

## PIETRO ROTARI E GLI ANTICHI MARMI DEL MUSEO TREVISANI

LANFRANCO FRANZONI

Scipione Maffei<sup>1</sup> nel capitolo della sua *Verona illustrata* dedicato alle Gallerie cittadine, riserva una mezza colonna anche al Museo Trevisani, allogato nel Palazzo Vescovile. Si trattava di una collezione sistemata in «due cameroni e una galleria» e comprendente marmi e bronzi antichi, urne, vasi e strumenti, quadri e due grandi armadi di manoscritti. Tale raccolta apparteneva al Vescovo di Verona, mons. Francesco Trevisani.<sup>2</sup> Il Maffei scrive che il suo museo meriterebbe lunga descrizione «ma essendo che si stanno attualmente imprimendo le cose più scelte eccellentemente intagliate, non ne faremo qui che menzione in genere e tanto più che oltre a queste altre ne tiene ancora in Venezia». Dell'intera raccolta egli cita alcuni pezzi d'interesse archeologico: «due bellissimi torsi un d'uomo, l'altro di donna... bella testa di Giuba il vecchio, re di Mauritania, che in marmo difficilmente s'incontra ed è indubitamente antica... un Antinoo di mano veramente maestra... l'Agrippina, la Giulia di Tito, la Faustina...». Anche il Montesquieu,<sup>3</sup> nel suo *Viaggio in Italia* (1729), dedica un breve cenno al museo Trevisani: «Il vescovo di Verona, che si chiama Trevisani, ha una galleria di statue antiche, abbastanza bella e creata da lui. C'è un divus Linaeus con le corna».

Francesco Trevisani, di famiglia patrizia veneziana (i Trevisani «dallo scaglione», ossia del capriolo, che appariva nello stemma del loro casato), era nato a Venezia il 16 aprile 1658, da Domenico ed Elisabetta Tagliapietra. All'età di diciassette anni era abate del monastero cistercense di San Tomaso dei Borgognoni a Torcello. Passato successivamente a Roma ebbe modo di farsi apprezzare dalla Curia romana, ottenendo importanti incarichi di carattere diplomatico. Ritornò a Venezia per ragioni di salute nel 1690 circa. Nel 1710 fu nominato Vescovo di Ceneda ed il 25 luglio 1725 si insediò a Verona sulla cattedra di San Zeno. Tre anni dopo intimò una visita pastorale a tutte le chiese della Diocesi,<sup>4</sup> visita in gran parte compiuta da suo nipote Pier Maria Suarez, allora

Vescovo di Feltre. Morì a Verona il 13 dicembre 1732. La notizia della sua morte raggiunse il Maffei che aveva da poco iniziato il suo lungo viaggio attraverso l'Europa ed egli suggerì al cugino Bertoldo Pellegrini di acquisire qualche pezzo del Museo Trevisani per il Museo pubblico, la cui realizzazione aveva lasciato incompiuta.<sup>5</sup> La sua raccomandazione non ebbe alcun seguito e del resto precise disposizioni testamentarie di mons. Trevisani vietavano agli eredi di vendere separatamente i pezzi della sua Galleria di Verona. Ma sarà utile vedere per esteso quella parte del suo testamento che riguarda la collezione. Il testamento di mons. Francesco Trevisani è datato 26 luglio 1726.<sup>6</sup> Quando lo dettò era vescovo di Verona esattamente da un anno. Egli istituisce eredi i numerosi nipoti, figli di sua sorella Sorretta Trevisani e di Giovanni Suarez, marchese di Convincento. Alla carta 7r. leggiamo: «Item ordino e voglio ch'essendovi nella Galleria di Verona molte Statue antiche e molto preziose, comprate quasi tutte col mio danaro e ristaurate dalla mia diligenza, mentre che la maggior parte quando le comprai non potevano ridursi allo stato che sono, se non avessi avuta io la cognizione, che mediante il mio diletto mi ho acquistata, come pure perché dette Statue non sono cose da vendersi con tanta facilità e con tanta prestezza, perché sono cose di assai stima, ne possono comprarsi che da Principi, o gran dilettanti; perciò voglio che sia fatto di tutte un distinto inventario, ne di queste se n'abbia da distrar alcuna in qualunque forma, o da venderne in parte, perché vendendone una sola o più sarebbe pregiudicar molto al rimanente: onde intendo e voglio che non si possano mai vendere o alienare se non tutte insieme sotto pena della caducità della mia Eredità...». Le disposizioni poi così proseguono: «Così pure voglio che sia fatto un inventario dei manoscritti, che sono stati quasi tutti raccolti da mio fratello... Item lascio che parimenti siano inventariati tutti li quadri che mi trovo nella Galleria di Verona». L'inventario dei manoscritti è reperibile presso

