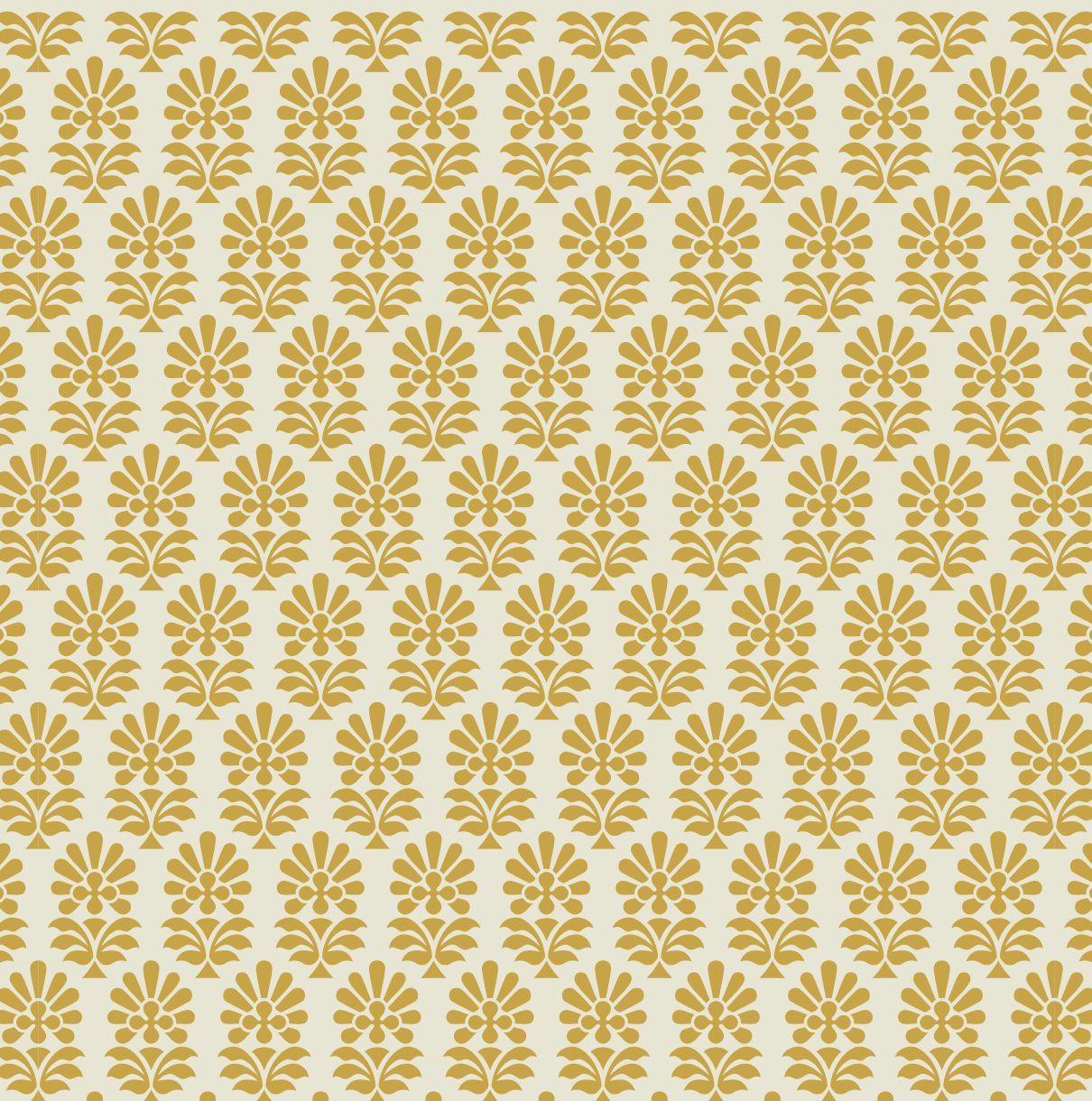


# MDCCC 1800

Vol. 1  
Luglio 2012



**Edizioni**  
Ca' Foscari



---

## Lord Byron, Count Daru, and anglophone myths of Venice in the nineteenth century

DAVID LAVEN

**ABSTRACT** *During the century between 1815 and 1915, Anglophone travellers to Venice were often reluctant to engage with the realities they encountered in the city. In this essay, with particular emphasis on the decades before 1848, I explore the impact of the poet Lord Byron and the historian and apologist for Napoleon Count Daru in perpetuating myths about the city's past and present. I examine the reasons for the durability of this Venetian imaginary, and in particular the persistence of distortions of the Venetian past. I then argue that such views came to be challenged, both from the perspective of more sensitive, informed, and scholarly engagement with the city, and as a consequence of markedly changed notions about its population, born of the dramatic events of the Risorgimento.*

Henry James began his much quoted and often re-published 1882 essay *Venice* by wondering whether there was not «a certain impudence» in attempting to say anything new about the city.

Venice has been painted and described many thousands of times, and of all the cities of the world it is the easiest to visit without going there. [...] There is nothing new to be said about her certainly, but the old is better than any novelty. It would be a sad day indeed when there should be something new to say. I write these lines with the full consciousness of having no information whatever to offer. I do not pretend to enlighten the reader; I pretend only to give a fillip to his memory (H. JAMES, *Italian hours*, Boston, Houghton Mifflin, 1909, p. 1).

The extreme familiarity with Venice, which James here assumes of an educated North American or British readership, was in many senses completely justified. By the mid nineteenth century, Venice had become the object of legion articles published every year on both sides of the Atlantic, and increasingly a common destination for the well-travelled and well-educated man or woman. The roll-call of those who wrote about or produced images of the city in the hundred years from the Congress of Vienna was vast: poets such as Wordsworth, Rogers, Byron, Shelley, Clough and Browning; novelists such as Fenimore Cooper, Dickens, Howells, Wilkie Collins; journalists and travel writers from Fanny Trollope to George Augustus Sala; artists such as William Collins, Turner, Ety, Sargent, Maurice Brazil Pren-

dergast; scholars such as Ruskin, Thomas Adolphus Trollope, Rawdon Brown, Horatio Brown, John Addington Symonds, and many others. The list is long and distinguished. Yet despite their enthusiasm for the former *dominante*, at least until the later stages of the century, both British and American observers of the city overwhelmingly and dramatically failed to engage with the modern realities of Venice. Perhaps underpinned by an embarrassment at the failure of the English-speaking world to make any attempt to defend the longest-lived republic in human history in the face of French and Austrian domination, Venice – often seen as the laboratory for the development of modern historical studies – existed as a peculiar repository of myth and anti-myth. I would argue that in large part this was because the city was seen through the distorting lens of certain key cultural figures, perhaps most notably Byron, Turner and Ruskin, but also through the work of the French historian, Count Daru, and the Genevan, Sismondi. Only gradually and in response both to the changing political situation of Venice – shaped by the dramatic events of 1848-1849, the war of 1859, the so-called liberation of 1866, and the sometimes uncomfortable process of integration into the young Italian state –, and to the growing transnational scholarship on the city (driven in large part both by resident Venetian historians and by the new rigour and methodologies that came from Germanophone culture), educated British (and Americans) began

slowly to recognize that a modern Venice existed that was neither purely a cultural construct of the imaginary, nor a historical fantasy, but a living city with a living population facing similar problems and demands – economic, political, social, cultural – as those of Italy's other «cento città». It is not my aim in this article to examine the changing nature of British views of Venice across the whole century. Rather my goal is less ambitious. On the one hand, I wish to unpick the particular part played by Byron and Daru in creating a narrative of Venice, and how this created a twisted British vision of the city as deserving of its fate; on the other hand, I hope to provide a tentative explanation for why this picture was ultimately challenged by Britons (and transatlantic anglophones) visiting, studying and imagining the city.

### An unknown Italy

It is a banal but important point to remember that, in the aftermath of the Revolutionary and Napoleonic Wars, much of Italy was relatively unknown to the British. For over twenty years, due to the disruptions wrought by international conflict, travel to and trade with Italy were diminished, and often quite impossible. Even in those areas held by Britain's allies – and that included Venice during the first Austrian domination –, the threat of French attack made visits unappealing. During the final years of the Napoleonic Empire, Britons were almost entirely excluded from the mainland: only Sardinia and Sicily remained freely open to British subjects. In the lustrum before the Congress of Vienna, the *only* Britons to have regular contact with the mainland of the peninsula were smugglers breaking the Continental Blockade or soldiers and sailors fighting against Napoleonic imperialism. When the war ended, the British began to flock once more to continental Europe; as in the days before the French Revolution, Italy continued to exercise a particular fascination.<sup>1</sup> As an article in the progressive «Westminster Review» of 1826 humorously expressed it:

When peace came, after many long years of war, when our island prison was opened to us, and our watery exit from it was declared practicable, it was the paramount wish of every English heart, ever addicted to vagabondizing, to hasten to the continent, and to imitate our forefathers in their almost forgotten custom, of spending the greater part of their lives and fortunes in their carriages on the post-roads of the continent. With the brief and luckless exception of the peace of Amiens, the continent had not been open for the space of more than one-and-twenty years; a new generation had sprung up, and the whole of this, who had money and time at command, poured in one vast stream across the *Pas de Calais* into France [...]. When France palled on out travelled appetites, which always crave for something new, Italy came into vogue (*The English in Italy*, «Westminster Review», 12, October, 1826, pp. 325-327).

Yet the eager encounter with lands to which they had been so long denied access meant that the British often arrived in the early days of the Restoration with perspectives overly shaped by earlier accounts and expectations. Recollections of the era of the *Grand Tour*, a strong emphasis on Italy's literary and classical heritage, and the tendency of the few new guide books to recycle descriptions from pre-revolutionary travellers, meant that Britons who arrived in Venice imagined that they were to encounter the city described by Arthur Young (YOUNG 1792, pp. 215-223) and William Beckford (BECKFORD 1786), or at best that of John Chetwode Eustace, whose description of his *tour* to Italy in 1802 was published only in 1813 (EUSTACE 1813).<sup>2</sup>

The two key guide books to Italy were those of Richard Colt Hoare (who also added a third volume to Eustace's account: HOARE 1815a), a laconic volume that despatched Venice in under two pages (HOARE 1815b), and Henry Coxe's rather fuller work (COXE 1815).<sup>3</sup> It is instructive to compare the approaches of these two works, which would have been used by some, maybe many, of the early Restoration visitors to Venice. Hoare stressed the need for his *Hints* as necessary following «a war of plunder and desolation, which has pervaded Europe for

1. On the difficulty of gaining access to Italy see BLACK 1985, p. 96; COLBERT 2005, p. 13. On the fate of Britons in Venetian territory see LAVEN 2011; id. 2008.

2. The many later editions of the book went by the title of *A classical tour through Italy*. Eustace's work was a thoughtful and well-informed account of his travels with three young gentlemen of whom he was both companion and tutor. A Catholic cleric, he was the first member of his Church to study at Cambridge since the Reformation. His Catholicism made him much more sympathetic to Italians, and to their plight at the hands of the anticlerical French than were most of his countrymen. His pro-Catholic sympathies did not prevent his book from being a success, going through eight editions until 1841.

3. Henry Coxe was a *nom de plume* of John Millard.

the last twenty years, the gates of IMPERIAL ROME are again opened to the traveller» (HOARE 1815b, p. vii). The enthusiasm for such travels he saw as arising from a number of motives:

Many of my countrymen will go thither; some from motives of novelty and information, and others who have visited Rome and Italy in the days of their prosperity, from a desire of seeing how far the system of spoliation has carried out by order of the modern VERRES (HOARE 1815b, p. vii).<sup>4</sup>

Hoare continued to point out that he was in essence writing from memory:

As I can scarcely flatter myself with the hopes of being an eye witness of the present condition of Italy or Rome, and must probably be contented with the recollection of those happy years which I devoted to the contemplation of the numerous objects of attraction, both natural and artificial, with which that once powerful country abounds: I have ventured to put some of those recollections to press; hoping that they may contribute, in some degree, to the information of the inexperienced tourist, or at least tend to smooth this rugged way, and alleviate some of the difficulties which he would unavoidably experience in so long and distant an expedition (pp. viii-ix).

The extent to which Hoare was out of date in his knowledge of Italy was clear not only from this confession, but also from his suggested bibliography, which included nothing later than Eustace's *Tour*, and was essentially a list of eighteenth-century texts, some of them the best part of a century old. His account of Venice «a fine city rising out of the waters, streets converted into canals, and carriages into gondolas [...] pretty women *habillées en hommes*» suggests an essentially pre-Napoleonic vision of the former *dominante*. Above all, though, Hoare - having no up-to-date information and counselling a local guide as the best means of understanding the place - is exceptionally brief: two pages suffice to guide the traveller during their time in one of Europe's greatest cultural capitals.

Coxe, like Hoare, also stressed the need for an up-to-date guide book to the peninsula, «The returning peace having induced so many persons again to visit Italy» (COXE 1815, p. iv). Coxe's work - despite vaunting the fact that it is sufficiently small to be happily carried by the tourist, «one volume of portable size» (*ibid.*) - is a good deal richer in his accounts of Italy than Hoare's slim book. However, the text is almost entirely unoriginal. As Coxe admitted in his

preface, «The author has not always trusted to his own personal observations, but has availed himself of every light which he could derive from men as well as books», continuing to acknowledge his debt both to Eustace's *Classical tour* and the work of the eminent French surgeon, Philippe Petit-Radel (p. vi; PETIT-RADEL 1815). When Coxe came to deal with Venice, his debt to Petit-Radel was perhaps even greater than he suggested, since the vast bulk of what he tells the reader is no more than a slightly abbreviated translation of the Frenchman's work. This explains some of the emphasis - for example, a lengthy passage on the quality of medical practitioners in Venice and the presence of a handful of superior, Paris-educated doctors - which might seem strange in a general guide of this nature intended for the British traveller (COXE 1815, p. 454; PETIT-RADEL 1815, p. 202). More significantly the derivative nature of Coxe's work highlights both the absence of well-informed British observers of Venice, and a readiness to describe conditions that no longer persisted. His picture of Venice bears little resemblance to that provided, for example, in the correspondence of British representatives. Thus, Coxe describes a city in which there is no shortage of food, and trade is often brisk (COXE 1815, pp. 151-153); the reality of the situation at the end of hostilities, following a siege and the outbreak of famine, was very different. As the acting consul, Cooper, wrote to Castlereagh in June 1814, «the people here are all stagnated and in a very poor way - no mercantile business done here whatever» (Venice, 22 June 1814, National Archives, FO7.112); Cooper's successor Hoppner would write in November of 1816 - a week after Byron first arrived in Venice - of the «truly deplorable state» of the region, of «the general suffering», and the complete absence of trade (Hoppner to Hamilton, 15 November 1816, National Archives, FO7.130). The reality of Restoration Venice's economic plight would gradually penetrate the awareness of the better-educated among the British public, but in the immediate aftermath of the Congress of Vienna, this was not the image of «this extraordinary city» (HOARE 1815b, p. 71) that was widely held.

### Byron's literary and historical Venice

If the image of Restoration Venice in the English-speaking world risked to be immediately distorted

4. Verres was a later Roman Republican governor of Sicily, notorious for corruption, embezzlement and tyranny.



by books written by those who had either never set foot in the city, or who had not done so since the days of the *ancien régime* or, at best, the *prima dominazione austriaca*, then this was not to be the most enduring image generated in the first decade of restored Austrian rule. It was instead principally a literary creation, emerging from the works of a small group of poets, principally Byron, Shelley, Rogers, and Moore. The dominant force within this group was undoubtedly Byron himself, in part because he spent over three years more-or-less permanently resident in the city, but also simply because of his unrivalled status as a poet of international standing.<sup>5</sup> It was above all through Byron's eyes, or rather through his plays and poems, and then, after his death in Greece, his biographies, that the British public came to know Venice. I have not the space here to tease out in detail how his *Ode to Venice*, *Canto IV* of *Childe Harold's pilgrimage*, his comic experiment with *ottava rima*, the humorous *Beppo*, and his two historic plays – *Marino Faliero* and *The two Foscari* – written in Ravenna after he departed the former Serenissima, represented the city and its past, but it strikes me as important both to stress the essentially literary nature of Byron's relationship with Venice, and to highlight the extent to which he systematically distorted perceptions of it.

It has become a commonplace to stress how, in *Canto IV* of *Childe Harold*, Byron emphasised the extent to which he arrived in the city with his ideas already shaped by its place in the literary imagination: «I loved her from my boyhood – she to me | Was as a fairy city of the heart [...] | And Otway, Radcliffe, Schiller Shakespeare's art | Had stamped her image in me» (*The complete works of Lord Byron*, Paris, Baudray's European Library/Galignani, 1837, p. 134).<sup>6</sup> Of course, as literary critics have suggested, and as one of their number writes, «Byron recognize[d] that there is a necessary difference between the enchanted and enchanting literally received and literally bequeathed image, and the experienced reality, no matter to what extent

the former will inform and predetermine the latter» (TANNER 1992, p. 20). I would argue that in fact the striking thing about Byron's Venice is how utterly he failed to take an interest in or respond to the here and now. It is true that, with reference to his composition of his historical Venetian dramas, he boasted of possessing the advantage over Shakespeare and Otway, «of having been at Venice – and entered into the local Spirit»,<sup>7</sup> but, in general, when one reads Byron's letters from his Venetian period it is shockingly evident how utterly uninterested he was in the city around him: Venice may be «the greenest island of my imagination»<sup>8</sup> or, as he wrote in *Canto IV*, «a fairy city», but it is so precisely because of the literary tradition that surrounded it.

Byron was perfectly well aware that the four writers he cites in *Childe Harold* as having shaped his image of the city had never set foot there. His remark that «Shylock and the Moor, | And Pierre, can not be swept or worn away – | The keystones of the arch» (*The complete works of Lord Byron*, p. 133) underscores his belief not only in the greater durability but also of the greater worth of the literary over the physical, just as he valued the past of the city over its present. In *Canto IV*, Venice is timeless, mythologised, a symbol of decay: bar a mention of «Austrian tyranny» and a comment about the fate of the Bucintoro, there is nothing to locate Venice in the present. Moreover, to the extent it has a very real historical significance, Venice is more important to the British as an implicit warning about the death of Empire («in the fall | Of Venice think of thine, despite thy watery wall») than because of its own past (*ibid.*, p. 134; a similar warning is to be found in Byron's *Ode on Venice*, *ibid.*, pp. 378-379). Byron's other major Venetian works deal with a deliberately historicised city: *Faliero* is set in the fourteenth century; *The two Foscari* is set in the fifteenth; *Beppo* in the eighteenth. Both of the mediaeval dramas, especially *Faliero*, were based on a fair amount of historical reading, including the works of Laugier, Sismondi and Daru (to whom I shall return later),<sup>9</sup> but this did not prevent Byron perverting his-

5. As the reviewer remarked in the «Westminster Review» «Lord Byron may be considered the father of the Anglo-Italian literature» (*The English in Italy*, p. 328).

6. For discussion of this passage see, for example, BEATTY 2012, pp. 11-26, p. 13; TANNER 1992, p. 20.

7. Byron to Murray, Ravenna, 8 October 1820. MARCHAND 1977, p. 194. On Byron's «sense of place» and how he was prepared to overlay it «with the heightened colours of literary tradition» see CHEEKE 2003, p. 57.

8. Byron to Moore, Venice, 17 November 1816. MARCHAND 1976, p. 129.

9. «History is closely followed. [...] I have consulted Sanuto – Sandi – Navagero – & an anonymous siege of Zara – besides

torical accounts for dramatic effect: in *Faliero*, for example, he has Act III, Scene I played out beneath the Verrocchio monument to Bartolomeo Colleoni, which even someone as insensitive to the visual arts as Byron must have realised was not erected until the early 1480s, almost 130 years after Marin Faliero's execution.<sup>10</sup> Meanwhile, *Beppo*, which in some senses should be seen as a poem that deals in large part with absence from Britain rather than with life in Venice,<sup>11</sup> addressed a mythically decadent *Settecento*, celebrating an era of loose-living libertinage, and a society dedicated to *cicisbeismo* and pleasure, which had little in common with the city of the *seconda dominazione austriaca* in which Byron lived, notwithstanding the poet's own hedonistic pursuits.

While it is heresy to suggest it amongst Byronists, Byron was almost completely uninterested in the Venice in which he lived. Reading his correspondence carefully, it is quite remarkable how utterly he fails to engage with the city. While he initially announced that he took pleasure in it («I do not

even dislike the evident decay of the city»); Byron to Murray, Venice, 25 November 1816; MARCHAND 1976a, p. 132), and seemed to have relished the absence of his compatriots,<sup>12</sup> he nevertheless sought and wrote almost obsessively to his British friends; bar the odd reference to gondolas, the Rialto and St. Mark's, there is no sense of place in any of his letters. Indeed, it is striking the degree to which Byron also sought out the periphery of the city: studying, or rather failing to study, Armenian – he probably never mastered the alphabet – with the Mekhitarist monks on the island of San Lazzaro, riding on the Lido, swimming, or enjoying his *villeggiatura* on the Brenta. Byron's Venice shows no sensitivity to its urban fabric, to the varieties of its architecture, to the greatness of its paintings. Nor does Byron show respect or affection for its population. To Byron, Venetian women were all «whores», happy to take his money.<sup>13</sup> Even his longstanding *amiche* were «animalised», and treated in his letters with less respect than his dog Mutz.<sup>14</sup> (It should be stressed that this

the histories of Laugier Daru – Sismondi &c.»: Byron to Murray, Ravenna, 17 July 1820 (MARCHAND 1977, pp. 131-132). *The two Foscari* while clearly less assiduously researched is peppered with footnotes, such as «An historical fact. See Daru. tom. ii.» (*The complete works of Lord Byron*, p. 71). The works to which Byron referred were MARIN SANUDO's *Vite dei Dogi*; NAVAGERO, *Storia della Repubblica di Venezia*; VETTOR SANDI, *Principi di storia civile della Repubblica di Venezia*, 6 vols, Venezia, Coletti, 1755; LAUGIER, *Istoria della Repubblica di Venezia*, Venezia, 1778; PIERRE ANTOINE NOËL BRUNO DARU, *Histoire de la République de Venise*, 8 vols, Paris, Didot, 1819; JEAN CHARLES LÉONARD SISMONDI DE SISMONDI, *Histoire des Républiques Italiennes du Moyen Âge*, Paris, H. Nicolle; Treutel & Württz, 1809-1818.

10. Perhaps the most brilliant de(con)struction of Byron in and on Venice was written by François-René Chateaubriand. In a sparkling, mischievous, and slightly hypocritical comparison of Rousseau and Byron, the great French romantic (who had himself famously attacked Venice on his first visit, before warming to the city's beauty later) remarked that «Rousseau et Byron ont eu à Venise un trait de ressemblance: ni l'un ni l'autre n'a senti les arts» (CHATEAUBRIAND 1850, vol. III, p. 631).

11. Malcolm Kelsall has suggested that *Marino Faliero* is also essentially concerned with British politics, and that it «represents and enacts Byron's ambivalence about his own social status and the possibility for effective political action in contemporary England» (KELSALL 1987, p. 118).

12. Byron to Moore, Venice, 5 December 1816 (MARCHAND 1976a, p. 132). «I am not sure that the English in general would like it – I am sure that I should not, if they did – but by the benevolence of God – they prefer Florence and Naples – and do not infest us greatly here»: Byron to James Wedderburn Webster, Venice, 31 May 1818 (MARCHAND 1976b, p. 92).

13. In mocking James Maitland, Eighth Earl of Lauderdale, for gossiping about one of his conquests, Byron boasted in a vocabulary of pure misogyny of the huge numbers of women he had bedded in Venice over the previous twelve months: «some of them are Countesses – & some of them Cobblers [sic] wives – some noble – some middling – some low – & all whores – which does the damned old “Ladro – & porco fottuto” mean? I have had them all & thrice as many to boot since 1817» Byron to Hobhouse and Kinnaird, Venice, 19 January 1819 (MARCHAND 1976b, p. 92). Similarly, he had written to another friend, James Wedderburn Webster, in the autumn of 1818, speaking of his financial situation and the joys of cheap living in Venice: «I have spent about five thousand pounds – & I needed not have spent one third of this – had it not been that I have a passion for women which is expensive in it's [sic] variety every where but less so in Venice than in other cities [...] the sum of five thousand pounds sterling is no great deal – particularly when I tell you that more than half was laid out for Sex – to be sure I have had plenty for the money – that's certain – I think at least two hundred of one sort or another – perhaps more – for I have not lately kept count» (*ibid.*, p. 66).

14. Byron described Marianna Segati as an «antelope» and an «antilope» (sic). Before he tired of the fiery peasant, Margherita Cogni («La Fornarina»), and passed her on to his fellow resident Alexander Scott, Byron wrote of her as «a fine animal», «quite untamable», «a very fine animal», «a tigress over her recovered cubs». There is a sense in which Byron's Venetian mistresses become simply extensions of his menagerie, to be numbered alongside his dogs, horses and apes.

was not the way in which Byron normally wrote of women in either his correspondence or his poetry, nor the way in which he subsequently engaged with Teresa Guiccioli).<sup>15</sup> Venetian males scarcely enter Byron's letters, except for the occasional servant (treated with some mocking affection, perhaps on a par with Mutz), or as wittols and cuckolds.

Perhaps most striking of all, Byron seems to have taken virtually no notice of either the political or the economic situation of Venice and its *terraferma*. Money, sex and alcohol, his English friends, his growing menagerie, and, of course, writing and reading widely: these things all mattered to Byron, but he was strangely unpolitical during his period in Venice. Perhaps this reflected his awkward relationship, as a Foxite Whig, with Napoleon, the man who had brought an end to the independence of the most durable republic in human history.<sup>16</sup> This might, too, have encouraged him to blacken the reputation of Austrian rule by way of excusing French aggression. Such an outlook was possibly reinforced by his earlier encounters in Milan with the likes of the De Breme brothers and Henri Beyle (apologists for and former servants of the Napoleonic state, the latter the *protégé* of Daru), as well as with Silvio Pellico and Federico Confalonieri (who while no friends of the Napoleonic *régime*, had rapidly grown hostile to that of the Habsburgs when it became clear that Lombard autonomy would not be forthcoming). Byron arrived in Venice with his views of the Austrian government already coloured, and, despite the hospitality of Count Goess, the Austrian governor, he fell easily into casual sniping at rule from Vienna. The rather hostile - and largely unfair - manner in which the British Consul (whom Byron seems to

have met first in the summer of 1817, and who became his regular riding companion on the Lido from early 1818) vilified the Austrians and blamed them for Venetian poverty (itself principally a legacy of Napoleonic misrule) may also have had an influence on Byron's view of the *dominazione austriaca*.<sup>17</sup> Yet the substance of Byron's criticisms - and it should be recalled that his politics could at times be immensely contradictory and inconsistent -, while sometimes bitter, was never supported with anything so tiresome as example or evidence.<sup>18</sup> Indeed, Byron made no comment on a port without trade, a population dependent in large part on charity (poverty that almost certainly facilitated his predatory sexual habits), or the appalling famine that raged during much of his time in Venice.<sup>19</sup>

Indeed, when it was occasionally expressed, Byron's hostility to Austrian rule of Lombardy-Venetia never rose above the extremely generalised. Thus, on Christmas Eve 1816, he wrote to Thomas Moore calling the Vienna settlement «the Definitive Treaty of Peace (and tyranny)». He took up the theme of Venetian oppression at the hands of the Austrians in *Childe Harold* and, albeit more obliquely, his *Ode on Venice* (a poem that he himself confessed to being «not very intelligible» - MARCHAND 1976a, p. 129). However, the only substantive criticism he made of Austrian rule while still resident in Habsburg lands was when he wrote to Moore lamenting the difficulty - indeed, downright impossibility - of procuring English newspapers, announcing that «nothing of the kind reaches the Veneto-Lombardo public, who are perhaps the most oppressed in Europe» (Byron to Moore, Venice, 18 September 1818 - MARCHAND 1976b, p. 66). In fact, the Austrian regulations were

15. Caroline Franklin has pointed out the many and varied ways in which Byron described women «from the eroticized passive victim of patriarchal force to the masculinized woman-warrior, from the romantic heroine of sentiment to the sexually voracious virago or the chaste republican matron, and so the list goes on» (FRANKLIN 1992, p. 1).

16. For the best study of the English romantics and the French emperor see BAINBRIDGE 1995.

17. Hoppner's intolerance of the Austrians and readiness to blame them for all Venice's ills and misfortunes is evident throughout his official correspondence. National Archives, FO7: 130, 139, 145, 155, 165.

18. As Malcolm Kelsall has pointed out, at much the same time as Byron was flirting with the Carbonari in Italy, he was waxing lyrical about his hatred for radicals in England, writing to Hobhouse from Ravenna, on 29 March and 22 April 1820, in defence of cutting down the radical demagogue Hunt at Peterloo (August 1819). According to Kelsall, Byron simply liked to posture as the friend of insurrection - for a man of his fame and connections it was a relatively risk free activity in restoration Italy - while adopting a very simplified notion of politics: «In Italy (and Greece) politics could be "simplified" to a "detestation" of the government. "Austrians out!" ("Turks out!") is a slogan which does not demand much thought» (KELSALL 1987, p. 85). For attacks on English radicals see MARCHAND 1977, pp. 62-63, pp. 80-81.

19. Some historians have actually seen the famine as an example of the benevolent nature of Austrian rule (RATH 1941). For a more critical account see MONTELEONE 1969, pp. 23-86. On connections between the famine and longer term economic problems see ZALIN 1969, pp. 99-119. On British consular views of the Venetian economy in the restoration era, which until the 1830s were generally very critical of the Austrians, see LAVEN 1991, pp. 93-114.

such that, despite a degree of control by the police and censors, Byron, with a minimum of application, could easily have secured regular access to such English papers as he wished.<sup>20</sup> It was only when he left Venice for Ravenna in the Papal States, and began to mix with secret societies plotting to overturn the restoration order (and for the first time came under occasional observation by the Habsburg police) that he began to adopt a more openly hostile position. Thus, for example, he wrote to Murray in April 1820 that «no Italian can hate an Austrian more than I do [...] the Austrians seem to me the most obnoxious race under the sky» (Byron to Murray, Ravenna, 16 April 1820 – MARCHAND 1977, p. 77). Similarly in the notes for *Marino Faliero*, the draft of which he completed in July 1820, he remarked that «few individuals can conceive, and none could describe, the actual state into which the more than infernal tyranny of Austria has plunged this city [Venice]» (*The complete works of Lord Byron*, p. 460).

### Byron's contemporaries

Byron's comments on the Austrians in Venice are always exaggerated; sometimes they are plainly silly. They stand in stark contrast with those of many of his contemporaries. This was not because his anti-Habsburg sentiments were not shared, but because most other critics chose to substantiate their critique of Austrian rule by pointing to specific shortcomings of the Habsburg machinery of government. Some of these shortcomings were genuine, some imagined, and, on occasions, some appear to have been quite wilfully invented, but in general they were backed up with some sort of «evidence», however spurious or unreliable. Thus Shelley, during his relatively brief visit to Venice in the autumn of 1818, wrote to Thomas Love Peacock that «The Austrians take sixty per cent in taxes and impose free quarters on the inhabitants. A horde of German soldiers as vicious and more disgusting than the Venetians themselves insult these miserable people» (JONES 1964, vol. II, p. 41). Shelley was grotesquely misrep-

resenting the reality, but, although intemperate, he gave some reason for his condemnation of the Kingdom of Lombardy-Venetia; all that Byron could come up with was the difficulty of buying a newspaper!<sup>21</sup> Another acquaintance of Byron, William Rose – who deserves recognition if only as the figure probably responsible for introducing Byron to *ottava rima*, which he would first use in *Beppo* – was a more judicious and less splenetic critic of the Austrians in his *Letters from the North of Italy*: he identified problems with the fiscal and judicial systems, commented on preferences for employing German-speakers within the administration, identified the negative impact on industry of tariff policies, lamented the consequences of overly-rigorous censorship.<sup>22</sup> Rose – who was married to a Venetian, and famous for his translations of Ariosto – constructed in his letters, which were originally directed to Henry Hallam, the eminent mediaevalist and constitutional historian, a reasoned case against the Austrian presence in Venice and elsewhere in northern Italy. Rose was also extremely sensitive to Venice and well-informed: one learns vastly more about the fabric of city, the customs and beliefs of its inhabitants, or the nature of its government past and present, or the functioning of its economy from a single paragraph or two of Rose's letters than from Byron's entire *œuvre* (ROSE 1819, vol. II, passim).

The richly detailed picture painted by Rose had little impact on the British public. Let me give just one example, that of Hallam himself to whom the letters were apparently directed in late 1817. By the time Hallam came to publish his *View of the state of Europe in the Middle Ages* of 1818, he had presumably received these letters (HALLAM 1818). It is just possible, although unlikely, that Rose had not in fact written regularly to his friend in 1817 and that *Letters* is misleading in suggesting such a correspondence had taken place. But it would seem highly improbable, indeed virtually impossible, that Hallam was unaware of the content of the two volumes of which he was the dedicatee. Moreover, even if Hallam was reluctant to rewrite his history,

20. On censorship under the Austrians see LAVEN 2002, pp. 175-192.

21. It is curious how many Byron scholars still seem to go to great lengths to attach the poet to the cause of Italian unification, despite the slight energy he showed in supporting such a cause. Notwithstanding his involvement with the *carbonari* during his stay in Ravenna his commitment to any genuine struggle for independence seems to have been rather half-hearted. Michael Foot's assertion that Byron sought «with all his might, to rouse the English people from their intellectual and political torpor on the great question of Italian freedom» seems a gross exaggeration. FOOT 1986, pp. 11-20, p. 11.

22. For a judicious assessment of Venice and the *terraferma's* economic climate see ROSE 1819, vol. I, pp. 136-137.



subsequent editions could have taken into account the tenor of his friend's correspondence. Yet the picture Hallam offers of contemporary Venice – and it is striking that of all the cities in Europe it is only Venice that merits any discussion of its current situation in a book otherwise limited to the middle ages – most certainly does not reflect anything that Rose says. Instead, it fails, in Byronic fashion, to take into account available descriptions that were informed, balanced and first-hand; instead he preferred to regurgitate the prejudices of Amelot de la Houssaye and Daru. Like the seventeenth-century translator of Machiavelli and the Napoleonic civil servant and historian (the latter of whom we have already encountered as the chief source for Byron's historical dramas), Hallam made much of the evils of the Council of Ten and of the Venetian constitution more widely;<sup>23</sup> perhaps more interestingly he saw fit both to lambast – without any supporting evidence – the evil nature of Austrian rule, and to blame that rule on the Venetians' own inadequacies.

Experience has recently shown that a worse calamity than domestic tyranny might befall the queen of the Adriatic. In the Place of St. Mark, among the monuments of extinguished greatness, a traveller may regret to think that an insolent German soldiery has replaced even the senators of Venice [...]. In the ultimate crisis, at least, of Venetian liberty, that solemn mockery of statesmanship was exhibited to contempt; too blind to avert danger, too cowardly to withstand it, the most ancient government of Europe made not an instant's resistance; the peasants of Unterwald died upon their mountains; the nobles of Venice clung only to their lives. (HALLAM 1840, vol. I, p. 241-242)

Hallam's slightly puritanical reflections on the Venetians, whose decadence in his account made them deserving of their loss of independence, thus fused with his picture of the city as victim of Austrian aggression and misrule (*ibid.*, pp. 239-242). It is interesting that, according to one account at least, Byron seems to have been happy to repeat Hallam's opinions. In the *Conversations of Lord Byron* by the literary beauty Marguerite Gardiner (*née* Power), Countess of Blessington, the author recounts how

Byron had waxed lyrical about Hallam's *View of the state of Europe*.

Do you know Hallam? (said Byron). Of course I need not ask if you have read his «Middle Ages»: it is an admirable work, full of research, and does Hallam honour. I know no one capable of having written it except him; for, admitting that a writer could be found who could bring to task his knowledge and talents, it would be difficult to find one who united to these his research, and perspicuity of style» (GARDINER 1834, p. 212).

The passage of Hallam's *View* that Byron (allegedly) went on to quote in his conversation with Blessington was the unfavourable comparison of the Venetian nobles with the Swiss peasants of the Unterwald, which I have just cited above. Whether Byron actually did quote this section of Hallam, or whether he even talked about Hallam with Blessington at all is, of course, by no means certain.<sup>24</sup> Blessington's account of her discussions with Byron was almost certainly embellished; it is surprising too that she could remember exactly which passage of Hallam he quoted a decade after the event (she had known him in 1823). It is also quite possible, given Blessington's self-aggrandising literary aims, that she recounted Byron's admiration of Hallam as a means of further adding lustre to her own brilliance, since Hallam was also a personal friend of the countess (GARDINER 1839, pp. 385-387, p. 389). Nevertheless, Blessington's account is significant, even if it may not be strictly true. Indeed, whether or not it is a fiction is not ultimately of much interest. Its importance is rather that it highlights the extent to which Hallam's beliefs fitted in with a wider literary construct of Venice's decline, of its fall, and of its present «infamous repose» under foreign rule.

If the texts of Hallam and Byron were mutually supportive in their view of Venice, then they were additionally reinforced by the city's representation in the works of other historians and travellers, poets and novelists. Percy Bysshe Shelley, for example, had fleetingly described the city before he had even set foot there in his juvenile Gothic work *Zastrozzi: A romance of 1810* (London, G. Wilkie and J. Robinson).<sup>25</sup>

23. «a practical system of government that made vice the ally of tyranny, and sought impunity for its own assassinations by encouraging dissoluteness of private life» HALLAM 1840, vol. I, p. 241. See more generally pp. 239-242.

24. On Blessington's narrative of her friendship with Byron and her literary self-fashioning see SONDERHOLN 1996.

25. For another similar Gothic work that engaged with Venice without any apparent first-hand knowledge of the city see Rosa Matilda (CHARLOTTE DACRE, *Zofloya, or the Moor: a romance of the fifteenth century*, 2 vols, London, Longman, Hurst, Rees and Orme, 1806). On Shelley's engagement with Italy see WEIBERG 1991.

In this he echoed the approach of the still popular Gothic work of Anne Radcliffe, *The mysteries of Udolpho* (London, G.G. and J. Robinson, 1794), which was reliant for its portrayal of sixteenth-century Venice on Hester Lynch Thrale Piozzi's descriptions of the late Republic (*Observations and reflections made in the course of a journey through France, Italy, and Germany*, London, A. Strahan & T. Cadell, 1789), and of Matthew Gregory «Monk» Lewis, whose loose translation of Heinrich Zschokke's *Abällino der grosse Bandit* (Leipzig & Frankfurt an der Oder, Christian Ludwig Friederich Apitz, 1795), was published as *The Bravo of Venice* (London, Hughes, 1805); it was subsequently adapted and abridged as the popular Covent Garden play, *Rugantino* (1807).<sup>26</sup> But Shelley did write about the city from first-hand experience. In *Lines written among the Euganean Hills* Venice becomes «a peopled labyrinth of walls», «a corpse of greatness [...] mouldering» – «Ocean's child, and then his queen; | Now is come a darker day, | And thou soon must be his prey». In this he echoes both Byron and Wordsworth's earlier *Lines on the extinction of the Venetian Republic* (Wordsworth's *Poems*, London, Longman & Co., 1807; the poem was probably composed in August 1802); meanwhile *Julian and Maddalo* is essentially a poem about Byron in Venice (*The poetical works of Percy Bysshe Shelley*, London, E. Moxon, 1871, pp. 415-436). To the extent that it engages with space it focuses on interiors and gondolas, and on the lagoon and the Lido, not on the city and its inhabitants. In this it is essentially Byronic as well as being recognisably *about Byron*.

Meanwhile, in the early years of the Restoration, among the many poems inspired by Italian travel (BRAND 1957, p. 17; see also especially BANDIERA, SAGLIA 2005, pp. 1-25), the only work that treated Venice that began to rival those of Byron in popularity was Samuel Rogers's *Italy* (ROGERS 1822).<sup>27</sup> Even this had little immediate impact. The first part

of this poem, composed between Rogers's first trip to Italy in 1814 and his second in 1821-1822, and published anonymously in 1822, was moderately well-received at least by critics; the second part, published in 1828 under Rogers's own name, was a complete disaster, prompting the poet to make a bonfire of the unsold copies of both parts (CLAYDEN 1889, vol. II, p. 2). Rogers set about the task of producing a revised and illustrated edition of the whole poem, which was published on New Year's Eve 1830. This new version of *Italy* – which included plates by Turner, the commission for which prompted his first trip to Venice – proved a huge success, the extreme cost of production notwithstanding; by mid May 1832 it had sold some 6.800 copies (vol. II, p. 7). But despite the commercial success of *Italy*, Rogers still played second fiddle to Byron. And, like his more famous and fêted friend and rival, Rogers was far more engaged with a romanticised Venetian past than with the present state of the city. Even the inclusion of Turner's illustrations gave Rogers's *Italy* something of a Byronic tinge, underlining Byron's status as *the* describer of Venice if not the whole of the peninsula: for, as Ruskin observed in his *Modern painters*, Turner – who occasionally attempted to write Byronic poetry<sup>28</sup> – largely derived his vision of Italy from *Childe Harold*, and eventually painting *Childe Harold's pilgrimage, Italy* as a sort of homage to *Canto IV*.<sup>29</sup> Turner was not alone amongst artists in perpetuating and reinforcing a skewed Byronic image of Venice in particular and Italy in general. How far this stemmed from his own preconceptions, and how much it came from a wish to appeal to a «Byronised» audience remains harder to establish.

Other travellers and poets were sometimes more sensitive to Venice and its conditions (whether hostile or sympathetic) than either Rogers or Byron, but they still often managed to stress the latter's significance for the city.<sup>30</sup> Sometimes this was be-

26. On these transformations and on the works of Shelley and Radcliffe see CHURCHILL 1980, pp. 21-45.

27. On the original anonymous publication of the first part of *Italy*, the best account remains CLAYDEN 1889, vol. I, pp. 316-345. On the publication of the second part of the poem in 1828, see vol. II, pp. 1-2.

28. Turner's poem *The fallacies of Hope* was Byronic in inspiration; so too were many of his canvases even if only six were on explicitly Byronic themes (LANDSOWN 2012, p. 149).

29. On the influence of Byron on Turner see BROWN 1992.

30. Exceptions, of course, exist. A judicious and lively account of the position of Venice, albeit perhaps overly indulgent to Napoleonic rule, and unfair on that of the restored Habsburgs, is to be found in the anonymously-published work by James Sloan, *Rambles in Italy in the Years 1816 ... 17. By an American*, Baltimore, Maxwell, 1818, pp. 134-217. This work warned of the difficulty of competing with greater writers, pointing to the «brilliant eloquence of De Staël» and how the peninsula had been «fully and faithfully described by the classic pen of Eustace», but that this imposed «the difficulty of saying anything new on the subject of Italy», *ibid.*, pp.5-6. No mention at all is made of Byron in the polemical and also

cause of direct contact. Thomas Moore, Byron's subsequent biographer and a well-known poet in his own right,<sup>31</sup> was a close friend and briefly a guest of the English lord in Venice. It is clear from Moore's correspondence that he neither liked nor cared to make the effort to understand the city, writing of the «most barbaric appearance» of the Piazza, and «The disenchantment one meets with at Venice, – the Rialto so mean – the canals so stinking!» (Moore, 8 October 1819, in QUENNELL 1964, p. 35). For Moore the place was only bearable viewed from a gondola in the small hours of the morning: «a beautiful moonlight, and the reflecting of the palaces in the water, and the stillness and grandeur of the whole scene (deprived as it was of the deformities by the dimness of the light) gave a nobler idea of Venice than I had yet had» (Moore, 10 October 1819, *ibid.*, p. 36).

Moore's *Rhymes of the road* outdid even Byron's more ferocious criticisms of the city's Republican past, attributing the city's fall to the viciousness of its own oligarchy and institutions. In his most hostile raging against the «Gehana of the waters!», Byron was never so venomous.

Mourn not for VENICE – let her rest  
In ruin, 'mong those States unblest,  
Beneath whose gilded hoofs of pride,  
Wherever they trampled, freedom died

Mourn not for VENICE; though her fall  
Be awful, as if Ocean's wave  
Swept o'er her, she deserves it all  
And Justice triumphs o'er her grave.  
Thus perish ev'ry King and State,  
That run the guilty race she ran,  
Strong but in ill, and only great,  
By outrage against God and man!

[...]

I feel the moral vengeance sweet,  
And smiling o'er the wreck, repeat  
«Thus perish ev'ry King and State,  
«That tread the steps which VENICE trod,  
Strong but in ill, and only great,  
By outrage against man and God!».

(MOORE 1841, pp. 294-300).

But despite his intense dislike for Venice, Moore's principal legacy to the anglophone world's perception of a place with which he had only the scantiest personal association lay in his famous *Life of Byron*: in its detailed treatment of the Venetian period Byron's first English biography cemented the association between poet and *città lagunare* firmly in the public imagination (MOORE 1830-1831). John Galt's biography of Byron, first published in 1830 (GALT 1830), confirmed uncritically Byron's judgement on the city, and his life within it: thus Galt maintained the fiction that he «avoided as much as possible any intercourse with his countrymen», stressed the sheer tedium and monotony of life in Venice, and emphasised that Byron «was never much attached to it. [...] He became tired and disgusted with the life he led at Venice, and was glad to turn his back on it» (pp. 219-220; p. 225; GALT 1835, p. 212; p. 217). Once again Venice was at fault.

At this point it is worth stressing that Byron's influence was not limited to anglophones. Widely translated and hailed as perhaps the greatest living poet across Europe (CARDWELL 2004), the French, Italian, and German publics were especially enthusiastic for his works. If one takes just the French example, it is worth stressing that the life of Byron penned by the Franco-Irish beauty, Louise Swanton Belloc, even before the publication of Moore's or Galt's lives, was just as hostile to Venice – presumably echoing the myths carefully cultivated by Bonaparte, his officers and his officials (including Daru) – as Byron had been himself. For Belloc the climate was in part to blame for Venice's status as «la patrie de la mollesse et de l'oisiveté» – a Montesquieu-esque piece of geographical and climatic determinism that failed to explain the *Serenissima's* former glories. According to the famed *salonnière*, any failings on Byron's part were entirely due to place rather than his own moral weaknesses or shortcomings.

On tombe dans l'apathie. Ces palais majestueux dont les habitans déchus de leur grandeur passée, ne sont plus que les ombres des anciens nobles Vénitiens; les gondoles qui glissent mystérieusement sur les canaux; cette population qui se meut sans bruit: tout réduit l'existence à

anonymously-published work of Catherine H. Govion Boglio Solari, *Venice under the yoke of France and Austria with memoirs of the Court, Government & People of Italy [...] by a Lady of Rank*, 2 vols, London, G. & W. B. Whittaker, 1824. Similarly Sydney Owenson, Lady Morgan, made only the most passing reference to Byron in her *Italy*, 3 vols, London, Henry Colburn, 1821, although the work was admired by Byron himself.

31. Moore's *Venetian air* is a poem of no merit except for a complete failure to pull off a rhyme of Byronic daring, when attempting to match «silent lagoon» with «o'er the moon» (GOODLEY 1910, p. 245).

un demi sommeil. La contagion des mauvaises habitudes, des mauvaises mœurs, de l'indolence et de la volupté, y est insensible et rapide (BELLOC 1824, p. 287).

French interest in Byron grew dramatically throughout the 1810s and 1820s, and his Venetian episode was picked up upon both by a public eager to read his work, and by biographers.<sup>32</sup> The extent of the enthusiasm for Byron can be judged by the numerous translations of his work. Following the Amédée Pichot *Œuvres complètes* of 1819-1821 (Pichot, de Salle 1819-1821), several other more-or-less comprehensive editions were published, most notably the Paulin Paris editions of 1830-1831 (Paris 1830-1831), until the definitive Benjamin Laroche of 1836-1837 (Laroche 1836-1837).<sup>33</sup> What is striking is not that Byron's work was so eagerly purchased (albeit it in the case of Laroche in prose form),<sup>34</sup> and presumably on occasion actually read by a Francophone audience, but the degree to which that audience seemed to be just as interested in the poet's life as in his actual literary production. Not only were French editions of his work often accompanied by selections from his letters and/or extended biographical notes, but there was also a significant production of free-standing lives (often simply translations) or commentaries on the poet himself. Thus, for example, Amédée Pichot wrote an *Essai sur le génie et le caractère de lord Byron* (PICHOT 1824). Most of these works gave a more or less prominent space to Byron's Venetian episode, although generally in a rather derivative fashion.<sup>35</sup> The widespread interest in this stage of Byron's life was sufficient to tempt François Ancelot to write a three act play entitled *Lord Byron à Venise* (ANCELOT 1834). The significance of these French narratives is that they speak of the transnational nature

of European culture in the restoration period:<sup>36</sup> it was not just that Byron had a powerful influence on the way in which the French viewed the peninsula, which they had until so recently dominated, but that French views of Byron (including Byron's representation of Italy) were part of a broader dialogue in which French, Italian, German, and English views of Byron and Venice could cross-fertilise, clash, and blend. Christopher Duggan has quite rightly suggested that *Canto IV* constituted a *vademecum* for British readers (DUGGAN 2007, p. 784); it is perhaps more surprising that it seems to have assumed the same status in France, where there lived tens of thousands of men who had served there as soldiers, gendarmes, and bureaucrats in the years before 1814. But it would be a mistake to consider that the exchange of ideas on Byron (and «Byronised» Venice) was ever one way: the British responded to views of their most famous poet from across the Channel. This did not necessarily operate at a particularly high-brow level: thus, for example, in «The Ladies Pocket Magazine» of 1834, Parisian correspondence dealt with Ancelot's play. The remarks of «Emily B\_» that «It has turned out to be a miserable failure, deficient in every requisite for the theatre. He [Ancelot] has transformed the noble Lord into a good, quiet, moral sort of person, and quite a pattern, father, and husband» highlight the extent to which the image of Byron the charismatic writer and debauched seducer had come to dominate British expectations. This image had not only become widespread but was also so closely identified with Venice that the two had become almost inseparable in the popular imagination. For the British reading public, by the 1820s and 1830s, Venice had essentially become little more than a stage for Byron.

32. WILKES 2004; COCHRAN 2004. On the massive enthusiasm for Byron in France see also GARDINER 2008.

33. For a fuller sense of the extent of publications see MEYVIS 1996, pp. 773-774. On Byron's dissatisfaction with translations and piracy of his work see COCHRAN 2004, p. 43.

34. On the phenomenon of Byron's celebrity see WILSON 1999. See especially *ibid.* GHISLAINE MCDAYTER, *Conjuring Lord Byron. Byronmania, literary commodification and the birth of celebrity*, pp. 43-62.

35. Pichot's account was very heavily dependent on quoting the Countess Albrizzi. It included very little about Venice itself, and was in essence an apology for Byron's behaviour, suggesting his womanising was simply a product of his enslavement to the opposite sex (PICHOT 1824, p. 141), and that his reputation for debauchery was merely the invention of fellow Britons who had been snubbed when they sought him out in Venice. «Lord Byron, aimable et gai avec ses amis évitait autant qu'il pouvait de nouvelles liaisons, et n'était pas toujours prêt à satisfaire une indiscrete curiosité. Le dépit de ses compatriotes qui n'ont pu parvenir à l'être introduits chez lui, a seul répandu les fables de ses goûts dépravés. Lord Byron a pu être parfois ce que les Anglais appellent homme excentrique (un homme fantastique et original); mais fallait-il en faire un ogre cruel, comme on a souvent voulu le représenter à l'Europe?» (p. 134).

36. On Byron's reception in Italy see ZUCCATO 2004, pp. 80-97. For a discussion of the significance of Byron to Italian patriots see GINSBORG 2007, pp. 14-18. For the manner in which a reactionary and conservative Italian readership also engaged with him, see LAVEN 2009, p. 425.



### Francophone historians and British views of Venetian decadence

Paradoxically, one of the reasons that the British were so prepared to adopt a Byronic version of Venice was because Byron's attitudes to the city matched a process of historicising the city that was already widespread in the public imagination. Byron, as we have already seen, located Venice within a fundamentally literary space; but whether he was denouncing it as «Sea Sodom» or praising it as the product of some Radcliffean «Enchanter's wand» (TANNER 1992, pp. 19-20), it also existed for him – as we have already seen – within the realm of mythologised past. Heavily dependent on both Daru and Sismondi as sources for his historical plays, *Faliero* and the *Two Foscari*, Byron both shared and buttressed a view of the pre-1797 Venetian state as a corrupt and tyrannical oligarchy. These views were widespread, not least because British historians of the Restoration period – reluctant or unable to engage with Venetian archives or more obscure chronicles – were, like Byron himself, heavily dependent on both the Genevan economist and the former Napoleonic servant. Indeed, although Daru in particular generated ferocious critiques from within Italy,<sup>37</sup> his work remained the standard text – apparently comprehensive and based on exhaustive research – for the overwhelming majority of those who sought to write on the *Serenissima*. Typical was the anonymous reviewer of Giovanni Gallicioli's *Memorie venete* of 1826 in the prestigious «Edinburgh Review», who praised Daru fulsomely for his «laborious researches», «his industry, learning, and sagacity», proclaiming with authority that «no one laboured with so much zeal and discernment as M. Daru» (*History of the democratical constitution of Venice*, «The Edinburgh Review», 46, June 1827, pp. 76-79). In reality, Daru's text was deeply flawed; but there was no other modern work to which those who would inform themselves of Venice's history could readily turn. As John Martin and Dennis Romano

have observed, «It was not until the mid-nineteenth century, with the publication of Samuele Romanin's *Storia documentata di Venezia* (10 vols, Venezia, Naratovich, 1853-1861), that modern historians effectively resurrected the positive myth of the Republic» (MARTIN, ROMANO 2000, p. 4). Prior, therefore, to the publication of Romanin's work between 1853 and 1861, Daru remained the main authority on Venice, and one who was, for the most part, critical of the Republic, at least in the final five hundred years of its existence.<sup>38</sup>

Byron's vision of Venice's history not only chimed with older English literary versions of the republican city in Jonson's *Volpone*, in Shakespeare's *Merchant*, and in Otway's *Venice preserv'd* as well as in Radcliffe and other Gothic authors, but it also fitted neatly with what seems to have been a widespread British élite reluctance to acknowledge that Britain had done nothing to defend a state with which it had so much in common – mercantile, constitutional, oligarchic, imperial – from foreign aggression. In stanza XVII of *Canto IV* of *Childe Harold's pilgrimage*, Byron actually went much further than most of his contemporaries in acknowledging that Britain needed both to be ashamed at, and to take warning from, the collapse of Venice: «and thy lot | Is shameful to the nations, – most of all, | Albion! to thee: the Ocean Queen should not | Abandon Ocean's children» (*The complete works of Lord Byron*, p. 134). Nevertheless, to be able to put distance between Venice and «the Ocean Queen» had an obvious appeal to the British, and it is striking how readily historians and travel writers alike subscribed to the commonplace that the Venetian Republic had simply got its just desserts at the hands of the young Bonaparte. It was appealing to build on the ideas of decadence and decay, of moral corruption and cowardice, of tyranny and misrule, in order to avoid establishing parallels that were too close for comfort between the once great Venetian state and the modern British constitutional monarchy. Daru's version of events was extremely helpful in such a task. We have already

37. The angry attempt of Giovanni Domenico Tiepolo to rectify Daru's «errors» appeared as *Discorsi sulla storia veneta, cioè rettificazioni di alcuni equivoci riscontrati nella storia di Venezia di sig. Daru*, 2 vols, Udine, Mattiuzzi, 1828; see also the edited versions of Tiepolo's comments together with the observations of the Lombard translator Aurelio Bianchi Giovini in his abridged Italian version of Daru's *Histoire, Storia della Repubblica di Venezia di P. Daru ... con note e osservazioni*, Capolago, Tipografia Elvetica, 1832, and the full translated version under the same title, 11 vols, Capolago, Tipografia Elvetica, 1832-1834. For a discussion of Daru and his Italian critics see POVOLO 2000.

38. The extent to which Daru was fundamentally unsympathetic to the Venetians and the institutions of the Republic has perhaps been overstated, as Elsa Damien and I argue, in our unpublished monograph, *Venice remembered*. Nevertheless, there is no doubt that, on balance, he was hostile to the *Serenissima*, if not completely blind to the virtues and successes of some of its servants.

encountered how he was used in Hallam's account, but such an approach was also to be found in the works of other British writers. Thus, for example, in his generally perceptive *An Autumn in Italy*, J.D. Sinclair suddenly launched into a denunciation of the Venetian Republic, which is striking as a perfect blend of Byron (albeit not actually named) and Daru:

[...] but the sight of the «Bridge of Sighs», its neighbouring dungeon and towers, serve to recal [sic] to mind the arbitrary and despotic Council of Ten, which overawed the Republic and its *Doge*. The scene of *Marino Faliero's* punishment was pointed out to me. It reminds me of the power of the aristocracy, and their summary mode of exercising it. Count Daru, in his *History of Venice*, has unravelled the dark and fearful labyrinth of that oligarchical tyranny with laborious attention; and so infamous were the institutes of that Council, that assassination and poisoning were enjoined by one of its ordinances (SINCLAIR 1827, p. 77).

Such an image of Venice was not purely confined to print: in 1836 William Etty – best known for his controversial nudes at a time when such canvases were unusual in British art – exhibited *The Bridge of Sighs, Venice*. The mysterious night scene – now in the York Art Gallery – shows two sinister figures disposing of a body (whether the victim of state assassins or the Council of Ten's torturers is unclear), but the echoes of Daru and Byron again resonate. Indeed, even among critics of Austrian rule, the sentiment was widespread that the Venetian Republic had been long doomed, and that the Venetians, dissolute and idle, deserved their fate. An absolute conviction that the Venetian state had been unloved, unrepresentative, and repressive was, without question, the orthodoxy. John Cam Hobhouse, Byron's devoted travelling companion and a considerably more astute observer of what was around him, acknowledged that the Venetians regretted their «vanished independence» (HOBHOUSE 1859, vol. 1, p. 132), but was convinced that «The present race cannot be thought to regret the loss of aristocratical forms, and too despotic of government», citing «the appendix of Daru's *History*» to defend the actions of the French, from whom he sought to shift the blame for the Venetian loss of liberty (p. 122). Sentiments such as those of Hobhouse were repeatedly echoed, becoming a standard trope in Anglophone accounts of Venice. When Henry Matthews, a fellow of King's College Cambridge, wrote of his visit to Venice as

part of a lengthy European trip, he was sceptical of any nostalgia for the pre-1797 order: Napoleon had simply delivered the *coup de grâce* to a commonwealth that «was already expiring». Echoing Byron, Matthews suggested that, when visiting the Doge's Palace, «I thought more of Shakespeare and Otway – Othello and Shylock – Pierre and Jaffier – than of Dandolo and all his victories»; echoing Daru he remarked on the fall of Venice as easy to predict:

The government had degenerated into an oligarchical tyranny, of all tyrannies the most detestable; and the people had nothing left to fight for. It is ever thus; for it seems, that there is in all governments a tendency to abuse, and it ought perhaps rather to excite surprise that Venice endured so long, than that she fell so fast (MATTHEWS 1824, vol. I, p. 23; p. 25).<sup>39</sup>

Similar sentiments were to be found in many other works. The Rev. Benjamin Webb in his *Sketches of continental ecclesiology* published in 1848, an exhaustive study of hundreds of churches across a swathe of Europe, expressed much the same opinion. Webb ended his section on Venice with a particularly beautiful and lyrical description of the pleasures of travelling by *gondola*, and of the sheer beauty of the Lido (without for once feeling the need to mention Byron's equine pursuits), but his final reflections on the city are worth quoting as demonstrative of how far Daru's vision of Venice had penetrated the anglophone world:

Venice is a bewitching city [...]. Few cities are so rich in churches as Venice is now; what it must have been in its palmy days, can only be guessed. It now bears the aspect of a crushed and fallen city. One cannot wisely regret, indeed, the extinction of its wicked Republic, but one could wish that it were a thriving seaport of free Italy, instead of being oppressed and crippled by foreign and uncongenial domination (WEBB 1848, pp. 267-300, but esp. pp. 299-300).

Blaming the Austrians for all that was wrong with Venice's current state chimed with Byron; but the notion of the «wicked Republic» matched Daru more closely. Another example is to be found in Charles Henry Jones, *Recollections of Venice*, written significantly later in the century, and describing a trip made in 1858 (JONES 1862). Of a Venetian woman who had hurried past the Austrian military bands playing in the Piazza, Jones remarks that she has an expression of «deep mourning for her nation's lost liberties; forgetting that when Venice lost those liberties

39. The work was originally published as a single volume in 1820; subsequent single volume editions were printed in 1822 and 1825.

she was unworthy to be free» (pp. 22-23). He then launches a damning attack on the Council of Ten:

Under continued extension of its power the Lion's mouth was instituted; and it soon became the terror of all Venice as the patron of the assassin's stiletto, and the invader of their most sacred rights. So aggravated did this tyranny become, that any Venetian who believed his own selfish interests would be promoted by the disappearance of some rival in his way, but framed a false accusation, which made him an enemy of state, and disguising himself deposited it in the Lion's mouth; and when that rival was gone, it was criminal, even to *inquire* after his fate. Such was Venice five centuries before she fell (p. 27).

By the time Jones was writing, Daru's version of Venice's past was slowly being eroded. Romanin's growing readership, or, at the very least, an awareness of his work, was one reason; another was the changed British perception of Venice following the 1848 revolution and the dramatic events of 1859-1861, which encouraged British commentators to reconsider the character of Venetians within the wider context of a transformed Italy. However, in the years before the revolutions of 1848, the dominant narratives continued to draw principally on Sismondi and Daru, and/or Byron. This, for example, was true of Edward Smedley's *Sketches from Venetian history* of 1831, which openly acknowledged its debt to the Frenchman:

The copious use made in these volumes of the great works of M. Simonde de Sismondi, and the late Comte Daru, will be apparent in almost every page; and, indeed, no approach to Venetian History can be fittingly attempted save under their guidance. Nevertheless, in truth, it is much rather from the authorities to which those distinguished writers point, than from themselves, that the following narrative has been framed. All such of those authorities as were accessible have been diligently and accurately consulted; and it is hoped that a gleaning of characteristic incidents had occasionally been found among them, which may still be new to all excepting those who have explored for themselves the treasures of the Italian chroniclers (SMEDLEY 1831).<sup>40</sup>

It is important to remember, in reflecting on the impact of Daru and others, that books have long shelf-lives, that they are not necessarily read in order of publication, and that when readers pick up a text they do not also immediately jettison the baggage of learning and prejudices derived from works read at an earlier date.<sup>41</sup> Moreover, many volumes went through numerous editions; in judging the historical place of a book we must not just think in terms of the first edition. For example, Hallam's *View of the state of Europe* was in print into the twentieth century; and while it may not have been the first work to which readers turned to learn about Venice, it remained without doubt a if not *the* standard work on mediaeval Europe in English for almost a century. Any reader not aware of the growing specialist literature would have been exposed to Hallam's prejudices about the Serenissima. Similarly, Smedley continued to be read long after the historiography on which he had based his lively narrative had been subjected to challenges from historians significantly less *parti pris* and vastly more rigorous in their methodology than Sismondi and Daru. Thus Smedley's American publishers, Harper and Brothers, were still advertising the book in their April 1859 catalogue, commenting that, while few English-speaking readers had «the knowledge, the time, and means to explore for themselves the treasures of the Italian Chronicles», Smedley had not only done so, but had gleaned from these sources «the most characteristic incidents and amusing stories and anecdotes» (*Harpers and brothers list of publications. April 1859*, New York, Harper, 1859, p. 9).<sup>42</sup>

Despite the longevity of works such as those by Hallam and Smedley, the views they expressed on Venice were subjected to increasing scrutiny. Indeed, even before Romanin had begun to challenge the hegemonic position within Venetian historiography of Sismondi and Daru, gauntlets were being thrown down and warnings issued to the English reader about the reliability of the latter two authors. The very first edition of the Murray *Handbook for*

40. I have used the single volume American edition of the following year. SMEDLEY, *Sketches* (New York, Harper, 1832), p. iii. As John Pemble has remarked, Smedley's work «was for almost half a century the only synoptic narrative in English» (PEMBLE 1995, p. 89).

41. ST. CLAIR 2004, pp. 1-7. St. Clair correctly criticises two models of engaging with the history of publications. The first he calls the «parade» model in which historians view texts deemed significant in succession, following chronological order determined by their first publication date. The second he calls the «parliament» approach «which present[s] the printed texts of a particular historical period as debating and negotiating with one another in a kind of open parliament with all the members participating and listening» (p. 2).

42. Significantly the list also included both John Galt's and Thomas Moore's biographies of Byron.



*travellers in northern Italy* of 1842, the work of the mediaevalist and anthologist, Sir Francis Palgrave, advised that «Daru's history is very entertaining and clear, but must be read with caution, for it was written with the feeling of placing the extinct Republic in an unfavourable light, and thus justifying the faithless conduct of Napoleon in subverting it, and delivering it over to Austria» (*Handbook for travellers in northern Italy*, London, John Murray, 1842, p. xviii). By the third edition of 1847, the wording of this caveat had been slightly changed, but the notion that Daru was no more than a propagandist seeking to legitimate the youthful conduct of his former imperial master was still forcefully articulated, remarking that the *Histoire* «was written with the express intention of placing the extinct republic in an unfavourable light, and thus justifying the faithless conduct of Napoleon in subverting it» (*Handbook for travellers in northern Italy*, London, John Murray, 1847, p. xviii). Yet discussing Sismondi, who, within his broader treatment of the whole peninsula, was equally uncharitable towards the Venetian Republic, the *Handbook* is much more indulgent, praising it as «the very pith of Italian history for modern times» (*Handbook*, 1842, p. xviii). This endorsement of one mediaevalist by another gave a worth to a work that continued to intrigue, and was also, through a very heavily abridged and rather staccato English translation, widely available to a British audience (DE SISMONDI 1832). Sismondi's influence also persisted through Ruskin, whose works – despite their sometimes bizarre historical perspective – would gradually come to exert enormous influence over some British readers.<sup>43</sup>

From the late 1850s, as ever more volumes of Romanin's great *Storia documentata* became available, the Triestine's great labour increasingly ousted both Sismondi's *Histoire des Républiques italiennes*

and Daru's *Histoire de la République de Venise* as the first point of call for anyone wishing to study the city's past. Romanin's work, with its fundamentally positive view of the defunct Serenissima, became the standard text for any serious student of Venetian history. Its views simultaneously filtered into the less specialist literature, resulting in an increasingly marginalised rôle for Daru. This did not, however, prevent Daru's own version of the «black myth» of the tyrannical republic from continuing to lurk in the background. This was in part because authors felt the obligation still to rebuff him. So influential had the *Histoire* been, the authors of new works of history felt the need to use Daru as a pivotal *punto di riferimento* against which to define their position. Daru's name and, in a sense his views, thus continued to have a presence in the Anglophone literature. This was not simply true of those producing purely historical works. For example, William Dean Howells, the American man of letters – novelist and biographer of Abraham Lincoln – who wrote an engaging account of his experiences living in the city as the United States consul in the 1860s, was utterly damning of Daru, blaming him outright for many of the falsehoods and prejudices that surrounded the history of the Venetian Republic, and clearly identifying the French historian as quite as responsible for distorting the public image of Venice as were writers of poetry and fiction.

[...] if the reader care to follow me to my stagebox, I think he will hardly see the curtain rise upon just the Venice of his dreams – the Venice of Byron, of Rogers, and Cooper; nor upon the Venice of his prejudices – the merciless Venice of Daru [sic], and the historians who follow him.<sup>44</sup>

In stark contrast to his obvious dislike for Daru (and, indeed, Byron), Howells hailed Romanin «the

43. Ruskin unreasonably requested of his young bride Effie not only that she plough through Sismondi's history, but also that she note down for him every passage that dealt with Venice. CLEGG 1981, p. 73; LUTYENS 1965; HARDY, WALTON 2010, p. 39; BULLEN 1992, p. 75.

