

# RICCHE MINERE

2022

17



# RICCHE MINERE

2022  

---

17

SCRIPTA EDIZIONI

# RICCHE MINERE

Rivista semestrale di storia dell'arte  
Anno IX numero 17 - Giugno 2022

---

## Direzione e redazione

Cannaregio 5243  
30121 Venezia  
riccheminere@scriptanet.net | www.scriptanet.net

Rivista scientifica riconosciuta  
dall'ANVUR di Classe A  
per la Storia dell'arte (settore 10B1)

*Direttore:* GIUSEPPE PAVANELLO

## Comitato scientifico

FRANCESCO ABBATE · BERNARD AIKEMA · IRINA ARTEMIEVA · VICTORIA AVERY · ROSA BAROVIER · JEAN CLAIR · ROBERTO CONTINI · KEITH CHRISTIANSEN · ALBERTO CRAIEVICH · GIOVANNI CURATOLA · MIGUEL FALOMIR FAUS · MASSIMO FERRETTI · ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS · ANDREAS HENNING · LARISSA HASKELL · CLAUDIA KRYZA-GERSCH · JUSTYNA GUZE · SIMONETTA LA BARBERA · DONATA LEVI · STÉPHANE LOIRE · LAURO MAGNANI · ANNE MARKHAM SCHULZ · GIUSEPPE PAVANELLO · NICHOLAS PENNY · LOUISE RICE · SERENA ROMANO · PIERRE ROSENBERG · SEBASTIAN SCHÜTZE · PHILIP SOHM · NICO STRINGA · MICHELE TOMASI · ALESSANDRO TOMEI

*Elaborazioni fotografiche:* GIOVANNI FELLE

I contributi (anche quelli su invito), che devono presentare originalità e qualità di risultati e di metodologie, vengono sottoposti al vaglio del Comitato Scientifico e dei Revisori anonimi (con doppia valutazione "cieca"). Indispensabile il requisito dell'esclusività per la stampa in *Ricche Minere*. I testi dovranno rispettare le norme redazionali della rivista ed essere consegnati in formato Word; le immagini a corredo in formato digitale, ad alta risoluzione e libere da diritti, con relative didascalie in specifico file. Saranno accettati anche testi in lingua francese e inglese.

Indirizzare a: riccheminere@scriptanet.net

La pubblicazione della rivista si ispira al codice etico elaborato dal COPE. Best Practice Guidelines for Journals Editors.

*Essays, including those by invitation, must show originality and quality in both outcomes and methodology. Essays are evaluated by the Scientific Committee and subject to "double blind" peer review. Publication in Ricche Minere requires exclusivity. Essays must respect editorial guidelines of the magazine and must be submitted in Word format. Accompanying pictures must be in digital format, in high resolution, free of any intellectual property rights and with corresponding captions sent separately.*

*Essays can also be submitted in French and English.*

*All documents shall be submitted to: riccheminere@scriptanet.net*

*The publication of the magazine follows the ethical recommendations of COPE. Best Practice Guidelines for Journals Editors.*

---

## Amministrazione e pubblicità

Scripta edizioni  
viale Cristoforo Colombo 29, 37138 Verona  
amministrazione@scriptanet.net

Autorizzazione del Tribunale di Verona  
Registro stampa n. 2007 del 16 dicembre 2013

*Direttore responsabile:* Enzo Righetti

© 2022 Scripta edizioni  
ISSN 2284-1717  
ISBN 979-12-80581-37-2

Ogni numero: Italia, euro 29,00

Esteri, euro 29,00 + euro 10,00 contributo spedizione

Abbonamento annuale (due numeri): Italia, euro 50,00

Esteri, euro 50,00 + euro 20,00 contributo spedizione

Versamento a mezzo bonifico bancario:

Cassa Rurale Alta Vallagarina – Agenzia Besenello

IBAN: IT67E0830534350000000056963

Nella causale specificare "rivista Ricche Minere" e inserire indirizzo di spedizione, completo di codice di avviamento postale, nome, cognome e codice fiscale per la fatturazione



## HAUSBRANDT TRIESTE 1892 S.p.A.

Un traguardo importante, quello dei 130 anni di *Hausbrandt*.

Dalla sua fondazione a Trieste nel 1892, la storia e la tradizione *Hausbrandt*

si sono sempre intrecciate con il percorso di crescita civile, economica e culturale dell'Italia, con un'attenzione particolare al mondo della cultura, dell'arte e della sua storia.

«Ricche Minere» ringrazia Hausbrandt e la famiglia Zanetti per la sensibilità e il sostegno che ha sempre offerto alla rivista.

# Sommario

## CONTRIBUTI

MASSIMO FERRETTI

Andrea da Murano, 1494 ..... 5

MARIA TERESA FRANCO

La *Flagellazione* del Moderno per  
il 'nobilissimo studiolo' Grimani ..... 33

BEATRICE TANZI

Antonio Campi: un inedito del 1584  
e qualche riflessione  
sull'ultima attività ..... 53

FRANCESCO CERETTI

Novità sulle mostre degli orologi  
notturni ..... 69

ANTONELLO RICCO

Brevi passaggi su Gennaro Vassallo:  
nuove proposte per uno scultore  
napoletano del Settecento ..... 85

CARMELO BAJAMONTE

La decorazione pittorica di palazzo  
Mirto a Palermo: due documenti  
per Giuseppe Velasco  
e Benedetto Cotardi ..... 97

MATTEO GARDONIO

Dall'ideazione alla creazione:  
l'opera grafica di Bartolomeo Giuliano  
e l'avvio al suo catalogo ..... 117

## SCHEGGE

CHATIA CICERO

Ancora su un *Torsetto femminile* ritrovato:  
la fortuna di un modello tra repliche,  
calchi, copie e disegni ..... 129

RUGGIERO DORONZO

Un'aggiunta al catalogo pugliese  
di Nicola Vaccaro. Il *San Nicola di Bari*  
nella collegiata di Andria ..... 142

## ATTUALITÀ

*Paolo Possamai, Nettuno e Mercurio.*

*Il volto di Trieste nell'800 tra miti e simboli*  
(FRANCO MIRACCO) ..... 149

*Pierre Arizzoli-Clémentel, Palais Labia Venise*

(GIUSEPPE PAVANELLO) ..... 165

*La Nuova Treccani dell'arte contemporanea*

(SIMONE FERRARI) ..... 177



Maria Teresa Franco

## La *Flagellazione* del Moderno per il ‘nobilissimo studiolo’ Grimani

Il rilievo in argento parzialmente dorato raffigurante la *Flagellazione di Cristo* (fig. 2) – unitamente alla placchetta di analoghe dimensioni con la *Madonna col Bambino e santi* (fig. 3), entrambi conservati al Kunsthistorisches Museum di Vienna – viene unanimemente considerato il capolavoro dell’ancora per alcuni versi misterioso artista, che usava firmare le sue opere con lo pseudonimo di “Moderno”, e che oggi buona parte della storiografia artistica identifica con l’orafo veronese Galeazzo Mondella<sup>1</sup>; anche se non sono mancate ipotesi alternative, come quella che vuole che dietro lo pseudonimo di Moderno si celi il celebre orafo e gioielliere milanese Caradosso Foppa<sup>2</sup>. Dell’artista veronese Galeazzo Mondella, brevemente menzionato da Vasari nella *Vita* di Valerio Belli, come intagliatore e valente disegnatore – “oltre all’intagliar le gioie, disegnò benissimo”<sup>3</sup> –, ci sono pervenuti due disegni di derivazione mantegnesca, conservati al Louvre ed ispirati al mito di Dioniso: *Ebbrezza di Bacco* e il *Trionfo di Bacco*. Il Vasari ricorda, inoltre, un suo viaggio in Francia al seguito di Fra Giocondo tra il 1498 e il 1502, in quell’occasione avrebbe portato con sé “molte carte miniate” di Giovan Antonio Falconetto<sup>4</sup>. Oltre che nella sua città natale, fu attivo nella vicina Mantova dove lavorò per i Gonzaga, ma anche a Padova, Venezia e, più in generale, nell’Italia settentrionale. Risultano inoltre documen-

tate le sue frequentazioni con gli ambienti artistici romani nei primi due decenni del Cinquecento<sup>5</sup>.

Benché la fortuna critica delle placchette viennesi sia piuttosto recente, a partire dagli ultimi decenni del secolo scorso sui due rilievi argentei, ma, in generale, sulla personalità artistica del Moderno, si sono addensati numerosi studi che ne hanno messo in luce non solo l’estrema raffinatezza esecutiva, ma anche la portata innovativa del linguaggio, ispirato, sì, all’arte antica, ma assimilato e restituito con una assoluta libertà e originalità, sicché i modelli antichi, nell’opera del maestro orafo, risultano di fatto superati o, meglio, reinterpretati attraverso la lente di una nuova “moderna maniera”<sup>6</sup>.

Se la prima menzione delle placchette viennesi è da ancorarsi all’inizio dell’Ottocento, bisognerà attendere almeno la fine del secolo perché vengano censite alcune antiche versioni in bronzo, e solo limitatamente alla *Flagellazione*, ché della *Madonna con il Bambino e santi*, a causa del peculiare processo esecutivo, non sembrano siano state eseguite repliche antiche. Emile Molinier nel 1886 oltre all’esemplare viennese, ricorda due repliche in bronzo, la prima del Bode-Museum, di Berlino (fig. 4), la seconda della collezione G. Dreyfus<sup>7</sup>. Più generoso di informazioni risulta Albert Ing che, nel 1890, oltre ad inserire in elenco la variante con spazi vuoti tra gli archi conservata ai Musei di Brescia,

1. Moderno (Galeazzo Mondella?), *Flagellazione di Cristo*, fusione, argento, 13,7×10,3×1,1 cm. Collezione privata



2. Moderno (Galeazzo Mondella?), *Flagellazione di Cristo*, fusione, argento con dorature, 13,8×10,2×1 cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum

dà conto di aver potuto osservare ulteriori repliche in bronzo presso alcune collezioni private, mancanti, tuttavia, di iscrizione e segni distintivi, e la cui esecuzione si presentava grossolana<sup>8</sup>.