l'Archivio di Stato di Venezia,<sup>7</sup> probabilmente trasmesso agli Inquisitori di Stato da Vincenzo Gradenigo II, Podestà e Capitano di Verona. Il fratello di mons. Francesco, Bernardo Trevisani (1652-1720), è ricordato come filosofo e bibliografo, possessore di una raccolta di oltre mille codici,<sup>8</sup> che alla sua morte passarono in proprietà del fratello Francesco. Il Cicogna<sup>9</sup> ne ricorda la successiva dispersione. Vediamo che il testamento, nella parte relativa alla Galleria, configura sentimenti e disposizioni che sono comuni a tutti i grandi collezionisti d'arte fin dal XVI secolo.<sup>10</sup> In primo luogo si trova accenno alla « spesa » sostenuta per raccogliere oggetti tanto preziosi, indi si mette l'accento sulla « cognizione » necessaria per occuparsi di tale materia, infine non manca il richiamo al « diletto » che essa procura in chi è in grado di apprezzarla. Rilevante inoltre l'affermazione che i marmi sono stati restaurati per suo diretto interessamento. Come tutti i grandi collezionisti, anch'egli dispone che della Galleria sia fatto inventario subito dopo la sua morte e che non si possano alienare singoli pezzi. Sappiamo che non sempre la prima di queste disposizioni venne rispettata dagli eredi e quand'anche lo fu essa non bastò a tutelare l'integrità della raccolta.<sup>11</sup> Ignoriamo se, nel caso specifico, la volontà testamentaria sia stata esaudita, ma di tale inventario non si trova traccia a Venezia nell'Archivio Proprio Trevisani, dov'è invece l'inventario dei manoscritti. La cosa tuttavia non ha grande rilevanza per quanto riguarda la Galleria statuaria, perché questa è illustrata da un'opera a stampa meglio di quanto non farebbe qualunque inventario patrimoniale. L'opera, descritta dal Cicogna<sup>12</sup> nel suo *Saggio di bibliografia veneziana* al n. 5213, consta di cinquanta fogli numerati I-XXXXX, preceduti da due non numerati, il primo con ritratto di Francesco Trevisani, il secondo con una pagina di testo, che fornisce qualche notizia sulla costituzione e sul patrimonio del museo. Il ritratto di Francesco Trevisani « Patritius Venetus/Primum Caenensis dein Veronensis Episcopus », che lo raffigura nel sessantottesimo anno di età, è opera dell'incisore Giovanni Antonio Faldoni (Asolo 1690 c.-1770),<sup>13</sup> databile dopo l'aprile del 1726. Lo stesso Faldoni ha firmato anche le tavole I e IV, mentre Carlo Orsolini (Venezia 1704 c.-1784)<sup>14</sup> figura come esecutore delle tavole XXX, XXXXIII, XXXXV e XXXXVIII e inoltre si

firma come incisore di tre disegni del veronese Pietro Rotari (1707-1762), tavv. XIV, XXII e XXIII. Nessun'altra indicazione di paternità contrassegna le tavole restanti, ma è facile pensare che la maggior parte dell'impresa spetti a Carlo Orsolini. Il libro manca, oltretutto del titolo, anche di luogo e data di stampa e tuttavia il ritratto di mons. Francesco Trevisani è buon indizio per presumere che la stampa sia prossima alla data della sua esecuzione: 1726. Il patrimonio archeologico del museo Trevisani non è qui interamente rappresentato perché il Montfaucon<sup>15</sup> ricorda, fra l'altro, anche quattro rilievi, che il libro non riproduce: « 1) Epicurus ante larvam sedens, 2) Mulier, quae globum sinistra tenens dexteram arae ardenti imponit, 3) Mulier pomum aut quid simile puero tradit, 4) Vir nudus athleta equum manu tenet, pedibusque stat ». Ad eccezione del primo, questi rilievi sono accompagnati da iscrizione greca. Il museo Trevisani, al tempo della visita del Montfaucon, era a Venezia, nella casa di Bernardo Trevisan a San Simeone. E così ancora nel 1719, come si ricava da un inventario pubblicato da C. A. Levi,<sup>16</sup> nel quale si legge che le statue erano state comperate dal « N. H. Bernardo ma però la maggior parte con denari di Mons. Vescovo ».

Come già si è anticipato, l'unica pagina scritta del libro del 1726<sup>17</sup> contiene alcune notizie sull'origine della raccolta. Questa pagina riporta due brani, relativi al museo di Federico Contarini, tratti dall'opera di Francesco Sansovino nelle riedizioni di Giovanni Stringa e di Giustinian Martinioni.<sup>18</sup>

Nei due brani sono indicate a tutte lettere maiuscole le sculture antiche già Contarini, passate per eredità al nipote Carlo Ruzzini, riconoscibili nel museo Trevisani. A piè di pagina, in caratteri minuti, si legge: « Buona parte di detto studio (Contarini-Ruzzini) passò nella Casa Sereni.ma di Mantova, e quelle Statue sopranotate in lettere maiuscole sono state acquistate da questo Mons. Trevisani dall'eredità dell'ultimo Serenis.mo Duca defonto ». Quindi, parte di una notevolissima collezione veneziana del Cinquecento<sup>19</sup> ritornava a Venezia nel Settecento per merito dei fratelli Trevisani. L'acquisto avvenne presumibilmente verso la fine del 1709, quando fu alienata a Venezia la collezione d'arte già appartenuta all'ultimo duca di Mantova, Ferdinando

