has

taken place, not only in reformed England, and reformed Scotland; but in unreformed France, in unreformed Italy, in unreformed Austria. I class honest Protestants and honest Roman Catholics for the present together, under the general term Christians: if you object to their being so classed together, I pray your pardon, but allow me to do so at present, for the sake of perspicuity, if for nothing else; and so classing them, I say that a change took place, about the time of Raphael, in the spirit of Roman Catholics and Protestants both; and that change consisted in the denial of their religious belief, at least in the external and trivial affairs of life, and often in far more serious things. (Ruskin 1904b, 139)

The universality of the concept of 'change' is then transposed into his writings on political economy:

In every nation, I believe that changes of government are the expression rather than the cause of changes in character. They are evidences, not the instruments, of its prosperity or distress. (Ruskin 1903e, 18)

Yet, more important for us, it also transposes into a concept as a phenomenon of the mind. For something to be a concept - we insist here that Ruskin, the conceptualist, produces concepts and describes and interprets the world conceptually - it must create reality: the concept must construct reality, and the writer must change reality, subject it to the will and force of their writerly vision. 'Change' as a concept has its double 'power': it has conceptual power to change reality or everything around it, and the power of naming or notion (content, meaning; the notion of 'change' describes that which the 'concept of change' does) which are in harmony with the action of the concept as such. In 1875, inspired by Alfred William Hunt, Ruskin describes what summer days are for him:

I am at some pause in expressing my pleasure in the realization of this beautiful scene, because I have personal interest in it, my own favourite summer walk being through this very field. As, however, I was far away at Assisi when the artist painted it, and had nothing whatever to do with either the choice or treatment of his subject, it is not indecorous for me to praise a work in which I am able so securely to attest a fidelity of portraiture, happily persisted in without losing the grace of imagination. It is the only picture of the year which I saw in the studio, and that by chance; for it is one of my fixed laws not to look at pictures before they take their fair trial in the Academy. But I ventured

to find fault with the sky. The sky was courteously changed to please me; but I am encroaching enough to want it changed more. - "Summer days are" *not* - "for me", unless the sky is blue in them, and especially unless it looks - what simple mortals too often make it in reality - a great way off. I want this sky to look bluer at the top, and farther away at the bottom. The brook on the right is one of the very few pieces of stream which, this year, have been studied for their beauty, not their rage. (1904e, 298)

Conversely, for a concept to be able to create reality, what is needed is love or desire ("desire of change", "love of change"). This is the novelty in the complicated histories of the concept, because Ruskin now presents a new, third protocol in the construction of the power of the concept to create reality or the world. What precedes even the concept as a spontaneous creative power (the concept moves of its own volition, that is, it is its own mover) is desire or love, or better, enthusiasm of one perceiving the world at once negating it.

The sky was courteously changed to please me; but I am encroaching enough to want it changed more. - "Summer days are" *not* - "for me", unless the sky is blue in them, and especially unless it looks - what simple mortals too often make it in reality - a great way off. I want this sky to look bluer at the top, and farther away at the bottom. (298)

The condition or cause of an act that changes something, the 'act of change' is certainly a disorder in the 'changer', a disorder in their perception of reality (we are mostly thinking of architects and philosophers, who have this at all times, but children possess this, and all those who, so to speak, "know how to say no"). Still, it is not enough to simply say no, and childhood after all is brief. This is an ability to see the world not as it is, but as it ought to be, although it never will. How to see something not present, which ought to replace that which is? In this case too, consequences are varied, since the 'expression' itself is also important (the particular expression of what ought to be); further, how to design or project change (this is the place of birth of the 'projective mind'); further still, the 'projective mind' is always social: there can be no project if there are no others... There is no such thing as 'my project', and which does not imply others; and perhaps the most important consequence of this 'resistance' to reality would be that change is not some kind of fiction, but something visible, evident, real... Change is a new object, a new social fact (it has universal meaning; my desire for change is the desire of all), born of

the imperative (or transformation of the first-person singular, 'I want' into the imperative 'change').

We get a complete explanation of why for Ruskin change and variety (as absence of monotony) are well-nigh synonymous, and what is "love of change".

Hence, out of the necessity of Unity, arises that of Variety; a necessity often more vividly, though never so deeply felt, because lying at the surface of things, and assisted by an influential principle of our nature, the love of change, and by the power of contrast. [...] Of the Love of Change as a principle of human nature, and the pleasantness of variety resulting from it, something has already been said (Ch. IV. § 4); only as there I was opposing the idea that our being familiar with objects was the cause of our delight in them, so here I have to oppose the contrary position that their strangeness is the cause of it. And to do the same things often is pleasant... for what we are accustomed to is pleasant. And to change is pleasant, for change is according to nature. (Ruskin 1903c, 96, 97)

The concept of 'variety' is carefully chosen as complementary to the concept of 'change', in that it implies the existence of plurality as a basic characteristic of any change. It is the principle of dynamism and movement of everything in the plural. Change is always plural. Therefore, the concept 'interchange' that Ruskin thematizes in *The Elements of Drawing* is an excellent addition or bridge between 'change' and 'variety'. The chapter *The Law of Interchange* begins thus:

Closely connected with the law of contrast is a law which enforces the unity of opposite things, by giving to each a portion of the character of the other. (1904e, 196)

Change here is eternal motion and movement with something else, with the other. This is an entirely novel characterization of the protocol of 'change', entirely ontologically dependent on the other or on what it itself is not. Change implies not only the existence of variety or plural, but movement and dynamics of that which is opposite or in contrast, or else 'in front of'.

Still, why is 'change' an architectural concept and how does Ruskin stabilize it as the ultimate condition of what he calls "Living Architecture" (1903d, 204)? There is a double-step or a parallelism in execution of Ruskin's main book on architecture and *The Nature of Gothic* from *The Stones of Venice*. The two methodological strategies are a good explanation of the origin and justification

of Ruskin's introduction of the concept of 'change', and certainly the future of this concept, ever a new future. Let us, finally, list them:

1. Regardless of Ruskin's attempt to unify architecture (the gentleman) and the building (the operative), to buttress the existence of "mass society made up of morbid thinkers and miserable workers" (1904a, 201) or "uninventive architects and feelingless spectators" (1903d, 87), he nevertheless insists on invention, on the new, on "*perpetual novelty*" (1904a, 208; italics in original), which is undoubtedly an introduction into authorial architecture (and we are still waiting on an analysis of his famous line that "the best architecture to be the expression of the mind of manhood by the hands of childhood" [200]);
2. Regardless of a detailed deconstruction of change as such - Ruskin analyses on the example of music what is monotony and its significance, differentiating healthy and diseased love of change (such as when looking at a Turner canvas from 1817, he says, "It is, in fact, a work in the sickness of change; giving warning of revolution of style and feeling, without, as yet, any decisive possession of the new principles" [1904c, 124] - "the talent of the composer [or the architect we might add] is not in the monotony, but in the changes [...] an architecture which is altogether monotonous is a dark or dead architecture" [1904a, 35]).

The vital principle is not the love of *Knowledge*, but the love of *Change*. (210)

Change is the principal characteristic of novelty and invention (in the new, change is visible and objective, present to all), but at the same time, 'change' surpasses the finitude of anything new or any new object. This is certainly a paradox. Our assumption, which certainly surpasses the scope of this text, is likely complex in multiple ways: since concepts are always born and appear in places of paradoxes and various frictions between the multiplicity of concepts and their connections, the concept of 'change' ought to not only *impact* beauty (which is the title of paragraph 6, "Change, and its influence on beauty, of Modern Painters" (1903c, 97), but also *introduce* it and *imply* it. Is the idea of the beautiful or beauty as a concept constructed in the place of the new and simultaneous erasure of the same in what follows? Could the trace of that which is 'still not yet' constructed or the 'just erased' not be another great architectural discovery of John Ruskin, the first true philosopher of change?

Bibliography

- Bergson, H. (1911). *La perception du changement. Conférences faites à l'Université d'Oxford les 26 et 27 Mai 1911*. Oxford: The Clarendon Press.
- Buck, C.D. (1988). *A Dictionary of Selected Synonyms in the Principal Indo-European Languages*. Chicago: University of Chicago Press.
- Foucault, M. (1972). *The Archaeology Of Knowledge and The Discourse on Language*. Transl. by A.M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Book.
- Lotze, H. (1887). *Metaphysic. In Three Books. Ontology, Cosmology, and Psychology*. Transl. by B. Bosanquet. Oxford: The Clarendon Press.
- Ruskin, J. (1903a). *The Works of John Ruskin*. Vol. 1, *Early Prose Writings 1834-1843*. Ed. by E.T. Cook, A. Wedderburn. London: George Allen; New York: Longmans, Green, and Co.
- Ruskin, J. (1903b). *The Works of John Ruskin*. Vol. 2, *Poems*. Ed. by E.T. Cook, A. Wedderburn. London: George Allen; New York: Longmans, Green, and Co.
- Ruskin, J. (1903c). *The Works of John Ruskin*. Vol. 4, *Modern Painters*, vol. 2. Ed. by E.T. Cook, A. Wedderburn. London: George Allen; New York: Longmans, Green, and Co.
- Ruskin, J. (1903d). *The Works of John Ruskin*. Vol. 8, *The Seven Lamps of Architecture*. Ed. by E.T. Cook, A. Wedderburn. London: George Allen; New York: Longmans, Green, and Co.
- Ruskin, J. (1903e). *The Works of John Ruskin*. Vol. 9, *The Stones of Venice*, vol. 1. Ed. by E.T. Cook, A. Wedderburn. London: George Allen; New York: Longmans, Green, and Co.
- Ruskin, J. (1904a). *The Works of John Ruskin*. Vol. 10, *The Stones of Venice*, vol. 2. Ed. by E.T. Cook, A. Wedderburn. London: George Allen; New York: Longmans, Green, and Co.
- Ruskin, J. (1904b). *The Works of John Ruskin*. Vol. 12, *Lectures on Architecture and Painting, Etc*. Ed. by E.T. Cook, A. Wedderburn. London; New York: George Allen: Longmans, Green, and Co.
- Ruskin, J. (1904c). *The Works of John Ruskin*. Vol. 13, *Turner, The Harbours of England, Catalogues and Notes*. Ed. by E.T. Cook, A. Wedderburn. London: George Allen; New York: Longmans, Green, and Co.
- Ruskin, J. (1904d). *The Works of John Ruskin*. Vol. 14, *Academy Notes, Notes on Prout and Hunt, and Other Art Criticisms 1855-1888*. Ed. by E.T. Cook, A. Wedderburn. London: George Allen; New York: Longmans, Green, and Co.
- Ruskin, J. (1904e). *The Works of John Ruskin*. Vol. 15, *The Elements of Drawing, The Elements of Perspective, and The Laws of Fésole*. Ed. by E.T. Cook, A. Wedderburn. London: George Allen; New York: Longmans, Green, and Co.
- Sorabji, R.; Kretzmann, N. (1976). "Aristotle on the Instant of Change". *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, 50(1), 69-114.

Die Ruine als Fetisch

Die sexualisierten Kodierungen von Konservieren und Restaurieren bei John Ruskin

Sophie Stackmann
TU Wien, Austria

Abstract This article is based on the theory that John Ruskin (1819-1900) attributed a male gaze to decaying architecture in his writings and described it with feminine characteristics. Decaying architecture symbolizes ideal virginity, which can only be destroyed by a falsifying restoration. This reading of Ruskin's writings will be linked to a critical history of architecture that examines architecture in its patriarchal normativity. Building on this link, a feminist reading of the history of monument conservation will be formulated.

Keywords Gender Studies. Male Gaze. Heritage Conservation. Ruins. Ornament. Venice. John Ruskin.

Inhaltsverzeichnis 1 Der männliche Blick auf das Denkmal. – 2 Ruskin und Gender. – 3 Urbane Weiblichkeit. – 4 Jungfräuliche Ornament. – 5 Der ideale Baukörper und seine Konservierung. – 6 Das Geschlecht des Denkmals.

1 Der männliche Blick auf das Denkmal

John Ruskin (1819-1900) charakterisierte in *The Seven Lamps of Architecture* (1849) die Wahrnehmung des langsamen und natürlichen Verfalls eines Gebäudes als Genuss für das Auge des Menschen (Ruskin 1903a, 240). Diese Perspektive Ruskins und seine darauf aufbauende Ablehnung der Restaurierung als unrechtmäßige Erneuerung der gealterten Architektur hat in der Denkmalpflege große Beachtung erfahren (Hubel 2010, 43-4). Er wurde als ein bedeutender Kunstkritiker und Schriftsteller des 19. Jahrhunderts kanonisiert, der mit seinem vehementen Appell für die Wertschätzung gealterter Architektur das denkmalpflegerische Prinzip der Konservierung mitprägte. Dabei wurde Ruskins Wertschätzung des Verfalls vor allem vor dem historischen Hintergrund der Industrialisierung im 19. Jahrhundert betrachtet (Stackmann 2023, 31-2). Kaum Beachtung hat bisher die Feststellung erfahren, dass Ruskin sowohl in den *Lamps* als auch in *The Stones of Venice* (1851-53)

Architektur wiederholt mit Frauen vergleicht. Ausgehend von dieser Beobachtung liegt dem Beitrag die These zu Grunde, dass der Zerfall historischer Architektur bei Ruskin nicht für alle Menschen gleichsam einen Genuss darstellen sollte, sondern sich spezifisch auf den männlichen Blick bezog. Der ästhetische Verfall von Architektur verkörperte für Ruskin einen Sehnsuchtsort idealer und unberührter Weiblichkeit, der einem männlichen Blick unterworfen wurde. Dagegen lehnte Ruskin die Restaurierung als einen unrechtmäßigen Eingriff in den Baukörper ab, der dessen vermeintlich jungfräuliche Erscheinung zerstörte. Aufbauend auf dieser Beobachtung versuche ich, die sexuelle Konnotation des Verfalls von Architektur und der Restaurierung in Ruskins Schriften herauszuarbeiten. Dabei geht mein Beitrag nicht von einer konsistenten Theoriebildung Ruskins aus, um die Ruskin entwickelte, um die Geschlechterverhältnisse auf Architektur zu übertragen. Vielmehr tauchen



Peer review

Submitted 2024-05-20
Accepted 2024-05-25
Published 2024-12-10

Open access

© 2024 Stackmann | 4.0



Citation Stackmann, S. (2024). "Die Ruine als Fetisch". *MDCCC 1800*, 13, 27-34.

in seinen Texten immer wieder einzelne Metaphern oder Vergleiche auf, die in ihrer Summe davon erzählen, wie Ruskins Geschlechtervorstellungen sich latent in seine Publikationen über Architektur einschrieben.

Außerdem geht der Beitrag der Frage nach, ob sich in Ansätzen eine neue Lesart des Konzepts ‚Denkmal‘ und seiner Rezeption eröffnet, wenn man das Denkmal als einen Sehnsuchtsort beschreibt, der auch von einem sexualisierten und patriarchalen Begehren nach der Vergangenheit handeln kann. Die Grundlage für die Beantwortung dieser Frage legt eine Verknüpfung von Ruskins Schriften mit einer kritischen Architekturgeschichte, die Gender als Metapher für Architektur analysiert und den patriarchalen Blick kritisiert, der dieser Metaphorik zu Grunde liegt. Über diese Verbindung werden Ruskins Vergleiche von Architektur mit Frauen über die Betrachtung als Einzelphänomen hinaus als Beispiel begriffen, das von einer strukturellen Dominanz männlicher Perspektiven auf Architektur erzählt. Einerseits vergleicht Narrative die Stadt mit dem Körper einer Frau und projizieren ein misogynen Frauenbild

in urbane Räume, das die sexualisierte und moralisch verkommenen Frau gegenüber der häuslichen und sittlichen Frau abwertet (Hnilica 2014, 95-9). Andererseits setzen Narrative die Konstruktion eines Gebäudes mit der Stärke und Klarheit eines Mannes gleich, während das Ornament abwertend als bloße Oberfläche einer Architektur feminisiert wird (Bonnevier 2007, 17-18). Ruskin reproduziert in seinen Schriften über Architektur die gleiche patriarchale Perspektive. Dabei vergeschlechtlichen die Diskurse Baukörper nicht nur, sondern verhandeln Architektur zugleich im Spannungsfeld zwischen Erhalt und Veränderung. Insofern steht das analysierte Gendering in einem engen Verhältnis zu Debatten über den Erhalt bestehender Architektur im Gegensatz zur Modernisierung der gebauten Umwelt. Schließlich analysiert der Beitrag, wie Ruskins Konzepte des ästhetischen Verfalls von Architektur und der unrechtmäßigen Restaurierung von einem männlichen Blick auf Architektur durchwirkt sind, um Gender als eine vielversprechende Analyse-kategorie für die Geschichte der Denkmalpflege und die Praktiken des Erhaltens vorzuschlagen.

2 Ruskin und Gender

Schon zu seinen Lebzeiten gab es eine Debatte über Ruskins Verhältnis zu den Geschlechtern, die vor allem sein Privatleben und sein als feminin wahrgenommenes Auftreten betraf (O’Gorman 2002, 11). Ruskin war mehrfach in Minderjährige verliebt. Das bekannteste Beispiel hierfür ist Rose La Touche (1848-75), die Ruskin im Alter von 10 Jahren kennenlernte und später heiraten wollte (O’Gorman 2002, 12). Außerdem engagierte sich Ruskin als Geldgeber und Lehrer an der Mädchenschule Winnington Hall im englischen Cheshire. Teilweise führte er Korrespondenzen mit den Schulmädchen. Catherine Robson legt sogar nahe, Ruskin sei pädophil gewesen. Allerdings lassen sich laut Robson keine Übergriffe Ruskins auf Mädchen belegen (2002, 40). Die Verhältnisse zu jungen Mädchen und die damit einhergehenden Gerüchte ließen schon im 19. Jahrhundert einen anhaltenden Diskurs darüber entstehen, welches Verhältnis Ruskin zu Frauen und Gender hatte.

Zugleich wurden Ruskins Förderung von Persönlichkeiten wie Octavia Hill (1838-1912) und seine Schriften auch als feministisch bewertet, wie beispielsweise bei Linda M. Peterson (2002). Ruskin publizierte immer wieder zur Rolle der Frau und ihren idealen Tugenden (Austin 1987, 29). Dazu zählen etwa *Sesame and Lilies* (1865), *Of Queens’ Gardens* (1864), *The Ethics of the Dust* (1865) oder *The Queen of the Air* (1869). Außerdem wurde in der Rezeption danach gefragt, ob Ruskin

selbst durch sein Auftreten Gender-Normen aufbrach (Birch, O’Gorman 2002b, 2). Seit den 1970er Jahren wurde Ruskin auch ein reaktionäres Frauenbild unterstellt (Millett 1970, 127). Dinah Birch und Francis O’Gorman (2002a) fassten diese langanhaltenden Debatten um Ruskin und Gender in einem Sammelband zusammen. Insgesamt bleibt Ruskins Verhältnis zu Gender bis heute ein umstrittener Bereich seiner Rezeption.

Als Ruskin Mitte der 1840er Jahre über Architektur zu schreiben begann, war er von zwei krisenhaften Beziehungen zu Frauen beeinflusst. 1836 verliebte er sich in die 15-jährige Adèle Domecq, die ihn jedoch abwies (Bullen 2002, 67-8). Während einer Reise nach Venedig verarbeitete er die Frustration über die Zurückweisung, indem er sich mit der venezianischen Architektur beschäftigte. 1847 lernte Ruskin Effie Gray (1828-1896) kennen, die er 1848 heiratete. Schon zu dieser Zeit gab es Konflikte in der Beziehung, weil Gray Ruskin nicht unterwürfig genug war (Bullen 2002, 70). Auf einer weiteren Reise nach Venedig von 1849 bis 1850 begann Gray eine Beziehung mit einem österreichischen Offizier, während Ruskin sich weiter in die Analyse venezianischer Architektur hineinsteigerte (Bullen 2002, 73-4). 1854 wurde die Ehe wegen Nichtvollzugs geschieden. Somit war Ruskin zu der Zeit, als er an *The Seven Lamps of Architecture* (1849) und *The Stones of Venice* (1851-53) arbeitete, getrieben von einer

Faszination für die mittelalterliche Architektur in Venedig und in einem existentiellen Konflikt mit zwei Frauen. Diese Ausgangssituation schrieb sich in Ruskins Werke in verschiedener Hinsicht ein, indem er historische Architektur und die Stadt Venedig immer wieder wie einen Frauenkörper beschrieb, wie beispielsweise Linda M. Austin (1987) oder J.B. Bullen (2002) herausgearbeitet haben.

3 Urbane Weiblichkeit

Nach Bullen stilisierte Ruskin in *The Stones of Venice* das mittelalterliche Venedig zu einer idealen Jungfrau, während der Umbau der Stadt zur Zeit der Renaissance für Ruskin eine Entweihung der Stadt darstellte, die sie zu einer Hure machte. Durch diese Metaphorik unterstellte Ruskin Venedigs Architektur dem Urteil eines männlichen Blicks (Bullen 2002, 69). Übereinstimmend mit Bullen schreibt die Literaturwissenschaftlerin Austin, Ruskin habe dieselben Ideale von Frauen verlangt wie von unzähligen Gebäuden, die er in *The Stones of Venice* analysierte (Austin 1987, 35). In *The Seven Lamps of Architecture* findet Ruskin für den Übergang vom Mittelalter zur Renaissance drastische Worte:

So fell the great dynasty of mediaeval architecture. It was because it had lost its own strength, and disobeyed its own laws - because its order, and consistency, and organization, had been broken through - that it could oppose no resistance to the rush of overwhelming innovation. And this, observe, all because it had sacrificed a single truth. From that one surrender of its integrity, from that endeavor to assume the semblance of what it was not, arose the multitudinous forms of disease and decrepitude, which rotted away the pillars of its supremacy. (Ruskin 1903a, 98)

Die mittelalterliche Architektur wird für Ruskin durch den Fortschritt sexuell genötigt. Im Ergebnis verliert sie ihre Integrität und wird dem Verderben Preis gegeben. Die zitierte Passage ist aus derselben Perspektive geschrieben, die Bullen für *The Stones of Venice* herausstellt: die mittelalterliche Stadt wird durch den Fortschritt bedrängt. Dabei wird der Fortschritt mit der Renaissance gleichgesetzt, der die mittelalterliche Architektur überwältigt und sie dazu zwingt, etwas zu sein, was sie eigentlich nicht ist. Ruskin macht die mittelalterliche Architektur selbst für ihr Verderben verantwortlich, weil sie sich durch den Fortschritt hat überwältigen lassen. In ähnlicher Weise machte Ruskin in seinen Schriften Frauen immer selbst für ihren angeblichen moralischen

Über diese These hinaus möchte ich jedoch argumentieren, dass nicht nur Ruskins persönliche Beziehungen für diese Metaphorik ausschlaggebend waren, sondern auch die strukturelle Verankerung von Gendernormen in der patriarchalen Gesellschaft, wie sie wiederkehrende Vergleiche in der Architekturgeschichte von Städten oder Architektur mit Frauen belegen.

Verfall verantwortlich, wenn sie seinen Idealen nicht entsprachen (Austin 1987, 29).

Bullen merkt für *Stones of Venice* an, Ruskin verorte sich mit seinen Schriften in einer längeren Tradition, die Venedig erotisierte und romantisierte (2002, 69). Städte wurden in der Geschichte immer wieder als Frauen beschrieben, die entweder tugendhaft oder lasterhaft waren. Im Christentum wurde etwa die sogenannte ‚Hure Babylon‘ zu einer verbreiteten Metapher, die das sündhafte Treiben an einem bestimmten Ort verdeutlichte. Im 19. Jahrhundert umschrieb diese Metapher den moralischen Verfall der modernisierten Großstadt (Hinilica 2014, 98-9). Beispielsweise wurde der Stadtumbau von Paris durch Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) als eine Vergewaltigung der Stadt dargestellt (Hinilica 2014, 98-9). In ähnlicher Weise gibt es für Ruskin bei seinen Beschreibungen auch nur die Extreme der unversehrten Stadt und ihrem sexualisierten Gegenpart, der moralisch abgewertet wird. Ruskins Schreiben war von seinem christlichen Weltbild geprägt. Beispielsweise leitete er den Titel *The Seven Lamps of Architecture* laut Jokilehto von der Bibel ab (Jokilehto 1999, 175). Aus meiner Sicht erscheint es zusätzlich plausibel, dass Ruskins Beschreibung des Untergangs mittelalterlicher Architektur auch vom Motiv des moralisch verkommenen Babylons inspiriert war. In der Johannesoffenbarung wird Babylon als die Mutter aller sexuell käuflichen Frauen und Sünden beschrieben (*Offb* 17,5). Dagegen symbolisiert Jerusalem die paradiesische Idealstadt (Vinken 2019, 398). So könnte nicht nur der Titel der *Lamps* von der Bibel inspiriert sein, sondern auch Ruskins Gegenüberstellung des idealen Mittelalters mit der verkommenen Renaissance vom biblischen Gegensatz zwischen Jerusalem und Babylon.

Bei Camillo Sitte (1843-1903) und Le Corbusier (1887-1965) erscheinen Städte als kranke und hilfsbedürftige Frauen, die nur durch den Architekten als Arzt geheilt werden können. Speziell bei Sitte symbolisierte das Weibliche die alte und konservative Stadt (Hinilica 2014, 95-6). Ruskin dagegen pathologisiert nicht die mittelalterliche Stadt, sondern die modernisierte Stadt der

Renaissance. Sitte, Le Corbusier und Ruskin weiblichen die Städte und beschreiben entweder die alte Stadt oder die modernisierte Stadt als eine unselbständige oder moralisch verlorene Frau, um ihre jeweiligen Bewertung der Städten und ihrer Architektur zu naturalisieren und als selbstverständlich darzustellen. Gender dient als Metapher,

um die Bewahrung der historischen Stadt negativ oder positiv gegenüber ihrer Modernisierung abzugrenzen. Grundlage für diese Metaphorik ist eine misogynen Sichtweise, die von Frauen sittliche Untergebenheit erwartet und sie im Fall einer Abweichung von der patriarchalen Norm als moralisch verloren verurteilt.

4 Jungfräuliche Ornamente

Für Ruskins Verständnis von echten und falschen Ornamenten ist seine Unterscheidung zwischen Lüge und Wahrheit grundlegend. Diese Gegenüberstellung ist wie im Fall der Städte mit einer Metaphorik durchzogen, die die Bewertung von Ornamenten mit der Bewertung von Frauen gleichsetzt. Ruskin versteht Wahrheit (*truth*) in *The Seven Lamps of Architecture* als unerbittlichen Grundsatz für das Handeln in der Welt: „There are some faults slight in the sight of love, some errors slight in the estimate of wisdom; but truth forgives no insult, and endures no stain“ (Ruskin 1903a, 54-5). Angeblich wahre und handwerklich hergestellte Ornamente unterscheidet er von falschen Ornamenten, die künstlich mit Maschinen erstellt wurden:

and I suppose that hand-wrought ornament can no more be generally known from machine work, than a diamond can be known from paste; nay, that the latter may deceive, for a moment, the mason's, as the other the jeweller's, eye; and that it can be detected only by the closest examination. Yet exactly as a woman of feeling would not wear false jewels, so would a builder of honour disdain false ornaments. The using of them is just as downright and inexcusable a lie. (83)

Eine Frau mit Gefühlen könnte niemals falsche Juwelen tragen, so wie ein Baumeister seine Gebäude nie mit falschen Ornamenten herabwürdigen würde. In einer Schrift zum Crystal Palace von 1854 taucht der Vergleich zwischen Architektur und Juwelen ebenfalls auf:

Would a loving daughter in mere desire for a gaudy dress, ask a jeweller for a bright facsimile of the worn cross which her mother bequeathed to her on her death-bed? - would a thoughtful nation, in mere fondness of splendid streets, ask its architects to provide for facsimiles of the temples which had given joy to its saints, comfort to its mourners, and strength to its chivalry? (Ruskin 1854, 12)

Juwelen, Gender und Architektur werden in den vorgestellten Textpassagen in einen Kontext gestellt. Dabei sind maschinelle Ornamente, Kopien oder falsche Juwelen unmoralische Eitelkeiten, die sich nur Frauen und falsche Architekt*innen leisten.

Katarina Bonnevier und Barbara Vinken analysierten, wie seit der Moderne die Ablehnung des Ornamentes zugleich eine Ablehnung des Weiblichen ist, das als wertlos, verspielt und letztlich pervertiert dargestellt wird. Beide Autorinnen nennen Adolf Loos' Schrift *Ornament und Verbrechen* als ein Beispiel für diese These (Bonnevier 2007, 18-19; Vinken 2019, 397-8). Ausgerechnet der österreichische Architekt Adolf Loos, der 1928 für den Missbrauch von Minderjährigen verurteilt wurde, schreibt in seiner berühmten Schrift von 1908 einleitend: „alle kunst ist erotisch“ (Loos [1908] 2001, 15). Für ihn stellte historisch schon das Kreuz eine Durchdringung des weiblichen Körpers durch den Mann dar. Rassistisch wertet Loos das Verwenden von Ornamenten ab, indem er unterstellt, nur zivilisatorisch unterlegene Kulturen verwendeten viele Ornamente und luden ihre Kunst erotisch aufladen (15-16). Noch knapp 30 Jahre zuvor hatte der Kunsthistoriker Albert Ilg unter dem Pseudonym Bernini der Jüngere für ‚Frau Barocke‘ als österreichischen Nationalstil plädiert, weil die weiblichen Rundungen und erotischen Ornamente des Barocks in seiner Interpretation einem vollendeten Baustil entsprachen (Bernini der Jüngere 1880, 12-15). Bei Loos wird diese Verspieltheit nicht mehr als Qualität betrachtet, sondern als Gegensatz zu einer fortschrittlichen und funktionalen Architektur. Die genannten Querverweise belegen exemplarisch, dass Ruskins Verknüpfung wahrer Ornamente mit dem authentischen Schmuck einer Frau kein Einzelfall ist, sondern anschlussfähig ist an weitreichende Debatten um die Moderne, die Bewertung von Ornamenten sowie die Funktionalität und Wahrhaftigkeit von Architektur.

5 Der ideale Baukörper und seine Konservierung

Ruskin beginnt seine Ausführungen zur sogenannten *Lamp of Memory* in *The Seven Lamps of Architecture* mit der Schilderung einer besonderen Zeit in seinem Leben: als er über dem Dorf Champagnole im Jura-Gebirge die Natur beobachtete, wurde ihm die Harmonie und die Erhabenheit dieser sanften Landschaft im Gegensatz zu den schroffen Alpen bewusst:

No frost-ploughed, dust-encumbered paths of ancient glacier fret the soft Jura pastures; no splintered heaps of ruin break the fair ranks of her forest; no pale, defiled, or furious rivers send their rude and changeful ways among her rocks. (Ruskin 1903a, 222)

In Ruskins Beschreibung blühten die Blumen im Jura und drängten sich vor Liebe aneinander. Der Sauerklee durchziehe die Spalten des Kalksteins wie eine Jungfrauenprozession im Marienmonat Mai (222). Schlagartig verliert die beschriebene Natur bei Ruskin jedoch ihre Bedeutung, wenn er sich dieselbe Landschaft nicht in Europa, sondern auf dem sogenannten neuen Kontinent vorstellt, weil ihr dann jede Erinnerung und die Prägung durch die vorhergehenden Generationen fehlten (224). Diese kolonialistische Beschreibung Ruskins beruht auf einer Ästhetik, die die unschuldige Harmonie und Schönheit der Natur mit Weiblichkeit assoziiert. Diese Perspektive war schon bei Edmund Burkes (1729-1797) einflussreichen Essay über die Ästhetik des Schönen und des Erhabenen verankert. Burke charakterisierte darin das Erhabene als das Väterliche, welches der Mensch nicht völlig lieben kann, weil diese Beziehung von Autorität und Unterwerfung geprägt sei. Dagegen assoziiert Burke das Mütterliche mit dem Schönen, das der Mensch uneingeschränkt und furchtlos lieben könnte (1885, 105-6). Für Burke ist das Schöne von einer Weiblichkeit durchdrungen, die immer etwas schwächer und weniger tugendhaft als ihr männlicher Gegenpart, das Erhabene, sein wird (105). Die schöne Landschaft hat bei Burke die einladende Form eines mütterlichen Busens, der weder bedrohlich noch gefährlich ist (Baioni 1980, 238-9). Eine Mittlerposition zwischen der väterlichen Strenge und der mütterlichen Fürsorge hat bei Burke die Ästhetik des Großväterlichen, dessen Strenge uns weiter entfernt erscheine und dadurch die Eigenschaft mütterlicher Nachsicht gewinne könne (Burke 1885, 106). Ruskins Beschreibung der Natur schließt an diese Gegenüberstellung der Ästhetik an, indem er die Schönheit des Jura-Gebirges ebenfalls weiblich konnotiert. Allerdings charakterisiert Burke das Schöne mit der Sensation des Neuen

im Gegensatz zur Gewohnheit (1885, 96-7). Ruskin definierte anders als Burke gerade die Alterung der Landschaft als Voraussetzung für deren Schönheit. Hier könnte eine Parallele zu Burkes Beschreibung des Großväterlichen gezogen werden, bei dem der zeitliche Abstand als Bedingung für eine Verweiblichung fungiert. In Giuliano Baionis Interpretation steht das Erhabene bei Burke für den Arbeitsethos des Bürgertums, das sich in Ehrfurcht und Begeisterung an der Beherrschung der Natur abarbeitet. Das Schöne hingegen symbolisiert Entspannung, Ruhe und lustvolle Befriedigung bis hin zur völligen (moralisch verwerflichen) Erschlaffung (1980, 238-9). Baioni arbeitet in seiner Analyse präzise heraus, wie die gegenderte Gegenüberstellung von Erhabenen und Schönen nicht nur ästhetische Unterscheidung darstellt, sondern in diese Unterscheidung über eine gesellschaftspolitische Dimension verfügt, die zentral für die Herausbildung der (kapitalistischen) Moderne ist. Aus meiner Perspektive greift Ruskins Beschreibung der Landschaft diese binär kodierte Ästhetik auf. Allerdings verbindet er das Schöne nicht mit dem Konsum des Neuartigen, sondern mit der Veredelung der Landschaft durch ihre Alterung. Die ideale Jungfräulichkeit der Natur hängt demnach für Ruskin an ihrem hohen Alter und den Generationen, die sie prägten. Diese einleitende Szene steht sinnbildlich für die Idee, die Ruskin von gealterter Architektur entwickelt: die wahre und alte Architektur wird latent mit einer weiblichen und natürlichen Unberührtheit gleichgesetzt, die konserviert werden muss. Mit Bezug auf *The Ethic of the Dust* stellte Robson eine ähnliche These zur Metaphorik bei Ruskin auf. Nach Robson repräsentieren die jungfräulichen Schülerinnen in seiner Schrift *The Ethic of the Dust* die tugendhafte Antike in Abgrenzung zu ihrem gealterten Lehrer, der die Gegenwart darstellt (2002, 33-4). Insofern bezieht sich die Vergeschlechtlichung von Architektur bei Ruskin nicht nur auf die Geschichte Venedigs oder das Ornament, sondern auch auf die Alterung historischer Architektur. Reinheit kommt für Ruskin durch eine natürliche Alterung zu Stande, die einen Genuss für das Auge darstellt:

Whereas, even when so sought, it consists in the mere sublimity of the rents, or fractures, or stains, or vegetation, which assimilate the architecture with the work of Nature, and bestow upon it those circumstances of colour and form which are universally beloved by the eye of man. So far as this is done, to the extinction of the true characters of the architecture, it is picturesque. (Ruskin 1903a, 240)

Im Vorwort zu *The Stones of Venice* schreibt Ruskin sogar, er erwarte dieselben Eigenschaften von Architektur wie von Menschen: gutes Benehmen, gute Sprache und ein gefälliges Äußeres (Ruskin 1903b, 60). Wenn man die vorangestellten Zitate Ruskins miteinbezieht, erscheint es in meiner Interpretation insgesamt naheliegender, dass Ruskin dieselben Erwartungshaltung an Architektur wie an Frauen hatte. Historische Architektur ist in dieser Analogie nur begehrenswert, wenn ihr Baukörper jungfräulich gealtert ist. Zudem ist es unmöglich, historische Architektur wirklich zu berühren, weil sie dadurch ihre Jungfräulichkeit verlieren würde. Graham A. Macdonald schreibt in diesem Kontext, Ruskin habe die Dinge immer nur von außen beobachten wollen (MacDonald 2018, 62). Daher ist die Restaurierung für Ruskin ein Bruch mit den Prinzipien wahrhafter Architektur:

Do not let us talk then of restoration. The thing is a Lie from beginning to end. You may make a model of a building as you may of a corpse, and your model may have the shell of the old walls within it as your cast might have the skeleton, with what advantage I neither see nor care. (Ruskin 1903a, 244)

Ruskin vergleicht Restaurierung in dem Zitat mit der Schändung einer Leiche. Die Analogie mit dem unrechtmäßigen Eingriff in eine Leiche taucht

6 Das Geschlecht des Denkmals

Bisher gibt es keine systematische Untersuchung zur Rolle von Gender in der Geschichte und Theorie der Denkmalpflege. Allerdings legt die Lektüre von Ruskins Schriften verschiedene Wechselwirkungen zwischen Gender und der Unterscheidung zwischen rechtmäßigen und unrechtmäßigen Eingriffen in historische Architektur nahe. Ruskin beschreibt verschiedene Stile wie die mittelalterliche Gotik oder die Renaissance entweder als wertvoll und jungfräulich rein oder als Zerstörung, die mit der Entweihung eines weiblichen Körpers gleichgesetzt wird. Diese Gegensätzlichkeit zwischen erhaltenswerter und wertloser Architektur überträgt er ebenso auf wahre oder falsche Ornamente wie auch auf konservierte oder restaurierte Architektur. Damit geht eine moralische Bewertung einher, die künstliche maschinelle erzeugte Oberflächlichkeit von authentisch gealterten Baukörpern unterscheidet. Diese Position Ruskins ist gleichbedeutend mit einer dichotomen Unterscheidung zwischen einer weiblichen, sexualisierten und minderwertigen Architektur sowie einer jungfräulichen, tugendhaften und höherwertigen Architektur. Für die Denkmalpflege

gegen Ende der zitierten Passage noch einmal auf, als Ruskin sich für vorbeugende Maßnahmen ausspricht, um Restaurierungen zu vermeiden:

better a crutch than a lost limb; and do this tenderly, and reverently, and continually, and many a generation will still be born and pass away beneath its shadow. Its evil day must come at last; but let it come declaredly and openly, and let no dishonouring and false substitute deprive it of the funeral offices of memory. (245)

Wenn ein Gebäude versterbe, an dem zu viel ersetzt worden sei, werde es laut Ruskin ohne Erinnerung bestattet. Auf der metaphorischen Ebene beschreibt Ruskin Restaurierung als unrechtmäßigen Eingriff in den unversehrten und natürlich gealterten Körper. Mit diesem Eingriff verliert der (Bau-)Körper seine moralische Integrität und damit seinen Erinnerungswert. Wenn eine historische Architektur durch Restaurierungen entweiht wurde, kann sie letztlich aus Ruskins Perspektive auch nicht mehr mit Würde bestattet werden. Bezieht man zusätzlich mit ein, dass das unversehrte und gealterte Gebäude bei Ruskin latent mit einer weiblichen Jungfräulichkeit gleichgesetzt wird, wird die Restaurierung zu einem sexuell konnotierten Eingriff, der den äußerlichen Genuss für den männlichen Betrachter zu Nichte macht und durch den das Gebäude seine Unschuld verliert.

entsteht daraus die Frage, inwiefern die Abwertung von Restaurierungen oder Kopien gegenüber der reinen Konservierung historisch von einem genderdienten Diskurs durchdrungen ist, der die hierarchische und binäre Unterscheidung zwischen Mann und Frau in die gebaute Umwelt überträgt.