Ora, ancorchè a partire da queste prime segnalazioni di fine Ottocento si siano aggiunte nel corso del tempo numerose altre repliche in bronzo<sup>9</sup>, già attraverso le osservazioni dello studioso austriaco è possibile definire le quattro varianti conosciute del

rilievo. La prima, in argento parzialmente dorato, conservata al Kunsthistorisches Museum, presenta l'iscrizione *OP. MODERNI*; sono finemente resi i dettagli decorativi a minute scaglie nelle armature e negli elmi dei soldati; i capitelli delle lesene sono ornati da un motivo all'antica a rosette, mentre alcune superfici della monumentale architettura presentano una lavorazione ruvida, ottenuta attraverso finissime linee parallele tra loro, quasi una sorta di leggero graffiato dai tratti obliqui sottilissimi, a suggerire un'ombreggiatura, che ne accentua l'effetto di profondità spaziale. Infine gli archi su cui si imposta la volta si mostrano entrambi lesionati, sebbene quello di destra in modo meno vistoso. Una seconda variante (Bode-Museum, Berlino), pur fedele nella resa plastica dei personaggi all'esemplare viennese, non presenta né l'iscrizione *OP. MODERNI*, né gli elementi decorativi degli elmi e delle armature, così come assenti risultano i dettagli architettonici e le ombreggiature, infine, solo l'arco di destra risulta ammalorato (fig. 4). La terza variante (Museum of Art di Cleveland) simile alla seconda presenta entrambi gli archi integri (fig. 5). Infine l'ultima, quella dei Musei di Brescia, la meno diffusa, nella quale lo spazio dietro agli archi risulta vuoto.

Manfred Leiter-Jasper, analizzando la tecnica esecutiva del Moderno, in riferimento alla *Madonna con Bambino e santi*, osservava come le due figure di san Giorgio e san Sebastiano risultassero modellate con grande perizia scultorea e fuse separatamente; il fatto, per lo studioso, era significativo di un particolare processo esecutivo che prevedeva il diretto coinvolgimento dell'artista nella realizzazione dei rilievi<sup>10</sup>. Questo è anche il motivo per cui, a parere dello storico, non esistono repliche antiche della *Madonna con Bambino*, mentre "tutte le cosiddette repliche sono in realtà dei falsi che la ditta C. Haas realizzò intorno al 1860"<sup>11</sup>, facilmente distinguibili, tuttavia, per il punzone "CA" delle collezioni imperiali viennesi. Ma

questo potrebbe significare anche che le repliche antiche in bronzo della *Flagellazione* non sono state realizzate dal prototipo conservato a Vienna, ma partendo da un primo esemplare, da cui furono tratti i calchi per i successivi modelli in cera utilizzati nei vari getti con un processo di fusione indiretta. Ora la raffinata resa dei dettagli decorativi della *Flagellazione* viennese, che manca in tutte le successive versioni in bronzo, sarebbe dovuta alla mano stessa dell'artista che intervenne direttamente nella fase di lavorazione del modello in cera da utilizzare per la fusione, rifinandolo e apportandovi aggiustamenti e modifiche. In altre parole si potrebbe dire che solo quest'ultima sia pienamente ascrivibile all'artista rinascimentale, che di fatto la firma con l'iscrizione *OP. MODERNI*. Viceversa gli esemplari in bronzo, nessuno dei quali risulta equiparabile al finissimo grado di definizione delle superfici e alla resa anche dei più minuti dettagli dell'esemplare viennese, sarebbero da ritenersi successive repliche di bottega. O ancora, e in particolare per gli esemplari di fattura più grossolana, copie ottenute da calchi ottocenteschi. C'è da dire poi che anche per quanto riguarda la *Flagellazione* non è raro imbattersi in riproduzioni estremamente fedeli, anche nei minimi dettagli decorativi, ottenute attraverso un processo elettrolitico e realizzate, sempre a partire dal 1860, dalla ditta C. Haas<sup>12</sup>. Tuttavia anche in questo caso, tali riproduzioni spesso in bronzo, raramente in argento, sono facilmente distinguibili, non solo per la presenza del punzone, ma anche per la leggerezza e lo spessore sottile, dovuti alla minor quantità di metallo occorrente; inoltre nel verso si presentano perfettamente rifinite e mostrano, attraverso precisi incavi, le figure incuse del modello in rilievo: in nessun caso, dunque, possono essere confuse con getti antichi o anche con fusioni moderne.

Tra le numerose repliche in bronzo – in alcuni casi con una resa del modellato e dei particolari sempre più sorda e abbozzata



– o, ancora, tra le numerose fedeli riproduzioni, ottenute, tuttavia, con un processo elettrochimico, il felice ritrovamento sul mercato antiquariale mantovano, di un esemplare in argento della *Flagellazione di Cristo* del Moderno, dalla straordinaria e raffinata resa dei più minuti dettagli decorativi, il cui processo esecutivo è senza ombra di dubbio riconducibile ad una fusione a cera persa, non può che suscitare un forte interesse e meritare una attenta considera-

3. Moderno (Galeazzo Mondella?), *Madonna con Bambino e santi*, fusione, argento con dorature, 13,9×10,2×1 cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum



zione, e ciò a maggior ragione in quanto le indagini diagnostiche sulla composizione del materiale ci confermano che di un getto antico si tratta<sup>13</sup>.

Un inedito esemplare in argento della Flagellazione del Moderno

L'inedita *Flagellazione* del Moderno (fig. 1), di collezione privata, ora esposta al Museo

di Palazzo Grimani a Venezia, si caratterizza per una estrema cura nei particolari e nei dettagli, come la minuta decorazione a scaglie delle armature e degli elmi dei soldati romani; notevole risulta, anche, l'alta qualità del modellato nella definizione dei corpi atletici di Cristo e dei suoi aguzzini, la finezza nella resa dei volti, delle capigliature, delle barbe dei vari personaggi che affollano la scena, così come la straordinaria raffinatezza della testa del cavallo che si inserisce tra il corpo di Cristo e il flagellatore. Anche l'architettura mostra la stessa attenzione nella precisa e ricercata restituzione del motivo ornamentale a rosette nei capitelli o nei particolari architettonici delle volte entrambe sbreccate, nonché nella sottile ombreggiatura dei pilastri e degli elementi strutturali, quella sorta di leggero graffiato, presente solo nell'esemplare viennese (fig. 7); allo stesso modo è chiaramente percepibile la fine martellatura della superficie dello sfondo aperto oltre la sala, al fine di creare un effetto di nuvole che si addensano nel cielo (fig. 6).

Secondo una scheda tecnica di Lorenzo Morigi<sup>14</sup>, il rilievo in argento è frutto di una fusione indiretta: lo spessore del metallo è pressoché uniforme e sul verso sono chiaramente visibili gocce e piccole formazioni sferiche tipiche del raffreddamento dello stato ceroso liquido applicato sul negativo (fig. 8); visibile inoltre l'esecuzione di rinforzi o modifiche alla cera, laddove non presentava uno strato sufficientemente spesso, così come si possono notare in molti punti del retro dei volumi di metallo spianati con uno strumento abrasivo tipo lima, in corrispondenza di quelli che potrebbero essere stati i canali di alimentazione del metallo fuso. Sappiamo che l'uso precoce della tecnica a fusione indiretta si era diffuso negli ultimi decenni del XV secolo in area padano-veneta, e venne particolarmente impiegata in ambito mantovano da Bonacolsi detto l'Antico<sup>15</sup>, le cui famose targhe figurate, eseguite con una grande precisione tecnica, presentano,

al contrario dell'inedita versione della *Flagellazione*, il verso scevro da asperità e imperfezioni di sorta. Invero la tecnica esecutiva utilizzata nella presente placchetta sembrerebbe più affine a quella del rilievo bronzeo della *Deposizione nel sepolcro*, oggi conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna, eseguita intorno agli anni 1470/1480 da un maestro orafo di ambito mantovano, forse su modello di Mantegna (fig. 9), nel cui verso sono presenti molte concavità ed irregolarità a testimonianza di un laborioso processo di aggiustamenti e rinforzi, dovuto a difetti della fusione stessa<sup>16</sup>.

Anche l'inedita versione della *Flagellazione* presenta alcuni difetti di fusione: al centro della colonna cui è legato il Cristo si nota un tassello inserito dopo la fusione, come confermato dalla presenza di una traccia di ribaditura sul retro in corrispondenza del tassello; nella parte più alta della colonna cui è legato il Cristo e sulla lesena del lato destro, la superficie presenta difetti riparati successivamente con inserimento di piccoli tasselli di argento, che tuttavia non sono stati rifiniti; sotto l'arcata della volta di destra si nota infine una sottile fessura diagonale, una cricca superficiale, in cui si nota un maldestro tentativo di riparazione. E tuttavia, le indagini diagnostiche eseguite provano che questi ultimi interventi (tasselli d'argento non rifinito e maldestro tentativo di riparazione) non sono certo ascrivibili all'antica e raffinata manifattura, e potrebbero riferirsi a un periodo abbastanza recente, tra il 1850 e il 1970<sup>17</sup>. Resta il fatto che i successivi interventi, pur chiaramente visibili, non intaccano, se non in minima parte, l'eccezionale raffinatezza esecutiva dell'opera che, nell'uso del prezioso materiale, nel trattamento delle superfici, nel sicuro e attento modellato delle figure, così come nella cura dei più minuti dettagli decorativi, potrebbe essere accostata, più che alle antiche repliche in bronzo, all'esemplare viennese, di cui ripete anche le misure: 13,7×10,3 cm, al netto della cornice, le misure dell'inedita

placchetta, a fronte di quelle del rilievo viennese di 13,8×10,2 cm. E ciò esclude che i due rilievi possano essere stati eseguiti attraverso una fusione indiretta, ottenuta uno dal calco dall'altro<sup>18</sup>.