Carlo, morto a Padova il 5 luglio 1708. Le opere furono esposte nel palazzo che il duca aveva comperato a Venezia già nel 1690 nella parrocchia di Santa Sofia, successivamente denominato palazzo Michiel dalle Colonne, che si affaccia sul Canal Grande.<sup>20</sup> Il più completo inventario del patrimonio di beni mobili che il duca Ferdinando Carlo aveva raccolto nella sua casa veneziana si conserva presso l'Archivio di Stato di Verona,<sup>21</sup> pervenutovi dal locale Monte di Pietà. Come osserva il Luzio<sup>22</sup> la collocazione è indicativa del perdurare fino all'ultimo di una vecchia usanza dei Gonzaga di ricorrere a prestiti presso il Monte di Pietà di Verona, che attraverso la conoscenza dell'inventario volle tutelarsi sul recupero dei propri crediti. Il grosso codice di 231 cc. elenca dalla c. 67 numerosissimi quadri singolarmente descritti, mentre tutte le sculture sono inventariate alla c. 75, come raccolte nel «Portico nel secondo soler del sopradetto Palazzo (in contra' di S.ta Sofia) detto la Galleria». Ivi leggiamo: «n. otto Busti di pietra viva con suoi pedestalli / n. due Busti di pietra viva moderni con suoi pedestalli / n. dodici Busti in terra senza pedestalli pure di pietra viva / n. undeci figure vitali antiche di pietra viva / n. disdotto figure antiche nude di pietra viva». Evidentemente queste indicazioni non permettono di riconoscere le sculture acquistate dai fratelli Trevisani. La consistenza del loro museo è ben rappresentata dalle tavole del libro della Bibl. Marciana, molte delle quali propongono una individuazione del soggetto, spesso fondata sul raffronto colla iconografia monetale.<sup>23</sup> Alcuni pezzi si qualificano a prima vista come pseudoantichi e fra questi poniamo il *Marco Bruto* (III), il *Giunio Bruto* (IV) e *Scipione l'Africano* (XXI). Un falso di particolare pregio è il *Vespasiano* (XXV) ora a Copenaghen presso la Ny Carlsberg Glyptothek.<sup>24</sup> Si tratta di una testa che ha esatta replica in altra del Museo Arch. di Venezia, proveniente dal legato Grimani del 1523.<sup>25</sup> L'archeologia moderna è concorde nel riconoscere entrambe come prodotti del XVI secolo, di qualità tutt'altro che trascurabile. Altri pezzi, prima ancora che falsi, sono banalmente generici, come l'*Aurelia* (II), la *Livia* (V), la *Lucilla* (XII) e, in modo particolare, i due busti femminili anonimi delle tavole XVI e XVII. Ma si hanno anche opere di alta qualità e interesse, fra le quali poniamo: l'*Agrippina maggiore* (VII), la *Faustina maggiore* (XI), la *Giulia Domna*

(XIII) e l'*Imperatrice Africana* che le rassomiglia (XIV), inoltre il *busto di donna di età traiana*, forse Matidia (XV), il *Tolomeo* (XVIII), il *Seleuco* (XIX), il *Cicerone* «tipo Corbulone» (XX), il *busto di ignoto* (XXII), il *Giuba* (XXIII), il *Caligola* (XXIV), il *Caracalla* (XXVII), il *Settimio Severo* «tipo Serapide» (XXIX). Meritevole di particolare attenzione anche il *Giulio Cesare* (I), per la sua rispondenza ad una tipologia di Cesare piuttosto contestata, avente i suoi riferimenti principali in un ritratto del Museo Nazionale Romano<sup>26</sup> ed in altro della Sala dei Busti in Vaticano.<sup>27</sup>

Utili notizie sulle vicende dei marmi Trevisani si ricavano da Giannantonio Moschini: «Questo Museo... volevano quei fratelli collocarlo in una villa all'uso de' Romani nelle loro delizie a Conegliano; ma passò invece di poi per eredità nella nobile famiglia de' Suarez, marchesi di Convincento, e da questa nel N.H. Angelo I Giacomo Zustinian, cavaliere per ogni pregio de' primi della nostra città, che fa erigere l'edificio per disporvi alla pubblica erudizione questo tesoro, che le lodi ottenne e l'ammirazione dello stesso Canova».<sup>28</sup> Il passaggio di proprietà dai Suarez ai Giustiniani era già avvenuto nel 1808 quando il Moschini pubblicava la sua opera. Inoltre, nel 1847, il Cicogna, illustrando nella sua *Bibliografia veneziana* il libro sul museo di Francesco Trevisani, scriveva: «Questo Museo è pur oggi conservato nel Palazzo Zustinian Recanati sulle Zattere». La stessa attestazione ci fornisce F. Zanotto<sup>29</sup> nel capitolo sulle Gallerie dell'opera *Venezia e le sue lagune*. Egli ricorda specialmente i quadri e conclude: «Nè solamente v'ha copia qui di pitture, che sonvi altresì molti marmi antichi, busti, bassorilievi, urne, iscrizioni, fra i quali annovereremo i busti di Marco Bruto, di Aurelia, di Annia Faustina e i torsi di un Meleagro e di una Venere, senza parlare di un antico mosaico illustrato già dal Furietti». Il Giustiniani, al quale pervenne attraverso i Suarez il museo già stato di Mons. Francesco Trevisani, è personalità di tutto rilievo dell'ambiente veneziano tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Egli è ricordato non solo come possessore di una sceltissima raccolta d'archeologia e d'arte, da lui stesso incrementata, ma anche per il ricco archivio privato,<sup>30</sup> la cui fama era tale da indurre il medico veneziano Antonio Fantuzzi, morto a Firenze, a fare il seguente lascito testamentario: «Tutti li mss. e

le croniche antiche che sono nella mia libreria siano consegnati e liberamente dati a S.E. Giacomo Primo Zustinian delle Zattere». <sup>31</sup> Nell'archivio Giustiniani Recanati il Cadorin <sup>32</sup> segnalava tra l'altro il carteggio del Canova con Angelo I Giustinian Recanati.

