

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CCI, terza serie, 13/II (2014)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Isabella Collavizza

GIULIO CARLINI E JACOPO D'ANDREA
COPISTI VERONESIANI A PALAZZO DUCALE

L'occasione per tornare a riflettere sulla storia del gusto a Venezia tra Settecento e Ottocento nasce da nuove considerazioni sulla fortuna critica del Veronese con particolare riguardo alla vicenda delle copie per il palazzo dei Dogi. Fortuna che d'altronde trova conferma, prima ancora che nel *revival* «paolesco» della pittura ottocentesca di matrice accademica, nelle scelte dei commissari napoleonici i quali, incaricati di prelevare un selezionato nucleo di dipinti dalla città lagunare, non avevano mostrato alcuna esitazione nell'assicurarsi le opere del lodato pittore.

Nel 1797, com'è noto, in base al trattato di pace di Milano, diciotto dipinti venivano prelevati dalla città lagunare e trasportati a Parigi dalle truppe francesi¹; di questi, ben otto erano del Veronese. A guidare le scelte della commissione era stato l'interesse per la grande tradizione della pittura veneziana del Cinquecento, che aveva condizionato non solo il mercato d'arte e il collezionismo, in rapporto ai nomi di Tiziano e Tintoretto oltre che di Paolo Caliari ma anche, e soprattutto, la produzione pittorica settecentesca rispetto per esempio ai *pastiches*, copie e traduzioni a stampa, che circolavano tanto in ambito veneziano

¹ Sulla vicenda del depauperamento del patrimonio storico-artistico veneziano a seguito del Trattato di pace tra Francia e Repubblica di Venezia (Milano 16 maggio 1797) si veda ANNIBALE ALBERTI, *Pietro Edwards e le opere d'arte tolte a Venezia da Napoleone*, «La Nuova Antologia», 328 (1926), pp. 325-338 e FRANCA LUGATO, *Le vicende del patrimonio artistico: dispersioni e ritorni*, in *Dai Dogi agli Imperatori. La fine della Repubblica tra stato e mito*, catalogo della mostra, a cura di Giandomenico Romanelli, Milano, Electa, 1997, pp. 137-141; in specifico, il ruolo del restauratore Pietro Edwards chiamato a collaborare con i funzionari francesi, Claude-Louis Berthollet, Jacques-Pierre Tinot, Jean-Simon Berthélemy, Gaspard Monge, già attivi nella scelta delle opere nell'estate del 1797, viene trattato nell'approfondito e più recente contributo di GLORIA TRANQUILLI, *Venti capolavori in cambio della libertà: Pietro Edwards, "cittadino amoroso", partecipa fra orgoglio di patria e tormenti dell'anima all'adempimento del trattato di Milano*, in *Arte nelle Venezia scritte di amici per Sandro Sponza*, a cura di Chiara Ceschi, Pierluigi Fantelli, Francesca Flores D'Arcais, Saonara (PD), Il prato, 2007, pp. 179-190.

quanto europeo². Ma a orientare tali scelte entrarono in gioco non solo criteri stilistici o di gusto, ma anche considerazioni di contenuto, anche alla luce del valore che le opere assumevano in quanto testimonianze della passata grandezza artistica della città. Basti pensare alla provenienza dei dipinti, prelevati, oltre che da importanti chiese veneziane, dal luogo considerato più rappresentativo della città per il suo significato aulico e simbolico, ovvero palazzo Ducale. Tale scelta muoveva dalla necessità di sancire la nuova condizione politica che vedeva Venezia, destituita la Repubblica, sottomessa al governo francese. Gli ambienti sontuosi del palazzo venivano così privati di una parte delle loro ricchezze; la scelta cadeva su sei dipinti, di cui quattro del Veronese, esempi, non a caso carichi di significati politici legati all'immagine gloriosa e oramai nostalgica della Serenissima³: si tratta delle due tele realizzate per la sala del Consiglio dei dieci, *Giove che fulmina i vizi* (Parigi, Museo del Louvre) e *Venezia che riceve da Giunone il corno ducale*⁴ (figg. 1-2), del riquadro centrale del soffitto della sala della Bussola (fig. 3)

² Per una riflessione generale sulla fama goduta nel Settecento a livello internazionale da Veronese si rimanda a RICHARD COCKE, *The development of Veronese's critical reputation*, «Arte Veneta», 34 (1980), pp. 96-111, mentre sui rapporti tra Venezia e Parigi indagati attraverso il favore riconosciuto alla pittura lagunare del Cinquecento si veda LUCIA DE FUCCIA, «*La mode à Paris...décide de tout*». *Collezionisti e pittori tra Venezia e Parigi nel Settecento*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia, Il Settecento*, a cura di Linda Borean, Stefania Mason, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 65-88. In specifico sulla fortuna di Veronese nel collezionismo veneziano si rimanda al contributo di LINDA BOREAN, *Paolo Veronese nel collezionismo veneziano del Settecento*, in *I colori della seduzione. Giambattista Tiepolo & Paolo Veronese*, Catalogo della mostra, a cura di Linda Borean, William L. Barcham Udine, Udine Musci, 2012, pp. 63-81, che qui ringrazio per il proficuo scambio di idee. Più approfonditamente sul tema della produzione di copie BEVERLY LOUISE BROWN, *Replication and the Art of Veronese*, in *Retaining the original. Multiple, originals, copies, and reproductions*, atti del *Simposium* (Baltimora 8-9 marzo 1984), Washington, National Gallery of art, 1989, pp. 111-124 e per il Settecento KLARA GARAS, *Paolo Veronese: copie, falsi ed imitazioni nel Settecento*, in *Paolo Veronese, Fortuna Critica und künstlerisches Nachleben*, a cura di Jurg Meyer zur Capellen e Bernd Roeck (Studi, Centro Tedesco di Studi Veneziani, vol. 8), Sigmaringen, Thorbecke, 1990, pp. 65-71.

³ Si ricordano, oltre ai quattro Veronese, i dipinti di Tiziano, *Il Doge Grimani in adorazione davanti alla fede*, e di Giovanni Contarini, *Il Doge Marino Grimani inginocchiato davanti alla Vergine* (entrambi, Venezia, palazzo Ducale, sala delle Quattro Porte).

