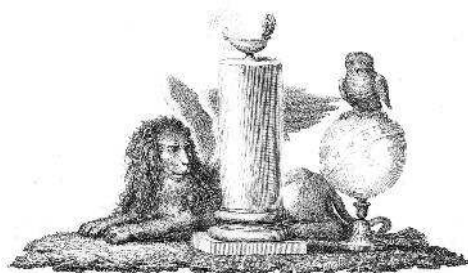


RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

# ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/I (2013)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Chiara Piva

LA FORTUNA DEL MEDIOEVO VENEZIANO NEL SETTECENTO.  
ANTON MARIA ZANETTI E I MOSAICI DI SAN MARCO

Leonardo è profondo, Lomazzo erudisce; Borghini addormenta; Bellori interessa, e Zanetti convince<sup>1</sup>.

Così Guglielmo Della Valle nelle *Lettere senesi* del 1785 sintetizzava la sua personale visione della storia della critica d'arte. Ad Anton Maria Zanetti era evidentemente attribuita una peculiare capacità di persuasione<sup>2</sup>.

L'opinione di Della Valle, d'altra parte, non era un'eccezione nel Settecento: la singolarità del metodo di Zanetti veniva percepita da molti dei suoi contemporanei in modo ben più chiaro di quanto non sia oggi. Tommaso Temanza gli attribuiva un «certo suo particolar metodo» e dichiarava di essersi occupato di architetti e scultori, tralasciando invece i pittori, perché negli stessi anni ne scriveva «il chiarissimo signor Zanetti»<sup>3</sup>.

Luigi Lanzi – come è noto – definiva il testo *Della Pittura Veneziana* «opera sommamente istruttiva in suo genere ed ordinata» e riconobbe a Zanetti il ruolo di modello storiografico per la sua *Storia pittorica*. «Ciò ch'egli fa nella sua scuola – scrive Lanzi – io l'imito in tutte le altre d'Italia»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> GUGLIELMO DELLA VALLE, *Lettere senesi*, II, 1785, p. 23.

<sup>2</sup> Si tratta di Anton Maria Zanetti di Alessandro, detto "il Giovane". Per dettagliate notizie biografiche e albero generalogico cfr. GIULIO LORENZETTI, *Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo: Anton Maria Zanetti di Girolamo*, «Miscellanea di storia veneta della Regia deputazione di storia patria», XII (1917), pp. 1-147 e FABIA BORRONI, *I due Anton Maria Zanetti*, Firenze, Sansoni, 1954.

<sup>3</sup> «Dei pittori non era d'uopo fare discorso: perché un secolo prima d'ora compiuta storia ne avea scritto Carlo Ridolfi, e testè il chiarissimo Signor Antonio M. Zanetti l'ha, con certo suo particolar metodo, proseguita, ed illustrata», TOMMASO TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani*, Venezia, Palese, 1778, p. XIII

<sup>4</sup> «Avendo egli con buon metodo divisate l'epoche, descritti gli stili, bilanciati i meriti di non pochi pittori, e così mostrato qual età e qual grado spetti a ciascun di essi»; LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, Remondini, 1795-1796, I, *Prefazione*, p. VIII. Per un'analisi

Mi sembra dunque importante tentare di mettere a fuoco le peculiarità del metodo di Zanetti, individuarne i modelli storiografici e le fonti, attraverso le questioni critiche affrontate nei suoi scritti. Condurre questa analisi usando la lente dei giudizi di Zanetti sull'arte medievale è – credo – particolarmente vantaggioso<sup>5</sup>.

Fino a oggi infatti da più parti è stata riconosciuta la sua capacità di analisi critica e stilistica sulle opere di Carpaccio e Bellini, così come il ruolo quale conoscitore dei grandi artisti veneziani del Settecento<sup>6</sup>. Rispetto a quanto è stato già approfondito, in questo contesto vorrei provare a spostare indietro l'asticella della cronologia, verificando come Zanetti abbia guardato al Trecento, ma si sia anche inoltrato fino al XI secolo. Parallelamente vorrei prendere in considerazione la produzione più antica del critico veneziano, sottolineando quanto alcune sue posizioni, chiarite e perfezionate nel 1771, fossero già almeno in parte avanzate nel 1733 al momento dell'edizione della sua prima opera a stampa<sup>7</sup>.

Zanetti in effetti rappresenta – a mio avviso – uno degli esiti più precoci e compiuti dei cambiamenti metodologici che la critica d'arte

del rapporto critico tra Lanzi e Zanetti si veda EDWARD GRASMAN, *All'ombra del Vasari. Cinque saggi sulla storiografia dell'arte nell'Italia del Settecento*, Firenze, Ist. Univ. Olandese di Storia dell'Arte, 2000.

<sup>5</sup> Per un'analisi della variabilità e della fortuna critica della definizione di "arte medievale" si veda XAVIER BARRAL I ALTET, *Contre l'art roman? Essai sur un passé réinventé*, Paris, Fayard, 2006 (trad. it. *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, Milano, Jaca Book, 2009, in particolare cap. 1 *Inventare l'arte romanica: la costruzione di una disciplina. Terminologia, geografia e cronologia*, pp. 7-20).

<sup>6</sup> Giovanni Previtali in particolare sottolineava la modernità di Zanetti, ma si concentra sui suoi giudizi intorno al tardo Trecento e Quattrocento, cfr. GIOVANNI PREVITALI, *La fortuna dei Primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, Einaudi, 1989, in particolare pp. 89-95; sulle posizioni critiche di Zanetti anche Nicola Ivanoff, *Antonio Maria Zanetti critico d'arte*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», CXI (1952-1953), pp. 29-48; Id., *Il gusto dei Primitivi nel Settecento*, in *Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel "Secolo dei Lumi"*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 275-286; FRANCO FIRMIANI, *Anton Maria Zanetti il giovane tra illuminismo e neoclassicismo*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 3 (1979), pp. 73-76.

<sup>7</sup> ANTON MARIA ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine, o sia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 sino al presente 1733*, Venezia, Pietro Bassaglia, 1733 (d'ora in poi *Descrizione 1733*) e *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche dei veneziani maestri libri V*, Venezia, Giambattista Albrizzi, 1771 (d'ora in poi *Della Pittura 1771*).

andava compiendo nei primi decenni del XVIII secolo. L'eco forte del metodo scientifico, quell'«Hypotheses non fingo» di ascendenza newtoniana, con il rifiuto per qualsiasi spiegazione che prescindesse da una verifica sperimentale delle ragioni di causa-effetto, ebbe notevoli conseguenze nel pensiero europeo e interessanti ricadute a Venezia anche sul piano della diffusione del pensiero scientifico<sup>8</sup>. Francis Haskell ha da tempo dimostrato quanto tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento si affermi progressivamente un diverso modo di guardare alle opere d'arte, un rinnovamento metodologico che tentava di conciliare la raccolta dei materiali documentari con l'analisi autptica dei manufatti, in un contesto culturale in cui si faceva sempre più pressante il problema del confronto tra le fonti e il dibattito in merito alla loro attendibilità<sup>9</sup>.

Il Medioevo e l'alto Medioevo erano entrati nella storiografia dalla porta principale. Sulla scorta degli insegnamenti di Jean Mabillon non solo erano state poste le basi per l'analisi dei documenti storici (nelle loro caratteristiche interne ed esterne), ma la classificazione per tipi e periodi della scrittura latina aveva creato delle sequenze che si spingevano fino ai tipi nazionali altomedievali<sup>10</sup>.

L'arte medievale – compresa quella più antica dell'epoca delle catacombe – aveva visto inoltre un fiorire di studi e scoperte in ottica storico-religiosa<sup>11</sup>. A studiosi come Francesco Bianchini era affidata

<sup>8</sup> Cfr. FRANCESCO ALGAROTTI, *Il newtonianismo per le dame ovvero dialoghi sopra la luce e i colori*, Napoli, [s.e.], 1737, poi riedito subito a Venezia, presso Pasquali, 1739. Cfr. FRANCO ARATO, *Il secolo delle cose. Scienza e storia in Francesco Algarotti*, Genova, Marietti, 1991; FRANCO GIUDICE, *Newton in Italia*, in *Atlante della letteratura italiana*, II, a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2011, pp. 547-553.