Abbiamo acquisito certezza che il museo di Francesco Trevisani si conservava ancora alla metà del XIX secolo in palazzo Giustiniani alle Zattere. Data precisa di una alienazione possediamo per la testa di Vespasiano, che i cataloghi della Gliptoteca di Copenaghen asseriscono acquistata a Venezia, in palazzo Giustiniani alle Zattere, nel 1887. <sup>33</sup> Nello stesso luogo è nello stesso anno il museo di Copenaghen acquistò anche un tronco di figura femminile panneggiata (EA 1178), estranea ai marmi Trevisani riprodotti nel libro del 1726. Si può dire pertanto che un numero imprecisato di pezzi fu venduto nel 1887. Due soltanto però si trovano a Copenaghen. Una urna di alabastro (tav. XXXXVIII, 2 - CIL, V, 3050) è entrata in epoca incerta nel museo dell'Ermitage a Leningrado. <sup>34</sup> Riveste particolare interesse per la circostanza d'aver fatto parte in precedenza della raccolta del padovano Marco Mantova Benavides (1489-1582), smembrata dopo la morte del pronipote Andrea Benavides, avvenuta nel 1711. <sup>35</sup> I fratelli Trevisani pertanto, attenti alle possibilità di incremento del loro museo, avevano attinto anche alla raccolta padovana dei Benavides.

A questo punto vogliamo riportare l'attenzione sul libro del 1726, dal quale ha preso le mosse la nostra ricerca di dati sul museo Trevisani. Già abbiamo fatto cenno che tre busti marmorei (XIV, XXII e XXIII) sono disegnati dal veronese Pietro Rotari e incisi dal veneziano Carlo Orsolini. Se il libro è stato stampato nel 1726, il Rotari aveva allora diciannove anni, essendo nato a Verona il 30 settembre 1707. <sup>36</sup> Egli dimostrò una precoce vocazione per il disegno e la pittura e fu posto alla scuola di Antonio Balestra donde all'età di diciotto anni passò a Venezia. Quindi nel 1727 si trasferì a Roma, dove frequentò lo studio di Francesco Trevisani. Da Roma passò a Napoli, dove fu per tre anni presso il Solimena. Il suo ritorno a Verona avvenne nel 1734. Per gli interessi specifici del nostro assunto non è necessario seguire le vicende ulteriori della sua biografia. I soli giovani pittori veronesi che il

Maffei <sup>37</sup> menziona con plauso nella sua *Verona illustrata* sono Pietro Rotari e Alessandro Pompei, il secondo destinato successivamente ad affermarsi nel campo dell'architettura. <sup>38</sup> All'inizio del 1724 il Maffei si trovava a Torino e da gennaio a marzo sistemò il Museo Lapidario dell'Università. Ritornato a Verona vi fece venire il Tiepolo <sup>39</sup> per disegnare i marmi antichi della Galleria Bevilacqua ed altre antichità veronesi, fra le quali il *Serapide Maffei*. Egli elogia la qualità dei disegni del Tiepolo ed aggiunge: «O di quanti valenti pittori abbian noi fatto esperimento prima di trovare chi nella perfetta correzione, nella franchezza, nella espressione delle sembianze, e sopra tutto nel gusto antico ci soddisfacesse!». <sup>40</sup> Nel 1724 il Maffei trovava a Venezia nel Tiepolo il disegnatore di antichi marmi in grado di soddisfare la sua esigente richiesta. Soltanto un anno più tardi, nel 1725, il Rotari firmava le sue prime incisioni tratte da opere del Balestra. <sup>41</sup> Inoltre dal 1725 al 1726 eseguiva tre incisioni per le biografie d'artisti di Filippo Baldinucci. <sup>42</sup> Abbiamo già visto che il trasferimento del Rotari da Verona a Venezia è posto nel suo diciottesimo anno di età e pertanto i tre disegni dei marmi Trevisani possono aver avuto esecuzione a Venezia nel 1725. Francesco Trevisani fu insediato vescovo di Verona il 23 luglio 1725. La sua raccolta certo non lo raggiunse subito nella nuova sede. E' presumibile che il lavoro di illustrazione del suo museo, principalmente affidato a due artisti operanti a Venezia, il Faldoni e l'Orsolini, sia stato compiuto in prevalenza prima del suo passaggio alla sede di Verona, quando il museo era ancora nel palazzo veneziano a San Simeone. Forse la prima tavola col ritratto eseguito dal Faldoni rappresenta il momento conclusivo della preparazione del libro sul museo. Non sarà inutile spendere qualche parola per questo ritratto. Francesco Trevisani vi appare col busto di tre quarti verso destra, seduto nell'atto di scrivere mentre alza momentaneamente la testa distogliendo l'attenzione dal suo lavoro, del quale leggiamo distintamente il titolo: «Conferenze Pastorali Istrutive sopra la verità della Fede Cristiana con le risoluzioni degli obietti che fanno gli Ebrei». Si tratta effettivamente di un'opera che il Trevisani dovette scrivere in quel periodo e che stampò a Roma nel 1728. Fra lui e i palchi della libreria appare di scorcio un busto femminile marmoreo su piede