In meiner Bewertung kann der Sehnsuchtsort Denkmal auch als ein solcher beschrieben werden, der ein sexuelles Verlangen abstrahiert. Ruskin beschrieb die Fragmentierung und Alterung eines Denkmals als Auslöser für ein romantisches Begehren nach der pittoresken Erhabenheit solcher Objekte. Dieses Begehren muss bei Ruskin letztlich immer abstrakt bleiben, weil der Eingriff in das jungfräuliche Denkmal dessen Zerstörung bedeutet. Hieraus ergibt sich die Frage, inwiefern das Denkmal überhaupt ein Konzept ist, das auch von einer utopischen und sexuell aufgeladenen Sehnsucht nach einem unversehrten Körper handelt. Beispielsweise ist für Wilfried Lipp eine zentrale Voraussetzung für die Entstehung der Denkmalpflege, dass die unversehrte Natur und die Geschichte durch gesellschaftliche Veränderungen wie die Industrialisierung zu Sehnsuchtsorten

werden (Lipp 1987, 31-2). Die Entstehung des Konzepts Denkmal ist aus dieser Perspektive mit einer romantischen Sehnsucht nach der Vergangenheit verknüpft. Im Jahr 1987 – über hundert Jahre nach dem Erscheinen der *Lamps* – schreibt der britische Kunsthistoriker und Ruskin-Forscher Robert Hewison von der Entstehung einer Heritage-Industrie und der Erfindung des aristokratischen Landhauses als kulturelles Erbe in Großbritannien:

Such is the power of the cult of country house. A building that can only be glimpsed becomes the erotic object of desire of a lover locked out. Yet he seems unaware of the exclusion. By a mystical process of identification the country house becomes the nation, and love of one's country makes obligatory a love of the country house. We have been re-admitted to paradise lost. (Hewison 1987, 53)

Das Zitat aus einem Standardwerk der Heritage Studies verdeutlicht, dass das patriarchale Begehren nach dem Denkmal auch von Macht und Unterwerfung handelt. Nach Hewison wird das Country House, das lange Zeit der Aristokratie vorbehalten war, durch seine Entdeckung als kulturelles Erbe zum Objekt erotischen Begehrens. Erst die Identifikation als Erbe lässt das Begehren nach dem verborgenen Ort erwachen und das Landhaus zu einem Paradies werden, das durch seine

Kommerzialisierung und Öffnung für die breite Bevölkerung zugänglich gemacht angeeignet wird. Diesen Prozess bewertet Hewison nicht als eine Errungenschaft, sondern als eine verheerende Ablenkung der Bevölkerung von der wirtschaftlichen Krise in Großbritannien in den 1980er Jahren. Auf diese Weise ist bei Hewison das Eindringen in das verlorene Paradies ein Prozess, der Teil eines gesellschaftlichen Niedergangs ist. Ähnlich wie Ruskin verdeutlicht er diese Gegenüberstellung durch eine gegenderte Metaphorik, die sich indirekt auf den Fall von Babylon beziehen ließe. Die Kommerzialisierung der Landhäuser wird mit einem sexuellen Akt gleichgesetzt, der sinnbildlich für den gesellschaftlichen Verfall steht. Auch an diesem Beispiel wird ersichtlich, wie Gendernormen und deren Projektion in die gebaute Umwelt immer auch von politischen Fragen durchdrungen sind, die die gesellschaftliche Stellung von Produktion und Reproduktion auf verschiedenen Ebenen betreffen. Hewisons Zitat kann nur ein erster Hinweis auf weiterführende Überlegungen zur Rolle von Gender in der Geschichte der Denkmalpflege sein. Dabei kann eine kritische Re-Lektüre von John Ruskins Schriften ein Ausgangspunkt sein, um die Kategorie Gender als systematische Analysekategorie für die Geschichte und Theorie der Denkmalpflege zu erschließen. Das vorliegende Paper sollte die Relevanz eines solchen Desiderats begründen und in Ansätzen erkunden.

Bibliographie

- Austin, L.M. (1987). „Ruskin and the Ideal Woman“. *South Central Review*, 4(4), 28-39.
- Baioni, G. (1980). „Naturlyrik“. Glaser, H.A. (Hrsg.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, Bd. 4, 234-53.
- Bernini der Jüngere (1880). *Zur Zukunft des Barockstils. Ein Kunstepistel*. Wien: Manz'sche Verlags- und Universitätsbuchhandlung.
- Birch, D.; O'Gorman, F. (eds) (2002a). *Ruskin and Gender*. New York: Palgrave.
- Birch, D.; O'Gorman, F. (2002b). „Introduction“. O'Gorman, Birch 2002a, 1-9.
- Bonnevier, K. (2007). *Behind Straight Curtains. Towards a Queer Feminist Theory of Architecture*. Stockholm: Axel Books.
- Bullen, J.B. (2002). „Ruskin, Gautier, and the Feminization of Venice“. O'Gorman, Birch 2002a, 64-85.
- Hewison, R. [1987] (2022). *The Heritage Industry. Britain in a Climate of Decline*. New York: Routledge.
- Hnilica, S. (2014). *Metaphern für die Stadt. Zur Bedeutung von Denkmodellen in der Architekturtheorie*. Bielefeld: transcript.
- Jokilehto, J. (1999). *A History of Architectural Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Lipp, W. (1987). *Natur – Geschichte – Denkmal. Zur Entstehung des Denkmalebewußtseins der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Loos, A. [1908] (2001). „Ornament und Verbrechen“. Conrads, U. (Hrsg.), *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. Basel: Birkhäuser, 15-21.
- MacDonald, G. (2018). *John Ruskin's Politics and Natural Law. An Intellectual Biography*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Millett, K. (1970). *Sexual Politics*. New York: Doubleday & Company.
- O'Gorman, F. (2002). „Manliness and the History of Ruskin in Love: Writing Ruskin's Masculinity from W.G. Collingwood to Kate Millett“. O'Gorman, Birch 2002a, 10-28.
- Pearson, L.H. (2002). „The Feminist Origins of ‚Of Queens' Gardens‘“. O'Gorman, Birch 2002a, 86-106.
- Robson, C. (2002). „The Stones of Childhood: Ruskin's 'Lost Jewels'“. O'Gorman, Birch 2002a, 29-46.
- Ruskin, J. (1854). *The Opening of the Crystal Palace. Considered in Some of its Relations to the Prospect of Art*. London: Smith, Elder, And Co.
- Ruskin, J. (1903a). *The Seven Lamps of Architecture*. London: Ballantyne Hanson & Co. The Works of John Ruskin 8.
- Ruskin, J. (1903b). *The Stones of Venice*, vol. 1. London: Ballantyne Hanson & Co. The Works of John Ruskin 9-11.
- Stackmann, S. (2023). *Integrität und kulturelles Erbe. Das Bedürfnis nach Unversehrtheit und Eindeutigkeit in den Denkmalwissenschaften*. Bielefeld: transcript.
- Vinken, B. (2019). „Frauenputz und Herrenanzug. Ornament, Mode und Geschlechterkampf“. *kunstchronik*, 72(7), 397-403.

Ruskin's Impact on Spanish Architecture in the 1980s

Irene Ruiz Bazán
Politecnico di Torino, Italia

Abstract This article analyses how Ruskin's texts were interpreted in Spanish architectural restoration, especially during the 1980s. Ruskin's influence impacted early twentieth-century Spanish culture, but it was forgotten during Franco's regime. Ruskin's ideas resurfaced in the democratic 1980s. Spanish theorists like Antón Capitel and Ignasi de Solà-Morales, among others, reinterpreted Ruskin's principles to shape their theories, recognizing his influence in notable Spanish architectural achievements of the time.

Keywords Ruskin. Spanish Architecture. Antón Capitel. History of Restoration.

Summary 1 Introduction. – 2 Ruskin's Reception in Spain. – 3 Architectural Restoration in Spain during the Francoist Dictatorship – 3.1 The General Tendencies. – 3.2 The Perception of Architectural Restoration at the End of the Dictatorship and the Beginning of Democracy. – 4 Transformative Shifts: Architectural Restoration from Dictatorship to Democracy. – 4.1 New Theories Reexamining Ruskin. – 5 Conclusion.

1 Introduction

John Ruskin's influence in the field of architecture has been particularly significant in the field of Architectural Restoration. Often attributed a key role in the *conservationist* positions, Ruskin's views are frequently seen as antagonistic to the *restorative* approaches of Viollet Le-Duc. This article does not aim to explore the origins of this interpretation – primarily based on the ideas expressed in *The Seven Lamps of Architecture* (1849) and in *The Stones of Venice* (1851) and their subsequent interpretations – but rather to understand how a new reading of his works contributed within the

vast and fascinating architectural landscape of the 1980s in Spain. This case is especially interesting in the European context because Spain's unique circumstances – having been isolated from international restoration theory during the Francoist dictatorship (1939-45) – led to a curious and belated debate on Ruskin's ideas, more than a century after their formulation. This debate emerged during a period of fervent search for new architectural references, especially in the field of architectural restoration (Vitale 2008), reflecting the dynamic and evolving architectural landscape of that time.

2 Ruskin's Reception in Spain

John Ruskin's influence in Spain, although still represents a field to be explored in many aspects, was significant in the late nineteenth and early twentieth centuries. Among the most notable scholars

who have analysed this influence we can name Lily Litvak, a specialist in *fin de siècle* cultures throughout the Ibero-American world. Litvak has explored the intersections between the poetics of



Peer review

Submitted 2024-06-04
Accepted 2024-08-27
Published 2024-12-10

Open access

© 2024 Ruiz Bazán | 4.0



Citation Ruiz Bazán, I. (2024). "Ruskin's Impact on Spanish Architecture in the 1980s". *MDCCC 1800*, 13, 35-42.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2024/01/004

Modernismo,¹ the intellectual legacies of the *Generación del '98*, the artistic manifestations of the Spanish anarchist movement, and the impact of new technologies, landscapes, and cityscapes on visual and literary expression in Spain and the Americas from the 1800s onwards where she often acknowledges Ruskin's influence as in the case of Miguel de Unamuno (Litvak 1973). Ruskin's ideas spread among progressivist thinkers and significantly impacted various cultural domains, including literature, painting, and archaeology. His deep appreciation for landscapes and ruins, and his interest in past civilizations, resonated with Spanish cultural movements.

In the specific field of architectural restoration, María Pilar García Cuetos has examined the impact of Ruskin's ideas on conservation and restoration practices in Spain before the Civil War. According to García Cuetos, Ruskin's influence in Spain became prominent through the translation and dissemination of his works (García Cuetos 2019). *The Seven Lamps of Architecture* was translated into Spanish in 1900, and several of his other works were published in Spanish and Catalan.²

According to García Cuetos, Ruskin's influence was particularly evident in the late nineteenth century with the emergence of archaeological exotism, an aesthetic movement that valued the allure of ruins and decadence. This movement left a lasting imprint on Spanish culture and literature, especially among the Spanish *modernistas*. Along with William Morris, Ruskin played a pivotal role in the development of *Modernismo* in Catalonia. John Ruskin's ideas also profoundly influenced Spanish approaches to restoration and conservation of historical monuments. The ruinist aesthetics, which favored preserving the natural decay of ruins rather than attempting to restore them to a previous idealized state, found a strong proponent in Benigno de la Vega Inclán (1858-1942), Marquis of la Vega Inclán and Royal Commissioner of Tourism under Alfonso XIII. Vega Inclán was a vocal critic of the restoration efforts at the Alhambra in Granada, arguing for the preservation of its existing ruins as

they were shaped by time and nature. He believed that the true value of such ruins lay in their aged, decaying state, which should be maintained rather than altered by restoration efforts. This conservationist approach was echoed also by Josep Puig i Cadafalch (1867-1956), a Catalan architect and restorer. In his work on the Seu D'Urgell Cathedral, Puig i Cadafalch emphasized the importance of minimal intervention, advocating for cleaning and repair rather than complete restoration (García Cuetos 2019). Leopoldo Torres Balbás (1888-1960), another influential Spanish architect and restorer, further articulated the distinction between restoration and repair. According to Torres Balbás, restoration involved reconstructing parts of a monument to their original form, while repair focused on preserving the monument as it was, using new materials only when necessary to ensure stability without attempting to replicate the original appearance.

Ruskin's influence culminated in the development of a conservative school of thought in Spanish restoration theory, opposing recreations of monuments and advocating for preservation of their authentic state. This perspective was incorporated into the broader international framework for restoration, as seen in the 1931 Athens Charter, and was reflected in Spanish legislation from 1933 onwards.³

We can also find Ruskin's influences in other prominent Spanish architects, such as Fernando García Mercadal (1896-1985), renowned for his work primarily in Madrid and Aragón. He emerged as a key figure of the *Generation of '25*, introducing Central European architectural rationalism to Spain and playing a pivotal role in founding GATEPAC (Group of Spanish Artists and Technicians) for the Progress of Contemporary Architecture.

While still a student at the Madrid School of Architecture, García Mercadal authored an article published in 1920 in the magazine *Arquitectura*, titled *Ruskin y la policromía de los edificios* (García Mercadal 1926). This text underscores the critical role of colour in architecture, drawing inspiration from John Ruskin's ideas. It highlights

¹ It should be noted that, in Spanish, *modernismo* refers to the artistic style that developed between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century in the Spanish region of Catalonia, mainly in Barcelona, and that it is part of the broader European phenomenon of Art Nouveau, although with its own distinctive characteristics. See Sala 2008.

² As stated in Litvak 1973, the first translations and translators of Ruskin were: 1897) Atilio Fillier translated *A Joy Forever* with the title *La belleza que vive*. 1900) *La España Moderna* presented a translation of *The Seven Lamps of Architecture*. 1901) Cebria Montoliu created an anthology of Ruskin with an interesting prologue for *L'Avenç*. The anthology was titled *John Ruskin*. 1901) The Rodríguez Serra publishing house released *Los jardines de la reina* with a prologue by Pedro Corominas. 1903) Montoliu published a selection of Ruskin's lectures in Catalan under the title *Instituciones de cultura social*. 1905) Manuel de Montoliu translated *Sesame and Lilies* into Catalan. 1906) E. González Blanco created an anthology of Ruskin for *La España Moderna*. 1906) The Prometeo publishing house in Valencia published Carmen de Burgos's translation of *Modern Painters*. 1907) M. Sigés Aparicio translated *The Bible of Amiens* and *Muñera Vulneris*. 1907) Julián Besteiro translated *Sesame and Lilies*. 1908) Sigés Aparicio translated *Unto this last* under the title *Estudios sociales*.

³ The so-called *Ley de 13 de mayo de 1933 relativa al Patrimonio Artístico Nacional* which was very advanced for its time, remained in force until 1985, the year in which the current heritage law was enacted. However, its principles were ignored, as we will explain, during the Francoist period.

Ruskin's systematic approach, asserting that colour is indispensable for expressing architectural reality and discusses the significance of colour in making buildings more expressive, socially relevant, and optimistic.

We can see the appreciate the influence of these ideas in the project the building *El rincón de Goya* in Zaragoza (1928), which according to Siegfried Giedion, marked Spain's first departure from nineteenth-century tradition (Giedion 1931).

3 Architectural Restoration in Spain during the Francoist Dictatorship

3.1 The General Tendencies

The history of architectural restoration in Spain during the Francoist period has only recently been studied through the Spanish R&D&I projects titled: *Reconstruction and Restoration in Spain (1938-1958): The General Directorates of Devastated Regions and Fine Arts*, funded by the Ministry of Science and Technology (2007-0); *Monumental Restoration and Developmentalism in Spain 1959-1975*, funded by the Ministry of Economy and Competitiveness (2012-14); and *Restoration Architects in Francoist Spain: From the Continuity of the 1933 Law to the Reception of European Theory*, funded by the Ministry of Economy and Competitiveness (2016-20). These projects aimed to investigate the restoration and reconstruction processes developed in Spain during the Francoist era.⁴

Research spanning over a decade reveals that Franco's regime significantly impacted the conservation and restoration of monuments in Spain, diverging from the progress made during the Second Republic (1931-39). While the Second Republic had begun renewing restoration practices influenced by Ruskin's ideas, the Franco

Dictatorship regressed to nineteenth-century methodologies.

Key findings from the investigations include (García Cuetos 2013) are that the regime strategically employed monumental restoration and reconstruction as tools to propagate its ideology and serve its propaganda needs. This practice often involved revising history to create symbolically significant sites and monumentalize structures that aligned with the regime's values. Despite this overarching agenda, restorer architects generally enjoyed considerable autonomy, except in cases involving monuments of high symbolic importance to the regime. During this period, a methodological shift emerged in the field of restoration, with a new approach favouring reconstruction over conservation. This approach prioritized certain historical phases, particularly the medieval period, and was characterized by minimal documentation of the interventions. Starting from the mid-1950s, the introduction of new materials and techniques, such as concrete, began to significantly impact the future conservation of historical architecture.

3.2 The Perception of Architectural Restoration at the End of the Dictatorship and the Beginning of Democracy

The situation in Spain, compared to other European countries, was also compounded by a lack of specific training in the field of architectural restoration, especially at the theoretical level during those years (Ruiz Bazán 2023). Restoration work was concentrated in the hands of a small group of professionals, the so-called *Arquitectos de Zona*,⁵ who, for almost forty years, formed an exclusive circle of specialists

with the authority to work on buildings designated as monuments in Spain. This made the very concept of architectural restoration intrinsically linked to the work of these regime-affiliated architects. It is not surprising, therefore, that the advent of democracy, solidified by the Spanish Constitution of 1978, brought about a true revolution in restoration theory and practice, as it obviously did in many other fields.

⁴ See García Cuetos, Almarcha Nuñez Herrador, Hernández Martínez 2010; Almarcha Núñez-Herrador, García Cuetos, Villeña Espinosa 2019.

⁵ The *Arquitectos de Zona* were responsible for the restoration of all monuments within a geographic area. They reported to the Ministry of Fine Arts but were not government employees, allowing them to balance their role with other professional commissions. Moreover, they were appointed without undergoing any formal selection process.

4 Transformative Shifts: Architectural Restoration from Dictatorship to Democracy

As evidenced by numerous studies (e.g., Muñoz Cosme 2020), the 1980s marked a true revolution in the field of architectural restoration, but it is worth noting that it will no longer even be called that, favouring the term 'intervention' over 'restoration', thus reflecting a radical shift in ideas and approaches towards the conservation of architectural heritage. This change in terminology is symptomatic of a new understanding of the relationship between the past and the present, as well as a greater awareness of the importance of historical authenticity and the need to adapt architectural conservation practices to the demands and challenges of that time (De Solà-Morales 2006). During this period, we can highlight that restoration as a specific discipline was intentionally omitted from the architectural panorama, drawing from a general position that was willing to include it as a normal architectural practice, as noted by Javier Gallego Roca (1955). Back then, discussing restoration at the Madrid School of Architecture was frowned upon (Gallego Roca 2008). Indeed, as mentioned from the 1980s onwards, the term *restoration* was rarely used.

The rejection of the term and by extension the discipline itself, coincided with a period of intense debate about interventions in historical heritage. This debate, as Javier Rivera notes, was also political and influenced by the unique circumstances of Spain at that time (Rivera Blanco 1990). After nearly forty years of isolation from international discourse, there was a lack of theoretical guidelines for restoration practices.

In this context, Javier Rivera explains that monuments - understood as significant historical buildings - were reclaimed in a "fervent wave of restoration, intervention, and rehabilitation" (25) where the sole purpose was to imbue these structures with their past values and transfer them to the present. This effort was directed by the new democratic Spanish institutions whether statal, regional, or municipal.

According to Rivera, politicians in these institutions viewed themselves as legitimized by society, seeing themselves not only as saviours of the collective cultural heritage but also as heirs and redeemers of its profound historical significance. This reflects the conception of "historical architecture as an institutional instrument of power" (26).

This situation was pivotal in triggering an unprecedented boom in heritage interventions during this decade. A vast number of buildings were restored to house the new democratic institutions and other public uses. More importantly, many architects approached the discipline for the first

time without adequate theoretical foundations.

To understand this situation, we have a key text written by Humanes Bustamante (1990) which is the prologue of the catalogue of an exhibition of the work of the central administration during the first eighties, summarizing the understanding of the restoration's concept under the Spanish Central Administration. Between 1980 and 1985, the Ministry of Culture embarked on an ambitious adventure in the restoration of monuments under its care, including those expressly declared as National Monuments and those of monumental character within Historic Sites. According to Humanes Bustamante, this experience proved to be of great interest as it represented a radical change in the understanding of architectural restoration in Spain. Traditionally, the restoration of monuments in Spain had been carried out by a small group of specialist architects, generally associated with the Chairs of History of Architecture. These architects, forming an elite group of no more than thirty professionals, considered monuments exclusively as works of art, prioritizing aesthetic aspects. This led to numerous excesses in the reinterpretation of monuments and a focus on partial, often decorative or stylistic, elements rather than more modest but effective global conservation efforts. The shift in restoration policy began in 1980, driven by several key factors. An administrative body, the *Servicio General de Restauración*, was created, and architect Dionisio Hernández Gil (1934-2021) was appointed as its director. Additionally, architects Manuel de las Casas (1940-2014) and Antón Capitel (1947), associated with the Chairs of Architectural Projects and Composition, successively led the Technical Service. The restructuring of the *Consejo Asesor de Monumentos*, which previously controlled project programming, transferred this task to the *Servicio General de Restauración*. This new approach received strong political support from that point onward.

The catalogue includes 1,372 interventions. The system of cataloguing, which aimed to give an educational sense to the exhibition, reflects the notable terminological confusion of the time: structural interventions, repairs and restorations in general, replacement and removal of deteriorating elements, interventions on surfaces, introduction of new uses and renovations, monument expansions and conditioning of ruins and archaeological sites

According to Humanes, new restoration policy promoted by the Ministry of Culture could be summarized in three fundamental lines.

First one was that administration viewed restoration as an operation dedicated to the comprehensive conservation of architectural heritage,

applying limited resources extensively *to reach as many monuments as possible*. This involved focusing on structural consolidation and roof repairs to ensure stability and watertightness. The concept of monument was expanded to include not only declared buildings but also many other structures and entire areas within historic centres.

Secondly, restoration was seen as a public service, aiming to repurpose vacant historical buildings for public use, such as local museums, archives, cultural centres, town halls, and public libraries. These interventions required not only consolidation and restoration but also interior remodelling and sometimes expansion to accommodate new uses. According to Humanes, the goal was to balance the preservation of historical or architectural record with the security provided

by the building's new use, under the belief that the best way to preserve a building was to give it a functional purpose.

Lastly, restoration was generally not seen as a specific problem requiring specialization but as a purely architectural issue. Following the text of Humanes the *supposed* specialization of restorer architects had historically led to guidelines favouring either preservative or historicist approaches, rejecting creative intervention. The failure of these stances necessitated reconsidering the problem of working on historical buildings as an architectural challenge. Historical, archaeological, formal, and structural analyses, along with critical evaluations of the architecture, became essential parameters alongside the usual considerations of any architectural project.

4.1 New Theories Reexamining Ruskin

The principles enumerated in Humanes Bustamante's text echo the restoration theory formulated, among others, by one of the directors of the service, Antón Capitel. This theory, known as *Restoration by Analogy*, is one of the few genuinely Spanish contributions to the field of restoration theory. It is detailed in the article *El tapiz de Penélope*, published by Capitel in the magazine *Arquitectura* in 1983 and later expanded in his book *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración* published in 1988.

In his analysis of John Ruskin's thoughts on architecture, Anton Capitel emphasizes the radical nature of Ruskin's ideas and their significant impact on modern mentality. Capitel interprets Ruskin's opinions on completion works, noting that Ruskin discredits restoration in style and emphasizes the futility of seeking the original form. This perspective underscores the necessary change inherent in all actions and highlights the importance of independent architectural quality. Ruskin warns against copies and imitations emphasizing the necessity of high-quality work over mere replication. Capitel explains that, according to Ruskin, the quality of architecture in "historical falsehoods" (reconstructions in style) (Capitel 1988, 35) is complex and ambiguous. While such reconstructions might accurately interpret the formal structure and details of the original work, determining authenticity remains a central debate. Capitel suggests that these reconstructions can alternatively be viewed independently as architecture, aiming for appropriate completion rather than faithful imitation. Regardless of the restoration criteria, architectural quality must always be a primary objective. This quality is essential to the discipline, and only its instruments can provide the necessary solutions.

Capitel emphasizes also that the contradiction between cultural values and architectural values must always be resolved. For Capitel, "in the most qualified stylistic restorations" (1988, 28), such as those by Viollet, the analysis of original architecture and professional sense of the best authors were accompanied by techniques and traditions similar to the original craftsmanship, providing coherence through constructive authenticity. This authenticity challenged Ruskin's view of medieval work as a romantic myth. However, over time, this coherence between architecture and construction has eroded, leading to what Ruskin described as "vile copies" (Capitel 1988, 35), not only stylistically but also constructively. Modern techniques have shattered architectural authenticity, replacing it with the deceit of "pastiche" (36).

Capitel interprets Ruskin's view on the value of architectural additions, suggesting that these additions should not imitate the original building but rather complete it with architectural quality. This concept later becomes fundamental to restoration by analogy were one of the main ideas is that by conducting a typological analysis of the building and understanding its internal laws, a project can find a compromise for being completed. This involves balancing the modern tradition's principle of maintaining independence between new and old structures, with the dimensional, typological, and figurative correspondence between the old and new parts, aiming for a reciprocal correlation that unifies the whole entity.

Capitel reinforces this argument by emphasizing the specificity of architecture. He asserts that there must be a distinction between true material and support, where architecture and design arts diverge from other traditional plastic arts,

aligning somewhat with literature and music. Architecture, being an object of design, is fully and scientifically represented through drawings and model fabrication, creating an exact correspondence between representation and reality. This correspondence allows architecture to express itself in two different planes. What may not be suitable in the real plane can still be a necessary and legitimate artistic and scientific exercise on paper. Ideal reconstructions serve as a higher-order investigative mechanism, comparable to reproductions in painting or sculpture.

According to Capitel, architectural additions should therefore highlight the firm existence of the concept of archaeological authenticity and substantiate objections to restoration in style.

Therefore, Ruskin contributed a clear understanding that all architectural restoration involves inevitable change, and rigorous conservation is the only viable means of preserving old buildings. From his thoughts, Capitel derives what could be considered a *Golden Rule* for treating valuable historical buildings and cities: if the alternatives are historical mystification and work not fully qualified as such, abandonment or even disappearance is preferable. The conservationist ideology that dominates recent conventional mentality, favouring superficial, deceitful, and merely apparent preservation, is profoundly anti-Ruskinian, contradicting the clearest part of his message.

Capitel relates the restoration positions of recent past Spain, favouring superficial, deceitful, and merely apparent preservation, as fundamentally anti-Ruskinian, aligning the new positions with Ruskin's ideas and as he stated:

Ruskin's most important message, in my opinion, was to say that in reality, there is no possibility of restoring, there is no possibility of recovering the old building. That is why every operation that is done on it is a new operation, a change. (*Monumentos y Proyecto* 1990, 337)

Ignasi de Solà-Morales (1942-2001), an influential architectural theorist and practitioner, expanded on John Ruskin's theories in his work on restoration by analogy. In his 1982 text *Teorías de la intervención arquitectónica* Solà-Morales emphasizes that Ruskin's attitude signifies not merely a rejection of any counterproposal to the existing building but also a denial of any positive action in response to existing structures (De Solà Morales 1982). For Ruskin, a work of art is an intangible entity, a remnant of a grand shipwreck that must be preserved as best as possible. According to Ruskin, nothing should be done to complete, improve, or enhance a work of art. The only permissible action is to save its remains and preserve them

until they endure naturally, without attempting to extend their life beyond their inherent strength.

Solà-Morales states that Ruskin's approach is immensely influential because it has profoundly shaped the contemporary conception of architectural intervention. For Solà-Morales, art is presented as a vestige from a time when artistic creation still thrived. Both Viollet-le-Duc and Ruskin understood the perilous nature of artistic creation's timeline, a concept deeply rooted in Hegelian philosophy. However, while Viollet-le-Duc advocated for aiding the remnants of artistic creation, Ruskin preferred a preservative approach – preventing further destruction rather than trying to prolong the work's existence artificially.

In the introduction to the re-edition of *The Seven Lamps of Architecture* in 1989 Solà-Morales emphasizes that

this apparent contradiction between an extensive written oeuvre and a primary focus on the visual is one of Ruskin's most original aspects. Morales points out that this highlights the conflict and necessity to articulate through written words the excellence of texts where form and content originate from non-verbal discourses – discourses Ruskin deemed more essential and fundamentally experiential than written ones. (De Solà Morales 1989, 10)

Morales also explains that Ruskin's merciless criticism of restorers targets not just the simplistic stylistic imitation of the old academic system, but also reflects a societal malaise stemming from the discontinuity between past and present. By leaving open the question of which formal model to follow and not mandating the primacy of certain medieval styles, the Ruskinian position, according to Morales, established a new framework that would characterize modern artistic discourse from that point onward.

In contrast, we can still find articles such as Fernando Chueca Goitia's 1984 piece *John Ruskin. Un mito olvidado* (Chueca Goitia 1984). Chueca Goitia (1911-2004), one of the *restorer architects* of the Francoist period, argues that Ruskin's theories were untenable today. However, he acknowledges that in their time, these theories made a significant impression due to their vehemence and their magnificent, resonant prose.

The text delves into Ruskin's dilemma regarding the acceptance of modern materials like iron and his advocacy for a return to craftsmanship. It discusses his views on the importance of time in appreciating architecture, the role of shadows, and the significance of historical preservation. The text concludes with a brief biography of Ruskin, highlighting his social and reformist ideals.

The fact that, at the same time, 'the old line' of restorer architects considered Ruskin 'forgotten' while new theorists were reexamining his works illustrates the situation of change and rediscovery that occurred in Spain during the 1980s.

Those years were also very interesting in the professional sphere, with a great number of congresses addressing this topic, albeit avoiding the word 'restoration'. In this context, we must mention the 1987 *Monumentos y Proyecto. Jornadas sobre criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico* a meeting held in Madrid, initiated by Dionisio Hernández Gil, then director of the *Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* (*Monumentos y Proyecto* 1990). The meeting generated a fertile debate, though it did not progress as expected, involving prominent Spanish and Italian figures in the architectural field.

The outcome of this debate was fortunately captured in the transcription of the three round tables, with all their "aridity, colloquial style, and extensive

anecdotes" (*Monumentos y proyectos* 1990, 10).

These transcriptions become very interesting for understanding how the figure of Ruskin was perceived and recalled in order to define the different positions of the architects present in the congress. For instance, Salvador Pérez Arroyo criticized the trend of repurposing old buildings, advocating for letting structures age naturally without invasive restorations, declaring that he was aligning Ruskin's principle of allowing buildings to die rather than artificially preserving them. Antoni González Moreno-Navarro clarified that Ruskin did not favour letting buildings fall into ruin but rather emphasized careful maintenance without reconstruction, advocating for visible, honest repairs.

The dialogue between Pérez Arroyo and González highlights the tension between preserving the aesthetic value of ruins and integrating historical awareness into modern architectural practice, reflecting the ongoing relevance of Ruskin's ideas in contemporary architecture.

5 Conclusion

With the advent of democracy in the late 1970s and 1980s, Spain experienced a transformative shift in architectural restoration, during which the figure of Ruskin was recovered and reexamined. Contemporary Spanish theorists such as Anton Capitel and Ignasi de Solà-Morales revisited Ruskin's theories, highlighting their continued relevance in modern restoration practices. Capitel's concept of 'Restoration by Analogy', which emphasizes architectural quality and independent additions to historical buildings, drew from Ruskin's views on the futility of stylistic restoration and the importance of maintaining architectural integrity. Ruskin's open-ended approach to formal models, suggesting that the primacy of certain medieval styles should not be strictly adhered to, influenced the new coordinates of modern discourse on art. This adaptability of Ruskin's ideas was integrated into the Spanish approach to heritage intervention, reflecting the evolving understanding and application of his principles in the context of Spain's architectural restoration practices.

We believe that reinterpretations of Ruskin's ideas were fundamental in breaking away from the prevailing historicism in restorations conducted during the previous period. From the 1980s onward, Ruskin's teachings have been understood as advocating for the preservation and consolidation of buildings in their existing state, respecting their history, but followed by the introduction of new design proposals. Crucially, these interventions did not have to adhere to any specific style. These new proposals, whether by contrast or analogy, that is, following to a lesser or a greater extent the compositional principles of the existing building, aim to engage in dialogue with the existing structure without directly altering it. The extreme interpretations of Ruskin's vision, often colloquially reduced to doing nothing or allowing vegetation to overtake the building, are counterbalanced by more reasonable perspectives for contemporary restorations. These perspectives view Ruskin's texts as providing a foundational principle of respecting the integrity of the remains of the building while opening up new design possibilities.

Bibliography

- Almarcha Núñez-Herrador, M.E.; García Cuetos, M.P.; Villena Espinosa, R. (eds) (2019). *Spain is different: la restauración monumental durante el segundo franquismo*. Madrid: Genuve Ediciones.
- Capitel, A. (1983). «El tapiz de Penélope. Apuntes sobre las ideas de restauración e intervención arquitectónica». *Arquitectura*, 244, 23-34.
- Capitel, A. (1988). *Metamorfosis de Monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial.
- De Solà Morales, I. (1982). «Teorías de la intervención arquitectónica». *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 155, 13-22.
- De Solà Morales, I. (1989). «Introducción. John Ruskin. Siete Palabras sobre la arquitectura». Costa Guix, X. (ed.), *Ruskin, J. Las siete lámparas de la arquitectura*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 9-28.
- De Solà-Morales, I. (2006). *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Gallego Roca, J. (2008). «En torno a Leopoldo Torres Balbás». *Papeles del Partal*, 4, 95-104.
- García Cuetos, M.P. (2019). «John Ruskin's Legacy in the Debate on Monument Restoration in Spain». *Restauratio Archeologica*, 27(2), 242-7.
- García Cuetos, M.P.; Almarcha Núñez Herrador, M.E.; Hernández Martínez, A. (2010). *Restaurando la memoria, España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, Gijón: Trea Editores.
- García Cuetos, P. (2013). «La Historia del Arte como ciencia aplicada al Patrimonio». *erph_ : revista electrónica de patrimonio histórico*, 12, 225-52.
- García Mercadal, F. (1926). «Ruskin y la policromía de los edificios». *Arquitectura*, 26, 163-5.
- Giedion, S. (1931). «Arquitectura Contemporánea en España». *Cahiers d'Art*, 3, 157-64.
- Humanes Bustamante, A. (1990). «Introducción». Hernández Gil, D. (ed.), *Intervenciones en el Patrimonio Arquitectónico (1980-1985)*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 15-18.
- Litvak, L. (1973). «Ruskin y el sentimiento de la naturaleza en las obras de Unamuno». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 23, 211-20.
- Monumentos y Proyecto. Jornadas sobre criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico* (1990). Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- Rivera Blanco, J. (1990). «Restauraciones arquitectónicas y Democracia en España». *BAU: revista de Arquitectura, Arte y Diseño*, 4, 24-41.
- Ruiz Bazán, I. (2023). «La cosa senza la parola? L'insegnamento del progetto di Restauro in Spagna». Occeilli, C.; Ruiz Bazán, I. (a cura di), *La parola e la cosa. Doppio sguardo sul progetto di Restauro*. Florence: Altralinea, 48-79.
- Sala, T. (2008). *El Modernismo*. Barcelona: Angle Editorial.
- Vitale, M.R. (2008). «Il restauro in Spagna fra tradizione e modernità: il dibattito dell'ultimo ventennio». *Ananke*, 22, 6-21.