⁴ Il quadro verrà ricollocato in sede nel 1920 in sostituzione della copia di Giulio Carlini, di cui si dirà, per volere del governo belga che lo deteneva come omaggio di Napoleone dagli inizi dell'Ottocento. Della vicenda rimane testimonianza in VENEZIA, *Museo Correr* (d'ora in poi MCVe), *Testimoniali di Stato*, anno 1924; l'opera di Carlini è inventariata con il n. 279 e attualmente risulta conservata presso il depositario di palazzo Ducale.

raffigurante *San Marco in gloria* (Parigi, Museo del Louvre)⁵ e del *Ratto d'Europa* esposto nella sala dell'Anticollegio. Ma se a quest'ultimo di lì a poco veniva accordato il ritorno in patria, diverso destino dovevano attendere gli altri tre dipinti che non figurano, infatti, così come la lodata tela delle *Nozze di Cana* già nel refettorio di San Giorgio Maggiore⁶, nell'elenco delle opere rientrate in laguna nel 1816 a seguito della caduta dell'impero napoleonico⁷. A giustificare il mancato rientro, la delegazione francese adduceva il cattivo stato di conservazione delle opere insieme, dunque, al pericolo di danneggiamento in caso di un eventuale trasporto. In realtà, fonti contemporanee attribuivano tale presa di posizione alla volontà del re francese che era determinato a trattenere le opere «per sé privatamente»⁸. Risulta difficile, infatti, credere che i problemi conservativi riguardassero le sole opere del Veronese; il governo francese non faceva altro che esprimere, ancora una volta, una precisa scelta di gusto, confermando il favore nei confronti dell'artista.

Le numerose richieste, mai esaudite, avanzate nel corso della lunga

⁵ Il dipinto viene individuato con ogni probabilità su suggerimento di Edwards, coinvolto direttamente nella scelta dei due esemplari mancanti alla serie dei diciotto richiesti; con il *San Marco* veniva scelta la tela raffigurante la *Consegna dell'anello al doge* di Paris Bordon, evitando così il prelievamento di opere considerate più delicate, come il *Giudizio Universale* di Tintoretto, per cui si era battuto lo stesso Edwards; cfr. TRANQUILLI, *Venti capolavori in cambio della libertà*, p. 180. Il dipinto in esame compare nell'allegato alla lista dei quadri redatta dai commissari francesi il 26 agosto 1797 per cui si veda VENEZIA, *Archivio di Stato*, Demanio, Edwards, fasc. 1, *Liste de quatre objets restant pour compléter le nombre de vingt*, dove vengono elencati anche gli altri dipinti di Veronese, qui prelevati, ovvero il *Convitto in Casa di Levi* e la *Pala di San Zaccaria* (entrambe, Venezia, Gallerie dell'Accademia), la *Cena in casa di Simone* (Milano, Pinacoteca di Brera) e le *Nozze di Cana*, su cui ritorneremo.

⁶ La vicenda del dipinto conteso, e scambiato con *La Maddalena dai farisei* di Charles Le Brun, viene tracciata con puntuali rimandi alla sua fortuna critica da DENISE TON, *Per la fortuna delle Nozze di Cana di Paolo Veronese*, in *Il miracolo di Cana: l'originalità della riproduzione: storia, creazione e riproposizione delle Nozze di Cana di Paolo Veronese per il refettorio palladiano di San Giorgio Maggiore*, a cura di Giuseppe Pavanello, Sommacampagna (VR), Cierre, 2007, pp. 42-92.

⁷ All'interno dell'ampia bibliografia a riguardo si segnala il recente volume di VERONICA GABRIELLI, *Patrimoni contesi. Gli stati italiani e il recupero delle opere d'arte trafugate in Francia. Storia e fonti (1814-1818)*, Firenze, Polistampa, 2009, in particolare per il rientro delle opere a Venezia pp. 105-115, dove l'autrice traccia un esauriente quadro della situazione italiana senza tralasciare il ruolo assunto da Antonio Canova ai fini del recupero dei beni dello Stato della Chiesa.

⁸ VENEZIA, *Biblioteca del Museo Correr* (d'ora in poi BMCVe), Ms. Cicogna (d'ora in poi Cicogna) 2844, c. 4092, 20 aprile 1816. Sulla dibattuta questione del recupero delle opere d'arte presso il museo parigino riferisce PAUL WESCHER, *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre [Kunstraub unter Napoleon]*, Berlin 1976], trad. a cura di Flavio Cuniberto, Torino, Einaudi, 1988, in particolare pp. 151 e ss.

trattativa per il recupero dei tre dipinti, non mancarono, com'era prevedibile, di alimentare un vivace dibattito presso la società intellettuale veneta, in particolare all'interno della giovane Accademia di Belle Arti. Qui l'allora presidente Leopoldo Cicognara, deciso a manifestare apertamente il risentimento verso la posizione ostile assunta dal governo francese, si era persuaso di lasciare questi «vacui» come evidente testimonianza della «disgrazia» vissuta dalla città privata delle sue ricchezze⁹.

Di fatto, tra proposte e smentite, la situazione rimarrà invariata fino alla decisione dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, insediatosi presso il prestigioso palazzo nel 1840, di sollecitare una soluzione rimandata oramai da troppo tempo per il ripristino degli appartamenti ducali. Così sarà un gruppo di intellettuali locali, qui rappresentati dall'erudito Emmanuele Antonio Cicogna, a farsi portavoce dell'ambiziosa proposta.

Risale al giugno del 1842 la richiesta inviata alla presidenza dell'Accademia di Belle Arti di Venezia allo scopo di «implorare» l'esecuzione delle copie dei quadri di Veronese, provenienti dai soffitti della sala del Consiglio dei dieci e della sala della Bussola, portando il caso all'attenzione dei due direttori rispettivamente del Museo del Louvre di Parigi e del Museo di Belle Arti di Bruxelles, dove allora questi erano conservati¹⁰.

Tra le righe della relazione posta a corredo dell'istanza, dove non mancano puntuali riferimenti alla vicenda del trasferimento e alla storia dei dipinti¹¹, si legge lo sdegno e la preoccupazione per lo «sconcio» di palazzo Ducale, privato dei propri beni nonché, del valore stesso di edi-

⁹ BMCVe, Cicogna 2844, cc. 4320-4321, 17 gennaio 1817. Sulla posizione di Cicognara FERNANDO MAZZOCCA, *Arti e politica nel Veneto asburgico*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra, a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano, Electa, 1989, pp. 40-79, in particolare pp. 52-53.

¹⁰ VENEZIA, *Accademia di Belle Arti Archivio Storico* (d'ora in poi ASABAVE), b. 94, fasc. 2, *Sulla sostituzione di tre dipinti della Sala del Consiglio dei X*, in particolare prot. n. 241, *Progetto del Consigliere Straordinario Emmanuele Cicogna per implorare da Parigi e da Bruxelles le copie dei quadri di Paolo Veronese*.