Sicché da quanto sin qui esposto, tutto porterebbe a riconoscere nell'inedita placchetta una antica fusione cinquecentesca, tratta dallo stesso prototipo utilizzato per l'esemplare viennese. Le minute differenze che si possono riscontrare tra i due rilievi non possono che confermare, da un lato che il modello originale – oggi perduto e non necessariamente in cera – fu verosimilmente il medesimo, ma anche che la lavorazione di quello che Richard Stone definisce *inter-model*, ovvero il modello intermedio in cera da utilizzare nella fusione, in entrambi i casi conobbe la mano dell'artista, che non solo lo rifinì di tutti i più minuti dettagli decorativi, compresa l'iscrizione con la rivendicazione della paternità dell'opera – *OP. MODERNI* risulta inciso sulla base su cui poggia il plinto della colonna cui è legato Cristo – ma apportò, anche, tutti quegli aggiustamenti, quelle piccole variazioni nel modellato, in grado di conferire ai due rilievi una propria, specifica e peculiare connotazione espressiva.

Se la finezza della lavorazione dell'argento accomuna le due placchette, la sfarzosa doratura che riveste, ad eccezione degli incarnati, il rilievo viennese costituisce la prima e più eclatante differenza con l'inedita versione che, viceversa, si presenta priva della preziosa finitura; un fatto che già di per sé potrebbe essere interpretato come una precisa scelta stilistica di semplicità e rigore; sempre che, beninteso, non derivi dall'usura del tempo e dalle travagliate vicissitudini collezionistiche. Ma, a un attento esame, si possono cogliere anche altri elementi che differenziano i due rilievi: il volto di alcuni personaggi presentano un diverso modellato; mentre la raffinatissima testa del cavallo nell'inedito rilievo sembra un po' più scorciata e affilata. E se, in generale, l'espressi-

4. Moderno (Galeazzo Mondella?), *Flagellazione di Cristo*, fusione, bronzo, 13,6×10,2 cm. Berlino, Bode-Museum

5. Moderno (Galeazzo Mondella?), *Flagellazione di Cristo*, fusione, bronzo, 14×10 cm. Cleveland, The Cleveland Museum of Art



6. Moderno (Galeazzo Mondella?), *Flagellazione di Cristo*, fusione, argento 13,7×10,3×1,1 cm. Collezione privata, particolare della struttura architettonica, arcata di sinistra

7. Moderno (Galeazzo Mondella?), *Flagellazione di Cristo*, fusione, bronzo, 13,6×10,2 cm. Berlino, Bode Museum, particolare della struttura architettonica, arcata di sinistra

8. Moderno (Galeazzo Mondella?), *Flagellazione di Cristo*, fusione, argento 13,7×10,3×1,1 cm. Collezione privata, verso



vità dei personaggi appare maggiormente accentuata nell'esemplare viennese, è nel volto del Cristo che si riscontrano le maggiori divergenze interpretative. Nell'inedita versione vi è sicuramente una maggiore austerità e compostezza e l'accentuazione del *pathos* lascia il posto a una profonda mestizia. La testa, quasi abbandonata sulla destra, sembra maggiormente reclinata; la barba e la folta capigliatura che incorniciano il viso dolente del Cristo, risultano più contenute e misurate. Ancora, nella placchetta viennese la bocca aperta, così come gli occhi rivolti verso il cielo e le sopracciglia fortemente contratte conferiscono un'esasperata espressività al volto, accentuando in tal modo la drammaticità della narrazione. Viceversa nell'inedita versione il volto del Cristo, decisamente più scarno e asciutto, viene reso con misurato naturalismo, lontano da ogni esasperazione espressionistica, la bocca appena socchiusa e lo sguardo mestamente abbassato in un'espressione di rassegnata accettazione; ed è sicuramente l'inedita versione che tradisce maggiormen-

te il modello antico su cui è esemplata la figura di Cristo, il *Laocoonte*, per avvicinarsi maggiormente ad una più sentita e austera spiritualità evangelica. Due interpretazioni del tema sacro che, pur molto vicine, sembrerebbero tuttavia rispondere ad una diversa sensibilità religiosa, talché si potrebbe ipotizzare che siano state eseguite per personalità differenti della casata Grimani. Ma naturalmente tutto ciò rimane nell'ambito di una pura ipotesi, ancorché molto suggestiva, difficile da documentare.

Gaetano Cattaneo  
e la prima dotta segnalazione

La prima segnalazione che attesta la presenza dei raffinati rilievi nelle collezioni imperiali viennesi si deve a Leopoldo Cicognara che nelle poche righe della *Storia della Scultura* dedicate all'allora oscuro artista informa come "il sig. Cattaneo direttore del gabinetto delle medaglie nella zecca milanese, dottissimo letterato e versatissimo nello studio della numismatica [...], ci rese conto d'aver osservato nella cappella del castello di Luxemburgo due bassi rilievi in argento di un lavoro sommamente accurato, e di un merito d'arte squisito. L'uno rappresenta la Flagellazione in cui Cristo è imitato dal Laocoonte, l'altro la Madonna sedente fra vari Santi in cui fra le altre molte figure si distingue un s. Sebastiano per somma bellezza; non v'è altra iscrizione che la seguente OP. MODERNI"<sup>19</sup>. Una segnalazione molto precoce e particolarmente attenta, dal momento che i due rilievi risultano inventariati nelle raccolte viennesi solo dal 13 giugno 1812, e semplicemente come "Kleine Bilder von massivem Silver"; mentre l'ingresso, delle due placchette nella residenza estiva di Laxemburg è da far risalire a circa dieci anni prima, come già nel 1890 Albert Ilg aveva potuto accertare attraverso una nota di uscita per il Franzensburg, registrata dall'Amministrazione dell'Imperiale e Re-

gio Fondo Privato e di Famiglia, datata 1° novembre 1802<sup>20</sup>.

Che il corrispondente di Leopoldo Cicognara fosse personaggio di grande sensibilità e cultura in grado di cogliere i caratteri eccezionali delle due placchette, non vi è certo da dubitare. Infatti, benché oggi la figura di Gaetano Cattaneo sia poco conosciuta, nella prima metà dell'Ottocento lo studioso, legato alle esperienze della Cameretta portiana, della Sala rossa e ai circoli filogermanici presenti in città, era stato punto di riferimento per la vita culturale milanese<sup>21</sup>. Formatosi come pittore prima a Roma e poi all'Accademia di Brera, divenne conservatore e quindi direttore del Gabinetto numismatico di Milano, da lui stesso fondato<sup>22</sup>. Autore di varie monografie archeologiche e numismatiche – ma da ricordare sono anche i suoi studi per l'*Istoria delle Belle Arti in Lombardia e nei vicini territori* –, fece lunghi viaggi tra cui quello intrapreso nel 1812 in Austria, Ungheria e Germania; esperienza che gli permise di entrare in relazione con i più illustri letterati e archeologi d'Europa. Ed è solo avendo riguardo allo spessore culturale e artistico del corrispondente di Leopoldo Cicognara che riusciamo a comprendere la rilevanza della preziosa segnalazione delle due opere del Moderno, di cui lo studioso milanese fu in grado, non solo di evidenziare le straordinarie qualità esecutive, ma anche di coglierne con sicurezza le citazioni dall'antico.

Ora, poiché Gaetano Cattaneo descrive le due placchette semplicemente come “due bassi rilievi in argento”, omettendo di rilevarne sia la doratura, così come il punzone “CA”<sup>23</sup> – “non v'è altra iscrizione che la seguente OP. MODERNI” –, particolari che certo non potevano sfuggire al dottissimo numismatico milanese, è ipotizzabile che Cattaneo avesse potuto ammirare i due rilievi in argento prima che, ripristinata l'antica doratura, venisse apposto il punzone. Se così fosse la punzonatura dovrebbe essere successiva al 1512, epoca del viaggio di

Cattaneo in Austria. Ad ogni buon conto, comunque siano andate le cose, resta il fatto che quando Cattaneo vide le due placchette, queste erano da poco entrate nelle collezioni imperiali, e precisamente nel 1802, allorché, per riempire le sale del Castello di Franzensburg, costruito tra il 1798-1801 per volere di Francesco II, si comprarono oggetti di ogni genere, altri vennero offerti in dono dalle casate nobiliari, dalle comunità religiose e laicali cittadine, e solo in piccola parte giunsero direttamente dalla Corte o dal patrimonio imperiale<sup>24</sup>.

### Dal legato Grimani alla dispersione

Per quanto riguarda la precedente vicenda collezionistica dei due rilievi, documentata risulta essere la provenienza da una delle più prestigiose collezioni veneziane, quelle della famiglia Grimani<sup>25</sup>. Verosimilmente commissionati dal cardinale Domenico Grimani, o forse dal padre di questi, Antonio, dopo complicate vicende, ancora in gran parte da chiarire, confluirono nelle raccolte del nipote Giovanni Grimani, il patriarca di Aquileia, che nel palazzo di Santa Maria Formosa riuscì a ricomporre le raccolte familiari. Le placchette trovarono quindi posto nel “nobilissimo studiolo”, uno stipo d'ebano decorato con pietre dure, cammei, bronzi e vasi in terracotta, donato alla Serenissima nel 1592 ed esposto prima nel Vestibolo della Libreria di San Marco e poi nelle Sale d'armi di Palazzo Ducale<sup>26</sup>. Al momento della consegna alla Pubblica Libreria, nel 1593, venne steso un dettagliato inventario, da cui si ricava come nella grande nicchia centrale, nella parte superiore dello stipo, fossero stati collocati “tre quadretti d'argento figurati, cioè doi grandi dorati et uno più piccolo schietto”<sup>27</sup>. Nel successivo inventario del 1749, che fotografa la situazione a qualche decennio dalla caduta della Repubblica, la situazione per quanto riguarda i rilievi era rimasta sostanzialmente invariata<sup>28</sup>.