Miscellanea

Miscellanea

Antonio Agosti (1785-1865): 'dilettante' d'arte e collezionista bellunese

Aurora Frescura
Università degli Studi di Trento, Italia

Abstract Antonio Agosti was born and raised in Belluno, where he became one of the most prominent figures of the city during the first half of the nineteenth century. Despite this, his life and work have not yet been fully investigated. Agosti served as the city's *podestà* for fourteen years and is remembered for his unusual passion for the fine arts, which led him to write two travel notebooks about Belluno and its province between 1819 and 1829. In addition to presenting the manuscripts, the article aims to reconstruct the count's private collection, which consisted primarily of Venetian paintings from the fifteenth to the nineteenth century. These paintings, which spanned the works of Antonio da Tisoi to Giambattista Tiepolo, were acquired by the count over the course of his lifetime.

Keywords Antonio Agosti. Belluno. Art lover. Travel notebooks. Private collecting. Primitives. Tiepolo.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Per un profilo biografico di Antonio Agosti. – 3 Antonio Agosti 'dilettante' d'arte. – 4 Antonio Agosti collezionista.

1 Introduzione

La città di Belluno vive, a cavallo tra il XVIII e XIX secolo, un momento di grande fervore culturale in cui pare allinearsi alle tendenze artistiche dei centri maggiori e allentare l'attardamento dovuto, in parte, alla sua posizione periferica. Questa vivacità nel campo delle belle arti è certo in buona parte da ricondursi alla trama dei rapporti intessuti tra gli artisti bellunesi attivi entro l'Accademia di Venezia, i collezionisti cittadini e gli eruditi locali, che assicurano un aggiornamento grazie al contatto con la città lagunare. In particolare, sono gli

scambi tra le famiglie nobili più in vista quali gli Agosti, i Fulcis (poi Miari Fulcis) e i Pagani a caratterizzare la scena locale e a garantire una tangenza con il mercato veneziano attraverso la mediazione degli artisti loro protetti.

In questa congiuntura, merita specifica attenzione la figura di Antonio Agosti, personalità politica di rilievo nel primo Ottocento bellunese, 'dilettante' d'arte e collezionista, privo tuttora di un profilo biografico e critico che ne valorizzi il ruolo centrale per la vita culturale cittadina.

2 Per un profilo biografico di Antonio Agosti

Della biografia di Agosti, nato a Belluno il 4 agosto 1785, abbiamo poche testimonianze che si desumono incrociando le fonti d'archivio a quanto di lui riferiscono i contemporanei. Dall'amico Giovanni Pagani Cesa (1836, 10) apprendiamo che il padre di Antonio, Giuseppe (1756-1836), educò i figli all'amore per le lettere e per le arti e trasmise al primogenito una «pregevole collezione di quadri e stampe»,

dal giovane poi accresciuta. Emerge così fin da subito il duplice profilo di Agosti amatore d'arte: come intenditore e come collezionista, due sfaccettature biografiche che andranno sempre di pari passo e che, permeabili, garantiscono una visione della sua personalità a tutto tondo (Sorgato 1858, 50).

Dei suoi primi incarichi politico-sociali siamo messi a conoscenza da Agosti stesso che, alla fine



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-08-04
Accepted 2024-06-05
Published 2024-12-10

Open access

© 2024 Frescura | 4.0



Citation Frescura, A. (2024). "Antonio Agosti (1785-1865): 'dilettante' d'arte e collezionista bellunese". *MDCCC 1800*, 13, 45-58.



Figura 1 Pietro Paoletti, *Papa Gregorio XVI riceve la Deputazione Bellunese composta da monsignor Giovanni Sperti, monsignor Giuseppe Zuppani, conte Antonio Agosti e conte Giovanni Pagani Cesa*. 1831. Belluno, Seminario Gregoriano. Particolare

degli anni Quaranta, stila un elenco delle cariche amministrative ricoperte dal 1814 al 1846 evidenziando indirettamente la sua capacità nel ricoprire ruoli politici di primo piano in città anche durante il delicato passaggio tra Regno d'Italia e Regno Lombardo-Veneto.¹ È poi dal medesimo documento che si evince che il 29 luglio 1819 viene scelto dalla Congregazione Municipale per effettuare una ricognizione del territorio bellunese al fine di elencare le opere d'arte esistenti e constatarne la qualità e lo stato di conservazione:² da questo impegno nascerà il suo manoscritto *Monumenti, Pitture e Sculture meritevoli di attenzione nella città di Belluno, e suo Distretto*, accompagnato da una lettera di denuncia per la noncuranza dei concittadini nei confronti del patrimonio artistico.³ Tra

l'attività civica e quella di culture d'arte, dunque, emerge per lo più quest'ultimo aspetto, a cui egli sembra dedicare maggiore attenzione investendo fin da subito molte energie anche per la cura e la salvaguardia di dipinti e sculture anche di modesto valore storico-artistico. Non solo redige documenti ufficiali su commissione della Municipalità, ma si diletta anche nella stesura di un personale 'taccuino di viaggio' in cui annota alcuni siti visitati tra 1822 e 1823 (con una aggiunta al 1829), ubicati nelle zone limitrofe la città: il *Giornale Pittorico che contiene alcune Memorie dei quadri, delle pitture e sculture osservate da un Dilettante nella Città e Provincia di Belluno*.⁴

Oltre ai due manoscritti redatti negli anni Venti egli stila nella prima metà degli anni Trenta,

¹ Belluno, Archivio Storico del Comune, Archivi privati, Agosti, famiglia, *Lettere pubbliche e di qualificati soggetti 1808-1941*, b. 1523, «Tabella delle cariche sostenute e dei servizi prestati dal Sottoscritto».

² Belluno, Archivio Storico del Comune, Archivi privati, Agosti, famiglia, *Lettere pubbliche e di qualificati soggetti 1808-1941*, b. 1523, 29 luglio 1819a (d'ora in poi: *Monumenti*).

³ Belluno, Archivio Storico del Comune, Archivi privati, Agosti, famiglia, *Lettere pubbliche e di qualificati soggetti 1808-1941*, b. 1523, 29 luglio 1819b.

⁴ Belluno, Biblioteca del Seminario Gregoriano, Da Borso, 03, C, 01, «Giornale Pittorico che contiene alcune Memorie dei quadri, delle pitture e sculture osservate da un Dilettante nella Città e Provincia di Belluno», 1° aprile 1821-29 (d'ora in poi: *Giornale Pittorico*).

durante il suo mandato come podestà (1827-35), altri due scritti utili per un'analisi del suo profilo storico-critico: il *Diario Ristretto* del viaggio romano, datato 1831, e l'*Elogio di Andrea Brustoloni da Belluno*, testo a stampa pubblicato nel 1833. Il primo è, di nuovo, un taccuino in cui egli annota le tappe percorse nel viaggio da Belluno a Roma, intrapreso al fine di omaggiare l'elezione al soglio pontificio del concittadino Gregorio XVI [fig. 1].⁵ Più interessante ai nostri fini è il testo dedicato a Brustolon, prima monografia dell'intagliatore bellunese, che, grazie anche alla posizione dell'Agosti erudito e collezionista, vive un momento di rinnovata gloria agli inizi dell'Ottocento. Il saggio viene redatto dal podestà per la consacrazione e inaugurazione di due altari marmorei realizzati a coronamento delle pale lignee di Brustolon nella chiesa di San Pietro e l'autore sfrutta l'evento per ricostruire a grandi linee il catalogo dell'intagliatore, colmando di fatto una

lacuna già evidenziata dal conte Leopoldo Cicognara, che con Agosti era probabilmente in contatto.⁶

Il quinto decennio dell'Ottocento fu per il conte caratterizzato da un susseguirsi di mandati politici e amministrativi intervallati da investiture più e meno nobilitanti. Viene rinnovato ancora una volta il suo ruolo a capo del Municipio, viene insignito nel 1847 del titolo di Consigliere di Governo e, a seguito dei moti del 1848, presiede il Comitato Provvisorio Dipartimentale per il Governo cittadino.

Avvalendosi della sua posizione nel 1849 chiede invano la grazia per il concittadino Jacopo Tasso, decidendo infine di dimettersi dal ruolo di podestà.⁷

Si conclude così, a 63 anni, la carriera di Antonio Agosti, che presumibilmente colse la palla al balzo per ritirarsi a vita privata dopo decenni di impegni amministrativi. Quasi dieci anni dopo, Antonio morì nella sua casa in Campitello.

3 Antonio Agosti 'dilettante' d'arte

Come anticipato, tra il secondo e il terzo decennio dell'Ottocento Agosti redige due manoscritti: *Monumenti, Pitture e Sculture meritevoli di attenzione nella Città di Belluno, e suo Distretto* e il *Giornale Pittorico che contiene alcune Memorie dei quadri, delle pitture e sculture osservate da un Dilettante nella Città e Provincia di Belluno*. Seppur cronologicamente corrispondenti e accomunati da un medesimo orizzonte culturale, gli scritti si differenziano per finalità e geografia, restituendoci allo stesso tempo una preziosa visione d'insieme della cultura del conte e un'attendibile fotografia del panorama storico-artistico bellunese d'inizio secolo.⁸

Antonio, dopo aver ricevuto nel 1819 l'incarico di compilare un resoconto con gli «Oggetti più rimarcabili nella città e Distretto di Belluno», decide parallelamente di fare una perlustrazione del territorio provinciale a scopo non tanto istituzionale ma di 'conoscenza', da cui nasce il *Giornale Pittorico*. Significativo rispetto al contesto bellunese il fatto che l'autore non annoti le emergenze artistiche del centro cittadino, ma compia piuttosto una ricognizione di gran parte del territorio

provinciale, partendo dall'immediata periferia (Visome, Tisoi o Cavarzano) per allontanarsi anche sensibilmente dal capoluogo verso Castellavazzo, Feltre e Alleghe. *Monumenti*, al contrario, si concentra sulle chiese e le collezioni private di Belluno-città, con un breve *excursus* sugli edifici chiesastici dei 'distretti' di Sedico, Mel e Lentiai.

I due contributi sono compositivamente simili, presentandosi entrambi come taccuini di viaggio. In ambedue i casi Agosti si premura infatti di appuntare le chiese e i palazzi visitati e di stilare l'elenco delle opere contenutevi, accompagnando quest'ultimo con un personale commento stilistico-iconografico (secondo un *modus operandi* che ritroveremo anche nel *Diario Ristretto* del viaggio romano) e, soprattutto, attributivo. Sfortunatamente, le ricognizioni di *Monumenti* non risultano datate, mentre lo sono quelle del *Giornale*.

Passando a una disamina dettagliata dei due testi, si considererà inizialmente *Monumenti*, essendo di fatto nato per primo e avendo rappresentato lo spunto per una parallela ricognizione del territorio provinciale.

⁵ Agosti, *Diario ristretto del viaggio di Roma eseguito nell'anno 1831 dallo scrivente nella qualità onorevole di Deputato della R. Città presso il Santo Padre Gregorio XVI, onde, in unione ai deputati colleghi sig. Nob. Dr. Giovanni Pagani Cesa, mons. G. Sperti, Canonico Decano, mons. Giuseppe Co; Zuppani, tributare a S. Santità gli omaggi e le congratulazioni della Patria fortunata pel glorioso suo esaltamento* 1831. A tal proposito si veda Da Borso 1965, 143-51.

⁶ Per un'analisi dell'*Elogio* e un approfondimento sul rapporto tra Agosti e Cicognara si veda Frescura 2021-22, 13-16.

⁷ La lettera di dimissioni è conservata come carta sciolta non numerata nel fondo Da Borso della Biblioteca Seminario Gregoriano di Belluno (Da Borso 1960, 454).

⁸ Si deve a Flavio Vizzutti (1990a; 1990b; 1990c; 1990d) una prima trascrizione del *Giornale Pittorico*, in cui lo studioso tenta un'identificazione delle opere citate da Agosti. Si segnala tuttavia che il manoscritto non è stato pubblicato nella sua interezza, mancando gli appunti inerenti al soggiorno agordino del 1829. Massimo De Grassi ha invece pubblicato in appendice a un suo contributo alcuni passaggi dei *Monumenti*, segnatamente quelli dedicati alle collezioni private cittadine (De Grassi, Perale 2006, 13-46). Per la trascrizione integrale di questi documenti si rimanda invece a Frescura 2021-22, 141-62.

Le ragioni dello scritto sono da ricercare in una lettera inviata il 29 luglio 1819 ad Antonio Agosti - nominato Assessore presso la Giudicatura Politica - dalla Congregazione Municipale, in cui gli veniva esplicitamente richiesto di indagare se nella Provincia di Belluno vi fossero «Pitture, Statue, od altri monumenti delle belle Arti Pregevoli [...] degne di essere conservate, ed anzi restaurate ove per ingiuria del tempo, o per altri sinistri avesse subito dei guasti» e di stabilire la somma necessaria per un eventuale loro restauro.⁹ Un documento assai prezioso, il cui reperimento, oltre a chiarire lo scopo dei *Monumenti*, giustifica il rapporto di denuncia allegatovi dal conte, ove egli si rammarica della disastrosa situazione in cui versa il patrimonio della provincia. Una condizione, a sua detta (esempi alla mano), indotta da 'amatori' e «fabbricieri di campagna», che, mossi dalla loro «crassa ignoranza», dalla venalità e dalla pusillanimità, non si rammaricano di spogliare i loro altari per un ritorno economico.¹⁰

Monumenti, si diceva, intende presentare il contesto storico-artistico del centro cittadino, permettendoci un'incursione nello 'stato dell'arte' all'indomani delle soppressioni napoleoniche e, nel farlo, Agosti usa precisi riferimenti bibliografici, emersi a seguito di un'analisi approfondita del manoscritto stesso (Frescura 2021-22, 29-30). Nell'elencare le opere 'meritevoli di attenzione' il conte non si fa guidare dal proprio gusto, ma dall'opinione collettiva e storiografica, differenziandosi così dal *Giornale*, dove emergono chiaramente spunti e commenti personali.

Per quanto riguarda la cronologia, il primo e unico a tentare una datazione di queste carte è stato Massimo De Grassi che nel 2000 si è servito dello scritto di Agosti per avallare la provenienza di una *Madonna con Bambino* di Jacopo Da Valenza dalla collezione Pagani. Egli sostiene che la data di redazione debba essere necessariamente antecedente alla distruzione del palazzo della 'Caminata' (1830) ma posteriore al 1816, anno in cui i dipinti Pagani quattro-cinquecenteschi emigrarono verso la Germania, non comparando nei *Monumenti* alcun riferimento a queste opere (De Grassi 2000, 64).

La lettera d'incarico datata 29 luglio 1819 precisa ora ancora meglio il *post quem* della stesura del manoscritto, ma è dal confronto tra *Monumenti*

e il *Giornale* che possiamo fare un ulteriore passo avanti nel circoscrivere la cronologia. Nel *Giornale* Agosti ci testimonia che in data 4 aprile 1823 acquistò un altarinò, da lui attribuito a Matteo Cesa, proveniente da un piccolo tabernacolo fuori la chiesa di San Pietro in Campo, a Sargnano che

Offre nel mezzo N.D. seduta sopra un trono ornato di bassorilievi a chiaroscuro col Divino Infante in braccio. Nei laterali sono effigiati li Santi Pietro e Paolo titolari della detta parrocchia [...]. La tavola qui rammentata ha sofferto molto e dal tempo, e dalla cattiva custodia in cui fu tenuta; essendo per molti anni rimasta esposta e avventurata agli scherzi o degl'insolenti o degli ignoranti che quivi passavano.

4 aprile 1823 = In questo giorno lo scrivente ha potuto acquistare il sud¹⁰. Altarinò dalla Sig^{ra}. Elisabetta Sergnani, che n'era proprietaria, e che gentilmente secondò le sue premure tendenti a preservare dalla totale devastazione un monumento interessante per l'arte, e onorevole per la patria.¹¹

Lo stesso altarinò viene poi usato, in *Monumenti*, come confronto per sostenere l'ipotesi che l'altare ligneo ubicato nella chiesa di Santo Stefano, alla destra dell'altar maggiore, sia opera di Matteo Cesa.¹² Sapendo la data esatta di acquisto, possiamo dunque dire che la stesura del manoscritto è ascrivibile a un arco temporale di almeno quattro anni, compreso tra il 1819 e il 1823; Santo Stefano è l'ultima chiesa cittadina visitata dal conte che passa poi alla descrizione, in una sintetica pagina, delle chiese ubicate nei 'distretti' di Sedico, Mel e Lentiai, facendo ipotizzare che probabilmente nello stesso 1823 abbia consegnato la relazione dal titolo *Belle Arti. Oggetti più rimarcabili nella Città e Distretto di Belluno. Architettura, Pittura, Scultura*.

Prendendo in considerazione ora il *Giornale*, già dal titolo Agosti ci trasmette chiaramente il significato del manoscritto: nasce per 'diletto' personale, senza fini divulgativi, al fine unico di raccogliere le 'memorie' delle emergenze artistiche che si potevano allora incontrare sul territorio provinciale bellunese. La volontà, infatti, non era quella di rendere pubblico questo taccuino, ma di usarlo come strumento di studio e di confronto privato,

⁹ Belluno, Archivio Storico del Comune, Archivi privati, Agosti, famiglia, *Lettere pubbliche e di qualificati soggetti* 1808-1914, b. 1523: 29 luglio 1819b.

¹⁰ Agosti, *Monumenti* 1819-23.

¹¹ Agosti, *Giornale* 1821-29. L'altarinò è oggi perduto, ma sappiamo con certezza che rimane in casa Agosti almeno fino al 1865, anno in cui Cavalcaselle lo schizza nei suoi taccuini di viaggio con attribuzione a Matteo Cesa: «Belluno, Conte Agosti, Virgin and ch. betw. St. Peter and Paul, inscrib.: "Matheus pinxit et intacavit" originally in San Pietro in Campo near Belluno» (Crowe, Cavalcaselle 1871, II: 171).

¹² Agosti, *Monumenti* 1819-23.

nato dalla penna di un 'dilettante' e destinato a rimanere esclusivamente di proprio godimento. Pur non palesata, quest'intenzione si deduce, oltre che dal titolo, sfogliandone le pagine: i commenti sono personali e acuti, alle volte presentano una vena polemica e soprattutto la genesi del procedimento attributivo risulta di difficile inquadramento in relazione alla bibliografia di riferimento.

Si può circoscrivere la stesura del quaderno tra il 1° aprile del 1821, data in cui si trova a Visome per visitare quella che oggi è conosciuta come la chiesa della Beata Vergine di Caravaggio, e il 1829, anno in cui a Canale d'Agordo si reca nella chiesa di San Simone. In realtà, la maggior parte delle tappe sono annotate tra il 1821 e il 1823, con una parentesi agordina al 1829, ma va sottolineato che dopo il 1823 alcune ricognizioni non sono datate (Feltre, Pedeserva, Visomelle, Sedico e Mussoi), lasciando di fatto spazio a un arco temporale di sei anni in cui potrebbe essersi recato in questi luoghi.

Le opere che vengono citate nel manoscritto sono realizzate tra la fine del XIV secolo (limitatamente a Simone Da Cusighe) e il XVI secolo - con una veloce puntata al XVIII secolo con Angelo Cimador, gloria agordina locale. In particolare, pare significativo segnalare come Agosti ponga l'attenzione sui 'primitivi' bellunesi - Simone Da Cusighe, Matteo e Antonio Cesa e Antonio da Tiso - al tempo ancora poco studiati e conosciuti anche dai grandi storici bellunesi, che viceversa accennano alle loro biografie solo di sfuggita e con latenti incertezze. Ovviamente non manca di citare quelle che per lui erano, esplicitamente, le glorie patrie: Nicolò De Stefani, i Frigimelica e i Vecellio (Agosti 1833, 11); ma ciò non costituisce per contro una novità per l'epoca, poiché questi pittori vengono indagati anche da altri studiosi contemporanei, garantendoci quantomeno dei confronti attributivi.

Analizzando il manoscritto, si evincono quali fossero le questioni che in quest'ambito più stavano a cuore al bellunese - le attribuzioni, le

datazioni e lo stato di conservazione delle opere - e quali fossero le ragioni delle sue ricerche, profilandolo come un cultore d'arte attento, seppur provinciale. Anch'egli apparteneva infatti a quella cerchia di intellettuali ottocenteschi che avevano una conoscenza minuziosa del patrimonio locale, arricchita da studi d'archivio, ma limitata appunto alla loro 'provincia', imprescindibili comunque per una ricognizione su vasta scala del patrimonio nazionale (Levi 1988, 117).

A testimonianza di questo suo interesse, descrive ad esempio, tra gli altri, quello che è oggi noto come *Polittico di Sargnano*, visto lo stesso 4 aprile 1823 nella «Chiesa di Sargnano, ora Parrocchiale sussidiaria di S. Pietro in Campo».¹³ Sull'unico altare di questa piccola parrocchiale era collocato un pregiato polittico ora attribuito a Matteo Cesa, databile al 1490 circa (Sartor 2004, 190-7), che per la prima volta viene considerato in letteratura proprio da Agosti, sebbene ascrivendolo erroneamente a Simone Da Cusighe.¹⁴

Non pare inoltre un caso il fatto che il manoscritto si apra con una tavola di Antonio Cesa, di cui Agosti riporta meticolosamente le iscrizioni e la firma, avvicinandola alle opere di Giovanni Da Mel e Antonio Rosso,¹⁵ dimostrando la conoscenza di tutti questi artefici che si possono ritenere cardini della scuola bellunese tra XV e XVI secolo.

La figura di Agosti-cultore d'arte si è rivelata essere fulcro di stimoli e innovazioni, anche grazie al ruolo politico di primo piano che di certo poteva aver facilitato tangenze con l'élite culturale veneziana, garantendo un aggiornamento all'eruditismo locale ancora dominato da figure ibride di cultori-collezionisti attente esclusivamente al perimetro provinciale.

Ecco che, dopo aver delineato il profilo di Agosti 'dilettante' d'arte - come egli stesso si definiva - è essenziale considerare anche il suo gusto collezionistico, non limitato a testimonianze quattro-cinquecentesche ma che permette un *excursus* sulla storia dell'arte veneta dal XV al XIX secolo.

4 Antonio Agosti collezionista

Da quanto finora delineato, si sospetterebbe a malapena l'esistenza della collezione della famiglia Agosti. La mancanza di documenti che permettano una catalogazione della raccolta ha reso complesso l'inquadramento della stessa: non è stato rintracciato un inventario che ne descriva la consistenza e nemmeno il testamento di Antonio, che

di certo avrebbe garantito ulteriori affondi sul patrimonio familiare. Si è dunque reso necessario procedere per via indiziaria confrontando quanto Agosti riferisce di possedere con le testimonianze ottocentesche, in particolare ciò che della raccolta schizza Giovanni Battista Cavalcaselle durante il suo soggiorno bellunese del 1865, unica scarna

¹³ Agosti, *Giornale* 1821-29.

¹⁴ Si segnala che un'analisi approfondita dell'opera è stata recentemente condotta da Mattia Vinco (2024).

¹⁵ Agosti, *Giornale* 1821-29.

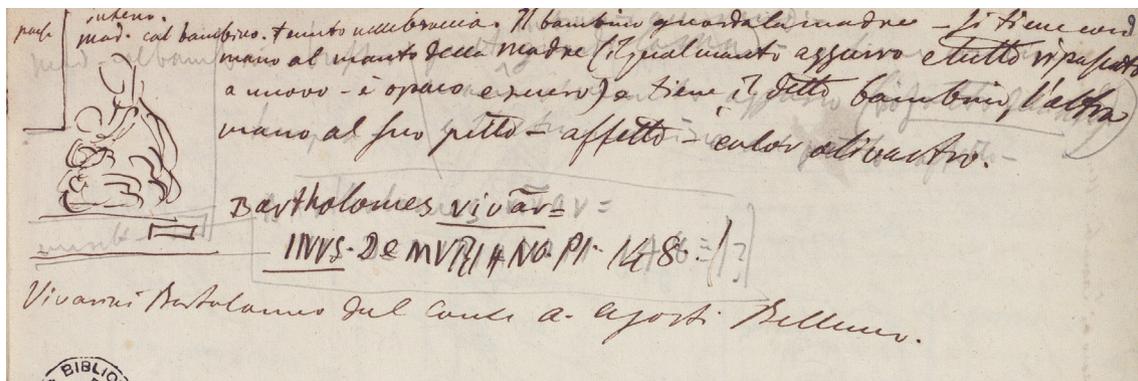


Figure 3 Giovanni Battista Cavalcaselle, *Disegni di opere viste in collezione Agosti*. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, It. IV 2031 (=12272), fasc. 1, cartella A, f. 16r. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione

scritti coevi notizie che descrivano la consistenza della collezione sulla falsariga di quanto fatto da Antonio in *Monumenti*. Bisognerà attendere il 1865 per un'ulteriore testimonianza, con il sopralluogo in casa Agosti di Giovanni Battista Cavalcaselle. Il conoscitore, infatti, nelle sue ricognizioni bellunesi volte alla stesura della *History of Painting in North Italy* visitò anche il palazzo della famiglia, annotando le emergenze artistiche quattro e primo-cinquecentesche ivi conservate, schizzando quando secondo lui meritevole di particolare attenzione.

Nei primi fogli dedicati alle opere in casa Agosti, Cavalcaselle schizza i frammenti del ciclo pittorico della 'Caminata'¹⁸ e, sul verso della stessa pagina, altre tre opere che permettono di aggiungere tasselli al catalogo della collezione [figg. 2-3].¹⁹

È per la «tela a tempera»²⁰ che Cavalcaselle spende più parole, annotando la composizione e la cromia, a suo avviso ascrivibile a Giovanni Speranza oppure a Bartolomeo Montagna giovane, in una delle sue prime opere. Al centro è inquadrata la *Vergine con il Bambino* seduto sopra un cuscino bianco, appoggiato su di un parapetto, mentre sulla sinistra, in basso, è ritratto un generico donatore. Alle spalle della Vergine si può vedere una «tenda oro con ricami» che divide la scena in primo piano dal paesaggio sullo sfondo, divisione accentuata da un ulteriore parapetto posto dietro la tenda. Il devoto in basso tiene nella mano destra un rosario mentre con la mano sinistra «il vecchio tiene la mano del putto che benedice e

la bacia», il Bambino è con la «fronte alta» mentre il viso della Vergine è «dolce e regolare» (Crowe, Cavalcaselle 1871, II: 422-3). L'opera disegnata è la *Madonna con Bambino e donatore* schedata nel catalogo della Fototeca Zeri con attribuzione a Francesco Verla, ma in passato già ascritta a Bartolomeo Montagna e a Giovan Francesco Maineri [fig. 4].²¹ Il dipinto si trova oggi presso la Galleria Strossmayer degli Antichi Maestri di Zagabria, dove è data a un generico pittore italiano della prima metà del XVI secolo (Dublic, Tržec 2018, 301, 343) ed è cromaticamente e iconograficamente identico a quanto visto da Cavalcaselle: dirimenti in questo senso sono gli incroci tra le mani del bambino e quelle del donatore, perfettamente corrispondenti, che si intrecciano tra il bacio dell'anziano donatore e le tre pere tenute in mano dal Bambino. Anche il cuscino, «bianco con le righe», è lo stesso, inducendo a credere che si tratti dell'opera già in collezione Agosti.

Nel proseguire la schedatura di opere 'primitive' della collezione bellunese, Cavalcaselle dedica un rapido schizzo, orientato in senso contrario rispetto al resto del foglio, a una *Madonna con Bambino* firmata da Bartolomeo Vivarini.²² Dal disegno si intuisce essere una tipica composizione di scuola veneta fine-quattrocentesca con la Vergine che tiene il figlio in braccio, davanti si vede un parapetto con cartiglio e firma mentre alle spalle una finestra è aperta su un paesaggio. Come di consueto, riporta alcune osservazioni a lato:

18 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV 2031 (=12272), fasc. I, cartella A, ff. 11v-12r.

19 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV 2031 (=12272), fasc. I, cartella A, ff. 12v-13r.

20 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV 2031 (=12272), fasc. I, cartella A, ff. 12v-13r.

21 Catalogo Fototeca Fondazione Zeri: nr. scheda 12366 (<https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/24569/Verla%20Francesco%2C%20Madonna%20con%20Bambino%20e%20donatore>). L'opera è stata espunta del catalogo di Verla da Ivana Gallazzini (2017, 198).

22 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV 2031 (=12272), fasc. I, cartella A, ff. 15v-16r.

Madonna con bambino tenuto nelle braccia. Il bambino guarda la madre. Si tiene con mano al manto della Madre (il quale manto azzurro tutto ripassato a nuovo è opaco e scuro) e tiene, il detto bambino, l'altra mano al suo petto. Aspetto color olivastro.²³

In più, disegna un ingrandimento del cartiglio con la firma: «Bartholomes Vivar | INVS DE MURIAN PI 148 ?», segno che evidentemente la tavola doveva averlo colpito proprio per questa iscrizione.²⁴

Sappiamo, inoltre, che la collezione Agosti poteva fregiarsi di una tavola di questo importante pittore veneto anche grazie a un'ulteriore conferma: quella di Lorenzo Seguso, architetto veneziano in contatto con l'élite culturale locale della seconda metà dell'Ottocento. A lui si deve la prima monografia dedicata a 'Bartolomeo' Vivarini, pubblicata a Venezia nel 1878, in cui cataloga in ordine cronologico le pitture firmate e datate del pittore. In questa biografia include anche la tavola sita in Belluno nella «Galleria del Conte Agosti» firmata «Bartholomeus de Muriano Pinxit 148...148...?» (Seguso 1878, 10).

È proprio grazie alla firma che è ora possibile ricondurre lo schizzo a una tavola conservata al Museo Statale di Belle Arti S.A. Puškin, rappresentante appunto una *Madonna con Bambino* (inv. 112).²⁵ Il modo in cui viene riportato il cognome - identico anche nel punto in cui la scritta va a capo - così come il nome «Bartholomes» e non «Bartholomeus», l'abbreviazione di *pinxit* in «pi» e l'ultima cifra della data difficilmente leggibile, sono più che un indizio di tangenza tra opera e disegno, ma se ciò non bastasse ci viene in aiuto la composizione. Al di là della posizione dei due soggetti, la finestra che dà su un 'paese' mentre la scena si svolge all'interno aiuta nell'identificare la corrispondenza, che viene ulteriormente ribadita dal combaciare cromatico con quanto descritto dal Cavalcaselle.

È dal catalogo del Museo Puškin che troviamo però la chiave che lega l'opera e il disegno, aggiungendo alcune notizie storico-critiche. La tavola

venne acquistata in Italia tra il 1886 e il 1898 presso l'antiquario Ongania in piazza san Marco da D.A. Chomjakov e da quest'ultimo donata nel 1901 al Museo Rumjancev, le cui opere confluirono in parte nel Museo Puškin nel 1923, con attribuzione a Bartolomeo Vivarini (Markova 2002, 126-8).²⁶ Dal catalogo si evince un'informazione che, ai nostri fini, è considerevole: viene riferito che sul retro del dipinto è presente un sigillo di ceralacca rossa da cui emergono le iniziali «AA», di origine sconosciuta. È evidente, dunque, che il Vivarini di Mosca non può che essere quello già in collezione Agosti se, come si crede, le iniziali sono quelle di Antonio Agosti.²⁷

Come sia passata da Belluno alla bottega antiquaria di Ongania, sotto le Procuratie Nuove in piazza San Marco, è difficile dirlo, ma presumibilmente si inseriscono in questa storia i Piloni con la vendita della loro biblioteca proprio ad Ongania (Grazioli 1999, 20-6). È forse in questo scambio tra cultori, collezionisti e antiquari tra Belluno e Venezia che si può leggere l'acquisizione da parte di Ongania dell'opera già Agosti, ipotesi resa possibile dalla corrispondenza cronologica con quanto riportato nel catalogo del museo russo.

Altre opere vengono schizzate nei taccuini cavalcaselliani - tra gli altri: dei frammenti di opere con teste di *Angeli* (Fossaluzza 2003, 57, 63, 78), i ritratti di *Cesare* e di *Paolo Piloni*, una tavola di Nicolò de Stefani - che permettono di descrivere la consistenza della raccolta e che tracciano il profilo di un collezionista attento soprattutto alle emergenze d'arte locali.

Poco prima della ricognizione cavalcaselliana Antonio muore, lasciando la collezione in mano ai suoi figli Francesco (1822-1879) e Luigi (1824-1875). In questo senso, la visita di Cavalcaselle si rivela particolarmente significativa in quanto è tra gli ultimi a poter vedere la raccolta nella sua totalità, dopodiché, già nella prima metà degli anni Settanta inizia una progressiva e sistematica vendita dei pezzi più prestigiosi sul mercato veneziano, che comporterà un quasi totale smembramento del nucleo.

²³ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV 2031 (=12272), fasc. I, cartella A, ff. 15v-16r; cf. Crowe, Cavalcaselle 1871, II: 47-8: «Belluno, wood, inscribed on a card fast. to a parapet "...meus de Muriano pi.....148." Behind the parapet, the half-length Virgin with the infant in her arms, and to the left an open window with a landscape; a pleasing group imperfectly rendered».

²⁴ Anche Lucia Sartor (2004, 194-6) riferisce di questo schizzo specificando che nulla è dato sapere circa la provenienza.

²⁵ Per una riproduzione dell'opera si rimanda a http://www.italian-art.ru/canvas/15-16_century/v/vivarini_bartolomeo/madonna_and_child_4/index.php?lang=it.

²⁶ Nel corso del Novecento l'attribuzione della tavola è oscillata tra la scuola di Giovanni Bellini, Jacopo da Valenza e, appunto, Bartolomeo Vivarini; Federico Zeri si esprime, oralmente, a favore dell'attribuzione alla bottega di Bartolomeo Vivarini. Per la bibliografia precedente si rimanda a Markova 2002.

²⁷ Grazie alla dottoressa Viktoria Markova, ho potuto verificare l'effettiva presenza del sigillo di ceralacca rosso sul retro della tavola. Il sigillo è caratterizzato dall'incrocio di due A, incorniciate a loro volta da una trama a treccia.

Carlo Cavalli mi ha segnalato che presso il Museo Civico di Palazzo Fulcis di Belluno è conservato un dipinto attribuito a Marianna Corte (MCBL 675) con il medesimo sigillo sul retro. L'indiziaria provenienza Agosti della tela in questione (Vizzutti 1985, 163), permette di legare allo stesso nucleo collezionistico i due dipinti in questione.



Figura 4 Pittore vicentino degli inizi del XVI secolo, *Madonna con Bambino e donatore*. Tempera su tavola, 60 × 49,6 cm. Zagabria, Galleria Strossmayer



Figura 5 Pietro Marescalchi, *Sposalizio mistico di santa Caterina e san Tiziano*. Olio su tela, 76 × 103 cm. Feltre, Museo Civico (già collezione Agosti). Venezia, Fondazione Giorgio Cini. ©Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Fototeca Regionale

La prima testimonianza successiva alla morte di Antonio l'abbiamo nel 1871, quando Francesco allestisce quattro pezzi della sua collezione nell'*Esposizione Provinciale* di Belluno, a tutti gli effetti la prima mostra organizzata in provincia, in cui i collezionisti locali potevano esporre i gioielli delle loro raccolte (cf. Guernieri 1874). Per un'ulteriore menzione di opere Agosti esposte dobbiamo però sfogliare i cataloghi delle rassegne bellunesi di metà Novecento.

È il caso della *Mostra d'Arte Antica, dipinti della Provincia di Belluno dal XIV al XVI secolo*, curata nel 1950 da Francesco Valcanover, nel cui catalogo viene presa in considerazione come termine di paragone per la pala di Pietro Marescalchi nella chiesa di Sedico una *Madonna tra due santi* del medesimo autore conservata in collezione Agosti [fig. 5] (Valcanover 1950, 33). La tela già Agosti venne studiata da Fiocco sin dal 1929, anno in cui riferisce appartenere al «conte Agosti di Treviso, di provenienza bellunese» (Fiocco 1929, 211-22; 1947, 37-41) e più recentemente Bagolan, nella monografia dedicata al pittore feltrino, conferma questa provenienza aggiungendo che dopo

la Seconda guerra mondiale l'opera sembrava dispersa ma riapparve nelle raccolte del Museo Civico di Feltre nel 1957, dove è tuttora conservata (Bagolan 1993, 243).

Quattro anni dopo, nel 1954, Valcanover cura l'ultima grande rassegna cittadina dei primi anni Cinquanta dedicata alla pittura settecentesca di matrice bellunese (Valcanover 1954), in cui addirittura trentacinque opere provenivano dalla collezione Agosti, segno che il nucleo principale della stessa era forse costituito proprio da testimonianze di pittura veneta - e principalmente locale - di pieno Settecento. Le opere allestite, prestate dalle sorelle Francesca e Maria Angela Nicolis - con la specifica «già collezione Agosti» -, sono dodici tele di Marco Ricci, quindici di Giuseppe Zais e otto di Gaspare Diziani. La facilità nel reperire questo genere di testimonianze, sommata a una preferenza estetica, garantì nel primo Ottocento un grande successo tra i collezionisti locali di queste pitture, di cui la raccolta Agosti è forse la più ricca.

