

FLAGELLAZIONE DI CRISTO

MODERNO (Galeazzo Mondella, Verona 1467- Roma 1528)

1510 ca. (1506-1515)

Iscrizione: *OP. MODERNI*

Altorelievo in argento, fusione a cera persa, cm 13,7 x 10,3, peso g. 279

PROVENIENZA

Palazzo Grimani Venezia, commissionato dal cardinale Domenico Grimani e collocato poi nel 'nobilissimo studiolo' del patriarca Giovanni Grimani; donato alla Serenissima, dal 1593 esposto alla Biblioteca Marciana, Venezia; dal 1623 conservato a Palazzo Ducale, Venezia; documentato nella città lagunare fino al 1804, poi se ne perdono le tracce e risulta disperso come il 'nobilissimo studiolo'. Acquistata sul mercato d'arte mantovano nel 2019.

ESPOSIZIONE

A seguito della richiesta del Direttore del Polo Museale Veneto, dott. Daniele Ferrara, del 10 marzo 2021, la placchetta è stata concessa con prestito lungo al Museo di Palazzo Grimani, ed esposta all'interno del percorso espositivo "Domus Grimani".

Due sono gli aspetti che caratterizzano questo raffinato rilievo in argento raffigurante *La Flagellazione di Cristo*: la maestosa costruzione dello spazio prospettico e la straordinaria quantità di citazioni dall'antico (**fig. 1**).

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 Salvatore, così come la posa, appaiono palesemente esemplate su quella del Laocoonte, anche se qui le braccia risultano funzionalmente legate a 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 su diagonali divergenti, due aguzzini, realizzati in altorelievo particolarmente incavato, brandiscono il *flagrum* romano (**fig.2**). Quello di sinistra, 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. Il gesto viene di nuovo ripetuto dall'altro flagellatore, 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: qui la straordinaria precisione anatomica con cui viene resa la tensione muscolare del gesto, oltre allo stile del Mantegna e ai modelli antichi, cui certamente il Moderno guardò, potrebbe richiamare anche gli studi anatomici di Leonardo per la *Battaglia di Anghiari*. Tutto intorno, in uno spazio ristretto, si accalcano ben altri nove carnefici nelle pose più disparate, tutti con armatura romana. Certamente, in questo sovrapporsi e aggrovigliarsi di corpi, il Moderno riprende e rielabora gli schemi compositivi delle scene di battaglia dei sarcofagi o dei rilievi architettonici romani, organizzati per blocchi di figure simmetriche e per registri sovrapposti. Ad accentuare maggiormente il *pathos* della drammatica e concitata scena concorre la monumentale architettura classica, che occupa tutta la parte superiore della placchetta: sullo sfondo aperto e vuoto le due grandi arcate sbreccate, impostate su un ordine gigante di pilastri, introducono ad una sorta di doppia pergola, coperta da cupole.

All'evidenza, questo raffinato altorilievo in argento, si presenta come una replica della placchetta, in argento parzialmente dorato, conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna (**fig. 3**), di cui riprende non solo le dimensioni (cm 13,7 x 10,3), ma anche la resa dei dettagli decorativi a minute scaglie nelle armature e negli elmi dei soldati romani e il motivo all'antica presente nei capitelli delle lesene, così come la lavorazione ruvida sulle superfici della monumentale architettura – ottenuta attraverso finissime linee parallele tra loro, quasi una sorta di leggero graffiato dai tratti obliqui sottilissimi a suggerire un'ombreggiatura –, nonché la fine martellatura della superficie dello sfondo aperto oltre la sala, al fine di creare un effetto di nuvole che si addensano in cielo.

L'esemplare di Vienna è considerato, assieme al suo pendant, raffigurante la *Madonna con Bambino e Santi* (**fig. 4**), il capolavoro del Moderno, un artista che oggi la maggior parte degli storici identifica con l'orafo e scultore veronese Galeazzo Mondella (Verona 1467- Ivi 1528). La prima segnalazione delle due placchette viennesi che ne attesta la presenza nelle collezioni imperiali si deve a Leopoldo Cicognara (1816) che nella sua *Storia della Scultura* riportava una entusiastica relazione di Gaetano Cattaneo, l'allora direttore del Museo della Zecca di Milano, uomo di grande spessore culturale in relazione con i più illustri letterati e archeologi d'Europa. Di fatto lo studioso nella sua relazione non solo evidenziava la straordinaria qualità esecutiva delle due placchette, ma ne coglieva con sicurezza anche le citazioni dall'antico: “*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*”¹.

