



Corso di dottorato di ricerca in

Storia dell'arte, cinema, media audiovisivi e musica

Ciclo XXXIII

La pala d'altare a Venezia tra Tiziano e Tiepolo
(1580-1720)

Dottorando

Gabriele Tonizzo

Supervisore

prof.ssa Linda Borean

Co-supervisore

prof.ssa Elena Fumagalli

2021

Abstract

This research undertakes the first systematic study of the Venetian altarpiece between 1580 and 1720 in order to understand its typological, iconological and semantic development.

The historical moment considered in this study is marked by the constant renewal of churches (also due to the recent directives of the Council of Trent); by the diplomatic and religious clash between Venice and the Holy Roman Church culminating in the Venetian Interdict (1606); by the crisis caused by the plague (1630) and the wars of Candia (1645-1669) and Morea (1684-1699); and by the rise of the bourgeoisie to the patriciate. In this context, the altarpiece stands out as a real “social product”, i.e., as a mirror of society and its cultural and political demands.

After all, due to its own nature, this artistic object involves several categories of patrons (nobles, bourgeoisie, clergy, religious orders, confraternities, State), a public purpose regardless of the patronage and universal viewing by an entire people, without distinction of class, as well as any foreign visitors. With these peculiarities, the altarpiece takes on different meanings through time and depending on the circumstances: a painting of devotion, a self-celebratory image, a political manifesto, a guild sign.

The research adopts a transversal approach on various issues: a content/terminological analysis of the sources and documents available; a historical contextualization of the altarpiece; an in-depth examination of the patronage; a typological and iconological analysis. Instead of producing a catalogue of works, every chapter presents some case studies, which are considered particularly significant for an innovative interpretation of the altarpiece from a socio-political point of view.

Finally, this study aims to provide several insights on the Venetian painting of the period that links Titian and his artistic heritage with the new Rococo period of Tiepolo, a historical-artistic phase still considered in terms of decadence and slow cultural rebirth, but which, furthermore, demonstrates all its specificity and originality.

Indice

Introduzione	3
I. Le fonti storiografiche e le problematiche per uno studio sulla pala d'altare	9
<i>Le guide artistiche</i>	9
<i>La Carta di Boschini e la letteratura odepórica</i>	17
<i>Le carte d'archivio</i>	24
<i>Questioni terminologiche</i>	29
<i>Lo "statuto" di pala d'altare</i>	34
<i>Questioni attribuzionistiche</i>	43
II. La pala d'altare tra immagine sacra e manifesto politico	47
<i>Influssi tridentini</i>	47
<i>La crisi dell'Interdetto</i>	61
<i>Giovanni Tiepolo, patriarca e mecenate</i>	66
<i>La peste del 1630-1631</i>	78
<i>Il patriarcato Morosini e la guerra di Candia</i>	90
<i>Il ritorno dei Gesuiti</i>	99
<i>La guerra di Morea e il patriarcato Badoer</i>	106
III. La committenza di pale d'altare: devozione e autocelebrazione	113
<i>Mecenati e pittori</i>	113
<i>Il caso Lumaga</i>	124
<i>Il clero</i>	132
<i>Committenza plebanale in San Pantalon</i>	147
<i>Ordini religiosi maschili</i>	155
<i>Ordini religiosi femminili</i>	169
<i>Committenza privata e relazioni sociali</i>	178
<i>Relazioni tra committenti alle Terese e all'Ospedaletto</i>	188
<i>Le confraternite</i>	198
<i>I calafati dell'Arsenale e le pale-insegne delle scuole di arti e mestieri</i>	208
<i>Stato, nobili, mercanti e ordini religiosi: i cantieri della Salute e di Santa Maria del Pianto</i>	218
IV. Analisi tipologica, iconografica e statistica	235
<i>Le pale-tabernacolo veneziane</i>	235
<i>L'evoluzione della "sacra conversazione" e l'iconografia della Madonna in gloria con santi</i>	247
<i>Pale contemplative, pale narrative, santi e devozioni: un'indagine statistica</i>	256
<i>La pala come fulcro semantico dello spazio sacro: il caso della cappella del Nome di Dio nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo</i>	263
Appendice I. Le pale d'altare a Venezia e nelle isole (1580-1720)	275
Appendice II. Documenti	307
<i>Committenza</i>	307
<i>Notizie sulle chiese veneziane</i>	314
Appendice III. Elogi letterari	323
Tavole	331
Bibliografia	395

Ringraziamenti

Desidero ringraziare sentitamente la professoressa Linda Borean, che ha seguito con vivo interesse e costante disponibilità le diverse fasi della ricerca, e la professoressa Elena Fumagalli, per gli utili suggerimenti.

Per i proficui e periodici confronti sono riconoscente ai miei colleghi di dottorato Alessandro Botta, Antonio Cipullo, Elena Khalaf, Laura Malagutti e Anna Rebecca Sartore.

Per i preziosi consigli, per la disponibilità e per gli scambi di pensieri e opinioni esprimo la mia gratitudine a Ester Brunet, Claudio Carniel, Claudia Crosera, Barbara di Maio, Cristina Fusetti, Massimo Galtarossa, Rossella Granziero, Martina Lorenzoni, Michele Nicolaci, Daniele Sanguineti, Davide Trivellato e Deborah Walberg.

Un ringraziamento speciale va infine a Martina e ai miei genitori, che mi hanno sempre sostenuto e incoraggiato: a loro dedico in modo particolare questo mio lavoro.

Abbreviazioni

AFGCV	Archivio della Fondazione Giorgio Cini di Venezia
APFV	Archivio Parrocchiale di Santa Maria Gloriosa dei Frari di Venezia
ASIREV	Archivio Storico degli Istituti di Ricovero e di Educazione di Venezia
<i>Der.</i>	Ospedale e chiesa di Santa Maria dei Derelitti
<i>Men.</i>	Ospedale e chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti
<i>Pen.</i>	Chiesa di Santa Maria delle Penitenti
<i>Zit.</i>	Chiesa di Santa Maria della Presentazione (le Zitelle)
ASPV	Archivio Storico del Patriarcato di Venezia
ASV	Archivio di Stato di Venezia
BCAF	Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara
BMC	Biblioteca del Museo Correr
P.D.	Provenienze Diverse
BNCF	Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
BNCR	Biblioteca Nazionale Centrale di Roma
BNM	Biblioteca Nazionale Marciana
BSPV	Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia
<i>DBI</i>	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i>
FSAV	Fondo Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia
GDSMC	Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo Correr
SPV	Seminario Patriarcale di Venezia

Introduzione

Benedeta sia sempre la prudenza
De chi governa el Stato Venezian:
Ché, si no intrava qua la regia man,
Piture adio; Venezia saria senza.

Vogio mo dir dei quadri de quei Vechi;
Si ben che adesso gh'è molti ecelenti,
Ma fin che i vive i xe puoco contenti,
E daspò morte i luse come spechi.

Fin che i particolari xe stà mati,
E che molti ha vendù quei gran tesori,

Se no i ha avù cervel tal sia de lori,
I ha persi i quadri e i soldi se n'è andati.

Ma el ponto xe ch'i intrava anche in Sagrà,
Per portar via le Pale dei Altari,
Incantando la zente con danari;
Ma chi comanda el tuto ha regulà.

Che i vegna adesso, sti cari bambini,
Per tior Piture vechie, o pur moderne,
Che le xe giusto tante lume eterne,
Che no le smorza dopie, né zechini.

Questi versi della *Carta del navigar pitoresco* (1660) di Marco Boschini rappresentano una chiara testimonianza di quella spregiudicata ricerca di quadri da parte di collezionisti e regnanti di tutta Europa, che nel corso del XVII secolo anche a Venezia non si limitava affatto alle opere da cavalletto, ma si spingeva fin dentro le chiese, col rischio di depredare il patrimonio artistico locale. Tale pratica, deplorata dal *connoisseur*, era peraltro sostenuta in primo luogo da alcuni religiosi, dal momento che la cessione di dipinti poteva rappresentare uno dei tanti sistemi per far fronte a eventuali debiti senza ricorrere allo scambio di beni immobili oppure per permettere di rientrare almeno in parte delle spese del rinnovo dell'ornamento interno di una chiesa.

Nel 1653, ad esempio, all'interno dei lavori di rifacimento del presbiterio di San Benetto promossi dal pievano Pasqualino Danieli e dalla famiglia Contarini, giuspatrona di quello spazio sacro, era stata autorizzata la vendita al duca di Modena Francesco I d'Este della *Madonna col Bambino e santi* (1549 ca.) di Jacopo Tintoretto, che da un secolo stava sull'altar maggiore¹. Questo episodio di certo dovette scuotere gli animi di molti veneziani, specie degli amatori dell'arte come lo stesso Boschini, che forse vi alluse proprio parlando di «Pale dei Altari» sottratte «con danari». Infatti, a differenza della perdita (pur grave) della *Festa del Rosario* di Albrecht Dürer, che da San Bartolomeo finì nel 1606 nelle collezioni dell'imperatore Rodolfo II d'Asburgo², in questo caso si

¹ Sulla pala di Tintoretto cfr. *infra* in capitolo IV.

² Sulla pala di Dürer, eseguita nel 1506 e venduta nella primavera del 1606 a Girolamo Ott, agente dei Fugger che acquisì l'opera per conto dell'imperatore Rodolfo II, cfr. almeno Martin 2013. Circostanza per certi versi simile è quella della pala di Simon Vouet eseguita per la Scuola Grande di San Teodoro (1627), esportata da Venezia ai primi del Settecento (cfr. *infra* in capitolo III).

trattava di un'insigne opera di uno «de quei Vechi» maestri che avevano reso grande Venezia nel Cinquecento.

Vicende come queste, fortunatamente, furono piuttosto rare per le pale d'altare³ e toccarono in maniera marginale anche le altre tipologie di dipinti conservati nelle chiese e nei monasteri⁴: la Repubblica, infatti, era presto intervenuta a tutela del proprio patrimonio attraverso organi quali i Provveditori al Sal, gli Inquisitori di Stato e i Provveditori sopra i Monasteri, che nella maggioranza dei casi riuscirono a impedire l'esportazione di quadri. Emblematica in tal senso è la seguente delibera del Senato riguardante la tentata vendita di un dipinto da parte delle monache di Santa Maria dell'Umiltà, poiché attesta in modo inequivocabile la sensibilità della Serenissima di fronte alla problematica, comune a diversi Stati italiani⁵:

24 marzo 1651

L'avviso, che con molto zelo s'è ricevuto nelle scritt.e hora lette da Provv.ri s.a Monast.ij della vendita trattata dalle Monache di San Servolo all'humiltà di quadro di Valore, rimasto in quel Mon.o sin da che partirono i Gesuiti deve servire ad impedirne l'effetto, onde si dia essemplio, che le cose più stimabili e decorose nei Sacri tempj, et in honore del Sig.r Dio, et in grandezza della Città, siano facilme.te asportate, e dissipate.

L'anderà parte, che resti Commesso à Provv.ri s.a i Mon.ri d'ordinare con espressa prohibitione alla Madre Abbadessa con espressa prohibit.e ch'esso Quadro non sia alienato in modo alc.o mà sia obligata à tenerne cura particolare et perché la pub.ca volontà habbi certamente il suo effetto, debbano farlo immediat.e accomodare nelle parti corose, e defficienti et sia ripposto poi nella Chiesa di dette Madri in luoco conspicuo, et alla vista d'ogn'uno onde non possa rimaner meno il dubbio che in qualsivoglia tempo non habbi à conservarsi in quel tempio.

Debbano in' oltre detti Procc.ri ordinar un diligente inventario di tutti i quadri pub.ci, che si trovano nella Chiesa, e Monast.o sud.o, e fatta riconoscere in ogn'uno la mano del pittore fattone la nota nel med.mo Inventario sia conservato nel Mag.to loro per sicurezza, e per rincontro.

Verdizzoti Seg.rio⁶

Malgrado la crisi economica e l'impellente bisogno di liquidità per affrontare cospicue spese come quelle militari (nel 1651, data della delibera, era in corso la guerra di Candia), Venezia fu

³ Non si può escludere che anche alcuni furti subiti dalle chiese veneziane, tra cui quello della *Madonna con i santi Agostino e Giovanni evangelista* (1564 ca.) di Paolo Veronese già sull'altare Ferro in Santa Maria dei Servi (sulla quale cfr. *infra* in capitolo III) avessero tra i mandanti alcuni collezionisti privi di scrupoli.

⁴ È noto, ad esempio, che nel 1657 Paolo del Sera contattò Leopoldo I de' Medici per proporgli una *Natività di Cristo* di Paolo Veronese appartenente a un monastero di monache di Murano, che successivamente acquisì per 300 piastre «con patto di dar la copia, o almeno dodici piastre per far fare un quadretto per metterlo nell'ornamento dove era» (Barocchi-Gaeta Bertela 2007, III.1, pp. 546-549).

⁵ A riguardo cfr. Grandi 2011-2013.

⁶ ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Registri, r. 142, c. 60. Vicende pressoché analoghe riguardarono i monaci di San Tommaso di Torcello, che avevano messo in vendita, tra i tanti beni, una «pittura insigne» poi trattenuta dall'Avogaria di Comun come prova del fatto illecito (ASV, Provveditori sopra Monasteri, b. 5, *Registro Risposte Incomincia 27 Gennaro 1689 Termina 16 Giugno 1703 Dell'Ec. Mag.to Sopra Monasteri*, in data 17 dicembre 1691), e le monache di Santa Maria Maggiore, che per sanare alcuni debiti intendevano alienare alcuni «quadri mobili» della chiesa, atto vietato dai Provveditori sopra i Monasteri (Ivi, in data 22 agosto 1697).

sempre attenta a non disperdere i propri manufatti artistici, nella convinzione che rappresentassero l'essenza stessa della propria identità. Per questo stesso motivo, d'altra parte, anche a seguito della soppressione dei monasteri di Santo Spirito in Isola e dei Crociferi i dipinti di pregio acquisiti dallo Stato non vennero mai alienati. Né venne mai presa in considerazione l'idea di sostituirli, ad esempio, con copie⁷, dato che la vendita dell'originale avrebbe coinciso con la privazione della testimonianza dell'artista e dell'invenzione stessa, i principali fattori che determinavano la preziosità dell'opera, la sua unicità, il suo valore culturale e, per l'appunto, identitario.

Per il periodo compreso tra gli ultimi decenni del Cinquecento e i primi del Settecento, proprio il concetto di identità sembra essere la principale chiave di lettura della storia e della cultura veneziana: su di esso si costruisce lo scontro con la Santa Sede culminato nell'Interdetto (1606); nel dramma della peste del 1630-1631 rappresenta un'ancora di salvezza («Unde origo inde salus» si legge al centro del pavimento della Salute); durante le guerre di Candia (1645-1669) e di Morea (1684-1699) costituisce uno dei baluardi da difendere contro il nemico turco. Ed è assai significativo che tra gli strumenti di propaganda degli ideali identitari promossi dallo Stato il più efficiente e diretto sia la pittura religiosa, che nell'ampio arco temporale considerato finisce per ricoprire in un certo senso il ruolo di laicissima *Biblia pauperum*.

In effetti, rispetto alle numerose pubblicazioni letterarie in sostegno della *venetianitas* (tra cui le guide artistiche della città) che si rivolgevano ai ceti più elevati, i dipinti destinati alle chiese erano in grado di raggiungere indistintamente tutte le classi sociali, e perfino eventuali visitatori *foresti*. Di conseguenza la pala d'altare – che per sua stessa natura si prestava ad attirare lo sguardo dei fedeli⁸ – una volta sdoganata dal suo significato esclusivamente devozionale poteva assurgere a vero e proprio manifesto di contenuti socio-culturali, se non addirittura politici.

Tale fu per l'appunto il caso della pala veneziana in età tardomanierista e barocca, come è stato possibile dimostrare con la presente ricerca.

Avviata in particolare sullo stimolo offerto dal volume (ancor oggi fondamentale) di Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice* (1993), essa indaga per la prima volta in maniera sistematica detta tipologia di opera d'arte in un'epoca che idealmente unisce l'eredità tizianesca con gli splendori del Settecento, allo scopo di comprenderne l'evoluzione e di rilevarne le specificità.

⁷ Tale operazione, viceversa, era praticata (spesso con la forza) nello Stato della Chiesa e nel Granducato di Toscana, con lo scopo di rimpinguare le collezioni personali di grandi mecenati come Scipione Borghese e Ferdinando I de' Medici (in proposito cfr. Osano 2017, pp. 21-55).

⁸ Cfr. Chastel-Lorgues-Lapouge 1993, p. 30: «La pala d'altare è un oggetto privilegiato della chiesa, messo in evidenza dalla sua posizione al di sopra dell'altare [...] nel fulcro della prospettiva della navata. Essa costituisce col suo volume, la sua articolazione, il suo stile, uno dei fattori essenziali dello spazio interno. Se viene inserita nell'architettura, ne amplifica irresistibilmente l'effetto, come accade a San Marco a Venezia con la *Pala d'Oro*. Se l'edificio non è contemporaneo alla pala, per contrasto essa attira su di sé l'attenzione».

Adottando un approccio trasversale per inquadrare l'oggetto "pala d'altare" sotto molteplici punti di vista, il lavoro si compone di quattro capitoli, interdipendenti benché autonomi per tematiche affrontate, e di tre appendici.

Quale imprescindibile premessa all'argomento, si è ritenuto opportuno avviare lo studio con un esame accurato delle fonti storiografiche, letterarie e archivistiche ad oggi disponibili, sottolineandone le problematiche di natura terminologica e contenutistica. Di fronte alla notevole dispersione di pale (avvenuta soprattutto a seguito delle soppressioni napoleoniche) e alla carenza di documenti archivistici focalizzati in maniera esclusiva su di esse, diviene infatti necessario porre la dovuta attenzione alle informazioni riportate da testimonianze di prima mano come le guide artistiche, nelle quali il riconoscimento dello statuto di un'opera non sempre è così immediato.

A partire da queste basi si può offrire, col secondo capitolo, uno sguardo d'insieme sul contesto veneziano tra la fine del XVI e il principio del XVIII secolo. La conoscenza delle vicende storiche susseguitesesi negli anni permette infatti di comprendere le ragioni per cui la pala d'altare fu consapevolmente insignita di un valore identitario e politico, quale rivendicazione culturale di "venezianità" nei confronti dell'arte *foresta* e – fatto paradossale – di superiorità dello Stato nei confronti della Chiesa. Tutto ciò, naturalmente, a svantaggio del significato religioso dell'opera, che per converso patriarchi come Giovanni Tiepolo (1570-1631) tentarono di preservare promuovendo in prima persona la diffusione di culti, specie mariani, sul solco tracciato dal Concilio di Trento.

In epoca barocca un'ulteriore accezione semantica della pala fu quella di immagine "pubblicitaria" *ante litteram*, conferitale grazie a un'interpretazione dell'altare più in termini di visibilità sociale anziché devozionali soprattutto da parte del ceto mercantile. Lo si può constatare in modo particolare nel terzo capitolo, dove si affronta uno dei temi nodali della ricerca, la committenza, che vede protagonisti non solo nobili e borghesi, ma anche il clero, gli ordini religiosi (sia maschili che femminili), le confraternite e lo Stato: per ciascuna di queste categorie si sono esaminate le tipicità anche attraverso il ricorso a specifici casi studio.

L'ultimo capitolo è dedicato a questioni di carattere tipologico, iconografico e iconologico. A partire dal fenomeno del *Bildtabernakel*, unica alternativa alla classica pala d'altare dopo il definitivo abbandono del polittico nel corso del Cinquecento, si è costruito un percorso ragionato che ha permesso, anche tramite il ricorso a metodi statistici, di valutare la reale incidenza culti e temi iconografici e la complessità semantica evocata e alimentata dalla pala all'interno di una cappella.

A completamento dello studio sono state inserite tre appendici contenenti materiale utile anche per eventuali futuri approfondimenti: un elenco delle pale del periodo 1580-1720 di cui è stato possibile individuare l'autore; una selezione di documenti d'archivio relativi al processo di committenza di una pala e ad alcune chiese di cui si sono recuperati inventari e notizie storiche;

componenti poetici che possono fornire (anche se in maniera indiretta e all'interno della finzione letteraria) significative informazioni su pale d'altare.

Attraverso l'analisi approfondita di una tipologia di dipinto che nell'arco cronologico preso in considerazione conobbe in laguna una produzione sterminata, che rappresentò un vero "prodotto sociale" poiché coinvolse sostanzialmente l'intera popolazione e che per di più divenne uno dei principali manifesti culturali del suo tempo, questo lavoro di ricerca si propone infine di fornire, più in generale, un'innovativa interpretazione della pittura tardomanierista e barocca veneziana⁹. È indubbio, infatti, che l'epoca post-conciliare e l'intero XVII secolo coincidano con un fisiologico periodo di riflessione interiore della cultura locale dopo la graduale scomparsa dei grandi maestri dell'età d'oro della Serenissima e con una progressiva riapertura nei confronti dell'Europa; così come è evidente che non esiste una personalità paragonabile a Tiziano per il Cinquecento e a Tiepolo per il Settecento, in grado cioè di fungere da riferimento a livello internazionale e di competere con gli artisti più rappresentativi della sua epoca. Tuttavia, se si legge la pittura cercando di percepire le istanze della società (e un oggetto artistico come la pala d'altare lo permette), si può concludere che forse il tardomanierismo, anziché costituire un momento in cui l'arte procedette per inerzia, rispecchiò piuttosto la volontà di difendere la propria cultura, mentre la svolta barocca successiva, quale sua naturale conseguenza, rappresentò il proposito di celebrarla ed esternarla con sfarzo. Così, in definitiva, si esprimeva il paradosso di una città, Venezia, che pur vivendo una lunga e profonda crisi si autoesaltava proclamando la sua grandezza e la sua nobiltà con continue commissioni pubbliche che rinnovarono gradualmente il suo volto.

⁹ Per convenzione (e con i limiti delle "etichette"), si utilizzerà il termine *tardomanierista* per indicare la pittura tra la fine del Cinquecento (indicativamente a partire dalla peste del 1575-1577) e gli anni Trenta del Seicento, quando scomparvero gli ultimi epigoni di tale cultura, mentre col termine *barocco* si farà riferimento alla pittura dagli anni Trenta-Quaranta, momento in cui si registrano le prime importanti commissioni pubbliche dei *foresti*, fino ai primi del Settecento.

I. Le fonti storiografiche e le problematiche per uno studio sulla pala d'altare

Le guide artistiche

I più alti contributi di Venezia al dibattito artistico italiano sono costituiti, com'è noto, dalle *Maraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi (1648) e dalla *Carta del navegar pitoresco* di Marco Boschini (1660), opere che nascevano con l'intento, più o meno esplicito, di esaltare l'eccellenza dell'arte veneta in risposta a Vasari. La prima, partendo dall'approccio inventariale di Marcantonio Michiel, adattava alla scuola locale la struttura testuale per biografie dell'aretino, difettando però di giudizio estetico; la seconda, viceversa, si distingueva pienamente per genere dalle *Vite*, ma si fondava su un approccio critico da *connoisseur* per distinguere e celebrare le maniere dei maestri veneti.

La letteratura moderna ha sempre considerato questi due scritti come le fonti privilegiate per la conoscenza della pittura veneta del Cinquecento e della prima metà del Seicento, e ne ha fatto spesso oggetto di approfondite analisi¹. Al contrario, non hanno ricevuto altrettanta attenzione le guide di Venezia, nonostante siano anch'esse fondamentali storiografici imprescindibili per la storia dell'arte del Seicento veneziano, nonché sorgenti di preziose informazioni².

Vale la pena, pertanto, spendere qualche parola su questi testi, a partire dal loro prototipo, la *Venetia, città nobilissima et singolare* di Francesco Sansovino (1581).

La peculiarità di questa pubblicazione sta nella sua struttura schematica ed enciclopedica, che se da un lato perde l'aspetto dialogico delle due precedenti opere sansoviniane dalle tematiche affini, *Tutte le cose notabili e belle che sono in Venezia* (1556) e *Delle cose notabili della città di Venezia* (1561)³, dall'altro acquista in chiarezza e ordine espositivo con una divisione interna in quattordici libri. All'interno dei primi sei, dedicati a ciascun sestiere (Castello, San Marco, Cannaregio, San Polo, Santa Croce, Dorsoduro), Sansovino si immagina un ideale *tour* cittadino e descrive di conseguenza gli edifici pubblici che, in ordine, incontrerebbe un qualsiasi visitatore: l'accuratezza con cui vengono delineati i profili storico-artistici di chiese e palazzi, tuttavia, varia a seconda dell'importanza attribuita all'edificio stesso o alle opere d'arte in esso contenute.

La *Venetia* venne accolta con favore dal pubblico, ma l'autore fu colto dalla morte a distanza di pochi anni, non potendo così proporre una ristampa; l'intento sarebbe rimasto irrealizzato sino al

¹ Sulla critica d'arte del Seicento, con riguardo alle opere di Ridolfi e Boschini, cfr. Bernabei 1983, pp. 564-574; Puppi-Rugolo 1997, pp. 653-679; Sohm 2001; Polati 2014.

² Tra i pochi contributi in cui le guide sono state oggetto di analisi, cfr. Schlosser Magnino 1964, pp. 531-532, 547-549, 563-564; Bernabei 1983, pp. 551-553; Finocchi 2013, pp. 14-22; Monaco 2014, pp. 77-83. L'approfondimento, nei casi citati, concerne in particolar modo l'organizzazione e la struttura interna delle guide per itinerari cittadini.

³ Su questi scritti di Sansovino, che formano una sorta di trittico assieme alla *Venetia* del 1581, cfr. Hart-Hicks 2017. Sulla *Venetia* cfr. Moretti-Sansovino 1968, pp. I-II; Bonora 1994, pp. 94-96, 163-194.

1604, anno in cui il canonico di San Marco Giovanni Stringa (1570 ca.-1610) ne pubblicò una edizione rinnovata e «più d'un terzo accresciuta», con notizie sulle «fabriche sacre, come di secolari» erette in Venezia nei vent'anni trascorsi dal testo sansoviniano.

La *Venetia* di Stringa, stesa entro il 1603⁴, descrive così lo *status quo* dell'arte veneziana a inizio secolo e diviene fondamentale risorsa per la datazione di diverse opere, tra cui anche pale d'altare.

La città lagunare sarebbe poi rimasta priva di un ulteriore aggiornamento della sua guida fino al 1663, quando finalmente una terza *Venetia* vide la luce a cura del primo prete titolato ai Santi Apostoli, Giustiniano Martinioni. Così come per Stringa, anche per questa pubblicazione vanno precisati i termini *ante quem*, in quanto i primi sei libri relativi ai sestieri, ossia riguardanti chiese e opere d'arte, si devono collocare tra la seconda metà del 1659 (libro I) e il 1660 (libro VI)⁵.

Non è dato sapere la causa di un vuoto storiografico così lungo (che copre lo spazio di due-tre generazioni) per un volume di tale successo di pubblico, soprattutto se si pensa al fatto che subito dopo la pestilenza del 1630-1631 lo Stato, il clero, il patriziato e i cittadini si erano attivati in massa per rinnovare ed esaltare nuovamente l'immagine di Venezia. D'altra parte, non si può ovviare a questa lacuna con le *Maraviglie dell'arte* o la *Carta del navegar pitoresco*, poiché si tratta di opere nate – come si è detto – con una struttura testuale e uno scopo completamente diversi rispetto a quelli di una guida.

Se la prima metà del Seicento sarebbe rimasta in questo senso scoperta, così non si può dire degli ultimi cinque decenni del secolo. E ciò si deve in particolare a Marco Boschini (1602-1681) che, a distanza di quattro anni dalla *Carta* e di un anno dalla *Venetia* di Martinioni, si inserì anche in questo genere letterario con le sue *Minere della pittura* (1664). La grande intuizione del critico fu

⁴ Non solo la lettera dedicatoria all'Arcivescovo di Salisburgo Volfango Teodorico è datata 7 ottobre 1603, ma in più punti del testo il 1603 è ripetuto come termine *ante quem*: cfr. Sansovino-Stringa 1604, cc. 30v («fino al presente 1603»), 34r («presente anno 1603») e 62r («presente anno 1603»).

⁵ Per quanto riguarda il sestiere di Castello (libro I) viene indicato sia un termine *post quem* (Sansovino-Martinioni 1663, p. 24: «[...] consecrato questo Tempio alli 6. di Luglio del 1659») che un generico termine *ante quem* (Ivi, p. 30: «[...] è stato nel presente anno 1659 datto fine alla facciata [...])). Fa eccezione la chiesa di San Pietro di Castello, con cui si apre il volume, che infatti viene visitata nel 1654 (Ivi, p. 19: «all'anno corrente ch'io scrivo 1654»): probabilmente dopo tale anno il progetto di Martinioni si interrompe sino al 1659, data che infatti compare solo cinque pagine dopo. Per il sestiere di Dorsoduro (libro VI), vi è un'altra indicazione con cui si scopre che l'autore sta scrivendo nel 1660 (Ivi, p. 278: «[...] sicche sino à questo tempo, ch'io scrivo, ch'è nel fine dell'anno 1660. apparisce come segue [...])). Il 1663 è invece la data limite del libro XIII, sulle *Vite dei principi* (Ivi, p. 658: «[...] stampata l'anno passato 1662»; p. 751: «Questi sono in ristretto, i successi più memorabili della guerra col Turco, successi in Terra, et in Mare così in Levante, come in Dalmatia à me noti fino al principio di quest'anno 1663»; p. 754: «Questo è quanto hò potuto raccogliere per porre in aggiunta alla Venetia del Sansovino dal 1580. dove egli termina, sino alla metà del presente anno 1663. dove finisco anch'io [...])). Era opinione di Lino Moretti che invece la stesura fosse proceduta molto più gradualmente (Moretti-Sansovino 1968, p. IV): in particolare, Moretti segnala che Martinioni ricorda come esistente l'ordine dei Crociferi, soppresso nel 1656, quando in realtà lo stesso autore menziona l'ingresso dei Gesuiti nel 1657 (Sansovino-Martinioni 1663, p. 172).

quella di attuare una profonda semplificazione della guida: eliminati i libri di approfondimento culturale e ridotta ai soli sei capitoli sui sestieri, in essa l'aspetto storico veniva messo da parte in favore di una descrizione sintetica e quasi asettica dei palazzi pubblici e delle chiese, per le quali si limitava a riportare gli altari, i dipinti principali (pale, teleri, soffitti ecc.), i monumenti funebri.

Un solo decennio dopo, lo stesso Boschini avrebbe pubblicato *Le ricche minere della pittura veneziana* (1674), un aggiornamento della sua guida dovuto al clamoroso favore con cui era stata accolta in città, come spiega l'autore nella premessa intitolata *Breve istruzione per intender in qualche modo le maniere de gli Auttori Veneziani*:

mentre hò veduto che con brevità di tempo si sono smaltite tutte le copie stampate: onde in mancanza di esse, altre novamente me ne havete richieste; et io pure a questo effetto hò ristampate le presenti, con l'aggiunta di quelle pitture, che sono state accresciute da molti Virtuosi.⁶

La *Breve istruzione* rappresenta la novità di maggior rilievo delle *Ricche minere*. Si tratta di un vero e proprio apparato storico-critico che in qualche modo costituisce una *summa* dell'evoluzione dello stile dei maestri lagunari secondo Boschini. La sua indipendenza rispetto alla guida in sé formata dai capitoli sui sestieri, dalla quale si distingue per struttura testuale, argomento e scopo, ha portato la letteratura moderna a considerare questa introduzione come opera autonoma, o perlomeno a trascurare la sua collocazione di origine: di conseguenza, a partire da Anna Pallucchini (cui però va il merito di aver sottolineato l'importanza dello scritto per inquadrare la figura di Boschini), la *Breve istruzione* è stata scorporata dalle *Ricche minere* per essere avvicinata alla *Carta del navigar pitoresco*, con la quale sembra avere più attinenza⁷.

In effetti, Boschini stesso scrive che l'inserimento di questa sezione storico-critica è dovuto a una richiesta rivoltagli da alcuni, «cioè che io vi mostri il modo di praticar le maniere de gli Auttori, e distinguer l'una dall'altra», a partire da Giovanni Bellini fino alle Sette Maniere; tuttavia, prosegue l'autore, il fine dello scritto è concreto, come lo è la guida stessa: «e ciò per la brama, che tenete di far scielta all'occorenze dalle migliori»⁸. In definitiva, la *Breve istruzione* appare come unità inscindibile dalla descrizione dei sestieri, poiché essa stessa è necessaria e funzionale apertura alla guida, un completamento a un'opera che nasce come manuale pratico a disposizione dei dilettanti.

⁶ Boschini 1674, *Breve istruzione*, [c. a9r]. Nel libro dedicato al sestiere di San Polo (il terzo) si legge: «[...] e quest'opera fu fatta fare dal Guardian Grande Angelo Aquisti in quest'anno del suo Guardianato 1673» (Boschini 1674, p. 52). Potrebbe essere questa un'attestazione di data *ante quem* per i sestieri di San Marco, Castello e San Polo, ma non essendoci altri riferimenti a conferma si lascia la questione sospesa nel campo delle ipotesi.

⁷ Cfr. Boschini-Pallucchini 1966, pp. 701-756. Sul rapporto tra *Carta* e *Breve istruzione* cfr. inoltre Bernabei 1983, pp. 568-571.

⁸ Boschini 1674, *Breve istruzione*, [c. a9r].

A differenza della *Tartana*, progetto di poema corrispondente alla *Carta* poi abbandonato, Boschini riuscì a portare a termine l'intento di esportare da Venezia il modello delle *Ricche minere* attraverso la pubblicazione della guida artistica della città di Vicenza, *I gioielli pittoreschi* (1676). Sarebbe stato, però, l'unico tentativo di diffusione del prototipo di guida veneziana in Terraferma in età barocca.

Dopo la morte di Boschini, fu la volta di Domenico Martinelli (1632-ante 1703) produrre una nuova guida della città, *Il Ritratto di Venezia* (1684), descritto come

un picciolo Libretto, acciò con esso sotto l'occhio, anzi in pugno, senza esser bersaglio all'osservationi de Circostanti, si potessero haver quelle notizie, che, ò per la distanza, ò per l'antichità, ò per altro impedimento difficilmente s'haverebbero.⁹

Alle «relationi delle Pitture», di cui si riconoscono i debiti alle *Ricche minere* di Boschini, si intreccia in questo libro un taglio più storico nella descrizione degli edifici insigni di Venezia, riprendendo in tal senso l'originale matrice sansoviniana: di conseguenza, oltre all'«ornamento delle Pitture, e Scolture», per ciascuna chiesa sono riportate, in breve, le notizie sulla fondazione, le vicende principali relative alla fabbrica, le più importanti iscrizioni e le reliquie più celebri, il tutto inserito con il fine dichiarato di destare nel lettore «la meraviglia, la curiosità, e la divotione»¹⁰. Martinelli stesso dice che il suo intento è di «restringere» in questo *picciolo Libretto* quanto in precedenza si trovava sviluppato in più volumi: pertanto rispetto a Sansovino e a Boschini si trovano più notizie aggiornate, ma in qualche circostanza si può incontrare un minor carico di informazioni, e questo «non per correggere, mà per abbreviare» (ecco perché mancano, ad esempio, le descrizioni delle «Isole circonvicine»)¹¹. Probabile conseguenza di questa volontà di sintesi di Martinelli è l'elusione di commenti critici, fatta eccezione per alcune considerazioni che tuttavia sembrano ricalcare il sentire comune o il generale apprezzamento, come avviene per la facciata della chiesa di Santa Maria del Giglio¹².

Il *Ritratto*, giudicato positivamente anche da un erudito come Emmanuele Antonio Cicogna¹³, documenta lo stato della città nel 1683, anno dei sopralluoghi di Martinelli¹⁴, e così come per le *Minere* avrebbe anch'esso avuto una seconda edizione aggiornata, nel 1705 (ma con notizie ricavate tra 1703 e 1704), probabilmente a cura di Lorenzo Ganassa, prete in Santa Ternita¹⁵.

⁹ Martinelli 1684, c. 5r.

¹⁰ Ivi, c. 5v.

¹¹ Ivi, c. 5.

¹² Cfr. Ivi, pp. 26-27.

¹³ Cfr. Cicogna 1830, III, pp. 311-312.

¹⁴ È indicata questa data, infatti, in Martinelli 1684, pp. 26, 303, 388. Cfr. inoltre Mandelli 2008.

¹⁵ Secondo Cicogna (1830, III, p. 312), l'acronimo «D.L.G.S.V.» che compare sul frontespizio di questa nuova edizione del *Ritratto* corrisponderebbe a «Don Lorenzo Ganassa Sacerdote Veneto», che pertanto sarebbe il curatore

Degna di menzione è poi la *Cronica veneta* di Pietro Antonio Pacifico (1697), guida *sui generis* poiché, come suggerisce il titolo, è contraddistinta da una struttura testuale di tipo narrativo, che nella sua vocazione storica spesso tralascia opere considerate meno significative¹⁶. A differenza delle precedenti guide, in questo caso non è possibile precisare la data dei rilievi sul campo dell'autore. Nonostante il «1697» sul frontespizio, infatti, alcuni indizi all'interno del libro sembrano indicare una stesura quantomeno ripresa nel corso del decennio successivo: nel capitolo dedicato alle *Vite dei Prencipi*, che anticipa la descrizione dei sestieri, viene menzionato il doge Giovanni Corner (1647-1722), eletto nel 1709¹⁷, mentre nell'elenco dei patriarchi di Venezia (inserito di seguito alla descrizione della chiesa di San Pietro di Castello) compare anche Pietro Barbarigo (1671-1725), eletto nel 1706¹⁸. Siccome analoghe datazioni non si riscontrano invece tra le vicende decorative delle chiese, si può presumere che l'intero apparato descrittivo dei sestieri sia stato messo a punto *ante* 1697, per essere quindi inserito in una pubblicazione aggiornata con le notizie storiche più recenti.

La questione, però, sembra essere più problematica, perlomeno per un caso specifico. Viene infatti citata la *Transverberazione di santa Teresa* di Heinrich Meyring in Santa Maria di Nazareth, che gli studi hanno dimostrato essere stata commissionata solo nel 1698 e consegnata entro il 15 ottobre 1699¹⁹: Martina Frank ha spiegato questa incongruenza ipotizzando che Pacifico avesse assunto il ruolo di portavoce dei Carmelitani, venendo di conseguenza informato di progetti pianificati, ma non ancora portati a termine²⁰. In realtà, sapendo ora che la *Cronica* venne pubblicata certamente *post* 1709, si può benissimo supporre che questo degli Scalzi costituisca uno dei pochi aggiornamenti storico-artistici relativi alle chiese; d'altra parte, non avendo riscontrato altri esempi

dell'aggiornamento della guida; di conseguenza, come sostiene Mandelli, al momento dei nuovi sopralluoghi Martinelli doveva essere già morto (Mandelli 2008, p. 107). Lo stesso frontespizio indica il 1704 come termine *ante quem* («[...] ampliato con la relazione delle Fabriche Publiche, e private, et altre cose più notabili successe dall'anno 1682 sino al presente 1704»); le informazioni del sestiere di San Marco sono state ricavate entro il 1703, come appare in Martinelli 1705, pp. 74 («[...] si è dato principio a rifabricarla et al presente 1703 è terminata...») e 76 («Fù rinovata l'anno presente 1703 [...]»), mentre il sestiere di Dorsoduro, l'ultimo in ordine, ha riportato notizie entro il 1704, come appare in Martinelli 1705, pp. 439 («[...] et ancora nel 1704 vi si lavora») e 476 («Al presente anno 1704 [...]»).

¹⁶ Pietro Antonio Pacifico diede alle stampe altri due volumi di natura storica associabili alla *Cronica*: la *Descrittione delle provincie che formano la tanto decantata penisola della Morea* (in Venetia, Per Francesco Giandemaria, 1686) e la *Breve descrizione corografica del Peloponneso o' Morea* (in Venetia, Per Domenico Lovisa, 1700). Simile per impostazione, perlomeno nella stesura (ma anche nel *layout*) della descrizione delle chiese, è la *Guida de' forestieri* di Vincenzo Maria Coronelli, inizialmente estratto dal *Viaggio d'Italia in Inghilterra* (1697) e in seguito accresciuta con nuove edizioni sino al 1744: questa guida, però, si limita a riportare notizie storiche evitando, volutamente, di menzionare opere d'arte, per le quali lo stesso autore rimanda a Martinioni, Boschini e Martinelli (Coronelli 1724, pp. 4, 18); sulla *Guida* di Coronelli cfr. Carou 2012.

¹⁷ Cfr. Pacifico 1697, p. 130.

¹⁸ Cfr. Ivi, p. 159.

¹⁹ Cfr. Ivi, p. 327.

²⁰ Cfr. Frank 2014, p. 136.

similari, non si può dimostrare con certezza che in questa guida il termine *ante quem* per le opere menzionate sia proprio il 1709²¹.

Per la storia dell'arte veneziana del XVII secolo, con riguardo particolare alle pale d'altare, è infine fondamentale un'ultima guida, la *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine* di Antonio Maria Zanetti (1733): infatti, pur costituendo una «Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini» edita nel Settecento inoltrato²², con l'aggiunta quindi delle opere realizzate nei primi tre decenni del nuovo secolo, ha il pregio di registrare, per la prima volta, anche alcune pale d'altare di autore incerto o ignoto che nelle precedenti guide non erano mai state considerate, plausibilmente in quanto ritenute informazioni di scarsa utilità per il dilettante o per il visitatore di Venezia²³.

Per la pubblicazione strutturalmente determinata e costantemente aggiornata di volumi con notizie delle chiese e delle opere d'arte ivi contenute, le guide artistiche veneziane del Seicento costituiscono – allo stato attuale delle conoscenze – un caso unico nel panorama italiano. Lo dimostra un rapido sguardo alle omologhe guide cittadine del resto della Penisola.

Come osservò Schlosser, il vero punto di partenza della letteratura odepórica è Roma, grazie alla diffusione dei *Mirabilia*: pensati in principio per i pellegrini, nel corso degli anni si arricchirono di nuovi dati e informazioni divenendo a tutti gli effetti guide archeologiche e storico-artistiche²⁴. *Le cose maravigliose di Roma* ebbero numerosissime edizioni tra i secoli XVI e XVII²⁵, ma rispetto alle guide veneziane (che come si è visto evolvevano per far fronte a esigenze di fruizione e praticità, avvicinandosi in questo ai libretti *turistici* moderni²⁶), rimasero pressoché invariate per forma e contenuto, salvo eliminare l'apparato favolistico, retaggio medievale che non poteva coesistere con la cultura dell'Umanesimo. Per quanto concerne le chiese, poi, preferivano soffermarsi sulle notizie

²¹ Dato che comunque la *Cronaca* di Pacifico sembra essere stata pubblicata dopo la seconda edizione del *Ritratto* di Martinelli (1705), nelle note relative alle pale d'altare si è preferito inserirla di seguito a quella guida, benché abbia una data anteriore.

²² Le ricognizioni di Zanetti risalgono al 1732. Infatti, l'approvazione da parte dei *Reformatori dello Studio di Padova* risale 7 settembre 1732 e la lettera dedicatoria di Zanetti è del 1° gennaio 1733, segno che il libro a quella data era concluso.

²³ Per il Seicento la sola pala di autore anonimo citata in precedenza (in Sansovino-Martinioni 1663, p. 218) sembra essere il *Crocifisso con la Vergine, san Giovanni e altri santi e con il ritratto di Giovanni Battista Grimani in veste di generale da mar* (1648 ca.) in Sant'Andrea della Certosa, poi assegnata alla parrocchiale di Cordignano nel 1817 (Zorzi 1972, II, pp. 396, 399; Spiazzi 1983, p. 107) e attribuibile ad autore di ambito tardomanierista. Tra gli altri contributi secenteschi fatti per i forestieri senza però scopi storico-artistici va menzionata per completezza la *Pictura Venetae Urbis* di Francisco Macedo (1670), opera dallo scopo celebrativo della città e dei suoi cittadini illustri.

²⁴ Cfr. Schlosser Magnino 1964, pp. 543, 209-211.

²⁵ Solo tra 1600 e 1684 si contano ben diciassette aggiornamenti. La più antica versione dei *Mirabilia urbis Romae* risale addirittura al XII secolo, ma ebbe la sua edizione di riferimento nell'*Opusculum de Mirabilibus novae et veteris Urbis Romae* dell'Albertini, stampato nel 1510 (Schlosser Magnino 1964, pp. 54-55).

²⁶ Cfr. nota 2.

storiche, sull'organizzazione del clero, sulle reliquie conservate e su altre notizie di natura liturgico-devozionale, mentre opere d'arte e i rispettivi autori non venivano minimamente considerati, se non in casi eccezionali.

Le altre guide romane pubblicate nel corso del Seicento, diversamente dalle veneziane, sono invece tra loro autonome per contenuto e struttura, poiché si concentrano sulle chiese maggiori (Giovanni Baglione, *Le nove chiese di Roma*, 1639), oppure descrivono un ideale *tour* cittadino riportando però molto di rado informazioni storico-artistiche degli interni delle chiese (Fioravante Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito, e nella scuola di tutti gli Antiquarij*, 1644), o ancora selezionano solo i manufatti più insigni della città (Giambattista Mola, *Breve racconto delle miglior opere d'Architettura, Scultura et Pittura*, 1660-1663). Così, le uniche due guide che sembrano avvicinarsi agli esempi veneziani sono la *Roma ornata dall'Architettura, Pittura e Scoltura* di Fioravante Martinelli (1660-1663) e, soprattutto, lo *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle Chiese di Roma* dell'abate Filippo Titi (1674), il quale riduce fortemente le notizie storiche per elencare invece le opere d'arte su un modello prossimo a quello che sarà di Martinelli: si tratta però di casi particolari, lontani dal rappresentare una tradizione letteraria contraddistinta dall'uniformità strutturale e testuale.

A Firenze il clamoroso successo delle *Vite* di Vasari non solo influenzò la letteratura artistica locale indirizzandola verso la produzione di scritti che proseguissero il dibattito storico-artistico, ma fu probabilmente anche la causa della quasi assenza di guide cittadine nel corso del Seicento. Infatti, un'opera come le *Bellezze della città di Fiorenza* di Francesco Bocchi (1591), che descrivendo un itinerario conforme la topografia si soffermava sui manufatti più significativi con giudizi critici e ampie descrizioni corredate spesso da aneddoti (con un taglio, cioè, prettamente vasariano), avrebbe avuto la sua edizione rinnovata solamente nel 1677, a cura di Giovanni Cinelli Calvoli, mentre la guida di Ferdinando Leopoldo Del Migliore, *Firenze città nobilissima* (1684), anch'essa col medesimo taglio storico-critico, sarebbe stata edita solamente nelle prime tre parti del I libro²⁷.

La città di Perugia, nel corso del Seicento, vede la pubblicazione di due guide molto accurate, la *Perugia Augusta* di Cesare Crispolti (1648) e le *Brevi notizie delle Pitture e Sculture che adornano l'Augusta Città di Perugia* di Giovanni Francesco Morelli (1683)²⁸: la grande mole di informazioni relative alle chiese, soprattutto dal punto di vista storico, fa sì che in entrambi i casi non si possa giungere alla praticità e semplicità delle coeve guide veneziane.

²⁷ Sulla guida di Bocchi cfr. Schlosser Magnino 1964, pp. 371-372, 527-528, 544-545; Frangenberg 1998; Williams 1998; Frangenberg 2006; Carrara 2013. Sulla guida di Del Migliore cfr. Schlosser Magnino 1964, p. 545.

²⁸ Sulle guide perugine cfr. Schlosser Magnino 1964, pp. 545-546; Teza 2006.

La colta Bologna ebbe la sua prima vera e propria guida nella *Graticola* di Pietro Lamo, manoscritto incompiuto del 1560 circa, prezioso per la sua alta fedeltà al dato oggettivo, ma contraddistinto da un itinerario orientato e volutamente selezionato di chiese e manufatti artistici²⁹. Nel 1583 venne dato alle stampe il volume *Nomi, et cognomi di tutte le strade, contrade, et borghi di Bologna* di Giovanni Zanti, opera dal discreto successo, viste le edizioni aggiornate nel 1624 e nel 1635³⁰, ma che, come nel caso della *Graticola*, tralascia le opere considerate minori.

Così, il primo resoconto bolognese che cerca di rispondere all'esigenza di compilare un prontuario del ricco patrimonio artistico cittadino, corredandolo di indici tematici per una fruizione sistematica, è la guida di Carlo Cesare Malvasia, *Le Pitture di Bologna* (1686)³¹; malgrado il lodevole tentativo, «nel prendere partito per le glorie artistiche locali incrina la sua tenuta di fronte alle testimonianze dei pittori non bolognesi»³², plausibile retaggio del sentimento antivasariano della sua *Felsina pittrice*. Proprio tale incompletezza (assieme ad alcune censure operate sull'arte quattrocentesca³³) differenzia l'opera di Malvasia dalle guide veneziane contemporanee, alle quali non è peraltro da escludere che lo stesso autore si sia ispirato.

Tra le altre città della Romagna pontificia, solamente Ferrara sembra avere nel Seicento una sua guida, il *Compendio storico* di Marcantonio Guarini (1621): oltre alla dichiarata vocazione storica, però, è lo stesso frontespizio ad annunciare che le opere d'arte saranno citate solo «incidentemente»³⁴.

A Milano la guida più antica è quella di Agostino Santagostino, *L'immortalità e gloria del pennello* (1671), che a distanza di soli tre anni viene presto superata per complessità e quantità di informazioni storiche dal *Ritratto di Milano* di Carlo Torre (1674)³⁵: quest'ultima contiene accurate notizie anche di natura storico-artistica, ma come per altri esempi già incontrati difetta di praticità.

²⁹ Per la *Graticola di Bologna* cfr. Schlosser Magnino 1964, pp. 369-371; Lamo-Roversi 1977; Lamo-Pigozzi 1996; sulla personalità di Pietro Lamo cfr. Cammarota 1991. Si veda inoltre Cavalca 2013, pp. 15-20.

³⁰ Cfr. Schlosser Magnino 1964, pp. 546, 581.

³¹ I testi di Francesco Cavazzoni (*Pitture e sculture et altre cose notabili che sono in Bologna e dove si trovano*, 1603), Giovanni Antonio Bumaldo (*Minervalia Bononiensia Civium Anademata*, Bononiae 1641) e le due edizioni della *Bologna perlustrata* di Antonio Masini (1650; 1666), pure assimilabili a guide artistiche della città, erano però stati concepiti in maniera autonoma, selezionando le informazioni da inserire in maniera tale che non possono rappresentare un completo sguardo sulle opere cittadine alla stregua delle guide veneziane. La guida di Malvasia cercò di ovviare proprio a queste lacune, ponendosi dunque come guida artistica vera e propria: essa avrebbe avuto aggiornamenti a distanza regolare solamente nel Settecento (1706, 1732, 1755, 1766, 1776, 1782, 1792). Sulle *Pitture di Bologna* cfr. Schlosser Magnino 1964, pp. 529, 546; Cavalca 2013, pp. 17-18.

³² Cavalca 2013, pp. 17-18.

³³ Cfr. Ivi, p. 19.

³⁴ L'opera avrebbe avuto un supplemento nel 1670. Cfr. Schlosser Magnino 1964, pp. 547, 584.

³⁵ Il primo esempio di questa letteratura locale sarebbe in realtà il *Sommario delle cose mirabili della città di Milano* di Paolo Morigia (1609), ma non è stato considerato in quanto non tratta delle chiese se non in maniera fugace e in ogni caso a margine. Sulla guida di Santagostino cfr. Schlosser Magnino 1964, pp. 552, 572. Sulla guida di Torre, che ha avuto una edizione aggiornata nel 1714, cfr. Schlosser Magnino 1964, pp. 552, 572; Bragalini 2004.

In Italia meridionale solo la città di Napoli sembra avere una tradizione di guide artistiche, che pur risalendo al Cinquecento ha il suo culmine solo nel secolo successivo, con la pubblicazione della *Guida de' forestieri* di Pompeo Sarnelli (1685)³⁶: pur discosto dalla sintesi boschiniana, questo testo sembra al contrario molto vicino all'impostazione di Sansovino e non va escluso un contatto dell'autore proprio con le guide veneziane.

Purtroppo questa non è la sede per sviscerare più a fondo la questione delle guide artistiche italiane, osservando le diverse problematiche e caratteristiche di ciascun caso specifico, ma già solo questo ampio sorvolo sul tema dimostra come, pur avendo molti tratti in comune, esse abbiano anche peculiarità "regionali" che le distinguono a seconda della *koinè* locale: così, se le guide delle città dello Stato della Chiesa si soffermano più di altre su dati di natura liturgico-devozionale e gli analoghi testi toscani dimostrano di essere influenzati dal dibattito storico-artistico vasariano, non sorprende come in una città votata al commercio e allo scambio (anche di beni artistici) come Venezia le guide raggiungano, soprattutto grazie a Boschini, un livello di fruibilità massima, quasi avvicinandosi a un mero inventario di beni corredato da qualche informazione storica.

La Carta di Boschini e la letteratura odeporica

Si è accennato al fatto che la *Carta del navegar pitoresco*, per struttura dialogica, utilizzo della poesia e del dialetto, selezione di opere e scopo prettamente encomiastico, non possa essere inclusa tra le guide né ad esse paragonata per quantità di informazioni. Ciò nondimeno, a differenza di un testo come le *Maraviglie dell'arte*, che riporta i dipinti considerati più significativi nella carriera di un maestro in un compendio povero di commento critico, e di un altro scritto in versi con intento elogiativo quale *La pittura trionfante* di Giulio Cesare Gigli (1615) che al contrario non contempla la menzione di pitture³⁷, per la presente ricerca è utile osservare e valutare quali pale d'altare vengano riportate e discusse da Boschini come eccellenze veneziane, entro un ampio panorama in cui il

³⁶ Risale al 1623 la *Napoli sacra* di Cesare Caracciolo, guida che per le chiese si sofferma però solo sulle vicende storiche, mancando completamente di apparato descrittivo. La guida di Sarnelli ebbe notevole fortuna, come dimostrano gli aggiornamenti pubblicati nel 1688, 1697, 1713, 1772, 1782, 1791. Avrebbe poi seguito le orme di Sarnelli Domenico Antonio Parrino, con la sua *Nuova guida de' forastieri per osservare, e godere le curiosità più vaghe, e più rare della real fedeliss. gran Napoli, città antica, e nobilissima* (1712). Nel resto dell'Italia meridionale, degna di nota resta solo la *Messina città nobilissima* di Giuseppe Bonfiglio Costanzo, che tuttavia è di stampo prettamente storico-antiquario (Schlosser Magnino 1964, pp. 553, 605-607). Sulla storiografia artistica napoletana della fine del Seicento cfr. Pinto 1997.

³⁷ Gigli, infatti, cita i tardomanieristi veneziani senza addentrarsi nella descrizione di dipinti: cfr. Gigli 1615, pp. 7-9. *La pittura trionfante* andrebbe letta anche come risposta, con posizione critica rovesciata, al *Lamento della pittura su l'onde venete* di Federico Zuccari, pubblicata nel 1605 (Bernabei 1983, pp. 556-557).

Seicento è rappresentato quasi nella sua totalità di espressioni artistiche, dai tardomanieristi ai *foresti*, con poche (e spesso mirate) eccezioni³⁸.

Dei grandi maestri della pittura veneziana del XVI secolo vengono ricordate venti pale d'altare, eseguite da Marco Basaiti (1), Jacopo Bassano (1), Giovanni Bellini (2), Vittore Carpaccio (1), Jacopo Palma il Vecchio (3), Pordenone (1), Salviati (2), Jacopo Tintoretto (4), Tiziano (4) e Paolo Veronese (1)³⁹. Del periodo tardomanierista, tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, si menzionano sedici pale, con una significativa presenza di Padovanino, con sei dipinti, seguito a distanza da Pietro Malombra con due e quindi da Leandro Bassano, Leonardo Corona, Odoardo Fialetti, Francesco Montemezzano, Sante Peranda, Matteo Ponzone, Carlo Ridolfi e Andrea Vicentino, dei quali viene menzionata una pala ciascuno⁴⁰. Curiosa appare, al contempo, l'assenza di pale d'altare di Domenico Tintoretto e Jacopo Palma il Giovane, ricordati rispettivamente come talentuoso figlio d'arte e ritrattista e come erede della tradizione dei grandi maestri del Cinquecento⁴¹. Eppure, tra Venezia città e isole, il primo ne aveva eseguite circa trenta, mentre il secondo sfiorava addirittura il centinaio, tanto più che lo stesso *Compare* osservava:

³⁸ Cfr. Boschini-Pallucchini 1966, pp. XV. Tra gli artisti volutamente taciuti si ricordano in particolare Sebastiano Mazzoni e Francesco Ruschi.

³⁹ Di Marco Basaiti viene citata l'*Orazione di Cristo nell'orto con i santi Francesco, Ludovico, Domenico, Marco e Andrea* in San Giobbe (Boschini 1660, pp. 35-36); di Jacopo Bassano la *Natività di Cristo* in San Giorgio Maggiore (pp. 175-176); di Giovanni Bellini la *Pala di san Giobbe* e la *Pala di san Zaccaria* (pp. 28-31); di Vittore Carpaccio la *Presentazione al Tempio* in San Giobbe (p. 34); di Jacopo Palma il Vecchio l'*Adorazione dei Magi con sant'Elena* in Sant'Elena (pp. 146-149), il *Polittico di santa Barbara* in Santa Maria Formosa (pp. 149-150) e i *Santi Vincenzo, Domenico, Lorenzo Giustiniani, Elena e papa Eugenio IV* alla Madonna dell'Orto (pp. 202-203); del Pordenone il *Beato Lorenzo Giustiniani con i santi Agostino, Giovanni Battista, Francesco* alla Madonna dell'Orto (pp. 205-206); di Giovanni Porta, il Salviati la *Deposizione di Cristo* in San Pietro di Murano e la *Presentazione al Tempio con i santi Nicolò, Bernardino, Agostino, Elena, Paolo e Marco* ai Frari (pp. 236-241, 318-319); di Tintoretto il *San Rocco in gloria con infermi e il cardinal Britannico* nella Scuola di San Rocco (p. 116), il *Martirio di sant'Agnese* alla Madonna dell'Orto (pp. 203-204), la *Presentazione al Tempio* dei Carmini (p. 284) e l'*Assunzione della Vergine* della chiesa dei Crociferi (p. 329); di Tiziano il *Martirio di san Pietro Martire* ai Santi Giovanni e Paolo (pp. 11-12), i *Santi Marco, Rocco, Sebastiano, Cosma e Damiano* e la *Discesa dello Spirito Santo* in Santo Spirito (pp. 161-164) la *Madonna col Bambino e santi Nicolò, Pietro, Caterina, Francesco, Antonio di Padova e Sebastiano* in San Nicoletto dei Frari (p. 301); di Paolo Veronese lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* in Santa Caterina (pp. 330-331).

⁴⁰ Con l'eccezione della *Flagellazione di Cristo* di Matteo Ponzone alla Madonna dell'Orto, citata nel *Vento quarto* (Boschini 1660, p. 205), e dell'*Annunciazione* di Francesco Montemezzano per la cappella dell'infermeria di San Francesco della Vigna, citata nel *Vento sesto* (pp. 417-418), le pale degli autori menzionati si trovano nei *Venti setimo e otavo*. Del Padovanino vengono citati la *Pietà* della sacrestia di San Pantalon (p. 389), il *San Giacomo apostolo* in Sant'Agnese, il *San Giovanni Martire battezzato da Cristo* in San Daniele, il *Martirio di san Giovanni Evangelista* (identificato però in *san Cipriano*) in San Pietro di Castello (p. 390), lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* ai Santi Cosma e Damiano alla Giudecca e il *Martirio di santa Caterina* in San Maffeo di Murano (p. 391); di Pietro Malombra il *San Michele Arcangelo* in San Bartolomeo (pp. 450-452) e i *Diecimila martiri* in San Bernardo di Murano (pp. 452-454); di Leonardo Corona l'*Annunciazione della Vergine* ai Santi Giovanni e Paolo (p. 405); di Andrea Vicentino i *Diecimila martiri* della Celestia (pp. 425-427); di Sante Peranda la *Deposizione di Cristo* di San Provolo (pp. 444-447); di Leandro Bassano la *Resurrezione di Lazzaro* della Carità (pp. 449-450); di Odoardo Fialetti il *San Rocco che risana gli appestati* in San Canciano (p. 467); di Carlo Ridolfi la *Visitazione di Maria a santa Elisabetta* nella chiesa di Ognissanti (p. 510). Di Leonardo Corona si ricordano, senza però menzionarle, opere in altri luoghi, tra cui la chiesa di San Marcuola, dove licenziò una pala con l'*Assunzione della Vergine e i santi Ermacora e Fortunato* poi andata perduta.

⁴¹ Cfr. Ivi, pp. 375, 419. Di Palma il Giovane viene citata unicamente la pala d'altare con la *Crocifissione e santi* della chiesa dei Cappuccini di Bologna, lodata da Guido Reni e Guercino (Ivi, p. 383).

Dei so quadri ghe xe le Giesie piene,
Le Sagrestie, le Scuole e Compagnie
Dei lioghi Sacri; no le xe busie.
Tute no le puol scriver mile pene.⁴²

Degli artisti coevi a Boschini, infine, vengono menzionate quattro pale d'altare di altrettanti autori, fortunatamente tutte ancora *in situ*: il *Nome di Dio* di Pietro Liberi ai Santi Giovanni e Paolo; il *Martirio di san Lorenzo* di Daniel van den Dyck alla Madonna dell'Orto; l'*Annunciazione* di Antonio Triva alla Scuola degli Zoppi; la *Trinità con la Madonna e santi e il ritratto del pievano Girolamo Melchiori* di Filippo Bianchi in Santa Fosca⁴³.

Considerando che nella *Carta* vengono citati ben quaranta artisti di cui è nota, grazie ad altre fonti, l'esecuzione di pale d'altare nella prima metà del Seicento, i numeri riportati potrebbero apparire esigui; viceversa, se questi vengono valutati in confronto all'intero secolo precedente, si può notare come in proporzione siano segnalate più pale rispetto al periodo rinascimentale, segno dell'incremento della produzione e del fatto che la maggior parte degli artisti attivi a Venezia, anche di minor successo come Filippo Bianchi, ebbero modo di misurarsi con questa tipologia di opera pittorica.