stallo, chiaro accenno ai suoi interessi di collezionista. Attorno allo stesso periodo di tempo in cui il Faldoni eseguiva il ritratto, Pietro Rotari dedicava a Francesco Trevisani, Vescovo di Verona, una propria incisione rappresentante *Abramo che adora i tre Angeli*, desunta da un'opera di Antonio Balestra.<sup>45</sup> Dopo di ciò non abbiamo altre testimonianze di collegamenti o rapporti tra Pietro Rotari e il Vescovo Trevisani.

Ma ritorniamo al Maffei e alla sua ricerca di un pittore in grado di disegnare in modo soddisfacente gli antichi marmi. Egli asserisce di averne provati molti prima di trovare nel Tiepolo colui che veramente lo accontentasse. D'altra parte esprime anche tutta la sua stima per il giovane e promettente pittore Pietro Rotari, ma dobbiamo presumere che non avesse ancora pensato a lui nel 1724, mentre già nel 1725 il Rotari trova credito a Venezia per un'opera simile a quella che il Maffei affidò al Tiepolo. È indicativo che il Maffei nel 1724 ricerchi un disegnatore di antichità a Venezia, mentre nel 1725 è un giovane pittore veronese che ottiene un corrispondente incarico a Venezia. L'intreccio non nasce da scarsa attenzione del Maffei per i fatti locali ma piuttosto dall'esplosiva maturazione del giovane Rotari.

Ben motivata fu la preoccupazione del Maffei nella ricerca di un idoneo disegnatore delle antichità. Infatti i suoi tempi hanno ormai in tal materia delle esigenze ben più severe di quanto non avessero i secoli passati, quando la copia dell'antico era soltanto un esercizio propedeutico avente come finalità quella di fornire un supporto o un corredo a invenzioni moderne. Non possiamo fare a meno di ricordare che tale scopo ha la copia dell'antico in tutta l'opera di Jacopo Bellini, del Mantegna e del Falconetto. Ma anche un pittore come Giovanni Caroto,<sup>46</sup> che si impegnò a lungo nel compito di «investigar e ritrar in disegno le antigaglie (per) metterle in stampa e farne parte a tutti» e quindi sembra essere mosso soltanto dal desiderio di documentare questa particolare realtà, al di fuori di rielaborazioni artistiche, in effetti si pone come prepotente intermediario fra noi e l'antico, offrendoci una sua immagine della «grandezza et magnificenza inestimabile, nella quale si può facilmente giudicare esser stata nobilissima et antichissima la città di

Verona».<sup>45</sup> Così, se i disegni delle antichità veronesi del Caroto poterono essere apprezzati da un eminente antiquario come il Panvinio<sup>46</sup> non lo furono altrettanto dal Maffei, che cita l'opera del Caroto con palese freddezza.<sup>47</sup> Ben diversi sono i disegni delle antichità veronesi che egli utilizzò per la sua *Verona illustrata*, in quanto essi propongono una più vera immagine della condizione dei monumenti, compresa la quota di interrimento di ciascuno di essi. Il Maffei pretendeva che l'antico venisse riprodotto con fedeltà e modestia, ossia senza personali interpretazioni. A lui serviva un artista non ancora pienamente affermato, ma del resto già tanto maturo e sensibile da possedere quello che egli chiama il «gusto antico», ossia la capacità di afferrare ed esprimere lo spirito dell'opera d'arte antica. Tale artista lo trovò nel Tiepolo. Noi ora possiamo affermare che gli stessi requisiti possedeva il Rotari nel 1725 quando eseguì i tre disegni per mons. Trevisani. Pur mancando attualmente della possibilità di confronto cogli originali, non apparirà arbitrario se ci soffermeremo un poco ad analizzare i loro contenuti e qualità. Già abbiamo riconosciuto l'Imperatrice Africana (nominata nell'unica pagina di testo del libro del 1726), nella tav. XIV, che offre un busto di donna la quale ha un'acconciatura inseribile fra i tipi adottati dalle numerose donne della dinastia dei Severi. Nel passo già citato di F. Zanotto sulla Galleria Giustiniani alle Zattere in questa testa si riconosceva il ritratto di Annia Faustina, terza moglie di Elagabalo. Valnea Scrinari (EAA, I, p. 400) ci informa dei vari e falliti tentativi di individuare il suo ritratto. Il disegno del Rotari si segnala per una forte vitalizzazione del soggetto, che però non sembra superare i limiti imposti dal rispetto dello spirito dell'opera antica. Più contenuto e fedele al «gusto antico» appare il secondo disegno, tav. XXII, che propone un busto virile privo di identificazione. Il taglio complessivo e la presenza del mantello gettato su una spalla richiamano un busto del Braccio Nuovo dei Musei Vaticani (HELBIG, *Fuehrer*..., 444), assegnato alla prima età adrianea. Il protopito del marmo Trevisani tuttavia sembra essere ellenistico, secondo quanto stanno ad indicare la benda che cinge i capelli ed una certa somiglianza col bel ritratto di Antioco III di Siria, ora al Louvre ma proveniente dall'Italia.<sup>48</sup> Il terzo disegno infine ci propone il ritratto di Giuba, re di Mauritania,