Nonostante la relativamente tarda segnalazione, già a partire dalla fine dell'Ottocento sui due rilievi, 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 della produzione, ma anche la portata innovativa del suo linguaggio, ispirato, sì, all'arte antica, ma assimilato e restituito con una assoluta libertà e originalità, sicché i modelli antichi, nell'opera dell'artista veronese, risultano di fatto superati o, meglio, reinterpretati attraverso la lente di una nuova e ‘moderna maniera’².

Oltre che nella sua città natale, il Moderno fu attivo nella vicina Mantova, entrando sicuramente in contatto con la produzione ispirata al mondo classico del coetaneo Pier Jacopo Alari Bonacolsi, detto l'Antico (1460ca – 1528). Molto probabili sono anche i rapporti con la corte ferrarese, così come con l'ambiente padovano, mentre di sicuro rilievo risultano essere state le committenze per le grandi famiglie veneziane, come i Cornaro, i Malipiero, i Giustiniani e, soprattutto, i Grimani di Santa Maria Formosa. Documentate inoltre sono le sue frequentazioni con gli ambienti artistici romani dei primi due decenni del Cinquecento³.

La critica è concorde nel riconoscere nell'artista veronese, ricordato dal Vasari come intagliatore e valente disegnatore – “*oltre all'intagliar le gioie, disegnò benissimo*” –, uno tra i maestri più raffinati e influenti del suo tempo, espressione di una aggiornata cultura umanistico antiquaria, in diretta concorrenza con l'Antico. E d'altra parte la scelta dell'artista che si firma orgogliosamente come Moderno, in esplicita contrapposizione al Bonacolsi, ne sottende una ben precisa

¹ L. CICOGNARA, 1816, p. 433.

² Si deve a MOLINER 1886, il primo risarcimento della personalità artistica del Moderno, mentre ad oggi lo studio più ponderoso resta quello di LEWIS 1989. Le ricerche archivistiche di ROGNINI 1973-74, cui sono seguiti i lavori di BROWON 1997 e di CHIAPPA 2016, hanno, viceversa, fatto luce sulle vicende biografiche del maestro orafo veronese.

³BROWON 1997.

consapevolezza artistica⁴. Il Vasari ricorda, inoltre, un suo viaggio in Francia al seguito di Fra Giocondo, in quella occasione avrebbe portato con sé “*molte carte miniate*” di Giovan Antonio Falconetto.

LA COMMITTENZA GRIMANI E IL PROGRAMMA ICONOGRAFICO

Ancorché non risultino tuttora ben delineati i contorni storico culturali in cui maturò l'importante iniziativa artistica, resta indiscussa la committenza da parte di una delle famiglie veneziane più illustri e potenti del Cinquecento: i Grimani di Santa Maria Formosa, il cui capostipite, Antonio, venne eletto doge nel 1521, alla veneranda età di ottantasette anni⁵.

L'ipotesi 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 cardinale veneziano. A supportare la tesi, 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. 5**), con l'effigie del cardinale veneziano, così come la ritroviamo nella medaglia eseguita da Vettor Camello tra il 1513-1516 (**fig. 6**).

Tuttavia il confronto del profilo del committente con il ritratto del cardinale Domenico presenta più di un elemento di 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 nella 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. 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, privi di tonsura, lasciano libera la fronte alta, mentre il mento è decisamente più pronunciato⁶.

Certo, comunque, che di un personaggio di casa Grimani si tratta. A fronte di ciò, recentemente è stata avanzata la proposta, supportata da raffronti con le immagini conosciute di Antonio Grimani (**fig. 7**), di identificare il personaggio rappresentato di profilo, non con il cardinale Domenico, bensì con il padre di questi. Se così fosse, l'avvio dell'importante commissione dei due rilievi coinciderebbe con la rinascita pubblica di Antonio che, dopo le amarissime vicende che lo avevano visto protagonista (prima il carcere duro e il processo subito a seguito della cocente sconfitta subita ad opera dei Turchi nelle acque dello Zonchio (12 agosto 1499), quindi la condanna al confino perpetuo nel giugno del 1500, cui seguirono lunghi anni trascorsi in esilio a Roma) solo all'indomani della disfatta di Agnadello (maggio 1509), Antonio Grimani venne prima richiamato in patria, poi eletto a savio del Consiglio e quindi, nel dicembre dello stesso anno, reintegrato nella dignità di procuratore di S. Marco⁷. E dunque, poiché l'impulso all'esecuzione dei due preziosi rilievi sarebbe da ancorare tra il 1509 e il 1515, proprio quando il processo di riabilitazione e riscatto politico e sociale di Antonio Grimani si era da poco compiuto, l'iniziativa artistica andrebbe

⁴ Da ultimo si possono vedere: GASPAROTTO 2008; LEITER-JASPER 2008, con bibliografia precedente.

⁵ GALLO 1950.