<sup>9</sup> FRANCIS HASKELL, *History and Its Images. Art and the interpretation of the past*, New Haven & London, Yale University Press, 1993 [trad. it. *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino, Einaudi, 1997].

<sup>10</sup> JEAN MABILLON, *De re diplomatica libri sex*, Paris, J.B. Coignard, 1681-1704; cfr. JACQUES VANUXEM, *The theories of Mabillon and Montfaucon on French sculpture of the twelfth century*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 20 (1957), pp. 45-58; FRANCESCO RUSSO, *Medieval art studies in the Republic of Letter. Mabillon and Montfaucon's Italian connections between travel and learned collaborations*, «Journal of art historiography», 7 (2012), pp. 1-23.

<sup>11</sup> ANTONIO BOSIO, *Roma sotterranea opera postuma nella quale si tratta de' sacri cimiterii di Roma, del sito, forma, & uso antico di essi*, Roma, Grignani, 1650; GIOVAN PIETRO BELLORI, PIETRO SANTO BARTOLI, *Le pitture antiche del sepolcro dei Nasoni*, Roma, Bussotti, 1680; GIOVANNI GIUSTINO CIAMPINI, *Vetera Monumenta in quibus praecipue musiva opera sacrarum*; cfr. GISELLA CANTINO WATAGHIN, *Roma sotterranea. Appunti sulle origini dell'archeologia cristiana*,

la responsabilità di conservare quelle antiche vestigia, ma anche di ordinare e allestire musei con finalità didattiche ed apologetiche<sup>12</sup>.

Se è vero che l'intento prioritario di questi studi assegnava alle opere d'arte medievale essenzialmente un valore di testimonianze della storia della chiesa primitiva, c'è da chiedersi quanto questa spinta ideologica, coniugata con un diverso metodo di ricerca storica fondato sull'osservazione diretta dei reperti, progressivamente abbia favorito, fin dai primi decenni del XVIII secolo, un'attenzione più diretta a quei materiali e un progressivo apprezzamento anche delle loro qualità formali<sup>13</sup>. I disegni del viaggio in Italia nei primi anni del Settecento di John Talman, primo presidente della Society of Antiquaries, sono emblematici di questo processo: mosso dall'interesse per arredi e apparati liturgici del rito cattolico a cui si era convertito, Talman in molti casi, come per esempio la *Pala d'Oro* di San Marco, cercava la verosimiglianza e la resa dei dettagli, arrivando a restituirne anche le caratteristiche formali<sup>14</sup>.

«Ricerche di storia dell'arte», 10 (1980), pp. 5-14; LICIA LUSCHI, *Pietro Sante Bartoli e le pitture del mausoleo "dei Gordiani"*, «Bollettino d'arte», s. VI, LXXVII (1992), pp. 1-14; INGO HERKLOTZ, *Antonio Bosio und Carlo Bascapè. Reliquiensuche und Katakombenforschung im 17. Jahrhundert*, in *Festschrift für Max Kunze*, hrsg. von Stephanie-Gerrit Bruer, Ruppolding, 2011, pp. 93-104; ID., *La Roma degli antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, Roma, De Luca, 2012.

<sup>12</sup> Cfr. MIMMAROSA BARRESI, *Francesco Bianchini e l'"Istoria universale provata con monumenti e figurata con simboli de gli antichi" (1697)*, «Quaderni di storia dell'architettura e restauro», 4/5 (1991), pp. 97-106; *Francesco Bianchini (1662-1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700*, hrsg. von V. Kockel und B. Sölch, Berlin, Akademie Verlag, 2005; GIUSEPPE RICUPERATI, *Francesco Bianchini e l'idea di storia universale "figurata"*, «Rivista storica italiana», CXVII (2005), 3, pp. 872-943; BRIGITTE SÖLCH, *Francesco Bianchini (1662 - 1729) und die Anfänge öffentlicher Museen in Rom*, München, Deutscher Kunstverlag, 2007; *Unità del sapere, molteplicità dei saperi. Francesco Bianchini (1662-1729) tra natura, storia e religione*, a cura di Luca Ciancio e Gian Paolo Romagnani, Verona, QuiEdit, 2010.

<sup>13</sup> EVELINA BOREA, *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata I*, «Prospettiva», 69 (1993), pp. 28-40; EAD., *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata II*, «Prospettiva», 70 (1993), pp. 50-74.

<sup>14</sup> Su questo personaggio fondamentale è il progetto: *John Talman an Early-Eighteenth Century Collector of Drawings* con catalogo e bibliografia consultabili al sito: <http://talman.arte.unipi.it/IT/index.html>. Inoltre cfr. MARCO COLLARETA, *John Talman and the Arts of the Italian Middle Ages*, in *John Talman. An Early-Eighteenth Century Connoisseur*, a cura di Cinzia Maria Sicca, New Haven & London, Yale University Press, 2008, pp. 211-223; ANTONELLA CAPITANIO, *Immagini del Medioevo nella collezione di disegni di John Talman. Sguardi tra erudizione e culto di un "virtuoso" di primo Settecento*, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo*

D'altra parte nei *Monumens de la monarchie française* Bernard de Montfaucon (fig. 1) proponeva nelle incisioni un repertorio iconografico del Medioevo francese come documentazione per le conoscenze storiche, ma l'argomentare del testo, pur indirizzato essenzialmente a verificare le informazioni storiche, spesso si dilungava nell'analisi stilistica dei monumenti<sup>15</sup>.

Un aspetto non trascurabile per comprendere la produzione di Zanetti è, infatti, la lenta ma progressiva messa a punto di un lessico specifico per la storia dell'arte sempre più articolato e adatto a descrivere anche le forme medievali.

Per capire il contesto culturale in cui il nostro si muoveva, non si deve dimenticare il ruolo giocato da Scipione Maffei, che guardando alla Francia e all'Inghilterra e muovendosi su campi diversi del sapere scientifico, sfatò molto precocemente alcuni stereotipi storiografici del tempo, come l'attribuzione ai Goti del gotico o l'origine della lingua italiana<sup>16</sup>. Nella *Verona Illustrata* del 1732 Maffei prestava attenzione all'arte medievale, con una tendenza retrodatante – come notò Previtali – delle opere dei primi artisti veronesi, in chiave campanilistica e anti-toscana<sup>17</sup>.

*Quintavalle*, a cura di Arturo Calzona, Roberto Campari, Massimo Mussini, Milano, Electa, 2007, pp. 509-516; EAD., *Viaggio nel rito. John Talman e la costruzione di un Museo Sacro Cartaceo*, Firenze, Edifir, 2008.

<sup>15</sup> BERNARD DE MONTFAUCON, *Monumens de la monarchie française qui comprennent l'histoire de France, avec les figures de chaque règne*, Paris, Gandouin et Giffart, 1729-1733; cfr. ANDRÉ ROSTAND, *La documentation iconographique des «Monuments de la monarchie française» de Bernard de Montfaucon*, «Bulletin de la société de l'histoire de l'art français» (1932), pp. 104-149; ELENA VAIANI, *L'Antiquité expliquée e i Monumens de la monarchie française di Bernard de Montfaucon: modelli per una storia illustrata del Medioevo francese*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte...». Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani, a cura di Maria Monica Donato e Massimo Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 337-346.

<sup>16</sup> FRANCO BARBIERI, *Scipione Maffei storico dell'arte*, in *Miscellanea Maffeiiana*, Verona, Ghidini & Fiorini, 1955, pp. 25-44; GIUSEPPE SILVESTRI, *Scipione Maffei, europeo del Settecento*, introduzione di Luigi Messedaglia, Vicenza, Neri Pozza, 1968; ALESSANDRO BEVILACQUA, *Scipione Maffei storico e critico d'arte*, «Archivio Veneto», CIV/CV (1975), n. 139, pp. 95-138; GIAN PAOLO MARCHI, *Un italiano in Europa. Scipione Maffei tra passione antiquaria e impegno civile*, Verona, Libreria Univesitaria Editrice, 1992; *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, atti del convegno a cura di Gian Paolo Romagnani (Verona 23-25 settembre 1996), Verona, Cierre, 1996; FABIO FORNER, *Scipione Maffei e Gianfrancesco Baldini: erudizione antiquaria e dispute teologiche nel secolo dei lumi*, Verona, Edizioni Fiorini, 2005;

<sup>17</sup> Per un'analisi dei molteplici valori del aggettivo "campanilistico" riferito agli studi settecenteschi si vedano le osservazioni di PREVITALI, *La fortuna*, in part. p. 77 e ID., *Bottari, Maffei, Muratori e la riscoperta del medioevo artistico italiano*, «Paragone. Arte», IX (1959), 115, pp. 3-18.