tav. XXIII, tanto ammirato dal Maffei per la sua rarità ed autenticità. Il busto difficilmente può essere approdato ad un museo pubblico perché è ignoto agli autori che hanno trattato il tema della iconografia di Giuba I. Infatti, sia il Poulsen<sup>49</sup> che la Richter<sup>50</sup> citano soltanto la testa del Louvre, proveniente da Cherchel, che il Poulsen dice corrispondere ad una specie di « Giove africano ». Comunque, il Giuba Trevisani ha buone caratteristiche di attendibilità, prima fra tutte la tipica acconciatura bene espressa nei suoi ritratti monetali (EAA, III, fig. 1142) e riproposta dai cavalieri mauritani nella colonna traianea.<sup>51</sup> Inoltre non è trascurabile al fine della sua atten-

dibilità proprio una certa consonanza col Giuba di Cherchel, rispetto al quale però l'aspetto divino cede ad un certo allineamento coi ritratti dei principi ellenistici.

### Museo Archeologico di Verona

\* Si ringraziano l'Editore Neri Pozza e il prof. Licisco Magagnato per l'autorizzazione a ristampare il presente articolo, già edito nel volume *La pittura Verona tra Sei e Settecento*. Catalogo della Mostra a cura di Licisco Magagnato, Neri Pozza Editore 1978.

<sup>1</sup> S. MAFFEI, *Verona illustrata*, Verona 1732, parte III, p. 252.

<sup>2</sup> G. EDERLE, *Dizionario cronologico bio-bibliografico dei Vescovi di Verona*, Verona 1965, p. 82.

<sup>3</sup> MONTESQUIEU, *Viaggio in Italia*, a cura di Giovanni Macchia e Massimo Colesanti, Bari 1971, p. 67.

<sup>4</sup> È depositata presso la Biblioteca Capitolare di Verona una Tesi di Laurea su questo tema. L. CAPRA, *La Visita pastorale del Vescovo Francesco Trevisani alla Diocesi di Verona (1728-1732)*, Padova, Facoltà di Magistero. Sede distaccata di Verona. Relatore prof. Giovanni Mantese. Anno accademico 1976-1977.

<sup>5</sup> S. MAFFEI, *Epistolario*, a cura di C. Garibotto, 2 voll., Milano 1955. Cfr. I, p. 638. Lettera a Bertoldo Pellegrini da Parigi, in data 22 febbraio 1733: « ...Ma un'altra cosa bisogna far subito. Due lacere, fruste, sparute Iscrizioni Greche avea Mons. Trevisani, ma che sommamente mi preme d'avere. Mi disse, che se avessi mandato due Lapidi Latine a Venezia per ripor nell'istesso luogo, me le avrebbe fatte venire. Così feci, ed io stesso le feci portar in Venezia nel suo cortiletto. Egli fece venir le due Greche, e sono nella Galleria presso alla porta, per cui s'entra; ma non potei mai farlo risolvere a mandarle a prendere: la M.sa Serafina Suarez ne sarà stata informata. Il M.se Orazio potrebbe far far questa impresa. E che sarà di quei busti? Se si potesse acquistarne per l'Accademia una mezza dozzina a mia scelta, sarebbe prezioso acquisto, ed io non prendereii niuno di quelli che il Vescovo stimava di più. Ci è ancora una urnetta di marmo con iscrizione. Bisogna a tutti i modi portar via qualcosa ». La Marchesa Serafina Suarez, era la nipote del Vescovo che, come egli scrive nel suo testamento, non volle maritarsi per restare a governare la madre e lo zio nella loro vecchiaia. Dalla lettera del Maffei l'immagine del Vescovo non esce senza danni. Prima le due lapidi greche non consegnate nonostante avesse già ricevuto il cambio pattuito, poi il giudizio negativo

sulla capacità del Vescovo di discernere i giusti valori nel campo dell'arte antica (« io non prendereii niuno di quelli che il Vescovo stimava di più »).

<sup>6</sup> A.S.V.E., Notar. Test., Notaio G. Marcello, b. 611, n. 192.

<sup>7</sup> A.S.V.E., Arch. Proprio Trevisani, reg. I. È un fascicolo di cc. 60. I manoscritti sono divisi così: Umani/Poeti/Legali Veneti /Legali/Sacri / Politici / Opere del N.H. Bernardo Trevisan/Istorici/Miscellanei/Matematici-Astronom. etc./Medici/Filosofi.

<sup>8</sup> C. FRATI, *Dizionario bio-bibliografico dei Bibliotecari e Bibliofili italiani dal sec. XIV al XIX*, Firenze 1933, p. 548.

<sup>9</sup> E. A. CICOGNA, *Saggio di Bibliografia veneziana*, Venezia 1847, n. 4398.