Caduta la Repubblica, nell'ottobre del 1797, quando gli antiquari Bonaventura e Giovanni Meneghetti e Giovan Maria Sasso ricevettero l'incarico dalla Municipalità di redigere una stima degli oggetti ancora esistenti nello studiolo, la dispersione delle gemme e dei cammei era già iniziata, mentre le tre placchette figuravano conteggiate tra i quarantadue bronzi ancora presenti. Epperò la relazione con la stima "delle cose più preziose e dei relativi prezzi", consegnata dai tre incaricati, lasciava intravedere un'eventuale disponibilità all'acquisto: "colla considerazione di poter ritirarne il denaro volendo vendere"<sup>29</sup> Ad un mese di distanza, il 13 novembre 1797, Jacopo Morelli, che aveva vivamente sollecitato la Municipalità al fine di ottenere per la Marciana i preziosi oggetti dello studiolo Grimani, assieme al celebre *Breviario*, non ebbe che trentotto cammei. Non risultano nella lista di consegna i bronzi ad eccezione dell'*Apollo* di Bonacolsi, di una testina di un *Putto* e di un'altra di *Pallade*. L'interesse degli antiquari si era dunque concentrato principalmente verso i bronzi sulla cui sorte, escludendo la possibilità di una fusione dei pezzi per il recupero del metallo, l'ipotesi più probabile resta quella della dispersione sul mercato antiquario; anche se non è da escludere un loro "possibile riutilizzo come prototipi nella bottega degli antiquari Meneghetti, rimasti celebri per la loro capacità di contraffare medaglie e bronzetti antichi"<sup>30</sup>.

Comunque, già nel settembre 1798 la devastazione dello studiolo Grimani si era compiuta, e il prezioso mobile si trovava in uno stato di completo abbandono "tutto logorato e spoliato dei cammei, delle statue ecc."; e sarà solo a sei anni di distanza, nel 1804, che Jacopo Morelli, di ritorno dalla Sala dello Scrutinio, dove si stavano raccogliendo le opere d'arte destinate a un progettato museo, appunterà tra le sue carte: "Fu trasportato dalle sale del Consiglio dei X lo scrigno di ebano già del Grimani Patriarca in una Sala del Palazzo [...] Si trovarono due

quadretti d'argento di mezzo rilievo con figure dorate, incastrati in esso scrigno, e si credevano d'altro metallo per essere anneriti. Uno è la Flagellazione e l'altro altra cosa simile. Uno ha OPUS MODERNI"<sup>31</sup>.

Nessuna altra osservazione venne aggiunta, né in ordine all'autore, che all'evidenza a quel tempo era un perfetto sconosciuto, né di apprezzamento. Le stringate note del bibliotecario Morelli consentirono, comunque, a Rodolfo Gallo di riconoscere nei quadretti in argento dello stipo Grimani le due splendide opere del Moderno conservate al Kunsthistorisches Museum di Vienna; e ciò anche in ragione della precoce segnalazione di Gaetano Cattaneo che, come si ricordava più sopra, intorno al 1812 le aveva potute ammirare nella cappella della nuova residenza estiva imperiale a Laxemburg. Anche se, per la verità, l'identificazione dei rilievi dello studiolo Grimani con i due esemplari di Vienna, presenta una incongruenza temporale di non poco conto, in quanto questi ultimi risulterebbero documentati nella residenza di Laxemburg già a partire dal primo novembre 1802, ben due anni avanti la segnalazione del Morelli in Palazzo Ducale. Poiché non vi è dubbio alcuno che almeno due dei tre quadretti in argento che ornavano lo stipo Grimani si travasassero nel 1804 ancora a Venezia, anche se non in perfetto stato conservativo, è possibile che nella città lagunare, tra il 1797 e il 1804, esistesse almeno un'altra coppia di esemplari in argento delle due invenzioni del Moderno.

A supportare l'ipotesi che le placchette ancora presenti nel 1804 nello stipo Grimani fossero altre rispetto a quelle viennesi vi è un'ulteriore circostanza resa nota sempre da Albert Ilg. Lo storico dell'arte austriaco, direttore prima, dal 1873, del Museo Austriaco di Arte e Industria e poi, dal 1876, delle collezioni imperiali, segnalava come il Consigliere Imperiale russo Lachnicki possedesse nella sua collezione di Varsavia un esemplare in argento del rilievo della *Madonna con Bambino e santi*, ma senza doratura



e senza punzonatura<sup>32</sup>. La notizia dell'esistenza nelle collezioni di Cipriano Lachnicki dell'unica replica antica in argento del rilievo con *la Madonna con Bambino e santi*, costituisce un fatto già di per sé abbastanza rilevante, ma lo è ancor di più se consideriamo la figura dell'appassionato collezionista, che riuscì ad acquisire un numero considerevole di opere durante i suoi frequenti viaggi in Europa, soprattutto in Italia e Spagna, mantenendosi in costante contatto con artisti, mercanti d'arte e intermediari. E, tuttavia, per il nostro discorso, è il suo ruolo di Consigliere dello zar di Russia che assume grande importanza; la circostanza, poi, che nel 1848 fece parte della commissione per l'organizzazione e la catalogazione delle opere d'arte dell'Ermitage e dei palazzi imperiali attorno a Pietroburgo, può fornirci più di un indizio di come il ciambellano di corte fosse venuto in possesso del prezioso rilievo. Dagli studi di Edith Lemburg-Ruppelt e Oleg Neverov, che hanno ricostruito

le complesse vicende della dispersione delle raccolte glittiche Grimani<sup>33</sup>, sappiamo, infatti, che un gran numero di gemme e cammei giunsero nel corso dell'Ottocento alle collezioni dell'Ermitage, acquisiti da collezioni private, attraverso percorsi non sempre lineari; è, quindi, altamente probabile che grazie agli stessi canali possa essere giunto a Cipriano Lachnicki il rilievo in argento privo di doratura con *la Madonna con Bambino e santi*, in cui si sarebbe tentati di riconoscere il pendant disperso dell'inedita *Flagellazione*, anch'essa priva di dorature e punzone. In tal modo si potrebbe sciogliere l'incongruenza temporale tra l'arrivo a Vienna, nel 1802, dei "due bassi rilievi in argento di un lavoro sommamente accurato" e la successiva segnalazione in Palazzo Ducale di Jacopo Morelli. Risulta del tutto plausibile, infatti, che le due placchette, neglette e annerite che ancora nel 1804 si trovavano a Venezia, non fossero gli esemplari viennesi, ma bensì altre: forse – ci piacereb-

9. Orafo mantovano (su modello di Andrea Mantegna), *Deposizione*, fusione, bronzo patinato, dorato e ageminato, 24,4×44,9×2 cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum

10. Moderno (Galeazzo Mondella?), *Madonna con il Bambino e santi*, fusione, argento con dorature, 13,9 x 10,2 x 1 cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum, particolare con il profilo del committente



11. Vittore Gambello detto Camelio, *Medaglia ritratto di Domenico Grimani*, bronzo, Ø 5,5 cm. Venezia, Museo di Palazzo Grimani



be pensare – l’inedita *Flagellazione*, e il suo pendant che all’altezza del 1890 si trovava nella ricche collezioni di Cipriano Lachnicki a Varsavia. È pur vero che negli appunti del Morelli si precisa che i due rilievi in argento presentavano una parziale doratura – “con figure dorate” si legge –, ma evidentemente non così immediatamente percepibile e rilevante se si era potuto credere fossero “d’altro metallo per essere anneriti”, sicché non sembra troppo azzardato pensare che nei successivi interventi di pulitura delle placchette sia andato rimosso e perduto anche ciò che ancora restava dell’antica doratura.

### Una prestigiosa committenza

Indiscussa, ad ogni modo, è la committenza Grimani delle due preziose invenzioni del Moderno, ancorché non risultino tuttora ben delineati i contorni storico culturali in cui maturò l’importante iniziativa artistica. L’ipotesi oggi maggiormente accreditata vuole l’esecuzione delle due placchette a Roma su commissione del cardinale Domenico Grimani attorno allo scadere del primo decennio del Cinquecento, e comunque in un arco di tempo che va dal 1506, quando fu rinvenuto a Roma il gruppo del *Laocoonte*, e il 1523, anno della morte dell’illustre car-

dinale veneziano. Dal racconto del Vasari sappiamo, infatti, che Domenico aveva fatto gettare in bronzo la copia “di cera grande” del celebre gruppo, eseguita dal giovane Jacopo Sansovino, riuscito vincitore, a giudizio di Raffaello, nella gara promossa da Bramante tra i giovani scultori allora presenti a Roma. La passione per l’antico, unita alla grande fascinazione che il *Laocoonte* esercitò su tutto l’ambiente romano, avrebbero, dunque, spinto il cardinale veneziano a commissionare le due placchette al Moderno. A supportare la tesi che riconosce in Domenico Grimani il committente dei due rilievi argentei, avanzata da Douglas Lewis, è stata chiamata in causa la sostanziale vicinanza fisionomica tra il profilo del personaggio maschile, rappresentato in secondo piano nel rilievo della *Madonna con Bambino e santi*, sopra cui la Vergine stende la mano (fig. 10), con l’effigie del cardinale veneziano, così come la ritroviamo nella medaglia eseguita da Vettor Camelio tra il 1513-1516 (fig. 11). Tale accostamento proposto da Davide Gasparotto, pur suggestivo, merita, tuttavia, qualche approfondimento, anche perché lascia aperti alcuni interrogativi, come quelli imposti dalla figura femminile, anch’essa posta sotto la protezione della Vergine, e di cui sembra riprendere non solo la fisionomia e l’abbigliamento desunti