Stando alla sua stessa testimonianza sembra avesse progettato un testo a stampa corredato di cento incisioni, per far conoscere i meriti della scuola veronese, comprendendo Lorenzo Veneziano, Turone e Pisanello<sup>18</sup>. Di certo nel museo lapidario, allestito tra il 1736 e il 1745, ma frutto di molti anni di gestazione, dedicò una sezione specifica alle epigrafi del «aevio medio», collocate nel suo sistema cronologico-topografico dopo quelle cristiane<sup>19</sup>. L'apprezzamento di Maffei per l'arte medievale aveva anche un risvolto collezionistico, se è vera la notizia, da lui stesso riferita, che possedesse un dipinto di Lorenzo Veneziano firmato e datato al 1356<sup>20</sup>.

La fortuna collezionistica dei primitivi nel Settecento è un tema ormai dissodato in diversi contesti geografici<sup>21</sup>. Per Venezia noto è il caso di Carlo Lodoli che, secondo la testimonianza di Memmo, conservava nella sua raccolta, disposta in ordine cronologico, alcune icone bizantine, insieme a opere di Jacobello del Fiore, Gentile da Fabriano e Andrea da Murano<sup>22</sup>.

Come è già stato ampiamente ricostruito, le opere medievali venivano accolte nelle collezioni veneziane di pieno Settecento come

<sup>18</sup> BOREA, *Le stampe II*, p. 50.

<sup>19</sup> *Museum Veronense hoc est antiquarum inscriptionum atque anaglyphorum collectio*, Verona, Tipis Seminarii, 1749, *Prefatio*, p. V «Christianas quoque, aevioque medio exaratas inscriptiones coniuxi»; cfr. GIORDANA MARIANI CANOVA, *Il Museo Maffei nella storia della museologia*, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», XXVII (1976-1977), pp. 177-191; LANFRANCO FRANZONI, *Origine e storia del Museo Lapidario Maffei*, in *Il museo Maffei riaperto al pubblico*, Verona, Comune di Verona, 1982, pp. 29-72; SERGIO MARINELLI, *La posa degli illuminati: sull'iconografia di Scipione Maffei e Alessandro Pompei*, ivi, pp. 85-110; LICISCO MAGAGNATO, *Dalla collezione privata al museo pubblico: Scipione Maffei*, «Ateneo veneto», XXII (1984), 1/2, pp. 91-105; *Nuovi studi maffei*, atti del Convegno Scipione Maffei e il Museo Maffei (Verona 18-19 novembre 1983), Verona, Ridotto dell'Accademia Filarmonica, 1985; BRUNA FORLATI TAMARO, *Il museo lapidario di Scipione Maffei*, in *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst: Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet*, hrsg. in Verbindung mit Otto Feld und Urs Peschlow, Bonn, Habelt, 1986, pp. 163-173.

<sup>20</sup> «Piccola tavola presso di noi si conserva, sotto la quale: MCCCLVI hoc opus Laurentius pinxit»; SCIPIONE MAFFEI, *Verona illustrata*, Verona, Vallarsi e Berio, 1732, III, p. 272.

<sup>21</sup> Cfr. *Giuseppe Vernazza e la fortuna dei primitivi*, atti del convegno a cura di Giovanni Romano, Alba 11-12 novembre 2004, Alba, Fondazione Ferrero, 2007, in particolare CHIARA GAUNA, «L'utilità della storia». *Il medioevo piemontese nel Settecento*, pp. 73-89; inoltre LUCA CIANCABILLA, *La fortuna dei primitivi a Bologna nel secolo dei Lumi. Il Medioevo del Settecento fra erudizione, collezionismo e conservazione*, Bologna, Bononia University Press, 2012.

<sup>22</sup> ANDREA MEMMO, *Elementi d'architettura lodoliana*, Zara, Fratelli Battara, 1834, I, pp. 78-81; cfr. PREVITALI, *La fortuna*, pp. 220-221.



quelle di Molin, Teodoro Correr, Giacomo Giustinian Recanati o Giovanni Maria Sasso che si richiamava esplicitamente alle idee di Zanetti sui pittori di Trecento e Quattrocento<sup>23</sup>.

Per contestualizzare le osservazioni contenute nel testo del 1733, credo però sia necessario porre attenzione ai legami metodologici, che in questi anni rimanevano stretti, tra antiquaria, studi filologici, epigrafici, numismatici e critica d'arte<sup>24</sup>. Si può pensare che la familiarità con i manoscritti abbia favorito l'abitudine a guardare iniziali e cornici miniate, veicolando progressivamente un apprezzamento verso quelle forme artistiche<sup>25</sup>. L'attenzione riservata ai corredi illustrati dei manoscritti tardo antichi e medievali conservati nella biblioteca Marciana potrebbe essere una chiave anche per capire la sensibilità di Zanetti per l'arte medievale.

Almeno per Zanetti infatti, già negli anni trenta e quaranta del secolo, quando lavorava sui codici greci e latini della Marciana (fig. 2) e sul catalogo delle statue antiche<sup>26</sup>, imprescindibile doveva essere il rapporto con eruditi e studiosi come l'ellenista Antonio Bongioanni,

<sup>23</sup> Cfr. EVELINA BOREA, *Per la fortuna dei primitivi. La istoria practica 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, 1994, pp. 503-521; LUCA CABURLOTTO, *Un'equivoca fortuna: i primitivi nelle collezioni Correr e Molin*, «Arte Veneta», 59 (2002), pp. 187-209; LINDA BOREAN, *Lettere artistiche del Settecento veneziano. Il carteggio Giovanni Maria Sasso-Abraham Hume*, Verona, Cierre, 2004; LINDA BOREAN, STEFANIA MASON, *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Venezia, Marsilio, 2009.

<sup>24</sup> Cfr. ARNALDO MOMIGLIANO, *Ancient History and the Antiquarian*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIII (1950) 3/4, pp. 285-315 [trad. it., *Storia antica e antiquaria*, in *Sui fondamenti della storia antica*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 3-45.

<sup>25</sup> Cfr. ALAN NOEL LATIMER MUNBY, *Connoisseurs and medieval miniatures 1750-1850*, Oxford, Clarendon Press, 1972; FABRIZIO CRIVELLO, *Il Medioevo riprodotto: incisioni e litografie negli studi storici antiquari*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di Enrico Castelnuovo, IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 623-649; SIMONA MORETTI, *La miniatura medievale nel Seicento e nel Settecento fra erudizione, filologia e storia dell'arte*, «Rivista di storia della miniatura», 12 (2008), pp. 137-148 e il contributo di Valentina Cantone in questo stesso convegno: *Duecento anni di cataloghi del fondo dei manoscritti greci della biblioteca Marciana*.

<sup>26</sup> *Graeca D. Marci Bibliotheca codicum manu scriptorum per titulos digesta*, [Venetiis], Apud Simonem Occhi Bibliopolam, 1740 e *Latina et italica D. Marci Bibliotheca codicum manu scriptorum per titulos digesta*, [Venetiis], Apud Simonem Occhi Bibliopolam, 1741; *Delle Antiche Statue Greche E Romane, Che Nell'Antisala Della Libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, Venezia, [s.e.], 1740-1743. Zanetti ottenne l'incarico come custode della Libreria Marciana, ottenuto nel 1738, ma doveva già avere legami con questo ambiente se fu scelto per questo ruolo da Lorenzo Tiepolo che ne era il provveditore.



Francesco Maria Nicolò Gaburri, Anton Francesco Gori o Giovanni Brunacci, suoi corrispondenti<sup>27</sup>, tutti protagonisti di quel capillare rinnovamento del metodo storico che, recependo gli insegnamenti di Mabillon e Muratori, stava facendo della ricerca d'archivio e del confronto delle fonti il nuovo fondamento dei progressi del sapere<sup>28</sup>.