Per ultima, la più recente testimonianza espositiva di opere Agosti risale al 2009 quando vengono prestate quattro terrecotte di Andrea Brustolon

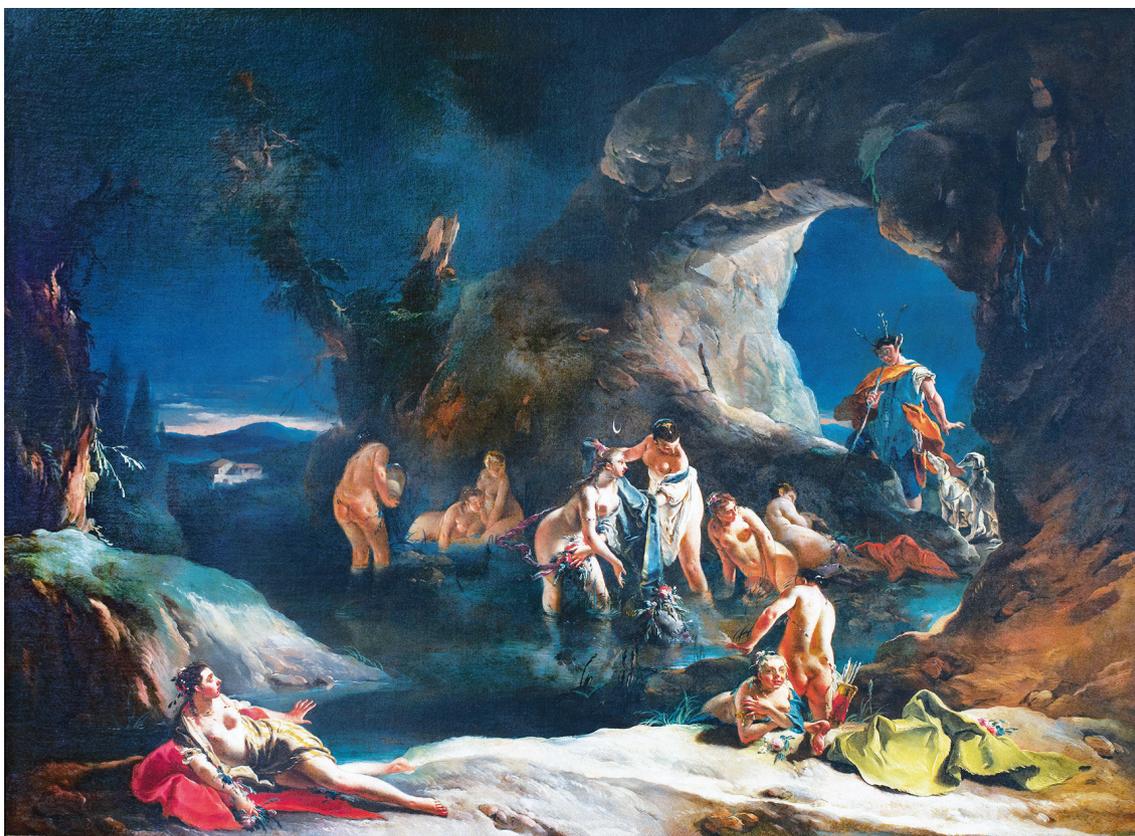


Figura 6 Giambattista Tiepolo, *Diana e Atteone*. Olio su tela, 100 × 135 cm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, cat. 440 (già collezione Agosti). © G.A.V.E - Archivio fotografico, foto Intraprese fotografiche, 2020. Su concessione del Ministero della Cultura. Divieto di riproduzione

per la mostra retrospettiva a lui dedicata (De Grasi 2009, 355-8) - due delle quali corrispondenti a quanto nel suo *Elogio* all'artista Antonio dice di possedere, ossia *Eolo e Prometeo* e il *San Girolamo riscosso dall'angelo* (Agosti 1833, 22).

Il catalogo finora stilato è tuttavia solo parziale: la raccolta doveva essere certamente più consistente, ma già un ventennio dopo la morte di Antonio gli eredi iniziarono lo smembramento della collezione, diventato poi definitivo e sistematico un secolo dopo.

Per un'ulteriore testimonianza di opere Agosti sul mercato veneziano sarà da attendere il 1900, quando Cesare Augusto Levi, nel suo volume dedicato alle collezioni d'arte veneziane, ci informa che sei opere acquisite dalle Gallerie dell'Accademia provenivano dalla famiglia Agosti: tre tele di Marco Ricci e tre pastelli di Rosalba Carriera (Levi 1900, 201).

Nel caso dei tre pastelli di Rosalba Carriera è ormai assodato che l'informazione non è degna di fede,²⁸ situazione diversa invece per le tre tele di Marco Ricci, che provenivano in effetti dalla collezione Agosti. Le opere rappresentano *Diana e Atteone* [fig. 6], il *Ratto di Europa* [fig. 7] e un *Paese con torrente*: l'ultima scena di paesaggio è probabilmente del Ricci, essendo un soggetto tipico del suo repertorio; le altre due tele sono invece da identificare con quelle di medesimo soggetto attribuite ora a Giambattista Tiepolo. La provenienza di questi due dipinti dalla famiglia Agosti viene confermata anche dal catalogo delle Gallerie, che ne riconduce al 1898 l'acquisto presso il nipote di Antonio, Francesco. Sappiamo inoltre dell'esistenza di una terza tela di Tiepolo in collezione Agosti nel 1829 documentata da un disegno di Paolo De' Filippi che la ricopia, come riportato dalle iscrizioni che corrono lungo il margine inferiore.²⁹

²⁸ Per le informazioni circa la provenienza dei pastelli di Rosalba Carriera desidero ringraziare Valeria Poletto, curatrice del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie dell'Accademia.

²⁹ «Gio. Batt. Tiepolo inv. e dip., L'originale esiste presso la Famiglia Agosti di Belluno, Paolo de Filippi disegnò dall'originale» (Lucco 1989, 24, 38); nr. inv. 6994. Il dipinto è segnalato nella Collezione Mrs. W. Crane nella fototeca di Federico Zeri (scheda nr.



Figura 7 Giambattista Tiepolo, *Ratto di Europa*. Olio su tela, 100 × 135 cm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, cat. 435 (già collezione Agosti). © G.A.VE - Archivio fotografico, foto Intraprese fotografiche, 2020. Su concessione del Ministero della Cultura. Divieto di riproduzione

Altre due tele tiepolesche di soggetto mitologico, rappresentanti *Apollo e Marsia* e *Diana con le ninfe scopre la gravidanza di Callisto*, sono ora conservate al museo veneziano e hanno allo stesso modo una provenienza bellunese, dalla contessa Agata Capponi. Questa comune derivazione bellunese per tutte e quattro le tele, così come la loro quasi esatta corrispondenza dimensionale, ha fatto supporre che il ciclo fosse a decorazione di un unico palazzo nobiliare cittadino, presumibilmente quello Agosti, e poi smembrato per la vendita alla fine dell'Ottocento.

Sempre nel periodo a cavallo tra Otto e Novecento, Francesco decide di donare al neonato Museo Civico di Belluno la parte della collezione di

interesse meramente civico: è così che confluiscono al museo tutti i disegni di Brustolon posseduti dalla famiglia (Galasso 2009, 46-56) – oltre al bozzetto della pala della *Crocifissione* –, così come le stampe canoviane donate da papa Gregorio XVI ad Antonio ma, soprattutto, vengono donati tutti i frammenti della decorazione della 'Caminata', garantendone la pubblica fruizione in una parziale ricostruzione del ciclo (Zanon, Protti 1910).

Dunque, così come Antonio aveva acquisito queste testimonianze d'arte locale per salvaguardarle dalla dispersione, così il nipote Francesco le restituì alla fruizione pubblica con la donazione al museo, proseguendo idealmente la meritoria attività del nonno.

Bibliografia

- Agosti, A. (1830). «Appendice di Letteratura e Varietà, Belle Arti, 14 agosto 1830». *Gazzetta di Venezia*.
- Agosti, A. (1833). *Elogio di Andrea Brustoloni da Belluno letto nella sera del XXIV maggio M. DCCC. XXXIII. alla Società della Minerva in Belluno*. Padova: Minerva.
- Bagolan, M.C. (1993). *Pietro Marescalchi 1522-1589*. Feltre: Libreria Pilotto.
- Colle, E. (1985). «Gallerie di famiglia. Il collezionismo bellunese tra Sette e Ottocento». *MCM – La Storia delle Cose*, 2, 64-8.
- Crowe, J.A.; Cavalcaselle, G.B. (1871). *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the Fourteenth to the Sixteenth Century*. 2 voll. Londra: John Murray.
- Da Borso, A. (1960). s.v. «Agosti, Antonio». *Dizionario Biografico degli Italiani*. https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-agosti_%28Dizionario-Biografico%29/.
- Da Borso, A. (1965). «Dal 'Diario Ristretto' del viaggio eseguito a Roma nel 1831 dal Podestà di Belluno Antonio Agosti». *Archivio Storico Belluno Feltre e Cadore*, 173, 143-51.
- De Grassi, M. (2000). «Una 'Madonna con il Bambino' di Jacopo Da Valenza ritrovata». *Arte Veneta*, 54(2), 61-5.
- De Grassi, M.; Perale, M. (a cura di) (2006). «'Un genio particolare per le Arti Belle'. Note sul collezionismo dell'Ottocento a Belluno». Suppl., *Archivio Storico Belluno Feltre e Cadore*, 332(77), 13-47.
- De Grassi, M. (2009). «Catalogo delle opere». Spiazzi, A.M.; De Grassi, M.; Galasso, G. (a cura di), *Andrea Brustolon 1662-1732. Il Michelangelo del legno = Catalogo della mostra* (Belluno, 28 marzo-12 luglio 2009). Milano: Skira, 355-88.
- Dublic, L.; Tržec, I.P. (2018). *Strossmayerova zbirka starih majstora*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
- Fiocco, G. (1929). «Pietro de Marescalchi detto lo Spada». *Belvedere. Giornale d'Arte*, 1, 211-22.
- Fiocco, G. (1947). «Il pittore Pietro de Mariscalchi da Feltre». *Arte Veneta*, 1, 37-41.
- Frescura, A. (2021-22). *Antonio Agosti (1785-1865): 'dilettante' d'arte e collezionista bellunese*. Trento: Università degli Studi di Trento.
- Fossaluzza, G. (2003). *Gli affreschi nelle chiese della Marca trevigiana dal Duecento al Quattrocento. Tradizione muranese e alvisiana*, vol. 4. Treviso: Antiga.
- Galasso, G. (2009). «I disegni». Spiazzi, A.M.; De Grassi, M.; Galasso, G. (a cura di). *Andrea Brustolon 1662-1732. Il Michelangelo del legno = Catalogo della mostra* (Belluno, 28 marzo-12 luglio 2009). Milano: Skira, 47-56.
- Gallazzini, I. (2017). «Opere già attribuite a Francesco Verla». Cattoi, D.; Galli, A. (a cura di), *Il Rinascimento di Francesco Verla: viaggi e incontri di un artista dimenticato = Catalogo della mostra* (Trento, 8 luglio-6 novembre 2017). Trento: Temi, 195-9.
- Grazioli, G. (1999). «La dispersa biblioteca dei conti Piloni di Belluno. Notizie storiche e traversie di un capolavoro del Rinascimento». *Biblioteche oggi*, 1, 20-6.
- Guernieri, A. (a cura di) (1874). *Esposizione Provinciale di Belluno del 1871*. Belluno: Guernieri.
- Levi, C.A. (1900). *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*. Venezia: Ongania.
- Levi, D. (1988). *Cavalcaselle, il pioniere della conservazione dell'arte italiana*. Torino: Giulio Einaudi.
- Lucco, M. (1989). *Catalogo del Museo Civico di Belluno: i disegni*. Belluno: Comune di Belluno.
- Markova, V.E. (2002). *Moscow Pushkin State Museum of Fine Arts. Italy XV-XVI Centuries. Catalogue of Paintings*, vol. 1. Mosca: Galart.
- Pagani Cesa, G. (1836). *Elogio del nobile Giuseppe Co. Agosti del fu Francesco di Belluno letto presente il cadavere nella chiesa cattedrale di Belluno la mattina del 16 aprile 1836*. Belluno: Tissi.
- Seguso, L. (1878). *Bartolameo Vivarini pittore muranese del secolo XV*. Venezia: Visentini.
- Sorgato, G. (1858). *Memorie funebri antiche e recenti offerte per la stampa all'ab. Gaetano Sorgato*, vol. 4. Padova: Tipi del Seminario.
- Sartor, L. (2004). «Scheda». Spiazzi, A.M. et al. (a cura di), *A Nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento = Catalogo della mostra* (Belluno, 30 ottobre 2004-22 febbraio 2005). Milano: Silvana Editoriale, 190-7.
- Valcanover, F. (a cura di) (1950). *Mostra d'arte antica. Dipinti della Provincia di Belluno dal XIV al XVI secolo = Catalogo della mostra* (Belluno, 27 agosto-17 settembre 1950). Belluno: Sommovilla.
- Valcanover, F. (a cura di) (1954). *Pitture del Settecento nel Bellunese = Catalogo della mostra* (Belluno, 8 settembre-10 ottobre 1954). Venezia: Neri Pozza.
- Vinco, M. (2024). «'Palla lignea inaurata cum pictura Beate Marie Virginis in medio, et variis misteris'. Due nuovi frammenti della pala agiografica di Matteo Cesa a Santa Maria di Sargnano». *Arte Veneta*, 80, 206-15.
- Vizzutti, F. (1985). «Maria Anna Corte pittrice dell'Ottocento». *Archivio Storico Belluno Feltre e Cadore*, 253(56), 163
- Vizzutti, F. (1990a). «Il 'Giornale pittorico' di Antonio Agosti». *Archivio Storico Belluno Feltre e Cadore*, 270, 13-21.
- Vizzutti, F. (1990b). «Il 'Giornale pittorico' di Antonio Agosti». *Archivio Storico Belluno Feltre e Cadore*, 271, 95-101.
- Vizzutti, F. (1990c). «Il 'Giornale pittorico' di Antonio Agosti». *Archivio Storico Belluno Feltre e Cadore*, 272, 160-3.
- Vizzutti, F. (1990d). «Il 'Giornale pittorico' di Antonio Agosti». *Archivio Storico Belluno Feltre e Cadore*, 273, 203-5.
- Zanon, V.; Protti, R. (1910). *Guida provvisoria del Museo Civico di Belluno*. Belluno: Tip. Cavessago.

In cambio dei mosaici degli Atleti dalle Terme di Caracalla: la disputa tra la Camera Apostolica e Girolamo Egidio di Velo

Chiara Cecalupo
University of Malta, Malta

Abstract The article examines some less known documentary aspects of the discovery of the mosaics ‘of the Athletes’ in the two *exedra* of the Baths of Caracalla in the first decades of the nineteenth century. Starting from the documents (most of them still unpublished) found in the State Archives in Rome and in the Bertoliana Library in Vicenza, the article focuses on the history of the archaeological objects kept in the storerooms of the Vatican Museums and in the Baths of Caracalla, which were given to the discoverer of the Athletes, Girolamo Egidio di Velo, as compensation for the mosaics. In this way it is possible to give a brief account of the history of the storerooms of the Vatican Museums.

Keywords History of Collections. Mosaics of the Athletes. Vatican Museums. Baths of Caracalla. Girolamo Egidio di Velo.

La vicenda della scoperta dei mosaici degli Atleti nelle due esedre delle Terme di Caracalla nella prima metà del XIX secolo, seppur molto nota, si presta ad essere letta ancora oggi da molti punti di vista. In particolare, le vicende successive al rinvenimento degli Atleti e alla diatriba legale per stabilirne l'appartenenza e l'alienabilità risultano di grande interesse per la storia della cultura dell'antico, quella della tutela del bene archeologico e quella della gestione stessa dei Musei Vaticani.¹ Questo articolo vuole presentare le varie sfaccettature di questa vicenda, muovendosi sui duplici binari di una microstoria vicentina e dei più ampi fenomeni romani.

La politica della protezione e della conseguente acquisizione museale di antichità nello Stato

Pontificio negli anni Venti è legata a doppio filo ai numerosi scavi in corso nello Stato (Cattaneo 2017, 227-34), e si collega alla grande stagione di recupero delle antichità del secolo precedente da parte di scavatori e mercanti di tutta Europa (Bignamini 2010). Il controllo sui rinvenimenti secondo l'Editto Pacca – che non viene emanato per limitare la distruzione, ma per vietare l'esportazione – coinvolge per la prima volta materiali come gli *spolia* di reimpiego e gli elementi architettonici, specialmente dopo il grande incendio della basilica di San Paolo fuori le mura (Sette 2017, 81-90). Tra questi, ovviamente, anche i marmi architettonici (dei rivestimenti parietali e pavimentali in particolare), che saranno al centro della vicenda qui narrata.

¹ La ricerca è partita, in generale, da due articoli presentati durante i colloqui dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico e pubblicati nei relativi atti (Cecalupo 2016; 2017), i quali avevano tutt'altro obiettivo, vale a dire quello fare luce sulla storia della tutela legislativa del mosaico antico nello Stato Pontificio nei primi decenni dell'Ottocento. Proprio nell'ambito dell'analisi della tutela del mosaico antico, erano stati individuati dettagli molto interessanti della storia museologica del mosaico degli Atleti delle Terme di Caracalla e della sua conservazione negli ultimi due secoli, che si è deciso di indagare in profondità. Lo studio che si concretizza nel presente articolo è stato possibile grazie al premio di ricerca 'Valeria Silvia Mellace 2018', al cui comitato scientifico e organizzativo va tutta la mia gratitudine, e alla solerte attenzione e gentilezza di Sabina Francini dei Musei Vaticani, a cui sono debitrice.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-04-30
Accepted 2024-06-14
Published 2024-12-10

Open access

© 2024 Cecalupo | © 4.0



Citation Cecalupo, C. (2024). "In cambio dei mosaici degli Atleti dalle Terme di Caracalla: la disputa tra la Camera Apostolica e Girolamo Egidio di Velo". *MDCCC 1800*, 13, 59-76.

Quello che accade all'esportazione di marmi è una vera e propria emorragia, storicamente dovuta alla richiesta per i cantieri romani e, dall'Ottocento, a quella incessante dei collezionisti di ogni provenienza (Fiumi Sermattei 2017, 167-73). Il divieto di esportazione sotto Leone XII (1823-29) non si applica ai marmi bianchi più comuni, ma solo ai materiali più pregiati e decorativi (Bedin, Bello Rosi 1998, 236).

A partire dal 1820, l'editto del Cardinal Camerlengo Pacca, in piena Restaurazione, regola il ruolo dei commissari pontifici e il comportamento dei privati, rafforzando i diritti di prelazione su arte e antichità della Camera Apostolica. Partendo dalla legislazione precedente (in particolare l'Editto Doria, che nel 1802 ancora colloca esplicitamente il mosaico solo tra le antichità ornamentali),² in più d'un punto si dettano le linee comportamentali da tenere in presenza di mosaici antichi: l'idea del pavimento come caratterizzante di un edificio compare qui per la prima volta, nell'ambito di una più generale spinta a conservare i contesti architettonici nel loro complesso, compresi i mosaici, che non possono più essere staccati senza controllo per farne quadretti decorativi per ambienti a cui non appartengono o per farne materiale di recupero, come d'uso consueto per tutto il Seicento e Settecento.³

In questo clima si colloca la scoperta dei mosaici degli Atleti delle Terme di Caracalla (figg. 1-2), da parte del conte vicentino Girolamo Egidio di Velo. Questa figura e il suo operato vanno inquadrati in due ambiti particolari: l'interesse per i marmi antichi romani e il collezionismo di antichità a Vicenza.

A Roma i marmi antichi, tanto richiesti da secoli per i cantieri romani, diventano nell'Ottocento il centro dell'interesse collezionistico e del riutilizzo del materiale antico in monumenti moderni. Nonostante la legislazione di tutela presentata in precedenza, tale interesse provoca una crescita esponenziale di uscita di marmi dallo Stato (Fiumi Sermattei 2017, 168-73), in particolare a causa di molti stranieri amatori ed esperti dell'antico, con forte interesse ad acquisire tali antichità per le loro collezioni domestiche. In tal modo crescono

anche i processi tra gli enti dello Stato Pontificio e tali figure, in una perenne tensione tra le numerosissime campagne di scavo (con conseguenti richieste di esportazione) e le necessità della tutela fortemente ribadita dagli editti (Ridley 2017, 92, 102-5).

Nel panorama vicentino coevo, le collezioni di antichità sono diffuse fin dai secoli precedenti, nel solco di una tradizione collezionistica veneta settecentesca che andava molto al di là di quella solamente veneziana. Conoscere e conservare i resti archeologici cittadini, sia le rovine romane che i reperti presenti nelle collezioni dei palazzi vicentini, serve innanzitutto al recupero delle origini, a sottolineare una specifica identità culturale locale (Favaretto 2002, 248-52). Infatti, è proprio nel periodo successivo alla caduta della Serenissima che si guarda a rapporti con nuove aree ed è in questa direzione che di Velo, forte della sua formazione europea, forma la sua collezione con materiale romano, ma con intenti chiaramente veneti (252, 273). Il materiale antico assume però, oltre alla sua funzione storica, una valenza di mercato, ostentato nei palazzi dei collezionisti privati (270-3) e sottolineato dalla Camera Apostolica, come si vedrà, in molte fasi del processo.

Il primo Ottocento è dunque un periodo molto importante per il passaggio ad una legislazione strutturata, che supera la politica di tutela per singoli brevi papali, e concepisce leggi che contemplano ampie casistiche di materiali e che si pongono per la prima volta, seppur in modo acerbo, il problema del contesto di provenienza (Cecalupo 2016). Allo stesso tempo nel XIX secolo lo Stato Pontificio diventa il centro geografico dal quale temi, dibattiti, scelte inerenti alla tutela dell'antichità e dell'archeologia si diffondono, raggiungendo anche luoghi lontani e classi sociali diverse.

L'8 aprile 1824, il conte Egidio di Velo di Vicenza ottiene la licenza di scavo dalla Commissione di Belle Arti, che gli permette di portare via gli oggetti d'arte da lui ritrovati «colla sola limitazione, che debbano rimanere a suo luogo i monumenti di Architettura, che potessero rinvenirsi».⁴ Già il 14 aprile 1824 vengono alla luce gli Atleti:⁵ come prevede l'Editto Pacca, essi sono subito ispezionati e

² «1. In primo luogo vogliamo, che sia affatto proibita da Roma, e dallo Stato l'estrazione [...] di Pitture antiche, Greche, e Romane, o segate, o levate dai muri, Musaici [...] ed altre opere colorite» (Emiliani 2015, 67-8).

³ «40. Non potranno rompersi Muri, Pavimenti, Volte ed ogni altra cosa relativa agli antichi Edifizj senza il nostro necessario permesso» (Emiliani 2015, 88). I mosaici sono altresì espressamente nominati solo nell'articolo 52 (Emiliani 2015, 89), che riprende sia la Costituzione di Sisto IV *Quam provida* sia l'articolo 9 dell'Editto Doria. Anche in questo caso, seppur meno esplicitamente, si richiama sempre la necessità di non asportare queste tipologie di reperti per conservare il contesto architettonico di provenienza. Della effettiva applicazione molto sporadica del citato articolo 40 fa indirettamente menzione di Velo stesso (cf. Galeffi 1827, 4). Per una panoramica generale si veda Mannoni 2022.

⁴ Roma, Archivio di Stato, Camerlengato, pt. II, titolo IV, b. 152, fasc. 138, c. n.n.

⁵ Si riporta qui di seguito la letteratura di riferimento, lasciando comunque *a latere* il filone più generale relativo alle collezioni Farnese e alle loro antichità provenienti dalle Terme di Caracalla da Paolo V in poi. Per questo tema si faccia riferimento a Gasparri 1983-84 e bibliografia; per i mosaici degli Atleti: Werner 1998 e Ghirardini 1998; per la collezione di Velo presso il Museo

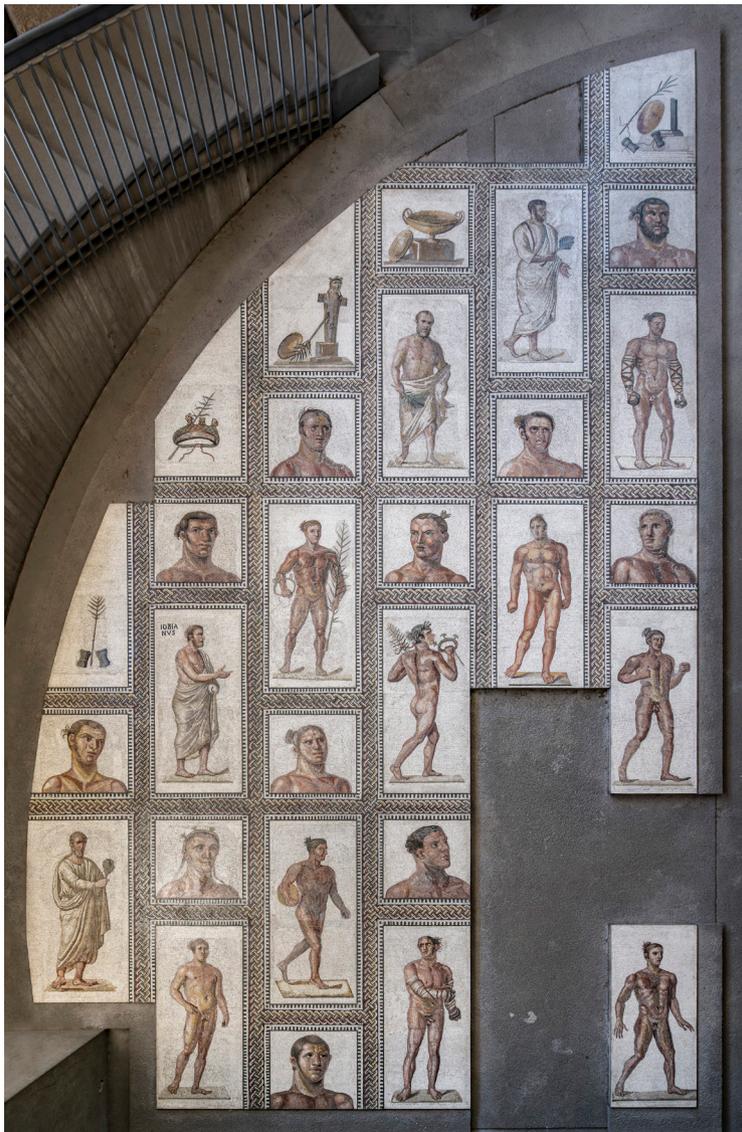


Figura 1
I mosaici dell'«esedra nord» delle terme di Caracalla nella loro attuale sistemazione presso il Museo Gregoriano Profano. © Governatorato dello SCV – Direzione dei Musei

Figura 2
I mosaici dell'«esedra sud» delle terme di Caracalla nella loro attuale sistemazione presso il Museo Gregoriano Profano. © Governatorato dello SCV – Direzione dei Musei

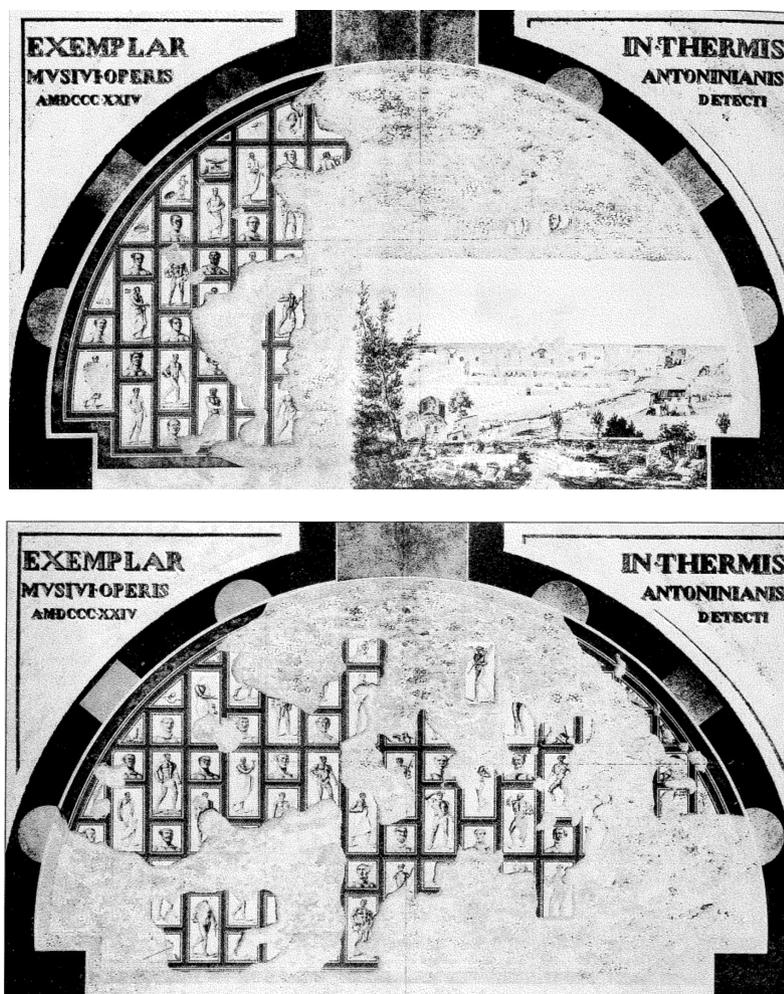


Figura 3
I mosaici delle esedre
delle Terme di Caracalla al momento
della scoperta. Da Werner 1998

fatti disegnare [fig. 3] dalla Commissione, che non ha alcuna intenzione di cedere i mosaici al conte di Velo, trascinando quest'ultimo, che pure non vuole rinunciare a opere tanto preziose, in un processo che possa stabilire se i mosaici siano pezzi di architettura (quindi non asportabili) o opere d'arte (e quindi di proprietà del conte). Nel *Processo verbale della Adunanza della Commissione Generale Consultiva d'Antichità e Belle Arti* del 9 maggio 1824, «ancora tutti i Sig.i Consiglieri furono di sentimento, che i Musaici fossero un ornamento delle terme, non una parte dell'Architettura delle medesime»,⁶ contravvenendo alle indicazioni dell'Editto Pacca. Comunque, essi vengono considerati di valore inestimabile e quindi inalienabili dal patrimonio papale, mentre al conte di Velo, che aveva richiesto di potersi appropriare di

qualche parte musiva, vengono accordati «alcuni riquadri, che sono una duplicazione del soggetto medesimo». ⁷ Allo stesso modo, egli richiede di essere risarcito della perdita di tanto importanti opere e gli viene accordato, in aggiunta agli altri pezzi d'arte provenienti dai suoi scavi, materiale scultoreo da lui stesso scelto nei depositi dei Musei Vaticani e stampe della Calcografia Camerale.

Le fonti (e in particolare l'enorme messe documentale, tanto a Roma quanto a Vicenza) esistenti sulla vicenda rivelano numerosissime sfaccettature che possono essere affrontate da varie angolazioni, specialmente al livello museologico e culturale.

In questa sede si sorvolerà sull'analisi documentale di tutti i pezzi del faldone relativo alla vicenda dello scavo e del processo conservato presso

Archeologico di Vicenza: Cadario, Favaretto, Ghirardini 2010 con loro bibliografia.

⁶ Roma, Archivio di Stato, Camerlengato, pt. II, titolo IV, b. 152, fasc. 138.

⁷ Roma, Archivio di Stato, Camerlengato, pt. II, titolo IV, b. 152, fasc. 138, c. 56v.

l'Archivio di Stato di Roma, nel fondo dell'Ufficio del Camerlengo.⁸ Le carte si riferiscono a tutto il periodo dello scavo del conte di Velo alle Terme di Caracalla (1824-26), del quale sono presenti soprattutto relazioni dei lavori del conte al Camerlengato, con la descrizione sintetica degli scavi e, di volta in volta, degli oggetti rinvenuti. La maggioranza di questi testi, seppur segnalati in letteratura, restano inediti nella loro totalità e si auspica in futuro una pubblicazione integrale. È stata rintracciata la completa documentazione relativa al processo tra la Commissione Consultiva Generale delle Belle Arti e di Velo in tutte le sue fasi. Di grande interesse è la conclusiva definizione dei pavimenti come di ineguagliabile importanza artistica, quindi non esportabili dallo Stato Vaticano. A tal proposito, preme segnalare un libretto a stampa (Galeffi 1827), che consta di un accorato riassunto del conte Egidio di Velo di tutta la vicenda del ritrovamento del mosaico degli Atleti e, in genere, di tutto il primo periodo degli scavi delle Terme, una testimonianza che, letta parallelamente alle sue lettere private rintracciate a Vicenza e di seguito presentate, aiutano a delineare la figura del conte anche dal punto di vista umano.

Tra le numerosissime carte del fondo è presente un verbale (cf. Appendice) a firma di Giuseppe Valadier e Filippo Aurelio Visconti, in cui si elencano tutte le opere di architettura (e alcune sculture a sua scelta) ritrovate dal conte ma lasciate presso le Terme, dietro suggerimento della Deputazione della Commissione di Belle Arti: un preziosissimo ausilio per comprendere tanto le modalità di applicazione delle direttive dell'Editto Pacca, quanto il valore estetico dei monumenti antichi e della loro sistemazione in un sito archeologico all'aperto nel corso del primo Ottocento, una sorta esposizione di resti antichi ai primissimi albori del grande dibattito europeo sul fascino e del rudere e del suo rapporto con la cultura più moderna. La grande attenzione che a partire dalla seconda metà del XIX secolo si dà alla conservazione del resto archeologico nello stato in cui è e il dibattito generatosi contestualmente sui diversi indirizzi teorici del restauro tra fine Settecento e tardo Ottocento, coinvolge Roma in modo molto particolare. Non va dimenticato però che nei

confronti dell'incredibile patrimonio architettonico della Città Eterna, la tendenza alla *venerazione* del rudere, materializzazione decaduta dei fasti perduti:⁹ la sistemazione dei marmi lasciati alle Terme è uno dei casi più emblematici di 'musealizzazione' del resto architettonico, se si pensa che anche i mosaici figurati con generiche scene marine scoperti nel corso del secolo furono staccati e appoggiati alle grandi pareti della *Palestra*, rendendo il sito stesso anche uno spazio espositivo dalla fine dell'Ottocento - come dimostra una bella cartolina d'epoca [fig. 4] - fino ai giorni d'oggi.

Se da una parte lo scavatore di un sito, secondo la concessione di scavo e, soprattutto, la legislazione del 1820, non deve asportare i pezzi di architettura, ha il diritto di portare con sé le opere d'arte ritrovate.¹⁰ A conclusione del processo che priva di Velo dei mosaici degli Atleti (ad esclusione di piccole parti considerate 'ripetizioni' e quadretti di contorno), la Camera Apostolica si impegna a risarcire la perdita.

Dalle carte appare che questi risarcimenti non sono dovuti solo al conte di Velo, ma che vanno a indirizzarsi anche, seguendo quanto indicato dall'Editto Pacca riguardo all'acquisizione di opere di alto valore appartenenti ai privati, ai proprietari dei terreni in cui sorgevano le Terme e in cui di Velo aveva ottenuto i permessi di scavo.¹¹ La proprietà è del Seminario Romano dei Gesuiti e l'enfiteuta la contessa Maria de' Leoni con i suoi figli. Da quel che si apprende da una lettera del conte Egidio di Velo a Monsignor Grappelli Uditore di Camerlengato (cf. Appendice), la Commissione per le Belle Arti, composta da Carlo Fea, Giuseppe Valadier e Filippo Aurelio Visconti aveva stabilito il prezzo complessivo di 4.000 scudi per i mosaici degli Atleti, ripartito tra i tre soggetti beneficiari in parti diseguali ma da comune accordo.

In questo frangente entrano quindi le collezioni dei Musei Vaticani quali protagonisti principali. È il periodo in cui Leone XII favorisce di molto gli incrementi delle raccolte pontificie soprattutto tramite l'acquisizione di oggetti d'arte delle grandi collezioni in via di dismissione (al fine specifico di evitarne l'espatrio) e gli acquisti di materiali provenienti dagli scavi autorizzati in tutto lo Stato (Cattaneo 2017). Una diretta conseguenza dell'afflusso

⁸ Con segnatura: Roma, Archivio di Stato, Camerlengato, pt. II, titolo IV, b. 152, fasc. 4-138, cc. n.n.

⁹ Per un inquadramento generico del fenomeno si veda Vlad Borrelli 2003; Piva 2007.

¹⁰ Delle opere d'arte portate via negli scavi del 1824 e del 1825 da Egidio di Velo ne fornisce un elenco egli stesso in Roma, Archivio di Stato, Camerlengato, pt. II, titolo IV, b. 152, fasc. 4-138, c. 436r; in cui afferma che «Questi sono gli oggetti toccati in parte allo scrivente, che vengono depositati nei magazzini Torlonia a Via della Vite, e si domanda al Camerlengato la licenza di esportazione all'estero. Roma. 14 Luglio 1825, Girolamo Egidio di Velo». L'elenco del conte include un rocchio di colonna, una lastra di porfido, tre teste di marmo bianco, venti cassette di marmo da pavimento, tre cassette di piccoli frammenti di statue, alcune lastre di marmo africano, un rocchio di colonna in cipollino, un grosso scaglione di colonna d'alabastro, un altro rocchio di granito rosso e uno di porfido, un pezzo di alabastro, sedici pezzi di mosaico d'ornato, una cassetta di pezzi di mosaico di vetro e marmo, piccoli pezzi di giallo antico e di alabastro.

¹¹ Roma, Archivio di Stato, Camerlengato, pt. II, titolo IV, b. 152, fasc. 4-138, c. 442r.



Figura 4
Cartolina viaggiata delle Terme di Caracalla, 1880 circa
(collezione dell'Autore)

di nuovi reperti è la sistemazione di molte aree storiche dei musei, l'impianto di nuovi magazzini e di un'officina di restauro (Piva 2007), così come proprio nel 1827 il promulgamento di un nuovo regolamento dei musei (Pietrangeli 1981; 1985, 146-9).