Riguardo più nello specifico alla scelta delle pale, è probabile che se non altro agli occhi di Boschini alcuni maestri sapessero esprimersi al meglio proprio nelle pitture sacre destinate agli altari, senza contare che altri pittori come Palma il Giovane avevano avuto l'opportunità di cimentarsi con commissioni ben più prestigiose. In secondo luogo, la preminenza dei tardomanieristi sugli esponenti delle generazioni successive si potrebbe spiegare sia per una mera questione di gusto personale di Boschini, sia per la sua rete di relazioni con gli artisti suoi contemporanei, per le peculiarità stilistiche e per levatura sociale di ciascuno: Francesco Ruschi non viene mai nominato direttamente e forse a malapena alluso in maniera dispregiativa⁴⁴; Bernardino Prudenti è completamente dimenticato; Nicolas Régnier viene esaltato per la galanteria e il garbo, per la sua collezione e per le figlie virtuose⁴⁵; Pietro Vecchia, in rapporto d'amicizia e d'affari con Boschini, è ricordato come abile copiatore e falsificatore⁴⁶; Ermanno Stroiffi è più volte indicato come discepolo di Bernardo Strozzi e come uno dei migliori esponenti della pittura veneta contemporanea, prima del suo ritiro dalla scena artistica⁴⁷; Pietro Ricchi viene citato per la sua modestia, la sua abilità e la sua velocità di esecuzione

⁴² Ivi, p. 376.

⁴³ Cfr. Ivi, pp. 498-499 (Liberi), 533 (van den Dyck), 536 (Triva), 541 (Bianchi). Una quinta pala, ma solo accennata, sarebbe la copia di Johann Carl Loth del *Martirio di san Pietro Martire* di Tiziano (Ivi, p. 12: «Le copie, che è stà fate de sta Pala / Da zoveni Todeschi, e da Francesi...»).

⁴⁴ Cfr. Ivi, p. 343.

⁴⁵ Cfr. Ivi, pp. 313, 527-528, 532-533.

⁴⁶ Cfr. Ivi, pp. 500-504; Boschini-Pallucchini 1966, p. XI.

⁴⁷ Cfr. Boschini 1660, pp. 520-523.

e l'unica sua opera su cui vengono spesi alcuni versi è una stanza affrescata con temi arcadici nel perduto Palazzo Pesaro a Preganziol⁴⁸. Eppure questi maestri licenziarono decine di pale d'altare, oltre a innumerevoli altri dipinti destinati alle chiese veneziane.

All'interno di questo quadro, la volontà di Boschini di ricordare, tra le pale degli artisti a lui contemporanei, solo le quattro sopradette deve far riflettere sulla possibilità che queste ultime rappresentino a tutti gli effetti, secondo l'opinione del *Compare*, la prova di maggior successo del rispettivo artista oppure saggi imprescindibili della loro maniera, dai quali dipende la restante produzione pubblica.

Poiché costituisce una sorta di diario di viaggio con escursioni mirate in determinati luoghi di Venezia, la *Carta del navegar pitoresco* può rientrare, seppur con la dovuta cautela, nella letteratura odeporica, genere che – a differenza del fenomeno delle guide artistiche circoscritto nel Seicento all'Italia – ebbe particolare successo a livello internazionale.

Nelle sue declinazioni di diario e resoconto di viaggio, diffusi grazie alla nascente pratica del *tour* come momento e condizione indispensabile della cultura della nobiltà, questa produzione a stampa riprende l'impostazione testuale di una guida, ma si distingue per il contenuto, personalizzato e selezionato a seconda degli interessi dell'autore/viaggiatore.

Un rapido sguardo ad alcuni di questi scritti, come l'*Itinerarium Nobiliorum Italiae Regionum, Urbium, Oppidorum Et Locorum* di Franz Schott (1601), le *Crudities* di Thomas Coryat (1611), le *Rare Adventures* di William Lithgow (1614), la *Relation* di George Sandy (1615), l'*Itinerary* di Fynes Moryson (1617), il *Voyage de Monsieur le Prince de Condé en Italie* (1634), l'*Itinerarium Italiae Nov-Antiquae* di Martin Zeiller (1640), l'*Itinerary* di John Raymond (1648), il *Voyage of Italy* di Richard Lassels (1670), il *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grece, et du Levant* di Jacob Spon e George Wheler (1678), il *Nouveau voyage d'Italie* di Maximilien Misson (1691), il *Nouveau voyage au Levant* di Jean Dumont (1694), l'*Account of a Journey* di Philip Skippon (1732)⁴⁹, permette di comprendere la fortuna e la ricezione dei manufatti artistici al di fuori dei confini di una città o di uno Stato. In linea generale sono molto rari i riferimenti a singoli dipinti: gli autori, nell'approcciarsi a ciascuna città, preferiscono soffermarsi su notizie storiche, tradizioni locali, costumi e principali monumenti di interesse (per Venezia, il Palazzo Ducale, San Marco con la sua piazza, San Pietro di Castello, la Salute, San Giorgio Maggiore), menzionando determinati artisti e relative opere solo nel

⁴⁸ Cfr. Ivi, pp. 530-531, 551-552.

⁴⁹ Pubblicato nel 1732, il testo si rifà a un manoscritto del secolo precedente. Rispetto ai resoconti precedentemente citati, nel suo testo Skippon scrive, quale unica nota che potrebbe rientrare in un discorso sulle pale d'altare, che alcuni altari in San Pietro di Castello non sono ancora completati (Skippon 1732, VI, p. 497). Per una più completa bibliografia relativa alla letteratura odeporica internazionale del Seicento si rimanda a Schlosser Magnino 1964, pp. 556-557.

caso in cui siano percepiti quali passaggi imprescindibili per comprendere l'arte locale, come accade per i teleri di Tintoretto nella Scuola di San Rocco.

Non sorprende, pertanto, che le pale d'altare veneziane del Seicento siano completamente assenti. Uniche due eccezioni, e non affatto casuali, sono l'*Invenzione della Croce* di Guercino in San Lazzaro dei Mendicanti e *Daniele nella fossa dei leoni* di Pietro da Cortona in San Daniele: queste compaiono infatti nel *Viaggio pittoresco d'Italia* di Giacomo Barri (1671) – volume stampato proprio a Venezia e quindi in diretta relazione con le guide artistiche da cui plausibilmente trae il formato testuale e gran parte delle informazioni – e nella sua traduzione inglese *The painters voyage of Italy*, a cura di William Lodge (1679). Avendo anche questi resoconti come scopo precipuo menzionare le migliori opere d'arte della cultura veneziana, gli artisti su cui si concentrano sono Tintoretto, Tiziano, Veronese, Palma il Vecchio, Pordenone, Paris Bordone, Andrea Schiavone, Giorgione e Jacopo Bassano, tutti esponenti del XVI secolo; il Seicento è al contrario completamente taciuto, salvo per le due pale di Guercino e Pietro da Cortona⁵⁰. Ed è alquanto significativo che in rappresentanza del barocco lagunare vengano scelte le uniche due opere pubbliche veneziane licenziate da due *foresti* non residenti in città, preferendole alle centinaia di pale d'altare dei maestri locali: segno evidente di una predilezione, a livello internazionale, dell'arte barocca emiliano-romana rispetto alla veneziana.

Comprova questa tesi un ulteriore resoconto di viaggio, il *Journal des voyages* di Balthasar de Monconys (1665-1666), steso qualche anno prima del volume di Barri e certamente frutto di notizie raccolte in prima persona dall'autore: qui il solo riferimento a una pala d'altare veneziana del Seicento riguarda, ancora una volta, Guercino⁵¹.

Fonti dirette per la produzione di natura odepórica, le guide artistiche veneziane funsero da riferimento anche per la letteratura di stampo enciclopedico, che nel XVII secolo raggiunse il suo apice con l'*Academia nobilissimae artis pictoriae* di Joachim von Sandrart (1683).

In quest'opera monumentale, sorgente primaria per ottenere informazioni sui principali maestri attivi a Venezia in età contemporanea furono infatti le *Ricche minere* di Boschini⁵², dalle quali Sandrart ricavò anche riferimenti a singoli manufatti. A questo proposito, è interessante notare che finalmente, in un'opera di respiro internazionale, il barocco veneziano è rappresentato anche dalle seguenti pale d'altare: di Nicolas Régnier i *Santi Margherita, Cecilia e Luigi IX* in San Luca; di Pietro Liberi l'*Assunzione della Vergine* in San Procolo, il *Sant'Alberto* dei Carmini e l'*Invenzione della*

⁵⁰ Cfr. Barri 1671, pp. 54, 58 e Lodge 1679, pp. 63, 67. Sul *Viaggio pittoresco* di Barri si veda l'edizione critica a cura di Angelo Maria Monaco (Monaco 2014).

⁵¹ Cfr. De Monconys 1666, II, p. 415. L'autore aveva conosciuto direttamente Johann Carl Loth (Ivi, pp. 421-422).

⁵² Cfr. Simonato 2004, pp. 154-155. Schlosser inserisce tra le fonti di Sandrart anche le *Maraviglie* di Ridolfi (Schlosser Magnino 1964, p. 478).

Croce in San Moisè; di Antonio Zanchi l'*Annunciazione* in San Luca; di Pietro Negri la *Madonna col Bambino e san Tommaso d'Aquino* della Scuola degli Stampatori e Librai presso i Santi Giovanni e Paolo; di Luca Giordano l'*Assunzione* e la *Natività della Vergine* alla Salute⁵³. In assenza di riscontri documentari su una possibile esperienza in prima persona di Sandrart con i dipinti citati, tuttavia, è plausibile che questi siano stati inseriti come semplice informazione aggiuntiva (derivata da Boschini) al profilo del rispettivo artista, senza cioè una coscienza della qualità effettiva di tali opere.

Sebbene la digressione preliminare sulle guide artistiche veneziane del Seicento e sui testi di natura odeporica non possa certo definirsi esaustiva, si è ritenuto utile introdurre il ragionamento sulle fonti per le pale d'altare del periodo barocco proprio a partire dalle loro principali testimonianze letterarie, testi che secondo le parole di Cecilia Cavalca sono per l'appunto «protesi alla definizione ambientale dell'oggetto artistico segnalato»⁵⁴. In effetti, in una città come Venezia, in cui la produzione artistica è da sempre stata fiorente specie per la decorazione delle chiese, le guide rappresentano in assoluto le principali attestazioni del costante mutamento artistico e architettonico di questi edifici, sia esso dovuto a fenomeni contingenti come pestilenze o incendi, o sia frutto del cambiamento di gusto delle nuove committenze; si consideri, infine, che molte opere d'arte poi andate perdute sono ricordate solamente in questi manuali.

Nell'ambito della letteratura a stampa, tuttavia, vanno considerate fonti per le pale d'altare anche la *Vita del cavaliere Pietro Liberi* di Gualdo Priorato (1664) e la *Vita di Gregorio Lazzarini* di Da Canal (1732), che da un lato si accostano per genere alle *Maraviglie dell'arte*, ma dall'altro per finalità se ne distanziano⁵⁵. Accanto a queste biografie si menziona poi il breve profilo dedicato ad Antonio Zanchi nel secondo volume della *Galleria di Minerva* (1697), che contempla un vero e proprio catalogo dei suoi dipinti⁵⁶.

Nonostante l'eterogeneità strutturale e contenutistica, nessuno di questi tre testi offre l'intero *corpus* delle opere pubbliche dei maestri, e più specificamente delle pale d'altare: nel primo caso la ragione principale di ciò risiede nell'intento dichiaratamente elogiativo, che prevede – com'è logico

⁵³ Cfr. Sandrart 1683, pp. 392 (Régnier), 395 (Giordano), 397-399 (Liberi, Zanchi, Negri). Oltre a questi artisti, tra i maestri del barocco veneziano menzionati da Sandrart di cui però non vengono ricordate pale d'altare nell'*Academia* sono Johann Rottenhammer (Sandrart 1683, pp. 279-280), Johann Carl Loth (p. 319), Pietro Vecchia (pp. 396-397) e Francesco Ruschi (p. 398). Come ha osservato acutamente Lucia Simonato, che Sandrart abbia visto le *Ricche minere* lo testimoniano anche banali errori dovuti a una lettura frettolosa, come accade per il riferimento alla pala di Liberi in San Moisè, citata come «Crucifixio Domini in Aede S. Marci» (Simonato 2004, pp. 155-156).

⁵⁴ Cavalca 2013, p. 15.

⁵⁵ Cfr. Gualdo Priorato-Trissino 1664/1818; Da Canal-Moschini 1732/1808.

⁵⁶ Cfr. *La Galleria di Minerva* 1697, pp. 63-69.

– di accentuare la produzione di maggior successo rispetto ai dipinti di secondo piano; negli altri due testi, al contrario, l'incompletezza è dovuta a banali sviste o alla mancanza di informazioni dirette.

Guardando all'avventurosa vita di Galeazzo Gualdo Priorato (1606-1678), accademico degli Incogniti e in contatto con i potenti d'Europa sin dalla guerra dei Trent'anni, si può quasi immaginare che abbia trovato un suo *alter ego* in Liberi, che sembra costruire, non a caso, come personaggio proteso all'azione: ciò che risalta nella biografia è infatti la dimensione del viaggio, caro alla coscienza romanzesca dell'epoca e già vivido in Boschini⁵⁷, a tal punto che la determinazione di un catalogo di opere probabilmente non viene mai presa in seria considerazione. In altre parole, il proposito informativo in senso stretto è fortemente subordinato al fine encomiastico e alla mitizzazione della figura di Pietro Liberi, concordata di certo con l'artista stesso, ancora vivente.

Inquadrare la figura di Vincenzo Da Canal (1680-1748)⁵⁸ è complicato dal fatto che le sue opere principali, la *Vita di Gregorio Lazzarini* e la contemporanea *Maniera del dipingere moderno*, non vennero pubblicate e di conseguenza lo stesso autore non venne recepito dalla critica coeva e delle generazioni immediatamente successive. Ciononostante, in particolare nel secondo testo (raro esempio di critica d'arte di primo Settecento), si può percepire un tono accademico filo-emiliano che pare muoversi nella direzione opposta rispetto alla trattazione pragmatica di stampo boschiniano: tale suggestione letteraria, rilevata già da Nicola Ivanoff⁵⁹, si intona appieno con il personaggio di Lazzarini, classicista per eccellenza tra i pittori a cavallo tra Sei e Settecento⁶⁰. In tal modo, anche Da Canal sembra condividere una profonda affinità intellettuale con l'artista di cui scrive, proprio come Gualdo Priorato, ma a differenza di quest'ultimo il suo intento non è affatto idealistico, almeno in linea di principio: il fine è piuttosto presentare una sorta di proto-monografia per quanto possibile precisa financo nella datazione delle opere, per quanto la critica abbia poi notato alcune imprecisioni. Pertanto, è plausibile che le poche pale d'altare che Da Canal non registra, l'*Immacolata Concezione* delle Concette, il *Santo Vescovo* di San Procolo e la *Madonna in gloria con i santi Girolamo, Carlo Borromeo e Giacomo* di Sant'Angelo segnalate invece da Zanetti⁶¹, siano state ignorate per semplice dimenticanza.

L'anonimo autore del catalogo di Antonio Zanchi nella *Galleria di Minerva*, malgrado abbia avuto un contatto diretto con il maestro, deve aver attinto in molti casi a fonti indirette, come

⁵⁷ Cfr. Bernabei 1983, p. 555. Il viaggio, infatti, «si pone proprio come accertamento del mobile confine tra il Quotidiano e il Diverso, con tutta l'ambiguità borghese dell'esotismo, esplosivo nell'età mercantile per eccellenza. E che sia proprio il pittore uno dei protagonisti del processo, è cosa significativa» (*Ibidem*).

⁵⁸ Su Da Canal e la *Vita di Gregorio Lazzarini* cfr. Ivanoff 1953; Crosera 1997-1998, pp. 2-6, 25-31; Boccazzi Mazza 2005, pp. 159-160.

⁵⁹ Cfr. Ivanoff 1953, p. 117.

⁶⁰ «Non tendeva alla Veneta la maniera del Lazzarini, ma piuttosto alla Bolognese» (Da Canal-Moschini 1732/1808, p. XV).

⁶¹ Cfr. Zanetti 1733, pp. 177, 207, 221; 1771, pp. 419-421.

dimostrano diverse imprecisioni relative alle pale d'altare. Innanzitutto, ne vengono omesse almeno quattro certamente già eseguite entro il 1697: il *Sant'Antonio di Padova* in Sant'Angelo; i *Santi Giovanni Battista, Luigi IX e Liborio* in Sant'Antonin; la *Madonna col Bambino e san Michele Arcangelo che scaccia il Demonio* in San Clemente in Isola; il *San Bernardo* dell'Oratorio Maimenti nell'isola di Mazzorbo⁶². In secondo luogo definisce “pale” dipinti che con ogni probabilità non lo furono: la *Madonna dei Sette Dolori* e un *Santo servita* in San Giacomo della Giudecca e i *Santi Antonio di Padova, Agostino e Gaetano Thiene* in Santa Croce della Giudecca⁶³.

Rimane in ogni caso rilevante la pubblicazione, unica in tal senso, del profilo di un artista contemporaneo in questo giornale veneziano di impronta e finalità enciclopediche e dal carattere dichiaratamente letterario⁶⁴.

Le carte d'archivio

All'infuori di quanto citato e salvo l'*unicum* offerto da un libro celebrativo come *La luce della pittura ombreggiata dalle Muse ad honore dell'Immortale Pennello del Signor Carlo Lot* (1681), pubblicato per l'esposizione della pala di *San Giuseppe* del bavarese nella chiesa di San Silvestro⁶⁵, non vi è altra produzione letteraria in grado di fornire ulteriori dati significativi sulle pale d'altare, che devono pertanto essere ricercati tra i documenti d'archivio.

⁶² Sul *Sant'Antonio di Padova* in Sant'Angelo, peraltro dimenticato anche da Martinelli sebbene sia stato eseguito plausibilmente negli anni '70 del Seicento, cfr. Zanetti 1733, p. 177; Riccoboni 1966, p. 113; Zampetti 1987, p. 611; cfr. inoltre nota 114. Sui *Santi Giovanni Battista, Luigi IX e Liborio* (1681), pala commissionata da Giovanni Battista e Ludovico Vidal per l'altare di famiglia in Sant'Antonin e omessa da Martinelli e Zanetti, cfr. Moschini 1815, I, p. 89; Pietrucci 1858, p. 287; Andreis 1885, p. 36; Riccoboni 1966, pp. 98, 103; Zampetti 1987, p. 558. Sulla *Madonna col Bambino e san Michele Arcangelo che scaccia il Demonio* (1664-1666) in San Clemente in Isola, commissionata dall'orefice Marco Imberti (che aveva una bottega presso Rialto all'insegna di San Michele), cfr. Zanetti 1733, p. 468; Moschini 1815, II, p. 377; Riccoboni 1966, pp. 74, 108; Zampetti 1987, pp. 585-586. Sul *San Bernardo* dell'Oratorio Maimenti nell'isola di Mazzorbo cfr. Boschini 1674, *Santa Croce*, p. 42; Zanetti 1733, p. 460; Riccoboni 1966, p. 115. Per quanto concerne il *Cristo con apostoli* in San Clemente in Isola (Zanetti 1733, pp. 468; Moschini 1815, II, p. 376; Riccoboni 1966, p. 115; Zampetti 1987, p. 617) e la *Trinità* nella chiesa dell'isola di Santa Maria delle Grazie (Zanetti 1733, p. 469; Riccoboni 1966, p. 115; Zampetti 1987, p. 617), potrebbero essere stati eseguiti nei primi del Settecento, giustificando così la mancata citazione nella *Galleria di Minerva*.

⁶³ Cfr. *Galleria di Minerva* 1697, p. 68. Riguardo alla *Madonna dei Sette Dolori* e al *Santo servita* in San Giacomo della Giudecca, citati come “pale d'altare” dall'anonimo autore, sorprende l'assenza di indicazioni da parte delle guide artistiche e dei documenti archivistici, soprattutto considerando la fama di Zanchi: è plausibile, perciò, che si trattasse di due dipinti parietali o votivi. Non si esclude, in tal senso, che la *Madonna dei Sette Dolori* corrisponda alla «Madonna» ricordata in sacrestia da Zanetti (1733, p. 369). Sulla questione dei *Santi Antonio di Padova, Agostino e Gaetano Thiene* in Santa Croce della Giudecca cfr. *infra* nel testo e alla nota 129. Dimostrando ancora grande imprecisione, per la stessa chiesa l'anonimo autore menziona anche una pala con «due Sante Domenicane», che Zanetti puntualizza essere invece dei *Santi Domenico e Rosa* (Zanetti 1733, p. 366).

⁶⁴ Sulla *Galleria di Minerva*, edita da Girolamo Albrizzi e attiva tra 1696 e 1717, cfr. in particolare Levi-Tongiorgi Tomasi 1990; Griggio 2005.

⁶⁵ Cfr. Passarino 1681, p. 5. Questo opuscolo si colloca nel genere letterario secentesco degli scritti d'occasione per la promozione di opere d'arte, per il quale cfr. almeno Raimondi 1995, *passim* (incentrato sul caso bolognese) e Montanari 2004 (in particolare pp. 45-46).

Punti di partenza imprescindibili sono le visite pastorali⁶⁶. Quali scritti ufficiali volti alla gestione delle chiese sotto l'aspetto morale e materiale, esse mostrano uno spaccato della vita religiosa del tempo e compendiano alcune delle vicende legate alla sistemazione di altari e suppellettili secondo le nuove indicazioni apostoliche post-tridentine.

A partire dal patriarca Lorenzo Priuli (1538-1600), che si recò presso ciascuna delle parrocchie veneziane tra 1591 e 1593, a dieci anni di distanza dalla Visita Apostolica⁶⁷, si stabilì un modello uniforme della documentazione, replicata dalle visite successive in maniera più o meno fedele: per ogni chiesa anzitutto si valutava la corretta e decorosa sistemazione del Santissimo Sacramento e del suo altare; quindi si passava a visionare battistero, olii santi, reliquie, altari e sacrestia; venivano poi interrogati i sacerdoti riguardo al capitolo e alla vita parrocchiale; infine si riportavano le ordinanze del patriarca sulla sistemazione degli altari e delle cappelle (con indicazioni che spaziavano dalla corretta disposizione delle suppellettili al miglioramento dell'illuminazione⁶⁸), sulla cura della comunità, sulla somministrazione dei sacramenti, sull'educazione cristiana dei parrocchiani. Accanto a questo materiale si inserivano anche gli elenchi delle mansionarie e delle confraternite, mentre più raramente, a seconda della diligenza del pievano, si indicavano gli eventuali oratori posti entro i confini della parrocchia e i beni mobili e immobili appartenenti al capitolo.

Per quanto concerne più nello specifico gli altari, in genere il patriarca esprimeva i suoi giudizi in termini di *commodità*, ovvero di praticità in vista dell'ufficiatura, e di *proportione*, ossia di forma e dimensioni in rapporto allo spazio circostante; molto di rado si faceva riferimento alla pala d'altare, e spesso solo per indicarne la necessità di restauro⁶⁹.

L'accuratezza nella stesura di questi veri e propri rapporti ufficiali dello stato delle chiese parrocchiali, tuttavia, era anche dovuta alla sensibilità del patriarca stesso su determinate questioni. Non desta meraviglia, pertanto, che nelle visite di Giovanni Tiepolo (1570-1631), grande cultore d'arte, committente di altari e pale e responsabile del rifacimento delle chiese di San Benetto, San Bartolomeo e San Pietro di Castello, risalti in maniera significativa l'aspetto artistico, esplicitando di frequente anche le iconografie.

⁶⁶ Le visite pastorali si trovano conservate nella sezione "Archivio segreto" dell'Archivio Storico del Patriarcato di Venezia (ASPV); riguardo al Seicento si vedano le bb. 7-18, relative alle visite dei patriarchi Zane (1601-1604), Vendramin (1609-1618), Tiepolo (1620-1627), Corner (1633-1643), Morosini (1645-1675), Sagredo (1679-1687) e Badoer (1690-1705).

⁶⁷ Sulla Visita Apostolica cfr. Tramontin 1967. Il patriarca avrebbe poi visitato i monasteri femminili tra 1592 e 1596 (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali a monasteri femminili, b. 3).

⁶⁸ Cfr. ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, c. 132v: riguardo all'altar maggiore di San Leonardo, affinché «si possa più commodamente celebrare» il patriarca ordinò «che si chiuda la metà della fenestra di mezo, che sopra sta à detto altare per impedire il riflesso del sole».

⁶⁹ Cfr. ad esempio Ivi, cc. 164r (poiché l'altare del Crocifisso in San Biagio è «fabricato senza proportione» e in un sito «poco comodo», si provveda alla traslazione in altro luogo), 238r (riguardo all'altar maggiore di San Stae «perché non vi è palla à proportione» il patriarca ordina «che con piena commodità ne sia fatta una»).

A proposito della percezione del bene artistico, se quella di Tiepolo risulta essere una circostanza eccezionale della prima metà del Seicento (le sue visite si collocano tra 1620 e 1627), tra gli ultimi anni Novanta del secolo e i primi decenni del Settecento, ovverosia con i patriarchi Giovanni Alberto Badoer (1649-1714) e Pietro Barbarigo (1671-1725), si può osservare quella che sembra essere divenuta ormai una tendenza comune: la stesura degli inventari dei dipinti appartenenti alla chiesa.

Questi interessanti repertori mostrano la grande quantità di quadri conservati nelle chiese veneziane – citati, va detto, solo in minima parte dalle guide – e spesso presentano ambienti come le sacrestie alla stregua di pinacoteche. Il loro grande limite, tuttavia, è dato dal fatto che contemplano le pale d'altare solamente nella misura in cui queste siano effettiva proprietà del capitolo; viceversa, non vengono rilevate se costituiscono un bene familiare o confraternale.

In definitiva, laddove si cerchino informazioni relative a pale d'altare, nei documenti delle visite pastorali bisogna incrociare i diversi dati derivati dagli elenchi degli altari e delle mansionerie con quelli delle disposizioni del patriarca e degli inventari.

Costituiscono delle felici eccezioni a questa regola le visite pastorali Badoer relative a San Basilio (1696) e a Santa Maria del Giglio (1701), le quali conservano tra le proprie carte due dettagliatissime relazioni delle chiese compilate con estrema cura dai rispettivi pievani. Questi preziosi documenti (che si riportano in appendice), oltre a trasmettere un'immagine quasi fotografica della decorazione interna degli edifici, contengono anche utili approfondimenti storici, senza contare il fatto che il primo sembra essere, a nostra conoscenza, l'unico scritto a riportare notizia di due pale di autore ignoto, ma certamente secentesche, andate perdute: una *Madonna con i santi Francesco d'Assisi, Carlo Borromeo e Francesca Romana*, per l'altare di Lippomana Lippomano, e un *Sant'Alipio in gloria con i santi Marco e Giovanni Evangelista* per l'altare della Scuola di Sant'Alipio⁷⁰.

Gli inventari dei quadri, e più in generale gli inventari delle «robe di chiesa» (ovvero di oggetti mobili *di ragione* della chiesa), nascono naturalmente come documentazione autonoma rispetto alle visite pastorali. È quindi possibile reperirli, con stessa struttura e medesime informazioni, anche presso altri fondi archivistici delle parrocchie, del Patriarcato e dell'Archivio di Stato⁷¹. Come già

⁷⁰ Che le due pale siano certamente secentesche lo dimostrano nel primo caso la presenza di due santi, Francesca Romana e Carlo Borromeo, canonizzati rispettivamente nel 1608 e nel 1610, mentre nel secondo caso il fatto che la scuola di Sant'Alipio sia stata eretta il 9 febbraio 1661 (ASV, Consiglio di Dieci, Deliberazioni, Comuni, Registri, r. 110, c. 369). Che le due pale non siano state citate dalle guide è giustificato dall'incertezza sulla mano che le ha dipinte: si è visto, infatti, che solo con Zanetti (1733) vengono menzionate le prime pale di autore ignoto.

⁷¹ Inventari delle chiese parrocchiali sono conservati in particolare in ASPV, Sezione antica, Inventari delle chiese di Venezia. Nell'Archivio di Stato si possono reperire inventari nei fondi delle singole chiese oppure nei fondi "Ospedali e luoghi pii" e "Scuole piccole e suffragi".

detto, difficilmente i fascicoli datati al XVII secolo forniscono informazioni sulle pale d'altare, a meno che non siano patrimonio del capitolo; la maggior parte dei dati si ricavano pertanto dalle carte sette-ottocentesche, spesso molto più dettagliate anche perché rispetto ai primi inventari alcune di esse comprendono l'intero apparato decorativo dell'edificio, mentre altre elencano i beni mobili appartenenti alle confraternite. Esempifica il primo caso l'*Inventario de' Mobili tutti, s'attrovano nella Chiesa, Sag.a, Campanile, e Casa del Sig.r Pievano di S. Cancian* (1739), in cui vengono catalogate tra le pitture sette pale d'altare (di cui una in sacrestia), tredici quadri di vario soggetto, cinque ritratti e un «Quadro colla SS.ma Trinità serviva di Palla all'Altar della Sag[resti]a» conservato in casa del pievano⁷²; il secondo caso è invece dimostrato dall'*Inventario delli Mercanti Cordovani* (verosimilmente di fine Settecento) contenuto tra i documenti di Sant'Aponal, nel quale si enuncia «Un Altare di Marmo con la sua Palla in Tela, che rappresenta il Ss.mo Salvatore deposto dalla Croce nelle braccia dell'Adolorata sua Madre, posto nella Cappella in cornu Epistolae dell'Altar Maggiore»⁷³.

Per completezza, in questo genere di documentazione va segnalato anche l'*unicum* rappresentato dal fascicolo «Altari», appartenente al fondo di San Geremia conservato nell'Archivio del Patriarcato: la sua eccezionalità si deve alla circostanza del rifacimento settecentesco della chiesa e alla cura del pievano Giambattista Spreafigi, artefice di un accurato riordino del materiale archivistico della parrocchia. Tale fascicolo, come suggerisce il titolo *Notizia degl'Altari tanto della Vecchia Demollita, come della Nuova Riffabbricata Chiesa di S. Geremia, e della loro Custodia, e Mantenimento dall'anno 1740 sino l'anno 1762*, consiste in un compendio di notizie storiche dei quindici altari della vecchia chiesa (alcuni dei quali appartenenti a confraternite, altri a privati cittadini e nobili, altri ancora mantenuti dai pievani con elemosine) e in una descrizione degli otto altari della nuova fabbrica, con alcuni approfondimenti specifici come nel caso degli altari «del Miracoloso Crocifisso», dell'Immacolata Concezione e «delle SS.me Reliquie»⁷⁴.

Ulteriori dati sulle pale d'altare si possono reperire consultando i testamenti e i catastici, ovvero i registri dei documenti di interesse storico della singola chiesa; ma per la maggioranza dei casi ciò avviene in maniera indiretta, attraverso le notizie riguardanti i rifacimenti di altari. Circostanza fortunata, per la sua rarità, è invece la menzione della commissione vera e propria. Infatti, rappresentando un bene quasi sempre privato e di devozione personale, la pala non ha ragione di

⁷² Cfr. ASPV, Sezione antica, Inventari delle chiese di Venezia, fasc. 14 S. Cancian, *Adi 2. Marzo 1739. Inventario de' Mobili tutti, s'attrovano nella Chiesa, Sag.a, Campanile, e Casa del Sig.r Pievano di S. Cancian fatto da me Gio: Batta Rota Sag.no con diligenza sotto il fu Pievano Sebastian Molin ultimam.e Defonto...*, c. 21.

⁷³ Cfr. Ivi, fasc. 6 S. Apponal, *Inventario delli Mercanti Cordovani*, c. 1r. La pala citata corrisponde alla *Deposizione di Cristo* di Jacopo Palma il Giovane, datata intorno al 1619 e andata perduta.

⁷⁴ Cfr. ASPV, Parrocchia di Santi Geremia e Lucia, Parrocchia di Santi Geremia e Lucia, b. 108, fasc. «Altari 1».

essere citata nei catastici; d'altro canto, i legati hanno come scopo dar risalto alle opere pie e caritatevoli del testatore e dividere la sua eredità, e anche nei pochi esempi in cui si parla della volontà di far eseguire una pala, di rado se ne esplicita l'iconografia⁷⁵.

L'eterogeneità del materiale archivistico permette di confrontare dati e notizie, ma sopperisce solo in parte alla grande dispersione del patrimonio documentario relativo alle pale d'altare e più in generale al Seicento, dovuto soprattutto alle vicissitudini seguenti la caduta della Repubblica⁷⁶.

In particolare sono andati dispersi quasi tutti i contratti di commissione, che certamente avrebbero fornito notizie sui rapporti tra le parti, sulla rilevanza dell'artista e del committente e sull'incidenza, eventuale, dei dettami della chiesa. Sebbene le varianti di questi accordi fossero senza alcun dubbio molteplici, anche a seconda della destinazione dell'opera, è tuttavia possibile farsi un'idea di massima della loro forma attraverso tre esemplari superstiti, trascritti in appendice: i primi due, risalenti rispettivamente al 1596 e al 1648, descrivono in forma analoga le commissioni delle pale di *Santa Lucia* a Leandro Bassano (1557-1622) e di *San Giorgio* a Matteo Ponzone (1583-post 1663) per conto dell'abate di San Giorgio Maggiore, ma definiscono nella sostanza unicamente i termini temporali e il compenso; il terzo, relativo alla richiesta di una pala al pittore pistoiese Pietro Marchesini (1692-1757) da parte del pievano di San Lio Marco Rossetti nel 1725⁷⁷, si distingue invece per l'esplicita e puntuale descrizione dell'iconografia (si enunciano tutti i personaggi che andranno raffigurati) e si evidenzia infine come il prelado debba avere l'ultima parola sulla accettazione o meno del dipinto prima di procedere al pagamento.

È plausibile che quanto si legge in questi documenti, con le dovute differenze a seconda della committenza, ricalcasse la prassi contrattuale di gran parte delle pale eseguite nel corso del XVII secolo; si può immaginare però che vi fossero ulteriori difformità anche in base all'affermazione sociale degli artisti: di certo, il nome di Palma il Giovane, Liberi o Zanchi aveva una diversa incidenza sulla determinazione del prezzo delle prestazioni rispetto a quello di Prudenti, Mazzoni o Segala⁷⁸.

⁷⁵ Si vedano in proposito i catastici conservati presso l'Archivio di Stato, l'Archivio Storico del Patriarcato di Venezia e gli archivi parrocchiali. Tra i rari casi in cui viene esplicitata l'iconografia di pale d'altare è il testamento di Antonio Barbaro del 3 ottobre 1678 (ASV, *Sezione Notarile*, Atti notaio Domenico Garzoni Paolini, b. 487, n. 48), già parzialmente trascritto in Riccoboni 1966, p. 125 e Gaier 2002, pp. 542-550: cfr. Appendice II.

⁷⁶ Cfr. Da Mosto 1937, I, p. 4.

⁷⁷ L'opera, citata solamente nelle *Vite* di Gabburri (1719-1741, IV, c. 204r) e non menzionata nelle guide veneziane, sarebbe infatti stata sostituita relativamente presto da una nuova pala, tutt'ora in loco, di Pietro Antonio Novelli, raffigurante *Santi Giovanni Evangelista, Giuseppe, Antonio di Padova, Valentino e Lucia*, firmata e datata 1779.

⁷⁸ Riguardo all'impatto sul prezzo di un artista affermato come Palma il Giovane, cfr. Spear-Sohm 2010, p. 229. Nonostante i tentativi di Hochmann relativi al tardo Cinquecento e ai primissimi anni del Seicento (1992, pp. 15-40), è complesso avviare un discorso sul prezzo delle pale d'altare, poiché troppe sono le variabili: solo per citare un esempio, un artista potrebbe accontentarsi di un prezzo minore rispetto al valore effettivo dell'opera in quanto è ancora agli inizi della carriera (così Pietro Liberi per la pala dei Santi Giovanni e Paolo).

Questioni terminologiche

Nel suo volume relativo alle pale d'altare veneziane nel periodo rinascimentale, Peter Humfrey dedica un paragrafo al vocabolario legato a questa tipologia di opere, sostenendo, a ragione, come la lingua italiana non abbia un esatto corrispettivo per l'inglese *altarpiece* o il tedesco *Altarbild*: al giorno d'oggi, infatti, la *pala* denota un dipinto su tavola o su tela, spesso di formato verticale, distinto dal *polittico* perché costituito da un unico pannello. Per converso – continua Humfrey – anziché riferirsi alla *forma* o al *supporto*, il termine *pala* era invece usato in antico pensando alla *funzione* dell'opera e alla sua *destinazione*, un altare⁷⁹.

Questa problematica è tuttavia ben più complessa e anche alla luce delle diverse fonti sopra citate necessita di un'indagine più sistematica.

Già Marcantonio Sabellico scriveva nella sua *De Venetae urbis situ* (1494) che le *tavole dorate* degli altari venivano chiamate volgarmente *pale*⁸⁰. Questa antica voce dialettale, sinonimo “veneto” della più antica *ancona*, si sarebbe poi affermata in particolar modo dal XVII secolo, finendo col designare una pittura su tavola o su tela sistemata su un altare oppure una ancona priva di cornice architettonica⁸¹.

In effetti, *pala* (con la variante *palla*) si incontra proprio nelle guide artistiche veneziane già a partire da Sansovino, così come nelle *Maraviglie dell'arte* e nella *Carta del navegar pitoresco*: tuttavia, se nella *Carta* è il solo e unico termine utilizzato per indicare il dipinto collocato sopra un altare, fatto giustificabile per l'uso del dialetto dal quale il termine presumibilmente deriva, viceversa nelle guide secentesche e nelle *Vite* ridolfiane, destinate al vasto pubblico, si riscontra di gran lunga più di frequente il vocabolo *tavola*, usato ordinariamente dalle fonti al di fuori dei confini della Serenissima⁸².

⁷⁹ Cfr. Humfrey 1993, p. 12.

⁸⁰ Cfr. Sabellico 1494, c. CIIIIr: «aureae tabulae quas pallas Vulgo nominant».

⁸¹ Si vedano ad esempio le voci “pala” o “pala d'altare” in Niccoli 1974, III, p. 1705; Grassi-Pepe 1978, II, p. 383; *Dizionario della pittura* 1993, IV, pp. 96-98.

⁸² Come già osservava Paola Barocchi, nonostante la tradizione italiana fosse eminentemente letteraria, si rivelò inadempiente per quanto concerne il lessico tecnico degli oggetti e delle loro tipologie (Barocchi 1981, p. 26): pertanto anche strumenti come il *Vocabolario della Crusca*, che ebbe più edizioni con tanto di nuovi lemmi nel Seicento, non si occupò della questione della *tavola*, che per indicare una pala d'altare in tela è presente già in Vasari (1568, *passim*: ad es. p. 809 sulla pala Pesaro di Tiziano, olio su tela). Nel suo *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Filippo Baldinucci scrive a proposito di “Tavola”: «Legno di qualsisia figura appianato per vari usi, e per dipignervi sopra. Dove n'è venuto il dire tavola anche a qualsisia quadro fatto di tela, per esser dipinto» (Baldinucci 1681, p. 162). Nelle guide artistiche veneziane il termine *tavola* indica sempre una *pala d'altare*, con l'eccezione delle cosiddette «tavole in parete», come quelle raffiguranti la *Resurrezione di Cristo* e il *Cristo morto con la Vergine, le Marie e san Giovanni* di Michele Neydlinger in Santa Maria del Soccorso (Boschini 1664, p. 375; Zanetti 1733, p. 354; 1771, p. 527), passate sul mercato antiquario dopo la vendita alle aste del 1855-1856 (Castello 1988, pp. 78-79): nonostante la terminologia utilizzata, infatti, questi dipinti non possono essere considerati *pale*, non essendo state realizzati per un altare. Si presume che possa essere

Quale sinonimo di *pala d'altare*, *tavola* avrebbe avuto nel corso dei secoli alterna fortuna: comune in epoca barocca e riscontrabile fino all'Ottocento, infatti, sarebbe poi stato circoscritto dalla critica italiana al solo supporto ligneo che *ab origine* designava, preferendogli quindi il termine *pala* o *ancona* nel caso di un dipinto su tela.

Per quanto concerne un documento archivistico come la visita pastorale, atto ufficiale per sua natura limitato spazialmente alla sola Venezia, non sorprende che si prediliga *pala* rispetto a *tavola*, ma va anche specificato che il clero veneziano era solito denominare *tavole* sia le assi in legno che costituivano l'altare o il pavimento, sia le *cartegloria*.

Proprio le visite pastorali aprono un'altra, spinosa questione. Capita di frequente, infatti, che qui il termine *pala/palla* vada a coincidere perfino con la *mostra d'altare* nella sua interezza, a prescindere dalla presenza o meno di un dipinto, come si può constatare dalle seguenti citazioni tratte dalla visita pastorale Priuli (1591-1593):

[per l'altare della Madonna] si accomodi in maniera la *palla* che sicuramente si possa celebrare [...] ⁸³

[Il patriarca ordina] che la *palla* della Madonna si serri dalle parti, in modo che dietro non si possa riporre alcuna cosa, et ciò si potrà fare con tavole, ò con pietre [...] ⁸⁴

[...] et dalla *palla* d'esso altare [della Madonna] si rimoveranno li voti, che sono attaccati, né per l'avenire s'appenderanno in esso, ma da li lati. ⁸⁵

Oppure una *pala* può contenere reliquie, fungendo da armadio-repositorio, come peraltro testimoniano anche le guide artistiche ⁸⁶:

Doppo la Visita degli Oghi Santi S.S. Ill.ma si è conferito nella Capella di Santa Croce, nella quale vi è un Altare et sopra un[a] *pala*, et dentro essa si conservano le sante Reliquie [...] ⁸⁷

[Il patriarca vide il Santissimo Sacramento conservato nel suo altare] dentro d'una *palla d'altare* fabricata con molta honorevolezza dalla parte destra della Chiesa sotto il choro [...] ⁸⁸

un caso di "abuso" del vocabolo *tavola*, per indicare opere che probabilmente avevano lo stesso formato delle pale o che erano in diretta corrispondenza con altari.

⁸³ ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, c. 113r: relativo alla visita Priuli in San Luca (17 luglio 1591). In questa citazione e in quelle successive il corsivo è mio.

⁸⁴ Ivi, c. 206r: relativo alla visita Priuli in San Marziale (13 ottobre 1591).

⁸⁵ Ivi, c. 382r: relativo alla visita Priuli in Sant'Angelo (17 gennaio 1593). Simile ordinanza riguarda l'altare della Madonna in San Felice (Ivi, c. 511v, in data 2 settembre 1593).

⁸⁶ Ad esempio, in Martinelli 1705, p. 116: nella chiesa di San Francesco di Paola «V'è poi vicina al Pulpito una Tavola d'altare tutta piena di sante Reliquie». Si trattava di un uso già antico, come viene dimostrato in Humfrey 1993, p. 79.

⁸⁷ ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, c. 13r: relativo alla visita Priuli in San Pietro di Castello (19 maggio 1591).

⁸⁸ Ivi, c. 67r: relativo alla visita Priuli in San Silvestro (9 giugno 1591).

Nella *palla* [dell'altare di San Bartolomeo] vi è una porticella di un armarolo, nel quale già si conservavano Reliquie di S. Bortolomeo. [...] et nella *palla* di esso [altare di San Magno] vi è il corpo di S. Magno [...] ⁸⁹
[...] nella *palla* di d.o altare [di San Giovanni Battista] si conserva la mano di S. Gio: Batista. ⁹⁰

O ancora può riferirsi a una sorta di *collage* di pitture votive e reliquie, sull'esempio offerto dalla stampa che ritrae il perduto altare della *Madonna della Salute e santi Eliodoro, Lucia e Margherita da Cortona* già in Santo Stefano di Murano [fig. 1] oppure da quanto si può dedurre dal seguente riferimento tratto dalla visita pastorale Barbarigo relativa all'altare di San Giuseppe in Santa Fosca (1718):

Corone di Testa d'argento per le *pitture della Palla* N° 3. ⁹¹

L'uso del termine *pala/palla* a indicare una struttura anziché un dipinto doveva essere diffuso anche al di fuori dell'ambiente strettamente ecclesiastico delle visite pastorali. Lo attestano gli atti della Scuola del Nome di Dio ai Santi Giovanni e Paolo, la quale nel 1596 doveva stabilire se costruire un altare «alla romana», ovvero discosto dalla parete e con un passaggio praticabile sul retro, oppure – per l'appunto – un altare «in pala», ossia addossato alla muratura della cappella ⁹².

Si può ritenere che nella Venezia barocca per il termine *pala* fosse ben chiara questa doppia valenza di “dipinto d'altare” e di “mostra d'altare”: di conseguenza, è necessario porre molta attenzione alle indicazioni delle visite pastorali o dei coevi documenti d'archivio, tenendo presente che non sempre con *pala* si fa riferimento a un *quadro* e che per stabilire la reale natura dell'opera si devono pertanto confrontare diverse fonti ⁹³.

A differenza del Seicento romano, dove la pala d'altare in rilievo costituì un vero e proprio sottogenere di questa tipologia di manufatto artistico ⁹⁴, dopo l'*Engelspietà* di Girolamo Campagna in San Zulian (1578 ca.) Venezia rimase priva di nuove pale scultoree almeno sino al 1728, anno in cui Antonio Tarsia realizzò l'*Annunciazione* in San Vidal. In compenso vennero realizzate numerose

⁸⁹ Ivi, c. 103v: relativo alla visita Priuli in San Geremia (14 luglio 1591).

⁹⁰ Ivi, c. 122v: relativo alla visita Priuli in San Marcuola (25 agosto 1591).

⁹¹ ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 20, fasc. 17, c. 14v: relativo alla visita Barbarigo in Santa Fosca (25 settembre 1718).

⁹² Cfr. ASV, *Scuole piccole e suffragi*, b. 587, fasc. 15, in data 9 giugno 1596; Vio 1996, p. 73; Rossi 2012, p. 335.

⁹³ Così ad esempio, per la *pala* dell'altare di Sant'Antonio in San Severo (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 19, c. 1r: visita del 22 febbraio 1719) oppure per le *pale* degli altari di San Servolo (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali a monasteri femminili, b. 6, cc. 537r-569r; visita del 25 febbraio 1711): non essendoci indicazioni sulla presenza effettiva di un dipinto, si devono considerare sinonimi di *mostre d'altare*.

⁹⁴ In proposito si veda Pierguidi 2017.

statue a tutto tondo che spesso la letteratura artistica dell'epoca accostò al termine *pala*, come accade, ad esempio, nella *Venetia* di Giovanni Stringa o nella *Cronica* di Pietro Antonio Pacifico:

[In San Marco, all'altare di San Clemente] servono *per pala* due figure di marmo di tutto tondo, una è San Pietro, et l'altra San Clemente [...]⁹⁵

[In San Francesco della Vigna] La seconda cappella vicina *ha la palla di tre figure di tutto rilievo*, scolpite da Alessandro Vittoria.⁹⁶

[In San Basilio] Vi è *per pala* una figura assai antica di questo Santo.⁹⁷

[In Santa Maria di Nazareth, nella cappella Mora] la *palla* è un S. Gio: Battista di marmo bianco da Carrara di grandezza humana intagliato da Marcher Bartel Fiamengo [...]. Indi v'è quella [cappella] di S. Teresa assai più grande, con altare massizzo, ricco di pietre, e lavori finissimi; *in vece di palla* v'è la Santa in estasi colpita dall'Angelo, di marmo bianco intagliata di mezo rilievo [...].⁹⁸

Con l'eccezione del *San Giovanni Battista* di Barthel (che sotto questo aspetto costituisce un *unicum* e su cui comunque si ritornerà più avanti) sembra che in tutti i casi in cui *pala* si riferisca a una scultura indichi non tanto l'oggetto in sé, quanto piuttosto la sua *funzione*: detto altrimenti, per la letteratura una statua non sarebbe una *pala*, ma avrebbe la *funzione* di una pala che in linea di principio si presume dipinta.

Le sculture introducono poi un ulteriore approfondimento terminologico, relativo al vocabolo *immagine*. Nelle guide artistiche, *immagine* denota solitamente un *dipinto*, ma in qualche circostanza con lo stesso sostantivo si indica una *statua*:

[Nella Scuola di San Fantin] L'altro [altare] dedicato à San Girolamo, la cui *Immagine* è nel mezzo, scolpita in marmo bianco finissimo dal medesimo Vittoria [...].⁹⁹

[Ai Gesuati vi è] Un'altra tavola, dove è una *Immagine* di Maria di rilievo, e v'è di Pittura, il Padre Eterno, con alcuni Angeletti, è del Palma.¹⁰⁰

[In San Gallo] La tavola d'Altare di mano del Tintoretto col Salvatore, e SS. Marco Evangelista, e Gallo Abate è quella dietro all'*immagine* della Madonna del Rosario.¹⁰¹

⁹⁵ Sansovino-Stringa 1604, c. 32r.

⁹⁶ Ivi, c. 115v.

⁹⁷ Ivi, c. 179r. Per levare qualsiasi dubbio sul termine *figura*, sappiamo con certezza dalla visita pastorale Zane (contemporanea alla guida di Stringa) che sull'altar maggiore della chiesa di San Basilio vi era effettivamente un simulacro del titolare, che doveva essere trasportato, su ordine del patriarca, all'altare del Santissimo Sacramento. Cfr. ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 7, fasc. 4, c. 1v.

⁹⁸ Pacifico 1697, p. 327.

⁹⁹ Sansovino-Martinioni 1663, p. 136.

¹⁰⁰ Boschini 1664, p. 340; 1674, *Dorsoduro*, p. 18.

¹⁰¹ Zanetti 1733, p. 165.

Laddove nelle guide è situazione occasionale, accostare il termine *immagine* a una *statua* è invece consuetudine in documenti come le visite pastorali, dove di rado con tale nome ci si riferisce a un dipinto¹⁰².

[Il capitolo di San Geremia concede alla Scuola dell'Assunta] l'uso solam.te dell'Altare magg.re di d.a loro Chiesa, sopra il q.le sia riposta l'*immagine* della B.ma Verg.e dove al pr.n.te si ritrova, fin t.nto che sarà fatta provis.e di altro altar oportuno.¹⁰³

[In Santo Spirito, all'altare della Madonna e di Sant'Andrea non si celebra] per esser impedito dall'istessa *immagine* della Mad.a.¹⁰⁴

[In San Barnaba, altare della Madonna detta "la Capelletta"] cum *immagine* B.V. cum corona argentea in capite lapidibus pretiosis gemmata [...].¹⁰⁵

[In San Basilio, all'altare di San Francesco] *imaginem* ligneam B.V. antiquam, et quam pulcherrimam cum filio in brachio [...].¹⁰⁶

[In San Polo, altare di San Lorenzo] cum addita *Imaginis* S. Pauli [...] [e altare di San Marco] cum addita *Imaginis* B.V.¹⁰⁷

[In San Geremia, l'altare] ove al presente vi è l'*immagine* di S. Fran.co di Paula, era l'Altare della Madonna Granda.¹⁰⁸

[In Santa Fosca, l'altare della Madonna del Rosario possiede una] *Imaginis* della B.V. con il suo Bambin sedente sopra Carega di Legno intagliata, e dorata [...].¹⁰⁹

[In Santi Biagio e Cataldo] che l'*Imagini* della B.ma Verg.e e del suo Divin.mo Figl.o Gesù esposte alla pubblica veneraz.ne sopra l'Altare del SS. Rosario siano vestite, et adornate con Habiti proprij, e decenti senza abbigliam.ti e vanità secolaresche, quali in vece di promuovere la divotione, porgono materia di scandalo, et offendono la pietà dei fedeli.¹¹⁰

¹⁰² Tra le *imagini* che si riferiscono a dipinti si veda ad esempio: ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali a monasteri femminili, b. 4, c. 7v (relativo alla visita Morosini in San Zaccaria del 14 ottobre 1609, in cui si menzionano per l'altare della Madonna «*imagini* pretiose in quadro alto magnifico»); Ivi, c. 58v (relativo alla visita Morosini in Sant'Andrea della Zirada del 12 novembre 1609, in cui si dice per l'altare di San Girolamo che «essendo la palla et l'*immagine* curta quattro dita, che non arriva alla mensa dell'Altare» bisogna provvedere a «coprire quel difetto, che appare deforme»); ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 17, c. 588v (nella *Relatione del Vaso intrinseco, e materiale della nova Chiesa di S. Maria Zobenigo*, trascritta in appendice, si menziona un «Altare di Pietra con Palla fatta da Tintoretto con l'*Imaginis* di S.a Giustina V., e M., e quello [*sic*] di S. Fran.co»).

¹⁰³ ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 10, fasc. 16, c. 82r: relativo alla visita Tiepolo in San Geremia (29 novembre 1620). Che si tratti di una scultura lo dimostrano le guide cittadine: cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 139v («Vi è una figura di Maria Vergine, fatta ultimamente di gran divotione, alla quale vi è un concorso ammirabile et è di mano di un giovane, detto Gio. Pietro Scrova, et è sua prima opera»); Sansovino-Martinioni 1663, p. 144 («La Cappella Maggiore fù rinovata intorno l'anno 1600 in assai bella, e spaziosa forma, e consacrata à Maria sempre Vergine, la cui *Imaginis*, è di rilievo scolpita in legno da Gio: Pietro Scrova, giovane stimato all'ora di molto valore»).

¹⁰⁴ ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali a monasteri femminili, b. 5, fasc. 16, c. 1v: relativo alla visita Tiepolo in Santo Spirito (31 maggio 1627).

¹⁰⁵ ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 12, fasc. 2, c. 6r: relativo alla visita Morosini in San Barnaba (19 febbraio 1645).

¹⁰⁶ Ivi, fasc. 6, c. 5r: relativo alla visita Morosini in San Basilio (10 giugno 1646).

¹⁰⁷ ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 13, fasc. 42, c. 2v: relativo alla visita Morosini in San Polo (14 luglio 1675).

¹⁰⁸ Ivi, bb. 14-15, fasc. 1, c. 18r: relativo alla visita Sagredo in San Geremia (9 luglio 1679).

¹⁰⁹ Ivi, b. 20, fasc. 17, c. 13v: relativo alla visita Barbarigo in Santa Fosca (25 settembre 1718).

¹¹⁰ ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali a monasteri femminili, b. 6, c. 73r: relativo alla visita Barbarigo in Santi Biagio e Cataldo (6 febbraio 1718 m.v.). Una simile ordinanza riguarda anche l'*Imaginis* posta sopra l'altare di Santa Maria Maddalena nella chiesa delle Convertite alla Giudecca, visitata da Barbarigo il 16 giugno 1715 (Ivi, c. 123v).

Non solo. È probabile che in certe situazioni per *immagine* si finisse per intendere in senso lato il fronte stesso dell'altare, non diversamente dal significato attribuito, sempre nelle visite pastorali, a *pala*; questa declinazione, tuttavia, sembra essere presente solo nella visita ai monasteri femminili del patriarca Gianfrancesco Morosini¹¹¹ e in assenza di altri riscontri va considerata come caso estremo.

Lo "statuto" di pala d'altare

Un vocabolario così limitato, ma allo stesso tempo così sfaccettato, in cui non sempre una *pala* è una *pala* e non sempre una *immagine* è un *dipinto*, rende insomma necessario stabilire dei confini entro cui muoversi per poter avviare uno studio sulle pale d'altare, a partire dal loro "statuto".

Una prima discriminante per stabilire se un'opera sia una *pala d'altare* dovrebbe essere, per ovvie ragioni, la sua collocazione sopra un altare, fattore non così scontato se si pensa che in alcuni casi la letteratura, anche recente, si è servita del sostantivo *pala* per indicare un *ex voto* oppure per definire qualche quadro di formato verticale, centinato o meno, posto nei pressi di un altare, ma appeso in parete, come è accaduto per le tele di Pietro Mera ai Santi Giovanni e Paolo o per il *San Bernardo* di Ruschi già nell'omonima chiesa di Murano¹¹². D'altro canto questa considerazione iniziale non va reputata un principio assoluto: alcune pitture poste sugli altari possono infatti essere nate come *ex voto*, distinguendosi perciò dalle pale non solo per formato e dimensione, ma anche per scopo e tipo di commissione. In altre parole, sugli altari possono essere inserite opere che in origine non erano state pensate appositamente per tale ubicazione.

Un caso campione è rappresentato dal perduto *Sant'Antonio di Padova col Bambino* di Ermanno Stroiffi, già nella chiesa di Sant'Angelo. Secondo le fonti, nel 1645 l'avvocato Zaccaria Pontin aveva donato alla chiesa, come voto per il salvataggio miracoloso del figlio caduto in un canale, un quadro raffigurante il «santo con il bambino in braccio», che si presume sia proprio il dipinto di Stroiffi, anche se le carte non specificano l'autore. L'opera divenne ben presto oggetto di

¹¹¹ Ad esempio, nella visita Morosini ai Santi Rocco e Margherita (27 gennaio 1609 m.v.) si ordina che all'altare di Santa Caterina il portatile sia sistemato affinché «il capo di esso sia verso l'*immagine* dell'Altare» (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali a monasteri femminili, b. 4, c. 121); analoga richiesta riguarda l'altare dell'Annunciata in Santa Marta (Ivi, c. 254r: relativo alla visita del 24 dicembre 1610).

¹¹² Riguardo agli *ex voto*, si pensi ad esempio al dipinto di Prudenti raffigurante la *Vergine che salva Venezia dalla peste*, considerato pala d'altare in Cecchini 2000, pp. 105-106. Le tele di Mera (*Circoncisione di Gesù; Battesimo di Gesù*) e il *San Bernardo che guarisce un fanciullo* di Ruschi (ora nella parrocchiale di Aviano) sono definite "pale" rispettivamente in Brusegan (2004, p. 90) e in Safarik (1976, p. 329), quando tutte le fonti sono chiare in proposito definendoli "quadri". Similmente accade per le due tele relative al *Martirio di sant'Apollonia* di Peranda e Dal Friso già ai Santi Filippo e Giacomo e per le due di Forabosco ai Tolentini raffiguranti l'*Estasi di san Francesco* e *San Magno vescovo con un angelo e l'Architettura*, ritenute "pale" rispettivamente da Meijer (2000) e da Marin (2015, pp. 63, 185).

venerazione pubblica, tanto che nel 1657, su iniziativa di «un librer, un barbier e due marceri», sarebbe nata la Scuola di Sant'Antonio di Padova, a sua volta promotrice della costruzione di un altare tra 1659 e 1661¹¹³. Segnalato per la prima volta nelle *Minere* di Boschini (1664), in maniera indicativa il dipinto non viene contrassegnato dai termini *pala/tavola*: «all'Altar della devozione di Santo Antonio, vi è il detto Santo col Bambino Giesù in braccio, di mano di D. Ermano Stroiffi»¹¹⁴. Così accade anche per le guide successive, fino a Zanetti (1733): quest'ultimo testimonia che in sostituzione del dipinto di Stroiffi è stata realizzata una vera e propria pala d'altare da Antonio Zanchi, mentre l'*ex voto* è portato in San Paternian: a riprova dell'originario statuto dell'opera, annotando il *Sant'Antonio* in questa chiesa lo stesso Zanetti lo definisce, per l'appunto, «quadro mobile» e non *pala/tavola*¹¹⁵.

Diversamente da questa categoria di *ex voto*, il *Bildtabernakel* condivide il medesimo statuto della pala d'altare. In effetti, benché esso costituisca in linea di principio un'opera secondaria rispetto all'*immagine* (quadro o statua) che è chiamato a incorniciare, la sua stessa funzione e l'iconografia “di accompagnamento” fanno sì che possa essere considerato un tutt'uno con quanto *incorpora*, costituendo in tal senso una variante tipologica della tradizionale *tavola*. L'approccio con le “pale-tabernacolo”, tuttavia, è particolarmente difficoltoso a causa delle poche e talvolta ambigue informazioni che si possono ottenere dalle fonti letterarie e archivistiche: ad ogni modo, nel quinto capitolo si proverà a sviscerare l'argomento in maniera più approfondita.

A proposito di problematiche, un'altra questione relativa allo “statuto” è l'*adattamento* di un quadro a pala, circostanza limite, ma ugualmente degna di menzione, come evidenziano i seguenti esempi.

¹¹³ Si veda la mariegola della Scuola di Sant'Antonio di Padova in Sant'Angelo (ASV, *Provveditori di Comun*, Atti, reg. T, cc. 191-208, copia dell'originale conservato nella Biblioteca del Museo Correr); cfr. inoltre Vio 2004, pp. 349-350. Martinioni stesso, che scrive tra 1659 e 1660, testimonia che in Sant'Angelo alcuni altari si stanno rinnovando (Sansovino-Martinioni 1663, p. 118).

¹¹⁴ Boschini 1664, p. 120. Cfr. anche Boschini 1674, *San Marco*, p. 94; Martinelli 1684, p. 33; 1705, p. 40; Pacifico 1697, p. 286. In un inventario del 1689 della chiesa di Sant'Angelo si registra «Un Quadro di S. Ant.o con soaze dorate» (ASPV, Sezione antica, Inventari delle chiese di Venezia, fasc. 4 S. Angelo, *Adì 8. Marzo 1689. in Venetia. Inventario d.lli mob.li d.lla Chiesa Par.le, e Colleg.ta di S. Michel ArchAngelo nel t.po di Mons.r R.mo D. Gioseppe Abb.e Lanza Pievano d.lla med.a*, c. 2v).

¹¹⁵ Nonostante sia registrata solamente a partire da Zanetti (1733, p. 177), è plausibile che la pala di *Sant'Antonio di Padova* di Zanchi risalga a molto prima e che sia stata omessa nelle guide di Martinelli: infatti, il 5 maggio 1672 la Scuola di Sant'Antonio di Padova, retta dal gastaldo Francesco Sardi, otteneva il permesso di collocare su un nuovo altare (concesso dalla Scuola di San Sebastiano dell'arte dei vetrai) una nuova pala, che si presume appunto essere quella di Zanchi, ponendo la vecchia, ossia il quadro di Stroiffi, nella sacrestia (Vio 2004, p. 347). Sul *Sant'Antonio* di Stroiffi portato in San Paternian cfr. Zanetti 1733, p. 182. Un altro dipinto votivo adattato a pala, anch'esso perduto, è una *Madonna* già in San Stae, voluta sul proprio altare da Marin Tressa per sua personale devozione. Il suo testamento, infatti, recita: «per palla di detto altar voglio sia posto il quadro della Madre di gratia che se nella mia camera sopra la porta di detta camera» (ASPV, Parrocchia di San Giacomo dall'Orio, Parrocchia di San Stae, Catastici delle scritture, b. 1, Testamento di Marin Tressa, 1604, 9 febbraio).

La perduta *Madonna di Loreto* di Filippo Bianchi già in Santa Fosca, nata quale immagine votiva parietale, sarebbe stata sistemata come pala d'altare solo dopo la ricostruzione della chiesa di fine Seicento¹¹⁶, in seguito cioè a una fortuita contingenza esterna, per quanto non possa escludersi l'aspetto devozionale: la vicenda che ha portato al cambio di statuto dell'opera e la grande distanza temporale tra la sua esecuzione *ante* 1664, poiché segnalata già nelle *Minere*, e la nuova sistemazione forse avvenuta al principio del Settecento fanno sì che il manufatto non possa essere annoverato tra le pale d'altare del periodo considerato.