44. Howells is here making reference to James Fenimore Cooper's 1831 novel, *The Bravo* (COOPER 1831). The early pages of this book reflect both the power of Daru and Byron. In the preface, Cooper, who makes no claims to absolute historical verisimilitude, nevertheless appeals to Daru as a historical authority legitimating his description of Venice. Meanwhile, at the head of his very first chapter, he quotes the opening stanza of *Canto IV* of *Childe Harold*. *The Bravo* is yet another example of the durability of ideas: long after Daru's interpretation of the Venetian Republic had been discredited amongst historians, it persisted in literature. Cooper's novel continued to be published. For example, the New York publishing house Stringer & Townsend produced editions in 1849, 1856, 1859; James & Gregory of New York produced an edition in 1864; the Aldine Press in 1880. Fenimore Cooper's work was also, it should be stressed, international. It appeared in German as part of *Coopers sämtliche Werke*, Frankfurt, Sauerländer, 1832, under the auspices of the Sauerländer publishing house, which specialised in producing translations, including those of the American writers, Cooper and Washington Irving. Three years later a French translation appeared in the *Œuvres de Fenimore Cooper*, Paris, Furne, 1834.



last great name in Venetian literature», and, while the *Storia documentata* is not otherwise cited by name, it is clear that Romanin's version of Venice's past underpins most of Howells's treatment of matters historical (HOWELLS 1866, p. 197).<sup>45</sup>

In the years immediately before and after Venice's incorporation into a united Italy, attacks on Daru became a staple of British writing about Venice. The first volume of the 1860 edition of William Carew Hazlitt's *History of the Venetian Republic* revealed a similar dislike for Daru, albeit in part veiled by the historian's not mentioning him by name: «The French school of writers has had its day, and truth may now be allowed to prevail». For Hazlitt, it was quite clear that the origin of this truth lay in «the *Documentary History of Romanin*», which «has not only thrown an entirely new light on the Annals of Venice, but has imparted an entirely new character to her policy and civilization». So strongly did he feel this that he reiterated almost exactly the same point a mere two pages later (HAZLITT 1860, vol. I, p. viii and p. x).<sup>46</sup> Likewise in the shared preface to the third and fourth volumes of the 1860 edition, Hazlitt again lambasted Daru, who, on topics such as the Venetian *Inquisitori di stato*, was «monstrously and utterly false»; to make his point, Hazlitt turned directly to Romanin, who, he explained, had utterly refuted the Frenchmen; only then did Hazlitt invoke earlier critics: Carlo Botta, Giandomenico Tiepolo and Aurelio Bianchi Giovini (vol. III, IV, pp. iii-vii). Despite the rapid expansion of available literature on the Republic during the final decades of the nineteenth century, Hazlitt's revised 1900 edition still emphasised Romanin's ten volumes as central to any study (HAZLITT 1900, vol. I, p. x).

By the late nineteenth century, contempt for and anger towards Daru had become the default posi-

tion of anglophone histories of Venice. In 1877 Elizabeth Eastlake, *née* Rigby, who combined the professions of art historian and travel writer, journalist and novelist, wrote of Daru with particular disdain:

To the modern historian of Venice, Count Daru, are traceable the chief source and spread of the generally received ideas regarding the hideous nature of Venetian laws [...] at the same time it is notorious that Daru was strongly biased against the Venetians. A devoted adherent of the «empire» he felt that the more he dwelt on the wickedness of Venice the better he vindicated Bonaparte's unscrupulous conduct towards her (*Venice defended*, «Edinburgh Review», July 1877, p. 193).

Historians, indeed, began to become slightly embarrassed to acknowledge that they had used Daru at all. The Cambridge historian Francis Cotterell Hodgson emphasised in his introduction to his *Early history of Venice* that «I have used Daru very little», quoting in a footnote a German scholar's judgement that the Frenchman was «Napoleon I's creature» who in his eight volumes «had distorted and falsified». <sup>47</sup> If such hostility to Daru had become standard, so too had the automatic endorsement of Romanin as the great historian of Venice. Elsewhere in his introduction, not to mention in the preface to his companion volume on Venice in the thirteenth and fourteenth centuries, Hodgson emphasised the enormous importance of Romanin's ten volume work to any serious study of the history of the Republic (HODGSON 1901, p. xv; HODGSON 1910, p. x). In the «brief bibliography» of Horatio Brown's concise *Venetian Republic* of 1902 Romanin's *Storia* appeared prominently, first in his list of «General Histories» (although it should be noted that the 1837 Italian edition of Daru was placed directly below it, before works by Muratti, Capelletti, Mutinelli, Ha-

45. On Howells and history, see also PULLAN 1993, pp. 227-228.

46. HAZLITT 1860, vol. I, p. viii and p. x. There were in all four versions of the book, published in 1858, 1860, 1900, and 1915.

47. HODGSON 1901, p. xviii. The historian Heinrich Kretschmayr had much less time for Romanin. This was made frighteningly clear in a review of the *Early history*, in which the Austrian damned Hodgson and his compatriots because they either could not or would not read German scholarship. Kretschmayr considered the British generally to be shockingly incompetent historians, lacking in historical method, archival skills and palaeography («den Mangel an hilfwissenschaftlicher Schulung»), ignorant of both the German language literature and of the more detailed Italian monographic works. Hodgson he considered too anxious about appearing old-fashioned («zopfig»), so that he eschewed «dry» Germanic practices such as proper scholarship and scientific treatment of sources. Kretschmayr ended his review by calling rhetorically for «Less reasoning, and more research!» («Weniger Raisonnement, mehr Forschung!»), and stressing Hodgson's over-reliance on secondary sources in general. However, from the body of the review it would appear that it was in large part Hodgson's particular dependence on Romanin, and his replication of Romanin's errors, that he seems to have found especially irksome (H. KRETSCHMAYR, «Mitteilungen des Instituts für Osterreichische Geschichtsforschung», 25, 1904, pp. 146-154). Kretschmayr's major work is his *Geschichte von Venedig*, 3 vols, Gotha, Friedrich Andreas Perthes, 1905, 1920, 1934. The third volume should have been published in 1928, but the fire in the Vienna Justizpalast of July 1927 destroyed Kretschmayr's manuscripts and notes, so he had to start again virtually from scratch. See vol. III, pp. vii-viii.

zlitt, Wiel and Oliphant) (BROWN 1902, pp. 185-186). In 1903, Thomas Okey, in his *Venice and its story* – a work of which the lavish illustrations indicate a popular rather than scholarly market – added his praise to that of his peers in identifying Romanin as his key contemporary influence:

In the course of our story we have freely drawn from the old chronicles, while not neglecting modern historians, chiefest of whom is the Triestine Hebrew scholar, Samuele Romanin. Indeed, all that has been written on Venetian history during the past forty years does but increase our admiration for the imperturbable industry and sagacious judgement of the author of the *Storia Documentata di Venezia*, to whom our heaviest debt is due (OKEY 1904, p. v).

By the beginning of the twentieth century, Daru had been reduced to a little more than a footnote in the anglophone historiography of the Venetian Republic. Popular and scholarly authors alike had little or no time for him. His rôle became that of a foil to set off the more positive image of the Serenissima, which came to dominate the historiography, an image sustained not only by the assiduous labours of the «Triestine Hebrew», but also of growing numbers of foreign scholars whose works in the state archives had turned them into the laboratory of «scientific», empirical research. As one reviewer wrote in a piece on Hazlitt's expanded and final version of his Venetian Republic in praise of the author's scholarly judgement:

Since 1860 the Venetian State Papers – there are said to be fourteen million in the archives in the Frari alone – have become more and more accessible. Mr. Rawdon Brown's Calendar is well known. Romanin has completed his *Storia Documentata*. The *Diaries* of Marino Sanuto are nearly all in type. And Count Papadopoli is printing his great work on the money of Venice. Over and above these enormous stacks of paper, we see rising the ornamental fretwork, signed by Ruskin, Ferguson, Howells, H.F. Brown, Addington Symonds – to mention no others – who have described the architecture, paintings, customs old and new, of this unparalleled city. Mr. Hazlitt appears to have read everything, forgotten nothing, and used his own judgement to very good purpose (B. WILLIAM, *Venetian history and manners*, «The Bookman», June 1901, pp. 90-91).

### **The resilience of the Byronic vision of Venice**

It was harder to throw off the Byronic vision of Venice in the anglophone world than it was to jettison that of Daru. One reason for this was that there was no single challenger to Byron's view of the city,

to unseat him as Romanin had the French historian: Daru in a sense was not so much refuted as superseded, almost over-painted, by the more assiduous and judicious, if in his own way no less *parti pris*, Romanin. As we have seen, elements of Daru's interpretation of Venice's past persisted, especially in mediated form (including through the works of Byron himself), but, in general, he came to be disregarded as an authority among British scholars. Byron had penetrated deeper. If there was a literary challenge, it came from Ruskin, but even he was, as we shall see, in some senses still Byronic in his perspective. Moreover, despite his relative popularity, Ruskin's scholarly yet simultaneously moralising prose never had the easy accessibility of Byron's poetry even for the educated Victorian middle classes. The enormous power of the Byronic Venetian imaginary was not just because Byron had offered a distinctly anglophone engagement with the city. Long residence gave him the status of «expert». But his narcissistic distance from the local – it would be hard to find a more systematically solipsistic literary offering than his letters during the Venetian period – meant he offered an attractively simplistic version of Venice for consumption by his compatriots. Byron's position may have swung wildly from noisily proclaimed affection to outspoken contempt and hostility, but it was possible to bet that it would almost always occupy the extremes of the *spectrum*. One of the principal attractions of Byron as a reference point is that he offered readers a Venice untroubled by any hint of nuance or involved narratives. Byron offered ready support both for those who loved the city, and for those who hated it. He occupied no middle ground, but provided a set of readily applicable templates into which an individual could slot his or her own (often superficial) experiences. Yet such was Byron's reputation in general, and so closely was he associated with Venice, that, for much of the nineteenth century, the casual traveller to or commentator on Venice, needed merely to cite him to attain the status of «expert»: quotation from Byron's works, but above all *Canto IV*, gave automatic authority to any description or discussion of the former *dominante*.

Given the close public association between Byron and Venice, it is perhaps unsurprising that, even as he began posthumously to lose some of his popularity and fame in a prissier late Georgian and Victorian society, articles on Venice in periodicals, popular and scholarly, often focused on him directly. In February 1831, for example, «The Mirror of Litera-

ture, Amusement and Instruction» carried an article based around a picture of Lord Byron's Palace, at Venice, asserting that «Scores of readers who have been journeying through Mr. Moore's concluding portion of the *Life of Lord Byron*, will thank us for this illustration» («The Mirror of Literature, Amusement and Instruction», 476, 12 February 1831, pp. 113-115). In the same month, «The Kaleidoscope; or Literary and Scientific Mirror» printed lengthy *Extracts from Moore's Life of Byron* (p. 254), focused on the Venetian episode, without actually saying anything about Venice (save to stress the comfort of Byron's living quarters). During the mid-nineteenth century vast numbers of other articles and essays addressed the great man's Venetian period directly. But he was also invoked simply when Venice and things Venetian were mentioned. In June 1834, the «Imperial Magazine» opened its *Topographical and Historical Account of Venice* with the first four stanzas of *Canto IV of Childe Harold*.<sup>48</sup> *Canto IV* also figured prominently in an article on the *gondola* in the «Penny Magazine» of April 1834. The piece actually began with a line from Rogers's *Italy* - «There is a glorious city in the sea» -, but *Childe Harold* was quoted at much greater length, notwithstanding the author's virtual acknowledgement of its irrelevance to the topic in hand: «It is not [...] our present intention to describe Venice; but we have quoted these passages as suitably introducing an account of the gondola, or boat, employed in traversing the marine streets or canals of that city» (*The gondola*, «Penny Magazine for the Society for the Diffusion of Useful Knowledge», 26 April 1834, pp. 159-160). In short it became absolutely standard on both sides of the Atlantic to quote Byron and/or to allude to him whenever mentioning the city in print. Let me offer some further examples from later in the century.

The extremes to which an enchanted, oneiric, Byronic perspective could dominate literary engagement with Venice is well-illustrated in Charles Dickens's *Pictures from Italy*, in the chapter *An Italian dream* (DICKENS 1846, pp. 107-119). Elsewhere in this work, based on extensive Italian travels undertaken in 1843, Dickens was at pains to talk of the often harsh realities he had witnessed across the peninsula, and of the unusual incidents he had ex-

perienced. For example, when he described Rome, he stressed his earnest desire to deal with its varied past, but he engaged above all with the present, with his immediate encounters with Romans: thus in his long chapter on the Papal capital, he discusses the awfulness of the choir of St Peter's; he vividly describes the chaos of Carnival; he tells the reader of the familiarity of the faces of artists' models from actual paintings he has seen; he relates an incident in a church, when a man desists from prayer to beat his yapping dog; and he narrates the tale of a brutal highway murder, and of the public execution of the guilty party (pp. 165-232). Dickens's treatment of Venice is utterly different: he gives only hints at what he saw during his trip there. Instead he describes «this ghostly city», «this strange place», and imagines he encounters Shylock; if Dickens admittedly displayed more sense of place than Byron when writing on Venice (it would be hard not to do so), the Victorian novelist's account of «this strange Dream upon the water» has nonetheless much more than a touch of *Childe Harold* about it.

My second example of the persistent Byronic vision is an 1858 review in an American journal dealing with a number of works on Italy. These include the histories of Daru and Sismondi, Ruskin's *Stones of Venice*, Lady Montague's *Letters*, and Beckford's *Travels*. The author, apparently unaware of the volumes of the *Storia documentata*, which had been appearing over the previous lustrum, sought rather tardily, and derivatively, to praise Daru's *Histoire* as the definitive work on the Republic.<sup>49</sup> But it was Byron who framed this piece: at the outset the reviewer remarked «although thousands of intelligent travellers have visited the "City of the Sea", scarce one, with the exception of Byron, has left a record of enduring value» (*Venice*, «The North American Review», January 1858, p. 83). And at the end of the article it is Byron who once more assumes the position of dominant authority on Venice:

Fallen, but majestic still, she yet has, for lovers of her romantic story, an unparalleled fascination, so happily described by that great poet who more than any other, with the exception of Tasso, has entwined his name with the memories of Venice (p. 120).

48. *Topographical and Historical Account of Venice*, «Imperial Magazine», 2nd series, 42/10, June 1834, pp. 249-255. The article's treatment of the Council of Ten owed much to the narrative of Daru.

49. «[...] the scholar desiring the most accurate as well as the most extended converse with her [Venice's] annals, must for the present seek it in the pages of Daru». *Venice*, «The North American Review», January 1858, pp. 83-120, p. 84.



My final example is Ruskin. Ruskin's love for Venice is beyond question, but he did not like the modern city. Not only did he affect to despise most of its architecture that dated from after the fifteenth century, but he also loathed any indication of modernity, for example completely failing to acknowledge the benefits brought to the population by the construction of the railway causeway, and celebrating, on personal aesthetic grounds, the damage done to it during the events of 1848-1849.<sup>50</sup> He was particularly splenetic in his contempt for *modern* Venetians, praising the Austrians («temperate - thoughtful - well trained - well taught»), befriending the young Austrian officer Paulizza, who had subjected the city to artillery bombardment during its siege of 1849, expressing his admiration for Radetzky, and damning the Italian population of the city as «now slothful - ignorant - incapable of such a thing as Truth or Honesty - Blasphemous - Murderous - Sensual - Cowardly [...] - Governed severely because they can be no otherwise governed» (Ruskin to Rev. William Brown, cited CLEGG 1981, p. 83). By his own confession, however, Ruskin - and it would be hard to find an individual who was *less* Byronic in his own life (and perhaps especially in his conduct when in Venice) saw Venice in essentially Byronic terms. There can be no doubt that their encounters with Venice were so different as to make comparison seem absurd: Ruskin visited Venice a dozen times, most famously on honeymoon, while Byron stayed longer, essentially in single stint, and arrived in flight from a disastrous marriage; Ruskin famously refused to consummate his marriage in the city, while Byron pursued sexual gratification compulsively; Ruskin indulged his interest in art and architecture with almost equal obsession, while Byron was largely ignorant and almost entirely uninterested in the visual arts; Byron professed himself an enemy of Vienna, while, with few reservations, Ruskin endorsed Habsburg rule (although neither was shy of accepting hospitality from high-ranking Austrians). Yet despite these differences, and despite the fact that, on occasion, Ruskin took issue with «the Byronic ideal of Venice» -<sup>51</sup> he reproached the poet for his cavalier and indolent attitude to the city, which meant he

often did not even «*approach* accuracy» - (the quotation come from a letter from Ruskin to his father, dated 12 September 1853; J. RUSKIN, *The stones of Venice*, vol. II, in COOK, WEDDERBURN 1903-1910, vol. 10, p. 10), the author of *The stones of Venice* still confessed in later life, in a passage as revealing as it was grammatically awkward, that «My Venice, like Turner's, has been chiefly created for us by Byron».<sup>52</sup>

The similarity between Byron and Ruskin lay above all in their rejection of Venice as «a city of men». This phrase was used in 1888, in a review of Margaret Oliphant's *The makers of Venice* (OLIPHANT 1888), in «Blackwood's Edinburgh Magazine» (143/1, 1888, pp. 185-192, republished in «The Living Age», vol. 176, 10 March 1888, pp. 557-559). The anonymous author, who wrote a glowing review (perhaps unsurprising given that Margaret Oliphant was both a regular contributor to the journal, and sufficiently thick with its owners to write the authorised history of the publishing house) (OLIPHANT 1897), quoted Oliphant in defence both of Byron personally («it is presently the fashion to disparage not only his life but his poetry») and the picture of Venice given in *Childe Harold* (while also citing Shelley's *Julian and Maddalo*); the reviewer had a quite different target in his sights: Ruskin.

It might have been thought that since Mr. Ruskin wrote the *Stones of Venice*, there was no room for a fresh history. But it is not so. The moderation and sobriety of Mrs. Oliphant's narrative will be welcome relief to many exasperated readers of a gospel which, when not absolutely fantastic, is bewilderingly fanciful and florid. The truth is that Mr. Ruskin - as the world is beginning to learn - asks too much of art.

Venice to Mr. Ruskin is a city of art; to Mrs. Oliphant it is a city of men. Mr. Ruskin does not care much for the Venetians except in so far as they were painters or sculptors, or the patrons of painters or sculptors; Mrs. Oliphant delights to record how the great doges and admirals and captains prosecuted their work by sea and by land until they had made their strange and beautiful city the mistress of the Adriatic [...] The painters are not neglected - nor the builders either; but they are treated rather as notable Venetians than as notable artists («Blackwood's Edinburgh Magazine», 143/1, 1888, pp. 187-189).

50. For Ruskin on arrival in Venice by *gondola* as superior to train, see RUSKIN 1851-1853, vol. II, pp. 1-2.

51. J. RUSKIN, *The stones of Venice*, vol. II, in COOK, WEDDERBURN 1903-1910, vol. 10, p. 8. It is striking that Howells thought it appropriate to cite Ruskin in dismissing Byron and the romantics.

52. J. RUSKIN, *Praeterita. The autobiography of John Ruskin*, Oxford, Oxford University Press, 1978, p. 268. *Praeterita* was first published in twenty-eight separate sections between 1885 and 1889. The OUP edition is a version of the 1899 three-volume edition. The fullest discussion of Ruskin and Venice is HEWISON 2010.



Ruskin's underlying ambivalence to Byron's Venice – on the one hand, critical, on the other hand, seduced – was not altogether untypical of the way in which anglophones increasingly negotiated Byron's poetry and legacy. A more robust dismissal of Byron on Venice can be found in Frances Milton Trollope's account of the city in her 1842 travelogue (TROLLOPE 1842). A lively, observant, and spirited writer, the mother of the novelist Anthony, Fanny Trollope was not scared of challenging established opinion. In writing about Venice she professed her personal preference for the descriptions of Richard Monckton Milnes (whose name she systematically misspelt) over those of Byron: the former's poetry about Venice she provocatively announced «worth a thousand of those in which *Childe Harold* groans in lamentation over her decline». Byron, in her opinion, may have «gone nearest to preparing me for its visible aspect» but it is «Milne» (sic) who captures «the feelings it inspires» (p. 67). Professing to find any analysis of «the numbers of vessels that have entered, or left the city» likely to lead a visitor to «find yourself pathetically mourning with Byron», she openly mocked the poet for stressing the natural when dealing with city: «if there be a spot on God's lovely earth which does not owe its charm to Nature, it is Venice» (p. 68). Refusing to mourn the «once rich and powerful, but greedy and tyrannical republic» (and it is hard not to see some shades of Daru in her comments), Trollope confidently predicted a rosier economic future, a position she shared with more serious British observers of the same period (LAVEN 1991, pp. 119-120).

If Fanny Trollope adopted a tone of faint mockery towards Byron, and hinted at exasperation towards those who looked to him as their guide, William Howells, during his long residence in Venice, developed a more intense annoyance at the poet's continued intrusion. Lamenting the «cheap sentimentalism of Byron's life» as the sole reason for interest in the Armenian monastery of San Lazzaro, and implying that the only reason that anyone should take any interest in the badly-restored and ugly Palazzo Mocenigo was because of a misplaced fascination with the dead poet, he was scathing of the way in which Byron still haunted the city, both

for English-speaking visitors and the Venetians who would willingly exploit them.<sup>53</sup>

[...] the noble bard's memory is not a presence which I approach with pleasure, and indeed I had most enjoyment in the place [the Palazzo Mocenigo] when I thought of good-natured little Thomas Moore, who once visited his lordship there. Byron himself hated the recollection of his life in Venice, and I am sure no one else need like it. But he is become *una cosa di Venezia*, and you cannot pass his palace without having it pointed out to you by the gondolier (HOWELLS 1866, vol. I, p. 223).<sup>54</sup>

Howell's irritation with the perpetual Byronic presence, and the apparent readiness of Venetians to allege connection with the former resident decades after his death, was by no means unique. But visitors began too to treat the local associations with Byron with increasing amusement, humour, and scepticism. Thus, while Pichot had written in 1830 of Byron's horse-riding on the Lido as attracting crowds of admiring Venetians (PICHOT 1824, p. 133), twenty years later, the poet Arthur Hugh Clough adopted a rather more ironic tone in his unfinished work *Dipsychus*. In scene five, of the dialogue he has one of his interlocutors, the «Spirit», twice remark on the Lido's association with Byron in an almost mocking fashion (the tone and rhymes echoing those that Byron might himself have used):

Spirit: What now? The Lido shall it be?  
That none may say we didn't see,  
The ground which Byron used to ride on,  
And do I don't know what beside on.

[...] And on the island's other side  
The place where Murray's faithful Guide  
Informs us Byron used to ride.

(*The poems and prose remains of Arthur Hugh Clough*, 1869, pp. 123-128).

At much the same time the posthumously-published *Mémoires d'outre-tombe* of Chateaubriand – who had always regarded Byron as a rival, and seems to have been annoyed that the Englishman did not see fit to reciprocate – observed (not without a hint of glee) that, as early as 1822, Byron had already been forgotten in Venice and that his fame was already waning in London.

53. In the introduction to the revised 1897 edition, Howells remarked that «from the first I had set my face against that romantic Venice which Byron, and the Byronic poets and novelists, had invented for the easy emotioning of the newcomer. I was tremendously severe with the sentimental legends [...]. But that to which I was genuinely affectionated was the real life of the place, as I saw it in the present and read of it in the past»; HOWELLS, *Venetian life* (1897), pp. xvi-xvii.

54. Howells's views clearly found a wide audience. By 1867 his work had already gone through four editions.

Cependant Byron n'est plus ce qu'il a été; je l'avais trouvé de tous parts vivants à Venise; au bout de quelques années, dans cette même ville où je trouvais son nom partout, je l'ai trouvé effacé et inconnu partout. Les échos du Lido ne le répètent plus, et si vous le demandez à des Vénitiens, il ne savent plus de qui vous parlez. Lord Byron est entièrement mort pour eux; ils n'entendent plus le hennissements de son cheval: il en est de même à Londres, où sa mémoire périt. Voilà ce que nous devenons (CHATEAUBRIAND 1852, p. 252).

Leaving aside Chateaubriand's possible motives for dwelling on Byron's having been forgotten (rivalry, speculation on the transitory nature of literary grandeur), and the fact that canny Venetians might have recognised that they would keep this particular Frenchman happy by pretending not to have heard of the great English romantic, it is quite clear that the Breton was mistaken. As far as Venetians were concerned the memory of Byron continued to live. For the poet Luigi Carrer, the local fascination with the poet was part and parcel of a wider Italian «anglomania» built upon «l'odio di Bonaparte, e più tardi le poesie di lord Byron, i romanzi di Walter-Scott [sic], e il bisogno di mutar tipo» (CARRER 1838, p. 51), a strange combination given Byron's own readiness to act as an apologist for the ousted French Emperor. But there were also numerous Venetians eager to claim that they had been Byron's gondolier, servant, lover, as there were Britons who were happy to report their tales in the belief that such local colour, invoking the name of the author of *Beppo* and *Marino Faliero*, made their narrative of their trip to the city sound more authentic.<sup>55</sup>

### New views of Venice

Yet as the century wore on, not only did Byron's erstwhile Venetian acquaintances begin to die off, but they also increasingly assumed the status of curiosities on which to remark, rather than keys to understanding the city. Increasingly, too, Brit-

ish and American visitors began to engage more directly with the city as it actually was: Byron's «fairy city» or «Gehenna of the Waters» and Daru's sinister oligarchy began to be replaced by a rather different picture of Venice as a living city. What lay behind this?

British responses both to Venice's history and to its current state were in large part a product of a more rigorous, critical, and regular engagement both with the archives, and with continental European historiography, then they also reflected a changed attitude to contemporary Venice and its inhabitants. In part this was a product of the growing numbers of travellers and tourists who reached the city: as the success of Murray's *Handbook* and the wealth of travellers' accounts indicate, Victorian Britons were no strangers to Habsburg Venice by the 1840s. Even before the 1848 revolutions, commentators were beginning to acknowledge that Venice's loss of independence was not simply a product of Venetian decadence, nor even that its current sad state was necessarily the consequence of Austrian misrule; rather the fall of Venice was a direct result of the French aggression, which Daru had tried to justify, «by perverting facts, so as to justify the perfidious conduct of the conqueror towards the Republic». Thus Murray's *Handbook* points out that

whilst poetry and prose charge the blame upon the Austrians [...] people quite forget that the real ruin of Venice was occasioned by the seizure of the property and the political annihilation of the aristocracy [...] The French absolutely *hated* Venice; they pillaged Venice, they crushed Venice, and incessantly laboured, and, alas! but too successfully, to blot out the vestiges of her ancient grandeur (*Handbook* 1842, p. 328).

As we have seen in the case of Ruskin, not all British visitors were especially sympathetic to the locals. Nevertheless, a growing resident anglophone population, including the literary figures of likes of Rawdon Brown (GRIFFITHS, LAW 2005), the

55. It is clear not only that Byron had become a celebrity while still living in Venice, but that Venetians expected his compatriots to be interested in his behaviour. See, for example, Shelley's meeting with a Venetian with whom he was unacquainted in a Milan post office; on the final stretch of his journey to Venice, Shelley was also regaled by a gondolier with accounts of the extravagant and eccentric young English lord resident in the city, unaware that Shelley was an intimate of Byron. CLARKE 1934, p. 102; p. 108. For other examples of Venetians who had (allegedly) been Byron's servants or who had (allegedly) otherwise known him personally, see Wilkie Collins's account of his father's time in Venice, and use of Byron's erstwhile cook, Beppo, as a guide, an account for the Armenian monastery, and an article on Italian dialects, which included reference to the verses of Byron's erstwhile gondolier, Toni Toscan. See respectively: W. WILKIE COLLINS, *Memoirs of the life of William Collins, esq. R.A. with selections from his journals and correspondence*, 2 vols, London, Longman, Brown, Green, & Longmans, 1848; *The Armenians of Venice*, «Bentley's Miscellany», 5, 1839, pp. 257-262; *History of the Italian language and dialect*, «The North American Review», 35, October 1832, pp. 283-342, pp. 323-325.

Brownings, Howells, and, as the century wore on Horatio Brown, John Addington Symonds, and others, was increasingly happy to establish friendships with Venetians, and to write of them with a respect and affection not demonstrated by the Shelleys or Byron.<sup>56</sup> Modern Venetians began to enter literature, too, not as the romanticised or caricatured characters of Fenimore Cooper's *Bravo* or Byron's *Beppo*, but as more rounded and less fantastical figures such as the albeit sentimentalised protagonists of Anthony Trollope's «The last Austrian who left Venice» (TROLLOPE 1867).

Trollope's story of an Austrian officer in love with a patriotic Venetian woman during the 1866 war lacks the erotic charge or literary merit of Camillo Boito's *Senso*, but it reflected the growing readiness of British to weave the Venetians more tightly within the fabric of the Italian struggle for unification and independence. If it is a commonplace that the Risorgimento seized the British imagination, prior to 1848, the Venetians had been something of an embarrassment to those British who had sympathised with Italian nationalism (more generally on this topic see LAVEN 2000; also useful for a wider perspective is O'CONNOR 1998). After 1848, British opinion radically changed. For many British observers, Venetian resistance to the Austrians in the face of incredible odds probably outstripped the defence of the Roman Republic as the epitome of Italian heroism.<sup>57</sup> False reports circulated from France that Garibaldi had reached Venice, been welcomed by Manin, made an admiral by popular acclamation, and had started to wage war on the Habsburg fleet. While these were rapidly proved fiction, not least because of the capitulation of the Republic itself, the idea of Garibaldi and Manin in tow clearly excited the imagination of editors and

readers alike.<sup>58</sup> Defeat did not, as it had done in 1797, lead to a condemnation of the Venetians, despite the occasional disapproving murmur about the «licentious» nature of republican soldiery.<sup>59</sup> Rather there was an outpouring of admiration for Venetian gallantry, fused with enormous respect for Manin, who became something of a darling of the British press. On 1 September, «The Times» – scarcely a paper renowned for support of insurrection – published an editorial, which sums up the changed British attitude to Venice and its population.

The heroic defence of the Venetians, the good use they made of their liberty, and the manner of their yielding, when it would have been madness to prolong the struggle against an overwhelming force, cannot but excite a strong sympathy and interest throughout Europe. From February, 1848, till the present hour, there has been no popular movement conducted with so much dignity and maintained with such unswerving decision as that of Venice. The recent defence of the Queen of the Adriatic may add another page to a history in which many gallant deeds of war and many results of prudent policy are chronicled to the admiration of posterity. We know of no example in the history of a State – for Venice isolated among her lagunes [sic] is a State – which after so long a period of prostration, and as it were extinction of the national spirit, has risen from its torpor with such good effect. Venice and its inhabitants had almost become a by-word in Italy for softness and effeminacy. The Venetians were tacitly assumed to be the men that BECKFORD in his travels described some half a century ago. But never did a people vindicate their claim to be enrolled among the virile populations of Europe with a more determined spirit, or in a more effective way. [...] their defence will not be without its fruits. It is impossible that Austria can deal hardly with such a city and such a population. They have proved their right to the title and privileges of political freemen too well ever again to be treated as political slaves («The Times», 1 September 1849).<sup>60</sup>

56. Venice for many of its residents was attractive for financial as well as cultural, aesthetic or, for many of the British visitors, sexual reasons. On the lure of Venice's cheapness after 1866 see PEMBLE 1995, pp. 1-29. For an engaging, but not especially scholarly or original, account of some of the British residents in Venice in the nineteenth and early twentieth centuries see NORWICH 2003.

57. For examples of descriptions of Venetian heroism in attacking Austrian forces on the mainland, or breaking the blockade by sea see «Manchester Examiner» and «Times», 15 August 1849, and «The Bury and Norwich Post», 15 August 1849.

58. «Dundee Courier», 15 August 1849; «The Morning Chronicle», 16 August 1849; «The Standard», 17 August 1849; «The Nottinghamshire Guardian and Midland Advertiser», 23 August 1849; «The Morning Post», 23 August 1849; «The Derby Mercury», 29 August 1849; «Hampshire Telegraph and Sussex Chronicle», 1 September 1849.

59. «The Morning Chronicle», 1 September 1849. The same article ended speculation that Garibaldi was in Venice and operating against Austrian shipping.

60. This editorial was quite widely reprinted verbatim in the provincial press. See, for example, «The Preston Guardian», 8 September 1849; «Liverpool Mercury», 7 September 1849.

Comparable sentiments, albeit less eloquently expressed, were to be found in «The Aberdeen Journal» of 5 September:

Italy is now wholly subdued. The last and the purest of the revolutionary fires with which Europe lately blazed has been trampled out within the time-honoured walls of Venice. The city has surrendered after a siege of six months, during which the whole of every article of provision had to be smuggled past the gun-boats of the enemy.

Such Venetian heroism during a prolonged and increasingly desperate siege turned the reputation of the city's inhabitants from Byronic «infamous repose» into models of gallant resistance. And especially prominent in this narrative was Daniele Manin himself, who was held up as an object lesson in good sense and wise leadership. Subsequently assisted in this by his clash with Mazzini over the wisdom of political violence, and by his readiness, like Garibaldi, to move during the 1850s into the pro-Piedmontese, moderate camp, widely favoured by British supporters of Italian unification (LAVEN 2003, pp. 276-279), Manin was hugely praised – even after his death in the autumn of 1857 – as the sort of political leader needed by the Italians. Thus in the «Observer» of 4 January 1863, a review of the translation of Henri Martin's *Daniel Manin* (MARTIN 1859; MARTEL 1862), held up Manin as the great hero of the *Quarantotto* and the defence of Venice against the Austrians as «forever memorable in the annals of history» («The Observer», 4 January 1863). In assuming this position regarding both Venetian bravery in 1848-1849 and Manin himself, the review closely followed the introduction to the translated edition of Henri's work, which had been written by Isaac Butt, the Irish Member of Parliament who would increasingly become a champion of federal solutions to the Irish question.<sup>61</sup> Butt was passionate and lyrical in his discussion of the «short but glorious struggle» in which «the Venetian people displayed those qualities of moderation and self-command which have in the last two years attracted to the Italian cause the astonished admiration of Europe», remarking that «the latter months of that struggle were made memorable by a resistance as heroic as any which the annals of history record». Butt's picture of Venice in 1848-1849 stressed not so much the redemption of the inhabitants as the strong lines of continuity with the city's glorious past: in 1849 Venetians were act-

ing within a tradition that went back over a thousand years. Meanwhile Manin was both the embodiment of all that was fine about Venice and, more generally, about Italians (BUTT 1862, pp. xiv-xix). Such views, in sharp contrast to Ruskin's sneering at modern Venetians, were widespread. Thus an editorial in «The Manchester Guardian» in the summer of 1856 spoke of how Manin «ruled over his native city for many months with a wisdom, firmness, and statesmanlike sagacity, which nobly justified the choice of his fellow countrymen when they placed the care of their interests in his hands» («The Manchester Guardian», 8 July 1856). Meanwhile, another article in the same paper, two years after Venice was finally liberated from Austrian rule, pointed not only to Manin's great virtues, but to the fact that even Disraeli «who has nothing but contempt for what he calls "the outbreak of the destructive principle in Europe"» had been forced grudgingly to acknowledge «"the insurrection, and defence, and administration of Venice, which from the resource and statesmanlike moderation displayed, commanded almost the respect and sympathy of Europe"» (ibid., 9 April 1868).

The enormous affection, esteem, even hero-worship afforded Manin by a British reading public, albeit a British public heavily indebted to French chroniclers of 1848-1849, and the reconfiguring of Venice as absolutely central to the Italian question, completely changed the way in which the city and its inhabitants were viewed. This was intensified both when Venice was not liberated in 1859 (and continued to languish under Austrian rule), and again with Venice's actual unification with the rest of the peninsula in 1866. During the war against the Austrians (which scarcely showered the newly-established Italian state with glory), the Florence-based correspondent of London's «Morning Post» observed with satisfaction of the Italians' crossing of the River Mincio that: «First to cross the stream was a battalion of riflemen commanded by a Venetian major, so that it was the privilege of a son of Venice to lead the way in this campaign for the liberation of his hearth and home» («The Morning Post», 3 July 1866).

Of course, unification did not entirely kill all the old myths. Dickens's close collaborator, the flamboyant, quarrelsome, and frequently drunk «Daily Telegraph» journalist, George Augustus Sala, who had been summoned to cover the war of 1866, wrote

61. Butt was also the author of a history of modern Italy (BUTT 1860).



in his introduction to the book that came out of his experiences during and after immediately the conflict, that there was a need for a good book on modern Italy, and that it was a great shame that the best-qualified of Englishmen had never written one:

Byron gushes tremendously in *Childe Harold* [...]. In his letters, however, to Murray, and in his conversations with his friends, Byron showed that he had a very shrewd, practical, and even humorous appreciation of Italy as a land inhabited, not by poetical abstractions, but by substantial human beings; and there can be little doubt that, had Lord Byron chosen to do so, he might have written one of the best prose works on Italy or the Italians which it was possible to endow his country's literature (SALA 1869, p. 22).

But despite lauding Byron, Sala – quite unlike Dickens twenty years earlier – was not Byronic in his approach to writing about Venice. Sala engaged directly with the city around him, and the people who resided there. In his opening chapter he offers both acerbic, if far from polemical, description of the problems of Austrian rule, and an entertaining discussion of the boorish and insensitive nature of British tourists (from Eustace onwards) (pp. 27-45); his touching description of a disorientated Austrian officer wandering about the city, or the Venetian crowd's refusal to jeer the departing Austrian governor, or its readiness to torment and abuse Habsburg police (pp. 210-225), his brilliant contrast of the Piazza under Austrian occupation, and then filled «with real Italian people, enjoying themselves to their heart's content» (pp. 232-233), his description of the plebiscite on unification (pp. 236-246), and his discussion of the Fenice (pp. 246-266), all offer polished reportage. Sala's concern is the vibrant, living city of the here-and-now, and with its inhabitants.

It was, I would argue, as much the political events of 1848-1849 and 1866 as the experience of visiting or residing in Venice that enabled the anglophone

world to reinvent the city. British and American were still fascinated with its intriguing past; they were happy to use it as a mysterious or «Gothic» setting for fiction. But equally they began to think increasingly about the city's population as a body with which they could engage intellectually and artistically. This trend was obvious in the visual arts too. Paintings and prints by British artists ceased to resemble the historicised oils of Richard Parkes Bonington,<sup>62</sup> or the works of Turner, which preferred to reference Shakespeare, to shroud the city in ghostly mists and spectres, or to pay homage to Canaletto.<sup>63</sup> This does not mean that art suddenly concerned itself with a realistic rendition of the city. The works of Luke Fildes, for example, were deeply sentimentalised pictures, dominated by pretty red- or dark-haired Venetian girls. These canvases purported to deal with contemporary Venetian life, portraying the popular classes going about their daily tasks or gossiping with their friends and neighbours. In many senses they too remained works of fantasy: thus, for example, Fildes's 1885 *Venetians* (owned, but for some years no longer displayed, by Manchester Art Gallery) shows one young woman of an improbably good-looking group, even more improbably laundering a pale pink shawl in a canal. The work is above all kitsch but it is, at least, not historicised kitsch. The American John Singer Sargent's street scenes offered more convincing portrayals of ordinary Venetians. To a lesser or greater degree so too did his those of his compatriots Maurice Prendergast, Frank Duveneck, Robert Frederick Blum, Charles Frederick Ulrich, and James McNeill Whistler, but, in common with Fildes, they were interested in the Venice of the *fin-de-siècle*, not in a historicised space or a dreamlike fantasy. Thus in a brief spell in the 1880s, Duveneck painted Venetian water carriers, and Blum painted large canvases of lace-makers and bead-stringers; Ulrich depicted glassblowers. In many ways these paintings are unremarkable, reflecting

62. For the historicised nature of Bonington's Venetian paintings see NOON, BONINGTON 2009. It is worth noting that Bonington's sketch books are full of detailed pictures of contemporary Venice and Venetians; it is the major paintings he produced for sale that see figures dressed in mediaeval, renaissance, or Settecento costume. This desire either to people Venice with figures from the past, with Shakespearean characters, or simply with vague blurs was shared by other artists such as Samuel Prout, James Duffield Harding and Clarkson Stanfield.

63. Turner's first major Venetian canvas was entitled *Bridge of Sighs, Ducal Palace and Custom House, Venice: Canaletti* [sic] *painting*, exhibited at the Royal Academy in 1833. The work not only shows a scene that does not exist because it cannot be observed from the point in which he has located Canaletto, but it also shows the artist improbably painting directly onto a canvas already placed in an elaborate gilt frame. Turner's work is not only an arch homage to Canaletto and the other eighteenth-century *vedutisti*, but also a statement of the primacy of art over nature that ranks with Byron's reflections on the power of the literary in *Canto IV* of *Childe Harold*. On Turner's relationship with Canaletto see, for example, LINKS 1999, p. 240.

changes in taste that could also be seen influencing Venetian artists, such as the young Ettore Tito. But these paintings would simply not have been made, still less sold in the first two thirds of the nineteenth century. In a way they represented the rejection of a Byronic image of the city – although some of the artists not only clearly shared Byron’s taste in attractive Venetian women, but also his readiness to render them more attractive than they were in reality – and of the sense that the daily life of the modern city was a fit subject for literature or art.

A similar trend could be seen in histories of the city. If it was the Republic of Venice that still attracted most scholarly attention, historians – especially those writing for a popular market – began to recognise that the appeal of Venice lay in large part in the way in which the present interacted with the past. Thus, for example, Thomas Okey’s gorgeously illustrated *Venice and its story* included not only reproductions of historical works, but lively pastels, engravings, and drawings. Some of these – *Bead-threads in Castello* might be a poor preliminary, coloured sketch for a Blum; *A fisherman and the fish market* could be from a Tito canvas; *The clock tower* a rather uncluttered Prendergast – quite clearly serve little or no serious historical purpose. They show the Venice the readers of the book will encounter when they visit the city. Others are rather more arch: the picture of the Colleoni statue (p. 145) might almost be seen as a dig at Byron’s want of historical knowledge, as an Edwardian couple stand by the railings at its base. Alethea Wiel, writing a decade earlier, also sought to stress the links between Venice past and present: «The pride of the Republic is over, her glory departed, but Venice herself still remains a lovely record of stirring times and events, and one of the fairest jewels in the Kingdom of United Italy» (WIEL 1894, p. 465). No longer did stirring times have to be consciously mythologised.

### Conclusion

In 1831, Richard Hollier, in an account of his continental travels, remarked that «Venice and the

Venetians, but for Shakespeare, Lord Byron and a few eminent native painters would, long ere this, have been all but forgotten» (HOLLIER 1831, p. 97). These views could exist because British, and, to a lesser extent, American commentators were for the most part happy to engage with a Byronic vision of the city, which was in turn rooted both in Francophone historiography and the British literary imagination. Such a vision of the city continued to have a long afterlife. But as the nineteenth century progressed it came increasingly to be challenged, especially by two related forces: on the one hand, by a new historiography championed first by Romanin, and then turned into orthodoxy by the likes of Pompeo Molmenti, and on the other hand, by a changing political situation, which – at least in the eyes of outsiders – gave Venetians independence and agency to determine their own destiny for the first time since 1797. At the tail end of the nineteenth century, the resident British historian, Horatio Brown, dedicated a work to his gondolier, Antonio Salin. *Life on the lagoons* combined history with ethnography in a lyrical fashion. Above all the book recorded the author’s love for Venice and Venetians. The penultimate paragraph speaks of the transformation of British writing on the city. No longer historicised nor oneiric, it is the relationship between its past and present, its fabric and its population that has assumed central position in the educated anglophone engagement with the city by the late nineteenth century.

It is the people and the place, the union and interpenetration of the two, the sea life of these dwellers in the city that is always «just putting out to sea», which constitutes for many the peculiar and enduring charm of Venice. The people and the place so intimately intermingled through all their long history, have grown into a single life charged with the richness of sea-nature and the warmth of human emotion. From both together escapes this essence or soul of Venice which we would clasp with all the ardour of a lover. Venice, her lagoons, her seafaring folk, become the object of a passionate idolatry which admits no other allegiance in the hearts that have known her power (BROWN 1894, pp. 296-297).

### Bibliography

ANCELOT 1834 = F. ANCELOT, *Lord Byron à Venise. Drame en trois actes en prose*, Paris, Prosper Dondey-Dupré, 1834.

BAINBRIDGE 1995 = S. BAINBRIDGE, *Napoleon and English Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

BANDIERA, SAGLIA 2005 = L. BANDIERA, D. SAGLIA, *Introduction: «Home of the Arts! Land of the Lyre!»*. *Scholarly approaches and fictional myths of Italian culture in*

- British romanticism*, in idem (eds), *British Romanticism and Italian literature. Translating, reviewing, re-writing*, Amsterdam, Rodopi, 2005, pp. 1-25.
- BANTI, GINSBORG 2007 = A.M. BANTI, P. GINSBORG (eds), *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, Torino, Einaudi, 2007.
- BEATTY 2012 = B. BEATTY, A «More beloved existence»: from Shakespeare's «Venice» to Byron's Venice, in M. O'NEILL ET AL. (eds), *Venice and the cultural imagination: «This strange dream upon the water»*, London, Pickering & Chatto, 2012, pp. 79-94.
- BECKFORD 1786 = W. BECKFORD, *Letters and observations written in a short tour through France and Italy*, Salisbury, privately printed, 1786.
- BELLOC 1824 = L.S. BELLOC, *Lord Byron*, Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1824.
- BLACK 1985 = J. BLACK, *The British and the Grand Tour*, London, Crook Helm, 1985.
- BRAND 1957 = C.P. BRAND, *Italy and the English Romantics: the Italianate fashion in early nineteenth-century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957.
- BROWN 1894 = H. BROWN, *Life on the lagoons*, London, Rivingtons, Percival & Co, 1894.
- BROWN 1902 = H. BROWN, *The Venetian Republic*, London, J.M. Dent, 1902.
- BROWN 1992 = D.B. BROWN, *Turner and Byron*, London, The Tate Gallery, 1992.
- BULLEN 1992 = J.B. BULLEN, *Ruskin and the tradition of renaissance historiography*, in M. WHEELER, N. WHITELEY (eds), *The lamp of learning. Ruskin, tradition and architecture*, Manchester, Manchester University Press, 1992.
- BUTT 1860 = I. BUTT, *The history of Italy from the abdication of Napoleon I*, 2 vols, London, Chapman & Hall, 1860.
- BUTT 1862 = I. BUTT, *Introduction to MARTEL 1862*.
- CARDWELL 2004 = A. CARDWELL (ed.), *The reception of Byron in Europe*, 2 vols, London, Continuum, 2004.
- CARRER 1838 = L. CARRER, *Anello di sette gemme o Venezia e la sua storia: considerazioni e fantasie*, Venezia, Il Gondoliere, 1838.
- CHATEAUBRIAND 1850 = F.R. CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, Barcelona, Thomas Gorchs, 1850.
- CHATEAUBRIAND 1852 = F.R. CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre tombe*, Brussels, A. Deros, 1852.
- CHEEKE 2003 = S. CHEEKE, *Byron and Place: history, translation, nostalgia*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.
- CHURCHILL 1980 = K. CHURCHILL, *Italy and English literature 1764-1930*, Basingstoke, Macmillan, 1980.
- CLARKE 1934 = I.C. CLARKE, *Shelley and Byron: A tragic friendship*, New York, Haskell, 1934.
- CLAYDEN 1889 = P.W. CLAYDEN, *Rogers and his contemporaries*, 2 vols, London, Smith, Elder & Co, 1889.
- CLEGG 1981 = J. CLEGG, *Ruskin and Venice*, London, Junction Books, 1981.
- COCHRAN 2004 = P. COCHRAN, *From Pichot to Stendhal to Musset: Byron's progress through early nineteenth-century French literature*, in CARDWELL 2004, pp. 32-70.
- COLBERT 2005 = B. COLBERT, *Shelley's eye: Travel writing and aesthetic vision*, Aldershot, Ashgate, 2005.
- COOK, WEDDERBURN 1903-1910 = E.T. COOK, A. WEDDERBURN (eds), *The works of John Ruskin. Library edition*, London, 39 vols, George Allen, 1903-1910.
- COOPER 1831 = J.F. COOPER, *The Bravo. A Venetian story*, Paris, Baudray, 1831.
- COSTANTINI 1991 = M. COSTANTINI (ed.), *Venezia nell'Ottocento*, «Cheirōn», 12-13, 1991.
- COXE 1815 = H. COXE, *Picture of Italy; being a guide to the antiquities and curiosities of that classical and interesting country: containing sketches of manners, society and customs to which are prefixed dialogues in English, French & Italian*, Sherwood, Neely and Jones, 1815.
- DE SISMONDI 1832 = J.C.L. DE SISMONDI, *A history of the Italian Republics being a view of the origin, progress and fall of Italian freedom*, London, Longman, Brown Owen & Longmans, 1832.
- DUGGAN 2007 = C. DUGGAN, *Gran Bretagna e Italia nel Risorgimento*, in BANTI, GINSBORG 2007, pp. 777-796.
- EUSTACE 1813 = J.C. EUSTACE, *A tour through Italy, exhibiting a view of its scenery, its antiquities, and its monuments; particularly as they are objects of classical interest with an account of the present state of its cities and towns and occasional observations on the recent spoliations of the French*, 2 vols, London, Mawman, 1813.
- FRANKLIN 1992 = C. FRANKLIN, *Byron's heroines*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- FOOT 1986 = M. FOOT, *Byron and the Risorgimento*, in G. MARRA ET AL., *Byron e la cultura veneziana*, Venezia, Università degli Studi di Venezia, 1986, pp. 11-20.
- GALT 1830 = J. GALT, *The life of Lord Byron*, London, H. Colburn & R. Bentley, 1830.
- GALT 1835 = J. GALT, *The life of Lord Byron*, New York, Harper, 1835.
- GARDINER 1834 = M. GARDINER, *Conversations of Lord Byron with the Countess Blessington*, London, Henry Colbum, 1834.
- GARDINER 1839 = M. GARDINER, *The idler in Italy by the Countess of Blessington*, Paris, Baudry's European Library, 1839.
- GARDINER 2008 = A.T. GARDINER, *Shelley «fabriqué en France»*, in S. SCHMID, M. ROSSINGTON (eds), *The reception of P.B. Shelley in Europe*, London, Continuum, 2008, pp. 26-48.
- GINSBORG 2007 = P. GINSBORG, *Romanticismo e risorgimento: l'io, l'amore e la nazione*, in BANTI, GINSBORG 2007, pp. 5-67.
- GOODLEY 1910 = A.D. GOODLEY (ed.), *The poetical works of Thomas Moore*, Oxford, Oxford University Press, 1910.
- GRIFFITHS, LAW 2005 = R.A. GRIFFITHS, J.E. LAW (eds), *Rawdon Brown and the Anglo-Venetian relationship*, Stroud, Nonsuch, 2005.



- HALLAM 1818 = H. HALLAM, *View of the state of Europe during the Middle Ages*, 2 vols, London, Murray, 1818.
- HALLAM 1840 = H. HALLAM, *View of the state of Europe during the Middle Ages*, 2 vols, Paris, Baudry's European Library, 1840.
- HARDY, WALTON 2010 = K. HARDY, J.K. WALTON, *Constructing cultural tourism: John Ruskin and the tourist gaze*, Bristol, Channel View, 2010.
- HAZLITT 1860 = W.C. HAZLITT, *History of the Venetian Republic: Her rise, her greatness, and her civilization*, 2 vols, London, Smith, Elder & Co, 1860.
- HAZLITT 1900 = W.C. HAZLITT, *The Venetian Republic: Its rise, its growth, and its fall. 421-1797*, 2 vols, London, Adam and Charles Black, 1900.
- HEWISON 2010 = R. HEWISON, *Ruskin on Venice. «The paradise of cities»*, London, Yale University Press, 2010.
- HOARE 1815a = R.C. HOARE, *A classical tour through Italy and Sicily; tending to illustrate some districts which have not been described by Mr Eustace in his classical tour*, 2 vols, London, Mawman, 1815.
- HOARE 1815b = R.C. HOARE, *Hints to travellers in Italy*, London, John Murray, 1815.
- HOBHOUSE 1859 = J.C. HOBHOUSE, *Italy: Remarks made in several visits from the year 1816 to 1854 by the Right Hon. Lord Broughton, G.C.B.*, 2 vols, London, John Murray, 1859.
- HODGSON 1901 = F.C. HODGSON, *The early history of Venice. From the foundation to the conquest of Constantinople*, London, George Allen, 1901.
- HODGSON 1910 = F.C. HODGSON, *Venice in the thirteenth and fourteenth centuries. A sketch of Venetian history from the conquest of Constantinople to the accession of Michele Steno*, London, George Allen, 1910.
- HOLLIER 1831 = R. HOLLIER, *Glances at various objects during a nine weeks' ramble through parts of France, Switzerland, Piedmont, Austrian Lombardy, Venice, Carinthia, the Tyrol, Schaffhausen, the banks of the Rhine, and Holland*, London, privately published, 1831.
- HOWELLS 1866 = W.D. HOWELLS, *Venetian life*, 2 vols, London, M. Trübner, 1866.
- JONES 1862 = C.H. JONES, *Recollections of Venice*, Reading, B.F. Owen, 1862.
- JONES 1964 = F.L. JONES (ed.), *The letters of Percy Bysshe Shelley*, 2 vols, Oxford, Clarendon Press, 1964.
- KELSALL 1987 = M. KELSALL, *Byron's politics*, Brighton, Rowman and Littlefield, 1987.
- LANDSDOWN 2012 = R. LANDSDOWN, *The Cambridge introduction to Byron*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- LAROCHE 1836-1837 = B. LAROCHE, *Œuvres complètes de lord Byron, traduction nouvelle d'après la dernière édition de Londres [...] précédée de l'histoire de la vie et des ouvrages de Lord Byron par John Galt*, 4 vols, Paris, 1836-1837.
- LAVEN 1991 = D. LAVEN, *Punti di vista britannici sull'economia veneziana, 1814-1848*, in COSTANTINI 1991, pp. 93-114.
- LAVEN 2000 = D. LAVEN, *Punti di vista britannici sulla questione veneziana 1814-1849*, in A. LAZZARETTO ZANOLO (ed.), *La «primavera liberale» nella terraferma veneta 1848-1849*, Istituto per le Ricerche di Storia Sociale e Religiosa, Marsilio, Venezia, 2000, pp. 35-49.
- LAVEN 2002 = D. LAVEN, *Venice and Venetia under the Habsburgs 1815-1835*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- LAVEN 2003 = D. LAVEN, *Mazzini, Mazzinian conspiracy and British politics in the 1850s*, «Bolletino Storico Mantovano», 2, 2003, pp. 266-282.
- LAVEN 2008 = D. LAVEN, *Venise, la Vénétie et les anglais des révolutions aux restaurations*, in N. BOURGINAT, S. VENAYRE (eds), *Voyager en Europe de Humboldt à Stendhal. Contraintes nationales et tentations cosmopolites 1790-1840*, Paris, Nouveau Monde, 2008, pp. 181-192.
- LAVEN 2009 = D. LAVEN, *Why patriots wrote and what reactionaries read: reflections on Alberto Banti's «La nazione del Risorgimento»*, «Nations and Nationalism», 15, 2009, pp. 419-426.
- LAVEN 2011 = D. LAVEN, *The fall of Venice: Witnessed, imagined, narrated*, «Acta Histriae», 19/3, 2011, pp. 341-358.
- LINKS 1999 = J.G. LINKS, *Canaletto*, London, Phaidon, 1999.
- LUTYENS 1965 = M. LUTYENS, *Young Mrs Ruskin in Venice. Unpublished letters of Mrs John Ruskin written from Venice between 1849 and 1852*, London, Vanguard Press, 1965.
- MARCHAND 1976a = L.A. MARCHAND (ed.), «So late into the night». *Byron's letters and journals*, vol. v, 1816-1817, London, Murray, 1976.
- MARCHAND 1976b = L.A. MARCHAND (ed.), «The flesh is frail». *Byron's letters and journals*, vol. vi, 1818-1819, London, Murray, 1976.
- MARCHAND 1977 = L.A. MARCHAND (ed.), «Between two worlds». *Byron's letters and journals*, vol. vii, 1820, London, Murray, 1977.
- MARTEL 1862 = C. MARTEL, *Daniel Manin, and Venice in 1848-49*, 2 vols, London, Charles J. Skeet, 1862 (ed. or. MARTIN 1859).
- MARTIN 1859 = H. MARTIN, *Daniel Manin. Précédé d'un souvenir de Manin par Ernest Legouvé*, Paris, Furne, 1859.
- MARTIN, ROMANO 2000 = J. MARTIN, D. ROMANO, *Reconsidering Venice*, in id. (eds), *Venice reconsidered. The history and civilization of an Italian city-state, 1297-1797*, Baltimore & London, Johns Hopkins University Press, 2000, pp. 1-35.
- MATTHEWS 1824 = H. MATTHEWS, *The diary of an invalid, being the journal of a tour in pursuit of health in Portugal Italy Switzerland and France in the years 1817 1818 and 1819*, 2 vols, London, John Murray, 1824.
- MEYVIS 1996 = L. MEYVIS (ed.), *Bibliographie des traductions françaises (1810-1840)*, Leuven, Presses Universitaires de Louvain, 1996.



- MONTELEONE 1969 = G. MONTELEONE, *La carestia del 1816-17 nelle province venete*, «Archivio Veneto», 86, pp. 23-86.
- MOORE 1830-1831 = T. MOORE, *Letters and journals of John Byron with notices of his life*, London, John Murray, 1830-1831.
- MOORE 1841 = T. MOORE, *The poetical works of Thomas Moore collected by himself in ten volumes*, London, Longman, Orme, Brown, Green and Longmans, 1841.
- NOON, BONINGTON 2008 = P. NOON, R.P. BONINGTON (eds), *The complete paintings*, New Haven (CT), Yale University Press, 2008.
- NORWICH 2003 = J.J. NORWICH, *Paradise of cities. Nineteenth-century Venice seen through foreign eyes*, London, Viking, 2003.
- O'CONNOR 1998 = M. O'CONNOR, *The romance of Italy and the English political imagination*, New York, St. Martin's Press, 1998.
- OKEY 1904 = T. OKEY, *Venice and its story*, London - New York, J.M. Dent - Macmillan, 1904.
- OLIPHANT 1888 = M. OLIPHANT, *The makers of Venice: Doges, conquerors, and men of letters*, London, Macmillan, 1888.
- OLIPHANT 1897 = M. OLIPHANT, *Annals of a publishing house: William Blackwood and his sons*, 3 vols, Edinburgh, William Blackwood & Sons; New York, Charles Scribner's Sons, 1897.
- PARIS 1830-1831 = P. PARIS, *Œuvres complètes de lord Byron, avec notes et commentaires, comprenant ses Mémoires par Thomas Moore*, 13 vols, Paris, Dondey-Dupré, 1830-1831.
- PEMBLE 1995 = J. PEMBLE, *Venice rediscovered*, Oxford, Clarendon, 1995.
- PETIT-RADEL 1815 = P. PETIT-RADEL, *Voyage historique, chorographique et philosophique dans les principales villes de l'Italie en 1811 et 1812*, Paris, Chason & Firmin Didot.
- PICHOT, DE SALLE 1819-1821 = A. PICHOT, E. DE SALLE, *Œuvres de lord Byron, traduits de l'anglais*, 10 vols, Paris, Ladvocat, 1819-1821.
- PICHOT 1824 = A. PICHOT, *Essai sur le génie et le caractère de Lord Byron*, Paris, Ladvocat, 1824.
- POVOLO 2000 = C. POVOLO, *The creation of Venetian historiography*, in J. MARTIN, D. ROMANO (eds), *Venice reconsidered. The history and civilization of an Italian city-state, 1297-1797*, Baltimore & London, Johns Hopkins University Press, 2000, pp. 491-519.
- PULLAN 1993 = B. PULLAN, *Horatio Brown, John Addington Symonds and the history of Venice*, in D.S. CHAMBERS ET AL., *Culture and society in Renaissance Venice. Essays in honour of John Hale*, London, Hambledon, 1993, pp. 213-235.
- RATH 1941 = R.J. RATH, *The Habsburgs and the great depression in Lombardy-Venetia, 1814-18*, «Journal of Modern History», 13, 1941, pp. 305-320.
- ROGERS 1822 = S. ROGERS, *Italy, a poem*, London, Longman, Hurst, Rees, Orme, & Brown, 1822.
- ROSE 1819 = W.S. ROSE, *Letters from the North of Italy. Addressed to Henry Hallam, Esq.*, 2 vols, London, Murray, 1819.
- RUSKIN 1851-1853 = J. RUSKIN, *The stones of Venice*, 3 vols, London, Smith & Elder, 1851-1853.
- SALA 1869 = G.A. SALA, *Rome and Venice and other wanderings in Italy, in 1866-7*, London, Tinsley brothers, 1869.
- SINCLAIR 1827 = J.D. SINCLAIR, *An Autumn in Italy, being a personal narrative of a tour of the Austrian, Tuscan, Roman, and Sardinian States in 1827*, Edinburgh, Constable, 1827.
- SMEDLEY 1831 = E. SMEDLEY, *Sketches from Venetian history*, 2 vols, London, John Murray, 1831.
- SONDERHOLM 1996 = J. SONDERHOLM, *Fantasy, forgery and the Byron legend*, Lexington (KY), University of Kentucky Press, 1996.
- ST. CLAIR 2004 = W. ST. CLAIR, *The reading nation in the Romantic period*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- TANNER 1992 = T. TANNER, *Venice desired*, Oxford, Blackwell, 1992.
- The poems and prose remains of Arthur Hugh Clough* 1869 = *The poems and prose remains of Arthur Hugh Clough with a selection from his letters and a memoir edited by his wife*, 2 vols, London, Macmillan, 1869.
- TROLLOPE 1867 = A. TROLLOPE, *The last Austrian who left Venice*, in *Lotta Schmidt and other stories*, London, Alexander Strahan, 1867, pp. 271-315.
- TROLLOPE 1842 = F.M. TROLLOPE, *A visit to Italy*, 2 vols, London, Richard Bentley, 1842.
- YOUNG 1792 = A. YOUNG, *Travels in France and Italy during the years 1787, 1788 and 1789*, Bury St Edmunds and London, Richardson, 1792.
- WEBB 1848 = B. WEBB, *Sketches of continental ecclesiology, or Church notes in Belgium, Germany and Italy*, London, Joseph Masters, 1848.
- WEIBERG 1991 = A.M. WEIBERG, *Shelley's Italian experience*, Basingstoke, Macmillan, 1991.
- WIEL 1894 = A. WIEL, *Venice in the story of nations*, London, Fisher Unwin, 1894.
- WILKES 2004 = J. WILKES, «Infernal magnetism»: *Byron and nineteenth-century French readers*, in CARDWELL 2004, vol. I, pp. 11-31.
- WILSON 1999 = F. WILSON (ed.), *Byronmania: Portraits of the artist in nineteenth- and twentieth-century culture*, Basingstoke, Macmillan, 1999.
- ZALIN 1969 = G. ZALIN, *Aspetti e problemi dell'economia veneta dalla caduta della Repubblica all'annessione*, Vicenza, Comune di Vicenza, 1969, pp. 99-119.
- ZUCCATO 2004 = E. ZUCCATO, *The fortunes of Byron in Italy (1810-70)*, in CARDWELL 2004, vol. I, pp. 80-97.

---

## Adolph Loewi e il commercio di tappeti orientali a Venezia fra Otto e Novecento

DANIELA CECUTTI

**ABSTRACT** *The massive export of works of art that characterized the entire Italian peninsula, especially in the years bridging the nineteenth and twentieth century, included also the transfer abroad of Islamic art and products, even more specifically, of Oriental rugs. In this Venice, strong of centuries-old relationship with the Middle East, played a particularly active role and has become a favorite destination for collectors, antique dealers, amateurs and European merchants, who in those years came in the city with the express purpose of being ready in case to realize a good business. One of the prominent figures in the Venetian art market and particularly active in the sale of Oriental rugs and, above all, of Islamic textiles, was Adolph Loewi, one of the most notable personality in the vast landscape that was the trade of works of art in Venice in the nineteenth and twentieth centuries.*

«Erano i tempi in cui i turisti inglesi e francesi venivano a fare i mecenati in Italia, portavano via tutto per nulla, comprando dalle antiche famiglie gli oggetti più rari e più belli. E l'Italia è una miniera inesauribile» (BELLINI 1947, p. 175). Con queste parole l'antiquario fiorentino Luigi Bellini sintetizzò ciò che avvenne in Italia tra Otto e Novecento: un'offerta grandiosa e variegata di opere d'arte e la domanda che dall'Europa (e poi anche dall'America) crebbe impetuosamente spinta dall'affermarsi sul mercato del gusto per il Rinascimento italiano dominante fra le *élites* intellettuali.

Furono quelli anni cruciali per il Vecchio e il Nuovo Mondo, per l'Italia post unitaria, anni di grandi cambiamenti per la cultura e la politica, di mutamenti e di rivolgimenti finanziari e sociali enormi, anni di grandi trasformazioni urbane, di cadute clamorose e ascese irrefrenabili. Le vendite delle raccolte di famiglia, la situazione normativa di vero e proprio *vacuum legis*, la soppressione di ordini religiosi, con la dispersione di arredi, suppellettili e decori, alimentarono un gigantesco giro d'affari che emerge con evidenza anche dalle caustiche righe di Cesare Augusto Levi, il quale nella sua celebre opera *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni* scrisse: «È

impossibile quindi calcolare quale somma di cose d'arte emigrò da Venezia in causa dei Veneziani stessi, che se ne disfecero alla chetichella» (LEVI 1900, v. I, p. CLXXVI) lamentando così la fuoriuscita di oggetti artistici venduti a Venezia nel corso dell'Ottocento.

La massiccia esportazione di opere d'arte che caratterizzò l'intera penisola soprattutto negli anni a cavallo tra XIX e XX secolo riguardò anche il trasferimento all'estero di manufatti di arte islamica e, ancor più specificatamente, di tappeti. Non a caso Kurt Erdmann, uno dei più grandi studiosi di arte sasanide e islamica nonché direttore del Dipartimento di Arte Islamica dei Musei di Stato di Berlino dal 1958 al 1964, nel suo saggio intitolato *Venezia e il tappeto orientale* scrisse che «L'Italia fu, e senza alcun dubbio, la maggiore importatrice europea di tappeti durante i secoli XIV e XV. Ma essa fu anche, e di questo non si tiene abbastanza conto, la massima esportatrice di essi quando, nella seconda metà del XIX secolo, fu scoperto il tappeto antico». <sup>1</sup> E proprio di questo vorrei trattare; ma prima di entrare nel vivo della questione è bene ricordare, seppur brevemente, alcuni aspetti dell'antico e persistente legame tra Venezia e l'Oriente musulmano.

---

1. ERDMANN 1966, pp. 529-545; anche in ERDMANN 1970, p. 96.

Studi più o meno recenti, accompagnati da mostre talvolta itineranti,<sup>2</sup> hanno evidenziato la vocazione naturale di Venezia quale «emporio» per la redditizia importazione di prodotti provenienti dalle terre levantine. Per secoli nella Serenissima, grazie alla sua marina mercantile e all'invidiabile posizione strategica nell'Adriatico e di fatto proiettata nel cuore dell'Europa, giunsero spezie,<sup>3</sup> ceramiche, pietre preziose ma anche animali insoliti, vetri decorati, metalli e prodotti di lusso come tessuti e tappeti che vennero stipati nei fondaci (parola derivata dall'arabo *funduq*) prima di ripartire in direzione delle piazze a nord delle Alpi e nel resto d'Europa. Fino a tutto il XVI secolo (ma anche oltre) il mondo islamico fu per Venezia, la più orientale delle città occidentali d'allora, il più importante partner commerciale e con questo cercò di mantenere sempre vivo il dialogo e lo scambio pure nei periodi in cui i rapporti si fecero più difficili a causa dei ricorrenti eventi bellici.<sup>4</sup>

Una delle conseguenze più interessanti e importanti di questo secolare legame fu il transitare per Venezia di grandi quantità di manufatti islamici, specialmente fra il XIV e il XVI secolo, di cui rimane traccia nei documenti d'archivio e nei musei della città. Nell'articolato e intenso interscambio commerciale i tappeti ebbero un ruolo di prim'ordine e Venezia,

con le sue nutrite negoziazioni, ebbe il monopolio nell'importazione e distribuzione dei tappeti in Europa, superando di gran lunga anche i concorrenti avversari genovesi (CURATOLA 1991, pp. 15-27).

Come documentato dagli studi anche recenti di Giovanni Curatola<sup>5</sup> e da quelli altrettanto puntuali di Rosamond E. Mack (MACK 2002), questi manufatti furono molto apprezzati e giunsero in laguna, per via marittima o transitando per i Balcani, come acquisto e talvolta come bottino di guerra o in qualità di dono diplomatico. Nel 1603 e nel 1622 a seguito di due ambascerie giunsero in laguna cinque tappeti persiani<sup>6</sup> ora nel Tesoro di San Marco. Quello appartenente al gruppo dei cosiddetti «polacchi»<sup>7</sup> fu donato al doge Marino Grimani da Fetih Bey, inviato dello scià Abbas I. Il 13 maggio 1634 una terza delegazione fu ricevuta a Venezia dal Doge Francesco Erizzo: in quell'occasione furono donati altri tre manufatti annodati, due dei quali si conservano al Museo Correr mentre uno sarebbe disperso.<sup>8</sup>

Grazie alla commercializzazione di tessuti e tappeti, soprattutto tra XV e XVI secolo, Venezia si trasformò, come già accennato, anche in un fondamentale centro di smistamento sia verso alcuni centri della penisola posti sull'Adriatico<sup>9</sup> sia verso i paesi ubicati oltre le Alpi. In tal senso vale la pena

2. I contributi sono davvero molti. Si rimanda alla bibliografia al termine del presente saggio.

3. Per lungo tempo il commercio con l'Oriente significò in primo luogo commercio delle spezie in quanto erano proprio queste a garantire profitti molto più elevati di quelli che si potevano trarre da ogni altro settore di attività. Per un approfondimento si rimanda al saggio di TUCCI 2004, pp. 95-111.

4. L'attività commerciale con i paesi del Levante era fondamentale per il benessere economico della città. Non era lo stesso per i centri commerciali d'Oriente che avevano i loro punti di contatto e di appoggio, oltre ad un loro circuito commerciale «interno» solido e proficuo. Su questo aspetto fino ad ora poco indagato si veda: CURATOLA 2007b, pp. 69-77.