Dei 4.000 scudi pattuiti per i mosaici, la Camera Apostolica ne deve a di Velo 1.941,36 e questo pagamento avviene tramite la cessione di statue scelte dal conte in persona nei magazzini dei Musei Vaticani nel corso di una visita dettagliatamente descritta in una relazione datata 27 maggio 1826 (cf. Appendice).¹² Da questa relazione si apprende che di Velo, assieme a una particolare Deputazione di Consiglieri della Commissione Generale Consultiva di Belle Arti (guidata da Visconti e Valadier), compie una visita ai magazzini scegliendo le statue che vuole portare con sé. Queste vengono immediatamente valutate dai Consiglieri e, se non particolarmente importanti per le collezioni vaticane, autorizzate all'espatrio. È di grande interesse per la storia dell'archeologia e del gusto

antiquario soffermarsi brevemente sulle motivazioni addotte dal gruppo di eruditi per conservare o meno un pezzo in museo. Il più importante è il motivo di unicità iconografica: il pezzo da conservare ha valore in quanto non comune, e necessario per le dispute erudite. Allo stesso modo, viene valutata in modo positivo la tecnica esecutiva di alto livello. I commissari, invece, non prestano alcuna importanza a che il pezzo sia più o meno restaurato, dimostrando così di seguire principalmente criteri di scelta visivi ed estetici in linea con la cultura del restauro di completamento del pieno Settecento.

Lo svolgimento della visita risulta chiaro dalle carte; sono invece più articolati e interessanti i risvolti culturali che possono esserne ricavati. In principio, esso può contribuire, in piccolo, alla storia non semplice dei magazzini dei Musei Vaticani. Già Bartolomeo Nogara, negli anni Trenta del Novecento, ricorda che «sarebbe impresa disperata cercare notizie più precise intorno ai magazzini

¹² Roma, Archivio di Stato, Camerlengato, pt. II, titolo IV, b. 152, fasc. 4-138, nr. 12. Un documento analogo a quello qui presentato in appendice e commentato è stato pubblicato in Liverani 2008, 88. Si tratta dell'atto di consegna delle sculture (in Roma, Archivio Storico dei Musei Vaticani, b. 20, fasc. 8, c. 5), in cui viene nominato il custode Giovanni Fulgoni, aprendo anche una piccola luce sull'organizzazione del personale di custodia dei magazzini del museo: «Descrizione di tutti gli oggetti d'Arte Antichi unitamente a due busti moderni, quali oggetti per ordine di Sue Ecc.za Rev.ma Monsignor Marazzani Maggiordomo di N.S., e dell'Ill.mo Sig.r Antonio d'Este Direttore del Museo Vaticano, furono consegnati all'Ill.mo Sig.r Girolamo Egidio Conte di Velo, con i prezzi di ciascuno secondo la stima fatta dalla Commissione di Sua Ecc.za Rev.ma il Sig.r Cardinal Camerlengo, come quei appresso.

Rocchio di Colonna di Affricano che esisteva nel Cortile del Belvedere. sc. 40 / Statuetta di Pescatore. sc. 80 / Testa di Fauno. sc. 40 / Testa di Donna. sc. 50 / Testa di Bacco Barbato. sc. 20 / Tre busti. sc. 180 / Statuetta di Venere. sc. 40 / Testa di Bacco ossia Sardanapalo. sc. 40.

Oggetti quali esistevano nell'appartamento Zelada e consegnati dal Sig.r Pietro Massi al Sig.r Conte di Velo.

Musa sedente. sc. 500 / Statuetta di Pallade. sc. 80 / Statua di Bacco minore del vero. sc. 60 / Due busti moderni rappresentate i due Bruti. sc. 100.

Somma sc. 1230.

Li sudd. Oggetti furono consegnati da me sottoscritto al Sig.r Girolamo Egidio Conte di Velo così per ordine dei sud. Superiori.

In fede et c. questo di 10: maggio 1827: Giovanni Fulgoni Custode dei Magazzini del Museo Vaticano».

La consegna di materiale scultoreo di proprietà vaticana a di Velo nel 1827 è riportata anche da alcuni documenti in: Roma, Archivio Apostolico Vaticano, Palazzi Apostolici, titolo 257, fasc. 11, cc. 38-42.

che, per diverse ragioni, sfuggirono sempre alla considerazione degli studiosi» (Nogara 1936-37, IX-X): tutto quello che può dare nuova luce su di essi è quindi molto prezioso.

Dal documento della ricognizione del conte e della Deputazione si ricavano quattro diverse localizzazioni adibite a deposito: la «parte chiamata Appartamento Zelada», in cui si svolge la prima parte della vicenda, il Cortile del Belvedere e il «Magazzino, o Studio» dove la deputazione si sposta in un secondo momento; i «Cantinoni» da cui viene estratta una testa di Bacco barbata. L'appartamento Zelada, è il primo magazzino di cui si hanno testimonianze effettive e sparse descrizioni.¹³ Si tratta del gruppo di stanze annesse ai musei dal patrimonio del cardinale bibliotecario Francesco Saverio Zelada nei primissimi anni dell'Ottocento e prima della loro trasformazione in Etrusco Gregoriano (Pietrangeli 1985, 157-61), che furono subito adibite a magazzino pregiato con i reperti divisi nelle varie stanze, alle quali ci si riferisce con la descrizione del «Camerino oscuro a destra dell'ingresso» o del «Camerino a sinistra dell'ingresso» esplicitati nel nostro elenco. Dal testo, però, si deduce che la visita si sia svolta portando di Velo anche negli altri luoghi adibiti a magazzini, che in quegli anni godevano di una particolare attenzione da parte del pontefice Leone XII. Dopo un passaggio nel Cortile del Belvedere, che evidentemente in quel tempo ospita anche reperti architettonici di grandi dimensioni secondo un gusto del pezzo archeologico allestito in uno spazio aperto già ricordato in precedenza, si visita il «Magazzino, o Studio», che potrebbe riferirsi alle officine di restauro con annesso magazzino aperte dal suddetto pontefice, affacciato proprio sul medesimo Cortile, nel *tranco di Palazzo* eretto da Sisto V per la nuova Biblioteca (Nogara 1936-37, X). Qui si apprende esser stato condotto anche un Bacco dal magazzino sotterraneo disposto sotto l'antica Biblioteca di Sisto VI, con locali spaziosi ma umidi e in stato di abbandono (X-XI), da identificare

molto probabilmente con i «Cantinoni».

L'aspetto di raccoglitore caotico di materiali scultorei dell'Appartamento Zelada visitato dalla Deputazione può essere confrontato con la descrizione datane da Gehrard e Platner che lo visitano nello stesso anno del conte (1826), ma probabilmente qualche mese prima, dato che alcune delle statue scelte durante la visita del conte sono presenti anche in un paragrafo della *Beschreibung der Stadt Rom*. Sono due le statue elencate dalla ricognizione del conte di Velo nell'appartamento Zelada che trovano sicuro confronto nella descrizione degli eruditi tedeschi. Di Velo sceglie per prima una «I. Statua di una Musa Sedente simile in tutto a una di quelle del Circolo del Museo con molto ristauro», descritta nella *Beschreibung* come «Sitzende Muse, eine Wiederholung der im Saal der Musen angeführten Euterpe». Non gli viene invece accordata la «III. Statuetta di Guerriero di rozzo lavoro, nel Camerino a sinistra dell'ingresso», che secondo la descrizione della Deputazione ha valore in quanto ha «sotto il ginocchio una testa di Ariete». La medesima viene descritta dai tedeschi come «Knieender Jüngling mit aufgestemmten linkes Fuss; sein rechtes Knie rubt auf einem Widderkopf».¹⁴

Al termine della scelta, in una relazione all'Uditore di Camerlengato, Filippo Aurelio Visconti segnala che le statue risultano non abbastanza per colmare i debiti della Camera Apostolica con di Velo: 1.230 scudi su 1.941,36.¹⁵ Ne consegue così una ennesima disputa tra Camera Apostolica, Commissione e Camerlengato sulla modalità di liquidazione del debito rimanente (711,39 scudi) e si decide, negli ultimi mesi del 1827 e dopo una serie di appelli infruttuosi di Velo al Camerlengo, e del Camerlengo a Leone XII,¹⁶ di offrire il valore dovuto a di Velo in stampe della Calcografia Camerale a scelta del conte (per un valore di 525,96 scudi), senza esentarlo comunque dal pagamento del dazio di esportazione delle statue e degli oggetti di scavo (che ammonta a 185,4 scudi da sottrarre al debito totale).¹⁷

¹³ Si veda a tal proposito Platner et al. 1834, 237-9; Melchiorri 1836-37, 155; Pietrangeli 1985, 149; Piva 2007, 130.

¹⁴ Cf. Appendice e Platner et al. 1834, 238.

¹⁵ Come si vede in appendice, il documento della ricognizione riporta la cifra finale di 1.290, mentre l'atto di consegna quella di 1.230, contando un pezzo in meno di quelli elencati l'anno prima, il 27 maggio del 1826. Viene a conferma del fatto che la somma complessiva finale sia 1.230 scudi il documento di ricevuta scritto da di Velo al Cardinal Camerlengo Galeffi (Roma, Archivio di Stato, Camerlengato, pt. II, titolo IV, b. 152, fasc. 4-138, c. 615) che recita: «Mi fo un dovere di comunicare a V.a Em.za Rev.ma, che nel giorno 30: Aprile 1827 mi furono consegnate dal Direttore Sig.re d'Este tutte le sculture dei Magazzini Vaticani, ch'erano state accordate colla decisione di V.a Em.za dell'11: Maggio 1826 confermate poi dall'Ecc.sa Congregazione deputata da Sua Santità il dì 16: Aprile 1827 le quali sculture corrispondono al convenuto valore di sc: 1230, che dichiaro in tal modo di avere effettivamente ricevuto. [...] Roma, 1: Maggio 1827».

¹⁶ Roma, Archivio di Stato, Camerlengato, pt. II, titolo IV, b. 152, fasc. 4-138, nr. 164, cc. n.n.

¹⁷ La spiegazione completa della vicenda si trova ancora una volta in una lettera del conte: «Del residuo di s. 711.36 detraendo 185.40 rimane un credito di 525.96. Onde evitare la scelta di nuovi oggetti di scultura de Magazzini Vaticani, che porterebbe seco un ritardo dannosissimo agli interessi dello scrivente, voglia l'E.V. acconsentire al modo di pagamento che si propone subordinatamente alla presente supplica».

Consiste questo nel ricevere per d.° prezzo di s. 535.96 altrettante stampe della Calcografia Camerale a scelta dello scrivente, con l'obbligo di non prendere più di due copie di una stessa incisione, e pagandole al prezzo indicato nel catalogo stampato



Figura 5 Tito Catone Perlotto, *Ritratto di Girolamo Egidio di Velo*. 1840-43. Acquerello, 24 × 20 cm. Vicenza, Musei Civici, inv. D302. © Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza

Dato l'enorme interesse suscitato dalle carte relative al 'risarcimento' al conte, si è proceduto allo spoglio delle lettere di Egidio di Velo (Dal Corso 2020), spedite da Roma alla sorella Isabella a Vicenza. Queste carte private, utilissime per confermare i dati dei documenti ufficiali romani, si trovano presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza. Esse sono anche di enorme interesse per la museologia, perché permettono di intuire l'impatto della vicenda dei mosaici sulla vita di di Velo e, in generale, come le grandi scoperte archeologiche portate avanti da scopritori di diversa provenienza permettano a questi ultimi di contribuire alla diffusione capillare nella penisola la moda del collezionismo di antichità provenienti da Roma.

L'epistolario tra Girolamo Egidio di Velo [fig. 5] e i suoi familiari, in particolare sua sorella Isabella

(cf. Appendice), si conserva in tre volumi sotto la segnatura ms E. 130.¹⁸ Il materiale archivistico può essere analizzato in tre parti, in base alla tematica a cui vanno ascritte le singole lettere relative agli scavi delle Terme di Caracalla. La prima riguarda il materiale antico inviato da Egidio a Isabella per arredare la villa di lei di Isola Vicentina, e quella di lui di Velo d'Astico, che è effettivamente la località centrale per la ricostruzione della vicenda [fig. 6]. Tali lettere accendono una luce sul gusto ottocentesco dell'inserimento di materiale antico all'interno delle dimore signorili per nobilitarle: questo non è considerabile solo quale inserimento 'museale' - nel senso più ampio del termine -, in cui il pezzo scultoreo o il materiale architettonico è isolato e apprezzato in quanto tale o solo per la sua antichità, ma è un vero e proprio inserimento nei giardini [fig. 7] e all'interno della casa, dove i pezzi antichi vengono rilavorati per diventare parte integrante di nuove strutture architettoniche o di mobilio. Il primo riferimento in tal senso si ha in una lettera del 6 aprile 1824,¹⁹ in cui Egidio trova i primi pochi marmi:²⁰ «Temo, che tutto si limiterà a qualche pezzo di marmo, che basterà a fare un terrazzo bello a Velo per ricordo». Dell'uso delle lastre di marmo antiche delle Terme nell'architettura delle ville Velo se ne trova un'eco anche nella lettera del 9 giugno 1824, da Firenze: «Ho spedito da Roma solo il Torso del Fauno, alcune lastre di verde africano, e marmi da pavimenti».²¹ Per quel che riguarda le lastre marmoree antiche per farne mobili, se ne trovano riferimenti nella lettera del 31 dicembre 1824:

Troverete [...] nell'altra [cassa] buon numero di lastre di varij colori, e ne prenderete nota. Fra queste lastre spero troverete ancora quella che abbisognava non so per quale mobile, e servitevene.²²

Di grande interesse per quanto riguarda la pratica tutta romana dell'utilizzo di lastre marmoree antiche (in particolare pavimentali) per farne tavoli,

senza ribasso alcuno, nemmeno quello che si die usarsi talvolta del 10 per%.

Eccellenza, tre anni di difficoltà su questo affare, quattro libelli del Fea, duecento scudi non compensati delle spese di Causa sono i motivi che inducono lo scrivente a sperare una favorevole decisione» (Roma, Archivio di Stato, Camerlengato, pt. II, titolo IV, b. 152, fasc. 4-138, c. 116).

18 La strutturazione dei faldoni è la seguente: Vol. I. Lettere alla madre Ottavia e al padre Girolamo Giuseppe da Venezia, Parigi, Milano e varie città della Germania dal 1809 al 1813, durante il suo Grand Tour europeo; Vol. II. Lettere ai genitori ma soprattutto alla sorella Isabella da molte capitali europee dal 1813 al 1824. Qui si trova la prima lettera da Roma (8 febbraio 1824) e la prima missiva relativa all'inizio degli scavi presso le Terme di Caracalla (27 marzo 1824). In questa parte possono recuperarsi le lettere sulla prima parte degli scavi delle Terme e molti simpatici racconti di vita romana; Vol. III. Integralmente formato da missive alla sorella dal 1825 al 1829, comprensive della vicenda processuale relativa ai mosaici degli Atleti.

19 Vicenza, Biblioteca Bertoliana, ms E. 130, vol. II, nr. 100.

20 Va ricordato che l'Editto Pacca (in particolare gli articoli 49 e 50) stabilisce che la proprietà dei reperti in marmo (specificamente bianco o colorato) rinvenuti negli scavi siano da lasciarsi allo scavatore e al proprietario del fondo (cf. Emiliani 2015, 89).

21 Vicenza, Biblioteca Bertoliana, ms E. 130, vol. II, nr. 108.

22 Vicenza, Biblioteca Bertoliana, ms E. 130, vol. II, nr. 123.



Figura 6
Villa Velo d'Astico nel 2018.
© Chiara Cecalupo

Figura 7
Colonna di porfido delle Terme di Caracalla
nel giardino di Villa Velo. © Chiara Cecalupo

una lettera datata 5 marzo 1826 descrive molto bene come anche di Velo sia affascinato da tale moda: «Finalmente il gran masso giunge l'altroieri alla sega, bisogna appianarlo. Verranno circa dieci tavoli di rara bellezza, rotonde, di sei piedi di diametro». ²³ Il tema viene ripreso in una lettera senza data: «Ebbi la fortuna di estrarre una lastra ben conservata, e buona per un tavolino». ²⁴

La seconda tematica riscontrabile è chiaramente quella della scoperta dei mosaici degli Atleti e delle vicende conseguenti. Dalle lettere si percepisce anche lo stato d'animo del conte, che sembra non aver vissuto indenne le vicende processuali e l'aspro scontro specialmente con Carlo Fea, del quale spesso parla con toni poco concilianti. In generale, sembra indicativa una lettera dell'11 giugno 1826: «Quando mi parlate dei miei affari di Roma vi basti per risposta il mio silenzio». ²⁵ Effettivamente da queste missive si comprende come l'opposizione tra conte e Commissione abbia inizio immediatamente al momento della scoperta, e che logori tutto il lavoro di di Velo a Roma.

La storia raccontata da Egidio a Isabella ricalca quella trasmessa dal conte stesso nelle sue memorie depositate presso il Camerlengato e ritrovate presso l'Archivio di Stato di Roma. La prima notizia relativa al mosaico riguarda la sua scoperta: nella lettera datata 20 aprile 1824 è presente anche uno schizzo del pavimento di mano di di Velo stesso. ²⁶ Nella medesima missiva, il conte segnala di aver ricevuto tempestiva visita della Commissione, guidata da Filippo Aurelio Visconti e Vincenzo Camuccini, che già iniziano a proporgli l'immediato acquisto dei pavimenti. Già all'inizio della vicenda, il conte sente la necessità di sottolineare alla sorella che egli si opporrà strenuamente all'idea, ventilata dalla Commissione, che il pavimento sia parte dell'edificio e, come tale, inamovibile. Una preoccupazione ricorrente: nelle lettere del 9 e 18 maggio 1824, quando si scopre anche la seconda parte del mosaico degli Atleti aprendo entrambe le grandi nicchie delle Terme, di Velo segnala che «si fa la guerra al mio bel mosaico». ²⁷

Molto interessante dal punto di vista umano è anche la lettera che il conte invia a Isabella appena gli viene comunicato dell'esito del processo, il 7 aprile 1826 (cf. Appendice), dove esprime un giudizio a caldo sulla scelta di dichiarare il mosaico

inerente all'edificio, che in qualche modo dà l'idea di come certi cambiamenti concettuali sulla tutela delle antichità non siano stati di immediata ricezione: «Hanno evitato di rendersi ridicoli col dichiarare il Mosaico Architettura. Hanno preso il mezzo termine di dirlo inerente all'Edifizio».

L'ultimo macrotema è relativo ai pezzi statuari rinvenuti nelle terme e acquisiti da di Velo all'interno del suo patrimonio privato. Sono oggetti tendenzialmente di valore medio, ma è comunque interessante segnalare la loro ricorrenza nelle lettere del conte. Si tratta principalmente di rocchi di colonne lavorati e capitelli, un torso di Fauno, «frammenti assai mutili di statue», una tazza d'alabastro e una piccola di porfido, teste muliebri, un frammento di cammeo di «soggetto così osceno da non potere spedire l'impronta» (5 marzo 1826). ²⁸ Una lista molto più densa si trova nella lettera del maggio 1825, in cui viene segnalata una testa di barbaro, una testa di Giove, due fregi in marmo con armi romane, un capitello con aquile, parecchi pezzi di colonne di granito e, ovviamente, mosaici. ²⁹

Si sa che nel 1828 di Velo lascia Roma e invia tutte le sculture via mare in direzione Venezia (Ghirardini 1991, 214): dalla Serenissima giungono quindi nella villa a Velo d'Astico per diventare parte integrante dell'arredo e degli apparati decorativi.

Alla morte del conte nel 1831, comincia una nuova complessa vicenda: ³⁰ la sorella Isabella si occupa, tra le altre cose, del lascito delle sculture appartenenti al fratello per la fondazione del museo archeologico comunale di Vicenza. Ciò risponde perfettamente al coevo clima culturale di fondazione di musei civici a partire da lasciti *post mortem* di importanti personaggi locali, che favoriscono in questo modo non solo il ritorno alla comunità di grandi parti di patrimoni storico-artistici, ma anche la diffusione a livello capillare dell'istituzione museale su tutta la penisola, esplosa poi dopo l'unità nazionale. L'avvio è però cosa lunga, e le statue vengono trasportate nei magazzini del luogo scelto per il museo solo nel 1834, dopo essere a lungo rimaste stipate a Villa Velo. Comunque l'allestimento conclusivo si data al 1853: a causa della scarsità di spazi adatti alla loro sistemazione, i marmi di Velo restano nei magazzini,

²³ Vicenza, Biblioteca Bertoliana, ms E. 130, vol. III, nr. 35.

²⁴ Vicenza, Biblioteca Bertoliana, ms E. 130, vol. III, nr. 18, cc. 35r-36v.

²⁵ Vicenza, Biblioteca Bertoliana, ms E. 130, vol. III, nr. 51, cc. 101r-102v.

²⁶ Vicenza, Biblioteca Bertoliana, ms E. 130, vol. II, nr. 102.

²⁷ Vicenza, Biblioteca Bertoliana, ms E. 130, vol. II, nr. 105-6.

²⁸ Vicenza, Biblioteca Bertoliana, ms E. 130, vol. III, nr. 35.

²⁹ Vicenza, Biblioteca Bertoliana, ms E. 130, vol. III, nr. 17.

³⁰ Già altrove studiata e resa nota: Ghirardini 1991, con riferimenti archivistici.

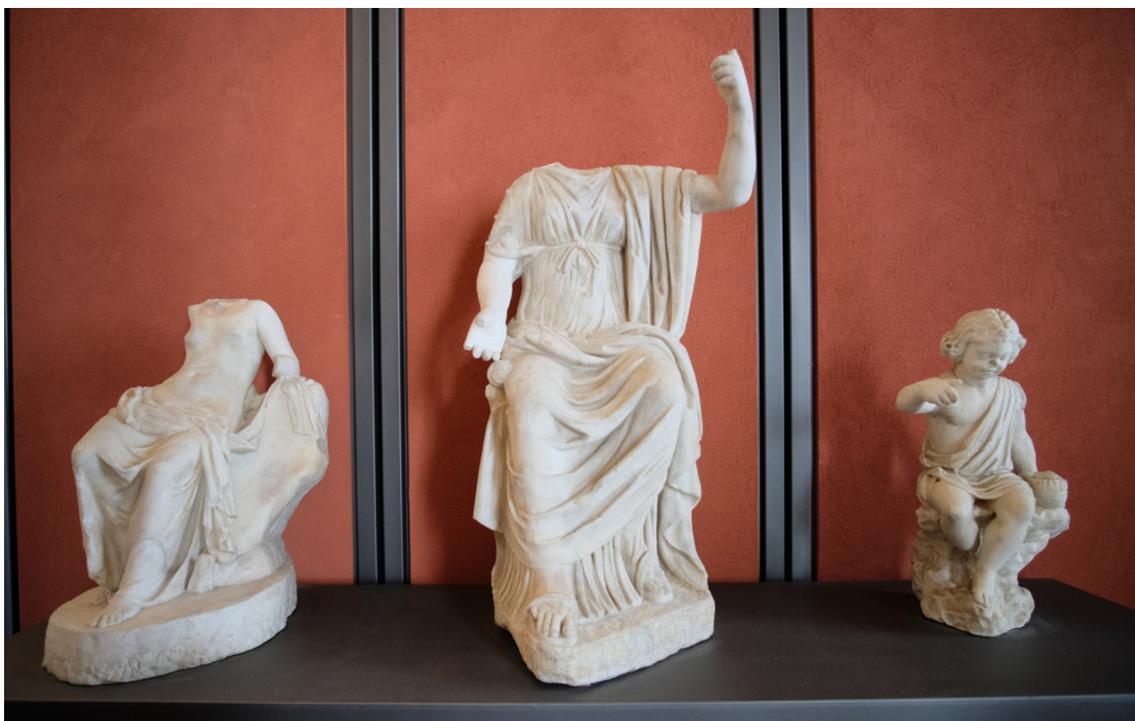


Figura 8 Vista della sala dei marmi di Velo del Museo Archeologico di Vicenza. © Chiara Cecalupo

mischiandosi con materiale proveniente da altre donazioni e scavi e soprattutto subendo una serie di illecite sottrazioni ad oggi non quantificabili.

Le sculture che il conte riceve dai Musei Vaticani sono quasi tutte oggi visibili nelle sale a pian terreno del Museo Civico Naturalistico Archeologico di Vicenza [fig. 8], ad esclusione del rocchio di marmo africano scelto dal conte nel Cortile del Belvedere, che viene inserito nel monumento ad Andrea Palladio, del quale di Velo era stato cultore e studioso, e che aveva voluto omaggiare con un monumento contenente i resti architettonici delle Terme di Caracalla portati a Vicenza (Ghirardini 1991, nr. 24) [fig. 9]. Le sculture sono state rintracciate con precisione all'interno del materiale scultoreo della collezione di Velo nel corso di studi recenti (Cadario, Favaretto, Ghirardini 2010), che hanno anche evidenziato come la statuaria proveniente dai magazzini dei Musei Vaticani sia molto riconoscibile perché l'unica, tra tutto il materiale del conte, a portare tracce visibili di restauri molto pesanti e altamente integrativi. Anche questo dettaglio può contribuire alla definizione di un

gusto per l'antico molto votato alla completezza e alla leggibilità del pezzo antico, che trova proprio nei laboratori vaticani da fine XVIII secolo in poi la sua più alta applicazione pratica (Piva 2007).

La storia più recente di Villa Velo a Velo d'Astico³¹ è travagliata, segnata da dispute per la proprietà³² e da un recente furto: nel dicembre del 2009,³³ dalla villa, isolata e non abitata con continuità, sono stati sottratti oggetti di mobilio seicentesco, le lastre di marmo (antico?) che componevano il camino, una statua di pietra bianca antica rilavorata nell'Ottocento, un fronte di sarcofago romano e un bassorilievo con uccelli d'età longobarda. Negli ultimi tempi, a seguito del cambiamento di vocazione a villa per eventi, si sono portati avanti lavori di restauro, conclusi con l'apertura per matrimoni privati dal 2018.

In conclusione, si può affermare che questa vicenda accenda l'attenzione sul ruolo dei privati di media aristocrazia locale per la diffusione di gusti antiquari e archeologici nella penisola. In particolare risulta molto interessante come dalle lettere di di Velo si percepisca l'utilizzo di lastre di marmo

31 Oggi nota ai più per un lungo soggiorno di Fogazzaro nei primissimi anni del XX secolo.

32 Dopo l'estinzione della famiglia di Velo e il passaggio a vari piccoli proprietari tra Otto e Novecento, la villa confluisce nel patrimonio del Pontificio Istituto delle Missioni Estere. Lasciata da quest'ente, è stata poi oggetto di onerose controversie legali tra l'imprenditore di Breganze Giorgio Finozzi (attuale proprietario) e la Provincia di Vicenza tra anni Ottanta e anni Duemila.

33 Come si apprende dalla stampa locale.



Figura 9 Monumento ad Andrea Palladio voluto da di Velo presso il Cimitero Maggiore di Vicenza

antico per farne tavolini, moda nata a Roma nella prima metà del Settecento e da lì propagatasi in tutta Italia e in tutta Europa³⁴ proprio grazie all'apporto di coloro che volevano emulare le mode romane. Parallelamente, va sottolineato anche il ruolo del conte nel compiere a Vicenza il lascito che favorirà la nascita del museo archeologico locale, in linea con i coevi fenomeni di tutta la penisola.

In questa propagazione di scelte culturali va anche evidenziato il ruolo dei Musei Vaticani e dei loro 'addetti' che, quali intellettuali di spicco per la tutela dell'antico nello Stato Pontificio, diventano artefici della sorte museale e collezionistica di oggetti antichi da scavo e in museo. In questo senso, la vicenda permette di affacciarsi anche sulla gestione e la valutazione delle collezioni vaticane,

per le quali è spesso difficile vedere la stratificazione dell'esposizione, la scelta della conservazione in magazzino, il gusto e i criteri della stima dei pezzi antichi. Nella storia qui presentata si nota invece come la grande messe di materiale antico conservato nei Musei, sempre fortemente restaurato anche se non destinato all'esposizione, sia considerato patrimonio dello Stato Pontificio, di cui disporre al bisogno, in base al valore *erudito* e all'unicità iconografica. Per poter disporre di una collezione di 'doppi' o materiale di fattura inferiore alla quale attingere in ogni momento è necessaria un'organizzazione di magazzino speculare a quella delle sale espositive, spesso sfuggente, ma sulla quale questa storia apre uno spaglio stimolante.

³⁴ Per una breve panoramica di questo fenomeno su larga scala si faccia riferimento a Cecalupo 2020.

Appendice documentaria

(grassetti dell'autore)

Roma, Archivio di Stato, Camerlengato, pt. II, titolo IV, b. 152, fasc. 4-138.

Processo Verbale

Della scelta dei Monumenti di Architettura da conservarsi alle terme Antoniane dal Sig. Conte Egidio di Velo

Al dì 7 luglio 1825

Nel portarsi il giorno 6 del corrente luglio, l'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore G. Grappelli Uditore del Camerlengato, e Presidente della Commissione Generale Consultiva di Belle Arti alla Visita delle Terme Antoniniane per scegliere, e contrassegnare i pezzi di Architettura che erano conservate nel luogo medesimo.

Il dì sette Luglio alle ore ventidue, e mezza, si trovò il Conte Egidio di Velo, intraprendente di quelli magnificissimi scavamenti, e fece agli enunciati consiglieri della commissione a questi deputati osservare tutto, e quindi furono scelti i seguenti pezzi, notati in due fogli simili, sono consegnati al Signor Conte di Velo per presentarlo all'Eminentissimo e Reverendissimo Signor Cardinal Galeffi Camerlengo di Santa Romana Chiesa.

Monumenti di architettura scavati dal signor Conte Egidio di Velo alle Terme Antoniniane da conservarsi nelle medesime

Prima Sala a sinistra

- 1 Un capitello
- 2 Un frammento di cornice intagliata in marmo
- 3 Una base corinzia
- 4 Sei frammenti di bassorilievi del ... in due pezzi e cornici di marmo
- 5 Capitello corinzio tutto in marmo, e due rocchi di granito di palmi ..., e mezzo
- 6 Due pezzi di cornice grande assai intagliato in marmo
- 7 Ornato di pluteo in marmo

Nell'arcone chiuso

- 8 Pluteo con pilastro in marmo
- 9 Sei pezzi piccoli di ornato in marmo
- 10 Uno scaglione di colonna di porfido con un ... del diametro di palmi 3
- 11 Frammento di cornice con particolare ornato sotto il gocciolatore in marmo, tratto dalla cosiddetta cella S...

Nella cosiddetta cella S..., e sue pertinenze

- 12 Otto pezzi lavorati, e frammenti di cornici intagliate, capitello, e base di marmo
- 13 Capitello composito frammentario di diametro palmi 4 in altezza, palmi 5 e mezzo circa in marmo
- 14 Pezzo di architrave e fregio in detta proporzione

Sala grande in mezzo

- 15 Iscrizione con memoria del consolato di Emiliano in marmo
 - 16 Pezzo di colonna, o scaglione di granito del diametro palmi 6 circa
 - 17 Altro pezzo di architrave scolpito in tre lati, con figure e sculture in marmo
 - 18 Altro pezzo di colonna in granito rosso di palmi 4, di diametro
 - 19 Altro pezzo di colonna di granito di diametro palmi 3 e mezzo tonda
- NB: i num. 18, e 19 sono trasposti.

Dalla Commissione Generale Consultiva di Belle arti questo dì 8 luglio 1825

Giuseppe C. Valadier architetto

F. Aurelio Visconti Consigliere Segretario

Oggetti degli scavamenti del 1824 pure da lasciarsi nelle Terme

- I Il capitello corinzio con aquile nelli cartocci
- II Un capitello composito con una voluta da riunirsi
- III Un pezzo di fregio a frondi di acanto

IV Un pezzo di gola grande

V Sei pezzi di modanature diverse con intagli lunghi ciascuno palmi due circa

Avvertimento

Il signor Conte di Velo, oltre i pezzi indicati nella nota delli Signori Cavaliere Valadier, e Filippo Aurelio Visconti ha lasciato i seguenti oggetti.

Due putti vestiti frammentati con due teste non sue a bassorilievo.

Testa come sopra a basso rilievo con poca barba quasi al naturale

Testa galeata rotta.

Testa velata piccola.

Pezzo di colonna di granito bianco, e nero di diametro palmi 6 e tre quarti con altro scaglione.

Due pezzi di mosaico bianco, e nero.

Circa trenta bolli laterizi.

In fede questo dì 13 giugno 1826

Filippo Aurelio Visconti Segretario, e Consigliere della Commissione di Belle Arti

Roma, Archivio di Stato, Camerlengato, pt. II, titolo IV, b. 152, fasc. 4-138, c. 442r.

Mons. Grappelli

Uditore del Camerlengato della S.R.E.

Mons. Reverendissimo,

Da quanto mi è noto la Commissione delle Belle Arti ha approvato il chiesto prezzo di scudi quattro mille per Musaici delle Terme di Caracalla. Quindi essendosi deciso di dare a me degli oggetti d'arti prego M.r Rev.mo di sollecitare la nomina delle persone che devono giudicare le cose, prevenirne Mons. Maggiordomo.

Dietro le nostre private convenzioni il prezzo dei Musaici va così diviso

Al Seminario Romano proprietario diretto delle Terme.....1573,32

Alla vedova de Leoni enfiteuta delle stesse.....485,32

A Girolamo Velo, che intraprese lo scavo.....1941,36

Ed è appunto quest'ultima somma di scudi 1941, che lo scrivente deve ricevere in altrettanti marmi lavorati.

E si protesta con la più distinta stima, e rispetto

Di Monsignor Rev.mo

Obb. Dev.mo Servo

Girolamo Egidio di Velo

Roma, 24 aprile 1826

Roma, Archivio di Stato, Camerlengato, pt. II, titolo IV, b. 152, fasc. 4-138, nr. 12.

Processo Verbale della Visita fatta alli Magazzini del Vaticano da una particolare Deputazione di Consiglieri della Commissione Generale Consultiva di Belle Arti al dì 27 Maggio 1826

Ricevuto appena il venerato foglio dell'Em.mo, e Rev.mo Sig.r Cardinale Camerlengo segnato sotto il dì 11 Maggio 1825 n. 14844 Div. III rimesso a me per sollecite esecuzioni da Monsignor Grappelli Uditore di Camerlengato, e presidente della Commissione Generale Consultiva di Belle Arti procurai di unire la Deputazione destinata da sua Eminenza per la stima degli oggetti di antichità, ricercati in cambio per la sua porzione de' Musaici dal Sig.r Conte Girolamo Egidio di Velo.

L'assenza del Sig.r Professor Nibby ha dilazionato il Congresso, che fu intimato da Me Sottoscritto per il giorno 27. del corrente Maggio, con biglietto inviato a ciascuno, unitamente alla copia del venerato foglio di Sua Eminenza, che imponeva il metodo da osservarsi in questa scelta, e valutazione.

Al mezzo giorno di detto giorno 27. si unirono alla Biblioteca Vaticana i Sig.r Cav. Camuccini, Cavalier Thorwaldsen, Professor Nibby, e Filippo Aurelio Visconti Consigliere e Segretario. Intervenne egualmente per parte di Monsignor maggiordomo il Sig. Antonio d'Este, Direttore de' Musei Vaticani.

Primieramente si portarono uniti alla parte chiamata Appartamento Zelada: qui il Sig.r Conte di Velo fece osservare

I Statua di una Musa Sedente simile in tutto a una di quelle del Circolo del Museo con molto ristauo segnata Num. 61 s. 400. Questa statua non incontrò difficoltà per la scelta, ma solo ne sembrò poco il prezzo, onde si valuta s. 500

II Statuetta di Pallade di scultura inferiore posta nel Camerino oscuro a destra dell'ingresso. Il Sig. Conte di Velo la valutòs. 80

La Commissione non crede di doverla aumentare.

III Statuetta di Guerriero di rozzo lavoro, nel Camerino a sinistra dell'ingresso. Questa figura eroica, benchè di pessimo stile, e di somma ed oscura erudizione, vedendovi sotto il ginocchio una testa di Ariete, onde fu creduto di non poterne permettere l'alienazione.

IV Due colonnette di giallo antico scanelate, di queste non sono da concedersi per non compagnarle dalle altre due simili.

V Nel Cortile di Belvedere Rocchio di affricano del diametro di un palmo, e mezzo concordato per s. 40

VI Nel Magazzino, o Studio, figurina di donna sedente, Questa può essere unica nell'atteggiamento e non può concedersi.

VII Figurina di pescatore sedente segnata Num. 35 valutata dal Sig. Conte 30. Si valuta dalla Commissione s. 80

VIII Testa di fauno con pieduccio Num. 841 valutata 30. Dalla Commissione 40

IX Testa di Donna con pieduccio valutata 40

Si stima 50

X Testa di Bacco barbato estratta dai Cantinoni, stimata 20

Si valuta il med.° prezzo 20

XI Erma di un Pastore con Caprio sulle spalle con braccia tutte di ristauo. Essendo unico nel Museo, ed acquistato dal Camerlengato non può concedersi.

XII Statua in alto rilievo coronata di spiche con molto ristauo.

Questa testa di Proserpina di ottimo lavoro per la Erudizione, e per l'arte, non può lasciarsi.

XIII XVI. XV. Tre busti incerti coi loro pieducci valutati insieme 80. Si valutano 180

XVI Testa di Claudio in Medaglione. Questa testa, benchè vi sia tutto rilievo in diversi busti del Museo è pure singolarissima per lo stile, onde non può alienarsi.

XVII Bassorilievo di Venere e Marte Marcato Num. 164. Questo bassorilievo è stimabile per l'arte e per la erudizione, onde non può concedersi.

XVIII Busto di grandezza al naturale con panneggiatura – manca la testa. Questo singolarissimo busto per l'arte, per la conservazione, per la bellezza del marmo non può togliersi dal Museo.

XIX Statuetta di Leda col Cigno. NB: Il Sig.r Professor Nibby fece osservare che questa figura oltre il cigno aveva il vaso d'acqua per indicare il luogo dove Leda fu sorpresa da Giove, onde consigliò a non permettere l'alienazione. Tutti combinarono nella sua opinione, e rimane da non alienarsi.