⁶ FRANCO 2022, pp. 42-43.

⁷ ZAGO 2002.

inserita all'interno di quella raffinata operazione di ricostruzione e celebrazione della figura, del prestigio e dell'onore di Antonio e della famiglia Grimani.

E tuttavia, il programma iconografico dei due rilievi, incentrato sui temi della Salvezza e della Redenzione dell'umanità grazie al Beneficio di Cristo, potrebbe aprirsi a un orizzonte più ampio. Infatti, la molteplicità di significati sottesa alle due invenzioni del Moderno risulta altresì segnata dalla drammatica contingenza storica veneziana. Commissionate negli anni immediatamente successivi alla disfatta di Agnadello che mise in pericolo l'esistenza stessa della Serenissima, quando, dopo i tragici eventi, la vitalità e la ferma volontà di riscatto della città lagunare prese forma visibile negli interventi sui luoghi simbolo della Repubblica, promossi per l'appunto dall'allora procuratore di S. Marco, Antonio Grimani, la *Flagellazione*, così come la *Madonna in trono col Bambino*, sembrano voler dar voce a una più profonda aspirazione, a una più ampia promessa di rinascita e riscatto, di salvezza e redenzione⁸.

Chiaramente esplicitato risulta il programma iconografico nella *Flagellazione*, connotato 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 Marco⁹.

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. 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 cristiana¹⁰.

LE VICENDE COLLEZIONISTICHE DEI DUE RILIEVI GRIMANI

Dopo complicate vicende, le due placchette 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 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

⁸ FRANCO 2022, pp. 45-49.

⁹ FERRARA 2008, pp. 173-174.

¹⁰ BLUME, 1985, pp. 84-129.

nel Vestibolo della Libreria di San Marco e poi nelle Sale d'armi di Palazzo Ducale¹¹. Al momento della consegna alla Pubblica Libreria, nel 1593, ne venne steso un dettagliato inventario in cui figuravano, collocati in alto nella grande nicchia centrale, «*tre quadretti d'argento figurati, cioè doi grandi dorati et uno più piccolo schietto*»¹². Nel successivo inventario del 1749 la situazione, almeno per quanto riguarda i bronzi, era rimasta sostanzialmente invariata e nella «tribuna in mezzo» si trovavano ancora le tre placchette.

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, le tre placchette furono conteggiate tra i quarantadue bronzi. 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. L'interesse degli antiquari si era dunque concentrato principalmente verso i bronzi, sulla sorte dei quali, scartando la possibilità di una fusione dei pezzi per il recupero del metallo, l'ipotesi più probabile resta quella della dispersione sul mercato antiquariale; 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 antichi¹³. Certa, comunque, rimane la spoliazione dello studiolo che il primo settembre del 1798, versava in uno stato di completo abbandono: «*Questo studio o scrittoio è tutto logorato e spoliato dei cammei, delle statue ecc.*»¹⁴.

A sei anni di distanza, nel 1804, un conciso appunto di Jacopo Morelli attesta che nella Sala dello Scrutinio, dove si stavano raccogliendo le opere d'arte destinate ad un progettato Museo, erano stati trovati nello studiolo Grimani «*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.*»¹⁵. Nessuna altra osservazione viene aggiunta, e, tuttavia, le stringate note del bibliotecario Morelli, consentirono a Rodolfo Gallo di riconoscere nei quadretti in argento dello stipo Grimani le due splendide opere del Moderno, raffiguranti la *Flagellazione di Cristo* e la *Madonna con Bambino e Santi*, conservate al Kunsthistorisches Museum di Vienna; e ciò anche in ragione della precoce segnalazione di Gaetano Cattaneo, che intorno al 1812, le aveva potute ammirare nella cappella della nuova residenza estiva imperiale a Laxenburg, il Franzensburg¹⁶.

IPOTESI PER UNA ILLUSTRE PROVENIENZA DEL RILIEVO ARGENTEO CON LA *FLAGELLAZIONE DI CRISTO*

L'identificazione proposta da Rodolfo Gallo nel 1954 dei due rilievi in argento ritrovati da Jacopo Morelli nel 1804 incastonati nello stipo Grimani con quelli conservati al Kunsthistorisches Museum di Vienna risulta, tuttavia, problematica per più di un motivo. Innanzitutto presenta una incongruenza temporale di non poco conto: le due placchette che Gaetano Cattaneo aveva potuto ammirare intorno al 1812, sono documentate nel nuovo

¹¹ GALLO 1952.

¹² LEVI 1900, pp.6-8.

¹³ L'intera vicenda è stata ricostruita da MASSINELLI 1990.

¹⁴ GALLO 1950, p. 76.