Il testo di Zanetti del 1733 si lega inoltre strettamente alle osservazioni di Giovanni Gaetano Bottari del 1730 contenute nella *Prefazione* alla sua edizione de *Il Riposo* di Raffaello Borghini<sup>29</sup>. Per entrambi, infatti, la riedizione di una fonte della letteratura artistica si trasforma nell'occasione per un più ampio ripensamento critico. Già Previtali assegnava a questo testo di Bottari un ruolo cruciale nella rivalutazione critica del Trecento italiano non più sul piano storico-religioso, ma con prime determinanti aperture sul fronte della storia dell'arte, fondate sulle categorie critiche di "diligenza", "semplicità" e "verità"<sup>30</sup>.

L'attenzione alle questioni di conservazione delle opere d'arte medievale, come alla loro collocazione nei contesti originari, è senza dubbio un ulteriore tratto comune tra Bottari e Zanetti. Basti considerare la polemica che il primo innescò con Marc'Antonio Boldetti in merito allo spostamento delle lapidi delle catacombe nella chiesa di Santa

<sup>27</sup> Cfr. BORRONI, *I due Anton Maria*; ROBERTA BANDINELLI, *I due Zanetti ad Anton Francesco Gori*, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano 1*, a cura di Alessandro Bettagno e Marina Magrini, Vicenza, Neri Pozza, 2002, pp. 343-370; *L'epistolario di Anton Francesco Gori. Saggi critici, antologia delle lettere e indice dei mittenti*, a cura di Cristina De Benedectis e Maria Grazia Marzi, Firenze, Firenze University Press, 2004; NOVELLA BARBOLANI DI MONTAUTO, *Francesco Maria Niccolò Gaburri "gentiluomo intendente al pari d'ogni altro e dilettante di queste bell'arti"*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, a cura di Mina Gregori e Roberto Paolo Ciardi, Firenze, Edifir, 2006, pp. 83-94.

<sup>28</sup> Giovanni Brunacci da Monselice studioso sulle orme di Muratori aveva scavato gli archivi veneti in cerca di notizie sulla storia medievale della chiesa.

<sup>29</sup> «comechè i lavoranti di questa oscura stagione pochi lumi avessero, supplivano tuttavia con una estrema ingegnossissima diligenza; [...]. Inoltre si ravvisa nell'antiche opere, una semplicità, e una verità, e un'espressiva così grande, che con questo vengono a superare lo sfarzo, e la gala, e i tanti ornamenti, e le artificiosità, con cui hanno preteso d'arricchire i loro lavori alcuni moderni, i quali tanto meno son da reptare, quanto meno è l'arte della natura. Vi è di più in queste antiche dipinture un gran tesoro degli antichi costumi e modi di quei tempi; [...]. Adunque nel demolire o nell'adornare i vecchi edifizj si procuri aver cura alle antiche, e alla buone pitture egualmente, e con ordinghi e macchine, e con armarle ben bene piuttosto si trasferiscano altrove»; GIOVANNI GAETANO BOTTARI, *Prefazione*, in *Il Riposo di Raffaello Borghini*, Firenze, Nestenus e Moucke, 1730, p. X. Da notare che il testo è dedicato a Francesco Maria Nicolò Gaburri.

<sup>30</sup> PREVITALI, *La fortuna*, pp. 68-70.

Maria in Trastevere<sup>31</sup>, così come Zanetti alla fine della carriera profonderà ogni forza nell'impegno per tutelare i dipinti veneziani delle chiese cittadine da spostamenti e vendite<sup>32</sup>.

Bottari nelle *Pitture e sculture sagre* ricordava l'importanza della verifica autoptica sulle iscrizioni: «Ognuno sa per una mediocre esperienza, che altri abbia di sì fatti studj, quanti sieno gli errori, in cui tuttora cadono, e gli sbagli, che prendono i disegnatori, e gli intagliatori, o chi trescrive le lapide, ancorchè sia dotto. Inoltre sugli originali si possono fare mille belle osservazioni fin circa la formazione de' caratteri, de quali i Mabillon, i Monfoconi, i Bonarroti e altri Antiquarj ne hanno tratte innumerabili utilissime conseguenze, le quali non veggono, né possono, vedere coloro che non hanno se non una superficiale patina di letteratura»<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> MARC'ANTONIO BOLDETTI, *Osservazioni sopra i cimitej de santi martiri ed antichi cristiani di Roma*, Roma, Salvioni, 1720 e GIOVANNI GAETANO BOTTARI, *Pitture e sculture sagre estratte dai cimitej di Roma*, Roma, Pagliarini, 1754, vol. III, pp. V-VI e XIV-XVII dove biasimava: «Antichi, comuni ed universali sono i lamenti, che tutti gli eruditi, e gli amanti delle Antichità vanno facendo, e di cui ne son pieni mille libri, per la perdita veramente deplorabile, che da tanti secoli addietro fino a' giorni presenti si è fatta, e si fa delle antiche memorie, e de' più eccellenti lavori [...]: e sì in pitture, e sculture, in cammei, ed in intagli, in medaglie, ed in iscrizioni, ed in altri sì fatti tesori, che gran ricchezza contenevano d'erudizione, e grande eccellenza per la perfezione delle belle arti. [...] Ma se questa acerba perenne rovina di tante belle cose si dee a buona equità deplorare, molto più per mio avviso è da compiangersi a calde lacrime qualor si vegga rivolta al disfacimento e all'annichilimento delle sacre antiche memorie cristiane; [...]. Né vale il dire, che l'esser queste iscrizioni (e lo stesso si può dire de' bassorilievi e delle pitture) poste in istampa, è più che sufficiente per appagare la curiosità e l'erudizione de' letterati, quasi che dopo aver dato alle stampe un'opera inedita di qualche antico scrittore, fosse conveniente valersi di quelle antiche pergamene donde fosse stata tratta, per ricoprirne la conocchia delle nostre fantesche [...] ovvero dopo aver fatto incidere in rame un quadro originale del Bonarroti, o di Raffaello, non fosse più da farne alcun conto, e tornasse bene il servirsi di quelle tavole, benché dipinte da quegli artefici divini, per farne degli arnesi bisognevoli per la casa. [...] Che se questi due soli pii, ed esemplari ecclesiastici avessero creduto di dovere gelosamente conservare questi marmi originali, e avessero insinuato a' superiori loro la necessità di farlo, ancorchè non avessero raccolti se non quelli, che hanno ricopiati nelle loro Opere, ne avremmo tuttavia a quest'ora una insigne collezione».

<sup>32</sup> Cfr. LOREDANA OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII*, «Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Memorie», XXXVII (1974), 1, numero monografico. Al legame tra l'attività critica e quella come ispettore alle Pubbliche Pitture ho dedicato uno studio specifico; CHIARA PIVA, *Anton Maria Zanetti e la tradizione della tutela delle opere d'arte a Venezia: dalla critica d'arte all'attività sul campo*, in *Restauro come atto critico. Venezia e il suo territorio*, atti della giornata di studi a cura di Chiara Piva, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, in corso di stampa.

<sup>33</sup> BOTTARI, *Pitture e sculture*, III, p. XVI.

Una conoscenza puntuale della storiografia unita alla necessità di confronto diretto con le opere saranno la chiave di volta anche dell'operare di Zanetti.

D'altra parte non credo sia stato solo un mutamento di gusto a spingerlo a guardare all'arte medievale, penso piuttosto a un cambiamento di metodo: transitando da un approccio biografico, ancora di stampo vasariano, verso un racconto storico, diventava possibile inserire in un discorso sull'evoluzione della pittura (e non più dei pittori) anche opere delle quali non si conoscevano gli autori, lasciate fino ad allora pressoché nel silenzio oppure guardate come pure testimonianze storiche.

Per comprendere le implicazioni di questo mutamento è utile confrontare i passi riguardanti gli esordi della pittura veneziana contenuti in Marco Boschini con le due opere principali di Zanetti, che aprono e chiudono la sua produzione storiografica<sup>34</sup>. Si potrà così verificare come nello scarto di un secolo, ma più precisamente nel tempo della stessa vita di Zanetti, lo sguardo sull'arte del Medioevo cambiò profondamente.

Nella *Breve istruzione per intender in qualche modo le maniere degli autori veneziani*, che introduceva la seconda edizione delle *Ricche Minere* del 1674, Boschini affrontava il problema della legittimità nel giudizio sull'arte da parte di dilettanti e amatori e, paragonando il procedimento del giudizio sui dipinti a quello sulla musica, difendeva il ruolo degli artisti quali esclusivi depositari delle capacità di discernimento<sup>35</sup>.