¹¹ Per il ciclo decorativo di palazzo Ducale eseguito da Paolo Veronese tra il 1553 e il 1555, con l'aiuto di Giambattista Ponchino e Giambattista Zelotti, si rimanda al volume, *Veronese*, a cura di Terisio Pignatti, Filippo Pedrocchi, Milano, Electa, 1995, pp. 63-69, e relative schede con puntuali riferimenti alla bibliografia ottocentesca.

ficio di rappresentanza; l'«imbarazzo» del popolo veneziano nei confronti dei molti *foresti* in visita alla città, costretti a notare i «buchi» nei soffitti delle prestigiose sale, si accompagnava al sentimento di rassegnazione per la perdita delle opere, considerato che «l'instare per riaverle nel loro originale sarebbe fatica gittata al vento». Più plausibile si rivelava la realizzazione di copie da affidare ad artisti contemporanei vista anche la difficoltà di sostituire i dipinti originali con altri, come accadeva, invece, per i molti edifici di culto rimasti spogli¹². L'ipotesi di avvalersi delle opere conservate nei depositi cittadini veniva scartata per le evidenti «diversità», «sia per lo soggetto, sia per la grandezza, sia per la mala conservazione»¹³. D'altra parte, il sito originario non avrebbe potuto accogliere dipinti di altre dimensioni, se non al prezzo di adattarne la forma ai vari scomparti del soffitto, o di diverso soggetto, con il rischio di modificarne il programma decorativo originario¹⁴. Un'attenzione particolare, questa, per il contesto di appartenenza che, di fatto, accompagnerà il dibattito in sede accademica sulla controversa questione della riproducibilità delle opere, in funzione di un loro recupero, qui inteso quale espressione di una cultura del restauro in via di definizione¹⁵.

Se l'iniziale proposta di avvalersi di artisti francesi per la realizzazione in loco delle copie veniva esclusa considerato il forte rischio di ricevere «cosa indegna di comparire fra le più belle di palazzo Ducale»¹⁶,

¹² La riorganizzazione del patrimonio veneziano attraverso la gestione dei beni sopravvissuti alla soppressione degli enti ecclesiastici e di quelli rientrati da Parigi dopo la caduta del governo napoleonico viene considerata da ANNA MARIA SPIAZZI, *Dipinti demaniali di Venezia e del Veneto nella prima metà del secolo XIX. Vicende e recuperi*, «Bollettino d'arte», s. VI, 68 (1983), n. 20, pp. 69-127, e ALESSANDRA SCHIAVON, *La dispersione e il recupero delle opere d'arte*, in *Dopo la Serenissima. Società, amministrazione e cultura nell'Ottocento veneto*, a cura di Donatella Calabi, Venezia, Istituto veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2001, pp. 197-212.

¹³ ASABAVE, b. 94, fasc. 2, *Sulla sostituzione...*, prot. n. 241, *Progetto...*

¹⁴ Vale la pena ricordare come lo stesso Cicogna aveva già avuto modo di analizzare il programma decorativo veronesiano, in occasione della stesura della breve guida su palazzo Ducale; EMMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Il forastiere guidato nel cospicuo appartamento in cui risiedeva il gabinetto della Repubblica veneta ed ora l'imperial regio Tribunale generale di appello*, Venezia, dalla tipografia Pinelliana, 1817, in particolare pp. 23-28.

¹⁵ A riguardo, si consideri quanto proposto da CARLA MAZZARELLI, *La copia. Per un «diagramma parallelo»*, in *La Copia: Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione, giornate di studio del 17-18 maggio 2007, Museo Nazionale Romano-Palazzo Massimo alle Terme*, a cura di Carla Mazzarelli, Firenze, Libro Co. Italia, 2010, pp. 15-33.

¹⁶ Contrario all'affidamento delle copie a un artista francese è Francesco Galvagna il quale non mancava di ricordare che lo stesso re di Francia aveva mandato un fidato pittore a Venezia per

un lungo dibattito, invece, coinvolgeva consiglieri e Luogotenenza Veneta sull'utilità di servirsi di copie piuttosto che di pitture originali di artisti contemporanei; in quest'ultimo caso, si discuteva se queste «dovessero avere lo stesso soggetto» e se, quindi, lasciare «libertà all'artista» o all'Accademia sulla scelta del tema. Di certo in entrambi i casi doveva essere valutata «la convenienza, la decorosa esecuzione delle opere che conciliasse anche i riguardi della possibile economia»¹⁷.

Così la questione, rimasta in sospenso per incomprensioni tra le istituzioni coinvolte e aggravata dalla crisi politica del 1848¹⁸, veniva ripresa solo in occasione dell'arrivo dell'imperatore Francesco Giuseppe I e della consorte Elisabetta in visita alla città la vigilia di Natale del 1856¹⁹. Incaricato di accompagnare il corteo reale, Cicogna aveva rivolto l'attenzione sul precario stato degli appartamenti ducali richiamandosi al dibattito in merito alla possibilità di far eseguire delle copie degli originali ribadendo, a favore di questa ipotesi,

che per quanto bravo sia il Fabris, o altri, non giungeranno mai a far cose che stia in consonanza del colorito, per la grandiosità delle figure e per lo stile usato allora nelle composizioni di soggetti emblematici colle altre pitture che decorano il soppalco della sala del Consiglio dei X e che unica cosa adatta sarebbero le copie esattissime de tre quadri²⁰.

copiare il *San Pietro* di Tiziano, diffidando degli artisti locali, quindi «come sperare che voglia egli far eseguire a sue spese le copie da mandar a noi?»; nel caso di uno scambio con il governo francese Galvagna si poneva anche il problema di quali opere scegliere tra quelle conservate nelle collezioni dell'Accademia.

¹⁷ ASABAVE, b. 94, fasc. 2, *Sulla sostituzione...*, Processo Verbale Accademia di Belle Arti s.n., 5 novembre 1845.

¹⁸ A conferma delle difficoltà incontrate dal governo austriaco nella definizione della questione interviene un prezioso documento rintracciato presso l'archivio centrale di Vienna, di cui sono grata a Eva Baumgartner per la segnalazione, che testimonia il dibattito suscitato dalla richiesta di Cicogna in merito alla possibilità di far eseguire le copie dei tre dipinti rimasti in Francia. A prendere la parola nella seduta consigliere era il principe Klemens von Metternich che riferiva sulla posizione dell'imperatore inizialmente restio ad accettare la proposta dello studioso, sebbene consapevole dell'impossibilità di rientrare in possesso delle opere; cfr. VIENNA, *Archivio di Stato*, Venezia-Accademia, b. 15/68-OH-7, seduta del 23 dicembre 1844.