¹⁵ GALLO 1950, p. 76.

¹⁶ CICOGNARA 1816, II, p. 433.

palazzo imperiale a Laxemburg già a partire dal primo novembre 1802, ben due anni avanti la segnalazione di Morelli in Palazzo Ducale a Venezia¹⁷. Sicché, poiché non vi è dubbio alcuno che almeno due dei tre quadretti in argento che ornavano lo stipo Grimani si trovassero nel 1804 ancora a Venezia, anche se non in perfetto stato conservativo, si può pensare che tra il 1797 e il 1804 nel territorio veneziano, si trovassero almeno due coppie di placchette in argento del Moderno: la prima arrivata a Vienna non dopo il 1802, una seconda ancora documentata nel 1804 nel Palazzo Ducale, e poi dispersa assieme al nobilissimo studiolo¹⁸.

In secondo luogo, ciò che colpisce nelle placchette viennesi è la loro perfetta integrità e l'alto grado di conservazione, la quasi assoluta mancanza di segni di usura, così come di qualsiasi voglia imperfezione, tanto da sembrare che l'ala del tempo non sia mai passata su queste figure. Sicché, indipendentemente dalla incongruenza temporale, risulta difficile credere che i «due bassi rilievi in argento di un lavoro sommamente accurato», visti nel 1812 da Gaetano Cattaneo, siano gli stessi che qualche anno prima, nel 1804, giacevano abbandonati, sporchi e tutti anneriti nelle sale del Palazzo Ducale a Venezia, così lontani dal loro antico splendore da non permettere non solo di apprezzarne appieno la qualità esecutiva, ma neppure, almeno a giudicare dalle parole del Morelli, una chiara lettura iconografica: «*si credevano d'altro metallo per essere anneriti. Uno è la Flagellazione e l'altro altra cosa simile. Uno ha OPUS MODERNI*». Le due placchette, all'evidenza, durante le drammatiche fasi della caduta della Serenissima avevano sicuramente patito, ed è forse proprio grazie a tale circostanza che si erano salvate dalla prima dispersione del 1797.

Inoltre, poiché Gaetano Cattaneo descrive le due placchette semplicemente come «due bassi rilievi in argento», omettendo di menzionarne sia la doratura, così come il punzone “CA” – «*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 quadretti in argento prima che venisse ripristinata l'antica doratura e apposto il punzone. L'ipotesi troverebbe conferma anche nell'inventario del 1812 che descrive per l'appunto le due placchette semplicemente come due piccole immagini di argento massiccio, «*Kleine Bilder von massivem Silber*»¹⁹. Le due opere verranno poi ricordate in modo assolutamente generico nel 1821 da J.M. SCHOTTKY: «*the subject of one [relief] is taken from Roman history and the other from Scripture*»²⁰; successivamente, nel 1837, vengono addirittura indicati ancor più sommariamente da A. Schmidt come “*due calchi con scene mitologiche*” («*Die gegossenen Bilder mit mythologischen Darstellungen*»²¹, segno evidente della scarsa considerazione di cui le due placchette godevano. È dunque molto probabile che la perfezione esecutiva e la superba qualità dei dettagli così come le meravigliose parti dorate siano l'esito di una operazione ottocentesca di risarcimento dell'originaria qualità del rilievo, probabilmente successiva al 1837, e forse da collocare a ridosso del 1860, quando la ditta viennese C. Haas realizzò riproduzioni elettrotipiche estremamente fedeli, anche nei minimi dettagli decorativi, per il Museo Austriaco di Arti Decorative, facilmente riconoscibili per il marchio fuso integralmente, con le lettere “CA”, in realtà, come ha chiarito bene Albert Ilg, una mezza luna, che riprendeva l'antico simbolo dell'argento, seguita della lettera A²². È ragionevole

¹⁷ ILG 1890, pp. 100-110.

¹⁸ FRANCO 2022, pp. 33-51

¹⁹ ILG, 1890, pp. 102-104.

²⁰ LEITER-JASPER 1986, p. 126

²¹ SCHMIDT 1837, p. 159.

²² ILG, 1890, p. 107.

pensare che proprio a seguito di questa operazione di risarcimento e ripristino dell'antica doratura venisse apposto anche il marchio "CA" sulle due placchette del Kunsthistorisches Museum: la *Flagellazione* al centro della colonna su cui è legato Cristo, mentre la *Madonna il Bambino e santi* al centro del bordo superiore della cornice.