5. CURATOLA 1985, pp. 186-209; CURATOLA 1986, pp. 123-130; CURATOLA 1990, pp. 41-55; CURATOLA 2004, pp. 129-137. Per una nuova analisi ed interpretazione della questione del commercio dei tappeti a Venezia e del ruolo svolto dalle comunità ebraiche si vedano: CURATOLA 1999, pp. 105-112; CURATOLA 2005, pp. 27-37. Più di recente Curatola è ritornato sull'argomento con nuove aggiunte e puntualizzazioni. Si veda: CURATOLA 2007a, pp. 217-225.

6. Si tratta dei tappeti con inv. n. 26, n. 22, n. 23, n. 25, n. 24. Si veda: CURATOLA 1991, pp. 138-145. Si veda inoltre CURATOLA 1993, pp. 431-432, dove, per altro, si fa riferimento ad un frammento di velluto broccato attribuito alla Persia e datato al XVII secolo ed ora nelle collezioni del Museo Correr di Venezia (inv. n. Cl. XXII, n. 37). Tale tessuto, nel quale Curatola riconosce una scena di ispirazione cristiana, fu probabilmente donato dallo scià Abbas al doge Marino Grimani nell'ambasceria del 1603. Si veda: CURATOLA 1993, pp. 429-430.

7. Venezia, Museo di San Marco, inv. 26. Sull'equivoca definizione di «Tappeto polacco» si veda: CURATOLA 1981, pp. 64-65.

8. CURATOLA 1991, p. 26. Uno dei due tappeti del Museo Correr è pubblicato in CURATOLA 1981, scheda n. 98. È doveroso evidenziare che anche la pratica dell'offerta di doni in occasioni di ambascerie portò in laguna oggetti d'arte musulmana. Sui doni diplomatici si veda: CURATOLA 2010, pp. 173-181. Lo scambio dei regali fu da sempre considerato un'espressione tangibile di alleanza e di amicizia e a Venezia tale pratica acquistò un ruolo via via sempre più importante tanto da essere spesso riferito nelle relazioni ufficiali del Senato. Cfr.: SCHMIDT ARCANGELI 2009, pp. 71-76.

9. Verso la metà del Quattrocento il porto di Ancona acquistò sempre più importanza e anche i traffici dei tappeti ne trassero beneficio. Infatti, il porto marchigiano diventò uno degli scali principali sull'Adriatico dei tappeti orientali destinati alla Toscana. Le altre piazze di transito di materiali orientali destinati a Firenze furono naturalmente Genova, Pisa, Livorno e Venezia. Si vedano: DI STEFANO 2010, pp. 43-71; SPALLANZANI 2010, pp. 90-91.



ricordare in breve il curioso episodio che ebbe in Albrecht Dürer uno dei principali protagonisti: Wilibald Pirckheimer, celebre umanista di Norimberga, affidò al maestro tedesco - che nel 1506 fu nuovamente presente a Venezia - l'incarico di procurargli due tappeti quadrati.<sup>10</sup> In più occasioni il maestro tedesco manifestò le sue difficoltà nel reperire tappeti dall'insolito formato finché nell'ottobre 1506 gli annunciò: «Ho anche ordinato due tappeti, che pagherò domani, ma che non ho potuto comprare a buon mercato. Li farò imballare con i miei bagagli» (DÜRER 2007, p. 64).

Ad avvalorare il ruolo di intermediazione della città lagunare con i paesi a nord della penisola concorsero anche la nota vicenda del cardinale inglese Thomas Wolsey.<sup>11</sup> L'arcivescovo di York e cancelliere del re Enrico VIII,<sup>12</sup> non a torto definito come il «primo esempio di collezionista maniacale di tappeti di tutta la storia europea» (CURATOLA 1991, p. 24), chiese alla Repubblica di Venezia *tapedi damaschini*<sup>13</sup> per risolvere un'importante questione relativa al trattato doganale per il commercio veneziano in Inghilterra dei vini di Creta.<sup>14</sup>

Fu tra Sei e Settecento che collezionisti, antiquari e mercanti europei si stabilirono in laguna con il preciso scopo di trovarsi pronti nel caso in cui si prospettasse la possibilità di concretizzare qualche buon affare. Ma fu sul finire dell'Ottocento che tale schiera si infittì (FAVARETTO 1996, pp. 92-98) facendo fiorire anche un mercato di oggetti mediorientali. In breve tempo i tappeti conservati nelle chiese o esposti nei palazzi veneziani andarono a formare le collezioni private e pubbliche d'Europa e d'America.

Uno di questi fu Wilhelm von Bode, studioso e profondo conoscitore dell'arte italiana del Rinascimento, direttore della Gemäldegalerie di Berlino, e oggi considerato anche uno dei padri fondatori degli studi sul tappeto orientale antico. Nella sua autobiografia Bode scrisse: «In questi primi viaggi



Fig. 1. Berlino, Museum für Islamische Kunst, inv. I.24.

in Italia trovai anche qua e là in chiese e in atelier di artisti dei tappeti orientali [...]. Lo feci notare ai mercanti e potei acquistare per me e per il Museo di arti applicate alcuni buoni esemplari (anche tappeti grandi per 100-150 lire)» (BODE 1930, vol. I, p. 124). Amico del noto antiquario toscano Stefano Bardini, con il quale instaurò un vero e proprio sodalizio commerciale, Bode giunse per la prima volta in Italia nel 1871, anno in cui acquistò a Venezia il *Tappeto Angeli* (fig. 1; Berlino, Museum für Islamische

10. L'episodio è ricordato in: SCHMIDT ARCANGELI 2009, p. 121. Della vicenda rimane traccia in quattro delle dieci lettere scritte da Dürer all'amico e mecenate tedesco; cfr. DÜRER 2007.

11. Sulla vicenda dell'acquisto dei tappeti a Venezia da parte del cardinale Thomas Wolsey si veda: BEATTIE 1964, pp. 4-15. Si veda anche il fondamentale contributo di MILLS 1983, pp. 11-23.

12. Anche Enrico VIII possedette un numero elevato di tappeti orientali distribuiti nelle sue numerose residenze, come conferma la pubblicazione dell'inventario: cfr. KING 1983, pp. 287-296.

13. Nei documenti del XVI i *tapedi damaschini* o *a la damaschina*, ovvero *caiarini*. Secondo Giovanni Curatola «L'uso indifferenziato dei termini *caiarino* e *damasceno* [...] pare suggerire una produzione in entrambi i centri, oppure una stretta vicinanza delle botteghe». Si veda: CURATOLA 1991, p. 24.

14. CURATOLA 1991, pp. 24-25. La vicenda è raccontata anche in ERDMANN 1966, pp. 529-545.





Fig. 2. Berlino, Museum für Islamische Kunst, inv. KGM1876.1148.

Kunst, Inv. I.24), manufatto che deve il suo nome al pittore viennese Heinrich von Angeli (1840-1925) che lo raffigurò in un dipinto ora a Londra in una collezione privata. Si tratta di un manufatto molto discusso, non solo per le sue peculiarità stilistiche e decorative che lo pongono nell'ambito della produzione anatolica della metà del XVI secolo,<sup>15</sup> ma soprattutto per le sue vicende collezionistiche piuttosto dibattute e forse non ancora del tutto chiarite. In ogni caso fu Bode stesso a raccontare, ancora una volta nella sua autobiografia, come ne entrò in possesso:

Che mi fossero balzati all'occhio già nella mia prima visita in Italia nella primavera del 1871 me lo richiamò alla memoria molti anni dopo il signor von Angeli, quando all'istituzione della nostra Sezione d'arte dell'Asia anteriore nel 1904 lo pregai di cedere il suo sfarzoso tappeto da preghiera dell'Asia anteriore con la grande fascia di nuvole al centro. Lo aveva regalato al figlio, ma me lo pro-

curò dalla vedova di quest'ultimo per 1.000 corone. [...] Avevo infatti acquistato io per lui il tappeto per 35 lire a Venezia quando vi eravamo stati insieme nella primavera del 1871 (BODE 1930, vol. I, pp. 124-125).

L'acuto spirito di osservazione consentì a Bode di impossessarsi di tappeti che ancora oggi sono annoverati tra gli esemplari se non unici, rari nella storia di questa tipologia di manufatti. Un caso emblematico è offerto dal settecentesco tappeto a draghi stilizzati (Berlino, Museum für Islamische Kunst, Inv. I.2.) annodato nel Caucaso meridionale comperato da Bode in una chiesa di Burano per f. 120 (ERDMANN 1935, p. 11, scheda 23) e da lui donato nel 1905 al neo istituito Museum für Islamische Kunst (SPUHLER 1987, pp. 97, 243, scheda 103). Non solo. Nel 1891 Bode acquistò un importantissimo quanto «sfortunato» tappeto persiano della prima metà del XVI secolo (Berlino, Museum für Islamische Kunst, Inv. I.1) proveniente da una sinagoga di Genova.<sup>16</sup> Donato al Museo, nel 1945 il tappeto fu gravemente danneggiato da un bombardamento e con i frammenti rimasti ne fu ricostruito un solo quarto.

Anche il Kunstgewerbemuseum di Berlino, uno dei più antichi del suo genere in Germania nato a seguito del crescente interesse per le arti decorative e applicate, non mancò di interessarsi ai tappeti orientali. Il direttore Julius Lessing, autore del primo libro interamente dedicato ai tappeti orientali (LESSING 1877), arricchì le collezioni grazie all'acquisto di un tappeto Holbein del XVI secolo<sup>17</sup> (fig. 2) da Michelangelo Guggenheim, personaggio noto nella Venezia di fine Ottocento sia per l'attività di produttore di mobili d'arte e di collezionista, sia per l'attività di antiquario che gli permise di «elevarsi a fama europea pel buon gusto e per lo slancio» (LEVI 1900, vol. I, p. CCLV).

Nel 1888 lo stesso museo acquisì un frammento di tappeto turco variamente datato tra il XV secolo e i secoli XVI e XVII (Berlino, Museum für Islamische Kunst, Inv. KGM 1888, 112.). Gli studiosi sono tuttora in disaccordo e, purtroppo, non è stato possibile

15. CARBONI 2007, pp. 189, 339-340, scheda 67. Si veda anche la scheda tecnica in CURATOLA 1981, scheda 17.

16. Erdmann scrisse che il tappeto fu acquistato nel 1890 in una sinagoga di Genova: cfr. ERDMANN 1970, p. 126, fig. 151; cioè confermò quanto scritto nel 1935: ERDMANN 1935, p. 7, scheda 1. Enderlein confermò l'acquisto del tappeto a Genova ma lo posticipò al 1891, anno in cui il tappeto fu nella grande mostra di Vienna: cfr.: ENDERLEIN 1995, pp. 10-11 e *Katalog der Ausstellung* 1891.

17. Berlino, Museum für Islamische Kunst, Inv. KGM 1876.1148. Attualmente il Museum für Islamische Kunst di Berlino ha in deposito permanente buona parte della collezione islamica del Kunstgewerbemuseum.

stabilire con certezza se il manufatto fu acquistato da Lessing in Italia per 16,20 marchi, come sostiene Friedrich Spuhler (SPUHLER 1987, pp. 42, 170, scheda 27), oppure se del medesimo si impossessò Bode durante uno dei numerosi ma non sempre documentati viaggi a Venezia, come proposto da Enderlein.<sup>18</sup>

Il già citato Guggenheim, grazie al «Gabinetto di oggetti d'antichità e di belle arti» aperto dapprima in Calle dei Fuseri presso Campo San Luca e dal 1878 a Palazzo Balbi dove rimase fino al 1910, anno in cui chiuse definitivamente i battenti,<sup>19</sup> fu in affari con molti collezionisti contemporanei che esportarono in Europa e in America i suoi preziosi tessuti e tappeti.

Nel 1897 la stravagante e raffinata collezionista americana Isabella Stewart Gardner acquistò dall'antiquario veneziano un tessuto persiano del XVII secolo utilizzato per il rivestimento di uno scrigno ora conservato a Boston.<sup>20</sup>

Solo qualche anno prima, nel 1891, Guggenheim vendette ai sagaci coniugi francesi Édouard-André e Nélie Jacquemart<sup>21</sup> un «tapis velour» e «1 tapis», come documentano le fatture rintracciate dalla scrivente nell'archivio del Musée Jacquemart André a Parigi (Parigi, Musée Jacquemart André, Archivio, anno 1891, carta sciolta non numerata). Per l'arredo dell'elegante dimora di *boulevard* Haussmann

la singolare coppia acquistò circa quaranta tappeti orientali e buona parte di essi fu comprata nella città lagunare. Già nel 1885 l'antiquario Alessandro Clerle, con negozio a Venezia in Ponte dei Dai (dei Dadi) 848, inviò loro ben quattordici tappeti per i quali chiese il pagamento di 1.450 lire (Parigi, Musée Jacquemart André, Archivio, anno 1885, carta sciolta non numerata).

Nella miriade di acquisti effettuati da marito e moglie insieme va sommato anche un «tapis Perse» del valore di 450 lire<sup>22</sup> acquistato nel 1893 da Antonio Marcato, un altro fra i più attivi antiquari presenti in laguna. L'ormai vedova Nélie, invece, acquistò «due *tapis* orientali» a Venezia nel «Cabinet d'antiquités Palais Emo alla Maddalena n. 2177» di Carl Zuber nell'ottobre del 1898 (Parigi, Musée Jacquemart André, Archivio, anno 1898, carta sciolta non numerata). Nello stesso anno le fu venduto un tappeto dalla Venice Art Company (Parigi, Musée Jacquemart André, Archivio, anno 1898, carta sciolta non numerata), una «farraginoso» società anglo-veneziana, erede, secondo Levi, delle «raccolte dei Ricchetti, dei Guggenheim e dei Marcato» (LEVI 1900, vol. I, p. CCLV).

Sul finire del XIX secolo aumentò la schiera di antiquari giunti nella città lagunare per ragioni di carattere strettamente commerciale e con la quasi assoluta certezza (non più solo speranza!) di acqui-

18. ENDERLEIN 1995, pp. 23, 30, scheda 10. ENDERLEIN fa inoltre notare che Bode menziona questo tappeto in relazione alle sue inconsuete relazioni tra cimosa e campo e scrive: «wie dies bei einem aus der Lombardei stammenden Teppich im Berliner Kunstgewerbemuseum der Fall ist» (ossia «come avviene in un tappeto proveniente dalla Lombardia e conservato nel Kunstgewerbemuseum di Berlino»).

19. Si veda: MORONATO 1988, pp. 205-212. Le informazioni sono confermate dalla ricerche in corso dalla dott. Alice Martignon, che ringrazio.

20. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, Inv. F26s6. Un analogo pezzo di tessuto è conservato nel M.H. de Young Memorial Museum di San Francisco; appartenne alla collezione Besseliève prima di essere donato al museo da Archer M. Huntington. Cfr.: *2000 years of silk weaving* 1944, p. 34, n. 251; COULIN WEIBEL 1952, p. 122, n. 140. Grande amante di Venezia, Isabella comprese quanto l'arte islamica fosse connessa con la città lagunare e finì per subire il fascino degli oggetti islamici, che acquistò con maggiore frequenza solo dal 1912, anno in cui spese una piccola fortuna per ottenere la coppa persiana a lustro del XIII secolo, variamente attribuita alle manifatture di Kashan e Rayy, che acquistò dall'antiquario Kevorkian di New York; cfr. CHONG 2003, pp. 161, 168-169. Prima di quell'anno comperò pochi pezzi; tra questi, un prezioso frammento di velluto di seta a disegni floreali di produzione safavide acquistato a Roma da Villegas nel 1895; cfr.: Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. T26n2. Cfr.: LONGSTREET 1935, p. 227. CAVALLO 1986, p. 194, n. 174; CHONG 2003, pp. 166-167. Desidero aggiungere che la passione di Isabella Stewart Gardner per le stoffe è provata dai metri e metri di broccati e damaschi che acquistò per realizzare le tende e foderare gli oggetti d'arredo della sua dimora di Fenway Court. Nel 1897 acquistò dei tessuti per rivestire 21 pezzi di arredamento dalla fabbrica veneziana «M. Jesurum»; cfr.: CAVALLO 1986, p. 12.

21. I due collezionisti ogni anno compivano un viaggio in Italia per acquistare opere d'arte. Fu una coppia abbastanza singolare e molto in vista nella Parigi a cavallo tra Otto e Novecento: lei, artista di umili origini, e lui, banchiere assai rinomato, si conobbero quando ella fu chiamata a ritrarlo. La loro raccolta d'arte italiana (opere per lo più fiorentine e veneziane) visibile nel museo che porta i loro nomi è oggi considerata tra le più belle di tutta la Francia. Si veda: PITACCO 2002, pp. 45-59; DI LORENZO 2002.

22. Parigi, Musée Jacquemart André, Archivio, anno 1893, carta sciolta non numerata. Alla fine del 1887 l'antiquario Marcato si vide riconsegnare alcuni quadri venduti agli André. Sulla curiosa vicenda si veda PITACCO 2002, p. 49.

stare e poi contrattare al meglio tutto ciò che poteva essere messo in vendita.

Uno di essi fu il cremonese Vincenzo Favenza che nell'abbagliante Venezia esercitò «il traffico dell'antiquario, nel quale - per una eccezionale virtù di intuito - poté costituirsi un copioso patrimonio». <sup>23</sup> Titolare del «Cabinet d'Antiquités tableaux ancien et objets d'art sur le grand Canal a coté du Palais des Ambassadeurs», il suo ruolo nel panorama degli antiquari, veneziani d'origine o d'adozione, non è stato ancora indagato, ma sappiamo che l'8 marzo 1891 vendette a Madame Nélie «1 Tapis Persan du XIV» e «1 Tapis XVIII» (Parigi, Musée Jacquemart André, Archivio, anno 1891, carta sciolta non numerata).

Una delle figure preminenti del mercato antiquario veneziano e particolarmente attivo nella vendita di tappeti e, soprattutto, di tessuti, <sup>24</sup> fu Adolph Loewi. Figlio di Jacob Loewi e Emma Bernheimer, Adolph nacque a Monaco di Baviera il 16 febbraio 1888. A diciotto anni compì a New York un periodo di apprendistato nel negozio dell'antiquario Baumgarten con la presumibile idea di entrare nel negozio gestito a Monaco dal nonno materno. <sup>25</sup> Tra il 1908 e il 1909 fu in Spagna, a Madrid, dove, lavorando nel negozio di un antiquario locale, riuscì a crearsi una fitta rete di conoscenze e contatti che si rivelarono molto utili per la sua attività. Nel 1909 ritornò a Monaco dove si fermò per circa due anni. Resosi conto dell'impossibilità di portare avanti l'attività di famiglia ormai gestita dagli zii, Loewi si fece attrarre dal miraggio di Venezia e decise di tra-

sferirsi in laguna. Il 22 agosto 1911 notificò alla Camera di Commercio l'apertura della ditta «Galleria di San Gregorio pel commercio di Antichità ed Oggetti d'Arte» con sede in Campo San Gregorio 172. <sup>26</sup> Contemporaneamente intensificò i suoi contatti con l'ambiente newyorkese ma nel 1915, allo scoppio della prima guerra mondiale, dovette rimpatriare in Germania al servizio dell'esercito bavarese. Finita la guerra, nel 1919 ritornò a Venezia. In Campo San Trovaso affittò Palazzo Nani Mocenigo, nel cui piano nobile stabilì la sua residenza, mentre al secondo piano aprì la ditta «Adolph Loewi» per il «commercio di antichità e oggetti d'arte antica» (A.Cam.Com.Ve, *Fasc. 12394*, carta non numerata).

Gli anni Venti del Novecento furono gli anni più importanti per la sua crescita professionale: Loewi iniziò a viaggiare con regolarità negli Stati Uniti divenendo uno dei più attivi fornitori dei musei statunitensi (ROSENBAUM 1989, pp. 89-101, p. 91); incontrò e divenne amico dell'industriale tessile Werner Abegg (1903-1984) <sup>27</sup> che aiutò nella formazione della sua collezione di tessuti e arti decorative oggi ospitata in Svizzera nella sede dell'omonima Fondazione (ROSENBAUM 1989, p. 91); riuscì ad acquisire alcuni frammenti del velluto safavide di seta della collezione del principe polacco Sanguszko (ora suddivisi fra vari musei e collezioni private) <sup>28</sup> che espose anche a Londra alla mostra d'arte persiana nel 1931 (ERDMANN 1931, pp. 793-826).

Nel 1933, per servire al meglio i suoi clienti americani, aprì una filiale della galleria a New

23. *Il Museo di Pizzighettone* 1908, pp. 1-7, in part. p. 2. Il nome di Favenza è legato a quello del pittore Giacomo Favretto del quale l'antiquario cremonese ammirò i primi disegni tanto da insistere col padre ed ottenere che gli assicurassero un'educazione artistica. Nel 1907 l'antiquario donò un importante nucleo di opere d'arte al comune di Pizzighettone (CR), opere che costituiscono il nucleo fondante del Museo Civico. Un nucleo di dipinti di area veneta e veneziana fu lasciato al Museo Civico di Cremona. Devo queste notizie alla gentilezza del dott. Mario Marubbi, Conservatore della Pinacoteca Ala Ponzone, e della dott. Damiana Tentoni, responsabile della Biblioteca e del Museo Civico di Pizzighettone, che ringrazio.

24. Per questioni di limiti di spazio mi trovo a dover sorvolare sulle vendite di tessuti, anche islamici, compiute da Adolph Loewi. Questo aspetto è trattato nella tesi di dottorato.

25. Il padre di Emma, Lehman Bernheimer, fu un rinomato antiquario. I suoi tre figli maschi, Max, Ernst e Otto, continuarono la tradizione commerciale del padre.

26. Venezia, Archivio della Camera di Commercio (d'ora in poi A.Cam.Com.Ve), *Fasc. 12394*, Denuncia di ditta in nome proprio (protocollo 742), carta non numerata.

27. Fin da giovane collezionò tessuti antichi, cui si aggiunsero oggetti di arte decorativa. Nel dicembre del 1961 istituì la Fondazione Abegg, con sede a Riggisberg (Svizzera) che dal 1967 ospita la sua collezione privata, un museo, una biblioteca specializzata in storia dell'arte e un laboratorio per il restauro di tessuti antichi.

28. Si vedano: CANBY, THOMPSON 2004, p. 276, con relativa bibliografia, e EKHTIAR 2011, pp. 244-245, con relativa bibliografia.



York (ROSENBAUM 1989, p. 91). Nel novembre dello stesso anno, in collaborazione con la ditta Arnold Seligmann and Rey, organizzò un'esposizione di tessuti della propria collezione con manufatti di varie epoche e provenienze.<sup>29</sup> Nel 1937 con i suoi materiali tessili partecipò, assieme ad Abegg e Sangiorgi, alla mostra *L'antico tessuto d'arte italiano* a Roma.<sup>30</sup>

All'inizio del 1938, a seguito dell'adozione delle leggi razziali, Loewi, ebreo, lasciò definitivamente l'Italia con la propria famiglia portando con sé gran parte dei suoi beni personali e di quanto esposto nella galleria veneziana, che fu fittiziamente ceduta ad Alessandro Morandotti.<sup>31</sup> Stabilitosi dapprima a Parigi e poi a New York, Adolph Loewi nell'estate del 1939 si trasferì a Beverly Hills. A Los Angeles l'azienda «Adolph Loewi» fu divisa in due dando vita anche alla «Loewi-Robertson», specializzata in tessuti e diretta dalla figlia Gabrielle Katherine (Key) e dal genero.

Personalità di spicco dell'allora mercato anti-quariale, il nome di Adolph Loewi va associato alla vendita di veri e propri capolavori artistici: in questa sede è doveroso citare, seppur brevemente, lo studiolo di Federico da Montefeltro del Palazzo Ducale di Urbino disegnato da Francesco di Giorgio Martini ora nelle collezioni del Metropolitan Museum of Art;<sup>32</sup> la scultura lignea di metà Trecento<sup>33</sup> e la forse più nota tela del Piazzetta raffigurante *L'apparizione dell'angelo custode alla Vergine*<sup>34</sup>

entrambe conservate al Los Angeles Country Museum of Art; il *Satiro Pan* attribuito a Francesco da Sangallo un tempo nelle collezioni Barberini e ora al Saint Louis Art Museum (Saint Louis, Saint Louis Art Museum, inv. 138:1947); *l'Asolo Theater* ora nel John and Mable Ringling Museum of Art a Sarasota;<sup>35</sup> il *Ritratto di Vincenzo Scamozzi* di Veronese al Denver Art Museum.<sup>36</sup> Limitando a questo breve elenco le opere d'arte uscite dalla penisola tramite l'intervento di Loewi, mi trovo ora a segnalare il ruolo tutt'altro che irrilevante svolto dall'antiquario tedesco nella vendita di tessuti anche islamici<sup>37</sup> e di tappeti orientali.

Forse durante la sua permanenza in Spagna, Loewi si impossessò di alcuni tappeti spagnoli che entrarono a far parte della sua collezione veneziana (FERRANDIS TORRES 1942, pp. 103-111). Alcuni di questi varcarono l'Atlantico perché George Hewitt Myers (1875-1957), fondatore nel 1925 del Textile Museum a Washington D.C., già nel gennaio del 1926 acquistò un tappeto del xv secolo attribuito seppur dubitativamente alle manifatture di Cuenca, cittadina posta tra Madrid e Valencia.<sup>38</sup> Nel 1931 il collezionista americano acquistò *The Loewi lobed-medallion carpet*,<sup>39</sup> il cui nome, senza dubbi, ci svela la provenienza. Sempre nel 1931 Myers acquistò la porzione di un tappeto «Turkish style», dominato dai grandi ottagonali tipici degli «Holbein» ma da sempre ritenuto proveniente dal Convento di Santa Ursula a

29. *Exhibition of textile art* 1933. Oltre a tessuti fatimidi, spagnoli e turchi furono esposti tre frammenti di velluto persiano appartenuti alla collezione del principe Sanguszko. Devo un ringraziamento particolare alla dott.ssa Elisa Gagliardi Mangilli per avermi segnalato questo catalogo.

30. «Grandi collezionisti privati e cioè Verner Abegg di Torino, Giorgio Sangiorgi di Roma, Adolfo Loewi di Venezia, hanno offerto esemplari di singolare pregio per la loro rarità, bellezza e stato di conservazione». Queste le parole usate da Giovanni Scanga nel catalogo *L'antico tessuto d'arte* 1937, p. 6.

31. A.Cam.Com.Ve, *Fasc. 12394*, lettera del 22 dicembre 1938, carta non numerata. In questo documento si legge che Loewi nominò il dott. Alessandro Morandotti procuratore speciale affinché rappresentasse la ditta «Adolfo Loewi» in tutte le operazioni di commercio. Morandotti si trasferì a Roma e aprì la galleria «Antiquaria» che, in realtà, era di proprietà di Loewi; alla fine della guerra, egli restituì l'azienda al suo titolare effettivo, il quale gliela vendette nel 1950; cfr. ROSENBAUM 1989, p. 99, nota 14.

32. New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 39.153. Si veda: *The Gubbio studiolo* 1999, in part. il vol. 1: RAGGIO 1999. Si segnala un breve profilo biografico di Adolph Loewi, p. 180, nota 14.

33. Los Angeles, Los Angeles Country Museum of Art, inv. 46.18. Cfr.: SCHAEFER-FUSCO 1987, p. 183.

34. Los Angeles, Los Angeles Country Museum of Art, inv. 46.30. Cfr.: SCHAEFER-FUSCO 1987, p. 76.

35. La vicenda è stata ampiamente ricostruita in WALLACE 2011.

36. Denver, Denver Art Museum, inv. E-126 (1951-85). Si veda *Architettura è scienza* 2003, pp. 528-532, in part. p. 528.

37. Anche questo aspetto sarà oggetto di approfondimento nella mia tesi di dottorato.

38. Washington D.C., Textile Museum, inv. R44.3.1 (R84.6). Cfr.: FRANCES 2008, p. 84, n. 26, con bibliografia.

39. Washington D.C., Textile Museum, inv. R44.2.3. Cfr.: FRANCES 2008, p. 86, n. 38, con bibliografia.



Guadalajara, nel cuore della Castiglia.<sup>40</sup> Un secondo pezzo dello stesso manufatto, oggi vanto del Museum of Islamic Art di Doha,<sup>41</sup> passò, sempre tramite Loewi, prima in una collezione a Parigi e poi nella *Wher collection*.

Però Adolph Loewi non trattò solo tappeti spagnoli. Nel 1926 l'antiquario vendette a Myers un tappeto «a scacchiera» annodato forse al Cairo nel XVI secolo.<sup>42</sup> Inoltre, solo un anno prima il collezionista americano riuscì ad acquistare un tappeto mameluco della prima metà del XVI secolo (fig. 3),<sup>43</sup> un esemplare particolarmente importante per il quale lo studioso tedesco Ernst Kühnel ipotizzò la comune provenienza con altri manufatti tecnicamente affini (KÜHNEL-BELLINGER 1957, pp. 35-36, tavv. XIX, XX). Tra questi il celebre «The Simonetti Carpet», un altro tappeto che traversò l'Oceano per approdare a New York.<sup>44</sup> Ma questa è ancora un'altra storia.



Fig. 3. Washington D.C., The Textile Museum, inv. R16.3.1.

40. Washington D.C., Textile Museum, inv. R44.2.2 (R84.12). Cfr.: FRANCES 2008, pp. 71, 85, n. 32 con bibliografia.

41. Doha, Museum of Islamic Art, inv. CA24. Cfr.: FRANCES 2008, p. 85, n. 32 con bibliografia.

42. Washington D.C., Textile Museum, inv. R7.8. Cfr.: KÜHNEL-BELLINGER 1957, p. 73, tav. XLII.

43. Washington D.C., Textile Museum, inv. R16.3.1. Cfr.: KÜHNEL-BELLINGER 1957, pp. 35-36, tavv. XIX, XX, e KING, SYLVESTER 1983, p. 64, n. 25.

44. New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1970.105. DIMAND 1973, pp. 154, 229-230, fig. 181.

## Bibliografia

*L'antico tessuto d'arte italiano* 1937 = *L'antico tessuto d'arte italiano nella mostra del tessile nazionale*, Roma, La Libreria dello Stato, 1937.

*Architettura è scienza* 2003 = *Architettura è scienza. Vincenzo Scamozzi (1548-1616)*, Venezia, Marsilio, 2003.

BEATTIE 1964 = M.H. BEATTIE, *Britain and the Oriental carpet*, «Leeds Art Calendar», 55, 1964, pp. 4-15.

BELLINGERI, ÖLÇER 2009 = G. BELLINGERI, N. ÖLÇER (a cura di), *Venezia e Istanbul in epoca ottomana*, Milano, Electa, 2009.

BELLINI 1947 = L. BELLINI, *Nel mondo degli antiquari*, Firenze, Arnaud, 1947.

BODE 1930 = W. VON BODE, *Mein Leben*, Berlin, Verlag Hermann Reckendorf G.m.b.H., 1930.

CANBY, THOMPSON 2004 = S.R. CANBY, J. THOMPSON (a cura di), *A caccia in Paradiso. Arte di corte nella Persia del Cinquecento*, Milano, Skira, 2004.

CARBONI 2007 = S. CARBONI (a cura di), *Venezia e l'Islam 828-1797*, Venezia, Marsilio, 2007.

CAVALLO 1986 = A.S. CAVALLO, *Textiles. Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 1986.

CHONG 2003 = A. CHONG ET AL. (a cura di), *Eye of the beholder. Masterpieces from the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum - Beacon Press, 2003.

COULIN WEIBEL 1952 = A. COULIN WEIBEL, *Two thousand years of textiles. The figured textiles of Europe*

- and the Near East, New York, Panteon Books, 1952.
- CURATOLA 1981 = G. CURATOLA, *Tappeti*, Milano, Mondadori, 1981.
- CURATOLA 1985 = G. CURATOLA, *Tessuti e artigianato turco nel mercato veneziano*, in *Venezia e i Turchi* 1985, pp. 186-209.
- CURATOLA 1986 = G. CURATOLA, *Four carpets in Venice*, in R. PINNER, W.B. DENNY (a cura di), *Oriental carpet & textile studies*, II, *Carpets of the Mediterranean countries 1400-1600*, London, Hali ICTS, pp. 123-130.
- CURATOLA 1990 = G. CURATOLA, *Venezia, la via della seta e le arti orientali*, in G. CURATOLA, M.T. RUBIN DE CERVIN (a cura di), *Le vie della seta e Venezia*, Roma, De Luca, 1990, pp. 41-55.
- CURATOLA 1991 = G. CURATOLA, *I tappeti, Venezia e l'Oriente*, in G. CURATOLA (a cura di), *Arabeschi. Tappeti classici d'Oriente dal XVI al XIX secolo*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 15-27.
- CURATOLA 1993 = G. CURATOLA (a cura di), *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1993.
- CURATOLA 1999 = G. CURATOLA, *Ebrei, Turchi e Veneziani a Rialto: qualche documento sui tessili*, in C. BURNETT, A. CONTADINI (a cura di), *Islam and the Italian Renaissance*, London, The Warburg Institute, 1999, pp. 105-112.
- CURATOLA 2004 = G. CURATOLA, *A sixteenth-century quarrel about carpets*, «Muqarnas», 21, 2004, pp. 129-137.
- CURATOLA 2005 = G. CURATOLA, *Ancora sui tappeti, sugli ebrei e su Venezia*, in C. CALLEGARI (a cura di), *Gli affanni del collezionista. Studi di storia dell'arte in memoria di Feliciano Benvenuti*, Padova, Il Poligrafo, 2005, pp. 27-37.
- CURATOLA 2007a = G. CURATOLA, *Tessuti e tappeti a Venezia e il ruolo dei mercanti ebrei nel loro commercio*, in CARBONI 2007, pp. 217-225.
- CURATOLA 2007b = G. CURATOLA, *Venezia e il mondo islamico da documenti d'archivio*, in CARBONI 2007, pp. 69-77.
- CURATOLA 2010 = G. CURATOLA, *Marin Sanudo, Venezia, i doni diplomatici e le merci orientali islamiche*, in SCHMIDT ARCANGELI, WOLF 2010, pp. 173-181.
- DAL POZZOLO 2011 = E.M. DAL POZZOLO ET AL. (a cura di), *Venezia e l'Egitto*, Milano, Skira, 2011.
- DI LORENZO 2002 = A. DI LORENZO (a cura di), *Due collezionisti alla scoperta dell'Italia. Dipinti e sculture dal Museo Jacquemart-André di Parigi*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002.
- DIMAND 1973 = M.S. DIMAND, *Oriental rugs in the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1973.
- DI STEFANO 2010 = E. DI STEFANO, *Tappeti e tessuti nel commercio intercontinentale. Il ruolo delle Marche fra XIV e XVI secolo*, in M. TABIBNIA ET AL. (a cura di), *Crivelli e l'arte tessile. I tappeti e i tessuti di Carlo Crivelli*, Milano, Electa, 2010, pp. 43-71.
- DÜRER 2007 = A. DÜRER, *Lettere da Venezia*, a cura di G.M. Fara, Milano, Electa, 2007.
- EKHTIAR 2011 = M.D. EKHTIAR ET AL., *Masterpieces from the Department of Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2011.
- ENDERLEIN 1995 = V. ENDERLEIN, *Wilhelm von Bode und die Berliner Teppichsammlung*, Berlin, Gebr. Mann, 1995.
- ERDMANN 1931 = K. ERDMANN, *La mostra d'arte persiana a Londra*, «Dedalo», 11, 1931, pp. 793-826.
- ERDMANN 1935 = K. ERDMANN, *Staatliche Museen in Berlin. Orient-Teppiche*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 1935.
- ERDMANN 1966 = K. ERDMANN, *Venezia e il tappeto orientale*, in PERTUSI 1966, pp. 529-545.
- ERDMANN 1970 = K. ERDMANN, *Seven hundred years of oriental carpets*, London, Faber, 1970.
- Exhibition of textile art 1933 = Exhibition of textile art from the early Christian times to the XVIII century, giving special representation to the XII-XIV and XV centuries. Collection of Mr. Adolfo Loewi of Venice*, New York, Arnold Seligmann, Rey & Co. Gallery, 1933.
- FAVARETTO 1996 = I. FAVARETTO, *Antiquari, collezionisti ed eruditi europei a Venezia tra XVII e XIX secolo*, in M. FANO SANTI (a cura di), *Venezia, l'archeologia e l'Europa*, Roma, G. Bretschneider, 1996, pp. 92-98.
- FERRANDIS TORRES 1942 = J. FERRANDIS TORRES, *Alfombras hispano-moriscas «Tipo Holbein»*, «Archivo español de arte», 15, 1942, pp. 103-111.
- FRANSES 2008 = M. FRANSES, *A museum of masterpieces. 2: Iberian & east Mediterranean carpet in the Museum of Islamic art, Doha*, «Hali», 157, 2008, pp. 69-95.
- The Gubbio studiolo 1999 = The Gubbio studiolo and its conservation*, 2 voll., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1999; vol. 1, O. RAGGIO, *Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and its Studiolo*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1999.
- Katalog der Ausstellung 1891 = Katalog der Ausstellung Orientalischer Teppiche im K.K. Österr. Handelsmuseum*, Wien, Verlag der Kaiserlich Königliches Österreichisches Handels-Museum, 1891.
- KING 1983 = D. KING, *The inventories of the carpets of King Henry VIII*, «Hali», 5, 1983, pp. 287-296.
- KING, SYLVESTER 1983 = D. KING, D. SYLVESTER (a cura di), *The Eastern carpet in the Western world from the 15th to the 17th century*, London, Art Council of Great Britain, 1983.
- KÜHNEL, BELLINGER 1957 = E. KÜHNEL, L. BELLINGER, *Cairene rugs and other technically related 15th century - 17th century*, Washington D.C., National Publishing Company, 1957.
- LESSING 1877 = J. LESSING, *Alt orientalische Teppichmuster nach Bildern und Originalen des xv-xvi Jahrhunderts*, Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth, 1877.
- LEVI 1900 = C.A. LEVI, *Collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, vol. I, Venezia, Ferdinando Ongania, 1900.
- LONGSTREET 1935 = G.W. LONGSTREET, *General catalogue. The Isabella Stewart Gardner Museum. Fenway Court*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 1935.
- MACK 2002 = R.E. MACK, *Bazaar to piazza. Islamic trade*

- and Italian art, 1300-1600*, Berkeley, University of California Press, 2002.
- MILLS 1983 = J. MILLS, *The coming of the carpet to the West*, in KING, SYLVESTER 1983, pp. 11-23.
- MORIN 1985 = M. MORIN, *La battaglia di Lepanto*, in *Venezia e i Turchi* 1985, pp. 210-231.
- MORONATO 1988 = S. MORONATO, *La collezione di tessuti Michelangelo Guggenheim*, in *Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, Venezia, Museo Correr, 1988, pp. 205-212.
- Il Museo di Pizzighettone* 1908 = *Il Museo di Pizzighettone*, «Il Convegno», 12, 1908, pp. 1-7.
- PEDANI 2010 = M.P. PEDANI, *Venezia porta d'Oriente*, Bologna, Il Mulino, 2010.
- PITACCO 2002 = F. PITACCO, *Venezia è anche sulla Senna: la singolare storia del Museo Jacquemart-André*, «Venezia Altrove», n. 1, 2002, pp. 45-59.
- PRETO 1974 = P. PRETO, *Venezia e i Turchi*, Firenze, Sansoni, 1974.
- ROSENBAUM 1989 = S.L. ROSENBAUM, *The role of a dealer in the development of collections: Loewi-Robertson, inc., a case study*, «Bulletin du CIETA», 67, 1989, pp. 89-101.
- SCHAEFER, FUSCO 1987 = S. SCHAEFER, P. FUSCO, *European painting and sculpture in the Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1987.
- SCHMIDT ARCANGELI 2009 = C. SCHMIDT ARCANGELI, «*Il sublime fascino dell'oriente*». *Il tappeto nella pittura veneta del xv secolo*, in E. DAFFRA (a cura di), *Crivelli e Brera*, Milano, Electa, 2009, pp. 121-126.
- SCHMIDT ARCANGELI, WOLF 2010 = C. SCHMIDT ARCANGELI, G. WOLF (a cura di), *Islamic artefacts in the Mediterranean world. Trade, gift exchange and artistic transfer*, Venezia, Marsilio, 2010.
- SPALLANZANI 2010 = M. SPALLANZANI, *Tappeti orientali a Firenze nel Rinascimento*, in SCHMIDT ARCANGELI, WOLF 2010, pp. 89-103.
- SPUHLER 1987 = F. SPUHLER, *Die Orientteppiche im Museum für Islamische Kunst Berlin*, München, Klinkhardt & Biermann, 1987.
- TUCCI 2004 = U. TUCCI, *Farmaci e aromi nel commercio veneziano delle spezie*, in E. VANZAN MARCHINI (a cura di), *Rotte mediterranee e baluardi di sanità. Venezia e i lazzaretti mediterranei*, Milano, Skira, 2004, pp. 95-111.
- PERTUSI 1966 = A. PERTUSI (a cura di), *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1966.
- 2000 years of silk weaving 1944 = 2000 years of silk weaving. An exhibition sponsored by the Los Angeles County Museum in collaboration with the Cleveland Museum of Art and the Detroit Institute of Arts*, New York, E. Weyhe, 1944.
- Venezia e i Turchi* 1985 = *Venezia e i Turchi. Scontri e confronti di due civiltà*, Milano, Electa, 1985.
- WALLACE 2011 = B. WALLACE, *Sarasota's Asolo. A history of the State Theatre of Florida*, s.l., 2011.



---

## Orientalismi all'origine dell'architettura veneziana

VINCENZO FONTANA

**ABSTRACT** *Between 1964 and 1968 Carlo Scarpa designs the small, precious «patio» of the Fondazione Querini Stampalia, in which both Mondrian and Mies van de Rohe, and ancient China and Japan, as well as Venice and the Alhambra, are finally re-read through modern eyes. An orientalist reading of the origins of Venetian architecture is exposed by Leopoldo Cicognara in «Le fabbriche più cospicue di Venezia» (1815-1820) in a positive and appreciative way. The works of Pietro Selvatico similarly show his adherence to both the romantic and the positivist movements: he had been a student of Giuseppe Iappelli, who in the Moorish greenhouse of the gardens of Villa Torlonia in Rome in 1840 translated into architectural form some engravings of Murphy's Alhambra. The apse of the Murano cathedral in his «Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medioevo» (1847) becomes extremely important for John Ruskin. Indeed, through a much deeper analysis of this work, it is seen to become for Ruskin the key of Venetian ornament law until the early Renaissance architecture. Ruskin lays down this law of ornament scientifically and poetically: it is made not only of geometric lines and colors, but of matter and patinas. Thus, Venice offers a pattern to contemporary Victorian architecture and to the future «organic architecture». Camillo Boito traces the Christian character of Murano's architecture back to its Byzantine and Lombard origins, and compares it with Syrian, Armenian and Coptic churches illustrated by Melchior de Vogüé in «Syrie Central» (1865-1872). These in turn influence the mausoleum erected by Ponti in the center of the cemetery in Gallarate (1865-1869). «Degli stili nell'architettura», II, 1897, and the «Atlas» of Luigi Archinti (Chirtani) borrow from the works of the French diplomat detailed surveys of churches and monasteries of Syria indicated by Boito as models for future architects. The eastern route is continued in Milan and Rome by Monneret de Villard, which passes from hydroelectric industry to Coptic and Armenian archeology.*

Ricordo ancora con emozione due lezioni *ex cathedra* di Carlo Scarpa nel 1968 circa allo IUAV: l'una dedicata all'Alhambra, l'altra all'Unitarian Temple di Oak Park Chicago di F.L. Wright, due edifici per lui particolarmente importanti. Con diapositive 6x6 da lui appositamente scattate, leggeva a noi studenti la poesia dell'acqua, preziosa, come nei giardini persiani, egizi, romani, non fragorosa ed eccessivamente abbondante come nella «sprecona» Roma barocca. Il gioco di ombre e luci negli interni, le gelosie che rendono continuo il muro decorato e rammandano lo squarcio delle finestre, gli intarsi di mosaico. Tutto questo lo si ritrova nelle opere contemporanee come le griglie a carabottino del negozio Olivetti in piazza San Marco e il «patio» della Fondazione Querini Stampalia a Venezia, dove l'Alhambra non è più fonte di imitazione stilistica, bensì di ricerche nell'ambito di un superamento della crisi del movimento moderno (fig. 1).



Fig. 1. C. SCARPA, giardino della Fondazione Querini Stampalia 1964; carabottini nel negozio Olivetti 1966.



Sergio Bettini da almeno un decennio aveva ripreso in chiave strutturalista una lettura dell'arte veneziana sottolineandone le origini nell'arte tardoantica romana comuni all'arte medio orientale.

Nelle *Fabbriche più cospicue di Venezia* del 1815-1820 Leopoldo Cicognara (1767 - Venezia, 1834), Antonio Diedo (1772-1847), Gian Antonio Selva (1753-1819) descrivono San Marco come la sintesi straordinaria fra Oriente e Occidente.

I marmi che dall'Oriente venivano trasportati, ed in ispecie da' luoghi ov'erano immediate le relazioni de' Veneziani, attestano come col commercio e col cambio d'ogni altra ricchezza succedesse anche un miscuglio ed una specie di comunanza nel gusto delle arti.

Per capire questa sintesi bisogna conoscere Cordova, Siviglia e Granada, gli edifici saraceni della Sicilia e soprattutto Costantinopoli.

Non trattasi quindi di decadenza o di corruzione nel gusto, ma vuolsi qui riconoscere uno stile a parte, determinato e unico in tutta l'Italia, che non ha origine da alcun'altra causa; e quantunque possa da noi opinarsi che lo stile, volgarmente chiamato Gotico, sia derivato esso pure dall'Araba architettura, giova in tal caso fare la seguente distinzione [...] Stile gotico: origine araba Æ Spagna Æ Normandia Æ Francia Æ Inghilterra Æ Germania Æ Milano [...]. In definitiva un Alessandrino era meno straniero a Venezia di un Lombardo (CICOGNARA, DIEDO, SELVA 1820, vol. I, p. 7.).

Così gli elementi stilistici del gotico veneziano del Palazzo Ducale «Ci rammentarono piuttosto i modi arabi e bisantini che i normanni e i germanici, giacché era molto meno straniero a Venezia un Saraceno od un Turco che un Francese, un Tedesco, e persino un Lombardo» (ivi, p. 67).

La tesi orientalista delle origini dell'architettura di Venezia è esposta da Leopoldo Cicognara in senso positivo ed elogiativo; Giannantonio Moschini (1773-1840) la accoglie, e nel caso dell'abside del duomo di Murano scrive: «contemporanea al tempio dee giudicarsi questa curiosa fabbrica di gusto saraceno, che nel suo genere è assai singolare e di gradevole effetto».<sup>1</sup>

Cicognara, Diedo e Selva concludono la galleria virtuale della architettura veneziana con l'abside dei santi Maria e Donato a Murano, dove «Tanto nella forma del totale, come in quello delle singole parti, delle colonne dei capitelli, degli archi, degli ornamenti vi si scorderà quantità di punti di contatto con l'araba architettura, più che con qualunque altra di cui rimangano avanzi» (CICOGNARA, DIEDO, SELVA 1820, vol. II, p. 163).

Nel tempietto di Santa Fosca e nella basilica di Torcello Cicognara vede inoltre forme «che appartengono ai costumi orientali, come nel suo viaggio in Levante Tournefort (1656-1708) (Pitton de Tournefort 1717) riferisce di aver veduto praticato in un'antica chiesa armena nel castello di Angora» (CICOGNARA, DIEDO, SELVA 1820, vol. II, p. 165).

Santa Fosca quindi nel suo semplice impianto centrale a falsa cupola è capostipite del modello rinascimentale a quincunx di San Giovanni Elemosinario a Rialto dello Scarpagnino e di San Geminiano di Sansovino.<sup>2</sup>

La stupefacente biblioteca Cicognara, oggi in Vaticano, è testimone dunque dell'interesse del già giovane esploratore della Sicilia antica e medievale per l'arte islamica. Nella nutrita sezione di *Antichità arabe, egizie, indiche, ecc.* che conta ben quarantaquattro opere, di cui molte in foglio e in numerosi volumi, si trovano: *Antigüdades Arabes de España* (Madrid, 1780); H. SWINBURNE, *Travels through Spain in... which several monuments of Roman, and Moorish architecture...* (London, 1779); J.C. MURPHY, *The Arabian antiquities of Spain* (London, Cadell, 1816, ma 1815); *The history of the Mahometan empire in Spain* (London, 1816), la monumentale *Description de l'Egypte...* (Paris, Imprimerie Impériale, 1809-1828) in tredici volumi di testo più otto di tavole in folio massimo, dono del re di Francia, che documenta in *Description de l'Egypte moderne* (I, 1822) le tombe e le moschee mamelucche (PELLEGRINELLI 2008); nonché le splendide vedute a colori di Luigi Mayer di Egitto, Palestina e altri luoghi dell'impero ottomano (London 1801, 1803, 1804). Su questa vasta cultura orientalista Cicognara fonda la tesi della origine dell'architettura veneziana come sintesi fra Oriente e Occidente.

1. «Il Duomo di Murano è opera del secolo XII. e contemporanea al tempio dee giudicarsi questa curiosa fabbrica di gusto saraceno, che nel suo genere è assai singolare e di gradevole effetto. Meritano una particolare osservazione, siccome singolari veramente, gli archi esterni alla cappella maggiore. Gli sono un bizzarro composto di architettura greco-barbara con l'arabica; del qual tempo e stile riconosceremo nel giro del Canal-Grande e il fondaco de' turchi, e il palazzo chiamato la Cà d'oro»; MOSCHINI 1815, vol. II, p. 442.

2. La didascalia della prima tavola delle *Fabbriche più cospicue di Venezia* è laconica.

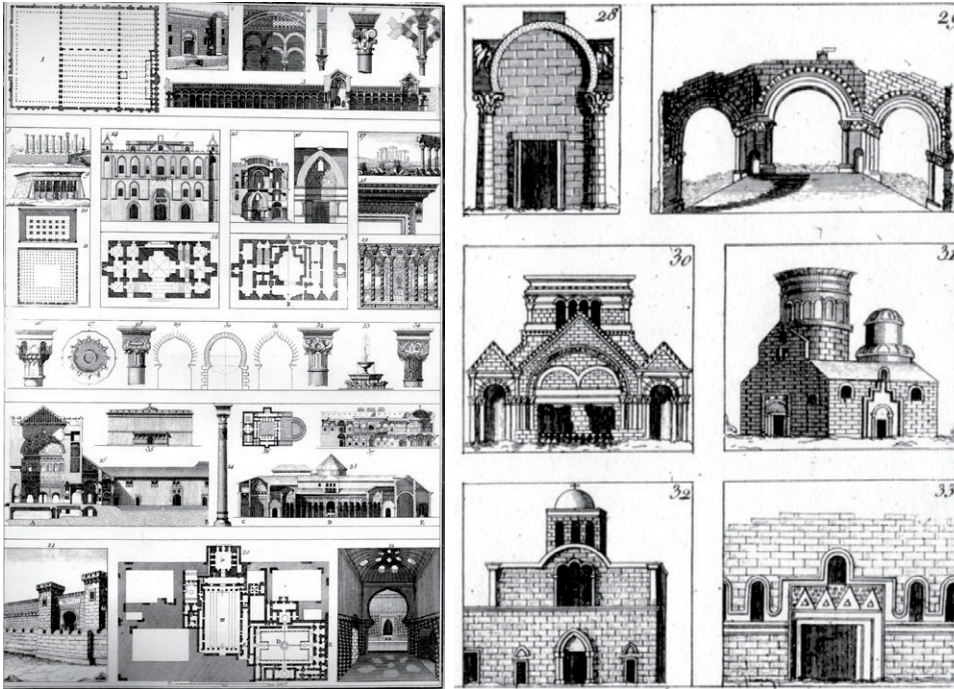


Fig. 2. J.B. SÉROUX D'AGINCOURT, architettura siriana, georgiana, musulmana.

La lettura del medioevo islamico o cristiano di Cicognara è quindi diversa e moderna rispetto a quella di Jean-Baptiste-Louis-George Seroux d'Agincourt (1730-1814) che nella sua *Histoire de l'Art par les Monuments depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle, jusqu'à son renouvellement du XVI<sup>e</sup>, pour faire suite à cette de Winckelmann* (Paris, 1810, trad. it. 1824) tenta una prima sintesi di lungo periodo per illustrare «le oscure epoche de' bassi tempi» con le categorie stesse di decadenza e di rinnovamento usate da Winckelmann per l'arte antica.

La tavola xxvi, pur basata su rilievi approssimativi, rappresenta il legame fra Santa Sofia e San Marco attraverso Santa Fosca a Torcello del XII secolo e la cappella superstite di Santa Maria Formosa del VI secolo (per errore identificata con una cappella sull'isola di Santa Caterina) a Pola; nella tavola seguente illustra con alzati e piante il passaggio dall'architettura tardoromana alla bizantina e araba in medio oriente secondo un filo rosso ancora investito dal pregiudizio estetico della decadenza del mondo classico. La tavola XLVI rappresenta la diacronia della architettura moresca europea: la moschea di Cordova, la Zisa di Palermo, e per concludere l'Alhambra.<sup>3</sup>

Essa precede la tavola XLVI che mette a confronto il passaggio dell'architettura europea dal tardo antico al romanico con San Simeone Stilita in Siria e con San Mena a Tiflis in Georgia (fig. 2).

In maniera abbastanza sorprendente Cicognara non possiede J.N.L. DURAND, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes: remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*, Paris, 1799-1800, celebre raccolta organizzata per tipi e funzioni, che presenta con una tavola la Alhambra e con un'altra due bagni turchi. Essa potrebbe essere considerata un modello per *Le fabbriche...* dell'Accademia veneziana, tanto che fu tradotta e pubblicata a Venezia nel 1833 con il *Saggio di storia generale dell'architettura* di J.C. Legrand. Si passa così dalla raccolta di tipi alla storia.

Un'altra osservazione: Cicognara e poi Selvatico e Ruskin sono affascinati dall'oriente del Cairo mame-lucco, della Palermo arabo normanna, di Cordova e Granada moresche, mentre ignorano completamente l'architettura deuterobizantina di Costantinopoli, della Grecia e dei Balcani dove *quincunx* e giochi cromatici di pietre *cloisonné* e mattoni di vari colori

3. Nel catalogo dei libri posseduti da Cicognara (Pisa, 1821) il d'Agincourt occupa il primo posto, anche se il possessore critica «la piccola dimensione delle figure, e l'inesattezza dei disegni».

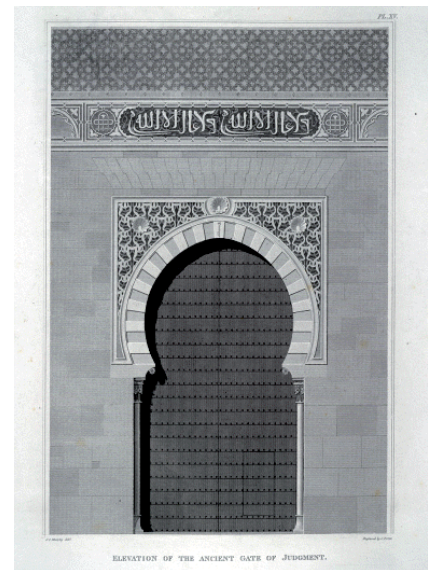


Fig. 3. Pomposa, part. del portico della chiesa abbaziale, sec. XI.

Fig. 4. Costantinopoli, chiesa meridionale di Lips, sec. XIII.

Fig. 5. G. JAPPELLI, G. CÀNEVA, serra moresca di villa Torlonia a Roma, 1840-1842.

Fig. 6. J.C. MURPHY, *Arabian antiquities of Spain*, London 1815, II, Alhambra, porta del giudizio.



sono coevi all'abside di Murano (fig. 3). Parimenti dimenticano la vicina chiesa abbaziale di Pomposa con nartece e campanile che addirittura includono maioliche bizantine con caratteri cufici a imitazione di modelli siriani come le absidi ornatissime delle piccole chiese greche (fig. 4). Attratti dal fascino romantico di un Oriente lontano non individuano insomma la koinè adriatica di cui Venezia fa parte.

La visione storica orientalista ha puntuali riscontri nella progettazione architettonica. Giuseppe Jappelli (1783-1852), insegnante di architettura di Pietro Selvatico, al ritorno dal suo viaggio in Francia e Inghilterra costruisce a Roma la serra moresca di villa Torlonia nel giardino all'inglese da lui dise-

gnato nel 1839 e realizzato dal 1840 al 1842 per il principe Alessandro (il bonificatore del Fucino) e per la consorte Teresa Colonna di Paliano (fig. 5).

L'architetto veneziano per progettare la costruzione in stile moresco guardò i volumi illustrati di James Canavah Murphy (Londra, 1815 - fig. 6 -, certo presenti nella biblioteca Cicognara, già confluita nella Biblioteca Apostolica Vaticana, ma forse posseduti anche dal ricco committente) e li consigliò a Giacomo Càneva (1813-1865, fotografo e pittore padovano), suo collaboratore nella realizzazione della serra. Sono pervenuti due progetti a colori di Jappelli della serra risalenti al 1842, tuttavia la serie originale comprendeva sei progetti con delle anno-

tazioni per Càneva.<sup>4</sup> Nella serra vi sono dei richiami alle incisioni di Murphy nella zona inferiore delle pareti e nei pilastri angolari con decorazioni tratte dalla Mezquita di Cordova, nelle porte in ghisa con il motivo tratto dalle decorazioni dell'Alhambra, nel disegno delle vetrate colorate e nelle vasche per le coltivazioni sostenute da piccoli leoni, versione ridotta della celebre fontana del patio dei Leoni.

La teoria orientalista delle *Fabbriche* è ripresa da Pietro Estense Selvatico (1803-1880) in *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medioevo sino ai giorni nostri, studi per servire di Guida estetica*, Venezia, 1847, p. 32, dove l'architetto e professore della Accademia di Belle Arti veneziana confronta Santa Fosca a Torcello con la «seconda maniera» degli arabi del Cairo e della Sicilia guardando le illustrazioni di PASCAL COSTE, *Architecture Arabe, ou monuments du Kaire...* (Paris, Didot, 1837-1839). La sua storia e poi la guida di Venezia (1852) sono di viatico a John Ruskin che trasfigura la teoria degli accademici veneziani nella prosa visionaria e rutilante delle *Stones of Venice* (1851-1853).

Selvatico tratta la tesi degli influssi orientali dei più antichi edifici lagunari nel capitolo VIII della *Storia estetico critica delle arti del disegno ovvero l'architettura, la pittura e la scultura considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici. Lezioni dette nella I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia* (Venezia, Naratovich, 1856), che si intitola *L'architettura araba e l'influenza sua su quella della Spagna e dell'Italia, e in particolare sulla veneta*. Inizia con un esteso quadro storico e geografico dell'Islam seguito da un succinto profilo storico della storia dell'architettura suddivisa in un primo periodo dominato da Damasco e Baghdad fino al secolo XI e poi un secondo periodo dal Cairo alla Spagna XII e XIV secoli. Dopo aver descritto la Zisa arabo normanna, passa alla Alhambra: «Il palazzo incantato, l'aereo soggiorno delle morbide voluttà islamitiche, la reggia dei sogni dorati, l'albergo soave delle uridi, e delle odalische» (p. 207); polemizza poi con i «neoclassicisti» che non vorrebbero fosse studiato lo stile moresco, identificato con l'architettura mameluca del Cairo e lo stile ottomano del XVI secolo (p. 209), mentre gli studenti architetti vi possono trovare un'enciclopedia dell'ornamento geo-

metrico astratto e del colore. Passa infine al Veneto: «In qualche modo sembrami si possa spiegare il perché Venezia, dopo la Sicilia, fosse il paese d'Italia in cui l'arte meglio arieggiasse l'arabo stile. Egli è nelle parti più recenti della basilica marciana che vi vengono veduti i primi segni della seconda maniera di sì fatto sistema», in particolare nell'arco di Sant'Alipio e nella porta dei Fiori. Pensa inoltre che l'arco inflesso o mistilineo sia un motivo indiano trasmesso dagli arabi o addirittura direttamente preso dai veneziani in India. All'influsso dell'architettura araba Selvatico attribuisce la trasparenza dei piani inferiori del Palazzo Ducale veneziano in contrasto con la chiusura privata delle sale di governo (pp. 223-224).

Cita poi una bibliografia che singolarmente ignora la splendida ma costosa monografia di Owen Jones e si basa quasi esclusivamente su GIRAULT DE «FRANGÉY» (sic per Joseph Philibert Girault de Prangey, 1804-1892), *Monuments Arabes et Moresques de Cordoue, Seville et Granade...*, Paris, 1839, in folio, Id., *Choix d'ornaments moresques de l'Alhambra*, Paris, 1842, in folio, PASCAL-XAVIER COSTE, *Architecture arabe ou Monuments du Kaire...*, Paris, 1839, in folio. Selvatico non è un bibliofilo come Cicognara, la sua cultura romantico-positivista è notevolmente più ristretta; preferisce i dagherrotipi alle cromolitografie e scrive *Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte* (1859).

Inevitabilmente l'interesse orientalista di Selvatico passa nei suoi allievi. Convinto dell'importanza della geometria e della stereometria come base della composizione architettonica, introduce «i sette doni di Fröbel» (sfera, cubo, piramide, cilindro, parallelepipedo...) nel primo *Kindergarten* italiano a Venezia; fa tradurre e pubblicare da Francesco Lazzari i *Principi dello stile gotico...* di Friedrich Hoffstadt, Venezia, presso G. Brizeghel, 1853, dove, a differenza delle tavole ombreggiate e pittoresche di Augustus-Charles Pugin,<sup>5</sup> si parte dalla composizione di volumi sempre più complessi passando dal piano allo spazio euclideo, e nella architettura delle tombe a cupola mameluca trova un esempio complementare nel passaggio dalla base cubica alla calotta tramite pennacchi estradossati e sfaccettati. Per Selvatico «la grammatica dell'occhio» parte dalla geometria elementare per ridurre la natura se-

4. I disegni di Jappelli sono conservati a Padova, Museo d'arte; PELLEGRINI 2008, p. 46, progetto per il giardino di villa Torlonia, Roma (inv. 1317), e p. 150; CAMPITELLI 1999.

5. Augustus-Charles Pugin (1768-1832), pittore francese emigrato in Inghilterra nel 1792 e noto per varie pubblicazioni di architettura e topografia (*Specimens of Gothic architecture*, 1821-1823, usati da Selvatico nella cappella funebre Pisani a Vescovana, 1858).



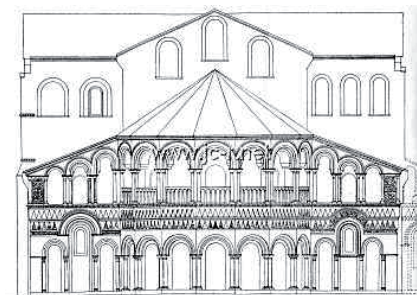


Fig. 7. Abside dei Santi Maria e Donato, nella rappresentazione al tratto delle *Fabbriche*, II, 1820.

condo i propri schemi, mentre per Owen Jones *The grammar of ornament* (1856) deve procedere dalla natura per introdurvi l'analisi geometrica: perciò le vie del disegno in Italia e in Inghilterra sono differenti e difficilmente conciliabili fra loro (SELVATICO 1883).<sup>6</sup> Boito proseguirà nella critica aggiungendo la mancanza nelle raccolte Owen Jones e Racinet<sup>7</sup> della visione d'insieme delle architetture o delle decorazioni dalle quali è tratto il dettaglio.

Giuseppe Castellazzi (1834-1887) fu premiato con un soggiorno a Roma nel 1862. In seguito, «per onore conferitogli dall'Accademia veneta di Belle Arti», partendo da Trieste si recò per un anno in Grecia, in Turchia e in Egitto, soggiornando a lungo ad Atene, a Istanbul e al Cairo, e facendo tappa

nelle Cicladi, a Smirne e a Beirut. Nel 1865 faceva ritorno a Venezia. Da studi e rilievi e da impressioni di viaggio in quei paesi trasse il volume *Ricordi di Architettura orientale*, che fu pubblicato in dispense a Venezia a partire dall'aprile del 1871 fino al 1874; ad esso Selvatico Estense riservò particolare attenzione scrivendo il saggio *Relazione... sui Ricordi di Architettura orientale del prof. G. C.* (Venezia, 1874).

Nei *Ricordi*, che sono una raccolta di cento tavole di disegni rielaborati su schizzi presi dal vero, che si alternano a sue ideazioni architettoniche ispirate a motivi bizantini e islamici, con un testo di accompagnamento, Castellazzi, invece di indirizzare la propria attenzione ai grandi monumenti, preferì occuparsi di architetture e arti minori, di arredi di legno e di soluzioni di interni. In quegli stessi anni Castellazzi intraprende a Venezia la propria attività professionale, dedicandosi a opere di restauro architettonico. A questo suo periodo veneziano risale il ripristino del palazzo Contarini a San Patemian, presso l'odierno campo Manin, e dell'annessa scala del Bòvolo: l'intervento di restauro fu eseguito per conto della Società d'arte e beneficenza fondata da Luigi Torelli e compiuto nel 1872. Agli stessi anni risale anche una nuova costruzione annessa al palazzo Cavalli di San Luca, sempre a Venezia, in stile neorinascimentale (*Ricordi di architettura*, I, [1878], 4, tav. III). A Este eseguì una scuderia alla «maniera russa» (*ibid.*, 12, tav. II).

Ma ritorniamo ai Santi Maria e Donato a Murano (fig. 7). Già Cicognara, Diedo e Selva avevano descritto come araba l'abside del duomo di Murano (*Le fabbriche*, II, p. 163):

Questo edificio non potrà giudicarsi mai originato sulle maniere normanne, gotiche o tedesche che si voglia chiamarle, come non potrà giammai giudicarsi greco romano; ma tanto nella forma del totale, come in quella delle singole parti, delle colonne, dei capitelli, degli archi, degli ornamenti si scorderà quantità di punti di contatto coll'araba architettura, più che con qualunque altra di cui ci rimangano avanzi. Non potendosi ascriverlo esattamente all'epoca dell'edificio di santa Fosca di Torcello, è forza convenire, ch'esso pure appartenga all'età, in cui sorgevano in Venezia case, palazzi e templi di gusto saraceno e misto, siccome abbiamo dimostrato in più luoghi, e singolarmente

6. Si tratta di un *excursus* d'impianto idealista e positivista, dove lo stile è considerato la manifestazione morale e materiale della fisionomia di una nazione, completato, alla scomparsa di Selvatico, da Chirtani (Luigi Archinti) per la parte riguardante l'architettura contemporanea. BOITO 1882; BOITO 1892.

7. Charles Albert Auguste Racinet (1825-1893), litografo e storico dell'arte, oltre a una celebre storia del costume (1878-1888) riedita da Taschen, è autore de *L'Ornement polychrome. 2000 motifs de tous les styles, art ancien et asiatique, Moyen Âge, Renaissance, XVIIe et XVIIIe siècle. Recueil historique et pratique, avec des notices explicatives et une introduction générale*, Paris, Firmin-Didot, 1869-1873. Riedita a Parigi, Bookking international, 1996. Tipico *designer* semi-industriale dell'Ottocento, non trattò mai il rapporto fra architettura e ornamento occupandosi solo di raccogliere motivi dalle arti decorative di ogni tempo e paese.

in proposito del Palazzo Ducale. I paralleli che potrebbero istituirci ci condurrebbero a più palmare evidenza, ma sarebbe mestieri il discostarci dal metodo tenuto di non dare in quest'opera altre tavole, fuorché quelle degli edifici veneti; essendo in facoltà di ognuno il poter aggiungere i confronti da noi più volte indicati sulla grande opera *Delle fabbriche arabe in Spagna*, pubblicata dal signor Murphy in Inghilterra, e su quelle *Delle fabbriche egizie* fatta per cura di una società di uomini di lettere e di scienze: magnifico libro impresso a spese della corte di Francia.

Per Selvatico si tratta principalmente di caratteri bizantini:

Sebbene il principale carattere di cui si impronta quest'abside debba considerarsi bizantino, pure vi si intravede qualche influenza di quella seconda maniera degli Arabi che seppa si fantasticamente foggiate tante fra le sontuose costruzioni del Cairo ed anche della Sicilia. Infatti la finestra laterale chiusa dalle due arcate che accennai sopra, pare tolta da quella che sta fra le grandi arcate della Moschea di Touloun nella capitale egiziana, alzata nell'876 dell'era nostra, dal Califfo Achmed. E sentono pure l'araba influenza i capitelli delle colonne non dissimili da quelli che si incontrano nelle più antiche « mesquite del Califato » (SELVATICO 1847, p. 33).

Il prospetto orientale dell'abside di Murano, concepito come una vera e propria facciata principale sul rio, è rappresentato dagli accademici veneziani nel 1820 al tratto, cosicché le linee nude descrivono solo andamenti e contorni della doppia cintura ornamentale. Un gelido e asettico sistema di resa che, insieme con l'adozione del sistema metrico decimale, segna la distanza da un passato millenario basato su senso e sentimento, tonalità cromatiche, colore, proporzioni e misure umane (come piede, braccio, oncia ecc.).