¹⁹ Sulla visita imperiale che, com'è noto, rappresenta l'avvio di una fase di riconciliazione con la città di Venezia prima della nomina di Ferdinando Massimiliano a Governatore del 1856, si rimanda a CAMILLO TONINI, MICHELE GOTTARDI, *Sissi e tre incontri particolari*, in *Elisabetta d'Austria e l'Italia*, catalogo della mostra, a cura di Marina Bressan, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2000, pp. 53-74, in particolare pp. 53-66.

²⁰ BMCVe, Cicogna 2846, cc. 6350-6351, 24 dicembre 1856.

Già da alcuni anni, infatti, il pittore bellunese Placido Fabris si era offerto di eseguire gratuitamente la copia del dipinto ovale rappresentante *Giove che fulmina i vizi*, offerta tuttavia conclusasi con un nulla di fatto a causa dei ripetuti rinvii dell'artista, considerato allora uno dei più attivi interpreti della pittura veronesiana, come confermano le numerose copie e i dipinti da lui realizzati a imitazione del maestro²¹. Certo, il suo non era un caso isolato. Com'è noto, a rappresentare l'eredità di Paolo Caliari, filtrata attraverso la mediazione di Giambattista Tiepolo, stava un nutrito gruppo di artisti attivi in area veneta e impegnati a coniugare la tradizione della pittura veneziana del Cinquecento con gli ideali estetici del Romanticismo; un linguaggio questo già codificato dalla didattica accademica che intorno alla metà dell'Ottocento vede tra i suoi principali interpreti Lattanzio Quarena, Sebastiano Santi, Giulio Carlini, Jacopo D'Andrea e Antonio Zona²².

Non sorprende, allora, che proprio all'interno di questo gruppo venissero scelti gli artisti cui affidare la dibattuta commissione. Il mandato definitivo per le copie di palazzo Ducale si era risolto, infatti, a favore dei pittori D'Andrea e Carlini chiamati, nella primavera del 1859, rispettivamente per il *Giove che fulmina i vizi* e la *Venezia che riceve da Giunone il corno ducale* con l'invito a recarsi a Parigi, presso la reggia di Versailles, e al Museo di Belle Arti di Bruxelles²³. Rimaneva escluso per il momento il dipinto destinato alla sala della Bussola.

²¹ ASABAVE, b. 94, f. 2, *Sulla sostituzione...* All'interno del fascicolo è possibile rintracciare la ricca e poco nota documentazione riguardante la pendenza del contratto di Placido Fabris, il quale, infatti, inizialmente si era proposto di eseguire «per solo amore dell'arte», quindi gratuitamente, il quadro raffigurante *Giove* (Presidenza dell'Accademia, 27 marzo 1847, prot. n. 11410/117). La vicenda si dipana poi attraverso gli atti accademici a partire dalla fine del 1856, in particolare nella lunga relazione della seduta consigliare del 29 giugno del 1857, a firma dell'allora presidente Pietro Selvatico, in cui si delibera l'affidamento al pittore di tutti e tre i dipinti con il solo sostegno del pagamento del materiale. Deve essere corretta allora la segnalazione di Bizzotto sul mancato coinvolgimento di Placido Fabris nella commissione delle copie per palazzo Ducale; cfr. FRANCA BIZZOTTO, *Veronese nella cultura accademica nel XIX secolo*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di Massimo Gemin, Venezia, Arsenal, 1990, pp. 45-52, in particolare p. 50. Per un approfondimento sulla figura di Fabris, EMANUELA ROLLANDINI, *Placido Fabris: "Vero e grande artista, ma infelice"*, in *Placido Fabris pittore 1802-1859: figure, avresti detto, che avevano anima e vita*, a cura di Paolo Conte, Emanuela Rollandini, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004, pp. 28-57.

²² Il concetto di recupero in ambito accademico della tradizione del secolo d'oro della pittura veneziana mediata attraverso la produzione settecentesca viene affrontato dallo stesso FRANCIS HASKELL, *The old master in XIX Century French Painting*, «The Art Quarterly», 34 (1971), pp. 55-86, attraverso le figure di Tiepolo e Michelangelo Grigoletti; a riguardo, giova ricordare che alla morte di quest'ultimo

Se per entrambi gli incarichi requisito fondamentale era la padronanza del mezzo pittorico e una comprovata adesione agli stilemi veronesiani, arricchita nel caso delle numerose copie firmate da Carlini da una resa di colori brillante e preziosa²⁴, sulla scelta del pittore storico D'Andrea deve aver pesato l'apprezzamento manifestato da parte del governo austriaco, già committente con Francesco Giuseppe I del dipinto raffigurante *Giovanni Bellini e Alberto Durerò festeggiati dagli artisti veneziani* (1856)²⁵, e qui sostenitore con Massimiliano d'Asburgo dell'impresa per palazzo Ducale. La promozione artistica si rivelava dunque lo strumento prescelto da Vienna per ingraziarsi il popolo veneziano in un momento delicato come quello vissuto alla vigilia della seconda guerra d'Indipendenza²⁶.

era stato chiamato proprio il pittore friulano D'Andrea a ricoprire la cattedra di Elementi di Figura. Sulla fortuna accademica degli antichi maestri si veda anche FRANCIS HASKELL, *Tiepolo e gli artisti del secolo XIX*, in *Sensibilità e razionalità del Settecento*, atti del corso internazionale d'Alta Cultura (Venezia, Fondazione Cini, 1965), a cura di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1967, II, pp. 481-497.

²³ ASABAVe, b. 94, f. 2 *Sulla sostituzione...*, Decreto Imperiale, N. 140/A, 14 aprile 1859; questo è seguito dal rapporto N. 18, 8 maggio 1860 e dal dispaccio della Luogotenenza Veneta N. 15285, 21 ottobre 1859 con cui si retrocedono le formule dei contratti da stipularsi.