da modelli antichi, ma anche il medesimo atteggiamento del capo e la tenera espressione vagamente malinconica. Difficile identificare questo personaggio femminile; forse una figura allegorica, di cui tuttavia segnaliamo – al pari del volto della Madonna – una grande vicinanza con la *Coppia di teste muliebri* della Galleria Estense di Modena (fig. 12), appartenenti ad un gruppo di busti femminili variamente attribuiti a Tullio o Antonio Lombardo e divisi tra Vienna Berlino, Londra<sup>34</sup>. Certamente, al contrario del particolare profilo del committente, connotato da un forte realismo, la rappresentazione idealizzata del volto esclude possa trattarsi di un ritratto; epperò potrebbe essere del tutto coerente con la rappresentazione di una persona defunta di cui, dunque, non si riprendono le sembianze terrene, ma bensì si voglia segnalare l'affettuosa presenza e vicinanza spirituale. Anche il confronto del profilo del committente con l'effigie del cardinale Domenico, così come ci appare nella medaglia del Camelio, presenta qualche criticità: se i tratti fisionomici risultano abbastanza prossimi, con la caratteristica curva del naso – per la verità nella medaglia molto più addolciti –, non si può non notare come il viso del personaggio della placchetta sembri molto più anziano: il volto asciutto, segnato da profonde rughe che solcano profondamente le guance e la fronte, riflette l'immagine di un uomo provato dal tempo e dalla vita. Anche la forma allungata della testa, la fronte alta, gli zigomi accentuati, il disegno della bocca sottile non sembrano appartenere a Domenico. Di più, in tutti i ritratti conosciuti, il cardinale veneziano viene raffigurato nel suo *status* di religioso, con il capo coperto da una berretta o con un'ampia tonsura dei capelli. Viceversa, il personaggio della placchetta si mostra a capo scoperto e i corti capelli lasciano libera la fronte alta, segnata da profonde rughe, mentre il mento è decisamente più pronunciato. Certo di un personaggio di casa Grimani si tratta; e d'altra parte, ancorché la



12. Antonio Lombardo (attr.), *Testa femminile*, fusione, bronzo con vernice scura, 18×19×14 cm. Modena Gallerie Estensi

storiografia abbia privilegiato la figura del cardinale umanista, tutti i componenti del potente clan familiare, a partire dal capostipite, Antonio, padre di Domenico, furono del pari, benché in forme e modi diversi e differenziati, importanti committenti e collezionisti<sup>35</sup>.

A fronte di ciò si potrebbe avanzare una nuova ipotesi di lavoro, ovvero che il personaggio rappresentato di profilo possa essere identificato, non con il cardinale Domenico, bensì con il padre Antonio Grimani. E d'altra parte, è immediatamente apprezzabile la congruenza con la fisionomia esibita nei ritratti conosciuti del capostipite della casata: si veda ad esempio il busto ritratto nelle vesti di procuratore, attribuito da Daniele Ferrara al Briosco<sup>36</sup>, o ancora le medaglie o i ritratti pittorici (figg. 13, 14); di più, l'evidente aderenza all'intento programmatico di presentare il volto del personaggio con intenso realismo, segnato dal tempo e dalle vicissitudini della vita potrebbe ben costituire prova sufficiente. Ma ciò che ci incoraggia ancor di più a sondare tale ipotesi è il forte valore simbolico che i due rilievi verrebbero ad assumere in quel preciso contesto storico, allo scadere del primo de-

13. Andrea Briosco detto il Riccio (attr.), *Busto di Antonio Grimani*, secondo decennio del XVI secolo, fusione, bronzo, h. 53 cm, Venezia, Museo di Palazzo Grimani

14. Anonimo, *Medaglia ritratto di Antonio Grimani nelle vesti di procuratore di San Marco*, secondo decennio del XVI secolo, busto a destra con berretto e toga, Ø 6,3 cm

cennio del Cinquecento, proprio quando il processo di riabilitazione e riscatto politico sociale di Antonio Grimani si era da poco compiuto.

È noto come l'ascesa dei Grimani di Santa Maria Formosa sia da far risalire proprio ad Antonio Grimani che era riuscito ad accumulare una strepitosa ricchezza attraverso l'esercizio della mercatura, che permise a lui, figlio di Marino Grimani e di Agnesina Montaner, una popolana, di imparentarsi con le prime casate della città e nel contempo comprare con moneta sonante dal papa Borgia, il cappello cardinalizio per il figlio Domenico. Allo scadere del secolo, tuttavia le vicende della famiglia conobbero un brusco e drammatico rivolgimento di fortuna. Nel 1499 Antonio Grimani, in qualità di comandante supremo della flotta navale veneziana, subì una cocente sconfitta a opera dei Turchi nelle acque dello Zonchio. Ritenuto responsabile delle ingenti perdite subite, fu destituito e richiamato in patria. Nel novembre dello stesso anno, tradotto in catene a Venezia, venne incarcerato e fu solo grazie all'azione dei figli – soprattutto dell'influente cardinale, che da Roma era accorso in difesa dell'anziano genitore – che si riuscì ad evitare il peggio: scampata la condanna a morte e la confisca dei beni, ma non l'onta di lunghi mesi di carcere duro, il 12 giugno del 1500 venne condannato al confino perpetuo nell'isola di Cherso; da dove, tuttavia, il Grimani si rese ben presto latitante, riparando, già nell'ottobre del 1502, a Roma presso il figlio. Da questo momento iniziò subito il lavoro politico e diplomatico di tutta la famiglia per ricomporre il prestigio, l'onore e l'autorità alla figura del *pater familias*. In quest'ottica, l'azione di abile mediazione di Antonio e Domenico Grimani, fra la Repubblica e la Santa Sede, si rivelò lo strumento più efficace per ottenere la riabilitazione. Già nel dicembre del 1503 si registra un primo tentativo di rientro di Antonio; le speranze dovettero riaccendersi, poi, nel 1505; ma per la tanto agognata

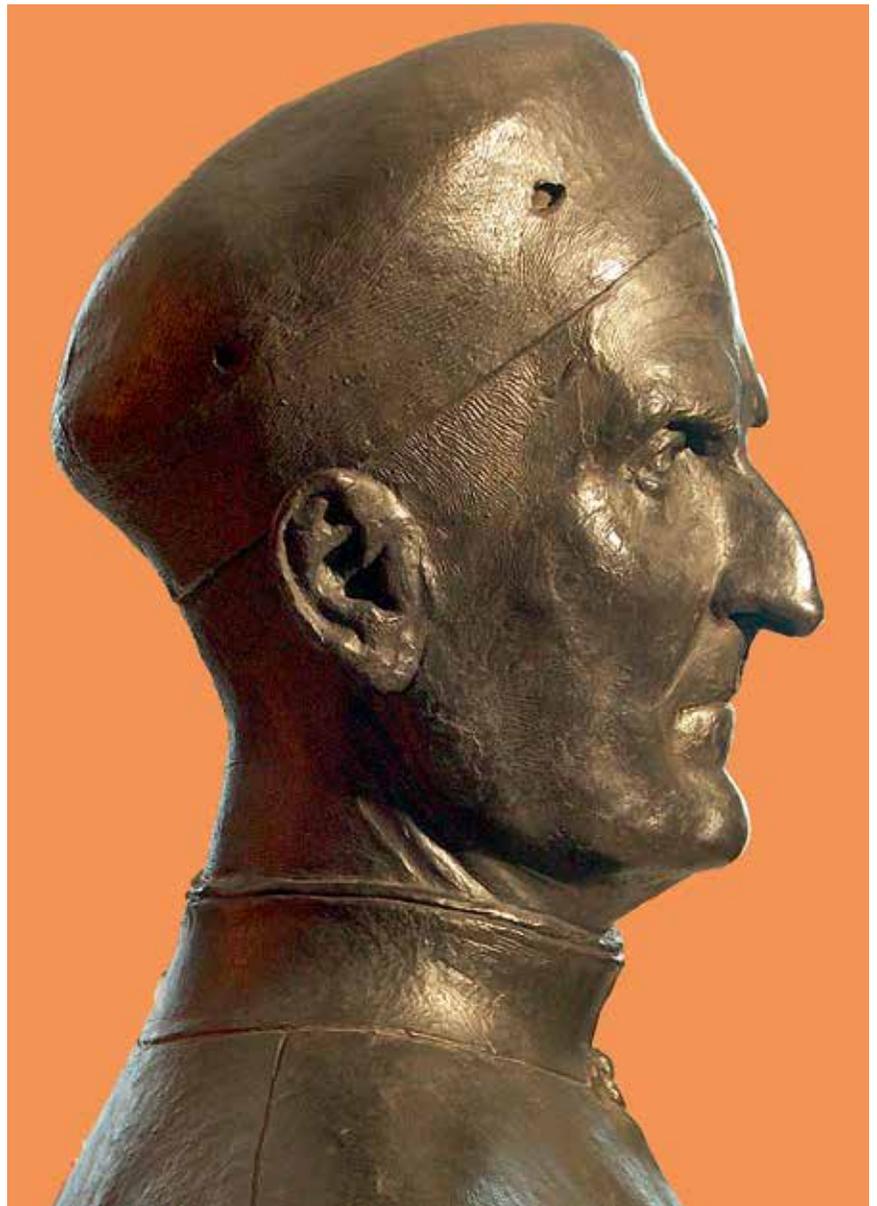
autorizzazione al rimpatrio si dovette attendere il momento più buio per la storia veneziana, l'*annus horribilis*, che seguì l'alleanza di tutte le potenze europee contro la Serenissima nella lega di Cambrai e che culminò nella disfatta di Agnadello (maggio 1509). Per fronteggiare i tragici eventi, che misero in dubbio la sua stessa esistenza, la Serenissima chiamò a raccolta tutti i suoi figli: il 12 marzo 1509 il Maggior Consiglio autorizzò, dunque, il rimpatrio di Antonio Grimani, che tuttavia arrivò in laguna solo tre mesi dopo, il 18 luglio, non prima di aver ottenuto, nel giugno dello stesso anno, anche la piena riabilitazione politica, con l'elezione a savio del Consiglio, cui seguì il 24 dicembre il reintegro nella dignità di procuratore di S. Marco, la più alta carica dopo quella ducale: dignità che Antonio mantenne fino alla successiva elezione a doge nel 1521, alla veneranda età di ottantasette anni<sup>37</sup>.