Discorso analogo per la *Madonna che appare a san Pio V* di Giannantonio Fumiani, già al Corpus Domini. Definita *pala* dalla letteratura recente perché come tale appare ora su un altare della chiesa di San Lorenzo di Vicenza¹¹⁷, secondo le guide artistiche era nata anch'essa come quadro parietale¹¹⁸, e così sarebbe rimasta sino alle soppressioni napoleoniche.

Un terzo esempio è dato dal *Crocifisso* di Giambattista Langetti attualmente sul primo altare a sinistra in San Marziale, opera acquisita nei primi dell'Ottocento dalla soppressa chiesa di Santa Giustina: la denominazione negli inventari della chiesa, «*quadro con crocifisso in pittura*»¹¹⁹, e l'assenza di citazioni da parte della letteratura artistica coeva dimostrano che non possa essere ritenuta una pala d'altare¹²⁰.

Legato inevitabilmente al tema dello statuto è inoltre l'aspetto terminologico, poiché le diciture adottate nelle fonti possono sia chiarire, sia confondere la reale natura di un dipinto.

A dimostrazione di come la letteratura possa essere risolutiva si porta l'esempio di una perduta opera di Giacomo Moratto per la chiesa dei Gesuiti. Dalle *Ricche minere* (1674) si viene a conoscenza che dalla cappella dell'Annunciazione prossima alla sacrestia

¹¹⁶ Il dipinto è menzionato sopra un pilastro in Boschini (1664, p. 475; 1674, *Cannaregio*, p. 54); non ricordato dalle successive guide artistiche anche perché la chiesa di Santa Fosca è in rifacimento dal 1679 (Corner 1758, p. 265), viene infine citato come *tavola* da Zanetti (1733, p. 412).

¹¹⁷ Citata come pala d'altare ad esempio in Pallucchini (1981, I, p. 300) oppure in Nardin (2009, p. 125), l'opera viene invece definita «quadro» da Zanetti (1733, p. 423; 1771, p. 412). Similare il caso di un'altra opera di Fumiani, i *Quattro Evangelisti*, quadro parietale dell'oratorio presso i Gesuiti (1733, p. 385) poi adattato a pala d'altare nella sacrestia della chiesa dei Gesuiti, ma registrata come pala da diverse fonti (Arslan 1946, pp. 44-45; Donzelli-Pilo 1967, pp. 189-190; Pallucchini 1981, I, p. 299; Mocchi 1998, p. 732).

¹¹⁸ Viene infatti definito «quadro» in Zanetti 1733, p. 423; 1771, p. 412.

¹¹⁹ Archivio Parrocchiale di San Cristoforo (Madonna dell'Orto), Inventario del 1818-1821: «n. 1 quadro con crocifisso in pittura posto nell'altare della sacrestia invece della pittura del Tiziano, che è stata posta in chiesa per commissione del Regio Governo all'altar così chiamato della SS. Trinità». Sull'opera cfr. inoltre Donzelli-Pilo 1967, p. 215; Stefani Mantovanelli 1990, p. 66; 2011, p. 169, cat. 58.

¹²⁰ Altri casi simili sono ad esempio il *Cristo nell'orto* di Michele Desubleo, eseguito come quadro parietale in Santa Croce della Giudecca (Boschini 1664, p. 394; 1674, *Dorsoduro*, p. 65; Martinelli 1684, pp. 439-440; 1705, p. 496; Pacifico 1697, p. 449; Zanetti 1733, p. 367) e poi adattato a *tavola* nel corso dell'Ottocento nella chiesa di San Zaccaria (Moschini 1847, p. 61), oppure – anche se siamo nel 1714, oltre il nostro campo d'indagine – la perduta *Adorazione dei Magi* di Antonio Zanchi, anch'esso quadro parietale (Zanetti 1733, p. 462) poi adattato a pala (Moschini 1815, II, pp. 449-450: si dice, per l'appunto, che il dipinto «serve da tavola all'altare»; cfr. inoltre Riccoboni 1966, p. 115; Zampetti 1987, p. 617).

sono state rimosse tutte le Pitture, e prima la Tavola dell'Altare, ove era pure l'Annunciata di Gio: Battista Cima da Conegliano, è stata levata, né si vede più; ed era cosa preziosa ed in suo luogo vi è stata posta altra pittura moderna di mano di Giacomo Moratto.¹²¹

Le guide successive, ovvero Martinelli (1684; 1705) e Pacifico (1697), sintetizzano la vicenda confermando che «sono state levate le pitture antiche, e postavi una Pittura di Giacomo Moratto»¹²², mentre con Zanetti (1733) si scopre che tale dipinto è stato levato a sua volta e sostituito in maniera definitiva dalla nuova pala del *Transito di san Giuseppe* di Domenico Clavarino¹²³, ancor oggi *in situ*.

Ebbene, il vocabolario adottato conferma che quella di Moratto non è una pala d'altare, bensì un quadro di pari statuto rispetto alle altre «Pitture» che ornavano la cappella; in secondo luogo, di quest'opera non viene nemmeno esplicitato il soggetto (fattore che ne determina una minore importanza nei confronti di altri dipinti); infine, sembra che la sua collocazione sopra l'altare sia dovuta a una mera necessità di colmare un vuoto in attesa della commissione di una vera e propria *tavola*.

Un altro caso terminologico attesta invece come si possano sollevare incertezze sullo statuto a causa dell'uso di diversi vocaboli a seconda delle guide. Il *Cristo che appare alla Madonna* di Palma il Giovane già in Santa Maria di Nazareth, infatti, viene definito «tavola» da Martinelli (1684), ma in precedenza Boschini (1664; 1674) l'aveva citato come «quadretto» accanto alla *Trasverberazione di santa Teresa* dello stesso Palma¹²⁴: siccome il dipinto è menzionato presso quest'ultima pala e non pare riferirsi a un altro altare o a un'altra cappella, si può concludere che fosse effettivamente un quadro parietale e che quello di Martinelli sia un refuso.

Tra tutti gli episodi di statuto dubbio¹²⁵, però, uno dei più problematici riguarda una perduta *Crocifissione* di Domenico Tintoretto in San Bonaventura, poiché in questa circostanza tutte le fonti

¹²¹ Boschini 1674, *Cannaregio*, p. 11.

¹²² Martinelli 1684, p. 223; 1705, p. 258; Pacifico 1697, p. 342. Cfr. inoltre Braccioli 1712, p. 78, dove l'opera viene definita «Quadro».

¹²³ Cfr. Zanetti 1733, p. 383.

¹²⁴ Cfr. Boschini 1664, p. 493; 1674, p. 68; Martinelli 1684, p. 279; 1705, p. 318. L'opera non viene poi menzionata da Zanetti, per cui si ritiene debba essere stata rimossa dalla chiesa nei primi del Settecento.

¹²⁵ Se ne riportano alcuni. La *Presentazione della Vergine al Tempio* di Sante Peranda all'altare del Sacramento nella chiesa di Santo Sepolcro viene registrata come *tavola/pala* da Martinioni (1663, p. 79) e Pacifico (1697, p. 204), quando in realtà era un quadro posto sopra o accanto all'altare, come del resto testimoniano le altre guide (Ridolfi 1648, II, p. 272; Boschini 1664, p. 174; 1674, *Castello*, p. 21; Martinelli 1684, p. 112; 1705, p. 127; Zanetti 1733, p. 216; 1771, p. 337) e l'iconografia stessa, non eucaristica. La *Madonna col Bambino e san Giovanni Battista* di Bartolomeo Scaligero alla Madonna dell'Arsenale, che tutte le guide artistiche definiscono «quadro» (Boschini 1664, p. 168; 1674, *Castello*, p. 16; Martinelli 1684, p. 102; 1705, pp. 116-117; Zanetti 1733, p. 212; 1771, p. 370), viene al contrario denotato erroneamente come «Tavola» dal *Forestiere illuminato* (1740, p. 93). Appare più problematico stabilire la natura di un dipinto di soggetto ignoto di Pietro Vecchia per un altare di San Geremia, poiché è testimoniato solamente da Zanetti come «tavola dietro l'immagine del Crocifisso» (Zanetti 1733, p. 419): in questa circostanza, considerando che l'artista era morto già nel 1678 e che nessun'altra guida o fonte archivistica cita quest'opera, si può supporre che in realtà non costituisse una pala, bensì un dipinto inserito (a posteriori) come completamento decorativo alla scultura del Crocifisso.

appaiono coerenti tra loro. Secondo le guide, la chiesa aveva tre altari con relative pale: la *Madonna col Bambino in gloria e san Bonaventura orante*, dello stesso Tintoretto, per il maggiore; il *Crocifisso con i santi Bernardino, Bonaventura e Francesco* e l'*Adorazione dei pastori con i santi Francesco e Carlo Borromeo*, entrambi di Girolamo Pilotti, per i laterali. Le stesse fonti, da Boschini (1664) a Zanetti (1733), registrano tuttavia una quarta «tavola», per l'appunto la suddetta *Crocifissione*, che però si trovava allocata sulla parete dietro l'altar maggiore¹²⁶. Tuttavia, se si dà credito a Ridolfi (1648) e a Martinioni (1663), che sono le prime guide a parlare della chiesa, Domenico Tintoretto vi avrebbe dipinto una sola «tavola», quella dell'altar maggiore¹²⁷: è pertanto possibile che la tela in esame non costituisse affatto una pala e che il termine utilizzato a partire da Boschini rappresenti in realtà una sorta di “abuso”, probabilmente giustificato dal fatto che l'opera fosse in diretto rapporto con l'altar maggiore¹²⁸.

Una vicenda per certi versi simile riguarda la tela di Antonio Zanchi raffigurante i *Santi Antonio di Padova, Agostino e Gaetano Thiene* in Santa Croce della Giudecca, già incontrata in precedenza perché citata come «Palla» nella *Galleria di Minerva*. In questo caso il problema è complicato dal fatto che pure da Moschini in avanti viene registrata come «tavola», dopo essere stata trasferita su un altare in San Pietro Martire di Murano¹²⁹. Considerando che quest'ultimo è un adattamento successivo, tuttavia, la questione si riduce alla menzione nella *Galleria di Minerva*, dove l'anonimo autore – come è stato detto – si dimostra impreciso. Ebbene, la documentazione archivistica relativa a Santa Croce non riporta titolazioni di altari ad Antonio, Agostino e Gaetano, né

Anche nella documentazione archivistica, infine, si possono registrare simili refusi, che possono indurre a errori di statuto, come accade per la *Crocifissione* di Pietro Liberi segnalata in un inventario del 1809 nella chiesa di Santa Maria delle Grazie di Burano: questo dipinto, citato per l'appunto come «Palla» raffigurante «S. Giovanni, e la Maddalena a piedi della Croce del K.r Liberi tutta consunta» (ASV, *Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti*, Atti, b. 324, fasc. 1/3, in data 11 maggio 1809), si presume sia stata in realtà un quadro di provenienza esterna e committenza privata, non essendo stato mai segnalato dalle guide artistiche.

¹²⁶ Cfr. Boschini 1664, p. 459; 1674, *Cannaregio*, p. 41; Martinelli 1684, p. 253; 1705, p. 290; Zanetti 1733, p. 403.

¹²⁷ Cfr. Ridolfi 1648, II, p. 268; Sansovino-Martinioni 1663, p. 172. Anche Pacifico, che però si fonda su Martinioni, cita solo una pala di Tintoretto (Pacifico 1697, p. 342).

¹²⁸ Vista la parziale corrispondenza iconografica con una delle due pale di Pilotti, non si potrebbe escludere a priori che abbia costituito la prima pala per l'altare laterale, poi sostituita. D'altra parte, risulterebbe anomalo che nessuna fonte abbia voluto specificare l'originaria collocazione, quando per altre situazioni similari gli autori delle guide si mostrano attenti a fornire indicazioni precise. La «tavola» di Tintoretto potrebbe anche rientrare tra le cosiddette «tavole in parete», di cui si è visto un esempio nelle tele parietali di Neydinger (nota 82).

¹²⁹ Cfr. *supra*. La tela viene citata come «Palla con S. Antonio, ed altri Santi» nella *Galleria di Minerva* (1697, p. 68). Moschini dice che «nel secondo altare vi è una debol tavola di Antonio Zanchi, la qual era nella chiesa della Croce alla Giudecca. Offre santo Antonio di Padova, che abbraccia la Croce, santo Agostino e s. Filippo Neri. Ma in questo santo si volle cangiare s. Gaetano Tiene che aveavi prima» (Moschini 1815, II, p. 420). Sul dipinto, ora appeso in parete nella stessa chiesa di San Pietro Martire di Murano, cfr. inoltre Riccoboni 1966, p. 108 e Zampetti 1987, p. 584, dove viene considerata per l'appunto pala d'altare.

si riscontrano reliquie di questi santi; accanto a ciò, Zanetti segnala invece, attribuendola a Zanchi, una pala di *Sant'Atanasio*, di cui per certo esisteva un altare con tanto di insigne reliquia¹³⁰.

La conferma definitiva che quest'ultima è l'informazione corretta viene data dalla relazione storica stesa dal notaio Raffael Todeschini nel *Catastico* della chiesa di Santa Croce della Giudecca del 1692:

Nel mezo della Chiesa con l'uso povero, e antico eranvi in Isola due Altari Uno della Beata Vergine, e l'altro di Sant'Atanasio con li soli scalini di rosso Veronese fatti dalle sopramentovate sorelle Pizzamano. Questi l'anno 1689 sono statti intieramente levati dalla loro antichità, e ridoti, e rifabricati ad uso moderno con decorosa pompa appoggiati al muro, che riescono come sono statti di molta spesa così di maestosissima comparsa adornati poscia con palle del penello famosissimo d'Antonio Zanchi insigne, ed Eccellente pittore.¹³¹

Di conseguenza, la tela della *Galleria di Minerva* costituiva plausibilmente un dipinto parietale oppure un quadro commissionato per devozione privata nell'ambito del monastero di Santa Croce.

Anche la letteratura più recente può contenere malintesi analoghi a quelli riscontrati per le guide artistiche, come dimostra la vicenda critica della *Madonna col Bambino e sant'Antonio di Padova* di Andrea Celesti ora all'Ermitage. In una copia della riedizione di Zanetti del 1797, Ernest Liphart, autore del catalogo della pittura italiana e spagnola del museo russo, aveva precisato con una nota a margine che «La tavola dell'Altar nella cappellina del medesimo Magistrato [dell'Arsenale]»¹³², riferita a Pietro Malombra da tutte le fonti, sarebbe poi passata in proprietà all'ambasciatore Ionin a San Pietroburgo; tramite questo canale sarebbe poi entrata nelle collezioni museali. Prendendo questo appunto come fondamento delle sue argomentazioni, Irina Artemieva giungeva alla conclusione che il dipinto dell'Ermitage, che per ragioni stilistiche attribuiva a Celesti e datava agli anni Settanta del Seicento, poteva essere considerato la pala d'altare della Madonna dell'Arsenale, tesi comprovata dalla rappresentazione della chiesa stessa in basso a sinistra nel quadro¹³³.

Ci sono tuttavia diversi punti critici. *In primis* l'iconografia della pala di Malombra esplicitata da Boschini (1664), «B. Vergine, nostro Signore, S. Giustina, San Marco, San Nicolò, con due Ritratti

¹³⁰ Sul *Sant'Atanasio* cfr. ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali a monasteri femminili, b. 4, cc. 206v-210r, relativamente alla visita Vendramin del 15 settembre 1610; ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali a monasteri femminili, b. 6, cc. 101r-104r, relativamente alla visita Barbarigo del 7 luglio 1720; Zanetti 1733, p. 367.

¹³¹ Cfr. ASV, S. Croce della Giudecca (Venezia), Atti, b. 1, cc. 9v-10r. Il documento è trascritto in Appendice II.

¹³² Cfr. *Della pittura veneziana* 1797, I, p. 133. Sulla pala di Malombra cfr. inoltre Boschini 1664, pp. 168-169; 1674, *Castello*, p. 17; Zanetti 1733, p. 212.

¹³³ Cfr. Artemieva 1998.

di Generali»¹³⁴, appare notevolmente diversa rispetto a quella di Celesti: questo significa che Liphart, basandosi solo sulla guida in suo possesso (dove per l'appunto non si dichiara il soggetto della tela), commette un iniziale errore attributivo, riferendo a Malombra un'opera non corrispondente con la pala indicata dalle fonti, che allo stato attuale delle ricerche va dunque ritenuta dispersa.

In secondo luogo, questa stessa pala si trovava in realtà nella cappella del Magistrato dell'Arsenale e non nella chiesa della Madonna: qui, invece, le guide registravano solamente un quadro di Bartolomeo Scaligero raffigurante la *Madonna col Bambino e san Giovanni Battista*¹³⁵, mentre con Zanetti (1733) veniva testimoniata anche la presenza di due tele di Piero Antichio e di altri dipinti «d'autori moderni»¹³⁶. Considerando questo problema, Artemieva giungeva a sostenere che proprio tra questi ultimi quadri moderni si celasse il Celesti dell'Ermitage, che avrebbe costituito la pala d'altare della chiesa, ma non sarebbe stata citata dalla letteratura poiché la sua iconografia «non rompeva con la tradizione [...] e conveniva perfettamente al luogo per cui era stata destinata»¹³⁷.

Dopo aver attentamente esaminato le guide, tuttavia, risulta difficile pensare che tutti gli autori tra fine Seicento e Settecento inoltrato abbiano sorvolato su una pala d'altare di un artista di rilievo quale il cavaliere Andrea Celesti, per sottolineare invece la presenza del meno noto Scaligero o del quasi sconosciuto Antichio. Così, si ritiene più plausibile che l'opera dell'Ermitage, pur proveniente dall'ambito dell'Arsenale, anche per l'inconsueto formato quadrato sia piuttosto da considerare un dipinto votivo¹³⁸.

Tra le diverse vicende relative allo statuto di pala e attinenti l'aspetto terminologico, si segnala infine il caso di due opere perdute di Giuseppe Diamantini e Francesco Ruschi in San Cassiano, oggetto di notizie incoerenti tra le guide artistiche.

Nelle *Minere* (1664), prima fonte in cui vengono citate, Boschini sostiene che la «tavola» di *San Francesco*, opera di Diamantini, era stata allocata sull'altare «in luogo d'una del Ruschi»¹³⁹. Già con l'edizione rinnovata della sua guida (1674), però, lo stesso autore si corregge, precisando che «la

¹³⁴ Boschini 1664, p. 169.

¹³⁵ Cfr. nota 125.

¹³⁶ Cfr. Zanetti 1733, p. 212.

¹³⁷ Cfr. Artemieva 1998, p. 120.

¹³⁸ Molteplici sono le vicende analoghe a quella relativa al dipinto di Celesti. Ad esempio, un quadro senza soggetto di Giambattista Lorenzetti già in Santa Marina viene citato come «Pala d'altare» in Donzelli-Pilo (1967, p. 245), quando le guide riportano la notizia che il pittore, per la medesima chiesa, aveva eseguito solo quadri per la cappella di San Liberale (Boschini 1664, p. 191; 1674, *Castello*, p. 35; Zanetti 1733, p. 227; 1771, p. 377). Un altro caso è quindi offerto dalla *Madonna con san Giovanni Evangelista* già in San Geminiano attribuita a Girolamo Brusafello, che viene definita «pala d'altare» negli elenchi di Ludwig (1901, p. XVIII) e di conseguenza nella letteratura che ad esso fa riferimento (Zorzi 1972, II, p. 334), mentre Lorenzo Carlo Castello (1988, p. 82) la indica più genericamente come «dipinto»: è preferibile quest'ultima definizione dal momento che, in effetti, essa non viene mai citata né dalle guide artistiche né dagli inventari rinvenuti tra le carte delle visite pastorali (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 16, cc. 67v-70v, relativo alla visita Badoer del 17 aprile 1701; Ivi, b. 20, fasc. 20, cc. 22r-26r, relativo alla visita Barbarigo del 5 giugno 1712).

¹³⁹ Boschini 1664, p. 521.

Tavola, con s. Francesco, et Angeli» era di Ruschi ed era stata eseguita «in luogo d'una del Cavalier Diamantino, ch'è sopra la porta»¹⁴⁰. Martinelli (1684; 1705), quindi, ribadisce la presenza della pala di Ruschi, sorvolando sul pittore marchigiano¹⁴¹.

Si giunge quindi a Zanetti (1733), che per la prima volta cita l'iconografia del dipinto di Diamantini:

Entrando in Chiesa per la porta del Campo la palla di S. Francesco è di Francesco Ruschi. Sopra la detta porta evvi Cristo deposto di Croce colle Marie del Cav. Diamantino.¹⁴²

Proprio per questo soggetto, la *Deposizione*, si manifestano le prime perplessità su un suo eventuale statuto di pala: sarebbe atipico, infatti, che un altare appena fabbricato come quello in questione abbia cambiato dedicazione nel giro di poco tempo, passando da un titolo cristologico alla devozione francescana. Confermano la bontà di questi dubbi le notizie storiche relative a San Cassiano, raccolte nelle *Memorie venete antiche profane ed ecclesiastiche* di Giambattista Gallicciolli (1795): secondo i documenti raccolti dallo storico veneziano, il rifacimento interno della chiesa avviato nel 1611 era stato colto come occasione propizia dalla scuola dei *salumeri* per ottenere di stabilirsi, nel 1653, nell'altare di San Francesco, costruito *ex novo* assieme a quello di Sant'Antonio di Padova in aggiunta ai sei altari preesistenti. Presa in carico la gestione dell'altare, la stessa confraternita avrebbe portato a termine la sua decorazione, deliberando, nel 1658, la commissione della pala¹⁴³.

Di fronte a questi dati, e considerando che Gallicciolli non menziona mai nel suo testo opere di Diamantini, è lecito pensare che questa *pala* corrisponda al *San Francesco* di Ruschi e che, nonostante le dichiarazioni di Boschini, la *Deposizione* abbia costituito in realtà un dipinto parietale posto nei pressi dell'altare, probabilmente andato perduto già nel corso del Settecento¹⁴⁴.

¹⁴⁰ *Id.* 1674, *Santa Croce*, pp. 17-18.

¹⁴¹ Martinelli 1684, p. 305; 1705, p. 346.

¹⁴² Zanetti 1733, p. 440. Nella guida del 1771 si registra come «tavola» il *San Francesco* di Ruschi (Zanetti 1771, p. 525), mentre non viene citato affatto il quadro di Diamantini.

¹⁴³ Cfr. Gallicciolli 1795, VI, pp. 250-252. Martinioni stesso conferma che al momento del suo sopralluogo, intorno al 1660, gli altari erano ormai portati a termine: «A di nostri si è dato principio alla rinovazione di questa Chiesa, et è quasi al presente nella sua maggior parte terminata con bella costruttura di ordine Corrinto. Vedendosi anco eretto qualche Altare bello di forma, ricco per finezza di marmi, e vago per ornamenti» (Sansovino-Martinioni 1663, p. 206). Sulla scuola dei *salumeri*, che risulta proprietaria dell'altare anche nella visita pastorale Badoer del 4 ottobre 1699 (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 17, c. 296v), cfr. *infra* in capitolo III.

¹⁴⁴ Una dispersione della *Deposizione* nel corso del XVIII secolo potrebbe essere dimostrata dalla mancata citazione dell'opera stessa in Zanetti 1771 e Gallicciolli 1795; inoltre, anche Moschini sembra non aver avuto un riscontro visivo con la tela (Moschini 1815, II, p. 128). La questione delle opere di Diamantini e Ruschi viene giustamente sollevata ne *I pittori del Seicento veneto*, concludendosi però con la citazione risolutiva di Zanetti (1733, p. 440), senza cioè affrontare il tema dello statuto dei due dipinti, che vengono considerati entrambi pale d'altare (Donzelli-Pilo 1967, p. 156; si veda anche Safarik 1976, p. 335, n. 71); Pallucchini stesso cita erroneamente la tela del marchigiano come pala, addirittura attribuendole *San Francesco* come soggetto (Pallucchini 1981, I, p. 231).

Come si è accennato in precedenza, l'accostamento del termine *pala* alle *statue* poste sopra gli altari, incorniciate da strutture architettoniche o incassate in apposite nicchie, potrebbe riferirsi alla loro *funzione* piuttosto che al loro statuto.

In secondo luogo, anche se lo scopo e la collocazione delle sculture sono analoghi a quelli di un dipinto, completamente diverse rispetto a quest'ultimo sono la loro configurazione e la percezione: in maniera simile ai pannelli del polittico tardogotico, infatti, la statua isola il proprio soggetto eliminando un contesto ambientale che al contrario la pala d'altare pittorica (o in bassorilievo) per sua natura contempla. In tal modo, la scultura mostra il santo in una condizione monologica e atemporale, mentre il dipinto lo inserisce nel tempo, tra le vicende umane, oppure lo rapporta dialogicamente con altri santi entro uno scenario che, per quanto ideale e anacronistico, è comunque parte dell'esperienza umana.

A questo proposito, non si può escludere che una delle tante cause della scomparsa del polittico a Venezia già nel corso della prima metà del XVI secolo sia dovuta anche alla sostanziale differenza del suo effetto spaziale rispetto alla pala d'altare, un effetto, d'altro canto, più prossimo a quello delle sculture.

Per queste ragioni, si è preferito per il presente studio non considerare le statue alla pari delle pale d'altare.

Un accenno, tuttavia, meritano il *San Giovanni Battista* (ante 1683) di Melchior Barthel [fig. 2] e la *Transverberazione di santa Teresa* (1699) di Heinrich Meyring [fig. 3], entrambe in Santa Maria di Nazareth¹⁴⁵. Tali opere, infatti, oltre a essere delimitate dalla struttura architettonica che le inquadra in un formato verticale concluso con una centinatura, mostrano altre particolarità che le rendono simili a una pala. La prima non consiste nella sola statua del santo, ma unisce ad essa, alle sue spalle, un leggero rilievo che produce un ambiente "pittorico", dal quale il tutto tondo non può prescindere; la *Transverberazione*, d'altra parte, crea col suo gruppo scultoreo uno spazio definito grazie alle nubi che uniscono i protagonisti e formano diversi piani, con una pittoricità data, in questo caso, dal contrasto chiaroscurale.

Nel suo studio sulle pale d'altare in rilievo della Roma barocca, Stefano Pierguidi poneva proprio questo problema di natura tipologica a proposito della *Transverberazione di santa Teresa* di Gian Lorenzo Bernini, che appariva infatti come una derivazione (o per meglio dire, un superamento) delle pale in rilievo, contraddistinta dall'abolizione del piano di fondo scolpito e da un gruppo

¹⁴⁵ Testimoniate per la prima volta rispettivamente in Martinelli 1684, p. 280 e in Pacifico 1697, p. 327.

pienamente a tutto tondo¹⁴⁶: la gran parte delle fonti si riferì a quest'opera come a una *statua*, ma Giovanni Battista Mola sembrò al contrario percepire in essa un diverso statuto, definendola infatti «istoria di marmo» e assimilandola quindi alle pale in rilievo¹⁴⁷. Una conclusione che trovava d'accordo lo stesso Pierguidi.

Quale derivazione diretta di Bernini, la *Transverberazione* di Meyring rientrerebbe pertanto in questo discorso, soprattutto se si ricorda, riportandola nuovamente, la descrizione che ne fa Pietro Antonio Pacifico:

in vece di palla vi è la santa in estasi colpita dall'Angelo, di marmo bianco intagliata *di mezo rilievo* [...] ¹⁴⁸

Essendo addossato al piano di fondo e presentandosi allo spettatore da un unico punto di vista, il gruppo scultoreo appare agli occhi di Pacifico come un «mezo rilievo», nonostante sia a tutto tondo; e nelle guide i mezzi rilievi come quelli lombardeschi vengono accostati alle pale d'altare¹⁴⁹. Tuttavia, come si osservava in precedenza, la scultura è intesa «in vece di palla», ovvero *in funzione* di pala.

Analogamente per il *San Giovanni Battista* di Barthel. Sebbene sia considerato da Pacifico come *pala vera e propria*¹⁵⁰, una tale definizione rimane comunque un caso unico, poiché le due guide di Martinelli la definiscono, per converso, *statua*¹⁵¹.

La questione appare insomma intricata, poiché fondata su sottili sfumature linguistiche spesso presenti solo in una fonte letteraria. Di fronte a queste considerazioni, il problema dello statuto di questi manufatti e di opere conformi, qui appena delineato con pochi esempi, suggerisce la massima attenzione nell'analisi dei documenti.

Questioni attribuzionistiche

In sede di riflessione preliminare sulle pale d'altare, infine, è d'uopo evidenziare anche l'aspetto attribuzionistico, in quanto va a influire non solo a livello statistico sul numero di opere da considerare, ma anche e soprattutto sul catalogo dei singoli artisti.

In mancanza di informazioni dirette e inconfutabili, gli autori delle guide dal Seicento all'Ottocento si basavano spesso sulla propria esperienza di conoscitori, avanzando così proposte non

¹⁴⁶ Come peraltro sembra fare Stefano Pierguidi nel suo studio sulle pale d'altare in rilievo romane, a proposito della *Transverberazione di santa Teresa* di Gian Lorenzo Bernini (Pierguidi 2017, pp. 129-131).

¹⁴⁷ Mola-Noehles 1660-1663/1966, p. 113. Cfr. inoltre Pierguidi 2017, pp. 130-131.

¹⁴⁸ Pacifico 1697, p. 327. Il corsivo è mio.

¹⁴⁹ Lo osservava lo stesso Pierguidi, citando la pala «di mezo rilievo» di Antonio Rossellino nella cappella Martini in San Giobbe (Pierguidi 2017, pp. 259-260).

¹⁵⁰ Cfr. Pacifico 1697, p. 327.

¹⁵¹ Cfr. Martinelli 1684, p. 280; 1705, p. 318

di rado discordanti tra loro. Per ragioni stilistiche, la maggior parte di queste attribuzioni dubbie riguardano Jacopo Palma il Giovane e gli altri maestri delle “Sette Maniere” oppure gli *Heredes Pauli*.

Un esempio è dato dalla pala dell’altar maggiore di San Procolo: Stringa la attribuisce a Palma il Giovane senza citarne l’iconografia; Martinioni, pur non indicando la collocazione sull’altar maggiore, sostiene che la «gran tela» è invece opera di Sante Peranda; infine, Boschini testimonia che la pala dell’altar maggiore è effettivamente di Sante Peranda e raffigura «il vero ritratto di Christo, schiodato dalla Croce, con la B.V. et altri Santi attitudini, et concerti di figure, che rendono meraviglia à chiunque le mira», e con tale attribuzione e iconografia l’opera viene poi menzionata nelle successive guide¹⁵². In base a questi dati, è evidente che la sintetica indicazione di Stringa va considerata come un refuso stilistico dovuto alla maniera simile dei due maestri, errore riscontrabile, peraltro, in diverse altre circostanze¹⁵³; in secondo luogo, non è possibile sostenere che inizialmente ci fosse una pala di Palma poi sostituita da un’altra di Peranda, poiché in situazioni analoghe sono le guide stesse a fornire tale notizia, indicando che un dipinto si trova sull’altare «in luogo di» un precedente rimosso.

Al di là di queste vicende legate all’accuratezza dei singoli autori delle guide e alla loro esperienza di *connoisseurs*, un secondo problema legato alle attribuzioni riguarda le opere che, in special modo dopo le soppressioni napoleoniche, finirono in altre chiese di Venezia o della terraferma

¹⁵² Cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 108v («Di nuovo è stato rifabricato in bella maniera l’altar maggiore con tutta la sua cappella. La pala è di mano del Palma»); Sansovino-Martinioni 1663, p. 46 (l’opera è descritta come «Christo Signor Nostro levato di Croce da Gioseffo, e Nicodemo con altre figure mirabilmente disposte, e vagamente colorite»); Boschini 1664, p. 181; 1674, *Castello*, p. 27; Martinelli 1684, p. 120; 1705, p. 136; Pacifico 1697, p. 164; Zanetti 1733, p. 221.

¹⁵³ Un caso analogo è dato dalla pala d’altare dell’Oratorio del Crocifisso presso il monastero del Redentore, la cui attribuzione è ancora oscillante tra Palma il Giovane e Peranda, ma questa volta con più fonti in contrasto tra loro; ciò che conta, ad ogni modo, è che anche qui si tratta della medesima opera e non di due pale distinte. Ancora riguardo a Palma il Giovane, va detto che nella *Venetia* di Giovanni Stringa l’autore non lo distingue per nome rispetto a Palma il Vecchio, chiamando entrambi «Giacomo Palma» così come peraltro appare scritto in Sansovino. Fortunatamente, grazie a un semplice confronto tra guide artistiche e a una lettura più approfondita delle informazioni date, anche per pale d’altare disperse si può con certezza stabilire se si tratti di opere del periodo rinascimentale (di Palma il Vecchio o di autori coevi) o del tardomanierismo (di Palma il Giovane o di autori coevi). Così, il «Giacomo Palma» citato da Stringa quale autore della pala già sull’altare Cappello della chiesa di Sant’Antonio di Castello è facilmente discernibile grazie all’indicazione del committente dell’opera, «Nicolò Cappello Generale dell’armata Venetiana nella guerra, che si hebbe con Baiesith» a fine Quattrocento (Sansovino-Stringa 1604, c. 111v, che riprende Sansovino 1581, c. 7r), nonché all’attribuzione della stessa pala a Bonifacio Veronese (contemporaneo di Palma il Vecchio) avanzata a partire da Ridolfi (1648, I, pp. 271-272; cfr. inoltre Boschini 1664, p. 163; 1674, *Castello*, p. 12; Martinelli 1684, p. 90; 1705, p. 103; Zanetti 1733, p. 208; 1771, p. 224). Quest’opera, raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Nicolò, Stefano e Domenico*, viene menzionata invece come pala d’altare perduta di Palma il Giovane nel catalogo dell’artista (Mason Rinaldi 1984a, p. 182). Similmente accade per le pale di «Giacomo Palma» sull’altar maggiore di Sant’Elena (*Adorazione dei Magi*) e su un altare laterale in San Moisè (*Madonna col Bambino e i santi Giovanni e Girolamo*): anche in questi casi le fonti successive specificano che si tratta di Palma il Vecchio, ma entrambe vengono citate come pale perdute di Palma il Giovane (Ivi, pp. 67, 183-184).

oppure in musei, la maggior parte delle quali hanno dovuto attendere diversi studi e ricerche prima di riottenere la corretta paternità.

Gli esempi sono molteplici, ma per limitarsi alla città di Venezia basti citare la perduta *Madonna e santi Pietro e Paolo in gloria con san Francesco di Sales* di Federico Bencovich, già nella chiesa di Santa Maria della Fava, che Giannantonio Moschini nel 1815 vede in San Fantin, ma attribuisce erroneamente a Girolamo Brusaferrò¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Sulla pala di Bencovich in Santa Maria della Fava cfr. Zanetti 1733, p. 190 (attribuita a Brusaferrò in Moschini 1815, I, p. 631). Dopo il trasferimento in San Fantin venne sostituita dalla pala di Pietro Moro, raffigurante la *Madonna con i santi Francesco di Sales e Giovanna Francesca Fremiot di Chantal con le compagne* (Moschini 1815, I, p. 218).

II. La pala d'altare tra immagine sacra e manifesto politico

Influssi tridentini

A conclusione del suo volume sull'arte religiosa del Seicento (1932), Émile Mâle argutamente osservava che dopo il Concilio di Trento, nonostante la severità di molti suoi interpreti, la Chiesa non sarebbe stata affatto tiranna nei confronti della produzione artistica, ma al contrario avrebbe saputo ispirarla, trovando in essa una valida e preziosa alleata nella lotta contro i protestanti¹. Una simile visione dell'arte della Controriforma, valutata come reale interprete dei tempi e di una nuova spiritualità che riprendeva in senso moderno l'inquietudine medievale, si scontrava apertamente con il comune sentore di negatività che al contrario la impregnava tra la critica contemporanea: ancora nel 1954, ad esempio, al III Congresso Internazionale di Studi Umanistici di Venezia si sosteneva apertamente che proprio la Chiesa, nella sua azione di controllo e uso strumentale dell'arte a fini propagandistici, aveva inevitabilmente fatto degenerare quest'ultima, svuotandola anche dal punto di vista spirituale ed estetico, rispetto alla più autentica arte rinascimentale². Al contrario, secondo Mâle l'iniziale inquadramento tridentino dell'arte a cavallo tra XVI e XVII secolo, racchiusa nei canoni di chiarezza espressiva e stilistica, era la naturale conseguenza di una ricerca spirituale dell'autentico incontro con Dio, una ricerca che nel corso del Seicento avrebbe portato in maniera naturale alla sempre maggiore spettacolarizzazione delle immagini, attraverso visioni, estasi e sofferenze dei santi.

Nell'opera di Mâle, tuttavia, il dibattito italiano tra riforma cattolica e arte barocca che sfocia anche nella produzione di determinate pale d'altare pare una questione tutta romano-bolognese, con qualche accenno a Firenze, Genova, Milano, Napoli e Palermo. Manca insomma qualsiasi riferimento all'arte veneziana, una lacuna che però si spiega con la quasi assenza, all'epoca, di studi dedicati, se si eccettuano i pionieristici saggi di Giuseppe Fiocco³.

Così, per vedere uno studio critico più specifico sulla pala veneziana nell'età delle riforme bisogna attendere addirittura la seconda metà degli anni '90, quando Peter Humfrey dà alla luce due contributi (1996; 1999) che per la prima volta affrontano il tema.

Per definizione posta sopra l'altare, a stretto contatto visivo, fisico e spirituale con il luogo della celebrazione liturgica, la pala risenti degli effetti di molti dei più vivaci dibattiti religiosi del periodo, che investirono vari dogmi della

¹ Cfr. Mâle 1984, p. 435.

² Cfr. Spirito 1955, pp. 214-216.

³ Per limitarsi solo agli anni '20, di Fiocco si ricordano: *Bernardo Strozzi*, Roma 1921; *Bernardo Strozzi a Venezia*, in «Dedalo», 2.1921-1922, pp. 646-662; *Sei e settecento italiani: Bernardo Strozzi*, Roma 1922; *Giambattista Langetti e il Naturalismo a Venezia*, in «Dedalo», 3.1922-1923, pp. 275-288; *Francesco Maffei*, in «Dedalo», 5.1924-1925, pp. 219-249; *Gerolamo Forabosco ritrattista*, in «Belvedere», 43.1926, 9-10, pp. 24-28; *Sebastiano Mazzoni*, in «Dedalo», 9.1928-1929, pp. 290-297; *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona 1929.

dottrina cattolica: la natura del sacrificio eucaristico; la sfera dell'autorità ecclesiastica; l'efficacia delle "opere buone", tra cui le messe in suffragio e le donazioni, nell'economia della salvezza umana; la venerazione della Madonna e dei santi e la natura del loro potere d'intercessione; la legittimità dell'uso di immagini sacre durante riti e preghiere.⁴

Esito concreto di tutto ciò era, secondo lo stesso Humfrey, un cospicuo incremento delle pale narrative rispetto alle raffigurazioni del solo santo titolare stante di età rinascimentale, mentre le antiche *sacre conversazioni* con la Madonna e il Bambino sul trono venivano soppiantate dalla versione che vedeva costoro in una gloria celeste. Ma al di là di questi aspetti prettamente iconografici (cui si dedicherà attenzione nel capitolo IV), lo studioso accennava agli aspetti normativi e prescrittivi sulle immagini sacre, a partire dalle indicazioni del vescovo di Verona Giovan Matteo Giberti (1495-1543)⁵, passando per i principali editti del Concilio relativi alla produzione artistica delle chiese, annotando quindi gli apporti della Visita Apostolica del 1581 e osservando infine la risonanza pressoché nulla degli scritti di Paleotti e Borromeo in laguna, dove il dominante realismo della pittura era condizione sufficiente per l'approvazione vescovile⁶.

Per comprendere come e in che misura fattori come la Controriforma e, più tardi, episodi storici come l'interdetto, la peste, le guerre abbiano inciso sullo sviluppo delle pale d'altare veneziane nel Seicento è necessario proseguire questi ragionamenti.

Fin da Gasparo Contarini (1483-1542)⁷ e dal sunnominato Giberti, il cattolicesimo della Repubblica aveva dimostrato di precorrere i tempi, guidato da «un ardente desiderio di riforma interiore, di realizzazione della verità cristiana nelle opere»⁸: in sostanza, l'intento era quello di formare una Chiesa che fosse esclusivamente impegnata nella cura dello spirito, scevra da qualsiasi ostacolo di natura temporale o da interessi territoriali, una concezione che sarebbe stata in seguito una delle ragioni di dissenso nei confronti della Chiesa romana riformata⁹.

Non bisogna dimenticare poi che l'origine stessa dei nuovi ordini della riforma cattolica era strettamente legata a Venezia¹⁰: i teatini vi giungevano stabilmente dal 1527, ma il loro padre Gaetano Thiene già in precedenza aveva fondato l'ospedale degli Incurabili; un secondo ospedale, dei Derelitti, era stato fondato nello stesso 1527 da Girolamo Miani, il quale a sua volta nel 1534 avrebbe costituito l'ordine dei somaschi, anch'essi attivi con opere di carità e assistenza in laguna; i

⁴ Humfrey 1999, p. 1119. Cfr. *Id.* 1996, p. 371.

⁵ Sulla figura di Giberti cfr. Brownell 1988; Reynolds 2000; Agostini 2012.

⁶ Cfr. Humfrey 1999, pp. 1133-1138.

⁷ Su Gasparo Contarini cfr. Ross 1970; Dittrich 1972; Cavazzana Romanelli 1988; Fragnito 1988; Riklin 1990; Gleason 1993; Fassa 2008.

⁸ Cozzi 1995, p. 34. Inoltre, diverse personalità, come lo stesso Contarini, avevano intrapreso una via diplomatica di dialogo con i luterani, rischiando perfino la condanna di eresia.

⁹ Cfr. Cozzi 1990, p. 26.

¹⁰ Cfr. Prodi 1994, p. 313.

cappuccini, nati negli anni '20, ebbero la loro prima sede lagunare già nel 1536, nella chiesetta di Santa Maria degli Angeli alla Giudecca, e grazie alla loro azione di predicazione e di assistenza agli appestati avrebbero poi avuto il privilegio di vedersi affidata dallo Stato la basilica votiva del Redentore; i gesuiti stessi avevano avviato la loro attività caritativa in laguna negli anni '30 con Ignazio di Loyola¹¹.

Nonostante l'attività di questi ordini apportasse indubbi benefici alla comunità, la loro presenza non poté attutire l'attrito di Venezia con la Santa Sede, imperniato di fatto sul controllo dell'apparato ecclesiastico locale, che la Repubblica riteneva di propria pertinenza. In maniera progressiva nel corso del XVI secolo, lo Stato veneziano si sostituì alla Chiesa secolarizzandone la politica e ampliando la sua azione in sfere fino allora di esclusiva competenza ecclesiastica, come l'istruzione, la cultura e l'assistenza¹²; il Papato, dal canto suo, non riconobbe mai questa prerogativa, puntando a ridimensionare le ingerenze dell'élite governativa di Venezia.

Il costante confronto con Roma in questo delicato ambito fu una delle ragioni per cui Venezia avrebbe sempre guardato con scetticismo al Concilio di Trento, l'«Illiade del secol nostro», secondo Sarpi¹³ e la gran parte dei vescovi della Repubblica, patriarchi compresi, non vi avrebbe partecipato se non nella sua ultima fase (1562-1563), quando si poté raggiungere a fatica un accomodamento circa i privilegi e le consuetudini dello Stato che presto, tuttavia, venne disatteso.

Il primo segnale di deterioramento si ebbe in occasione della Visita Apostolica¹⁴: il governo della Serenissima, spinto dalla sempre più influente presenza dei «giovani», e il patriarca Giovanni Trevisan (1503-1590), che dal canto suo aveva già avviato una visita pastorale dell'intera diocesi, si erano opposti con decisione alla possibilità che il nunzio Alberto Bolognetti (1538-1585)¹⁵, inviato da Gregorio XIII, potesse passare in rassegna le chiese della città, poiché vedevano in questa mossa una pericolosa intrusione giurisdizionale del Papato, che con eventuali critiche o nuove disposizioni poteva ledere la serenità dello Stato e l'autorità del patriarca stesso.

Dopo lunghe trattative, trovate due figure di compromesso nel nuovo nunzio Lorenzo Campeggi (1547-1585) e nel vescovo di Verona Agostino Valier (1531-1606)¹⁶, dal maggio 1581 si poté procedere con la visita apostolica, che mostrò finalmente in laguna i primi effetti pratici delle recenti disposizioni conciliari. Al di là dell'attenzione allo svolgimento delle funzioni, all'istruzione religiosa del popolo, al culto delle reliquie, veniva espressa una particolare cura per l'ornamento delle

¹¹ Sui nuovi ordini cinquecenteschi a Venezia, cfr. in particolare Tramontin 1990.

¹² Cfr. Prodi 1990, p. 64.

¹³ Cfr. Vivanti 1974, I, p. 2.

¹⁴ Sulla Visita Apostolica cfr. Tramontin 1967; Hochmann 1992, pp. 268-274.

¹⁵ Sulla vicenda veneziana di Bolognetti cfr. De Caro 1969, p. 314.

¹⁶ Sull'attività di Campeggi in qualità di nunzio a Venezia cfr. Brizzi 1974, p. 463. Sulla figura di Agostino Valier cfr. almeno Santinello 1982 e Rainoldi 2015.

chiese: si ordinava infatti di eliminare gli altari considerati indecorosi; si promuoveva la devozione all'eucarestia, caldeggiando la custodia del Santissimo Sacramento sull'altar maggiore anziché sull'altare laterale a esso dedicato; si rilevava infine (unico caso tra le opere d'arte) la situazione conservativa delle pale, definite a seconda dei casi «honorifica», «satis decens», «decens», «non satis decens» o «vetus», imponendo in alcuni casi restauri o sostituzioni¹⁷.

Dette prescrizioni, tuttavia, non avrebbero avuto applicazione immediata, tanto che spesso le visite pastorali successive ribadirono più volte gli stessi ordini: sintomo di un atteggiamento in genere permissivo ed elastico della Chiesa.

Un passo ulteriore verso la ricezione dei decreti tridentini si ebbe grazie al patriarca Lorenzo Priuli (1538-1600), che nel 1591 avviò la prima importante visita pastorale post-conciliare (la precedente visita Trevisan fu “sperimentale” e nei fatti ininfluyente)¹⁸ e aprì in maniera significativa gli atti con la notazione secondo cui «l'ufficio della Visita è importantissimo, et da q.llo dipende la reformatione de costumi, la restauratione delle Chiese, et l'osservanza del culto Divino»¹⁹.

Già introdotta nel precedente capitolo quale modello per la documentazione replicato dai successivi patriarchi, la visita Priuli dev'essere anche valutata come parte di un tentativo di riforma che ebbe il suo culmine nei due sinodi del 9-11 settembre 1592 e del 15-17 novembre 1594, quando vennero riproposti al clero veneziano i principali punti del Concilio a distanza di quattordici anni dall'ultimo dei tre sinodi Trevisan (1564, 1571, 1578).

Per quanto concerne la decorazione altareistica, si devono considerare in particolare il capitolo XXII (*De altaribus*) del primo sinodo e il capitolo V (*De sacris Imaginibus*) del secondo:

Quasdam Ecclesias adeo altaribus occupatas inspeximus, ut illa impedimento potius, quam ornamento esse videantur, quinimo de decori sint, si debitis caruerint indumentis; quaedam vero altaria pro libito constructa Sacerdotibus minus commoda sunt; Quocirca omnia hucusque constructa, et erecta mandamus reduci ad debitam formam ex Apostolica Visitatione praescriptam; alia vero de novo construere, vel erigere omnino prohibitum sit sine nostra licentia, prout hucusque erecta diruere, vel alio transferre sine simili licentia inhibemus.²⁰

[...] Ne vero ex sacris imaginibus scandali, derisus, vel erroris occasio oriatur, ex Concilij Tridentini praescripto praecipimus quibuscumque Ecclesiarum etiam exemptarum Rectoribus, ne aliquas Sanctorum imagines, sive sacrarum

¹⁷ L'interesse nei confronti delle pale d'altare dimostrava così il loro valore simbolico e la loro importanza quale oggetto capace di promuovere il culto. Cfr. Tramontin 1967, pp. 518-525; Niero 1984, pp. 90-92; Mason Rinaldi 1990, pp. 183-185.

¹⁸ Iniziata nel 1571, la visita Trevisan si prolungò infatti per molto tempo, forse anche a causa della peste del 1575-1577, e fu interrotta, non senza polemiche, dalla visita Apostolica del 1581, che la sovrastò per importanza: sulle indicazioni di quest'ultima, infatti, si sarebbero basate tutte le visite pastorali successive, a partire dalla Priuli.

¹⁹ ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, c. 5r. Sul patriarca Priuli cfr. Trebbi 2016.

²⁰ *Synodus* 1592, p. 45. Cfr. inoltre Hochmann 1992, pp. 274-276.

historiarum, et mysteriorum picturas, vel sculpturas publice in Ecclesijs, Oratorijs, et Capellis exponant, vel exponi permittant, nisi prius per nos, vel a nobis deputandos visae, et approbatae sint.

Pictores vero, ac sculptores monemus, ut imagines ecclesiasticae consuetudini conformes, historiae veritati consonas, morum correctioni accommodatas, ac erga Deum pietate proficuas ponant, nihilque obscoenitatis, lasciviae, falsitatisve immisceant; profanis indumentis, et vanis ornamentis sanctorum imagines non vestiant; non effingant in Ecclesijs picturas iumentorum, aut quorumcunque animalium, nisi ex historiae veritate requirantur: hominum, vel mulierum viventium effigies, Sanctorum, vel Sanctarum imaginibus non repraesentent, nec expriment: alioquin certo sciant similes picturas a nobis non esse approbandas.

[...] In quocunque altari plures imagines eundem Sanctum repraesentantes non apponantur, cum una tantum sufficiat, nisi necessitas historiae plures exposcerit.

Pium imaginum sanctorum usum maxime, ac plurima miracula illustriorem reddunt, quae Dominus omni fere tempore, et loco apud Deiparae, vel aliorum Sanctorum imagines operari dignatus est; verum, ut fidelis populi devotio illusionibus, falsisque miraculis non eludatur, sub interdicti poena cautum sit, ne in quibuscunque etiam exemptis ecclesijs nova miracula admittantur, vel publicentur, sive imago aliqua populo proponatur, tanquam miracula apud eam Deus operetur, nisi maturo adhibito consilio, iuxta Tridentini Concilij formam, nostra approbatio et mandatum accesserit. [...]²¹

Nella sostanza, si ribadivano senza alcuna novità i principi dichiarati nella XXV sessione del Concilio, compresa la disposizione secondo cui il controllo della liceità delle immagini è prerogativa del patriarca. Rispetto al passato, però, grazie alla visita Priuli del 1591-1593 è possibile comprendere l'effettiva ricezione di questi decreti:

[Per l'altar maggiore di San Simeon Grande, il patriarca] ha giudicato bene, et molto conveniente, che sopra il d.o deposito trà le due fenestre *con prima commodità si facesse una palla della presentatione della Madonna nella quale intraviene la figura del Beato Simeon profeta patrone della Chiesa.*²²

[L'altar maggiore della chiesa di San Raffaele] è di pietra di marmo con pala molto onorevole, come ancor tutta la capella è adornata di pitture, et banchi di nogara: et *perché in dette pitture si veggono alcune figure di donne scoperte S.S. Ill.ma ordinò, che quanto prima si ricoprano, accioché simili figure non causino maggior lascivia, che devotione* [...]²³

[...] perché s'è inteso, che essendosi fabricato il corpo della chiesa [di Sant'Aponal] si hà intentione di fondare, et fabricare di nuovo la d.a cappella [maggiore] insieme con l'altre due poste a lato di quella, fù ordenato al R.do Piovano, che *q.nto prima procuri di ridurre a perfettione quest'opera, su qual modello, et forma che sarà giudicata più a proposito, il q.le si mostrerà a Sua S.a Ill.ma innanzi si dia principio, facendole sapere q.nto si opererà in questo proposito.*²⁴

²¹ *Synodus* 1595, pp. 9-10.

²² ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, c. 94r: relativo alla visita Priuli del 7 luglio 1591. In questa citazione e in quelle successive il corsivo è mio. Su questo altar maggiore venne in seguito effettivamente realizzata una pala con la *Presentazione di Gesù al Tempio*, opera di Palma il Giovane del 1610 circa, citata per la prima volta da Ridolfi (1648, II, p. 186; cfr. in particolare Mason Rinaldi 1984a, p. 132).

²³ Ivi, c. 179v: relativo alla visita Priuli del 30 settembre 1591.

²⁴ Ivi, c. 263v: relativo alla visita Priuli del 23 novembre 1591.

Essendo la cappella magg.re [della chiesa di San Moisè] molto vecchia, et bisognosa di restauratione, ordinò, che quanto prima si fabbrichi detta cappella, in forma onorevole, et *in termine di giorni quindici il rever.do Piovano faccia fare un modello di detta fabrica, p.ntandolo a sua Sig.ria Ill.ma* procurando al tutto, che la porta della sagrestia resti fuori della d.a cappella magg.re et acciò s'attenda a questo negotio neccess.o, et si possi cominciare a fabricare. Si muri la porta della strada, appresso la cappella del santiss.o Sacram.to et si riducha il choro in d.a cappella del santiss.o sacram.to et in tal spesa, et opera userà il Rever.do Piovano ogni diligenza per ritrovar danari con ruodoli, et quel miglior modo, che potrà, et sopra il tutto applicandovi tutte l'intrate della fabrica detratte le spese neccessarie.²⁵

[Per l'altare Querini in Santa Marina] non havendo palla condecete fù ordinato, che dalli Clar.mi Procc.ri d'esso *si debba proveder d'una palla honorevole, et che corrisponda a gl'ornam.ti della chiesa*, et doverà il Rev.do piovano procurare con li patroni, che per loro pietà vogliano adornar la d.a capella, et proveder all'altar di palla honorevole.²⁶

Coerentemente con quanto dichiarato nei due sinodi, insomma, Lorenzo Priuli si dimostra attento all'iconografia delle immagini sacre, alla conformità decorativa degli altari e al rinnovamento strutturale delle cappelle, per il quale chiede di visionare personalmente i progetti demandando gli oneri delle pratiche al pievano o ai patroni.

Forse non è casuale, dopo quanto detto, che a questo stesso periodo storico risalga anche il noto episodio relativo alla pala del *Martirio di santa Caterina* (1590-1595) di Jacopo Palma il Giovane (1549 ca.-1628) ai Frari [fig. 4]²⁷, così riportato da Ridolfi (1648):

In quella Chiesa [Palma il Giovane] fece in gran tavola il Martirio di Santa Caterina, e per molto, che vi si affaticasse, non piacque l'opera a' Padri: Mà Alessandro Vittoria, che in ogni occasione gli era favorevole, fingendo non conoscer chi fosse l'Autore, si fermò a mirarla, à cui fecero cerchio molti di quei Padri, querelandosi della poca riuscita: mà quello lodandola di parte in parte, con molta destrezza gliela rimise in gratia.²⁸

Nella sua composizione contraddistinta da un ammasso di corpi nelle pose più disparate a circondare la figura centrale della santa, la pala appare in effetti lontana dai requisiti di semplicità e chiarezza iconografica promossi dal Concilio: al contrario, Palma il Giovane sembra soffermarsi a

²⁵ Ivi, c. 287v: relativo alla visita Priuli del 18 ottobre 1592. Ancora riguardo alla progettazione di un altare, il cui disegno sarebbe stato visionato preventivamente dal patriarca, cfr. Ivi, c. 543r, relativo alla visita Priuli del 14 settembre 1593 in San Giovanni Novo.

²⁶ Ivi, c. 397v: relativo alla visita Priuli del 31 gennaio 1593.

²⁷ Sulla pala cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 157v; Ridolfi 1648, II, p. 186; Boschini 1664, p. 299; 1674, *San Polo*, p. 42; Martinelli 1684, p. 346; 1705, p. 393; Pacifico 1697, p. 376; Zanetti 1733, p. 295; 1771, p. 314; Moschini 1815, II, p. 175; Mason Rinaldi 1984a, pp. 32, 129. Le pale di volta in volta menzionate in questo e nei successivi due capitoli verranno corredate di note a piè di pagina in cui si inseriranno le più importanti guide che le menzionano da Sansovino (1581) a Moschini (1815) e quindi le principali fonti della letteratura moderna che ne parlano, cui si rimanda per eventuali approfondimenti specifici e/o bibliografici.

²⁸ Ridolfi 1648, II, p. 186.

dipingere soggetti del tutto superflui e irrilevanti al fine della celebrazione del miracolo della ruota spezzata, che quindi passa in subordine.

La vicenda, certo, è meno significativa rispetto al clamoroso rifiuto dell'*Assunta* di Jacopo Tintoretto (1562) per Santa Maria dei Crociferi²⁹ oppure, al di fuori dall'ambito delle pale d'altare, dell'intervento dell'Inquisizione contro la troppo disinvolta *Ultima Cena* di Paolo Veronese per il refettorio dei Santi Giovanni e Paolo (1573). Ciononostante, rimane sintomatica di una fase in cui non solo il patriarca e quindi il clero secolare, ma anche l'ambiente dei religiosi si mostrava perlomeno propenso a guardare le immagini sacre con occhio più rigido rispetto al passato.

La medesima circostanza, in secondo luogo, potrebbe aver costituito un limite all'inventiva e alla libertà espressiva dello stesso Palma il Giovane, che per non incorrere in ulteriori critiche, col rischio di perdere importanti commissioni, avrebbe virato proprio a partire dagli ultimi anni del XVI secolo verso composizioni molto più semplificate e verso una produzione seriale di pale d'altare su modelli prefissati: paradigmatica per evidenziare questo cambio di rotta è la pala del *Martirio di santa Giustina* (1595-1603) per l'omonima chiesa [fig. 5], che in qualche modo ripropone la *Santa Caterina* dei Frari in una accezione del tutto tridentina³⁰.

I pochi esempi riportati non possono chiarire quanto diffuse fossero queste pratiche di controllo dell'ornamento e delle pale nello specifico. Si può invece affermare con certezza che la generale richiesta di rinnovamento degli arredi e delle decorazioni delle chiese, nata in seno al Concilio, ma ribadita dalla Visita Apostolica, dai sinodi Priuli e dalla visita pastorale del medesimo patriarca, portò con l'avvento del nuovo secolo alla commissione di una grande quantità di nuovi altari e nuove pale³¹, tutte normalizzate secondo i modelli tridentini e, come si è visto, tipicamente veneziani di Palma il Giovane, indiscusso capofila dell'arte pittorica almeno fino alla peste del 1630.

Antesignana nella decorazione altaristica riformata a Venezia fu la chiesa di Santa Maria dell'Umiltà, affidata nel 1550 ai gesuiti e rinnovata pochi anni dopo. Congiuntura favorevole fu il pieno patronato dell'ordine su tutti gli altari, che grazie anche alle ingenti offerte di anonimi benefattori e benefattrici permise di far eseguire pale con soggetti tra loro coerenti all'interno della

²⁹ In questa pala, ora a Bamberg, Tintoretto si era spinto ben più arditamente a dipingere angeli dai tratti femminili (Petzet 1988; Baumgärtel-Fleischmann 1990). Nel 1554, ovvero un decennio prima dell'opera di Tintoretto e in anticipo addirittura sui decreti tridentini sulle immagini, si era registrato il caso clamoroso della pala con la *Discesa di Cristo agli inferi* di Giambattista Ponchino (1551) per il duomo di Castelfranco Veneto, censurata a causa dei nudi dei gruppi angelici ispirati al *Giudizio Universale* di Michelangelo, per i quali si parlava di turpitudine («figuris satis inhonestis formam et nuditatem corporis turpiter demonstrantibus»): cfr. Anderson 1974; Hochmann 1992, pp. 273-274.

³⁰ Sulla pala, ora nella parrocchiale di Agordo (deposito esterno delle Gallerie dell'Accademia), cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 130v; Ridolfi 1648, II, p. 187; Sansovino-Martinioni 1663, p. 43; Boschini 1664, p. 209; 1674, *Castello*, p. 48; Martinelli 1684, p. 184; 1705, p. 207; Zanetti 1733, p. 238; 1771, p. 318; Zorzi 1972, II, p. 510; Ivanoff-Zampetti 1979, p. 609; Bristot 1980, p. 62; Spiazzi 1983, p. 93; Mason Rinaldi 1984a, p. 73.

³¹ Cfr. Humfrey 1999, p. 1136.

spiritualità gesuitica: un *San Francesco d'Assisi* (1570-1580) di Simonetto da San Cassiano e una *Circoncisione* (1565-1570) di Marco del Moro [fig. 6] a sinistra; i *Santi Pietro e Paolo* (1564 ca.) di Jacopo Bassano e l'*Incoronazione di spine* (1580 ca.) di Palma il Giovane a destra³². Se le prime due pale intendevano rispettivamente commemorare la particolare devozione ignaziana dell'archetipico imitatore di Gesù e ribadire l'autorità della Chiesa con i suoi primi patroni, la *Circoncisione* e l'*Incoronazione di spine* si riferivano invece al sangue versato da Cristo per la salvezza dell'umanità, inteso sia in senso eucaristico, sia in quanto compimento del significato del Nome di Gesù, su cui la Compagnia stessa si era fondata³³.

Un passo ulteriore verso l'accoglimento delle istanze del Concilio si ebbe con i progetti palladiani di San Giorgio Maggiore e del Redentore, dove per la prima volta tutti gli altari venivano anche uniformati dal punto di vista architettonico, fattore che necessariamente andava a influire sulla conformità delle pale. La presenza di ordini religiosi che, come i gesuiti, avevano il controllo sull'intera decorazione della chiesa permise d'altra parte di valutare con cura i soggetti delle immagini sacre.

Sui dieci altari laterali di San Giorgio Maggiore i benedettini decisero di dedicarne cinque ai santi di cui conservavano reliquie (Stefano; Giorgio; Cosma e Damiano; Lucia; Giacomo minore) per ribadire l'importanza di queste ultime così come stabilivano le norme tridentine, uno al fondatore del loro ordine, due agli apostoli (Pietro e Paolo; Andrea), uno alla Madonna e uno al Crocifisso³⁴.

Al Redentore, chiesa affidata dal Senato ai cappuccini, si andò ancora oltre, attuando di fatto attraverso le pale un vero e proprio ciclo pittorico con scene della vita di Cristo: le sei cappelle laterali furono dedicate alla *Natività*, con pala di Francesco Bassano (1584-1590), al *Battesimo*, con pala di Carlo e Gabriele Caliarì (1588 ca.), alla *Flagellazione*, con pala di Domenico Tintoretto (1588 ca.), al *Trasporto al sepolcro*, con pala di Jacopo Palma il Giovane (1600 ca.), alla *Resurrezione*, con pala di Francesco Bassano (1585 ca.), e all'*Ascensione*, con pala di Domenico Tintoretto (1588 ca.) [figg.