²⁴ Giulio Carlini (1826-1887), formatosi presso l'Accademia di Venezia con i professori Odo-rico Politi e Ludovico Lipparini, si afferma nel panorama artistico dell'Ottocento per la qualità delle sue opere fortemente improntate al recupero della tradizione della pittura veneziana del Cinquecento assimilandone «preziosità di colore e modelli figurativi»; cfr. VANIA GRANSINIGH, *Jacopo D'Andrea e la pittura veneziana dell'Ottocento*, in *Jacopo D'Andrea. Un pittore friulano dell'Ottocento a Venezia*, a cura di Stefano Aloisi, Vania Gransinigh, Udine, Designgraf, 1996, pp. 47-80, in particolare pp. 54-56. Le sue riflessioni sugli antichi maestri trovano conferma nelle numerose copie tratte dai dipinti di Tiziano, ma soprattutto di Veronese, ancora alla fine degli anni Sessanta dell'Ottocento; risale al 1867, ad esempio, la presentazione all'Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti di una riproduzione del *Ratto d'Europa* di Veronese, accanto ad una copia dell'*Assunta* di Tiziano; cfr. G. MORANO, *Giulio Carlini*, «L'Esposizione Nazionale artistica illustrata», settembre 1887, p. 107. Per un profilo biografico dell'artista si rinvia a CAMILLO TONINI, *Carlini Giulio*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di Giuseppe Pavanello, II, Milano, Electa, 2003, p. 891.

²⁵ Jacopo D'Andrea (1819-1906) inizia la sua attività frequentando i corsi dell'Accademia a partire dal 1835, prima di conseguire il pensionato artistico a Roma, dove rimane dal 1847 al 1851. I successi ottenuti dopo il rientro a Venezia consentono al pittore di ricevere la commissione per il citato dipinto con *Giovanni Bellini e Alberto Durerò festeggiati dagli artisti Veneziani* (1856) direttamente dall'imperatore d'Austria Francesco Giuseppe I. Da qui, la fortuna dell'artista, impegnato nel genere storico-romantico, trova conferma oltre i confini veneti, in particolare nella capitale francese dove egli espone anche alla Nona esposizione d'arte di Versailles (1860) e al Salon di Parigi (1861). Ma a siglare la sua ascesa sarà la nomina a professore per la cattedra di Disegno di Figura, carica che manterrà dal 1872 al 1899. Per un approfondimento sulla figura e sulla produzione dell'artista si consideri il volume di ALOISI, GRANSINIGH, *Jacopo D'Andrea*.

²⁶ Vale la pena ricordare che allo stesso Massimiliano si deve la commissione di due busti, *Tin-*

Per quanto riguarda la stesura del contratto ufficiale particolare attenzione veniva rivolta ai criteri da seguire nell'esecuzione della copia in rapporto al suo originale, oltre che ovviamente alla definizione dei termini di consegna e di pagamento che, ad esempio, proprio per il pittore friulano prevedeva un compenso doppio rispetto a quello di Carlini (fig. 4)²⁷. Ad entrambi gli artisti si chiedeva

di trarre copia fedele e corrispondente il più possibile al carattere dell'originale ed allo stile di Paolo Caliari, ed a tal scopo garantisce di eseguire il lavoro con tutto lo amore, la cura e lo studio possibile poiché il dipinto abbia a riuscire degno delle altre opere del sommo maestro che esistono in originale nelle stanze del medesimo Ducale palazzo.

Delle richieste avanzate dalla commissione, due sono gli aspetti più interessanti che qui meritano di essere considerati: da una parte il legame imprescindibile dell'opera con il contesto di appartenenza al fine di preservare l'armonia dell'impianto decorativo delle sale; dall'altra il rispetto dell'idea originale dell'artista intesa sia in termini iconografici, sia stilistici. Significativo a riguardo è l'invito rivolto ai pittori ad attenersi all'immagine originale e, quando questo non fosse possibile per modifiche intervenute sul testo pittorico, ad avvalersi di fonti iconografiche e di qualsiasi altra testimonianza indispensabile a documentare l'immagine originale dei dipinti (fig. 4). In particolare, per la tela di *Giove*, su cui ritorneremo più oltre, oggetto di alcune modifiche da parte dei restauratori francesi al suo arrivo al museo parigino,

D'Andrea promette di studiare convenientemente questo stato primitivo del dipinto, prendendo tutte le misure necessarie e servendosi all'uopo di stampe, re-

toretto e *Andrea Gritti*, per il Panteon Veneto, galleria di uomini illustri destinata a decorare la loggia e il cortile interno di palazzo Ducale, per cui cfr. FABRIZIO MAGANI, *Il Panteon Veneto*, Venezia, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997, rispettivamente pp. 34, 201-202, 208-209.

²⁷ A D'Andrea e Carlini si chiedeva la consegna della copia dopo il pagamento della prima rata, per il primo a dodici mesi, mentre per il secondo a soli quattro mesi dall'accettazione dell'incarico. Il pagamento era previsto in tre rate di cui la prima alla firma del contratto; in totale sarebbero state corrisposte rispettivamente 12000 e 6000 lire austriache; cfr. ASABAVE, b. 94, f. 2, *Sulla sostituzione...*, Contratti D'Andrea e Carlini, n. 535, 28 dicembre 1859. Le pratiche successive, sempre all'interno della medesima busta, seguono l'evolversi della commissione attraverso l'inedita corrispondenza con le ambasciate di Parigi e Bruxelles.

lazioni, descrizioni e di tutti quegli altri mezzi che possono condurlo a conoscere la verità in proposito, non esclusi i lumi e le avvertenze di quelle persone che possono aver ricordanza dello stato originale del quadro.

Ma se con la copia veniva a perdersi la dimensione concreta e materiale dell'opera, essa tuttavia ne conservava il progetto concettuale dell'autore. Ciò spiega il deciso interesse della commissione nel ridare vita a quel peculiare «carattere» dello «stile paolESCO» di cui anche la contemporanea letteratura artistica si era fatta promotrice²⁸.

Tali riflessioni offrono lo spunto per alcune precisazioni sulla fiducia allora accordata alla copia, diversamente, invece, da quanto accade oggi. È nel corso dell'Ottocento, infatti, che la pratica della copia, soprattutto da antichi maestri, trova ampia e rapida diffusione sia come strategia di conservazione dell'originale, sia, e lo dimostra bene il caso in esame, come testimonianza di opere rimosse dal sito originario²⁹. In altri casi, la coesistenza della copia accanto all'originale faceva sì che questa non fosse semplicemente una sostituzione di un'opera mancante, quanto, casomai, un momento di confronto con il modello. Non va dimenticato come tale pratica rientrasse già nei programmi di didattica accademica fin dal Settecento, legata ai canoni di un prestabilito repertorio tecnico-formale, dove all'artista si chiedeva di rapportarsi con la pittura degli antichi maestri. Dunque, lo scopo didattico della copia, nel significato a questa attribuito agli inizi dell'Ottocento, va inteso non solo come fase di un percorso istituzionale accademico, ma anche quale scelta formativa del singolo artista. Inoltre, rimane il fatto che questo fenomeno contribuiva a promuovere e a sostenere l'attività di molti artisti contemporanei che, in particolare a Venezia, soffrivano la mancanza di importanti commissioni pubbliche.