Ed è precisamente all'interno di questa congiuntura, della riabilitazione sociale e politica di Antonio Grimani, che si inserisce la committenza dei due preziosi rilievi che, dunque, inevitabilmente finiscono per connotarsi di forti valenze simboliche, inserendosi a pieno titolo in quella raffinata operazione di ricostruzione e celebrazione della figura, del prestigio e dell'onore di Antonio. Un'operazione condotta a più mani – dallo stesso Antonio, in uno con i figli Domenico e Pietro, così come, seppur con un ruolo più defilato, da Vincenzo e Girolamo, proseguita poi dai nipoti –, giocata su più piani e a diversi livelli; e che ritroveremo ancora vitale e presente come filo conduttore nella ridefinizione degli spazi del palazzo di famiglia a Santa Maria Formosa, voluta da Giovanni Grimani<sup>38</sup>. Due, infatti, erano le mete, i fulcri, i punti di arrivo dei percorsi ideati dal patriarca di Aquileia: da un lato la Tribuna, con la sua parata di marmi e bronzi antichi; dall'altra la memoria familiare, che nei fasti dell'antica Roma rivendicava la propria origine, ovvero la Stanza del doge Antonio, "*optimus princeps*", dove l'aggiunta,

nell'iscrizione voluta dal nipote Giovanni, dell'attributo *venetus* non riesce ad attenuare quella assimilazione del nonno al rango di imperatore romano<sup>39</sup>; per di più qui celebrato, non tanto per le sue virtù civili o militari, ma quanto come «*ampliatori*» della “*Grimanae familiae*”.

### Per una lettura del programma iconografico della Flagellazione

Sul dittico devozionale, che nella ripresa di motivi tratti dall'antico stabilisce un colto e raffinato parallelo tra il mondo pagano e il mondo cristiano, molto è stato scritto. E, almeno a partire dalla suggestiva analisi di Dieter Blume<sup>40</sup>, la critica è concorde nel riconoscere come filo conduttore del complesso, quanto originale, programma figurativo il tema dell'Incarnazione e della Passione di Cristo, della Grazia e della Redenzione, tema che nella *Madonna con Bambino e santi* viene suggerito in primo luogo dal rilievo con sacrificio all'antica che orna il fronte dell'alto basamento su cui è assisa la Vergine<sup>41</sup>. Inequivocabile risulta pure il riferimento alla Passione di Cristo nel piccolo agnello che san Giovannino sembra offrire a un riluttante Gesù Bambino. Anche i due santi posti in primo piano ai lati del trono sono carichi di allusioni in tal senso. Il santo guerriero, in cui è stato riconosciuto san Giorgio – ma che ben potrebbe essere identificato con l'antico patrono di Venezia, san Teodoro –, si presenta nelle vesti di un imperatore romano con tanto di lorica finemente istoriata, mentre con la mano sinistra regge dei frutti – forse delle melagrane allusive al sangue e al Sacrificio di Cristo – che lo fanno assomigliare a un Ercole vittorioso che porge a Venere i pomi delle Esperidi. Viceversa, nel san Sebastiano nudo, dalle perfette forme classiche, tra i lunghi capelli che scendono morbidi, come in un Dioniso, si intravede una corona di foglie di vite, evidente richiamo al



vino e dunque, ancora una volta, al mistero eucaristico.

Certamente l'opera meriterebbe una lettura più approfondita; tuttavia in questa sede basti un'ultima riflessione sulla giovane donna dagli occhi chiusi, col capo lievemente piegato, che sembra quasi voler accostare il dolcissimo viso a quello del committente. Blume suggerisce di riconoscere nel personaggio femminile la figura di Psiche. Come





15. Moderno (Galeazzo Mondella?), *Flagellazione di Cristo*, particolare, fusione, argento 13,7×10,3×1,1 cm. Collezione privata

è noto, il mito di Amore e Psiche, nella versione tramandata da Apuleio nelle *Metamorfosi*, può ben essere interpretato in senso cristiano, come metafora della resurrezione e dell'immortalità dell'anima; e dunque, un'interpretazione senza dubbio suggestiva e convincente che, tuttavia, si potrebbe

caricare di ulteriori significati qualora si accettasse di identificare in Antonio Grimani la figura di profilo posta sotto la mano benedicente della Vergine. Certamente la forte idealizzazione del volto del personaggio femminile esclude possa trattarsi di un ritratto; epperò, intrecciando la lettura con le

alterne vicende del committente e della sua rinascita sociale e politica, nella dolcissima figura femminile posta accanto al Grimani, si potrebbe riconoscere l'amata sposa di Antonio, Caterina Loredan, morta il 19 gennaio 1505, quando ancora Antonio si trovava lontano da Venezia. Come racconta il Sanudo, Caterina "fo sepolta con gran pompa a San Francesco di la Vigna, dove è uno altar e sepoltura, fata per esso domino Antonio": molti furono i personaggi di rilievo presenti alla cerimonia funebre, non così per il marito, ancora costretto a Roma, in esilio. E dunque, nella giovane donna rappresentata con gli occhi chiusi, si potrebbero fondere in uno la figura mitologica di Psiche e l'amata sposa di Antonio, in attesa di essere risvegliata alla vita eterna.

Se nel rilievo della *Madonna con Bambino* la costruzione di articolati percorsi di senso sono affidati a una colta ed erudita costellazione di elementi figurativi, più semplice e immediato risulta decifrare il complesso di significati veicolati dalla *Flagellazione di Cristo*. Chiaramente esplicitato è il programma iconografico, incentrato, all'evidenza, sui temi della Salvezza e della Redenzione dell'uomo grazie al Sacrificio di Cristo. Un programma connotato, dunque da un forte cristocentrismo e che proprio per le profonde valenze spirituali, connesse a quella che in anni successivi venne definita la teologia della croce, non poteva che essere il riflesso dell'universo culturale e spirituale della committenza. Pensiamo innanzitutto al cardinale Domenico, sicuramente partecipe a un umanesimo interpretato in modo etico e religioso, sensibile alle istanze di rinnovamento della Chiesa – prova ne sia l'entusiasmo con cui accolse a Roma, nel 1509, Erasmo da Rotterdam –; ma anche al padre, Antonio, che della fede nel potere salvifico della croce aveva fatto la sua insegna di battaglia: prima dello scontro navale dello Zonchio, aveva ordinato infatti di innalzare, "in ardenti prelio", il vessillo con la croce, anziché lo stendardo di San Marco<sup>42</sup>.

È pur vero che tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento tali temi avevano trovato una grande diffusione nella città lagunare, resta il fatto che del tutto originale e innovativa rimane l'invenzione compositiva della placchetta, così come assoluta risulta la modernità del linguaggio. La drammatica narrazione dell'episodio si concentra tutta nella parte inferiore del rilievo, affollata di personaggi che, in uno spazio ristretto, sovrapponendosi l'uno all'altro, si accalcano attorno al fulcro visivo di Cristo, asse compositivo di tutta la concitata scena. La figura nuda del Redentore, così come la posa, appaiono palesemente esemplate su quella del Laocoonte, anche se qui le braccia risultano funzionalmente legate ad una colonna corinzia. Di fatto la resa anatomica, la posizione del corpo nudo con la gamba sinistra tesa e la destra piegata costituiscono delle dirette citazioni. In primo piano, ai due lati del Cristo, disposti simmetricamente sulle due diagonali divergenti, due aguzzini, realizzati in altorilievo particolarmente incavato, brandiscono il *flagrum* romano. Quello di destra, rivolto verso l'osservatore, con elmo e lorica, sembra riprendere la stessa posizione di Cristo: la gamba sinistra allungata e la destra piegata a caricare il colpo di frusta (fig. 15). Il gesto viene di nuovo ripetuto dal flagellatore di sinistra, in questo caso colto di spalle, completamente nudo, privo di copricapo, con i capelli mossi dal vento, nell'atto di protendersi in una posizione di affondo esasperato, quasi una spaccata acrobatica (fig. 15). La straordinaria precisione anatomica con cui viene resa la tensione muscolare del gesto, oltre ai modelli antichi, cui certamente Moderno guardò, richiama anche gli studi anatomici di Leonardo per la *Battaglia di Anghiari* (fig. 16)<sup>43</sup>. Tutto intorno, in uno spazio ristretto si accalcano ben altri nove carnefici, nelle pose più disparate, tutti con armatura romana. Ad accentuare maggiormente il *pathos* della drammatica e concitata scena concorre la monumentale architettura di ascendenza bramantesca, che occupa

16. Leonardo da Vinci,  
*Studio di nudo in affondo sulla  
 destra*, sanguigna con penna  
 e inchiostro bruno scuro  
 su carta, 15,7×16,6 cm.  
 Biblioteca Reale di Windsor



tutta la parte superiore della placchetta: due grandi arcate sbreccate introducono ad una sorta di doppia pergola, coperta da cupole, impostate su un ordine gigante di pilastri; sullo sfondo aperto e vuoto è chiaramente percepibile la fine martellatura della superficie, al fine di creare un effetto di nuvole che si addensano nel cielo.

Ora, al di là della complessa cultura figurativa del Moderno, aggiornata e permeabile alle suggestioni di artisti a lui contemporanei – indiscutibile anche il ricordo delle sperimentazioni linguistiche di Raffaello –, e nel contempo capace di fondere i motivi offerti dall'arte antica in un linguaggio del tutto originale e indipendente, resta il fatto che l'interpretazione del tema dell'uomo dei dolori tocca qui una delle sue più intense espressioni. Come ben aveva osservato Blume, la sovrapposizione del sacerdote troiano con il figlio di Dio assume nella *Flagellazione* Grimani un valore simbolico che va ben oltre la citazione formale: come la morte del Laocoonte sull'altare rappresenta il sacrificio supremo necessario al percorso di fondazione dell'antica Roma – è solo la rovina di Troia e la fuga di Enea che permetteranno la nascita della civiltà romana –, così la passione e la crocifissione di Cristo

si faceva mezzo, strumento per la rinascita, sulle rovine del mondo pagano, di una nuova Roma, la Roma cristiana.