³² Tutte e quattro le pale sono testimoniate a partire da Sansovino (1581, c. 98r). A partire da Boschini (1664, p. 345) il *San Francesco* di Simonetto da San Cassiano, andato perduto, si attribuisce più genericamente alla scuola di Paris Bordone. La *Circoncisione* di Marco del Moro si trova ora alle Gallerie dell'Accademia, mentre i *Santi Pietro e Paolo* di Bassano stanno alla Galleria Estense di Modena. Di Palma il Giovane si conserva un foglio con un probabile schizzo della sua pala, andata dispersa (Mason Rinaldi 1984a, p. 158). Nel corso del Seicento vennero poi eseguite altre due pale d'altare: un'*Incoronazione della Vergine* di Baldassarre D'Anna (menzionata a partire da Boschini 1664, p. 347) e una *Visitazione* di Giuseppe Diamantini (citata per la prima volta da Martinelli 1684, p. 386). Per una disamina sulla decorazione interna di Santa Maria dell'Umiltà cfr. Lillywhite 2018, pp. 168-191.

³³ Cfr. Humfrey 1999, p. 1165. Cfr. inoltre Aikema 2003, pp. 125-130.

³⁴ Nella chiesa precedente vi era una pala dedicata alla Madonna di Alvise Vivarini (Sansovino 1581, c. 82r). Va precisato che i due altari laterali dedicati agli apostoli erano stati concessi alle famiglie Bollani e Morosini, forse perché avevano posseduto cappelle private nel precedente edificio; in ogni caso, furono gli stessi monaci benedettini a stabilire le condizioni di decorazione e ornamento cui attenersi. Cfr. Humfrey 1999, pp. 1166-1168. Sulle pale cfr. *infra* in capitolo III.

7-12]³⁵. Tali opere giustificavano così la consacrazione della chiesa a Cristo, invocato per scacciare la peste del 1575-1577, e allo stesso tempo davano nuovo lustro al suo culto e alla sua opera salvatrice, in pieno accordo con le indicazioni dei padri conciliari.

Quello del Redentore fu per Venezia un caso unico, mai ripetuto in seguito: infatti, la coincidenza tra commissione statale, architetto rigoroso e ordine riformato, considerata da Humfrey condizione necessaria per questa decorazione tridentina³⁶, non sarebbe più stata condizione sufficiente ad esempio per la chiesa votiva della Salute, quando – in tempi completamente mutati – si sarebbero intromesse nuove componenti e nuove figure interlocutrici.

L'eccezionalità delle pale del Redentore, d'altra parte, è ancor più evidente se le si paragona con quelle di San Giorgio Maggiore e con quelle delle Zitelle, altra chiesa palladiana, dove si può constatare una significativa ingerenza dei privati: in quest'ultima, in particolare, tutte e tre le pale, la *Presentazione della Vergine al Tempio con i ritratti di Bartolomeo Marchesi e della moglie Gerolama Bonomo* (1586 ca.) di Francesco Bassano, la *Madonna col Bambino e san Francesco con il ritratto del procuratore Federico Contarini* (1613 ca.) di Antonio Aliense e l'*Orazione di Cristo dell'orto con i ritratti di Pasquale ed Elisabetta Foppa* (1618 ca.) di Jacopo Palma il Giovane [fig. 13], si caratterizzano per una dichiarata personalizzazione da parte dei rispettivi committenti³⁷. Tale fattore, tuttavia, non va a incidere sul legame semantico tra le opere, che dimostrano quindi una regia unica da parte dei governatori del convento: la Vergine al Tempio non è solamente la titolare della chiesa, ma indica anche il fine onorevole dell'istituto, volto al mantenimento della purezza morale delle ragazze senza dote e delle orfane che rischiavano di finire nei meandri della prostituzione; san

³⁵ Sulle pale, tuttora *in situ*, cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 188r; Ridolfi 1648, I, pp. 340 (Caliari), 398 (Bassano); II, pp. 51 (Tintoretto), 195 (Palma il Giovane); Sansovino-Martinioni 1663, p. 256; Boschini 1664, p. 398; 1674, *Dorsoduro*, p. 69; Martinelli 1684, pp. 346-347; 1705, p. 492; Pacifico 1697, pp. 444-445; Zanetti 1733, p. 367; Corner 1749, XI, p. 19; Zanetti 1771, pp. 160 (Tintoretto), 272 (Caliari), 292 (Bassano), 321 (Palma il Giovane); Moschini 1815, II, pp. 346, 349-350; Da Portogruaro 1930, pp. 184-194; Timofiewitsch 1969, p. 56; Pallucchini-Rossi 1982, I, pp. 252-253 (Tintoretto); Hochmann 1992, pp. 302-305; Gallo-Spadavecchia 1994, pp. 15-29; Humfrey 1999, pp. 1168-1170; Cooper 2005, pp. 251-257. Sulla chiesa del Redentore cfr. almeno Corner 1749, XI, pp. 3-40; 1758, pp. 460-466; Da Portogruaro 1930; Timofiewitsch 1969; Gallo-Spadavecchia 1994; Cooper 2005, pp. 229-257.

³⁶ Cfr. Humfrey 1999, p. 1170.

³⁷ Sulla chiesa delle Zitelle cfr. Gardani 1961; Aikema-Meijers 1989, pp. 225-239; Puppi 1992. L'altar maggiore venne commissionato dal ricco mercante di origine bergamasca Bartolomeo Marchesi, uno dei primi governatori dell'istituto, con testamento del 12 luglio 1583 (ASIREV, *Zit.*, C1, Catastico bianco n. 2, c. 141, notaio Giovanni Battista Benzon, citato in Aikema-Meijers 1989, p. 234); sulla relativa pala cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 192r (attr. Leandro Bassano); Ridolfi 1648, I, p. 394; Sansovino-Martinioni 1663, p. 258; Boschini 1664, p. 393; 1674, *Dorsoduro*, p. 64; Martinelli 1684, p. 440; 1705, p. 496; Pacifico 1697, p. 452; Zanetti 1733, p. 366; 1771, p. 290; Moschini 1815, II, p. 356; Aikema-Meijers 1989, pp. 82, 234-237. Federico Contarini fu tra i più strenui e vivaci protagonisti dell'applicazione delle norme conciliari a Venezia in termini di assistenzialità e cura per i bisognosi, nonché deputato sopra la fabbrica del Soccorso (sulla sua figura cfr. Cozzi 1961); sulla pala da lui commissionata cfr. Boschini 1664, p. 392; 1674, *Dorsoduro*, p. 64; Martinelli 1684, pp. 440-441; 1705, p. 497; Pacifico 1697, p. 452; Zanetti 1733, p. 366; 1771, p. 350; Moschini 1815, II, p. 356; Pallucchini 1981, I, p. 46; Aikema-Meijers 1989, pp. 237-238; Bordignon 2015-2016, pp. 24, 131. L'altare con la pala di Palma il Giovane fu eretto nel 1610 da Elisabetta Foppa, di origine lombarda, che alla sua morte (1618) volle essere sepolta alle Zitelle assieme al fratello Pasquale; sulla pala cfr. Ridolfi 1648, II, p. 195; Sansovino-Martinioni 1663, p. 258; Boschini 1664, p. 392; 1674, *Dorsoduro*, p. 64; Martinelli 1684, p. 441; 1705, p. 497; Zanetti 1733, p. 366; 1771, p. 322; Moschini 1815, II, p. 356; Ivanoff-Zampetti 1979, p. 581; Mason Rinaldi 1984a, p. 129.

Francesco e Cristo nei Getsemani, entro questo quadro, designano quindi lo strumento principe della buona formazione cristiana (e tridentina) delle fanciulle, la preghiera.

A tal proposito, bisogna notare che una seconda pala d'altare con *Cristo nell'orto* di Palma il Giovane venne eseguita sempre intorno al 1618 per la chiesa delle Convertite, luogo pio parificabile alle Zitelle per vocazione assistenziale, dove altrettanto importante era la pratica dell'orazione³⁸.

Anche in Santa Maria Maddalena, del resto, si evidenziava una certa coerenza semantica tra le pale: all'altar maggiore stava il *Noli me tangere* di Alvise del Friso (1580 ca.) [fig. 14], immagine della titolare della chiesa; ai due altari laterali prossimi al presbiterio l'*Annunciazione con san Nicolò* (1627 ante) a destra e la *Pietà* (1627 ante) a sinistra, entrambe di Baldassarre D'Anna (1560 ca.-1642 ca.), rappresentavano la venuta e il sacrificio di Cristo; agli altri due altari laterali, infine, si rivelavano gli *exempla virtutis*, ossia *Cristo nell'orto* di Palma il Giovane e i *Santi Giovanni Battista, Francesco, Carlo Borromeo e il beato Lorenzo Giustiniani* (1612 ca.) di Matteo Ingoli (1586 ca.-1631)³⁹.

Sempre a cavallo tra XVI e XVII secolo anche la chiesa di San Salvatore dell'ospedale degli Incurabili, un contesto posto «all'ombra dei gesuiti e impregnato della *devotio* teatina»⁴⁰, venne ornata con pale concepite in rapporto alla struttura in cui erano conservate. La venuta salvifica di Cristo era proclamata dall'*Annunciazione* di Giuseppe Salviati (1570 ca.) sul primo altare a destra e giustificata dall'adiacente *Crocifissione* di Paolo Veronese (1577 ca.); sull'altar maggiore campeggiava quindi la pala dell'*Ecce Homo con i santi Rocco e Lazzaro* di Matteo Ingoli (1616 ca.), che poneva in risalto la visione dell'Uomo dei Dolori quale immagine del patimento e quindi trasfigurazione sacra dei tanti ricoverati, con accanto il santo piagato dalla peste e il morto resuscitato, intesi come emblemi della miracolosa vittoria sulla morte (la chiesa era per l'appunto intitolata al Salvatore). Le altre due pale, la *Sant'Orsola e compagne* di Jacopo Tintoretto (1575 ca.) sul primo

³⁸ Una terza *Orazione di Cristo nell'orto* sarebbe stata eseguita per la sacrestia di San Cassiano da Leandro Bassano prima del 1620 (cfr. *infra*).

³⁹ Sulle Convertite cfr. Aikema-Meijers 1989, pp. 191-195; Levorato 2017. Rispetto alle chiese dei grandi ospedali, quelle degli istituti pii minori (Convertite, Soccorso, Catecumeni) erano meno adatte ai grandi cicli decorativi e generalmente la loro funzione sociale traspariva solamente nella pala dell'altar maggiore (Aikema 1989, p. 82). Sulla pala di Alvise del Friso, ora nella parrocchiale di Mason Vicentino (unica pala tra quelle delle Convertite che si è conservata), cfr. Ridolfi 1648, II, p. 139; Sansovino-Martinioni 1663, p. 258; Boschini 1664, p. 404; 1674, *Dorsoduro*, p. 75; Martinelli 1684, p. 431; 1705, p. 486; Pacifico 1697, p. 451; Dal Pozzo 1718, p. 148; Zanetti 1733, p. 374; 1771, p. 274; Zorzi 1972, II, p. 532; Crosato Larcher 1976, pp. 111-112; Pallucchini 1981, I, p. 22; Aikema-Meijers 1989, pp. 82, 193. Sulle pale di Baldassarre D'Anna cfr. Boschini 1664, pp. 403-404; 1674, *Dorsoduro*, pp. 75-76; Martinelli 1684, p. 431; 1705, p. 486; Zanetti 1733, p. 374; 1771, p. 329; Zorzi 1972, II, p. 532; Aikema-Meijers 1989, pp. 193-194; Romano 1986, p. 615. I due altari dell'*Annunciazione* (eretto da Francesco Nanti) e della *Pietà* sono testimoniati nella visita pastorale di Tiepolo del 22 agosto 1627 (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali a monasteri femminili, b. 5, fasc. 14, c. 1v). Sulla pala di Palma il Giovane cfr. Boschini 1664, p. 404; Zanetti 1733, p. 374; Zorzi 1972, II, p. 532; Ivanoff-Zampetti 1979, p. 607, n. 613; Mason Rinaldi 1984a, p. 182; Aikema-Meijers 1989, p. 193. Sulla pala di Ingoli, forse eseguita a ridosso del 1612 perché secondo Ridolfi (1648, II, p. 252) fu una delle sue primizie (anche se nella citata visita pastorale di Tiepolo non vengono menzionati altari intitolati ai santi del dipinto), cfr. Boschini 1664, p. 403; 1674, *Dorsoduro*, p. 75; Martinelli 1684, p. 431; 1705, p. 486; Zanetti 1733, p. 374; 1771, p. 505; Zorzi 1972, II, p. 532; Aikema-Meijers 1989, p. 193.

⁴⁰ Brevaglieri 2000, p. 367. Sulla chiesa degli Incurabili cfr. Aikema-Meijers 1989, pp. 131-148; Gaio 2006.

altare a sinistra e il vicino *Martirio di santa Cristina* di Hans Rottenhammer (1600-1603 ca.) evidenziavano quindi la dignità della sofferenza e della morte secondo la concezione cristiana e tridentina, esaltando al contempo la figura femminile, che agli Incurabili era «attivamente impegnata nella realtà ospedaliera fin dalle origini, simmetrico *pendant* dei governatori»⁴¹.

Un interessante episodio di accordo tra chiesa e privati nella decorazione altaristica, senza alcuna esaltazione visiva dei committenti, si ebbe in San Nicola da Tolentino, riconosciuto emblema della Controriforma a Venezia⁴².

Concepita nelle sue forme e nei suoi ornamenti durante il patriarcato filoromano di Lorenzo Priuli, la chiesa subì influssi determinanti in senso tridentino dai padri teatini che costantemente seguirono le fasi di costruzione, a partire dal progetto di Vincenzo Scamozzi (1548-1616), ideato sui modelli del Gesù di Roma, del Redentore di Venezia e del Sant'Antonio abate della Milano borromaica e presentato quindi al primo preposito generale dell'Ordine dei chierici regolari, Giovanni Battista Milani⁴³. Nell'intento dei padri, non solo la struttura, ma anche l'apparato iconografico interno della chiesa doveva mostrare la sua fedele aderenza al Concilio: a questo scopo si pensò fin dal principio di far correre lungo le pareti laterali una vera e propria galleria di quadri dedicata a gesta e virtù dei santi, che in aggiunta alla decorazione delle cappelle avrebbe costituito un percorso edificatorio e catechetico per immagini che doveva naturalmente condurre verso l'altar maggiore, dove si sarebbe infine esaltato Cristo stesso nel sacramento dell'eucarestia.

⁴¹ Brevaglieri 2000, p. 367. A proposito dell'importanza della donna in questo istituto, è interessante notare che un quadro di *Sant'Andrea* (1617 ca.), facente parte della serie degli *Apostoli* eseguita nei primi anni del Seicento per la chiesa, era stato commissionato proprio a una pittrice, Giovanna Garzoni (1600-1670): cfr. Casale 1999, p. 432. Le pale di Salviati, Veronese e Tintoretto citate per la prima volta in Sansovino, che tuttavia confonde il Salviati con un altro Veronese (1581, c. 97v), vennero trasferite ai Mendicanti nel 1817, prima della demolizione della chiesa degli Incurabili. La pala di Tintoretto sull'altare della Compagnia di Sant'Orsola venne probabilmente eseguita prossimamente alla *Crocifissione* di Veronese, quest'ultima datata al 1577 secondo Pietro Caliarì (1888, p. 130): anche se la collocazione cronologica della *Sant'Orsola* è ancora dibattuta, un sicuro termine *post quem* potrebbe essere il 1566, anno in cui si è concluso il cantiere della chiesa (Aikema-Meijers 1989, pp. 143-144); una datazione al 1573-1575 è stata argomentata anche da Stella Pearce, analizzando i costumi e le acconciature delle figure femminili (Pearce 1952, pp. 223-226). Sull'opera cfr. inoltre Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 169; Sponza 1992; Brevaglieri 2000, pp. 370-374, 380 n. 83. Sulla pala di Ingoli, commissionata assieme al nuovo altar maggiore dal vescovo di Concordia e perduta già ai primi del Settecento, cfr. Boschini 1664, p. 342; 1674, *Dorsoduro*, p. 20; Martinelli 1684, p. 381; 1705, p. 431; Pacifico 1697, p. 469; Zorzi 1972, II, p. 306; Aikema-Meijers 1989, p. 142. La *Santa Cristina* di Rottenhammer, anch'essa perduta, è per la prima volta menzionata da Giovanni Stringa come pala «dipinta nuovamente» (1604, c. 193r), dunque è verosimile che fosse stata realizzata in una data prossima alla stesura della *Venetia*; sull'opera cfr. inoltre Ridolfi 1648, I, p. 311 (attr. Martino de Vos e santa identificata come *Febronia*); Sansovino-Martinioni 1663, p. 272; Boschini 1664, p. 342; 1674, *Dorsoduro*, p. 20; Martinelli 1684, p. 381 (santa identificata come *Caterina*); 1705, p. 431 (*Caterina*); Pacifico 1697, p. 469 (*Caterina*); Zanetti 1733, pp. 328-329; 1771, p. 499; Moschini 1815, II, p. 329; Zorzi 1972, II, p. 306; Pallucchini 1981, I, p. 67 (*Febronia*); Aikema-Meijers 1989, p. 144). Il complesso degli Incurabili aveva anche un oratorio, nel quale vi era una pala di Giuseppe Diamantini, eseguita probabilmente tra 1674 e 1683, essendo citata da Martinelli ma non da Boschini (Martinelli 1684, p. 381; 1705, p. 432; Aikema-Meijers 1989, p. 146), e poi andata perduta forse durante l'incendio del 1722.

⁴² Sulla chiesa cfr. in particolare Manno 2011; 2012; 2014.

⁴³ Lo testimonia sia Giovanni Stringa (Sansovino-Stringa 1604, c. 430r) che lo stesso Scamozzi in una sua memoria del 20 maggio 1595 (Gallo 1958-1959, p. 119). Cfr. Manno 2012, pp. 21-22.

Affidati alle principali famiglie papaliste, come i Grimani, i Pisani, i Corner di San Polo, gli altari laterali vennero completati solo tra 1615 e 1639 con l'inserimento delle loro pale, che nonostante la distanza temporale dalla conclusione del cantiere della chiesa mantennero una certa uniformità stilistica e una intonazione puramente tridentina, segno che il programma iconografico fosse stato concordato sin dal principio nelle sue linee guida dai padri teatini, i quali seppero trovare il giusto compromesso con il desiderio di affermazione dei privati.

Le cappelle laterali, in secondo luogo, avevano previsto una decorazione pittorica più complessa, con la presenza di alcuni dipinti parietali strettamente connessi alla pala d'altare, che diveniva perciò il vertice semantico, oltre che visivo, di ciascun ambiente. Alla realizzazione di tutte queste opere concorsero alcuni degli artisti più rappresentativi della cultura lagunare, Jacopo Palma il Giovane, il Padovanino e Sante Peranda, ma di maggior rilievo per l'eccezionalità del caso fu la presenza del parmense Camillo Procaccini (1561-1629), autore della pala con il *Martirio di santa Cecilia* (1620 ca.) per la cappella Foscari e dell'intera decorazione dell'adiacente cappella Pisani culminante nella pala con *San Carlo in gloria* (1620 ca.) [fig. 15], che costituì per Venezia la prima importante apertura all'arte *foresta* a un'altezza cronologica in cui la cifra stilistica era ovunque uniformata al tardomanierismo palmesco⁴⁴. Ed è significativo che ciò fosse avvenuto nel segno della Controriforma.

A dimostrazione di quanto la decorazione pittorica di San Nicola da Tolentino fosse all'avanguardia, qualche anno dopo rispetto a Procaccini debuttarono pubblicamente per la galleria di santi Nicolas Régnier (1591-1667) con il *Beato Paolo Burali* (1626 ca.)⁴⁵ e Johann Liss (1597 ca.-1630) con il celebre *San Girolamo* (1627)⁴⁶, evento, quest'ultimo, clamoroso all'epoca sia per lo stile precorritore del gusto settecentesco, sia per il semplice accoglimento in una chiesa veneziana dell'opera di un artista protestante.

La tendenza tridentina e filopapale dell'intera decorazione veniva comunque rimarcata da dipinti come la pala del *Salvatore, la Vergine e san Pietro con le anime del Purgatorio* (1615) [fig. 16] di Palma il Giovane per la cappella Grimani⁴⁷, dove la tematica dimostrava la volontà di

⁴⁴ Su Camillo Procaccini a Venezia cfr. Valsecchi 1974. Sulle pale, entrambe *in situ*, cfr. Ridolfi 1648, II, p. 186 (*Santa Cecilia*); Sansovino-Martinioni 1663, p. 207; Boschini 1664, pp. 380, 383-384; 1674, *Dorsoduro*, pp. 54, 56; Martinelli 1684, pp. 309, 312; 1705, pp. 351, 354; Pacifico 1697, p. 421; Zanetti 1733, pp. 359, 361; 1771, p. 503; Moschini 1815, II, pp. 89, 94; Pallucchini 1981, I, pp. 90-91; Manno 2012, pp. 30-33; 2014, pp. 19-21, 41-42.

⁴⁵ Sul *Paolo Burali* cfr. almeno Ivanoff 1965, pp. 20, 22, n. 19; Lemoine 2007, p. 251.

⁴⁶ Sul *San Girolamo* cfr. almeno Klessmann 1999, pp. 83, 141-143 (inspiegabilmente, Rüdiger Klessmann definisce l'opera come «altarpiece»).

⁴⁷ Tale tematica prosegue poi anche nella volta, dove Palma il Giovane dipinge un *Sacrificio della messa per le anime dei defunti in Purgatorio*, una *Offerta delle elemosine*, *Papa Pio V che dispensa le indulgenze* e *Quattro santi vescovi* (di cui uno andato perduto). A ribadire poi l'attenzione alle disposizioni tridentine va sottolineato come le due scene dei teleri con l'*Annunciazione* e la *Visitazione* siano molto attente al dettato evangelico fin nei particolari dello sfondo. Sulla cappella Grimani cfr. Manno 2011, pp. 171-174; 2012, pp. 31-32; 2014, pp. 42-44. Sulla pala cfr. *infra* in capitolo III. In precedenza Palma il Giovane aveva introdotto il Purgatorio nella decorazione pittorica dei soffitti della Scuola di San

confermare uno degli assunti più dibattuti tra cattolici e luterani, la verità del Purgatorio, e la figura del principe degli Apostoli veniva per la prima e unica volta inserita in una pala in qualità di intercessore per le anime purganti.

Le cappelle Grimani, Foscari e Pisani, le prime portate a termine in San Nicola da Tolentino, si possono considerare i principali manifesti veneziani della riforma cattolica: al di là della conformità strutturale e dei percorsi iconografici interni, per la prima volta si proponeva pubblicamente una verità di fede del Concilio, il Purgatorio (la sua rappresentazione in San Fantin, risalente al 1600, non era aperta alla visione di tutti), e si mostrava il campione della riforma stessa, san Carlo Borromeo. Riguardo a quest'ultimo, la pala Pisani lo presentava alla devozione popolare per la prima volta nella sua veste "politica", a testimoniare l'aderenza alla chiesa di Roma⁴⁸.

Le altre cappelle laterali, dedicate alla Madonna, ai Magi, al Beato Gaetano Thiene, al Beato Andrea Avellino e a San Nicolò di Bari (nelle quali, fatta eccezione per la prima, vi avrebbe lavorato Sante Peranda), si adeguarono alle norme decorative adottate nelle precedenti, con la sola differenza che questa volta l'intento principale fu di esaltare l'ordine dei teatini e i suoi santi patroni⁴⁹.

Se l'uniformità strutturale e architettonica di altari e cappelle, fattore che doveva la sua fortuna all'affermazione dei concetti palladiani di armonia e proporzione, sarebbe stata contemplata sia in tutte le nuove fabbriche, sia nelle numerose chiese integralmente restaurate a partire dagli ultimi anni del Cinquecento, raramente si sarebbe ottenuta una coerenza semantica tra le pale sul modello dell'Umiltà, di San Giorgio Maggiore o della più tarda San Nicola da Tolentino.

La maggioranza delle decorazioni altaristiche secentesche, infatti, rimasero strettamente vincolate alle committenze particolari: ciascun altare finiva quindi per divenire un organismo a sé

Fantin (1600), luogo di riunione delle confraternite della Consolazione e di San Girolamo che avevano come scopo portare assistenza ai condannati a morte: in questo caso l'intento era di mostrare il concetto della speranza di salvezza per mezzo dell'espiazione (Pallucchini 1981, I, p. 20; Mason Rinaldi 1984a, p. 147).

⁴⁸ Carlo Borromeo venne probabilmente raffigurato per la prima volta sugli altari veneziani nella pala di Domenico Tintoretto in San Leonardo, databile al 1613 circa (cfr. *infra* capitolo III).

⁴⁹ La pala della cappella della Madonna, della famiglia Corner di San Polo, raffigura la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Evangelista, Nicola da Tolentino, Francesco, Chiara e Giorgio* e venne eseguita da Palma il Giovane probabilmente poco dopo il 1625, quando Giovanni I Corner fu eletto doge. Sull'opera cfr. Ridolfi 1648, II, p. 186; Sansovino-Martinioni 1663, p. 207; Boschini 1664, p. 383; Martinelli 1684, p. 311; 1705, p. 353; Pacifico 1697, p. 420; Zanetti 1733, p. 360; 1771, p. 313; Moschini 1815, II, p. 90; Mason Rinaldi 1984a, p. 131; Manno 2012, pp. 35-38; 2014, pp. 21-27. Sante Peranda iniziò i suoi interventi in San Nicola da Tolentino con la pala dell'*Adorazione dei Magi* (1628-1630) per la cappella Soranzo, per poi proseguire con la pala del *Beato Andrea Avellino che muore durante la messa* (1630-1631), il *Beato Gaetano Thiene cinto dalle Virtù dell'Obbedienza che soggioga la Superbia, della Povertà che schiaccia l'Avarizia e della Castità* (1633-1634) per la cappella Labia e i teleri della cappella del Beato Avellino e della cappella Da Ponte (*ante* 1638) e per finire quindi con la pala della *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista, Teodoro e Nicolò di Bari*, terminata dall'allievo Francesco Maffei dopo sua morte avvenuta appunto nel 1638. Su queste pale, *in situ* eccetto l'ultima, andata perduta, cfr. Ridolfi 1648, II, pp. 273, 279; Sansovino-Martinioni 1663, p. 207; Boschini 1664, p. 379-381, 383-384; 1674, *Dorsoduro*, pp. 53, 55-57; Martinelli 1684, pp. 309-312; 1705, pp. 350-354; Pacifico 1697, pp. 421-422; Zanetti 1733, pp. 358-361; 1771, p. 340; Moschini 1815, II, pp. 88-89, 93, 95; Pallucchini 1981, I, pp. 44, 186; Manno 2012, pp. 28-29, 32-35; 2014, pp. 17-19, 21, 36-40.

stante, mentre le pale erano autonome tra loro, senza un necessario nesso con la titolazione della chiesa o con la devozione propria degli officianti. D'altro canto, l'ornamento degli altari, assieme alla costruzione di monumenti funebri (e, dalla metà del secolo, alla personalizzazione di alcune facciate), era una delle poche forme di esaltazione del singolo permesse a Venezia, che non potendo – com'è noto – essere manifestate in monumenti civili venivano dichiarate in maniera più o meno enfatica negli unici luoghi pubblici non laici, le chiese.

All'interno di questo quadro non deve sorprendere dunque la consuetudine veneziana, perdurata anche dopo il Concilio, di ritrarre i committenti all'interno delle pale, siano essi nobili, cittadini o membri del clero. Le indicazioni contenute nel *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus*, in effetti, non vietavano esplicitamente la rappresentazione di personaggi contemporanei, ma si trattava comunque di una pratica venuta meno in luoghi di più rigida visione tridentina, dove si applicavano gli scritti di Paleotti e Borromeo. Così, ad esempio, una pala come il *Miracolo di san Pantalon* di Veronese (1587) [fig. 54] per l'omonima chiesa, unanimemente accolta in laguna, avrebbe certamente destato scandalo a Milano, in quanto la raffigurazione del parroco Bartolomeo Borghi, committente, nelle vesti di Ermolao era una evidente violazione della disposizione suggerita da Borromeo (1577):

In illis autem sicut sancti, cuius imago exprimenda est, similitudo, quoad eius fieri potest, referenda est ita cautio sit, ut ne alterius hominis viventis vel mortui effigies de industria repraesentetur.⁵⁰

Episodi come quello del parroco Borghi attestano che a Venezia le norme tridentine vennero sempre ottemperate alla lettera, senza alcun tipo di influenza da parte dei trattati sulle immagini sacre altrove diffusi. Si spiega in tal modo anche l'inserimento, a partire dal secondo decennio del Seicento, della figura allegorica della Repubblica nelle pale d'altare, una anomalia del tutto veneziana che paradossalmente non trasgrediva affatto l'ammonizione conciliare sulle rappresentazioni *insolite*, poiché il medesimo decreto contemplava la possibilità dell'approvazione vescovile⁵¹.

I soli interventi dei patriarchi nei confronti delle immagini sacre, testimoniati dagli atti delle visite pastorali, furono pertanto limitati a rarissimi richiami in caso di palese *lascivia*⁵². Oltre all'osservazione già menzionata di Priuli sulla decenza delle immagini in San Raffaele (1591) si ricordano infatti la richiesta di Federico Corner di coprire le pudenda di Adamo ed Eva in un dipinto

⁵⁰ Borromeo 1577, pp. 42-43. Sulla pala di Veronese cfr. *infra* in capitolo III.

⁵¹ Contenuta nel paragrafo *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et de sacris imaginibus*, la norma stabiliva che «[...] nemini licere ullo in loco vel Ecclesia, etiam quomodolibet exempta, ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem, nisi ab Episcopo approbata fuerit».

⁵² Infatti, secondo la norma del Concilio: «Omnis porro superstitio in sanctorum invocatione reliquiarum veneratione et imaginum sacro usu tollatur omnis turpis quaestus eliminetur omnis denique lascivia vitetur ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur».

in San Matteo di Rialto (1634) e un ordine di Giovanni Alberto Badoer di sostituire, nella chiesa di San Silvestro, il quadro all'altare di Sant'Alessandro, «in riguardo del Cavallo che nel med.mo si trova dipinto essendo d.º Cavallo la figura p.le di d.º Quadro, e ch' in tanto non vi si celebri la S.^a Messa» (1699)⁵³: in tale occasione la Scuola dei Santi Alessandro e Vincenzo avrebbe poi commissionato a Gregorio Lazzarini la pala con *San Vincenzo in gloria e sant'Alessandro che abbatte l'altare degli idoli* (1700)⁵⁴.

La crisi dell'Interdetto

Al di là di queste sporadiche circostanze in cui sentirono il bisogno di raccomandare il decoro delle immagini, nel corso del Seicento i patriarchi si occuparono principalmente della disciplina e della formazione del clero regolare e dei tanti monasteri, forti di precedenti esperienze in ambito civile e diplomatico, nonché della promozione della *pietas* popolare, sfruttando gli eventi drammatici come la peste o le guerre e l'arrivo in città di nuovi ordini come i carmelitani scalzi⁵⁵. Forse solamente con Giovanni Tiepolo, come si vedrà, si sarebbe acuito uno specifico interesse per l'arte, ma in termini di mecenatismo anziché di supervisione in senso tridentino.

D'altro canto, era ormai evidente che il ruolo del patriarca, da leader religioso, si era convertito in senso più puramente politico, figura fondamentale per le relazioni interne tra Stato e Chiesa e per i rapporti internazionali tra la Repubblica e la Santa Sede, che iniziavano a farsi sempre più agitati.

A partire da Matteo Zane (?-1605), che per volere della Serenissima non si presentò a Roma per l'esame di idoneità di fronte al papa⁵⁶, si percepiva che le tensioni tra le parti erano giunte a un punto di rottura. Nel suo breve patriarcato (1600-1605), in secondo luogo, furono deliberate

⁵³ Sull'ordine del patriarca Corner cfr. ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 11, fasc. 14, cc. 2v, 11r (relativo alla visita a San Matteo di Rialto del 1º ottobre 1634): «che le pitture che sono nella parte superiore intorno la chiesa, di Adamo ed Eva siano accommodate conforme il scritto, che sarà fatto da Mons. Vic.o, qual accommodamento si debbi far nel termine di doi mesi [...] Che le figure di Adamo et Eva essistenti in essa chiesa dipinte, si Accommodino in modo che le parti pudende restino Coperte». Sull'ordine del patriarca Badoer, cfr. ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 17, c. 16v (relativo alla visita a San Silvestro del 25 gennaio 1699). La visita Tiepolo del 14 febbraio 1621 diceva che all'altare di Sant'Alessandro in San Silvestro vi era una pala «di tela indorada» (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 10, fasc. 19, c. 3v), riferendosi probabilmente alla mostra d'altare coperta da tele; evidentemente il dipinto in questione, non ricordato da nessuna guida artistica, era posto in questa mostra d'altare. Cfr. inoltre Vio 2004, p. 681.

⁵⁴ Secondo Vincenzo Da Canal la pala sarebbe stata eseguita nel 1700 (Da Canal-Moschini 1732/1808, p. 57). Cfr. inoltre Zanetti 1733, p. 270; 1771, p. 418; Moschini 1815, II, p. 150.

⁵⁵ Cfr. Niero 1961, pp. 236-237; Salimbeni 1992, pp. 34-35; Tramontin 1992, p. 81.

⁵⁶ Cfr. Benzoni 1973a, pp. 62-63: Clemente VIII aveva stabilito nel 1592 che oltre al possesso della laurea in teologia o in diritto canonico i vescovi dovevano obbligatoriamente recarsi a Roma per sostenere un esame di idoneità sulla loro preparazione. Tuttavia, tale interrogazione poteva essere lesiva nei confronti del Senato, qualora il patriarca da esso designato non la superasse, e con Zane, non laureato, il pericolo di ricevere una bocciatura umiliante era nell'aria. In secondo luogo, questo esame avrebbe costituito un precedente per il futuro, in quanto attraverso di esso il papa poteva escludere elementi sgraditi. Anche in questo caso si risolse tutto con un compromesso: Zane si presentò nel 1601 a Roma, ma l'esame fu una pura formalità. Sulla controversia della conferma del patriarca cfr. inoltre Benzoni 1961; Niero 1961, p. 108; Salimbeni 1992, p. 27.

significative quanto controverse leggi sulla proprietà ecclesiastica che andavano proprio a colpire la Chiesa: il 23 maggio 1602 venne abolito il diritto di prelazione di sacerdoti e religiosi sui beni enfiteutici; il 10 gennaio 1604 si proibì in tutto lo Stato di costruire chiese, monasteri o luoghi pii senza beneplacito del Senato; il 26 marzo 1605 si estese alla Terraferma il divieto, sempre senza consenso del Senato, di alienare beni stabili a favore di enti religiosi⁵⁷.

Questa virata laicistica della Repubblica fu la premessa all'interdetto scagliato da Paolo V il 17 aprile 1606 a seguito del noto episodio dell'arresto, ordinato dal Consiglio dei Dieci, del canonico vicentino Scipione Saraceni e dell'abate di Nervesa Marcantonio Brandolin, accusati rispettivamente di reati comuni e di gravi delitti.

Intanto, nel 1605 era stato eletto patriarca Francesco Vendramin (1555-1619) e come per il predecessore la Serenissima aveva impedito la sua presentazione al cospetto del papa per ricevere ufficialmente la nomina, mentre nel gennaio 1606 il capofila dei *giovani* Leonardo Donà (1536-1612) era salito al soglio dogale e Paolo Sarpi (1552-1623) era stato nominato teologo ufficiale dello Stato. Con tali premesse, più che essere rivolto alle innovazioni legislative o alla potestà di giudizio nei confronti dei chierici arrestati, il gesto di Paolo V acquisiva valore in termini di contrasto all'orientamento di governo sempre più antipapalista e alle simpatie veneziane per paesi protestanti come l'Inghilterra e le Province Unite Olandesi, fattori che potevano portare, se non arginati, a gravi conseguenze di natura politico-religiosa.

Diversamente dal clero regolare, che nonostante l'interdetto continuò a svolgere le funzioni regolari (su intimazione dello Stato), gli ordini della riforma dovettero seguire il loro voto di obbedienza al papa e di conseguenza furono costretti a lasciare i territori della Serenissima, salvo rientrare, con la vistosa eccezione dei gesuiti, già nel 1607, quando ufficialmente la crisi ebbe una sua risoluzione politica per tramite della Francia di Enrico IV: la Santa Sede otteneva di poter giudicare direttamente i chierici, mentre Venezia poteva mantenere le leggi sulla proprietà ecclesiastica⁵⁸.

Nonostante la breve durata, il conflitto dell'Interdetto avrebbe avuto conseguenze ben più significative della reciproca soddisfazione delle parti, e soprattutto ben più estese nel tempo.

Lo scontro con il Papato aveva infatti rafforzato tra nobili, popolo e clero, il sentimento di fedeltà allo Stato marciano, di avversione nei confronti del pontefice e della curia romana, di generale

⁵⁷ Cfr. Stella 1958, p. 75; Salvatorelli 1959, p. 75; Cozzi 1995, p. 83. Cfr. inoltre ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Registri, r. 72, c. 49; r. 73, c. 151; r. 75, c. 19.

⁵⁸ Sulla vicenda dell'Interdetto cfr. Salvatorelli 1959; Cozzi 1995, pp. 77-120; Eberhard 2012. Le norme sulla proprietà ecclesiastica vennero presto inasprite, come dimostra il decreto del Senato del 1614 che vietò al clero ogni ingerenza nelle cariche e nelle amministrazioni temporali delle confraternite e delle altre associazioni pie (Stella 1958, p. 76).

indipendenza intellettuale, fattori che favorirono sul lungo periodo la diffusione del libertinismo (da Marino agli Incogniti) e di dottrine filosofiche al limite dell'eresia (quietismo), oppure la fondazione di Accademie, spesso per volontà di prelati, o ancora lo sviluppo barocco della musica fondata sulla teoria degli affetti che avrebbe poi a sua volta sostenuto la nascita dei primi teatri pubblici⁵⁹.

Tra gli effetti dell'interdetto sulla cultura veneziana, però, il più evidente si manifestò nella pittura, che nei primi tre-quattro decenni del Seicento rimase isolata «in funzione conservatrice e quindi tardomanieristica»⁶⁰ nonostante le intrinseche possibilità di sviluppo. A differenza della scultura, che dalla morte di Alessandro Vittoria (1608) alla peste non ebbe molte alternative a Girolamo Campagna (1549-1625) e a Giulio Del Moro (1555-1616)⁶¹, la pittura aveva in effetti molti interpreti e con voci variegata potenzialmente in grado di apportare novità: i maestri delle “Sette Maniere”, i veronesiani (Gabriele Caliari, Maffeo Verona, Alvise Dal Friso), Domenico Tintoretto, Leandro Bassano, Matteo Ingoli, Matteo Ponzoni, Pietro Mera, il Padovanino, Odoardo Fialetti. Eppure durante l'intera carriera tutti costoro espressero un'arte pressoché uniforme, con pochi accenti personali; oltretutto, iniziative come i manuali di Fialetti (*Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parti et membra del corpo humano*, 1608) e Giacomo Franco (*De excellentia et nobilitate delineationis libri duo*, 1611), pur se rivolti ad un pubblico di amatori e dilettanti piuttosto che agli artisti, non ebbero alcuna ricaduta di rilievo sulla formazione locale dei pittori⁶².

Per comprendere la ragione di questo ristagno, perdurato almeno sino agli anni '30, bisogna rivolgersi non tanto agli artisti, quanto piuttosto alla funzione pratica delle loro opere: assodato che nessuna arte poteva letteralmente *manifestare* una cultura al pari della pittura, era evidente che il potere delle immagini conservate nelle chiese fosse di gran lunga superiore ed efficace di quello del trattato più eversivo, poiché si rivolgeva in maniera immediata e continuativa sia all'élite, che vi riconosceva un riferimento alla propria identità (con tanto di messaggi politici), sia alle classi inferiori, dalla borghesia al popolo analfabeta, che in tal modo venivano colpite costantemente da immagini il cui linguaggio doveva per forza divenire familiare.

Con questo presupposto, appare fuorviante considerare l'immutabilità della pittura veneziana di inizio Seicento come sintomo di una generica decadenza, sulla scia del *Lamento* zuccariano⁶³; più

⁵⁹ Cfr. Salimbeni 1992, pp. 25-26. Sul quietismo cfr. *infra* e alla nota 213. L'Accademia dei Nobili alla Giudecca, fondata il 17 agosto 1619, fu promossa ad esempio dal neoeletto patriarca Giovanni Tiepolo; l'Accademia degli Assicurati venne fondata per volontà dei domenicani (Morozzo Della Rocca-Tiepolo 1959, pp. 273-274; Maylender 1976, I, pp. 370-371). Sull'Accademia degli Incogniti cfr. *infra*.

⁶⁰ Pallucchini 1981, I, p. 15.

⁶¹ Solo dopo la peste, con l'arrivo di Cavrioli e Molli, la scultura si sarebbe risolleata. Cfr. Rossi 1995, pp. 119-126.

⁶² Cfr. Rosand 1970, p. 19; Mason Rinaldi 1984a, p. 46; Mason 2013a, p. 85. In effetti, difficilmente questi manuali avrebbero potuto sostituire l'esperienza di studio tradizionale in bottega, dato che erano scritti in latino, lingua non praticata dai pittori. Il fruitore, pertanto, doveva essere il *dilettante*.

⁶³ Sebbene con riferimento alla mancanza di commissioni e di mecenati di rilievo rispetto al Cinquecento, Federico Zuccari così interpretava infatti la contemporanea pittura veneziana: «Ohimè, ch'estinte son gratia, e decoro, / D'imitar

correttamente essa dovrebbe essere valutata in termini di consapevole scelta politico-culturale. La volontà della Repubblica di rivendicare la tradizione locale rispetto a chi, come la chiesa di Roma, ne minacciava le fondamenta, l'integrità, l'autonomia, infatti, non si sarebbe potuta esprimere pubblicamente se non attraverso un'arte normalizzata a modelli considerati rappresentativi della *venetianitas*⁶⁴. Pertanto, prendendo il modello tintorettesco-palmesco come cifra stilistica ufficiale della città, in quanto figlio del suo secolo d'oro e memore dei grandi maestri, e sfruttando al contempo la semplificazione compositiva propugnata dal Concilio di Trento, si ottennero opere in serie, che per la facilità di riproduzione finirono per costituire il tipo di una *pittura sacra di Stato* assolutamente *sui generis* nella storia dell'arte veneziana: mai come durante questi decenni di crisi politica con Roma, in effetti, si manifestò un simile interesse per la salvaguardia della propria cultura pittorica.

Così si spiega il motivo per cui il singolo passaggio di Carlo Saraceni (1579 ca.-1620) al Redentore (*Estasi di san Francesco*, 1620) e le innovazioni pittoriche dei Tolentini (*San Carlo* di Procaccini, 1620 ca.; *Paolo Burali* di Régnier, 1626 ca.; *San Girolamo* di Liss, 1627) rimasero ancora per diversi anni voci inascoltate all'interno della produzione pittorica pubblica. Infatti, mentre la vicina Verona si era già aperta negli stessi anni alla cultura romano-emiliana, con artisti quali Marcantonio Bassetti, Alessandro Turchi, Pasquale Ottino, il Cavalier Coppa e Pietro Bernardi, Venezia dovette attendere la morte degli ultimi epigoni del tardomanierismo e soprattutto la scossa sociale dovuta alla pestilenza del 1630-1631 per placare l'orgoglio cittadino reazionario del post-interdetto e per accogliere diffusamente, anche sugli altari, le nuove forme d'arte dei *foresti*.

Da un punto di vista iconografico, la crisi dell'interdetto ebbe la sua espressione visiva in una pala dove per la prima volta nella storia veniva riprodotta la personificazione di Venezia, con l'intento esplicito di evidenziare la conclamata superiorità dello Stato nei confronti della Chiesa. Questo vero e proprio manifesto politico tramutato in immagine sacra è la *Madonna in gloria con san Magno che incorona Venezia alla presenza della Fede* (1611 ca.) in San Geremia [fig. 17], eseguita da Jacopo

la Natura non vi è segno, / Né il Salce si distingue da l'Alloro. / Arte senz'arte, Ingegno senz'ingegno / Pasce l'occhio, e contenta l'ignoranza / Di bei colori, senz'alcun disegno. / E questo abuso ogni di più s'avanza; / Né più si stima una pittura rara, / Sol basta haver de' quadri per usanza» (Zuccari 1605, c. A2r).

⁶⁴ Da sempre la Repubblica si impegnò a costruire e divulgare un'immagine di sé «in cui il ruolo svolto tanto dallo Stato che da gruppi o da singole personalità fosse conforme all'ideale del Buon Governo. Come la storiografia ufficiale, promossa e controllata dallo Stato, così anche le arti figurative dovevano contribuire ad accrescere la "reputazione" che costituiva "un dei principal fundamenti di cadaun stato"» (Wolters 1994, p. 469). Sintesi di tutto ciò è il concetto di *venetianitas*, che include pertanto l'orgogliosa autocoscienza della Serenissima, l'esaltazione della sua nobiltà, della sua giustizia e della sua libertà immacolata fin dalla fondazione (che la rendono pura come la Vergine, alla quale viene assimilata) e la sua funzione di custode della vera fede cristiana (sia nei confronti di un Papato corrotto, sia rispetto all'avanzata dei Turchi); come naturale conseguenza, anche l'arte veneziana non può che costituire il vertice dell'ingegno umano. Per rimanere nell'ambito di interesse della presente ricerca, veri e propri manifesti di *venetianitas* sono ad esempio le lettere dedicatorie e i proemi delle guide artistiche, da Sansovino (1581) a Boschini (1664), da Martinelli (1684) a Zanetti (1733). Sul mito di Venezia e sull'autocelebrazione della Repubblica nelle arti figurative tra età rinascimentale e barocca cfr. almeno Benzoni 1994, pp. 515-518 e Wolters 1994, pp. 469-470.

Palma il Giovane probabilmente per l'occasione della donazione del gastaldo della Scuola di San Magno, Nicolò Trevisan *quondam* Marco, di un nuovo altare, nel quale il 6 ottobre 1611 con solenne processione guidata dal patriarca Vendramin venne trasferito il corpo del santo, protettore della confraternita nonché mitico fondatore di otto chiese veneziane⁶⁵.

Con questo gesto in apparenza marginale (una pala di un altare laterale in una chiesa non politicamente rilevante) e, come si è visto, per nulla eterodosso rispetto alle indicazioni tridentine sulle immagini sacre, Venezia si dichiarava entità politica che, al contrario di qualsiasi altro Stato e perfino della Santa Sede, era benedetta dalla Vergine e incoronata dai santi nuova Gerusalemme incorrotta e incorruttibile: tutto ciò sopra la mensa eucaristica, che in quanto luogo della manifestazione transustanziale di Cristo era il centro della dottrina salvifica della Chiesa.

La *Venezia* di Palma il Giovane costituì inoltre un apripista iconografico per successivi quadri votivi e pale d'altare: qualche decennio più tardi, Pietro Liberi avrebbe dipinto per la Salute (chiesa, questa volta, centrale nella politica della Repubblica) ancora *Venezia* – e non il doge – *che prega sant'Antonio per il buon esito della guerra di Candia* (1652) [fig. 24]; nei primi anni del Settecento, poi, si sarebbe scorta la medesima figura allegorica nella perduta pala di Giovanni Segala per Santa Sofia (1704-1720) e per la pala di Giulia Lama per l'altar maggiore di Santa Maria Formosa (1722-1723) [fig. 18]⁶⁶.

La città di Venezia, in quanto immagine dello Stato, aveva pertanto acquisito una valenza sacra tale da poter essere considerata degna di comparire nelle pale al pari dei santi, con beneplacito del patriarca. Viceversa, nelle pale e nei voti ufficiali le altre città italiane avrebbero continuato ad affidarsi ai propri patroni, seguendo la tradizione.

⁶⁵ Cfr. ASPV, Parrocchia di Santi Geremia e Lucia, Catastici delle scritture, b. 3 (*Catastico delle scritture del reverendo capitolo e fabrica della parochiale et colleggiata chiesa di San Geremia fatto l'anno MDCCXX*), in data 6 ottobre 1611; Vio 2004, p. 461. Sulla pala, menzionata per la prima volta nella visita pastorale Tiepolo (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 10, fasc. 16, c. 4v, relativamente alla visita di San Geremia del 29 novembre 1620), cfr. Ridolfi 1648, II, p. 197; Sansovino-Martinioni 1663, p. 144; Boschini 1664, p. 492; 1674, *Cannaregio*, p. 67; Zanetti 1733, p. 419; 1771, p. 320; Moschini 1815, II, p. 90; Ivanoff-Zampetti 1979, p. 571; Mason Rinaldi 1984a, p. 120, che data l'opera al secondo decennio del Seicento. La visita pastorale Priuli del 14 luglio 1591 (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, c. 103v) testimoniava che «nella palla di esso [altare] vi è il corpo di S. Magno»: pertanto, a quella data vi era una mostra d'altare priva di dipinti. La Scuola di San Magno era stata eretta su concessione del Consiglio dei Dieci il 25 agosto 1423 (ASV, Consiglio di Dieci, Deliberazioni, Miste, Registri, r. 10, c. 57; Vio 2004, p. 461). Un modelletto su carta della pala di Palma il Giovane è conservato al Louvre (inv. 5215; cfr. Mason Rinaldi 1984a, pp. 162-163). Nella *Sant'Orsola e compagne* di Jacopo Tintoretto già agli Incurabili una figura era stata interpretata come personificazione di Venezia poiché portava il corno dogale (Sinding-Larsen 1974, p. 67, n. 1; Aikema-Meijers 1989, p. 144), ma grazie al restauro del 1992 si è scoperto trattarsi di una manomissione successiva, poiché il copricapo originale, ora recuperato, è a forma piramidale (Sponza 1992, pp. 55-56).

⁶⁶ La perduta pala di Giovanni Segala, non menzionata da Martinelli (1705), viene segnalata invece da Zanetti (1733, p. 391): i termini *ante* e *post quem* per una sua datazione sono pertanto il 1703-1704 e il 1720, anno di morte dell'artista. La pala di Giulia Lama, raffigurante la *Madonna col Bambino e san Marco in gloria con san Magno e Venezia*, viene citata per la prima volta da Zanetti (1733, p. 224) e dovrebbe collocarsi intorno al 1722-1723 (Mangili 1976, pp. 190, 192-193): venne eseguita in sostituzione di una pala di Jacopo Tintoretto con l'*Assunzione della Vergine*, spostata sopra il banco della scuola del Santissimo Sacramento (Zanetti 1733, p. 224) e poi andata dispersa.

Giovanni Tiepolo, patriarca e mecenate

Per quanto Paolo Sarpi fosse stato senza dubbio la personalità più rilevante del primo quarto di secolo e la più moderna per la sua idea ecumenica di «chiesa di Dio» unicamente votata allo spirito⁶⁷, i suoi scritti e la sua influenza sulla società veneziana non ebbero esiti tangibili all'interno della produzione artistica contemporanea. Ben altro impatto, invece, avrebbe avuto un secondo protagonista dell'epoca, Giovanni Tiepolo (1570-1631)⁶⁸.

Nominato primicerio di San Marco nel 1603, durante la crisi dell'Interdetto dichiarò la sua posizione filosarpiana e filostatale, ma una volta eletto patriarca (1619) seppe difendere il suo ruolo anche nei confronti della Repubblica. Anzi, come osservò Gaetano Cozzi (1994), fu proprio l'esperienza con la sua precedente carica che gli permise di creare, per la prima volta, una vera unità nella chiesa veneziana, fino ad allora divisa nei due poli di San Pietro, sede patriarcale e riferimento della Chiesa «romana» in città, e San Marco, cappella palatina custodita gelosamente dal doge e curata dal suo delegato, il primicerio, la quale rappresentava una diocesi entro il patriarcato, con alcune chiese dipendenti e perfino con un seminario autonomo⁶⁹.

Il contributo più significativo di Tiepolo all'esaltazione della *venetianitas* in un periodo storico scosso dal contrasto prima con Roma (interdetto), poi con l'Impero asburgico (guerra di Gradisca; congiura di Bedmar), furono le sue ricerche agiografiche sui santi veneziani. Tale interesse rientrava in realtà in un fenomeno di più ampio raggio, emerso in tutta Italia come conseguenza dei decreti tridentini che confermavano la validità del culto dei santi; in laguna, però, anche grazie allo stimolo offerto dal circolo di Sarpi e da frati-letterati come il cappuccino Fulgenzio Manfredi (1560 ca.-1610)⁷⁰, si era contraddistinto per il fatto che gran parte dei santi presenti nel calendario liturgico locale di cui si voleva promuovere la venerazione non era ancora stata riconosciuta dalla Congregazione dei Riti.

⁶⁷ Paolo Sarpi, infatti, sosteneva che alla «chiesa di Dio», per sua essenziale perfezione, non dovesse spettare alcun potere temporale: essa, cioè, doveva costituire una comunità di fedeli piuttosto che una gerarchia. Pertanto, per renderla davvero universale, nonostante gli scismi antichi e recenti, bisognava superare la degenerazione temporalistica incarnata dal papa e in generale dalla «chiesa di Roma» (Salvatorelli 1959, pp. 88-91).

⁶⁸ Su Giovanni Tiepolo cfr. Niero 1992b, pp. 262-269, 271-273; Cozzi 1992-1993; 1994; 1997, pp. 56-58; Walberg 2011; 2014.

⁶⁹ Cfr. Cozzi 1994. A dimostrazione delle sue tendenze antiromane, nonostante il fervore religioso ben più consistente e profondo rispetto ai suoi predecessori Priuli e Vendramin e nonostante l'attenzione dimostrata nei confronti dei monasteri femminili veneziani, Tiepolo non ricevette mai il cappello cardinalizio (Walberg 2014, p. 239; sul rapporto tra monasteri femminili e politica veneziana del passaggio di secolo, cfr. Sperling 1999).

⁷⁰ Durante la crisi dell'Interdetto, ad esempio, Manfredi pubblicò la *Vita di s. Pietro Orseolo, di doge, e prencipe di Vinetia fatto monaco, et eremita in Guascogna* (In Venetia, presso Gio. Battista Bonfadino, 1606).

In questo potenziale ulteriore terreno di contrasto con Roma, il successo di Tiepolo si dovette alla sua abilità politica e diplomatica. Infatti, come per la rivendicazione delle prerogative del patriarcato sulle chiese poste sotto la giurisdizione marciana aveva saputo muoversi nei limiti della legalità – mettendo addirittura sotto scacco lo stesso Sarpi, che fu costretto a ritrattare la sua posizione nel noto caso dell'elezione del parroco di San Zulian⁷¹ – così anche per la trattatistica agiografica, cristologica e mariana si mantenne sempre sotto l'egida della Controriforma, ma inserì pure, in maniera accorta, puntuali riferimenti di natura politico-celebrativa sulla città di Venezia.

Già con una delle sue prime pubblicazioni, il *Trattato dell'invocatione, et veneratione de santi* (1613), Tiepolo si soffermò inoltre sugli altari e sul loro significato teologico e morale quale luogo privilegiato in cui, nella manifestazione della gloria cristiana, si propone al fedele sia un modello di vita, sia un'occasione per la sua meditazione personale⁷². Questa intima connessione tra comunicazione scritta e decorazione altaristica, d'altro canto, sarebbe stato il *trait d'union* degli scritti di Tiepolo, a partire dalle *Considerationi del Santissimo Sacramento del corpo di Christo* (1616), nel quale per l'appunto diceva:

[...] perché lo scrittore alcuna volta in certe parti non può in alcune cose cotanto abbellire quello, che dice, come fa il pittore con li colori, et con li penelli, né al pittore è dato d'esprimere alcune parti, che hanno più dell'ideale, che del sensibile, come per dinotare pienamente una cosa, si usano ben spesso di unire in uno, et la pittura, et la scrittura a fine di maggiormente significarcela.⁷³

Tale breve passaggio, come osservava Deborah Walberg (2014), esemplifica la pratica tiepolesca che sfocerà nella commissione di almeno undici altari e/o cappelle in ogni area della città (da Cannaregio a Castello, dalle Fondamenta Nove alla Giudecca), la gran parte dei quali eretti a seguito o in concomitanza con la pubblicazione dei suoi trattati dottrinali⁷⁴.

La dedica delle *Considerationi* all'Angelo Custode, ad esempio, sembra collegarsi alla fabbrica dell'altare dell'*Angelo Custode* in Santa Maria dei Crociferi, realizzato appresso l'uscita del

⁷¹ Cfr. Cozzi 1994, pp. 133-147.

⁷² Cfr. Tiepolo 1613, pp. 429-437; cfr. inoltre Walberg 2011, p. 328; 2014, p. 242.

⁷³ Tiepolo 1616, p. 49.

⁷⁴ Cfr. Walberg 2014, p. 251. Walberg sostiene che Tiepolo commissionò dieci altari, ma non considera l'altare di Santa Giustina ai Santi Filippo e Giacomo, forse il primo voluto dall'allora primicerio di San Marco, realizzato entro il 1608: il 27 agosto di quell'anno, infatti, Tiepolo, che lo aveva eretto a proprie spese, ne permetteva l'uso alla neocostituita scuola di Santa Giustina dell'arte dei carteri (la cui mariegola era stata approvata il 22 marzo), con la clausola che quest'ultima non potesse avanzare alcun tipo di diritto; lo stesso primicerio, inoltre, aveva fatto eseguire una pala d'altare raffigurante *Santa Giustina affiancata dai santi Filippo e Giacomo*, e a breve avrebbe fatto dipingere due teleri laterali con il martirio della santa (Vio 2004, p. 241). L'altare, tuttavia, dovette essere stato demolito ben presto, poiché nessuna delle guide artistiche lo ricorda; ciononostante, un residuo della sua decorazione potrebbe essere il perduto *Martirio di santa Giustina* di Palma il Giovane testimoniato a partire da Boschini (1664, p. 178) come quadro appeso sopra la porta. Unico autore, Zanetti riporta una «tavola d'Altare» di maniera palmesca proprio accanto al *Martirio* suddetto (Zanetti 1733, p. 219): non si esclude, pertanto, che la pala commissionata da Tiepolo fosse rimasta in chiesa nonostante la demolizione dell'altare.

secondo volume dedicato al Santissimo Sacramento, i *Discorsi et considerationi sopra il Santissimo Sacramento dell'Altare* (1618). La relativa pala, eseguita da Jacopo Palma il Giovane nel 1619 e più tardi mantenuta nella nuova chiesa dei Gesuiti [fig. 19]⁷⁵, si contraddistingue per la presenza dell'Angelo Custode in primo piano e di angeli che trasportano anime sullo sfondo, iconografia che sembra avere un suo preciso riferimento, quasi ecfrastico, nella lettera dedicatoria delle *Considerationi*, dove per l'appunto Tiepolo si chiedeva:

[...] se cotanto si festeggia là sù nel vedere che una sol'anima passi dalla tirannide del peccato al seno della divina misericordia, perché non doverò io credere che Voi fedelissimo mio Custode habbiate à sentir contento da queste mie povere fatiche, quando per esse si moverà alcuno à venerare, et ben usare tal Sacramento?⁷⁶

A distanza di quasi un decennio, Tiepolo avrebbe fatto erigere in San Samuele un secondo altare all'*Angelo Custode* (1626), che diversamente dall'omologo dei Crociferi sarebbe stato interamente ricostruito mezzo secolo dopo, all'interno dei rinnovamenti voluti dal piovano Iseppo Sandini, e quindi dedicato a *San Valentino*; ciononostante, tra i santi raffigurati nella nuova pala dipinta da Giorgio Stochamer (1677) [fig. 51] vi sarebbe comparso nuovamente l'*Angelo Custode*, in memoria del precedente titolo dell'altare⁷⁷. La completa dispersione della prima decorazione tiepolesca, purtroppo, non permette di comprendere se e quanto in questo caso ci fosse stata un'influenza da parte delle *Considerationi* o di altri scritti.

Nel 1618, anno della pubblicazione del secondo volume sul *Santissimo Sacramento*, Tiepolo diede alle stampe anche altri due trattati, pure essi legati alla fondazione di nuovi altari. Le *Considerationi della Passione di Nostro Signor Giesù Christo* (ampliamento di una prima edizione edita nel 1610) furono quasi una premessa teologica per l'altare dell'*Agonia di Cristo* alle Convertite, del quale già si è menzionata la perduta pala di Palma il Giovane con l'*Orazione nell'Orto*, e per la cappella di Santa Maria del Pianto sita nel primo chiostro del monastero dei Frari, poi decorata con dipinti di Bernardino Prudenti (*Andata al Calvario; Crocifissione*) e Bartolomeo Scaligero (*Pilato presenta Cristo al popolo*)⁷⁸.

Similmente, la *Vita del B. Giacomo Salomone* (1618) fu il degno omaggio scritto di Tiepolo al frate veneziano cui aveva fatto erigere a proprie spese un «Altare di finissime pietre» presso il

⁷⁵ Sulla pala cfr. Ridolfi 1648, II, p. 183; Sansovino-Martinioni 1663, p. 169; Boschini 1664, p. 419; 1674, *Cannaregio*, p. 9; Martinelli 1684, p. 222; 1705, p. 257; Pacifico 1697, p. 339; Zanetti 1771, p. 308; Ivanoff-Zampetti 1979, p. 577; Mason Rinaldi 1984a, p. 127.

⁷⁶ Tiepolo 1616, c. a2v.

⁷⁷ Ricordo dell'antica commissione di Tiepolo, rimane oggi anche una epigrafe (Walberg 2011, p. 331). Sulla pala di Stochamer cfr. infra in capitolo III.

⁷⁸ Siccome il monastero delle Convertite era sotto il patronato del patriarca, non si esclude che l'altare – con tanto di pala – sia stato commissionato nei primi anni '20, subito dopo l'elezione di Tiepolo (Walberg 2011, p. 329). I dipinti della cappella di Santa Maria del Pianto ai Frari sono menzionati per la prima volta in Boschini (1664, p. 302).

chostro di San Nicolò ai Santi Giovanni e Paolo. Tale commissione, inserita all'interno delle solenni celebrazioni dedicate a Salomoni in occasione della promulgazione del suo culto da parte di papa Paolo V (gennaio 1618), acquisì particolare rilevanza "mediatica" poiché la cerimonia conclusiva consisté nella processione verso l'altare della pala⁷⁹: l'opera, raffigurante il *Beato Giacomo Salomoni in adorazione* (1617-1618), fu certamente una delle ultime opere pubbliche del suo autore, Maffeo Verona (1576-1618)⁸⁰.