Da ultimo, a sostegno dell'ipotesi che le placchette ancora presenti nel 1804 nello stipo Grimani fossero altre rispetto a quelle viennesi vi è un'ulteriore circostanza resa nota nel 1890 da Albert Ilg. Lo storico dell'arte austriaco 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 punzonatura²³. Il fatto potrebbe avvalorare l'ipotesi che le due placchette neglette e annerite che ancora nel 1804 si trovavano a Venezia incastonate nello studiolo Grimani, non fossero gli esemplari viennesi, ma bensì la presente *Flagellazione* e il suo pendant con la *Madonna con Bambino e Santi*, che all'altezza del 1890 si trovava nelle ricche collezioni di Cipriano Lachnicki a Varsavia: verrebbe così superata l'incongruenza temporale tra l'arrivo a Vienna, nel 1802, dei «due bassi rilievi in argento di un lavoro sommamente accurato, e di un merito d'arte squisito»²⁴ e la successiva segnalazione in Palazzo Ducale del 1804 di Jacopo Morelli.

REPLICHE E VARIANTI

Dopo la prima segnalazione di Gaetano Cattaneo, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, della *Flagellazione* del Moderno, oltre all'esemplare autografo viennese, vennero via via segnalate numerose repliche nonché varianti in bronzo, qualcuna in ottone, nessuna in argento.

Emile Molinier nel 1886, ricorda due repliche in bronzo, la prima del Museo Bode di Berlino, la seconda della collezione G. Dreyfus²⁵. Albert Ing nel 1890, oltre ad inserire in elenco la variante con spazi vuoti tra gli archi conservata al museo di Brescia, 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 grossolana²⁶. Altre repliche in bronzo vennero menzionate poi da Planiscig e nel corso del Novecento²⁷ e tuttavia già attraverso le prime segnalazioni è possibile definire le quattro varianti conosciute del rilievo.

La prima, l'unica in argento parzialmente dorato, conservata al Kunsthistorisches Museum:

- a) Presenta l'iscrizione *OP. MODERNI* che ne attesta la paternità;
- b) Sono finemente resi i dettagli decorativi a minute scaglie nelle armature e negli elmi dei soldati;
- c) 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, a suggerire un'ombreggiatura, che ne accentua l'effetto di profondità spaziale;
- d) Gli archi su cui si imposta la volta si mostrano entrambi lesionati, ancorché quello di destra in modo meno vistoso.

²³ ILG 1890, p. 105

²⁴ CICOGNARA, 1816, II, p. 433.

²⁵ MOLINIER, 1886, pp. 126-128.

²⁶ ILG, 1890, pp. 102-105.

²⁷ Un elenco esauriente, con relativa bibliografia, ci viene offerto, da LEITER-JASPER 1986 che ne censisce più di trenta.

La seconda variante in bronzo (**fig. 8** - Bode Museum Berlino), pur fedele nella resa plastica dei personaggi all'esemplare viennese:

- a) Non presenta l'iscrizione *OP. MODERNI*;
- b) Risultano assenti gli elementi decorativi degli elmi e delle armature;
- c) Non sono resi i dettagli architettonici e le ombreggiature;
- d) Da ultimo solo l'arco di destra risulta ammalorato.

La terza variante, sempre in bronzo (**fig. 9** - Museum of Art di Cleveland), simile alla seconda, presenta entrambi gli archi integri.

L'ultima, sempre in bronzo, quella del Museo di Brescia, la meno diffusa, nella quale lo spazio dietro agli archi risulta vuoto.

Dunque la raffinata resa dei dettagli decorativi della *Flagellazione* conservata al Kunsthistorisches Museum, dovuta, secondo Manfred Leiter-Jasper, alla mano stessa dell'artista che intervenne direttamente nella fase di lavorazione del modello in cera da utilizzare per la fusione, manca in tutte le successive copie, compresa l'antica fusione in bronzo del Bode Museum di Berlino che, pur vicina all'esemplare viennese nella straordinaria resa plastica dei personaggi, non presenta né l'iscrizione con la firma, né gli elementi decorativi degli elmi e delle armature, così come assenti risultano i dettagli architettonici e le ombreggiature.

Al contrario, il presente rilievo, recentemente pubblicato e discusso²⁸, che alle conoscenze attuali, risulta essere - se si eccettua l'esemplare del Kunsthistorisches Museum - l'unica fusione antica in argento massiccio, ha molti punti di contatto con l'esemplare viennese, infatti:

- a) Presenta l'iscrizione *OP. MODERNI* ad attestarne la paternità;
- b) Noto risulta l'alta qualità del modellato dei corpi atletici di Cristo e dei suoi aguzzini, così come la straordinaria raffinatezza della testa del cavallo di chiara ascendenza mantegnesca che si inserisce tra il corpo del Cristo e il flagellatore (**fig. 10 a-b-c**).
- c) Anche qui sono finemente resi i dettagli decorativi a minute scaglie nelle armature e negli elmi dei soldati (**fig. 11 a-b-c**);
- d) Anche la monumentale architettura mostra la stessa attenzione nella precisa e ricercata restituzione dei particolari architettonici delle volte e del motivo ornamentale all'antica nei capitelli, nonché nel raffinato gioco di ombreggiature dei pilastri e degli elementi strutturali;
- e) Al pari dell'esemplare di Vienna, entrambi gli archi su cui si imposta la volta si mostrano lesionati (**fig. 12 a-b-c**);
- f) Infine è chiaramente percepibile (ancor più che nell'esemplare di Vienna) la fine martellatura della superficie dello sfondo aperto oltre la sala al fine di creare un effetto di nuvole che si addensano nel cielo: una sorta di differenziato irruvidimento della superficie che contribuisce, non solo a conferire una grande profondità spaziale e una marcata monumentalità alla scena, ma accentua, altresì, la drammaticità del momento, così come il senso di rovina imminente, creato dagli archi lesionati (**fig. 13 a-b-c**).

TECNICA ESECUTIVA E INDAGINI SCIENTIFICHE

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

²⁸ FRANCO 2022.

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 rilievi²⁹. 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», facilmente distinguibili, tuttavia, per il punzone 'CA' delle collezioni imperiali viennesi³⁰.

Ma ciò significherebbe anche che le antiche repliche in bronzo della *Flagellazione*, come l'esemplare del Bode Museum, con ogni probabilità non furono tratte dall'esemplare conservato a Vienna, ma da un prototipo, da cui furono tratti i calchi per i successivi modelli in cera utilizzati nei vari getti: attraverso, dunque, un processo di fusione indiretta.

In senso stretto, si potrebbe quindi affermare che solo *La Flagellazione* di Vienna sia pienamente ascrivibile all'artista rinascimentale, che di fatto la firma con l'iscrizione *OP. MODERNI*, mentre i successivi esemplari in bronzo nella migliore delle ipotesi possono essere considerati repliche di bottega, anche se, per la verità, nella maggior parte dei casi si tratta di varianti o tarde fusioni (*aftercast*) ottenute da calchi ottocenteschi.

Va detto, poi, che anche per quanto riguarda la *Flagellazione* non è raro imbattersi in falsi, ovvero riproduzioni estremamente fedeli all'esemplare di Vienna, anche nei minimi dettagli decorativi, ottenute con un processo elettrolitico, e realizzate, sempre a partire dal 1860, dalla ditta C. Haas³¹. 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, quindi, possono essere confuse con getti antichi o anche con fusioni moderne.

Le indagini scientifiche eseguite sulla presente placchetta permettono di collocarne l'esecuzione ai primi anni del XVI secolo, confermando così la rarità dell'antica manifattura: una fusione indiretta a cera persa in argento massiccio, tratta verosimilmente dallo stesso modello originale utilizzato per l'esemplare di Vienna.

Infatti secondo una scheda tecnica di Lorenzo Morigi, il presente rilievo in argento è frutto di una fusione indiretta: lo spessore del metallo è pressoché uniforme e sul verso, che presenta ben evidenti gli incavi delle figure, sono chiaramente visibili gocce e piccole formazioni sferiche tipiche del raffreddamento dello stato ceroso liquido applicato sul negativo; visibile inoltre l'esecuzione di rinforzi o modifiche alla cera laddove lo strato non si presentava sufficientemente spesso. Inoltre 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 (**fig.14 a-b**)³². Viceversa a causa della parziale usura della superficie, non è stato possibile individuare tracce di lavorazione a freddo.

Sappiamo che l'uso precoce della tecnica a fusione indiretta si era diffuso negli ultimi decenni del XV secolo in area padano-veneta, e in particolare venne precocemente impiegata in ambito mantovano da Jacopo Bonacolsi detto l'Antico³³, le cui famose targhe figurate, eseguite con una

²⁹ LEITER-JASPER 2008, p.140.

³⁰ LEITER-JASPER 2008, p. 156.

³¹ ILG, 1890, p. 105; LEITER-JASPER,2008, p. 131

³² MORIGI, *Relazione*.

³³ STONE 1981, pp. 87-116.

grande precisione tecnica, al contrario della presente versione della *Flagellazione* del Moderno, presentano il verso scervo da asperità e imperfezioni di sorta. Invero la tecnica fusoria utilizzata in questa placchetta sembrerebbe più affine a quella del magnifico rilievo bronzeo con la *Deposizione nel sepolcro*, oggi conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna (**fig. 15**), eseguito intorno agli anni 1470/1480 da un maestro orafo, sempre di ambito mantovano, forse su modello di Mantegna, 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; almeno tre aree sono state riparate con calchi successivi: la mano di Cristo, la testa del guerriero seduto, i busti e le teste della Vergine e della pia donna vicina³⁴.