XX Una Statuetta di Venere valutata dal Sig. Conte s 40

Si valutò dalla Commissione il med.mo prezzo 40

Essendo terminata la nota presentata dal Sig. Conte, ed essendo stata diminuita di molti numeri riceve egli qualche altro oggetto

A Bacco consimile al creduto Sardanapalo valutato concordemente 40 _ s. 40

B Bacco minore del vero con uva, e tazza esistente nell'appartamento Zelada valutato concordemente 60 _ 60

C D. I due Bruti copie moderne degli antichi ritratti valutati concordemente 100 _ s. 100

E Fanciulla nuda creduta Psiche di mediocrissimo stile si valuta concordemente 60 _ s. 60.

_ 1020 _ s. 1290

Il Sig.r Conte di Velo non si oppose all'accrescimento dei prezzi, e si adattò alla minorazione degli oggetti.

Tutti i Sig.ri Deputati sottoscrissero la presente copia conforme.

Dalla Commissione Generale Consultiva di Belle Arti questo 29 Maggio 1826.

Filippo Aurelio Visconti Consigliere Segretario

Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms E. 130, vol. III, nr. 14, n.n.

[estratto della lettera a Isabella da Roma, 21 aprile 1825]

«Ho commesso i cinque pezzi di marmo da voi ordinatemi, sono già consegnati i pezzi tra i più belli. Ho voluto far lavorare un buon scalpellino e quello raccomandato dall'Innocenti. Con queste due modificazioni. Lasciato il porfido, perché a fare quella piccola vaschetta domandommi sei luigi, ed il rosso antico, perché non ne ho che piccoli pezzi. La tazza d'alabastro non ho potuto per meno di 4 scudi, e 6 scudi per le altre quattro cosette. In tutto scudi 10. Il tutto senza il marmo, che vi regalo io!»

Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms E. 130, vol. III, nr. 77, cc. 152r-153v.

«Carissima Sorella,

Roma, 7 Aprile 1827

La causa è stata vinta nel modo più onorevole. Però hanno voluto salvare un principio, e mostrare che non era interamente ingiusta l'opposizione. Che che ne sia, riandate le mie Memorie, e troverete, che sempre io concludevo si eseguisca il contratto 11 Maggio 1826, Sommario n. 8. Questo hanno detto, dunque io non potevo pretendere di più. La sentenza è ingegnosa. Hanno evitato di rendersi ridicoli col dichiarare il Mosaico Architettura. Hanno preso il mezzo termine di dirlo inerente all'Edificio. Non crediate però finite le noje, mentre la consegna degli oggetti è affare lungo. È onorevole assai non abbiano dato denaro, come desideravano alcuni, per mostrare, ch'era pagamento di spese, e non altro. Il tesoriere non ha aderito a tanta generosità, e io probabilmente recherò meco signa marmorea sul Bacchiglione. Ecco la sentenza che trascrivere al ...

Die 6: aprilis 1827

Romana

Inter: D: adv. Fea nomine etcc; et Comitum de Velo

Conferre de proprietate Rev. Camerae, quo ad publicum Monumentum Thermarum sive quo ad rudera et reliquias impersectantes, et etiam quo ad musiva eisdem in ...arantia, et ad mentem, et mens est quod nihilominus tradantur Egidio de Velo tot signa marmorea valoris sc: 1941,39 ad formam epistolii Emi Camerarii II Maii 1828. Troiani vinse completamente.

Mons.r Marini già ammesso in Rota con gran piacere di tutti i suoi amici, mi ha raccontato, che la seduta non fu lunga, e che fu un continuo coro di graziose espressioni in mio favore, compreso pure M.r Tesoriere. Questo resti tra noi».

Bibliografia

- Angelelli, C.; Massara, D.; Sposito, F. (a cura di) (2016). *AISCOM XXI 2015 = Atti del colloquio* (Reggio Emilia, 18-21 marzo 2015). Tivoli: Mancini.
- Bignamini, I. (2010). *Digging and Dealing in Eighteenth-century Rome*. New Haven: Yale University Press.
- Cadario, M. (2010a). «Le sculture della Collezione Velo provenienti dalle Terme di Caracalla». Cadario, Favaretto, Ghirardini 2010, 47-97.
- Cadario, M. (2010b). «Le sculture della Collezione Velo cedute come compenso dai Musei Vaticani». Cadario, Favaretto, Ghirardini 2010, 101-97.
- Cadario, M.; Favaretto, I.; Ghirardini, G. (a cura di) (2010). *Statue romane di Girolamo Egidio di Velo dei Musei Civici di Vicenza*. Vicenza: Musei Civici di Vicenza.
- Cattaneo, L. (2017). «L'incremento delle collezioni dei Musei Pontifici nel terzo decennio dell'Ottocento». Fiumi Sermattei, Regoli, Sette 2017, 233-54.
- Cecalupo, C. (2016). «Il mosaico antico negli editti papali di tutela tra il XVIII e il XIX secolo. Teoria e prime applicazioni». Angelelli, Massara, Sposito 2016, 651-5.
- Cecalupo, C. (2017). «Documenti a servire alla storia del restauro e della musealizzazione dei mosaici delle terme di Caracalla (1835-1838)». Angelelli, Massara, Sposito 2016, 475-82.
- Cecalupo, C. (2020). «Tabletops Made of Ancient Mosaics from the 18th to the 20th Century: Alternative Mosaics Conservation». Nardi, R.; Pugès i Dorca, M. (eds), *What Comes to Mind When You Hear Mosaic? Conserving Mosaics from Ancient to Modern = Proceedings of the 13th ICCM International Congress* (Barcelona, 15-20 October 2017). Firenze: Edifir, 579-83.
- Dal Corso, M. (2020). s.v. «Velo, Girolamo Egidio». *Dizionario Biografico degli Italiani*. [https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-egidio-velo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-egidio-velo_(Dizionario-Biografico)/)
- Emiliani, A. (2015). *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani (1571-1860)*. Bologna: Polistampa.
- Favaretto, I. (2002). *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Fiumi Sermattei, I. (2007). «Il reimpiego degli antichi marmi superstiti dall'incendio della basilica di San Paolo fuori le mura». Fiumi Sermattei, Regoli, Sette 2017, 147-74.
- Fiumi Sermattei, I.; Regoli, R.; Sette, M.P. (a cura di) (2017). *Antico, conservazione e restauro a Roma nell'età di Leone XII*. Ancona: Consiglio Regionale delle Marche.
- Galleffi, C. (1827). *Eccellentissima Congregazione deputata da Sua Santità composta dall'Emo, e Rmo Sig. Card. Galleffi [...] per l'Illmo Sig. Conte di Velo contro l'Illmo Sig. Avvoc. Fea Commissario delle Antichità*. Roma: Stamperia della Rev. Cam. Apost.
- Gasparri, C. (1983-84). «Sculture provenienti dalle terme di Caracalla e di Diocleziano». *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 6-7, 133-50.
- Ghirardini, G. (1991). «La collezione di sculture antiche di Girolamo Egidio di Velo conservata al Museo Civico di Vicenza». *Quaderni di archeologia del Veneto*, 7, 212-20.
- Ghirardini, G. (1998). «Girolamo Egidio di Velo di Vicenza e il suo scavo nelle Terme di Caracalla a Roma». Werner, K.E. (Hrsg.), *Die Sammlung antiker Mosaiken in den Vatikanischen Museen*. Roma: Quasar, 234-51.
- Liverani, P. (2008). «Le antichità Lancellotti nei Musei Vaticani». Barbanera, M.; Freccero, A. (a cura di), *Collezione di antichità di Palazzo Lancellotti ai Coronari. Archeologia, architettura, restauro*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 83-92.
- Mannoni, C. (2022). *Art in Early Modern Law. Evolving Procedures for Heritage Protection in 15th- to 18th-Century Europe*. Leiden: Sidestone press.
- Melchiorri, G. (1836-37). «Gran Corte di Belvedere». *L'Album*, 3, 153-5.
- Nogara, B. (1936-37). «Prefazione». Kaschnitz-Weinberg, G. *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano*. Città del Vaticano: s.n., IX-XII.
- Pietrangeli, C. (1981). «Il primo Regolamento dei Musei Vaticani». *Strenna dei Romanisti*, 42, 362-73.
- Pietrangeli, C. (1985). *I Musei Vaticani: cinque secoli di storia*. Roma: Quasar.
- Piva, C. (2007). *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del Museo Pio-Clementino*. Roma: Quasar.
- Platner, E. et al. (1834). *Beschreibung der Stadt Rom. Zweiter Band. Das vaticanische Gebiet und die vatikanischen Sammlungen*. Stuttgart; Tübingen: Cotta.
- Ridley, R.T. (2007). «The Antique in Roman Culture of the Third Decade of the Nineteenth Century». Fiumi Sermattei, Regoli, Sette 2017, 91-106.
- Sette, M.P. (2007). «Ruolo dell'antico e cultura della tutela nei documenti pontifici del tempo». Fiumi Sermattei, Regoli, Sette 2017, 75-90.
- Vlad Borrelli, L. (2003). *Restauro archeologico. Storia e materiali*. Roma: Viella.
- Werner, K.E. (1998). *Die Sammlung antiker Mosaiken in den Vatikanischen Museen*. Roma: Quasar.

Villa Eugenia a Casarsa: un monumento in forma di città sulle sponde del Tagliamento

Giovanna D'Amia
Politecnico di Milano, Italia

Abstract The project of Villa Eugenia by Michele Giuliani concerned in a 'city' or rather in a newly founded rural village destined to rise around the Tagliamento column. Its discovery contributes to reconstructing the complex history of the celebrative monuments dedicated to the Napoleonic victories in the Kingdom of Italy. Villa Eugenia is an unusual urban settlement linked with a broader infrastructure project and represents a commendatory act that becomes an opportunity to develop the agricultural vocation of the territory and to start a reflection on the theme of rural housing.

Keywords Villa Eugenia. Tagliamento column. Celebrative monuments. Rural village. Rural housing.

Sommario 1 I monumenti alle battaglie napoleoniche nel Regno d'Italia. – 2 Il progetto di Villa Eugenia e il suo contesto territoriale. – 3 Una città nuova tra identità rurale e dimensione celebrativa.

1 I monumenti alle battaglie napoleoniche nel Regno d'Italia

Il riordino dell'archivio privato del generale Achille Fontanelli, che fu ministro della Guerra e della Marina del Regno d'Italia dal 1811 al 1813, ha riportato alla luce un inedito album di disegni relativo al progetto per *Villa Eugenia*,¹ una città dedicata al viceré Eugenio di Beauharnais destinata a sorgere sulla destra idrografica del fiume Tagliamento su disegno dello scultore e architetto udinese Michele Giuliani (o Zuliani), detto il Lessani.² Si tratta di un album datato 1811, rilegato in marocchino rosso con bulinature in oro a motivo floreale e stemma imperiale, che comprende quindici fogli costituiti da otto tavole a china e acquerello

precedute da una dedica al viceré d'Italia e da una breve presentazione.

Come appare evidente dalle note introduttive dell'autore, «onorato da disposizione di S.E. il Sig. Ministro della Guerra, che lo ha prescelto all'esecuzione del Sovrano incarico d'innalzare la Colonna trionfale sulle sponde del Tagliamento»,³ il progetto va ricondotto al più ampio proposito di celebrare le principali vittorie di Napoleone nella sua prima Campagna d'Italia con l'erezione di sette monumenti commemorativi nei territori del Regno d'Italia dove ebbero svolgimento. Il proposito era stato espresso dallo stesso imperatore dei

¹ Cf. *La Villa Eugenia. Di Michiele [sic] Giuliani Architetto*, Udine 1811, 42 × 55,5 (a registro chiuso), in Modena, Archivio di Stato, Archivio Privato Fontanelli (d'ora in poi *La Villa Eugenia*). L'autrice ringrazia Alberto Palladini, funzionario archivista presso l'Archivio di Stato di Modena, cui si deve il ritrovamento del documento, e Vincenzo Vandelli per averglielo segnalato.

² Su Michele Giuliani (di cui si hanno notizie negli anni 1786-1828), erede di una bottega di altaristi e scultori attiva a Udine dagli anni Sessanta del Settecento, cf. la voce di Massimo De Grassi in *Dizionario Biografico dei Friulani*, disponibile in rete all'indirizzo <https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/zuliani-michele>.

³ *La Villa Eugenia*, foglio 2.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2024-06-10
Accepted 2024-06-17
Published 2024-12-10

Open access

© 2024 D'Amia | © 4.0



Citation D'Amia, G. (2024). "Villa Eugenia a Casarsa: un monumento in forma di città sulle sponde del Tagliamento". *MDCCC 1800*, 13, 77-90.

Francesi e re d'Italia al figliastro Eugenio in una lettera del 22 giugno 1806⁴ e aveva acquistato una veste ufficiale con il decreto del 28 luglio 1806 inviato dal viceré al ministro della Guerra, il generale francese Marie-François Auguste de Caffarelli du Falga. Questo prescriveva testualmente:

Il sera érigé [...] à Lodi, à Castiglione, à Rivoli, à Arcole, à St. George de Mantoue, au Tagliamento, et enfin entre Palmanova et l'Isonzo, des monumens destinés à éterniser la mémoire des batailles, qui ont contribué à faire reconnaître l'indépendance de la République Cisalpine. La dépense est fixée à 20.000 par monument, et ne devra point excéder cette somme. Les desseins seront exécutés par des Architectes italiens. Ils devront n'être point pareils. Au pont de Lodi il suffira de mettre une pierre en marbre avec une inscription qui en indique l'objet.⁵

Benché la vicenda sia nota nelle sue linee generali,⁶ merita di essere rievocata in questa sede, anche alla luce di nuovi approfondimenti documentari.

Per dare esecuzione al proprio mandato il ministro Caffarelli si rivolse al collega Ludovico Di Breme, ministro dell'Interno del Regno d'Italia,⁷ che provvide a chiedere disegni e preventivi all'Accademia di Belle Arti di Brera, incaricando il segretario Giuseppe Bossi di rivolgersi ai «più valenti e rinomati architetti, e professori del Regno».⁸ A Luigi Canonica spettarono i monumenti di Lodi e di Rivoli, a Giocondo Albertolli quello di Arcole

(oggetto anche di un disegno «sopranumerario» di suo figlio Raffaele), a Luigi Cagnola quello di Castiglione e a Giuseppe Zanoja quello per San Giorgio di Mantova (sviluppato in tre diverse soluzioni),⁹ mentre i disegni dei monumenti sull'Isonzo e sul Tagliamento furono richiesti rispettivamente a Giannantonio Selva e Antonio Diedo, membri dell'Accademia di Venezia.¹⁰ Ma gli incarichi per l'esecuzione delle opere non seguirono questo programma e non solo per l'intervento di Gaspare Galliari, capitano aggiunto dello Stato Maggiore, che presentò direttamente al ministro della Guerra «diciotto abbozzi di monumenti diversi».¹¹

Il monumento da erigersi a Castiglione delle Stiviere a memoria della battaglia del 5 agosto 1796 ebbe un'approvazione di massima nel 1807, ma i lavori non furono mai intrapresi, probabilmente per la presenza nelle vicinanze del cippo commemorativo eretto dall'Armata d'Italia nel 1805 sul campo di Montichiari.¹² Il progetto di Cagnola [fig. 1] era in ogni caso l'unico ad avere un carattere prettamente scultoreo, prevedendo una «statua colossale di Marte Gradivo [che] recando nella mano sinistra un Trofeo coll'asta abbassata [...] a gran passi s'incammina a nuove vittorie», posta al di sopra di un basamento costituito «da un semplice Zoccolo quadrato, su di cui s'innalza un pezzo di Colonna dorica, ommettendo [sic] qualsivoglia sorta d'intaglio d'ornamenti».¹³ La sua collocazione «sul baluardo [...] della Piazza del Duomo», proposta dallo stesso Cagnola, avrebbe consentito di spaziare la vista sul territorio circostante, oltre che sul campo

⁴ Cf. du Casse 1858-60, II, 459, Napoleone a Eugenio, Saint-Cloud 22 giugno 1806: «Mons fils, je vous ai écrit l'année passée de faire placer sur les champs de bataille de Rivoli et d'Arcole des petits monuments; faites-en mettre de pareils au Tagliamento, à Lodi, à Castiglione, et près Saint-Georges».

⁵ Una copia del decreto vicereale datato Monza 28 luglio 1806 - che non è pubblicato sul *Bollettino delle Leggi del Regno d'Italia* - è conservata in Archivio di Stato di Milano [d'ora in poi ASMi], *Studi*, p.m., 275.

⁶ Cf. Hubert 1964, 282-7, che costituisce ancora una fonte bibliografica di riferimento, ma risulta particolarmente lacunoso proprio per quanto concerne il monumento del Tagliamento.

⁷ Di Breme fu ministro dell'Interno del Regno d'Italia dal gennaio 1806 all'ottobre 1809.

⁸ Cf. ASMi, *Ministero della Guerra, Carteggio*, 41: rapporto del ministro dell'Interno al ministro della Guerra, 25 agosto 1806. Il coinvolgimento dell'Accademia avviene su suggerimento dello stesso Caffarelli, come emerge da una lettera dell'11 agosto 1806 (ASMi, *Studi*, p.m., 275) dove invita Di Breme a «voler invitare il signor Architetto Canonica, e due, o tre fra gli altri che godono del miglior grido, ad occuparsene». Bossi provvide all'incarico con un certo ritardo, come si desume da un rapporto del ministro dell'Interno a Eugenio del 17 novembre 1806 (ASMi, *Autografi*, 74).

⁹ Cf. ASMi, *Ministero della Guerra, Carteggio*, 41: rapporto del ministro della Guerra al viceré, 16 gennaio 1807. Le tre soluzioni di Zanoja per San Giorgio di Mantova (un monumento corinzio ispirato ai Trofei di Mario a Roma; uno dorico con fasci disposti in circolo; un terzo coronato da un'aquila su un globo) sono illustrate in ASMi, *Autografi*, 86.

¹⁰ ASMi, *Ministero della Guerra, Carteggio*, 41: rapporto del ministro della Guerra al viceré, 16 gennaio 1807.

¹¹ ASMi, *Ministero della Guerra, Carteggio*, 41: rapporto del ministro della Guerra al viceré, 16 gennaio 1807. Si veda anche la lettera di Galliari al ministro della Guerra del 9 dicembre 1806 (ASMi, *Ministero della Guerra, Carteggio*, 41), con cui trasmette i disegni impegnandosi, qualora ne venisse scelto qualcuno, a «ridurlo alla perfezione, giacché tali disegni ora non sono che un semplice schizzo».

¹² Il monumento di *Montechiaro sul Mella* (denominazione d'epoca), che fu avviato il 16 agosto 1805 e distrutto nel 1814, consisteva in un cumulo di terra del diametro di circa 60 metri con al centro una colonna (Comandini 1900-01, 149, 883). Cf. anche la documentazione in ASMi, *Studi*, p.m., 275.

¹³ ASMi, *Autografi*, 82: lettera di Cagnola al ministro dell'Interno, 28 novembre 1806. Nel Fondo Cagnola della Pinacoteca di Brera in deposito presso la Civica Raccolta Stampe Achille Bertarelli di Milano sono conservati quattro disegni (invv. 3762-4 bis) riferibili a due diverse varianti per il monumento, oltre a una veduta di Castiglione «delineata sulla strada di Montechiari» (inv. 3938). Un breve cenno sul monumento è in Mezzanotte 1966, 349 nota 31.

di Montichiari che «formava punto di veduta per questa Piazza alla distanza di mezzo miglio». ¹⁴

Per il monumento destinato a commemorare la battaglia al Ponte di Lodi (10 maggio 1796) - che era stato proposto dal Consiglio comunale della città precedentemente alla disposizione del 28 luglio 1806 - ¹⁵ fu approvato il disegno di Giocondo Albertolli che consisteva in un «Masso cilindrico sulla cui superficie gira un basso rilievo allusivo alla battaglia», ¹⁶ posto al di sopra di un piedestallo munito di quattro aquile e coronato da un trofeo militare. E il 13 maggio 1809 il monumento poté essere inaugurato nella piazza principale della città [fig. 2], una scelta che va ricondotta al viceré Eugenio, in quanto il ministro della Guerra Caffarelli avrebbe preferito erigerlo «al di là del ponte sull'Adda, presso una Casetta che ora serve per la Finanza», dove sarebbe stato più visibile «non solo dalla parte di Lodi, ma ben anco da quella della Campagna fino a una certa distanza sulle due Strade di Crema e di Cassano». ¹⁷

Per commemorare la vittoria di Napoleone al Ponte d'Arcole (15-17 novembre 1796) nel maggio 1807 fu approvato, «salvo il cambiarli l'intero basamento», uno dei disegni presentati da Galliari che consisteva in un obelisco sormontato da un'aquila imperiale [fig. 3]; anche se, nella primavera del 1808, il ministro Caffarelli suggeriva di utilizzarlo piuttosto per Castiglione, dove poteva «forse maggiormente convenire di erigerlo». ¹⁸ La prima pietra fu posta il 15 dicembre 1808 e il primo novembre 1810 l'obelisco poté essere inaugurato con le iscrizioni dedicatorie affidate a Calimero Cattaneo, professore di arte oratoria a Brera. ¹⁹

Il monumento alla battaglia di Rivoli Veronese (14-15 gennaio 1797) fu anch'esso portato a termine entro il primo lustro del Regno d'Italia, anche se - come ebbe a precisare nel 1810 il nuovo ministro della Guerra Sebastiano Giuseppe Danna - ²⁰ questo (come del resto quello al campo di



Figura 1 Luigi Cagnola, *Monumento da erigersi a Castiglione delle Stiviere*. 1806. Fondo Cagnola della Pinacoteca di Brera in deposito presso la Civica Raccolta Stampe Achille Bertarelli di Milano, inv. 3762

Montichiari) non era propriamente «del compendio di quelli fatti eseguire da questo Ministero dietro il decreto 28 luglio 1806». ²¹ Il monumento era stato infatti deliberato il primo agosto 1805 «in onore dei Bravi morti alla Battaglia di Rivoli» ed era stato eretto l'anno successivo all'imbocco della strada per il Tirolo. Consisteva in una colonna

¹⁴ ASMi, *Autografi*, 82: lettera di Cagnola al ministro dell'Interno, 28 novembre 1806.

¹⁵ Vedi il verbale del Consiglio comunale del 16 maggio 1805 (ASMi, *Studi*, p.m., 275), con cui la città di Lodi chiede la possibilità di erigere un monumento «o sulla Piazza Maggiore, od in vicinanza al Ponte sull'Adda in memoria della vittoria 10 maggio 1796».

¹⁶ ASMi, *Studi*, p.m., 275: lettera non datata di Albertolli. L'approvazione del progetto, pur con qualche modificazione, è comunicata ad Albertolli il 21 gennaio 1807. Il monumento, demolito al ritorno degli Austriaci nell'aprile 1814, è raffigurato in due disegni di Giovanni Migliara conservati presso il Museo Civico di Lodi (inv. 211 e 212), uno dei quali è pubblicato in Comandini 1900-01, 349. Cf. anche Nicodemi 1921, 227 nota 1.

¹⁷ ASMi, *Autografi*, 74: rapporto del ministro della Guerra al viceré, 14 aprile 1808 e risposta di Eugenio del 22 aprile. Generalmente la scelta della localizzazione viene attribuita al colonnello Gerolamo Rossi (Mezzanotte 1966, 163 nota 21). Sulla cerimonia di inaugurazione e sulle iscrizioni del basamento si vedano i rapporti del ministro della Guerra del 19 giugno e del 24 agosto 1809, anch'essi in ASMi, *Autografi*, 74.

¹⁸ ASMi, *Studi*, p.m., 274: rapporto del ministro della Guerra al viceré, 24 aprile 1808, con cui si presenta il «disegno primiero in un con quello in cui si riduce dietro le ordinate variazioni». La comunicazione a Galliari dell'accettazione del suo disegno data al 2 maggio 1807 (ASMi, *Ministero della Guerra*, *Carteggi*, 41).

¹⁹ Cf. ASMi, *Studi*, p.m., 274: rapporto del ministro della Guerra al ministro dell'Interno, 18 ottobre 1810. Sull'obelisco di Arcole che, fatta salva l'aquila in bronzo (saccheggiata dagli Austriaci e sostituita nel 1976), costituisce l'unico sopravvissuto tra quelli decretati il 28 luglio 1806, cf. Comandini 1900-01, 458, Zambelli 1892 e Santi 2005.

²⁰ Danna aveva preso servizio come ministro della Guerra il primo febbraio 1810.

²¹ ASMi, *Autografi*, 74: rapporto del ministro della Guerra al viceré, 12 settembre 1810.

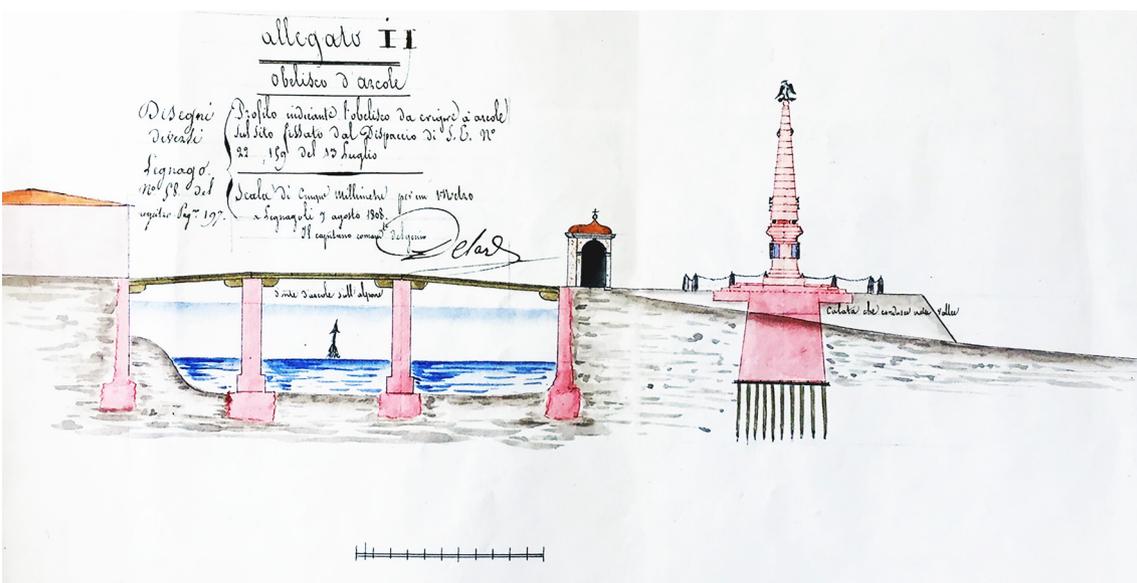


Figura 2 Giovanni Migliara, *Il monumento per la battaglia al Ponte di Lodi eretto su disegno di Giocondo Albertolli nella piazza della città*. 1814. Lodi, Museo Civico, inv. 212

Figura 3 Disegnatore anonimo, *Il monumento alla battaglia del Ponte d'Arcole eretto su disegno di Gaspare Galliani*. 1808 ca. Milano, Archivio di Stato, Ministero della Guerra, Carteggio, 41

dorica sormontata da un'urna cineraria «co' marmi egregiamente travagliati, e posti in opera con somma diligenza [dal] Ragionato di fortificazione [Pietro] Vigliezzi che [aveva] diretto il lavoro in tutti i suoi dettagli».²²

Quanto al monumento destinato a commemorare la battaglia di Valvasone o del Tagliamento (16 marzo 1797), che era stato inizialmente richiesto ad Antonio Diedo, nella primavera del 1807 fu approvato un disegno di Luigi Canonica;²³ questo non ebbe però alcun seguito perché pochi mesi dopo gli venne preferito il progetto dell'architetto Michele Giuliani che nel 1807 si era distinto per aver innalzato a Campofornido, in previsione di una visita di Napoleone, un apparato effimero comprensivo di «un Arco di trionfo, la di cui architettura magnifica ed elegante portava l'impronta della più classica grandezza romana».²⁴ E il Lessani optò per una colonna dorica eretta su un piedestallo cubico, con un'epigrafe tra due fasci littori, e sormontata da un globo con un'aquila ad ali spiegate che tiene fulmini tra gli artigli, il tutto per un'altezza di quasi venti metri.²⁵ Il primo settembre 1808 fu dunque firmato il contratto con Giuliani per l'erezione del monumento - congiuntamente a quelli con il capomastro Francesco Pederoda per «le fondamenta», con il fonditore Romano Colbacchini per «l'aquila di metallo» e con il

fabbro Domenico Castellano per la «catena in ferro intorno alla colonna» -²⁶ ma i lavori non poterono essere intrapresi per il temporaneo ritorno degli Austriaci in Friuli nell'ambito delle offensive della Quinta coalizione.

Nella primavera del 1808, quando sul monumento del Tagliamento ancora «pende[va] la stipulazione di un contratto onde vi si pot[tesse] quanto prima por mano» - restavano dunque da «scegliere tre altri disegni per gli Obelischi»;²⁷ quello per Arcole, qualora il progetto di Galliari fosse stato realizzato a Castiglione, quello per San Giorgio di Mantova (che non fu mai deliberato) e quello da realizzarsi tra Palmanova e l'Isonzo. E ancora nel settembre del 1810 il ministro della Guerra Danna informava il viceré che i due monumenti da erigersi

il primo al Ponte detto delle Delizie sul Tagliamento; ed il secondo tra Palmanova e l'Isonzo, ossia tra Udine e Passariano [...] doveano pur essi intraprendersi e ultimarsi nell'anno scorso, ma l'insorta guerra frastornò l'intrapresa.²⁸

Nel frattempo, infatti, l'ipotesi di un monumento in memoria della battaglia dell'Isonzo (19 marzo 1797) aveva ceduto il passo all'idea di celebrare il Trattato di Campofornio (17 ottobre 1797), che aveva

²² ASMi, *Studi*, p.m., 276: rapporto del ministro della Guerra al viceré, 15 novembre 1806. Trattandosi del «primo del suo genere stato innalzato in questo suolo per eternare la memoria delle gesta dell'invincibile Armata d'Italia e dell'Eroe che la conduceva a' trionfi», il ministro Caffarelli suggerisce di incidere il disegno in rame, proposta che riceve l'approvazione del viceré. L'incisione, eseguita da G. Gozzi su disegno del capitano Lasinio, è pubblicata in Comandini 1900-01, 209. Sul monumento, completato il 7 ottobre 1806 e abbattuto dagli Austriaci nel 1814, cf. Gandini 2019.

²³ Vedi ASMi, *Ministero della Guerra, Carteggio*, 41: minuta di lettera del ministro della Guerra, 2 maggio 1807, con cui Canonica è informato dell'approvazione del suo disegno e invitato «a recarsi sul luogo per esaminare e scegliere la precisa posizione», nonché per raccogliere informazioni su materiali e modalità di esecuzione. Nella sua breve scheda Repishti (2011) segnala un documento del marzo 1808 in ASMi, *Genio Civile* 3128 (ma la fonte non corrisponde) con cui fu inviato a Canonica «un disegno per una colonna celebrativa ornata con globo e aquila imperiale» [il disegno di Giuliani?], a cui l'architetto rispose precisando «come il disegno non fosse diverso da quanto lui stesso aveva elaborato nel 1807».

²⁴ *Giornale di Passariano* del 18 dicembre 1807, citato in Bergamini 2001, che così prosegue: «Un viale partiva dal fianco aperto dell'Arco, munito di doppia ringhiera sormontata di busti eroici, e di trofei; questo viale conduceva all'Iscrizione scolpita in marmo negro e in grandi lettere dorate, che affissa alle pareti della Casa rammenta la Pace che fu in essa segnata: una corona d'archi e festoni, e ornata alternativamente di vasi, e di figure serrava, a una grande distanza, l'Arco dintorno, e si apriva in tutta la dimensione della Casa, che gli sta di fronte».

²⁵ Cf. Braidotti 1911, 40-1, che pubblica un disegno dell'Archivio di Stato di Milano, oggi irreperibile, da cui risultano le dimensioni del monumento, pari a 19,35 metri (1,29 per i gradini di base; 1 per lo zoccolo del piedestallo; 3,24 per il piedestallo; 12,82 per colonna, capitello e globo; 1 per l'aquila terminale). Cf. anche Pieri 1942, 424-7 che ripubblica il disegno (fig. 86) e segnala i due schizzi su carta oleata del Museo del Risorgimento di Udine.

²⁶ I contratti, stipulati dal direttore di Fortificazione a Palmanova in data 17 luglio, 20 e 29 settembre 1808, sono conservati in ASMi, *Ministero della Guerra, Carteggio*, 41. Nel fascicolo manca il contratto con Giuliani - che Braidotti (1911) e Pieri (1942) datano erroneamente al 14 agosto - poiché nel 1941 questo fu trasferito alla Contabilità centrale per la liquidazione del saldo dovuto all'architetto. Braidotti (1911, 40-1) segnala diversi pagamenti al Lessani negli anni 1811-13 (per un totale di 4.450 lire) e ricorda che nel 1941 i suoi eredi ricevettero 10.437 lire delle 29.796 lire a lui dovute per il monumento del Tagliamento e per il basamento di quello di Campofornido.

²⁷ ASMi, *Studi*, p.m., 274: rapporto del ministro della Guerra al viceré, 24 aprile 1808, con cui Caffarelli sollecita la decisione di Eugenio sui monumenti mancanti, invitandolo a scegliere tra i disegni già presentati.

²⁸ ASMi, *Autografi*, 74: rapporto del ministro della Guerra al viceré, 12 settembre 1810. Il monumento tra Palmanova e l'Isonzo non fu mai realizzato. Solo recentemente, nel marzo 2024, è stato inaugurato a Villesse in località Pra' della Barca un cippo commemorativo, il cui progetto era stato presentato nell'ambito della mostra *1797. Il giovane Napoleone nel Friuli di Campofornio* (Udine, 1 ottobre-20 novembre 2022), a cura di Paolo Foramitti.

sancito l'annessione della Lombardia alla Francia inaugurando la dominazione napoleonica in Italia.²⁹ Per quest'ultimo, nell'agosto del 1808, il ministro Caffarelli aveva sottoposto al viceré due disegni di Luigi Voghera, che all'epoca lavorava come architetto del Genio militare,³⁰ raffiguranti «la Statua colossale della Pace [...] sopra un solido basamento» decorato a bassorilievi «desunti da medaglie state sotto le diverse epoche coniate».³¹ E su richiesta del viceré, nel marzo del 1809, Voghera aveva provveduto a inviare disegno e modello ligneo della versione definitiva, con la Pace attorniata dai suoi

attributi ordinari e con un ramo di ulivo in mano.³² Anche se solo nel gennaio 1811 fu decisa la collocazione del monumento nella piazza di Campoformido (davanti alla casa erroneamente ritenuta luogo del trattato) e fu commissionata la statua in marmo di Carrara a Giovanni Battista Comolli, professore di scultura a Torino.³³ Mentre il piedestallo cilindrico in pietra di Aviano decorato con emblemi militari fu affidato a Michele Giuliani,³⁴ che nel 1818 - dopo la caduta del Regno d'Italia - sarà incaricato anche di un rapporto sul monumento in vista del suo definitivo trasferimento a Udine.³⁵

2 Il progetto di Villa Eugenia e il suo contesto territoriale

Ma torniamo a Villa Eugenia e all'album presentato nel 1811 da Michele Giuliani ad Achille Fontanelli, che nell'agosto di quell'anno venne nominato ministro della Guerra del Regno d'Italia.³⁶ Nelle scarse note introduttive, l'architetto osserva che il monumento alla battaglia del Tagliamento «destinato a portare ai Posterì la memoria delle gloriose gesta del Maggiore dei Sovrani, resterebbe isolato, e lontano per ben tre miglia dall'abitato»,³⁷ ed esplicita le due «osservazioni» che lo avevano indotto a ipotizzare «una nuova Villa col nome Eugenia»: il fatto che «il luogo ove è destinata l'erezione di questo glorioso Monumento, è in fondo alla nuova Strada che da Udine conduce al Tagliamento» e la disponibilità di «uno spazio molto esteso di fondo di proprietà dello Stato, il cui terreno incolto non ha fin qui dato alcun utile, né al Pubblico, né al Privato».³⁸

Quello che appare dunque, nel 1811, come uno sviluppo del progetto per la colonna del Tagliamento coincide infatti con l'inizio della costruzione del monumento, affidata al Genio militare di Palmanova, e con l'avvio del cantiere per la realizzazione della strada da Pordenone al Ponte della Delizia, condotta dall'Ispettorato delle Acque e Strade del dipartimento del Passariano.³⁹ Il nuovo tracciato stradale - che passava per Casarsa, diversamente dalla vecchia strada postale che superava il fiume in corrispondenza di Valvasone - costituiva infatti una delle tratte mancanti destinate a completare la Strada Regia da Treviso a Udine (poi Strada Maestra d'Italia), un progetto avviato nel 1805 durante la prima dominazione asburgica che fu in gran parte realizzato negli anni napoleonici sotto la direzione degli ingegneri Antonio Lerner e Giuseppe Malvolti.⁴⁰ La nuova strada «che dal Sig.

²⁹ Sulla casa detta erroneamente 'del Trattato' (Napoleone lo firmò infatti nella villa Manin di Passariano) il 17 ottobre 1807 fu collocata una lapide commemorativa e il 29 ottobre successivo il ministro dell'Interno di Breme propose al viceré l'erezione di un monumento più impegnativo (Braidotti 1911, 3-5).

³⁰ Cf. Roncai 1990, 245.

³¹ ASMi, *Studi*, p.m., 274: rapporto del ministro della Guerra al viceré, 11 agosto 1808, con cui «essendo i più celebri architetti tutti impegnati» Caffarelli riferisce di essersi rivolto al colonnello del Genio Gerolamo Rossi che gli ha trasmesso due diverse proposte di Voghera. Nella sua risposta (18 agosto 1808) Eugenio approva la soluzione con base circolare, ma desidera che la statua della Pace sia attorniata dagli attributi ordinari e abbia un ramo di ulivo in mano.