Naturale derivazione del *Trattato* del 1613, la biografia di Salomoni si inseriva nel più ampio fenomeno di esaltazione dei santi veneziani di cui si è detto, e senza dubbio il successo di questa propaganda costituì uno stimolo ulteriore per nuove ricerche. Nello stesso periodo di tempo, infatti, Tiepolo iniziò la compilazione di un ambizioso catalogo di santi e beati veneziani, rimasto manoscritto⁸¹, che costituì il presupposto per la sua commissione di ventotto ritratti ideali di santi e beati per la cappella Morosini alla Madonna dell'Orto (1622), per i quali Boschini (1664) menzionava l'intervento di pittori quali Jacopo Palma il Giovane, Matteo Ponzone e Pietro Mera, peraltro attivi nella stessa chiesa con altri lavori⁸².

In tal modo la promozione dei nuovi santi da parte di Tiepolo, allo stato embrionale con la cappella del beato Salomoni (la quale in effetti era accessibile solamente nei giorni festivi⁸³), si compiva pienamente alla Madonna dell'Orto con una vera e propria galleria pubblica di ritratti, realizzata, forse non a caso, quasi negli stessi anni di quella dei santi di San Nicola da Tolentino.

In contemporanea agli studi agiografici, Tiepolo si interessò anche alla figura e al culto della Vergine, cui dedicò alcuni trattati e ben quattro altari in altrettante chiese veneziane.

Nello stesso anno della consacrazione del nuovo tempio di Santa Lucia ad opera del patriarca Vendramin (1617)⁸⁴, l'allora primicerio di San Marco si impegnò nella fabbrica dell'altar maggiore, che volle intitolare alla *Madonna del Parto* prendendo come fondamento teologico uno scritto da lui

⁷⁹ Cfr. ASV, SS. Giovanni e Paolo, Atti, b. 12, Capitoli, cc. 16v-18r: «Nota di tutto quello, che successe nel modo di fare la festa, e solennità del beato Giacomo» (per quanto concerne la processione con la «sacros.ta Imagine» del Salomoni, cfr. *Ivi*, cc. 17v-18r).

⁸⁰ Boschini cita l'iconografia dell'opera come «Beato in ginocchio». Cfr. Boschini 1664, p. 230; 1674, *Castello*, p. 65; Zanetti 1733, p. 249; 1771, p. 278; Zorzi 1972, II, p. 603.

⁸¹ La volontà manifesta di Tiepolo era quella di difendere il calendario liturgico veneziano e di mostrare alla Chiesa romana eventuali "candidati" alla santità (Walberg 2011, p. 333; 2014, p. 245). Il manoscritto originale di Tiepolo con l'elenco dei santi sembra sia andato perduto; ciononostante, venne preso come base per gli indici manoscritti di Andrea de' Vescovis, della seconda metà del XVII secolo (BNM, Cod. Marc. It. VII, 331; 702; BMC, Cod. Cicogna 1139).

⁸² Cfr. Boschini 1664, p. 445. Nella stessa cappella Morosini Jacopo Palma il Giovane fece una *Annunciata di Firenze*, quadro votivo appeso a parete; Pietro Mera eseguì per la cappella Vendramin una pala d'altare con *San Francesco*; Matteo Ponzone dipinse la pala con la *Flagellazione di Cristo* (*Ivi*, pp. 444-445). Sui ventotto ritratti ideali di santi della cappella Morosini cfr. Niero 1961, p. 118; 1992, p. 273; Walberg 2014, pp. 245-251.

⁸³ Cfr. Walberg 2011, p. 332; 2014, p. 244, 251.

⁸⁴ La chiesa venne consacrata il giorno 21 novembre 1617 (Corner 1758, p. 256); nello stesso anno il cappellano di Santa Lucia, Giorgio Polacco, pubblicava l'opuscolo celebrativo *Della triplicata traslazione del corpo della gloriosa vergine, et martire S. Lucia* (in Venezia, appresso Barezzo Barezzi).

stesso pubblicato, il *Breve trascorso sopra il misterio dell'aspettatione del parto di Maria Vergine* (1617)⁸⁵; a sua volta, questo trattato potrebbe essersi ispirato all'immagine miracolosa della *Madonna del Parto* che solo pochi anni prima (1612) era stata portata solennemente dal suo capitello d'origine all'altare Grimani in Santa Maria Formosa⁸⁶.

Con la diversa orientazione della chiesa dopo il rifacimento degli anni 1609-1611, l'originario presbiterio appartenente alla famiglia Mocenigo era finito per trovarsi a destra rispetto all'ingresso principale affacciato sul Canal Grande, e si decise di adattarlo a cappella laterale: viceversa, in luogo di un altare della primitiva parete sinistra della chiesa, ora divenuta frontale, si doveva erigere il nuovo altar maggiore, il quale avrebbe condiviso il proprio spazio con l'organo soprastante.

L'insolita situazione venne abilmente sfruttata da Tiepolo attraverso la proposta di una pala, raffigurante la *Madonna del Parto* [fig. 20], in stretto dialogo con le portelle dell'organo, con *Santa Lucia* e *Sant'Agostino* all'interno e l'*Annunciazione* all'esterno, plausibilmente commissionate dal medesimo o su sua indicazione⁸⁷. A riprova di questa ipotesi, al di là del fatto che tutte queste tele (dipinte tra il 1617 e il 1620 circa) sono opera di un unico artista, Jacopo Palma il Giovane, è la circostanza inconsueta secondo cui i riferimenti alla titolazione della chiesa e al patronato delle monache cui era affidato il convento, le agostiniane dell'Annunciata⁸⁸, compaiono nelle portelle anziché nella pala dell'altar maggiore. D'altra parte, è solamente in relazione all'episodio dell'*Annunciazione* dell'organo che il soggetto della pala, il *Parto di Maria*, acquista significato e

⁸⁵ Pubblicato per i tipi di Antonio Pinelli. L'opera avrebbe avuto una seconda edizione nel 1622, pubblicata presso Guglielmo Facciotti a Roma.

⁸⁶ Cfr. Rizzi 1987, p. 227.

⁸⁷ È Martinioni a testimoniare per primo che l'altare «dedicato in honore della Espettatione del Parto di Nostra Donna» era stato eretto da Giovanni Tiepolo «all'ora primicerio di San Marco», quindi *ante* 1619 (Sansovino-Martinioni 1663, p. 142). Sia la pala che le portelle d'organo, dopo la demolizione della chiesa, sono state portate in San Geremia, dove si trovano tuttora. L'altare, consacrato il 24 novembre 1624 (Corner 1758, p. 256), nel 1698 risulta essere di ragione della famiglia Prezzata (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 18, relativo alla visita del patriarca Badoer in Santa Lucia dell'8 giugno 1698, c. 167v); pur essendo andato distrutto, grazie ai disegni di Antonio Visentini siamo in grado di risalire alle sue forme architettoniche (Bassi 1997, pp. 208, 210; Walberg 2011, pp. 343-344). Sulla pala della *Madonna del Parto*, cfr. Ridolfi 1648, II, p. 185; Sansovino-Martinioni 1663, p. 142; Boschini 1664, p. 494; 1674, *Cannaregio*, p. 69; Martinelli 1684, pp. 283-284; 1705, p. 323; Pacifico 1697, p. 325; Zanetti 1733, p. 422; 1771, p. 311; Moschini 1815, II, pp. 80-81; Zorzi 1972, II, p. 346; Ivanoff-Zampetti 1979, p. 571; Mason Rinaldi 1984a, pp. 54, 121. La proposta iconografica della *Madonna del Parto* non attecchirà nel Seicento a Venezia, tanto che la pala di Palma rimarrà un *unicum* in laguna; ciononostante, all'artista verrà presto chiesta una replica per la piccola comunità di Zero, in Terraferma, forse su suggerimento di alcuni cittadini veneziani residenti in paese o dal pievano Giovanni Antonio Castellani (Mason Rinaldi 1984a, p. 151; 1984b, pp. 46, 48). Sull'iconografia della *Madonna del Parto*, cfr. almeno Feudale 1954-1957; Cesareo 2000; Ronchi 2000.

⁸⁸ Già a partire dagli studi di Elena Leonardi è smentita la notizia che l'*Annunciata* sia l'antica dedicazione della chiesa, come al contrario la tradizione storiografica segnala fin da Sansovino (1581, c. 53r). In realtà quello dell'*Annunciata* è un titolo proprio delle suore agostiniane che fin dalla metà del Quattrocento si insediarono nei pressi del convento di Santa Lucia, per poi ottenerne il controllo. È plausibile che il malinteso sia nato da una sovrapposizione di titoli tra queste suore agostiniane dell'Annunciata da una parte e la chiesa di Santa Lucia dall'altra: infatti, le prime vennero presto chiamate, più semplicemente, «suore di Santa Lucia», mentre la seconda (peraltro già in documenti quattrocenteschi) iniziò ad essere definita «ecclesia S. Lucia sive Annuntiatà» o «giesia S. Lucia deta la nontiatà». In ogni caso, con la consacrazione della del 1617 la chiesa assunse ufficialmente la doppia titolazione a Santa Lucia e all'Annunciata (Leonardi 1985-1986, pp. 165-166; cfr. inoltre Musolino 2017, pp. 45-53, 86 n. 10, 90 n. 38).

giustifica la sua presenza in questa chiesa: qualora l'opera fosse isolata, infatti, apparirebbe semanticamente disgiunta dal contesto dell'edificio di cui dovrebbe esprimere l'immagine principale.

Tratta dal vangelo apocrifo dello Pseudo Matteo (13, 2), questa rara iconografia si focalizza sulla gravidanza virginale e sul parto miracoloso di Cristo, aspetti indagati da Tiepolo nel *Breve trascorso*, ma già introdotti nel *Trattato* del 1613⁸⁹: come per i santi, l'intento implicito della pala e del suo testo di riferimento si palesa nella volontà di dare un nuovo impulso al culto mariano in forme quasi mistiche, in linea con la volontà della chiesa riformata e con la vasta letteratura ascetica, specie carmelitana, che iniziava a diffondersi sempre più capillarmente anche a Venezia.

Secondo Walberg (2011), inoltre, questa immagine potrebbe aver avuto anche una implicazione politica, fatto che non sorprende dato il clima ancora fortemente influenzato dall'interdetto. E infatti, riprendendo il *topos* già tardoquattrocentesco della verginità di Venezia assimilabile alla verginità di Maria, nel *Trattato dell'immagine della gloriosa Vergine dipinta da San Luca*, pubblicato ancora nel 1618, Tiepolo si riferisce anche al parto.

Se tra le divine, et mortali cose alcuna esser vi può comparatione, qual altra Città fù mai di cui più Maria compiacer si dovesse, che Vinegia? vergine quella nel concepire, vergine anco nel partorire, et vergine nel concetto, et nato di lei l'auttore della natura, et vergine anco Vinegia non solo per esser stata sempre libera da straniera, o domestica servitù, ma anco per esser nata, cresciuta, et vissuta sempre christiana, così che il terreno di lei mai si profanò con boschi, o tempij dedicati a falsi numi, ne l'acque sue si contaminorono col lavare l'immonde vittime dei vani sacrificij delli ciechi Gentili, ne l'aria si guastò col ricevere gli odori delli tanto essecrabili a Dio holocausti humani [...], ne per ultimo il fuoco di queste parti hebbe a faticarsi intorno alle vittime, et a gli incensi de gl'idoli scelerati delle genti.⁹⁰

Alla luce di questo parallelo, l'azione tiepolesca può essere pertanto letta anche come un'abile combinazione tra *pietas* e *venetianitas*, congegnata in modo tale da manifestare *tridentinamente* il culto mariano e allo stesso tempo sottintendere *venezianamente* il privilegio divino della Repubblica.

Oltretutto, il *Trattato* sull'immagine dipinta da San Luca, conservata in San Marco, rappresenta il fondamento di un'ulteriore commissione investita di ancor più evidente significato

⁸⁹ Nel *Trattato*, infatti, Tiepolo sottolineava che la festa dell'«Aspettazione del parto», istituita da sant'Ildefonso di Toledo, era celebrata in Spagna sette giorni prima del Natale (Tiepolo 1613, p. 508). L'immagine della *Madonna del Parto* era probabilmente nata come variante dell'icona bizantina della *Platytera*, di cui si ha un rilievo del XIII secolo in Santa Maria Mater Domini (Mason Rinaldi 1984a, p. 121; Walberg 2011, p. 345).

⁹⁰ Tiepolo 1618, p. 28. Cfr. Walberg 2011, pp. 347-348. Già umanisti del calibro di Marco Antonio Sabellico, Marin Sanudo e Tommaso Diplovatazio scrivevano che la Serenissima era per grazia di Dio immune dalla corruzione del tempo, mentre Gasparo Contarini, nel suo trattato *Della repubblica, e magistrati di Venezia* (1543), combinava questa incorruttibilità con la perfetta forma di governo di Venezia, grazie alle famiglie nobili capaci di guidare oligarchicamente lo Stato, ma al contempo di garantire la democrazia; e tale perfezione era dovuta proprio alla nascita miracolosa di Venezia stessa il giorno dell'Annunciazione alla Vergine, colei che appunto come Venezia rimase immacolata (Sperling 1999, pp. 72-83).

politico: nello stesso periodo della *Madonna del Parto*, infatti, Tiepolo fece rifare l'altare già di San Giovanni Evangelista della basilica, dedicandolo all'icona della *Nicopeia* (1618)⁹¹.

L'interesse per la *Madonna del Parto* e la *Nicopeia* rientrava appieno nella tendenza europea, guidata e giustificata dalla Controriforma, dell'esaltazione di culti geograficamente circoscritti della Vergine e dell'esportazione degli stessi in altre città o regioni, come effetto di una ricerca quasi antropologica di verità e di autenticità di fede⁹². Tiepolo dovette essere particolarmente sensibile a tutto ciò, perché a seguito della sua elezione a patriarca (1619) ebbe modo di commissionare altri due altari mariani con titolazioni localistiche, e per di più extra-veneziane.

Già nel 1611 i frati minimi di San Francesco di Paola, chiesa di recente rifondazione, avevano concesso a Tiepolo la possibilità di erigere un altare (il primo a destra entrando), ma il cantiere fu avviato solamente nel 1619. Come riporta l'inventario del 1681 trascritto in appendice, questo altare, dedicato alla Madonna di Loreto, finì ben presto per coesistere nella stessa chiesa con un altro altare avente lo stesso titolo, voluto da Vincenzo Cappello⁹³. Si tratta di una circostanza piuttosto rara⁹⁴, ma è presumibile fosse dovuta al fatto che l'altare Tiepolo rimase molto presto privo di ornamento, fuorché una (plausibile, anche se non ricordata) immagine votiva: infatti, così come altri altari della chiesa non venne ritenuto degno di menzione all'interno delle guide artistiche, a differenza dell'altare Cappello, decorato con dipinti di Domenico Tintoretto (il *Bildtabernakel* con i *Santi Carlo Borromeo e Francesco di Paola* «appresso» l'immagine della Madonna⁹⁵; un *Cristo morto* e un *Cristo risorto* alle pareti laterali della cappella). In assenza di riscontri documentari, si può ipotizzare che quest'ultimo fosse stato eretto in un secondo momento, per esempio a seguito della peste del 1630-1631 quando il culto lauretano ricevette un'ulteriore spinta devozionale, ottenendo quindi la titolazione del primo altare forse già in disuso⁹⁶.

Ad ogni modo, secondo Tiepolo la promozione di culti come quello della Madonna di Loreto era un fattore di estrema importanza per i fedeli, poiché oltre a mostrare immagini di grande

⁹¹ Cfr. Niero 1992b, p. 269; Walberg 2011, pp. 340-342; 2013. L'anno prima del testo sulla *Nicopeia* Tiepolo aveva scritto un *Trattato delle Santissime reliquie, ultimamente ritrovate nel Santuario della Chiesa di San Marco* (In Venetia, appresso Antonio Pinelli, 1617), legato alla riscoperta delle reliquie del Sangue di Cristo e del Latte della Madonna all'interno del tesoro di San Marco.

⁹² Cfr. Walberg 2011, pp. 336.

⁹³ Cfr. *infra* in appendice II. La situazione dell'omologa dedicazione è causa di malintesi, come accaduto in Walberg 2011 (pp. 337-338), dove si confonde l'altare Tiepolo con l'altare Cappello.

⁹⁴ La si riscontra, però, anche nella chiesa di San Daniele, dove secondo la visita pastorale Vendramin (21 aprile 1610) vi erano due altari dedicati al patrono della chiesa, il maggiore e uno dei laterali (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali a monasteri femminili, b. 4, cc. 184r-185r; cfr. inoltre Puppi 1987, p. 40).

⁹⁵ Cfr. *infra* in capitolo IV.

⁹⁶ Come si è visto, infatti, anche per l'altare dell'Angelo Custode in San Samuele (1626) Tiepolo non provvide a una dote in perpetuo e l'altare venne infatti rifatto nel 1677, perdendo anche la titolazione originaria. Cfr. *supra*.

venerazione avevano un significativo risvolto pratico. Infatti, per riprendere il suo *Trattato dell'invocatione, et veneratione dei santi* (1613),

se vi saranno Chiese, Altari, ò Reliquie notabili di quel Santo, di chi noi vorremo honorar la festa, in alcun luoco della Città, et che si possa da noi, serà ben fatto il visitarle, figurandoci nel pensiero in tale viaggio nell'uscir di casa per questo effetto di fare uno di quei santi peregrinaggi, che si fanno da' divoti nel visitar le Chiese di Roma, ò la santa Casa di Loreto, et facendo che nel viaggio la mente si vadi sempre accendendo di devotione verso di loro, e di desiderio d'imitare le sue più notabili virtù.⁹⁷

In altre parole, tributare omaggio in una chiesa veneziana a un'immagine che riproduceva la Madonna di Loreto, come in San Francesco di Paola, significava compiere idealmente un pellegrinaggio verso il Santuario della Santa Casa, che la gran parte dei fedeli non avrebbe mai potuto raggiungere.

Questo stesso impulso pietistico spinse Tiepolo alla realizzazione, nella chiesa dello Spirito Santo, di un altare dedicato alla *Madonna di Reggio*, immagine all'epoca intrisa di sempre crescente devozione per i numerosi miracoli a essa attribuiti e per i diversi scritti (e stampe di riproduzione) che nei primi due decenni del Seicento ne avevano diffuso il culto⁹⁸. Malgrado la dispersione settecentesca della pala d'altare, dipinta da Matteo Ingoli (1586 ca.-1631) intorno al 1620, si può risalire alle fattezze generali dell'opera: è plausibile, infatti, che il prototipo della basilica servita della Ghiara a Reggio Emilia (1569) fosse stato rispettato in maniera abbastanza fedele, dato che Boschini, pur non riconoscendone l'esatta iconografia, la descriveva nelle *Ricche minere* con le caratteristiche precipue del modello, fatta eccezione per gli angeli, licenza del ravennate («Maria, che adora il

⁹⁷ Cfr. Tiepolo 1613, pp. 267-268.

⁹⁸ L'affresco miracoloso della *Madonna di Reggio* venne eseguito nel 1569 per la basilica della Madonna della Ghiara da Giovanni Bianchi, detto il Bertone (1530 ca.-1595 ca.), su disegno di Lelio Orsi; il primo miracolo attribuitogli risale al 1596; nel 1597 viene avviata la costruzione del nuovo santuario della Ghiara, dove l'immagine viene portata nel 1619. Sulla *Madonna di Reggio* vennero pubblicati diversi scritti tra gli ultimi anni '90 del Cinquecento e i primi due decenni del Seicento: A. Isacchi, *Relatione della miracolosa Madonna di Reggio. Parte prima*, In Reggio, per Herculiano Bartholi, 1597; B. Gatti, *Stanze di d. Bassiano Gatti monaco di S. Girolamo d'osservanza. In lode della miracolosa imagine della Madonna di Reggio*, In Piacenza, appresso Giovanni Bazachi, 1598; A. Isacchi, *Breve narratione dell'origine, et miracoli della Madonna di Reggio*, In Reggio, per Flavio, e Flaminio Bartholi, 1600; *Sommario delli Miracoli, et delle Gratie ricevute per intercessione della gloriosissima Verg. Maria, all'Imagine Sua Miracolosa della Città di Reggio. Parte prima*, In Reggio, Appresso Flavio, e Flaminio Bartholi, 1606; A. Isacchi, *Relatione di Alfonso Isacchi intorno l'origine, solennità, traslatione, et miracoli della Madonna di Reggio*, In Reggio, per Flaminio Bartoli, 1619. Sull'immagine miracolosa della Ghiara e la sua fortuna iconografica cfr. almeno Lindner 1954; Iotti 1998; 2000; Cioldi 2003 (con bibliografia); Montanari 2015; Spadaccini 2015; Baja Guarienti 2015; Davoli 2015. In Walberg 2011 (pp. 337-338) viene erroneamente registrata come *Madonna di Arezzo*, ma si tratta di un refuso dovuto al dialetto veneziano: infatti, nel documento da lei citato (ASV, Spirito Santo, b. 7, filza P, in data 25 maggio 1620) l'immagine viene registrata come «beata vergine di Rezo». A conferma di ciò, in ogni caso, è la nota della visita pastorale dello stesso patriarca Tiepolo, in data 31 maggio 1627, dove appunto l'altare appare dedicato alla *Madonna di Reggio* (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali a monasteri femminili, b. 5, fasc. 16, c. 1r). Sulla diffusione a stampa della *Madonna di Reggio* cfr. Davoli 2015; Spadaccini 2015.

Bambino Gesù, con molti Angeletti in aria, che tengono un breve, ove è scritto: *Quem genuit adoravit*)⁹⁹.

L'ideale tiepolesco dell'intima relazione tra scrittura e arte può spiegare la concentrazione delle sue commissioni tra gli anni 1617 e 1622, il lustro più prolifico di pubblicazioni, e insieme l'assenza di nuovi cantieri altaristici da lui promossi negli anni seguenti (con l'eccezione dell'*Angelo Custode* in San Samuele), quando infatti la stesura di trattati si interruppe¹⁰⁰. Lungi dall'abbandonare la sua predisposizione al mecenatismo e alla cura per le chiese sotto la sua giurisdizione (si rese infatti responsabile in prima persona, ad esempio, del restauro di San Bartolomeo e della ricostruzione della cattedrale di San Pietro di Castello¹⁰¹), nel terzo decennio del Seicento Tiepolo fu maggiormente impegnato con l'attività pastorale vera e propria, contraddistinta dalle visite alle parrocchie e ai monasteri femminili negli anni 1620-1627.

La documentazione prodotta in questa circostanza conferma la particolare sensibilità per l'arte di Tiepolo rispetto ai predecessori. Se da un lato, infatti, i rapporti del patriarca sulla decorazione degli altari si uniformano a quelli di Priuli, Zane e Vendramin, poiché in linea di massima si limitano a ribadire la necessità di un ammodernamento secondo nuovi criteri stilistici, dall'altro, per la prima volta, manifestano un'attenzione inedita nei confronti delle pale, di cui sovente viene esplicitata l'iconografia. In alcuni casi proprio queste indicazioni si rivelano utili termini *ante quem* per la datazione delle pale di cui non si hanno altri riferimenti documentari: così ad esempio per il *San Ludovico di Tolosa* di Domenico Tintoretto della cappella Bragadin ai Santi Apostoli, disperso dopo essere stato sostituito dall'*Angelo Custode* di Francesco Maffei (1658 ca.) [fig. 30], e per il perduto *Cristo nell'orto* di Leandro Bassano già sull'altare ligneo della sacrestia di San Cassiano, ambedue dipinti entro il 1620, anno in cui Tiepolo li registra nella sua visita¹⁰². Relativamente al secondo,

⁹⁹ La pala viene menzionata per la prima volta da Boschini nelle *Ricche minere* (1674, *Dorsoduro*, p. 22) e in seguito solamente da Martinelli (1684, p. 384; 1705, p. 435), mentre con Zanetti (1733) sembra non essere più in loco. L'opera sarebbe stata eseguita *ante* 1620, come dimostra il documento del 25 maggio 1620 citato nella nota precedente (ASV, Spirito Santo, b. 7, filza P), dove si dice che tal «Zuanne d'Avanzo ditto Galletto» chiedeva al capitolo delle monache di poter erigere un altare «conforme a' quello della figura della beata vergine di Rezo», che pertanto doveva essere già stata dipinta a quella data.

¹⁰⁰ Solamente in occasione della peste avrebbe steso altri due scritti: *Copia del Breve della Santità di N.S. papa Urbano Ottavo. Concesso per occasione di sovvenire tanto spiritualmente, quanto corporalmente alli appestati della città di Venetia. Con la essortatione di Monsignore Giovanni Tiepolo, patriarca di Venetia, per il medesimo effeto* (In Venetia, appresso Antonio Pinelli, 1630); *Dell'Ira di Dio e de' Flagelli, e Calamità, che per essa vengono al Mondo* (In Venetia, presso Giacomo Sarzina, 1632, pubblicato postumo).

¹⁰¹ Sul rifacimento secentesco di San Bartolomeo cfr. Ivanoff 1971; Guidarelli 2011; 2013, p. 110. Sul rifacimento di San Pietro di Castello cfr. Paternò 2018. In precedenza, mentre era primicerio, Tiepolo era stato protagonista dei rifacimenti delle chiese sotto la giurisdizione dei canonici di San Marco, ossia San Benetto e Santi Filippo e Giacomo, oltre a promuovere la costruzione della chiesa di Santa Maria Elisabetta del Lido.

¹⁰² Sul *San Ludovico* di Tintoretto cfr. ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, fasc. 6, c. 2v, relativo alla visita ai Santi Apostoli del 3 agosto 1620: «[la cappella di Ca' Bragadin] hà la palla dipinta con San Lodovico». Tra le guide artistiche di Venezia la pala viene citata solamente da Martinioni e per di più come opera già rimossa (Sansovino-Martinioni 1663,

inoltre, dati il soggetto e l'altezza cronologica non si esclude possa essere stato realizzato su ispirazione delle pale di Palma il Giovane per le Zitelle e le Convertite (1618 ca.) e quindi, in maniera più o meno diretta, anche su influsso dello stesso Tiepolo e dei suoi scritti.

Le commissioni tiepolesche, d'altra parte, non vanno considerate solo in termini di eccezionalità nel panorama storico-artistico del Seicento veneziano, ma anche in rapporto alla loro potenziale influenza sulla decorazione altaristica e sulla diffusione di nuovi culti, specie mariani.

Partendo dall'ultima iconografia analizzata, l'unica altra pala veneziana che vede raffigurata la *Madonna di Reggio*, seppur con alcune varianti (presenza di san Giuseppe; cartiglio con l'iscrizione «*Pacem meam do vobis*»), è ancora una volta opera di Matteo Ingoli. Ridolfi (1648), che la registra in Santa Marta come tela «di vago colorito»¹⁰³, informa inoltre che l'artista era in contatto diretto sia con le monache dell'attiguo convento, avendo dipinto per loro «molti quadretti con varie divotioni», sia con lo stesso Tiepolo, per il quale aveva realizzato quadri per la sua devozione privata quando quest'ultimo era primicerio¹⁰⁴. Con tali premesse, non appare troppo audace pensare che la *Madonna di Reggio* di Santa Marta costituisse una derivazione dell'omologa di Santo Spirito, o viceversa. Per di più, è possibile che le due pale fossero state eseguite in date prossime, come suggerirebbe d'altra parte l'inserimento di san Giuseppe: trattandosi, infatti, di una delle prime apparizioni in una pala secentesca veneziana del padre putativo di Gesù non accompagnato da altri santi, il dipinto potrebbe in qualche modo essere legato alla dichiarazione della festa di precetto del santo da parte di papa Gregorio XV nel 1621.

Le guide artistiche testimoniano infine una terza *Madonna di Reggio*, tondo della controfacciata di San Giorgio Maggiore¹⁰⁵ [fig. 21] eseguito da Tizianello (1570 ca.-1650 ca.)

p. 150). Sul *Cristo nell'orto* di Leandro Bassano cfr. ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 9, fasc. 7, c. 4v, relativo alla visita in San Cassiano del 12 agosto 1620: «In Sagristia vi è un Altare con la palla di N. S.re in angonia [*sic*]». L'opera, citata nelle guide a partire da Boschini (1664, p. 519), sarebbe poi stata sostituita nella seconda metà del Settecento con una pala di Giovanni Battista Pittoni, raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Filippo Neri e Carlo Borromeo* (Gallicciolli 1795, VI, p. 207; Moschini 1815, II, p. 131).

¹⁰³ Ridolfi 1648, II, p. 253. Sulla pala, andata perduta, cfr. inoltre Sansovino-Martinioni 1663, p. 269; Boschini 1664, p. 328; Boschini 1674, *Dorsoduro*, p. 2; Martinelli 1684, p. 367; 1705, p. 417; Pacifico 1697, p. 472; Zanetti 1733, p. 317; 1771, p. 506; Zorzi 1972, II, p. 536.

¹⁰⁴ Cfr. Ridolfi 1648, II, pp. 252-253.

¹⁰⁵ Cfr. Ivi, p. 143; Boschini 1664, p. 565; 1674, *Santa Croce*, p. 55; Martinelli 1684, p. 452; 1705, pp. 509-510; Zanetti 1733, p. 471. L'opera, commissione dei Padri benedettini di San Giorgio Maggiore, è l'unica *Madonna di Reggio* veneziana menzionata dagli studi recenti su tale iconografia, che ignorano le due pale perdute di Ingoli (cfr. ad esempio Montanari 2015, pp. 148-149). D'altra parte, anche la recente mostra *Da Guercino a Boulanger. La Madonna di Reggio: diffusione di un'immagine miracolosa* (Reggio Emilia, Palazzo dei Musei, 7 dicembre 2019 – 8 marzo 2020), sfociata nel catalogo a cura di Angelo Mazza (2019), ha dimostrato come ci sia la necessità di nuovi studi sull'argomento, ricco di spunti di riflessione. In modo particolare, sarebbe auspicabile un approfondimento specifico sulla fortuna di questa iconografia nel territorio della Serenissima, che probabilmente ebbe la sua maggior diffusione in occasione della peste del 1630-1631 (cfr. in proposito Pierguidi 2007, che si focalizza sulla pala di Pietro Damini ora nella chiesa di Santa Maria a Giarre).

probabilmente negli stessi anni delle pale di Ingoli (1620-1621 circa), ossia nel momento di maggior divulgazione pubblica dell'immagine da parte del patriarca; per il solo fatto di essersi conservata, a differenza delle pale, andate perdute, quest'opera rappresenta un riferimento fondamentale per comprendere la ricezione veneziana di questa iconografia.

La propaganda tiepolesca di nuovi culti mariani, però, potrebbe aver favorito anche l'acquisizione di altre due immagini prima di allora ignote agli altari veneziani.

In San Francesco di Paola le fonti ricordano per l'altare di Domenico Albanese una pala di Jacopo Palma il Giovane raffigurante la *Madonna di Chioggia*, iconograficamente impostata sul tipo della *Pietà*: dell'opera, un *unicum* tra le pale secentesche, si persero le tracce già nel corso del XVIII secolo, poiché non venne registrata da Zanetti (1771). Sapendo che la medesima chiesa era stata oggetto di una commissione di Tiepolo (altare di Loreto), non si può escludere un interesse o un sostegno dello stesso patriarca per l'inserimento di questa immagine di devozione localistica, così come per il vicino *Bildtabernakel*, ancora di Palma, con le *Sante Chiara, Caterina da Siena, Gertrude e Marina* [fig. 106], tela che andava a inquadrare una più antica immagine della *Madonna della Consolazione* nell'altare di Nicolò Piazza¹⁰⁶: se così fosse, queste due pale risalirebbero al 1620 circa.

Un discorso analogo potrebbe essere fatto per l'*Annunciata di Firenze*, immagine miracolosa dell'omonima basilica servita della città medicea, della quale a Venezia vennero eseguite due pale: la prima, di Palma il Giovane [fig. 22], fu commissionata dal nobile fiorentino Roberto Strozzi per la sua cappella in Santa Sofia; la seconda, dipinta da Filippo Bianchi (attivo tra terzo e sesto decennio del XVII secolo), era destinata alla cappella absidale sinistra in Santa Maria dei Servi¹⁰⁷.

¹⁰⁶ «La terza Capella, o' Altare, è dedicato alla Santiss.ma Vergine M.a di Chioza fu dato et concesso il luoco, al Sig.r Domenico Albanese, gratis qual lui la fece fabricare, a' spese sue, et quella dottò d.ti trenta, dico d.ti 30 annui, con obligatione di messe [...]. La sesta Capella, o' Altare, dedicato, alla Santiss.ma Vergine M.a della Consolazione, fù datta, et concessa al Sig.r Nicolò Piazza, il qual diede, et donò al Conv.to per il fondo di quella, d.ti centocinquanta, dico d.ti 150, et anco la dottò de d.ti dodeci, dico d.ti 12 all'anno, con obligo di messe» (ASV, S. Francesco di Paola, b. 2, "1681. Registro de Altari e Livelli che riscuote il Convento di S. Francesco di Paola", c. 1r; cfr. inoltre *infra* in appendice II). Domenico Albanese si era reso protagonista della commissione di un secondo altare, dedicato a San Francesco di Paola, avente una statua del santo e diversi dipinti di Pietro Malombra, come ricordano le guide artistiche; oltre a ciò, lo stesso Albanese fece fare a sue spese la facciata della chiesa (Ivi, c. 1v). Sulla pala della *Madonna di Chioggia* cfr. Ridolfi 1648, II, p. 196; Sansovino-Martinioni 1663, p. 28; Boschini 1664, p. 167; 1674, *Castello*, p. 15; Martinelli 1684, p. 102; 1705, p. 116; Pacifico 1697, p. 189; Zanetti 1733, p. 210; Ivanoff-Zampetti 1979, p. 609, n. 643; Mason Rinaldi 1984a, p. 183. Sull'iconografia, nota altresì come *Madonna della Navicella*, cfr. in particolare Calcagno 1823. Sul *Bildtabernakel* delle *Sante Chiara, Caterina da Siena, Gertrude e Marina*, ancora *in situ*, cfr. Ridolfi 1648, II, p. 196; Sansovino-Martinioni 1663, p. 28; Boschini 1664, p. 166; 1674, *Castello*, p. 15; Pacifico 1697, p. 189; Zanetti 1733, p. 210; 1771, p. 319; Moschini 1815, I, p. 23; Ivanoff-Zampetti 1979, p. 571; Mason Rinaldi 1984a, p. 120.

¹⁰⁷ Sull'iconografia dell'*Annunciata di Firenze* cfr. in particolare Chiodo 2013, pp. 111-114. Sulla pala di Palma il Giovane già in Santa Sofia, di recente attribuita anche a Paolo Piazza e conservata dal 1845 nella chiesa arcipretale di Riese Pio X (deposito esterno delle Gallerie dell'Accademia), cfr. Ridolfi 1648, II, p. 187; Sansovino-Martinioni 1663, p. 147; Boschini 1664, p. 436; 1674, *Cannaregio*, p. 24; Martinelli 1684, p. 234; 1705, p. 270; Pacifico 1697, p. 317; Zanetti 1733, p. 391; 1771, p. 317; Zorzi 1972, II, p. 541; Spiazzi 1983, p. 106; Mason Rinaldi 1984a, p. 172. Sulla pala di Bianchi già nella cappella dell'*Annunciata* di proprietà della famiglia Emo in Santa Maria dei Servi, cfr. Boschini 1664, p. 466; 1674, *Cannaregio*, p. 47; Martinelli 1684, p. 261; 1705, p. 299; Zanetti 1733, p. 406; Zorzi 1972, II, p. 353; Pedrocco 1983, p. 111; Pavon-Cauzzi, 1988, p. 62.

Evidentemente, l'importazione di questa iconografia si doveva in egual misura ai serviti, che in tal modo potevano vantare un riferimento significativo della loro chiesa madre, e alla comunità toscana presente in laguna, che ai frati era particolarmente legata (adiacente alla basilica dei Servi, tra l'altro, sorgeva la cappella dei lucchesi). Ebbene, non appare affatto casuale, a questo punto, che l'unico altro dipinto con l'*Annunciata di Firenze* ricordato dalle fonti, opera dell'onnipresente Palma il Giovane, si trovasse appeso in parete nella cappella Morosini alla Madonna dell'Orto, sede del ciclo dei ritratti di santi veneziani voluto da Tiepolo¹⁰⁸. Non essendo possibile stabilire se il quadro sia anteriore o posteriore rispetto alle due pale di Santa Sofia e dei Servi, né tantomeno se sia stato effettivamente commissionato dal patriarca stesso, questo episodio non può costituire una prova determinante per stabilire un diretto interessamento del patriarca anche per tale immagine votiva; ciononostante, è indubbio che esso rappresenti un'ulteriore testimonianza del tentativo di diffusione di nuove iconografie mariane tra secondo e terzo decennio del Seicento, nel periodo cioè di massima influenza sull'arte locale da parte di Giovanni Tiepolo.

Questo suo lodevole sforzo di arricchire la *pietas* popolare con immagini della Vergine, con la galleria di santi e beati veneziani, con i trattati e le ricerche agiografiche e infine con i numerosi altari non riuscì, purtroppo, ad attecchire in un ambiente, come quello lagunare, troppo radicato ai suoi culti tradizionali, tant'è che dopo la morte del patriarca (1631) sarebbero sopravvissute solamente le devozioni all'*Angelo Custode* e alla *Madonna di Loreto*, che tra le tante proposte di Tiepolo erano le uniche due già conosciute a Venezia prima della sua azione promotrice.

La peste del 1630-1631

Sul finire degli anni '20 si registrò una brusca svolta nella politica e nella vita religiosa veneziana. Nuove lotte intestine tra i nobili appoggiati dal doge Giovanni I Corner (1551-1629) e il movimento estremista del dissidente Renier Zeno (1575-1647)¹⁰⁹ ampliavano il senso di incertezza e insicurezza, indebolendo la classe dirigente anche agli occhi della comunità internazionale in un momento storico, contraddistinto dalla guerra di successione di Mantova e del Monferrato, in cui già di per sé Venezia appariva sempre più politicamente emarginata¹¹⁰. Di questo conflitto, tuttavia, l'isolamento della Serenissima sarebbe stato dopo tutto la conseguenza meno importante: ben più significativo fu infatti il dilagare, prima tra le truppe in rotta, poi tra la popolazione, del morbo della peste, i cui primi segnali si ebbero già sul finire del 1629.

¹⁰⁸ Il dipinto viene menzionato per la prima volta da Boschini (1664, p. 444).

¹⁰⁹ Sul movimento di Renier Zeno cfr. Cozzi 1995, pp. 185-228.

¹¹⁰ Cfr. Ivi, pp. 237-240.

Quando l'epidemia scoppiò in tutta la sua violenza, nel giugno dell'anno seguente, la prima reazione della comunità fu naturalmente il ricorso alla preghiera. Il patriarca Tiepolo si mosse da subito in questa direzione indicando processioni penitenziali e solenni orazioni in San Rocco e in San Pietro di Castello; quindi fece esporre in cattedrale il corpo del beato Lorenzo Giustiniani (poi portato in processione per la parrocchia) e stabilì un triduo di predicazioni¹¹¹.

Già a partire da questo evento, che anticipava il voto ufficiale del Senato (5 agosto 1630)¹¹², il protopatriarca si affiancò a Rocco come santo antipeste, guidato in questo processo dall'abile propaganda non solo del clero, ma anche dello Stato, che dal canto suo vedeva un'occasione per rinsaldare ancora una volta il sentimento nazionalistico veneziano; per contro, l'assenza di riferimenti a san Marco indicavano come quest'ultimo si fosse completamente disgiunto dalla *pietas* popolare, oramai divenuto simbolo del potere politico e appannaggio quasi esclusivo delle istituzioni.

Di fronte al continuo infuriare del morbo, accanto al Giustiniani si sentì la necessità di invocare l'intervento propiziatorio della Madonna: al tal proposito, è sintomatico che in Pregadi si approvassero lo stesso giorno (22 ottobre 1630) un decreto riguardante la richiesta di canonizzazione del beato Lorenzo e un decreto relativo all'erezione di un nuovo tempio votivo, dedicato alla Madonna della Salute¹¹³. Nella progettazione di quest'ultimo, dovuta a Baldassarre Longhena (1596 ca.-1682), la devozione mariana di Giovanni Tiepolo, che si è visto non essere affatto esente da implicazioni politiche, si sposava con la necessità avvertita dalla classe governativa, *in primis* dal doge Nicolò Contarini (1553-1631), di rilanciare le sorti dello Stato; e infatti, proprio come il patriarca aveva a suo tempo evidenziato nei suoi scritti, lo stesso doge nel suo discorso al Senato ribadiva il *topos* di Venezia «sempre Vergene e nella fede e nel Dominio»¹¹⁴.

I due principali sostenitori dell'impresa, per l'appunto Contarini e Tiepolo, sarebbero però riusciti a vedere a malapena l'avvio del cantiere simbolicamente inaugurato il 25 marzo 1631, ricorrenza dell'Annunciazione e della fondazione di Venezia, poiché morirono dopo qualche settimana¹¹⁵. La perdita di queste due figure, così attente nei confronti della *pietas* popolare, e il

¹¹¹ Cfr. Niero 1961, p. 119.

¹¹² Sul voto del Senato al Giustiniani quale protettore contro la peste cfr. ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Registri, r. 103, cc. 261v-262v; Niero 1979c, p. 304.

¹¹³ Cfr. ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Filze, f. 318, in data 22 ottobre 1630; ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Registri, r. 104, cc. 363-365; Niero 1979c, p. 304.

¹¹⁴ Massimo Gemin osservava che il nuovo tempio della Salute rappresentava solo in apparenza un voto pubblico, avendo in realtà un chiaro messaggio politico di rivendicazione della pietà nazionale veneziana (Gemin 1982, p. 40).

¹¹⁵ In realtà, la posa della prima pietra, fissata per il 25 marzo, venne rimandata per maltempo e malattia del doge al 1° aprile (BMC, ms. Cicogna 2711, c. 131r; Morozzo Della Rocca-Tiepolo 1959, p. 282; Niero 1979c, p. 306): Nicolò Contarini sarebbe morto il giorno dopo, 2 aprile 1631. Il patriarca Giovanni Tiepolo morì invece il 7 maggio, e a discapito delle sue molte commissioni d'arte preferì essere sepolto dietro l'altar maggiore, in una tomba quasi anonima la cui lapide vedeva incise solamente le lettere DDDDT («Domine Dilexi Decorum Domus Tuae»): scelta indicativa della sua devozione, se si pensa che i predecessori si fecero seppellire davanti all'altare di famiglia (Priuli), oppure a lato della porta maggiore (Zane), o ancora nella propria cappella (Vendramin), con tanto di elogi ampollosi della propria persona (Niero 1961, pp. 105, 109, 116-117; Walberg 2011, p. 320; Guidarelli 2014, p. 288, n. 1).

gravoso impegno assunto dalla Repubblica per la costruzione della nuova chiesa votiva non avrebbero così costituito degli episodi favorevoli per Maria Benedetta De' Rossi (1586-1648)¹¹⁶, badessa di Santa Maria delle Grazie di Burano, che proprio in questo frangente aveva invitato il Senato ad accogliere la sua richiesta di fondare un nuovo monastero femminile dedicato al suffragio delle anime del Purgatorio, un culto a suo avviso talmente trascurato che poteva essere assunto a causa primaria dell'imperversare della peste: nonostante le sue suppliche rimasero inascoltate (sarebbero state accolte diversi anni più tardi, sfruttando la crisi di Candia), si trattava di uno dei primi significativi episodi dell'emancipazione delle religiose all'interno della vita sociale cittadina, fenomeno veneziano che avrà i suoi risultati maggiori tra quarto e sesto decennio del Seicento, con personalità carismatiche come la scrittrice benedettina Arcangela Tarabotti (1604-1652) e la fondatrice del monastero delle Terese Maria Ferrazzi (1623-1688)¹¹⁷.

Nel frattempo, la morte del sarpiano Contarini, non sempre in armonia con la Santa Sede, era stata salutata dal partito avverso capeggiato dai Corner come un'occasione per cambiare nuovamente la politica della Serenissima in direzione filopapale: così, se da un lato venne appoggiata la candidatura a doge del moderato Francesco Erizzo (1566-1646), figura di compromesso tra le diverse posizioni che infatti venne eletto quasi all'unanimità al primo scrutinio del 10 aprile 1631 (40 voti favorevoli su 41), dall'altro come successore di Tiepolo si premette per il cardinale Federico Corner (1579-1653), figlio del doge Giovanni I, che malgrado i molti voti contrari (54, contro gli 86 favorevoli) ottenne infine il patriarcato¹¹⁸.

Evidenziando la sua educazione tridentina e la comunanza d'intenti con la Chiesa di Roma¹¹⁹, fin da subito Corner si dedicò con estrema cura ai suoi compiti di vescovo secondo le norme del Concilio: promozione della preghiera e della vita pia dei fedeli, amministrazione ordinaria della vita pastorale; attenzione per il seminario e la formazione dei chierici¹²⁰. Quest'ultimo punto dovette essergli particolarmente a cuore, poiché proprio l'ispezione del seminario di San Cipriano, da lui stesso ripristinato, e della relativa chiesa nel 1638¹²¹ fu la sola novità di rilievo della sua visita

¹¹⁶ Su suor Maria Benedetta De' Rossi cfr. BMC, Correr 131 (*Vita della venerabile madre suor Maria Benedetta de Rossi prima abbadessa e fondatrice del monastero di Santa Maria delle Grazie di Burano*); Bonfrizieri 1723, I, pp. 20-22; Artuso 1940.

¹¹⁷ Per uno sguardo più generale sulle donne veneziane del Seicento cfr. Ambrosini 1997. Su Maria Ferrazzi e il monastero delle Terese cfr. *infra* in capitolo III.

¹¹⁸ Che l'elezione di Federico Corner avesse l'intento di appianare i rapporti tra Venezia e Roma lo mostra il rapporto coevo di un diarista: cfr. BNM, ms. It. VII, 2492 (=10145), c. 242; Cozzi 1995, p. 284. Su Federico Corner cfr. almeno Gullino 1983; Cozzi 1997, pp. 58, 60; Barcham 2001.

¹¹⁹ Cfr. Cozzi 1997, p. 60; Barcham 2001, pp. 303-304.

¹²⁰ Cfr. Niero 1961, pp. 123-124.

¹²¹ Cfr. ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 11, fasc. 32, relativo alla visita pastorale del Seminario patriarcale e della sua chiesa il 18 ottobre 1638. La chiesa di San Cipriano (*Ivi*, c. 2r) possedeva: un altar maggiore, consacrato, nel quale si chiedeva di conservare decentemente il Santissimo Sacramento; un altare della Madonna e dei santi Benedetto e Cipriano, appartenente alla congregazione del Seminario stesso, con «pittura elegantiss.a»; un altare marmoreo della

pastorale alle parrocchie veneziane, per il resto rispondente alle documentazioni dei suoi predecessori; l'interesse di Giovanni Tiepolo per l'arte, e per le pale d'altare nello specifico, invece, non venne condiviso da Corner, che tuttavia dimostrò di considerare la questione della decenza delle immagini sacre¹²².

Votato maggiormente alla preparazione del clero e dei chierici, alla regolamentazione dei monasteri, all'educazione dei fedeli della sua diocesi, Federico Corner non ebbe certo l'impatto del predecessore nella committenza di opere pubbliche. Ciononostante, si rese comunque protagonista del completamento e della consacrazione di San Pietro di Castello, dell'erezione di un oratorio dedicato a Sant'Ivo, nonché del rifacimento della cappella del palazzo patriarcale, intitolata a San Giusto (1642)¹²³, dove Girolamo Forabosco (1605-1679) realizzò la pala d'altare con *Il patriarca Corner in adorazione della Madonna* (1642 ca.): il fatto che il pittore fosse un abile ritrattista e che l'opera costituisse la sola pala da lui eseguita in laguna sembra dar ragione a William Barcham (2001), secondo cui in fin dei conti il dipinto altro non era che una variazione sul tema del ritratto¹²⁴.

Mentre Corner tentava di integrarsi nel mondo veneziano (senza successo vista anche la sua rinuncia del 1644), lo Stato era chiamato a reagire con determinazione al dramma sociale dovuto all'epidemia. E come accaduto in passato lo fece smentendo ogni profezia o sentore di decadenza e rifugiandosi nell'esaltazione del mito di Venezia, un fine che richiedeva il sostegno alle forme di comunicazione diretta col popolo, come pittura, scultura, letteratura e teatro.

Nell'impossibilità di dar principio a nuove commissioni di Stato dopo il gravoso impegno della Salute, un atto pratico in tal senso fu l'approvazione in Pregadi di un decreto del 18 novembre 1631 con cui si promuoveva l'ingresso di artisti e artigiani (di Terraferma o *foresti*), concedendo a costoro la possibilità di esercitare a Venezia per tre anni senza obbligo di dimostrare presso i gastaldi «li requisiti ordinarij osservati per lo passato»¹²⁵. Fra i beneficiari di questa disposizione, molto probabilmente, furono artisti come Francesco Cavrioli (1600 ca.-1670), la cui prima notizia di

Croce; due cappelle con altare ligneo, rispettivamente *in cornu Evangelii* e *in cornu Epistulae*; una cappella *in cornu Evangelii* con altare marmoreo dei Santi Benedetto, Giovanni e Girolamo, della congregazione dei Chierici.

¹²² Si ricorda il caso sopra citato relativo ai dipinti di Adamo ed Eva in San Matteo di Rialto (cfr. nota 53).

¹²³ Cfr. Niero 1961, p. 124; Gullino 1983, p. 187.

¹²⁴ Cfr. Barcham 2001, p. 257. La pala di Forabosco, andata perduta, venne con ogni probabilità eseguita intorno al 1642, data che compare nell'iscrizione celebrativa oggi sopra la porta della sacrestia. Sulla pala cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 19; Boschini 1664, p. 153; 1674, *Castello*, p. 5; Zanetti 1733, pp. 201-202; 1771, p. 386; Donzelli-Pilo 1967, p. 187; Pallucchini 1981, I, pp. 180, 184; Barcham 2001, pp. 255-257; 2007, pp. 191, 193; Marin 2015, pp. 14, 63, 68, 360-361. Moschini (1815, I, p. 11) confonde questa pala con un'altra presente in chiesa, già registrata da Martinelli (1684, p. 74) come opera di autore antico.

¹²⁵ ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Filze, f. 331, in data 18 novembre 1631. Cfr. inoltre Morozzo Della Rocca-Tiepolo 1959, p. 283; Safarik 1976, pp. 311-312; Preto 1979, p. 147.

impegno lavorativo in città risale al 20 gennaio 1632¹²⁶, oppure Bernardo Strozzi (1581-1644), che vi giunse nel 1633, o ancora Daniel van den Dyck (1610-1670), trasferitosi nel 1634.

Per quanto concerne più specificamente la pittura, poco prima dello scoppio della peste si era registrata la morte di Jacopo Palma il Giovane (1628), colui che in trent'anni aveva costruito una vera e propria industria, capace di prendersi carico di un numero sterminato di commissioni in laguna (senza contare gli impegni per la Terraferma e per città estere) e in grado di dettare, di conseguenza, le linee guida e i modelli di riferimento anche per tipologie di opere come le pale d'altare: tutti gli artisti a lui contemporanei furono infatti costretti a confrontarsi costantemente con i suoi dipinti, primi manifesti della *pittura sacra di Stato* proprio perché presenti in quasi tutte le chiese veneziane.

Chiusa un'era di quasi assoluto monopolio artistico, a partire dagli anni '30 se ne apriva un'altra in cui, mancando una personalità in grado di prendere il testimone di Palma il Giovane e al contempo di rispondere all'altissima domanda di dipinti per le chiese, si assestò una pluralità di proposte, ciascuna con caratteristiche proprie, non così forte da imporsi sulle altre, eppure ugualmente capace di avere una certa visibilità. A questo processo, come si vedrà, avrebbe contribuito in maniera determinante l'avvento dei nuovi committenti borghesi.

In tal modo, accanto agli ultimi epigoni del tardomanierismo, tra cui Domenico Tintoretto, che però sarebbe morto di lì a poco (1635), Sante Peranda e Girolamo Pilotti (unici superstiti delle *Sette Maniere* boschinarie), Matteo Ponzzone, Pietro Mera, Giambattista Lorenzetti e il Padovanino, si fecero gradualmente strada gli artisti giunti in laguna negli anni '20, come Nicolas Régnier, Joseph Heintz il Giovane, Francesco Ruschi e Pietro Vecchia, ai quali si aggiunsero poi i citati Strozzi e van den Dyck. Purtroppo, proprio a causa della peste morì un potenziale rivoluzionario quale Johann Liss, sorte condivisa con altri colleghi meno innovativi come Matteo Ingoli e Gabriele Caliari: incompreso durante gli anni di dominio palmesco e di rivendicazioni nazionalistiche del post-interdetto, Liss non poté così proporre in un periodo di maggiore apertura verso i *foresti* altre opere pubbliche come il *San Girolamo* di San Nicola da Tolentino, che avrebbero senza dubbio scosso in maniera ancor più energica un ambiente artistico lagunare che cercava in tutti i modi nuove forme d'arte per l'esaltazione di Venezia.

A partire dagli anni '30, però, la propaganda dello Stato e della città si manifestò anche attraverso la produzione letteraria, che ebbe un notevole incremento grazie all'attività dell'Accademia Loredana, poi degli Incogniti, fondata nel 1630 da Giovan Francesco Loredan (1607-1661). Questo sodalizio, infatti, amplificava la ricezione veneziana di nuovi impulsi dall'esterno attraverso la

¹²⁶ Cfr. Semenzato 1979, p. 159.

completa libertà d'azione e di parola dei suoi associati: chiunque vi poteva accedere e non sussisteva alcun obbligo «se non quello di intingere la penna nel calamaio e tentare la via della fama e gli allori letterari»¹²⁷.

Alcuni autorevoli membri dell'Accademia, come Giulio Strozzi e Giovan Francesco Busenello, furono anche attivi e apprezzati scrittori di pezzi teatrali. Durante il quarto decennio del Seicento, d'altro canto, si stava affermando in laguna il melodramma, che ebbe la sua consacrazione nel 1637 con la rappresentazione dell'*Andromeda* di Benedetto Ferrari e Francesco Manelli nel San Cassian. Al di là dei benefici dal punto di vista economico, il melodramma dimostrò fin da subito di poter essere piegato a fini di propaganda ideologica, possibilità sfruttata appieno dagli Incogniti, diretti gestori del teatro Novissimo (1641-1645) per declinare le rappresentazioni in senso campanilistico: così, i numerosi riferimenti diretti al mito di Troia in *La Didone*, *Le nozze d'Enea con Lavinia*, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, *Il Bellerofonte*, *La Finta Pazza*, avevano lo scopo di dichiarare Venezia unica erede legittima dell'Impero romano fondato da Enea.

Sotto questo aspetto, insomma, il melodramma veniva introdotto in laguna nel momento più favorevole per una sua ricezione di massa, quando cioè la società ancora sconvolta dalla peste necessitava una nuova e maggiore glorificazione di sé stessa¹²⁸.

Ad ogni modo, la promozione del teatro e il nuovo impulso al mercato editoriale veneziano furono solamente due degli effetti immediati dell'Accademia degli Incogniti e delle numerose altre accademie secentesche sulla cultura cittadina: la continua nascita di sodalizi (se ne contano circa settanta lungo il corso del secolo) aventi lo scopo di discutere e diffondere ogni sorta di disciplina, dalla teologia alla botanica, dall'astronomia alla politica, senza tralasciare l'educazione dei giovani, facilitarono non solo il dibattito culturale, con scambi di idee e incremento della letteratura, ma anche la formazione di diverse microsocietà a volte contraddistinte, alla pari dei governatori laici di chiese e monasteri, da rapporti d'affari. Di conseguenza, sebbene non si possa attestare una diretta dipendenza tra specifiche commissioni ad artisti e le accademie, considerato che i rapporti (spesso solo epistolari) con pittori e scultori era soprattutto di natura intellettuale¹²⁹, senza dubbio attraverso queste associazioni, dove figuravano anche collezionisti, intendenti e appassionati¹³⁰, si potevano

¹²⁷ Miato 1998, p. 11.

¹²⁸ Cfr. Bracca 2014, pp. 16, 18-19, 46-48. Come fa notare Silvia Bracca (2014, p. 14), è probabile che questo intento da parte della società veneziana fosse stato raggiunto se negli anni 1647-1652 il visitatore Francesco Pannocchieschi scriveva che Venezia, nonostante le guerre e le sofferenze, «per le straordinarie feste suddette e per le solite farvisi ordinariamente ogni anno, che pure sono molte, più invincibile e più potente sempre mi parve» (*Relazione* di Francesco Pannocchieschi in Molmenti 1919, p. 316; Bracca 2014, pp. 14, 314, n. 7).

¹²⁹ È noto il rapporto epistolare tra Gianfrancesco Loredan e artisti come Artemisia Gentileschi o il Padovanino (Ivanoff 1965, pp. 188-190; Miato 1998, p. 26); tra gli Incogniti e tra gli Unisoni figurava anche lo scultore Clemente Molli, ma in veste di dilettante di poesia (Bassi 1962, p. 78; Orbicciani 2011, p. 424)

¹³⁰ Per rimanere nella sola accademia degli Incogniti, erano collezionisti ad esempio Loredan e Nicolò Crasso; tra gli intendenti d'arte vi erano Pietro Michiel (autore di una *Comparatione tra 'l Poeta, e l' Pittura*) che possedeva ad esempio

creare contatti potenzialmente favorevoli alla produzione artistica, come si avrà modo di osservare nel prossimo capitolo.

Per rimanere nell'ambito dell'accademia di Loredan, è comunque evidente che pittori come Francesco Ruschi, Pietro Vecchia e Daniel van den Dyck poterono sfruttare l'impiego per i frontespizi delle opere a stampa degli Incogniti¹³¹ per promuovere la loro *maniera*, quasi fornendo dei veri e propri biglietti da visita all'élite cittadina e ai dilettanti, non solo veneziani. Tra costoro, Ruschi forse fu colui che ottenne maggiore profitto, considerando che dopo il suo debutto pubblico in grande stile con il soffitto di Sant'Anna (primi anni '40), promosso da Arcangela Tarabotti che con gli Incogniti era in stretto rapporto¹³², ottenne numerose commissioni per dipinti destinati alle chiese veneziane. In secondo luogo, considerando la popolarità del teatro in questi anni (anche attraverso l'attività delle accademie), ci si può chiedere se in effetti il successo di un artista come Ruschi sia stato, almeno in parte, dovuto alle composizioni scenografiche e agli artifici teatrali delle sue opere, tra cui le dieci pale d'altare eseguite tra la metà del quinto decennio del Seicento e la sua morte, avvenuta nel 1661.

Questo clima di grande fermento culturale e artistico dato dalla volontà di autocelebrazione di Venezia e dal bisogno costante di rinsaldare la *pietas* cittadina venne sfruttato appieno dai molti mercanti arricchiti, che in maniera crescente a partire dal quinto decennio si assicurarono significative commissioni pubbliche nei cantieri chiesastici. Questa corsa all'investimento di personaggi inclini al «magniloquente protagonismo filantropico»¹³³ si concentrò in particolare sui luoghi pii, come San Lazzaro dei Mendicanti e Santa Maria dei Derelitti, e sulle chiese conventuali di nuova edificazione, come le Terese, gli Scalzi e Santa Maria del Pianto, ma altrettanto importanti furono alcuni loro interventi in altri cantieri decorativi.

La volontà di questi facoltosi cittadini di distinguersi in opere di assistenza e in munificenza, che dichiaravano manifestamente l'intento di incrementare il proprio prestigio sociale, si allacciava inoltre con l'accresciuto fervore religioso dovuto alla pestilenza e promosso dalla propaganda di Stato, dalle esortazioni di patriarca e clero e dall'attività delle numerose confraternite: ne conseguiva un nuovo slancio nei confronti di commissioni artistiche pubbliche.

alcuni disegni di Ruschi, e Galeazzo Gualdo Priorato, già menzionato quale biografo di Pietro Liberi (Aikema 1990, p. 75; Cocchiara 2010, pp. 41-42).

¹³¹ Cfr. Miato 1998, p. 26; Cocchiara 2009, p. 80; 2010, p. 42.

¹³² Lo stesso Loredan era dedicatario delle sue *Lettere familiari* (cfr. A. Tarabotti, *Lettere familiari, e di complimento. Della signora Arcangela Tarabotti. All'illustriss. ... Gio. Francesco Loredano*, In Venetia, appresso li Guerigli, 1650), uno scritto corredato proprio da una antiporta di Francesco Ruschi, così come il *Paradiso monacale* pubblicato nel 1643 (per il quale cfr. Barcham 2001, pp. 233-234; Cocchiara 2010, pp. 67-68). Sul rapporto Tarabotti-Loredan cfr. in particolare Miato 1998, pp. 113-120.

¹³³ Cecchini 2015, p. 77.

Prendendo esempio dal voto della Repubblica alla Madonna per la liberazione dalla peste, la piccola comunità di Mazzorbo si impegnò a costruire nella propria isola una chiesa «corrispondente al tenue suo potere». Dedicata a Santa Maria delle Grazie, negli anni successivi la chiesa venne data in custodia, nell'ordine, a un eremita napoletano, a un «Sacerdote di Trento per nome Giovanni, che amante della solitudine ivi fissò la sua dimora», «a un certo Carlo Polini Veneziano» e infine «a due virtuose Sorelle Elisabetta, e Francesca Coi, native di Brescia», che a loro volta favorirono la costruzione di un monastero «per Vergini Donzelle [...] sotto la regola del Serafico San Francesco», poi chiamate «Eremitte Cappuccine di Mazorbo»¹³⁴. Questa vocazione anacoretica della chiesa e la sua funzione di voto per la cessazione della peste vennero espresse nella sua unica pala d'altare, opera eseguita da Pietro Vecchia probabilmente tra la fine del quarto e l'inizio del quinto decennio del Seicento, a seguito del completamento della chiesa: accanto alla Madonna, patrona del tempio, e ai santi Agostino e Monica, infatti, compaiono l'eremita Onofrio e i tradizionali protettori della peste, Rocco e Sebastiano¹³⁵.

Dopo la Salute e Santa Maria delle Grazie di Mazzorbo, la chiesa di Sant'Angelo nel sestiere di San Marco finì per divenire la terza chiesa che in laguna fu votata alla cessazione della peste, anche se in questo caso il cantiere fu avviato per volontà del singolo pievano, Francesco Lazzaroni, anziché dello Stato o della comunità. Dottore *in utroque iure*, protonotario apostolico e vicario generale del patriarca, Lazzaroni approfittò della coincidenza tra la decisiva diminuzione della mortalità tra settembre e ottobre 1631 e la solennità di San Michele Arcangelo per rinnovare «quasi per metà» la sua chiesa, che volle intitolare «alla Vergine Santissima Lauretana della Salute, et a' San Michele Arcangelo in rendimento di gratie per la singular gratia ricevuta da Dio in liberarci da così fiero male»¹³⁶. Alcuni anni più tardi, all'epoca in cui Martinioni visitò e descrisse la chiesa (1659-1660), lo stesso pievano risultava impegnato a rinnovarne la restante parte e a erigere nuovi altari¹³⁷: tra questi, anche il maggiore, che accolse la pala di Ermanno Stroiffi con *Due santi e il ritratto di Francesco Lazzaroni* testimoniata per la prima volta nelle *Minere* e quindi databile tra 1659 e 1664¹³⁸. Pur essendo l'opera andata perduta, non è ipotesi azzardata pensare che uno dei due santi non specificati da Boschini fosse Clemente, considerato il legame di Lazzaroni con la chiesa isolana a lui

¹³⁴ Cfr. Corner 1758, p. 599.