²⁸ A riguardo, basti pensare all'opuscolo edito a firma di Prosdocimo Zabeo nel 1813, *Elogio di Paolo Caliari*, seguito a soli due anni di distanza dal discorso pronunciato da Pietro Biagi in occasione della distribuzione dei premi presso l'Accademia veneziana nell'agosto del 1815.

²⁹ Sulla diffusione ottocentesca di tale pratica si veda il contributo di GIOVANNA MONTANI, *Le copie dagli antichi maestri nel XIX secolo e il loro impiego*, in *La copia*, pp. 369-380. Sulla copia in funzione della conservazione delle opere d'arte si vedano ad esempio, riguardo alla situazione romana, FEDERICA GIACOMINI, "per reale vantaggio delle arti e della storia". *Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma, Quasar, Lurano Associazione Giovanni Secco Suardo, 2007, in particolare, pp. 147-154 e, quanto al contesto genovese, MADDALENA VAZZOLER, "Onde conservare...far copiare": *considerazioni su copia e conservazione delle pitture nella Genova di primo Ottocento*, «La Boerio», 50 (2010), 2, pp. 66-81.

Osservazione che certo non vale per D'Andrea il quale di lì a poco riusciva ad aggiudicarsi anche la copia del *San Marco in gloria*, escluso dal precedente contratto. A suo vantaggio giocava non solo l'abilità nell'adesione ai modelli veronesiani, ma anche il fatto che egli si trovasse già a Parigi impegnato con l'esecuzione del *Giove*, mentre Carlini si tratteneva ancora a Bruxelles³⁰. Tale circostanza non era sfuggita a Cicogna che, nel giugno del 1860, informava personalmente la Luogotenenza Veneta della buona disposizione dell'artista friulano a eseguire la terza copia, suggerendo a tal proposito la migliore soluzione per l'ingaggio e per l'eventuale ribasso del prezzo, tolte le spese di viaggio³¹.

Motivi pratici uniti alla riconosciuta competenza dell'artista sortivano, dunque, la stipula di un nuovo contratto per il terzo dipinto. Ancora, la commissione si raccomandava di attenersi scrupolosamente all'idea originale dell'opera di Veronese tanto più che in questo caso il pittore doveva confrontarsi con le pesanti modifiche apportate alla figura del santo dal pittore francese François Gérard. Sul contratto si legge infatti che l'opera

ebbe a subire delle modificazioni arbitrarie con figure accessorie aggiuntevi già dal pittore Gérard, così il D'Andrea dovrà poi omettere la copia di queste giunte,

³⁰ Carlini era stato costretto a posticipare la sua partenza per Bruxelles a causa di indisposizione fisica, mentre D'Andrea si trovava in viaggio verso Parigi già il 31 gennaio; ASABAVe, b. 94, f. 2, *Sulla sostituzione...*, lettera di Giulio Carlini alla Presidenza dell'Accademia, Trieste, 26 gennaio 1860.

³¹ Della richiesta ci rimane la minuta inviata da Cicogna al musicologo Giambattista Perucchini per cui cfr. ASABAVe, b. 94, f. 2, c. sciolta. La questione si dipana attraverso il carteggio con Perucchini, mediatore per D'Andrea a Parigi, il quale non mancherà di tenere aggiornato Cicogna sugli sviluppi delle trattative per il compenso all'artista. Diverse sono le missive aventi per oggetto l'incarico affidato a D'Andrea per cui cfr. BMCVe, Epistolario Cicogna 886, in particolare 35 e 40, lettere di Giambattista Perucchini, rispettivamente del 27 giugno e 31 luglio 1860. Ancora, diversi riferimenti si ritrovano tra le note dei *Diari*, dove evidente risulta il ruolo di mediatori svolto da entrambi; ad esempio, il 24 agosto 1861 Cicogna scrive: «Ora, avendo il pittore de Andrea scritto da Parigi all'amico Perruchini per l'autunno prossimo egli avrà fornita la copia del quadro maggiore di Paolo, cioè del Giove, per assecondare le mie premure, quelle del Perruchini e d'altri, espose che sarebbe disposto di recarsi a Versailles per copiare il detto terzo quadro, ma che non essendo certo se, copiato che fosse, potesse estrarlo, interpellava noi due ad informarlo. Quindi siamo stati presso il conte Marzari (che anche perché avesse luogo la copia degli altri due, intraprese le sue validissime premure), gli abbiamo esposto l'offerta del de Andrea, e fatto vedere come con questi metà della spesa, cioè con tremila circa [lire] austriache si avere la copia del San Marco, e così completar la sala della Bussola, con cui non mancherebbero altri quadri nelli plaffoni del palazzo Ducale» (BMCVe, Cicogna 2846, c. 6683).

studiare convenientemente lo stato primitivo del dipinto attenendosi scrupolosamente alle misure del vano lasciato in questo palazzo Ducale³².

Questione, peraltro, di cui si dimostra consapevole non solo la commissione accademica veneziana, ma anche l'opinione pubblica francese che, attraverso la stampa locale e a distanza di anni, non mancava di prendere posizione nei confronti degli interventi di epoca napoleonica seguiti dal museo parigino. Ora, pur non essendo questa la sede per approfondire tale argomento, sembra tuttavia opportuno accennare alla denuncia arrivata dalle pagine del quotidiano *Le Constitutionnel* (1859) sullo stato di conservazione dei due dipinti veronesiani ancora a Parigi, per l'appunto, *Giove che fulmina i vizi* e *San Marco in gloria*; l'autore dell'articolo, infatti, non si limita a ricordare gli infelici interventi di restauro invitando il lettore ad una riflessione sull'attuale allestimento museale, in particolare, in merito al dipinto ovale raffigurante il *Giove* «appendue à la mur ainsì que le serait un tableaux ordinaire»³³. La testimonianza si rivela dunque quanto mai significativa della particolare attenzione nei confronti dello stato del patrimonio sulla scia di una sempre più consapevole presa di coscienza della questione della tutela, sia sotto il profilo della conservazione, sia della sua valorizzazione all'interno dell'istituto museale.