Come nella *Deposizione nel sepolcro*, anche nella presente versione della *Flagellazione* Grimani si osservano alcuni difetti di fusione: al centro della colonna cui è legato il Cristo si nota un tassello, forse in punzone o un marchio, 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 non sono stati rifiniti; sotto l'arcata della volta di destra si nota infine una sottile fessura diagonale, una cricca non rilevabile sul verso del rilievo, in cui si nota un maldestro tentativo di riparazione. E, tuttavia, sia i tasselli d'argento non rifiniti che il maldestro tentativo di riparazione risultano successivi e non certo ascrivibili all'antica e raffinata manifattura e potrebbero collocarsi tra il 1850 e il 1970.

Infatti, se da un lato le indagini eseguite attraverso misure di fluorescenza X (XRF), presso il Centro Ricerche sul Dipinto Divisione della C.S.G. Palladio S.r.l (coordinatore dottor Fabio Frezzato), 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”³⁵, nel contempo sempre le misure di fluorescenza X(XRF), proprio in corrispondenza del fusto della colonna centrale, in cui sono presenti i grossolani tasselli, hanno fatto registrare significativi ratei di conteggio di zinco e cadmio, e, inoltre, nella stessa zona, il rame è risultato presente in percentuale significativamente più elevata rispetto alle altre zone indagate. Secondo Fabio Frezzato, è del tutto verosimile che per la riparazione dei punti danneggiati si sia ricorso ad un amalgama, in uso tra il 1850 e gli anni Settanta del Novecento contenente rame e cadmio.

Resta il fatto che i successivi interventi, pur chiaramente visibili, non intaccano, se non in minima parte, l'eccezionale raffinatezza esecutiva dell'opera che, nel trattamento delle superfici, nel sicuro e attento modellato delle figure, così come nella cura dei più minuti dettagli decorativi, come si è più sopra visto, è accostabile più che alle repliche in bronzo, all'esemplare viennese, di cui ripete anche le misure: 13,7 x 10,3 cm., al netto della cornice, le misure della presente placchetta, a fronte di quelle del rilievo viennese di cm 13,8 x 10,2. Ciò esclude, dunque, che le due placchette possano essere state eseguite attraverso una fusione indiretta, ottenuta una dal calco dall'altra: R.E. Stone stima, infatti, che nelle fusioni indirette, in cui si sommano i restringimenti dovuti al duplice passaggio necessario alla formazione dell'*inter-model* da utilizzarsi per il getto, la riduzione di misure sia intorno al 5%³⁶.

³⁴ Cfr. LEITER-JASPER 2008, pp. 61-64; e da ultimo, CERIANA 2008, scheda II.8, pp. 158-160, in cui viene discussa anche la particolare tecnica esecutiva.

³⁵ FREZZATO, *Relazione, Interpretazione dei risultati e considerazioni finali*.

³⁶ Cfr. STONE 1981, p. 89.

CONCLUSIONI

Tutti gli elementi più sopra riportati e discussi ci inducono a riconoscere nella presente *Flagellazione* Grimani una fusione cinquecentesca autografa, tratta dallo stesso modello originale utilizzato per l'esemplare di Vienna. Le piccole differenze che si possono riscontrare tra i due rilievi non possono che confermare, non solo che il modello originale – oggi perduto e non necessariamente in cera, forse in gesso o in argilla o forsanche in pietra tenera – dovette essere 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 lo rifinì di tutti i più minuti dettagli decorativi, compresa l'iscrizione con la rivendicazione della paternità dell'opera – *OP. MODERNI* risulta inciso in entrambi i rilievi sulla base della colonna ai piedi di Cristo – ; apportandovi, anche, quegli aggiustamenti, quelle piccole variazioni nel modellato, in grado di conferire ai due rilievi una propria, specifica e peculiare connotazione espressiva.

Se in generale si può dire che l'espressività dei personaggi appare maggiormente accentuata nell'esemplare viennese, è soprattutto nel volto di Cristo che si riscontrano le maggiori divergenze interpretative. Nella presente versione vi è sicuramente una maggiore austerità e compostezza: la testa, quasi abbandonata sulla destra, sembra maggiormente reclinata, mentre la barba e la folta capigliatura che incorniciano il viso dolente del Cristo, risultano più contenute e misurate. Nell'esemplare viennese, poi, la bocca aperta, così come gli occhi rivolti verso il cielo e le sopracciglia fortemente contratte conferiscono un'exasperata espressività al volto, accentuando in tal modo la drammaticità della narrazione. Viceversa nel presente rilievo il volto di 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 (fig. 16 a-b).