¹³⁵ La perduta pala di Vecchia, con la *Madonna e i santi Agostino, Monica, Rocco, Sebastiano e Onofrio*, è testimoniata per la prima volta da Boschini (1664, p. 548). Cfr. inoltre Boschini 1674, *Santa Croce*, p. 41; Zanetti 1733, p. 460; Comastri 1983, p. 56. L'opera, peraltro non menzionata nel catalogo di Aikema (1990), venne sostituita ai primi del Settecento con una pala di Bartolomeo Litterini, di cui però Zanetti (1733, p. 460) non riportò il soggetto.

¹³⁶ Sansovino-Martinioni 1663, p. 116. Cfr. inoltre Martinelli 1684, p. 31; 1705, p. 38; Pacifico 1697, pp. 285-286; Corner 1758, p. 211; Zorzi 1972, II, p. 309.

¹³⁷ Cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 118.

¹³⁸ Sulla pala cfr. Boschini 1664, p. 120; 1674, *San Marco*, p. 94; Martinelli 1684, p. 33; 1705, p. 40; Pacifico 1697, p. 286; Zanetti 1733, p. 177; 1771, p. 378; Zorzi 1972, II, p. 310; Pallucchini 1981, I, p. 340.

dedicata e il fatto che il corpo del martire era stato fatto venire da Roma su richiesta dello stesso pievano per essere deposto in un sepolcro marmoreo proprio sull'altar maggiore di Sant'Angelo.

La co-dedicazione di questa chiesa alla Madonna di Loreto, frutto della personale devozione di Lazzaroni, si collocava altresì all'interno di un processo di consolidamento del culto lauretano a Venezia dovuto all'azione dello Stato. Il 16 agosto 1631, infatti, mentre con l'avviata costruzione della Salute si constatava un primo importante calo dei decessi per peste, il Senato aveva deciso di fare un nuovo voto alla Vergine per la «continovatione del patrocinio ad intero sollevamento di questa Città»: fu così decretato di offrire al Santuario della Santa Casa una lampada d'oro o d'argento,

[...] sì che per questo segno, anco fuori dello Stato n.ro, magg.te ella si consumi, e si spanda, e tanto più pronte, et efficaci siano l'intercessi della S.ma Verg.e per la deposit.e totale del giusto flagello del S. Dio, non già placato, per le n.re emende, che seguite non sono; ma che solo si placa per la sua gran misericordia, implorata sing.te da sì autorevole, et affettuosa Sig.ra e protettrice n.ra [...].¹³⁹

Si trattava del secondo voto ufficiale alla Madonna di Loreto da parte della Repubblica dopo quello formulato durante la guerra della lega di Cambrai (1509), anche se la devozione dei veneziani per la Santa Casa risaliva almeno al secolo precedente ed era costantemente rinsaldata da continui pellegrinaggi ed *ex voto*¹⁴⁰, nonché da commissioni private per le chiese veneziane, come nel caso dell'altare Tiepolo in San Francesco di Paola.

Più che dallo Stato o dal patriarcato, però, tra quarto e quinto decennio del Seicento l'impulso decisivo al culto lauretano venne proprio da Francesco Lazzaroni.

In Sant'Angelo, dedicata anche alla Madonna di Loreto, il pievano aveva collocato infatti un simulacro ligneo della stessa, con l'intento poi di erigere una replica della Santa Casa per ovviare al mancato adempimento del voto di andare in pellegrinaggio al Santuario marchigiano al termine della peste. «Ma perché s'incontrò difficoltà per l'angustia del sito, e per la renitenza del Clero in cantar la Compieta, e Letanie», Lazzaroni optò per il trasferimento di questo progetto nella nuova chiesa dei Mendicanti

¹³⁹ ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Filze, f. 328, in data 16 agosto 1631. Tra i diversi modelli per la lampada da inviare solennemente a Loreto fu scelto quello di «Camillo dei Savij» (*Ivi*, in data 28 agosto 1631), mentre l'orefice incaricato di realizzarla fu Andrea Balbi, che aveva bottega a San Moisè all'insegna del Cappello. Iniziata il 5 gennaio 1632, la lampada fu ultimata il 29 aprile 1634; il 9 giugno dello stesso anno sarebbe giunta nel Santuario. A partire dal 1648 a Loreto si sarebbe celebrata mensilmente una messa votiva per la Repubblica, impegnata nella guerra di Candia. Cfr. Da Portogruaro 1929, pp. 234-239; Morozzo Della Rocca-Tiepolo 1959, p. 283; Urban 2003, p. 235.

¹⁴⁰ Cfr. BMC, ms. Gradenigo Dolfìn 171, c. 470; Da Portogruaro 1929, pp. 216-218, 231-232; Urban 2003, p. 235. In secondo luogo, fu proprio il papa veneziano Paolo II Barbo a portare a termine la costruzione del Santuario della Santa Casa.

nel cortile dietro la Capella Maggiore, perché la facciata della santa casa formasse l'Altare Maggiore della detta Capella, al che vi concorsero li Governatori, quali fecero esoner nella loro Chiesa il disegno da me ricevuto, e poi dagl'alumni dell'Ospitale fecero portare Processionalmente dalla Chiesa di S. Angelo a quella di Mendicanti un quadretto della Madonna di Loretto, che fu riposto con divozione sull'altar di detta capella.¹⁴¹

Purtroppo, anche questa chiesa, il cui cantiere si era avviato nel 1634, risultò inadatta per accogliere la struttura: il progetto, presentato nel 1641, venne perciò abbandonato definitivamente, né si mantenne alcun riferimento alla Madonna di Loreto sugli altari¹⁴². Dopo un ulteriore tentativo, anch'esso fallito, in San Nicola da Tolentino, Lazzaroni si rivolse infine alla chiesa di San Clemente in Isola, allora in stato di parziale abbandono,

e come quel luogo era destinato dal Signore, così riuscì facile il trattato con il Monastero della Carità [...], riuscendo mirabile l'aver io disposto i Canonici della Carità a privarsi dell'Isola, e concederla a PP. Eremiti di Rua, mentre sulla fabrica del santo simulacro, havevano concepute gran speranze a proprio vantaggio, così pure è mirabile essersi disposti gli Eremiti ad accettarla per fargli un'Eremo [...].¹⁴³

La posa della prima pietra della Santa Casa in San Clemente avvenne il 9 aprile 1644, mentre il cantiere si concluse ufficialmente l'8 settembre 1646, quando con grande solennità vi venne trasportata l'immagine lignea della Madonna già in Sant'Angelo, a suo tempo trasferita dal primitivo sito alla chiesa della Carità¹⁴⁴. A quest'altezza cronologica, però, tale culto acquisiva una valenza diversa dall'originario ringraziamento per la fine della peste, poiché dall'anno precedente Venezia si trovava implicata nella guerra di Candia: in tal senso, la *traslatio lauretana*, cui partecipò l'intera città, avrebbe costituito una delle prime manifestazioni religiose pubbliche per il buon esito del conflitto contro il nemico¹⁴⁵.

Il voto della Repubblica, la costruzione della Santa Casa ad opera di Lazzaroni e l'evento eccezionale della *traslatio* furono determinanti per la diffusione nelle chiese veneziane del culto lauretano, che beneficiò inoltre dell'istituzione ufficiale della festa del miracoloso trasporto della Casa di Nazareth nel 1632. Sotto l'aspetto materiale, se fino agli anni Trenta erano state realizzate ben quattro pale d'altare dedicate alla Vergine lauretana, opere di Jacopo Palma il Giovane,

¹⁴¹ Corner 1749, IX, p. 222.

¹⁴² Cfr. Favilla-Rugolo 2015, pp. 178-179.

¹⁴³ Corner 1749, IX, p. 223.

¹⁴⁴ Cfr. Coronelli 1696, p. 50; Corner 1749, IX, p. 227; Da Portogruaro 1934, pp. 26-27; Niero 1992b, pp. 270-271; Ranucci-Tenenti 2003, pp. 139-140; Urban 2003, p. 236. La solenne funzione della *traslatio* venne immortalata da Joseph Heintz il Giovane in un dipinto, probabilmente commissionato da Francesco Lazzaroni, poi appeso proprio sulla Santa Casa (Boschini 1664, p. 560), la cui iscrizione diceva: «Votum pro Salute, pro Pace publica Franciscus Lazaronus / Vic. Gen. Patr. Ven. / Trans. ab Ecclesia Charit. / Die V Sept. A.D. M. MDCLVI».

¹⁴⁵ Cfr. Da Portogruaro 1929, pp. 223-224; 1934, pp. 467-469; Urban 2003, p. 236.

Domenico Tintoretto, Antonio Aliense e Andrea Vicentino¹⁴⁶, a partire dal quinto decennio del secolo si preferì esprimere questa devozione attraverso statue lignee o quadretti votivi: sola eccezione fu la *Madonna di Loreto in gloria con i santi Agostino, Benedetto, Giovanni Evangelista e Romualdo* di Francesco Ruschi per l'altare Correggio in San Clemente (1660-1661) [fig. 42], giustificata però dal sito stesso in cui si trovava¹⁴⁷.

La scelta di San Lazzaro dei Mendicanti quale prima alternativa a Sant'Angelo per accogliere la replica della Santa Casa non era stata casuale da parte di Francesco Lazzaroni. Al di là del fatto che nel 1641, anno della richiesta del vicario patriarcale, l'interno della chiesa era ancora in fase di delineazione, il proposito di costruire detto simulacro era stato manifestato in realtà ancora nella fase progettuale dell'edificio (1618), in un momento storico che coincide con la promozione dei culti localistici di Tiepolo volti all'incremento della *pietas* popolare. Non a caso, infatti, laddove si dichiarava l'intento di «instituire et fondare nel corpo di essa chiesa [...] la Casa Santa della Madre Santissima di Loreto» si sottolineava con cura come detta opera avrebbe apportato «molto fervore et devotione nel popolo», attirando di conseguenza abbondanti elemosine per il sostentamento dei poveri dell'ospedale¹⁴⁸.

La scarsità di fondi avrebbe impedito all'epoca non solo l'erezione della Santa Casa, ma addirittura della stessa chiesa, che rimase allo stato di cappella provvisoria. Poi, inspiegabilmente, né con l'avvio del cantiere dei Mendicanti nel 1633¹⁴⁹, né a seguito dell'interessamento di Lazzaroni nel 1641, si portò a compimento il progetto del simulacro: in tal modo il nuovo edificio si privava di un importante simbolo della grande devozione veneziana per Loreto (nonché della fine della peste) che l'avrebbe certamente reso un polo d'attrazione per la città.

Malgrado ciò, la chiesa avrebbe comunque rappresentato una novità di assoluto rilievo della Venezia del Seicento, poiché si sarebbe presto caratterizzata come primo «Pantheon borghese»

¹⁴⁶ Si tratta della *Devozione di san Domenico con la Madonna di Loreto e santi vescovi* di Jacopo Palma il Giovane per la cappella Guadagnini in San Domenico, della *Madonna col Bambino, la Santa Casa di Loreto e i santi Francesco di Paola, Bonaventura e Osvaldo* di Andrea Vicentino per l'altare Oliviero nella chiesa dell'Angelo Raffaele, del *Trasporto della Santa Casa di Loreto* di Antonio Aliense per l'altare di Loreto in Santa Giustina e della *Madonna di Loreto con i santi Rocco, Lorenzo e Girolamo e un ritratto* di Domenico Tintoretto per la cappella di San Rocco in Santa Maria dei Servi. Menzionate per la prima volta da Boschini (1664, pp. 165, 208, 331-332, 465), andarono purtroppo tutte disperse. Allo stato attuale delle ricerche non è possibile avanzare una datazione se non forse per la pala di Tintoretto, collocabile tra la peste del 1630 e la morte dell'artista nel 1635 poiché vi vedeva raffigurati sia la Madonna di Loreto che san Rocco, entrambi invocati solitamente contro il terribile morbo.

¹⁴⁷ Sulla pala cfr. *infra* in capitolo III. Per trovare una seconda pala dedicata alla Madonna di Loreto bisognerà attendere il 1723, quando Gregorio Lazzarini eseguì la *Trinità con la Madonna di Loreto in gloria e i santi Giovanni Battista, Pietro, Antonio di Padova e l'Angelo Custode* per la chiesa di San Pantalon (cfr. *infra* in capitolo III). Nella stessa San Pantalon sarebbe stata poi eretta un'altra replica della Santa Casa (1744-1745), per dare definitiva collocazione a una statua della Madonna di Loreto portata in chiesa nel 1658 dal pievano Vinanti e forse anche per evitare ai fedeli lo scomodo viaggio lagunare fino all'isola di San Clemente (Ranucci-Tenenti 2003, pp. 182-183).

¹⁴⁸ Cfr. ASIREV, *Men.*, B1, c. 98v (in data 25 aprile 1618), citato in Favilla-Rugolo 2015, p. 179.

¹⁴⁹ Cfr. Aikema-Meijers 1989, p. 252; Bamji-Borean-Moretti 2015, p. 26.

veneziano, per usare un'espressione di Isabella Cecchini (2015): per la prima volta, infatti, nonostante la presenza paritetica tra i governatori dell'istituto di patrizi e cittadini, i secondi ottennero maggiore visibilità finanziando gran parte della fabbrica e della sua decorazione.

Entro questi termini, San Lazzaro dei Mendicanti costituisce un caso paradigmatico per comprendere il significativo cambiamento socio-culturale relativo alle commissioni di pale d'altare dopo il 1628-1631, ossia dopo la morte di Palma il Giovane e la peste. Rispetto al recente passato, infatti, con le cinque pale di questa chiesa, eseguite per volontà di soli mercanti, si osserva come nella scelta dell'artista cui affidare il lavoro entrino in gioco fattori nuovi, non necessariamente legati alla sua notorietà in laguna o all'aderenza alla tradizione pittorica locale, che prima di allora erano condizioni *sine qua non* perché il committente ottenesse l'agognato lustro nei confronti della cittadinanza. La pala, insomma, acquisisce sempre più un valore di investimento, nel senso economico del termine: può rivelarsi quindi dispendioso per il nome dell'artista (Guercino, Tiarini), ma allo stesso tempo fruttuoso in quanto novità pubblica potenzialmente capace di indirizzare la tendenza di gusto; oppure può essere abbordabile in quanto l'artista è ancora sconosciuto ai più (Pietra, Falange), ma rientrare in una corrente o in una *maniera* già di successo. In una simile circostanza, la pala abbandona progressivamente il suo significato devozionale per divenire un manifesto pubblicitario *ante litteram*.

Gli effetti di tutto ciò si fanno presto sentire. Se negli anni '30 accanto agli ultimi epigoni del tardomanierismo iniziavano, infatti, a comparire nelle chiese veneziane artisti come Vecchia, Régnier, Strozzi (autori delle pale di San Nicolò del Lido, San Luca e San Benetto [figg. 65, 74, 75]), mostrando timidamente i primi segnali dell'apertura veneziana ai *foresti* di cui si è detto, a partire dagli anni '40, proprio a seguito della decorazione altareistica dei Mendicanti, iniziò un vero e proprio inseguimento alla novità da parte della committenza¹⁵⁰.

Seguendo l'orientamento dei mercanti Tasca, che in San Lazzaro avevano fatto pervenire l'*Invenzione della Croce* (1643-1644) di Guercino [fig. 76] e la *Madonna del Rosario con santi* (1645 ca.) di Tiarini, stimolando con questi manifesti pubblici la diffusione della pittura emiliana presso le collezioni private¹⁵¹, tra la fine del quinto e i primi anni del settimo decennio del Seicento i cittadini della cerchia di governatori e benefattori delle chiese di Santa Maria dei Derelitti, Santa Teresa e Santa Maria di Nazareth (spesso attivi su più fronti), in diversi casi si affidarono per le loro pale ad

¹⁵⁰ Un processo simile, d'altra parte, si riscontra anche per la scultura, come già osservava Martin Gaier (2005, pp. 184, 186): ad esempio, nel 1639 Clemente Molli, appena giunto in laguna, viene impiegato dai Widmann per la decorazione della loro cappella in San Canciano, mentre nel 1655 uno sconosciuto Giusto Le Court scolpisce per la cappella Labia in San Nicola da Tolentino due *Angeli portaceri*, a dimostrazione di una precoce apertura al gusto romano che in pittura si avrà solo dopo il ritorno dei gesuiti (1657).

¹⁵¹ Cfr. Borean 2000, p. 122; Favilla-Rugolo 2015, p. 174. Su queste pale e su quelle citate in seguito relative alle chiese dei Mendicanti e delle Terese cfr. *infra* in capitolo III.

artisti ancora sconosciuti o poco noti agli altari veneziani¹⁵². All’Ospedaletto, ad esempio, la pala della *Madonna del Carmelo con i santi Giovanni Battista, Francesco e Giacomo* (1652) [fig. 86] fu probabilmente l’opera con cui Ermanno Stroiffi (1616-1693) si fece maggiormente conoscere in laguna come degno allievo di Strozzi. Giovanni Battista Langetti (1635-1676) dipinse le sue due uniche pale veneziane alle Terese, prima attestazione ufficiale del gusto tenebroso in laguna che, in quanto tale, dimostrava la bontà dell’investimento del mercante Maffio Milles e degli eredi di Cristoforo Terzi. Agli Scalzi, infine, vennero impiegati il fiammingo Michele Desubleo (1601-1676), autore della *Madonna del Carmelo col Bambino in gloria, san Francesco e santi carmelitani* (1660-1664) per l’altare Lumaga [fig. 43], e il milanese Francesco Cairo (1607-1665), che inviò da Milano l’*Estasi di santa Teresa* per l’altare Zen (1660 ca.); a proposito di Desubleo, l’unica altra pala veneziana da lui eseguita, il *Martirio di san Lorenzo* (1643-1648) per l’oratorio di San Sebastiano presso San Lorenzo, aveva avuto come destinazione ancora una volta un altare Lumaga, a riprova di un rapporto privilegiato con questa famiglia¹⁵³.

Alla metà del Seicento, insomma, gli altari veneziani erano divenuti luogo di conquista da parte di un numero sempre maggiore di cittadini, in specie mercanti.

Di fronte a questa forte competitività, e forse proprio in risposta a tale democratizzazione borghese degli altari, le famiglie patrizie volsero la loro attenzione verso i monumenti celebrativi, con particolare riguardo per quelli posti in luoghi di passaggio, ossia facciate, controfacciate e portali laterali, quasi a voler creare nuovi archi di trionfo dove esaltare insieme le virtù del singolo e la grandezza dello Stato. Un buon pretesto in questa direzione lo avrebbe dato il conflitto contro i Turchi per la difesa di Candia, come dimostra la straordinaria macchina scenografica dedicata ad Alvise Mocenigo ai Mendicanti (1658-1665), riferimento imprescindibile per la facciata di Santa Maria del Giglio dedicata ad Antonio Barbaro (1679-1681)¹⁵⁴.

¹⁵² Per il discorso che si sta portando avanti ci si limita alle pale d’altare, ma andrebbero considerati anche i molti dipinti parietali che completavano la decorazione pittorica della chiesa, anch’essi commissionati per volere dei governatori: limitandosi a un paio di esempi, basti ricordare che all’Ospedaletto esordirono artisti del calibro di Pietro Liberi, con le tele dei *Santi Marco e Luca evangelisti* (1643-1644), e, nel secolo successivo, di Nicola Grassi e di Giovanni Battista Tiepolo, autori dei pennacchi dal sapore ancora tenebroso.

¹⁵³ Sulle pale di Desubleo cfr. *infra* in capitolo III. Sulla pala di Francesco Cairo, ora appesa nel coro dietro l’altare maggiore, cfr. Boschini 1664, p. 493; 1674, *Cannaregio*, p. 68; Martinelli 1684, p. 279; 1705, p. 318; Zanetti 1733, p. 421; 1771, p. 526; Pallucchini 1981, I, p. 91.

¹⁵⁴ Infatti, dato che per i suoi due altari nella chiesa di Santa Maria del Giglio Antonio Barbaro volle ispirarsi proprio agli altari dei Mendicanti (ASV, Notarile. Testamenti, b. 487, n. 48), non si può escludere che anche per la facciata commemorativa a lui dedicata ci si sia fondati sul monumento Mocenigo. Nella prima metà del Seicento esempi precoci per le facciate celebrative erano stati il monumento Soranzo in Santa Giustina (1635) e il monumento Cappello in Santa Maria Formosa (1646 ca.), che tuttavia si limitavano a presentare i busti dei personaggi, senza costruirvi una vera e propria macchina scenografica (simili soluzioni sarebbero state riproposte, ad esempio, per i monumenti Cappello e Mora ai Mendicanti). Con l’eccezione delle facciate dei Mendicanti (1661-1669) e dell’Ospedaletto (1670-1674) eseguite grazie alle donazioni dei mercanti Jacopo Galli e Bartolomeo Cagnoni, dove però la celebrazione del privato era molto attenuata (con la sola presenza di busti e iscrizioni) rispetto alla struttura architettonica o alla ricca decorazione scultorea, i restanti

Il patriarcato Morosini e la guerra di Candia

Nel frattempo, con Giovanni Francesco Morosini (1604-1678), eletto nel 1644, iniziarono ad intensificarsi ulteriormente gli interessi del patriarca nei confronti della formazione del clero e della cura della spiritualità veneziana¹⁵⁵. Rispetto ai suoi predecessori, Morosini non esitò a sfidare la classe dirigente per questioni di disciplina dei monasteri e allo stesso tempo a porsi in aperto contrasto con la Santa Sede a causa della sua alta concezione del proprio ruolo pastorale coniugato con un austero patriottismo veneziano: atteggiamenti che gli valsero più volte ammonimenti da entrambe le parti e richiami alla moderazione in nome della linea conciliatrice intrapresa tra Venezia e Roma.

Gli esiti di questi scontri su ambo i fronti condizionarono certamente in senso moderato le disposizioni del primo sinodo Morosini del 1653, che infatti non mostrò il rigorismo in tema di confessione e di disciplina dei chierici proprio invece del secondo, convocato nel 1667¹⁵⁶. Ciononostante, questo sinodo rappresentò un primo risultato del piano organico di riforma pensato sull'esempio di Priuli ed ebbe modo di toccare anche il tema dell'arte sacra, con una serie di istruzioni risalenti al 1647.

Circa il materiale delle Chiese, Tabernacoli della Sacra Eucharistia, Battisterij, Ogli Santi, Reliquie, Altari, Confessionarij, Sacristie, Cemiterij, Paramenti, et altro, tutti si conformino con le Regole della Visita Apostolica, et Ordini delle Visite de Precessori Nostri [...].

Avvertino principalmente, che tutti gl'Altari, et Battisterij, oltre gl'altri requisiti (essendo possibile) siano chiusi con colonnelle: et a quegli Altari, che fossero fuori di Cappella si sopraonga il Baldachino. [...]

Non permettano demolitione di Chiesa, né d'Altare alcuno, tutto che con pretesto di reparatione: (quando non sia di Tavole, et contro le Regole, le quali commandano la demolitione:) Non permettano erectione de novi Altari senza Licenza in scritto di questo Patriarchato, perché tanto li novi, quanto li renovandi siano fatti secondo le Regole, et misure approvate. Nelle Fabriche principalmente d'Altari, Tabernacoli, Battisterij, Custodie di Reliquie, et nel fare Quadri di Pitture, ò simili cose, si doveranno mostrare li Modelli à Noi, ò Vicario Generale: et ciò per ovviare ad infiniti errori, et abusi, che giornalmente occorrono; che doppo fatti, si rendono quasi ch'impossibili da riformarsi [...].¹⁵⁷

monumenti celebrativi di facciate, controfacciate e portali laterali furono appannaggio delle famiglie patrizie, vecchie e nuove, e qui al contrario i protagonisti erano ben più esposti e grandemente elogiati: Alvise Mocenigo (1658-1665) e Lorenzo Dolfìn (1664-1668) ai Mendicanti; il doge Giovanni Pesaro ai Frari (1665-1669); Antonio Barbaro in Santa Maria del Giglio (1679-1681); Vincenzo Fini in San Moisè (1681-1684); Girolamo Garzoni ai Frari (1688-1689). Si ricorda infine il progetto, non eseguito, del grandioso monumento a Francesco Morosini previsto per la facciata di San Vidal (1685 ca.). Cfr. in particolare Niero 1986b; Aikema-Meijers 1989, p. 263; Borean 1998; 2015; Conticelli 1999; Gaier 2002, pp. 287-377; Favilla-Rugolo 2004-2005; 2009, pp. 30-85; 2019, pp. 82-84.

¹⁵⁵ Niero (1961, p. 236) sostiene che proprio da Morosini si apre la serie di patriarchi «più propriamente tridentini».

¹⁵⁶ Cfr. Niero 1961, pp. 128-129; 1992, pp. 95, 95, 101; Cozzi 1997, p. 61; Barzazi 2012, pp. 133-134.

¹⁵⁷ *Synodus* 1653/1668, pp. 44-45. Queste istruzioni riprendevano a loro volta disposizioni tridentine già segnalate da Priuli (*Synodus* 1594, pp. 15-17). Sul sinodo e sui suoi effetti cfr. Niero 1961, p. 128; 1992, pp. 106, 109.

Il richiamo di Morosini a generiche «Regole» estetiche impedisce un ampio ragionamento su quali effettivamente fossero i limiti imposti su progetto, fabbrica e cura degli altari laterali delle chiese, ma è lecito supporre che oramai si ritenesse “normato” un altare impostato sui modelli sansoviniani e palladiani, con mensa a parallelepipedo e mostra d’altare costituita da una struttura a colonne con timpano aggettante, a formare un «Baldachino» marmoreo per custodire la pala e riparare la mensa stessa. Non rientrava in questo discorso l’altar maggiore, spesso concepito in termini scenografico-teatrali: non si giustificerebbero, altrimenti, i grandiosi impianti di Longhena, Le Court o Tremignon.

Altrettanto difficile risulta circoscrivere il significato, e la conseguente ricezione, di quanto espresso nel decreto sinodale circa la «demolitione» delle *tavole*, perché, nuovamente, non vengono esplicitate le condizioni per stabilirne il rifiuto. Considerando la genericità degli assunti (lontanissimi dalle ben più particolareggiate disposizioni del sinodo Priuli), è ragionevole pensare che si tratti di pura formalità per ribadire il rispetto delle norme conciliari. D’altro canto, ci si può chiedere se la necessità di riaffermare, seppur in maniera edulcorata, queste direttive fosse dovuta alla diffusione di nuove forme d’arte negli ultimi decenni e quindi rappresentasse una volontà, più o meno inconscia, di preservare la cultura locale da una eccessiva apertura ai linguaggi *foresti*, che nel sesto decennio stavano ormai dichiarando superata la *pittura sacra di Stato* di matrice palmesca.

È opinione di Antonio Niero (1992) che la possibilità di rimuovere le *tavole* dichiarata dal decreto mauroceniano abbia avuto un’applicazione pratica nella vicenda dell’*Annunciazione* di Sebastiano Mazzoni (1650 ca.) in San Luca [fig. 23], che a Venezia costituisce l’unico caso secentesco di sostituzione di una pala di autore contemporaneo per questioni, a quanto pare, non conservative¹⁵⁸. Data la sua eccezionalità, questo fatto merita di essere indagato a fondo.

La sola fonte che testimonia l’insolito avvicendamento dell’opera mazzoniana con una pala di analogo soggetto di Antonio Zanchi (*ante* 1674) sono le *Ricche minere*.

A Mano sinistra entrando dentro per la porta Maggiore, vi è la Tavola dell’Annonziata, di mano di Sebastiano Mazzoni [...]. La sudetta Tavola è stata levata, ed in suo loco posta un’altra Annonziata di mano di Antonio Zanchi: non si dice la causa: perché *Veritas odium parit*.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Cfr. Niero 1992a, p. 109. Sulla pala, ora alle Gallerie dell’Accademia, cfr. Boschini 1664, p. 129; 1674, *San Marco*, p. 101; Martinelli 1684, pp. 49-50; 1705, p. 59; Pacifico 1697, p. 291; Moschini 1815, I, p. 675; Ivanoff 1958-1959, pp. 222-223, 271, 274; Ewald 1959, p. 269; Andreaus Bortot 1964, p. 181; Moschini Marconi 1970, III, p. 58; Pallucchini 1981, I, pp. 227-228; Benassai 1999, pp. 24-25, 91-92, 146; Pedrocco 2000, pp. 56-57; Favilla-Rugolo 2009, pp. 152-153; Mason 2012, pp. 40-41; Benassai 2019, pp. 206-207. Martinelli (1684, pp. 49-50; 1705, p. 59) riporta ancora Mazzoni quale autore della pala, ma dovrebbe trattarsi di un errore fondato sulla consultazione delle *Minere* di Boschini (discorso analogo per Pacifico, che si basa su Martinioni).

¹⁵⁹ Boschini 1674, *San Marco*, p. 101. Sulla pala cfr. inoltre *La Galleria di Minerva* 1697, p. 67; Zanetti 1733, p. 183; Moschini 1815, I, pp. 568-569; Riccoboni 1966, p. 114; Zampetti 1987, p. 612; Andreose-Gambarin 2009, p. 19.

Unicum all'interno delle guide artistiche veneziane (reso ancor più interessante se si pensa al rapporto contrastato di Boschini nei confronti dell'artista toscano), questa chiosa sibillina sembra indicare che la ragione della rimozione del dipinto dall'altare di Giovanni Battista Bovis¹⁶⁰ costituisce un elemento di novità: non giustificherebbero una simile annotazione, ad esempio, problemi di natura conservativa dell'opera o il rinnovamento dell'altare per volontà della famiglia Bovis o per l'avvento di un nuovo giuspatrono. Scartate queste ipotesi, l'assunto boschiniano va pertanto connesso ad aspetti iconografici e/o stilistici, e infatti, riconoscendo la tela di Mazzoni nell'*Annunciazione* ora alle Gallerie dell'Accademia, la letteratura recente ha ipotizzato che il solo motivo che potesse aver portato a un suo rifiuto doveva essere legato alla sensuale, «discinta, tramortita» Madonna e all'esuberante e scapigliato arcangelo Gabriele¹⁶¹.

A queste considerazioni di natura formale vanno poi accostate quelle di natura cronologica: la pala venne infatti eseguita verosimilmente prima del 1650, ovvero a non molta distanza dal 1644, quando il capitolo di San Luca concesse a Giovanni Battista Bovis di erigere l'altare di famiglia, mentre la sostituzione incriminata si colloca prima del 1674, *ante quem* delle *Ricche minere*¹⁶². Allo stato attuale delle conoscenze, insomma, si può affermare con buona dose di certezza che l'*Annunciazione* mazzoniana sia rimasta sul proprio altare per circa vent'anni; non è detto, invece, che solo dopo la morte del committente sia avvenuta la rimozione dell'opera, su indicazione del clero locale e in applicazione delle volontà del sinodo Morosini che in fin dei conti ricalcava la disposizione tridentina sulla *lascivia* delle immagini sacre. Se così fosse, responsabile di questa azione potrebbe essere stato Giovanni Battista Fabris, vicario patriarcale e pievano di San Luca dal 1630 al 1668, che stando a Martinioni (1663) si era reso protagonista dell'erezione di nuovi altari laterali e che poteva dunque costituire la sola figura autorevole in grado di ovviare agli «errori, et abusi» della sua chiesa¹⁶³.

Per tornare a Boschini, la sua insolita chiosa potrebbe pertanto costituire un'allusione a un'ingerenza non giustificata da parte della chiesa nell'ambito privato di un altare concesso in

¹⁶⁰ L'altare dell'*Annunciazione* apparteneva a Giovanni Battista Bovis secondo una nota della visita pastorale Morosini del 20 febbraio 1669 (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 13, fasc. 38, c. 4r); cfr. inoltre Mason 2012, p. 41.

¹⁶¹ Il primo a formulare questa proposta fu Nicola Ivanoff (1957, pp. 196-199), seguito in maniera concorde dalla letteratura più recente, compreso il già citato Niero (1992, p. 109). Stefania Mason (2012, pp. 40-41) ha invece avanzato qualche dubbio a riguardo, riflettendo sia su aspetti di natura cronologica che materiale, essendo le dimensioni della tela delle Gallerie dell'Accademia molto più contenute rispetto alle dimensioni della cornice ancora esistente in chiesa.

¹⁶² Che la pala di Mazzoni non sia citata da Martinioni nella sua descrizione di San Luca (1663, pp. 120-121) non significa necessariamente che non fosse stata eseguita. Sulla concessione a Bovis di far edificare il proprio altare cfr. Mason 2012, p. 41.

¹⁶³ Cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 121; Corner 1749, XII, p. 258. Se davvero Fabris fosse l'artefice della sostituzione della pala, questa dovrebbe essere avvenuta tra 1664 (quando secondo Boschini la pala di Mazzoni era *in situ*) e il 1668, anno di morte del pievano; questo atto, in secondo luogo, sarebbe avvenuto con Bovis ancora vivente, visto che la visita pastorale Morosini del 1669 lo dichiarava ancora patrono dell'altare (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 13, fasc. 38, c. 4r).

giuspatronato¹⁶⁴. In tal senso, «Veritas odium parit» non sarebbe solo una colta citazione e forse un omaggio a Pietro Aretino¹⁶⁵, sepolto proprio in San Luca, ma anche una velata critica alla politica del clero.

Nei due sinodi Morosini (1653; 1667), al terzo punto dell'orazione pubblica, dopo la preghiera per il pontefice e per la Chiesa, compariva l'invocazione

Per la Sereniss. Republica nostra di Venetia, et Sereniss. Principe, che Iddio gli doni gratia di vincere li nemici della S. Fede, e di mantenere sempre felicissimo questo Religiosissimo Dominio [...].¹⁶⁶

Durante la lunga reggenza di Giovanni Francesco Morosini, infatti, costante fu la preoccupazione per le sorti della Repubblica, impegnata nella dispendiosa guerra di Candia scoppiata nel 1645 a seguito del deteriorarsi dei rapporti tra Venezia e l'Impero Ottomano. La necessità di reperire abbondanti risorse per il mantenimento delle flotte e dei soldati, cui lo stesso patriarca contribuì con un sussidio di 5000 ducati annui per la durata del conflitto¹⁶⁷, aveva poi portato già nel 1646 alla decisione di aprire il *Libro d'oro*, concedendo il patriziato alle famiglie della borghesia previo l'esborso della cospicua somma di 100.000 ducati.

Fin da subito, come in ogni grande calamità, si era cercata la protezione divina, facendo ancora riferimento alla Madonna e al beato Lorenzo Giustiniani, che avevano garantito la fine della pestilenza. Tempestiva e opportuna fu, questa volta, la richiesta della badessa Maria Benedetta De' Rossi, che con successo si rivolse al Senato e al doge Francesco Molin (1575-1655) sollecitando la fondazione di un monastero e di una chiesa dedicata alla Vergine per risolvere positivamente il conflitto.

Anche se fronteggiare i Turchi aveva comunque in sé valore di crociata in quanto sinonimo di difesa della cristianità, con l'approvazione ufficiale della costruzione di Santa Maria del Pianto

¹⁶⁴ La famiglia Bovis, infatti, si sarebbe estinta solamente nel corso del Settecento, dato che risulta ancora patrona dell'altare nella visita pastorale Badoer del 31 gennaio 1700 (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 17, c. 442r). Ad avvenuta estinzione l'altare sarebbe poi diventato di ragione del capitolo della chiesa di San Luca (ASPV, Parrocchia di San Luca di Venezia, Inventari di beni, fasc. 1, Inventario del 1767; ASPV, Sezione antica, Inventari delle chiese di Venezia, fasc. 31, Inventario del 1774, p. 20).

¹⁶⁵ La citazione boschiniana è tratta dall'*Andria* di Terenzio (atto I, scena I, verso 68: «Obsequium amicos, veritas odium parit»). Celebre già nell'antichità, essendo ripresa da Cicerone (*De amicitia*, 24, 89-90), Lattanzio (*Divinae Institutiones*, V, 9, 6; V, 21, 1) e Ausonio (*Ludus septem sapientum*, 8, 3), venne poi citata da Sant'Agostino in una lettera a San Girolamo (82, 4, 31) e in epoca moderna, tra gli altri, da Erasmo (*Adagia*, n. 1853) e per l'appunto da Pietro Aretino (*Marescalco*, atto V, scena III).

¹⁶⁶ *Synodus* 1653/1668, p. 12. Cfr. anche *Synodus* 1667/1668, pp. 24-25.

¹⁶⁷ Cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 16; Barzazi 2012, p. 133.

(seconda chiesa votiva di Stato motivata dai «presenti gravi bisogni pubblici») la *pietas publica* veneziana assumeva per la prima volta una valenza primariamente politica¹⁶⁸.

Mentre si procedeva con la delineazione del progetto, affidato a Francesco Contin (la posa della prima pietra si sarebbe tenuta il 13 novembre 1647), il Senato decise in accordo con il patriarca Morosini di erigere a Lorenzo Giustiniani un più degno altare in San Pietro di Castello¹⁶⁹. La commissione, inizialmente di interesse dei fratelli Leonardo e Lorenzo *quondam* Girolamo Giustinian del ramo di San Moisè, divenne di competenza pubblica a partire dalla delibera in Pregadi del 12 aprile 1646, che affidava la soprintendenza dei lavori ai Procuratori di San Marco *de Supra*; seguendo la soluzione proposta dai Giustinian, il 25 giugno 1648 si optò quindi per dedicare al beato veneziano l'altar maggiore¹⁷⁰.

Realizzato tra 1649 e 1665 su disegno di Longhena, sotto la guida di Clemente Molli (1599 ca.-1664) e con la partecipazione di Cavrioli, Le Court, Barthel e Falconi, l'altare aveva lo scopo precipuo di custodire i resti mortali del protopatriarca, ma per la contingenza della guerra di Candia venne concepito come vero e proprio monumento di Stato, nonché manifesto pubblico del soccorso divino [fig. 24]. I Santi Pietro e Paolo alle estremità dell'altare, ad esempio, non costituivano solamente un riferimento ai titolari della chiesa patriarcale, ma incarnavano anche i pilastri e i primi difensori della cristianità; accanto ad essi, i Santi Giovanni Battista e Marco rappresentavano le forze alleate contro i Turchi, ossia l'Ordine dei Cavalieri di Malta e Venezia; infine, al centro e sollevato in gloria sopra l'urna delle sue reliquie, Lorenzo Giustiniani diventava la figura di perfetta convergenza tra istanze politiche e pietà religiosa in quanto emblema di venezianità e santità¹⁷¹.

Le lungaggini delle fabbriche di Santa Maria del Pianto e dell'altar maggiore di San Pietro di Castello, accanto alla necessità di avere nuovo e immediato supporto per la drammatica situazione nell'isola di Creta, spinsero però il doge e il Senato a cercare l'appoggio di altri santi come Antonio di Padova, in onore del quale il 29 febbraio 1652 (1651 *m.v.*) si decretò in Pregadi di dedicare un altare della Salute, facendo quindi richiesta ai frati conventuali di Padova di ottenere una insigne

¹⁶⁸ Cfr. ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Registri, r. 132, cc. 203v-204v; Niero 1986a, pp. 174, 176; Marchiori 1990-1991, p. 11; Orsini 2008, pp. 152-153.

¹⁶⁹ Cfr. ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Registri, r. 132, c. 76; Niero 1961, p. 128; Marchiori 1990-1991, p. 30.

¹⁷⁰ Cfr. Vio 1981; Frank 2004, pp. 227-230; Benuzzi 2018, pp. 234-236.

¹⁷¹ D'altro canto, rimarcava Niero (1981, p. 201), la venerazione di Lorenzo Giustiniani si era caratterizzata in funzione antiturca sin dal 1470, anno dell'inizio del processo di canonizzazione e insieme della stipula dell'alleanza tra Venezia e la Santa Sede contro l'Impero Ottomano (anche Benuzzi 2018, p. 234). Considerando la disposizione speculare a San Marco, non si può escludere del tutto una lettura "politica" di San Giovanni Battista, sebbene la sua presenza sia spiegabile anche per l'esistenza del battistero nei pressi della cattedrale (Marina 2018) e di una scuola di antica fondazione a lui dedicata (ASPV, Sezione antica, Mansionarie, b. 3, fasc. 1, Inventario del 28 agosto 1777, p. 19; ringrazio la dott.ssa Elena Khalaf per la segnalazione del documento).

reliquia¹⁷². Così come per i voti alla Madonna e a Lorenzo Giustiniani, anche in questo caso le motivazioni addotte in sede di delibera erano di natura puramente politica, per di più con l'esplicito intento di rimarcare il valore universale della guerra come difesa della cristianità:

[...] mentre trafitta la Rep.ca nel più vivo da colpi fierissimi, et esposta [...] alla barbarie Ottomana, avida d'ampliare il suo vasto Imperio, maggiore se ne rimarca il bisogno d'essercitarsi con cuore humile e per speciale motivo di divotione, e perché si compiaccia S.D.N. placare la sua giusta ira, assistere la causa pub.ca ch'è accompagnata dai riguardi della fede della Religione abbattere la potenza di formidabile fiero nemico, e prosperare con la sua Santa gratia le Armi pubbliche, impiegate alla difesa della Christianità tutta, [...]. Al conseguimento de questi ben desiderabili intenti [...] si riconosce il ricorso a' Santi [...]. E mentre concorrono nel glorioso Sant'Ant.o de Pad.a li requisiti più segnalati di Santità, e predilettione del Sig.r Dio, autenticati pure dai ben distinti contrasegni de tanti miracoli goduti da suoi devoti, aggiustato si rende il Cons.o, e relevantissimo si pronostica il vantaggio, che dall'appoggio di Patrocinio così singolare, ne ponno riportare li pubblici interessi. Però

L'anderà parte, che ad honor del Sig.r Dio si faccia et in virtù del p.n.te Decreto s'intendi fatto solenne voto di costruire nella nuova Chiesa di Santa M.a della Salute un'Altare, che s'intendi il P.mo dopo quello dedicato alla Santiss.ma Vergine in honor del glorioso Sant'Ant.o de Pad.a, e sia implorato con unanimo confidente ricorso, e con somma riverenza la sua pieniss.a intercessione, per il respiro, e bene publico [...].¹⁷³

La reliquia di Sant'Antonio giunse solennemente a Venezia il 9 giugno 1652 e dopo una provvisoria esposizione alla Salute fu ricoverata in San Marco, in attesa del completamento del suo altare; in effetti, anche in questa occasione i lavori procedettero a rilento, tanto che ancora nell'ottobre 1653 si sollecitava la conclusione della fabbrica «onde la celerità vaglia à radoppiare il merito del voto»¹⁷⁴. Progettato da Longhena, l'altare venne infine eretto solo nel 1657, a distanza di cinque anni dalla traslazione della reliquia e dalla contemporanea realizzazione della pala, commissionata a Pietro Liberi nel 1652¹⁷⁵.

Il dipinto, raffigurante *Venezia che prega sant'Antonio perché interceda presso la Trinità per la cessazione dell'assedio di Candia* [fig. 25], esprimeva con linguaggio aulico, neoveronesiano, il voto della Repubblica e portava a compimento un impianto compositivo che, proposto dall'artista padovano già nella pala di Lonato del Garda (1643 ca.) e in maniera semplificata nelle pale di San Giovanni Evangelista e di Santo Stefano (1650 ca.) [figg. 26, 27], avrebbe riscosso enorme fortuna non solo a Venezia, ma anche in Terraferma; al contempo, l'opera decretava la definitiva

¹⁷² Sul voto del Senato cfr. ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Registri, r. 142, cc. 636v-638r; ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Filze, f. 574, c. 17. Sulla richiesta e sul successivo trasporto della reliquia di Sant'Antonio cfr. ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Registri, r. 142, c. 639; r. 144, cc. 13v-14r, 44, 204v-206r, 217v-218r; Orsato 1653; Sartori-Luisetto 1983, pp. 751-753.

¹⁷³ ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Registri, r. 142, c. 637.

¹⁷⁴ ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Registri, r. 147, c. 407 (in data 25 ottobre 1653); cfr. *infra* in capitolo III.

¹⁷⁵ Sulla commissione cfr. *infra* in capitolo III.

consacrazione di Liberi, che per l'occorrenza otteneva il titolo di Cavaliere di San Marco dal doge Francesco Molin, «con espressioni di stima, e benignissimo affetto alla sua persona»¹⁷⁶.

Da un punto di vista simbolico, la dedicazione di un altare della Salute a Sant'Antonio di Padova già di per sé era una novità di rilievo, in quanto conferiva alla chiesa una valenza politica più universale rispetto al significato iniziale di voto per la cessazione della peste. Ma la pala di Liberi era sotto questo aspetto ancor più dirompente, perché portava alle estreme conseguenze l'utilizzo della personificazione di Venezia introdotta da Palma il Giovane in San Geremia: se in quel caso si trattava del riconoscimento sacro della Repubblica come nuova Gerusalemme pura e incorrotta, qui la stessa si rivolgeva attivamente al divino in qualità di ultimo baluardo della fede cristiana contro l'avanzare degli islamici. Mai prima di allora una pala esposta al pubblico aveva adottato in maniera così esplicita una tematica di natura strettamente politico-militare.

Se in occasione della peste la decorazione di diverse chiese, esito di opere di assistenza e beneficenza, era frutto del coinvolgimento paritario di patrizi e borghesi, la guerra di Candia costituì per ovvie ragioni di politica militare una vicenda elitaria. Pertanto, come Santa Maria del Pianto e gli altari del Beato Lorenzo Giustiniani e di Sant'Antonio di Padova furono commissioni di Stato, così finirono per rappresentare la sola classe governativa (e la nobiltà più antica) i pochi monumenti celebrativi connessi al conflitto in Levante contro i Turchi.

A tal riguardo, accanto alle grandiose macchine scenografiche dedicate ad Alvise Mocenigo ai Mendicanti e ad Antonio Barbaro in Santa Maria del Giglio, sono degni di menzione i due altari privati riferiti a un eroe di guerra, l'uno sito in Sant'Andrea della Certosa, l'altro in San Clemente in Isola. Riguardo al primo, portato a termine intorno al 1648, Giustiniano Martinioni (1663) si soffermò in modo particolare sulla valorosa morte del dedicatario, Giovanni Battista *quondam* Antonio Grimani del ramo dei Servi:

Di rincontro al sudetto [altare di Alvise Grimani, arcivescovo di Candia] apparisce altro Altare composto pur di finissimi marmi con quattro Colonne, di singular disegno, e forma, ornatissimo di rimessi, et figure, e specialmente di cinque, che rappresentano l'una la Fama, et l'altre quattro le Virtù Cardinali, Prudenza, Giustitia, Fortezza, e Temperanza, eretto all'immortal nome di Gio: Battista Grimani Procurator di San Marco, che quivi stà sepolto, il quale eretto Capitan Generale da Mar, in luoco di Giovanni Capello, anch'egli Procurator di San Marco, mentre si attendeva dal suo sommo valore, e dalla mirabile sua prudenza effetti memorabili, assalito da fierissima borasca di mare nelle acque di Psarà, si ruppe la sua Galea, e vi rimase con altri legni, e molta gente sommerso l'anno 1648. à 7. di Marzo.

¹⁷⁶ Gualdo Priorato 1664/1818, p. 14. Sulla nomina a cavaliere di San Marco cfr. ASV, Cancelleria Inferiore, Doge, f. 175, c. 163; Accornero 2013, pp. 192-193. Il 2 agosto 1656 Liberi avrebbe poi ottenuto un'altra importante commissione di Stato, il telero della *Battaglia dei Dardanelli* per Palazzo Ducale in ricordo di una importante vittoria sui Turchi, opera realizzata nel 1658 (ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Filze, f. 658, in data 2 agosto 1656, 10-14 dicembre 1658, trascritti in De Kunert 1931, pp. 574-575 e in Accornero 2013, pp. 193-194).

Nella Tavola di esso Altare è dipinto Christo Crocifisso, la Vergine Madre, San Giovanni et altri Santi; vedendosi anco il medesimo Grimani ritratto in abito di Generale.¹⁷⁷

Come appare dalla descrizione, più che un semplice altare si trattava insomma di un vero e proprio mausoleo: il valore e la gloria di Giovanni Battista Grimani erano sottolineati dalle statue della *Fama* e delle *Virtù cardinali*, mentre la sua effigie in veste di Capitano da mar compariva a imperitura memoria nella pala, dipinta da un pittore di ambito tardomanierista intorno al 1648, anno di morte del Grimani, e pervenuta nel 1817 a Cordignano¹⁷⁸.

In assenza di documentazione allo stato attuale delle ricerche, il nome del committente dell'intero impianto commemorativo sembrerebbe essere suggerito dalla stessa pala, raffigurante il *Crocifisso, la Vergine e i santi Giovanni Evangelista, Giovanni Battista, Francesco e Barbara* [fig. 28]: infatti, se Giovanni Battista (in quanto eponimo) e Barbara (in quanto patrona dei marinai e delle morti improvvise) richiamano chiaramente il Grimani, pure effigiato in basso a destra, gli altri due santi potrebbero riferirsi ai suoi fratelli avviati alla carriera politica, Giovanni e Francesco (il quarto fratello, Alvise, era vescovo a Bergamo e Brescia). Tra costoro, Giovanni Grimani (1595-1653), certamente in contatto diretto con gli artisti contemporanei anche in quanto erede della ricchissima quadreria di famiglia, potrebbe benissimo essersi mosso in prima persona per onorare degnamente il fratello, la cui morte eroica avrebbe avuto una discreta risonanza anche per la sua carriera politica (nel 1650, infatti, sarebbe stato nominato Procuratore di San Marco *de ultra*¹⁷⁹).

Martinioni (1663) spese parole di profonda stima e ammirazione anche per un secondo eroe di Candia che più tardi ottenne una cappella in sua memoria, Tommaso *quondam* Francesco Morosini,

[...] quello, che con tanto zelo di Dio, e della Patria fece prove soprahumane contro Turchi, et che finalmente l'anno 1647. combattè con la sua Nave sola 40. Galee Turchesche, nel qual conflitto, portato dal suo gran coraggio ne pericoli maggiori, colto da colpo di moschetata, vi lasciò la vita per viver eternamente nel Cielo, e ne cuori de gli huomini sino, che durerà il mondo.¹⁸⁰

In questo caso, però, l'elogio non era destinato a introdurre un altare (all'epoca della stesura della *Venetia* San Clemente ne era ancora priva), bensì faceva parte della descrizione della facciata celebrativa fatta costruire da Bernardo Morosini in onore del padre Francesco e del fratello Tommaso.

¹⁷⁷ Sansovino-Martinioni 1663, pp. 217-218. L'altare di Giovanni Battista Grimani si trovava di fronte all'altare di suo zio Alvise Grimani (1558-1619), che fu arcivescovo di Candia e benefattore della chiesa di Sant'Andrea, cui fece dono di alcune reliquie (Corner 1758, p. 63).

¹⁷⁸ Sulla pala, ora conservata nella parrocchiale di Cordignano, cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 218; Pacifico 1697, p. 405; Zorzi 1972, II, pp. 396, 399; Spiazzi 1983, p. 107. L'opera è stata ampliata ai lati, ridipinta (con l'aggiunta di due santi) e malamente restaurata: per cui un discorso attributivo risulta alquanto complicato e si può solo ipotizzare l'ambito tardomanierista.

¹⁷⁹ Cfr. Gullino 2002, p. 626. Sulla collezione Grimani dei Servi cfr. Pitacco 2007a.

¹⁸⁰ Sansovino-Martinioni 1663, p. 227.

E proprio perché già qui veniva magnificata la famiglia dell'impavido combattente, la cappella eretta in seguito (1665 ca.) dallo stesso Bernardo non fu concepita come quella di Giovanni Battista Grimani: gli unici riferimenti al fratello morto contro i Turchi, infatti, furono l'intitolazione della stessa a San Tommaso e la presenza, nella pala di Pietro Ricchi (1606-1675) [fig. 29], del medesimo apostolo accanto ai santi Bernardo e Francesco Saverio, sorta di completamento sacro del programma commemorativo laico della facciata¹⁸¹.

A questa sorta di monopolio patrizio delle opere e dei monumenti pubblici legati alla guerra di Candia potrebbe costituire un'eccezione "popolare", o perlomeno "borghese", l'*Angelo Custode* (1658-1660) ai Santi Apostoli [fig. 30], unica pala veneziana di Francesco Maffei (1605 ca.-1660). Eseguita per l'altare Bragadin su probabile commissione di Antonio Giacomazzi, cui era stato affidato il rifacimento della cappella per conto della Scuola dell'Angelo Custode che ne aveva richiesto l'uso¹⁸², essa mostra infatti uno scenario inconsueto per la nota immagine di Raffaele che guida per mano Tobio: il piano di terra e rocce su cui poggiano i protagonisti si apre su uno sfondo marino contraddistinto da una flotta schierata, mentre in cielo compaiono il leone di San Marco, un angelo che plana brandendo la spada (san Michele?) e, distinguibile a fatica, la Trinità. Queste presenze simultanee, accanto alla figura di donna a mezzo busto in basso a sinistra che supplice si rivolge a Tobio, sembrerebbero escludere l'ipotesi di uno scampato naufragio, tanto più se si relaziona questa iconografia con la pala di Liberi alla Salute: in tal senso, infatti, l'opera potrebbe essere letta come una nuova richiesta di protezione per la guerra di Candia, contesto che poteva per l'appunto giustificare un simile dipinto. Se così fosse, la donna a mezzo busto, per nulla caratterizzata per

¹⁸¹ Poco tempo dopo la sua valorosa morte in battaglia avvenuta il 27 gennaio 1647, il corpo di Tommaso Morosini fu ricoverato in San Clemente con l'intenzione di dedicargli poi una degna sepoltura: «1647: 9 Luglio. Atto del Capitolo Conventuale di quest'Eremo, col quale si assente di ricevere in Deposito il Cadavero del q.^m N.H. Thomaso Morosini morto in Armata, sin' a tanto che da suoi Heredi venghi deliberata la stabile Sepoltura»; alcuni anni più tardi, «Dall'III.mo, et Ecc.^{mo} Sig.^r Bernardo Morosini fù fabricato l'Altare, ò Capella di San Tomaso con la sua Arca, ò Sepoltura, et ivi riposti ambidue fratelli à riposare fino alla universale Resurrettione» (ASV, S. Clemente in Isola, b. 1, c. 4r). Sulla pala dell'*Incredulità di san Tommaso, con i santi Bernardo e Francesco Saverio*, ora al Museo Diocesano, cfr. Zanetti 1733, p. 469; Moschini 1815, II, p. 374; Dal Poggetto 1996, pp. 11, 14, 68, 90-91, 378-379.

¹⁸² Il 29 dicembre 1657 Nicolò Bragadin concesse al vicentino Antonio Giacomazzi di rifabbricare la cappella e l'altare di famiglia, che all'epoca aveva la pala di Domenico Tintoretto con *San Ludovico*, forse commissionata da Alvise Bragadin, padre di Nicolò e omonimo del santo; lo stesso giorno sarebbe stata istituita la Scuola dell'Angelo Custode, che per richiesta dello stesso Giacomazzi venne poi riconosciuta ufficialmente con licenza del Consiglio dei Dieci l'11 gennaio 1658 (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 16, c. 131r, relativo alla visita del patriarca Badoer il 30 ottobre 1701; Vio 2004, p. 577). Nonostante la presenza di questa confraternita, che aveva l'uso della cappella, l'altare sarebbe rimasto di ragione dei Bragadin (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 16, c. 81r). Dato che Giacomazzi era vicentino di origine, potrebbe essere stato il tramite per la commissione della nuova pala al concittadino Francesco Maffei. La pala dell'*Angelo Custode* venne eseguita tra 1658 e 1660: Martinioni (1663, p. 150) sostiene che l'altare è ancora in costruzione. Ricordata nelle *Minere* (Boschini 1664, p. 432), nella seconda edizione della guida si dice che sia stata levata e sostituita da un'altra pala di autore ignoto (1674, *Cannaregio*, p. 23), che a partire da Zanetti (1733, pp. 388-389) viene identificato in Strozzi, il quale tuttavia era morto da diverso tempo (1644). Sebbene la vicenda sembri ricalcare quella della pala di Mazzoni in San Luca, potrebbe in questo caso trattarsi di una sostituzione temporanea che, dopo il ripristino della pala di Maffei, ha causato un errore attributivo.

identificare una committente¹⁸³, corrisponderebbe alla personificazione della città di Candia stessa, assediata dall'inizio del conflitto e nella più disperata ricerca di soccorso; l'affidamento all'Angelo Custode, infine, sarebbe l'emblema dell'omonima confraternita, nata con il compito di ottenere attraverso la preghiera suffragi per i moribondi e i defunti¹⁸⁴ e che non si esclude essersi rivolta in modo particolare ai veneziani che avevano sacrificato o stavano sacrificando la loro vita per fermare la pericolosa avanzata dell'Impero Ottomano.

Il ritorno dei Gesuiti

La condizione di isolamento sul piano internazionale di Venezia, resa evidente dalla neutralità o dal generale disinteresse degli Stati europei nei confronti della guerra di Candia, mutò con l'avvento di Alessandro VII (1655), che si dimostrò nei fatti ben più attivo del predecessore Innocenzo X, «spettator otioso delle calamità universali»¹⁸⁵, portando a compimento il processo di distensione tra la Repubblica e la Santa Sede.

L'occasione per un definitivo avvicinamento tra le parti fu data dalla promulgazione della bolla papale *Cum sit compertum* del 28 aprile 1656, che dichiarava soppressi i monasteri di Santo Spirito in Isola e dei Crociferi. Trovandosi nella necessità di risorse finanziarie per sostenere le ingenti spese di guerra, Venezia chiese infatti di entrare in pieno possesso dei beni di tali conventi, istanza prontamente accolta da Alessandro VII, che tuttavia pose come vincolo la riammissione dei gesuiti nel territorio della Serenissima, approvata dal Senato il 19 gennaio 1657¹⁸⁶.

Al di là degli immediati benefici economici per la Repubblica, questi eventi ebbero ricadute significative sul patrimonio artistico locale. I quadri e gli arredi sacri di Santo Spirito in Isola vennero presto trasferiti nella basilica della Salute, dove nel frattempo si stavano ergendo gli altari laterali sul modello longheniano dell'altare di Sant'Antonio, e sfruttando questa situazione provvisoria tra 1660 e 1664 si decise di collocare su due di essi le pale di Tiziano provenienti dalla chiesa del convento soppresso: il *San Marco con i santi Cosma, Damiano, Rocco e Sebastiano* (1510-1511) venne posto sul secondo altare a destra, di fronte al dipinto di Liberi, e la *Pentecoste* (1545 ca.) sul terzo a sinistra¹⁸⁷. Gli altri dipinti del Cadorino e del Salviati, di medesima provenienza, furono sistemati nel presbiterio e nella sacrestia: stessa destinazione ebbero le *Nozze di Cana* di Tintoretto, insigne decoro

¹⁸³ Paola Rossi, al contrario, sosteneva che la donna fosse la committente del dipinto, inteso come *ex voto* per uno scampato naufragio (Rossi 1991, p. 119; cfr. inoltre Ivanoff 1956, pp. 77-78).

¹⁸⁴ Cfr. Martinelli Pedrocco 1981, p. 221.

¹⁸⁵ Secondo una efficace definizione di Giovanni Battista Nani (1616-1678), tratta dalla sua *Historia* (Nani 1680, II, p. 183): cfr. Signorotto 1994, p. 413; Cozzi 1997, p. 29.

¹⁸⁶ Cfr. Corner 1749, II, p. 177; 1758, p. 496; Spinelli 1992, pp. 184-185.

¹⁸⁷ Cfr. Boschini 1664, pp. 348-350. Cfr. inoltre *infra* in capitolo III.

del refettorio dei Crociferi e unica opera esportata da quel monastero, ceduto per volere del Senato ai gesuiti assieme alla chiesa, «con tutti gli ornamenti di essa, Argentarie, e Parature»¹⁸⁸.

Dal canto suo, la Compagnia di Gesù appena prese possesso della nuova sede iniziò un'opera di propaganda per la riconquista del territorio lagunare. Un atto concreto in tal direzione, non solo segno di prestigio sociale e ricchezza, ma soprattutto programmatica dichiarazione d'intenti, fu la prima sua commissione pubblica, la *Predicazione di san Francesco Saverio* (1657-1658) [fig. 31], pala d'altare affidata all'artista di punta di Venezia, il cavaliere Pietro Liberi¹⁸⁹: il soggetto era emblematico per il chiaro messaggio socio-politico rivolto alla città e più in particolare ai somaschi, che nel periodo di esilio forzato dei gesuiti si erano occupati dell'educazione dei veneziani.

La possibilità di ottenere importanti risorse dall'acquisizione e dalla successiva vendita dei beni dei monasteri soppressi indusse la Repubblica a derogare i propri secolari pregiudizi conservatoristici in materia di conventi e a rivolgersi nuovamente alla Santa Sede al fine di ottenere altre soppressioni di ordini ormai corrotti dalla mondanità e non più ritenuti autentici testimoni di vita religiosa. Così, con la bolla *Romanus pontifex* del 6 dicembre 1668, Clemente IX (succeduto l'anno prima ad Alessandro VII)

sciolse, ed annullò perpetuamente la Congregazione de' Canonici di San Giorgio in Alga di Venezia, applicandone i beni così sacri, che profani ad altri usi pii, e massime a sussidio dell'aspra guerra, che sosteneva la Repubblica Veneziana contra il nemico comune della Cristianità. In tal modo però una Congregazione, che aveva dato alla Chiesa, ed a Venezia tanto decoro, e numerava tra' suoi figli un Sommo Pontefice, Cardinali, Patriarchi, e sopra tutti l'ammirabile ornamento della sua patria, lode e gloria de' Prelati l'incomparabile San Lorenzo Giustiniani.¹⁹⁰

Assieme ai canonici di San Giorgio in Alga vennero soppressi anche i gesuiti, che persero dunque il loro monastero alle Zattere, poi acquistato nel 1669 dai «Padri Domenicani della Congregazione Osservante, chiamata del Beato Giacomo Salomone»¹⁹¹.

¹⁸⁸ Sansovino-Martinioni 1663, p. 172. La vecchia sede dei gesuiti all'Umiltà era stata infatti a suo tempo assegnata alle monache benedettine trasferitesi dall'isola di San Servolo.