³² ASMi, *Studi*, p.m., 274: rapporto del ministro della Guerra al viceré, 19 marzo 1809, con cui Caffarelli presenta il terzo disegno di Voghera, «quello cioè da eseguirsi desunto dai primi due», chiedendo una gratificazione per il suo autore.

³³ ASMi, *Studi*, p.m., 274: rapporto del ministro della Guerra al viceré, 30 gennaio 1811. Il progetto di Comolli fu selezionato tra quelli di diversi artisti raccolti dal colonnello del Genio Moydier e la localizzazione sulla piazza di Campoformido fu preferita a quelle proposte lungo la Strada Eugenia, in direzione di Passariano o di Udine. La statua di Comolli, realizzata tra Carrara e Milano, giunse a Campoformido nell'agosto 1812, ma non fu montata in opera.

³⁴ Cf. Braidotti 1911, 10-11, da cui si deduce che Giuliani ebbe l'incarico dal ministero della Guerra il 26 gennaio 1811 e che la spesa complessiva per il piedestallo ammontava a quasi 6.000 lire.

³⁵ Cf. *Misura della pietra*, firmata da «Michele Zuliani imprenditore», 17 luglio 1818, in Udine, Archivio di Stato, ACA, I, b. 18. Sul monumento - che nel 1822 fu definitivamente collocato in piazza Contarena a Udine a opera di Valentino Presani - cf. Braidotti 1911; Bucco 1997; Goi 1997, 116-19; Bergamini e Cristante 2000; Grandesso 2006.

³⁶ Cf. Antonielli 1997.

³⁷ *La Villa Eugenia*, foglio 2.

³⁸ *La Villa Eugenia*, foglio 2.

³⁹ Cf. Baccichet 2000-01, 120, che segnala l'avviso di appalto del 6 febbraio 1811 e informa che i lavori furono appaltati all'impresario Mario Laurenti.

⁴⁰ Sulla costruzione della Strada Regia da Treviso a Udine cf. Baccichet 2000-01.

Commendatore Somenzari Prefetto del Passariano dietro ai suggerimenti del Signor Malvolti Ingegnere in Capo del Dipartimento medesimo, fu intitolata Via Eugenia»⁴¹ – come ricorda lo stesso Giuliani – costituisce infatti la chiave di volta dell'intero progetto, facendo del piccolo borgo rurale dedicato al viceré uno snodo strategico in corrispondenza del Ponte della Delizia. Quest'ultimo nel 1811 presentava ancora una struttura in legno in condizioni precarie, per effetto dei ripetuti danneggiamenti e riadattamenti intercorsi dalla sua costruzione,⁴² ma in base al decreto del 16 giugno 1812 avrebbe dovuto essere ricostruito in forma stabile «colle teste di muro»,⁴³ sulla base di un progetto redatto da Giuseppe Malvolti.⁴⁴

Il contesto territoriale di *Villa Eugenia* – con il ponte, le strade esistenti, le «campagne mai state allagate dal Tagliamento»⁴⁵ e i terreni demaniali lungo il fiume – è illustrato nella *Topografia* [fig. 4] con cui si apre la serie di tavole che, in assenza di una descrizione, costituiscono l'unica fonte cui è affidata l'illustrazione del progetto. Il piccolo borgo, posto in corrispondenza della testata del ponte dove stava sorgendo la colonna del Tagliamento – che qui si conferma nelle forme di una colonna dorica sormontata da un globo con l'aquila imperiale⁴⁶ [fig. 5] – presenta un impianto regolare e si articola attorno a una piazza quadrata all'incrocio di due strade perpendicolari [fig. 6]. Sul perimetro sono collocati «edifici villerecci di varie strutture» dotati di ampie corti interne, una «casa comunale» e due edifici simmetricamente disposti rispetto

all'asse centrale – una chiesa e una 'galleria' – il cui disegno si distingue dalla semplicità che caratterizza tutte le fabbriche circostanti.⁴⁷ La «chiesa di San Napoleone» è un edificio di ordine dorico, costituito da un'aula quadrata dotata di una scarsella coperta da volta a botte cassettonata, che si affaccia sulla piazza con un pronao tetrastilo concluso da un timpano sormontato dalle statue delle tre virtù teologali⁴⁸ [fig. 7]. La «Galeria [sic] di Napoleone Regnante» presenta anch'essa un impianto quadrato, alle cui pareti sono «intagliati otto bassi rilievi significanti le più valorose gesta del Massimo»,⁴⁹ ma al suo interno un peristilio di 12 colonne determina uno spazio circolare coperto a cupola destinato ad alloggiare la statua del sovrano. La cupola, munita di una grande lanterna, costituisce anche il motivo emergente del prospetto, dove un ordine di colonne ioniche sostiene una trabeazione che funge da sostegno al timpano sormontato dalla statua della Fama e a due obelischi [fig. 8].

Il carattere autopromozionale del progetto – che risulta estraneo alla committenza ufficiale e per cui Giuliani invoca la «sovrana approvazione» – appare evidente dalla richiesta avanzata dall'architetto quale compenso per «esaurirlo con l'assistenza di cinque suoi figli, due Scultori Statuarj, e tre d'ornati, e direttori di Fabriche»: ⁵⁰ ovvero che gli vengano assegnati alcuni terreni demaniali sulle sponde del fiume (contrassegnati in rosso nella *Topografia*), unitamente alla «esenzione di ogni tassa diretta per anni venti, periodo in cui si prefigge che siano condotte al loro termine

41 *La Villa Eugenia*, foglio 2.

42 Un primo ponte in abete, lungo 1.089 metri e sostenuto da 176 piloni, era stato realizzato nel 1805 dagli Austriaci su progetto dell'ingegnere Francesco Schiavi, ma pochi mesi dopo fu danneggiato dagli stessi Austriaci in ritirata. I Francesi lo ricostruirono in legno di rovere e il 9 dicembre 1807 lo stesso Napoleone, diretto a Palmanova, poté transitarvi in carrozza. Nel marzo 1809, in previsione di una nuova guerra con l'Austria, furono avviate fortificazioni alle teste di ponte, ma i lavori rimasero interrotti e il ponte fu danneggiato da una piena del fiume. I Francesi cercarono di distruggerlo dopo la ritirata del 14 aprile e a loro volta gli Austriaci, ritirandosi il mese successivo, gli diedero fuoco. Ristabilito il dominio francese nella regione, il ponte fu riparato e furono completate le fortificazioni delle teste di ponte, ma la struttura restava comunque precaria (cf. Foramitti 1995); ma si vedano anche Fantin, Strazzolini, Tirelli 2004 e Strazzolini 2005. Sui lavori di fortificazione del 1809 si veda anche la documentazione in ASMi, *Ministero della Guerra*, 599.

43 Cf. *Bollettino delle leggi* 1812, I, 445: decreto nr. 143 del 16 giugno 1812 per la costruzione di «un nuovo ponte sopra al Tagliamento, al sito detto la Delizia». Il decreto prevedeva che i lavori sarebbero stati ultimati in due anni, con inizio nel 1813. L'appalto per la costruzione del 19 ottobre 1812 prevedeva inoltre che «il ponte da erigersi sarà costruito in legno colle teste di muro, speroni e scogliere contro la corrente, composte di prismi artificiali, ed avrà 37 spazi o campate, ognuna di 14 metri, che saranno divise da 36 pille» (Foramitti 1995, 139).

44 Il progetto di Malvolti del 1811 consisteva in un ponte stabile di 756 metri, da costruirsi in pietra su pilastri strombati anegati nelle ghiaie e sottofondati con palificate in larice o rovere (Baccichet 2000-01, 121). Un disegno, presentato alla Direzione generale Acque e Strade di Milano il 27 settembre 1811, è pubblicato in Oneto 1984, 46-7, ma il ponte stabile sarà realizzato solo dopo il 1818 e sulla base di un disegno modificato.

45 *La Villa Eugenia*, tavola I.

46 *La Villa Eugenia*, tavole III e IV. Baccichet (2000-01, 123), sulla base di un inventario dei materiali del 1815 rinvenuto presso l'Archivio Comunale di Valvasone, ipotizza invece che nel 1811 il progetto di Giuliani per la colonna trionfale potesse esser stato modificato.

47 *La Villa Eugenia*, foglio 4, legenda alla tavola II.

48 *La Villa Eugenia*, tavola VII.

49 *La Villa Eugenia*, foglio 6, legenda alla tavola VIII.

50 *La Villa Eugenia*, foglio 3.

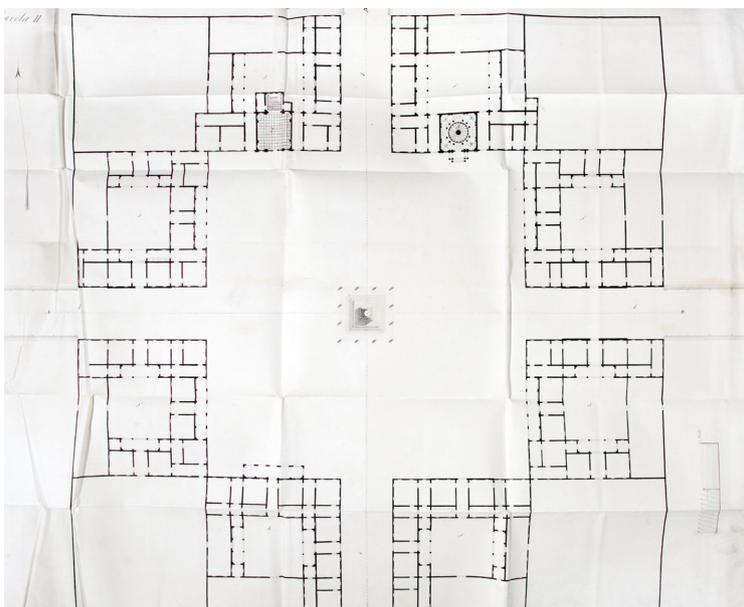


Figura 5
Michele Giuliani, *La Villa Eugenia*, tavola III, *Prospetto longitudinale preso sopra la linea AB*. 1811. Modena, Archivio di Stato, Archivio Privato Fontanelli

Figura 6
Michele Giuliani, *La Villa Eugenia*, tavola II, *Pianta generale della nuova Villa Eugenia*. 1811. Modena, Archivio di Stato, Archivio Privato Fontanelli

militari e sormontato da un'aquila imperiale.⁵⁴ Oltre questa data scompare invece ogni riferimento ufficiale al progetto di Villa Eugenia, travolta come tutto il Regno d'Italia dal crollo dell'Impero napoleonico. E solo una nota del Comune di Valvasone del giugno 1814 ci informa che tale Michele Lessani (lo pseudonimo di Michele Giuliani) aveva effettivamente occupato un pezzo di terreno

«nel luogo così detto la gravuzza presso la testa del Ponte del Tagliamento e ne [aveva] ridotto una quantità di Pertiche tre circa censuarie a uso di ortaglia a suo proprio profitto nel circondario del Casello eretto presso le fondamenta della Guglia»,⁵⁵ ovvero attorno al casolare che sorgeva presso quanto era stato effettivamente realizzato della colonna trionfale.

⁵⁴ Il disegno dell'arco eretto «alla venuta del Vice Re alla via Eugenia fuori la Porta del Borgo Poscole dal Lessan altarista» è conservato presso i Civici Musei di Udine, *Gabinetto disegni e stampe*, inv. 898 (Donazzolo Cristante 1997, 214). L'arco, voluto dal podestà Giulio Mattioli e realizzato con la collaborazione del pittore Vincenzo Chilone, fu distrutto dal vento impetuoso che colpì la città nei giorni successivi.

⁵⁵ Archivio Comunale di Valvasone, b. 930, *Carteggio 1814*, nr. 1179, documento del 17 giugno 1814, citato in Baccichet 2000-01, 123 senza evidenziarne la relazione con Michele Giuliani e con il progetto di Villa Eugenia. Nel 1813, quando i lavori furono sospesi, il monumento era stato eretto fino alla cimasa del piedistallo e i materiali per il suo completamento erano riparati in un casolare in legno, poi ricostruito in muratura da Michele Giuliani (Braidotti 1911, 40-1).



Figura 7 Michele Giuliani, *La Villa Eugenia*, tavola VII, Chiesa di San Napoleone, prospetto e sezione. 1811. Modena, Archivio di Stato, Archivio Privato Fontanelli

3 Una città nuova tra identità rurale e dimensione celebrativa

Nel quadro dei centri di nuova fondazione ipotizzati in età napoleonica, nel Regno d'Italia così come nei dipartimenti italiani annessi all'Impero, Villa Eugenia va innanzitutto distinta dai progetti che godevano di un sostegno istituzionale da parte del governo centrale o dei suoi organi periferici, quali sono i ben noti casi delle città destinate a sorgere presso il porto di Comacchio o nel golfo de La Spezia.⁵⁶ Anche se la sua localizzazione presso un asse stradale di importanza strategica e di interesse nazionale, qual era il tracciato più diretto tra Veneto e Friuli destinato a collegare il Regno d'Italia con i territori tedeschi, ha fatto talora indurre nell'equivoco che strada, ponte, monumento e «città nuova» appartengano «a un unico piano territoriale di grande autocelebrazione [...] imperiale tesa a impressionare le popolazioni locali e

sottomesse, nonché a occupare, non solo militarmente ma anche simbolicamente, i territori contesi agli Austriaci» (Baccichet 2000-01, 122). L'ipotesi è certamente suggestiva, ma non tiene conto dello scollamento, non solo cronologico, tra i diversi elementi in gioco, della pluralità di soggetti e istituzioni coinvolti nella loro ideazione ed esecuzione, e del carattere autopromozionale, se non decisamente 'privato', del progetto di Villa Eugenia.

Il carattere di borgata agricola impresso al nuovo insediamento, costituito prevalentemente da «edifici villerecci», rende la proposta di Michele Giuliani più facilmente equiparabile al caso di Alvisopoli, l'operazione urbanistica promossa da Alvisi Mocenigo nella tenuta del Molinat, il feudo di famiglia nelle vicinanze di Portogruaro che il nobile veneziano provvide a ristrutturare e riedificare

⁵⁶ Per entrambi i progetti urbani, elaborati da ingegneri appartenenti al corpo dei *Ponts et Chaussées* nell'ambito di un più generale progetto territoriale, così come per i loro modelli francesi (Napoléonville e Ville-Napoléon), cf. Morachiello 1980 e Morachiello-Teyssot 1983.

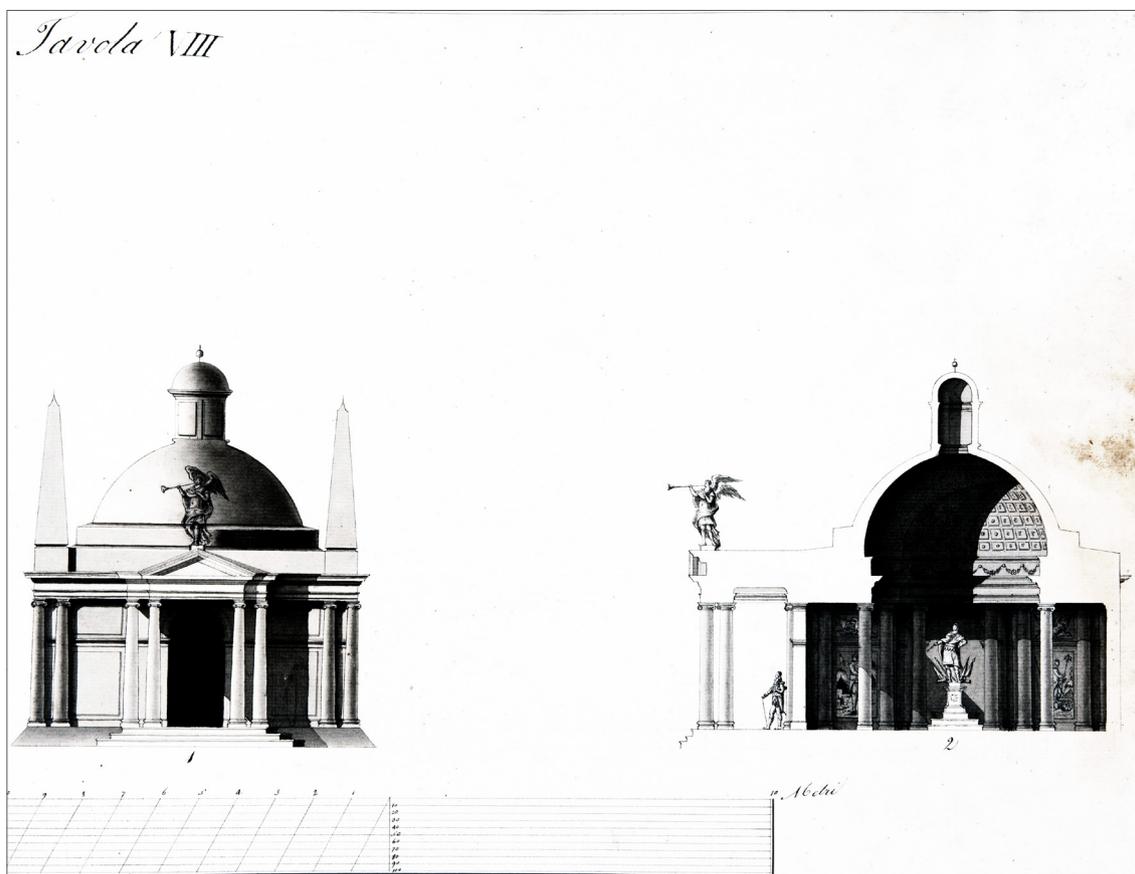


Figura 8 Michele Giuliani, *La Villa Eugenia*, tavola VIII, *Galleria di Napoleone Regnante*, prospetto e sezione. 1811. Modena, Archivio di Stato, Archivio Privato Fontanelli

tra il 1795 e il 1814.⁵⁷ Le due esperienze condividono infatti diversi elementi formali – la disposizione attorno a una piazza quadrangolare con al centro un monumento dedicato a Napoleone⁵⁸ e la presenza di case coloniche improntate a principi di economia e decoro – e trovano un ulteriore punto di connessione nella concomitanza cronologica tra il progetto di Villa Eugenia e la pubblicazione del componimento poetico di Vincenzo Monti *Le api panacridi di Alvisopoli* (1811), destinato a celebrare la «città cara a Minerva» promossa dal nobile veneziano.⁵⁹ A ciò si aggiunga che Alvise Mocenigo,

quale ultimo luogotenente veneziano nella Patria del Friuli,⁶⁰ era presente a Udine nei mesi che precedettero la conquista napoleonica del 1797 e poteva essere entrato in contatto con il Lessani, attivo come altareista e impegnato nella costruzione di alcune chiese della città.

Se uno degli elementi caratterizzanti la proposta di Villa Eugenia consiste nell'interesse per lo sfruttamento agricolo dei terreni limitrofi e nell'attenzione per le abitazioni dei contadini – un'attenzione che si pone nell'alveo delle esperienze veneto-friulane volte a una «razionalizzazione

⁵⁷ Il centro agricolo, ribattezzato Alvisopoli nel 1801, era costituito da vari edifici organizzati in un sistema gerarchico improntato sulla villa padronale: barchesse con stalle, cantine e depositi, case dei coloni, cappella gentilizia dedicata a San Luigi Gonzaga, fornace, filanda e mulino (poi destinato a tipografia), mentre sul retro della villa fu realizzato uno dei primi giardini paesaggistici in area veneto-friulana. Cf. Bellicini 1983, 63-75; Romanelli 1983 e 1988; Venuto 2001. Sul coinvolgimento progettuale di Vincenzo Balestra vedi invece Pasquali 2019.

⁵⁸ Nel caso di Alvisopoli al centro della piazza avrebbe dovuto sorgere una statua colossale dell'Imperatore a opera di Luigi Acquisti (Romanelli 1988, 142) che, rimasta incompiuta, è segnalata da Bellicini (1983, 74) in palazzo Mocenigo di San Samuele a Venezia.

⁵⁹ Cf. *Le api panacridi di Alvisopoli*, prosopopea del cavalier Vincenzo Monti per Girolamo Zambaldi, Alvisopoli 1811.

⁶⁰ Alvise Mocenigo, eletto luogotenente il 20 novembre 1796, prese servizio a Udine il 24 febbraio 1797, anche se abbandonò la città non appena Napoleone dichiarò guerra alla Repubblica di Venezia. Cf. la voce di Andrea Marcon in *Dizionario Biografico dei Friulani* (<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/mocenigo-alvise-1760-1815>).

disciplinare dello spazio abitativo rurale [...] in collegamento diretto con i contemporanei dibattiti sull'igiene» e con la letteratura scientifica d'agronomia (Concina 1980, 192)⁶¹ - appare oltremodo significativa la corrispondenza cronologica del progetto con l'inchiesta sulle case rurali promossa dalla Direzione generale della Pubblica Istruzione del ministero dell'Interno. Con la circolare del 20 maggio 1811 il direttore Giovanni Scopoli, già prefetto dei dipartimenti del Basso Po (1807) e del Tagliamento (1809), aveva infatti richiesto ai professori di architettura e disegno dei licei dipartimentali, ai professori dell'Accademia di Brera e ad alcuni funzionari ministeriali un «disegno colla pianta della casa rusticale» ritenuta la più salubre, comoda e adatta ai lavori agricoli.⁶² Anche se la generica definizione tipologica degli «edifici villerecci» disegnati da Michele Giuliani - limitata alla presenza di una grande corte centrale su cui si affacciano alcuni ambienti porticati - e la mancanza di qualsiasi documentazione a supporto, non ci consentono di ricondurre l'elaborazione del progetto nell'alveo della vasta inchiesta etnologica volta a documentare le condizioni di vita rurale e le tradizioni popolari nei diversi dipartimenti del Regno d'Italia.⁶³

In ogni caso, uno dei fattori identitari di Villa Eugenia resta il carattere encomiastico implicito nel suo processo di elaborazione, legato al monumento celebrativo della battaglia del Tagliamento; un carattere che qui risulta enfatizzato dalla dedica della chiesa a San Napoleone, santo epónimo dell'imperatore, e dalla presenza di un tempio-museo alla gloria di Napoleone. E, sotto questo profilo, la proposta di Michele Giuliani può essere messa in relazione con diversi progetti di sistemazione urbana elaborati nell'ambito di iniziative celebrative, a cominciare dal Foro Bonaparte di Giovanni Antonio Antolini a Milano, esito e sviluppo del progetto di concorso per la colonna commemorativa della battaglia di Marengo.⁶⁴ Analogamente alla Ville des Victoires progettata nel 1803 dal generale Jean Rivaud nella piana dove si svolse la battaglia di Marengo (nel territorio dell'omonimo dipartimento) - un altro caso di proposta extra-istituzionale con evidenti finalità autopromozionali, che aveva però un impianto ottagonale e una finalità prevalentemente commerciale -⁶⁵ il programma celebrativo appare qui sviluppato alla scala urbana, facendo di Villa Eugenia un monumento in forma di città destinato a connotare anche simbolicamente il territorio circostante.

⁶¹ L'autore si riferisce, in particolare, al trattato di Ferdinando Morozzi, *De le case de' contadini*, edito a Firenze nel 1770 ma ripubblicato a Venezia dal *Giornale d'Italia* nel 1770 (22-44), al testo di Gianfrancesco Scottoni, *Semi d'una buona Agricoltura* e alla sua *Lettera* pubblicata dal *Giornale d'Italia* nel 1771 (261-4) e al capitolo dedicato da Francesco Milizia alle *Case rustiche* nel suo *Principi di Architettura civile* (1785, II: III).

⁶² Cf. Pepe 1995, 419. La circolare del 20 maggio 1811 (nr. 4765) faceva seguito a quella del 17 aprile (nr. 3455), con cui erano richiesti ai professori di disegno «i figurini colorati dei vari abiti di contadini», e a quella del 15 maggio (nr. 3461), con cui erano richiesti ai professori di materie letterarie nei licei «ragguagli sulle costumanze, pregiudizi, dialetti, ecc.» delle popolazioni rurali. Concina (1980, 195-6) segnala in proposito un documento dell'Archivio di Stato di Venezia (*Prefettura dell'Adriatico*, 392) con cui la Direzione generale della Pubblica Istruzione, il 29 maggio 1811, invitava il prefetto dell'Adriatico a sollecitare un insegnante del Liceo Convitto a fornire un «piano di case coloniche le quali sotto i possibili rapporti tornassero dicevoli al miglioramento e progresso del rispettivo dipartimento».

⁶³ Sulla triplice inchiesta del 1811, esemplata su analoghe iniziative francesi, cf. Tassoni 1973 e Butera 1981. Per un approfondimento sul contesto veneto, cf. Riva 1966.

⁶⁴ Cf. D'Amia 2012, 63-8. Il carattere celebrativo del progetto è reso esplicito da Antolini in un documento della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna (*Autografi*, 9, nr. 1342/a): «il Governo Provvisorio [della Cisalpina], volendo elevare un monumento al fondatore della Repubblica, incaricò me del disegno di tale opera, ed io feci quel disegno del Foro Bonaparte».

⁶⁵ Sul progetto, illustrato in *La Ville des Victoires sur le Champ de Bataille de Marengo, dédiée au Premier Consul de la République Française* (volumetto edito a spese dell'autore nel febbraio-marzo 1803), vedi D'Amia 2012, 37-42.

Bibliografia

- Antonielli, L. (1997). s.v. «Fontanelli, Achille». *Dizionario biografico degli italiani* 48. Roma: Treccani.
- Baccichet, M. (2000-01). «Gli ingegneri in Friuli: il ponte della Delizia e la Strada Regia nel programma della viabilità austro-napoleonica (1804-1818)». *Atti dell'Accademia San Marco di Pordenone*, 2-3, 61-127.
- Bellicini, L. (1983). *La costruzione della campagna: ideologia agraria e 'aziende modello' nel Veneto (1790-1922)*. Venezia: Marsilio.
- Bergamini, G. (2001). «Il monumento alla Pace di Campoformido». *Friuli nel mondo*, 557 (parte I) e 558 (parte II), 3.
- Bergamini, G.; Donazzolo Cristante, C. (2000). «Il monumento alla Pace di Campoformido». *Udine. Bollettino delle Civiche Istituzioni Culturali*, 6, 45-63.
- Bollettino delle leggi del Regno d'Italia* (1812). Milano: dalla Stamperia Reale.
- Braidotti, F. (1911). *Il monumento della Pace di Campoformido. Notizie inedite di storia e d'arte*. Udine: Tip. Domenico del Bianco.
- Braidotti, F. (1935). «Colonna trionfale presso il ponte del Tagliamento deliberata per ricordo della battaglia quivi da Napoleone vinta sugli Austriaci il 16 marzo 1797». *Scritti vari*. Udine: Arti grafiche friulane, 153-5.
- Bucco, G. (1997). «La Statua della Pace e la Colonna al Tagliamento: simboli della gloria di Napoleone». *Ribezzi* 1997, 57-67.
- Butera, M.M. (1981). *Le campagne italiane nell'età napoleonica: la prima inchiesta agraria dell'Italia moderna*. Milano: Franco Angeli.
- Cargnellutti, L.; Corbellini, R. (1997). *Udine napoleonica. Da metropoli della Patria a capitale della provincia del Friuli*. Udine: Comune di Udine.
- Comandini, A. (1900-01). *L'Italia nei cento anni del secolo XIX, (1801-1900) giorno per giorno, illustrata: 1800-1825*. Milano: Antonio Vallardi.
- Concina, E. (1980). «Architettura rurale nei trattati italiani tra 1770 e 1870». Morachiello, P.; Teyssot, G. (a cura di), *Le macchine imperfette. Architettura, programma, istituzioni, nel XIX secolo*. Roma: Officina Edizioni, 189-217.
- D'Amia, G. (2012). *Milano e Parigi sguardi incrociati. Politiche artistiche e strategie urbane in età napoleonica*. Milano-Udine: Mimesis Edizioni.
- Donazzolo Cristante, G. (1997). «Udine: città ideale e città reale». *Ribezzi* 1997, 203-14.
- Du Casse, A. (1858-60). *Mémoires et correspondance politique et militaire du Prince Eugène*. 10 vols. Paris: Michel Lévy frères.
- Fantin, E.; Strazzolini, P.; Tirelli, R. (a cura di) (2004). *I passaggi del Tagliamento. Storia e leggenda di guadi, traghetti e ponti attraverso i secoli e il turbine di due guerre mondiali*. Latisana; San Michele al Tagliamento: La Bassa.
- Foramitti, P. (1995). «Il Ponte della Delizia nelle vicende militari della prima metà dell'Ottocento». Ellero, F. (a cura di), *Casarsa: San Zuan, Vilasil, Versuta = Atti del convegno di studi* (Udine, 24 settembre 1995). Udine: Società filologica friulana, 133-42.
- Gandini, L. (2019). *Rivoli. Storia di un monumento. Un monumento nella storia*. Rivoli Veronese: Comune di Rivoli Veronese.
- Hubert, G. (1964). *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*. Paris: de Boccard.
- Goi, P. (1997). «Apparati e monumenti celebrativi dell'età napoleonica in Friuli». Bergamini, G. (a cura di), *Napoleone e Campoformido. Armi, diplomazia e società in una regione d'Europa*, Milano: Electa, 113-27.
- Grandesso, S. (2006). «Il Monumento alla Pace di Campoformido di Comolli e l'allegoria politica nella scultura ideale in Italia tra Impero e Restaurazione». Frattolin, M.P. (a cura di), *Artisti in viaggio 1750-1900. Presenze foreste in Friuli Venezia-Giulia*. Venezia: Cafoscarina, 331-56.
- Mezzanotte, G. (1966). *Architettura neoclassica in Lombardia*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Morachiello, P. (1980). «Il prefetto Chabrol. Amministrazione napoleonica e 'scienza dell'ingegnere'». Morachiello, P.; Teyssot, G. (a cura di), *Le Macchine imperfette: architettura, programma, istituzioni, nel XIX secolo*. Roma: Officina, 146-73.
- Morachiello, P.; Teyssot, G. (1983). *Nascita delle città di stato. Ingegneri e architetti sotto il Consolato e l'Impero*. Roma: Officina edizioni.
- Nicodemi, G. (1921). «Il 'Rapporto' del Cicognara sulle Belle Arti in Italia durante il Regno Italico». *Archivio Storico Lombardo*, 48(1-2), 211-33.
- Oneto, G. (1984). «Disegno di paesaggio». *Ville e giardini*, 190, 46-7.
- Pasquali, S. (2019). «Vincenzo Balestra (Roma 1760 ca.-ante 1813)». Pasquali, S.; Rowan, A. (a cura di), *Alessandro Papafava e la sua raccolta. Un architetto al tempo di Canova = Catalogo della mostra* (Vicenza, Palladio Museum, 30 novembre 2019-13 settembre 2020). Milano: Officina Libraria; Vicenza: Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 157-66.
- Pepe, L. (1995). «Giovanni Scopoli e la pubblica istruzione nel Regno d'Italia». *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento*, 21, 411-33.
- Pieri, G. (1942). *Napoleone e il dominio napoleonico nel Friuli*. Udine: Idea.
- Repishti, F. (2011). «Monumento per la battaglia del Tagliamento». Tedeschi, L.; Repishti, F. (a cura di), *Luigi Canonica. Architetto di utilità pubblica e privata*. Mendrisio; Cinisello Balsamo: Academy Press; Silvana Editoriale, 115.
- Ribezzi, T. (a cura di) (1997). *Dopo Campo Formido 1797-1813. L'età napoleonica a Udine*. Pordenone: Biblioteca dell'Immagine.
- Riva, F. (1966). «Tradizioni popolari venete secondo i documenti dell'inchiesta del Regno Italico (1811)». *Memorie dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti*, 34(2), 3-69.
- Romanelli, G. (1983). «Alvisopoli come utopia urbana». *Abaco*, maggio 1983, 9-25.
- Romanelli, G. (1988). «Villa Mocenigo-Alvisopoli». Trame, U. (a cura di), *La cultura della villa: Il Friuli occidentale e Venezia nel '700*. Pordenone: Biblioteca dell'Immagine, 138-43.
- Roncai, L. (a cura di) (1990). *L'architetto Luigi Voghera e il suo tempo*. Milano: Franco Angeli.
- Santi, E. (2005). *Arcole: Contributo per una storia*. Verona: Intergrafica.
- Strazzolini, P. (2005). «I passaggi del Tagliamento. Storia e leggenda di guadi, traghetti e ponti attraverso i

- secoli e il turbine di due guerre mondiali». *Atti dell'Accademia udinese di scienze lettere e arti*, 98, 35-62.
- Tassoni, G. (1973). *Arti e tradizioni popolari: le inchieste napoleoniche sui costumi e le tradizioni nel Regno italiano*. Bellinzona: La Viscontea.
- Venuto, F. (2001), «Rapporti tra operatori lombardi e veneto-friuliani nell'Ottocento». Guerci, G. (a cura di), *Giardini e parchi di Lombardia dal Restauro al progetto = Atti del convegno di studi* (Villa Ghirlanda Silva, 5-7 ottobre 2000). Cinisello Balsamo: Centro di documentazione storica, 67-76.
- Zambelli, A. (1892). *L'obelisco di Arcole: unico trofeo napoleonico che esiste in Italia: e altri simili trofei ora distrutti: cenni storici*. Verona: Stab. Tipografico di Giuseppe Civelli.

Intorno a Carpaccio 2023

John Ruskin, *Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice. A Critical Edition, with Other Texts on Carpaccio and Venetian Painting*

Valentina Sapienza
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This article considers briefly the main academic news on Vittore Carpaccio that has appeared in recent years. It then focuses on the recent publication of John Ruskin's volume, *Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice*, edited by Paul Tucker (Edizioni Ca' Foscari, 2023). The article in particular examines the relationship between Ruskin and Carpaccio, analysing the evolving perspective of the English art historian on this remarkable painter, who was profoundly influenced by his personal experiences.

Keywords Critical review. Vittore Carpaccio. John Ruskin. Gallerie dell'Accademia. Scuola Dalmata dei Santi Giorgio, Girolamo e Trifone. Palazzo Ducale. Venice.

Il 2023 è stato un anno fortunato per Carpaccio. Dopo qualche decennio, l'attenzione degli specialisti e del grande pubblico è tornata a rivolgersi a questo pittore straordinario, sapiente organizzatore di discorsi per immagini caratterizzati da una densità semantica inconfondibile, strutturata intorno all'uso di simboli di tradizione antichissima e metafore create per l'occasione.¹ Non che mancassero naturalmente gli studi su Carpaccio, ma era senza dubbio tempo di guardarsi un po' intorno, tirare le somme e magari tentare di spingersi un po' più avanti.

Fuori dal coro e fuori anche dagli appuntamenti dell'agenda carpaccesca stravolta dal Covid,² ci

aveva, a dire il vero, già pensato Gabriele Matino che agli specialisti riserva due preziosi contributi: il primo, comparso su *Colnaghi Studies Journal* nel 2020 (Matino 2020), identifica attraverso una serie di documenti inediti che qui non abbiamo il tempo di dettagliare l'abitazione di Carpaccio, a contare almeno dal 1513: una *casa da statio* in parrocchia di San Maurizio, con tanto di accesso al Canal Grande, pozzo e un giardino coltivato ad orto, impiegato forse dal pittore per far asciugare le sue gigantesche tele – almeno questa è l'ipotesi dello studioso. La casa era di proprietà della famiglia Pin, che comprendeva personalità di riguardo nella Scuola Grande di San Giovanni Evangelista.

¹ Su questo tema che sconfessa l'etichetta di *storyteller* attribuita recentemente al pittore per amor di 'divulgazione' – come se divulgare significasse necessariamente appiattire – si veda Gentili 1996, 11-26.

² Mi riferisco sia alla mostra tenutasi prima a Washington, D.C. (National Gallery of Art, 22 novembre 2022-12 febbraio 2023), poi a Venezia (Palazzo Ducale, 18 marzo-18 giugno 2023), ritardata di molti anni a causa della pandemia, così come al convegno internazionale di studi *Vittore Carpaccio: contesto, iconografia, fortuna*, tenutosi presso la Fondazione Giorgio Cini (14-15 giugno 2023).



Peer review

Submitted 2024-06-18
Accepted 2024-07-05
Published 2024-12-10

Open access

© 2024 Sapienza | © 4.0



Citation Sapienza, V. (2024). "Intorno a Carpaccio 2023. John Ruskin, *Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice. A Critical Edition, with Other Texts on Carpaccio and Venetian Painting*". MDCCC 1800, 13, 91-102.



Figura 1 Vittore Carpaccio, *Miracolo della reliquia della croce a Rialto*. Venezia, Gallerie dell'Accademia

Non è affatto escluso che proprio la relazione privilegiata con i Pin abbia favorito la commissione all'artista del celebre *Miracolo della reliquia della croce a Rialto*, oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia [fig. 1]. In un articolo del 2022 dedicato invece alla *Vocazione di San Matteo* [fig. 2] dipinta per la Scuola Dalmata dei Santi Giorgio, Gerolamo e Trifone (Matino 2021),³ Matino lavora da fine iconografo e iconologo, accorgendosi che l'evangelista, ritratto prima della sua conversione, viene raffigurato da Carpaccio non tanto come un esattore ebreo, ma come un cambiavalute

veneziano nel suo luogo di lavoro. Quel banchetto descritto così distintamente dal pittore altro non è che un *banco da tapeto*, come tanti ne esistevano - e qualcuno ancora ne esiste - in campo San Giacomo a Rialto: su di esso poggiano non a caso monete sparse, d'oro e d'argento, che sarebbero state riposte nei sacchetti con l'apposito 'imbutto' - la paletta che si intravede quasi all'altezza della mano del santo - da Matteo in persona, se nel frattempo costui non avesse ricevuto la chiamata [fig. 3]. Carpaccio inserisce una modifica sostanziale dell'iconografia tradizionale di questo

³ Gabriele Matino ha presentato in anteprima i suoi studi sulla *Vocazione di San Matteo* in un seminario del Centro Studi RiVe (Rinascimento Veneziano) del Dipartimento di Filosofia e Beni culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia (17 dicembre 2020), *Appunti per Vittore Carpaccio: novità, proposte e problemi*. A esso si rimanda per ulteriori approfondimenti: <https://www.youtube.com/watch?v=f2e8RHJRW6s>.