Selvatico poi riprende esattamente il rilievo approssimativo dei suoi predecessori senza aggiungere nulla. Ben diversamente i numerosi collaboratori alle immagini del Murphy avevano saputo rendere con l'incisione in bianco e nero ricca di effetti chiaroscurali il cromatismo della Mezquita di Cordova e dell'Alhambra.

John Ruskin segue dal punto di vista storico le orme di Selvatico in *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medioevo sino ai giorni nostri* (Venezia, 1847) e poi nella *Guida Artistica e Storica di Venezia... autori P. Selvatico e V. Lazari*, Venezia, 1852, citata esplicitamente da Ruskin nel finale

del cap. 3 del vol. 2 dedicato al duomo di Murano. L'introduzione storica di Ruskin si fonda sull'opera degli accademici veneziani facendo seguire all'influsso bizantino quello arabo, che però si sovrappone senza sostituire il primo per mescolarsi poi con il romanico lombardo e con il gotico internazionale, creando così quella sintesi singolare e originale che è l'architettura veneziana.

§ xxxi. [...] The Ducal residence was removed to Venice in 809, and the body of St. Mark was brought from Alexandria twenty years later. The first church of St. Mark's was, doubtless, built in imitation of that destroyed at Alexandria, and from which the relics of the saint had been obtained. During the ninth, tenth, and eleventh centuries, the architecture of Venice seems to have been formed on the same model, and is almost identical with that of Cairo under the caliphs, it being quite immaterial whether the reader chooses to call both Byzantine or both Arabic; the workmen being certainly Byzantine, but forced to the invention of new forms by their Arabian masters, and bringing these forms into use in whatever other parts of the world they were employed.

To this first manner of Venetian architecture, together with vestiges as remain of the Christian Roman, I shall devote the first division of the following inquiry. The examples remaining of it consist of three noble churches (those of Torcello, Murano, and the greater part of St. Mark's), and about ten or twelve fragments of palaces.

§ xxxii. To this style succeeds a transitional one, of a character much more distinctly Arabian: the shafts become more slender, and the arches consistently pointed, instead of round; certain other changes, not to be enumerated in a sentence, taking place in the capitals and mouldings. This style is almost exclusively secular. It was natural for the Venetians to imitate the beautiful details of the Arabian dwelling-house, while they would with reluctance adopt those of the mosque for Christian churches.

§ xxxiii. The Venetians were always ready to receive lessons in art from their enemies (else had there been no Arab work in Venice). But their especial dread and hatred of the Lombards appears to have long prevented them from receiving the influence of the art which that people had introduced on the mainland of Italy. Nevertheless, during the practice of the two styles above distinguished, a peculiar and very primitive condition of pointed Gothic had arisen in ecclesiastical architecture. It appears to be a feeble reflection of the Lombard-Arab forms, which were attaining perfection upon the continent, and would probably, if left to itself, have been soon merged in the Venetian-Arab school, with which it had from the first so close a fellowship, that it will be found difficult to distinguish the Arabian ogives from those which seem to have been built under this early Gothic influence.<sup>8</sup>

8. «§ xxxi. [...] La residenza ducale è stata portata a Venezia nell'809, e il corpo di san Marco è stato trasportato da Alessandria



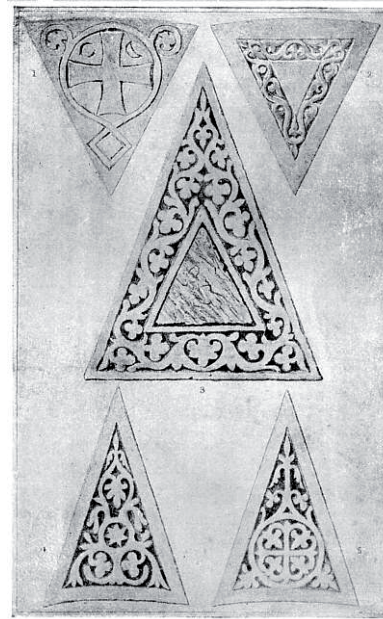
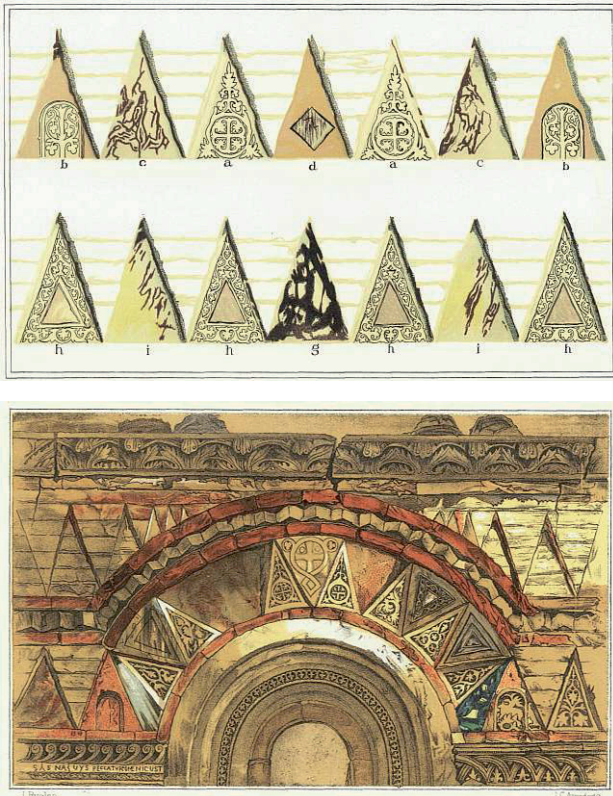


Fig. 8. J. RUSKIN, *The stones of Venice*, London, 1851-1853, II, tavv. III, IV, V.

Ruskin dedica poi uno dei capitoli più intensi del secondo volume al duomo dei santi Maria e Donato a Murano.

Analizza da geologo il muro dell'abside, leggendone con la sensibilità critica dello storico dell'arte e dell'architettura (che ne è parte) quell'ornamento sorprendente che è il fregio a cunei policromi dove si alternano «the sculptured or colored stones», per descriverlo con la sua prosa poetica che affascino Marcel Proust (fig. 8).

§ XVIII. [...] But the feature which is most to be noted

in this apse is a band of ornament, which runs round it like a silver girdle, composed of sharp wedges of marble, preciously inlaid, and set like jewels into the brickwork; above it there is another band of triangular recesses in the bricks, of nearly similar shape, and it seems equally strange that all the marbles should have fallen from it, or that it should have been originally destitute of them. The reader may choose his hypothesis; but there is quite enough left to interest us in the lower band, which is fortunately left in its original state, as is sufficiently proved by the curious niceties in the arrangement of its colors, which are assuredly to be attributed to the care of the first builder. [...]

vent'anni dopo. La prima chiesa di San Marco è stata, senza dubbio, costruita a imitazione di quella distrutta ad Alessandria, e da cui le reliquie del santo erano state sottratte. Durante il IX, X e XI secolo, l'architettura di Venezia sembra essersi formata su un modello che è quasi identico a quello del Cairo sotto i califfi, essendo del tutto irrilevante che il lettore scelga di chiamarla sia bizantina o sia araba, gli operai sono sicuramente bizantini, ma, costretti all'invenzione di nuove forme dai loro padroni arabi, usarono queste forme in qualsiasi altra parte del mondo fossero occupati. [...]

§ XXXII. A questo stile succede un periodo transitorio di carattere molto più distintamente arabo: i fusti delle colonne diventano più sottili, e gli archi inflessi e acuti, invece che rotondi; alcune altre modifiche, che non possono essere elencate in una frase, si trovano nei capitelli e nelle modanature. Questo stile è quasi esclusivamente laico. È stato naturale per i veneziani imitare i bei dettagli della casa d'abitazione araba, mentre avrebbero con riluttanza adottato quelli della moschea per le chiese cristiane.

§ XXXIII. [...] Tuttavia, durante la pratica dei due stili sopra distinti, una specie particolare e molto primitiva di gotico ha avuto inizio nell'architettura ecclesiastica. Essa sembra un riflesso debole delle forme lombardo-arabe, che raggiunsero la perfezione nel continente, e che, lasciate a se stesse, sono state presto fuse in una scuola veneto-araba, tanto che si troverà difficile distinguere le ogive arabe da quelle del primo gotico che sembrano essere state costruite sotto questa influenza. [...]; RUSKIN 1851-1853, vol. 1, cap. 1, parr. 31-33.

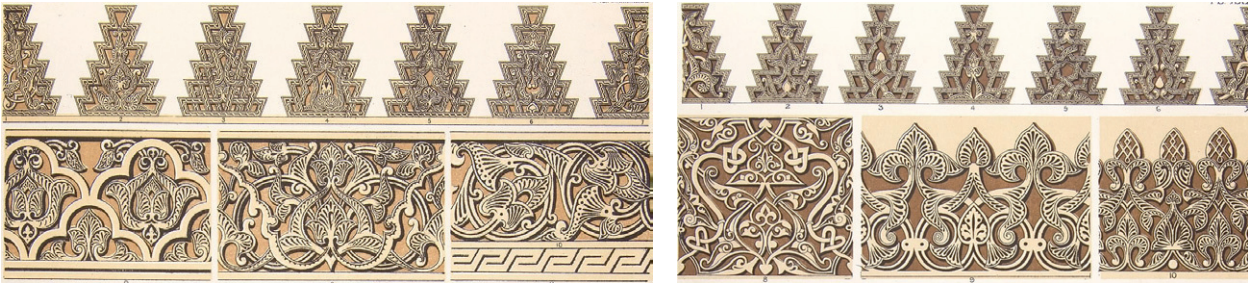


Fig. 9. O. JONES, *The grammar of ornament*, 1856.

§ xxv. Another point I wish the reader to observe is, the importance attached to *color* in the mind of the designer. Note especially - for it is of the highest importance to see how the great principles of art are carried out through the whole building - that, as only the white capitals are sculptured below, only the white triangles are sculptured above. No colored triangle is touched with sculpture [...].<sup>9</sup>

C'è da osservare che, sebbene nella cosiddetta rinascenza macedone si osservino a Costantinopoli absidi trattate esternamente come facciate con apparati decorativi ottenuti con motivi di pietre incorniciate da mattoni di vari colori (perciò chiamate *cloisonné*), mai troviamo il motivo a cunei, né l'impiego di marmi di spoglio preziosi. Va invece notata la similitudine con il fregio del fianco del monastero siriano di San Simeone a Qal'at Sim'an riprodotto da D'Agincourt (sopra riprodotto). Sia lui che i veneziani ignorano lo splendido basamento omayyade del palazzo di Mushatta in Siria, (oggi Giordania, scoperto e scavato nel 1840, ma solo nel 1903 trasportato a Berlino).

In conclusione per Ruskin l'architettura delle logge dell'abside di Murano è lombarda e romana come quella del San Michele a Pavia, ma la decorazione è araba. Nella sua splendida descrizione Ruskin analizza l'opera architettonica come un fenomeno geologico, applicando per la prima volta

il metodo scientifico a un'opera d'arte. Le litografie a colori delle *Stones* sono in antitesi con i colori chiassosi dell'Alhambra di Owen Jones ricostruita nel Crystal Palace del 1851 e da lui apertamente criticata (fig. 9). Là i colori primari, puri, chiassosi, squillanti, astratti, premoderni dei vetri e della struttura metallica verniciata, qui invece le patine del tempo - «gran pittore» secondo Boito -, le sfumature, il degrado sensuale della materia, nelle bellissime tavole dell'edizione del 1853. Essa sarà di esempio alle litografie a colori tratte dagli acquarelli di Alberto Prosdocimi che rilevano i particolari del rivestimento marmoreo delle facciate di San Marco nella monumentale *San Marco* del 1881-1893 dell'editore Ferdinando Ongania. Camillo Boito sarà l'ispiratore e il coordinatore dell'impresa editoriale marciara con il beneplacito di John Ruskin, Pompeo Gherardo Molmenti, Pietro Selvatico, Alvise Zorzi.

Camillo Boito (1836-1914) progetta nel 1858 un gran teatro con portico ad archi mistilinei in forme arabeggianti intorno a un audace padiglione coperto di ferro e vetro: quasi un Crystal Palace, e contemporaneamente progetta il restauro stilistico dei santi Maria e Donato a Murano (1859). Non è un caso la scelta del duomo muranese per un esercizio di integrazione stilistica dell'edificio manomesso violentemente soprattutto all'interno da Antonio

9. «§ XVIII. [...] Ma la caratteristica che è più da notare in quest'abside è una fascia ornamentale, che corre intorno come una cintura d'argento, composta da cunei affilati di marmo, preziosamente intarsiati e incastonati come gioielli nella muratura, sopra di essa c'è un'altra fascia di incavi triangolari in mattoni di forma quasi simile, e mi sembra altrettanto strano che tutti i marmi siano caduti da essa, o che avesse dovuto esserne priva fin dall'origine. [...]»

§ xxv. Un altro punto che vorrei che il lettore osservasse è l'importanza attribuita al *colore* nella mente del progettista. Si noti soprattutto - perché è della massima importanza vedere come i grandi principi dell'arte sono svolti attraverso tutto l'edificio - che, come sotto solo i capitelli bianchi sono scolpiti, sopra solo i triangoli bianchi sono scolpiti. Nessun triangolo colorato è scolpito [...]; RUSKIN 1851-1853, vol. 2, cap. 3, parr. 18-33.

Oggi le *Stones of Venice* nell'edizione integrale del 1853 con tavole e figure sono scaricabili dal sito: <http://www.gutenberg.org/files/30755/30755-h/30755-h.htm>. Qui la traduzione è di chi scrive perché quella *on line* è molto approssimativa. Ruskin scrive inoltre: «This kind of color being, however, impossible, for the most part, in architecture, the next best is the scientific disposition of the natural colors of stones, which are far nobler than any abstract hues producible by human art», RUSKIN 1851-1853, vol. 1, p. 410.





Fig. 10. C. BORRO, progetto di restauro della facciata dei Santi Maria e Donato a Murano, 1858. A destra, stato di fatto.

Gaspari all'inizio del Settecento.<sup>10</sup> Egli trova nella decorazione dell'abside di Murano l'esempio della sua teoria hegeliana: ornamento geometrico *versus* organico, astratto *versus* simbolico, tesi e antitesi vanno a comporsi nell'organismo architettonico che è fatto di distribuzione geometrica, ossatura strutturale, carne di materia muraria e pelle decorata, dove l'architettura musulmana e quella romanico veneziana si toccano; attraverso l'ornamento astratto, organico e simbolico l'architettura parla e diventa arte sociale (fig. 10).

A proposito di Murano la teoria orientalista di Cicognara, già moderata da Selvatico e Ruskin, si affievolisce ulteriormente: «Lo stile è tra il Bizantino e il Lombardo, con qualche reminiscenza dell'arabo. Tale carattere speciale d'architettura analogo sì, ma non simile ad altri edifici contemporanei, cercai serbare liberamente nella facciata e nelle parti delle quali non rimane verun indizio antico» (BORRO 1861). Piuttosto che cercare suggestioni arabe si rivolge all'architettura paleocristiana e armena della Siria e dell'Anatolia.

La celebre doppia fascia decorativa che gira intorno alle finestre absidali viene proseguita sui fianchi e sulla facciata dove, abolito il finestrone termale barocco, propone di aprire una trifora simile a quella che realizzerà poi nella facciata della cappella della Casa di riposo «Verdi» (1899). Al posto dei preziosi intarsi di marmi antichi descritti con un disegno chiaroscurato, emulo degli effetti cromatici degli acquerelli di Ruskin, la nuova fascia è una economica decorazione a stucchi e intonaco graffito. Questa è certamente la proposta più arbi-

traria, non a caso criticata da Friedrich von Schmidt, tanto che la facciata sarà riportata alle nude forme ravennati esarcali sull'esempio di Torcello nel restauro avviato da Tommaso Meduna, e dopo la riunione di Venezia all'Italia, condotto da Annibale Forcellini fra il 1868 e il 1870 eliminando solo le aggiunte barocche (FONTANA 1981; CALEBICH 1999; VASSALLO 2003). Se l'architettura è linguaggio e la geometria ne è la grammatica, il contenuto, lo scopo è di duplice natura: pratica e funzionale, da un lato; ideale e spirituale, dall'altro. Architettura e ornamento si fondano sulla geometria descrittiva e proiettiva, non su estemporanei schizzi prospettici a vuoto ombreggiati ad acquarello.

Nel 1869 Boito completa il cimitero di Gallarate con al centro della esedra principale il mausoleo Ponti, a pianta centrale, tutto in pietra come le architetture paleocristiane della Siria centrale descritte da Charles-Jean-Melchior De Vogüé (1829-1916) dominato da una cupola estradossata di pietra a vista raccordata al volume cubico inferiore da pennacchi a gradoni come si vede nella moschea-mausoleo di Qā'it Bey al Cairo o nel catino absidale della basilica di Lumarin del V secolo in Siria. Esso si distingue nettamente dal circuito in laterizio delle sepolture con una costruzione a croce greca, rialzata dal terreno sopra un basamento di granito di Montorfano, che domina le altre sepolture ricordando con la sua imponenza la grande famiglia di mecenati lombardi (fig. 11).

Qui il cotto e i mattoni a vista sono sostituiti con una pietra che, pur appartenendo alla tradizione edilizia lombarda, rivela maggior preziosità e nobil-

10. Nella edizione delle *Fabbriche* del 1858 con le aggiunte di Francesco Zanotto si informa che il coro del duomo di Murano, privo di parecchie formelle e in cattivo stato, «va ora ad essere condegnamente ristabilito nel primiero suo splendore, la mercè della Munificenza imperiale, la quale ordinò di non guardare a spesa alcuna affinché di rimetterlo in buono stato» (CICOGNARA, DIEDO, SELVA 1858, vol. 2, p. 163).

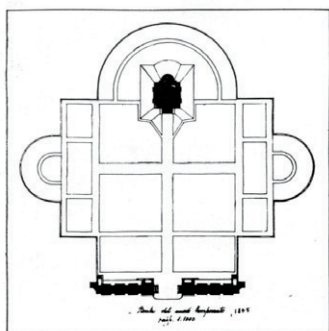


Fig. 11. C. BORRO, cappella Ponti, cimitero di Gallarate.

tà. Si tratta della pietra bianca d'Angera, tagliata in conci finemente lavorati a gradina o lisciati nel grande portale d'ingresso, fortemente strombato e fiancheggiato da tre colonne i cui capitelli sono decorati con motivi floreali ed animali. Essi reggono tre archi decorati con motivi geometrici che racchiudono una lunetta in cui campeggia una scultura che riproduce il busto di Cristo. Una cuspidè sovrasta il portale con una piccola edicola in cui è contenuta una statua. Infine, più sopra, in cima alla cupola, l'angelo eseguito da Odoardo Tabacchi (1836-1905) domina sull'intero Camposanto.

Alla ricchezza della facciata fa riscontro una maggiore semplicità dei fianchi e dell'abside percorsi da finestre e da due cornici poste sia a mezza altezza che all'estremità superiore delle pareti dove l'aspetto decorativo appare maggiormente curato.

Il richiamo a edifici romanici lombardi è evidente nell'interno della cappella Ponti con la ripresa di decorazioni scultoree della basilica di Sant'Abbondio a Como, dove si possono ammirare temi decorativi sia geometrico-astratti che figurativi: il primo tipo compare per lo più negli archivolti, il secondo si trova soprattutto nei capitelli. Ma nell'esterno il tema è quello dell'architettura in pietra da taglio, e come nella Siria tardoantica l'ordinamento nasce

direttamente dai conci lasciati con i segni della gradina o lisciati in corrispondenza degli stipiti con andamenti a spezzata, dai volumi netti e semplici. Si noti in particolare nell'abside la soluzione del fregio-architrave liscio leggermente aggettante che taglia brutalmente il vuoto delle finestre con stipiti a filo del muro e angoli inferiori smussati: un motivo che Albini riprenderà ad esempio nel Tesoro di San Lorenzo a Genova 1955.

Nella introduzione *Sullo stile futuro dell'architettura italiana a L'architettura del medioevo in Italia*, 1880, porta a esempio la Siria preislamica:

Nei monumenti di quelle strane città, le quali per diverse vicende, furono serbate ai nostri occhi intatte quasi come Ercolano e Pompei, e vennero svelate agli studiosi, pochi anni or sono dal conte di Wogüé [sic anziché Vogüe], c'è una così attraente schiettezza e quasi a dire modernità che, confrontandoli con le nostre basiliche, con i nostri severi palazzi del Medioevo, sembrano più recenti e, massimo perché abbondano le case, i villini, le masserie, più famigliari e consueti [...].<sup>11</sup>

Questo consiglio viene accolto nell'ambiente milanese; il volume secondo *Degli stili in architettura* di Luigi Archinti (1828-1902)<sup>12</sup> edito da Vallardi nel 1897 passa dall'esame dello «stile basilicale

11. Le chiese paleocristiane siriane sono descritte da De Vogüe dapprima ne *Les Églises de Terre Sainte* (1860) seguendo un itinerario dei Crociati del secolo XII, poi in maniera più vasta e dettagliata in *Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du Ier au VIIe siècle* (1865-1877), 2 voll., con ricostruzioni assonometriche di A. Guillaumont incise da L. Gaucherel su disegni di De Vogüe e dell'architetto Edmond-Clément-Marie-Louise Duthoit (1837-1889).

12. Luigi Archinti nacque a Milano nel 1825. Fu novelliere, pittore e critico d'arte, conosciuto ai lettori anche con gli anagrammi di Luigi Chirtani e di Luigi Tarchini. Iniziò i suoi studi nell'ambito dell'indirizzo artistico, poiché frequentò dapprima l'Accademia di Belle Arti di Venezia tra il 1842 e il 1848, poi l'Albertina di Torino (1850); per il resto l'Archinti fu completamente autodidatta. L'opera principale dell'Archinti è tuttavia quella che fu nel 1878 pubblicata da Treves a Milano sotto lo pseudonimo-anagramma Chirtani, intitolata: *L'Arte attraverso ai secoli*. In essa l'Autore svolge una nuova teoria storica applicata alle arti, da considerarsi non più sotto il concetto ontologico del bello, ma sotto quello del sentimento umano nella storia, manifestato per mezzo dell'arte, concetto che permette all'Archinti di comprendere nella storia dell'arte tutte le manifestazioni artistiche, anche quelle dell'arte brutta. Successivamente presso Vallardi pubblica *Degli stili in architettura*, II, 1897.

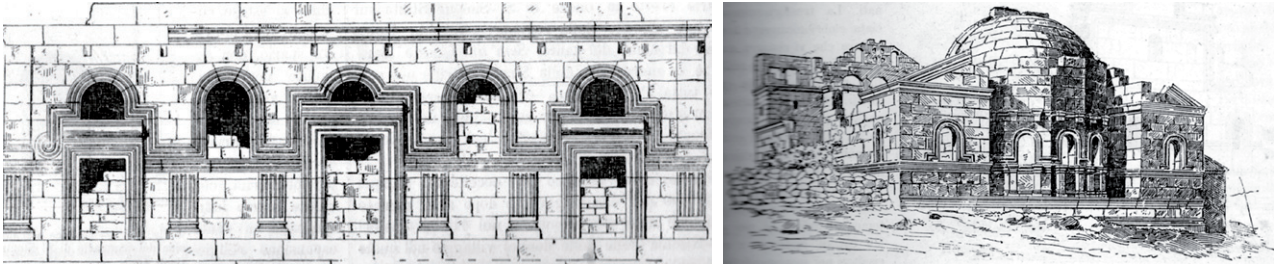


Fig. 12. L. ARCHINTI, *Stili nell'architettura*, II, 1897, chiesa ottagonata di Quat-Sem-an, abside di Turmarin, Siria.

latino» agli «stili bizantini» per poi dedicare oltre cento pagine alla «Siria centrale» e ancor di più all'«Arte islamita» per concludere infine con «L'India e gli stili Medievali in Europa» mescolando stile «indo-saraceno» con il lombardo e l'ogivale europeo. Nell'atlante le tavole prospettiche tratte da de Vogüe illustrano in maniera efficace

la volumetria delle chiese siriane e delle tombe del Cairo (fig. 12).

Da questa linea o *fil rouge* principale si diramano altre indagini storiche, modernamente e scientificamente fondate, come gli studi orientalisti di Ugo Monneret de Villard ingegnere, architetto, archeologo allievo di Boito.<sup>13</sup>

13. Ugo Monneret de Villard (1881-1954) è stato ingegnere, archeologo e orientalista. Nel 1887 è nominato cogente di un'industria di turbine e segue lo sviluppo della produzione delle turbine; quindi nel 1894 la società diventa la «Ing. A. Riva, Monneret & C.». Dopo aver tradotto e annotato Camillo Sitte, in *L'arte di costruire le città*, Milano, 1908, costruì la centrale idroelettrica di Varzo (VB) nel 1910 in forme boito-siriane. Fu docente di Storia dell'architettura al Politecnico di Milano dal 1913 al 1924. Durante la prima parte della sua attività scientifica si occupò soprattutto di storia medievale lombarda e storia dell'arte italiana. In seguito però il suo interesse si spostò verso l'Oriente e l'arte orientale. Viaggiò poi lungamente in Africa e Asia per conto del Ministero degli Esteri, dall'Egitto all'India, all'Asia centrale. Il materiale raccolto in questi viaggi trovò esito, parzialmente, in pubblicazioni sulla storia della Nubia romana e cristiana e sull'arte e architettura copta e musulmana. Il suo archivio fu donato dalla famiglia alla Biblioteca di Archeologia e di storia dell'arte di Roma collocata a Palazzo Venezia.

## Bibliografia

BOITO 1861 = C. BOITO, *Progetto di restauro per la Chiesa di S. Maria e Donato in Murano*, «Giornale dell'ingegnere-architetto ed agronomo», IX, 1861, pp. 78-87.

BOITO 1882 = C. BOITO, *Ornamenti di tutti gli stili classificati in ordine storico*, Milano, 1882.

BOITO 1892 = C. BOITO, *Lettera agli editori*, «L'arte italiana decorativa e industriale», I, 1892, p.3.

CALEBICH 1999 = E. CALEBICH, *Appunti per una rilettura dei restauri della chiesa dei SS. Maria e Donato a Murano*, «Palladio», n. 23, gennaio-giugno, pp. 101-110.

CAMPITELLI 1999 = F.A. CAMPITELLI, *Le fabbriche orientali nei giardini di Roma. Le opere di Francesco Bettini e Giuseppe Jappelli*, in M.A. GIUSTI, E. GODOLI (a cura di), *L'Orientalismo nell'architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, Siena, Maschietto&Musolino, 1999, pp. 97-106.

CICOGNARA, DIEDO, SELVA 1820 = L. CICOGNARA, A. DIEDO, G. SELVA, *Le fabbriche più cospicue di Venezia...*, 1815.

CICOGNARA, DIEDO, SELVA 1858 = L. CICOGNARA, A. DIEDO, G. SELVA, *Le fabbriche più cospicue di Venezia...*, II ediz., Venezia, 1858.

FONTANA 1981 = V. FONTANA, *Camillo Boito e il restauro a Venezia*, «Casabella», n. 472, settembre, pp. 48-53.

MOSCHINI 1815 = G.A. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia, all'amico delle belle arti...*, Venezia, 1815.

PELLEGRINELLI 2008 = B. PELLEGRINELLI, *Un capolavoro editoriale al servizio della cultura. La description de l'Égypte (1809-1828)*, Fasano (BR), Schena, 2008.

PELLEGRINI 2008 = F. PELLEGRINI (a cura di), *Giuseppe Jappelli e la nuova Padova: disegni del Museo d'arte*, Saonara (PD), Il prato, 2008.

PITTON DE TOURNEFORT 1717 = J. PITTON DE TOURNEFORT, *Relation d'un voyage du Levant*, 2 voll., Lyon, 1717.

RUSKIN 1851-1853 = J. RUSKIN, *The stones of Venice*, London, 1851-1853.

SELVATICO 1847 = P. SELVATICO, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medioevo sino ai giorni nostri*, Venezia, 1847.

SELVATICO 1883 = P. SELVATICO, *Le arti del disegno in Italia. Storia e critica*, 2 voll., Milano, 1883.

VASSALLO 2003 = E. VASSALLO, *Chiesa dei SS. Maria e Donato a Murano, Venezia, progetto di restauro di Camillo Boito, 1858*, in C. DI BIASE (a cura di), *Il restauro dei monumenti. Materiali per la storia del restauro*, Milano, Libreria CLUP, 2003, pp. 111-28.



---

# Friedrich Nerly in Venedig

JOHANNES MYSSOK

**ABSTRACT** *This article analyses the main phases of the life and work of the German painter Friedrich Nerly, who worked in Venice from 1837 until his death in 1878. In this way we try to understand the role played by Nerly in the cultural life of the city. The painter was connected not only with the local environment of Venice, but also with the international art world; drawing on these two contexts, he developed iconic images of Venice by night, often based on literary sources. The article thus investigates to what extent Nerly depicts Venice from the inside or from the outside.*

Als Friedrich Nerly 1837 in Venedig eintraf, kam er nicht direkt aus dem Norden, sondern arbeitete schon seit neun Jahren in Italien. Im Alter von einundzwanzig Jahren war er 1828 zusammen mit seinem Mentor, dem Kunsthistoriker Carl Friedrich Rumohr, nach Italien aufgebrochen und hatte von da an in Rom gelebt, von wo er wie viele andere Maler seiner Generation Abstecher nach Unteritalien unternommen hatte.<sup>1</sup> Eigentlich wollte er 1835 nach Deutschland zurückkehren und reiste auf diesem Wege zunächst nach Mailand, wo er sich dann länger aufhielt, bevor er schließlich nach Venedig ging, um dort bis zu seinem Tod 1878 zu bleiben. Durch seine Heirat mit Agathe Alexandra Aginovitch, einer Dame der venezianischen Gesellschaft, und durch sein Atelier im Palazzo Pisani am Campo Santo Stefano war er nicht nur in die venezianische Gesellschaft seiner Zeit gut integriert, er war ebenso auch für deutsche Reisende in Venedig ein zentraler Anlaufpunkt in der Stadt. Doch auch international war er eine bekannte Figur, da er eben die Räumlichkeiten bewohnte, in denen Léopold Robert sich 1835 erschossen hatte, wodurch sein Atelier aufgrund des berühmten Todes des Malerkollegen zu einer Art romantischer Pilgerstätte wurde.<sup>2</sup> Abseits dieser

etwas morbiden Bekanntheit war er aber zu Lebzeiten vor allem auch als Künstler und Venedigkenner international geschätzt, was hier im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen stehen soll.

In der Kunstgeschichte hat das venezianische Oeuvre Nerlys erst in jüngerer Zeit eine Neubewertung erfahren, galt es doch lange Zeit gegenüber dem «römischen» Frühwerk als Rückschritt ins Konventionelle und einer reinen Marktorientierung geschuldet – wenn Nerly genau wie die anderen deutschen Maler seiner Generation überhaupt wahrgenommen wurde.<sup>3</sup> Dennoch fragt ist nach wie vor nicht genügend geklärt, was eigentlich die Kriterien für diese Neubewertung sind. Zu Recht ist man davon abgekommen, strenge entwicklungslogische Maßstäbe an das Oeuvre von Malern der Zeit zwischen 1820 und 1880 anzulegen und deren stilistische Entwicklung womöglich noch an der stringenten Ausbildung der frühen Moderne in Frankreich zu messen. So deutlich wie bei kaum einem weiteren Maler der Zeit tritt bei Nerly zu Tage, dass sein Oeuvre sich eben nicht von einer idealistischen Landschaftsmalerei, wie er sie bei Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhardt in Rom kennengelernt hatte, hin zu einer zunehmend realis-

1. Zur Biographie siehe den Überblick bei LUCKE 1991, S. 7-16.

2. Hierzu NAUHAUS 2007, S. 28, und SCHERMUCK-ZIESCHÉ 2007, S. 69 f., zu Nerlys Dekoration der Atelierwand, vor der sich Robert erschossen hatte, mit einem Fresko von Apoll und den neun Musen.

3. Für die Neubewertung waren vor allem die beiden Ausstellungen mit ihren Katalogen von 1991 und 2007 verantwortlich: GÄDECKE 1991; MORATH-VOGEL 2007. Die jüngste Ausstellung *Venedig Bilder* (BAUMSTARK 2010) war regelrecht um Nerly herum konzipiert.





Abb. 1. F. NERLY, *Der Canal Grande mit der Salute und dem Palazzo Cavalli-Franchetti*, Kunsthalle Bremen - Der Kunstverein Bremen.

tischen Auffassung entwickelte. Im Gegenteil scheinen die venezianischen Gemälde geradezu ein Rückschritt gegenüber den zuvor eroberten Positionen an der Wirklichkeit orientierter Landschaftsmalerei zu sein und der touristischen Verklärung eines idealen, so nicht mehr existierenden Venedigs Vorschub zu leisten. Ist das Oeuvre Nerlys also letztlich zweigeteilt in ein «privates» - der Öffentlichkeit meist bis heute unbekanntes aber qualitätvolles Werk, bestehend aus seinen realistisch die Alltagswelt der Zeit aufnehmenden Studien und auf der anderen Seite seinem malerischen Oeuvre, gipfelnd in den bekannten, immer wieder repetierten Ansichten der Piazzetta bei Mondschein?

Dies wäre eine zu einfache, kunstferne Betrachtungsweise, denn die eine Seite des Werks hängt letztlich aufs engste mit der anderen zusammen und beide bilden sich vor dem Zeithintergrund, ja durch die besondere Situation eines in Deutschland und unter Deutsch-Römern geschulten Malers aus, der auf Venedig und seine lokale Kunstgeschichte trifft. Während Nerly in Rom mit unzähligen deutschen, aber natürlich auch mit den englischen und französischen Landschaftsmalern wetteifern musste, war

er 1837 in Venedig der nahezu einzige deutsche Künstler und blieb auch der einzige, der dauerhaft in Venedig lebte und arbeitete.<sup>4</sup> Dennoch war es in den Jahren der Restauration unter der österreichischen Herrschaft offenbar weitaus schwieriger, in Venedig als Maler zu überleben als in Rom wie sich Nerly wiederholt in Briefen an Freunde und Kollegen in Deutschland beklagte.<sup>5</sup> Schuld hieran waren Veränderungen im Reisen, denn Rom war trotz der napoleonischen Umwälzungen und auch nach ihrem Ende künstlerischer Mittelpunkt Europas geblieben, doch Venedigs Bedeutung und seine Blüte als kulturelles Zentrum des Ancien Régime war mit dem Jahr 1797 zu Ende gegangen.<sup>6</sup> Unter der österreichischen Herrschaft wandelte sich die Stadt zwischen Verfall und radikalen Eingriffen in das Stadtbild zu einem zunehmend bürgerlich geprägten Ort - ein Wandel, den auch Nerlys Gemälde widerspiegeln, selbst wenn sie im adligen Auftrag entstanden.

### Eine Geschichte des Blicks

Völlig zu Recht ist darauf hingewiesen worden, dass sich Nerly in Venedig ganz neue Aufgaben stellten, denn mit der Veduten- oder Architekturmalerei hatte er zuvor keine Erfahrungen gesammelt, sein Oeuvre setzte sich aus Landschaftsbildern der römischen Campagna und Unteritaliens zusammen (vgl. LUCKE 1991, S. 10 ff.). Zwar ist bis heute noch kein zufriedenstellendes Oeuvre-Verzeichnis erstellt worden, doch stehen offenbar Veduten des Canal Grande am Anfang des venezianischen Oeuvres und durchziehen es für lange Zeit. Dies scheint auch ganz zwangsläufig so, denn Veduten der Stadt gehörten nach wie vor zu den gut verkäuflichen Werken, es war also dies das Feld, auf dem er sich am schnellsten einen Namen machen und eine Käuferschaft sichern konnte.<sup>7</sup> Und so scheint besonders eine der frühesten Veduten (Abb. 1) - eine Ansicht des Canal Grande mit der Salute und dem Palazzo Franchetti - auf den ersten Blick der großen Tradition venezianischer Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts - allen voran Canaletto - verpflich-

4. Zu deutschen Künstlern in Venedig vgl. den Überblick bei RITTER 2010.

5. Etwa an seinen Neffen, den Erfurter Maler Eduard von Hagen: «Um mich schuldenfrei zu erhalten, muß ich bei diesen für uns (Luxuspersonen) so schlechten Zeiten froh sein, wenn nur einmal irgend ein kleines Bildchen abgeht. 1 ½ Jahre habe ich für keinen Kreuzer verkauft, noch bestellt bekommen [...]», zitiert nach MEYER 1908, S. 82.

6. Zum Reiseverhalten in der Zeit vgl. REES 2005 und BUSCH 2010.

7. Zu dieser Tradition vgl. den Überblick bei PEDROCCO 2001. Im Hinblick auf das Venedigbild der deutschen Maler RITTER 2010, S. 24-26.

tet zu sein.<sup>8</sup> Wie Canalettos Veduten ist auch Nerlys Ansicht von einer minutiösen Detailgenauigkeit gekennzeichnet, die sich allerdings im Gegensatz zu Canaletto auch aus der Nähe betrachtet nicht in einen malerisch-spontanen Farbauftrag auflöst, sondern präzise-trocken bleibt. Knüpfte Nerly hier also direkt an das venezianische Settecento an?

Schon Canaletto hatte den Canal Grande mit der Salute-Kirche gemalt, hierfür jedoch einen Standpunkt weiter vorne, vom Campo Santa Maria Zobenigo aus gewählt.<sup>9</sup> Dieser Standpunkt wurde im 18. Jahrhundert regelrecht «kanonisch» wie die zahlreichen Wiederholungen aus der Hand Bellottos und anderer belegen, die allesamt den gleichen Blickwinkel mit dem Traghetto von Santa Maria del Giglio im Vordergrund verwenden. Nerlys Vedute ist dagegen von schräg gegenüber dem Palazzo Cavalli-Franchetti, von der anderen Seite des Canal Grande aus wiedergegeben und zeigt die Salute als bildbeherrschendes Motiv in bereits größerer Entfernung, doch im genauen Bildzentrum.<sup>10</sup> Der Kanal führt somit in einer leichten Biegung direkt auf die Kirche hin, von der aus der Blick über die Dogana zum Bacino di San Marco geleitet wird, das jedoch nur in einem schmalen Abschnitt jenseits der Dogana erahnt werden kann, bevor die hoch aufragenden Paläste der gegenüberliegenden Kanalseite den Blick sogleich versperren.

Sowohl die eher dunkle Tonalität der Gebäude als auch die Hervorhebung ihres Verfalls lassen sich noch mit der Tradition Canalettos vergleichen, die wiedergegebene Lichtstimmung und der Standpunkt dagegen nicht. Dennoch war Nerly in diesem Punkt keineswegs der Entdecker dieser neuen Sicht auf den Canal Grande. Bereits die englischen Watercolour-Maler hatten eben diese Ansicht in ihren Werken dargestellt, allen voran Richard Parkes Bonington, Harding James Duffield und Samuel Prout, in dessen *Sketches in France, Switzerland, and Italy* von 1839 die Szenerie sogar publiziert worden war (PROUT 1839). Diese Maler etablierten ein neues, «pittores-



Abb. 2. F. NERLY, *Der Canal Grande mit der Salute und dem Palazzo Cavalli-Franchetti*, Erfurt, Angermuseum.

kes» Venedigbild, das sich deutlich von demjenigen der letzten Nachfolger der großen venezianischen Tradition – etwa von Giuseppe Bernardino Bison – unterscheidet.<sup>11</sup> Im Unterschied zu Nerly ist ihre Wiedergabe der einzigartigen Topographie Venedigs durch eine dezidiert skizzenhafte, die Details meist vernachlässigende Malweise gekennzeichnet, in der – gipfelnd in Turners Venedigbildern – vor allem Licht und Atmosphäre die Hauptprotagonisten sind, die Wiedererkennbarkeit einzelner Gebäude aber im Gegensatz zu den Vedutisten eine untergeordnete Rolle spielt.<sup>12</sup> Die Werke des Deutschen scheinen nun trotz der weitaus präziseren Malweise einer ähnlichen Suche nach den besonderen atmosphärischen Phänomenen von Venedig verpflichtet zu sein. Dennoch ist Nerlys Ansatz bei genauerer Betrachtung grundsätzlich von demjenigen der Engländer zu differenzieren, auch wenn man anerkennt, dass er sich an ihnen orientierte. Es ist auffällig, dass bei den verschiedenen venezianischen Motiven, die Nerly häufiger malte – so wie hier den Palazzo Cavalli-Franchetti mit der Salute – es immer ein vorbereitendes Aquarell (Abb. 2) gibt, das die Szenerie ganz in der Manier der Engländer im klaren Tageslicht zeigt.<sup>13</sup> Diese Aquarelle scheinen

8. Öl auf Leinwand, 67,5×86 cm, Kunsthalle Bremen - Der Kunstverein Bremen, Inv. Nr. 381-1947/5.

9. *Ansicht des Canal Grande: Santa Maria della Salute und die Dogana vom Campo Santa Maria Zobenigo*, Öl auf Leinwand, 100,3×54,6 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. PD.106-1992.

10. Eine weitere Vedute Canalettos zeigt den Canal Grande ebenfalls näher vom Campo San Vio aus (Milano, Pinacoteca di Brera).

11. Zu Giuseppe Bernardino Bison und dieser Tradition vgl. PEDROCCO 2001, S. 226-231.

12. Einen Einfluss Turners auf Nerly postuliert LUCKE 1991, S. 12, mit allerdings sehr allgemeinen Kriterien.

13. Wasserfarben, Feder in Braun, Bleistift auf Velin, 50,6×76,4 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 3026. Hierzu LUCKE 1978, S. 27, Kat. Nr. 185; GÄDECKE 1991, S. 167, Kat. Nr. 72.

im weiteren Vorgehen nicht nur als Motivrepertoire und Basis für die Ausarbeitung und Komposition der topographischen Situation gedient zu haben, sondern sind vor allem die «neutrale» Basis für die vielfach variierte Wiedergabe einer besonderen Lichtstimmung – meist einer der beliebten Sonnenuntergänge. Das künstlerische Interesse ist hier also durchaus vergleichbar, auch wenn es bei Nerly auf grundlegend andere Ursprünge zurückzuführen ist und auch zu malerisch gänzlich anderen Wirkungen führt.

Nerlys «romantische» Wiedergabe von venezianischen Sonnenuntergängen ist letztlich auf seine Hamburger Schulung bei Rumohr zurückzuführen und über diesen auf die besondere koloristische Sensibilität Philipp Otto Runge wie sie sich etwa in dessen *Großer Morgen* von 1809/1810 zeigt. Doch auch der Einfluss Caspar David Friedrichs und Carl Gustav Carus', deren Werke er in Dresden gesehen hatte, kann als unmittelbare Anregung für Nerlys Wiedergabe von Abendstimmungen gesehen werden – besonders die Kombination von dunklen, teilweise nur als Silhouette wiedergegebenen Staffagefiguren mit einem sich starkfarbig verdunkelndem Himmel scheint unmittelbar auf diese frühromantische Malerei in Deutschland zurückzugehen.

### Die implizite Zeitgenossenschaft

Bewirkt schon diese besondere koloristische Wiedergabe eine Verklärung Venedigs zu einem ewig pittoresk verfallenden, idealen Ort am Sonnenuntergang, vollziehen sodann auch die Staffagefiguren diese Distanzierung mit, indem sie zumeist in Renaissancekostüme gekleidete Figuren wiedergeben.<sup>14</sup> Diese Nerly vielfach vorgeworfene Romantisierung und scheinbare Abkehr von der eigenen Gegenwart ist jedoch nicht nur zeittypisch, sondern erklärt sich ebenfalls aus der deutschen beziehungsweise

spät-nazarenischen Schulung in Rom. Während die Deutschen im Rom des frühen 19. Jahrhunderts die Stadt durch Raffael und dessen Vita sahen,<sup>15</sup> war es in Venedig natürlich die Stadt Tizians, die hier evoziert wurde aber ebenso auch die Stadt, die Albrecht Dürer zweimal besucht hatte, und so erstaunt es nicht, dass Nerly unter anderem nach Carpaccios *Ursula-Zyklus* zeichnete und hieraus Figuren für seine Gemälde adaptierte.<sup>16</sup> Im Unterschied zu den Vedutenmalern des 18. Jahrhunderts ist es aber nicht die Stadt der Feste und des Karnevals, die Nerly hier wiedergibt, sondern bezeichnenderweise ein imaginiertes Alltagsleben der Renaissancestadt. Eben diesen Alltag in seiner zeitgenössischen Form des 19. Jahrhunderts studierte er jedoch mit seinen Zeichnungen und Aquarellen so intensiv wie kaum ein anderer Maler seiner Generation. Auf den ersten Blick scheint es aber nur wenige Ausnahmen zu geben, durch die derartige realistische Studien Eingang in Gemälde gefunden haben und Figuren des zeitgenössischen Lebens anstelle der in Renaissancekostümen verkleideten auftreten. Auch scheint grundsätzlich jegliche Spur des «modernen» Lebens getilgt, schuf Nerly doch seine Gemälde zu einer Zeit, in der eigentlich schon Dampfschiffe in der Lagune verkehrten – bei ihm sind jedoch ausschließlich Segelschiffe zu sehen, die mit ihrer hochaufragenden, die Bildfläche vergitternden Takelage erneut an Caspar David Friedrichs Schiffe erinnern. Alles deutet demnach darauf hin, dass Nerly ein nostalgisches ideales Venedig zeichnen wollte, eine Stadt ohne die modernen Errungenschaften wie Gaslaternen und ohne die zahlreichen Restaurierungsmaßnahmen, die gegen den jahrhundertelangen Verfall arbeiteten.<sup>17</sup> Doch wären seine Gemälde andererseits nicht ohne die jüngsten Veränderungen in der Stadt entstanden und verraten einen «modernen» Blick auf sie. Dies betrifft vor allem die Standpunkte, von de-

14. Zu den Staffagefiguren vgl. die Studie von MARGIT SCHERMUCK-ZIESCHÉ 2007.

15. Zu dieser besonderen Form der historisierenden Annäherung als Aspekt der Vergegenwärtigung siehe meinen Beitrag *Vergegenwärtigung – eine romantische Denk- und Bildform?*, in J. MYSSOK, L. SCHWARTE (Hrsg.), *Vergegenwärtigung* (in Vorbereitung).

16. Siehe die Studien nach den Gondolieri Carpaccios Inv. Nr. 4105a-e in Erfurt, Aquarell, Pinsel in Sepia, Deckfarben über Bleistift, vgl. LUCKE 1978, S. 38, Kat. Nr. 305-307.

17. Hierüber beklagt er sich in einem Brief an Albert Dietrich Schadow vom 3.10.1845: «Zugemauerte Balkone, moderne Schornsteine, neue 4 eckige Fenster, den echten Marmor angestrichen und wo dies Mauer oder Bruchsteinarbeit, mit Marmorin geglättet. Dazu nun noch die in der aller modernsten Form gearbeiteten Gaslaternen, an einem Dogenpalast! An einer Marcuskirche! Und diese unverschämte Helligkeit, daß selbst kein liebendes Paar mehr sicher ist und die Zuflucht unter einer schwarzen Gondel nehmen muß», zitiert nach GÄDECKE 1991, S. 56. Nauhaus hat berichtigend darauf hingewiesen, dass der Brief an Albert Dietrich Schadow und nicht an Johann Gottfried Schadow adressiert ist wie im Ausstellungskatalog 1991 behauptet, vgl. NAUHAUS 2007, S. 20. Ebenso stellt sie hier die Parallelen in der Auffassung zu Ruskin heraus.



nen aus Nerly seine Stadtansichten malte: schon der von den britischen Watercolour-Malern übernommene Standpunkt schräg gegenüber dem Palazzo Cavalli-Franchetti war ein neuer Ort des bürgerlichen Lebens im Venedig des 19. Jahrhunderts geworden, ist die Ansicht doch diejenige, die sich einem Besucher der Gallerie dell'Accademia bot, bevor im Jahr 1852 die erste Accademia-Brücke errichtet wurde. Der Umbau der Scuola della Carità zum Museum durch Antonio Selva und Francesco Lazzari in den 20er Jahren bildet also gleichsam die Voraussetzung für die Entstehung eines neuen Ortes der bürgerlichen Kultur, zugleich ein neuer touristischer Ort, der sich derart in Nerlys Veduten gespiegelt findet.

Eine weitere Venedigansicht läßt noch weitaus deutlicher diesen neuen Blick von einem «bürgerlichen» Ort erkennen, seine *Ansicht von Venedig von den Giardini* (Abb. 3).<sup>18</sup> Vorbereitet durch eine aquarellierte Zeichnung, die noch ganz an ähnlichen Ansichten Canalettos orientiert nicht den Vordergrund zeigt,<sup>19</sup> sondern die Weite des Bacino di San Marco betont und am Horizont die Campanili und Kuppeln der Stadt aufreißt, wird im Gemälde ein neuartiger Blick auf die Stadt eröffnet. Es ist der Blick von den ebenfalls in den zwanziger Jahren angelegten Parkanlagen im Osten der Stadt, die als neuer Ort analog zu anderen derartigen Anlagen in Mitteleuropa der bürgerlichen Bevölkerung von Venedig als Flanier- und Begegnungsort dienen sollten. Neu an diesem Blick auf die Stadt über Bäume links und rechts sowie über die Balustrade zum Wasser ist vor allem auch seine Inszenierung für den Betrachter: durch den kleinen Vorplatz wird regelrecht ein Aussichtspunkt definiert, von dem sich eben dieser Ausblick bietet. Auch dies ist vor dem deutschen Hintergrund nicht neu und findet sich in völlig vergleichbarer Weise bei Caspar David Friedrich, ebenso wie sich auch die Rückenfiguren als Stellvertreter des Betrachters im Bilde von hier herleiten lassen. Doch während es bei Friedrich das Erlebnis der Landschaft ist, das als quasi religiöse Erfahrung meist vereinzelter Figuren



Abb. 3. F. NERLY, *Ansicht von Venedig von den Giardini*, Düsseldorf, Museum Kunst Palast.



Abb. 4. F. NERLY, *Venedig bei Sonnenuntergang mit Dogenpalast und Piazzetta*, Privatsammlung.

durch eine derartige Inszenierung des Blicks eröffnet wird, ist es bei Nerly nur mehr die sublime Schönheit der Stadtsilhouette bei Sonnenuntergang, die von den Spaziergängern genossen wird. Eine ähnlich «verbürgerlichte» Sicht auf die Stadt bietet bei näherem Hinsehen auch *Venedig bei Sonnenuntergang mit Dogenpalast und Piazzetta* (Abb. 4),<sup>20</sup> denn trotz der zum Teil orientalisierenden Staffagefiguren auf der Riva degli Schiavoni im Vordergrund ist die Piaz-

18. Öl auf Leinwand, 72,5×103,5 cm, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Inv. Nr. 4886. Hierzu MORATH-VOGEL 2007, S. 209, Kat. Nr. 32 (mit älterer Literatur); BAUMSTARK 2010, S. 204. Der in existentialistische Metaphern getränkten Analyse des Werks bei WANDSCHNEIDER 2007, S. 40 f., kann ich nicht zustimmen. Trotz richtiger Befunde verabsolutiert die Analyse das Werk in unzulässiger Weise und verkennt dadurch seinen formalen Zusammenhang sowohl mit der Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts als auch mit Caspar David Friedrich – auf den sie sogar selbst hinweist. Das besondere des Bildes ist es ja gerade, dass es auf den Mystizismus Friedrichs verzichtet, der hier über die sprachliche Ausdeutung der formalen Befunde wieder in das Bild hineingesehen wird. Dazu im Folgenden.

19. Feder und Pinsel in Schwarz, Bleistiftspuren, Lavierungen auf Velin, 43,3×73,5 cm, Erfurt Angermuseum, Inv. Nr. 4178. Zu der Zeichnung MORATH-VOGEL 2007, S. 215, Kat. Nr. 83 (mit älterer Literatur).

20. Öl auf Leinwand, 47×79,5 cm, Privatsammlung Italien. Hierzu BAUMSTARK 2010, S. 204.



Abb. 5. F. NERLY, *Ansicht des Canal Grande mit dem Palazzo Cavalli-Franchetti und der Salute*, Erfurt, Angermuseum.



Abb. 6. F. NERLY, *San Giorgio Maggiore im Mondlicht*, Erfurt, Angermuseum.

zetta im Bildmittelgrund als Flanierort von zeitgenössisch gekleideten Figuren gezeigt, die eben nicht wie auf den Veduten des 18. Jahrhunderts oder wie bei Nerlys Zeitgenossen Ippolito Caffi an einem Fest teilnehmen, sondern ihren allabendlichen Spaziergang über die Piazzetta unternehmen. Anachronistischerweise sind jedoch die Gaslaternen, die Teil dieses neuen bürgerlichen Lebens waren, fortgelassen.

### Nocturnes

Nerlys Bekannt- und Beliebtheit im Venedig des 19. Jahrhunderts beruhte jedoch eindeutig auf seinen Bildern der Piazzetta bei Mondschein, ein Motiv, das er nicht weniger als 36 Mal wiederholte.<sup>21</sup> Besser als von Wiederholungen sollte man aber auch hier von «Varianten» sprechen, denn trotz einer generellen Ähnlichkeit unterscheiden sich die bekannten Fassungen des Themas doch in einigen wichtigen Aspekten (*Bemerkungen eines Privatsammlers* 2007, S. 190). Wie seine weiteren Venedigmotive scheint Nerly auch die Piazzetta zunächst bei Tage gemalt und aus dieser Ansicht dann die Versionen mit an-

deren Beleuchtungseffekten entwickelt zu haben.<sup>22</sup> Dies lässt sich etwa auch an der bereits diskutierten *Ansicht des Canal Grande mit dem Palazzo Cavalli-Franchetti und der Salute* beobachten, für das sich neben dem Tageslichtaquarell und den Varianten mit Sonnenuntergang ein weiteres Aquarell erhalten hat (Abb. 5), das die Umsetzung in eine Nachtszenarie studiert.<sup>23</sup> Dieses lässt deutlicher noch als die Ansichten der Piazzetta erkennen, was Nerly künstlerisch an diesen Nachtszenen reizte oder besser noch, was die stetige Wiederholung an malerischen Innovationen freisetzte. Denn während die Tages- und Sonnenuntergangsszenarien immer mit größter Genauigkeit und kleinteilig-detailliert wiedergegeben sind, führte die oftmals nur silhouettenhafte Darstellung von Gebäuden und Menschen in den Nachtszenen zu einer stärker zusammenfassenden, ja teilweise regelrecht abstrahierenden Wiedergabe. Dies trifft nun nicht nur auf die insgesamt experimentelleren Zeichnungen und Aquarelle Nerlys zu, sondern auch auf einzelne Gemälde wie etwa das sicherlich erst spät, in den fünfziger Jahren entstandene *San Giorgio Maggiore im Mondlicht* (Abb. 6).<sup>24</sup> Hier verschmilzt

21. So MEYER 1908, S. 65. Dazu *Bemerkungen eines Privatsammlers. Friedrich Nerlys «Piazzetta bei Mondschein», 1842*, in MORATH-VOGEL 2007, S. 189-193.

22. Eine derartige, 1840 datierte Fassung wurde im November 2005 bei Sotheby's in London versteigert, dazu *Bemerkungen eines Privatsammlers* 2007, S. 190, Anm. 6.

23. Feder und Pinsel in Tusche, Sepialavierungen, Aquarell, Deckfarben auf blauem Papier, 29,8×48,8 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 4245. Das Aquarell ist eines der wenigen eigenhändig datierten und ist früh - 1840 - entstanden, dazu WANDSCHNEIDER 2007, S. 42. Weiterhin zu dem Aquarell GÄDECKE 1991, S. 167, Kat. Nr. 73; BAUMSTARK 2010, S. 203. Das am 3. Mai 2000 bei Sotheby's in New York versteigerte Gemälde mit einer analogen Nachtansicht, der Vollmond über der Salute, ist m.E. späteren Datums, weil es aufgrund des leicht erhöhten Standpunkts bereits von der Accademia-Brücke aus wiedergegeben zu sein scheint.

24. Öl auf Pappe, 28×48 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 3042. Dazu GÄDECKE 1991, S. 164, Kat. Nr. 22; MORATH-VOGEL 2007, S. 210, Kat. Nr. 34; BAUMSTARK 2010, S. 204.





Abb. 7. F. NERLY, *Die Piazzetta bei Mondschein*, Mainz, Landesmuseum.

die dunkle Masse der Kirche mit der Insel und den ankernden Schiffen, nur das Mondlicht spiegelt sich auf den Dächern und hebt diese von der diffusen Wolkenmasse ab, die tonal zu der ähnlich grau-braun gefärbten Wasserfläche der Lagune überleitet. Diese tonale Gebundenheit der Farbe geht nochmals deutlich über die der vorhergehenden Nachtansichten Venedigs hinaus und wird nur durch einzelne orangefarbene Lichter und ihre Reflektionen auf dem Wasser belebt, wobei hier deutlich wird, dass Nerly in diesen späten Gemälden zunehmend einen lockereren Farbauftrag in Flecken entwickelte. Die intensiv orangefarbenen Reflektionen auf der Wasseroberfläche wirken als unvermischt und pastos aufgetragene Farbe geradezu wie eine Vorausdeutung auf die analogen Lichtbalken von Monets gut zehn Jahre später entstandenem Gründungsbild *Impression soleil levant*.

Überhaupt ist bislang viel zu wenig auf die Wiedergabe des Lichts in Nerlys Nachtbildern geblickt und nur die vermeintliche Neuartigkeit des Motivs hervorgehoben worden. Doch das Motiv ist ja keineswegs neu, schon Canaletto malte die Piazzetta mit der Markussäule und einem Anschnitt des Dogenpalastes. Allerdings ist richtigerweise darauf hingewiesen worden, dass Nerlys Ansicht (Abb. 7) demgegenüber bewusst den Ausblick auf San Giorgio ausblendet und vielmehr den Blick auf die Lagune weitet (WANDSCHNEIDER 2007, S. 44, Anm.

18), wodurch die Lage am Wasser betont und die Spiegelung des Mondlichtes auf Wasser und Platz zum eigentlichen Thema des Bildes wird. Ebenso ließe sich erneut auf Canaletto verweisen, wenn es um die Wiedergabe des nächtlichen Venedig bei Mondlicht geht, zeigen doch zwei seiner Werke nächtliche Feste. Dennoch ist der Effekt der Nachtszenen bei Nerly ein grundlegend anderer, was an seiner Lichtinszenierung liegt. Denn im Gegensatz zu den venezianischen Vedutisti des 18. Jahrhunderts kontrastiert er die kalte Lichtquelle des Mondes immer mit einer warmen, meist von einem Feuerschein unter den Arkaden des Dogenpalastes ausgehenden Quelle. Durch diesen besonderen koloristischen Effekt steigert er aber letztlich die kühle Gesamtwirkung des Bildes, die auch dadurch noch einmal weiter betont wird, dass die nach der Natur studierten Wolkenformationen am bläulichen Nachthimmel von hinten durch das fahle Mondlicht beleuchtet werden.<sup>25</sup> Erneut trifft sich hier die in Hamburg ausgebildete koloristische Sensibilität mit Friedrich und Carus entlehnten Bildformeln und erzeugt dadurch die gesucht mystische Stimmung der Piazzettaansichten. Das hierdurch entstehende Venedigbild ist damit aber eindeutig ein nordisches, deutsches, von außen gesehene und unterscheidet sich grundlegend von den zeitgenössischen Werken etwa eines Ippolito Caffi.<sup>26</sup> Auch wenn bei letzterem in seiner *Festa notturna a San Pietro di Castello* ebenfalls verschiedene Lichtquellen eine Rolle spielen, geht Nerlys Kontrastierung des kühlen, auf dem Wasser spiegelnden Mondlichtes mit einer warmen Lichtquelle in Betrachternähe letztlich wohl auf Werke des 18. Jahrhunderts wie Claude-Joseph Vernets Mittelmeerszenen aus den 1750er Jahren zurück.<sup>27</sup>

Trotz der insgesamt größeren koloristischen Annäherung an die Wirklichkeit, die dem Einfluss der Freilichtmalerei und damit verbunden seinen

25. Wie Carus und andere Maler der vorhergehenden Generation fertigte auch Nerly vorbereitend zu seinen Gemälden Wolkenstudien; die Wolkenformationen erlangen jedoch auch bei ihm zunehmend einen Eigenwert, vgl. hierzu den Ausstellungskatalog *Wolkenbilder: Die Entdeckung des Himmels* (HEDINGER, RICHTER-MUSSO 2004).

26. Zu Caffi vgl. ROMANELLI 1990; SCARPA SONINO 2005.

27. Vgl. etwa Claude-Joseph Vernet, *Nacht: Szene am Mittelmeer mit Fischern und Booten*, Madrid, Thyssen Bornemisza-Museum Inv. Nr. CTB.1994.6 aus dem Jahr 1753.





Abb. 8. F. NERLY, *Mondnacht am Canal Grande*, Erfurt, Angermuseum.

eigenen Freilichtstudien geschuldet ist, muss doch die Konstruiertheit der im Atelier sorgfältig ausgearbeiteten Kompositionen Nerlys betont werden. Neben seinen literarisch inspirierten Venedig-Bildern, auf die abschließend eingegangen werden soll, führte dies auch zu einem eigentümlichen, Genre und Vedute verbindenden Gemälde (Abb. 8),<sup>28</sup> das ebenfalls die Gattungsgrenzen aufbricht und erkennen lässt, dass Nerly sich nie als reinen Landschaftsmaler verstand, sondern gemäß seiner Schulung bei Rumohr den Schwerpunkt auf die Erfindung legte. Erneut ist die Salute und die Dogana im Hintergrund des Gemäldes dargestellt, doch wählte Nerly für den bildbeherrschenden Vordergrund den mit kleinen Bäumen bestandenen Platz von Santa Maria del Giglio direkt am Traghetto di S. Gregorio, links ragt die Ecke des Palazzo Gritti ins Bild. Der Blick öffnet sich vom nahezu schwarz und nur silhouettenhaft wiedergegebenen Vordergrund mit Figuren an der Anlegestelle auf die schimmernde, sich dunstig im Gegenlicht des Mondscheins verwischende Szenerie des Canal Grande mit den riesenhaft aufragenden Gebäuden des anderen Ufers. Und eben diese Entgegensetzung bestimmt auch inhaltlich das Thema des Bildes, nutzt Nerly doch die wenigen warmen Farbak-

zente von Laternen im Vordergrund, um hier eine stille Nähe zu evozieren, die durch das Lautenspiel der Rückenfigur links im Vordergrund geradezu synästhetisch akzentuiert wird. Die sublimale Kulisse der nächtlichen Lagunenstadt wird dadurch zum Hintergrund für eine Szene vorgeblich des Alltagslebens, doch auch dieser Genreaspekt dient letztlich vor allem der Evokation einer Stimmung. Letztlich sind es derartige Evokationen, auf die Nerlys künstlerische Absichten in seiner venezianischen Periode hinauslaufen und die sich deutlicher noch als in seinen venezianischen Veduten in diesem Bild verdichten.

### **Der Maler des literarischen Venedig: Mit Shakespeare, Schiller und Byron auf der Nachtseite der Lagunenstadt**

Nerlys Venedig ist vor allem ein durch die Literatur gesehenes Venedig. Die Wahrnehmung des zeitgenössischen Alltags, wie sie sich in seinen Skizzen und Studien niederschlägt, wird dadurch in den Gemälden erneut überformt und literarisch überhöht. Auch hier lassen sich die ursprünglichen Quellen und Motive recht genau benennen, aus denen sich dann zunehmend eine eigenständige bildhafte Auseinandersetzung mit dem Mythos von Venedig entwickelte. Wiederum war es offenbar der Kontakt mit dem englischen Kulturkreis, der anregend für Nerly war und ihn dazu führte, auf den vermeintlich historischen Spuren von Shakespeares Othello zu wandeln.<sup>29</sup> Das vielleicht früheste Zeugnis hiervon gibt eine Zeichnung des Palazzo Guoro, der sogenannten *Casa del Moro* ab, die den angeblichen Wohnort des «Mohrs von Venedig» vor seiner Zerstörung zeigt.<sup>30</sup> Damit scheint aber sogleich ein weiteres, Nerly und die Briten in Venedig verbindendes Interesse auf; die Sorge um den Verfall und das Verschwinden der historischen Stadt durch die Restaurierungen und Neubauten, was schließlich auch in den fünfziger Jahren zu einem näheren Kontakt zwischen Nerly und Ruskin führen sollte (vgl. NAUHAUS 2007, S. 19 f.). Wie letzterer war auch der Deutsche von den

28. *Mondnacht am Canal Grande*, Öl auf Leinwand, 98×75,5 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 3344. Zu dem Bild MORATH-VOGEL 2007, S. 210, Kat. Nr. 36; BAUMSTARK 2010, S. 204.

29. Zu Nerlys Auseinandersetzung mit der Literatur vgl. den instruktiven Überblick bei HEISE 2007. Zu den Spuren Shakespeares siehe ebenda, S. 57, und NAUHAUS 2007, S. 21 ff.

30. Bleistift, Feder in Sepia auf Transparentpapier, 31,7×42,0 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 4191. Dazu LUCKE 1978, S. 30, Kat. Nr. 221; NAUHAUS 2007, S. 21 f.

spätgotischen Palästen der Stadt und ihrer bizarren Ornamentik fasziniert. Hierbei verband sich das literarische mit dem formalen Interesse, als er um 1850 den unteren Teil des Palazzo Contarini Fasan mit seinem berühmten Balkon aquarellierte (Abb. 9) und daraus ein Gemälde entwickelte.<sup>31</sup> Schon Bonington, Prout und andere englische Watercolour-Maler hatten den als *Haus der Desdemona* bekannten Palast am Canal Grande in den zwanziger und dreißiger Jahren gemalt, es dabei jedoch vermieden, die literarischen Assoziationen aufzugreifen. Nerly konzentrierte sich dagegen auf den besonders pittoresken unteren Teil der Fassade und situierte hier eine Szenerie, die mit Motiven aus Shakespeares Drama spielt: eine junge, über die Brüstung des reichen Balkons lehrende Frau küsst einen weißen Kakadu, während ein Jüngling in Renaissancekleidung sie zu Fuß des Palastes vom Heck einer Gondel aus anspricht.

Entscheidend für die Wahrnehmung Venedigs im 19. Jahrhundert war jedoch weniger Shakespeare als vielmehr Byron mit seinem Epos *Childe Harold's pilgrimage*, dessen vierter Canto 1817 in der Lagunenstadt entstanden war. Wie bereits von Brigitte Heise hervorgehoben, scheint Nerly sich intensiv sowohl mit Byrons Leben in Venedig als auch mit seinem literarischen Werk und dem darin gezeichneten, düsteren Venedigbild auseinandergesetzt zu haben (HEISE 2007, S. 50-52). Zwar gestaltete sich diese Auseinandersetzung nicht so kurzsichtig, dass Nerly Byrons Wohnort, den Palazzo Mocenigo gemalt hätte, doch griff er vor allem Motive aus dessen Dichtung auf und dies zunächst geradezu wörtlich, um sie dann zunehmend eigenständig weiterzuentwickeln.

Wiederum mag hier das Vorbild der britischen Maler eine vermittelnde Rolle gespielt haben, malte doch William Etty schon 1830 die Seufzerbrücke nach einem literarischen Motiv aus *Childe Harold*:



Abb. 9. F. NERLY, *Der Palazzo Contarini-Fasan (Desdemona's Haus)*, Erfurt, Angermuseum.

zwei Gestalten laden unter der mondbeschiedenen Brücke eine Leiche aus den Kerkern in eine Gondel.<sup>32</sup> Der bedrohlich steil aufragende Dogenpalast links und die Prigioni rechts verengen das Bildgefüge klaustrophobisch auf den mittig in die Tiefe führenden Rio del Palazzo.<sup>33</sup> Nerly griff dieses Motiv in einer großen Studie und einem Gemälde ebenfalls der fünfziger Jahre auf,<sup>34</sup> wählte dabei aber

31. Das hier abgebildete Aquarell ist auf 1850 datiert, ein weiteres, das nur den Balkon wiedergibt, trägt die Aufschrift «F. Nerly Venezia al 15 Sett 1849», vgl. NAUHAUS 2007, S. 22 und Anm. 94. Zu dem Aquarell: Wasserfarben, Bleistift, Kreide in Schwarz, auf bräunlichem Papier, auf Pappe aufgezogen, 112,3×82 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 3033; Lit.: MORATH-VOGEL 2007, S. 214, Kat. Nr. 82 (m. älterer Lit.); BAUMSTARK 2010, S. 204.

32. So schon HEISE 2007, S. 50.

33. Anton Romako griff Ettys Bilderfindung nahezu unverändert in der Mitte der fünfziger Jahre auf vgl. *Die Seufzerbrücke in Venedig*, Öl auf Leinwand, 79×63 cm, St. Pölten, Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 5135; hierzu BIBER 2010 und BAUMSTARK 2010, S. 206, die allerdings nicht auf diesen Zusammenhang eingeht.