¹⁸⁹ Sulla pala, non menzionata da Martinioni, cfr. Boschini 1664, pp. 422-423; 1674, *Cannaregio*, p. 12; Martinelli 1684, p. 223; 1705, p. 258; Pacifico 1697, p. 342; Zanetti 1733, p. 383; 1771, p. 384; Moschini 1815, I, p. 663; Pallucchini 1981, p. 203; Ruggeri 1996, pp. 130-131. La datazione *ante* 1658 è stabilita grazie all'incisione ad acquaforte che Marco Boschini trasse dal dipinto, che viene dedicata a Carlo Carafa in qualità di nunzio apostolico, una carica che quest'ultimo mantenne dal 1654 all'agosto 1658 (cfr. Ruggeri 1996, pp. 130-131), rendendosi protagonista nella trattativa per il rientro dei gesuiti a Venezia. A dimostrazione dell'estraneità del patriarca in questa circostanza di così grande rilievo per la storia veneziana del Seicento, dovuta ai suoi rapporti conflittuali con il governo e con la Santa Sede, lo stesso Carafa aveva ammesso di non essersi servito dell'appoggio di Morosini, poiché il suo paese favore nei confronti dei gesuiti avrebbe potuto rivelarsi controproducente presso il patriziato (cfr. Barzani 2012, pp. 133-134).

¹⁹⁰ Corner 1758, pp. 504-505.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 443. I domenicani si sarebbero poi resi protagonisti, nel 1726, della costruzione di una nuova e più imponente chiesa dedicata a Santa Maria del Rosario. Cfr. inoltre Spinelli 1992, pp. 185-186.

Purtroppo questi provvedimenti non riuscirono a risollevarne le sorti della guerra, che si concludeva il 6 settembre 1669 con la sconfitta di Venezia e la perdita definitiva di Candia, evento che nell'ambito della vita religiosa ebbe come immediata conseguenza l'esodo di alcuni ordini, cui i Turchi però accordarono di portare con sé gli arredi sacri dei propri monasteri. Tra costoro vi furono i frati minori osservanti di San Tito di Candia, che si sparsero nei territori del Dominio veneziano, giungendo anche in laguna (1670), dove fu loro concesso di insediarsi in Santo Spirito in Isola¹⁹²: in questa chiesa, rimasta spoglia dopo il trasferimento dei dipinti alla Salute, i frati minori collocarono, tra le altre cose, tre pale d'altare cinquecentesche provenienti da San Tito, prontamente segnalate da Boschini nell'aggiornamento delle sue *Minere* (1674)¹⁹³.

Tra tutti gli oggetti di Candia portati a Venezia, il più significativo in termini simbolici fu però la *Mesopanditissa*, l'icona mariana più venerata dell'isola: giunta in laguna il 26 febbraio 1670 al seguito di Francesco Morosini, il 21 novembre dello stesso anno, festa della Madonna della Salute, venne solennemente collocata sull'altar maggiore del tempio votivo, che Longhena aveva riprogettato interamente per accogliere al centro la sacra immagine e formare, assieme all'apparato scultoreo affidato a Giusto Le Court (1627-1679), un impianto piramidale che dal punto di vista strutturale e semantico rimandava idealmente all'altar maggiore di San Pietro di Castello [fig. 32]. Alle estremità stavano *San Marco* e il *Beato Lorenzo Giustiniani*, protettori dello Stato e della Chiesa veneziana, mentre sopra il massiccio basamento centrale, costruito per incorniciare e custodire la *Mesopanditissa*, vennero poste le due personificazioni di *Venezia* supplicante (figura tratta dalla pala di Liberi) e della *Peste* in fuga, sovrastate dall'imponente *Vergine col Bambino*, emblema della *Salus*¹⁹⁴.

Come per l'altar maggiore della chiesa patriarcale, insomma, l'ornamento lecourtiano della Salute era intriso di valore politico prima che devozionale. Accanto al doveroso riferimento al voto per la fine della peste, la presenza dell'icona mariana di San Tito stabiliva in maniera inequivocabile il legame della stessa chiesa con la vicenda di Candia, che nonostante la sconfitta era divenuta simbolo della difesa veneziana della cristianità con il sostegno della Vergine. D'altro canto, la volontà di

¹⁹² Cfr. Spinelli 1992, p. 186. I padri domenicani sempre esuli da Candia vennero destinati invece alla chiesa dell'isola di San Lazzaro, rimasta spoglia dopo il trasferimento ai Mendicanti, come testimonia per la prima volta Martinioni (1663, p. 232).

¹⁹³ Cfr. Boschini 1674, *Castello*, p. 77. Si trattava della *Madonna col Bambino e santi Giovanni Battista, Pietro, Ludovico, Bonaventura, Francesco, Bernardo, Paolo, Giovanni evangelista* di maniera di Giovanni Bellini, inserita sull'altar maggiore al posto della *Pentecoste* di Tiziano, del *Sant'Antonio di Padova con le sante Apollonia e Maria Maddalena* di maniera di Jacopo Palma il Vecchio, inserito al posto del *San Marco e santi Rocco, Sebastiano, Cosma e Damiano* di Tiziano sull'altare a destra del maggiore, e del *San Giorgio con i santi Giovanni evangelista e Francesco* di maniera di Alvise Vivarini, collocato sull'altare a sinistra del maggiore a sostituire un'antica pala, perduta, del Gobbo con *San Michele Arcangelo*, registrata da Sansovino (1581, c. 83v; cfr. inoltre Sansovino-Stringa 1604, c. 170r).

¹⁹⁴ Sull'altar maggiore della Salute cfr. Puppi-Rugolo 1997, pp. 632-633; Hopkins 2000, pp. 75-81; Frank 2004, pp. 65, 161, 163; Clemente 2019, pp. 62-95.

evidenziare questo aspetto aveva reso obsoleta la pala di Padovanino con la *Madonna in gloria col modello della Salute* (1631) [fig. 97], originaria decorazione dell'altar maggiore, poi dislocata in sacrestia¹⁹⁵.

Apice di questo processo di assimilazione di un significato politico-militare nel tempio votivo iniziato con l'altare di Sant'Antonio e ufficializzato dalla *Mesopanditissa* sarebbe stata la decorazione sommitale della lanterna, una statua dell'Immacolata col bastone di *Capitana da mar*¹⁹⁶.

L'ostentazione così esplicita di simbologie politiche esprimeva a Venezia il massimo raggiungimento di una laicizzazione della dimensione del sacro che rischiava di far apparire la Salute alla stregua di un tempio pagano; ciononostante, venne ugualmente approvata, *adsensio tacita*, dalla sfera ecclesiastica. Del resto, la tolleranza da parte della Chiesa per queste immagini *insolite* (secondo l'accezione tridentina del termine¹⁹⁷), ma fondamentali per la *pietas* di Stato rientrava nella comune volontà di mantenere saldi i rapporti tra Repubblica e Santa Sede, che dopo decenni di attrito sembrava avessero finalmente trovato un equilibrio diplomatico.

Questo nuovo clima di dialogo con Roma, del tutto inedito nel Seicento veneziano, permise a distanza di soli cinque anni dal rientro dei gesuiti la fondazione della Congregazione dei padri filippini, altra espressione del Concilio di Trento. Protagonisti di questo evento furono tre sacerdoti: Agostino Nani, Giovanni Battista Benedetti ed Ermanno Stroiffi, divenuto cappellano in Santa Maria della Fava.

Raccolti in una casa con concorde volontà questi tre esemplarissimi Sacerdoti, pensarono ad introdurre in Venezia il soave ed utile istituto dell'Oratorio, fondato da San Filippo Neri, ed ottenutane nel giorno X. di Giugno dell'anno 1662. la pubblica permission dal Senato, ricorsero poscia all'autorità del Patriarca Giovan Francesco Morosini, perché lor permettesse il fondar in Venezia una Congregazione dell'Oratorio. Pensò saviamente il Prelato, che la nuova fondazione avesse ad essere non solo di decoro alla Città, ma di vantaggio ancora all'anime della sua greggia. Perloché di buon animo concorse ad accordare quanto chiedevano [...].¹⁹⁸

Stabiliti alla Fava, gli oratoriani avrebbero poi provveduto al rifacimento della «ristretta lor Chiesa» al principio del nuovo secolo, ornandola di altari con pale dei principali esponenti della

¹⁹⁵ Sulla pala cfr. *infra* in capitolo III.

¹⁹⁶ Cfr. Niero 1992b, p. 270; Puppi-Rugolo 1997, p. 632; Favilla-Rugolo 2019, pp. 81-82. La statua della Madonna *Capitana da mar* era già sistemata alla fine degli anni Sessanta, come dimostra un'incisione di Stefano Scolari databile appunto a quell'altezza cronologica (Hopkins 2000, pp. 64-65; Frank 2004, p. 161).

¹⁹⁷ Cfr. nota 51.

¹⁹⁸ Corner 1758, p. 91; cfr. inoltre *Id.* 1749, III, p. 228. Molto più dettagliato è il racconto della fondazione della Congregazione veneziana di San Filippo Neri nelle *Memorie storiche* di Giovanni Marciano (1702, pp. 358-364).

pittura del tempo: Jacopo Amigoni, Federico Bencovich, Gregorio Lazzarini, Giovanni Battista Piazzetta e Giovanni Battista Tiepolo¹⁹⁹.

Malgrado l'assenza di una Congregazione cittadina sino al 1662, l'esperienza di San Filippo Neri era già conosciuta a Venezia grazie all'attività di un oratorio sorto presso i Mendicanti nel 1643, su istanza di ventun fratelli riuniti con lo scopo di insegnare la dottrina cristiana ai fanciulli²⁰⁰. Negli anni 1644-1649 questo oratorio era stato diretto dal padovano Gasparo Colombina (1580 ca.-1651), che con ogni probabilità sovrintese anche alla sua decorazione pittorica, contraddistinta da una serie di dipinti di vari autori sulla vita di Filippo Neri e da una pala d'altare, affidata a Stroiffi, raffigurante l'*Estasi* del santo [fig. 33], opera forse di diretta committenza dello stesso Colombina (mentore del pittore) e pertanto databile agli anni della sua direzione spirituale²⁰¹. Nel 1673 tale cappella, assieme agli stabili attigui, entrò in possesso dei filippini della Fava, che dunque poterono contare di due importanti punti di riferimento per la diffusione del loro operato in città.

Per la storia dell'arte veneziana, e per le pale d'altare più nello specifico, il rientro dei gesuiti costituì un vero e proprio spartiacque. Grazie ai rinnovati rapporti diplomatici con Roma, infatti, si rese possibile l'ingresso nelle chiese cittadine del linguaggio pittorico romano contemporaneo, fino ad allora noto in via esclusiva all'ambito collezionistico e per ovvie ragioni politiche non diffuso pubblicamente.

Il riferimento alla diplomazia in questo frangente non è casuale, poiché una figura di primo piano nel sesto decennio del Seicento fu proprio un ambasciatore, Nicolò Sagredo (1606-1676): designato rappresentante della Serenissima a Roma con delibera del Senato del 30 aprile 1650, ricoprì questo incarico sotto il papato di Innocenzo X, dal 1651 al 1655, per poi tornare come ambasciatore straordinario presso Alessandro VII nel 1660²⁰². Durante il suo soggiorno romano ebbe modo di entrare in contatto con l'ambiente culturale della capitale pontificia e con alcuni degli artisti di punta

¹⁹⁹ Cfr. Corner 1758, pp. 91-92. Amigoni dipinse la *Visitazione* (Moschini 1815, I, p. 216); Bencovich la *Madonna e i santi Pietro e Paolo in gloria con san Francesco di Sales* (Zanetti 1733, p. 190; Moschini 1815, I, p. 621, con attribuzione a Brusaferrò); Lazzarini una *Crocifissione* (Da Canal-Moschini 1732/1808, p. 70; Zanetti 1733, p. 190; 1771, p. 421); Piazzetta l'*Estasi di san Filippo Neri* (Zanetti 1733, p. 189); Tiepolo i *Santi Gioacchino e Anna con la Vergine bambina* (Zanetti 1733, p. 190). Vi era inoltre una *tavola* con l'*Estasi di san Filippo Neri*, copia dalla celebre opera di Guido Reni (Moschini 1815, I, p. 219).

²⁰⁰ Cfr. ASV, Scuole piccole e suffragi, b. 353; Vio 2004, p. 196.

²⁰¹ I dipinti, opere di Pietro Liberi, Antonio Cecchini, Joseph Heintz il Giovane, Ermanno Stroiffi, Daniel van den Dyck, Sebastiano Mazzoni, Domenico Gimnasij, Stefano Paoluzzi, Joseph Calimberg e Pietro Vecchia, sono testimoniati per la prima volta da Boschini (1664, pp. 241-243). Sull'oratorio cfr. Martinelli 1984, pp. 176-177; Corner 1749, IX, p. 297; 1758, p. 166. Sulla pala dell'*Estasi di san Filippo Neri*, ora nella sacrestia di San Lazzaro dei Mendicanti, cfr. Boschini 1664, p. 241; 1674, *Castello*, p. 73; Martinelli 1684, p. 176; 1705, p. 198; Zanetti 1733, p. 256; Pallucchini 1981, I, p. 340; Pilo 1982, pp. 14-16; Aikema-Meijers 1989, pp. 90, 264-265; Cristante 1997, pp. 109, 115. Un secondo oratorio dedicato a Filippo Neri era stato fondato a Murano presso il duomo di San Donato certamente prima del 1664, quando lo ricorda Boschini (1664, p. 538): la sua pala d'altare, andata perduta, era opera di Pietro Ricchi e raffigurava i *Santi Filippo Neri e Pietro apostolo* (Boschini 1664, p. 538; 1674, *Santa Croce*, p. 32; Zanetti 1733, p. 453; Moschini 1808, p. 112).

²⁰² Cfr. Negruzzo 2017, p. 609.

dell'epoca, che volle impiegare per il parziale rifacimento e la decorazione della basilica di San Marco, adiacente al palazzo dell'ambasciatore; tra questi maestri spiccava il nome di Pietro da Cortona (1596-1669), che lavorò alla cappella del Santissimo Sacramento.

Al suo ritorno in laguna negli anni delle trattative per la riammissione dei gesuiti, Sagredo conobbe una rapida ascesa sociale (procuratore di San Marco; riformatore dello Studio di Padova; cavaliere per volontà del re di Spagna), suggellata dall'acquisto del palazzo già Morosini sul Canal Grande (1661), che destinò a sede della sua collezione privata²⁰³. I suoi rapporti diretti con l'ambiente artistico romano nel periodo di distensione politica tra Venezia e la Santa Sede furono condizione necessaria per la richiesta pervenutagli dalla priora Foscarina Diedo o dalla badessa Zilia Widmann a nome del monastero di San Daniele di fare da intermediario per la commissione a Pietro da Cortona di una pala per il nuovo altar maggiore della chiesa conventuale (1657-1660)²⁰⁴. Nonostante fosse stata eseguita a Roma, l'opera, raffigurante *San Daniele nella fossa dei leoni* [fig. 34], dovette certamente aver avuto delle precise direttive per la composizione generale: le pose di Daniele con un leone sotto il braccio destro e dell'angelo con cui interagisce al centro della tela, infatti, sembrano ricalcare quelle di Venezia con il leone di San Marco e dell'angelo che sorregge sant'Antonio di Padova nella pala di Liberi alla Salute, a tal punto che difficilmente si può pensare a mere coincidenze. Queste analogie potevano esprimere potenzialmente molti significati simbolici: si può per esempio ipotizzare, da parte delle monache di San Daniele, una dichiarazione di vicinanza spirituale allo Stato, ancora impegnato contro i Turchi; oppure più semplicemente un tentativo di riproporre una composizione divenuta celebre in laguna, reinterpreandola con un linguaggio *foresto* e favorendo così una sorta di competizione a distanza tra *maniere* e stili pittorici. Sta di fatto che la pala di Cortona, esplicita dichiarazione della nuova congiuntura politica che aveva portato al riavvicinamento tra Venezia e Roma, funse da manifesto artistico della pittura romana anche per le collezioni private (così come Guercino ai Mendicanti lo era stato per quella emiliana); al contempo si pose come imprescindibile punto di riferimento e di confronto per i maestri attivi in laguna.

²⁰³ Cfr. *Ivi*, p. 610. Su Sagredo committente cfr. Mazza 1995; 1997; 2004, pp. 48-66; Borean 1996; Pitacco 2007c.

²⁰⁴ Con il solo termine *ante quem* offerto da Boschini (1664, p. 154) e nella carenza di documenti allo stato attuale delle ricerche, un discorso sulla possibile datazione del *San Daniele nella fossa dei leoni* può aprirsi solamente facendo riferimento alla committenza. Seguendo l'ipotesi di Fabbrini (1896, p. 135), riportata anche dalla letteratura successiva, l'ordinazione pervenne probabilmente dalla priora Foscarina Diedo, in carica dal 1655 al 1658, la quale avrebbe contattato l'artista tramite Nicolò Sagredo. Tenendo presente che una commissione a Cortona, artista di punta della Roma papale, sarebbe stata possibile solo dopo il 1657, ossia dopo il ritorno dei gesuiti che sancì la riappacificazione tra Venezia e la Santa Sede, si può ipotizzare che la richiesta sia pervenuta piuttosto da Zilia Widmann, in quanto prima badessa del monastero: non è da escludere, infatti, che una delle ragioni di questa commissione sia da riscontrare proprio nel riconoscimento, da parte di papa Alessandro VII, del titolo di *badessa* alla priora di San Daniele, avvenuto il 18 febbraio 1659 (Corner 1749, IV, pp. 233-234); d'altra parte, nello stesso 1659 Martinioni (1663, p. 23) testimoniava che l'altare era in costruzione. Sulla pala, ora alle Gallerie dell'Accademia, cfr. inoltre Barri 1671, p. 54; Boschini 1674, *Castello*, p. 5; Martinelli 1684, p. 82; 1705, p. 94; Zanetti 1733, p. 202; 1771, p. 513; Moschini 1847, p. 148; Manieri Elia 2018.

Negli stessi anni del *San Daniele*, dalla capitale pontificia veniva spedita una seconda pala, raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria, san Domenico e san Michele Arcangelo che scaccia Lucifero* (1659-1660), destinata all'altar maggiore di San Benetto [fig. 36]. Il suo autore, Giovanni Angelo Canini (1609-1666), faceva parte dell'*équipe* di artisti impiegati nella decorazione della basilica romana di San Marco, coincidenza che sembrerebbe appoggiare, anche in questa occasione, l'ipotesi di un coinvolgimento diretto di Nicolò Sagredo quale figura mediatrice tra pittore e committenti²⁰⁵.

La pala di Canini costituiva il coronamento dell'opera di rinnovo del presbiterio voluto dai giuspatroni Angelo e Domenico *quondam* Giulio Contarini del ramo dei Ronzinetti, celebrati nel dipinto dai loro santi eponimi che andavano a sostituire i protettori della chiesa di San Benetto presenti invece nella precedente pala di Jacopo Tintoretto [fig. 35]²⁰⁶. Il semplice fatto che si fosse deciso di affidarsi a un autore romano – e pressoché ignoto in laguna – è segno che la nuova opera doveva avere una precisa valenza politica, e in tal senso l'unico presupposto che potesse giustificare una simile scelta da parte dei fratelli Contarini non poteva che essere l'elezione al soglio dogale di Domenico (1585-1675), avvenuta il 16 ottobre 1659²⁰⁷: così, a dispetto della scarsa risonanza pubblica dimostrata se non altro dalla mancata citazione nelle guide di Boschini e Martinelli, la pala di Canini avrebbe rappresentato (ancor più del *San Daniele* di Cortona, essendo commissione del doge in persona) un simbolo della riappacificazione con Roma.

La guerra di Morea e il patriarcato Badoer

Il grande fermento culturale della Venezia di metà Seicento, contraddistinto dal costante apporto di novità di gusto, ultima tra tutte il caravaggismo riberesco diffuso anche grazie a Luca

²⁰⁵ Martinioni (1663, p. 118) e Pacifico (1697, p. 288), pur precisando che la pala era stata realizzata a Roma, non ne riconobbero l'autore; ritenuta di scuola di Carlo Maratta, l'opera è stata restituita a Giovanni Angelo Canini solamente da Nicholas Turner (1978, pp. 668, 671; ringrazio il dott. Antonio Cipullo per la segnalazione dell'articolo). Sulla pala cfr. inoltre Zanetti 1733, p. 178; Moschini 1815, I, p. 571. L'ipotesi di un coinvolgimento di Sagredo si deve a Turner (1978, p. 671). In San Marco Canini esegui nel 1659 due affreschi: *Abdon e Sennen che si rifiutano di adorare gli idoli pagani* nel secondo riquadro a destra della navata centrale e *San Marco che approva il progetto per la costruzione della chiesa* nel corrispettivo di sinistra (Pampalone 1975, pp. 103-104).

²⁰⁶ Riguardo alla pala di Tintoretto, è probabile che dopo il rifacimento della chiesa promosso dal patriarca Tiepolo (1619) fosse rimasta sull'altar maggiore in maniera provvisoria, dato che nel 1653 era stato deciso di venderla al duca Francesco I d'Este (1610-1658): cfr. Venturi 1882, p. 255 (lettera di Clemente Molli al duca Francesco I, datata 2 gennaio 1653). Sulla pala, ora nella Galleria Estense di Modena, cfr. Sansovino 1581, c. 46r; Borghini 1584, p. 552; Sansovino-Stringa 1604, c. 92r; Ridolfi 1648, II, p. 9; Cochin 1758, I, p. 80; Venturi 1882, pp. 238, 255; Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 159. Nel presbiterio di San Benetto, rimasto sempre di ragione dei Contarini (cfr. ad esempio ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 17, c. 2r, relativo alla visita del patriarca Badoer del 18 gennaio 1699), erano sistemate anche le due tele di Sebastiano Mazzoni commissionategli dal pievano Pasqualino Danieli tra 1648 e 1649 (*San Benedetto presenta il pievano Pasqualino Danieli alla Madonna con il Bambino e gli angeli; San Benedetto portato in gloria dalla Carità e dalla Speranza con la Fede e san Giovanni Battista*).

²⁰⁷ Cfr. Benzoni 1983a, p. 145.

Giordano (1634-1705), ebbe come esito quasi fisiologico la produzione di alcuni dei più importanti testi della letteratura artistica locale (la *Carta* e le *Minere* di Boschini; il *Tempo perduto* e la *Pittura guerriera* di Mazzoni; la *Venetia* di Martinioni), paradigmatici della necessità di riflettere sullo stato dell'arte, in un momento storico, peraltro, fortemente marcato dal trauma della guerra di Candia²⁰⁸.

Allo stesso tempo, come dimostrano le pale testé analizzate, i rapporti più frequenti con le realtà *foreste* favorirono la richiesta di opere anche a pittori non residenti in laguna, che vennero contattati dai committenti veneziani attraverso la figura dell'intermediario. Impiegato sinora da privati, a partire dagli anni '60 quest'ultimo entrò anche nell'ambito pubblico, dove anzi si distinse non tanto come soggetto interlocutore, quanto come vero e proprio agente dell'artista, in grado cioè di procurare lui stesso la commissione e curarne la buona riuscita.

L'occasione venne data dalla decisione dei Procuratori sopra la fabbrica della Salute di portare finalmente a compimento la decorazione altaristica del tempio votivo, affidando l'esecuzione delle pale ai «più Eccellenti Pittori, che vivino al presente»²⁰⁹.

La prima di queste, che aveva come soggetto l'*Assunzione della Vergine*, venne inizialmente richiesta al Volterrano (1611-1689) per tramite del mercante e *connoisseur* Paolo del Sera (1617-1672), ma per inadempienza del pittore il rapporto di lavoro non andò a buon fine. Approfittando così della situazione di stallo, con grande fiuto affaristico il mercante Simon Giogalli (1622-1697) si accordò con Luca Giordano, il quale, «facendo un tiro da Tintoretto vecchio», eseguì in breve tempo la pala (1667) [*fig. 101*], esposta per cura di Giogalli sull'altare della Salute²¹⁰. Di fronte al comune consenso intorno all'opera da parte dei veneziani, i procuratori non poterono che accettarla di buon grado, venendo al contempo spronati a chiedere allo stesso napoletano le altre due pale degli altari di destra, raffiguranti la *Natività della Vergine* (1669 ca.) e la *Presentazione della Vergine al Tempio* (1670 ca.) [*figg. 102, 103*].

Assieme alla coeva *Annunciazione* (1670 ca.) [*fig. 104*] per il primo altare di sinistra realizzata da Pietro Liberi, queste pale di soggetto mariano erano commissionate negli anni immediatamente successivi alla fine della guerra di Candia (1669), in coincidenza con l'arrivo della *Mesopanditissa*

²⁰⁸ Nella *Carta del navigar pitoresco* (1660) Boschini si abbandona a un'invettiva contro i Turchi, elogiando gli eroi veneziani che li avevano contrastati e terminando con un riferimento alla *Prospettiva del navale trionfo* di Gianfrancesco Busenello (1656), base letteraria per la *Battaglia dei Dardanelli* di Pietro Liberi (1658) in Palazzo Ducale (Boschini 1660, pp. 652-653). Mazzoni dedica un sonetto del suo *Tempo perduto* (1661) alla scarsa risonanza da lui riscontrata nelle esortazioni letterarie e retoriche per la resistenza anti-ottomana (Mazzoni 1661, p. 16: «Che non bastano l'esortazioni Poetiche per irritar' li Principi Christiani contro il Turco»; cfr. in proposito Leone 2008, pp. XXIV-XXV). Martinioni, al di là di brevi citazioni relative alla guerra o alle sue conseguenze nei libri sui sestieri di Venezia (Sansovino-Martinioni 1663, pp. 69, 71, 82, 90, 114-115, 151, 227, 232, 234, 248, 268-269), si dilunga in una narrazione storica del conflitto nelle vite *de Principi*, dal doge Francesco Erizzo al doge Domenico Contarini (*Ivi*, pp. 699-751). Sul rapporto della cultura veneziana secentesca con i turchi cfr. Preto 1984, in particolare le pp. 326-332.

²⁰⁹ Sansovino-Martinioni 1663, p. 280.

²¹⁰ Cfr. *infra* in capitolo III.

(1670) e con l'esecuzione dello scenografico altar maggiore (1670-1674), tingendosi pertanto di un chiaro significato politico-religioso di completo affidamento della Repubblica alla Madonna.

In un periodo storico in cui Venezia sentiva la necessità di tessere nuovi rapporti e alleanze con gli Stati europei, dopo un lungo isolamento che poteva essere assunto a una delle cause principali della sconfitta in Oriente, assumeva ancor più rilevanza la figura del diplomatico.

Naturale conseguenza fu l'elezione a doge di personalità politiche che nella loro carriera avevano ricoperto con successo tale carica, come il già incontrato Nicolò Sagredo e il suo successore Alvise Contarini (1601-1684). Su questa stessa linea, alla morte di Giovanni Francesco Morosini (1678)²¹¹ venne scelto come patriarca Alvise Sagredo (1616-1688), già rappresentante della Repubblica sia presso il duca di Savoia, sia presso la corte di Luigi XIV nella circostanza in cui al sovrano era stata offerta la *Cena in casa di Simone il fariseo* di Veronese, proveniente dal monastero dei Servi (1664)²¹². Infine, furono abili diplomatici perfino i due santi che operarono nel Dominio della Serenissima nella seconda metà del Seicento, Gregorio Barbarigo e Marco d'Aviano, entrambi, peraltro, legati ai principali fatti storico-politici e socio-culturali della Venezia di fine secolo.

Particolarmente stimato dal nunzio pontificio Fabio Chigi durante gli anni in Vestfalia, Gregorio Barbarigo (1625-1697) era stato introdotto dal futuro papa agli scritti di Francesco di Sales e di gesuiti come Athanasius Kircher, che lo avevano avvicinato alla pratica degli esercizi sul modello ignaziano. Negli anni di vescovato, prima a Bergamo e quindi nella prestigiosa sede di Padova, Barbarigo dovette quindi affrontare e arginare la diffusione di movimenti ascetici come il quietismo, che invece in laguna, nonostante le molte pubblicazioni, condannate all'Indice, di Michele Cicogna (1620-1707) e Giovanni Palazzi (1640-1703) – oltre a quelle dell'esino Pier Matteo Petrucci (1636-1701) – non riuscirono ad attecchire a livello popolare a tal punto da richiamare l'attenzione del clero. E in effetti, nel sinodo Sagredo del 1686 non se ne fece alcun cenno, se non attraverso una generica preghiera per l'«estirpatione dell'Eresie»²¹³.

Anche sotto l'aspetto storico-artistico questa declinazione estrema del misticismo secentesco non fu così determinante da influenzare il gusto locale. La moda tenebrosa della seconda metà del

²¹¹ Morto dopo un lunghissimo patriarcato contraddistinto dal tentativo di far rispettare il più possibile le norme conciliari, non a caso Morosini venne sepolto in San Nicola da Tolentino, la chiesa più tridentina di Venezia, nella quale venne eseguito un grandioso monumento funebre su disegno di Filippo Parodi e un'iscrizione «magnificante i suoi sforzi “pro disciplina ecclesiastica” e il generoso impiego di sostanze familiari in appoggio alle armi venete» (Barzani 2012, p. 134).

²¹² Cfr. Cozzi 1997, p. 62; Mandelli 2017 p. 598.

²¹³ Cfr. *Acta* 1686, p. 10; Petrocchi 1948, pp. 59-89; Niero 1992a, pp. 110-111; Cozzi 1997, pp. 62-64. Su Gregorio Barbarigo cfr. Benzoni 2002. Michele Cicogna e Giovanni Palazzi apparivano forse più vicini alla spiritualità carmelitana, non disdegnando pratiche di carità, contrariamente alla dottrina più intransigente del quietismo volta alla repressione di ogni forma d'atto concreto da parte del fedele (Niero 1992b, p. 275). Sul quietismo a Venezia cfr. Semenzato 1972, p. 190; Niero 1982; 1992b, pp. 274-276; Malena 2003, pp. 253-255. Niero (1982, p. 248) si chiedeva se la diffusione del quietismo avesse influenzato in qualche modo la creazione delle immagini sacre.

secolo, ad esempio, sembra piuttosto fondarsi sul pensiero di Teresa d'Avila e Giovanni della Croce: d'altra parte, il dipinto pubblico più rappresentativo di questa tendenza, la *Crocifissione* di Langetti (1662-1663) [fig. 85], era stato commissionato per la chiesa carmelitana delle Terese in anticipo di un decennio rispetto alla diffusione delle prime pubblicazioni quietistiche a Venezia.

Se nel citato sinodo del patriarca Sagredo mancavano dunque richiami espliciti a questioni teologiche e alla condotta dei fedeli che in qualche modo potessero ricollegarsi a dottrine come il quietismo, veniva, viceversa, dichiarata apertamente la preoccupazione per la guerra della Lega Santa contro i Turchi, per la quale si invocavano i «felici progressi dell'Armi»²¹⁴.

Ormai lontani i tempi di Gradisca e degli Usocchi, già a metà Seicento Venezia e l'impero asburgico avevano avviato un processo di avvicinamento di tipo culturale, prima che politico, attraverso soggiorni a corte o nelle principali città austriache e tedesche di artisti attivi in laguna e in Terraferma oppure attraverso l'invio di opere d'arte²¹⁵, prassi che sarebbe perdurata ben oltre il Seicento. Dal canto suo, anche attraverso questi scambi l'intento dell'imperatore Leopoldo I (1640-1705) era di attrarre la Repubblica nella sua sfera d'influenza, per contrastare i disegni egemonici di Luigi XIV sull'Italia.

Ancora sfibrata dalla guerra di Candia, Venezia non accolse l'appello lanciato in occasione dell'assedio di Vienna da parte dei Turchi (1683), ma di fronte al trionfo asburgico e dell'alleato polacco Giovanni III Sobieski (1629-1696) decise di aderire alla Lega Santa, sancita sotto l'egida di Innocenzo XI e grazie all'azione diplomatica e all'opera di predicazione del cappuccino Marco d'Aviano (1631-1699)²¹⁶.

Forte della nuova alleanza, la Serenissima attaccò subito gli Ottomani impossessandosi nel settembre 1684 dell'isola di Santa Maura, strategica per le successive operazioni militari; già l'anno seguente sbarcava nel Peloponneso, che venne occupato quasi interamente entro l'agosto 1687 grazie al Capitano da mar Francesco Morosini (1619-1694), ma con il fondamentale apporto delle forze imperiali per le truppe di terra²¹⁷.

Nonostante questi successi, salutati dai vertici di governo veneziano come giusto riscatto della sconfitta di Candia, l'ennesima crociata veneziana contro i Turchi non ebbe molta risonanza all'interno della produzione di opere d'arte destinate alle chiese veneziane. In quindici anni (1684-

²¹⁴ *Acta* 1686, p. 10.

²¹⁵ Per limitarsi al sesto e settimo decennio, Pietro Liberi soggiornò nel 1658-1659 alla corte imperiale, assistendo all'ingresso di Leopoldo I, e fu nominato conte palatino; Giuseppe Diamantini inviò diverse opere a Leopoldo I, che gli conferì il titolo di cavaliere di San Giorgio (1664); Antonio Triva si trasferì a Monaco di Baviera nel 1669, passandovi i restanti trent'anni, sino alla morte nel 1699.

²¹⁶ Su Marco d'Aviano cfr. Cavazza 2007.

²¹⁷ Cfr. Cozzi 1997, pp. 75-82. Sulla vicenda di Morosini durante la guerra di Morea cfr. Gullino 2012b, pp. 124-125; 2019, pp. 31-33; Del Negro 2019, pp. 335-338.

1699), infatti, nessuna immagine venne dichiaratamente dedicata al conflitto in corso, e a differenza della precedente guerra neppure lo Stato intervenne con commissioni al di fuori del Palazzo Ducale: gli unici due impianti celebrativi pensati per altrettante chiese e riservati all'eroe di Morea Francesco Morosini, la facciata di San Vidal (1685 ca.) e il monumento funebre per Santo Stefano (1692-1694 ca.), rimasero allo stadio progettuale²¹⁸.

L'assenza di manufatti pubblici in ricordo di una vittoria così significativa da rinverdire ancora una volta il mai sopito mito del Levante venne solo in minima parte compensata dalla decisione di consacrare le chiese di Santa Maria del Pianto e Santa Maria della Salute proprio nel 1687, in parallelo con l'occupazione del Peloponneso: in tal modo si decretava simbolicamente il compimento dei voti di Stato e la definitiva benedizione divina, o più specificamente mariana, sulla città di Venezia. Era evidente, però, che il merito di questa affermazione sui Turchi in Grecia si doveva soprattutto all'alleanza con l'impero asburgico, unico vero trionfatore a Carlowitz (1699): infatti, quando nel 1714 gli Ottomani dichiararono nuovamente guerra a Venezia, allora priva dell'appoggio austriaco, il Peloponneso sarebbe caduto nel giro di un anno²¹⁹.

La consacrazione delle due chiese votive veneziane fu anche il momento culminante dei dieci anni di patriarcato di Alvise Sagredo, altrimenti relativamente anonimi considerando anche la minima ripercussione delle visite pastorali (1679-1683) e del sinodo (1686), banale messa a punto della disciplina del clero e classico richiamo alle norme tridentine²²⁰.

Il successore Giovanni Alberto Badoer (1649-1714), eletto patriarca il 16 settembre 1688, fu invece una figura ben più carismatica, capace in un certo senso di combinare le caratteristiche proprie di Gregorio Barbarigo e di Marco d'Aviano: da un lato la cura del clero e della sua educazione, la lotta all'eresia, il rilievo dato alla pratica degli esercizi spirituali; dall'altro l'impegno nella predicazione pubblica e nella diffusione delle preghiere comuni, per un più diretto contatto con i fedeli²²¹.

A tal proposito, oltre a sostenere opere di beneficenza e aiuto ai bisognosi, Badoer si mosse in prima persona per la promozione del culto di Lorenzo Giustiniani: infatti, l'eccezionale evento della sua canonizzazione nel 1690 grazie all'interesse del veneziano Alessandro VIII (1610-1691)

²¹⁸ Cfr. Conticelli 1999; Favilla-Rugolo 2009, pp. 54-55, 60; 2019, pp. 82-85. Per quanto concerne la facciata di San Vidal, probabilmente furono diversi i motivi che alla fine portarono ad abbandonare l'ambizioso progetto, affidato all'architetto Antonio Gaspari: innanzitutto le ingenti spese; in secondo luogo l'elezione dello stesso Francesco Morosini a doge (3 aprile 1688), fattore che portava a considerare sconveniente un simile elogio pubblico; infine il terremoto del 12 aprile 1688, che in parrocchia di San Vidal distrusse diverse case, che pertanto avevano la priorità di essere ricostruite.

²¹⁹ Cfr. Cozzi 1997, pp. 91-95.

²²⁰ Cfr. Niero 1961, p. 132; Mandelli 2017, pp. 598-599. Sulle visite pastorali Sagredo cfr. ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, bb. 14-15.

²²¹ Cfr. Niero 1961, pp. 133-134; Torcellan 1963, p. 119; Cozzi 1997, p. 62.

ebbe come esito immediato la commissione pubblica per il presbiterio di San Pietro di Castello di sei teleri relativi a vita, morte e miracoli del santo, coronati da un affresco sulla calotta absidale con la sua gloria celeste. Le opere, realizzate per volere dello stesso patriarca tra 1691 e 1695 circa, vennero affidate ad altrettanti pittori: Gregorio Lazzarini (*Elemosina di Lorenzo Giustiniani*, 1691), Antonio Molinari (*Lorenzo Giustiniani libera un'ossessa*, 1695 ca.), Daniel Heintz (*Gesù Bambino appare a Lorenzo Giustiniani*, 1695 ca.), Cristoforo Tasca (*Lorenzo Giustiniani comunica la beata Nicolosa Borsa*, 1691 ca.), Giovanni Segala (*Morte di Lorenzo Giustiniani*, 1695 ca.), Antonio Bellucci (*Il voto del doge Nicolò Contarini al beato Lorenzo Giustiniani*, 1691), Girolamo Pellegrini (*Gloria di Lorenzo Giustiniani*, 1695 ca.)²²².

Malgrado gli sforzi compiuti, però, l'opera divulgativa di Badoer sulla figura del protopatriarca non venne concretamente ripagata da un'ulteriore diffusione della sua immagine sugli altari veneziani rispetto al passato. In effetti, la sola decorazione che potrebbe in qualche modo rivelarsi una conseguenza della canonizzazione, e suggerire insieme una derivazione dall'ornamento pittorico di San Pietro di Castello, è la serie di tele di Bartolomeo Litterini (1669-1731) sulla vita del santo voluta dal vescovo Marco Giustiniani per il transetto sinistro del duomo dei Santi Maria e Donato di Murano, avente il suo vertice nella pala con l'*Apparizione di Gesù Bambino a Lorenzo Giustiniani mentre celebra la messa di Natale* (1700 ca.) [fig. 37]²²³. Viceversa, l'unica altra pala dedicata in maniera esclusiva a Lorenzo Giustiniani e realizzata pochi anni dopo (1703 ca.), opera di Angelo Trevisani (1669-1753) per Santa Sofia, era in realtà stata commissionata in occasione della campagna decorativa avviata a seguito del rifacimento della chiesa di fine Seicento su richiesta di un locale sovvegno dedicato al protopatriarca, che però era stato fondato ancora nel 1630²²⁴: pertanto, il dipinto poteva dirsi correlato alla dichiarazione ufficiale di santità del Giustiniani solo in maniera indiretta.

Durante il suo patriarcato, Giovanni Alberto Badoer dimostrò particolare interesse anche per la difficile realtà dei monasteri femminili, spesso oggetto di scandalo per la diffusa indisciplinabilità²²⁵. La sua volontà di riforma dei costumi, espressa attraverso la *Lettera pastorale alle sacre vergini* (1688) e gli *Ordini generali per le monache* (1692), ebbe due occasioni di applicazione pratica. La prima nella circostanza del trasferimento delle *pizzocchere* di San Marcuola in contrada San Trovaso, dove

²²² Cfr. Ivanoff 1966, p. 1; Sorce 2005, pp. 226-227; Polati 2018, p. 728; Kurdiš 2018, con bibliografia.

²²³ Sulla pala, prima opera nota di Litterini, cfr. *infra* in capitolo III.

²²⁴ Sul rifacimento della chiesa, completato nel 1698, cfr. Corner 1758, p. 267. La pala, andata perduta, è per la prima volta menzionata da Zanetti (1733, p. 391; 1771, p. 453); cfr. inoltre Zorzi 1972, II, p. 541. La compagnia del beato Lorenzo Giustiniani venne fondata nel 1580 e si trasformò in sovvegno nel 1630, prima di ottenere l'approvazione della mariegola nel 1633; la licenza del Consiglio dei Dieci risale però al 16 novembre 1703, anno in cui si presume sia stata commissionata la pala d'altare a Trevisani (all'epoca era gastaldo Giuseppe Torretti). Cfr. ASV, Provveditori di Comun, Atti, b. 78; ASV, Consiglio di Dieci, Deliberazioni, Comuni, Registri, r. 153, c. 170; Vio 2004, p. 560.

²²⁵ Cfr. Torcellan 1963, p. 119.

tra 1693 e 1694 vennero eretti un nuovo monastero «sotto la più rigida osservanza della regola di Sant'Agostino» e una nuova chiesa dedicata alla Sacra Famiglia, nella quale Francesco Pittoni (1645-1724) dipinse l'unica pala d'altare con la *Madonna e san Giuseppe adoranti il Bambino* (1693-1707 ca.)²²⁶. La seconda, ben più significativa, con la fondazione promossa dallo stesso patriarca dell'istituto delle Penitenti posto, non a caso, sotto la protezione della Madonna e di san Lorenzo Giustiniani: stabilito dal 1705 presso San Giobbe, il pio luogo sarebbe divenuto uno dei complessi più attivi del XVIII secolo per la cura delle ex prostitute, volontariamente sottoposte alla clausura²²⁷.

Nel 1706, con il trasferimento di Badoer per volere del papa Clemente XI nell'inquieta sede di Brescia²²⁸, si chiudeva l'esperienza in laguna dell'ultimo patriarca del Seicento.

Come dimostrano le vicende sua e dei suoi predecessori, nel corso del secolo la massima carica religiosa di Venezia ebbe un ruolo di primissimo piano nella vita spirituale cittadina, non solo attraverso la cura del clero e la catechesi del popolo, ma anche grazie ai tentativi di diffondere la venerazione per i santi veneziani (primo tra tutti Lorenzo Giustiniani) o di incrementare ulteriormente il culto mariano, ben consapevole del contraccolpo politico di tali operazioni; d'altra parte, molti dei patriarchi avevano ricoperto in precedenza importanti incarichi istituzionali per conto della Repubblica ed erano spesso stati protagonisti dei principali fatti storici dell'epoca, fattori che ebbero un naturale risvolto nella loro attività pastorale.

L'esito concreto sotto l'aspetto storico-artistico si misurò tuttavia non tanto in base alla loro devozione e nemmeno rispetto alla sensibilità di ciascuno nei confronti delle arti, quanto piuttosto nella comprensione dell'effettivo potere divulgativo delle immagini sacre e quindi nella cura per una loro diffusione quanto più possibile guidata: per questo motivo, Giovanni Tiepolo ebbe un influsso maggiore sulla decorazione altaristica rispetto a un grande mecenate come Federico Corner o a un devoto in odore di santità come Giovanni Alberto Badoer.

Al di là del caso specifico dei patriarchi, uno sguardo più generale mostra come nel XVII secolo l'impatto determinante sullo sviluppo della pala d'altare veneziana in termini di novità formali e stilistiche (e in parte anche iconografiche) sia stato dovuto all'azione di diplomatici, di mercanti e di artisti *foresti*, ossia di personalità che per questioni di rappresentanza, di affari o di formazione misero in contatto diretto e fecero dialogare le realtà estere con la città di Venezia.

²²⁶ Cfr. Corner 1758, pp. 520-521. Il monastero e la relativa chiesa di Gesù, Maria e Giuseppe vennero eretti grazie alla cospicua donazione di Sante Donadoni (*Ivi*, p. 520). La pala di Pittoni, citata per la prima volta da Zanetti (1733, p. 320) – nella seconda edizione del *Ritratto di Venezia* si menzionava semplicemente la presenza di un altare (Martinelli 1705, p. 465) – andò quasi completamente distrutta dopo un incendio nel 1906 e ora ne sopravvive un frammento col volto della Madonna (cfr. Martini 1978, p. 86).

²²⁷ Cfr. Niero 1961, p. 135; Aikema-Meijers 1989, p. 273.

²²⁸ Cfr. Niero 1961, p. 135; Torcellan 1963, p. 119.

Dal canto suo, per la doppia natura di immagine sacra e manifesto politico acquisita nel corso del Seicento, la pala d'altare veneziana rappresentò forse più di ogni altra tipologia di prodotto artistico la cartina al tornasole per comprendere l'effettiva risonanza pubblica degli eventi storici che si susseguirono durante il secolo: le pale standardizzate sulla *pittura sacra di Stato* dichiararono in ogni chiesa l'autonomia nei confronti della Santa Sede, affermazione nazionalistica dovuta all'interdetto; con le decorazioni degli altari delle chiese di istituti pii, ospedali e nuovi conventi realizzate dopo la peste i mercanti aprirono definitivamente la città ai *foresti*, determinando i presupposti culturali per la distensione politica con Roma; la guerra di Candia espresse la sua natura di guerra di religione attraverso la commissione di Stato del *Sant'Antonio* alla Salute, dove Venezia appariva l'unico baluardo della cristianità; la conquista della Morea, infine, non ottenne alcun riconoscimento sugli altari forse per la consapevolezza che quell'ultima crociata, contrariamente a quella precedente, non era appartenuta solo a Venezia.

III. La committenza delle pale d'altare: devozione e autocelebrazione

Mecenati e pittori

Per quanto il volume di Francis Haskell (1963), cui rimanda il titolo del paragrafo, resti una pietra miliare degli studi sui rapporti tra arte e società, i suoi giudizi sul mecenatismo veneziano del periodo barocco, oltretutto negativi, sono anche parecchio limitanti: la sua lettura fortemente sbilanciata in favore dell'aristocrazia, infatti, ha portato a ritenere la classe borghese e i nuovi nobili come un insieme omogeneo di committenti mossi unicamente dalla volontà di assomigliare per quanto possibile all'antico patriziato, cercando di costruire il proprio prestigio sociale sulle orme delle grandi casate storiche¹. Tale interpretazione, che soffriva suo malgrado della carenza, all'epoca, di studi sul Seicento, seppe comunque influenzare buona parte della letteratura degli anni a venire, nonostante opere come l'indagine sul collezionismo di Simona Savini Branca (1965) avessero pionieristicamente mostrato, attraverso le quadrerie, quali fossero gli effettivi interessi di molti borghesi. Si dovette quindi attendere sino alla seconda metà degli anni Novanta affinché nuovi studi critici confutassero definitivamente la visione haskelliana, dimostrando che non solo i nobili di Candia, ma anche i cittadini non ascritti al patriziato seppero muoversi in maniera autonoma con operazioni di promozione e sostegno delle arti volte all'esaltazione del proprio nome in quanto benefattori della società². Queste commissioni coincidevano solo in parte con quelle delle vecchie famiglie aristocratiche; molto più spesso, invece, si trattava di proposte innovative, e la produzione di pale d'altare lo dimostra in maniera paradigmatica.

Un altro punto problematico di Haskell riguarda la nozione stessa di *mecenatismo*. Come già osservava Louise Rice nella sua recensione alla terza edizione del *Patrons and Painters* (2000), infatti,

Although the book is as much about collecting as commissioning works of art, the distinction between the two activities is never articulated. The author saw no need to belabour or complicate the point, trusting the reader to understand that, even though they were often one and the same, not all patrons collected and not all collectors were patrons. Terms like collector, connoisseur, amateur, agent, dealer, critic and customer are not synonymous, but nor are they mutually exclusive, and a patron could be any or all or none of these things.³

¹ Cfr. Haskell 1963, ed. 1966, pp. 381-382, 386, 389-390; si concordava con questa visione ancora alla metà degli anni Novanta (cfr. ad esempio Puppi 1995, p. 251). Sulla borghesia veneziana del periodo barocco cfr. almeno Zannini 1997. Sui nuovi nobili cfr. almeno Sabbadini 1995; Megna 1997, pp. 190-193; Raines 2006.

² Tra i molti studi critici cfr. almeno Zanzotto 1996, p. 279; Raines 1998, pp. 75-76; Cecchini 2000, p. 57; Mason 2001, p. 231; Gaier 2005, pp. 181-183.

³ Rice 2010, p. 545.

Varcando costantemente la sottile linea che demarca il campo d'azione, gli ideali e il *modus operandi* del *mecenate* da quello del *collezionista* o del più generico *committente*, Haskell non si preoccupò insomma di fornire una definizione univoca di *patronage*, concetto che di conseguenza si velò di un'aura di indeterminatezza e che come tale fu ereditato da molta letteratura successiva. Al *mecenatismo* si attribuì infatti il significato, piuttosto vago, di commissione o acquisizione di una grande quantità di opere d'arte di valore, tralasciando il presupposto fondante del concetto stesso, ossia il rapporto prolungato e continuativo di un patrono con uno o più artisti, ai quali si concedeva munifica protezione promuovendone regolarmente l'attività. E questa condizione, se da un lato è ancora valida per la Roma dei Borghese e dei Barberini, non sussiste affatto per la Venezia del periodo barocco⁴.

Per quanto riguarda la sfera pubblica, infatti, nel corso del Seicento non esiste nulla di simile alla *sansaria* che un Giovanni Bellini recepiva dallo Stato in quanto pittore ufficiale, e anche l'impiego di cartonista per i mosaici di San Marco, che potrebbe ricordare un'attività stipendiata (Boschini parla di «annual Premio» riferendosi al lavoro di Pietro Vecchia⁵), resta in ogni caso qualcosa di indefinito e incostante, come già osservava Isabella Cecchini (2000)⁶. Allo stesso modo, nell'ambito privato i rapporti tra artista e committente sono sempre occasionali, tanto che nessun pittore legò effettivamente la sua carriera, o parte di essa, a una determinata famiglia, con la sola eccezione, forse, di Luca Carlevarijs (1663-1730), *alias* “Luca di Ca' Zenobio”⁷.

Se si osservano poi personalità come Pietro (1578-1632) e Giorgio (1584-1660) Contarini dagli Scrigni, essi indubbiamente si comportarono da protettori nei confronti di Carlo Saraceni (1579 ca.-1620) e Domenico Fetti (1589 ca.-1623), ospitati alcuni mesi nel loro palazzo di San Trovaso, ma non si può dire che per costoro fossero stati anche mecenati, poiché non sembra si fossero mai interessati a farsene promotori nei confronti del grande pubblico; tant'è che anche l'*Estasi di san Francesco* (1620) di Saraceni, l'unica opera dei due artisti destinata a una chiesa veneziana, giunse al Redentore come donazione personale in punto di morte dello stesso pittore, circostanza ben diversa rispetto a una commissione chiesastica vera e propria⁸.

⁴ Haskell stesso, in effetti, si era accorto della portata limitata del mecenatismo veneziano (1966, pp. 400-401).

⁵ Cfr. Boschini 1660, p. 505.

⁶ Cfr. Cecchini 2000, p. 117. Va precisato che il lavoro di cartonista per la basilica di San Marco non era statale, bensì proveniva dai Procuratori di San Marco *de Supra*, in ogni caso una delle più alte cariche della Repubblica; Pietro Vecchia, che mantenne questo impiego dal 1640 al 1672, era infatti definito «Pittor Ducale» (Boschini 1660, p. 505; Martinioni 1663, *Quinto Catalogo de gli pittori di nome che al presente vivono in Venetia*, p. 23), non “di Stato”; cfr. inoltre Gambarin 1961; Aikema 1984, p. 80; 1990, pp. 11, 161-162.

⁷ Sul rapporto Zenobio-Carlevarijs cfr. in particolare Chiappini di Sorio 2001.

⁸ Cfr. Benzoni 1983b, p. 269; Pitacco 2007d; Ottani Cavina 2017, p. 563. Saraceni, va detto, era rientrato a Venezia per la prestigiosa commissione del telero raffigurante *Enrico Dandolo che incitava a partire per la crociata* per la sala del Maggior Consiglio, che non si esclude essergli stata richiesta attraverso la mediazione dei Contarini: in ogni caso l'opera, poi dipinta quasi interamente da Jean Le Clerc, anch'egli “protetto” dei Contarini, era visibile a pochi eletti, non al grande pubblico. D'altra parte, come si osservava nel capitolo precedente, anche laddove Saraceni e Fetti fossero riusciti a

Sulla scorta di quanto detto, si dovrebbe pertanto giustificare il *Lamento* della Pittura di Zuccari (1605) sulla mancanza di nuovi mecenati:

Io non son più qual fui gradita, e cara,
che gl' Alessandri, e i Cesar son mancati,
né da grandi il disegno più s' impara.
Quei Giulij, quei Leon, quei Mecenati,
che del disegno hebber sì gran diletto,
non sono à tempi nostri più imitati.⁹

Considerando invece il concetto di *mecenatismo* in senso lato, ossia nell'accezione "haskeliana" di promozione della produzione artistica attraverso commissioni di un certo rilievo, si possono riscontrare molteplici episodi, di cui è d'uopo evidenziarne le peculiarità a seconda del campo d'indagine. Per la presente ricerca, che riguarda l'ambito chiesastico¹⁰, si possono reputare *mecenati* i maggiori collezionisti e i più importanti benefattori che si impegnarono sia nella commissione di un proprio altare e della relativa pala (spesso di carattere autocelebrativo), sia nel più generico patrocinio dell'arte, chi con l'incremento delle proprie quadrerie, chi favorendo la fabbrica o l'abbellimento delle chiese¹¹. Nell'ampia categoria dei benefattori, però, si ritiene di escludere – e quindi di trattare separatamente – quanti, pur sostenendo chiese e istituti pii con munifiche donazioni, legarono il proprio nome al solo altare di famiglia (senza cioè occuparsi in prima persona della realizzazione di altre opere d'arte sia in ambito privato che in quello pubblico) e quanti fecero costruire, accanto agli altari, uno o più monumenti commemorativi nella medesima chiesa, poiché in certo qual modo questa operazione costituiva un progetto unico, diviso in tappe, volto all'esaltazione della propria persona o della propria casata¹².

Poiché la loro vicenda è stata affrontata nel capitolo precedente, non ci si soffermerà in questa sede sui principali committenti religiosi, il patriarca Giovanni Tiepolo e il vicario patriarcale e parroco

licenziare qualche dipinto per le chiese veneziane, difficilmente sarebbe stato recepito in un ambiente ancora impregnato della *pittura sacra di Stato* di matrice palmesca, tanto più che entrambi, essendosi formati a Roma, esprimevano una cultura filopapale.

⁹ Zuccari 1605, c. A2r. Anche Isabella Cecchini (2000, pp. 133-138) conclude che nella Venezia barocca non si può parlare di mecenatismo.

¹⁰ Esistono anche casi in cui grandi mecenati e collezionisti si esprimono pubblicamente attraverso monumenti autocelebrativi, come accade con Lorenzo Dolfin (1591-1663) ai Mendicanti (per il quale cfr. Pitacco 2007b; Borean 2015), ma data la natura di questi manufatti si è preferito non considerarli per il presente discorso.

¹¹ Nella sua ricerca relativa alle pale d'altare della Venezia rinascimentale, Humfrey invece si volle discostare dal concetto di *mecenatismo* poiché lo intese solo in senso stretto; dunque non potevano esserci *mecenati* in quanto «many donors of altarpieces may never have commissioned or bought any other works of art in their lives, beyond providing the furniture considered essential for their altars» (Humfrey 1993, p. 87).

¹² Ci si riferisce in modo particolare a Bernardo Morosini in San Clemente in Isola e ad Antonio Barbaro in Santa Maria del Giglio, entrambi committenti sia di altari, sia della facciata della relativa chiesa.

di Sant'Angelo Francesco Lazzaroni, che tuttavia vale la pena menzionare in quanto espressione di un mecenatismo religioso, volto alla promozione e al rafforzamento del culto mariano.

In un secolo contraddistinto dall'avvento della classe borghese, è significativo che il primo grande mecenate sia proprio un mercante, Bartolomeo Bontempelli dal Calice (1538 ca.-1616); fatto ancor più rilevante se si osserva che tra la fine del XVI e il principio del XVII secolo, quando si collocano cronologicamente i suoi interventi munifici nei confronti di chiese e ospedali veneziani, la maggioranza delle commissioni pubbliche era ancora saldamente in mano al patriziato.

La cospicua fortuna ottenuta grazie al commercio di panni pregiati aveva da subito inserito Bontempelli nell'alta società, di cui assunse usi e costumi: basti dire che nello stesso anno in cui il Senato gli concedeva la cittadinanza *de intus* di Venezia (1579), il mercante si assicurava dai frati di San Salvador la possibilità di essere sepolto ai piedi dell'altar maggiore, luogo di assoluta preminenza che dichiarava la sua potenza economica¹³. La posizione ottenuta gli permise quindi di inserirsi negli apparati governativi di diverse scuole e di ospedali e luoghi pii, dove poté dedicarsi a opere benefiche seguendo la tendenza filantropica dei nobili veneziani.

Nel 1582, mentre occupava la carica di gastaldo della Scuola dei *marzeri* in San Zulian, Bontempelli portò a termine la costruzione dell'altare della medesima confraternita, dedicato all'*Assunzione della Vergine* e già iniziato su progetto di Francesco Smeraldi: per le statue laterali e il paliotto fu coinvolto Alessandro Vittoria (1525-1608), mentre per l'esecuzione della pala fu indetto un concorso (1583) cui risultò vincitore Palma il Giovane¹⁴. Nello stesso anno partivano i lavori di restauro e decorazione della cappella del Rosario ai Santi Giovanni e Paolo, operazione patrocinata da Bontempelli presso i Procuratori di San Marco ancora nel 1578, anno in cui risultava guardiano di quell'insigne Scuola. Ancor più prestigioso fu il rifacimento dell'altare della Scuola di San Rocco, promosso dal mercante nel 1599 mentre era *guardian grande* e realizzato su progetto di Tomaso Contin e con l'impiego di Girolamo Campagna (1549-1625) per le statue; in questo caso si mantenne

¹³ Cfr. ASV, Senato, Deliberazioni, Privilegi, b. 3, c. 30v; ASV, Notarile. Atti, b. 8300, cc. 295v-297v; Tucci 1971, pp. 426-427; Mason 2008, pp. 35, 40, nn. 5-6. Come Bontempelli, anche altri ricchi mercanti attivi nella seconda metà del Cinquecento, i D'Anna e i Cornovì, si erano assicurati tombe e altari in San Salvador: cfr. in proposito Finocchi Ghersi 1996, pp. 21-29.

¹⁴ L'altare dell'Assunta era stato iniziato su progetto di Francesco Smeraldi nel 1579. Nel concorso per la pala dell'*Assunzione della Vergine* vennero votati i bozzetti di Palma il Giovane (che risultò vincitore con 4 sì e 1 no) e quelli di Jacopo Tintoretto (1 sì, 4 no), Jacopo Bassano (2 sì, 3 no) e Alvise Dal Friso (5 no). Cfr. Mason Rinaldi 1975, pp. 197-199, 202, n. 1; 1984, p. 134; Vio 2004, pp. 426-428; Mason 2007, p. 7; 2008, p. 36. Sulla pala cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 96r; ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 9, fasc. 8, c. 5v (visita del patriarca Tiepolo in San Zulian del 17 agosto 1620); Ridolfi 1648, II, p. 175; Sansovino-Martinioni 1663, p. 127; Boschini 1664, p. 144; 1674, *San Marco*, p. 112; Martinelli 1684, p. 62; 1705, p. 72; Pacifico 1697, p. 298; Zanetti 1733, p. 194; 1771, p. 307; Moschini 1815, I, p. 535; Mason Rinaldi 1975, pp. 197-199, 202, n. 1; 1984, pp. 32, 134-135. Di Palma il Giovane è stata citata un'*Assunzione della Vergine* anche per la chiesa di San Bartolomeo, come opera perduta (cfr. Ivanoff-Zampetti 1979, p. 608; Mason Rinaldi 1984a, p. 182), ma si tratta di questa stessa pala di San Zulian. Sulla Scuola dei *marzeri* cfr. *infra*.

la pala originaria di Jacopo Tintoretto, raffigurante l'*Apparizione di san Rocco ad alcuni infermi* (1588) [fig. 38]¹⁵.

Al di là di questi interventi portati a compimento attraverso le scuole, Bontempelli si rese protagonista anche di opere di beneficenza da lui finanziate in prima persona. Nel 1606 fu nominato *cassier sopra la fabrica* del convento delle Convertite per sovrintendere al progetto di ampliamento del complesso (oltre che ai lavori relativi alla chiesa), ma il suo impegno più significativo fu senz'altro rivolto all'erigendo ospedale dei Mendicanti, dove fu presidente della congregazione negli anni 1608 e 1610: dopo aver donato 36.000 ducati per la costruzione dell'edificio, infatti, come rendita ne lasciò altri 100.000 investiti in Zecca nei depositi al 4 per cento. Assieme ad Alessandro Tasca, l'altro grande benefattore dell'istituto, poté inoltre permettersi di sovrintendere al progetto dell'ospedale, per il quale indicò il nome di Tomaso Contin, che già aveva avuto modo di conoscere per l'altare della Scuola di San Rocco¹⁶.

Malgrado gli impegni finanziariamente considerevoli e i rapporti con diversi artisti di prim'ordine, Bartolomeo Bontempelli non si dedicò mai specificamente a un proprio altare, ma non si può escludere che un'intenzione in tal senso fosse stata impedita dalla malattia che lo portò alla morte nel 1616; già l'anno seguente, d'altra parte, il fratello Grazioso si accordava con i frati di San Salvador per acquisire l'altare della Pietà in detta chiesa, con la possibilità di poterlo rifabbricare interamente e di cambiarne la titolazione. Per la pala fu contattato il pittore favorito dei Bontempelli, Sante Peranda (1566-1638), che si trovava a Venezia negli anni 1618-1619, in un breve soggiorno che interrompeva per alcuni mesi la sua lunga permanenza a Mirandola presso il duca Alessandro I Pico (1566-1637)¹⁷. Fatto alquanto interessante, come soggetto del dipinto (e quindi come nuovo co-titolare dell'altare) fu scelto *San Carlo Borromeo*, rappresentato nella pala in adorazione della *Pietà* e in qualità di intercessore dei fratelli Bartolomeo e Grazioso Bontempelli, ritratti in basso a destra [fig. 39]¹⁸: a differenza della pala di Procaccini che sarebbe stata realizzata appena due anni dopo,

¹⁵ Cfr. Tucci 1971, p. 427; Mason 2007, p. 7; 2008, p. 36. La pala di Tintoretto vede tra gli infermi anche il cardinale Anglico Grimoard, fratello di papa Urbano V, che nelle fonti è nominato come "cardinal Britannico". Ridolfi, descrivendo la pala, enuncia brevemente la sua vicenda: «[Tintoretto] vi ritrasse in un canto il Cardinal Brittanico hospite suo in Roma, che segnato dal Santo, in tempo che la Città era travagliata dalla pestilenza conservò impressa la Croce nella fronte, mediante che rimase illeso dal male» (Ridolfi 1648, II, p. 24). Sulla pala cfr. *infra*.