Se la fascinazione che il gruppo del *Laocoonte* esercitò sull'animo del cardinale Domenico è provata dal racconto vasariano, certamente per Antonio Grimani il dolore e l'angoscia del sacerdote troiano, del padre, che vedeva negli occhi dei figli lo strazio di una morte ingiusta e prematura, ben poteva essere specchio delle sofferenze e umiliazioni patite. Ed è un fatto che nell'elenco degli oggetti, legati alla Repubblica, “posti in una camera da basso in el palazzo del Serenissimo principe” si trovasse un piccolo bronzetto, “un Lachoonte senza li figlioli li quali sono in man del Reverendissimo Patriarca”<sup>44</sup>: segno dunque di una predilezione del doge Grimani per quel particolare soggetto, che doveva essergli sicuramente caro se decise di portarlo con sé nella residenza ducale.

Non sappiamo in quali circostanze precise avvenne l'incontro tra il Moderno e i Grimani, se a Roma o a Venezia. Tuttavia a favore di una committenza da ancorarsi negli anni immediatamente successivi al ritorno nella città lagunare di Antonio Grimani, risulta di grande interesse e particolarmente stimolante, l'osservazione di Douglas Lewis che vede, nel monumentale impianto architettonico impalcato dal Moderno, la ripresa aggiornata di un modello veneziano, sviluppato già da Cima da Conegliano, a ridosso della fine del XV secolo, nella pala d'altare per la chiesa della Madonna dell'Orto<sup>45</sup>. E non v'è dubbio che l'imponente edificio in rovina della pala di Cima da Conegliano richiami le coeve ricerche architettoniche che, nella riproposizione del modello bizantino di San Marco – a partire dagli edifici ecclesiastici del Codussi, per approdare, da ultimo, al San Salvador di Giorgio Spavento/Tullio Lombardo – declinarono, tra Quattro e Cinquecento, il nuovo classicismo veneziano: un linguaggio “all'antica”, e tuttavia connotato e intrinseco alla cultura architettonica della città lagunare. Ora nel

caso specifico dell'invenzione del Moderno, la coincidenza tra i confini temporali in cui va inserita la realizzazione della *Flagellazione* Grimani con quelli dell'avvio, nel 1506, della ricostruzione dell'antica chiesa di San Salvador e dell'avanzare spedito del cantiere tra il 1507 fino al 1511-1513, giustifica e rende credibile il richiamo all'impianto spaziale del sacro edificio; una ripresa del tutto plausibile stante anche la perfetta aderenza del soggetto del rilievo con il valore simbolico della chiesa (fig. 17).

E certamente, San Salvador rappresentava uno dei "luoghi originari" più rilevanti della città-repubblica, strettamente legato al mito della sacra fondazione di Venezia<sup>46</sup>. Nella rifabbrica cinquecentesca del complesso di San Salvador – voluta dal priore dei canonici Antonio Contarini, ma avviata con un significativo contributo finanziario della Repubblica – il modello planimetrico adottato (che rimandava a quello della chiesa di San Marco), il richiamo al culto dell'antico patrono di Venezia, san Teodoro, e, soprattutto, l'atto simbolico della posa della prima pietra, il 25 marzo 1507, che richiamava le mitiche origini di Venezia, non potevano che essere interpretati come un rito di rifondazione della città lagunare, posta sotto il segno della Croce e della Vergine Maria. Indubbiamente gli inizi del nuovo San Salvador, coincidendo con un dibattito pubblico intenso e convulso, mentre eventi minacciosi si profilavano all'orizzonte, quando il compromesso raggiunto con Roma nel 1505, mostrava evidenti fragilità, non potevano che caricarsi di forti valenze simboliche, connesse alla rivendicazione di indipendenza della Chiesa veneziana e della sua centralità nel mondo cristiano; e ciò, anche, in contrapposizione con la Roma di Giulio II e la nuova fabbrica di San Pietro, avviata anch'essa nel 1506<sup>47</sup>. Per altro verso, poiché l'interesse dei massimi organi della Repubblica per la chiesa non venne meno dopo Agnadello, il completamento della fabbrica potrebbe essere inteso come una

dimostrazione della vitalità, della capacità di ripresa, di rinascita della Serenissima, assumendo, dunque, un significato analogo a quello rivestito dagli interventi di ricostruzione delle Procuratie vecchie o del campanile di San Marco, promossi proprio dall'allora procuratore Antonio Grimani.

Eseguite verosimilmente negli anni successivi alla disfatta di Agnadello, quando la vitalità e la ferma volontà di rinascita, di riscatto della città prese forma visibile negli interventi sui luoghi simbolo della Repubblica, le due opere del Moderno sembrano dar voce, pur in una interpretazione profondamente diversa, alle stesse aspirazioni, agli stessi temi, a una stessa promessa di rinascita, di salvezza e redenzione, in un intreccio di motivi religiosi, valori civici e orgogliosa rivendicazione dell'onore e del prestigio familiare. Se è in questo coagulo di valori civici e religiosi, orgoglio cittadino e devozione cristiana, che trova la sua naturale cornice anche la rivendicazione, il riscatto e la celebrazione dell'onore e del prestigio di Antonio e della casata Grimani, nondimeno, la ricercata citazione erudita, la complessità dei motivi allegorici, la profonda cultura umanistica e teologica espressa, ma anche le ridotte dimensioni e la preziosità del materiale utilizzato per le due placchette, non possono che rimandare a una dimensione e a una funzione devozionale strettamente privata: destinate a una fruizione intima, familiare, confinata nei luoghi più reconditi delle dimore Grimani, protetta da sguardi indiscreti. Ed è solo così che si spiega la scarsa fortuna iconografica delle due immagini che, proprio in quanto destinate ad una circolazione ristretta al solo ed esclusivo clan familiare, al contrario di altre invenzioni del Moderno, come la serie mitologica delle *Fatiche di Ercole*, o la *Caduta di Fetonte* o, ancora, il *Cristo in Pietà* Gonzaga, non conobbero citazioni o derivazioni antiche; ma neppure riprese, contaminazioni e tradimenti.



17. Venezia, chiesa di San Salvador, interno

## NOTE

<sup>1</sup> Si veda, in particolare, D. Lewis, *The plaquettes of "Moderno" and his followers*, in *Italian Plaquettes*, a cura di A. Luchs, Washington 1989, «Studies in the History of Art», 22, pp. 105-141, che resta ad oggi lo studio più ponderoso sul Moderno. L'identificazione è stata avanzata per la prima volta da W.V. Bode, *Moderno*, «Kunstchronik», XV, 1903-1904, pp. 269-270.

<sup>2</sup> Cfr. P. Venturelli, *Cellini, gli orefici milanesi a Roma, Caradosso e Leonardo, in Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia 2002, pp. 145-157; M. Collareta, scheda II.21, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano e C. Salsi, Cinisello Balsamo 2005, pp. 156-157.

<sup>3</sup> G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1880, vol. V, p. 376.

<sup>4</sup> Ivi., vol. V, p.318, e nota 3.

<sup>5</sup> Si deve a E. Moliner, *Les bronzes de la Renaissance. Les plaquettes. Catalogue raisonné*, I, Paris 1886, pp. 112-156, il primo risarcimento della personalità del Moderno. Gli studi e le ricerche archivistiche di L. Rognini, *Galeazzo e Girolamo Mondella artisti del Rinascimento veronese*, «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», s. VI, XXV (1975), pp. 95-125, hanno, viceversa, fatto luce sulle vicende biografiche, cui sono seguiti i lavori di C. M. Brown, *The archival scholarship of Antonino Bertolotti – a cautionary tale: the Galeazzo Mondella (Moderno) model for a diamond Saint George brooch*, «Artibus et Historiae», XVIII (1997), pp. 65-71; e di B. Chiappa, *Nuovi documenti sugli orefici Mondella e in particolare sulla produzione artistica di Galeazzo*, in *Una vita per i musei*, atti della giornata di studio in ricordo di Lanfranco Franzoni (Verona, 24 novembre 2015) a cura di M. Bolla, Verona 2016, pp. 107-119.

<sup>6</sup> A questo proposito: D. Gasparotto, *Antico e Moderno*, in *Bonacolsi e l'antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, catalogo della mostra a cura di F. Trevisani, D. Gasparotto, Milano 2008, pp. 89-97; M. Leiter-Jasper, *La placchetta italiana all'epoca di Andrea Riccio*, in *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di A. Bacchi e L. Giacomelli, Trento 2008, pp.141-157. Nutrita la bibliografia sulle placchette viennesi a partire dal saggio di R. Gallo, *Contributi alla storia della scultura veneziana. Due placchette del Moderno e il busto di Francesco Novello da Carrara delle Sale delle Armi del Consiglio dei X*, «Archivio Veneto», XLVI-XLVII (1950), pp. 69-95. Basti qui il riferimento alle voci più recenti: M. Leiter-Jasper, schede 25-26 in *Renaissance Master Bronzes from the Collection of the Kunsthi-*

*storisches Museum Vienna*, catalogo della mostra, Washington 1986, pp. 125-131; D. Gasparotto, schede VIII.4-VIII.5, in *Bonacolsi e l'antico* 2008, pp. 278-279.

<sup>7</sup> Molinier 1886, pp. 126-128.

<sup>8</sup> Cfr. A. Ilg, *Werke des «Moderni» in den Kaiserlichen Sammlungen*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XL (1890), pp.100-110, in particolare, pp. 102-105.

<sup>9</sup> Cfr. L. Planiscig, *Die Bronzeplastiken Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten. Catalog*, Wien 1924, p. 247. Per un elenco delle repliche e varianti si veda Leiter-Jasper 1986, p. 126.

<sup>10</sup> Leiter-Jasper 1986, p.140.

<sup>11</sup> Leiter-Jasper 1986, p. 156.

<sup>12</sup> Cfr. Ilg 1890, p. 105; Leiter-Jasper 1986, p. 131.