34. *Die Seufzerbrücke in Venedig bei Mondlicht*, Öl auf Leinwand, 98×75,5 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. xi 255; dazu MORATH-VOGEL 2007, S. 210, Kat. Nr. 37. Die vorbereitende Studie am gleichen Ort: Kreide und Pinsel in Schwarz, Deckweiß, Spuren von Rot und Ocker auf blauem Velin, 74,5×45,5 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 4241; MORATH-VOGEL 2007, S. 215, Kat. Nr. 92.





Abb. 10. F. NERLY, *Die Seufzerbrücke in Venedig bei Mondlicht*, Erfurt, Angermuseum.

einen Standpunkt von jenseits der Ponte della Paglia, so dass neben den beiden Brücken der nächtliche Dogenpalast und die Prigioni jeweils mit ihren knapp angeschnittenen Fassaden wiedergegeben sind (Abb. 10). Der Rio del Palazzo und die Seufzerbrücke liegen jedoch beide im geheimnisvollen Dunkel, Wolken haben sich soeben vor den Mond geschoben, während ein Kahn mit einer verummten Gestalt im Vordergrund auf den Betrachter zu steuert. Ein rötlicher Widerschein aus einer Tür am Dogenpalast deutet an, dass die Barke offenbar von dort abgelegt hat, doch was sie transportiert, ist auf dem Gemälde nicht zu erkennen und trägt dadurch zu dessen düster-rätselhaften Stimmung bei. Die

vorbereitende Studie lässt dagegen noch ausmachen, dass die verummte Gestalt im Schutze der Nacht eine Leiche fortschafft, wodurch sich der innere Zusammenhang der Bilderfindung mit Etty und Byron bestätigt.

Geht es in diesem Gemälde erneut um die Vermeidung von Eindeutigkeit und um die Evokation einer Stimmung, lassen sich im Oeuvre darüber hinaus weitere Werke, letztlich bis hin zur *Piazzetta bei Mondschein* als inhaltlich von einem derartigen düsteren Venedigbild des britischen Literaten angeregt ansprechen. Am deutlichsten folgen die Wiedergaben der Markussäule dieser Inspiration.<sup>35</sup> Nerly verdeckt den Mond genau mit dem Markuslöwen auf der Spitze, so dass der Betrachter die Szenerie aus dem Schatten der Säule im Gegenlicht des über Lagune und Piazzetta gleißenden Mondlichtes sieht. Was so auf den ersten Blick vielleicht als bildhafte Weiterentwicklung oder Variante zur beliebten *Piazzetta im Mondlicht* erscheinen mag,<sup>36</sup> ist vielmehr erneut durch das literarische Venedigbild inspiriert, wurden doch die zum Tode Verurteilten zwischen den beiden Säulen hingerichtet. Entsprechend bewegen sich düstere, verummte Gestalten zu Füßen der Markussäule – in der vorbereitenden Studie ist dies nochmals deutlicher eine gewaltige schwarze, unter einer schweren Last gebeugt gehende Gestalt mit einer Laterne, die man für einen Seemann, aber ebenso auch für einen Henker halten kann.<sup>37</sup>

Es ist deshalb nun keineswegs ein Zufall oder Nerlys Vorliebe für diesen nächtlichen Ort geschuldet, dass er hier auch die zentrale Szene aus Schillers Erzählung *Der Geisterseher* ansiedelte, die er 1855 als Teil eines Zyklus' von vier Gemälden im Auftrag des Herzogs von Braunschweig malte (Abb. 11).<sup>38</sup> Schiller deutet in seinem unvollendeten Werk nur einen Ort jenseits des Markusplatzes an, an dem der Prinz mit seinem Gefolge auf den geheimnisvollen Armenier trifft, der ihm hier in seiner Sprache die seltsamen Worte zuraunt «Wünschen Sie sich Glück, Prinz [...] um neun Uhr ist er gestorben». Nerly nutzt in seinem Historienbild die

35. Siehe etwa die Fassung in Bremen: *Mondlicht über der Piazzetta*, Öl auf Leinwand, 61×48 cm, Bremen, Kunsthalle Bremen - Der Kunstverein in Bremen, Inv. Nr. 1068-1972/16; MORATH-VOGEL 2007, S. 210, Kat. Nr. 38.

36. In dieser Weise diskutiert sie der Beitrag *Bemerkungen eines Privatsammlers* 2007, S. 191.

37. Kreide und Pinsel in Schwarz, Wasserfarben in Rot, Weiß und Gelb, auf dunkelblauem Velin, 74×53,5 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 4239; MORATH-VOGEL 2007, S. 215, Kat. Nr. 91.

38. Zum Auftrag HEISE 2007, S. 56 ff. Durch seine Freundschaft mit Schillers Jugendfreund, dem Landschaftsmaler Johann Christian Reinhardt war Nerly geradezu prädestiniert, Gemälde zu derartigen Themen zu schaffen, ohnehin galt er unter den Zeitgenossen als außergewöhnlich gebildeter Künstler.





Abb. 11. F. NERLY, *Der Geisterseher*, Privatbesitz.

zuvor in den Ansichten der Piazzetta erprobten Möglichkeiten der mysteriös im Gegenlicht des Mondscheins aufragenden Figur, wobei er die Ansicht aus dem Panorama zur Nahansicht heranzoomt. Der nur schemenhaft mit seinem Begleiter am Sockel der gewaltigen Theodorsäule erkennbare Prinz schreitet direkt auf den Betrachter zu und wendet sich dabei auf die Ansprache des Armeniers um. Nerly befestigt die mysteriöse Begegnung architektonisch zwischen dem plastisch greifbaren Säulensockel und dem kühn hierzu komponierten Ausblick auf die Salute mit der Dogana und in weiterer Entfernung San Giorgio, die durch das Mondlicht zwischen aufreißen Wolken sichtbar werden, aber zugleich wie in *Mondnacht in Venedig* (Abb. 8) erscheinungshaft wie in einem Traum gesehen wirken.

Letztlich schließt sich hier der Kreis der literarischen Anregungen, da mit Schillers mysteriöser Gestalt des Armeniers zugleich ein weiterer Aspekt aus Byrons Biographie in den Blick gerät, hatte der britische Dichter doch auf San Lazzaro bei einem Mechitaristenpriester Unterricht im Armenischen genommen.<sup>39</sup> Nerly ging in seiner Auseinandersetzung offenbar so weit, Pater Pasquale, den Lehrer Byrons im Armenischen vor dessen Tod 1854 aufzusuchen und in einer Ölstudie zu porträtieren.<sup>40</sup> Auf dieser Studie aufbauend schuf er dann ein Gemälde, das Byron zusammen mit dem Mechitaristenpriester auf San Lazzaro zeigt.<sup>41</sup> Wie für andere Maler seiner Generation verbinden sich hier bei Nerly mehrere, eigentlich miteinander unvereinbare Stränge: die Faszination des Exotismus in Gestalt der Armenier und ihrer Sprache, die schwärmerische Begeisterung für das Genie Byrons und der Versuch, dieses Genie in genauestens recherchierten Historienbildern «authentisch» zum Ausdruck zu bringen. Es verwundert deshalb kaum, dass Nerly neben einer derartigen Byron-Szene auch mehrere Gemälde mit Szenen aus dem Leben Tizians malte,<sup>42</sup> die ein ähnlicher Ansatz kennzeichnet, Historienbilder aus anekdotenhaften Episoden der Künstlervita zu konstruieren und hiermit gleichsam historische Authentizität zu behaupten. Mit dieser «gemalten Kunstgeschichte» wendet sich Nerly spät in seinem Oeuvre verstärkt der Historienmalerei zu oder folgt vielmehr der allgemeinen Auflösung der Gattungsgrenzen, wie dies besonders auch das erwähnte *Mondnacht in Venedig*-Bild erkennen lässt.

Die zwei großen, am Ende seines Lebens entstandenen Venedig-Gemälde stehen abschließend geradezu exemplarisch für seine Position zwischen Tradition und künstlerischer Neuerung: während *Heinrich der Löwe in Venedig* aus dem Todesjahr des Künstlers ein konventionelles Historienbild im Stile etwa der Düsseldorfer Malerschule ist, das den Abschied Heinrichs im Jahr 1140 genrehaft

39. Dazu HEISE 2007, S. 51. Umgekehrt zählte Byron wiederum Schiller zu den literarischen Quellen seines Venedigbildes, mit dem er schon in der Stadt eingetroffen war.

40. Vgl. HEISE 2007, S. 52 mit der Abb. 3, welche die in Öl auf Pappe ausgeführte Studie veröffentlicht.

41. Das heute verschollene Gemälde ist durch einen Lichtdruck in Nerlys 1874 entstandenem *Venezianischen Album* dokumentiert, vgl. HEISE 2007, S. 51 und Abb. 2.

42. Im Angermuseum in Erfurt sind die beiden einschlägigen Szenen erhalten: *Die Abreise des jungen Tizian von Pieve di Cadore*, Öl auf Leinwand, 131,5×203,5 cm, Inv. Nr. 3004 und *Landschaft mit Tizian und seiner Tochter Lavinia*, Öl auf Leinwand, 110,2×142,3 cm, Inv. Nr. 3006. Vgl. NAUHAUS 2007, S. 30, zur zeitgenössischen Rezeption von *Der Abschied des jungen Tizian von Pieve di Cadore*.

unter einer Arkade eines romanischen Palastes darstellt,<sup>43</sup> greift sein großes Gemälde des Café Florian die neueren Tendenzen aus der französischen Malerei zu realistisch aufgefassten Gesell-

schaftsbildern auf und porträtiert die zeitgenössische Gesellschaft in dem Café, dessen Stammgast er seit seinem Eintreffen im Jahr 1837 gewesen war.<sup>44</sup>

43. Öl auf Papier, auf Sperrholz aufgezogen, 143,7×124 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 10887; dazu GÄDECKE 1991, S. 164, Kat. Nr. 23.

44. Das große Gemälde findet sich heute in einer Privatsammlung. Die große vorbereitende Zeichnung in Erfurt: Venedig, Café Florian unter den Arkaden der Prokuratien, Kreide und Pinsel in Schwarz, Bleistift, Kreide in Weiß, 137,5×105 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 3034; MORATH-VOGEL 2007, S. 216, Kat. Nr. 97; BAUMSTARK 2010, S. 204.

## Literatur

- BAUMSTARK 2010 = B. BAUMSTARK (hrsg.), *Venedig Bilder in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Petersberg, Imhof, 2010.
- Bemerkungen eines Privatsammlers. Friedrich Nerlys «Piazzetta bei Mondschein», 1842*, in MORATH-VOGEL 2007, S. 189-193.
- BIEBER 2010 = S. BIEBER, *Das Herz der Stadt: Piazza San Marco und Piazzetta*, in BAUMSTARK 2010, S. 67 ff.
- BUSCH 2010 = W. BUSCH, *Unklassische Italienreisen*, in A. REUTER (hrsg.), *Viaggio in Italia, Künstler auf Reisen 1770-1880. Werke aus der Sammlung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, Berlin-München, Dt. Kunstverlag, 2010, S. 58-73.
- GÄDECKE 1991 = T. GÄDECKE (hrsg.) = *Friedrich Nerly und die Künstler um Carl Friedrich von Rumohr*, Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, 1991.
- HEDINGER, RICHTER-MUSSO 2004 = B. HEDINGER, I. RICHTER-MUSSO (hrsg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, München, Hirmer, 2004.
- HEISE 2007 = B. HEISE, «*Er ist ein geschickter Künstler; ein sehr gebildeter Mann...*». Zu den Text-Bild-Beziehungen im Werk von Friedrich Nerly, in MORATH-VOGEL 2007, S. 47-58.
- LUCKE 1978 = M. LUCKE (hrsg.), *Friedrich Nerly zum 100. Todestag*, Erfurt, Angermuseum, 1978.
- LUCKE 1991 = M. LUCKE, *Friedrich Nerly*, in Gädecke 1991, S. 7-16.
- MEYER 1908 = F. MEYER, *Friedrich von Nerly. Eine biographisch-kunsthistorische Studie*, Erfurt, Villaret, 1908.
- MORATH-VOGEL 2007 = W. MORATH-VOGEL (hrsg.), *Römische Tage - Venezianische Nächte. Friedrich Nerly zum 200. Geburtstag*, Bönen, Kettler, 2007.
- NAUHAUS 2007 = J.M. NAUHAUS, «*Vom Kuhhirten zum kleinen Grafen*». *Friedrich Nerlys Begegnungen mit Künstlern und herausragenden Persönlichkeiten in Hamburg, Rom und Venedig*, in MORATH-VOGEL 2007, S. 11-31.
- PEDROCCO 2001 = F. PEDROCCO, *Il Settecento a Venezia. I vedutisti*, Milano, Rizzoli, 2001.
- PROUT 1839 = S. PROUT, *Sketches in France, Switzerland, and Italy*, London, Hodgson & Graves, 1839.
- REES 2005 = J. REES, *Lust und Last des Reisens. Kunst- und reisesoziologische Anmerkungen zu Italienaufenthalten deutscher Maler 1770-1830*, in F. BÜTTNER, H.W. ROTT (hrsg.), *Kennst Du das Land: Italienbilder der Goethezeit*, Köln, Dumont, S. 55-79.
- RITTER 2010 = D. RITTER, *Venedig im 19. Jahrhundert. «Eine Stadt zum sehen, auch zum Bewundern, aber nicht zum Wohnen» - Künstleransichten aus dem deutschsprachigen Raum*, in Baumstark 2010, S. 23-35.
- ROMANELLI 1990 = G. ROMANELLI, *Fuochi di bengala e bombardamenti notturni. La Venezia ottocentesca di Ippolito Caffi*, in R.M. LETTS (hrsg.), *Italia al chiaro di luna. La notte nella pittura italiana 1550-1850*, 2. korrigierte Auflage, Roma, Il Cigno Galileo Galilei, 1990, S. 57-61.
- SCARPA SONINO 2005 = A. SCARPA SONINO (hrsg.), *Caffi. Luci del Mediterraneo*, Milano, Skira, 2005.
- SCHERMUCK-ZIESCHÉ 2007 = M. SCHERMUCK-ZIESCHÉ, *Ländliche Idylle und urbanes Treiben. Nerlys Figurenstudien und Bildstaffage*, in MORATH-VOGEL 2007, S. 59-70.
- WANDSCHNEIDER 2007 = A. WANDSCHNEIDER, *Die Verstörung des romantischen Blicks. Zur Bildkonzeption Friedrich Nerlys*, in MORATH-VOGEL 2007, S. 33-46.

---

## Francesco Zanotto e alcuni cataloghi d'arte della Venezia ottocentesca

ALICE COLLAVIN

**ABSTRACT** *Francesco Zanotto (Venice, 1794-1863), an important Venetian art historian of the multiple interests, was barely known among Italian experts of the nineteenth century. First, the article examines Zanotto's biography and career brief; he's mostly known as a historiographer. Among his most important publications we quote «Pinacoteca dell'I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia» (1831-1836), «Storia della pittura veneziana» (1837) and «Palazzo Ducale di Venezia» (1842-1861). Moreover, his publication about periegesis («Nuovissima Guida di Venezia e delle isole della laguna», 1856) was very useful not only for tourists but also for art historians, who searched for updated informations about Venice's artistic heritage. On the other hand, the article considers Zanotto's art catalogues on several Venetian private collections of paintings, among which some are completely unknown.*

«Uomo di molto ingegno, e di vasta correzione nelle belle arti» (CICOGNA 1863); così scriveva Emanuele Antonio Cicogna il 3 dicembre 1863 in un lungo passo dei *Diari*, dedicato all'amico critico d'arte Francesco Zanotto, scomparso a Venezia in quel giorno.

Se non fosse per le lusinghiere parole di Cicogna e delle menzioni a firma di Giovanni Battista Contarini (CONTARINI 1863, pp. 39-40) e di Filippo Nani Mocenigo (NANI MOCENIGO 1891, pp. 252-256), a parlare di Zanotto resterebbero le sue opere; la memoria dell'erudito veneziano, infatti, dimenticato persino dai suoi contemporanei - non gli venne dedicato nemmeno un dignitoso necrologio sulla «Gazzetta di Venezia», come si soleva fare per eminenti ed illustri cittadini<sup>1</sup> - è stata avvolta da un cono d'ombra, sebbene il suo nome compaia spesso nei repertori bibliografici di numerosi testi o saggi sulla storia della pittura veneziana.

Dalle ricerche sinora dedicate alla storiografia e alla critica artistica veneta dell'Ottocento, soprattutto da parte di Franco Bernabei negli ultimi decenni del Novecento, sono emerse diverse perso-

nalità, come Leopoldo Cicognara, Emmanuele Antonio Cicogna e Pietro Estense Selvatico, oggetto di numerosi contributi. Insieme ad altri intellettuali, essi si adoperarono per risollevare le sorti di Venezia, scossa e vessata dalle dominazioni straniere, investendo il loro ingegno e acume nella tutela e nella preservazione del patrimonio culturale della città; contribuirono, inoltre, all'aggiornamento di importanti istituzioni, fra cui l'Accademia di Belle Arti, rifondata nel 1807, l'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti e l'Ateneo Veneto, sorti agli inizi dell'Ottocento.

Protagonista di tale fermento culturale fu anche Francesco Zanotto (fig. 1). Nato a Venezia nel 1794 da una famiglia di origini ebraiche, si formò nello studio della letteratura classica e delle arti, dilettandosi nella composizione di odi e poemetti. Informazioni sulle sue prime pubblicazioni si estrapolano da una nota dell'*Arringa per Francesco Zanotto* (1849), pronunciata dall'avvocato Leone Fortis in difesa dell'intellettuale, accusato di aver falsificato carta moneta.<sup>2</sup> A sostegno della fama e dell'onore goduti dal letterato sia a Venezia sia in Italia, l'oratore ri-

---

1. Vedi COLLAVIN 2010/2011, p. 24. La «Gazzetta Ufficiale di Venezia», quotidiano dell'ex Serenissima, ospitava elogi e necrologi dedicati ad eminenti cittadini defunti; alla data del 3 dicembre 1863 non si riscontra nessun riferimento a Zanotto. L'intellettuale compare, invece, nella lista dei «Trapassati», ossia i defunti del 3 dicembre 1863, riportata il 14 dicembre. «Gazzetta Ufficiale di Venezia», lunedì 14 dicembre 1863, n. 282.

2. Si tratta dell'*Arringa per Francesco Zanotto detta dall'avvocato Leone Fortis nel consiglio del tribunale criminale di Venezia il dì 13, marzo 1849*, Venezia, co' tipi di Gio. Cecchini, 1849 (d'ora in poi FORTIS 1849); un esemplare dell'opu-





Fig. 1. Incisione su disegno di Vincenzo Cassellari, *Ritratto di Francesco Zanotto*, in F. ZANOTTO, *Storia della repubblica di Venezia dalla sua origine fino alla sua caduta*, BCMCve, Venezia, 1864-1865.

mandò ad una lunga lista di opere edite ed inedite di Zanotto sino al 1849:<sup>3</sup> se agli anni Venti risalgono perlopiù traduzioni dal greco e componimenti poetici,<sup>4</sup> a partire dagli anni Trenta lo scrittore si dedicò principalmente alla storiografia artistica, alla critica d'arte e alla letteratura periegetica. Questi,

d'altronde, erano gli ambiti meno colpiti dall'aspro regime censorio imposto prima dal governo francese e poi da quello austriaco, perché meno deputati, rispetto alla pubblicistica, ad ospitare invettive politiche o idee sovversive contro il dominio straniero (CARACCIOLLO ARICÒ 1986, pp. 81-98).

Nell'astioso clima politico della Venezia ottocentesca, intellettuali e uomini delle istituzioni si impegnarono a preservare la gloriosa memoria dell'ex Dominante, attraverso la tutela del passato e la difesa delle radici storiche, per la costruzione di un'identità culturale. Furono compilate, così, «storie» generali sulle arti e sulla letteratura veneziana, spesso opere monumentali, raccolte in edizioni pregiate e firmate dalle tipografie più rinomate; si diffusero, inoltre, numerosi repertori illustrati sul patrimonio artistico della città.

A spianare le vie del successo di Zanotto furono i due volumi della *Pinacoteca dell'I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia* (1831-1836) e la *Storia della Pittura Veneziana* (1837), edite dalla tipografia Antonelli, con cui l'intellettuale intraprese una proficua e privilegiata collaborazione. Se la prima è una raccolta di descrizioni dei dipinti custoditi presso il principale museo cittadino, corredata da un ricco apparato illustrativo, la *Storia* si prefigge di delineare il progresso della pittura veneziana dalle origini sino all'Ottocento, epoca, secondo lo scrittore, del «risorgimento dell'arte» (ZANOTTO 1837, p. 9). Enunciando, attraverso stampe di traduzione, i passaggi della storia dell'arte e lo sviluppo degli stili pittorici a partire dalla prima metà del Duecento, ossia «nei primi secoli in cui questa meravigliosa Città, incominciava, come per incanto, ad emergere dalle salse onde» (ZANOTTO 1837, p. 4), il testo rientra in quella ricerca storiografica che nel Settecento aveva avuto come illustre esempio l'incompiuta *Venezia pittrice* di Giovanni Maria Sasso.<sup>5</sup>

scolo, segnalato da Paola Benussi (vedi BENUSSI 2009, p. 264), si conserva presso la Biblioteca Civica del Museo Correr di Venezia. Il fascicolo è riprodotto integralmente in COLLAVIN 2010/2011, pp. 147-177.

3. L'elenco è suddiviso in quattro sezioni: *Opere d'arte stampate*, *Opere pubblicate di varia letteratura*, *Dissertazioni inedite* e *Cose inedite*. Vedi FORTIS 1849, pp. 26-29.

4. Si ricordano le *Effemeridi sacre e profane per l'anno 1821* (1821), *I giuochi Pizei ad Apollo in Delo. Poemetto* (1824), *La Primavera. Ode* (1827) e *Dodici Anacreontiche per le Nozze Diedo-Gambara* (1827). Cfr. FORTIS 1849, p. 28.

5. Il testo, noto attraverso una copia manoscritta di Giovanni da Lazara del 1804, conservata presso la Biblioteca Civica di Padova, si compone di appunti su artisti veneziani del Trecento e del Quattrocento, arricchiti da citazioni e descrizioni di opere; molte di queste sono illustrate da incisioni che l'autore fece trarre da tele esposte in luoghi pubblici, in suo possesso o appartenenti ai suoi clienti. La novità del progetto consisteva nella metodologia storiografica, volta a descrivere lo sviluppo della pittura veneziana, dalle origini all'età contemporanea, attraverso la stampa di traduzione. Sulla *Venezia Pittrice* vedi BOREA 1994, pp. 509-519, e CALLEGARI 1998, pp. 290-294. Per un profilo aggiornato di Giovanni Maria Sasso si rimanda a BOREAN 2009a, p. 301.

Cronache, memorie e documenti d'archivio erano le fonti principali delle ricerche di Zanotto, assieme alle notizie desunte dai testi storici, inerenti all'argomento; i frequenti rimandi a Giorgio Vasari, Carlo Ridolfi, Marco Boschini, Anton Maria Zanetti il Giovane, Luigi Lanzi e altri denunciano il debito dell'erudito verso la storiografia del passato.

Al lavoro a tavolino si affiancava l'esame visivo delle opere d'arte e lo scambio d'informazioni e di opinioni con i colleghi, per cui il mezzo prediletto era l'epistolario. Il rapporto d'amicizia e professionale che Zanotto instaurò, in particolare, con Antonio Diedo (1772-1847) e con Emmanuele Antonio Cicogna (1789-1868) si consolidò attraverso consistenti carteggi, ora conservati presso la Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia;<sup>6</sup> sorprende il fatto che tra personaggi per i quali le occasioni di incontro diretto di certo non mancavano, gli epistolari siano molto fitti e ricoprano un arco temporale piuttosto lungo - vent'anni quello intrattenuto con Diedo e più di trenta quello con Cicogna.

Benché la prima lettera destinata a Diedo sia datata 8 novembre 1826, anno in cui questi divenne presidente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia (BEVILACQUA 1991, pp. 766-769), Zanotto lo doveva aver conosciuto tempo prima, quand'era ancora segretario dell'istituzione. Nei *Diari*, infatti, Cicogna

ricorda che lo storiografo, agli inizi della sua carriera, dopo essere stato impiegato all'Arsenale, entrò in Accademia con il ruolo di assistente e addetto alla segreteria sotto la protezione di Diedo. Lungo tutto il carteggio, Zanotto si rivolge al «mentore» con ossequiose espressioni di stima e riconoscenza e oltre ad informarlo su vicende quotidiane, ne richiede la collaborazione per rilevanti imprese editoriali come le *Sculture di Antonio Canova*<sup>7</sup> e le *Fabbriche cospicue di Venezia*<sup>8</sup> (COLLAVIN 2010/2011, p. 29).

Da una missiva del 26 maggio 1841 a firma di Zanotto, inoltre, pare che fu Diedo a caldeggiare la sua entrata nell'Ateneo Veneto;<sup>9</sup> nel 1843, infatti, il nostro fu nominato socio corrispondente<sup>10</sup> nella classe di lettere della prestigiosa istituzione, quando presidente era Daniele Renier, mentre Diedo era membro del consiglio accademico.

Ad inaugurare la collaborazione ufficiale di Zanotto con l'Ateneo, agli inizi del maggio 1843, fu una dissertazione sulla *Battaglia di Zara* di Jacopo Tintoretto, che decorava la Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale.<sup>11</sup> Letture e dissertazioni a suo nome, in realtà, sono documentate già dal 1837 e spaziano da recensioni di testi a descrizioni di dipinti (*Intorno al dipinto di Tiziano Vecellio nella Sala delle Quattro Porte: La fede in gloria*, 15 luglio 1845) a riflessioni generali (*Sul disegno*, 21 luglio

6. L'epistolario Zanotto-Diedo (BCMCve, *Lettere autografe di Francesco Zanotto ad Antonio Diedo*, Mss. P.D. 590 c/ccxiv) si compone di 86 lettere tutte a firma di Zanotto, inviate a Diedo dal 1826 al 1846. Del carteggio con Cicogna (BCMCve, *Epistolario Cicogna-Zanotto*, Cic. 2915 N. 1284/16), invece, disponiamo di 16 missive di Zanotto e di 11 di Cicogna, datate fra il 1836 e il 1863.

7. In una lettera del 20 aprile 1831, Zanotto preme sull'amico Diedo affinché inviti alcuni studenti dell'Accademia a trarre delle stampe dai disegni delle statue di Antonio Canova; esse avrebbero composto l'apparato illustrativo della sua opera. «Tempo fa pregai l'Eccellenza Vostra di permettere ad alcuno de' giovani studenti della R. Accademia di trarre dalle grandi stampe dell'opera Canoviana, de' disegni, che servire debbono per la edizione di tutte le sculture del Canova stesso, che si sta' ora pubblicando, e che, o male o bene, illustro io, e V.E. annui alla ricerca colla condizione che le stampe medesime sieno chiuse in cristalli, acciò non vadino imbrattate o volte per incuria ad accidente de' disegnatori. Ora dunque occorre di publicar la Danzatrice, compresa appunto nella grande Collezione, e, se non disturba all'E.V., sarei a pregarla di voler permettere al Fontana di trarne il disegno». BCMCve, *Lettere autografe di Francesco Zanotto ad Antonio Diedo*, Mss. P.D. 590 c/ccxiv, lettera n. 3, 20 aprile 1831. Nel 1849 il volume di Zanotto risulta ancora incompiuto, come recita la voce della lista allegata all'arringa di Fortis: «15. *Sculture di Antonio Canova, illustrate*. Opera non compiuta. Venezia, Lampato. Sono cinque fascicoli in foglio». FORTIS 1849, p. 27.

8. BCMCve, *Lettere autografe di Francesco Zanotto ad Antonio Diedo*, Mss. P.D. 590 c/ccxiv, lettera n. 5, 11 luglio 1835. Zanotto probabilmente chiese un'ulteriore collaborazione a Diedo per apportare aggiunte in vista dell'uscita della seconda edizione dell'opera, prevista per il 1836. Il 22 febbraio 1836, infatti, la «Gazzetta di Venezia» annunciò la nuova edizione. Cfr. «Gazzetta privilegiata di Venezia», lunedì 22 febbraio 1836, n. 42.

9. BCMCve, *Lettere autografe di Francesco Zanotto ad Antonio Diedo*, Mss. P.D. 590 c/ccxiv, lettera n. 18. Conclude la missiva un elenco delle principali opere di Zanotto, edite sino a quella data.

10. Come «Socio corrispondente dimorante» - secondo lo statuto dell'Ateneo i membri di tale categoria si distinguevano in «dimoranti» (residenti a Venezia) ed «esterni» - Zanotto aveva due obblighi, ossia intervenire alle adunanze dell'istituzione e contribuire economicamente alla sua sussistenza. Possedeva, inoltre, voto deliberativo e aveva il diritto di leggere le sue relazioni di comune accordo con la Presidenza. Cfr. *Statuto dell'Ateneo di Venezia* 1839, p. 13.

11. AAV, *Proposte di Soci ed Elezioni a cariche sociali* 1842-1846, b. 3.2., fasc. 22.

1845 e *Sul vero necessario alle opere d'arte*, 18 febbraio 1847).<sup>12</sup>

La prima metà degli anni Quaranta rappresentò un periodo cruciale per Zanotto, sia in termini di produzione scritta, sia di relazioni e conoscenze; consolidò il legame con Cicogna, interrogato frequentemente su dati e notizie storiche, soprattutto in prossimità di una pubblicazione. Durante la compilazione di *Palazzo Ducale* (1842-1861), ad esempio, al bibliofilo furono richiesti chiarimenti sul committente del *Ratto di Europa* di Veronese della Sala dell'Anticollegio.<sup>13</sup>

Cicogna, allo stesso tempo, era impegnato in ricerche storico-artistiche e lavorava al progetto *Delle Iscrizioni Veneziane raccolte e illustrate* (1824-1864) e al *Saggio di Bibliografia Veneziana* (1847), che catturarono l'interesse di Zanotto, dato che il secondo fu esplicitamente richiesto all'autore in una lettera del 26 novembre 1850.<sup>14</sup>

Oltre a Diedo e a Cicogna, diversi furono i corrispondenti dell'erudito, fra cui Emilio De Tiplado, autore della *Biografia degli Italiani Illustri* (1834-1845), Tommaso Locatelli, Giorgio Podestà e Niccolò Tommaseo, direttori delle testate per cui Zanotto scriveva.

Sfogliando la «Gazzetta privilegiata» e il «Gondoliere», due giornali veneziani che dedicavano ampio spazio alla cultura, ci si imbatte spesso nel nome di Zanotto; dalla seconda metà degli anni Trenta, infatti, egli intervenne frequentemente con articoli dedicati alle belle arti o alla propaganda dei suoi testi e con recensioni delle esposizioni accademiche. Contributi a sua firma si trovano anche nell'«Emporio Artistico e Letterario» e ne «Il Vaglio», settimanale di interesse letterario diffuso fra il 1836 e il 1852 (BERNABEI 2007, p. 349).

Nell'Ottocento la stampa divenne il canale prediletto per la propaganda e la diffusione delle idee, ma soprattutto per la fruizione artistica, poiché venivano pubblicizzate le opere d'arte oggetto dei concorsi e delle esposizioni. Il giornalismo e la critica militante contribuirono, assieme alle mostre, ad aprire le porte dell'arte al grande pubblico (BERNABEI 2007, pp. 91-103). Offrivano, inoltre, spazio a polemiche e dibattiti, come quello sul concetto di «scienza dell'arte» intercorso fra Zanotto e Tommaso Locatelli sulle pagine del «Gondoliere» e della «Gazzetta», fra l'agosto ed il settembre 1846 (COLLAVIN 2010/2011, pp. 59-60). In questo clima, dunque, emersero personalità dai contorni sfumati fra il giornalismo e la critica d'arte; scaturì, di conseguenza, la *querelle* sulla specializzazione o meno del critico, volta a chiarire chi fra artisti, eruditi o pubblicisti avesse maggiori competenze per discutere d'arte (BERNABEI 2003a, pp. 505-508).

Ad esprimere riserve sulla professionalità di Zanotto in veste di pubblicista fu Cicogna; in una pagina dei *Diari* del dicembre 1848, il bibliofilo svela che l'amico era solito lodare e biasimare contemporaneamente una stessa opera d'arte in base alla retribuzione promessagli dal committente dell'articolo.<sup>15</sup> Un duro attacco, questo, che tuttavia non pare aver compromesso il rapporto fra i due amici, dato che lo scambio epistolare proseguì con stima e deferenza fino al 1863.

Fra gli artisti attivi a Venezia nella prima metà del XIX secolo, fu l'udinese Odorico Politi (1785-1846) quello a cui Zanotto si legò maggiormente,<sup>16</sup> tanto da sprofondare nel dolore per la scomparsa del pittore, avvenuta il 18 ottobre 1846.<sup>17</sup> Politi era stato cinque volte compare dello scrittore e soprattutto

12. Per un prospetto delle letture tenute da Zanotto in Ateneo, documentate fino al 1847, cfr. AAV, *Memorie e studi di soci 1843-46, Attività letteraria e scientifica*, b. 33 e *Memorie e studi di soci 1847-51, Attività letteraria e scientifica*, b. 34. Cfr. BAV, *Prospetto Cronologico delle Letture, Conferenze e Memorie dal 1812 compilato dall'Avv. A. De Kiriaki proseguito fino al 1902 dal D. Cesare Musatti*.

13. Vedi BCMCve, *Epistolario Cicogna - cartella Zanotto*, Cic. 2915 N. 1284/16, lettera n. 3, 7 luglio 1847.

14. BCMCve, *Epistolario Cicogna - cartella Zanotto*, Cic. 2915 N. 1284/16, lettera n. 9, 26 novembre 1850. Il 3 dicembre seguente Cicogna inviò a Zanotto un esemplare del *Saggio*, raccomandandogli di «leggerlo attentamente e farvi quelle giunte e correzioni, dalle quali abbisogna, specialmente nella materia delle Belle arti; in cui ella è maestro». BCMCve, *Epistolario Cicogna - cartella Zanotto*, Cic. 2915 N. 1284/16, lettera n. 184, 3 dicembre 1850.

15. «Imperciochè per cagion d'esempio per un *napoleone d'oro* egli in uno de' Giornali di Belle Arti lodava uno de' quadri esposti all'Accademia da' giovani alunni; e per *due napoleoni d'oro*, biasimava quello stesso quadro ponendo su un diverso Giornale questo suo secondo articolo». CICOGNA 2008, p. 81.

16. L'intesa fra Zanotto e Politi, fatta di elogi, scambi di favori e raccomandazioni, è documentata da una serie di lettere conservate presso la Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia; alcune minute sono state segnalate e pubblicate da Vania Gransinigh. Vedi GRANSINIGH 2004, pp. 137-139.

17. BCMCve, *Lettere autografe di Francesco Zanotto ad Antonio Diedo*, Mss. P.D. c/CCXIV, lettera n. 26, 23 ottobre 1846.



aveva favorito la sua accoglienza nell'ambiente artistico milanese,<sup>18</sup> raccomandandolo allo scultore lombardo Pompeo Marchesi come «bravo e rapido compositore di opere belle letterarie, e buon critico delli lavori d'arte» (GRANSINIGH 2004, p. 139, documento 6).

Al di là della parentesi dello sconforto per la perdita di Politi, gli anni Quaranta per Zanotto furono segnati da molti successi editoriali; oltre agli impegni accademici (dissertazioni, recensioni, letture ecc.), si dedicava a studi storico-artistici, di storia ecclesiastica, politica, civile e biografica.<sup>19</sup> Nel 1844, per l'editore Gaspari pubblicò i *Trenta disegni di Raffaello posseduti dall'Accademia di Belle Arti di Venezia* e le *Quaranta Incisioni di Rembrandt*; in fascicoli mensili uscirono, a partire dal 1846, il *Fiore della scuola pittorica veneziana* e, dal 1847, *Venezia in miniatura e principali Vedute e Pianta di questa città disegnate da Marco Moro e descritte da Francesco Zanotto*.<sup>20</sup>

In occasione del IX Congresso degli scienziati italiani, tenutosi a Venezia nel settembre 1847, fu compilata un'opera magistrale in quattro volumi sulla storia della città, *Venezia e le sue lagune*. Componevano il testo diverse sezioni (letteratura, giurisprudenza, storia civile e politica, pittura ecc.), ciascuna affidata ad uno studioso di competenza; Zanotto delineò la storia della pittura veneziana, elencando le principali collezioni artistiche cittadine (PIZZAMIGLIO 2002, p. 1007). Il Congresso radunò personalità culturali provenienti da tutta la penisola e aprì un importante dibattito sullo stato della cultura e sul progresso scientifico; raccolse, inoltre, i malumori del *milieu* culturale veneziano, nutrito di rivendicazioni patriottiche contro il dominio austriaco (GINSBORG 1976, pp. 75-77). L'anno successivo, infatti, nel marzo 1848 a Venezia scop-

più la rivoluzione popolare capeggiata da Daniele Manin, avvocato di origini ebraiche, e dal letterato Niccolò Tommaseo, cui seguì la proclamazione della Repubblica Veneta; Zanotto non esitò a sposare la causa rivoluzionaria, diffondendo libelli - come le *Gioie sventure e speranze d'Italia. Canti Repubblicani* di Giuseppe Ricciardi, usciti a Parigi nel 1839 -, collaborando al settimanale «La Formica» (RIGOBON 1950, pp. 248-249), per poi infine farsi eleggere all'interno dell'Assemblea dei deputati, fra le fila del partito repubblicano.<sup>21</sup>

Nel frattempo venne a mancare il generoso stipendio che Zanotto riceveva dalla tipografia Antonelli, costretta a chiudere per la penuria commerciale causata dai moti rivoluzionari; sull'orlo della miseria, lo scrittore cominciò a falsificare monete, assieme al litografo Giuseppe Hennert (FORTIS 1849, pp. 9-11). Arrestato fra la notte del 17 e 18 dicembre 1848 e sottoposto a processo, il 13 marzo 1849 fu condannato a scontare quindici anni di carcere duro e a risarcire allo Stato un'ingente somma di denaro.<sup>22</sup> Con il ritorno in città degli austriaci, nell'agosto 1849, il provvedimento decadde e dopo pochi mesi a Zanotto fu concessa la libertà. Durante la prigionia l'erudito proseguì i suoi studi; Cicogna, infatti, racconta che l'amico, favorito da Giuseppe Antonelli, si recò più volte fuori dalla cella, per procurarsi libri e manoscritti (CICOGLIA 1863).

La vicenda giudiziaria, pertanto, non arrestò l'attività letteraria di Zanotto, che negli anni Cinquanta lavorò senza sosta; nel 1856 pubblicò la *Nuovissima Guida di Venezia e delle isole della laguna*, con lo scopo di celebrare la patria e correggere imprecisioni ed errori delle guide esistenti (ZANOTTO 1856a, pp. VII-VIII). Rifiutando la tradizionale suddivisione in sestieri e giornate, propria del Settecento (BARBIERI 1989, pp. 388-395),<sup>23</sup> Zanotto

18. Come risulta da una lettera del carteggio con Diedo, priva di datazione, Zanotto soggiornò a Milano, dove visitò l'Accademia di Belle Arti, «inferiore alla nostra (ossia quella di Venezia) per nettezza, per ordine, e per copia d'opere», e alcuni studi d'artisti. BCMCve, *Lettere autografe di Francesco Zanotto ad Antonio Diedo*, Mss. P.D. 590 c/CCXIV, lettera n. 75, Milano, 24 giugno.

19. Per un elenco delle pubblicazioni di Zanotto, vedi CICOGLIA 1847 e SORANZO 1885.

20. La distribuzione dei fascicoli fu annunciata sulla «Gazzetta Privilegiata di Venezia». Vedi «Gazzetta Privilegiata di Venezia», venerdì 22 maggio 1846, n. 113, e venerdì 24 dicembre 1847, n. 292.

21. Secondo un decreto del 3 giugno 1848, ogni parrocchia veneziana doveva eleggere i suoi deputati fra gli abitanti maschi che avessero compiuto i 25 anni e appartenenti a qualunque categoria sociale. BCMCve, *Doc. Manin*, 3337-3573, fascicolo 12, n. 3429. Zanotto fu eletto nella parrocchia di San Marcuola (Santi Ermacora e Fortunato) con 246 preferenze. Vedi BCMCve, *Doc. Manin*, 3337-3573, fasc. 12, nn. 3430, 3431 e 3435. Cfr., inoltre, *Raccolta per ordine cronologico di tutti gli atti, decreti e nomine ecc.*, del *Governo provvisorio di Venezia* 1849, p. 344 e RIGOBON 1950, pp. 248-249.

22. Nell'aprile del 1849 la sentenza passò in appello e il mese successivo il Tribunale Criminale ridusse la pena da quindici a dodici anni. Cfr. CICOGLIA 2008, pp. 110, 113 e 123.

23. Sull'argomento della letteratura periegetica vedi anche SCIOLLA 2001, pp. 221-227.

conduce il lettore attraverso un percorso ideale, che comincia da Piazza San Marco e prosegue ordinatamente lungo la città (ZANOTTO 1856a, pp. IX-X).

In quel periodo, inoltre, lo storiografo si era posto al servizio dell'abate Pietro Pianton, che dal 1828 era impegnato nella sistemazione e nella ristrutturazione dell'abbazia di Santa Maria della Misericordia di Venezia (ZORZI 1984, pp. 117-119 e 310-313). In veste di consulente artistico, egli rilasciava pareri tecnici sull'arredamento della chiesa e sui restauri delle opere d'arte, tramite sopralluoghi e un proficuo rapporto epistolare con l'abate, documentato dal 1842.<sup>24</sup>

Zanotto, inoltre, veniva interpellato anche per stime economiche sugli interventi di restauro e spesso fungeva da mediatore fra l'abate, gli artisti e i restauratori.

Fra il 1858 e il 1860 pubblicò la *Pinacoteca Veneta ossia Raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia*, un'antologia illustrata delle gemme di Venezia, conservate presso istituzioni ecclesiastiche. Zanotto lavorò instancabilmente fino agli ultimi giorni di vita, benché afflitto da una malattia, « quindi era stupore il vederlo gli interi giorni chiuso nella studiosa sua stanza scrivere e produr opere utilissime, anche adesso che un solo al settantesimo anno mancavagli » (CONTARINI 1863, pp. 39-40). Spirò il 3 dicembre 1863, all'età di 69 anni, nella sua dimora presso le Fondamenta Nuove, nella parrocchia dei Santi Giovanni e Paolo.<sup>25</sup>

Al marzo 1862, circa un anno e mezzo prima della scomparsa di Zanotto, risale una notizia che getta nuova luce sulla figura dello storiografo e denota quanto i contorni del suo profilo professionale fossero sfumati. Cicogna, infatti, appuntò che l'erudito, partecipando il 9 marzo ad una lotteria di quadri in una sala del Municipio veneziano, si aggiudicò un'opera di Antonio Paoletti (Venezia 1833-1913) (SAND 2003, pp. 782-783) raffigurante *La visita di Enrico III a Veronica Franco*, poi probabilmente rivenduta all'antiquario Consiglio Richetti (FAVRETTO 1989, p. 321), che si era offerto di comperare anche un'altra tela dell'artista.<sup>26</sup>

In assenza di ulteriori specifiche o approfondimenti a riguardo, non possiamo stabilire se Zanotto avesse partecipato a quell'asta in veste di acquirente o di intermediario per un ignoto committente; sappiamo, però, che il collezionismo e il mercato artistico non gli erano estranei. Probabilmente assisté il veronese Andrea Monga (1794-1861) (IEVOLELLA 2008, pp. 74-75) nella formazione della sua ricca raccolta di disegni, stampe, dipinti e reperti archeologici; a nome del collezionista, infatti, nel 1855 Zanotto si appellò a Cicogna, che possedeva una stampa con il *Trionfo di Scipione* di Andrea Mantegna, corrispondente ad un disegno a penna appartenuto a Monga.<sup>27</sup>

Rapporti con collezionisti, in realtà, Zanotto ne aveva avuti ancor prima di quella data; nel 1838 l'abate Antonio Meneghelli (1765-1844) gli aveva richiesto di stimare la raccolta del conte padovano

24. Il carteggio fra Zanotto e Pietro Pianton si conserva presso la Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia; è composto da 21 lettere, quasi tutte inviate dall'abate fra il settembre 1842 e l'autunno 1858. BCMCve, *Lettere autografe dell'Abate Pianton a Francesco Zanotto*, Mss P.D. 595 c/IX.

25. ASPV, *Parrocchia dei SS. Giovanni e Paolo, Registro dei morti*, reg. 7 (atto di morte di Francesco Zanotto, 3 dicembre 1863) e *Libro degli atti di morte*, n. 10, n. progressivo 925.

26. «Ieri 9 domenica si estrasse al lotto il quadro di Antonio Paoletti e toccò in sorte al chiarissimo Francesco Zanotto, che probabilmente lo venderà all'israelita Richetti, che erasi offerto di comperare l'altro del Paoletti = Si estrassero poi 8 grazie ossia otto numero gratuiti per il futuro quadro dello stesso Paoletti rappresentante la Morte del doge Foscari». Cicogna, c. 6711, 10 marzo 1862. La citazione è tratta dalla trascrizione di alcuni passi dei *Diari* di Cicogna, dal 3 settembre 1857 (cc. 6089-6090) al 3 maggio 1866, a cura di Massimo Favilla, nell'ambito di un progetto di studi sulla cultura erudita fra Sette e Ottocento tra Venezia e Friuli, condotto dall'Università di Udine, sotto la supervisione della prof.ssa Borean. Ringrazio la prof.ssa Borean per avermi messo a disposizione le trascrizioni.

27. BCMCve, *Epistolario Cicogna-Zanotto*, Cic. 2915 N. 1284/16, lettera n. 11, 1855 (scritto a matita). Nel 1505 Marco Cornaro, principe della Chiesa, commissionò ad Andrea Mantegna un ciclo di dipinti con episodi di storia romana, destinato al fratello Francesco, dimorante a Venezia. Mantegna morì nel 1506, dopo aver consegnato *L'introduzione del culto di Cibele a Roma* (Londra, National Gallery); del fregio avrebbero fatto parte anche *La continenza di Scipione* conservata alla National Gallery di Washington, attribuita a Giovanni Bellini, che avrebbe rilevato la commissione dopo la morte di Mantegna, e la *Vestale Tuccia con il suo setaccio* e *Sofonisba che beve una coppa di veleno* (Londra, National Gallery). Nel 1815, stando alla *Guida di Venezia* (1815) di Giannantonio Moschini, il ciclo era ancora a Palazzo Corner-Mocenigo a San Polo e fu inciso da Francesco Novelli. Cfr. KNOX 1978, p. 80. Sul camerino di Francesco Corner vedi, inoltre, SHAPLEY 1979, pp. 52-54 e CHRISTIANSEN 1992, pp. 114-115. Cicogna, dunque, possedeva una stampa di traduzione di una scena del ciclo, forse quella attribuita a Bellini, mentre a Monga sarebbe appartenuto il disegno relativo.

Leopoldo Ferri.<sup>28</sup> Nello stesso anno, inoltre, uscì a firma di Zanotto il catalogo a stampa della quadreria di Gasparo Craglietto (*Galleria di Gasparo Craglietto*, 1838),<sup>29</sup> un capitano mercantile di origine istriana che nei primi anni dell'Ottocento si stabilì definitivamente a Venezia, dove formò una ricca galleria di dipinti di ambito veneziano, tedesco e fiammingo (VOLPETTI 2010/2011 e BENUSSI 2009, pp. 264-265). Nonostante si ignori il motivo della pubblicazione, celebrativo o commerciale, al capitano doveva essere nota la fama del critico d'arte. Dopo Craglietto, infatti, diversi collezionisti, dalla fine degli anni Quaranta, spalancarono le porte delle loro gallerie all'occhio di Zanotto.

A Venezia, però, il catalogo a stampa esisteva già nella seconda metà del Settecento, accanto all'inventario, come strumento funzionale alla descrizione di una raccolta d'arte; si pensi ai casi di Francesco e Bonomo Algarotti, Filippo Farsetti, Maffeo Pinelli, Angelo Querini e Giovanni Maria Sasso (BOREAN 2009b, p. 4). L'impostazione dell'esemplare di Algarotti, redatto da Giannantonio Selva e pubblicato nel 1776 da Maria Algarotti Corniani, figlia di Bonomo, per onorare il padre defunto, preannuncia i cataloghi ottocenteschi; la struttura segue l'ordine alfabetico degli artisti e i «lemmi» riportano, oltre alle descrizioni dei quadri, proposte attributive, commenti sullo stile e sullo stato di conservazione (BOREAN 2009b, p. 4).

Tali novità editoriali nacquero sull'onda di una tendenza diffusa in Olanda, Francia ed Inghilterra, a partire dalla prima metà del XVIII secolo, come dimostrano gli studi di Krzysztof Pomian e Linda Whiteley.<sup>30</sup> Per la Francia, in particolare, spiccano i nomi di Edme-François Gersaint e di Pierre Rémy, autori di numerosi cataloghi di vendita che, nel corso del secolo, si arricchirono di informazioni sempre più puntuali e precise, sia sull'iconografia dei dipinti, sia sull'attribuzione. A Venezia nel Settecento, la divulgazione delle collezioni era stata affidata per lo più a repertori illustrati, in virtù

dell'imporsi dell'incisione e quindi della stampa di traduzione quale strumento prediletto per la riproduzione delle opere d'arte: valgono come esempi la *Dactyliotheca* (1749) di Anton Maria Zanetti il Vecchio e la *Dactyliotheca Smithiana* (1767) del console britannico Joseph Smith, raffiguranti statue, gemme preziose, pietre e medaglie antiche, possedute dai due collezionisti. Si trattava di iniziative dispendiose e di prodotti pregiati, deputati alla celebrazione e divulgazione di un tesoro artistico, e non alla sua vendita.

Nel corso del XVIII secolo lo schiudersi delle gallerie nobili e principesche ad un pubblico più vasto, la nascita dei primi musei pubblici o l'incremento di quelli preesistenti, contribuì alla diffusione del catalogo a stampa illustrato, in linea con le nuove esigenze di educazione dei visitatori e di formazione degli artisti (BOREA 2002, pp. 85-96). Le pinacoteche pubbliche italiane ed europee si dotarono di repertori illustrati conformi al loro prestigio;<sup>31</sup> per Venezia basti pensare alla *Pinacoteca dell'Imperial Regia Accademia di Venezia* (1831-1836) di Francesco Zanotto. Aumentò, inoltre, la quantità dei cataloghi delle collezioni private, soprattutto in ambito lombardo e veneto (MAZZOCCA 1998, p. 934); i committenti erano aristocratici, mercanti, professionisti, artisti ed esponenti della nuova borghesia, che in pochi anni formavano cospicue raccolte d'arte, spesso destinate alla dispersione dopo la loro morte. Questi erano anche i profili dei clienti veneziani di Zanotto, delle cui quadrerie ci sono pervenuti i cataloghi: Michelangelo Barbini, Valentino Benfatto, Carlo Berra, Clemente Bordato e la coppia Giovanni Persico - Vincenza de Garriera.

Il più celebre è certo Michelangelo Barbini (Venezia 1780-1843), pittore di fama, che, dopo un soggiorno a Parigi e a Vienna agli inizi dell'Ottocento, tornò in laguna per dedicarsi all'attività di antiquario. Unendo la passione per il collezionismo ai profitti derivati dalla nuova professione, l'artista formò un'insigne raccolta di dipinti, menzionata nelle prin-

28. Cfr. BCMCve, *Lettere autografe di Antonio Meneghelli a Francesco Zanotto*, Mss. P.D. 595 c/IX, lettera n. 605, 1838. L'epistolario si compone di sette lettere e si sviluppa nell'arco di quattordici anni, dal 24 ottobre 1828 al 9 giugno 1842.

29. Secondo l'*Arringa* (1849) di Leone Fortis il testo fu pubblicato nel 1830 ma, come ha sottolineato Paola Benussi, si tratterebbe di un refuso dal momento che in quell'anno la tipografia del «Gondoliere», editrice del catalogo, non era ancora attiva. Cfr. FORTIS 1849, p. 27, e BENUSSI 2009, p. 264.

30. Vedi POMIAN 1989, pp. 185-222, e WHITELEY 2005, pp. 35-45. Vedi inoltre WHITELEY 2006, pp. 241-249.

31. Si pensi al *Museo Pio-Clementino* (1788) di Giovanni Battista e Ennio Quirino Visconti, all'*Imperiale e Reale Galleria Pitti* (1837-1842), curata da Luigi Bardi, alla *Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti di Milano* (1821-1833) e alla *Pinacoteca della Pontificia Accademia delle Belle Arti di Bologna* (1820-1830). MAZZOCCA 1998, pp. 933-934.



cipali guide veneziane dell'epoca,<sup>32</sup> dove sfilavano i grandi nomi delle scuole italiane e straniere, dal Quattrocento al Settecento, ma anche molte copie e falsi. Assieme al pittore-restauratore Placido Fabris (Pieve d'Alpago-Belluno, 1802 - Venezia, 1859), l'artista veneziano attuò astute operazioni di contraffazione e smercio di riproduzioni (DE GRASSI 2004, pp. 59-71).

La scomparsa di Barbini nel 1843 decretò lo smembramento della raccolta, ereditata dalla figlia Emilia, sposa di Giovanni Battista Breganze, un possidente vicentino. Ad un primo catalogo bilingue (in italiano e francese) stilato da Zanotto nel 1847 (*Pinacoteca Barbini Breganze dichiarata con note illustrative da Francesco Zanotto*, Venezia, 1847), probabilmente in prossimità di una vendita, nel 1850 ne seguì un altro in francese, sempre a firma dello storiografo (*Pinacothèque Barbini-Breganze décrite et illustré, avec des notes par François Zanotto*, Venise, 1850), che enunciava 250 opere. Questo nucleo, acquistato *en bloc* dal re tedesco Guglielmo I di Württemberg fra il 1850 e il 1852, approdò alla Staatsgalerie di Stoccarda, dove ancor oggi si conserva un nucleo di opere con provenienza Barbini (COLLAVIN 2010/2011, pp. 100-117).

Valentino Benfatto, invece, era un mercante di vino proveniente dalla terraferma - era nato a Caselle, nei pressi di Castelfranco Veneto, nel 1799 -, anch'egli proprietario di una ricca collezione, sistemata prima in Palazzo Cappello in Calle d'Oro e poi a Palazzo Valier in campo San Silvestro a Venezia, visitato da Giulio Lecomte, Gianjacopo Fontana e Otto Mündler, quest'ultimo noto agente della National Gallery di Londra (COLLAVIN 2010/2011, pp. 118-119). Se per i primi due la collezione era meritevole di menzione, per Mündler, invece, le sale di Palazzo Valier contenevano «pictures contain scarcely any

thing worth of notice, being all repainted (by Prof. Lorenzi)». <sup>33</sup> Stando a questo giudizio, Benfatto, attratto dal mondo degli affari, si affidò ad un restauratore per adeguare la pinacoteca a scopi commerciali e garantire ai falsi o alle riproduzioni una parvenza di autenticità. Memore del grande successo riscosso dalla vendita della pinacoteca Barbini-Breganze, nel 1856 il mercante commissionò a Zanotto un catalogo a stampa ad uso dei visitatori o di potenziali clienti (*Pinacoteca di Valentino Benfatto veneziano descritta ed illustrata da Francesco Zanotto*, 1856). In breve tempo, le 160 opere elencate trovarono un acquirente, Enrico di Chambord, figlio di Maria Carolina, duchessa di Berry, anch'ella grande collezionista (IEVOLELLA 2005, p. 103). Nel 1869 Benfatto si trasferì a Treviso, con 28 casse di dipinti,<sup>34</sup> una porzione consistente formata, forse, con i proventi della vendita del 1856. Destinatario di questo secondo nucleo fu nel 1884 l'antiquario Salvatore Arbib (IEVOLELLA 2005, p. 103).

Scarsamente considerate, se non ignorate dalle fonti e dagli studiosi, sono le altre tre quadriere descritte da Zanotto, ossia quella di Clemente Bordato, Giovanni Persico-Vincenza de Garriera e Carlo Berra (COLLAVIN 2010/2011, pp. 130-145). Il trentino Bordato, viaggiando molto per lavoro - era un corriere - e visitando, di conseguenza, pinacoteche o musei pubblici e privati, formò «una non tenue raccolta di tele e tavole» (ZANOTTO 1858), soprattutto di vedutisti veneti. Mündler, durante la prima visita a Bordato il 20 ottobre 1855, trovò interessanti opere di Cima da Conegliano e Giovanni Bellini, mentre altre erano guastate da cattivi restauri ed eccessive puliture (MÜNDLER 1985, p. 749). L'incanto della pinacoteca avvenne probabilmente poco dopo l'uscita dell'opuscolo di Zanotto nel 1858, che nell'intestazione (*Quadri scelti posseduti da Clemente Bordato posti in vendita nella sua casa in campo San Zacca-*

32. Per un profilo di Michelangelo Barbini (Venezia 1772-1843) si rimanda a COLLAVIN 2010/2011, pp. 94-100. Vedi inoltre STRINGA 2003, p. 638. La collezione è ricordata in *Otto giorni a Venezia* di Antonio Quadri (QUADRI 1824, pp. 277-278, e QUADRI 1842, p. 182), in *Venezia o colpo d'occhio letterario, artistico, storico, poetico e pittoresco, sui monumenti e curiosità di questa città* di Giulio Lecomte (LECOMTE, 1844, p. 266) e nel II volume di *Venezia e le sue lagune* (1847), nella sezione *Gallerie, Pinacoteche, Raccolte di oggetti d'arte*, a firma di Zanotto (ZANOTTO 1847a, p. 473). Nell'ottobre 1855 e nel marzo 1857 fece visita a quello che doveva rimanere della collezione Barbini anche Otto Mündler, *travelling agent* della National Gallery di Londra, che lasciò testimonianza nei suoi diari di viaggio. Cfr. MÜNDLER 1985, p. 146.

33. La nota nel diario di viaggio riporta la data del 25 ottobre 1855. Cfr. MÜNDLER 1985, p. 76. Nell'ottobre 1856, ad un anno di distanza dalla sua prima visita, Mündler tornò da Benfatto mentre Zanotto aveva appena stilato il catalogo della collezione, ma la sua opinione rimase immutata: «Went to examine the Pinacoteca Valentino Benfatti, of which Sr. Fr. Zanotto has recently published a catalogue which promises a series of chefs-d'oeuvre. I had seen the collection on October 25, 1855, and found still the same trash, with attributions most ridiculous and worse than that». MÜNDLER 1985, p. 137.

34. L'informazione è estrapolata dall'*Elenco degli Effetti Mobili* del 17 aprile 1869, allegato alla *Scheda della famiglia Benfatto* (1857) conservata presso l'Archivio Storico Comunale della Celestia di Venezia.

ria in Venezia) annunciava la vendita della collezione; la pubblicazione della *Raccolta di quadri scelti di Carlo Berra* (1863), invece, precedette di undici anni la notizia dell'asta dei dipinti, comparsa su «Il Rinnovamento» il 13 ottobre 1874 (FAPANNI 1887-1889, p. 23).

Nel 1861 Zanotto compilò la *Raccolta di quadri classici posseduta da Giovanni Persico e Vincenza de Garriera*, che enunciava undici dipinti.

Attualmente non disponiamo di elementi sufficienti per stabilire se il ruolo di Zanotto fosse limitato a quello di perito delle quadrerie o se, invece, prevedesse anche prestazioni in qualità di intermediario nella ricerca dei dipinti. È certo, tuttavia, che il suo giudizio costituisse una garanzia per i collezionisti, sia che il proposito dei cataloghi fosse celebrativo, sia che fosse commerciale; non a caso le commissioni per Zanotto aumentarono dopo il successo della vendita della collezione Barbini-Breganze nel 1852.

La prossimità di alcuni cataloghi alle date della dispersione delle pinacoteche induce a pensare che si tratti di pubblicazioni finalizzate a transazioni commerciali; tuttavia le prefazioni di alcuni cataloghi, dove l'autore espone le motivazioni del suo incarico, tacciono su tale scopo.

La maneggevolezza e le dimensioni degli opuscoli li denotano come guide *in loco*, facilmente consultabili, ed il bilinguismo di talune edizioni - già in uso negli esemplari settecenteschi<sup>35</sup> - fa pensare ad una diffusione oltre i confini nazionali.

In alcuni esemplari, inoltre, per le singole voci viene fornita una numerazione duplice: accanto a quella progressiva, per ordine alfabetico d'autore, adottata nel catalogo, segue quella originale prevista nella quadreria (es. 1-29, 2-46 ecc.) (fig. 2). Trovandosi nella galleria, dove la disposizione dei dipinti si confaceva allo spazio e quindi alle dimensioni dei pezzi o al gusto del proprietario, il visitatore, con catalogo alla mano, poteva facilmente ricondurre la descrizione letteraria al dipinto reale. Gli spettatori, quindi, disponevano di elementi sufficienti per orientarsi nelle dimore dei collezionisti e spesso usufruivano anche di materiale illustrativo, come l'album di diciannove fogli acquerellati del

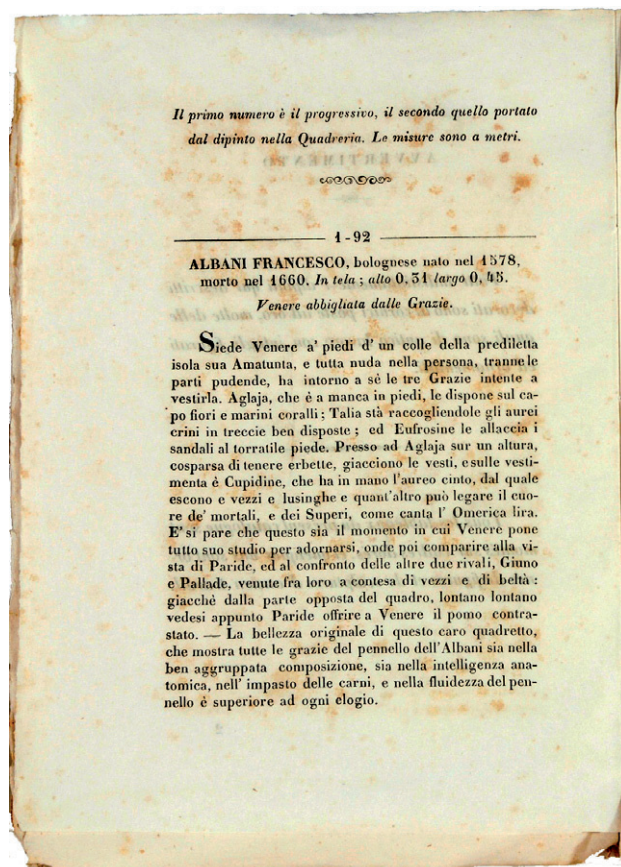


Fig. 2. Particolare di una pagina della *Pinacoteca Barbini-Breganze* di Francesco Zanotto, BCMCve, Venezia 1847.

Getty Research Institute di Los Angeles. Esso raffigura le pareti di un palazzo rivestite da riquadri vuoti, riportanti il titolo e l'autore del dipinto che vi era allogato; probabilmente si tratta degli ambienti di Palazzo Valier a Venezia, dimora di Valentino Benfatto,<sup>36</sup> e più precisamente di un *portego* o di un *camaron*, spazi prediletti, sin dal Seicento, per l'esposizione di una collezione.

Venendo alla struttura dei cataloghi d'arte, ad un frontespizio privo di illustrazioni seguono delle note d'avvertimento sulle cornici dei dipinti e sul sistema di numerazione.

Ad eccezione dell'edizione della collezione Persico-Garriera e dei *Tre classici dipinti posseduti*

35. Si veda ad esempio il Catalogo della collezione Algarotti. KRELLIG 2009, p. 240.

36. L'ipotesi si fonda sulla corrispondenza fra le voci riferite dei dipinti nell'album, riunite in una lista - recentemente digitalizzata e reperibile nel Getty Provenance Index Archival Document (*Inventory of Valentino Benfatto, 19<sup>th</sup> century I-4709*) - dal possessore del medesimo, un mercante d'arte milanese, e quelle del catalogo Benfatto del 1856 di Zanotto. Cfr. BOREAN, CERA SONES 2010, pp. 169-176.

dal Museo Sanquirico di Venezia (1852)<sup>37</sup> - un altro piccolo opuscolo compilato da Zanotto - dove non c'è una gerarchia precisa per i dipinti, i «lemmi» sono disposti in ordine alfabetico d'artista e sono introdotti dalle credenziali dell'autore (cognome, nome, estremi biografici e provenienza), dal titolo del quadro, dalla tecnica e dalle misure, solitamente espresse in metri. Non sono previste sezioni distinte per i quadri autografi e quelli privi di paternità, come invece accadeva negli esempi francesi settecenteschi, dove si distingueva fra dipinti «certi» e «incerti»: questi ultimi sono catalogati sotto la dicitura «ignoto» oppure «scuola».

Nella descrizione iconografica Zanotto ripone molta cura e perizia, tanto che si può parlare di stile ecfrastico; la ricchezza di vocaboli e dei dettagli evocava immediatamente nel lettore il soggetto raffigurato, rimediando all'assenza d'illustrazioni.

Conclude la dissertazione sull'iconografia un commento stilistico, volto perlopiù a rafforzare l'autografia del quadro o la proposta attributiva; la composizione, la pennellata e il colore sono alcuni dei criteri impiegati per riconoscere la mano di un determinato artista o di una scuola o bottega e collocare il dipinto cronologicamente. Questo è visibile soprattutto per gli «incerti», dove Zanotto si dilunga in chiose stilistiche, a volerli ricondurre ad un nome prestigioso.

La «saggia disposizione delle linee, la espressione, l'impasto delle carni, e il tono alto delle tinte» fanno attribuire a Tiziano *La Vergine col putto, la Maddalena, S. Giuseppe ed il piccolo Battista*, della quadreria Benfatto (ZANOTTO 1856b, n. 159); oppure il *Ritratto di giovin dottore* della stessa pinacoteca, per «il robusto colore e i modi tutti» è opera «se

non del Giorgione, almeno di uno de' suoi più chiari imitatori» (ZANOTTO 1856b, p. 53, n. 129).

Crediamo che alla base delle affermazioni del perito vi fossero, oltre ad una scrupolosa indagine materiale, una solida formazione erudita e anni di esercitazione visiva; per la collezione Barbini, il critico probabilmente si avvale anche della documentazione allegata ai quadri dal proprietario, che ne ripercorreva la storia,<sup>38</sup> mentre per la pinacoteca di Carlo Berra forse consultò le perizie di chi lo aveva preceduto, fra cui Alberto Andrea Tagliapietra e Paolo Fabris.<sup>39</sup>

Molte attribuzioni sono volutamente forzate ed esagerate, mirando a convincere il futuro cliente della bontà dell'acquisto. Guardando al profilo di Michelangelo Barbini e Valentino Benfatto, a metà fra il collezionista e il mercante, non sorprende trovare nelle loro gallerie, mescolati assieme a dipinti autentici, falsi o riproduzioni spacciate per originali. Stando alla sentenza di Cicogna, già menzionata, per cui il giudizio sul medesimo dipinto variava in base al compenso, Zanotto probabilmente non brillava per obiettività; gran parte delle sue valutazioni, tuttavia, soprattutto per i dipinti pervenuti, hanno trovato consenziente la critica successiva. Era scrupoloso nello sciogliere sigle, iscrizioni o eventuali «marchi» che potevano svelare l'identità del committente o del precedente proprietario del quadro - si pensi al *S. Giorgio a cavallo* di Giorgione della quadreria Benfatto, identificato nel gonfalone della confraternita veneziana del Ss. Sacramento sulla base della raffigurazione di un ostensorio sul retro della tela (ZANOTTO 1856b, p. 6, n. 4) - così come poneva l'accento sulla firma dell'artista, elemento molto utile per la prassi attribuzionistica, ma non sempre indice di autografia, dato che spesso si trat-

37. Si tratta di una piccola pubblicazione che contiene la descrizione di tre opere della collezione di Antonio Sanquirico: vedi ZANOTTO 1852. Sanquirico era un antiquario milanese che, a partire dagli anni Venti, aveva riunito a Venezia una variegata raccolta di calchi, statue, bassorilievi, iscrizioni e dipinti, sistemata prima presso le Procuratie Vecchie di San Marco e poi nell'ex Scuola grande di San Teodoro. La collezione andò dispersa prima del 1856; Zanotto, infatti, nella *Nuovissima Guida di Venezia*, uscita in quell'anno, annotò in una chiosa la scomparsa del museo Sanquirico (ZANOTTO 1856a, pp. 202-203). Per un profilo di Antonio Sanquirico vedi PERRY 1982, pp. 67-111.

38. È Giulio Lecomte, nel 1844, a svelare nella descrizione di Palazzo Manin che «Il Sig. Barbini unisce ai quadri di maggiore entità, i documenti necessari a provare ciò che per iperbole chiameremo la loro genealogia». Tale documentazione, tuttavia, non ci è pervenuta. LECOMTE 1844, p. 266.