Certamente, 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 la presente 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 possa essere stata causata dall'usura del tempo e dalle travagliate vicissitudini collezionistiche. La splendida doratura del rilievo viennese, con il sapiente contrasto tra parti dorate e argentate, la perfetta integrità, l'eccezionale grado di conservazione, la mancanza quasi assoluta di segni di usura, così come di qualsiasi voglia imperfezione, costituisce sicuramente la più netta differenza con il presente rilievo in cui, viceversa sono ben visibili i segni dell'usura del tempo, piccole imperfezioni, sbavature unite ad alcuni difetti di fusione. Va detto però che segni, imperfezioni e difetti di fusione sono perfettamente compatibili, sia con le travagliate vicende collezionistiche, sia con la tecnica della fusione indiretta, introdotta e sperimentata in area lombardo-veneta solo a partire dalla fine del XV secolo. Così, come nel caso della *Deposizione di Vienna*, ma anche in altri rilievi databili tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, si riscontrano comunemente crepe superficiali, incertezze di lavorazione, imperfezioni o difetti di fusione, oltre che, naturalmente, marcati segni di usura.

Maria Teresa Franco
marte.franco1@gmail.com

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO.

- BLUME 1985.** D. BLUME, *Antike und Christentum*, in *Natur und Antike in der Renaissance*, catalogo della mostra, Frankfurt am Main 1985, pp. 84-129.
- BODE 1903-1904.** W.V. BODE, *Moderno*, «Kunstchronik», XV, 1903-1904, pp. 269-270
- BROWON 1997.** C. M. BROWON, *The archival scholarship of Antonino Bertolotti – a cautionary tale: the Galeazzo Mondella (Moderno) model for a diamond Saint George*, «Artibus et Historiae», XVIII (1997), pp. 65-71.
- CERIANA 2008.** M. CERIANA, *Deposizione*, in *Bonacolsi e l'antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, catalogo della mostra, Mantova 13 settembre 2008- 6 gennaio 2009, a cura di F. Trevisani e D. Gasparotto, Milano 2008, scheda II.8, pp. 158-160
- CHIAPPA 2016.** 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.
- CICOGNARA 1816.** L. CICOGNARA, *Storia della Scultura*, Venezia 1816, II.
- FERRARA 2008.** 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 e V. Avery, Trento 2008, pp. 157-177.
- FRANCO 2022.** M. T. FRANCO, *La Flagellazione del Moderno per il 'nobilissimo studiolo' Grimani*, «Ricche Minere», XVII, 2022, pp. 33-51.
- GALLO 1950.** 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.
- GALLO 1952.** R. GALLO, *Le donazioni alla Serenissima di Domenico e Giovanni Grimani*, «Archivio Veneto» L-LI (1952), pp. 34-73.
- GASPAROTTO 2008.** 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, Mantova 13 settembre 2008- 6 gennaio 2009, a cura di F. Trevisani e D. Gasparotto, Milano 2008, pp. 89-97.
- HOCHMANN 2008.** 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.
- ILG 1890.** A. ILG, *Werke des «Moderni» in den Kaiserlichen Sammlungen*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», v. XL, 1890, pp.100-110, in particolare le pp. 102-105.
- LEITER-JASPER 1986.** M. LEITER-JASPER, *Renaissance Master Bronzes from the Collection of the Kunsthistorisches Museum Vienna*, catalogo della mostra, Washington 1986, pp. 125-131, schede n. 25 e 26.
- LEITER-JASPER 2008.** M. LEITHE-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.
- LEVI 1900.** C. LEVI *Le collezioni veneziane d'arte e antichità, dal XIV ai giorni nostri*, Venezia 1900, vol. II.
- LEWIS 1989.** 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.
- MASSINELLI 1990.** 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
- MOLINER 1886.** E. MOLINER, *Les bronzes de la Renaissance. Les plaquettes. Catalogue raisonné*, Paris 1886, vol. I, pp. 112-156.
- PLANISCIG 1924.** L. PLANISCIG, *Die Bronzeplastiken Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten. Catalog*, Wien 1924, p. 247.
- ROGNINI 1973-74.** L. ROGNINI, *Galeazzo e Girolamo Mondella artisti del Rinascimento veronese*, «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», a.a.1973-74, s. VI, vol. XXV, 1975, pp. 95-125.

SAXL 1939. F. SAXL, *Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», II (1938-1939), pp. 346-367.

SCHMIDT 1837. A. SCHMIDT, *Wiens Umgebungen auf zwanzig Stunden im Umkreis*, Vienna 1837, vol. II, Section II, p. 159.

ZAGO 2002. R. ZAGO, *Grimani, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, Roma 2002.