Il suo breve excursus sulla produzione veneziana iniziava con Gio-

<sup>34</sup> MARCO BOSCHINI, *Le Ricche Minere della pittura veneziana*, Venezia, Francesco Nicolini, 1674; *Descrizione 1733; Della pittura 1771*.

<sup>35</sup> «Io vi mostri il modo di praticar le maniere de gli Autori, e distinguer l'una dall'altra [...]. Al che francamente devo rispondervi esser cosa questa difficilissima, per non dirvi impossibile da conseguirsi per via di lettura. [...] Questo è quello che non può esser insegnato a chi non ha cognizione dell'Arte»; BOSCHINI, *Le Ricche Minere, Breve istruzione per intender in qualche modo le maniere degli Autori Veneziani*, senza numerazioni di pagina. Sul metodo di Boschini cfr. ANNA PALLUCCHINI, *La posizione critica di Marco Boschini*, «Arte Veneta», 18 (1964), pp. 89-98; FRANCO BERNABEI, *Il problema dell'identificazione stilistica in Marco Boschini*, «Arte Veneta», 37 (1983), pp. 109-119; PHILIPP L. SOHM, *PittoreSCO: Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in Seventeenth and Eighteenth-century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991; MARC-JOACHIM WASMER, *Marco Boschini breve istruzione; eine stilkritische Einführung in 'Le ricche minere della pittura veneziana', Venedig 1674*, Bern, Selbstverlag, 2009.

vanni Bellini e Vittore Carpaccio, nessuna notizia era riferita ad artisti del Trecento o precedenti. Anche nel percorso topografico tra le chiese della città l'arte medievale era totalmente assente. La descrizione della chiesa di San Marco comprendeva inevitabilmente una menzione ai mosaici: quelli di epoca più antica però erano trattati solo per riferire i soggetti rappresentati, mentre l'autore chiosava con brevi commenti stilistici solo i mosaici che poteva attribuire ai grandi maestri del Cinquecento come Tiziano, Tintoretto, Pordenone, Zuccari<sup>36</sup>.

Boschini stesso spiegava, quasi a giustificarsi: «Non v'hà dubbio, che tutta la Chiesa, è adorna di Pitture di Mosaico: ma per l'antichità, non ci sono li nomi degli Autori»<sup>37</sup>. L'assenza di nomi in un approccio biografico non consentiva di includere quelle opere senza autore nel percorso stilistico e dunque non permetteva di parlarne.

I profondi mutamenti in atto nella storiografia di inizio Settecento trovano un'eco – seppure ancora parziale – nella *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine* del 1733, opera che va considerata ben più di una semplice riedizione della *Ricche Minere*, così come un po' modestamente indicato nel titolo e spesso ripetuto anche dagli studiosi contemporanei<sup>38</sup>.

Già nel *Proemio* Zanetti annuncia che tratterà di una *Istoria della pittura viniziana*. A queste date non si tratta di un dettaglio trascurabile: non più solo *Vite*, ma *Istoria*. Combinando il modello biografico di tradizione vasariana con il nuovo metodo storico, Zanetti costruisce l'evoluzione della pittura veneziana in ordine cronologico dalle origini al suo tempo, mantenendo però contemporaneamente un approccio topografico, che metta in evidenza i luoghi della città dove si conservavano le opere di ciascun artista. È proprio questa probabilmente la dote che più sarà apprezzata anche da Lanzi, la capacità di Zanetti, innovativa per il suo tempo, di tenere insieme dati storici, stilistici e topografici, senza mai rinunciare alla ricognizione diretta sulle opere.

L'*Istoria* si apre con un *topos* storiografico, diffuso in quel periodo, secondo cui la pittura sarebbe nata in Egitto, per fiorire successiva-

<sup>36</sup> BOSCHINI, *Le Ricche Minere*, pp. 1-8.

<sup>37</sup> Ivi, p. 7.

<sup>38</sup> *Descrizione* 1733. Il sottotitolo scelto da Zanetti ha indotto molto spesso la storiografia successiva a considerare quest'opera semplicemente un prolungamento e un aggiornamento di quella di Boschini.

mente nella produzione greca e romana, e decadere sotto l'invasione dei Goti<sup>39</sup>.

La rinascita dell'arte è attribuita a Venezia, «sempre libera Repubblica», dove grazie alla presenza di artisti greci «in quella guisa però, che da picciola felice, traggonsi poche scintille, che son abili a stuzzicare gran fuoco, così da que' deboli principj, gl'acuti ingegni de' Viniziani trassero materia tale, che al mondo li rendè molto celebri in questo genere, e accesero un lume di gloria alla loro patria immortale». Così, «con pace del Vasari», citato e corretto con orgoglio, i primi esempi del primato della pittura veneziana sono rappresentati dai mosaici di San Marco realizzati all'epoca del Doge Domenico Silvo (1071), su «cartoni coloriti per opera de' Greci venuti da Costantinopoli»<sup>40</sup>.

È dunque la presenza di artisti greci che consente a Venezia un senso di continuità con l'epoca classica e una precocità nella rinascita delle forme artistiche.

Non si tratta evidentemente ancora della rivalutazione dell'arte bizantina, ma una chiave di accesso, seppure in forma campanilistica, sembra già costruita. Nel valutare i mosaici Zanetti ancora non è in grado di apprezzarli pienamente: critica la «molta fatica posta nel ritrovare il piantare le figure, e nell'ombreggiarle»<sup>41</sup>. D'altra parte, anche se in senso negativo, presta attenzione alle loro qualità formali e soprattutto ne riconosce l'importanza come momento di esordio della pittura veneziana<sup>42</sup>.

Nel *Compendio delle Vite e Maniere* che segue il *Proemio*, Zanetti tra le prime opere documentabili individua alcune tavole nella Scuola della Nunziata de' Servi datate al 1314, mentre il primo autore atte-

<sup>39</sup> «invasa da barbari costumi de' Goti la misera Italia, si perdè in tutto il bel modo di dipingere», *Descrizione* 1733, p. 2.

<sup>40</sup> *Descrizione* 1733, p. 2. Il passo va confrontato con quanto scriveva Memmo di Lodoli: «Cominciava la sua raccolta da qualche antico rimasuglio di greco pittore, non difficile a trovarsi in quella Venezia, che prima del ristabilimento delle arti in Italia tutto il buono e il bello traeva dalla Grecia [...]. Poi veniva qualche opera de' primissimi Veneziani che da' Greci avevano imparato a dipingere, e de' quali non si conoscono più i nomi fino ad Andrea da Murano e a Jacobello del Fiore»; MEMMO, *Elementi*, I, pp. 78-81.

<sup>41</sup> *Descrizione* 1733, p. 3

<sup>42</sup> «per dire il vero, altro merito in se non hanno, che di essere antichi, e di aver aperta la strada alla Viniziana pittura». *Ibid.*

stato è Guariento, a lui noto fino a quel momento solo attraverso la citazione di Ridolfi per la decorazione della sala del Gran Consiglio di Padova<sup>43</sup>. Proprio in mancanza di una verifica diretta sui dipinti di questo artista, Zanetti si astiene dal trattarlo nel dettaglio, così come evita di dare giudizi su Nicoletto Semitecolo, che conosce solo dalla fonte di Sansovino<sup>44</sup>.

Commenti ben più articolati profonde invece su Francesco e Jacobello del Fiore, dei quali osserva la «maniera secca è vero; ma che più si accostava al naturale delle passate, arricchendo le sue pitture con adornati rimessi ad oro e facendo le arie de' Volti dei Santi con certa modestia e proprietà, che veramente incitano alla divozione»<sup>45</sup>.

Nell'opera del 1733 le brevi biografie di artisti contano inoltre Donato Veneziano<sup>46</sup> e i Vivarini (Luigi, Giovanni, Antonio e Bartolomeo), ai quali seguono Carlo Crivelli, Giovanni Buonconsiglio detto il Marescalco, Benedetto Diana, Bernardino da Murano, Marco Basaiti<sup>47</sup>. A tutti questi Zanetti riserva solo un breve commento, senza trattarne nel dettaglio la produzione. Piena rivalutazione critica viene invece riservata a Vittore Carpaccio e Giovanni Bellini, ai quali è riconosciuto ampio merito e distinzione «nell'antico primiero modo» della scuola veneziana.