Figura 2 Vittore Carpaccio, *Vocazione di San Matteo*. Venezia, Scuola Dalmata dei Santi Giorgio, Gerolamo e Trifone



Figura 3 Vittore Carpaccio, *Vocazione di San Matteo* (particolare)

soggetto, rappresentando il momento che precede, anziché seguire, la decisione dell'evangelista di abbandonare la sua professione e seguire Cristo. Il santo in questa nuova veste dovrebbe perciò funzionare quale *exemplum* per eccellenza di carità cristiana, virtù centrale nelle pratiche devozionali della Scuola Dalmata, come di tutti i sodalizi veneziani a carattere filantropico. A Matino si deve anche un prezioso volume (Matino, Fortini Brown 2020), pubblicato in previsione della mostra tenutasi a Palazzo Ducale nel 2023, raro esempio di quell'alta divulgazione cui dovrebbero mirare costantemente i nostri studi. Il volume avrebbe dovuto incoraggiare gli appassionati di Carpaccio, una volta usciti dal Palazzo, dove sono stati riuniti per l'occasione alcune - ma meno di quante avremmo voluto - importanti opere del

pittore, a visitare quei luoghi imprescindibili per la conoscenza della sua pittura: dalla Scuola Dalmata, al ciclo delle storie di Sant'Orsola - sfortunatamente inaccessibile in tempo di mostra per improcrastinabili lavori strutturali da intraprendersi nell'ala Scarpa delle Gallerie dell'Accademia - tanto per citare un paio di occasioni imperdibili. E invece...

Tra le novità più rilevanti degli ultimi tempi su Carpaccio vanno inoltre menzionati gli studi di Valentina Piovani. In un articolo breve ma densissimo (Piovani et al. 2022), la studiosa e restauratrice ha presentato i risultati di una ricerca condotta con metodo e rigore tra le carte d'archivio della Scuola Dalmata, che le ha consentito di risolvere brillantemente un dilemma su cui ci si interrogava da molto tempo: l'originaria disposizione del

ciclo.⁴ Contrariamente a quanto ipotizzato dalla maggior parte della storiografia sulla scorta della prima monografia dedicata al pittore da Ludwig e Molmenti (Ludwig, Molmenti 1906, 161-2; Perocco 1961; 1975), l'impresa di Carpaccio per il sodalizio è stata pensata proprio per la sala terrena, in cui ancor oggi si trova. La Scuola Dalmata è infatti impegnata in un lungo contenzioso con il Priorato di San Giovanni al Tempio per l'uso della sala superiore - ipotizzata in passato come sede originaria del ciclo - conflitto esploso proprio nel 1502, anno di avvio della campagna decorativa di Carpaccio a San Giorgio degli Schiavoni. È perciò impensabile che proprio quell'ambiente in cui coabitavano i due sodalizi, oggetto di tante tensioni, fosse stato scelto dalla scuola quale luogo di destinazione della più grande campagna decorativa che mai si sarebbe compiuta. Del resto, i vincoli sull'uso dello spazio imposti ad ambo le associazioni lo vietavano tassativamente. Meglio si dovrà ragionare sulla data di esecuzione dei teleri, solitamente ancorata al lungo decennio 1501-02/1511-12: Piovani rileva infatti, dall'alto delle sue competenze tecniche, che le pezze di tela su cui Carpaccio ha dipinto le storie di Giorgio, Girolamo e Trifone sembrerebbero presentare una tale similitudine per cui è difficile pensare che siano state acquistate in momenti tanto lontani nel tempo.⁵

Non si può naturalmente non accennare in questo contesto alle mostre di Washington e Venezia - due: perché affatto identiche, ahimè a discapito di Venezia, dove molti dei dipinti importanti esposti oltreoceano non sono mai giunti in laguna, ma che soltanto per i disegni e le due *Dame* che hanno ritrovato la loro *Caccia in laguna* e il ciclo ricomposto per la Scuola degli Albanesi valeva assolutamente la pena - e al rispettivo catalogo a cura di Peter Humfrey (2022), nonché ai numerosi restauri che sono stati condotti in questi anni sulle opere di Carpaccio grazie ai generosi finanziamenti di Save Venice: penso a quello dedicato al ciclo di Sant'Orsola, conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, a cura dell'Istituto Superiore

per la Conservazione e il Restauro di Roma e del Laboratorio Scientifico delle Gallerie, sotto la direzione scientifica dell'attuale Direttore dell'Accademia Giulio Manieri Elia; e naturalmente a quello, importantissimo, che ha riguardato (e ancora riguarda: i restauri sono in corso) i dipinti della Scuola Dalmata dei Santi Giorgio, Gerolamo e Trifone, a opera della già menzionata restauratrice e storica dell'arte Valentina Piovan. In ultimo, alla Fondazione Cini si è svolto a giugno scorso l'attentissimo convegno dedicato al pittore,⁶ in cui sono intervenute alcune grandi personalità della storia dell'arte italiana e internazionale - attendiamo ora di leggere gli atti - con cui a corollario si è chiuso l'anno, anzi gli anni di Carpaccio.

In questo contesto tuttavia vorrei dedicare la mia attenzione (e quella del lettore che avrà pazienza di seguirmi) a un contributo di tutt'altra natura. Mi riferisco al volume di John Ruskin, *Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice. A Critical Edition*, a cura di Paul Tucker, uscito nel 2023 nella sua edizione in lingua originale. Il mio interesse per questo testo si è concentrato, naturalmente, su quel che Ruskin dice di Carpaccio e soprattutto su quel che vede, o meglio crede di vedere, nelle opere di questo pittore all'apparenza così accessibile, eppure così complesso. L'orizzonte mi è parso subito frammentato, articolato, talvolta contraddittorio, ma le parole di Ruskin continuano ad esercitare un certo fascino anche sul lettore contemporaneo, proprio perché lo invitano a riflettere, a scrutare ancora quelle tele pur arcinote, non accontentandosi mai di uno sguardo d'insieme, soprattutto insistendo - e questo è certamente un merito - sulla densità delle invenzioni del nostro artista.

Il merito più grande di questo libro, insieme alla sua edizione italiana del 2014 (Tucker 2014),⁷ è senza dubbio il fatto di aver riunito in un'unica opera, attraverso un lavoro sapiente di elevatissimo valore scientifico,⁸ i più significativi testi in cui Ruskin parla di Carpaccio. La conseguenza più rilevante è che oggi lo studioso di Ruskin, ma anche

⁴ Su questi temi, Valentina Piovan ha tenuto un seminario per il Centro Studi RiVe in data 21 aprile 2022, consultabile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=Mod4RScNr4&list=PLEYqF9RbsZqPv5VoKwFfL54PU-62Ru4a3&index=5>. I risultati delle sue ricerche sono stati naturalmente presentati anche al già citato convegno *Vittore Carpaccio: contesto, iconografia, fortuna*, intervento in cui la studiosa si è maggiormente concentrata sui restauri ancora in corso dei teleri della Scuola Dalmata.

⁵ A meno che l'acquisto dei materiali non fosse stato fatto dal pittore nel momento in cui ricevette la commissione per tutti i teleri, difficile ma non impossibile. Non sappiamo quasi nulla, in ogni caso, sul commercio di tele a Venezia nel Rinascimento e attendiamo con ansia la pubblicazione della tesi di dottorato di Cleo Nisse, *Unraveling Canvas: from Bellini to Tintoretto*, discussa alla Columbia University nel 2024, sotto la supervisione della Prof.ssa Diane Bodart (<https://doi.org/10.7916/w2w2-p664>).

⁶ *Vittore Carpaccio: contesto, iconografia, fortuna*, a cura di Peter Humfrey (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'arte, 14 e 15 giugno 2023). Per il programma completo si veda: <https://www.cini.it/eventi/convegno-internazionale-di-studi-vittore-carpaccio-contesto-iconografia-fortuna>.

⁷ Per comodità, in questo contributo le citazioni dal volume edito a cura di Paul Tucker saranno tratte dall'edizione italiana del 2014: Tucker 2014.

⁸ Sulla *Guida* Paul Tucker era già intervenuto, oltre che nell'introduzione all'edizione italiana per i tipi di Electa (Tucker 2014, 9-69), nel prezioso saggio Tucker 2020.

lo specialista di Carpaccio, potrà percorrere agilmente testimonianze sparse, altrimenti di non facile reperimento. L'effetto che ne deriva è forse ancora più interessante di quel che ci si potrebbe aspettare: questa operazione di sapiente *collage* non semplifica il compito del lettore, appassionato o specialista che sia. Al contrario, egli si trova talvolta spaesato, costretto a un andirivieni continuo tra le diverse *versioni e visioni* che Ruskin ha di Carpaccio e delle sue creazioni, i suoi 'pentimenti' - di Ruskin, non di Carpaccio -, i suoi ripensamenti. Queste visioni si nutrono per forza di cose delle vicende personali dell'autore, nonché della sua stessa concezione dell'arte veneziana. L'effetto di frammentarietà perciò non si annulla approfondendo le questioni, risulta semmai potenziato. E scopriamo così la complessità e la *varietas* del Carpaccio di Ruskin: non c'è un Carpaccio di Ruskin, ce ne sono tanti, tanti quanti ogni volta Ruskin sente l'esigenza di crearne per rispondere a questioni diverse e talvolta lontanissime. Il risultato, come accennavo, è in un certo senso destabilizzante: Carpaccio e la sua opera risultano, potremmo dire per assurdo, 'assenti'. Ma per fortuna a riempire questo vuoto ci sono i meravigliosi disegni, strumenti preziosi che Ruskin impiega anche nel suo lavoro di insegnante, capaci di raccontare più di tante parole.

«Siluro esplosivo»: così definisce Ruskin il volume dedicato alla collezione dei dipinti dell'allora Accademia di Belle Arti di Venezia, scrivendo alla cugina Joan Severn, un'arma che avrebbe dovuto esplodere nella «Mente dell'Artista come un uovo di Pasqua» (Tucker 2014, 9).

Come ricorda Paul Tucker, la *Guida* è uno scritto che suscita ancora oggi una certa diffidenza, interpretato spesso come «una distrazione dal compito principale» su cui l'autore avrebbe dovuto concentrarsi, e cioè la revisione dell'immensa opera *Le Pietre di Venezia* che aveva portato Ruskin di nuovo a Venezia nel 1876 (Hewison 2009, 331; Tucker 2014, 11). Senza dubbio, la *Guida* di Ruskin rigetta il modello degli *Handbooks*, secondo cui le informazioni di carattere storico-contestuale andavano relegate a un sezione introduttiva, facoltativa dunque per il lettore; Ruskin sceglie per la sua opera un tono direttivo - ordina quasi allo spettatore di dirigersi là e là, di meditare proprio su quell'oggetto e non su un altro... - e il registro comunicativo, pur simulando l'incontro con l'opera, l'esperienza diretta, non risparmia al visitatore considerazioni di carattere estetico o storico, direttamente iscritte nel percorso dello spettatore, quindi obbligatorie. D'altro canto, secondo Tucker - e già secondo Jeanne Clegg - il volume si qualificerebbe come una «*pilgrim's guide*» (Clegg 1981, 174), aspetto che tuttavia giustifica solo in parte le scelte estreme dell'autore. Non sono pochi infatti gli

studiosi che stigmatizzano la parzialità della *Guida*: essa non rappresenterebbe affatto gli interessi autentici di Ruskin per la pittura veneziana, perché rimangono fuori, letteralmente esclusi, quasi preclusi alla vista del lettore e in maniera evidentemente provocatoria, giganti come Tiziano, Tintoretto e Veronese. Anche su Bellini, perfino su Carpaccio, Ruskin dice poco e niente: del ciclo di Sant'Orsola, tanto per dirne una, l'autore analizza praticamente soltanto un dipinto, senza quasi menzionare la sua protagonista. Le ragioni - precisa il nostro curatore - sarebbero da ricercare, secondo quanto di nuovo evidenziato da Jeanne Clegg (1981, 167-71), «nella crisi di follia», di cui Ruskin fu vittima alla fine del 1876.

Tucker stesso ammette nella sua introduzione che indubbiamente il giudizio severo che la critica ha riservato a questo volume, divenuto rapidamente «inutile» anche da un punto di vista pratico per il riallestimento delle sale dell'Accademia, è in parte fondato. Il curatore sottolinea tuttavia la necessità di rileggere la *Guida*, rilevando «i rapporti intertestuali» con un'altra opera praticamente coeva, cioè *Il Riposo di San Marco*, quell'affresco mistico abilmente definito nell'introduzione di Tucker una «storia cattolica di Venezia» (Tucker 2014, 13-14). Sullo sfondo c'è anche una lettera importante, che questo volume insieme alla traduzione italiana mette a disposizione del lettore più curioso. Si tratta di un testo inedito con cui Ruskin ringrazia per la sua elezione a membro onorario dell'Accademia di Belle arti di Venezia, datata 3 marzo 1877. Sarà il caso di rileggere un passaggio saliente:

Poiché, invero, tutto ciò che ho appreso su quanto vi sia di eccelso nell'arte e di nobilissimo nel comportamento mi è stato insegnato dai dipinti e dalla storia di Venezia e giacché conoscere l'arte eccelsa e la nobiltà dell'agire significa anche apprendere quanto di più vero vi sia nella Religione, è lecito affermare in maniera decisiva che tutto quanto oggi mi possa in qualunque modo rendere adeguato all'incarico di docente universitario nel mio Paese mi è stato insegnato da Maestri veneziani e ha trovato rispondenza in me grazie alle testimonianze scritte da quella Fede vitale che risedette nei cuori dei Nobili e del Popolo di questa città e che diede una Vittoria affatto miracolosa ai Dogi di Venezia e un talento altrettanto miracoloso ai suoi artigiani. (14)

Che l'Arte veneziana sia stata per Ruskin maestra non tanto di vita quanto di fede e verità, lo ribadisce poche righe dopo: il pittore veneziano è definito addirittura «istruttore», è colui che consente allo specialista di «imparare e insegnare sempre la



Figura 4 John Ruskin (copia da Vittore Carpaccio), *Battesimo dei Seleniti* (particolare). Oxford, Ashmolean Museum

Verità riguardo le Arti». Così l'accoglienza da parte degli artisti veneziani diviene addirittura, per Ruskin, un segno di grazia. Tornando a Venezia, lo storico dell'arte inglese si ritrova accolto e nel contempo protetto sotto il manto benevolo della Venezia-Vergine, «nell'alveo della sacra legge della sua Mariegola dei Pittori» (Tucker 2014, 14-15). Nei ringraziamenti ai membri dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, Ruskin menziona inoltre un unico artista, proprio il nostro Carpaccio, ammettendo di essere particolarmente grato a chi gli aveva aperto le porte per le facilitazioni concesse «nello studio delle divine opere» di questo immenso protagonista dell'arte veneziana (15).

Carpaccio, come si sa e come il curatore ricorda bene, è un amore recente di Ruskin. A far da tramite, a guidarlo in questo percorso che potremmo definire una sorta di rimediazione, c'è la passione dell'amico pittore preraffaellita Edward Burne-Jones, che gli insegna a vedere davvero le sue opere. In *Pittori moderni* Carpaccio era, verrebbe da dire, semplicemente l'artista che insieme a Gentile Bellini era stato maggiormente capace di produrre «le uniche rappresentazioni fedeli che ancora esistono dell'architettura antica

di Venezia». Dei pittori attivi per il ciclo dei Miracoli della reliquia della croce loda «il lavoro sommatamente curato» (Tucker 2014, 17), insomma tutto sembra esaurirsi all'insegna di quell'adesione alla realtà di cui questi artisti sarebbero maestri. Segue quel che potremmo definire una sorta di 'ribaltamento mistico': scrivendo all'amico Burne-Jones, Ruskin si rende conto di non aver mai guardato davvero Carpaccio, di non averlo mai visto per l'appunto, di non aver riflettuto sulle sue pitture, quasi accecato dallo studio di Tintoretto, maestro di nuvole e di monti.

Questa prima svolta si consuma tra il 1869 e il 1870, dopo la sua nomina a *Slade Professor of Fine Arts* a Oxford. Ruskin torna a Venezia e comincia allora a disegnare: disegna «le bestie e gli uccelli canonizzati da Carpaccio» (Cook, Weddenburn 1906, 229): la vipera del *San Giorgio e il drago*, il papagallo del *Battesimo dei seleniti* (fig. 4), ancora la lucertola dei *Funerali di San Girolamo* della Scuola Dalmata dei Santi Giorgio, Gerolamo e Trifone. I disegni sono destinati a costruire quella galleria di immagini, coronamento di un metodo di insegnamento innovativo, in cui teoria e prassi vanno di pari passo. Per Ruskin, si tratta di strumenti di lavoro indispensabili che gli consentono di proporre approfondimenti su una *varietas* di argomenti durante i suoi corsi: dal disegno stesso, alla storia, dalla teoria dell'arte, alla botanica e alla zoologia. L'arte, riprendo ancora le parole più che calzanti del curatore, diviene ora amica «benevola e nobilitante» della «scienza naturale» e i disegni di Carpaccio altro non sono che «esempi di osservazione lieta e serena di vita animale, nociva o virtuosa che fosse» (Tucker 2014, 18).

Quando Ruskin giunge a Venezia nel settembre del 1876 per rimettere le mani su *Le pietre di Venezia*, erano accadute molte cose. La visita al ciclo di Sant'Orsola si svolge in condizioni affatto ottimali: Ruskin lamenta che le sale sono «illuminate come degli scantinati», e il *Sogno* è appeso nella Sala XVI a «un'altezza di sette piedi, in un punto niente affatto visibile». Ma poi la fortuna gli viene incontro e scrive soddisfatto alla cugina: «Stanno per tirarmi giù la mia piccola principessa e darla solo a me perché me la possa stare a guardare tutto il giorno» (Cook, Weddenburn 1907, 507). Il dipinto viene messo a sua disposizione in una stanza chiusa, e per di più con un'illuminazione perfetta. Ruskin lo contempla per sei mesi e naturalmente lo disegna (fig. 5). Per comprendere il ruolo capitale di questa opera e più in generale il rapporto complesso di Ruskin con Carpaccio, che emerge tanto nella sua *Guida* che negli altri scritti, bisogna indagare cosa era accaduto nel corso degli anni Settanta.

Non era certo la prima volta che Ruskin si trovava a contemplare la 'sua' principessa: l'aveva

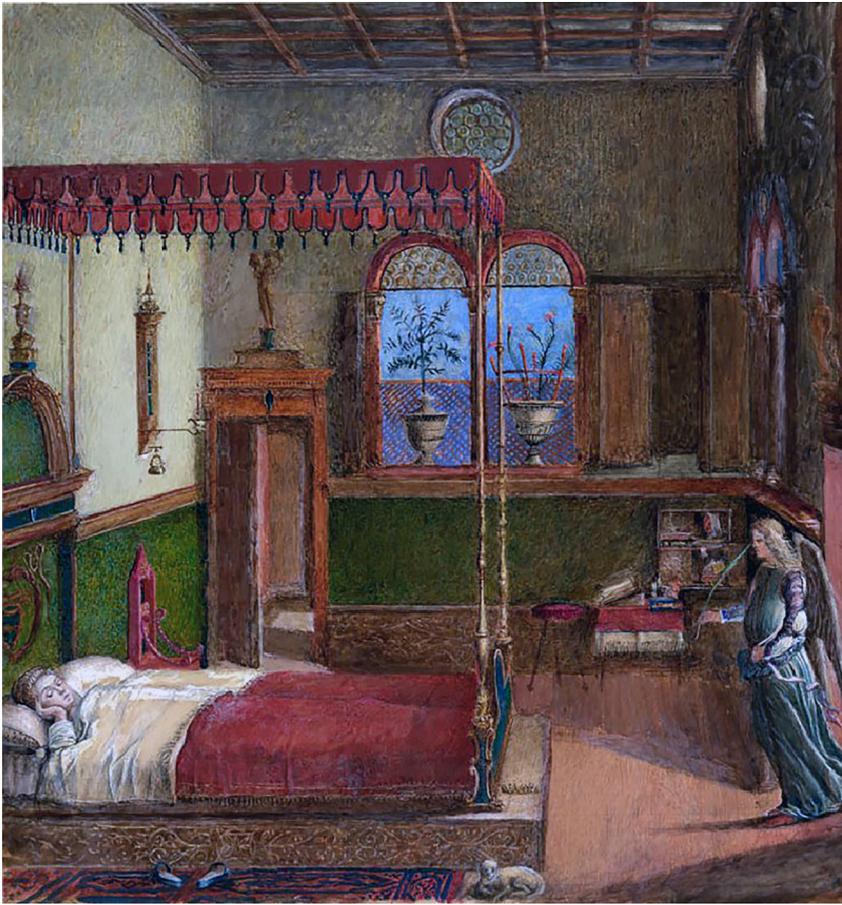


Figura 5
John Ruskin
(copia da Vittore Carpaccio),
Sogno di Sant'Orsola. Oxford,
Ashmolean Museum.

già osservata per una mattinata intera nel 1869 e ci aveva dovuto ragionare a lungo, se nella lettera nr. 20 pubblicata in *Fors Clavigera* del 1872 (Tucker 2014, 149), Orsola viene addirittura a incarnare tre condizioni distinte dell'esistenza umana: la vita positiva-benedetta, la vita negativa-maledetta e la morte, intesa come condizione neutra rispetto alle prime due.

Tornato dalla sua principessa a distanza di pochi anni, Ruskin vede di fatto un nuovo Carpaccio, completamente reinventato sulla scorta delle sue vicende personali, e in particolare dell'amore infelice per Rose La Touche. Orsola e Rose finiscono per confondersi, giacché il rifiuto di Rose di sposarlo immediatamente è accompagnato dalla richiesta di attesa espressa da parte della donna, allora diciottenne. Ruskin avrebbe dovuto aspettare tre anni, gli stessi che Orsola nella leggenda chiede al principe Ereo o Etereo prima di accettare di diventare sua moglie. Ma come sappiamo bene, nessuno di questi due matrimoni si celebrò mai, né quello di Orsola con il principe inglese, e neppure quello di Rose con Ruskin. Rose scomparve nove anni dopo, ancora giovanissima - aveva

ventisette anni - consumata da un male psichico per l'epoca incurabile.

Non è possibile che la *Guida* e soprattutto il rapporto fra lo storico dell'arte inglese e Carpaccio non rechi qualche segno di queste vicende, che certo dovettero consumare anche il nostro autore e secondo alcuni spingerlo addirittura verso la follia. Leggiamo allora alcuni dei brani più salienti che celebrano il più grande narratore per immagini che Venezia abbia mai partorito per entrare ancor di più nello spirito con cui questo interessante testo fu composto.

Il primo dipinto di Carpaccio descritto da Ruskin è la *Presentazione di Gesù al tempio* [fig. 6], la grande pala eseguita dal pittore nel 1510 per la chiesa francescana di San Giobbe, che affiancava originariamente il capolavoro di Giovanni Bellini destinato alla stessa parrocchia (*Madonna in trono con angeli musicanti e i Santi Francesco, Giovanni Battista, Giobbe, Domenico, Sebastiano e Ludovico da Tolosa*, Venezia, Gallerie dell'Accademia). E Ruskin inizia con un'affermazione del tutto provocatoria: «Qui, caro spettatore, non sei libero di criticare alcunché». L'invenzione diventa quasi



Figura 6 Vittore Carpaccio, *Presentazione di Gesù al tempio*. Venezia, Gallerie dell'Accademia

strumento di misura delle qualità dell'osservatore: tanto più grande sarà la tua ammirazione, tanto più ciò sarà prova «della tua religiosità, del tuo gusto, della tua conoscenza dell'arte, degli uomini e delle cose» (Tucker 2014, 81). La *Presentazione*, definita «il miglior quadro dell'Accademia», diviene anche strumento di rivolta o almeno di controllo contro la visione che va per la maggiore dell'arte veneziana: in questa pala «prosaica e franca», Carpaccio non ha ceduto alle lusinghe del colore, ha semmai

domato la sua passione e moderato la sua facilità coloristica [...] proprio per evitare che, trovandoti davanti a questo quadro tu possa subito esclamare come fai guardando Paris Bordone, 'Che brano di colore'!

Perché il pittore non vuole «che tu pensi al suo colore, ma al tuo Cristo». E continua poche righe oltre: «se non ti dà piacere, vuol dire che ti manca la capacità di apprezzare la buona arte» (Tucker 2014, 82). La *Presentazione* secondo Ruskin è un saggio di perfetto equilibrio che cela dietro la semplice apparenza, un lavoro straordinario tanto sulla composizione, restituita con grande semplicità, quanto sui dettagli, a proposito dei quali ricorda naturalmente le meravigliose scene dipinte sul piviale del gran sacerdote Simeone. All'abilità dell'artefice deve corrispondere l'abilità e la raffinatezza dello spettatore, che dovrà essere capace cogliere un'evidenza a cui i più non prestano sufficiente attenzione: se

Tiziano dipinge come va a cavallo un circense, Carpaccio dipinge invece come un buon cavaliere, per il quale saper cavalcare è il meno che sappia fare, e per di più per lui è di una facilità inconsapevole. (Tucker 2014, 82)

Nella seconda parte della *Guida*, l'attenzione di Ruskin si sposta quasi unicamente su Carpaccio, oltre che sulla sede che ospita l'Accademia, la Scuola Grande della Carità. L'autore cita molti artisti e dipinti, senza tuttavia descriverli o analizzarli nel dettaglio: non dimentica tuttavia l'enorme *Cena* di Veronese destinata in origine al convento domenicano dei Santi Giovanni e Paolo, e naturalmente l'*Assunta* di Tiziano, a proposito della quale, quasi snobbandola, non esita a ripescare un brano da lui stesso scritto trent'anni prima:

Il viaggiatore è generalmente troppo colpito dalla grande *Assunzione* di Tiziano per poter prestare la giusta attenzione alle altre opere che si trovano in questa Galleria. (Tucker 2014, 76)

Segue un rapido accenno al *Miracolo dello schiavo* di Tintoretto, definito senza mezzi termini «molto sopravvalutato», giacché a quest'opera, com'è noto, lo storico dell'arte inglese preferisce *Adamo ed Eva* e *Caino e Abele* per la Scuola della Trinità, esempi più caratteristici a suo dire dell'arte di Robusti.

Al ciclo di Sant'Orsola sono invece dedicate proporzionalmente molte pagine: dopo aver elencato i soggetti dei teleri nella loro antica disposizione – il *Sogno di Sant'Orsola* è il secondo in ordine di apparizione – ed aver praticamente espunto l'*Arrivo a Colonia* giudicato «privo di interesse» «per i suoi difetti curiosi e l'indegnità» (Tucker 2014, 101-2), Ruskin sottolinea quel che definisce un «fatto strano»: «le figure sono vere e naturali e il paesaggio è falso e innaturale e per questo errore viene completamente subordinato alle figure». La ragione è semplice, continua: «I pittori di questa epoca non si interessano al suolo, ma solo alle creature che ci camminano sopra» (102). Il ciclo di Sant'Orsola è per Ruskin un immenso affresco della 'Religione dell'Umanità', in cui l'Universo val la pena di essere guardato solo se si mette «al servizio o dà risalto ad un bipede». E prosegue: «Se è tra i capelli di una fanciulla, un fiore va dipinto come si deve, ma nei campi sarà solo una macchiolina». Secondo Ruskin, Carpaccio non riserva nessuna attenzione alla sua laguna: il mare piatto e senza onde non riflette nulla di ciò che si trova sulla riva, e sembra quasi di sentire riecheggiare il motto «*Mare sub pede pono*», che come spiega in nota lo stesso Ruskin si legge sul cartiglio che tiene in mano la celebre personificazione di Venezia con la spada in trono di Palazzo Ducale sulla facciata della Piazzetta, attribuita a Filippo Callendario [fig. 7]. L'iscrizione completa cita: «*Fortis, justa, trono furias, mare sub pede pono*», che Ruskin traduce con: «Forte e giusta, pongo le furie sotto il mio trono, il mare sotto il mio piede» (Tucker 2014, 103).

Se secondo Ruskin Carpaccio ha soffocato l'esistenza del paesaggio, la sua inventiva raggiunge livelli altissimi nella rappresentazione delle architetture, tanto reali quanto ideali. La fantasia del pittore tocca il suo apice nel cosiddetto *Paradiso*, cioè l'*Apoteosi di Sant'Orsola* e nella rappresentazione del palazzo paterno della martire.

L'unico dipinto descritto con dovizia di particolari è il *Ritorno degli ambasciatori*, immagine perfetta di una corte prospera, quella di Bretagna-Venezia, e del 'campo' così come lo si dovrebbe intendere: uno spazio in cui architettura e natura si compenetrano, «giardino e città [sono] uniti indissolubilmente», dice Ruskin, «con le fragole selvatiche fin su i gradini della corte di giustizia del re, e con il marmo liscio e lucente che spunta dalle zolle» (111).



Figura 7 Filippo Calendario (attribuito), *Venezia Giustizia*. Venezia, Palazzo Ducale

Misteriosamente, percorrendo le pagine della *Guida*, Orsola non compare mai. Mai Ruskin si sofferma sulla 'sua' principessa, come se il rapporto con lei fosse da destinarsi ad altri luoghi e ad altri intenti, almeno idealmente più nobili. Verrebbe quasi da chiedersi, un po' provocatoriamente, quale fosse la considerazione di Ruskin rispetto a questo testo in una sorta di scala valoriale. Orsola appare invece in tre lettere di *Fors Clavigera*, opportunamente riunite in questo volume.⁹ Ci interesseremo soprattutto alla prima, che abbiamo già menzionato, che risale a un periodo precedente la pubblicazione della *Guida*. Siamo nell'agosto del 1872 e qui Ruskin fornisce una bella e accurata descrizione proprio del *Sogno* della principessa [fig. 8], dimostrando l'attenzione riservata a questo testo pittorico durante il soggiorno veneziano del 1869. L'obiettivo dell'invenzione di Carpaccio secondo Ruskin - lo abbiamo già accennato - sarebbe quello di dimostrare la «natura della beatitudine» (Tucker 2014, 149-51). L'opera diviene, nella mente di Ruskin, uno strumento finissimo destinato a 'informare' lo spettatore sul tipo di vita condotto dalla principessa, attraverso la rappresentazione minuziosa della sua stanza da

letto. Ci sono, oltre al baldacchino su cui riposa Orsola, le finestre spalancate sulla luce del mattino, le due piante che ornano i davanzali, il tavolino dello studio con tanto di sgabellino a tre piedi, l'armadietto pieno di libri alle sue spalle, e poi naturalmente c'è l'angelo, più piccolo di quanto ci si possa aspettare, «con un ramo di palma nella mano destra e un rotolo nella sinistra» - vedremo che per l'identificazione di quest'ultimo particolare, Ruskin sbaglia. Ma quel che colpisce di più è senza dubbio il brano finale della lettera: «Come si può capire che la principessa è operosa?», si chiede Ruskin, non dimenticando che in *Fors Clavigera* si rivolge principalmente ai lavoratori inglesi. Con un altro dipinto del ciclo, risponde al suo lettore: quello in cui la principessa discute col padre, dettando le condizioni per quel matrimonio sconveniente che tanto impensierisce il genitore. Mentre re Noto è ritratto nella posa del malinconico, Orsola, continua Ruskin, «parla con calma, continuando nel frattempo il suo lavoro di cucito» - e anche qui lo storico dell'arte sbaglia. Insomma per Ruskin, la principessa è una lavoratrice, una principessa sì, ma operosa. Ecco io credo che nonostante gli errori di interpretazione commessi da

⁹ Le lettere sono la nr. 20, la nr. 71 e la nr. 74, pubblicate in *Fors Clavigera*, rispettivamente nel 1872, nel 1876 e nel 1877. Vedi Tucker 2014, 149-58.



Figura 8 Vittore Carpaccio, *Sogno di Sant'Orsola*. Venezia, Gallerie dell'Accademia

Ruskin - Orsola nel dipinto raffigurante il *Congedo degli ambasciatori dalla corte di Bretagna* (Venezia, Gallerie dell'Accademia) secondo l'interpretazione di Zorzi (1988, 21-3) non cuce ma è ritratta nel gesto del computo, enumera cioè le condizioni imposte al futuro sposo; così l'angelo del *Sogno* non tiene in mano un rotolo ma stringe la cintura, quasi a rimarcare l'eterna verginità della futura martire Orsola - la sua intuizione rimane preziosa. Il nostro autore coglie infatti un aspetto fondamentale, che ancor oggi torna utile allo studioso di Carpaccio, cioè la postura attiva della principessa, capace addirittura di comandare il suo destino e quello di undicimila vergini, con tanto di papa al

seguito, perché opportunamente ispirata dalla fede. Ed è proprio Carpaccio il protagonista di questa rivoluzione dell'iconografia tradizionale della martire, in particolare proprio attraverso questa scena: il *Sogno* è infatti un'invenzione assoluta del pittore che sembra non avere eguali nel Rinascimento europeo. Del sogno della santa infatti non v'è traccia nella tradizione agiografica che narra le prodezze di Orsola e del suo esercito - almeno in quella più nota e accessibile a Carpaccio - e neppure nella tradizione iconografica, di cui l'esempio più famoso in area veneta è il grande ciclo di Tommaso da Modena, risalente al 1355-58, conservato ai Musei Civici di Treviso. Il sogno non compare

neppure nel celebre reliquiario di Hans Memling o nelle invenzioni di vari pittori fiamminghi più o meno noti. Un motivo simile si rintraccia semmai in un paliotto della maniera di Paolo Veneziano (già Parigi, collezione privata) del 1350, ma il sonno e il sogno di Orsola non riguardano l'avvento ormai prossimo del martirio, riguardano semmai la scelta di concedersi in sposa al principe pagano Ereo (o Etereo), pronto a convertirsi per amore. A sognare del martirio, tanto nelle fonti vicine a Carpaccio quanto nelle invenzioni che hanno preceduto la sua impresa, è invece un uomo: papa Ciriaco. Il pittore compie allora un'operazione arida per trasformare la nobile principessa Orsola

in un autentico *miles christianus*, capace di muovere flotte, studiare strategie militari e conquistare i cieli scegliendo la 'morte bella', la più alta forma d'amore cristiano che si possa immaginare. Perciò il pittore prende letteralmente in prestito dal *Sogno di papa Ciriaco* di Tommaso da Modena gli stessi 'attributi' che ormai saranno di Orsola: il letto a baldacchino, lo studiolo da umanista, i libri... La figura di Orsola subisce dunque un processo di 'mascolinizzazione' eroica, unica strada possibile per sottolineare l'eccezionalità della figura femminile, per quanto santa, prima dell'avvento del grande dibattito cinquecentesco sull'eccezionalità delle donne (Sapienza 2023, 397-411).

Bibliografia

- Clegg, J. (1981). *Ruskin and Venice*. London: Junction Books.
- Hewison, R. (2009). *Ruskin on Venice. 'The Paradise of Cities'*. New Haven; London: Yale University Press.
- Humphrey, P. (a cura di) (2022). *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni = Catalogo della mostra* (Washington, D.C., National Gallery of Art, 22 novembre 2022-12 febbraio 2023; Venezia, Palazzo Ducale, 18 marzo-18 giugno 2023). Venezia: Marsilio.
- Ludwig, G.; Molmenti, P. (1906). *Vittore Carpaccio. La vita e le opere*. Milano: Ulrico Hoepli.
- Matino, G. (2020). «"Et de presente habita ser vetor scarpaza depentor": New Documents on Carpaccio's House and Workshop at San Maurizio». *Colnaghi Studies Journal*, 6, 8-21.
- Matino, G.; Fortini Brown, P. (a cura di) (2020). *Carpaccio a Venezia: itinerari*. Venezia: Marsilio.
- Matino, G. (2021). «Standing in the Threshold: Carpaccio's Calling of Saint Matthew Reconsidered». *Confraternitas*, 32(1), 55-79.
- Piovan, V. et al. (2021). «Carpaccio's Original Painting Installation in the Scuola Dalmata: Where». *Confraternitas*, 32(1), 6-25.
- Tucker, P. (a cura di) (2014). *John Ruskin. Guida ai principali dipinti nell'Accademia di Belle Arti di Venezia*. Trad. di E. Sdegno. Milano: Mondadori Electa.
- Tucker, P. (ed.) (2023). *John Ruskin. Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice. A Critical Edition*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Cook, E.T.; Wedderburn, A. (eds) (1906). *The Works of John Ruskin*. Vol. 24, *Giotto and his Works in Padua; The Cavalli Monuments, Verona; Guide to the Academy, Venice; St. Mark's Rest*. London: George Allen.
- Cook, E.T.; Wedderburn, A. (eds) (1907). *The Works of John Ruskin*. Vol. 30, *The Guild and Museum of St. George: Reports, Catalogues and Other Papers*. London: George Allen.
- Perocco, G. (1961). «Appendice». Pallucchini, R., *I teletri del Carpaccio in San Giorgio degli Schiavoni*. Milano: Rizzoli, 67-98.
- Perocco, G. (1975). *Carpaccio nella Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni*. 2a ed. Treviso: Canova.
- Sapienza, V. (2023). «Orsola e l'annuncio del martirio. Un sogno di donna nella pittura veneziana del Rinascimento». Barbieri, C. et al. (a cura di), *Giardino di conversazioni. Scritti in onore di Augusto Gentili*. Roma: Bardi, 397-411.
- Tucker, P. (2020). «A 'New Clue': Ruskin's *Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice (1877)*, The History of Venetian Art and the Idea of the Museum». *Journal of Art Historiography*, 22, 1-38.

Rivista annuale

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca' Foscari
Venezia