39. «A meglio convalidare l'originalità degli adunati dipinti, invocava il giudizio de' più chiari artisti, tra i quali degli egregi signori Alberto Andrea Tagliapietra professore e conservatore delle gallerie della I.R. Accademia Veneta di Belle Arti, e del professore Paolo Fabris I.R. Conservatore del Palazzo Ducale; sicchè le opere sono state riconosciute positivamente dagli autori qui segnati». ZANOTTO 1863. Paolo Fabris (Pieve d'Alpago, Belluno 1810 - Venezia, 1888) era il fratello di Placido Fabris, il restauratore di Michelangelo Barbini; formatosi all'Accademia di Venezia come copista, nel 1859 fu nominato membro della commissione per la conservazione della Basilica di San Marco e fu anche custode, ispettore e conservatore di Palazzo Ducale. Ottenne, inoltre, altri incarichi istituzionali presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia. Vedi DE GRASSI 2003, pp. 718-719.



tava di sigle posticce o di contraffazioni, molto in voga nell'Ottocento.<sup>40</sup>

Miniera inesauribile d'informazioni era la storiografia passata; Marcantonio Michiel, Francesco Sansovino, Marco Boschini, Carlo Ridolfi, Giustino Martinioni e Anton Maria Zanetti il Giovane sono fra gli autori più menzionati da Zanotto. Tali presenze accrescevano l'autorevolezza delle sue valutazioni; dai loro testi, inoltre, egli estrapolava notizie o informazioni, che spesso gli consentivano di ricondurre il dipinto in esame a quello menzionato nella fonte. A parte casi celebri di pezzi pervenuti e dal percorso noto come la *Lapidazione di Santo Stefano* di Vittore Carpaccio (Stoccarda, Staatsgalerie; già Venezia, Scuola di Santo Stefano), per altri, andati dispersi, non è possibile verificare la validità delle identificazioni di Zanotto. *La regina di Saba si presenta a Salomone* di Andrea Schiavone della quadreria Barbini-Breganze, ad esempio, sarebbe stato commissionato, sulla base di Ridolfi, da un membro della famiglia Ruzzini di Venezia (ZANOTTO 1847b, n. 154 e 1850, n. 136); ora è vero che in *Le maraviglie dell'arte* (1648) c'è la descrizione di un dipinto di Meldolla con identico soggetto in casa Ruzzini,<sup>41</sup> ma non vi sono elementi sufficienti per provare che si tratti della medesima tela. Accostamenti come questo, in virtù di un'illustre provenienza, ricorrono con frequenza nei cataloghi, ma vanno considerati *cum grano salis*, trattandosi spesso di *escamotages* per alzare la posta in gioco.

Lungo le dissertazioni Zanotto fa sfoggio di erudizione e di un sapere eclettico, che spazia dalla mitologia, alla storia sacra, alla letteratura, come quando riporta una stanza dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto per sottolineare la corrispondenza fra i versi e la scena dell'*Angelica e Medoro* della pinacoteca Persico-Garriera (ZANOTTO 1861, n. 7), secondo la formula dell'*ut pictura poesis*.

Le voci dei cataloghi, quindi, misurano la somma competenza di Zanotto in ambito artistico e letterario, ma non sono autoreferenziali; è sempre sottesa la presenza di un lettore/osservatore in cerca di affari o di un amatore desideroso di istruirsi sulla storia dell'arte locale e straniera. A far visita alle gallerie, probabilmente, si recavano anche gli artisti, per adempiere l'esercizio accademico della copia dai maestri antichi, per cui il fine dei cataloghi poteva essere pedagogico; le scrupolose informazioni fornite dal perito permettevano di riconoscere l'autore del quadro, o di sistemarlo in una fase cronologica piuttosto precisa.

Che il giudizio personale di Zanotto sui quadri sia latente non deve stupire; eccetto la valutazione globale sulla raccolta, di solito espressa nella prefazione degli opuscoli, nei singoli «lemmi» è difficile distinguere chiaramente l'atteggiamento critico dello scrittore, essendo «camuffato» dall'esigenza precipua dei committenti di celebrare ed esaltare la pinacoteca. Zanotto, infatti, si limita a porre l'accento sulle peculiarità stilistiche e sulle doti di un artista, molto spesso in linea con quanto emergeva negli elogi accademici. Questi discorsi, pronunciati dai soci dell'Accademia a partire dagli inizi dell'Ottocento, in occasione delle cerimonie di premiazione degli allievi, rivelano le mode ed il gusto dell'epoca (MARINELLI 2001, p. 187) e nel nostro caso consentono di confrontare le posizioni critiche di Zanotto con quelle accademiche.

Di Tiziano, ad esempio, lo storiografo lodava la capacità d'infondere verità ai ritratti,<sup>42</sup> abilità celebrata da Cicognara nell'elogio in onore del cadorno del 1809,<sup>43</sup> dove molto peso era stato riservato al «colorito» (CICOGNARA 1809, pp. 20-23), dote per antonomasia di Tiziano, richiamata da Zanotto, invece, nei quadri di Tintoretto e Veronese. In un secolo come l'Ottocento che faticò ad apprezzare l'opera di Giambattista Tiepolo, colpisce la stima

40. Si pensi alla celebre vicenda dei falsi Vivarini e Tommaso da Modena venduti come autografi a Teodoro Correr, Girolamo Ascanio Molin e Giacomo Giustinian Recanati, sulla base di false iscrizioni. Sulla vicenda cfr. LEVI 1996, pp. 252-255 e CABURLOTTO 2002, pp. 187-209.

41. «Fu Andrea molto famigliare de' Signori Ruzzini, onde ebbe materie di molti trattenimenti, à quali fece molte preziose Pitture, che hor si ammirano nella Galleria del Signor Domenico Ruzzini, Senatore meritatissimo. [...] In altro la Regina di Saba dinanzi à Salomone, che con gesto affettuoso se gli inchina, e dietro servi con ricchi doni». RIDOLFI 1648, p. 289.

42. A proposito del *Ritratto di Giorgio Cornaro* appartenuto a Benfatto, Zanotto scrive: «Un ritratto più dignitoso, più nobile, più espressivo, più vivo e parlante di questo non pare possa avere il Vecellio colorito ne' migliori suoi anni». Poco oltre: «La testa canuta, il vivido occhio che volge verso lo spettatore, aggiungono decoro e vita all'immagine». ZANOTTO 1856b, p. 56, n. 136.

43. «Non trattò egli frequentemente soggetti ove la parte dell'Espressione potesse essere la più dominante per indurre una certa commozione di affetti. Ma egli è indubitato che a lui non può negarsi il carattere di verità nella semplicità, con cui sono atteggiare le sue figure ed espressi i suoi volti, che sostengono il confronto d'immagini vive, e gareggiano colla natura». CICOGNARA 1809, p. 15.

nutrita da Zanotto nei suoi confronti, tanto da definirlo «raggio luminosissimo nella notte del secolo scorso».44 Queste parole risalgono al catalogo di Valentino Benfatto del 1856, non a caso lo stesso anno dell'elogio di Tiepolo, a firma di Antonio Berti; un'approvazione accademica tardiva, dunque, rispetto ai maestri del Cinquecento o ai Primitivi,45 cui non fa riscontro un'uniformità di gusto, se Zanotto aveva già tessuto brevemente le lodi dell'artista nella *Storia della pittura veneziana* (ZANOTTO 1837, pp. 375-376) e i suoi dipinti si trovavano nelle collezioni Barbini-Breganze e Benfatto.46

Al di là del proposito soltanto commerciale o celebrativo di una raccolta, i cataloghi dunque possono illuminare le dinamiche del gusto di un'epoca - da notare, per esempio, la rarità nei casi considerati della pittura contemporanea - e permettono, inoltre, di risalire alla fisionomia di una collezione. Pur facendo parte della produzione sinora meno nota di Francesco Zanotto, i cataloghi a stampa aggiungono importanti tasselli alla ricostruzione del suo profilo, offrendo nel contempo uno strumento essenziale per tracciare la storia del collezionismo artistico veneziano nell'Ottocento.

44. Tale definizione apre la descrizione della tela di Tiepolo con *La probatica piscina* (Parigi, Museo del Louvre; già Venezia, collezione Benfatto). ZANOTTO 1856b, p. 54, n. 133.

45. Nell'elogio pubblico del 1856, infatti, Berti rimproverò l'assenza di opere di Tiepolo in Accademia: «Voi forse mi chiederete perché favellandovi, in questa sala, dalle cui pareti pendono i capolavori della veneta scuola, abbia prescelto fermarmi sopra un pittore, che qui non è dalle proprie opere rappresentato, privandomi non solo di quel decoro, che dai grandi nomi viene anche alle piccole cose, ma di quel calore medesimo, che nella vista delle celebrate tele avrebbe rinvenuto il mio dire». BERTI 1856, p. 6.

46. Sulla fortuna/sfortuna di Tiepolo fra Sette e Ottocento cfr. HASKELL 1967, pp. 481-497, e LEVI 1998, pp. 453-458.

### Abbreviazioni e sigle

AAV - Archivio dell'Ateneo Veneto di Venezia  
 ASPV - Archivio Storico del Patriarcato di Venezia  
 BAV - Biblioteca dell'Ateneo Veneto di Venezia  
 BCMCve - Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia  
 BNM - Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia

### Bibliografia

BARBIERI 1989 = G. BARBIERI, *Le gemme della corona. Le guide di città tra memoriale e «compagno al forestier»*, in S. MARINELLI, G. MAZZARIOL, F. MAZZOCCA (a cura di), *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, Milano, Electa, 1989, pp. 388-395.  
 BENUSSI 2009 = P. BENUSSI, *Gasparo Craglietto*, in L. BOREAN, S. MASON (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 264-265.  
 BERNABEI 2003a = F. BERNABEI, *Critica d'arte e pubblicistica*, in G. PAVANELLO (a cura di), *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Milano, Electa, 2003, 2, pp. 499-522.  
 BERNABEI 2003b = F. BERNABEI, *Riviste di area lombardo-veneta, 1840-1860*, in G.C. SCIOLLA (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme modelli e funzioni*, Milano, Skira, 2003, pp. 39-47.  
 BERNABEI 2007 = F. BERNABEI, C. MARIN (a cura di), *Critica d'arte nelle riviste lombardo-venete, 1820-1860*, Treviso, Canova, 2007.  
 BERTI 1856 = A. BERTI, *Elogio di Gio. Battista Tiepolo*, in *Atti dell'imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi fatto nel giorno 10 agosto 1856*, Venezia, Antonelli, 1856, pp. 3-31.

BEVILACQUA 1991 = A. BEVILACQUA, *Diedo, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1991, 39, pp. 767-769.  
 BOREA 1994 = E. BOREA, *Per la fortuna dei primitivi: la Storia Pratica di Stefano Mulinari e la Venezia Pittrice di Gian Maria Sasso*, in *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano, Electa, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994, pp. 503-521.  
 BOREA 2002 = E. BOREA, *Per i primi cataloghi figurati delle raccolte d'arte nel Settecento*, in C. BON VALSASSINA (a cura di), *Il segno che dipinge*, Bologna, Pendragon, 2002, pp. 75-96.  
 BOREAN 2009a = L. BOREAN, *Giovanni Maria Sasso*, in L. BOREAN, S. MASON (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 301.  
 BOREAN 2009b = L. BOREAN, *Dalla galleria al «museo», un viaggio attraverso pitture, disegni e stampe nel collezionismo veneziano del Settecento*, in L. BOREAN, S. MASON (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 3-47.  
 BOREAN, CERA SONES 2010 = L. BOREAN, A. CERA SONES, *Drawings of the Installation of a nineteenth-century picture gallery: A study of the display of art in Venice*, «Getty Research Journal», 2, 2010, pp. 169-176.  
 CABURLOTTO 2002 = L. CABURLOTTO, *Un'equivoca «fortuna»: i primitivi nelle collezioni Correr e Molin*, «Arte Veneta», 59, 2002, pp. 187-209.  
 CALLEGARI 1998 = R. CALLEGARI, *Il mercato dell'arte a Venezia alla fine del Settecento e Giovanni Maria Sasso*, in R. CALLEGARI (a cura di), *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Udine, Forum, 1998, pp. 287-295.  
 CARACCILO ARICÒ 1986 = A. CARACCILO ARICÒ, *Censu-*

- ra ed editoria (1800-1866), in G. ARNALDI, M. PASTORE STOCCHI (a cura di), *Storia della cultura veneta. Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, Vicenza, Neri Pozza, 1986, 6, pp. 81-98.
- CHRISTIANSEN 1992 = K. CHRISTIANSEN, *Andrea Mantegna. L'introduzione del culto di Cibele in Roma*, in J. MARTINEAU, S. BOORSCH ET AL. (a cura di), *Andrea Mantegna*, Milano, Electa, 1992, pp. 114-115.
- CICOGNA 1847 = E.A. CICOGNA (a cura di), *Saggio di bibliografia veneziana*, Bologna, Forni, 1967 (1847).
- CICOGNA 1863 = E. CICOGNA, *Diari*, III, 1837-1866, Cicogna 2846, BCMCve (Dal 6746 al 6792 Scartabello LXX da 4 marzo 1863 a tutto 1864).
- CICOGNARA 1809 = L. CICOGNARA, *Elogio di Tiziano Vecellio*, in *Discorsi letti nella R. Veneta Accademia di Belle Arti per la distribuzione de' premi li XIII Agosto MDCCCIX*, Venezia, Picotti, 1809, pp. 3-43.
- COLLAVIN 2010/2011 = A. COLLAVIN, *Fonti per la storia dell'arte e del collezionismo a Venezia nell'Ottocento. I cataloghi d'arte di Francesco Zanotto*, tesi di laurea, Università di Udine, 2010/2011.
- CONTARINI 1863 = G.B. CONTARINI, *Menzioni onorifiche dei defonti, ossia Raccolta di Lapidi, Necrologie, Poesie, Annunzii, ad alcuni defonti di Venezia nell'anno 1863*, Venezia, F.A. Perini, 1863.
- DE GRASSI 2003 = M. DE GRASSI, *Fabris Paolo*, in G. PAVANELLO (a cura di), *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Milano, Electa, 2003, 2, pp. 718-719.
- DE GRASSI 2004 = M. DE GRASSI, *Placido Fabris restauratore e copista*, in P. CONTE, E. ROLLANDINI (a cura di), *Placido Fabris pittore 1802-1859. Figure, avresti detto, che avevano anima e vita*, Belluno, Provincia, 2004, pp. 59-71.
- CICOGNA 2008 = P. PASINI (ed.), *Diario veneto politico di E.A. Cicogna*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2008.
- FAPANNI 1887-1889 = F. FAPANNI, *Elenco dei Musei, delle Pinacoteche e delle varie Collezioni pubbliche e private, che un tempo esistettero, e che esistono oggidì in Venezia e nella sua Provincia; con brevi cenni su ogni raccolta, sui collettori e sugli scrittori, che l'hanno illustrata. Musei, Pinacoteche e Collezioni di Famiglie private*, 1887-1889, BNM, Cod. It, VII. 2399 (= 10479).
- FAVRETTO 1989 = I. FAVRETTO, *Collezioni di antichità e cultura antiquaria a Venezia e nel Veneto al tempo della dominazione austriaca*, in S. MARINELLI, G. MAZZARIOL, F. MAZZOCCA (a cura di), *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, Milano, Electa, 1989, pp. 326-332.
- FORTIS 1849 = L. FORTIS, *Arringa per Francesco Zanotto*, Venezia, co' tipi di Gio. Cecchini, 1849.
- GINSBORG 1976 = P. GINSBORG, *Daniele Manin e la rivoluzione veneziana del 1848-1849*, Torino, Einaudi, 2007 (1976).
- GRANSINIGH 2004 = V. GRANSINIGH, *Artisti friulani a Venezia nell'Ottocento: appunti per una storia del rapporto centro/periferia in area veneta*, in G. BERGAMINI (a cura di), *Tra Venezia e Vienna. Le arti a Udine nell'Ottocento*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004, pp. 123-139.
- HASKELL 1967 = F. HASKELL, *Tiepolo e gli artisti del secolo XIX*, in V. BRANCA (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 481-497.
- IEVOLELLA 2005 = L. IEVOLELLA, *Due vedute veronesi di Giovan Battista Cimaroli nella collezione veneziana di Valentino Benfatto*, «Verona illustrata», 18, 2005, pp. 101-110.
- IEVOLELLA 2008 = L. IEVOLELLA, *Il collezionismo nel Veneto negli anni di Giuseppe Riva*, in G. ERICANI, F. MILOZZI (a cura di), *Il piacere del collezionista: dipinti e disegni della collezione Riva del Museo di Bassano del Grappa*, Bassano del Grappa, Comune, 2008, pp. 63-80.
- KNOX 1978 = G. KNOX, *The camerino of Francesco Corner*, «Arte Veneta», 32, 1978, pp. 79-84.
- KRELLIG 2009 = H. KRELLIG, *Francesco e Bonomo Algarotti*, in L. BOREAN, S. MASON (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 239-241.
- LECOMTE 1844 = G. LECOMTE, *Venezia o colpo d'occhio letterario, artistico, storico, poetico e pittoresco, sui monumenti e curiosità di questa città*, Venezia, G. Cecchini e comp. editori, 1844.
- LEVI 1996 = D. LEVI, *Appunti su Luigi Lanzi e alcuni suoi corrispondenti veneti e friulani*, in F. CAGLIATI, M. FILETTI MAZZA, U. PARRINI (a cura di), *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, «Quaderni del Seminario di Storia della critica d'arte», 6, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1996, pp. 249-267.
- LEVI 1998 = D. LEVI, *La fortuna critica di Tiepolo alla fine del Settecento*, in L. PUPPI (a cura di), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Padova, Il Poligrafo, 1998, 1, pp. 453-458.
- MARINELLI 2001 = S. MARINELLI, *Jacopo Tintoretto negli elogi accademici del primo Ottocento*, in C. FURLAN, M. GATTONI D'ARCANO (a cura di), *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa fra Sette e Ottocento*, Udine, Università degli Studi di Udine, 2001, pp. 187-191.
- MAZZOCCA 1998 = F. MAZZOCCA, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Milano, Napoli, Ricciardi, 1998.
- MÜNDLER 1985 = J. ANDERSON, C. TOGNERI DOWD (a cura di), *The travel diaries of Otto Mündler 1855-1858*, Leeds, printed for the Walpole Society by W.S. Maney & Son, 1985.
- NANI MOCENIGO 1891 = F. NANI MOCENIGO, *Della letteratura veneziana del secolo XIX. Notizie ed appunti, volume unico*, Venezia, Stab. Tip. Dell'Emporio, 1891.
- PERRY 1982 = M. PERRY, *Antonio Sanquirico, art merchant of Venice*, «Labyrinthos», 1/2, 1982, pp. 67-111.
- PIZZAMIGLIO 2002 = G. PIZZAMIGLIO, *Letterati, poeti, narratori, pubblico nella Venezia dell'Ottocento*, in M. ISNENGI, S. WOOLF (a cura di), *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, II, pp. 989-1018.
- POMIAN 1989 = K. POMIAN, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano, Il Saggiatore, 1989.



- QUADRI 1824 = A. QUADRI, *Otto giorni a Venezia, II edizione italiana ampliata e riveduta dall'autore*, Venezia, presso il tipografo Giuseppe Molinari, 1824.
- QUADRI 1842 = A. QUADRI, *Otto giorni a Venezia, ottava edizione dell'opera e quinta italiana, ampliata, riveduta e corretta dall'autore con alcuni cenni sui murazzi, sulla diga di Malamocco, sulla strada di ferro e sul livello del mare*, Venezia, tipografia armena di S. Lazzaro, 1842, I.
- RIDOLFI 1648 = *Le meraviglie dell'arte*, Berlino, G. Grote, 1914-1924 (1648).
- RIGOBON 1950 = P. RIGOBON, *Gli eletti alle assemblee veneziane del 1848-1849*, Venezia, a cura del Comitato regionale veneto per la celebrazione centenaria del 1848-49, 1950.
- SAND 2003 = C. SAND, *Paoletti Antonio*, in G. PAVANELLO (a cura di), *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Milano, Electa, 2003, II, pp. 282-283.
- SCIOLLA 2001 = G.C. SCIOLLA, *La Guida di Udine di Fabio di Maniago e il genere periegetico tra Sette e Ottocento nell'Italia settentrionale*, in C. FURLAN, M. GATTONI D'ARCANO (a cura di), *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, Udine, Università degli studi di Udine, 2001, pp. 221-227.
- SHAPLEY 1979 = F.R. SHAPLEY, *Catalogue of the Italian paintings*, Washington, National Gallery of art, 1979.
- SORANZO 1885 = G. SORANZO, *Bibliografia Veneziana in aggiunta e continuazione del «Saggio» di E.A. Cicogna*, Bologna, Forni, 1968 (1885).
- STRINGA 2003 = N. STRINGA, *Barbini Michelangelo*, in G. PAVANELLO (a cura di), *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Milano, Electa, 2003, II, p. 638.
- VOLPETTI 2010/2011 = E. VOLPETTI, *La collezione di Gasparo Craglietto a Venezia nell'Ottocento*, tesi di laurea, Università di Udine, 2010/2011.
- WHITELEY 2005 = L. WHITELEY, *The language of sale catalogues, 1750-1820*, in M. PRETI-HAMARD, P. SÈNÉCHAL (a cura di), *Collections et marché de l'art en France, 1789-1848*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2005, pp. 35-45.
- WHITELEY 2006 = L. WHITELEY, *The language of sale catalogues: Italian art and nineteenth-century England*, in O. BONFAIT, P. COSTAMAGNÀ, M. PRETI-HAMARD (a cura di), *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800. Prédécesseurs modèles et concurrents du cardinal Fesch*, Ajaccio, Musée Fesch, 2005, pp. 241-249.
- ZANOTTO 1837 = F. ZANOTTO, *Storia della pittura veneziana*, Venezia, Antonelli, 1837.
- ZANOTTO 1847a = F. ZANOTTO, *Gallerie, Pinacoteche, Raccolte di oggetti d'arte*, in *Venezia e le sue lagune*, Venezia, Antonelli, 1847, II, pp. 467-482.
- ZANOTTO 1847b = F. ZANOTTO, *Pinacoteca Barbini Breganze*, Venezia, Gaspari, 1847.
- ZANOTTO 1850 = F. ZANOTTO, *Pinacothèque Barbini-Breganze*, Venezia, Gaspari, 1850.
- ZANOTTO 1852 = F. ZANOTTO, *Tre classici dipinti posseduti dal Museo Sanquirico di Venezia*, Venezia, tipogr. Perini, 1852.
- ZANOTTO 1856a = F. ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della laguna, nella quale si sono corretti da oltre 200 errori che s'incontrano nelle altre guide*, Venezia, G. Brizeghel, 1856.
- ZANOTTO 1856b = F. ZANOTTO, *Pinacoteca di Valentino Benfatto veneziano, descritta ed illustrata da Francesco Zanotto*, Venezia, G. Grimaldi, 1856.
- ZANOTTO 1858 = F. ZANOTTO, *Quadri scelti posseduti da Clemente Bordato posti in vendita nella sua casa in campo San Zaccaria in Venezia*, Venezia, G. Grimaldi, 1858.
- ZANOTTO 1861 = F. ZANOTTO, *Raccolta di quadri classici posseduta da Gio. Persico e da Vincenza de Garriera in Venezia*, Venezia, G. Andreola, 1861.
- ZANOTTO 1863 = F. ZANOTTO, *Raccolta di quadri scelti di Carlo Berra, dichiarata con note illustrative da Francesco Zanotto*, Venezia, G. Grimaldi, 1863.
- ZORZI 1984 = A. ZORZI, *Venezia scomparsa*, Milano, Electa, 1984.

---

## L'obiettivo del Generale

### L'immagine di Garibaldi durante la Spedizione dei Mille tra fotografia e pittura

GIULIO BREVETTI

**ABSTRACT** *In the figurative history of the Italian Resurgence (Risorgimento), a special place is occupied by the most famous and popular character of the time, Giuseppe Garibaldi, a true, skilled expert of photography and its potentialities. During the Expedition of the One-Thousand (Spedizione dei Mille) in 1860, his features and his deeds are immortalized on glass plates and on canvas by many photographers and patriot-artists he met along the walk. And it is really the relationship between these two art forms, as well as their mutual influence, which characterizes the brief but intense figurative production of the «Hero of Two Worlds» during the most legendary episode of the Italian Risorgimento.*

Nella storia figurativa risorgimentale il rapporto tra la fotografia e la pittura è fondamentale. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta del XIX secolo quello fotografico, come ben noto, è già divenuto mezzo privilegiato di rappresentazione, in virtù delle potenzialità legate alla rapidità d'esecuzione, al costo contenuto e alla capacità di larga diffusione. Dal papa a Mazzini, dai patrioti ai sovrani fino agli stessi briganti che lo gestiscono in maniera sorprendentemente sapiente, in breve tempo questo vero e proprio strumento democratico viene scelto da tutti i protagonisti della stagione risorgimentale al fine di veicolare efficacemente la propria immagine. Solo chi ha la possibilità, economica sostanzialmente, sceglie di far tradurre i propri ritratti fotografici in pittorici, percepiti ancora come portatori di un'ufficialità e di una certa legittimità dell'immagine che ancora non viene riconosciuta al nuovo mezzo. Tanti sono gli esempi legati in gran parte alle corti europee, come il celebre ritratto di Sissi di Georg Raab desunto da una fotografia di Emil Rabending nel giorno dell'incoronazione a regina d'Ungheria nel 1867, oppure quello di Ferdinando II di Filomeno De Mita mutuato da Alphonse Bernoud.

Anche l'immagine del personaggio più leggendario e conosciuto del Risorgimento italiano, Giuseppe Garibaldi, subisce un trattamento simile. Se il ritratto fotografico ben si adatta a immortalare un eroe modernissimo e all'avanguardia, quello pittorico ha la funzione di sancirne la sacralità. Non è però Garibaldi a richiedere la traduzione su tela

delle sue fotografie, sono piuttosto gli artisti, in gran parte patrioti, a sentire il bisogno di confrontarsi con la sua immagine e di far fronte alle sempre più frequenti richieste di quadri che ne illustrino le fattezze e le eroiche gesta. È in particolare durante la leggendaria Spedizione dei Mille per la conquista del Sud Italia che la produzione figurativa legata all'Eroe dei due Mondi conosce un significativo incremento, segnato dal radicalizzarsi del rapporto tra le due forme di arti visive.

Per compiere una corretta e precisa ricostruzione storica delle sue immagini durante questo frangente, è dunque necessario partire dai ritratti fotografici. Problema non da poco, dato che ancora oggi numerosi sono i dubbi relativi ad autori e a periodizzazioni. Diverse le ragioni. In primo luogo, la generosità del personaggio a farsi ritrarre, e in molti casi a firmare le fotografie, ha dato origine a un vero e proprio mercato alimentato da immagini sovente ritoccate o recanti timbri di differenti studi fotografici. In secondo luogo, la frequente presenza di didascalie ai piedi dell'immagine o sul retro, aggiunte in un secondo momento, talvolta in buona fede da chi ha cercato nel tempo di tentare una seria ricostruzione, ha portato a depistare gli studi successivi. E infine la divisa di Garibaldi, sostanzialmente immutata durante la Spedizione, accresce la difficoltà di distinguere le diverse sessioni di ripresa. L'attenzione perciò è a certi particolari della sua figura, non sempre presenti, come il cappello rotondo, il foulard al collo e l'anellino al mignolo sinistro,

Fig. 1. ANONIMO, *Ritratto di Garibaldi*, 1860.

doci una ricostruzione cronologica delle immagini. È infatti molto plausibile che i ritratti creati in una data città siano desunti da fotografie lì diffuse o lì realizzate, dalle quali mutuano, mantenendola viva, la veridicità delle figure. Basti confrontarli con quelli realizzati in luoghi lontani dagli eventi e senza il supporto delle fotografie, nei quali il Generale è maggiormente idealizzato, immaginato. Come ad esempio i dipinti dallo scarso valore artistico e le tante stampe celebrative che illustrano lo sbarco a Marsala, tra cui il quadro di Giuseppe Titone (post 1860, Milano, Museo del Risorgimento),<sup>1</sup> una sintetica ricostruzione del rocambolesco approdo in cui il Generale appare minuscolo circondato sul molo dalle camicie rosse. Oppure come quello che illustra la Battaglia di Calatafimi (1860, Milano, Museo del Risorgimento)<sup>2</sup> realizzato da Remigio Legat, o come quello, magnifico, che ricorda la presa di Palermo (1860-1862, Collezione privata)<sup>3</sup> di Giovanni Fattori (1825-1908).

### Palermo

Il ritratto fotografico che inaugura il nostro breve ma affollato percorso è quello eseguito poco prima la partenza da Quarto (fig. 1).<sup>4</sup> Il Generale, ripreso frontalmente di due terzi, indossa quella che sarà la sua divisa per l'intera avventura, vale a dire la camicia rossa, su cui pendono le lenti riposte nel taschino di sinistra, il cinturone bianco, i pantaloni cinerei, il foulard al collo. Al mignolo della mano si-

così come allo sfondo, anch'esso sovente soggetto a modifiche e a ritocchi.

A venirci in soccorso sono proprio i dipinti che dai ritratti fotografici vengono ricavati, permetten-

1. Cfr. BOLOGNA 1975, p. 68, n. 598, fig. 167; ABBA 2010, p. 269, n. 3; G. BREVETTI, in MASCILLI MIGLIORINI, VILLARI 2011, pp. 323, 335, n. 11.1.

2. Cfr. BOLOGNA 1975, pp. 68, n. 600, fig. 168; G. BREVETTI, in MASCILLI MIGLIORINI, VILLARI 2011, pp. 324, 335, n. 11.2.

3. Cfr. S. REGONELLI, in MAZZOCCA, VILLARI 2007, pp. 177-178, n. 59; A. VILLARI, in MAZZOCCA ET AL. 2010, pp. 132-133, n. IV.8.

4. Wladimiro Settimelli, nel suo fondamentale studio del 1982, ricorda come questa figurazione di Garibaldi sia non solo una delle più note e presente in molti musei e archivi del paese, ma anche che sia conosciuta in formati diversi e firmata di volta in volta da fotografi differenti, come i fratelli Bernieri di Torino, i fratelli Alinari di Firenze e uno sconosciuto fotografo napoletano. Tra le varianti del modello originario che l'autore illustra, una reca la scritta «Libertà non tradisce i volenti» e la firma di Garibaldi. Manca però il cappello nella mano destra, sapientemente cancellato. A differenza, ad esempio, di un collodio del Museo del Risorgimento di Trento con dedica ai patrioti Narciso e Pilade Bronzetti, con l'aggiunta manuale di un fazzoletto, o di una stampa alla gelatina di bromuro della famiglia Garibaldi con l'aggiunta di motivi floreali o ancora di un ovale del Museo del Risorgimento di Bologna. Cfr. SETTIMELLI 1982, pp. 36-37, 168, nn. 4-8. Altri esemplari del Museo Centrale del Risorgimento sono stati esposti nel 2007 in occasione della mostra *L'Italia di Garibaldi*, tra cui quello che dovrebbe essere l'originale, recante firma di Garibaldi e dedica al Generale Missori, riproduzione da foto originale, eseguita da Adolfo Ermini, fotografo milanese. L'immagine potrebbe dunque essere stata effettuata proprio in Lombardia, dove Garibaldi si trovava poche settimane prima della faticosa partenza da Quarto. Presenti inoltre una carte da visite all'albumina recante la data del 1861 ed eseguita dallo studio Grillet di Napoli e una litografia acquerellata del celebre Perrin. Cfr. TALAMO 2007, p. 42.



Fig. 2. L. LOJACONO, *Garibaldi entra vittorioso in via del Serraglio Vecchio a Palermo*, 1860. Palermo, SgROI Antichità.

nistra è ben visibile un anellino, segno di una narcisistica cura dei particolari. Ostenta calma nella posa e sicurezza nello sguardo, tipici dell'uomo sempre pronto all'azione e alla lotta, come ben suggerisce anche la presenza della sciabola a cui elegantemente, nonché molto simbolicamente, egli si appoggia. Un look dunque ben riconoscibile e che non rischia di passare inosservato. Tanto che persino la polizia borbonica, venutane in possesso, dirama in tutto il Regno tale ritratto come vera e propria foto segnaletica al fine di favorire così, in maniera rapida e precisa, l'identificazione con l'invasore nemico.<sup>5</sup> Ad esso deve essersi ispirato in buona parte Luigi Lojacono (1810-1880) per la realizzazione del dipinto (fig. 2) che celebra l'ingresso vittorioso di Garibaldi nel capoluogo siciliano (1860, Palermo, SgROI Antichità).<sup>6</sup> Quella composta eleganza della postura del Generale, direttamente traslata dalla fotografia, stona non poco nelle scene di guerriglia che lo circondano in via del Serraglio Vecchio. Il pittore testimonia così, con quest'opera, non soltanto i benefici ma anche i rischi che possono derivare dal tradurre su tela un'immagine fotografica nata in contesti diversi.

Nel periodo che trascorre a Palermo il Generale ha l'occasione di farsi fotografare e dunque di sostituire l'immagine realizzata prima della partenza e divenuta oramai scomoda. Il merito spetta al grande fotografo francese Gustave Le Gray (1820-1882), partito in seguito a problemi finanziari per un viaggio verso l'Oriente in compagnia di Alexandre Dumas. È lo stesso Dumas a darne conto nel celebre diario che pubblicherà l'anno seguente. Il 13 giugno 1860, durante un colloquio col Generale, lo scrittore gli propone di mettere al suo servizio l'ospite che ha con sé e che non esita a definire «il primo foto-



grafo di Parigi». Lo scaltro Garibaldi, ben conscio del potere di presa del mezzo, chiede che vengano documentate e diffuse le immagini delle macerie della città: «L'Europa deve sapere queste cose: duemilaottocento cannonate in una sola giornata». Dumas riesce poi a convincerlo, non senza difficoltà e qualche malcelata falsa modestia, a posare per quel rinomato obiettivo: «L'ho vista solo in uniforme da generale, e francamente, come generale, è irriconoscibile; voglio vederla con il suo vero abito» (DUMAS 2004, p. 201). Così, in quel caldo giugno, dopo aver effettuato quasi contemporaneamente al connazionale Eugène Sevaistre impressionanti istantanee della città e delle barricate, Le Gray immortalava il Generale e i suoi uomini.

Gli studi recenti parlano di due sessioni differenti. Nella prima, per la quale solo recentemente si è speso il nome del fotografo francese, compaiono singolarmente sia Garibaldi che alcuni personaggi della Spedizione, come Giacomo De Cristoforis e il generale Giacomo Medici.<sup>7</sup> Sono fotografie di grande in-

5. Il primo a parlare dell'utilizzo non esclusivamente *pro* ma *contra* tale immagine è stato Settimelli nel 1982. Anche Ando Gilardi in un suo celebre lavoro, nel quale Garibaldi è molto citato, ricorda l'originalità dell'uso di questo ritratto fotografico ad opera della polizia borbonica, pubblicando anche la circolare del Ministero degli interni ad essa accompagnata e diffusa da Napoli il 3 maggio 1860. Cfr. GILARDI 2000, p. 230. Recentemente Marco Pizzo è tornato sull'argomento, confermando la notizia della diffusione dell'immagine realizzata poco prima della partenza dei Mille da Quarto. Cfr. PIZZO 2011, p. 46, n. 40.

6. Cfr. G. BREVETTI, in MASCILLI, VILLARI 2011, pp. 326-327, 336, n. 11.4. «Prendo con me i tuoi figli [...] e tu resta a Palermo a farmi il ritratto», avrebbe detto il Generale all'artista che ha combattuto sulle barricate assieme ai suoi ragazzi. Il quadro che questi realizza è perciò diretta testimonianza di quel che ha appena visto. Riportato in GRASSO 1996, p. 28.

7. Marco Pizzo nel 2007 ha pubblicato, di questa serie, oltre a quella anonima di Garibaldi, due foto con il generale Giacomo Medici in pose diverse, una di ignoto e l'altra firmata dai milanesi Duroni & Murer, e una con Girolamo De Cristoforis, sempre di ignoto. Cfr. PIZZO 2007, pp. 21-22. Nel 2011, lo stesso Pizzo ha ripubblicato le tre immagini rimaste senza autore assegnandole, sulla scorta di alcune scritte rinvenute su di esse, proprio a Le Gray. La serie dovrebbe quindi risalire al giugno 1860 ed essere stata effettuata in quel di Palermo. Cfr. PIZZO 2011, pp. 120-121, 128-129. Il



Fig. 3. G. LE GRAY (?), *Ritratto di Garibaldi*, 1860.



Fig. 4. G. LE GRAY, *Ritratto di Garibaldi*, 1860.



Fig. 5. S. LO FORTE, *Ritratto di Giuseppe Garibaldi*, 1860. Palermo, Galleria d'Arte Moderna.

teresse non soltanto per gli illustri soggetti raffigurati ma anche da un punto di vista tecnico, perché effettuate en plein air, probabilmente in un cortile del Palazzo Reale a cui fa riferimento Dumas, come ben può evincersi dall'analisi dei particolari dello sfondo, formato dalle commessure delle grandi lastre quadrangolari. Garibaldi è ritratto in piedi, a figura intera, mano sinistra sull'elsa della spada, il cappello in quella destra. La posa e i particolari, come l'anellino al mignolo sinistro, sono pressoché identici a quelli della foto cosiddetta segnaletica (fig. 3).

Ad essere invece senza alcun dubbio opera di Le Gray sono altri due ritratti, firmati e datati luglio 1860, dal formato ovale e di ben altra fattura, di Garibaldi (fig. 4)<sup>8</sup> e del generale Istvan Türr<sup>9</sup> ripresi all'aperto, come si può notare dai lastroni sullo sfondo, forse

proprio quelli che rivestono la facciata del Palazzo Pretorio, sede dell'acquartieramento panormita. Sono immagini che rivelano un'altissima conoscenza tecnica, una spiccata eleganza formale e un intuitivo sguardo psicologico. Garibaldi, ripreso fino alle ginocchia, pone la mano sinistra sul fianco mentre con la destra regge la sciabola. I capelli sembrano leggermente più corti, lo sguardo più accigliato. Subito dopo la diffusione della fotografia, il pittore Salvatore Lo Forte (1809-1885)<sup>10</sup> realizza il ritratto del Generale, non senza caricarlo di personali impressioni. Illuminanti a tal riguardo le parole di Maria Accascina che già nello studio preparatorio (1860, Palermo, Galleria d'Arte Moderna) ravvisa felici intuizioni dell'artista: «Ma al '60, davanti a Giuseppe Garibaldi non vide che quella testa fatta di ombra e di luce, gli

dubbio però rimane. Lamberto Vitali nel 1979, in un importante testo sulla fotografia risorgimentale, aveva pubblicato, tra gli altri, un ritratto riferito al fotografo Duroni di Milano, di Carlo De Cristoforis, morto eroicamente nella battaglia di San Fermo, vicino Como, il 27 maggio 1859. Cfr. VITALI 1979, pp. 34-35, 284; 82-83, 136-137, 288. Dunque, delle due l'una: se il personaggio ritratto non fosse come indicato dal Vitali Carlo De Cristoforis, potrebbe avvalorarsi la tesi di un ciclo palermitano; se invece il personaggio ritratto fosse proprio Carlo De Cristoforis, bisognerebbe allora retrodatare il ciclo almeno al maggio 1859, data della sua morte. In questo caso, il ritratto di Garibaldi, per via di alcuni dettagli come la posa e il particolare dell'anellino al mignolo destro, troverebbe piena rispondenza con quello diffuso come foto segnaletica, anch'esso di probabile provenienza milanese.

8. La più nota è la versione della Bibliothèque nationale de France. Cfr. DUMAS 2004, n. 6; ABBA 2010, pp. 39, 265, n. 17. Più sbiadita appare invece quella conservata nel Museo Centrale del Risorgimento di Roma. Cfr. D. AFFRI, in TALAMO 2007, pp. 42-43.

9. Sono noti diversi esemplari, tutti identici. Vitali cita quello romano, del Museo Centrale del Risorgimento di Roma. Cfr. VITALI 1979, pp. 140-141, 288, n. 103. Il più celebre è quello della Bibliothèque nationale de France, presente ad esempio nella recente ristampa delle memorie di Abba. Cfr. ABBA 2010, pp. 69, 266, n. 58.

10. Su Lo Forte vedasi il basilare ACCASCINA 1939, pp. 40-48. Tra i contributi più recenti si segnalano SINAGRA 1998, PURPURA 1998.





Fig. 6. S. LO FORTE, *Ritratto di Giuseppe Garibaldi*, 1870. Palermo, Galleria d'Arte Moderna.



Fig. 7. F. WENZEL, *L'arrivo di Garibaldi a Napoli*, part., 1860. Napoli, Museo civico Castel Nuovo.

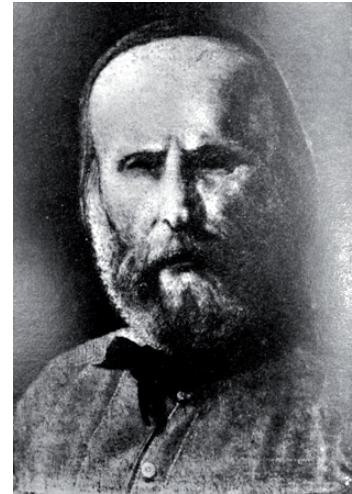


Fig. 8. D. MORELLI, *Ritratto di Garibaldi*, 1860. Milano, Museo del Risorgimento.

occhi brucianti e la bocca di bimbo e nel bozzetto, immediato, riuscì con sobrietà assoluta di colore a rendere con fresca intuizione piacevolissima, l'immagine del Condottiero» (ACCASCINA 1939, p. 48).<sup>11</sup> Nel ritratto ultimato (1860, Palermo, Galleria d'Arte Moderna),<sup>12</sup> il Generale è presentato a mezzo busto e con lo sguardo ancor più severo (fig. 5). Lo sfondo è quello di un cielo al tramonto, nuvoloso, ma con uno squarcio luminoso al di sopra del capo. Il risultato, cupo, triste, rispecchia l'animo tormentato e malinconico di un artista al tramonto. Una decina d'anni dopo, lo stesso Lo Forte realizza un'altra versione del dipinto (fig. 6), questa volta ovale e custodita in una cornice intagliata, in cui il Generale appare più anziano (1870, Palermo, Galleria d'Arte Moderna).<sup>13</sup>

## Napoli

Se si eccettua un bel dipinto di Francesco Mancini (1830-1905) che ritrae una sosta dei Mille e del

loro comandante immersi nel verde delle foreste calabresi (1861, Napoli, Museo di Capodimonte)<sup>14</sup>, non risultano immagini di Garibaldi create nel percorso di risalita dello Stivale, tanto che il ritratto di Le Gray costituisce, al momento del suo ingresso nella capitale del Regno il 7 settembre, la figurazione più nota, come testimoniano alcune illustrazioni realizzate subito dopo lo storico evento: il disegno a china acquerellato (1860, Napoli, Museo Civico Castel Nuovo)<sup>15</sup> di Franz Wenzel che celebra l'arrivo del Generale a Palazzo Doria d'Angri, per il quale viene ripresa la posa della mano sinistra posta sul fianco (fig. 7); il ritratto a mezza figura (1860 circa, Napoli, Museo di San Martino)<sup>16</sup> attribuito a Biagio Molinari (1825-1868), in cui la resa è addirittura aderente alla fotografia; un altro ritratto (1860, Milano, Museo del Risorgimento)<sup>17</sup> riferito al giovane maestro Domenico Morelli (1826-1901) in cui l'espressione del viso risulta ancora più corrucciata (fig. 8). Molti artisti a Napoli si confrontano

11. Il bozzetto è citato anche a p. 135, la tav. è la xxx, n. 32.

12. Cfr. ACCASCINA 1939, p. 135; A. IMBELLONE, in MAZZOCCA ET AL. 2007, p. 122, n. IV.2; ABBA 2010, p. 269, n. 16.

13. Cfr. A. IMBELLONE, in MAZZOCCA ET AL. 2007, p. 123, n. IV.3; MAZZOCCA, VILLARI 2007, p. 193, n. 89.

14. Cfr. MAZZOCCA, VILLARI 2007, pp. 171-172, n. 48.

15. Cfr. M. MORMONE, in LEONE DE CASTRIS 1990, p. 230, n. 59; G. BREVETTI, in MASCILLI MIGLIORINI, VILLARI 2011, pp. 348-349, n. 11.15.

16. Il ritratto, un tempo in collezione Savarese creduto di Saverio Altamura, è stato poi assegnato al Molinaro da A. Fittipaldi e ritenuto copia da Altamura.

17. Ancora oggi poco studiato, è citato praticamente solo nel catalogo del Museo del 1975. Cfr. BOLOGNA 1975, p. 68, n. 582, fig. 164.



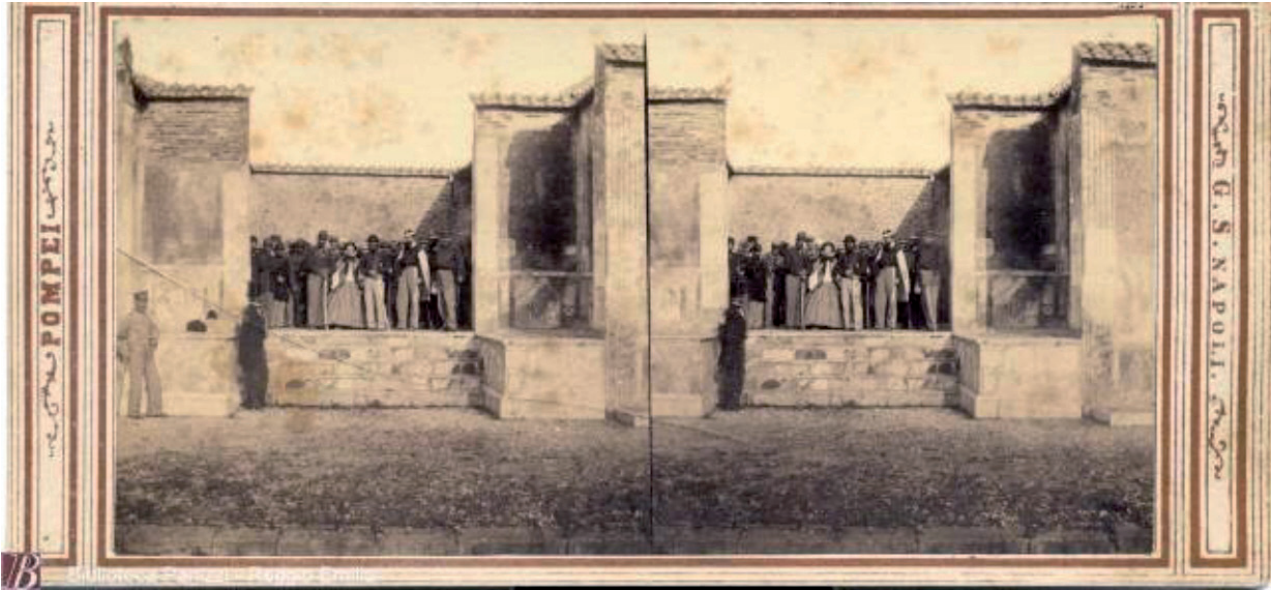


Fig. 9. G. SOMMER, *Garibaldi a Pompei*, 1860.

con la Storia che scorre trionfante per le sue strade, giovani e anziani, liberali e monarchici, veristi e «posillipisti», e tra questi anche il grande Giacinto Gigante (1806-1876), a lungo al servizio della corte borbonica, autore di un colorato e vivace bozzetto per un'opera mai completata (1860, Napoli, Museo Nazionale di San Martino)<sup>18</sup> in cui il Conquistatore è solo una macchiolina tra altre macchie.

La prima immagine fotografica di Garibaldi su suolo napoletano dovrebbe essere quella realizzata a Pompei il 23 di settembre dal celebre paesaggista Giorgio Sommer (1834-1914)<sup>19</sup> durante un sopralluogo al termine del quale Dumas viene chiamato a rivestire il ruolo di soprintendente (fig. 9). Il Generale posa al fianco di Jessie White Mario e del generale Türr, circondato da altre camicie rosse le cui fisionomie sono appena distinguibili per via dell'eccessiva

distanza dall'apparecchio fotografico. Dunque, non un ritratto abituale, ma una foto ricordo estemporanea dalla grande valenza simbolica. Fino a questo scatto, Pompei rappresentava nella memoria collettiva la perla del Grand Tour, meta irrinunciabile da parte di viaggiatori provenienti da ogni parte d'Europa, indissolubilmente legata ai reali napoletani e al suo «scopritore», Carlo di Borbone. Ora a dominare la scena nell'assolato macellum è un nuovo condottiero con un buffo cappello nero sulla testa.

A Napoli, uno dei centri italiani all'avanguardia in quel periodo per la fotografia, l'Eroe dei due mondi ha il tempo e la possibilità di farsi nuovamente ritrarre. La scelta cade su uno degli studi più in voga della città, quello della lionese Madame Grillet<sup>20</sup> in via Santa Lucia, nel quale un Garibaldi più riflessivo sembra offrirsi all'obiettivo per alcune

18. Cfr. R. MUZZI, in MASCILLI MIGLIORINI, VILLARI 2011, p. 348, n. 11.14.

19. Piero Becchetti ha pubblicato questa fotografia di sua proprietà nel 1978 in un suo capitale testo, non specificandone l'autore e datandola al 22 ottobre 1860. Cfr. BECCHETTI 1978, pp. 46, 307. L'anno seguente Vitali ha confermato tali dati. Cfr. VITALI 1979, pp. 158, 289, n. 133. Recentemente Pizzo ha pubblicato una foto molto simile, ma non esattamente identica, di proprietà del Museo Centrale del Risorgimento, in cui è possibile percepire delle differenze. In particolar modo, confrontando gli stessi personaggi tra le due immagini, come ad esempio l'uomo in basso con la tuba oppure la camicia rossa sulla destra, si nota una variazione delle loro teste. Quello di Vitali e questo del Museo sarebbero perciò due scatti diversi, immediatamente successivi. Inoltre, Pizzo ha rinvenuto una cronaca del tempo, per l'esattezza il «Pungolo» del 21 dicembre 1860, in cui si cita l'episodio della visita in data 23 settembre 1860 nonché il nome del fotografo, il celebre Giorgio Sommer, noto per i suoi reportage visivi del Sud Italia che, secondo lo stesso Pizzo, sarebbe proprio l'omino in basso rispetto al gruppo col Generale. Dunque un interessante esempio di autorappresentazione da parte dell'autore. Cfr. PIZZO 2011, p. 139. Sulla presenza di Garibaldi a Pompei vedasi anche il recente AVVISATI 2010.

20. Maresca di Serracapriola ricordava nel 1936 le novità apportate da Madame Grillet nella diffusione di ritrattini «a mezzo busto in medaglioni» e il successo del suo studio al Chiatamone. Cfr. MARESCA DI SERRACAPRIOLA 1936, pp. 16-17.



Fig. 10. F.P. PALIZZI, *Ritratto di Garibaldi*, 1860. Roma, Museo Centrale del Risorgimento.

Fig. 11. F. PALIZZI, *Ritratto di Garibaldi*, post 1865. Collezione Tronca.

Fig. 12. M. GRILLET, *Ritratto di Garibaldi*, 1860.

eleganti istantanee.<sup>21</sup> L'inedito poncho quadrettato, che si intuisce essere di colore rosso, è l'elemento caratterizzante di questa sessione, così popolare da ispirare alcuni dipinti di due fratelli Palizzi: un ritratto a figura intera (1860, Roma, Museo Centrale del Risorgimento)<sup>22</sup> di Francesco Paolo (1825-1871), in cui la posa del Generale viene «accentuata» all'interno di uno scenario naturalistico nelle corde dell'autore (fig. 10), e un piccolo olio su cartoncino dal formato ovale (post 1865, Collezione Tronca)<sup>23</sup> di Filippo (1818-1899) con un Garibaldi frontale e un cielo terso sullo sfondo (fig. 11).

Lo scatto più celebre è quello che lo ritrae di profilo, con le braccia portate in avanti e le mani con-

giunte sull'elsa della sciabola (fig. 12). Una posa che ne accentua l'atteggiamento riflessivo e pensoso, a un passo dal compiere la storica impresa. È un'immagine diversa dalle altre, insolita nell'iconografia del Generale, di solito ripreso frontalmente, tanto da godere di un discreto successo anche in campo pittorico. Ad essa infatti si ispira Francesco Saverio Altamura (1822-1897)<sup>24</sup> per la realizzazione del ritratto (1860,

Su questo argomento vedasi anche BECCHETTI 1978, pp. 84-85; MIRAGLIA 1981, p. 478; PICONE PETRUSA 1981, p. 31. Grillet aveva avuto rapporti anche con la Corte, come dimostra il servizio fotografico a corredo di un testo sulle opere di scultura eseguite dal principe Leopoldo. Cfr. BORBONE 1859. A conferma della fama di studio fotografico a vocazione «risorgimentale» è anche un ritratto, eseguito qualche tempo dopo, dell'accesa rivoluzionaria Laura Beatrice Mancini Oliva, conservato presso il Museo Centrale del Risorgimento di Roma.

21. Settimelli nel 1982 cita due immagini possedute dal Museo Centrale del Risorgimento non indicando l'autore e l'esatta collocazione cronologica. Cfr. SETTIMELLI 1982, pp. 54-55, 169. Nel 2006, in un testo che celebra il mondo meridionale a cavallo della fine del regno borbonico e l'arrivo di quello sabauda, in una scheda biografica relativa proprio a Garibaldi, viene pubblicata la foto di profilo, probabilmente un'identica copia di collezione privata, come eseguita a Napoli nel 1860 da Grillet. Cfr. SOMMA DEL COLLE 2006, pp. 273-274.

22. Cfr. PIZZO 2000, p. 62, n. 17.

23. TRONCA 2007, p. 94, n. 40; MAZZOCCA, VILLARI 2007, p. 203, n. 115

24. È in questa sede che per la prima volta la fotografia di Grillet viene accostata al dipinto di Altamura. La pratica del ritratto pittorico desunto da quello fotografico è del resto ben nota all'Altamura, autore di analoghi dipinti con protagonisti personaggi di spicco del Risorgimento meridionale, come Carlo Poerio e Francesco De Sanctis. Nella sua autobiografia, il pittore ricorda di aver realizzato un ritratto del Generale nel periodo della battaglia di Capua (quello della Provincia di Napoli), ma non specifica di averlo desunto da una fotografia, né di avere creato altri esemplari. È





Fig. 13. F.S. ALTAMURA, *Ritratto di Garibaldi*, 1860. Napoli, Amministrazione provinciale.



Fig. 14. E. PAGLIANO, *Ritratto di Garibaldi*, 1866. Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi.



Fig. 15. G. DELLA MONICA, *Ritratto di Garibaldi a cavallo*, 1890 circa. Firenze, Fondazione Spadolini - Nuova Antologia.

Napoli, Amministrazione provinciale)<sup>25</sup> che ne riprende fedelmente tutti i dettagli, ad eccezione dello sfondo, qui affidato ad una massa nuvolosa che lascia intravedere piccoli squarci di cielo azzurro (fig. 13). La stessa fotografia serve poi da modello qualche anno dopo al piemontese Eleuterio Pagliano (1826-1903) per un ritratto analogo (1866, Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi),<sup>26</sup> dominato dalle diverse tonalità di rosso della camicia e del poncho, e differente per la posizione del braccio destro, non convergente sul davanti ma lasciato cadere lungo il fianco (fig. 14). La posa di profilo viene poi adottata dal teramano Gennaro Della Monica (1836-1917) per un tardo, piccolo ritratto del Generale a cavallo (1890 circa, Firenze, Fondazione Spadolini - Nuova

Antologia)<sup>27</sup>. Stessa posa, stesso poncho rosso a quadri e identiche braccia congiunte in avanti, non più tuttavia poggianti sulla sciabola, bensì astutamente tese a reggere le briglie della celebre cavalla Marsala (fig. 15). Dunque, ancora alla fine del secolo, l'immagine di profilo del Generale resta una delle più celebri ed efficaci, ideale per essere «adattata» alle più svariate esigenze.

### Caserta

L'ultimo atto della Spedizione si svolge all'inizio dell'autunno di quel 1860, all'ombra del Palazzo Reale di Caserta. È qui che sarebbe stata realizzata un'altra celebre sessione firmata Grillet<sup>28</sup> della

lo scultore Francesco Jerace, in occasione di un'orazione in ricordo dell'Altamura, a ricordare che egli, sempre nel frangente del Volturmo, avrebbe realizzato diversi ritratti e schizzi del Generale che aveva l'occasione di osservare e studiare da vicino. Cfr. SIMONE 1965, pp. 29, 102, 138.

25. Il dipinto viene esposto nel 1882 alla XVIII Promotrice napoletana, dove viene acquistato dalla Provincia di Napoli. Cfr. NAPOLI 1882, n. 254. Compare poi alla mostra celebrativa del 1911. Cfr. DI GIACOMO 1912, pp. 300, 307. Un primo, seppur molto tardo studio risale al 2001, cioè in occasione di una mostra sulle opere di proprietà dell'amministrazione provinciale di Napoli. Cfr. G. D'ALESSIO, in MARTORELLI 2001, pp. 85-86, n. 10. Il dipinto è stato poi recentemente esposto alla mostra celebrativa dei patrioti meridionali. Cfr. G. BREVETTI, in MASCILLI MIGLIORINI, VILLARI 2011, pp. 347-348, n. 11.13. È nota anche un'altra versione, di poco più piccola, citata come bozzetto nel volume su Altamura del 1965, che compare ad un'altra esposizione celebrativa in occasione del primo centenario dell'Unità d'Italia. Cfr. ALLOCATI 1962, p. 166, n. 936. Attualmente è conservata presso il Museo del Risorgimento di Santa Maria Capua Vetere.

26. Cfr. SCOTTI, DI GIOVANNI 2010, pp. 66-67.

27. Cfr. MAZZOCCA, VILLARI 2007, pp. 191-192, n. 84. L'ignoto autore della scheda del catalogo associa il ritratto alla fotografia in questione, citando quella pubblicata da Settimelli a p. 64.

28. Settimelli ricorda l'esistenza di almeno quattro scatti diversi relativi a questa sessione Cfr. SETTIMELLI 1982, pp. 39, 168, n. 13. Pizzo nel 2007 riesce a risalire al luogo di realizzazione, la Reggio per l'appunto, tramite alcune didascalie





Fig. 16. M. GRILLET, *Ritratto di Garibaldi*, 1860.

Fig. 17. M. GRILLET, *Ritratto di Garibaldi*, 1860.

Fig. 18. F.S. ALTAMURA, *Ritratto di Garibaldi*, 1860. Milano, Museo del Risorgimento.

Fig. 19. F.S. ALTAMURA, *Ritratto di Garibaldi*, 1860 circa. Roma, Museo Centrale del Risorgimento.

quale sono note due immagini che presentano il Generale, seduto su di una sedia a cui è appesa la sciabola, fissare in maniera disinvolta l'obiettivo. In ambedue ha in testa il cappello nero. Nella prima indossa l'ormai celebre poncho con le mani sui fianchi (fig. 16).<sup>29</sup> Nella seconda, senza poncho, regge nella mano destra un sigaro (fig. 17). È questa l'immagine che ha goduto di maggior successo, tanto da venir pubblicata l'anno seguente nel libro di Marco Monnier *Garibaldi: Rivoluzione delle Due Sicilie*<sup>30</sup>

e da ispirare almeno due dipinti, molto diversi tra di loro, di Saverio Altamura. Il primo (1860, Milano, Museo del Risorgimento)<sup>31</sup>, proveniente dai depositi municipali, presenta il Generale a due terzi di figura di fronte, con camicia rossa, mano sinistra in tasca e mano destra che regge un sigaro (fig. 18). Alcune le differenze con la foto, come il cappello, che qui appare piumato, il colore del foulard e l'apertura della mano col sigaro. Il secondo ritratto (fig. 19), un acquerello su carta (Roma, Museo Centrale del

che rinviene sugli esemplari. Cfr. PIZZO 2007, pp. 22-23; PIZZO 2011, pp. 51, 54, n. 46. Ma perché il fotografo, pur avendo a disposizione lo splendido scenario della Reggio e dei suoi giardini, ha scelto di far ergere alle spalle del Generale un tendone scuro? Presumibilmente per far risaltare meglio la sua figura in uno scenario molto assoluto, ma forse anche perché uno sfondo scuro avrebbe assicurato in seguito un rimaneggiamento più agevole, come d'altronde risulta proprio da alcuni esemplari successivi. Cfr. PIZZO 2009, 169-184.

29. Cfr. SETTIMELLI 1982, pp. 40-41, 168, n. 13; TALAMO 2007, p. 44; LE RAY-BURIMI ET AL. 2011, p. 186, tav. 98.

30. Sia Settimelli nel 1982 che Pizzo nel 2011 hanno ricordato la presenza di tale foto all'interno del testo. Cfr. SETTIMELLI 1982, pp. 40, 168, nn. 13-14; PIZZO 2011, p. 54. In alcune copie del testo da noi revisionate, la foto di Garibaldi presente è quella cosiddetta segnaletica diffusa prima della partenza in Sicilia. Sull'importanza della capacità divulgativa del mezzo fotografico e della versatilità che permette di passare da uno strumento all'altro, vedasi BORGHINI, CAVALLO 2007, p. 6; PIZZO 2007, pp. 19-25.

31. Cfr. BOLOGNA 1975, p. 68, n. 585.

Risorgimento),<sup>32</sup> lo ritrae a figura intera quasi abbandonato sulla sedia dopo aver concluso la grande impresa. Anche Antonio Licata (1810-1891) si ispira a quest'immagine per la realizzazione di un quadretto trionfalistico (1860, Napoli, Museo di San Martino)<sup>33</sup> in cui il Generale è ritratto in sella alla sua cavalla bianca ma con la variante del braccio destro alzato e col dito indicante il cielo, a significare «è Dio a volerlo».

Non sono tratte da fotografie le opere pittoriche che celebrano la battaglia conclusiva avvenuta lungo il Volturno il primo ottobre. Diversi dipinti, alcuni mediocri, altri eccellenti, sono realizzati per lo più da artisti presenti sul campo, dove hanno modo sia di prestare il proprio servizio alla causa patriottica che a quella prettamente artistica, studiando da vicino gli atteggiamenti e le espressioni del Generale prima e durante gli scontri. Il milanese Gerolamo Induno (1825-1890) lo ritrae pensoso prima dell'assalto finale (1861, Milano, Museo del Risorgimento),<sup>34</sup> il calabrese Andrea Cefaly (1827-1907) lo raffigura sfrenato mentre incita i suoi uomini (1860-1861, Reggio Calabria, Pinacoteca Civica),<sup>35</sup> Gonzalvo Carrelli (1818-1900) lo tratteggia maestoso a cavallo in un disegno all'inchiostro di seppia su carta scura (1862, Napoli, Museo di San Martino),<sup>36</sup> Francesco Mancini lo illustra in un ovale stretto tra il cielo nuvoloso e la verdeggiante natura (1861, Napoli, Museo di San Martino),<sup>37</sup> Michele Tedesco (1834-1918) in compagnia di alcuni prigionieri sulla linea del Volturno (1860, Roma, Museo Centrale del Risorgimento),<sup>38</sup> Michele Cammarano (1835-1920) al galoppo della sua Marsala mentre incita all'assalto (1862, Napoli, Museo di Capodimonte).<sup>39</sup>

## Conclusioni

Alcune considerazioni emergono dalla lettura delle immagini che abbiamo sin qui cercato di rior-

dinare cronologicamente e di legare tra loro sulla scorta di evidenti somiglianze e palesi derivazioni.

La prima riguarda il comparto fotografico, che colpisce per la straordinaria resa delle immagini, eccezionali documenti visivi che ci fanno conoscere le reali sembianze di Garibaldi durante l'avventurosa conquista del Sud Italia e ben restituiscono l'atmosfera dell'eroica impresa. Come mai però sono tutte realizzate da fotografi stranieri, i francesi Le Gray e Grillet e il tedesco Sommer? Certamente casuali sono gli incontri del Generale con Le Gray, al seguito di Dumas, e con Sommer a Pompei. Consapevole e calcolata è invece la scelta di Grillet a Napoli. Nella città partenopea la diffusione della fotografia è in continua crescita e numerosi sono gli studi, in gran parte nella zona di Chiaia, la maggior parte dei quali di tecnici napoletani. Eppure ad essere preferito è uno francese. Sono infatti i fotografi d'oltralpe ad essere all'avanguardia e a dominare la scena in città, gli unici in questo momento che possano garantire un'elevata qualità d'immagine e la possibilità di larga e rapida diffusione. Tra questi, il celebre Alphonse Bernoud che aveva realizzato diversi ritratti per i Borbone nei mesi precedenti e forse proprio per tale reputazione di fotografo di corte non preso in considerazione.

Ad apparire più complesso e, in certi casi, sorprendente, è l'aspetto pittorico. A differenza dei ritratti fotografici, quelli dipinti colpiscono, salvo rari casi, per la loro mediocre qualità, probabile indice di realizzazioni repentine, poco pensate e ispirate. Ad apparire forzate, stonate, sono in particolar modo proprio le opere desunte dalle fotografie. Se da un lato queste immagini riconoscibili e già legittimate assicurano al pittore una certa rapidità di esecuzione, dall'altro lo vincolano a rispettare e dunque a ricalcarne non solo i tratti fisionomici, ma anche la posa e certi particolari della divisa. Perciò le opere pittoriche nascono non del tutto libere, ma

32. A. TRABUCCHI, in PINTO 1982, p. 251, n. 133.

33. Cfr. MAZZOCCA, VILLARI 2007, pp. 174-175, n. 53. È nota anche un'altra versione, probabilmente il bozzetto preparatorio, presente a Roma. Cfr. PIZZO 2000, p. 63, n. 18.

34. Cfr. BOLOGNA 1975, p. 68, n. 584, fig. n. 161; A. VILLARI, in DAVID ET AL. 2010, pp. 102-105, n. 2.

35. Cfr. S. REGONELLI, in MAZZOCCA, VILLARI 2007, p. 168, n. 40; A. VILLARI, in DAVID ET AL. 2010, p. 102, n. 1.

36. Cfr. CIOFFI 1974, pp. 10-11; MAZZOCCA, VILLARI 2007, p. 172, n. 49.

37. Cfr. MAZZOCCA, VILLARI 2007, pp. 169-170, n. 42.

38. Cfr. PIZZO 2000, p. 61, n. 16.

39. Cfr. MAZZOCCA, VILLARI 2007, pp. 168-169, n. 41; M. MORMONE, in MASCILLI MIGLIORINI, VILLARI 2011, pp. 358-359, n. 11.25.

ampiamente condizionate dall'immagine fotografica che rappresenta un ostacolo alla creatività e alla libera visione dell'artista. Ciò è evidente non solo nei ritratti ma maggiormente in quelle opere in cui attorno all'immagine del Generale viene ricostruito uno scenario di contorno. La figura di Garibaldi, pensata singolarmente, statica e posata, resta invariata a seconda del contesto, che sia di battaglia, come nel caso di Lojacono, o di festa, come in quello di Wenzel, risultando francamente inverosimile e ridicola. Non è un caso forse che le opere più felici siano proprio quelle non ricavate da immagini fotografiche, ma libere interpretazioni della fantasia dell'artista, come nel caso del Fattori o dell'Induno. Se il livornese Fattori non è presente all'evento ma riesce comunque ad ammantare la figura di Garibaldi di un'aura messianica in una composizione di forte suggestione, il milanese Induno invece, da spettatore privilegiato che ben ha potuto osservare il Generale da vicino sulle alture di Capua, con felici intuizioni visive, giunge ad una rappresentazione personalissima, intensa e intima del personaggio e dell'evento.

Come mai allora gli artisti meridionali che hanno avuto modo di stare accanto al Generale e di studiarne atteggiamenti, espressioni, pose, hanno poi preferito ispirarsi a modelli fotografici riducendosi a copiarne l'immagine? Appare alquanto paradossale che i giovani maestri del rinnovamento pittorico, patrioti e rivoluzionari, nel celebrare il loro liberatore, non abbiano saputo o voluto realizzare opere più personali, e che invece un artista legato da sempre alla cerchia borbonica come il vecchio Gigante sia giunto, almeno alla fase d'abbozzo, al reinventare l'euforia dell'entrata a Napoli di Garibaldi. E così Lojacono, Lo Forte, i Palizzi, Morelli si limitano ad illustrare il valoroso condottiero, non a rileggerlo attraverso la propria visione e il proprio linguaggio. Esempio è a tal proposito il lavoro di Altamura. Di tutti i suoi ritratti conosciuti del Generale, nessuno sembra suggerire le impressioni personali, le osservazioni colte dal vivo, la diretta esperienza vissuta al suo fianco tra Napoli e il Vol-

turno. Ma anzi sembra egli limitarsi a tradurre su tela le fotografie che ha a disposizione senza particolari sforzi creativi.