Zanetti dunque nel 1733 guardava all'arte medievale soprattutto come viatico per spiegare gli esordi della pittura veneziana e preparare il terreno ai maestri più riconosciuti.

<sup>43</sup> «Supposta la cognizione, che nel proemio abbiám scritta, cioè che del 1071, si cominciase in Venezia a rimettere la pittura, saper si dee, che da quel tempo fino al 1300, le opere tutte, che si fecero, o perché fatte a tempera, o per avventura per mancanza degli scrittori, che menzione ne facessero, si perdettero, e gli autori di esse pure finirono colla vita il loro nome; [...] Guariento Padovano essendo stato scelto dal Senato nel 1365 [...] per dipingere la sala del Gran consiglio il Paradiso, che ora è da quello del Tintoretto coperto», *ivi*, p. 16.

<sup>44</sup> Niccoletto Semitecolo è citato perché «nel 1370 dipinse l'istoria del Volto Santo di Lucca nella stanza della Compagnia de' Lucchesi; e benché queste pitture più non veggansi, vi son però memorie tali, che si può credere, che si sian state», *ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.* Da sottolineare in proposito che Jacobello del Fiore sarà anche uno degli artisti inseriti nella *Nota de' dipinti più degni* che Zanetti compilerà come Ispettore alle Pubbliche Pitture dal 1773 al 1778 per vincolare i dipinti veneziani da modifiche, vendite e spostamenti; cfr. CHIARA PIVA, *Anton Maria Zanetti*.

<sup>46</sup> «Una gran tavola con la *Crocifissione del Signore* nel refettorio dei Padri di S. Giorgio in Alga, datata al 1450», *Descrizione 1733*, p. 17.

<sup>47</sup> *Ivi*, pp. 17-18.

Il tema delle origini delle arti veneziane era d'altra parte una questione sensibile anche in altri campi del sapere storico. Basti pensare al fratello minore di Anton Maria, Gerolamo Zanetti, erudito allora molto apprezzato, e oggi quasi dimenticato, che Leopoldo Cicognara ricordava perché «tutte le opere di questo dottissimo autore sono da tenersi in pregio»<sup>48</sup>. Dopo aver studiato l'origine delle monete veneziane, nel 1758 Gerolamo pubblicò un testo *Dell'origine di alcune arti principali presso i Viniziani*<sup>49</sup>. Qui trattava della storia della città, della sua architettura civile, scultura e oreficeria, seguendo lo sviluppo di queste arti fin dai primi anni del Mille, con documenti storici e fervore campanilistico, ma anche frequenti citazioni di Mabillon e Muratori. Anche Gerolamo colloca la rinascita dell'arte veneziana nel XI secolo quando «fra il buio di alte tenebre, e il profondo silenzio di Nostri scrittori» – a suo avviso – la produzione artistica iniziò a dare segni di ripresa. A questo proposito cita per esempio le colonne della tribuna sopra l'altare centrale in San Marco e, basandosi sull'osservazione diretta, le assegna a maestri veneziani piuttosto che greci<sup>50</sup>. Tutta l'opera prosegue con un'accurata cernita dei bassorilievi del Trecento presenti nelle chiese della città e delle isole come San Donato a Murano, il Monastero dei Carmini o Santa Maria dell'Orto.

Molto si stava d'altra parte muovendo su questo fronte intorno alla metà del secolo nel contesto culturale internazionale: Giovanni Lami, per esempio, aveva dedicato esclusivamente ai pittori e scultori dall'anno Mille al Trecento uno studio scritto nel 1757, ma pubblicato solo nel 1792<sup>51</sup>.

È nel 1771 con *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de'*

<sup>48</sup> *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara*, Pisa, Nicolò Capurro, 1821, 2, p. 96, n. 3081.

<sup>49</sup> GEROLAMO ZANETTI, *Dell'origine di alcune arti principali presso i Viniziani*, Venezia, Orlandini, 1758. Già nel 1750 presso il tipografo Albrizzi di Venezia aveva pubblicato *Dell'origine e della antichità della moneta viniziana ragionamento*. Su questo personaggio e sulla sua produzione critica ho in preparazione un contributo specifico.

<sup>50</sup> «di scalpello nostro concittadino», databile all'XI secolo, apprezza particolarmente il crocifisso e definisce l'opera «eccellentissima e singolare»; ZANETTI, *Dell'origine*, p. 86.

<sup>51</sup> *Dissertazione [...] relativa ai pittori e scultori italiani che fiorirono dal 1000 al 1300*. Il testo venne pubblicato all'interno del *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci ridotto alla sua vera lezione sopra una copia a penna di mano di Stefano Della Bella con le figure disegnate dal medesimo, corredato delle memorie per la vita dell'autore e del copiatore di Francesco Fontani*, Firenze, Pagani e Grazioli, 1792; cfr. Previtali, *La fortuna*, p. 85.



*veneziani maestri* che Zanetti mette a frutto un cambiamento compiuto di prospettiva e di ampiezza di contenuti sull'arte del Medioevo<sup>52</sup>.

Era arrivato a scrivere quest'opera dopo anni di lavoro e scambi con una fitta rete di corrispondenti eruditi che gli fornivano notizie d'archivio, aiutandolo a recuperare la memoria degli artisti più antichi. Sappiamo che Anton Maria vi lavorava già a metà anni cinquanta e certamente la gestazione dovette essere lunga perché l'impresa era particolarmente impegnativa<sup>53</sup>.

Zanetti palesa subito il suo intento innovatore: obiettivo prioritario è «porre in nuova veduta le divulgate produzioni dello spirito [...] dar maggior lume ad alcune cognizioni con lo stabilirle e ordinarle in miglior modo»<sup>54</sup>.

Pienamente in linea con la nuova storiografia artistica, il testo dichiara apertamente il suo scopo: «istruire pienamente l'Amator di pittura; e spiezialmente il forestiere»<sup>55</sup>. L'ambizione era quindi fornire uno strumento utile anche a chi non fosse pratico dell'arte, una concezione della critica che discendeva da una nuova consapevolezza della funzione e della fruizione delle arti figurative da parte di un pubblico progressivamente in crescita<sup>56</sup>.

Il mutamento di metodo è messo in chiaro esplicitamente da Zanetti: «Pensai di pormi sopra tutta la materia, e di formarne seriamente un intero generale trattato; *cambiando il primiero sistema*. Il volea perciò che questo nuovo libro contenesse quanto avea quello d'importante, e di più avesse *ordine migliore* con altre notizie, e di conseguenza maggiore utilità. Tentai d'esser *buon storico*; e coll'esem-

<sup>52</sup> *Della Pittura* 1771.

<sup>53</sup> L'uscita dell'opera venne preannunciata da GIOVANNI ANTONIO MESCHINELLO, *Chiesa ducale di San Marco colle notizie del suo innalzamento*, Venezia, Baroncelli, 1753-1754, I, pp. 38-39; cfr. GRASMAN, *All'ombra*, p. 158.

<sup>54</sup> *Della Pittura* 1771, p. VII.

<sup>55</sup> Ivi, p. VIII.

<sup>56</sup> A proposito del pubblico Zanetti scrive: «Io mi posi davanti agli occhi ogni persona che va a vedere opere di pittura; e pensai come a tutti potea essere utile. Per l'amator dilettante volli aggiungere a' racconti miei tutti quei lumi che sogliono raffinare il naturale sentimento di esso; [...]. Volli essergli compagno nelle pittoresche ricerche, e condurlo a riflettere sopra tutte le bellezze dell'arte, [...]. L'utilità del volgo che pure nei giudizi della pittura ha il suo voto, è soprattutto l'appagarne la curiosità», ivi, p. IX

pio dei migliori, introdussi di tempo in tempo alcune riflessioni sugli stili diversi de' Pittori nostri, [...]. L'opera mia è *un'istoria dell'arte* e degli artisti Veneziani, in quanto appartiene ad essa arte e non altro»<sup>57</sup>.