<sup>13</sup> Le indagini, commissionate al *Centro Ricerche sul Dipinto, Divisione della C.S.G. Palladio S.r.l.*, coordinatore dottor Fabio Frezzato sono state eseguite attraverso misure di fluorescenza X (XRF) su vari punti del rilievo, hanno evidenziato come il materiale usato per la fusione non sia una lega, bensì argento 'schietto', con impurezze di oro e rame.

<sup>14</sup> La relazione tecnica, commissionata per il presente studio, è stata redatta in forma scritta da Lorenzo Morigi il 10 settembre del 2020, dopo aver preso visione diretta del manufatto.

<sup>15</sup> R. E. Stone, *Antico and the Development of Bronze casting in Italy at the End of the Quattrocento*, «Metropolitan Museum Journal», XVI (1981), pp. 87-116.

<sup>16</sup> Si veda, da ultimo, M. Ceriana, scheda II.8, in *Bonacolsi l'Antico* 2008, pp. 158-160, dove vengono illustrati anche gli aspetti tecnici esecutivi.

<sup>17</sup> Infatti, se le indagini eseguite attraverso misure di fluorescenza X (XRF) hanno permesso "di ricondurre la composizione della placca – argento contenente impurezze di rame e di oro – a una manifattura antica e compatibile con il dato stilistico", nel contempo, proprio in corrispondenza del fusto della colonna centrale, è stato evidenziato come il rilievo presenti "una saldatura a base di argento, rame e cadmio, forse ricoperta da una stesura contenente bianco di zinco o altro pigmento in cui lo stesso elemento è presente". È molto verosimile che per la riparazione dei punti danneggiati si sia ricorso dunque ad un amalgama in uso tra il 1850 e gli anni Settanta del Novecento (F. Frezzato, *Relazione. Interpretazione dei risultati e considerazioni finali*).

<sup>18</sup> Stone stima che nelle fusioni indirette, in cui si sommano i restringimenti dovuti al duplice passaggio necessario alla formazione del modello intermedio in cera da utilizzarsi per il getto, la riduzione di misure sia intorno al 5% (cfr. Stone 1981, p. 89).

<sup>19</sup> L. Cicognara, *Storia della Scultura...*, II, Venezia 1816, p. 433.

<sup>20</sup> Cfr. Ilg 1890, pp. 102-104.

<sup>21</sup> Per una biografia del Cattaneo: A. Savio, G. Della Ferrera, *Il poliedrico Gaetano Cattaneo, fondatore del Gabinetto Numismatico di Brera*, «Archivio Storico Lombardo», VII (1990), pp. 347-374.

<sup>22</sup> R. Martini, *Il Reale Gabinetto di Medaglie e Monete di Brera e il Medagliere Milanese: la formazione delle collezioni del Gabinetto Numismatico e Medagliere delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco*, in *Musei dell'Ottocento. Alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, a cura di M. Fratelli, F. Valli, Torino 2012, pp. 345-353.

<sup>23</sup> In realtà, come ha chiarito bene Albert Ilg, una mezza luna, che riprendeva l'antico simbolo dell'argento, seguita dalla lettera A, presente su entrambe le placchette. Cfr. Ilg 1890, p. 107.

<sup>24</sup> Cfr. Ilg 1890, p. 102; anche Leiter-Jasper 1986, pp. 126 e 128, data al 1802 l'ingresso delle placchette nelle collezioni imperiali.

<sup>25</sup> Cfr. Gallo 1950, pp. 69-95.

<sup>26</sup> Cfr. R. Gallo, *Le donazioni alla Serenissima di Domenico e Giovanni Grimani*, «Archivio Veneto» L-LI (1952), pp. 34-73.

<sup>27</sup> C. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e antichità, dal XIV ai giorni nostri*, Venezia 1900, II, pp. 6-8.

<sup>28</sup> La vicenda è stata dettagliatamente ricostruita da A. M. Massinelli, *Lo Studiolo «nobilissimo» del Patriarca Giovanni Grimani, in Venezia e l'Archeologia*, atti del convegno internazionale (Venezia, 25-29 maggio 1988), Roma 1990, pp. 41-49.

<sup>29</sup> Cfr. Massinelli 1990, p. 45.

<sup>30</sup> Cfr. Massinelli 1990, p.45. Questo potrebbe anche spiegare l'immissione sul mercato antiquario ottocentesco delle numerose repliche in bronzo della *Flagellazione*.

<sup>31</sup> I documenti sono pubblicati in Gallo 1950, p. 76.

<sup>32</sup> Cfr. Ilg 1890, p. 105.

<sup>33</sup> Cfr. E. Lemburg-Ruppelt, *Die berühmte Gemma Mantovana und die Antikensammlung Grimani in Venedig*, «Xenia», I (1981), pp. 85-108; O. Neverov, *La serie dei cammei e gemme antichi di Enea Vico ed i suoi modelli*, «Prospettiva», XXXVII (1984), pp. 22-32.

<sup>34</sup> Cfr. J. Warren, scheda 36, in *Donatello e il suo tempo. Il bronzo a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano 2001, p. 164.

<sup>35</sup> Negli ultimi decenni gli studi sulle collezioni Grimani sono stati numerosi e approfonditi, talché difficile risulta darne qui conto. Per una efficace sintesi, si rimanda a: M. Hochmann, *La famiglia Grimani*, in *Collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia 2008, pp. 207-223.

<sup>36</sup> D. Ferrara, *Il busto in bronzo di Antonio Grimani. Ipotesi sull'attribuzione e sui contesti*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23 e 24 ottobre 2007) a cura di M. Ceriana, V. Avery, Verona 2008, pp. 157-177.

<sup>37</sup> R. Zago, *Grimani, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, Roma 2002.

<sup>38</sup> A. Bristot, *Dedicato all'amore per l'antico: il camerino di Apollo a Palazzo Grimani*, «Arte Veneta», 58, 2004, pp. 43-93; M. Piana, *La storia costruttiva del palazzo*, in *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa: storia, arte e restauri*, Verona 2008, pp. 31-59.

<sup>39</sup> M. Hochmann, *À propos d'un album de photographies méconnues: Simone Bianco et Tiziano Aspetti au palais Grimani de Santa Maria Formosa*,

«Artibus et Historiae», 81 (XLI), scritti in onore di William L. Barcham, a cura di S. Mason, P. Humfrey, 2020, pp. 157-172.

<sup>40</sup> D. Blume, *Antike und Christentum*, in *Natur und Antike in der Renaissance*, catalogo della mostra, Frankfurt am Main 1985, pp. 84-129.

<sup>41</sup> F. Saxl, *Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», II (1938-1939), pp. 346-367.

<sup>42</sup> Il ricorso al principale simbolo cristiano da parte del Grimani, si giustificava, non solo con particolari devozioni familiari e individuali, ma innanzitutto, con la memoria gloriosa della partecipazione alla crociata del 1096 dell'antenato Niccolò Grimani, che nella battaglia per Gerusalemme recuperò "il vessillo di Santa Croce" calpestato dagli infedeli, ottenendo, in

tal modo, dal papa la concessione di inserire la croce nello stemma familiare (cfr. Ferrara, 2008, pp. 173-174, nota 10).

<sup>43</sup> L'immagine qui pubblicata è tratta da: *Leonardo da Vinci. Disegni anatomici dalla Biblioteca Reale di Windsor*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, maggio settembre 1979), Firenze 1979, tav. 48.

<sup>44</sup> Levi 1900, II, pp. 3-4.

<sup>45</sup> Lewis 1989, p. 131

<sup>46</sup> Cfr. M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino 1985; E. Concina, *Una fabbrica "in mezzo della città". La chiesa e il convento di San Salvador*, in *Progetto S. Salvador. Un restauro per l'innovazione a Venezia*, a cura di F. Caputo, Venezia 1988, pp. 73-153.

<sup>47</sup> Tafuri 1985, p. 60.

## Abstract

*This essay starts from an unpublished ancient silver casting of the relief the Flagellation of Christ, unanimously considered, together with the similarly sized plaquette of the Madonna with Child and Saints, the masterpiece of the still mysterious artist who signed his works with the pseudonym "Moderno". Like the precious silver reliefs with gilding located at the Kunsthistorisches Museum in Vienna, also this unpublished exemplar, which technical-diagnostic investigations confirm to be an ancient lost wax casting, shows the OP. MODERNI inscription on the base of the plinth to claim its paternity.*

*Considering first of all this unpublished exemplar, the text retraces the collecting history of the two Grimani reliefs and then focuses on the historical and cultural context that forms the background to this important artistic initiative, recognizing a role that is not at all marginal to the figure of Antonio Grimani, father of Cardinal Domenico, to whom historians assign the commission of the two plaquettes. Given that the impulse for the execution of the two precious reliefs probably matured at the end of the first decade of the sixteenth century, just when, after the disastrous defeat in the battle at Zonchio, the process of rehabilitation and political and social redemption of Antonio Grimani had recently been completed, this artistic initiative was probably part of that refined operation of reconstruction and celebration of the figure, prestige and honour of Antonio.*

*The multiplicity of meanings implied to the two inventions of Modern is also deeply marked by the dramatic historical contingency. Thus, the iconographic program of the two reliefs, centered on the themes of Salvation and Redemption of humanity thanks to the Sacrifice of Christ – which precisely because of the connected profound spiritual implications could only be a reflection of the cultural and theological universe of the patron – opens up to a broader horizon of themes and values. Commissioned by the Grimani family in Venice in the years immediately following the defeat at Agnadello, when, after the tragic events, the vitality of the city and the firm desire for redemption took visible form in the interventions on the symbolic places of the Republic, the Flagellation, as well as the Madonna with Child and Saints, seem to give voice to the same aspirations, the same promise of rebirth, salvation and redemption in an interweaving of religious and humanistic motives, civic values and a proud claim to family honour and prestige.*

ISBN: 979-12-80581-37-2



9 791280 581372

€ 29,00