Alla mediocre resa di queste opere avrebbero concorso dunque due fattori. Il primo è per così dire di carattere personale. L'adesione all'immagine fotografica di Garibaldi da parte di questi artisti indica un loro sostanziale timore reverenziale nell'accostarvisi. E non a caso proprio un «borbonico» come Gigante, libero da tali ossequiose prudenze, ci appare pronto a stravolgerne la figura secondo i propri mezzi espressivi. E qui entra in ballo il secondo fattore, propriamente tecnico, e cioè quello fotografico. Appare altamente emblematico che proprio quegli artisti che si affacciano alla modernità e accolgono con entusiasmo le novità introdotte dal mezzo fotografico non riescano a confrontarsi con esso e ad avvantaggiarsene per migliorare il proprio linguaggio. Nel «rifare» la fotografia finiscono con l'accentuarne anche i difetti, come la fissità e l'eccessiva staticità del Generale, eludendo invece quelle possibilità di caratterizzazione del personaggio che la pittura è in grado di offrire. Dunque, all'inizio degli anni Sessanta, l'immagine di Garibaldi durante la Spedizione dei Mille ci permette di evidenziare non soltanto l'interesse ma anche il forte disagio dei pittori meridionali nel trattare materiale fotografico, il cui potenziale realistico sono difficilmente in grado di raggiungere ed eguagliare.

Dopo la vittoria e il conseguente arrivo di Vittorio Emanuele II a Napoli, il compito di Garibaldi volge al termine. Ma non la sua immagine che continua ad alimentare sia il mercato fotografico che quello pittorico. Si conclude così la breve ma complessa esperienza di conquista del Sud Italia segnata esclusivamente da fotografi stranieri, ma immortalata su tela da uno stuolo di pittori meridionali. Ancora tanti ritratti verranno realizzati nei mesi a venire, quando egli ritornerà per la sfortunata avventura in Aspromonte e l'episodio del ferimento darà origine alla diffusione di foto vere, presunte, false e ritoccate dell'illustre degente. Ma questa, anche se di poco successiva, è un'altra Storia.

## Bibliografia

- ABBA 2010 = G.C. ABBA, *Da Quarto al Volturno. Noterelle di uno dei Mille*, Palermo, Sellerio, 2010.
- ACCASCINA 1939 = M. ACCASCINA, *Ottocento siciliano*, Roma, Fratelli Palombi, 1939.
- ALLOCATI 1962 = A. ALLOCATI (a cura di), *Il Risorgimento in Terra di Lavoro*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1962.
- AVVISATI 2010 = C. AVVISATI, *Una camicia rossa a Pompei*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010.
- BECCHETTI 1978 = P. BECCHETTI, *Fotografi e fotografia in Italia, 1839-1880*, Roma, Quasar, 1978.
- BOLOGNA 1975 = G. BOLOGNA, *Musei del Risorgimento e di Storia contemporanea*, Milano, Electa, 1975.
- BORBONE 1859 = L. BORBONE, *Di alcune opere scolpite da*



- Sua Altezza Reale Conte di Siracusa*, Napoli, Giovanni Limongi, 1859.
- BORGHINI, CAVALLO 2007 = G. BORGHINI, M.L. CAVALLO (a cura di), *1860-1861. Garibaldi: rivoluzione delle Due Sicilie. Album fotografico*, Roma, ICCD, 2007.
- CIOFFI 1974 = R. CIOFFI, *Olii e acquerelli di Gonzalvo Carrelli*, Caserta, Grafiche Russo, 1974.
- DAVID ET AL. 2010 = P.R. DAVID ET AL. (a cura di), *Volturno 1860. L'ultima battaglia dei Mille*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010.
- DI GIACOMO 1912 = S. DI GIACOMO (a cura di), *Mostra di ricordi storici del Risorgimento nel Mezzogiorno d'Italia*, Napoli, Tip. Melfi & Jolee, 1912.
- DUMAS 2004 = A. DUMAS, *Viva Garibaldi. Un'odissea nel 1860*, Torino, Einaudi, 2004.
- GILARDI 2000 = A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.
- GRASSO 1996 = F. GRASSO, *Nello specchio dell'arte il mito di Garibaldi*, in «Kalòs. Arte in Sicilia», VIII, 4, luglio-agosto, 1996.
- LEONE DE CASTRIS 1990 = P. LEONE DE CASTRIS (a cura di), *Castel Nuovo. Il Museo Civico*, Napoli, Elio de Rosa, 1990.
- LE RAY-BURIMI 2011 = S. LE RAY-BURIMI ET AL. (a cura di), *Napoleone III e l'Italia. La nascita di una nazione 1848-1870*, Firenze, Alinari 24 ore, 2011.
- MARESCA DI SERRACAPRIOLA 1936 = A. MARESCA DI SERRACAPRIOLA, *Pittori da me conosciuti*, Napoli, F. Giannini e figli, 1936.
- MARTORELLI 2001 = L. MARTORELLI (a cura di), *La collezione d'arte della Provincia di Napoli*, Torino, Allemandi, 2001.
- MASCILLI MIGLIORINI, VILLARI 2011 = L. MASCILLI MIGLIORINI, A. VILLARI (a cura di), *Da Sud. Le radici meridionali dell'Unità nazionale*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011.
- MAZZOCCA ET AL. 2007 = F. MAZZOCCA ET AL. (a cura di), *Galleria d'Arte moderna di Palermo. Catalogo delle opere*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007.
- MAZZOCCA ET AL. 2010 = F. MAZZOCCA ET AL., *1861. I pittori del Risorgimento*, Milano, Skira, 2010.
- MAZZOCCA, VILLARI 2007 = F. MAZZOCCA, A. VILLARI (a cura di), *Garibaldi. Il Mito. Da Lega a Guttuso*, Firenze, Giunti, 2007.
- MIRAGLIA 1981 = M. MIRAGLIA, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in F. ZERI (a cura di), *Storia dell'arte italiana. Grafica e immagine*, II, *Illustrazione Fotografia*, Torino, Giulio Einaudi, 1981.
- NAPOLI 1882 = *Catalogo delle opere d'arte ammesse all'Esposizione del 1882*, Napoli, 1882.
- PICONE PETRUSA 1981 = M. PICONE PETRUSA, *Linguaggio fotografico e «generi pittorici»*, in G. GALASSO ET AL. (a cura di), *Immagine e città. Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra Ottocento e Novecento*, Napoli, Gaetano Macchiaroli, 1981.
- PINTO 1982 = S. PINTO (a cura di), *Garibaldi. Arte e Storia*, Firenze, Centro Di, 1982.
- PIZZO 2000 = M. PIZZO (a cura di), *Museo Centrale del Risorgimento. La Collezione d'arte*, Roma, Fratelli Palombi, 2000.
- PIZZO 2007 = M. PIZZO, *L'Italia di Garibaldi. Una immagine del Risorgimento*, in G. TALAMO (a cura di), *L'Italia di Garibaldi*, Roma, Gangemi, 2007.
- PIZZO 2009 = M. PIZZO, *Forme di costruzione e di divulgazione dell'iconografia risorgimentale*, in A. ARISI ROTA ET AL. (a cura di), *Patrioti si diventa. Luoghi e linguaggi di pedagogia patriottica nell'Italia unita*, Milano, FrancoAngeli, 2009.
- PIZZO 2011 = M. PIZZO, *Lo Stivale di Garibaldi. Il Risorgimento in fotografia*, Milano, Mondadori, 2011.
- PURPURA 1998 = A. PURPURA (a cura di), *Salvatore Lo Forte nelle collezioni del Museo*, Palermo, ed. del Museo, 1998.
- SCOTTI, DI GIOVANNI 2010 = A. SCOTTI, M. DI GIOVANNI, *Giuseppe Garibaldi e i Mille. Dalla realtà al mito*, Livorno, Benvenuti & Cavaciocchi, 2010.
- SETTIMELLI 1982 = W. SETTIMELLI, *Garibaldi. L'album fotografico*, Firenze, Fratelli Alinari Editrice, 1982.
- SIMONE 1965 = M. SIMONE (a cura di), *Saverio Altamura, pittore-patriota foggiano nell'autobiografia, nella critica e nei documenti*, Foggia, Studio editoriale Dauno, 1965.
- SINAGRA 1998 = R. SINAGRA, *Salvatore Lo Forte nell'Ottocento siciliano*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1998.
- SOMMA DEL COLLE 2006 = C. DI SOMMA DEL COLLE (a cura di), *Album della fine di un regno*, Napoli, Electa Napoli, 2006.
- TALAMO 2007 = G. TALAMO (a cura di), *L'Italia di Garibaldi*, Roma, Gangemi, 2007.
- TRONCA 2007 = F.P. TRONCA (a cura di), *Garibaldi. Le immagini del mito nella collezione Tronca*, Brescia, Grafo, 2007.
- VITALI 1979 = L. VITALI, *Il Risorgimento nella fotografia*, Torino, Einaudi, 1979.

---

## Spatial identities in the nineteenth century: Venice as a case study

ELSA DAMIEN

**ABSTRACT** *We have drawn our attention to the historiographies of Venice written in that city in the nineteenth and early twentieth century and have offered to read Venice as a synecdoche for Italy. It was Venice's very uniqueness and specificity that made it possible to exploit it as a case study: it was revealing to consider the most distinctive as the most typical. Our objective was to explore the relationship between different sorts of spatial identity as reflected in historical texts; in particular, we wanted to show that the local did not necessarily stand in opposition to the national during a period of national unification and consolidation. The various phases we have identified within Venetian historiography show how the field of historical studies was used for debates and constructions of spatial identities. In reality, the main narrative changed little, but the interpretations drawn from it followed very diverse paths, and the key concepts used proved highly polysemic and flexible, allowing change within an apparent continuum. Many tropes dear to the Risorgimento canon were hardly found in Venetian historiography, which presented a very singular model: but this singularity was considered as a strength at the service of «Italianness» and gave a powerful example of what Italians were able to do.*

### Introduction

If it goes without saying that Venice is a highly specific city geographically and historically, in reality every Italian city has got some claim to specificity and uniqueness; a sense of place founded in the imagined city<sup>1</sup> remains to this day a fundamental reference in Italy, and the local is still a defining part of identity. What we would like to question here is the common place, during the *Risorgimento*, that localism and nationalism were necessarily antagonistic. On the contrary, could we not conceive a localism that would be a building block for nationalism – as historians such as Applegate (1990) and Confino (1997) have successfully demonstrated for Germany? We have consequently decided, in spite of the apparent paradox, to focus on the most atypical of Italian cities as a way to approach a phenomenon that largely char-

acterised most of Italy – not to mention many other parts of Europe – in the nineteenth century. Our idea was that this century, although it is familiarly considered as the century of nationalism and Empire, also covers other realities in term of spatial identities, in particular local, regional and transnational. It is this more nuanced and mingled reality, its construction and its evolution, that we would like to throw light on through the analysis of the Venetian case.<sup>2</sup> More precisely, we have drawn our attention to the historiographies of Venice written in that city in the long nineteenth century,<sup>3</sup> and have argued that, in many ways, the history of a city could be more representative of national history than attempts to write the history of the whole peninsula: in that perspective, we have offered to read Venice as a synecdoche for Italy.<sup>4</sup> Therefore, it was Venice's atypical nature that made it possible to exploit it successfully as a case

1. I am referring here to ANDERSON 2006.

2. For a historical background on nineteenth-century Venice see ZORZI 2000; BENZONI, COZZI 1999; ARNALDI, PASTORE STOCCHI 1986; LAVEN 2002.

3. For general studies on nineteenth-century Venetian historiography see CANELLA 1976; POVOLO 2000.

4. The present article takes place in a research on nineteenth-century historiography of Venice, developed thanks to the AHRC-funded project entitled *Venice remembered*, directed by Dr David Laven and based at the University of Manchester.

study: it was revealing to consider the most distinctive as the most typical. Our objective was to explore the relationship between different sorts of spatial identity as reflected in historical texts; in particular, we wanted to show that the local did not necessarily stand in opposition to the national during a period of national unification and consolidation.

It is well known that without a sense of a shared past, a nation cannot exist. From the late eighteenth century, discourses on the nation flourished, and the construction of national narratives multiplied during the following century. For Italy, history assumed a particular importance as the peninsula's past occupied a central position in debates that surrounded the process of unification; and, after unification had been achieved, history continued to play a major role in attempts both at legitimizing and in resisting the «making of Italians» (BANTI 2000; LYTTLETON 2001). To a large degree the history of Italy had always been the history of its *cento città*, but it was only during the eighteenth century that arose, among that minority of Italy's educated classes who came to espouse a nationalist programme, the belief that a loyalty to one's own city was actively antithetical to a strong sense of nationhood. This idea later became a commonplace, following changing conceptions of the relationships both between the state and the nation, and between the people and the nation, conceptions with their origins in the Enlightenment, Revolutionary and Romantic eras (LAVEN 2006). In early modern Venice, notwithstanding the frequent conflicts with other Italian states, there was widespread recognition that the population shared political interests as well as cultural affinities with the other inhabitants of the peninsula, and that Italy was a coherent political entity because of, as much as in spite of, repeated foreign invasion. The craze for historical writing that characterized the whole of Europe in the nineteenth century remained fundamentally ambiguous in Italy: while the study and writing of history was an essential tool in the process of legitimizing the new country, at the same time these activities highlighted levels of municipalism and enmity that appalled many patriots, most of whom considered such divisions to be quite as damaging to Italy as invasion and foreign domination.<sup>5</sup>

### A difficult repossession of the past

Historiography was a fundamental part of Venetian culture, and had contributed to define local identity for centuries.<sup>6</sup> Before the loss of independence, most Venetian productions aimed at praising the constitutional model of the Republic, presented as an ideal mix between aristocracy, democracy and monarchy. However, the shame of Venetian attitudes in 1797 and the disarray in the face of the disappearance of the Republic made it impossible either to scrutinise the past with a critical eye, or to continue lauding the perfection of the defunct system. Indeed it remained very difficult for Venetians to face history serenely, and to draw constructive links between past and present. Yet, slowly, nineteenth-century Venetian historiography invented itself at a crossroads between: influential historians of the nation such as Thierry, Guizot and the young Thiers (incidentally, the three of them were Samuele Romanin's correspondents); the high respect felt for Ranke, who notoriously praised Venice's archives; the awakening created by Sismondi and the local shock due to Daru; the development of linguistics; the close attention to Italian works, from the Romantic *Risorgimento* to the histories of Cuoco, Gioberti or Balbo, together with the desire not to be left behind; and, finally, a proud inscription in the strong local tradition. Yet, during this period, historical texts written by Venetians remained essentially a defence of the Republic. Renewing an old tradition, the dominating feeling was that Venice was under attack from foreign calumniators, and Venetians pretended, with much difficulty, to write both in name of truth and of Venetian pride. However, a central problem was what to defend: fighting for the defunct regime as such became less and less sensible, although some authors wrote as if it still existed – as Gian Domenico Tiepolo (1828). A crucial difficulty lay in the long identification of the ruling aristocracy with the state, even though some democratic readings of the first centuries of Venetian history had appeared – most notably Foscolo's in 1826 (FOSCOLO 1978). It became increasingly necessary to define in a different manner what made Venice all through the centuries and to search for other elements of continuity and identification. Pierre Daru's<sup>7</sup> 8-volume *Histoire de la*

5. The belief in the necessity of centralisation and uniformity was particularly strong because it had its roots in two major strands of *Risorgimento* thought, the Mazzinians and the supporters of the Savoy.

6. For an analytical bibliography ZORDAN 1998; for the role of Renaissance historiography GAETA 1980.

7. Daru was a major administrator during the Consulate and the Empire.



*République de Venise* published in 1819 (DARU 1853) set a durable methodology and framework, with its focus on administrative documents, its analyses of power structures and its interest for the Venetian state's specificities. Some factual mistakes were denounced in the following years and they were often used to dismiss the whole book, unjustly condemned as a continuum of the Black Legend and as a justification of Bonaparte's actions. Yet, it remained a central reference for decades, at least up to Samuele Romanin, who published the most important nineteenth-century history of Venice, the *Storia documentata di Venezia*, between 1853 and 1864.

Instead of focussing on the fall of the Republic, seeing it as a trauma and trying to understand the reasons for this failure, by the 1840s the Venetian state was finally considered as well buried. Another historical approach became slowly possible, away from regret of the old regime. History ceased to be an aristocratic one, both as regards its conception and its writing: Venetian historians could now define themselves, together with what was Venice for them, outside that mould. On one hand, they aimed at a clearer understanding of where they were coming from, trying to get rid of some mystifications. On the other hand, they wanted to renew a knot with the past, as there was an unmovable idea that identity depended on faithfulness to the ancestors (the «fathers»): change could only take place and be acceptable in the name of tradition.

### Venetian history and the *Risorgimento* agenda

A pioneering work was Agostino Sagredo's historical introduction in *Venezia e le sue lagune*, published at the occasion of the ninth congress of Italian scientists, held in Venice in 1847, in which he established a very influential program of studies. Sagredo was eager to prevent any possible criticism of lack of objectivity on the ground that he was a Venetian and from a patrician family, although it was mostly this second point that seemed to him a threat to serious history. He was determined not to hide the patricians' weaknesses, nor the crucial social divisions within their caste. But he also asserted that the aristocratic nature of the Venetian state should not have been an embarrassment for Venetian commentators, because it was the reason itself for the strength and duration of the state. Well aware of the democratic aspiration of the nineteenth century and of the impossible return of the aristocratic model,

he stressed that he did not mean that, as a matter of principle, aristocratic power was fair: but it was what worked better for (a sort of) common good. In his opinion, the existence in power of a conservative group – identified with the aristocrats in the *ancien régime* and, when he was writing, composed of ex patricians and high middle class – was essential for the stability of a state, and for the establishment of a status-quo guaranteeing a certain justice. One aporia was that, as only the aristocrats from Venice constituted the political body, no modern idea of nation or statehood was possible: that was precisely why Daru ultimately thought the Venetian Republic had done its time. Sagredo admired Venetian organisation and patriotism only in the capital city: but no proselytism, no concept of constructing a bigger nation, no extension of citizenship was ever possible in this system.

Having in mind both the Renaissance myths and his contemporary situation, Sagredo liked mentioning that there was no animosity between the patrician class and the other strata of the population: on the contrary, they did closely collaborate. He highlighted numerous and subtle relations of interdependence, both between the various patricians' groups, and between the patricians and the others. The collaboration he most liked stressing was the one between the aristocracy and the bourgeois elements of the «popolo»:

il popolo [...] era associato agli ottimati nel commercio loro [...] prendeva parte nelle guerre continue, e tali guerre essendo quasi tutte per causa del commercio e delle industrie, ed avendo il popolo parte principale in esso commerciale e nelle industrie, ne seguiva che le tenesse comme guerre proprie. Ma non è a dirsi che guerreggiasse solamente per l'interesse proprio; combatteva per la guerra nazionale: San Marco era la parola della nazione (SAGREDO 1847, p. 58).

After enunciating that there was nothing fundamentally wrong in doing everything to consolidate trade and industry, including provoking wars, he therefore added a glow of patriotism to these actions. Such rhetoric was intended to give these events an extra dignity, as if a purely mercantile state was not quite right after all (in fact, that was one of Daru's accusations against Venice – and, in contemporary times, it was also how Britain was described by its critics). The idea to act with (at least a dimension of) disinterest gave a moral aspect to wars, made them more acceptable. It is relevant that, here, Sagredo used the words «nation» and «national». When he was writing, the concept of modern nation was the

norm, and it conveyed the idea that men had to fight and sacrifice themselves for moral, disinterested motivations, that is for their nation. The reference to a symbol, San Marco, which brought a superior level of abstraction, unification and sanctification, added to this nationalist construction.

In the sake of contemporary exigencies, Sagredo recommended giving up some old historiographic discussions such as the long debates upon the origins of the Venets (a recurring question that Filiasi had generously illustrated)<sup>8</sup> and the original independence of the islanders (an arduous thesis to prove, however essential to Venetian pride). On the contrary, what was most meaningful to him was the Roman presence in the whole peninsula, because this long unity had formed «la grande famiglia italiana» (SAGREDO 1847, p. 2). He must have thought that the inquiries on the Venets, stressing the different origins of the tribes composing Italy, did not help to consolidate the discourse on the existence of a long Italian unity, by recalling the heterogeneity and dissents between the previous populations. He chose to ignore the questions of blood and language (although he acknowledged the development of linguistics and the information this discipline could bring to historians), and neglected the local and regional variations. He preferred to promote the idea of a unity under Rome - without looking too much into the wars leading to this domination.

A corollary of this categorical point of departure - the Roman unity - was the assertion of a constant link maintained between ancient Rome and Venice, which directly inherited the Roman tradition; this, in turn, implied tracing back the Venetian aristocratic power to Roman traditions. This lineage was undisturbed by the spread of feudalism, which Venice, unique example in Europe, avoided. This inheritance went together with a radical denial of a Greek tradition in Venice, which was an additional way to root Venice in the Western and Latin world (Sagredo shared the widespread orientalist vision which associated Greeks with degeneration, corruption, lack of vigour, effeminacy etc.). This discourse perpetuated the fixed image of Venice as the New Rome, as in Bernardo Giustinian's times,<sup>9</sup> but it also meant to an-

nounce the new Italy. After the Romantic interest for pre-Roman civilisations, and after a certain distrust in Rome because of its uses during Napoleonic times, there was currently a revival of the Roman tradition in Italian historiography (following Cuoco or Gioberti, for instance) (LYTTLETON 2001). Nineteenth-century Venice was largely an heir of the myths crystallised during the Renaissance by Giustinian and his followers,<sup>10</sup> even if they were stripped of some providential and eulogistic rhetoric. If the city at the times of the *Signoria* (1423) still imposed itself in the historiographers' imagination (and the fundamental importance of Renaissance iconography should also be kept in mind), however they avoided using the term *Signoria*, always preferring references to the *Repubblica*, thus amalgamating more easily *Venezia*-capital and *Venezia*-state. Reference to the Republic was favoured because it allowed a local historical continuum, and helped erasing internal differences and contradictions. This term was locally so strong that it completely over-shadowed the French and democratic connotations many other Italian populations associated with it, and did not carry the same fears at all, even amongst social elites.

Conforming to a *Risorgimento* habit, references to Italy and to the Italian «brother states» abounded in Sagredo's text: they were considered as being part of the same country and the same nation, in a natural way. The Italy involved was not only cultural, but also political - however uncertainly. If Sagredo did not see the point of blaming this dysfunctional family - despite doing it himself, as a concession to the *Risorgimento* canon -, his unexpected reference to the Hanse suggested that his political ideal lay in a federal solution for Italy. Yet, it was very noticeable that, in this family of brothers, Venice was undoubtedly intended as the hegemonic character. As was *de rigueur* in Italian patriots' narratives, Sagredo dedicated some paragraphs to the *Lega lombarda*, trying not very convincingly to present Venice as a player in these events. However, for political and social reasons, he was not very enthusiastic about the model of the *comuni*, and recalled that they did not last long before degenerating in «signorie assolute» (SAGREDO 1847, p. 66) - as Verona, Padua,

8. Conte Jacopo Filiasi first published in 1772 an essay on the «Veneti primi» and then reprinted and developed his ideas on the topic: he was aware that some points had been voluntarily obscured by Venetian writers «per un eccesso di amor patrio» (FILIASI 1811-1814, p. vii).

9. Bernardo Giustinian is thought to have written his *De origine urbis venetiarum* between 1477 and 1489.

10. For an actualisation GRUBB 1986.

Treviso (and it was not accidental that he named towns which ended up being ruled by the *Dominante* – suggesting that it was a better fate for them). He was weary of any opening to a democratic system of governance. At least, the cities which ended up belonging to the Venetian *terraferma* «conservavano intatti ai sudditi gli antichi statuti municipali» (SAGREDO 1847, p. 67). These statutes were intended by Italian historiographers as the key to the common political identity between Italian city-states. They were the expression together of community and independence, and they best expressed what was an Italian state. Overall, Sagredo's tribute to the *Lega lombarda* and, to a lesser extent, to the *comuni*, sounded more like an obligation than a real interest – and it was, ultimately and paradoxically, another occasion to stress Venice's superiority... via its very peripheral involvement in the matter, which was all to its advantage. Sagredo was also careful to differentiate the medieval wars from the successive conflicts between Italian states: the long and ferocious Renaissance wars were not to be viewed as wars between brother states, but between a Republic and various tyrannies. His main objective was to free Venice from accusations of imperial greediness and responsibility for fratricidal hatred, although this did not go without contradictions.

Interestingly, Sagredo paid tribute to Carlo Cattaneo (SAGREDO 1847, p. 63): this had a strong contemporary resonance in a *Lombardo-Veneto* which had been sharing a parallel fate from 1815, and where there had been recent attempts to get closer economically and intellectually – despite deep resentments between these two areas, from Republican to Napoleonic times. In the 1840s, the campaigning of the Venetian bourgeoisie for the Venice-Milan railways was symptomatic of them looking at Milan for modernisation and help in integrating Venice in a larger network (Cattaneo had also notoriously participated to this debate: CATTANEO 1892). To accompany these powerful economic motivations, authors as dissimilar as Cantù, Cattaneo and Sagredo had been trying to find a certain conciliation between Milanese and Venetian histories (usually in vague terms), in order to strengthen the association between the two capitals of the *Lombardo-Veneto*. The state of the trade was a major concern for the Venetian elites, and was the source of their main disappointment towards their Austrian rulers.

By contrast, it was striking that, in mid nineteenth-century Venetian historiography, there was no real attempt at a discourse at a regional level on

what could be Venetia. The original duality *Venetia/Venetiae* (MAZZARINO 1976; DORIGO 1984) kept its ambiguity and its explanation was relegated to times which remained obscure. The existence of a past and/or future homogeneity at a regional level was not seriously discussed; the base of the original Venets' settlements was not considered relevant. Despite the interest for Rome, there was no inclination either to investigate the eventual legacies of the xth Roman Province created by Augustus (*Venetia et Histria*). No exploring was conducted upon the effects of centuries of life under the Venetian Republic in the *terraferma*. All this seemed either insignificant or too embarrassing; the self-assured discourse of domination and superiority of the patricians over the *terraferma* people was not possible any longer, but nothing replaced it.

If the capital of an independent state had since been amputated of its possessions and, in reality, had shrunk to a modest provincial city, the permanence of a sense of «venetianess» linked to the form of Venice-city was beyond doubt. The use of the same terms all over again gave the impression of a similarity of content to that feeling, whilst making these concepts open to new connotations and associations, absorbing the cultural agenda of the time. Behind the term «Venice», a fusion and a confusion were thus constantly operated between: the Republic of Venice, the *Dominante*, the contemporary city of Venice, sometimes the territory of the ex *dogado* – culminating, during the Revolution, with the association with the «Repubblica Veneta» of Daniele Manin. This lexical and geographical irresolution created a space for imagination: in the discourse, the city of Venice could come to absorb the various entities referred to loosely, therefore gaining in importance and influence. The reinvestment in myths and traditional concepts was more powerful than a disappointing geographic reality. For instance, Sagredo used *paese* for Italy (despite the absence of any precise geographical definition, the existence of this spatial entity was taken for granted), and *nazione* and *patria* alternatively for Venice and for Italy. *Popolo* was generally used in the *ancien régime* acceptation to designate the stratum of the population which was not patrician. The polysemy of some of the words at the heart of Venetian historiography – as *patria*, *nazione* and *Venezia* itself –, allowed the Italian-national discourse to make its way, through the use of some traditional forms and the reference to well-known myths, to the readers of the *Risorgimento* era. Writers made constant references to the lived



experience of a real geographical and social place, and they used and revived collective remembrances: only such a vocabulary could make the concept of the new Italian nation concrete and imaginable. The national discourse was coined through references to this long local experience, which gave it content and form, and which in turn found a renewed energy and *raison-d'être* thanks to the national agenda.

The urgency and vigour of Sagredo's tone were in close connection with the intellectual revival amongst the Venetian elites during the years 1846-1847 (as a prelude to the *lotta legale*). However, it must be added that talking about Italian culture and Italian nation did not necessarily mean talking against the Austrians' rule, despite the recent growing discontent in the Italian part of the Empire. Indeed, Italians could imagine the Habsburg Empire hosting successfully different nations, including the *Lombardo-Veneto*, providing their rulers: respected national differences, in particular in terms of laws and customs; allowed the local bourgeoisie to develop their activities freely in a large market, giving more autonomy to the various regions of the Empire; and treated the various parts of the Empire in equal manner (in particular, without privileging Trieste to the detriment of Venice). Venetians' priority was the improvement of their city at all levels, in order to make it a significant European centre again. In that context, an idea of political unification with the rest of Italy, or even a close rapprochement with Piedmont, which they regarded as much more retrograde than Lombardy in all respects, could hardly appear the safer way to achieve their objective.

In his *Storia documentata di Venezia* (1853-1864), Romanin tried to show how Venetians could relate to the whole of Italy, and how other Italians could relate to Venetians as the inheritors of the most Italian of qualities. He particularly promoted ideas of democracy, republicanism, social conservatism, paternalism, moralism and even economic liberalism. But what he most enthusiastically analysed, as I have developed elsewhere (DAMIEN 2011), were the models of *patria* building and the cultivation of *patriottismo* unifying social classes: he believed the Venetian model should have been a powerful base for

the modern Italian nation. When he started publishing, Venice had recently been shaken by the Revolution of 1848-1849: as well as locating the city at the centre of challenges to the Restoration order, the insurrection had been experienced and portrayed as a redemption for the mistakes of the Republic (TABET 2009). Despite the shattering of nationalist, democrat, and liberal hopes by the restoration of Habsburg rule, Romanin's literary project continued to impose itself as a historical and civic necessity.

Throughout Romanin's text the word «Venice» constantly changed meaning. It variously stood for: the Republic of Venice, the Venetian government and the Venetian administration; it indicated the capital city, the Empire and the *dogado*. From a more democratic perspective, it could mean the Venetian people and include the various strata of the population. The population which was supposed to constitute this compact Venetian community was the one living on the islands as they politically grouped around the new capital of Rialto, which became the seat of government around year 810, after the successful resistance to Pepin (ROMANIN 1853-1864, I, p. 148).<sup>11</sup> What Romanin saw in this event was the significance of a now immutable centre, the idea that a free unified nation had formed around it, and the fact that a continuous history could develop from these elements. What really counted was the birth of Venice the city - or, rather, the city of Rialto (Venice originally being the state rather than the urban centre). This was the Venice nineteenth-century readers would have immediately recognised, rather than a state with more extended and fluctuating borders.<sup>12</sup> Significantly, the geographical focus did not change in Romanin's ten volumes, despite the considerable transformations of the Venetian state. The nation remained equivalent to the inhabitants of the capital, the urban form giving the boundaries of the community. The inequality of status between the capital and the other lands was too obvious in the nineteenth century to make any interpretation of the Empire as a nation remotely possible: the national narrative had to be confined to the metropolis (BENVENUTI 1999). Contradicting official republican historiography, Romanin established a radical distinction between the Venetian state and the patrician class. He asserted the democratic origins of the

11. This refoundation was supported by the tradition of saint Mark having preached on the Rialto, and the corpse of saint Mark is said to have been brought in Venice in 829.

12. The relative obliteration of the first centuries of Venetian history was in itself a long tradition (ORTALLI 2003, p. 81).

state and described the concentration of power in the hands of the aristocracy as a process that took centuries. Moreover, some «democratic principles» (ROMANIN 1853-1864, III, p. 345) persisted at the basis of the national culture. Nevertheless, Romanin was very wary of the «plebeian» classes, whose conduct always threatened anarchy: the Republic always managed to avoid it – until 1797, an event which continued to cast a shadow over nineteenth-century Venetian historiography whenever the topic of democracy was raised.

Conforming to a wide-spread *Risorgimento's* trend, Romanin's nationalisation of history followed two main paths: on one hand, he gave an Italian significance to glorious episodes of Venetian history, making them *exempla* of «Italianness»; on the other hand, he incorporated in his narration some elements of the *Risorgimento* canon, although his developments often appeared ill at ease with his main thesis. Although Romanin invariably talked about «brother» states, those which he saw as most distinctively Italian were undoubtedly the republican city-states, because it was the political form in which love of freedom and independence was best expressed.<sup>13</sup> He considered the period of the *comuni* as the beginning of Italian modernity, and treated these medieval states as very similar to each other, including the Venetian one – neglecting the characteristics of the Empire. Yet, his discussion of Venice and the other Italian states (not to mention those outside the peninsula) normally took the form of comparisons favourable to the Republic. Typically, they were all shown exhausting themselves in internal and external conflicts, whilst Venetians formed: «un popolo che fra le tempestose ire de' discordi fratelli, fra l'ingordo rapinare che ci pioveva dall'Alpe, si mantenne per quattordici secoli libero, ed italiano» (ROMANIN 1853-1864, III, p. 361). Romanin therefore established Venice as an epitome for the best of Italy, whilst the rest of it was collapsing under problems of misgovernment and foreign or priestly rule. Whilst being morally uncomfortable with the process of mainland expansion, and although he recognised the inferior status of these lands – *terraferma* and distant maritime possessions were all equally «paesi di conquista» (ROMANIN 1853-1864, IV, 11, p. 444) –, yet his overall opinion was that these lands were ruled in a rather beneficial way (and this went against many criti-

cisms addressed to the Republic, notably by Daru, Sismondi and Machiavelli).

In reality, most of his text highlighted the specificities of the Republic of Venice and constituted a modern eulogy of the defunct state. The traditional local mythologies remained largely pertinent, although they were read in a contemporary key: Romanin modernized them and made them meaningful in the context of the construction of the new Italy by bourgeois patriots. Yet, his monumental work proved to be both the culminating point of an epoch and its ending. The importance of the Venetian lessons for the emerging Italy declined rapidly as the inevitability of the Savoyard solution imposed itself. The republican model ceased to be an issue; the federalist option was jettisoned as dangerous and impractical; democratisation was not a priority either. The peripheral situation of the lagoon city, so long dreaded, was becoming a reality in the Italian monarchy, as it had been in the Habsburg Empire; the centralisation of the state and its «Piedmontisation» appeared inevitable.

### Towards new horizons?

A certain resignation thus afflicted Venetian scholars-patriots, who tended to return to erudition and exegesis deprived of larger ambitions. From then on, the strengthening of the local rather became a resistance to an absorption by the centre, and a re-«venetianisation» of history operated in the sense of municipal resistance to centralisation and homogenisation, as works by Giuseppe Tassini (1863) or Pompeo Molmenti (1880) suggest. Most Venetian historiographers focussed on the peculiarities of local life, lamenting their disappearance, and once again they widely perpetuated the golden legend of the *Serenissima*, exalting its good governance, paternalist ruling and peaceful politics. But by the end of the nineteenth century, this dominant reading of the *Serenissima's* history ceased to satisfy writers in search of modernisation and new horizons for Venice and Italy. The debate between conservation and modernisation was then omnipresent within the city, with both sides defending their position in name of «Venetianess». At a national level, Italian interest in colonialism and the growth of Adriatic nationalism gave new breath to Venetian pretence to «Italianness», as it hugely enhanced the memo-

13. Sismondi's lessons are echoed here (SISMONDI 1807-1809).

ry of the Venetian Empire, which came to claim a central part in Italian political, economical, military, diplomatic and intellectual life. In that period, irredentism was jettisoning its democratic stance and its principles of respect for nationality (CATTARUZZA 2007; MONZALI 2004), and anti-Slav movements were developing in the North-East of the country. Political nationalism was fuelled with an idea of revenge and conquest of the so-called natural borders and of the sea. In Venice, nationalist policies definitely fused with irredentism around 1907-1909, before flourishing with the interventionist movement, in an anti-Triple Alliance stance and a pro-Adriatic direction (POMONI 1998; PES 1987; PES 2002; REBERSCHAK 2002). Imperialist irredentism and nationalist movements gained early supporters on the lagoons, as Fascism did later on, and it grew parallel to the ambitious transformations of the city due to a close political, financial, industrial and cultural elite.

For instance, Antonio Battistella's 1897 *Repubblica di Venezia dalle sue origini alla sua caduta* was imbued with disillusion towards contemporary Italy, whilst Venetian history, by contrast, shone as a display of winning qualities. Venetian fierce insularity was not something to be eluded or tempered, as in Romanin's time, but to be celebrated. The idea of a radical separation from the rest of the peninsula was shared by most historiographers: but, in Battistella's views, this re-«Venetianisation» of history was perfectly compatible with pro-active nationalism, because the Republic's isolation had allowed it to remain more Italian. His text transmitted the sense of an identity crisis, and a call for Italy to follow a different path: references were made to Adowa, which proved a dramatic episode in a series of military and colonial disasters since 1866, and signalled the fall of Crispi's government. This low point in national pride led to even less respect for liberal Italy in many circles, a contempt Battistella shared, further stimulated by his fear of socialism and anarchism.

Not only did Battistella praise the aristocratic nature of the Venetian state, but he insisted proudly that no democratic tendencies ever existed in its history. He radically separated Venice from the tradition of the *comuni*, dismissing an institution which had long been dear to Italian republicans and democrats. Frustrated by liberal Italy, he asserted that Venice offered patriotic lessons that transcended petty materialistic considerations, and expressed

desires of grandeur based on a mystical and messianic nationalism. Battistella was mostly interested in foreign policy, which he mainly conceived as long and fatal hatreds between the Venetian state and a series of enemies. In his opinion, not only did Italy inherit the geographical borders of the Republic (or should inherit them), but also its memories and its enemies. Yet, conforming to Venetian tradition, Spain remained the principal enemy, whilst Austria appeared rather as a by-product. However, the rhetoric of *Mare nostrum* was present, together with the image of Venice as the precious guardian of the Italian borders. But Battistella also added that Ottoman power had been largely exaggerated: he was encouraging modern Italy not to be intimidated by this enemy in its colonial pursuits, in a contemporary context of growing trouble with the Empire around the Eastern question.

In his 1897 volume, Battistella had tended to heap praise on Venice and blame on Italy; his 1921 text in contrast, sang the triumph of both Venice and contemporary Italy, which now appeared as a nation-state finally accomplished and sanctified by the blood sacrifice of the Great War. He presented the War as the long-awaited conclusion of a journey started under the Roman Empire, continued by the Republic of Venice, and accomplished thanks to modern Italy, finally redeemed. Eternal enemy of Austria and the Ottoman Empire, «protector» of the Adriatic and the Balkans, Venice became associated with the idea of a strong, dynamic, aggressive and colonialist state, until embodying national-fascist ideals of «Italianness». In his preface, Fradeletto paid tribute to Volpi and the *grande Venezia*, an old project which was officially launched, after a long delay, in 1917, and on a very grand scale: it signalled the creation of the industrial area of Marghera, which had also become the new port of Venice (ZUCCONI 2002; REBERSCHAK 2002, pp. 1262-1263). This preface witnessed the coalition of the modernising right, Adriatic nationalism and some old conservative representatives (such as Fradeletto): they united briefly, before the old right became outdistanced by rising Fascism.<sup>14</sup>

Battistella could no longer ignore decades of research on Byzantium: yet, he cancelled its significance, presenting this influence as a simple transformation of a Roman inheritance (BATTISTELLA 1921, p. 24). He insisted instead on geographical and genetic

14. For successive development see PES 2002; for historiography see TABET 2005.



criteria to define Venetian identity. He also increasingly stressed Venice's masculinity, which helped in reconciling and fusing the notions of «Venetian-ess» and «Romaness». His Roman references, still very generic, were more distinctly imperial, and he abruptly dismissed the Roman Republic. This continuity between Roman Empire, Republic of Saint Mark and modern Italy allowed him to locate the city of Venice at the heart of Italian strategic, political and economic life. Italian and Venetian views finally coincided, and Venetian history provided a national winning model to follow. The Venetian Empire was even perceived as a better model than the Roman one, and could be acclaimed as more intrinsically Italian. The anti-Spanish dimension shifted towards a heated anti-Austrian bias: Battistella greatly accentuated the direct and indirect role of Austria, founding this long rivalry on Austrian desires to destroy Venetian supremacy on the Adriatic, together with competition for territories. The gulf was now perceived as the barycentre of Italian history. Even the death of the Venetian state was portrayed as an initially Austrian idea, and not Bonaparte's. Battistella allowed more space to Trieste, although he displayed little consideration for its inhabitants, and saw perfectly well that the Venetians' wish had always been to suffocate this rival city. Apart from Friuli, he was mostly interested in Istria and Dalmatia, highlighting their old links with the *Dominante*. By contrast, he felt more uncomfortable regarding far-away adventures involving the control of large territories. Indeed, Venetian historiographers tended to remain above all fervent supporters of the «other shore», which offered the advantage of keeping Venice at the centre of the stage, nationally and internationally.

### Conclusion

The various phases we have identified within Venetian historiography show how the field of historical studies was used for debates and constructions of spatial identities. In reality, the main nar-

rative changed surprisingly little, but the interpretations drawn from it followed very diverse paths. For instance, mid nineteenth-century Venetian patriots were motivated by the increasing fear of being marginalized, together with the conviction that the Venetian model could be used as a base for all Italians. Some of the rhetoric and myths of the aristocratic Republic were used as a vocabulary: they were recuperated to invent and express a new identity based on geographical and social roots (the bourgeoisie and ex patriciate living in the city of Venice), and on a belonging to a cultural and political horizon, whose aim was to insert Venice in a larger circuit, and to assert the existence of Italy as an entity able to compare and compete with the main European powers. Many tropes dear to mainstream *Risorgimento* (PATRIARCA 2005) canon were hardly found in Venetian historiography, which presented a very singular model; there was even a reversion of the signs compared both to popular romantic images about Venice, and to some dominating aspects of Italian narratives. But this singularity was considered as a strength at the service of «italianness» and it gave a powerful example of what Italians were able to do, perfectly independently.

Yet, not only did this discussion on spatial identities appear to us relevant for a better understanding of Venetian history, but we believe it also highlights the uses and shifts of key concepts such as nation, city or fatherland, which are still central today in many areas. We hope that our close analysis of Venetian historiographies helps to demonstrate how these ideas can evolve, circulate and be appropriated by the most diverse political agendas, and how, in turn, historical texts contribute to these debates. Indeed, spatial identities, with all their cultural, economic, political and financial implications are being avidly disputed to this day and can simultaneously give rise to the most diverse and antagonistic conclusions (from the *leghisti* to the «think global act local» movements, to give but two obvious and opposed examples).

### Bibliography

- ANDERSON 2006 = B. ANDERSON, *Imagined communities*, London, Verso, 2006, rev. edn (1983).  
 APPLGATE 1990 = C. APPLGATE, *A nation of provincials: the German idea of «Heimat»*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1990.  
 ARNALDI, PASTORE STOCCHI 1986 = G. ARNALDI, M. PASTORE STOCCHI (eds), *Storia della cultura veneta. Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, Vicenza, Neri Pozza, 1986.  
 BANTI 2000 = A.M. BANTI, *La nazione del Risorgimento*, Turin, Einaudi, 2000.  
 BATTISTELLA 1897 = A. BATTISTELLA, *La repubblica di Venezia dalle sue origini alla sua caduta*, Bologna, Zanichelli, 1897.

- BATTISTELLA 1921 = A. BATTISTELLA, *La Repubblica di Venezia ne' suoi undici secoli di storia*, Venice, Carlo Ferrari, 1921.
- BENVENUTI 1999 = F. BENVENUTI, *Venezia da patria a nazione: un percorso*, in BENZONI, COZZI 1999, pp. 475-494.
- BENZONI, COZZI 1999 = G. BENZONI, G. COZZI (eds), *Venezia e l'Austria*, Venice, Fondazione Giorgio Cini, Marsilio, 1999.
- CANELLA 1976 = M. CANELLA, *Appunti e spunti sulla storiografia veneziana dell'Ottocento*, «Archivio Veneto», 106, 1976, pp. 75-116.
- CATTANEO 1892 = C. CATTANEO, *Intorno alla strada ferrata Venezia-Milano, 21 agosto 1840*, in *Scritti politici ed epistolario (1836-1848)*, eds G. Rosa, J. White Mario, Florence, G. Barbera, 1892.
- CATTARUZZA 2007 = M. CATTARUZZA, *L'Italia e il confine orientale*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- CONFINO 1997 = A. CONFINO, *The nation as a local metaphor*, Chapel Hill - London, University of North Carolina Press, 1997.
- DAMIEN 2011 = E. DAMIEN, *Narrating Venice in nineteenth-century Italy: the notions of municipal and national in Samuele Romanin's patriotic project*, «Journal of modern Italian studies», 16, 1, January 2011, pp. 19-36.
- DARU 1853 = P. DARU, *Histoire de la République de Venise*, Paris, Firmin Didot Frères éd., 1853, 4th edn (1819).
- DORIGO 1984 = W. DORIGO, *Venezia e il Veneto*, in S. LANARO, *Il Veneto, Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi*, Turin, Giulio Einaudi, 1984, pp. 1039-1043.
- FILIASI 1814 = J. FILIASI, *Memorie storiche dei Veneti primi e secondi*, Padua, Seminario, 1811-1814 (2nd edn).
- FOSCOLO 1978 = U. FOSCOLO, *History of the democratical constitution*, in *Scritti vari di critica storica e letteraria (1817-1827)*, Florence, Le Monnier, 1978, XII.
- GAETA 1980 = F. GAETA, *Storiografia, coscienza nazionale e politica culturale nella Venezia del Rinascimento*, in G. ARNALDI, M. PASTORE STOCCHI (eds), *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 3, 1, 1980, pp. 1-91.
- GRUBB 1986 = J.S. GRUBB, *When myths lose power: four decades of Venetian historiography*, «The journal of modern history», The University of Chicago Press, 58, 1, March 1986, pp. 43-94.
- LAVEN 2006 = D. LAVEN, *Italy. The idea of the nation in the Risorgimento and liberal eras*, in T. BAYCROFT, M. HEWITSON (eds), *What is a nation? Europe 1789-1914*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 255-271.
- LAVEN 2002 = D. LAVEN, *Venice and Venetia under the Habsburgs 1815-1835*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- LYTTLETON 2001 = A. LYTTLETON, *Creating a national past: history, myth and image in the Risorgimento*, in A. RUSSELL ASCOLI, K. VON HENNEBERG (eds), *Making and remaking Italy. The cultivation of national identity around the Risorgimento*, Oxford - New York, Berg, 2001, pp. 27-74.
- MAZZARINO 1976 = S. MAZZARINO, *Il concetto storico-geografico dell'Unità veneta*, in G. ARNALDI, M. PASTORE STOCCHI (eds), *Storia della cultura veneta. Dalle origini al Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 1-28.
- MOLMENTI 1880 = P. MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata: dalle origini alla caduta della Repubblica*, Turin, Roux and Favale, 1880.
- MONZALI 2004 = L. MONZALI, *Italiani di Dalmazia, dal Risorgimento alla Grande Guerra*, Florence, Le Lettere, 2004.
- ORTALLI 2003 = G. ORTALLI, *Storia e miti, per una Venezia dalle molte origini*, in C. OSSOLA (ed.), *Venezia nella sua storia: morti e rinascite*, Venice, Marsilio, Fondazione Giorgio Cini, 2003.
- PATRIARCA 2005 = S. PATRIARCA, *Indolence and regeneration: tropes and tensions of Risorgimento patriotism*, in «The American historical review», American Historical Association, 110, 2, April 2005, pp. 380-408.
- PES 1987 = L. PES, *Il fascismo urbano a Venezia, Origine e primi sviluppi 1895-1922*, «Italia contemporanea», 169, December 1987, pp. 62-84.
- PES 2002 = L. PES, *Il nazionalismo adriatico*, in M. Isenghi, S. Woolf (eds), *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, Rome, Treccani, 2002, 2, pp. 1313-1354.
- POMONI 1998 = L. POMONI, *Il dovere nazionale. I nazionalisti veneziani alla conquista della piazza (1908-1915)*, Padua, Il Poligrafo, 1998.
- POVOLO 2000 = C. POVOLO, *The creation of Venetian historiography*, in J. MARTIN, D. ROMANO (eds), *Venice reconsidered. The history and civilization of an Italian city-state, 1297-1797*, Baltimore - London, John Hopkins University Press, 2000, pp. 491-519.
- REBERSCHAK 2002 = M. REBERSCHAK, *Gli uomini capitali: il «gruppo veneziano» (Volpi, Cini e gli altri)*, in M. ISENGI, S. WOOLF (eds), *Storia di Venezia, l'Ottocento e il Novecento*, Rome, Treccani, 2002, 2, pp. 1255-1311.
- ROMANIN 1853-1864 = S. ROMANIN, *Storia documentata di Venezia*, Venice, Naratovich, 1853-1864.
- SAGREDO 1847 = A. SAGREDO (ed.), *Venezia e le sue lagune*, Venice, Antonelli, 1847.
- SISMONDI 1807-1809 = J.C.L. SISMONDE DE SISMONDI, *Histoire des républiques italiennes du moyen âge*, Zurich, H. Gesner, 1807-1809.
- TABET 2005 = X. TABET, *La «troisième Venise»: un mythe italien de l'entre-deux-guerres*, «L'épreuve de la nouveauté», Lyon, Laboratoire italien, 6, ENS éditions, 2005, pp. 137-172.
- TABET 2009 = X. TABET, *Daniele Manin e la storiografia repubblicana francese: un «ambasciatore dell'esilio»*, in M. GOTTARDI (ed.), *Fuori d'Italia. Manin e l'esilio*, Venice, Ateneo Veneto, 2009, pp. 85-110.
- TASSINI 1863 = G. TASSINI, *Curiosità veneziane*, Venice, G. Cecchini, 1863.
- TIEPOLO 1828 = G.D. TIEPOLO, *Discorsi sulla storia veneta*, Udine, 1828.
- ZORDAN 1998 = G. ZORDAN, *Repertorio di storiografia veneziana*, Padua, il Poligrafo, 1998.
- ZORZI 2000 = A. ZORZI, *Venezia austriaca, 1798-1866*, Gorizia, Libreria editrice Gorizia, 2000 (1985).
- ZUCCONI 2002 = G. ZUCCONI (ed.), *La grande Venezia, una metropoli incompiuta tra Ottocento e Novecento*, Venice, Marsilio, 2002.

---

## Il viaggio in Italia di Theodor Mommsen nel 1867

LORENZO CALVELLI

**ABSTRACT** This article reports on the trip that Theodor Mommsen made to Northern Italy from April to October 1867. Mommsen spent seven months in Eastern Lombardy and the Veneto, in order to perform the autopsy of the Roman inscriptions that were to be published in the first part of the fifth volume of the «*Corpus inscriptionum Latinarum*» (1872). From April to early July 1867, he was based in Verona and visited Brescia, Mantua and Cremona as well as smaller places in the countryside. In mid-July, he moved to Padua and made excursions to Adria, Este, Rovigo, Vicenza, Venice, Treviso, Ferrara, Belluno, Feltre, Udine and Aquileia. In late September, he went westward and revisited Brescia, Bergamo and the western shores of Lake Garda. He then proceeded to Central Lombardy and stayed at Milan, Pavia and Como. He finally left for Paris via Turin. A table at the end of the article offers an overview of the epigraphic surveys carried out by Mommsen for the first part of *CIL*, 5 («*Regio Italiae decima*»). The article also provides some hints about Mommsen's view of politics, economy and society in contemporary Italy.

Nel 1867 Theodor Mommsen trascorse circa sette mesi nell'Italia settentrionale, soffermandosi soprattutto in Lombardia e nel Veneto recentemente annesso al nuovo regno unitario, al fine di concludere i lavori preparatori alla stesura del primo tomo del quinto volume del *Corpus inscriptionum Latinarum*, dedicato alla *regio x (Venetia et Histria)*.<sup>1</sup> Come in precedenti occasioni, lo studioso veniva a sud delle Alpi per dedicarsi allo spoglio dei manoscritti epigrafici,<sup>2</sup> a questa finalità si affianca-

va però, nella circostanza specifica del viaggio del 1867, quella del riscontro diretto delle iscrizioni,<sup>3</sup> come richiesto esplicitamente dal metodo dell'autopsia («*die Einsicht der Steine selbst*»), già teorizzato da Mommsen vent'anni prima nel suo *Über Plan und Ausführung eines corpus inscriptionum Latinarum*.<sup>4</sup>

Negli studi sulla Cisalpina romana risulta spesso importante poter conoscere con esattezza la data in cui il curatore del *CIL* osservò di persona i docu-

Per l'aiuto che mi hanno fornito sono grato a Gino Bandelli, Alfredo Buonopane, Antonio Cernecca, Giovannella Cresci, Alberto Dalla Rosa, Matthias Kappler, Franco Luciani, Arnaldo Marccone, Peter Paschke e Ludovico Rebaudo. Ringrazio anche la Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz per i permessi di pubblicazione degli appunti di Lothar Wickert. Questo articolo è dedicato a mia nonna Caterina Nelli.

1. La *pars prior* del quinto volume del *CIL* fu pubblicata a Berlino per i tipi di Georg Reimer nel 1872.

2. A seguito del conferimento della direzione del *CIL* nel 1853, Mommsen aveva intrapreso due viaggi ufficiali in Italia settentrionale nell'autunno 1857 e nella prima metà del 1862, concentrandosi prevalentemente sullo studio e sulla collazione dei codici epigrafici: vedi MOMMSEN 1858; MOMMSEN 1863, p. 161; WICKERT 1969, pp. 377-398, 578-617; CALVELLI 2007a, pp. 201-203; CERNECCA 2007a, pp. 182-189; CERNECCA 2007b, pp. 86-90.

3. Cfr. MOMMSEN 1868, p. 118: «Herr Mommsen berichtet über seine vom März bis October 1867 in Oberitalien für das *C.I.L.* ausgeführten Arbeiten, insbesondere die Redaction der in dem östlichen Theil von Venedig bis Mailand gefundenen Steine». Per un quadro complessivo delle date delle autopsie nelle singole località della *regio x* si rimanda all'Appendice 1.

4. Vedi HARNACK 1900, pp. 522-540, in part. p. 526; cfr. *CIL*, 3, p. v: «Singuli tituli ut recte recenseantur duo sunt quae requiruntur, primum ut ipsi lapides quantum fieri potest investigentur et ab artis peritis usuque exercitatis diligenter describantur, deinde ut exemplaria inde sumpta curiose conquirantur». Sul metodo autoptico di Mommsen vedi ECK 1995, in part. pp. 207-208.



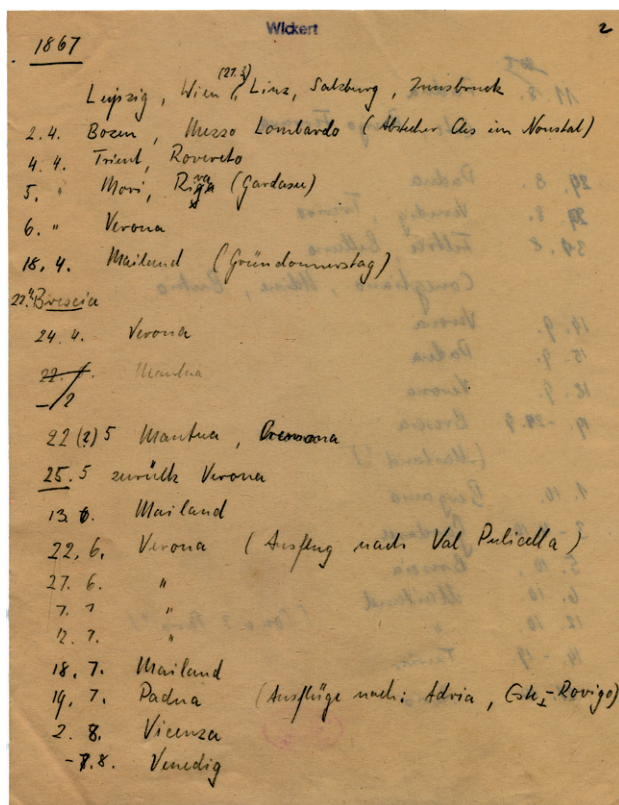


Fig. 1. SBB, Nachlass Lothar Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2r. Appunti di Wickert sugli spostamenti compiuti in Italia da Mommsen fra aprile e agosto 1867.

menti epigrafici di una determinata località. Ciò è vero in particolar modo nel caso di *tituli* successivamente dispersi o danneggiati o che subirono spostamenti nel corso del tempo, a causa di vicissitudini collezionistiche o perché entrati nei circuiti del mercato antiquario.<sup>5</sup> In tal ottica la possibilità di ripercorrere tappa dopo tappa i singoli spostamenti compiuti da Mommsen nei mesi del 1867 da lui trascorsi in Italia si dimostra preziosa. Nell'attesa che uno studio più approfondito consenta di stabilire l'intera cronotassi dei viaggi mommseniani, si intende qui riepilogare quanto desumibile dalla diversa documentazione ad oggi pubblicata, in particolar modo dalle lettere datate, nonché dai fondamentali appunti di Lothar Wickert, antiquista e biografo di Mommsen, conservati presso la

5. Vedi a titolo dimostrativo CALVELLI 2004; LUCIANI 2012.

6. SBB, Nachlass Lothar Wickert, N. 152, Mp. 2, ff. 2rv-3r. Cfr. CERNECCA 2007a; CERNECCA 2007b. Gli appunti di Wickert risultano basati a loro volta sullo spoglio che questi aveva compiuto dell'epistolario mommseniano.

7. Le indicazioni che seguono in questo paragrafo sono tratte da SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2r; cfr. CERNECCA 2007a, p. 192, nota 92. Vedi anche CIL, 5, p. 530: «Ego in itineribus 1862, 1867, 1869 descripsi quae extant Innsbrucki et Tridenti librisque editis ineditisque perscrutandis ibi vacavi».

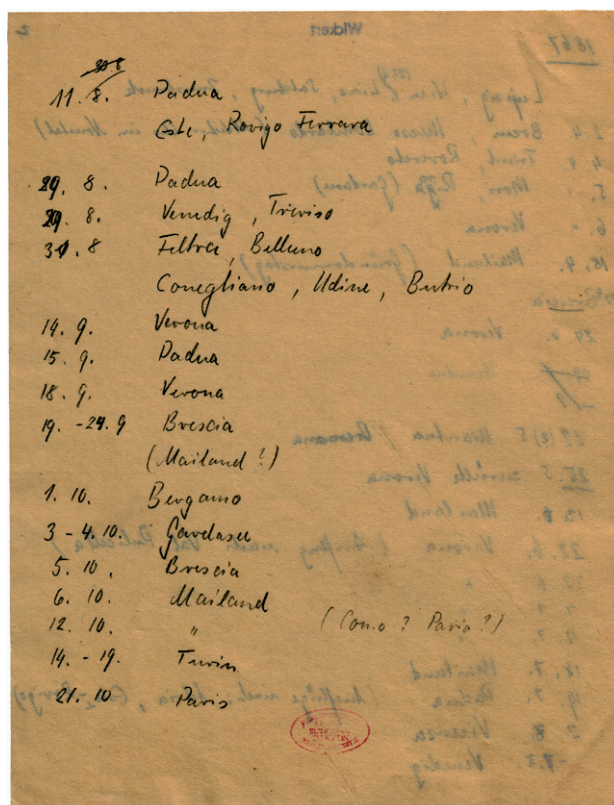


Fig. 2. SBB, Nachlass Lothar Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2v. Appunti di Wickert sugli spostamenti compiuti in Italia da Mommsen fra agosto e ottobre 1867.

Staatsbibliothek di Berlino (figg. 1-3) e resi noti di recente da Antonio Cernecca.<sup>6</sup>

Mommsen arrivò dunque in Italia agli inizi di aprile del 1867, provenendo dall'Austria.<sup>7</sup> Il 27 marzo era ancora a Vienna, poi, toccando Linz, Salisburgo e Innsbruck, passò il Brennero e sostò a Bolzano e Mezzolombardo il 2 aprile. Da qui effettuò una fugace escursione («Abstecher») a Cles in Val di Non (cfr. CIL, 5, p. 530: «Ex vallibus non percurri nisi Anaunensem»). Il 4 era a Trento e Rovereto, il 5 a Mori e Riva del Garda, mentre il 6 giunse a Verona, città che servì da base per i suoi studi e per le sue escursioni durante i successivi tre mesi. In questo periodo lo studioso soggiornò nella casa del canonico Giovanni Battista Giuliari, direttore della Biblioteca Capitolare della città sca-

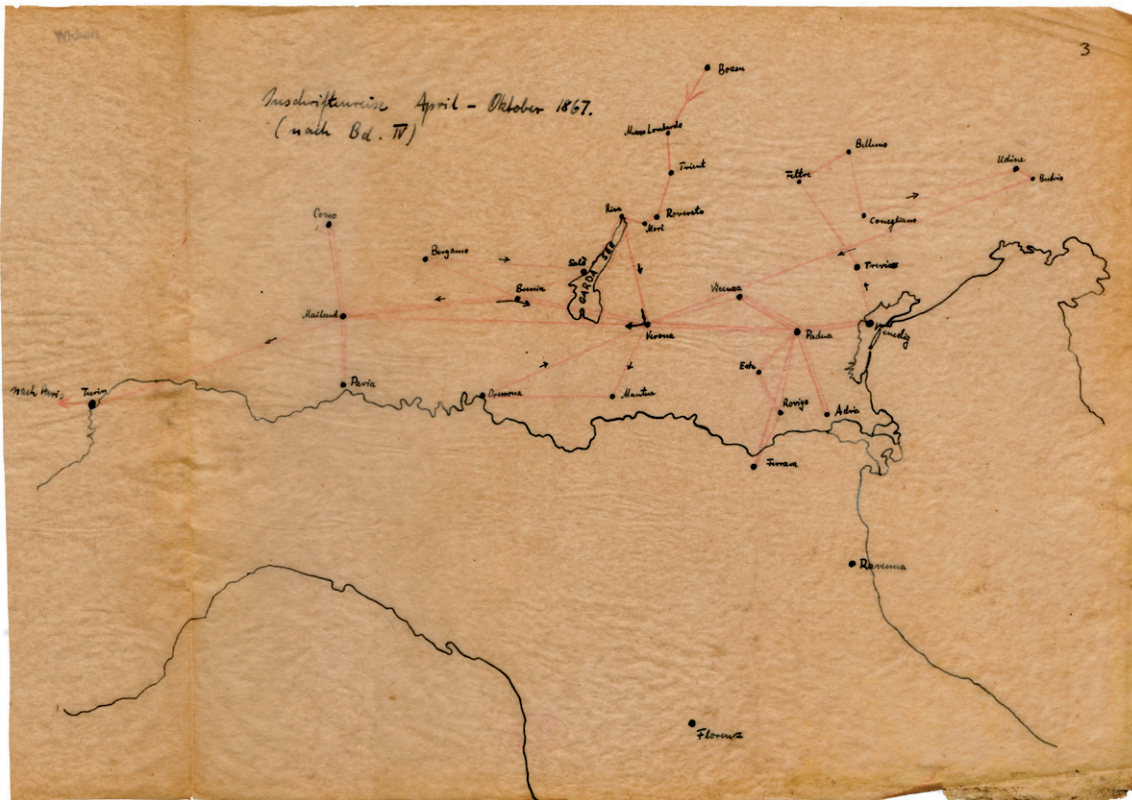


Fig. 3. SBB, Nachlass Lothar Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 3r.  
Mappa di Wickert raffigurante l'itinerario compiuto da Mommsen nell'*Inschriftenreise* del 1867.

ligera.<sup>8</sup> La documentazione inerente a questa «nuova, ben lunga e onorevole dimora» (GIULIARI 1888, p. 249) è stata studiata accuratamente da Valeria La Monaca, che ha pubblicato tutti i brevi messaggi che l'epigrafista, definendosi il «seccatore mattinale», soleva lasciare al proprio ospite, richiedendogli spesso aiuto nello studio dei manoscritti e delle iscrizioni.<sup>9</sup> Come ricordava Giuliani stesso, durante la sua permanenza veronese Mommsen alternò infatti le «erudite investigazioni sopra i codici» alla «disamina degli stessi marmi, quanti più ne poté vedere in città ed in provincia» (GIULIARI 1888, p. 250).

Partendo da Verona, nei mesi di aprile, maggio e giugno lo studioso visitò in numerose località del Veneto occidentale e della Lombardia. Anche in questo caso lo scopo delle escursioni di Mommsen fu duplice: da un lato conoscere il patrimonio delle biblioteche pubbliche e private delle principali città in cui si recava (prevalentemente in relazione ai manoscritti epigrafici); dall'altro osservare di persona quanto sopravviveva delle iscrizioni di età romana degli antichi centri della Cisalpina. Il 18 aprile, giovedì santo, Mommsen si trovava a Milano,<sup>10</sup> il 22 a Brescia, mentre il 24 rientrò a Verona (SBB, Nach-

8. Su Giovanni Battista Carlo Giuliani (1810-1892) vedi MARCHI 1994; BRANCALEONI 2001.

9. Vedi LA MONACA 2007; LA MONACA 2009; cfr. anche BUONOPANE 2007, pp. 267-269.

10. Il soggiorno a Milano era già stato preannunciato da una lettera a Carlo Morbio, scritta il 27 febbraio da Berlino: «È probabile che la primavera mi porterà a Milano e che così avrò l'onore di poter ossequiarLa in persona e il vantaggio di potere imparare da Lei tutte quelle notizie, che saranno preziosissime per l'editore delle iscrizioni romane dell'Italia settentrionale. Infatti Milano non è che una sezione della mia impresa e la prego di prepararmi tutte quelle notizie sopra Como, Pavia, Ivrea, Novara che mi fa sperare». Il testo dell'epistola, conservata alla Biblioteka Jagiellońska di Cracovia (Acc. ms. 1932.56) è stato pubblicato da Antonio Cernecca sul sito internet del Comitato Nazionale per l'Edizione delle lettere di Theodor Mommsen agli Italiani ([www.mommsenlettere.org](http://www.mommsenlettere.org)). Su Mommsen a Milano vedi CALABI LIMENTANI, SAVIO 1994, pp. 375-376.



lass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2r). La visita a Brescia si rivelò particolarmente proficua, come dimostra una lettera del 30 aprile scritta a Pietro da Ponte, erudito locale e futuro bibliotecario della Queriniana:<sup>11</sup> «Sono ancora tutto lieto de' risultati del mio breve soggiorno costì e delle importanti e poco aspettate scoperte, che Lei mi fece fare» (LUMBROSO 1921, pp. 210-211). La preziosa collaborazione di da Ponte e la duplice finalità (autopsie delle iscrizioni e riscontri sui codici) delle proprie visite bresciane furono menzionate esplicitamente da Mommsen nella sezione introduttiva della voce del CIL dedicata a *Brixia*:<sup>12</sup>

Ego saepius moratus Brixiae feci quod potui, ut huius urbis tituli et numero multi et rerum copia insignes ad lapides librosve quantum fieri posset emendarentur, qua in re cum Brixiani qui potuerunt omnes me adiuverunt tum maxime optimus amicus Petrus da Ponte (CIL, 5, p. 439).

Ulteriori ragguagli figurano in un discorso commemorativo che Fabio Glissenti, segretario dell'Ateneo di Brescia, pronunciò il 24 aprile 1904, alcuni mesi dopo la morte di Mommsen, sopravvenuta a Charlottenburg il 10 novembre 1903:

Il Mommsen venne anzitutto a Brescia nella primavera del 1867, prendendo alloggio all'albergo della Fenice, perché più vicino alla Biblioteca ed al Museo, dove si era proposto di vedere e studiare i manoscritti ed i monumenti ivi conservati. In quella occasione si piacque di visitare anche il nostro Ateneo, per il quale ebbe ed usò poi, come vedremo, parole assai lusinghiere (GLISSENTI 1904, p. 76).

A Brescia Mommsen risiedette dunque all'Albergo della Fenice, fra Strada Nuova (l'attuale via Cesare Beccaria) e Piazza del Duomo, dal quale poteva facilmente raggiungere tanto la Queriniana, quanto il Museo Patrio, ospitato nelle celle ricostruite del tempio capitolino dal 1830.<sup>13</sup> Dopo questo primo breve viaggio nelle città lombarde, una serie di epistole datate attesta la presenza certa dello studioso a Verona nei giorni 30 aprile (lettera a da Ponte: LUMBROSO 1921, pp. 210-211), 2 maggio (lettera a Giuliani: LA MONACA 2007, p. 332; LA MONACA 2009, p. 211), 14 maggio (lettera a da Ponte: LUMBROSO 1921, p. 211) e 19 maggio (altra lettera a da Ponte: LUMBROSO 1921, pp. 211-212). Nel frattempo egli era stato raggiunto da Rudolf Schöll, che lo avrebbe coadiuvato in quei mesi nel lavoro di preparazione del CIL.<sup>14</sup>

L'arrivo del giovane filologo tedesco era stato ritardato dall'irrigidirsi dei rapporti franco-prussiani per la questione lussemburghese e dalla paura dello scoppio di una guerra fra le due potenze europee.<sup>15</sup> «Ora che abbiamo un'altra volta la pace eterna e che ragionevolmente si può far conto che staremo tranquilli per sei mesi, ciò che è già qualche cosa in questo secolo felice, egli non tarderà di recarsi costì», annunciava Mommsen a da Ponte nella lettera del 14 maggio (LUMBROSO 1921, p. 211). Schöll, che «non parla quasi parola d'italiano» (LUMBROSO 1921, p. 211), fu inviato il 19 maggio a Brescia, per studiare i materiali epigrafici a stampa e manoscritti della Queriniana. Il giorno dopo Mommsen partì per Mantova, da dove si portò poi a Cremona.<sup>16</sup> La notizia venne riportata anche su un quotidiano locale: il «Corriere cremonese».<sup>17</sup> Al ritorno Mommsen passò

11. Su Pietro da Ponte (1832-1918) vedi FRATI 1933, p. 191.

12. Oltre che nella *pars prior* di CIL V, le *Inscriptiones urbis Brixiae et agri Brixiani Latinae* furono anche pubblicate a sé, come secondo volume dell'opera *Museo bresciano illustrato*, stampato a Berlino nel 1874 su richiesta dell'Ateneo di Brescia.