Così se il fuoco è posto sulla storia della pittura e non più solo su quella delle biografie artistiche, ne consegue che l'autore può e deve parlare anche delle epoche per le quali i nomi degli artisti non erano ancora noti. Scrive Zanetti in proposito: «Io non gl'insegnerò generalmente a pregiar l'opere per il nome solamente degli autori che le fecero. È quella una sorgente di ciechi errori; [...]. Feci ogni sforzo per farci capire donde nascessero i meravigliosi effetti delle opere grandi e sublimi; cosa da altri, per quanto io sappia, non mai tentata»<sup>58</sup>.

Proprio grazie a questo cambiamento di prospettiva, il testo può affrontare anche il Medioevo più antico. Zanetti riprende quanto aveva accennato nella *Descrizione* del 1733 sulla continuità della tradizione greca a Venezia, garantita dalla presenza di mosaicisti «che portassero a noi la perduta arte del dipingere, e del disegno»<sup>59</sup>.

Facendo sfoggio di tutte le notizie raccolte dai suoi eruditi corrispondenti, Zanetti riferisce di Teofane di Costantinopoli, noto da una fonte conservata a Ferrara, come anche di «un tale pittore Colajanni» citato da una carta antica conservata a Padova<sup>60</sup>.

Nel menzionare queste prime testimonianze figurative, Zanetti non a caso cita Malvasia, per la verità senza nominarlo, ma richiamandolo come «il Nobile Autore della *Felsina Pittrice*»<sup>61</sup>. Il critico infatti poteva rappresentare un modello per aver trattato della pittura del Trecento bolognese. Ma con ogni probabilità Zanetti doveva anche essere rimasto colpito dal metodo di Malvasia che si distinse nel suo tempo per la volontà di verificare le fonti attraverso l'osservazione diretta delle opere, la prova dei dati documentari e soprattutto i suoi interessi epigrafici e antiquari<sup>62</sup>.

<sup>57</sup> Ivi, p. VIII. Il corsivo è mio.

<sup>58</sup> Ivi, p. IX.

<sup>59</sup> Ivi, p. 2.

<sup>60</sup> A questo proposito cita una *Historia almi Ferrariensis* del 1735 come fonte per la notizia riguardante Teofane di Costantinopoli che: «teneva scuola aperta di pittura in Venezia circa il 1200»; tra i suoi discepoli cita Gelasio Ferrarese; *ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> Cfr. GIOVANNA PERINI, *Carlo Cesare Malvasia's florentine letters: insight into conflicting trends*

È proprio in questa parte dedicata alla pittura medievale che Zanetti recupera più che altrove la sua passione per le fonti d'archivio: così un certo mastro Giovanni del 1227 è documentato sulla base della dote della moglie, mentre una serie di nomi di artisti emergono grazie ai libri della Compagnia dell'Arte, che dice conservati nella vecchia Scuola de' Pittori a Santa Sofia, documenti in parte trascritti in nota<sup>63</sup>.

Per proseguire il suo percorso nell'arte medievale Zanetti passa a descrivere con ampiezza di dettagli le opere del Trecento per le quali ha una datazione sicura: cita (senza ovviamente attribuirlo a Paolo Veneziano) la tavola in San Donato a Murano con il podestà Memmo, di cui trascrive l'iscrizione, confrontandola con una tavola in San Nicolò dei Mendicoli che attribuisce alla stessa mano<sup>64</sup>.

Con stesso metodo colloca in un progresso cronologico i dipinti del Trecento per i quali riesce a trovare una datazione certa; in alcuni casi ricorda quanto lo stato di conservazione precario e i ritocchi di restauro ne compromettano una piena lettura<sup>65</sup>.

Il giudizio complessivo rimane negativo e queste opere «degne appena d'esser chiamate pitture». Ma Zanetti – riproponendo il lessico utilizzato da Bottari per la pittura trecentesca – ora è in grado di apprezzarne le qualità formali: «ci rammentano la verità, piuttosto

*in seventeenth-century Italian art historiography*, «The Art Bulletin», 70 (1988), pp. 273-299; EAD., *Malvasia e Roger de Piles occasioni di incontro*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica. Forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*, atti del convegno internazionale a cura di Sabine Frommel, Bologna, Bononia University Press, 2012, pp. 107-124. Non si deve dimenticare che Anton Maria aveva a lungo collaborato con il cugino omonimo più anziano, grande collezionista e conoscitore della prima metà del secolo, alla redazione del catalogo delle gemme incise e alla stesura di quello delle sculture antiche conservate nell'Antisala della Marciana.

<sup>63</sup> «Più di un pittore si sa che v'era nella sola contrada di San Salvatore nel 1200. Un Mastro Giovanni trovavasi nel 1227 che aveva presa in moglie una Richelda con la dote di 100 lire di danari Veneziani. Un Ser Filippo figliuolo di mastro Giovanni Scutario eravi alcuni anni dopo. I libri della vecchia Compagnia dell'arte ne rammentano molti; comechè non ne sian scritti i nomi», *Della Pittura* 1771, p. 4.

<sup>64</sup> Ivi, pp. 4-5, dove conclude «Tanto è somigliante questa Tavola all'altra di San Donato che potrebbe dirsi essere tutte e due opere d'un istessa mano».

<sup>65</sup> Nel caso dei dipinti conservati nella sacrestia della Scuola dell'Annunziata a Serviti riferisce di «vecchie pitture rappresentanti azioni della vita di Cristo e della Madonna, fatte nel 1314 e descritte dal Boschini. Sono queste dipinte con solita antica maniera, alterate modernamente con ritocchi a olio, e vernice»; ivi, p. 5. Per una tavola datata al 1384 conservata nel passaggio tra il chiostro e la chiesa nell'abbazia di San Gregorio annota: «Questa pittura ora ha trovato ricovero in luogo più degno»; ivi, p. 6.

che rappresentarla; e non hanno in sé che immagini ritratte dalla natura con semplicissima semplicità»<sup>66</sup>.

Dopo la metà del Trecento Zanetti riconosce uno scarto qualitativo, poiché iniziano a comparire «figure dipinte a buona somiglianza di umane forme» ed è possibile raccogliere notizie biografiche sugli autori<sup>67</sup>. Per necessità di sintesi non è possibile analizzare nel dettaglio le acute osservazioni avanzate sugli artisti della seconda metà del Trecento: già Marina Magrini ha chiarito, per esempio, la posizione critica su Lorenzo Veneziano<sup>68</sup>. Basti qui ricordare che oltre a quest'ultimo, Zanetti cita Guariento, Niccolò Semitecolo e Donato Veneziano. Mette poi in relazione con questi trecenteschi i pittori della famiglia Vivarini, Andrea da Murano e Bernardino da Murano.

Al di là degli inevitabili errori di attribuzione, il confronto tra le due edizioni permette di constatare non solo il cambiamento di metodo e quindi di prospettiva rispetto a Boschini, ma anche il progressivo ampliamento della varietà e della qualità delle notizie, cui corrisponde un'accresciuta capacità di leggere formalmente quelle opere e di restituirne la complessità in un lessico ricco e specifico.

Quello di Zanetti è un occhio critico ovviamente molto selettivo: «I quadri di cui non parlo – scrive – sono i più disapprovati da chi può giudicare, e che potrebbero levarsi dalle Chiese senza rimorso: anzi alcune di esse si renderebbero così più chiare e pulite. Danno bensì il levarne i buoni; e questo istesso libro potrà dar lume, a chi non l'avesse per sapere quali siano le pitture che non sono da muoversi»<sup>69</sup>.

La disponibilità del conoscitore veneziano verso l'arte medievale è definitivamente evidente nella lunga appendice al libro, trenta pagine dedicate alle *Notizie intorno alle Pitture di Musaico della Chiesa Ducale di San Marco*<sup>70</sup>.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Ivi, p. 7.

<sup>68</sup> MARINA MAGRINI, *Gian Maria Sasso e Lorenzo Veneziano in Hadriatica. Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*, a cura di Ennio Concina, Giordana Trovabene, Michela Agazzi, Padova, Poligrafo, 2002, pp. 123-131.

<sup>69</sup> *Della Pittura* 1771, p. X.

<sup>70</sup> Ivi, pp. 561-589.