<sup>10</sup> Si vedano i testamenti di Gabriele Vendramin (A.S.V.E., Notar. Testamenti, Notaio A. Marsilio, b. 1208, n. 403); di Federico Contarini (A.S.V.E., Notar. Testamenti, Notaio F. Zambelli, b. 1086, n. 165); di Giacomo Contarini (A.S.V.E., Notar. Testamenti, Notaio G. Sicco, b. 1191, n. 350).

<sup>11</sup> Questo fu quanto avvenne per il « Camerino di Anticaglie » di Gabriele Vendramin. Si veda A. RAVÀ, *Il « Camerino delle Anticaglie » di Gabriele Vendramin*, in « Nuovo Archivio Veneto », 117-118, N.S. 77-78, Venezia 1920, pp. 155 ss.

<sup>12</sup> E. A. CICOGNA, *Saggio...*, n. 5213.

<sup>13</sup> *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, IV, Torino 1973.

<sup>14</sup> *Dizionario enciclopedico Bolaffi...*, VIII, Torino 1975.

<sup>15</sup> B. DE MONTFAUCON, *Diarium italicum*, Parisiis 1702, pp. 69 ss.

<sup>16</sup> C. A. LEVI, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venezia 1900, II, pp. 172 s.

<sup>17</sup> Chiamiamo così per brevità il libro che illustra il Museo Trevisani, da noi conosciuto nella copia esistente presso la Bibl. Naz. Marciana di Venezia, indicata in schedario col titolo: « Museo di Francesco Trevisani ».

<sup>18</sup> L'opera di F. SANOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri*, Venetia 1581 fu ristampata nel 1604 con aggiunte di Giovanni Stringa e nel 1663 con aggiunte di Giustinian Martinioni.

<sup>19</sup> G. GOZZI, *Federico Contarini. Un antiquario veneziano tra Rinascimento e Controriforma*, in « Bollettino di Storia della Società e dello Stato Veneziano », III, 1961, pp. 190 ss.

<sup>20</sup> F. VIVIAN, *Il console Smith mercante e collezionista*, Vicenza 1971, p. 8.

<sup>21</sup> A.S.VR., *Antichi Archivi del Comune*, reg. n. 609. Inventario de' mobili ed altri effetti di ragione del q. Duca di Mantova.

<sup>22</sup> A. LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Roma 1974 (ristampa anastatica dell'edizione originale del 1913), p. 316.

<sup>23</sup> Elenco dei marmi Trevisani, secondo l'individuazione offerta dal volume del 1726. 1) Giulio Cesare / 2) Aurelia, madre di Giulio Cesare / 3) Marco Bruto / 4) L. Giunio Bruto / 5) Livia, moglie di Augusto / 6) Antonia, madre di Claudio / 7) Agrippina Maggiore / 8) Giulia di Tito / 9) Marciana, sorella di Traiano / 10) Sabina, moglie di Adriano / 11) Faustina Maggiore, moglie di Antonino Pio / 12) Lucilla, moglie di Lucio Vero / 13) Giulia Domna / 14) Imperatrice africana (simile alla precedente) / 15) (Busto di donna di età traianea) / 16) e 17) (busti femminili generici) / 18) Tolomeo / 19) Seleuco / 20) Cicerone (tipo Corbulone) / 21) Scipione l'Africano / 22) (busto di ignoto) / 23) Giuba, re di Mauritania / 24) Caligola / 25) Vespasiano / 26) Antinoo / 27) Caracalla / 28) (busto di ignoto, simile a Lucio Vero) / 29) Settimio Severo (tipo Serapide) / 30) Elagabalo / 31) Salonino, figlio di Gallieno / 32) (busto di ignoto, tipo Omero) / 33) (non identificato. È un « Hermes propylaios ») / 34) Divus Lunus (Sic! Il Montesquieu intendeva « Divus Lenaeus ») / 35) Ercole / 36) (busto non identificato. Tipo Dioniso barbuto. Cfr. T. COMBE, *A Description of the Ancient Marbles in the British Museum*, I, London 1812, tav. XXIX) / 37-38) Tronco virile, davanti e dietro (F. Zanotto lo denomina Meleagro) / 39) Tronco femminile, davanti e dietro / 40) Tronco di Dioniso giovane con « pardalis » a tracolla / 41) Gruppo di giovane ignudo seduto e donna panneggiata a gambe incrociate, che si appoggia al sedile / 42) Sileno che a sinistra si appoggia ad un tronco d'albero ed alza una coppa colla destra / 43) Figura apollinea in piedi a braccia aperte, con tronco presso la gamba destra / 44) Statua di Commodo come Ercole / 45) Figura femminile giacente / 46) Frammento, rappresentato da un fanciullo che tiene un pedum colla destra ed ha alla sinistra un cane / 47) Gruppo frammentario di due

figure, una delle quali regge l'altra sul dorso / 48) Due urne cinerarie romane / 49-50) Iscrizione greca (pubblicata anche dal Montfaucon).

<sup>24</sup> F. POULSEN, *Catalogue of ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptothek*, Copenhagen 1951, n. 659. EA 1192.

<sup>25</sup> G. TRAVERSARI, *Museo Archeologico di Venezia, I Ritratti*, Roma 1968, n. 85.

<sup>26</sup> B. M. FELLETTI MAJ, *Museo Nazionale Romano. I Ritratti*, Roma 1953, n. 68.