La copia risulta terminata nell'estate del 1861 ricevendo le lodi dell'allora conservatore della Pittura del Louvre, Federico Villot, oltre che segretario generale al Ministero dei musei Imperiali; il funzionario aveva espresso in più occasioni il proprio sostegno a D'Andrea che definiva «bravissimo giovine ed artista intelligentissimo» e il «più perito nel procedere degli antichi Maestri Veneziani»³⁴. Parole di lode, infatti, erano indirizzate al *Giove che fulmina i vizi* «bellissima copia, molto anzi moltissimo somigliantissima al modello», così come al *San Marco*. Non possono sfuggire invece le parole di biasimo rivolte alla coeva pittura francese: «rallegratevi miei Veneziani di possedere, in mancanza

³² Gli sviluppi del contratto sottoscritto dal pittore friulano per il nuovo dipinto si rintracciano in ASABAVe, b. 94, f. 2, in particolare, circolare prot. n. 3613 del 6 agosto 1860 a firma del luogotenente barone Giuseppe Toggenburg.

³³ Ivi, *Sulla sostituzione...*, Luogotenenza Veneta all'Inclita Ambasciata d'Austria a Parigi, n. 23613, 6 agosto 1860.

³⁴ Cfr. «*Le Constitutionnel*», 11 febbraio 1859, n. 42.

degli originali, copie così ben dipinte. Non posso dire altrettanto di quante si fanno ogni dì nella nostra Galleria sotto gli occhi miei».

L'interesse degli accademici francesi per gli antichi maestri italiani, di cui gli studiosi si sono occupati specialmente dietro lo stimolo dello stesso Haskell troverà di lì a poco concreta espressione nella creazione del *Musée des Copies* inaugurato nel 1873, ma destinato a essere chiuso solo dopo un anno³⁵; qui, non a caso, ampio spazio era dedicato alle opere dei maestri veneziani: Tintoretto e Tiziano, quest'ultimo con ben nove esemplari, Palma, Pordenone, Carpaccio e Parisi Bordon, per citare solo alcuni dei nomi riportati nel catalogo, oltre a quello di Veronese³⁶. Del resto le opere degli stessi artisti sfilavano in parata nelle ordinate sale dell'École des Beaux Arts accanto agli spagnoli Velàzquez e Murillo e a numerosi fiamminghi, tra cui Rembrandt, considerati testi normativi nel percorso di formazione accademica³⁷.

Così le tre copie di Veronese, completate entro i termini concordati, arrivarono a Venezia nell'agosto del 1861³⁸. Ma prima di trovare definitiva sistemazione a palazzo Ducale esse venivano scelte all'interno di un selezionato nucleo di opere per accogliere l'imperatore Francesco Giuseppe I in visita alle Gallerie dell'Accademia³⁹, quale testimonianza del

³⁵ Sul lusinghiero rapporto di Villot si veda il documento, *In memoria di Jacopo D'Andrea*, trascritto in STEFANO ALOISI, *Jacopo D'Andrea (1819-1906) tra storia e romanticismo*, Spilimbergo, tipografia Menini, 2003, pp. 36-38. È un breve opuscolo anonimo uscito a Venezia, per i tipi delle Officine grafiche Carlo Ferrari, nel 1907, quindi a un anno dalla morte di Jacopo D'Andrea, ad offrirci, infatti, alcune significative testimonianze sul soggiorno parigino dell'artista friulano, nonché sulla sua attività e sui contatti, da Pietro Selvatico allo scultore Pietro Tenerani.

³⁶ In specifico, sulla fortuna dei pittori veneziani attraverso le copie francesi si veda il fondamentale catalogo della mostra tenutasi al Louvre *Copier-Crée. De Turner à Picasso, 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, catalogo della mostra, a cura di Jean-Pierre Cuzin, Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

³⁷ Il catalogo viene pubblicato nel 1873. Sono grata a Francesca Castellani per avermi segnalato, tra le altre, una copia da un dipinto di Veronese da palazzo Ducale, *Venezia trionfante*, realizzata da Edomdn Wàgrez (1871) per lo stesso Musée; per un approfondimento sulla fortuna dei maestri veneziani attraverso le copie francesi dell'Ottocento FRANCESCA CASTELLANI, «*L'éclat de la lumière e le luxe de la couleur*». *Un itinerario nel mito dei maestri veneti attraverso le copie francesi dell'Ottocento*, in *Venezia da Stato a Mito*, catalogo della mostra, a cura di Alessandro Bettagno, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 134-145.

³⁸ FRANCESCA CASTELLANI, «*Au-dessus du temps et des systèmes, au-dessus de toute contestation*». *La «forza generatrice» del modello veneto nel rinnovamento pittorico francese a metà Ottocento*, «*Ateneo Veneto*», 3 s., 12 (2013), pp. 529-530.

³⁹ È con verbale n. 90 del 21 agosto 1861 (ASABAVe, b. 94, f. 2, *Sulla sostituzione...*) che la

mecenatismo e risposta del governo austriaco alla complessa situazione politica del Regno Lombardo Veneto a pochi mesi dall'unità d'Italia.

Acclamate dal consiglio accademico, nell'aprile del 1862 venivano collocate entro i vani vuoti da più di mezzo secolo⁴⁰:

Nella settimana Santa del 1862, cioè tra il 14 e il 19 aprile 1862 furono collocati a sito i tre quadri copiati sugli originali di Paolo Veronese. Il pittore d'Andrea copiò il Giove che fulmina i vizii, e il San Marco in gloria, e il pittore Carlini copiò la Giunone che versa ricchezze in grembo a Venezia. A me pare che facciano ottima comparsa, e siano in armonia cogli altri, assai più che se vi fossero posti quadri moderni collo stesso soggetto. Ho piacere di aver vinto l'opinione sempre anche negli anni scorsi sostenuta, che si mandasse a Parigi e a Bruxelles a copiar gli antichi, anziché incaricar un pittore moderno, per quanto valente fosse, a farne tre di nuovi quand'anche si conservasse l'argomento da quelli rappresentati.