Zanetti aveva avuto difficoltà nel reperire notizie affidabili sulla chiesa e Brunacci gli aveva consigliato di leggere Marino Sanudo, incluso allora da Muratori nelle *Rerum italicorum scriptores*<sup>71</sup>. Così verificando i dati provenienti dall'ampia cronachistica veneziana sull'argomento, che doveva essergli assolutamente familiare come custode della Marciana, con le considerazioni basate sul suo occhio di conoscitore, Zanetti riferisce del dibattito sulla datazione della chiesa al 970 d.C e colloca i primi mosaici al 1070, sulla scorta dei caratteri romani che vi sono raffigurati. Se i più antichi a suo avviso sono quelli con *Cristo seduto, la Vergine e San Marco* posti «nel volto sopra la porta maggiore»<sup>72</sup>, si spinge a formulare giudizi precisi anche sui mosaici con le scene del Vecchio Testamento nell'atrio della basilica. In questo caso la datazione al XII secolo si fonda sul confronto epigrafico tra le lettere contenute nei mosaici della cupole e le iscrizioni presenti sui monumenti del doge Vitale Falier e della moglie posti nello stesso atrio<sup>73</sup>. Il metodo, che incrocia dati provenienti dalle fonti letterarie e di archivio, trascrizione delle epigrafi ancora visibili e osservazione critica delle opere, continua nell'analisi di tutti i mosaici interni della chiesa. Dal punto di vista critico Zanetti, come è prevedibile, apprezza maggiormente i mosaici del Quattrocento, in particolare gli interventi di Michele Giambono/Zambono «il primo che si dipartisse in tutto dall'antica maniera, e seguisse i modi de' più accreditati pittori di allora»<sup>74</sup>, mentre il giudizio si fa pienamente positivo sui brani musivi di epoca moderna.

Il testo si chiude con la descrizione della *Pala d'Oro*, attribuita a maestranze greche di Costantinopoli e datata al 980<sup>75</sup>.

<sup>71</sup> Cfr. una lettera dell'agosto 1761, in GRASMAN, *All'ombra*, p. 164.

<sup>72</sup> «Io penso che le prime cose fatte quivi con quel genere di pittura, sieno le figure del Salvatore sedente, di Maria Vergine e di San Marco, che stanno nel volto sopra la porta maggiore internamente. I caratteri romani che scolpiti sono nel volto di marmo rosso, ne sono testimoni assai chiari», *Della Pittura* 1771, p. 562.

<sup>73</sup> «Dopo si passò facilmente a lavorare nelle volte dell'atrio, in cui sono dipinte istorie del Vecchio Testamento; cominciando dal primo capo del Genesi. Diverse alquanto principiano ad essere le forme delle lettere [...] e rassomigliano a quelle delle monete dell'impero d'Oriente, nel secolo XII e dopo. [...] basta paragonarle con quelle dei monumenti del Doge Vitale Faliero [...] per persuadersi che quivi circa quei tempi si lavorava il musaico». *Ibid.*

<sup>74</sup> *Della Pittura*, 1771, p. 566.

<sup>75</sup> «Delle opere in semplice pittura in San Marco è osservabile la palla dell'altar maggiore, in cui sopra tavolette d'oro e d'argento sono dipinte varie figure di greca maniera. San Pietro Orseolo

Dal Medioevo all'epoca contemporanea, dunque, la storia della pittura per Zanetti significa selezione documentata, verificabile e quindi criticamente significativa, della quantità dei documenti figurativi e delle fonti a disposizione.

Si tratta di una prima sedimentazione e sistematizzazione dei dati in un percorso storico, che avrà però rapidamente grande fortuna anche grazie alla voce di Seroux d'Agincourt. Questi infatti non solo riferiva di un dipinto di Crivelli che era nella collezione della famiglia Zanetti<sup>76</sup>, ma nella sua opera dimostrava di apprezzarne ampiamente gli scritti, che citava con frequenza per confermare attribuzioni e considerazioni critiche. Nel trattare i mosaici Seroux approvava «la lista cronologica dei pittori a mosaico» (fig. 3) stilata da Zanetti<sup>77</sup>, riprendendo anche il giudizio sostanzialmente negativo relativo agli esempi di X secolo: «La poca decenza, che si osserva nella rappresentazione di questi due soggetti, attesta, siccome fa notare questo autore, che essi sono i frutti di un secolo di ignoranza»<sup>78</sup>.

Nelle incisioni sulla scuola veneziana Seroux sceglieva d'altra

circa il 980 ne comandò il lavoro in Costantinopoli. Fu posta in questo luogo, sotto il doge Orde-lafo Faliero nel 1102, e fu poi rinnovata dal Doge Pietro Ziani l'anno 1209. Andrea Dandolo altro non fece per arricchirla di pietre preziose»; ivi, p. 589. Zanetti in questo caso non riferisce dell'iscrizione che individuava l'autore, che sarà invece rintracciata da Lanzi nel 1782; LUIGI LANZI, *Viaggio nel Veneto*, a cura di Donata Levi, Firenze, SPES, 1990, *Introduzione*, pp. IX-XLVII.

<sup>76</sup> «Questo quadro che, vedevasi altra volta a Venezia, nella collezione di Girolamo Zanetti, porta in bei caratteri romani il nome di Carlo Crivelli Veneziano, che fioriva nel 1476»; JEAN-BAPTISTE-LOUIS, GEORGES SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, Paris, Treuttel et Würtz, 1823 (trad. it. *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, Prato, Flli Giachetti, 1826-1829, VI, p. 427, n. 11), testo relativo alla tavola CLXII *Serie cronologica degli antichi maestri della scuola Veneziana: decimoquarto e decimosesto secolo*. Cfr. ILARIA MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'art par les monumens: riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma, Bonsignori, 2005, in particolare p. 102. Il dipinto doveva trovarsi nella collezione del fratello Gerolamo, se lo stesso Anton Maria aveva scritto: «suo raro quadro, rappresentante Cristo morto con la Madre e San Giovanni nel mezzo, e dai lati San Girolamo e Santa martire, che ora è in potere del Sig. Girolamo Zanetti q. Alessandro»; *Della Pittura* 1771, p. 19.

<sup>77</sup> «La lista cronologica dei pittori a mosaico, impiegati nella chiesa di san Marco a Venezia dopo la sua fondazione nel decimo secolo fino al decimottavo, trovasi in fine dell'opera di Zanetti intitolata *Pittura Veneziana*. I più antichi erano Greci, i quali formarono maestri italiani»; D'AGINCOURT, *Storia*, IV, p. 111.

<sup>78</sup> Ivi, VI, p. 54.

parte di riprodurre proprio i mosaici che il conoscitore veneziano aveva maggiormente osservato (fig. 4), fornendo così a tutti gli studiosi europei una documentazione grafica di quelle stesse opere sulle quali Zanetti aveva posato i suoi occhi critici<sup>79</sup>.

<sup>79</sup> Nella tavola XVIII riporta proprio i mosaici su cui si era soffermato Zanetti ossia n. 2 (*Immagine del Salvatore, della Vergine... tratto dalla chiesa di San Marco*) e n. 5 (*Circoncisione ordinata ad Abramo*). Ancora a p. 473 commenta la tav. CLXXII, n. 3 citando Zanetti a proposito della tavola allora attribuita ad Antonello da Messina in palazzo Ducale (*Della Pittura 1771*, pp. 19 e 490). Seroux ricorda che il disegno da cui è tratta l'incisione è stato fatto da Canova: «Debbo il disegno di questo quadro al signor Canova, uno dei più celebri scultori del secolo, il quale riunendo alla pratica dello scalpello quella del pennello, dipinge anche qualche volta, con quel vigore, e quella verità di colorito tanto naturali presso i Veneziani suoi compatrioti. Le pitture incise sopra questa tavola erano inedite»; *ivi*, p. 474.





1. BERNARD DE MONTEFAUCON, *Monumens de la monarchie françoise qui comprennent l'histoire de France, avec les figures de chaque règne*, Paris, Gandouin et Giffart, 1729-1733, I, tav. XIV



2. *Graeca D. Marci Bibliotheca codicum manu scriptorum per titulos digesta*, [Venetiis], Apud Simonem Occhi Bibliopolam, 1740, frontespizio e p. 16

3. JEAN-BAPTISTE-LOUIS-GEORGES SEROUX  
D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, Paris, Treuttel et Würtz, 1823, tav. CLXII



4. JEAN-BAPTISTE-LOUIS-GEORGES SEROUX  
D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, Paris, Treuttel et Würtz, 1823, tav. XVIII