<sup>27</sup> R. WEST, *Römische Porträtplastik*, München 1933, I, tav. XX, fig. 79 e p. 79.

<sup>28</sup> G. MOSCHINI, *Della letteratura veneziana dal secolo XVIII fino a' nostri giorni*, Venezia 1806, t. II, p. 93.

<sup>29</sup> F. ZANOTTO, *Descrizione della città*, in « Venezia e le sue lagune », vol. II, parte II, Venezia 1847, pp. 479 ss.

<sup>30</sup> G. CADORIN, *Archivi pubblici e privati*, in « Venezia e le sue lagune », vol. II, parte II, Appendice, pp. 47-49: Archivio dei Nob. Conti Giustinian Recanati.

<sup>31</sup> A.S.VE., *Indice* 238 bis, p. 67. Il testamento del medico fisico Antonio Fantuzzi fu pubblicato a Venezia il 2 ottobre 1790.

<sup>32</sup> G. CADORIN, *op. cit.*, p. 49.

<sup>33</sup> F. POULSEN, *op. cit.*, n. 659. EA 1192.

<sup>34</sup> I. FAVARETTO, *Un'urna in alabastro della Collezione Mantova Benavides al Museo dell'Ermitage*, in corso di stampa in « Annali della Facoltà di Lettere dell'Università di Padova ». Ringrazio sentitamente al prof.ssa Favaretto per avermi messo a disposizione il dattiloscritto.

<sup>35</sup> Sul Museo Benavides B. CANDIDA, *I calchi rinascimentali della collezione Mantova Benavides*, Padova 1967. I. FAVARETTO, *Andrea Mantova Benavides, Inventario delle antichità di casa Mantova Benavides* 1695, in « Bollettino del Museo Civico di Padova », LXI, 1972, n. 1-2. (Edito nel 1978).

<sup>36</sup> R. BRENZONI, *Dizionario di Artisti Veneti*, Firenze 1972. Sul Rotari inoltre si vedano D. ZANNANDREIS, *Le Vite dei Pittori Scultori e Architetti Veronesi*, a cura di G. Biadego, Verona 1891, pp. 385 ss. e M. Universo, *Pietro Antonio Rotari*, in « Maestri della Pittura Veronese », Verona 1974, pp. 381 ss.

<sup>37</sup> S. MAFFEI, *op. cit.*, parte III, p. 169.

<sup>38</sup> L. FRANZONI, *L'opera di Scipione Maffei e di Alessandro Pompei per il Museo Pubblico Veronese*, in « Atti e Memorie dell'Accademia di Verona », 1975-1976, CLII, pp. 193 ss. In particolare pp. 205 ss.

<sup>39</sup> S. MAFFEI, *Epistolario...*, I, p. 485, nota e p. 509.

<sup>40</sup> S. MAFFEI, *Verona illustrata*, parte III, p. 215.

<sup>41</sup> A. DE VESME, *Le Peintre-Graveur italien*, Milan 1906, pp. 466 ss.

<sup>42</sup> Sono i ritratti dello stesso Baldinucci, del Brunelleschi e del Donatello. Cfr. A. DE VESME, *op. cit.*, pp. 471 s., nn. 24, 26 e 27.

<sup>43</sup> A. DE VESME, *op. cit.*, p. 466, n. 1.

<sup>44</sup> G. CAROTO, *De le Antiquità de Verona con novi agionti*, Verona 1560. Si veda ora l'edizione anastatica con commento storico-critico di G. Schweikhart, edita nel 1977 dal « Centro per la formazione professionale grafica di Verona ». Su G. CAROTO, ultimamente P. MARCHIORI, *Giovanni Caroto*, in « *Maestri della Pittura Veronese* », Verona 1974, pp. 173 ss.

<sup>45</sup> G. CAROTO, *op. cit.*, Ai Lettori (tav. III).

<sup>46</sup> O. PANVINIO, *Antiquitatum Veronensium libri VIII*, Padova 1648 (ediz. postuma), p. 97.

<sup>47</sup> S. MAFFEI, *Verona illustrata*, parte II, p. 224.

<sup>48</sup> L. LAURENZI, *Ritratti greci*, Firenze 1941, n. 77.

<sup>49</sup> F. POULSEN, *Caton et le jeune Prince*, in « *Acta Archaeologica* », Copenaghen, XVIII, 1947, pp. 117 ss., fig. 16.

<sup>50</sup> G.M.A. RICHTER, *The Portraits of the Greek*, III, London 1965, p. 280, figg. 2000-2002. Cita anche una testa simile, ma non vera replica, al Museo Naz. di Napoli, proveniente da Ercolano (inv. 6154; RUESCH, *Guida*, n. 1138).

<sup>51</sup> G. IACOPI, *Il fregio storico in età traiana*, Messina 1956, p. 82. L'episodio ricordato da Dione (LXVIII, 8, 3) della avanzata dei cavalieri mauri di Lucio Quieto.







Fig. 5. - Tav. VII. Agrippina maggiore.



Fig. 6. - Tav. XI. Faustina maggiore.

Fig. 7. - Tav. XIII. Giulia Domna.



Fig. 8. - Tav. XX. Cicerone, « tipo Corbulone ».