Con grande compiacimento di Cicogna si chiudeva la tortuosa vicenda legata a una delle commissioni pubbliche più importanti del governo austriaco a Venezia, quale testimonianza significativa della fortuna, visiva e letteraria, goduta allora da Veronese e, dunque, qui espressa nell'accezione di sopravvivenza di gusto attraverso l'esercizio della copia.

commissione composta da Andrea Tagliapietra, Ispettore presso le Gallerie dell'Accademia, Federico Moja, professore di Prospettiva e Paolo Fabris, conservatore di palazzo Ducale dava notizia dell'arrivo a Venezia della cassa contenente i tre dipinti. È interessante notare che per le due opere realizzate dal friulano D'Andrea venisse richiesto un «leggero ritocco di vernice e colore» della pellicola pittorica danneggiata durante il viaggio. La tela di Carlini, invece, risultava completata già nel luglio del 1860 come attesta la relazione del sopralluogo effettuato dalla commissione del Musée Royal de Peinture et de Sculpture Belgique, presieduta dal conservatore Etienne Le Roy, che riferiva soddisfatta sull'esecuzione in particolare «sur le rapport du dessin, de la couleur, de l'effet»; ivi, Musée Royal alla Legazione Austriaca di Bruxelles, 4 luglio 1860.

⁴⁰ Ivi, Imperial Regio Uff. di Custodia di palazzo Ducale alla Presidenza dell'Imperial Regia Accademia di Belle Arti, s.n., 5 dicembre 1861. Il documento attesta il prelevamento dei tre dipinti in data 3 dicembre.

⁴¹ BMCVe, Cicogna 2846, cc. 6725, 16 giugno 1862. Sulla vicenda si veda anche la documentazione e gli appunti di mano di Cicogna, comprese le note sull'arrivo delle opere contenuti in *ivi*, Ms. Cicogna 3007/124. Sulla vicenda l'erudito non manca di riferire all'interno delle *Inscrizioni Veneziane*; EMMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Delle Inscrizioni Veneziane raccolte e illustrate da...*, IV, Venezia, Giuseppe Molinari stampatore, 1842, p. 154.

A seguito del ritorno in situ dell'originale veronesiano, il dipinto raffigurante *Venezia che riceve da Giunone il corno ducale* di Giulio Carlini si conserva presso il depositario di palazzo Ducale.

ABSTRACT

La fortuna, visiva e letteraria, goduta da Veronese nel corso dell'Ottocento trova una testimonianza significativa nella pratica della copia, quale espressione di "sopravvivenza" di gusto, attraverso la vicenda delle tre tele di Paolo Veronese provenienti da Palazzo Ducale e trasportate, com'è noto, a Parigi dalle truppe napoleoniche. È la ricca documentazione archivistica a fare luce non solo sulla questione della scelta dei pittori, ma anche, e soprattutto, sui criteri individuati per l'esecuzione di tre "copie esattissime" al fine di ridare vita a quel lodato "carattere" dello "stile paolesco". Risale al giugno del 1842 la prima richiesta inviata alla presidenza dell'Accademia di Belle Arti per sollecitare l'esecuzione delle copie del *Giove che fulmina i vizi*, della *Venezia che riceve da Giunone il corno ducale* e del *San Marco in gloria* che si concluderà, non senza accesi dibattiti, solo nella primavera del 1859 con l'affidamento dell'incarico a Jacopo D'Andrea e Giulio Carlini. A tre anni di distanza, con grande compiacimento della cittadinanza, le copie troveranno così sistemazione all'interno dei deplorati "vacui".

The visual and critical success of Veronese in the Nineteenth Century is a significant testimony in the practice of copying, as an expression of 'survival' of taste, through the story of the three paintings from the Palazzo Ducale and transported, as know, in Paris by Napoleon's troops. The rich archival document explains the issue of the choice of artist by the Commission of the Accademia di Belle Arti and also throw light on the criteria established for the making of the three 'most exact copies' in order to renew life to the character of the praised 'paolesco style'. Dating to June 1842 the request sent to the academic presidency in order to plead the copies of the *Giove che fulmina i vizi*, the *Venezia che riceve da Giunone il corno ducale* and the *San Marco in gloria* that will end, with heated debate, only in the spring of 1859 with the commission to Jacopo D'Andrea and Giulio Carlini. Three years later, with great satisfaction of the citizenship, the copies will find accommodation within deplored 'vacuous'.



1. Jacopo D'Andrea, Paolo Veronese, *Giove che fulmina i vizi e Venezia che riceve da Giunone il corno ducale*, particolare del soffitto della sala del Consiglio dei dieci, palazzo Ducale, Venezia



2. Jacopo D'Andrea, *Giove che fulmina i vizi*, palazzo Ducale, Venezia

3. Jacopo D'Andrea, *San Marco in gloria*, particolare del soffitto della sala della Bussola, palazzo Ducale, Venezia

4. *Contratto di Jacopo D'Andrea per il Giove che fulmina i vizi*, 28 dicembre 1859, n. 535, particolare (ASABAVe, b. 94, fasc. 2 *Sulla sostituzione di tre dipinti della Sala del Consiglio dei X*)



Carlini ed a tal uopo presentarsi in cognome al lavoro con
 l'essere la causa, lo stesso possibile perche' il dipinto
 alla a essere uguo della altra parte del comune maestro
 che esisteva in originale nelle stanze del ministero Quale
 potesse.

2. - Al sig. Giulio Carlini presentarsi del pari di una
 parte nella guerra sua tale, colore, variazioni, ed in generale
 materiali tutti in perfetta qualita' affinchi' sia garan-
 tita la durata del dipinto e sia possibilmente raggiunta
 l'analogia e la corrispondenza cogli altri dipinti originali
 di Giulio Carlini che a tale uopo egli dichiara avere studiato.

3. - A corrispettivo di questo lavoro il sig. Giulio Carlini
 riceverà dalla Capa Governativa la somma di Lire
 (Cent. trecento) pari a sessant'anni 2060. (sessan-
 ta) in un'unica parata, e questi pagabile in tre equali
 rate di Lire 680. anzichè una (sessant'anni) trecento ottanta
 Lire in nuova valuta.

4. - Le tre rate indicate saranno pagate nel modo se-
 guente. La prima a Venezia, all'atto della stipulazione
 del contratto, la seconda, e la terza a Bruxelles per mo-
 do dell'anteposta austriaca.

5. - Al sig. Giulio Carlini si obbliga di dar compiere il
 lavoro entro quattro mesi dalla ricezione della prima ra-
 ta di pagamento.

6. - A tal uopo si richiama a Bruxelles nel più breve tempo
 che gli sarà possibile, dando subito mano al lavoro.

7. - L'oncia opera pagata la seconda rata al sig. Giulio
 Carlini a Bruxelles quando l'opera sua sia giunta alla
 meta, e la terza nella città sopra ad opera collaudata, e
 di ambo parate incassate sul sito provincia di sua prima
 offerenza sopra rammentate il lavoro e restituito al Carlini, nel
 che sua richiesta è restituito necessario.