13. Per l'ubicazione dell'Albergo della Fenice vedi BAEDEKER 1868, p. 192; per una breve storia del museo bresciano vedi STELLA 1998.

14. Su Rudolf Schöll (1844-1893) e sulla sua collaborazione al CIL vedi KEIL 1908, in part. p. 141; DUBIELZIG 2007, in part. p. 363.

15. Sul tema vedi WUCHER 1956, p. 51, dove è riportato lo stralcio di una lettera scritta da Mommsen alla moglie il 22 aprile 1867 da Brescia: «Bricht der Krieg aus, so kehre ich natürlich zurück; möglich wäre es ja wohl die Arbeiten fortzusetzen, aber das halte ich nicht aus».

16. Vedi LUMBROSO 1921, pp. 211-212; cfr. CIL, 5, p. 413: «Ego a. 1867 tam hortos Picenardianos adii quam ipsam Cremonam ibique quae extant indagavi, adiutus maxime a viro rerum Cremonensium peritissimo medico Francisco Robolotti». Cfr. anche SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2r, dove l'escursione a Mantova e Cremona è datata ipoteticamente al 22 maggio.

17. Vedi PONTIROLI 1979, p. 168, nota 5, dove è citato un articolo a p. 2, col. 3, del «Corriere cremonese» del 29 maggio: «Teodoro Mommsen a Cremona. Non passa anno che non venga a visitare la nostra città qualche erudito tedesco, attrattovi dalla preziosa collezione dei documenti medievali o dalle reliquie ancora esistenti».



probabilmente di nuovo per Brescia, per vedere come procedeva il lavoro di Schöll. Il 25 era rientrato a Verona (SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2r).

Domenica 26 maggio lo studioso si recò subito ad est di Verona, a vedere le iscrizioni conservate nella villa dei conti Balladoro a Novaglie, in località Gazzolo di Valpantena.<sup>18</sup> Un dettagliato resoconto della visita è offerto da una lettera indirizzata a Wilhelm Henzen, scritta a Verona il mercoledì successivo, 29 maggio, e resa nota da Wickert nella sua biografia mommseniana (WICKERT 1980, pp. 266-267, nota 3). L'epistola offre uno spaccato della percezione che Mommsen aveva della società lombardo-veneta del tempo, confermando la sua sensibilità per le difficoltà economiche e culturali dell'Italia post-unitaria, ma dimostrando anche ben scarsa fiducia nelle capacità imprenditoriali delle classi dirigenti locali. Dopo aver espresso qualche considerazione arguta e galante sulle piacevoli cornici in cui si svolgevano le proprie escursioni epigrafiche, Mommsen riconosceva che il fatto di trascorrere un così lungo periodo in Italia non poteva non coinvolgerlo nelle problematiche locali, tanto più che egli era stato accolto di buon grado e amabilmente, con un'ospitalità che doveva però a volte rivelarsi quasi eccessiva («Wenn man so Monate lang dazwischen lebt, so nimmt man doch teil daran; zumal da die Leute gutmütig und liebenswürdig sind, gegen mich in einer Weise, die mich oft drückt»). Il testo della lettera merita di essere riportato, a testimonianza dell'intreccio fra studio dell'epigrafia antica e acuta analisi della situazione storica contemporanea che caratterizza tanti documenti dell'epistolario mommseniano:

Letzten Sonntag war ich wieder auf einer italienischen Villa beim Grafen Balladoro; die Inschriften haben die gute Gewohnheit, daß sie sich oft recht hübsche Landsitze aussuchen und liebenswürdige Mädchen zu Custoden, und so war es hier. Unter den Damen, die ich hier kennen gelernt habe, ist mehr Verstand und mehr Bildung zu finden als bei den Männern; schlimm genug für Italien! Es steht hier überhaupt nicht gut. Ökonomisch stehen die Dinge sehr schlecht, besonders infolge der Krankheiten der Trauben und der Seidenwürmer, die nicht weichen wollen; von der Bewegung, die diese letzteren Bestien

in allen Familien machen, von dem Interesse, mit dem Contessen und Marchesinen sich der seltsamen und wenig appetitlichen Zucht dieser Würmer widmen, hat man keine Vorstellung, freilich auch nicht von ihrer Bedeutung für das Land. Diese Ernte ist wieder größtenteils fehlgeschlagen. Überall sieht es hier sehr traurig aus: geringe Leute und geringerer Mut. Das Land ist reich wie kaum ein anderes: Du würdest Dein Wunder sehen an dieser Fülle von Mais und Weizen, von Flachs- und Reisfeldern, von Wein und Maulbeeren, und an diesem unvergleichlichen Berieselungssystem, besonders im Lombardischen, weniger im Veneto. Der Landmann ist ebenso tätig und anstelliger als der unsere, an ihm liegt es nicht, auch nicht am Herrgott. Aber die oberen Schichten taugen nichts; wo die höhere Arbeit anfängt, sei es die literarische Produktion oder die des Fabrikanten und Spekulanten, da ist es hier aus und mit den Conti und Marchesi ist nichts anzufangen als Kaffeetrinken und Dilettantismus (WICKERT 1980, pp. 266-267, nota 3).

Quando scrisse queste considerazioni (29 maggio) Mommsen era ormai tornato a Verona, dove si trovava anche l'8 e il 12 giugno. Nella prima di queste due date egli indirizzò una lettera a Guido Sommi Picenardi, erudito marchese cremonese residente a Milano, da lui incontrato poco tempo prima («Conto fra le mie buoneventure quell'incontro inaspettato a Cremona»).<sup>19</sup> Il testo della lettera, in cui Mommsen ringrazia il proprio corrispondente per il prestito di alcuni materiali manoscritti di interesse epigrafico, è conservato in copia nel fondo Sommi Picenardi (cart. 9) della Biblioteca Trivulziana di Milano ed è stato pubblicato da Antonio Cernecca sul sito internet del Comitato Nazionale per l'Edizione delle lettere di Theodor Mommsen agli Italiani ([www.mommsenlettere.org](http://www.mommsenlettere.org)).

Il 12 giugno Mommsen scriveva invece nuovamente a Pietro da Ponte (LUMBROSO 1921, p. 212), per ringraziarlo dell'accoglienza riservata a Rudolf Schöll, nel frattempo rientrato da Brescia a Verona. Nello stesso giorno Mommsen si rivolse anche per via epistolare a Tomaso Luciani,<sup>20</sup> annunciandogli il proprio intento di recarsi «in luglio o agosto» a Venezia, dove i due avrebbero potuto dedicarsi congiuntamente alla ricerca epigrafica, così come avevano fatto dieci anni prima «sui lidi del Quarnero» (CERNECCA 2002, p. 31).<sup>21</sup> Il giorno successivo

18. Su questa villa vedi TORMENA 2003.

19. Su Guido Sommi Picenardi (1839-1914) vedi SPRETI 1932, p. 367.

20. Su Tomaso Luciani (1818-1894), patriota e storico istriano, nonché stretto collaboratore di Mommsen, vedi CERNECCA 2002; CERNECCA 2006; TOLOMEO 2006; CERNECCA 2008a.

21. Sulle ricognizioni epigrafiche di Mommsen in Istria vedi BANDELLI 2005; CERNECCA 2007a; CERNECCA 2007b.

Mommsen era però già a Milano, da dove scriveva lamentandosi che una banale influenza aveva determinato una perdita di slancio e di interesse per il proprio lavoro («Mir ist es die letzte Zeit in Verona nicht gut gegangen; ein Fieberanfall hatte zwar nicht viel an sich zu bedeuten, aber der Eifer der Arbeit und die Freude daran wollen seitdem sich nicht wiederfinden und ich weiß nicht recht, wie das endigen soll»: WICKERT 1980, p. 317, nota 6).

Gli appunti di Wickert ci informano ancora che il 22 giugno l'epigrafista tedesco visitò la Valpolicella (SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2r; cfr. CERNECCA 2007a, p. 192, nota 92), mentre il 27 giugno, nonché il 7 ed il 12 luglio, si trovava ancora sicuramente a Verona (SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2r; cfr. WICKERT 1969, p. 249). Prima di partire definitivamente dalla città scaligera, Mommsen dovette effettuare assieme a Giuliani quella memorabile ricognizione epigrafica sull'Adige, che il canonico stesso avrebbe rievocato entusiasticamente, ancora a distanza di oltre vent'anni:

Ricorderò sempre con amore segnatamente la piacevole corsa che feci con esso ed il prof. Studemund sul patrio Adige e quanta ci convenne durar fatica per soffermare la piccola barchetta che ci trasportava, arrancandosi alle pile del Ponte Nuovo, onde leggere le epigrafi incastonate a' fianchi del secondo arco (GIULIARI 1888, pp. 249-250; cfr. LA MONACA 2009, p. 211).<sup>22</sup>

Il 18 luglio Mommsen era di nuovo a Milano, mentre dal 19 si trasferì a Padova (SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2r; cfr. CERNECCA 2007a, p. 192, nota 92). Nella città universitaria lo studioso fece base per quasi due mesi, risiedendo in Via Patriarcato (n. 5 rosso),<sup>23</sup> alle spalle del duomo e delle piazze. Da qui intraprese presto una nuova serie di escursioni epigrafiche, che lo portarono nei principali centri del Veneto orientale, ma anche a Ferrara e in Friuli.

Il 25 luglio andò ad Adria, dove fu accolto da Francesco Antonio Bocchi, nobile collezionista ed erudito,<sup>24</sup> che gli fece ammirare la celebre raccolta di famiglia. La presenza dello studioso ad Adria è comprovata dalla sua firma, tuttora leggibile

nell'antico registro dei visitatori del Museo Bocchi (DALLEMULLE 1993, pp. 149-150, 161, fig. 10), e da un'annotazione autografa di Francesco Antonio («Fu a visitare il mio museo nel giovedì [25] luglio 1867 dalle ore 8 ½ antimeridiane fino alle 1 ½ pomeridiane in compagnia del professor De Leva e dell'ingegnere dottor Luca Antonio Lupati»: CALVELLI c.s.).<sup>25</sup>

Il 28 luglio fu la volta del Museo di Este, come certifica un'altra sottoscrizione, apposta nell'album dei visitatori di quell'istituzione («Professore Teodoro Mommsen da Berlino venne nel 28 luglio 1867 ad ammirare i tesori epigrafici di questo bel museo municipale di Este»: CHIECO BIANCHI 2002, pp. 21-22, fig. 16). Per l'occasione fu anche incisa una lapide che serba tuttora il ricordo della visita dello studioso («Godi Ateste | Mommsen | amatore del bello universo | archeologo principe | storico dell'eterna Roma | il tuo lapidario museo | investigatore profondo | visita | in questo dì | XXVIII luglio MDCCCLXVII»: CHIECO BIANCHI 2002, p. 22). Il giorno successivo, lunedì 29, Mommsen si recò invece all'Accademia dei Concordi di Rovigo, dove firmò anche in quel caso il registro dei visitatori («Teodoro Mommsen. Berlino»: ZERBINATI 2007, pp. 26, nota 3, 41, fig. 1; ZERBINATI 2008, p. 599, nota 2).

Il 30 luglio Mommsen era di nuovo a Padova, da dove scrisse a Henzen, condividendo alcune riflessioni personali sulla sua nuova residenza, che gli appariva più comoda e promettente di quella veronese per l'avanzamento dei propri lavori, ma, al tempo stesso, più solitaria:

Mir geht es fortwährend gut und mein Etablissement hier ist weit bequemer als das Veroneser; freilich bin ich hier sehr allein und auf die Italiener angewiesen, unter denen selbst hier, in dieser alten Universitätsstadt und wo noch wohl am meisten gearbeitet wird, doch gar wenige sind, denen man wirklich näher kommt und in denen Fonds ist (WICKERT 1980, p. 267).

La lettera continua con una nuova serie di considerazioni sulla crisi che viveva la società veneta all'indomani dell'annessione al regno d'Italia:

22. Su Wilhelm Studemund (1843-1889), che si trovava all'epoca a Verona per preparare la sua edizione di Gaio, vedi COHN 1893, in part. pp. 723-724.

23. Cfr. TESCH 1975, p. 87; BUONOPANE, SANTAGIULIANA 2002, p. 23; CERNECCA 2002, p. 34.

24. Sulla figura di Francesco Antonio Bocchi (1821-1888), priva di voce nel DBI, vedi i contributi raccolti in LODO 1993.

25. Giuseppe De Leva (1821-1895), professore di Storia moderna all'Università di Padova dal 1855, preside della Facoltà di Lettere e filosofia dal 1866 al 1883, era rettore dell'ateneo nel biennio 1866-1867: vedi CELLA 1988. Luca Antonio Lupati, ingegnere civile, era un esponente della nobiltà adriese: vedi DE LARDI 1851, p. 40.

Hier ist alles demoralisiert und wird es täglich mehr; nicht bloß politisch, sondern der Schaden liegt weit tiefer. Du solltest nur einmal die Kindererziehung hier mit ansehen, welche Schwäche überall, wo ich gewesen bin, darin herrscht, wie die Kinder bei Tisch fordern was sie wollen und es dann auch bekommen, wie sie reden wann und was sie wollen, Schmuck tragen, Eis essen, Villeggiaturen mitmachen statt in die Schule zu gehen - und dann beklagen sich die Leute, daß es Italien an Männern von Charakter fehlt. Hier wird es auch nicht besser; sie werden an ihrer Aufgabe sicher bankrott und gehen den Weg der Spanier (WICKERT 1980, p. 267).

Il giorno seguente, mercoledì 31 luglio, Mommsen era ancora a Padova, da dove scrisse a Bocchi, rispondendo ad una sua del 28 precedente e richiedendogli alcune informazioni sulle epigrafi che avevano esaminato insieme poco tempo prima ad Adria (CALVELLI c.s.). Il 2 agosto lo studioso si spostò a Vicenza, ma prima di partire inviò una lettera a Luciano, che in quel periodo risiedeva a Udine, aggiornandolo sull'avanzamento delle ricerche epigrafiche sulla *regio X*:

Avendo finito o quasi finito i miei lavori sul Veronese e sul Bresciano, mi sono stabilito qui per mettere in ordine le iscrizioni di Padova e delle città vicine. Mi occorrono ancora forse quindici giorni per questo lavoro, che è abbastanza grande; allora penso che potrò far una gita in codeste parti. Verrò certamente ad Udine e, se mai è possibile, anche a Butrio per esaminare il museo Toppi tanto cresciuto nel frattempo, come lo rilevo dal Suo ragguaglio, ed Aquileia istessa. Poi è necessario del tutto di andare a Belluno ed a Feltre, siccome anche dovrò restare alcuni giorni a Venezia per servirmi de' tesori della Marciana (CERNECCA 2002, p. 34).

In preparazione della sua visita a Venezia, una lettera era stata indirizzata allo studioso tedesco dall'abate Giuseppe Valentinelli, bibliotecario della Marciana,<sup>26</sup> che lo invitava a risiedere nella propria

abitazione, sita nei pressi di San Marco in Calle del Gambaro (una traversa di Calle dei Fabbri), al numero civico 4691.<sup>27</sup> Poiché Valentinelli stava per intraprendere uno dei suoi consueti lunghi viaggi,<sup>28</sup> che lo avrebbe portato questa volta in Germania e in Francia, egli si premurava di avvertire Mommsen che l'invito sarebbe stato valido anche dopo il proprio allontanamento da Venezia, «dacché mia zia parte soltanto il dì 15 agosto per la campagna» (SBB, Nachlass Theodor Mommsen, s.v. *Valentinelli, Giuseppe, 1 August 1867*).<sup>29</sup> Valentinelli assicurava inoltre lo studioso che, nonostante la propria assenza, egli sarebbe stato seguito dal vicebibliotecario Giovanni Veludo e dal «coadiutore», verosimilmente Francesco Scipione Fapanni, che lavorava in Marciana in qualità di assistente gratuito dal 1849.<sup>30</sup>

Giunto a Vicenza il 2 agosto, lo studioso scriveva subito alla giunta municipale locale, inoltrando richiesta che alcuni materiali della Biblioteca Civica Bertoliana fossero temporaneamente inviati presso la Biblioteca Universitaria di Padova «per poter ivi essere [...] studiati» (TESCH 1975, pp. 87-88; BUONOPANE, SANTAGIULIANA 2002, p. 23). Il permesso gli fu concesso il giorno stesso (TESCH 1975, p. 87; BUONOPANE, SANTAGIULIANA 2002, pp. 23-24).

Secondo gli appunti di Wickert, Mommsen fu a Venezia fino al 7 agosto, ma l'11 era di nuovo a Padova (SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2rv). Il 15 si trovava comunque ancora una volta nella città lagunare: in quel giorno, infatti, Francesco Scipione Fapanni lo condusse «in varii luoghi di Venezia ad esaminare alcune lapidi romane sparse», come attesta un manoscritto epigrafico redatto da Fapanni stesso e oggi conservato in Marciana.<sup>31</sup> Le frequenti indicazioni apposte da Fapanni nel codice («esaminata con Mommensen», «veduta con Mommsen», «con Mommsen ci fui») coincidono ogni volta con le formule di autopsia (*contuli, descripsi*) presenti

26. Su Giuseppe Valentinelli (1805-1874), abate e bibliotecario (poi prefetto) della Marciana dal 1846 all'anno della propria morte, autore di numerosi contributi bibliografici e di storia locale, vedi ZORZI 1987, pp. 380-392, 539-543; CALVELLI 2007b, con bibliografia precedente.

27. Cfr. ZORZI 1987, pp. 540, 543, note 128, 173.

28. Cfr. ZORZI 1987, p. 540, nota 123; CALVELLI 2007a, p. 202, nota 26.

29. Valentinelli partì da Venezia l'8 agosto e rientrò in Italia a fine settembre, fermandosi a Torino, Milano e Firenze: vedi la scansione giornaliera delle tappe del suo itinerario riportata alla voce *Viaggio agosto-settembre-ottobre 1867* del suo taccuino autografo conservato in BNM, ms. it. XI, 427 (12148), taccuino n. 6, f. 2rv.

30. Su Giovanni Veludo (1811-1890), vicebibliotecario della Marciana dal 1852 al 1873, poi bibliotecario e infine prefetto dal 1875 al 1884, anno in cui rassegnò le dimissioni, vedi ZORZI 1987, pp. 386-397; LOSACCO 2003. Su Francesco Scipione Fapanni (1810-1894) vedi CONTÒ 2004; per il suo impiego in Marciana vedi ZORZI 1987, p. 540, nota 131.

31. BNM, ms. it. VII, 2287 (9123). Sul codice vedi CALVELLI 2007a, pp. 204-205.



nelle rispettive voci del CIL dedicate alle iscrizioni veneziane/altinati. Dal registro contenente le *Inscrizioni dei forestieri visitatori della Regia Biblioteca Marciana dall'anno 1867 al 1873* non risulta invece che lo studioso si sia recato in Marciana nel 1867 (BNM, Archivio della Biblioteca, ms. AB 5.30).

Il 29 agosto Mommsen era ancora a Padova (SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2v). In quel giorno egli scriveva ad Andrea Gloria, celebre docente di Paleografia dell'ateneo patavino e direttore del Museo Civico della città,<sup>32</sup> con il quale lo legava ormai una «buona amicizia», che «si formò e s'accrebbe in quelle gite in cui insieme percorsero parte del Padovano allo scopo di identificare e studiare i monumenti antichi sparsi per le campagne» (LAZZARINI 1911-1912, p. 156). Gloria aveva sollecitato Mommsen ad esprimere il suo parere su ciò che nella provincia di Padova si avesse «da fare per la conservazione de' monumenti antichi e specialmente delle iscrizioni romane». La risposta dello studioso tedesco, concepita probabilmente per essere resa pubblica, si configurò come un omaggio con cui egli ripagò i suoi collaboratori padovani per l'ospitalità e la disponibilità che gli avevano dimostrato. L'iniziativa, certo facilitata dalla fama di cui ormai godeva Mommsen a livello internazionale, corrispose buoni risultati. In una lettera del 16 novembre 1867, Giuseppe de Leva poteva infatti orgogliosamente comunicare:

La Sua lettera al nostro municipio ha fruttato l'assegnamento di lire italiane 2000 all'anno per l'acquisto e per la conservazione de' monumenti antichi in questa provincia. Ecco un nuovo motivo per cui il nome di Lei è sacro nella memoria dei Padovani (WICKERT 1980, p. 267).

All'agosto del 1867 devono essere ascritte anche altre due ricognizioni: la prima si svolse nella villa

urbana del notaio padovano Antonio Piazza a Santa Maria in Vanzo;<sup>33</sup> la seconda a Legnaro, paese della bassa padovana in cui gli eredi del conte Pietro Businello conservavano nella loro villa numerose iscrizioni un tempo appartenute alla collezione della famiglia patrizia veneziana dei Nani di San Trovaso;<sup>34</sup> è probabile, in particolare, che questa località fosse stata visitata assieme ad Andrea Gloria durante le citate «gite» nelle campagne del Padovano (cfr. LAZZARINI 1911-1912, p. 156). Di certo Mommsen si era comunque già recato a Legnaro prima del 1867, verosimilmente nella primavera-estate del 1862, come risulta da alcune formule di autopsia citate nelle note di un volume dell'*opera omnia* di Bartolomeo Borghesi, pubblicato nel 1865.<sup>35</sup> La precocità di tale visita, che era stata però fugace e si era concentrata solo sulle iscrizioni più importanti, era giustificata dal fatto che la maggior parte dei reperti provenienti dalla raccolta Nani era di origine dalmatica e doveva quindi essere pubblicata nel terzo volume del CIL.<sup>36</sup>

Si può ancora dedurre che alcune località del Veneto non furono certamente toccate dal viaggio mommseniano del 1867: è il caso, ad esempio, di Oderzo, Portogruaro e Concordia. Le voci del CIL dedicate ad *Opitergium* e *Iulia Concordia* sottolineano infatti esplicitamente che le autopsie delle iscrizioni di quei due centri erano state svolte nel corso dell'*Inschriftenreise* del 1857 («Ego Concordiam adii a. 1857 ibique descripsi cum alios titulos tum collectos diligentissima et utilissima cura ab Iohanne Muschietti Portogruarensi»: CIL, 5, p. 178; «Ipse Opitergium adii a. 1857 quaeque ibi extant, praesertim in domo Galvagna, descripsi»: CIL, 5, p. 186).<sup>37</sup> Quanto a Treviso, l'epigrafista vi era già transitato velocemente due volte nel

32. Su Andrea Gloria (1821-1911) vedi CERASI 2002.

33. Sulla collezione di Antonio Piazza (1772-1844) vedi PELLEGRINI 2000, pp. 29-34.

34. Sulle vicende della raccolta Nani di San Trovaso, oltre ad AGOSTINETTI 1980 e FAVARETTO 1991, vedi ora CREMA 2007; CREMA 2011, con ulteriore bibliografia.

35. Cfr. BORGHESI 1865, p. 407, nota 2 («Ils sont aujourd'hui à Legnaro, près de Padoue, où je les ai vus. Th. Mommsen»), p. 408, nota 5 («Il est aujourd'hui à Legnaro; voici ma copie [...]. Th. Mommsen»), p. 413, nota 1 («Cette inscription existe encore à Legnaro, où je l'ai vue et copiée [...]. Th. Mommsen»). Sono grato ad Antonio Cernecca per questa preziosa segnalazione.

36. Cfr. CIL, 3, p. 276: «Nam fui quidem Legnari, sed temporis angustiis presso non licuit conferre titulos nisi potiores». È probabile che la prima visita di Mommsen a Legnaro sia databile al 20 aprile 1862, quando egli passò per Padova diretto a Venezia, o ai primi giorni di giugno di quell'anno, quando si recò da Venezia a Bologna via Rovigo e Ferrara, oppure ancora a fine giugno o inizio luglio, quando sostò a Padova arrivando da Brescia e Verona e diretto poi a Trento: vedi CERNECCA 2007a, pp. 188-189; CERNECCA 2007b, p. 90.

37. Sulla visita di Mommsen a Oderzo, Portogruaro e Concordia nel 1857 vedi anche WICKERT 1969, pp. 395, 612-613, nota 10; BANDELLI 1995, p. 26; CERNECCA 2007a, p. 187; CERNECCA 2007b, pp. 88-89.

1857,<sup>38</sup> ma è probabile che vi avesse fatto ritorno nel 1867: un'annotazione di Wickert segnala infatti che proprio il 29 agosto Mommsen si sarebbe recato nel capoluogo della Marca, passando nuovamente per Venezia (SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2v). Questa eventualità sembra confortata dall'assenza di indicazioni cronologiche nelle formule di autopsia relative alle iscrizioni dell'antica *Tarvisium*: in questo caso, come, più in generale, per la maggior parte delle località del Veneto e della Lombardia orientale, tale assenza induce a ritenere che Mommsen avesse effettuato i riscontri autoptici definitivi delle epigrafi nel corso del viaggio del 1867.

Il 30 agosto lo studioso si rivolse nuovamente a Francesco Antonio Bocchi, mediante una lettera non autografa su pergamena con cui gli restituiva alcune carte di famiglia, che l'erudito adriese gli aveva inviato a Padova qualche giorno prima (CALVELLI c.s.). Mommsen comunicava inoltre che il giorno successivo, sabato 31, sarebbe partito da Padova alla volta di Ferrara, dove rimase verosimilmente fino al 3 settembre, quando indirizzò una «lettera scritta in viaggio» al canonico Giuseppe Antonelli, bibliotecario dell'Ariostea (ANTONELLI 1867, pp. 5-7; ZAGHI 1931, pp. 1183-1184).<sup>39</sup> Sulla via del ritorno Mommsen passò nello stesso giorno nuovamente per Rovigo, dove, come ricordava Giacinto Mantovani, bibliotecario dell'Accademia dei Concordi, consultò «i mss. Silvestri ed altri» (ZERBINATI 2007, p. 26, nota 3; ZERBINATI 2008, p. 599, nota 2).

Il 4 settembre egli si trovava ancora una volta a Padova, da dove scriveva al fratello Tycho (WICKERT 1980, p. 65), nonché di nuovo a Tomaso Luciani, al quale comunicava un ulteriore aggiornamento sulle proprie ricognizioni epigrafiche nella *regio x*:

Avendo condotto a buon termine i miei lavori sopra Padova, Este, Rovigo, Ferrara e via via, ora mi rivolgo a quella parte del Veneto che mi resta, specialmente a visitare Belluno e Feltre. Poi, cioè, come spero, in tre o quattro giorni, mi recherò a Udine e a Butrio nella speranza di incontrarvi e insieme di aumentare la mia raccolta aquileiese. Ho rinunciato a visitare la Cargna, di cui le scarse lapidi nulla di nuovo mi offrirebbero dopo le indagini de' miei

precessori e specialmente dopo le vostre; ma forse forse si potrebbe fare una gita ad Aquileia (CERNECCA 2002, p. 36).

Come ha ricostruito Davide Faoro, Mommsen si recò dunque in quei giorni a visitare tanto Feltre e la villa Tauro alle Centenere, nel comune di Cesiomaggiore,<sup>40</sup> quanto Belluno, dove visionò i manoscritti della Biblioteca Lolliniana e fu a casa Miari (FAORO 2007a, p. 49; FAORO 2007b, p. 254, nota 35). Gli appunti di Wickert, che indicano per questa escursione la data del 31 agosto (SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2v), risultano in questa singola circostanza non attendibili.

Sempre Wickert ricorda che nella prima metà di settembre Mommsen si recò a Conegliano, Udine e Butrio (SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2v). Secondo quanto suggerito da Antonio Cernecca, la visita al capoluogo friulano ebbe luogo fra il 7 e l'8 settembre (CERNECCA 2008b, col. 377). Domenica 8 Mommsen e Tomaso Luciani furono poi ospiti del conte Francesco di Toppo,<sup>41</sup> nella sua villa di Butrio: lo ricordano tanto il conte stesso nei suoi diari (CILBERTO 2007, p. 36, nota 98), quanto Mommsen nella voce del CIL su Aquileia («Ego autem non vidi fere nisi qui servantur Butrii apud comitem Toppi antiquitatis patronum strenuum, cuius hospitium grato animo recordor»: CIL, 5, p. 83). Sulla via del ritorno lo studioso tedesco passò di nuovo probabilmente per Venezia, così come aveva indicato a Luciani nella lettera inviategli il 4 settembre (CERNECCA 2002, p. 36).

Il 14 settembre Mommsen era a Verona, il giorno dopo a Padova, il 18 di nuovo a Verona (SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2v). Il 19, sempre da Verona, indirizzò al marchese Alessandro Carlotti, senatore del regno e sindaco della città scaligera, una lettera che venne poi pubblicata il 2 ottobre sul quotidiano «L'Adige» (BUONOPANE 2007, pp. 269, 276-277, app. 5). Come nel caso dell'epistola ad Andrea Gloria sulla conservazione degli antichi monumenti padovani, anche la lettera a Carlotti era finalizzata a rendere nota l'opinione di Mommsen su una questione di interesse pubblico. In questa circostanza lo studioso espresse il suo «parere sulla Biblioteca

38. Cfr. WICKERT 1969, p. 613, nota 10; CERNECCA 2007a, p. 187; CERNECCA 2007b, p. 88.

39. Su Giuseppe Antonelli (1803-1884) vedi FRATI 1933, p. 29; PARENTI 1957, p. 44.

40. Alla villa Tauro Mommsen effettuò anche l'autopsia del celebre miliario di Cesiomaggiore della *Via Claudia Augusta* (CIL, 5, 8002); cfr. VECCELLIO-BERTANZA 1876, p. 648: «Teodoro Mommsen dinanzi a cotesta colonna miliaria, che venne appositamente a studiare nel 1867, mise un grido di meraviglia e vi rinvenne tutti i caratteri della autenticità». Sulla villa Tauro vedi DE BORTOLI 2004.

41. Su Francesco di Toppo (1797-1883) vedi da ultimo VERZAR-BASS 2007; CERNECCA 2008b.

Municipale», rilevando come «il pubblico veronese» non apprezzasse, «come deve apprezzarsi, la savia ed energica amministrazione di essa». Avanzando un paragone con le numerose «biblioteche pubbliche del Lombardo-Veneto» da lui visitate, lo studioso elogiava l'operato del direttore Cesare Cavattoni,<sup>42</sup> che aveva provveduto a completare la catalogazione dei manoscritti e lo sgombero dei doppi, senza tralasciare l'acquisto di nuove opere. Con tono marcatamente polemico Mommsen concludeva il proprio scritto affermando: «chi non si mostra soddisfatto, temo molto che sia, se non mala voglia, certo ignoranza».

Nella decade finale di settembre lo studioso abbandonò definitivamente il territorio veneto. Dal 19 al 24 risiedette a Brescia (SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2v). Il 25 si trovava poi a Bergamo ed il 27 a Milano: lo testimoniano due stralci di lettere scritte in queste due date e indirizzate all'erudito bergamasco Giovanni Maria Finazzi (FINAZZI 1876, pp. 108-109).<sup>43</sup> Nel secondo di questi due documenti Mommsen si definisce «un viaggiatore frettoloso». Il 1° ottobre era di nuovo a Bergamo e così anche il 2, quando vergò una breve postilla datata sulla copertina di un codice cinquecentesco (VAVASSORI 2001, pp. 211-213, 214, fig. 3). Il 3 ed il 4 si trovava ancora nel Bresciano, a Salò e lungo le rive del Garda, da dove scriveva una sintetica comunicazione a Federico Odorici (BUONOCORE 2003, pp. 279-280; cfr. SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2v).<sup>44</sup> Sabato 5 passava di nuovo per Brescia (SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2v), ma dovette dirigersi immediatamente a Milano, perché da lì il giorno stesso scrisse un'altra lettera ad Odorici (BUONOCORE 2003, p. 280).

Il 6 ottobre Mommsen era a Milano (SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2v), ma l'8 si trovava a Pavia, come ricorda una sorta di diario autografo dell'allora direttore della Biblioteca Universitaria, Giovanni Maria Bussedi,<sup>45</sup> intitolato proprio «Teo-

doro Mommsen e Giovanni Maria Bussedi. Ricerche epigrafiche a Pavia. 1867-68-69» (AGENO 1916, p. 55). Così inizia il manoscritto:

Martedì, 8 ottobre 1867, fu a Pavia Teodoro Mommsen. Le ore che vi stette furono da lui impiegate a riscontrare sui marmi le antiche iscrizioni latine che vi restano, incluse le cristiane fino al 6° secolo, e anche la greca de' fratelli Patrizio e Paolo, e a consultare i codici epigrafici della biblioteca dell'università. Lesse qualche iscrizione e frammento d'iscrizione non prima avvertito e corresse alcun errore fatto da' precedenti illustratori (AGENO 1916, p. 57).<sup>46</sup>

Come ha sottolineato Arnaldo Marcone: «Bussedi apparteneva alla categoria di collaboratori prediletti da Mommsen: sicuro, affidabile, discreto» (MARCONE 2004, p. 219). Scomparso pochi anni prima della pubblicazione del quinto volume del CIL, fu ricordato da Mommsen stesso nell'introduzione della voce su *Ticinum* con una formula lapidaria, ma sentitamente commossa: «professor [...] doctrina pariter atque modestia commendabilis nuper defunctus» (CIL, 5, p. 706).

Dopo la breve incursione pavese le tracce di Mommsen diventano più difficili da ripercorrere. Lo studioso si dedicò ancora per una decina di giorni al riscontro di codici e iscrizioni in altri siti dell'Italia nord-occidentale, quelli a cui sarebbe stato poi dedicato il secondo tomo del quinto volume del CIL, pubblicato però ben dieci anni dopo il viaggio del 1867 e comprendente i *tituli* delle *regiones* XI e IX (*Transpadana* e *Liguria*).<sup>47</sup> Il 12 ottobre era ancora a Milano (SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2v), mentre una visita a Como è sicuramente desumibile da alcuni lemmi del CIL.<sup>48</sup> Secondo gli appunti di Wickert, dal 14 al 19 ottobre Mommsen risiedette a Torino (SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2v). Qui incontrò Carlo Baudi di Vesme a casa di Carlo Promis (MASTINO 2004, p. 228, nota 21).<sup>49</sup> Sabato

42. Su Cesare Cavattoni (1806-1872), direttore della Biblioteca Comunale di Verona dal 1835 al 1872, vedi BIADEGO 1892, pp. 54-74. Per i suoi rapporti con Mommsen vedi BUONOPANE 2007, pp. 266, 268-269.

43. Su Giovanni Maria Finazzi (1802-1877) vedi FAGIOLI VERCELLONE 1997; VAVASSORI 2001.

44. Sul bresciano Federico Odorici (1807-1884) vedi DA PONTE 1887; per il suo carteggio con Mommsen si rimanda a BUONOCORE 2003, pp. 15-16, 271-280.

45. Su Giovanni Maria Bussedi (1802-1869) vedi PARENTI 1957, p. 199; TREVES 1972.

46. Per la presenza di Mommsen a Pavia l'8 ottobre 1867 vedi anche DELL'ACQUA 1875, pp. 137-138.

47. La *pars posterior* del quinto volume del CIL fu pubblicata a Berlino per i tipi di Georg Reimer nel 1877.

48. Cfr. CIL, 5, 5406 («descripsi a. 1867»), 5417 («descripsi a. 1867»).

49. Su Carlo Baudi di Vesme (1809-1877) vedi FUBINI LEUZZI 1970; MOSCATI 1982. Su Carlo Promis (1808-1872) vedi FASOLI-VITULO 1993.



19 ottobre, ultimo giorno della sua permanenza in Italia, indirizzò al collega Henzen una lettera dai toni pesantemente cupi:

Die Katastrophe hier scheint nicht fern und Gutes kann sie wohl kaum bringen. Ich verlasse Italien mit wenig Hoffnung für seine Zukunft (WICKERT 1980, p. 267).

Due giorni dopo aver scritto queste angosciose parole Mommsen si trovava già a Parigi (SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2v). La situazione politico-economica in cui versava la penisola continuò comunque a destare in lui sentimenti di sincera preoccupazione, che riecheggiano anche nelle tre celebri lettere agli italiani, pubblicate nel 1870. In esse la sfiducia espressa privatamente a Henzen nel 1867 sembra però superata da una visione più ottimistica, indubbiamente giustificata anche dallo scopo propagandistico di questi testi:

O amici miei al di là delle Alpi! Non sono io cieco ammiratore né dell'antica Roma, né della moderna Italia: vedo la triste eredità che una servitù di secoli ha lasciato al nobile vostro paese e so bene che un Cavour ha potuto rompere le vostre catene, ma che solo l'avvenire può levarne le tracce. Ma io ho speranza in questo avvenire ed amo questa Italia come è oggi, colle stesse sue piaghe (MOMMSEN 1870, p. 4 = MOMMSEN 1976, p. 198).<sup>50</sup>

Il rapporto di Mommsen con gli italiani negli anni immediatamente a ridosso del processo di unificazione nazionale risulta contraddistinto da un duplice registro. Da un lato lo studioso nutriva un affetto vero e profondo per gli abitanti della penisola ed era onestamente riconoscente a tutti coloro che gli avevano prestato aiuto nell'oneroso incarico della redazione del CIL; dall'altro egli dimostrava poca fiducia nei ceti dirigenti della penisola. Se però i primi due sentimenti potevano essere apertamente dichiarati sia in pubblico che nei numerosi scambi epistolari con i propri collaboratori locali, lo scetticismo per le effettive possibilità di progresso dei territori del nuovo regno trova conferma soltanto in considerazioni private rivolte ai propri connazionali.<sup>51</sup>

Arnaldo Marcone ha giustamente individuato nel 1870 un anno di svolta nei rapporti di Mommsen con i suoi collaboratori italiani (vedi MARCONE 2004). Se ai tempi delle *Unteritalischen Dialekte* essi non apparivano altro che «segugi pel materiale da raccogliere», secondo la nota definizione di Benedetto Croce (CROCE 1921, p. 54), dopo il trasferimento della capitale a Roma lo studioso tedesco intese sempre più rivolgersi a personalità che agivano «sul posto come intermediari istituzionali» (MARCONE 2004, p. 220), risultando dotati di maggior indipendenza a livello sia operativo, che scientifico. I prodromi di questo processo di transizione nel rapporto di Mommsen con i propri collaboratori possono essere già colti in alcune lettere risalenti proprio al viaggio del 1867 e indirizzate a Tomaso Luciani. Se il 12 giugno lo studioso tedesco sollecitava il proprio corrispondente affinché gli procurasse «gli indirizzi di quelle persone che hanno ciò che richiede il viaggiatore letterato, conoscenza pratica de' luoghi e buona volontà di servirlo» (CERNECCA 2002, p. 31), il 2 agosto egli scriveva allo stesso:

Le sono veramente obbligatissimo per la cura che si prende a aiutare il mio lavoro: se riesce bene, infatti, sarà dovuto a que' tanti collaboratori volontari, che l'Italia mi offre e fra cui Lei certamente, siccome uno de' più antichi, è anche uno de' più efficaci (CERNECCA 2002, p. 34).

Il sincero e quasi commosso suggello del debito di riconoscenza che Mommsen nutriva non solo verso i «summi viri», ma verso tutti gli italiani che avevano contribuito alla realizzazione del v volume del CIL, fu esplicitato dall'autore nella dedica contenuta nella prefazione del secondo tomo dell'opera, datata 25 aprile 1877: «At non iis solis, immo civibus terrae Italiae huius laboris communione devinctus bonae Menti Italarum hoc volumen, si fieri potest, do et dico» (CIL, 5, p. v). Da quel momento in poi, secondo l'auspicio dello studioso, il testimone dell'aggiornamento dei risultati ottenuti dalla ricerca epigrafica in Italia sarebbe dovuto passare alla rinnovata classe accademica del nuovo regno.<sup>52</sup>

50. Sulle lettere di Mommsen agli italiani vedi le note di Gianfranco Liberati in MOMMSEN 1976, pp. 221-247; cfr. anche WICKERT 1980, pp. 170-179, 295-299; GIULIANO 2004, p. 196; BANDELLI 2005, pp. 154-159.

51. Su questa duplice natura del rapporto di Mommsen con gli italiani, che meriterebbe di essere ulteriormente indagata, vedi WICKERT 1980, pp. 124, 266-270; cfr. anche GIULIANO 2004; MARCONE 2004; PANCIERA 2004. Per l'immagine dell'Italia nella Germania del XIX secolo si rimanda ai diversi contributi raccolti in ARA, LILL 1991.

52. Così avvenne, almeno in parte, con l'edizione dei nuovi rinvenimenti epigrafici nel bollettino *Notizie degli scavi*, fondato nel gennaio 1876 da Giuseppe Fiorelli, e con la pubblicazione nel 1888 dell'unico volume dei *Corporis inscriptionum Latinarum supplementa Italica*, a cura di Ettore Pais.

## Appendice

Per facilitare gli studi epigrafici si offre qui un quadro, ancora assai perfettibile, delle date in cui Mommsen effettuò i riscontri autoptici delle iscrizioni nelle località della *regio x* comprese nel quinto volume del CIL. L'indicazione «Solo autopsie esterne» si riferisce alla sola presenza di riscontri autop-

tici effettuati al di fuori dei confini territoriali della sezione stessa (solitamente nel caso di iscrizioni trasferite in contesti museali più o meno lontani). Nella colonna «Fonti per la datazione» sono forniti soltanto i riferimenti bibliografici essenziali, ai quali si rimanda per ulteriori approfondimenti; per una più esatta cronologia delle autopsie svolte nel 1867 si rinvia al contenuto di questo stesso articolo.

*Corpus inscriptionum Latinarum. Voluminis quinti pars prior. Regio Italiae decima (1872)*

Sezione CIL, 5	Località	Datazione delle autopsie	Fonti per la datazione
I	Nesactium? Barbana. Momorano. Altura	Nessuna autopsia	
II	Colonia Pietas Iulia Pola (Pola)	Ottobre-novembre 1857, settembre-ottobre 1866	CIL, 5, p. 7; WICKERT 1969, p. 389; CERNECCA 2007a, pp. 185, 190; CERNECCA 2007b, pp. 88, 91
III	Rovigno	Solo autopsie esterne	
IV	Pedena et Pisino cum locis vicinis	Novembre 1857	CERNECCA 2007a, p. 186; CERNECCA 2007b, p. 88
V	Colonia Iulia Parentium (Parenzo)	Novembre 1857	CERNECCA 2007a, p. 186; CERNECCA 2007b, p. 88
VI	Abrega	Solo autopsie esterne	
VII	Neapolis (Cittanuova)	Novembre 1857	CERNECCA 2007a, p. 186; CERNECCA 2007b, p. 88
VIII	Valles Quietii fluvii et Montonensis	Novembre 1857	CERNECCA 2007a, p. 186; CERNECCA 2007b, p. 88
IX	Piquentium (Pinguente)	Novembre 1857 (Chersicla), settembre-ottobre 1866	CIL, 5, p. 44; CERNECCA 2007a, pp. 186, 190-191; CERNECCA 2007b, p. 91
X	Umago. Salvore. Pirano. Isola	Solo autopsie esterne	
xa	Capodistria	Novembre 1857	WICKERT 1969, p. 389; CERNECCA 2007a, pp. 186- 187; CERNECCA 2007b, p. 88
XI	Tergeste colonia (Trieste)	Ottobre-dicembre 1857, aprile-maggio 1862, settembre-ottobre 1866	WICKERT 1969, pp. 388-389, 395, 611; CERNECCA 2007a, pp. 185, 187-190; CERNECCA 2007b, pp. 88-91
XII	Ager inter Tergeste Aquileiam Alpes Iulias	Solo autopsie esterne	
XIII	Histriae incertae	Nessuna autopsia	

Sezione CIL, 5	Località	Datazione delle autopsie	Fonti per la datazione
XIV	Mun. Aquileia (Aquileia)	Novembre 1857, settembre 1867	WICKERT 1969, pp. 389, 613; REBAUDO 2004, pp. 31-37; CERNECCA 2007a, p. 187; CERNECCA 2007b, p. 88; CILIBERTO 2007, p. 36, nota 98; CERNECCA 2008b, col. 377
XV	Forum Iulium (Cividale)	Novembre 1857	CERNECCA 2007a, p. 187; CERNECCA 2007b, p. 89
XVI	Friulanae incertae	Nessuna autopsia	
XVII	Ad Tricesimum (Tricesimo). San Daniele et vicinia	Nessuna autopsia	
XVIII	Glemona? (Gemona)	Solo autopsie esterne	
XIX	Col. Iulium Carnicum (Zuglio)	Agosto 1857 (Monte Croce Carnico)	WICKERT 1969, pp. 389, 592-595; CERNECCA 2007a, p. 182; CERNECCA 2007b, p. 86
XX	Col. Iulia Concordia (Concordia)	Novembre 1857	CIL, 5, p. 178; WICKERT 1969, p. 613; BANDELLI 1995, p. 26; CERNECCA 2007a, p. 187; CERNECCA 2007b, p. 88
XXI	Portus Lipientiae (ad Caorle)	Solo autopsie esterne	
XXII	Opitergium (Oderzo)	Novembre 1857	CIL, 5, p. 186; WICKERT 1969, p. 613; CERNECCA 2007a, p. 187; CERNECCA 2007b, p. 88
XXIII	Pagus Laebactium (Castello Lavazzo)	Solo autopsie esterne	
XXIV	Bellunum (Belluno)	Settembre 1867	FAORO 2007a, p. 49; FAORO 2007b, p. 254, nota 35
XXV	Feltria (Feltre)	Settembre 1867	VECELLIO-BERTANZA 1876, p. 648; FAORO 2007a, p. 49; FAORO 2007b, p. 254, nota 35
XXVI	Acelum? (Asolo) et vicinia	Settembre 1867?	(SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2v)
XXVII	Tarvisium (Treviso)	Agosto 1867	SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2v
XXVIII	Altinum (Altino). Venezia	Agosto 1867	CALVELLI 2007a, pp. 204-205; SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2r
XXIX	Pelestrina. Chioggia	Nessuna autopsia	
XXX	Atria (Adria)	Luglio 1867	DALLEMULLE 1993, pp. 149-150, 161, fig. 10; CALVELLI c.s.



<b>Sezione CIL, 5</b>	<b>Località</b>	<b>Datazione delle autopsie</b>	<b>Fonti per la datazione</b>
XXXI	Ferrara cum agro	Agosto-settembre 1867	ANTONELLI 1867, pp. 5-7; ZAGHI 1931, pp. 1183-1184
XXXII	Rovigo cum agro	Luglio, settembre 1867	ZERBINATI 2007, pp. 26, nota 3, 41, fig. 1; ZERBINATI 2008, p. 599, nota 2
XXXIII	Col. Ateste (Este)	Luglio 1867	CHIECO BIANCHI 2002, pp. 21- 22, fig. 16
XXXIV	Patavium (Padova)	Luglio-settembre 1867	SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2rv
XXXV	Vicetia (Vicenza)	Agosto 1867	TESCH 1975, pp. 86-88; BUONOPANE, SANTAGIULIANA 2002, pp. 23-24
XXXVI	Verona (Verona)	Aprile-luglio, settembre 1867	BUONOPANE 2007, pp. 267- 269; LA MONACA 2007; LA MONACA 2009; SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2rv
XXXVII	Arusnatium Pagus (Fumane in Valle Policella)	Giugno 1867	SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2r
XXXVIII	Ager inter Benacum et Athesin a Bardolino ad Roveretum	Aprile 1867	SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2r
XXXIX	Arilica (Peschiera). Sirmio (Sermione)	Primavera 1867?	(SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2r)
XL	Ager inter Benacum Mincium Ollium Clesum	Solo autopsie esterne	
XLI	Mantua (Mantova)	Maggio 1867	LUMBROSO 1921, pp. 211- 212; SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2r
XLII	Ager inter Mantuam et Cremonam. Betriacum (prope Calvatone)	Solo autopsie esterne	
XLIII	Col. Cremona (Cremona)	Maggio 1867	CIL, 5, p. 413; LUMBROSO 1921, pp. 211-212; PONTIROLI 1979, p. 168, nota 5; SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2r
XLIV	Ager inter Cremonam et Brixiam	Solo autopsie esterne	
XLV	Col. Civica Aug. Brixia (Brescia)	Aprile-maggio, settembre- ottobre 1867	GLISSENTI 1904, p. 76; LUMBROSO 1921, pp. 210- 212; SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2rv

Sezione CIL, 5	Località	Datazione delle autopsie	Fonti per la datazione
XLVI	Benacenses (Toscolano). Tremosine. Limone	Settembre-ottobre 1867	BUONOCORE 2003, pp. 279-280; SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2v
XLVII	Val Bona. Sabini (Val Sabbia)	Settembre-ottobre 1867	BUONOCORE 2003, pp. 279-280; SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2v
XLVIII	Trumplini (Val Trompia)	Solo autopsie esterne	
XLIX	Camunni (Civate di Val Camonica)	Solo autopsie esterne	
L	Riva. Vallis Giudicaria	Aprile 1867	SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2r
LI	Col. Tridentum (Trento)	Luglio 1862, aprile 1867, 1869	CIL, 5, p. 530; CERNECCA 2007a, p. 189; CERNECCA 2007b, p. 90; SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2r
LII	Ausugum (Borgo di Val Sugan)	Nessuna autopsia	
LIII	Anauni (Val di Non)	Aprile 1867	CIL, 5, p. 530; SBB, Nachlass Wickert, N. 152, Mp. 2, f. 2r
LIV	Vallis Eisack fl. Sublavio (Seben). Vipitenum (Sterzing)	Nessuna autopsia	
LV	Vallis Athesis supra Tridentum	Solo autopsie esterne	

### Abbreviazioni e sigle

ADB = R. VON LILIENCRON, F.X. VON WEGELE (a cura di), *Allgemeine deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1875-1912.

BNM = Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

CIL = *Corpus inscriptionum Latinarum*, Berlin, Georg Reimer - Walter de Gruyter, 1863-.

DBI = *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-.

NDB = *Neue deutsche Biographie*, Berlin, Duncker & Humblot, 1953-.

SBB = Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

### Bibliografia

AGENO 1916 = F. AGENO, *L'«Appendix Mazochii Ticinensis»*. I. *Theodoro Mommsen a Pavia*, «Bollettino della Società pavese di storia patria», 16, 1916, pp. 53-90.

AGOSTINETTI 1980 = N. AGOSTINETTI, *La raccolta archeolo-*

*gica di Villa Simes di Piazzola sul Brenta*, «Archeologia Veneta», 3, 1980, pp. 163-192.

ANTONELLI 1867 = G. ANTONELLI, *Dichiarazione del can. Giuseppe Antonelli sull'opera Appendice alla Genarina del m.r. signor arciprete Giovanni Fei*, Ferrara, Taddei, 1867.

ARA, LILL 1991 = A. ARA, R. LILL (a cura di), *Immagini a confronto: Italia e Germania dal 1830 all'unificazione nazionale. Deutsche Italienbilder und italienische Deutschlandbilder in der Zeit der nationalen Bewegungen (1830-1870)*, Bologna - Berlin, Il Mulino - Duncker & Humblot, 1991.

BAEDEKER 1868 = K. BAEDEKER, *Northern Italy, as far as Leghorn, Florence and Ancona, and the Island of Corsica. Handbook for travellers*, Coblenz, Karl Baedeker, 1868.

BANDELLI 1995 = G. BANDELLI, *Dario Bertolini e «Iulia Concordia»*, in CROCE DA VILLA, MASTROCINQUE 1995, pp. 21-42.

BANDELLI 2005 = G. BANDELLI, *Theodor Mommsen e l'Istria. I. 1854-1873*, «Quaderni Giuliani di Storia», 26, 2005, pp. 143-171.

BIADEGO 1892 = G. BIADEGO, *Storia della Biblioteca Co-*

- munale di Verona con documenti e tavole statistiche, Verona, G. Franchini, 1892.
- BORGHESI 1865 = B. BORGHESI, *Œuvres complètes de Bartolomeo Borghesi publiées par les ordres et aux frais de S.M. l'empereur Napoléon III. Œuvres épigraphiques*, 2, Paris, Imprimerie impériale, 1865.
- BRANCALEONI 2001 = F. BRANCALEONI, *Giuliani, Giovan Battista Carlo*, in DBI, 56, 2001, pp. 786-789.
- BUONOCORE 2003 = M. BUONOCORE, *Theodor Mommsen e gli studi sul mondo antico. Dalle sue lettere conservate nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Napoli, Jovene, 2003.
- BUONOPANE 2007 = A. BUONOPANE, *Theodor Mommsen e la cultura antiquaria veronese: da Giovan Gerolamo Orti Manara a Carlo Cipolla*, in BUONOPANE ET AL. 2007, pp. 262-282.
- BUONOPANE ET AL. 2007 = A. BUONOPANE ET AL., *La ricerca epigrafica e antiquaria nelle Veneziae dall'età napoleonica all'Unità*, Firenze, Le Monnier Università, 2007.
- BUONOPANE, SANTIAGUOLIANA 2002 = A. BUONOPANE, L. SANTIAGUOLIANA, *Due lettere inedite di Theodor Mommsen a Giovanni da Schio*, «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati. Contributi della Classe di Scienze umane e della Classe di Lettere ed Arti», 252, 2002, pp. 7-24.
- CALABI LIMENTANI, SAVIO 1994 = I. CALABI LIMENTANI, A. SAVIO, *Bernardino Biondelli, archeologo e numismatico a Milano tra Restaurazione austriaca ed Unità*, «Archivio Storico Lombardo», 120, 1994, pp. 351-400 (rist. in I. CALABI LIMENTANI, *Scienza epigrafica. Contributi alla storia degli studi di epigrafia latina*, Faenza, Fratelli Lega, 2010, pp. 405-454).
- CALVELLI 2004 = L. CALVELLI, CIL V, 2262: *un'epigrafe urbana da espungere dal «corpus» di «Altinum»*, «Aquileia Nostra», 75, 2004, coll. 429-456.
- CALVELLI 2007a = L. CALVELLI, *Codici epigrafici e «lapidi romane sparse». Le frequentazioni veneziane di Theodor Mommsen*, in BUONOPANE ET AL. 2007, pp. 197-212.
- CALVELLI 2007b = L. CALVELLI, *Il carteggio Giovanni Battista de Rossi - Giuseppe Valentini (1853-1872)*, «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae», 14, 2007, pp. 127-213.
- CALVELLI c.s. = L. CALVELLI, *Theodor Mommsen et la limite méridionale de la regio X avec deux lettres inédites à Francesco Antonio Bocchi*, in R. BAUDRY, S. DESTEPHEN (a cura di), *Mélanges en l'honneur de Elizabeth Deniaux*, Paris, Éditions Picard, in corso di stampa.
- CELLA 1988 = S. CELLA, *De Leva, Giuseppe*, in DBI, 36, 1988, pp. 511-513.
- CERASI 2002 = L. CERASI, *Gloria, Andrea*, in DBI, 57, 2002, pp. 411-415.
- CERNECCA 2002 = A. CERNECCA, *Theodor Mommsen e Tomaso Luciani. Carteggio inedito (1867-1890)*, «Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno», 32, 2002, pp. 9-130.
- CERNECCA 2006 = A. CERNECCA, *Ettore Pais e Tomaso Luciani. Carteggio inedito (1883-1885)*, «Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno», 36, 2006, pp. 303-366.
- CERNECCA 2007a = A. CERNECCA, *Mommsen e i viaggi epigrafici del 1857, 1862 e 1866*, «Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno», 37, 2007, pp. 181-199.
- CERNECCA 2007b = A. CERNECCA, *Mommsen e la ricerca epigrafica in Istria*, in BUONOPANE ET AL. 2007, pp. 86-117.
- CERNECCA 2008a = A. CERNECCA, *Tomaso Luciani e Otto Hirschfeld: ricerca epigrafica in Istria e Dalmazia nel 1888*, «Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno», 38, 2008, pp. 615-631.
- CERNECCA 2008b = A. CERNECCA, *Due lettere inedite di Francesco di Toppo a Theodor Mommsen*, «Aquileia Nostra», 79, 2008, coll. 369-384.
- CHIECO BIANCHI 2002 = A.M. CHIECO BIANCHI, *Il Museo Nazionale Atestino: dalla nascita al 1985*, in A.M. CHIECO BIANCHI, A. RUTA SERAFINI (a cura di), *1902-2002: il Museo di Este: passato e futuro*, Treviso, Canova, 2002, pp. 14-89.
- CILIBERTO 2007 = F. CILIBERTO, *Origine e formazione della collezione di Francesco di Toppo a Buttrio*, in VERZAR-BASS 2007, pp. 33-37.
- COHN 1893 = L. COHN, *Studemund, Wilhelm*, in ADB, 36, 1893, pp. 721-731.
- CONTÒ 2004 = A. CONTÒ, *Francesco Scipione Fapanni. Note sull'ultimo dei narratori veneziani*, «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati. Classe di Scienze Umane. Classe di Lettere ed Arti», 254, 2004, pp. 217-240.
- CREMA 2007 = F. CREMA, *Dalla collezione Nani al Museo Archeologico di Venezia: un «chalkoma» corcirese di prossenia*, in G. CRESCI MARRONE, A. PISTELLATO (a cura di), *Studi in ricordo di Fulvio Mario Broilo*, Padova, Sargon Editrice e Libreria, 2007, pp. 237-263.
- CREMA 2011 = F. CREMA, *La colonna naniana: «antiquitates» e stratificazioni semantiche a Venezia nella seconda metà del Settecento*, in C. ANTONETTI ET AL., *Comunicazione e linguaggi. Contributi della Scuola di Dottorato in Scienze Umanistiche. Indirizzo in Storia antica e Archeologia*, Padova, Sargon Editrice e Libreria, 2011, pp. 257-271.
- CROCE 1921 = B. CROCE, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono*, 1, Bari, Giuseppe Laterza e figli, 1921.
- CROCE DA VILLA, MASTROCINQUE 1995 = P. CROCE DA VILLA, A. MASTROCINQUE (a cura di), *Concordia e la «X regio». Giornate di studio in onore di Dario Bertolini nel centenario della morte*, Padova, Zielo Editore - Libreria Padovana Editrice, 1995.
- DALLEMULLE 1993 = U. DALLEMULLE, *Visitatori illustri del Museo Bocchi tra Settecento e Ottocento*, in LODO 1993, pp. 123-161.
- DA PONTE 1887 = P. DA PONTE, *Federico Odorici*, Brescia, F. Apollonio, 1887.
- DE BORTOLI 2004 = L. DE BORTOLI, *Villa Tauro, Zugni Tauro, Zilio, detta «delle Centenere»*, in S. CHIOVARO (a cura di), *Ville venete: la Provincia di Belluno*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 100-102, n. BL 068.
- DE LARDI 1851 = F. DE LARDI, *Indicazioni storico-archeologico-artistiche utili ad un forestiero in Adria, città del regno Lombardo-Veneto*, Venezia, Giuseppe Grimaldo, 1851.



- DELL'ACQUA 1875 = C. DELL'ACQUA, *Dell'insigne reale basilica di San Michele Maggiore in Pavia*, Pavia, Tipografia fratelli Fusi, 1875<sup>2</sup>.
- DUBIELZIG 2007 = U. DUBIELZIG, *Schöll, Rudolf*, in NDB, 23, 2007, pp. 363-364.
- ECK 1995 = W. ECK, *Mommsen e il metodo epigrafico*, in CROCE DA VILLA, MASTROCINQUE 1995, pp. 107-112.
- FAGIOLI VERCELLONE 1997 = G. FAGIOLI VERCELLONE, *Finazzi, Giovanni Maria*, in DBI, 48, 1997, pp. 23-25.
- FAORO 2007a = D. FAORO, *Carteggio Francesco Pellegrini - Theodor Mommsen*, «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», 78, 2007, pp. 49-54.
- FAORO 2007b = D. FAORO, *Antiquari ed eruditi nell'Ottocento bellunese*, in BUONOPANE ET AL. 2007, pp. 249-261.
- FASOLI, VITULO 1993 = V. FASOLI, C. VITULO (a cura di), *Carlo Promis. Professore di architettura civile agli esordi della cultura politecnica*, Torino, CELID, 1993.
- FAVARETTO 1991 = I. FAVARETTO, *Raccolte di antichità a Venezia al tramonto della Serenissima: la collezione dei Nani di San Trovaso*, «Xenia», 21, 1991, pp. 77-92.
- FINAZZI 1876 = G. FINAZZI, *Le antiche lapidi di Bergamo descritte ed illustrate*, Bergamo, Tipografia Pagnoncelli, 1876.
- FRATI 1933 = C. FRATI, *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani dal sec. XIV al XIX*, Firenze, L.S. Olschki, 1933.
- FUBINI LEUZZI 1970 = M. FUBINI LEUZZI, *Baudi di Vesme, Carlo*, in DBI, 7, 1970, pp. 282-287.
- GIULIANO 2004 = A. GIULIANO, *Mommsen, gli archeologi e l'antiquaria italiana*, in *Mommsen* 2004, pp. 193-207.
- GIULIARI 1888 = G.B. GIULIARI, *La Capitolare Biblioteca di Verona*, Verona, L.S. Olschki, 1888 (rist. Verona, Fiorini, 1993).
- GLISSENTI 1904 = F. GLISSENTI, *Teodoro Mommsen e Brescia*, «Commentari dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti in Brescia», 1904, pp. 72-82.
- HARNACK 1900 = A. VON HARNACK, *Geschichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 2, Berlin, Reichsdruckerei, 1900.
- KEIL 1908 = B. KEIL, *Schöll, Rudolf*, in ADB, 54, 1908, pp. 140-148.
- LA MONACA 2007 = V. LA MONACA, *Lettere inedite di Theodor Mommsen a Giovan Battista Carlo Giuliani*, in BUONOPANE ET AL. 2007, pp. 309-335.
- LA MONACA 2009 = V. LA MONACA, *Theodor Mommsen, un «seccatore mattinale» a Palazzo Giuliani*, in L. OLIVATO, G. M. VARANINI (a cura di), *Palazzo Giuliani a Verona. Da residenza patrizia a sede universitaria*, Sommacampagna (VR), Cierre Edizioni, 2009, pp. 209-213.
- LAZZARINI 1911-1912 = V. LAZZARINI, *Commemorazione del prof. Andrea Gloria membro effettivo*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 71/1, 1911-1912, pp. 149-169.
- LODO 1993 = A. LODO (a cura di), *Francesco Antonio Bocchi e il suo tempo (1821-1888)*, Rovigo, Minelliana, 1993.
- LOSACCO 2003 = M. LOSACCO, *Antonio Catiforo e Giovanni Veludo interpreti di Fozio*, Bari, Dedalo, 2003.
- LUCIANI 2012 = F. LUCIANI, *La collezione Pagani di Belluno: vicende storiche e consistenza della raccolta epigrafica*, «Epigraphica», 74, 2012, in corso di stampa.
- LUMBROSO 1921 = G. LUMBROSO, *Lettere inedite o disperse di Teodoro Mommsen*, «Rivista di Roma», 25, 1921, pp. 1-26, 208-213, 266-273, 358-367, 431-440, 555-564.
- MARCHI 1994 = G.P. MARCHI, *Il canonico veronese conte Giovanni Battista Carlo Giuliani. Religione, patria e cultura nell'Italia dell'Ottocento*, Verona, Fiorini 1994.
- MARCONI 2004 = A. MARCONI, *Collaboratori italiani di Mommsen*, in *Mommsen* 2004, pp. 209-223 (rist. in A. MARCONI, *Sul mondo antico. Scritti vari di storia della storiografia moderna*, Firenze, Le Monnier Università, 2009, pp. 155-169).
- MASTINO 2004 = A. MASTINO (con la collaborazione di R. Mara - E. Pittau), *Il viaggio di Theodor Mommsen e dei suoi collaboratori in Sardegna per il «Corpus inscriptionum Latinarum»*, in *Mommsen* 2004, pp. 225-344.
- MOMMSEN 1858 = TH. MOMMSEN, *Jahresbericht über die Arbeiten am «Corpus inscriptionum Latinarum»*, «Monatsberichte der königlichen preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin», 1858, p. 628.
- MOMMSEN 1863 = TH. MOMMSEN, *Bericht über die für das «Corpus inscriptionum Latinarum» im Arbeitsjahre 1. Oct. 1861 - 30. Sept. 1862 ausgeführten Arbeiten*, «Monatsberichte der königlichen preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin», 1863, pp. 161-163.
- MOMMSEN 1868 = Th. Mommsen, *Bericht über die Arbeiten für das «Corpus inscriptionum Latinarum»*, «Monatsberichte der königlichen preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin», 1868, p. 118.
- MOMMSEN 1870 = TH. MOMMSEN, *Agli Italiani*, Firenze, Stabilimento Civelli, 1870.
- MOMMSEN 1976 = TH. MOMMSEN, *Lettere agli Italiani (1870) con una nota di Gianfranco Liberati*, «Quaderni di storia», 4, 1976, pp. 197-247.
- Mommsen* 2004 = *Theodor Mommsen e l'Italia*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2004.
- MOSCATI 1982 = L. MOSCATI, *Carlo Baudi di Vesme e la storiografia giuridica del suo tempo*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino», 80, 1982, pp. 493-574.
- PANCIERA 2004 = S. PANCIERA, «*Quo tempore tituli impri-mebantur*». *Mommsen revisore dei volumi non suoi del CIL*, in *Mommsen* 2004, pp. 437-457.
- PARENTI 1957 = M. PARENTI, *Aggiunte al Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani di Carlo Frati*, 1, Firenze, Sansoni, 1957.
- PELLEGRINI 2000 = F. PELLEGRINI, *La raccolta di scultura: dinamica delle acquisizioni e provenienze collezionistiche*, in D. BANZATO, F. PELLEGRINI, M. DE VINCENTI (a cura di), *Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 25-40.
- PONTIROLI 1979 = G. PONTIROLI, *Per il ritrovamento dell'epigrafe del CIL, V, 4121*, «Epigraphica», 41, 1979, pp. 167-171.
- REBAUDO 2004 = L. REBAUDO, *Jacopo Pirona epigrafista*, «Quaderni friulani di archeologia», 14, 2004, pp. 17-39.

- SPRETI 1932 = V. SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, 6, Milano, Enciclopedia storico-nobiliare italiana, 1932.
- STELLA 1998 = C. STELLA, *La storia del Museo romano*, in F. MORANDINI, C. STELLA, A. VALVO (a cura di), *Santa Giulia. Museo della città di Brescia. L'età romana: la città, le iscrizioni*, Milano, Electa, 1998, pp. 9-10.
- TESCH 1975 = R. TESCH, *Theodor Mommsen in Pisa, Vicenza und Genua*, «Humanismus und Technik», 19, 1975, pp. 83-94.
- TOLOMEO 2006 = R. TOLOMEO, *Luciani, Tommaso*, in DBI, 66, 2006, pp. 334-337.
- TORMENA 2003 = G. TORMENA, *Villa Malfatti Balladoro*, in S. FERRARI (a cura di), *Ville Venete: la Provincia di Verona*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 620-621, n. VR 484.
- TREVES 1972 = P. TREVES, *Bussedi, Giovanni Maria*, in DBI, 15, 1972, pp. 554-556.
- VAVASSORI 2001 = M. VAVASSORI, *Dalla stele di «Sempronius» ai rapporti tra Finazzi e Mommsen*, in L. PAGANI (a cura di), *L'Ateneo dall'età napoleonica all'unità d'Italia. Documenti e storia della cultura a Bergamo*, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 2001, pp. 209-214.
- VECELLIO, BERTANZA 1876 = A. VECELLIO, E. BERTANZA, *La Via Claudia Altinate e la ferrovia diretta fra Parigi e Costantinopoli*, «Bollettino della Società Geografica Italiana», 13, 1876, pp. 647-653.
- VERZÁR-BASS 2007 = M. VERZÁR-BASS (a cura di), *Buttrio. La collezione di Francesco di Toppo a Villa Florio*, Roma, Edizioni Quasar, 2007.
- WICKERT 1969 = L. WICKERT, *Theodor Mommsen. Eine Biographie*, 3, *Wanderjahre. Leipzig - Zürich - Breslau - Berlin*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1969.
- WICKERT 1980 = L. WICKERT, *Theodor Mommsen. Eine Biographie*, 4, *Grösse und Grenzen*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1980.
- WUCHER 1956 = A. WUCHER, *Theodor Mommsen. Geschichtsschreibung und Politik*, Göttingen, Muster-schmidt, 1956.
- ZAGHI 1931 = C. ZAGHI, *Lettere inedite di Teodoro Mommsen intorno ad epigrafi ferraresi*, «Civiltà moderna», 3, 1931, pp. 1182-1185.
- ZERBINATI 2007 = E. ZERBINATI, *Una lettera inedita di Theodor Mommsen nella biblioteca dell'Accademia dei Concordi*, «Acta Concordium», 3, 2007, pp. 25-44.
- ZERBINATI 2008 = E. ZERBINATI, *Il miliario della Via Popillia in una lettera di Theodor Mommsen*, in A. BUONOPANE ET AL., «Est enim ille flos Italiae». *Vita economica e sociale nella Cisalpina romana*, Verona, QuiEdit, 2008, pp. 509-617.
- ZORZI 1987 = M. ZORZI, *La libreria di San Marco. Libri, lettori e società nella Venezia dei dogi*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1987.