¹⁶ Cfr. Tucci 1971, p. 427; Pullan 1971, p. 368; Aikema-Meijers 1989, pp. 191, 251; Mason 2008, p. 36; Cecchini 2015, pp. 76, 78.

¹⁷ Cfr. ASV, S. Salvador (Venezia), Atti, b. 41, t. 85, cc. 191r-192r; Mason 2008, pp. 37-38. I Bontempelli avevano nella propria collezione diversi dipinti di Peranda e probabilmente fu lo stesso Bartolomeo a introdurlo presso Alessandro I Pico, dati i suoi rapporti commerciali anche con le corti estere (Ivi, p. 37). Di Bartolomeo Bontempelli si diceva infatti che grazie al suo ingegno e alla sua «incomparabile liberalità, et bontà» era molto amato «dalla nobiltà Venetiana, et da molti Principi d'Italia, et in specie dal Serenissimo Duca di Mantova» (Vecellio 1590, p. 139).

¹⁸ Sulla pala cfr. Ridolfi 1648, II, p. 278; Sansovino-Martinioni 1663, p. 123; Boschini 1664, p. 133; 1674, *San Marco*, p. 104; Martinelli 1684, pp. 54-55; 1705, p. 64; Pacifico 1697, p. 294; Zanetti 1733, p. 185; 1771, p. 339; Moschini 1815, I, p. 551; Pallucchini 1981, I, p. 44; Mason 2007, p. 7; 2008, pp. 37, 41, n. 27. Riguardo al Borromeo, Peranda lo aveva già raffigurato nel 1612 (solo due anni dopo la canonizzazione del santo) in una pala d'altare per il duomo di Mirandola,

non vi era qui alcuna volontà di investire il santo di un significato politico, in termini filoromani¹⁹; la sua presenza, infatti, era giustificata dal punto di vista simbolico in quanto emblema di *charitas* e, di conseguenza, corrispettivo e modello dei committenti e delle loro opere benefiche. In un certo senso, insomma, la pala di *San Carlo* diveniva un manifesto del mecenatismo filantropico della coppia di mercanti.

Alcuni anni più tardi rispetto all'altare Bontempelli, in San Nicola da Tolentino veniva portata a termine la cappella *a cornu Epistulae* del transetto, realizzata per cura di Giorgio Corner di San Polo (1561-1631), fratello del doge Giovanni (1551-1629) nonché coerede di una delle più importanti collezioni veneziane del tempo. Principiata nel 1609, quando vennero stipulati i contratti con gli scalpellini Zamaria di Tadio e Domenico di Nicolò bergamasco per la costruzione dell'altare²⁰, la cappella Corner era rimasta incompleta almeno fino al 1625, anno di elezione al soglio dogale di Giovanni e probabile data di esecuzione della pala di Palma il Giovane, raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Giovanni Battista, Nicola da Tolentino, Francesco, Chiara e Giorgio* [fig. 40]²¹. Verosimilmente, i personaggi ritratti furono scelti dal committente in accordo con i padri teatini, poiché accanto agli eponimi dei due fratelli Giovanni e Giorgio e della moglie del primo, Chiara Dolfin (morta prematuramente nel 1623, data che dunque costituisce anche un *ante quem* per la pala), compaiono il patrono della locale confraternita teatina di San Nicola – che poteva usufruire dell'altare per le sue funzioni – e Francesco, cui era particolarmente devoto Gaetano da Thiene; raffigurati in atteggiamento di profonda devozione, i due santi sembrano rispecchiare la *pietas* dei Corner in un modo analogo al Borromeo per i Bontempelli.

Ferventi papalisti, collezionisti e amanti dell'arte furono anche i Grimani, famiglia che rispetto alle altre casate nobili forse sentiva in maniera più pressante la grande eredità dei mecenati del secolo passato, anche perché alcuni di essi avevano palesato la loro ricchezza, la loro cultura artistica e la loro devozione in diverse chiese di Venezia²²: nel 1542 Marcantonio Grimani del ramo di San Boldo (1486-1566) si era accordato con i frati di San Sebastiano per fabbricare una cappella che fu

dove compariva accanto a san Francesco e, curiosamente, ancora ai piedi dell'immagine della *Pietà*; nel profilo biografico dell'artista di L'Occaso la pala di San Salvador viene confusa con quest'ultima (L'Occaso 2015, p. 302).

¹⁹ D'altra parte, lo stesso Bartolomeo Bontempelli in occasione dell'Interdetto del 1606 si era apertamente schierato dalla parte della Repubblica, con l'offerta di ben 10.000 ducati per ogni eventuale conflitto armato contro la Santa Sede (Tucci 1971, p. 427; Mason 2008, p. 36).

²⁰ Cfr. Gallo 1958-1959, p. 114; Manno 2011, p. 183; 2012, pp. 35, 140; 2014, pp. 22, 54.

²¹ Alla luce del nome del committente, l'identificazione del santo armato in Giorgio è da preferire rispetto a Teodoro, nome riportato dalle guide secentesche. Sulla pala cfr. Ridolfi 1648, II, p. 186; Sansovino-Martinioni 1663, p. 207; Boschini 1664, p. 383; 1674, *Dorsoduro*, p. 56; Martinelli 1684, p. 311; 1705, p. 353; Pacifico 1697, p. 420; Zanetti 1733, p. 360; 1771, p. 313; Moschini 1815, II, p. 90; Ivanoff-Zampetti 1979, p. 582; Mason Rinaldi 1984a, p. 131; Barcham 2007, p.p. 190-191; Manno 2011, pp. 186-188; 2012, p. 37; 2014, pp. 23, 25.

²² Sui Grimani mecenati e collezionisti cfr. in particolare Pitacco 2007a; Hochmann 2008.

completata entro il 1553 e in seguito ornata di sculture di Alessandro Vittoria (dal 1554, a dimostrazione della propria munificenza e devozione, lo stesso Grimani si sarebbe assunto le spese delle ultime due cappelle laterali rimaste senza assegnatario); nel 1564, il patriarca di Aquileia Giovanni Grimani del ramo di Santa Maria Formosa (1506-1593) aveva fatto completare l'arredo pittorico della cappella di famiglia in San Francesco della Vigna a Federico Zuccari (1539-1609), autore degli affreschi laterali (*Resurrezione di Lazzaro*; *Conversione della Maddalena*) e della pala d'altare, in olio su marmo, raffigurante l'*Adorazione dei Magi* (1564); intorno al 1583, con la pala dell'*Adorazione dei pastori e san Girolamo* di Paolo Veronese [fig. 41], il futuro doge Marino Grimani del ramo di San Luca (1532-1605) aveva portato a termine la decorazione dell'altar maggiore di San Giuseppe di Castello, dedicata alla memoria del padre Girolamo, e in seguito aveva commissionato a Sante Peranda la pala dell'altare di Sant'Agostino (1594-1597 ca.)²³; infine, mentre era vescovo di Torcello, Antonio Grimani del ramo di Santa Maria Formosa (1560 ca.-1628) aveva principiato il rinnovamento della cappella di famiglia in Santa Maria Formosa, sul quale nel 1612 sarebbe stata collocata l'immagine miracolosa della *Madonna del Parto*, proveniente da un vicino capitello in Ramo Borgoloco²⁴.

Per quanto si può desumere da una lapide in Santa Maria dei Servi dedicata ad Antonio *quondam* Girolamo Grimani, morto nel 1593²⁵, almeno dalla fine del Cinquecento la nobile casata era subentrata ai Trevisan nel giuspatronato dell'altare del Presepio di quella chiesa, che all'epoca

²³ Cfr. Ridolfi 1648, II, p. 272: «Datosi a dipingere in Venetia, [Sante Peranda] fece à petitione del Grimano detto la tavola in San Gioseppe con Iddio Padre, Sant'Agostino e la Maddalena». In precedenza, Stringa (1604, c. 128v) aveva erroneamente attribuito a Sante Peranda la pala dell'altar maggiore. Benché a partire da Boschini (1664, p. 160) l'opera sia stata poi considerata di mano di Girolamo Gambarato, la notizia di Ridolfi sembra attendibile, tenendo presente anche il rapporto instaurato tra Peranda e Marino Grimani. Riguardo alla datazione, è verosimile che il dipinto si possa collocare tra 1594 e 1597, periodo in cui l'artista risulta iscritto alla *Fraglia* e in cui dunque può aver esordito pubblicamente a Venezia. Sulla pala di Veronese cfr. Ridolfi 1648, I, p. 315; Sansovino-Martinioni 1663, p. 73; Boschini 1664, p. 159; 1674, *Castello*, p. 10; Martinelli 1684, p. 85; 1705, p. 98; Pacifico 1697, p. 197; Dal Pozzo 1718, p. 99; Zanetti 1733, p. 206; 1771, pp. 548-549; Moschini 1815, I, p. 28; Caliarì 1888, pp. 85-86; Pignatti-Pedrocco 1995, II, pp. 446-447. Sulla pala di Peranda, raffigurante l'*Eterno con i santi Agostino, Lorenzo, re David, Caterina e Maddalena*, cfr. Ridolfi 1648, II, p. 272; Sansovino-Martinioni 1663, p. 73; 1664, p. 160 (attr. Gambarato); 1674, *Castello*, pp. 10-11 (attr. Gambarato); Martinelli 1684, p. 88 (attr. Gambarato); 1705, p. 101 (attr. Gambarato); Pacifico 1697, p. 197; Zanetti 1733, p. 206 (attr. Gambarato); 1771, p. 336; Moschini 1815, I, p. 27; Meijer 2000, p. 120.

²⁴ Il mecenatismo pubblico dei Grimani era di certo precedente a questi interventi, come mostra il caso della pala bronzea con l'*Assunzione e incoronazione della Vergine* per l'altare Barbarigo in Santa Maria della Carità, opera della scuola dei Lombardo fatta eseguire nel 1515 da Vincenzo Grimani, figlio del doge Antonio del ramo di Santa Fosca (Zorzi 1972, II, p. 524). Sulla cappella Grimani in San Sebastiano, ornata delle sculture di Vittoria raffiguranti gli eponimi del committente (*San Marco* e *Sant'Antonio abate*) oltre al suo busto, cfr. Ranieri 2002, pp. 33-35, 42, 65-81. Sulla cappella Grimani in San Francesco della Vigna cfr. almeno Benzon-Bortolotti 2002, pp. 619-620; Hochmann 2008, p. 219; Mut Arbós 2009. Sull'altare Grimani in San Giuseppe di Castello cfr. Sponza 1990; Martin 1991, pp. 825-826, 832-833; Rizzo 1993, p. 15. L'altare Grimani in Santa Maria Formosa era officiato sin dal 1509 dalla scuola dei *casseleri*; nei cassettoni del catino absidale della cappella sono collocati i mosaici rappresentanti lo *Sposalizio di Maria e Giuseppe con Profeti e Sibille*, opere eseguite tra il 1610 e il 1620 su cartone di Palma il Giovane; sotto al capitello di Ramo Borgoloco si trova la lapide commemorativa della rimozione dell'immagine della *Madonna del Parto*, affresco datato alla seconda metà del XVI secolo (cfr. Rizzi 1987, p. 227 e *supra* in capitolo II).

²⁵ Cfr. Cicogna 1824, I, p. 63: «NATVS HIERONYMI IACET HIC / ANTONIVS ALMAM GRIMANVS / REQUIEM NOBILIS OBTINEAT / OBIIT . ANNO DNI . M.D.LXXXIII».

mostrava ancora l'*Adorazione dei Magi* attribuita da Sansovino (1581) a «Giovanni di Bruggia», ossia Jan van Eyck (1390 ca.-1441)²⁶, ma forse da riconoscere nel *Trittico dell'Adorazione dei Magi* di Jan de Beer (1475-1530 ca.) ora a Brera, databile al 1521-1522²⁷. Nei primi anni del XVII secolo, in occasione di un plausibile rinnovamento dell'altare di cui però non si hanno notizie, i Grimani decisero di sostituire questa antica pala con una moderna tela di Baldassarre D'Anna (1560 ca.-1642 ca.), mantenendo però inalterato il soggetto, l'*Adorazione dei Magi*²⁸: in assenza di documenti e considerando che questa pala è andata perduta, si può solamente ipotizzare che fosse stata richiesta intorno al secondo decennio del Seicento, periodo che vedeva impegnato un altro ramo della famiglia nella propria cappella in San Nicola da Tolentino.

Intorno al 1615 infatti, con la realizzazione della pala di Palma il Giovane raffigurante il *Salvatore, la Vergine e san Pietro con le anime del Purgatorio* [fig. 16], si concludeva la decorazione dell'altare affidato dai padri teatini ai Grimani. Data la presenza nel dipinto del Principe degli Apostoli in qualità di intercessore, una posizione anomala nel panorama veneziano delle pale secentesche e difficilmente imputabile al solo sentimento filopapale della famiglia, è verosimile supporre che il committente dell'opera sia stato l'omonimo Pietro *quondam* Vincenzo Grimani del ramo di Santa Maria Formosa, nonno di una delle maggiori benefattrici della chiesa, Maria Grimani Calergi, la quale nel suo testamento del 1696 chiedeva di essere tumulata nella «Capella di S. Pietro essendo tanto la Capella quanto la sepoltura della sua Casa paterna»²⁹.

²⁶ Cfr. Sansovino 1581, c. 57v.

²⁷ L'ipotesi, per la prima volta avanzata da Campbell (1981, p. 468), potrebbe essere confortata anche dalla descrizione di Sansovino (1581, c. 57v): specificando infatti che si tratta di una «palla col presepio et co i tre Magi», egli richiama in qualche modo la divisione in scomparti del *Trittico* di Brera, dove la parte centrale è appunto contraddistinta dall'*Adorazione dei Magi* e le portelle laterali mostrano invece due scene della *Natività*. L'opera dovrebbe essere databile al 1521-1522, dato che con testamento del 16 settembre 1521 il nobiluomo Francesco *quondam* Alvise Trevisan aveva chiesto di essere «sepolto a Servi sotto il Barco del Coro, nella P.ma Capelletta, dove vuole sia fatta una Pala del Presepio, et eretto un Arca con sue Arme, e Nome» (ASV, S. Maria dei Servi, Atti, b. 1, *Catastico delle scritture del Monastero di S. Maria de Servi* (1719), p. 540).

²⁸ La pala di «Giovanni di Bruggia» viene infatti ricordata anche da Stringa (1604, c. 144r), ma potrebbe essere rimasta sopra l'altare Grimani ancora diversi anni. Sulla pala di Baldassarre D'Anna, di cui allo stato attuale delle conoscenze non è possibile stabilire con più precisione il committente tra i Grimani, cfr. Boschini 1664, p. 465; 1674, Cannaregio, p. 46; Martinelli 1684, p. 261; 1705, p. 299; Zanetti 1733, p. 405; 1771, p. 330; Zorzi 1972, II, p. 350; Pedrocchi 1983, p. 106; Pavon-Cauzzi 1988, p. 58. Pacifico (1697, p. 333) cita erroneamente ancora la pala di «Giovanni di Bruggia». È alquanto curioso che tre su cinque degli altari Grimani sinora incontrati fossero dedicati alla *Natività di Cristo* (oltre ai Servi, in San Francesco della Vigna e in San Giuseppe di Castello), fatto che potrebbe presupporre una tradizione familiare; in tal caso non si può escludere che l'altare dei Servi appartenesse da molto più tempo ai Grimani e che addirittura fossero stati loro stessi i committenti della pala di «Giovanni di Bruggia».

²⁹ Il figlio di Pietro, Vincenzo Grimani del ramo di Santa Maria Formosa (1588-1647), aveva sposato Marina di Vettor Calergi, dando così origine al ramo dei Grimani Calergi di cui Maria, che sposò Nicolò Vendramin, fu una degli esponenti della prima generazione. Che la figura di Pietro avesse una preminenza rispetto alle altre lo dimostra il fatto che la cappella già a fine Seicento era nota come «di S. Pietro» e non «del Purgatorio». Cfr. ASV, S. Nicolò da Tolentino, Atti, b. 2, Testamento della N.D. Maria Grimani, vedova del *quondam* N.H. Nicolò Vendramin (in parte trascritto in Zago 2012, p. 117); Manno 2011, p. 173; 2012, p. 31; 2014, p. 43. Sulla pala cfr. Ridolfi 1648, II, p. 185; Sansovino-Martinioni 1663, p. 207; Boschini 1664, p. 380; 1674, *Dorsoduro*, p. 54; Martinelli 1684, p. 309; 1705, p. 351; Pacifico 1697, pp. 420-421; Zanetti 1733, p. 358; 1771, p. 313; Moschini 1815, II, p. 95; Ivanoff-Zampetti 1979, pp. 581-582; Mason Rinaldi 1984a, pp. 130-131; Manno 2011, pp. 172-173; 2012, p. 31; 2014, pp. 43-44.

Trent'anni dopo, in piena guerra di Candia, anche il ramo Grimani dei Servi ottenne il suo altare in Sant'Andrea della Zirada, per l'occasione dell'eroica morte di Giovanni Battista *quondam* Antonio Grimani (1648). Come si è visto nel capitolo precedente, committente di quello che divenne un vero e proprio mausoleo celebrativo del caduto fu con ogni probabilità il fratello Giovanni Grimani (1595-1653), erede della quadreria di famiglia, il quale, nonostante avesse una particolare predilezione per la pittura contemporanea di artisti come Bernardo Strozzi, per la pala d'altare (*Il Crocifisso, la Vergine e i santi Giovanni Evangelista, Giovanni Battista, Francesco e Barbara, con il ritratto di Giovanni Battista Grimani in veste di Capitano da Mar* [fig. 28]) si rivolse a un esponente del tardomanierismo veneziano, allineandosi così alla tradizione famigliare³⁰.

Ancora i Grimani dei Servi avrebbero infine ottenuto il giuspatronato anche su un altare in San Marziale, sfruttando l'occasione dei lavori di rifacimento integrale della chiesa, compiuti tra 1693 e 1714 sotto il parroco Giuseppe Pasquini, e la concomitante necessità di reperire fondi da parte del Capitolo. Responsabile della committenza fu in questo caso Francesco Grimani, figlio del procuratore di San Marco *de Ultra* Antonio (1622-1699), che fece porre un'iscrizione sull'altare in occasione della conclusione del cantiere nel 1712, data di realizzazione della pala del *Redentore e i santi Pietro d'Alcantara, Chiara e Nicolò* di Antonio Zanchi (1631-1722)³¹.

Proprio con la generazione di Francesco il ramo dei Grimani dei Servi iniziò a sentire una progressiva contrazione del benessere familiare e la ricca collezione, emblema di un mecenatismo secolare, avrebbe presto subito le conseguenze³²; pertanto, l'altare di San Marziale costituì in un certo senso l'ultimo simbolo pubblico di potere e ricchezza della nobile casata.

Considerando che i Corner e i Grimani facevano parte dell'antica aristocrazia e che per loro il mecenatismo era in certo qual modo una tradizione di famiglia, per i primi decenni del Seicento la vicenda dei fratelli Bontempelli rimase un caso del tutto eccezionale. Soltanto dopo la peste e l'inizio della guerra di Candia, infatti, le nuove condizioni sociali permisero ad altri ricchi mercanti di distinguersi con donazioni per chiese, ospedali e istituti pii di cui erano governatori e al contempo di esprimere il proprio *status* con un altare di famiglia. Stando alle condizioni sopra delineate, però, tra questi rappresentanti della borghesia veneziana possono essere considerati veri mecenati forse solamente i Correggio, che a differenza degli altri seppero manifestare apertamente il loro amore per

³⁰ Cfr. *supra* in capitolo II.

³¹ L'iscrizione sull'altare recitava: «FRANCISCUS GRIMANI / ANTONII ACQUISTIS AC DIVI MARCI / PROCURATORIS FILIUS / ANNO SALUTIS MDCCXII». L'altare è ricordato appartenere ai Grimani dei Servi già nella visita pastorale del patriarca Barbarigo del 6 giugno 1717 (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 21, fasc. 9, c. 18v). Sulla pala, firmata e datata «Antonio Zanchi F. 1712», cfr. Zanetti 1733, p. 412; Moschini 1815, II, p. 3; Riccoboni 1966, pp. 84, 104; Moretti 1984-1985, p. 360; Zampetti 1987, pp. 417, 564; Pavon 1992, p. 36; Andreose-Gambarin 2009, p. 35.

³² Cfr. Pitacco 2007a.

l'arte con l'impegno in prima persona per molteplici commissioni pubbliche e private, mantenendo sempre continui rapporti con diversi pittori e riuscendo a formare una delle più importanti quadrerie del secolo.

Di origine bergamasca, ma trapiantati a Venezia sin dal Cinquecento, i Correggio avevano avviato una fiorente bottega di pellame nei pressi del Fondaco dei Tedeschi, che col tempo si era estesa anche al settore dell'approvvigionamento alimentare (olio, vino, farine, spezie). L'apice della fortuna di questa famiglia si registrò nel 1646, anno in cui Agostino (1604-1678) e Giovan Donato (1608-1674) *quondam* Orazio acquisirono il patriziato con l'esborso di 100.000 ducati, ma già da diverso tempo era evidente l'intenzione di volersi distinguere all'interno della società veneziana: nel 1629, infatti, Agostino era entrato, giovanissimo, a far parte dei governatori dei Mendicanti, di cui sarebbe poi stato nominato anche cassiere (1631, 1640, 1645) e presidente (1641, 1644, 1646); appena dopo la peste, inoltre, entrambi i fratelli si erano trasferiti in un palazzo sul Canal Grande in *contrà* San Cassiano, poi acquisito a titolo definitivo nel 1651.

L'ascesa sociale dei Correggio iniziò insomma tra il quarto e il quinto decennio del Seicento, stringendo rapporti all'interno della borghesia, ma anche nel patriziato, con il quale entrarono in contatto anche attraverso la conoscenza di pittori contemporanei strettamente legati all'ambiente aristocratico, come Bernardo Strozzi e Girolamo Forabosco. Al contempo Giovan Donato, che dei due fratelli fu colui che in modo particolare si dedicò al collezionismo, iniziò a guardare con attenzione alla pittura emiliana, romana e napoletana, che man mano inserì nella propria quadreria: questo interesse per i *foresti*, d'altra parte, si manifestava anche con la promozione di giovani artisti ospitati nel suo palazzo, tra cui il salisburghese Johann Anton Eismann (1604-1698) e soprattutto il bavarese Johann Carl Loth (1632-1698), che dunque sotto l'egida dei Correggio iniziò la sua felice carriera in laguna³³.

Nonostante la presenza continuativa ai Mendicanti di Agostino e i sostanziosi lasciti ad altre chiese (tra cui la mansionaria istituita nel 1653 per gli Scalzi³⁴), l'impegno maggiore dei Correggio fu rivolto a San Clemente in Isola, dove la loro azione di mecenatismo incontrò quella di Francesco

³³ Cfr. Borean 2000, pp. 19, 23-26, 41-66; 2007a; Cecchini 2015, pp. 72-73, 75-76, 81.

³⁴ Cfr. ASV, Santa Maria di Nazareth, Atti, b. 6, fasc. A "Mansuarie perpetue et ad tempus, Anniversarii et altro", c. 5: «Agostin Correggio obligo perpetuo. Si devono celebrare messe cinque alla settimana in perpetuo secondo l'intentione del q.m N. Ho: Agostino Correggio in virtù d'instrum.to di conventione 1656: 5 lug.o nod. D.no Simon Porta (in Archivio n° 30) et d'atto del Capitolo Conventuale 7 febraro, et d'altro del Capitolo Gn.le 1653: 4 mag.o inserti in detto n° - Capitale de ducati duemille D. 2000/ fondati sopra l'acquisto dell'Isola di S. Clem.e fatto da d.o N.H., come si vede dal conto inserto in d.o num.o – Et l'affitto dell'Horto serve per prò di detta Mansuaria. Et q.ste messe se bene nel sopradetto Instrum.o di Conventione apparisce doversi celebrar nella Chiesa di S. Clem.e con una almeno il mercordì d'ogni settimana all'Altar de SS. Benedetto, et Romualdo, si vede però da Libri, e note antiche, e sino al giorno d'hoggi esser state sempre celebrate fuori, purché il detto Altare venghi celebrato con due messe alla 7.na se bene non sono del p.n.te obligo. – Fù dato p.ncipio al sud.o obligo l'anno 1653: 4 Giugno, et fù seguitato». Cfr. inoltre Marchetti 2014, p. 105, n. 9.

Lazzaroni. Qui, infatti, contemporaneamente alla realizzazione della replica della Santa Casa di Loreto erano state portate a termine le trattative per il trasferimento nell'isola dei monaci camaldolesi, che si erano affidati all'influente appoggio del vicario patriarcale e al sostegno finanziario di alcuni nobili e mercanti particolarmente devoti all'ordine: Agostino e Giovan Donato, che all'interno degli eremiti avevano il cugino Orazio *quondam* Giovanni Battista, furono di certo tra i più munifici, poiché anticiparono di tasca loro i 6.261 ducati e 13 grossi necessari per l'acquisto del complesso conventuale dal capitolo di Santa Maria della Carità e alla restituzione della somma, rateizzata, da parte dei padri camaldolesi, rinunciarono addirittura a quasi mille ducati³⁵.

La collocazione della Santa Casa aveva naturalmente reso necessario un ingrandimento della chiesa, che dunque vide stravolta l'originale planimetria. Il nuovo edificio venne dotato di sei cappelle laterali (di cui due nel transetto) affidate ai privati³⁶ e tra queste i Correggio acquisirono la seconda a destra, dedicandola a *San Romualdo*, patrono dei camaldolesi: nonostante i lavori fossero iniziati alla metà degli anni Cinquanta – il sontuoso altare in marmi policromi era infatti terminato intorno al 1656³⁷ – la pala venne realizzata soltanto al principio del decennio successivo, come dimostra una nota di pagamento di Giovan Donato registrata sotto l'anno 1660 nel primo inventario dei quadri della galleria Correggio (1674).

Madonna di Loreto in aria portata da angeli, con san Benedetto, sant'Agostino, san Zuane evangelista, san Romualdo con disegno dell'isola rappresentata, che noi abbiamo consegna quell'isola del prencipe e data a detta religione e i loro fondatori la ricevono opera del signor Francesco Ruschi singularissima et è stato l'ultimo quadro che lui habbia fatto avanti la sua morte, che seguì in luglio 1661 in Treviso; costò il quadro e sarà stimatissimo d200 qual quadro fu posto nella nostra cappella in San Clemente a gloria della Beata Vergine e di tutti quei benedetti santi opera dal virtuoso fornita con tutta la sua diligenza e delle migliori che da lui sieno state fatte e date in pubblico; così lui havevami dettato a bocca con suo giuramento e perché a me Giovan Donato Correggio è persa.³⁸

L'aspetto innovativo di questa pala [fig. 42], rispetto agli esempi precedentemente incontrati, è dato dal fatto che per alludere alla *charitas* e alla *pietas* dei committenti non ci si avvale della

³⁵ Cfr. Coronelli 1696, p. 49; Corner 1758, pp. 487-488; Da Portogruaro 1934, pp. 29-30; Borean 2000, p. 50.

³⁶ Cfr. Coronelli 1696, pp. 49-50; Da Portogruaro 1934, pp. 36-42. Vi era inoltre una ulteriore cappella, poi andata distrutta, che era affidata al capitolo della chiesa: si trovava lateralmente rispetto al presbiterio contenente la Santa Casa.

³⁷ Cfr. *Breve descrizione* 1680, c. 5r. Nel 1653 Agostino Correggio aveva istituito una mansionaria di 2.000 ducati per la celebrazione di cinque messe alla settimana, di cui una da celebrarsi nell'altare della cappella di famiglia, la cui costruzione dunque doveva già essere stata iniziata (Borean 2000, pp. 50-51).

³⁸ ASV, Fraterna grande di S. Antonin per i poveri infermi e vergognosi, Commissaria Correggio, b. 6, c. 18r (trascritto in Borean 2000, pp. 53, 182). La pala dovrebbe essere stata eseguita tra gli ultimi mesi del 1660 e i primi mesi del 1661 (1660 *more veneto*) anche perché non viene registrata da Martinioni (1663), che infatti ferma la sua indagine nel 1660. Sulla pala cfr. Boschini 1664, p. 561; 1674, *Santa Croce*, p. 52; *Breve descrizione* 1680, c. 5r; Coronelli 1696, p. 49; Zanetti 1733, pp. 468-469; Moschini 1815, II, pp. 374-375; Da Portogruaro 1934, pp. 37, 69; Safarik 1976, p. 332; Pallucchini 1981, pp. 165-166; Borean 2000, pp. 51-55. La decorazione pittorica della cappella Correggio fu infine completata intorno al 1676 con due tele parietali raffiguranti la *Visione di san Romualdo* e l'*Incontro di san Romualdo con l'imperatore Enrico II*, opere di Antonio Cecchini (Da Portogruaro 1934, p. 69; Borean 2000, pp. 52, 54).

mediazione di qualche santo che le personificasse, ma si decise di mostrarle in maniera diretta e inequivocabile attraverso un preciso riferimento visivo e un più sottile, ma altrettanto efficace gioco di sguardi e pose dato dalla composizione ruschiana dei personaggi raffigurati.

La disposizione a chiasmo dei santi, volta a creare un'armoniosa unione tra i protettori dei camaldolesi e gli eponimi dei Correggio, vede nel registro inferiore *San Giovanni Evangelista* che dialoga con *San Romualdo* e in quello superiore un *San Benedetto* assorto e un *Sant'Agostino* che alza devotamente gli occhi alla *Madonna di Loreto*. Argomento della conversazione tra Giovanni e Romualdo è il disegno che il primo regge con la mano destra, riproducente una veduta dell'isola col convento e la chiesa di San Clemente: malgrado sia posto, in segno di umiltà, al margine sinistro della pala, questo particolare è di estrema importanza al fine della corretta lettura dell'opera, in quanto rappresenta il luogo principe della munificenza dei fratelli Correggio, idealmente raffigurati nei loro eponimi che ben esprimono il carattere attivo di Giovan Donato e lo spirito contemplativo di Agostino³⁹. Proprio i loro santi patroni, infine, costruiscono una vera e propria spirale che partendo dal basso a sinistra con *San Giovanni Evangelista* che mostra l'isola di San Clemente (oggetto di *charitas*) prosegue verso destra nel registro superiore con la figura di *Sant'Agostino* (immagine di *pietas*), il quale a sua volta si rivolge alla *Madonna di Loreto*, compatrona della chiesa la cui gloriosa apparizione conclude solennemente la composizione.

Il caso Lumaga

Per certi versi la vicenda pubblica e privata dei Correggio sembrerebbe riproporsi negli stessi anni con Francesco (1600 ca.-1648) e Giovanni Andrea (1607 ca.-1672) Lumaga *quondam* Ottavio, anch'essi impegnati sia con il sostegno finanziario a un ordine monastico e alla relativa chiesa, nella quale ottennero una cappella di famiglia, sia con la formazione di una delle più interessanti quadriere del Seicento veneziano. Ciononostante, proprio per quanto concerne l'aspetto collezionistico e insieme per l'assenza di rapporti di rilievo con gli artisti, il loro caso si distingue fortemente da quello dei Correggio, a tal punto che per i Lumaga parlare di mecenatismo potrebbe apparire, in parte, improprio: per questo motivo si ritiene opportuno trattarne le vicissitudini in chiusura di paragrafo e approfondire la complicata questione del loro altare agli Scalzi.

Giunti in laguna nei primi anni Trenta, Francesco e Giovanni Andrea Lumaga ebbero modo fin da subito di distinguersi all'interno della società e sebbene non acquisirono mai il patriziato veneziano riuscirono ugualmente a entrare in contatto con i maggiori esponenti della borghesia locale,

³⁹ Agostino, infatti, viveva intensamente la sua fede cristiana, praticata costantemente anche in privato: addirittura, una bolla di papa Alessandro VII (1° giugno 1663) gli aveva consentito di costruire in casa propria un oratorio per la celebrazione delle funzioni (Borean 2000, p. 56).

tra cui lo stesso Agostino Correggio, e con alcune delle principali famiglie nobili, mantenendo sempre salda al contempo la caratura internazionale delle loro relazioni commerciali, grazie alla presenza di zii, fratelli, cugini e nipoti in diverse città italiane ed europee⁴⁰. Così, se a Giovanni Andrea spettava la cura degli affari in città, Francesco si occupava maggiormente degli interessi extralagunari, che lo portavano spesso a intraprendere lunghi viaggi di lavoro; ciononostante, sarebbe stato proprio quest'ultimo a farsi carico delle principali commissioni pubbliche a Venezia.

Il primo impegno concreto in tal senso fu rivolto all'oratorio di San Sebastiano presso San Lorenzo, chiesetta in apparenza marginale, ma oggetto di molta devozione per antichità e storia. La sua «vetusta fabbrica» venne rinnovata tra 1629 e 1632, a cavallo della pestilenza, e forse proprio a causa di questo dramma ci si interessò dell'apparato decorativo interno solamente a partire dal 1639, grazie alla badessa Barbara Magno. Costei, infatti, avviò la costruzione del nuovo altar maggiore e vi fece sistemare il *Martirio di san Sebastiano* di Palma il Giovane (*ante* 1628), di certo il dipinto di maggior pregio proveniente dall'edificio precedente; quindi, date le ingenti spese, si affidò a Francesco Lumaga per l'erezione dei due altari laterali⁴¹. Da parte sua, il mercante dovette cogliere in questo frangente un'opportunità per legare il nome della famiglia ad altari veneziani a poco meno di un decennio dal suo approdo in laguna, situazione atipica e forse del tutto inedita nel panorama delle committenze chiesastiche del Seicento.

Realizzati tra 1639 e 1643 con una spesa di circa 900 ducati ciascuno⁴², i due altari vennero dedicati a *San Francesco*, eponimo del committente, e a *San Lorenzo*, patrono della vicina chiesa e del convento alle cui monache era soggetto, fin da tempi remoti, l'oratorio di San Sebastiano. A dimostrazione dell'apertura dei Lumaga alle realtà straniere, ma anche della loro adesione a una tendenza del mondo borghese di allora, per le pale d'altare Francesco contattò due artisti *foresti* che dai rispettivi luoghi di residenza inviarono i dipinti a Venezia, Michele Desubleo (1601-1676) e Giovanni Battista Mercati (1591-1645 ca.). Riguardo al primo, è possibile che il contemporaneo impiego di Guercino e Tiarini da parte dei Tasca ai Mendicanti avesse fornito un valido appoggio per incaricare proprio un pittore di scuola reniana dell'esecuzione della pala del *Martirio di san Lorenzo*

⁴⁰ Cfr. Borean-Cecchini 2002, pp. 166-170, 172; Cecchini 2007b; Mandelli 2007, p. 273. La mancata acquisizione del patriziato potrebbe però avere a che fare anche con la crisi economica che subì la famiglia nel 1648, a causa dei difficili recuperi di alcuni prestiti alla corte spagnola di Napoli (Borean-Cecchini 2002, pp. 180-187; Raines 2014, p. 88).

⁴¹ Cfr. Cicogna 1827, II, pp. 403-404; Zorzi 1972, II, p. 483; Bassi 1997, p. 193; Borean-Cecchini 2002, p. 165; Mandelli 2007, pp. 274, 276, n. 15. Sulla pala, andata perduta, cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 81; Boschini 1664, p. 184; 1674, *Castello*, p. 29; Martinelli 1684, p. 125; 1705, p. 142; Pacifico 1697, p. 206; Zanetti 1733, p. 223; 1771, p. 315; Zorzi 1972, II, p. 483; Ivanoff-Zampetti 1979, p. 610; Mason Rinaldi 1984a, p. 185. Nella stima di Giuseppe Baldassini del 1812 compariva la seguente nota: «Pala dell'Altare di Mezzo che rapp.a il Martirio di S.n Sebastiano opera di Giacomo Palma L. 25.» (ASV, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti, Atti, b. 328, fasc. I 1/9, Vendita Quadri, 1812-1813).

⁴² Cfr. ASV, Notarile. Atti, b. 10817, c. 439v; ASV, S. Maria di Nazareth, Atti, b. 1, fasc. 5, c. 4v; Borean-Cecchini 2002, p. 165.

(1643-1648) per l'omonimo altare⁴³, anche se non si può escludere una conoscenza diretta del fiammingo avvenuta a Bologna in uno dei tanti viaggi di Francesco, così come sarebbe accaduto a Roma con Mercati, il cui impiego altrimenti risulterebbe alquanto anomalo.

La pala di quest'ultimo, raffigurante la *Madonna col Bambino, il beato Leone Bembo e un angelo che regge una croce* (1643-1645)⁴⁴, costituisce un caso interessante, da un lato perché venne eseguita per l'altare di *San Francesco* e non ne contemplava il titolare e dall'altro perché vedeva impegnato un pittore di formazione romana con una immagine della tradizione veneziana. Il primo punto potrebbe avere una spiegazione molto semplice, avendo certamente a che fare con la decisione, nel 1643, di trasferire il corpo del *Beato Leone Bembo* su questo altare (che dunque in quell'anno doveva essere certamente concluso)⁴⁵: proprio questa reliquia, la più insigne della chiesetta, avrebbe insomma determinato la scelta del soggetto della pala, che da parte sua non poteva essere stata commissionata prima del 1643. Di più difficile comprensione è invece il coinvolgimento di Mercati, anziché di un artista di cultura locale, per la rappresentazione di Leone Bembo, un santo che a questa altezza cronologica, senza contare le tavole del suo sarcofago in San Sebastiano, aveva una sola immagine pubblica, e per di più recente, ossia il ritratto ideale (1622) nella galleria voluta da Giovanni Tiepolo alla Madonna dell'Orto⁴⁶. Per la realizzazione della pala, pertanto, non essendo possibile pensare a un viaggio apposito in laguna, era necessario che il pittore fosse giunto a conoscenza delle

⁴³ Si presume che la pala, prima opera pubblica veneziana di Desubleo, sia datata tra 1643, anno in cui verosimilmente l'altare era concluso, e il 1648, anno di morte di Francesco Lumaga. Sull'opera cfr. Boschini 1664, p. 184; 1674, *Castello*, p. 29; Martinelli 1684, p. 125; 1705, p. 142; Zanetti 1733, p. 223; 1771, p. 504; Zorzi 1972, II, p. 483. Nella stima di Giuseppe Baldassini del 1812 compariva la seguente nota: «Pala alla parte sinistra col Martirio di S.n Lorenzo - di Michiel Sobleò L. 20.» (ASV, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti, Atti, b. 328, fasc. I 1/9, Vendita Quadri, 1812-1813); la pala sarebbe stata poi venduta per 23 lire nel 1812 a don Giovanni Maurizzi per la chiesa di San Martino (ASV, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti, Atti, b. 328, fasc. I 1/9, Vendite Quadri, S. Martino di Venezia, 1812), ma in seguito andò dispersa.

⁴⁴ La croce sorretta dall'angelo era l'attributo di Leone Bembo. Sulla pala, databile tra il 1643, anno di trasferimento della reliquia di Leone Bembo, e il 1645, anno di morte dell'artista, cfr. Boschini 1664, p. 184; 1674, *Castello*, p. 30; Martinelli 1684, p. 125; 1705, p. 142; Zanetti 1733, p. 223; Zorzi 1972, II, p. 483. Nella stima di Giuseppe Baldassini del 1812 compariva la seguente nota: «Pala a mano destra con N. Signora col Bambino e S.n Leone Bembo, e Nobile Veneziano - di Gio: Batta Mercato tutta consunta L. 4.» (ASV, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti, Atti, b. 328, fasc. I 1/9, Vendita Quadri, 1812-1813). Non è chiaro se questa nota intenda la presenza di un ritratto di «Nobile Veneziano» (nel qual caso ci si aspetterebbe il ritratto di Francesco Lumaga, anche se non si trattava effettivamente di un nobile); anche Zanetti (1733, p. 223), d'altra parte, scriveva «S. Leone Bembo Vescovo, e Nobile Veneziano», ma si riferiva molto probabilmente alla medesima persona attraverso più apposizioni, che all'epoca potevano trovarsi separate dalla virgola anche in presenza di congiunzione.

⁴⁵ Cfr. Comer 1758, p. 143; Cicogna 1827, II, p. 412. Nell'anno seguente (1644), in presenza del patriarca Morosini, sarebbe stato trasferito il corpo del *Beato Giovanni pievano di San Giovanni Decollato* nell'altare di *San Lorenzo* (Cicogna 1827, II, p. 413)

⁴⁶ Il ritratto ideale di *Leone Bembo* fatto realizzare da Tiepolo derivava proprio dalla sua immagine trecentesca del sarcofago in San Sebastiano. Quest'ultimo era costituito da tavole lignee raffiguranti *Storie del beato Leone Bembo*, che vennero in seguito staccate e donate dal pittore veronese Gaetano Grezler (1818) alla chiesa di San Biagio a Vodnjan (Dignano), dove si trovano tuttora: le più antiche, datate al 1321, sono state di recente attribuite a Paolo Veneziano (Pallucchini 1964, p. 22; Flores D'Arcais 1992, p. 29; Walcher 2006, pp. 135-136; Rullo 2014, p. 190), ma alcuni ritengono siano opera di un suo predecessore (Zlamalik 1967, pp. 12-19; Pedrocco 2003, pp. 47-50, 212-213); le più recenti, datate agli anni 1490-1499, sono invece state attribuite a Lazzaro Bastiani a partire da Collobi (1939, p. 49), mentre le guide secentesche, a partire da Boschini (1664, p. 184), pensavano fossero di Carlo Crivelli.

caratteristiche iconografiche di Bembo (come l'attributo della croce, sorretta nel suo dipinto da un angelo) attraverso riproduzioni a stampa fattegli recapitare personalmente, trattandosi di un santo sconosciuto in ambiente romano: ciò presuppone, pertanto, un rapporto diretto di Mercati, a quel tempo membro dell'Accademia di San Luca, con Francesco Lumaga, che da parte sua potrebbe aver ottenuto vantaggi di natura economica facendo leva su un artista non così celebre che però avrebbe potuto ottenere una certa visibilità proprio in quanto autore di una pala a Venezia, in un momento storico in cui le tensioni tra la Serenissima e la Santa Sede si stavano affievolendo. Francesco, in secondo luogo, si trovava certamente a Napoli dal 1644 al 1648⁴⁷ e quindi poteva benissimo aver sostato anche a Roma entro quelle date o poco prima.

Nel luglio 1648, poi, Francesco fu costretto a trasferirsi a Milano a causa della scomparsa del fratello Ottavio, ma qualche mese dopo, aggravatesi le sue condizioni di salute, anch'egli fu colto dalla morte⁴⁸. Nel suo testamento, redatto il 10 ottobre 1648, ricordava i due altari di San Sebastiano con una donazione di 15 ducati annui «che doveranno servire per le cere [...] e per dar qualche cosa alla serva, che haverà cura di tener in ordine li detti duoi altari»⁴⁹, ma si preoccupava ancor di più della questione, ancora irrisolta, del suo altare per la nuova chiesa degli Scalzi.

Fin dal suo arrivo a Venezia nel 1633, questo nuovo ordine monastico aveva cercato appoggio finanziario in alcune famiglie locali e tra i primi a rendersi disponibili erano stati proprio i Lumaga, che pur essendo certamente spinti da motivi spirituali, al contempo avevano fiutato un'opportunità per mostrarsi da subito alla società, essendo anch'essi, come si è visto, appena approdati in laguna⁵⁰. Dopo aver ottenuto dal Senato la possibilità di istituire un convento (1646), e sfumata l'occasione di occupare l'abbazia di San Gregorio (1647), gli Scalzi riuscirono ad acquisire un fondo presso Santa Lucia e nel 1649 diedero avvio alla costruzione di una prima chiesa, di piccole dimensioni, benedetta dal patriarca Morosini e dedicata a Santa Maria di Nazareth⁵¹. Questa chiesa, tuttavia, doveva essere in progetto almeno dall'anno precedente⁵², poiché nel suo testamento del 1648 Francesco Lumaga impegnava il suo erede, il fratello Giovanni Andrea, a portare a termine il suo altare per gli Scalzi.

⁴⁷ Cfr. Borean-Cecchini 2002, pp. 184-185.

⁴⁸ Cfr. Ivi, p. 185.

⁴⁹ ASV, Notarile. Atti, b. 10817, c. 439v; cfr. Borean-Cecchini 2002, p. 185; Mandelli 2007, p. 276, n. 16.

⁵⁰ Cfr. Corner 1749, VI, p. 410; Borean-Cecchini 2002, p. 162; Raines 2014, pp. 87-89.

⁵¹ Cfr. Corner 1749, VI, p. 411 («Angusta primum Ecclesia ipso anno [MDCIL] erecta fuit»); 1758, p. 282.

⁵² In realtà la chiesa poteva essere stata principiata nel 1647, come peraltro si desume da un fascicolo relativo ai Lumaga (ASV, S. Maria di Nazareth, Atti, b. 1, fasc. 5, c. 4r), ma la dichiarazione del testamento di Giovanni Battista Mora il Vecchio, che fu nello stesso 1647 il primo a istituire una mansionaria per gli Scalzi, sembrerebbe dimostrare che allora il progetto della chiesa si stava ancora definendo. Infatti, riguardo al suo altare (e quindi alla sua sepoltura) Mora appare ancora indeciso se sarà realizzato nel monastero o nella chiesa: «Voglio che sia fatto un altar nel Convento o Chiesa delli Carmelitani Scalzi con la mia sepoltura schietta che in tutto sia speso ducati duemille e cinquecento, et che in t.po di cinque anni sia finito ogni cosa aliter la mia heredità caschi in pena di ducati mille applicati a' detti Carmelitani Scalzi. Volendo che detto altar sia dedicato a S. Gio Batta mio Protettor» (ASV, S. Maria di Nazareth, Atti, b. 1, fasc. 1, c. 1r).

[...] et havendo determinato il q.m Fran.co Lumaga d'havere una Capella propria, et Altare in detta Chiesa fece per questo fare l'Ancona di Pittura, con Santo della loro Religione, e sopra quella fece formare il disegno dell'Altare, che per all'ora era proprio anzi magnifico per la nascente Chiesa, e mandato detto disegno in Bologna, per essere riconosciuto, e vedersi la spesa, che per quello vi volesse, fù da colà esibito, farsi l'opera del fornimento dell'Ancona di marmo [...] e nel medemo tempo fù colà formato altro disegno per detto Altare dal primo maestro all'ora di Bologna nominato l'Orsolino [...].⁵³

All'epoca della stesura del testamento, pertanto, Francesco aveva già fatto progettare a Bologna la struttura marmorea dell'altare sulla base di una pala realizzata in precedenza e poi consegnata agli Scalzi⁵⁴. Proprio questo dipinto, raffigurante un *Santo carmelitano*, potrebbe essere stato opera di Michele Desubleo, all'epoca residente nella città emiliana e già impiegato per l'altare di *San Lorenzo* in San Sebastiano; d'altra parte, dopo che la pianificazione di Francesco fallì per il rifacimento dell'intera chiesa iniziato nel 1656 sotto la guida di Baldassarre Longhena (1596 ca.-1682), lo stesso Desubleo avrebbe eseguito la pala prevista per il primo altare Lumaga.

Come riportò Martinioni (1663), infatti, la primitiva chiesa di Santa Maria di Nazareth era stata eretta «senza alcun ornamento ò ordine di Architettura» e certamente doveva apparire inadeguata all'ordine, che anche grazie al sostegno spirituale ai soldati destinati a partire per combattere i Turchi riceveva sempre maggiori donazioni; così i padri avevano deciso di «far un Tempio celebre, come hanno in molti luoghi d'Italia, et in Spagna, per seguitare dopo questo la fabrica anco del Monasterio»⁵⁵. Fino al 1656, anno in cui si iniziò la nuova chiesa, rimasero pertanto in sospeso sia il progetto di Francesco Lumaga, del 1648, sia quello risalente all'anno prima di Giovanni Battista Mora, la cui cappella, nell'intenzione dei padri, sarebbe stata comunque costruita «più opportunamente et con maggior decoro»⁵⁶.

Al fine di poter finalmente assecondare le volontà di Francesco, il 12 febbraio 1657 venne concessa ai Lumaga la prima cappella a destra⁵⁷, ma a causa di ritardi, e forse di un minore interesse rispetto al fratello, Giovanni Andrea riuscì a malapena a sistemare l'ambiente in cui doveva essere accolto l'altare (spendendo 1.300 ducati) e a commissionare a Desubleo, nel frattempo giunto a Venezia, la pala con la *Madonna del Carmelo in gloria, i santi Domenico, Angelo e Francesco e alcuni astanti* (1660-1664) [fig. 43], che rimase provvisoriamente nella cappella in attesa del suo

⁵³ ASV, S. Maria di Nazareth, Atti, b. 1, fasc. 5, c. 4. Nel suo testamento del 10 ottobre 1648 (sul quale cfr. ASV, Notarile. Atti, b. 10817, cc. 436-444) Lumaga istituiva inoltre una mansionaria perpetua di 2532 ducati depositati in Zecca al quattro per cento, accettata il 27 ottobre 1648 (ASV, S. Maria di Nazareth, Atti, b. 1, fasc. 2, c. 1; Ivi, b. 6, fasc. B, c. 4r; Ivi, b. 10, fasc. 5, p. 200). Cfr. inoltre Borean-Cecchini 2002, p. 162; Mandelli 2007, p. 274; Raines 2014, p. 87.

⁵⁴ «Aggravo l'infras.to mio Erede, che faccia finire l'Altare per il qual già io Testatore hò consignato l'Ancona alli detti Rev.di Padri» (ASV, S. Maria di Nazareth, Atti, b. 1, fasc. 4, c. 17r).

⁵⁵ Sansovino-Martinioni 1663, p. 172.

⁵⁶ Cfr. ASV, S. Maria di Nazareth, Atti, b. 1, fasc. 1, c. 6r: questa delibera venne presa in data 22 giugno 1652. Cfr. inoltre Raines 2014, p. 82, n. 15.

⁵⁷ Cfr. ASV, S. Maria di Nazareth, Atti, b. 1, fasc. 2, c. 2; cfr. inoltre Borean-Cecchini 2002, p. 162; Raines 2014, p. 87.

altare fino al 1680⁵⁸. Lungi dal rappresentare un dipinto commemorativo della famiglia, dato che l'unico riferimento ai Lumaga poteva essere l'eponimo di Francesco, l'opera sembrava piuttosto avere come obiettivo l'esaltazione dei carmelitani attraverso un loro santo patrono: sant'Angelo da Gerusalemme, tenendo per mano san Domenico e san Francesco, si poneva infatti al centro di una sacra unione non solo come punto di incontro, ma anche come sintesi delle istanze spirituali dei due principali ordini monastici dell'Occidente.

Mentre la costruzione dell'altare veniva procrastinata, le altre cappelle della chiesa si stavano man mano completando «fabricandosi in loco di Palle statue Bianche di marmo di Carrara»⁵⁹, cosicché dopo la morte di Giovanni Andrea, sopraggiunta nel 1672, «restò anche verbalmente accordato (per incontrare il gusto de Reve.ndi Padri) che non più nell'Altare si riponesse l'Ancona [...], mà in sua vece si facesse la statua di marmo del Santo di sua Religione, come s'era principiato à praticare negl'altri Altari»: l'opera, la cui pietra sarebbe stata procurata e offerta dai padri stessi, venne quindi commissionata allo scultore «che all'ora stava à S. Felice», Giusto Le Court (1627-1679)⁶⁰.

Mà non essendo per all'ora permesso alli Lumaga il poter perfetionare l'Altare, premendo alli Padri, che quello con prestezza dovesse fornirsi per essere Santo della loro Religione, fecero istanza alli Lumaga per la permuta di detta loro Capella con l'altra facifronte, che era salvo errore delli Nob. Hom. Giovanelli, dove doveva, e si deve collocare, il Crocifisso al che per incontrare il gusto, e premura delli Reverendi Padri fù condeseso, essendosi da detti Nob. Hom. Giovanelli perfetionato l'Altare nella Capella, che prima era di Lumaga, con collocarvi la Statua, per la quale li Padri havevano donato il marmo alli Lumaga; devesi qui considerare, che li Lumaga per far cosa gratta alli Reverendi Padri restorono privi del marmo da essi donato, e devesi anco considerare quanta maggior spesa vi vorrà nel marmo, e scoltura del Crocefisso di quella vi sarebbe andata nella semplice scoltura del Santo.⁶¹

L'avvicendamento delle cappelle si ebbe nel 1680, anno in cui venne levata dunque la pala di Desubleo, e solo quattro anni dopo i Giovannelli conclusero il loro altare⁶², a differenza dei Lumaga che, avendo quindi ottenuto la prima cappella di sinistra con la clausola di dedicarla al *Crocifisso*, portarono avanti la questione ancora a lungo.

⁵⁸ La commissione di questa pala (a richiederla dovrebbe essere stato Giovanni Andrea in qualità di erede designato da Francesco) è testimoniata in ASV, S. Maria di Nazareth, Atti, b. 1, fasc. 5, c. 1r, dove i padri carmelitani scalzi concedevano ai Lumaga di «fabbricare a sue spese una Palla con l'effigie di S. Angelo, S. Francesco e S. Domenico a fine di collocarla» nella loro cappella. Sulla pala, di certo l'opera più prestigiosa che Desubleo eseguì durante il suo soggiorno in laguna durato sino al 1664, cfr. Boschini 1664, p. 493; 1674, *Cannaregio*, p. 68; Martinelli 1684, pp. 279-280; 1705, p. 318; Zanetti 1733, p. 421; 1771, pp. 504-505; Moschini 1815, II, p. 75; Pallucchini 1981, I, p. 236; Milantoni 1991, p. 453; Borean-Cecchini 2002, p. 164, n. 20.

⁵⁹ ASV, S. Maria di Nazareth, Atti, b. 1, fasc. 5, c. 1r.

⁶⁰ Ivi, c. 6v. Cfr. inoltre Rossi 2006; De Vincenti 2014, p. 115.

⁶¹ ASV, S. Maria di Nazareth, Atti, b. 1, fasc. 5, c. 7.

⁶² Cfr. Fossaluzza 2004a, p. 52, n. 61; De Vincenti 2014, p. 115. Probabilmente la pala di Desubleo migrò provvisoriamente nell'altare di fronte – Martinelli (1683, pp. 279-280), tuttavia, non ne specifica il sito – e solo alla conclusione della cappella venne portata nel coro dei frati, dove si trova tuttora.

Giovanni Andrea, infatti, aveva lasciato ai figli l'incombenza di portare a termine i lavori spendendo al massimo 3.000 ducati e proprio riguardo a questa cifra si era aperto un contenzioso con i carmelitani, perché mentre questi intendevano far spendere per l'altare l'intera somma, Antonio Maria, il figlio di Giovanni Andrea che si prese in carico la vertenza, sosteneva invece di dover detrarre quanto già impiegato in passato per la cappella⁶³. I teologi e i canonisti intervenuti nella lite diedero ragione al Lumaga, che però poco tempo dopo fu sollevato dall'impegno poiché la madre, Lucrezia Bonamin (1625-1701), ordinò nel suo testamento (21 giugno 1699) che il denaro necessario per terminare la cappella fosse ricavato dalla vendita di alcuni quadri della loro collezione privata.

Voglio, che della vendita, che si farà, e che si anderà facendo dal mio Com.rio delli sopradetti Quadri con il maggior vantaggio sia possibile, e che parerà al medemo. Prima voglio, che sia pagato li pochi legati, e debiti. Dopo questo quello, s'anderà cavando delli quadri desidero et ordino sia fatto perfetionare il sopradetto Altare, e Capella, con quelli ornamenti, che parerà proprij al mio Com.rio, nella Chiesa delli sopradetti P.ri, lasciando in Arbitrio del mio Com.rio di spendere quella summa, che li parerà conveniente, essendo così il mio desiderio [...]; e se non fallo vi sono le Colone di pietra nel Conv.to di detti P.ri, e per avere questa consolatione, almeno in morte, li do questo comodo, di potere valere del denaro, che si riceverà dalla vendita, ordinata dalli quadri di mia rag.ne, pregando li miei Amatiss.mi figliuoli à ricevere questa mia volontà, acciò sij essequito quanto più presto si possa, facendolo anche acciò non sentino la spesa, che sono loro obligati.⁶⁴

Secondo i documenti si trattava di ben trentanove dipinti di vario genere e dimensione, di cui non venivano però specificati gli artisti (fuorché per i «9 Filosofi del Spagnolero», ossia di Ribera), cui erano poi affiancate altre venti tele, «di Celebri Auttori» e di valore stimato di 1578,14 ducati, in deposito cauzionale presso il procuratore di San Marco *de Ultra* Giovanni Lando (1648-1707). Poiché Giovanni Battista Lumaga, commissario della madre Lucrezia, non riuscì a vendere i quadri prima della sua morte (1727), le opere passarono sotto la responsabilità del commissario testamentario di questi, il priore degli Scalzi: a questo punto, Antonio Maria, desideroso di risolvere definitivamente la lunghissima questione, girò a «libera dispositione» dei padri 3.000 ducati in Zecca al 3 per cento («come pure resterà à dispositione de med.mi P.ri l'Ancona, che doveva servire per detto Altare») e chiese in cambio che quelli portassero a termine la cappella e gli consegnassero i quadri⁶⁵.

⁶³ Cfr. ASV, S. Maria di Nazareth, Atti, b. 1, fasc. 4, cc. 18r-19r. Antonio Maria Lumaga aveva messo in conto una spesa di circa 1.590 ducati: dei 3.000 ducati, infatti, si detraevano i 1.300 ducati spesi per iniziare i lavori della cappella, più i 50 ducati per la vetrata e l'inferriata, più i 60 ducati per la balaustrata; a questi, poi, si doveva detrarre anche il costo, non dichiarato nei documenti, delle quattro colonne in marmo fatte arrivare dal campo Santi Giovanni e Paolo.

⁶⁴ ASV, S. Maria di Nazareth, Atti, b. 1, fasc. 4, c. 19. Cfr. inoltre Borean-Cecchini 2002, pp. 202-203.

⁶⁵ Ivi, cc. 19v-20v. La «Nota delli quadri, che di rag.ne di d.a Com.ria, che si ritrovano app.o d.l R. P.re Priore Com.rio» elenca i seguenti dipinti: «9 Filosofi del Spagnolero; 1 S. Pietro con Ancile; 1 Madonna in Tavola; 1 Sosana con Vecchi; 1 Dedalo, et Icaro; 1 Ercole, e Caco; 1 Grande di Frutti; 2 Architetture Frand.o; 1 Tutte sorti di Una; 1 Ritratto di Donna; 1 Schiavo con Cane; 2 Paesotti in Tavola; 1 N.ro Sig.re in Croce; N.ro Sig.re da Ortolano, e la Madal.a; 5 Sentimenti del corpo; 1 N.ro Sig.re alla Colona; 2 S.ta Barbano [*sic*], et altro Comp.no; 1 Madallena; 1 Cena di N.ro Signore; 2 Fortune di mar piccole; 1 Giudit al naturale; 1 Titio al naturale; 1 Giuditta con Oloferne» (Ivi, c. 19v).

Il cantiere si sarebbe infine concluso nel 1732 con la sistemazione della grande statua del Crocifisso, attribuita a Giovanni Maria Morlaiter (1699-1781)⁶⁶: forse per la prima e unica volta nella storia degli altari veneziani del periodo barocco ben due pale realizzate dalla medesima famiglia per la propria cappella in vista della costruzione dell'altare – rispettivamente della chiesa primitiva e di quella rinnovata – non vennero mai collocate sull'altare concluso.

Altrettanto anomala appare la volontà di Lucrezia Bonamin di tentare la vendita di alcuni suoi dipinti al fine di procurarsi il denaro necessario per la cappella, in un momento storico che però non poteva di certo dirsi finanziariamente critico per i Lumaga, nonostante fossero impegnati nel recupero di molti crediti⁶⁷. Questa scelta sembra piuttosto dimostrare un atteggiamento spesso commerciale anziché amatoriale nei confronti dell'arte, che potrebbe essere stato proprio anche di Giovanni Andrea⁶⁸: infatti, oltre alla mancanza di rapporti diretti con i pittori e all'evidente distacco rispetto al mondo artistico veneziano, i Lumaga probabilmente interpretavano i dipinti anche come una forma di pagamento in beni di lusso, tanto che la stessa collezione, più che un segno di distinzione sociale, poteva essere intesa come una sorta di fondo dal quale poter attingere in caso di necessità, senza intaccare altro capitale. In tal modo si potrebbero oltretutto spiegare la presenza massiccia di artisti di scuola romana e napoletana (a Napoli i Lumaga avevano moltissimi interessi finanziari e commerciali e per di più molti crediti, che potevano essere stati coperti in parte con alcuni dipinti) e allo stesso tempo la mancata inclusione della collezione tra le insigni gallerie veneziane registrate da Boschini, che mai si sarebbe abbassato a parlare di un (seppur ricchissimo) deposito di quadri⁶⁹.

Queste ultime considerazioni portano quindi a dubitare sull'appropriatezza della definizione di *mecenati* per i Lumaga: da parte di Francesco vi era stato sì un tentativo di patrocinio, pur se limitato all'esecuzione degli altari, ma la vicenda di Giovanni Andrea e dei suoi discendenti dimostrò come sia la committenza pubblica, sia quella privata avessero acquisito per questa famiglia una valenza di natura quasi esclusivamente economica, a tal punto che non sarebbe così azzardato parlare, in questa specifica circostanza, di *antimecenatismo*.

Il caso Lumaga dimostra forse più di altri l'incertezza che si può creare attorno al concetto di *mecenate* inteso in senso "haskeliano", nonostante il tentativo di definirlo entro certi limiti per la

⁶⁶ Cfr. Borean-Cecchini 2002, p. 163; Mandelli 2007, p. 276, n. 17. L'anno 1732 compare d'altra parte sulla lapide e nell'iscrizione dedicatoria, che recita: «DIVINITATI EXININATAE / SALVATORIS HUMANITATI CRUCIFIXAE / REDEMPTORIS / SACELLUM / HOC / MAGNIFICE INSTRUCTUM / ANTONIUS MARIAE / EX GENTE LUMAGA APUD RHETOS / NOBILISSIMA / MAIORUM SUORUM MENTEM OBSEQUENS / MAGNA EX PARTE EXORNAVIT / AN. MDCCXXXII». Tra 1732 e 1733 vennero infine realizzati gli affreschi di Giovanni Battista Tiepolo, raffiguranti *Cristo nell'orto adorato dagli angeli*.

⁶⁷ Cfr. Borean-Cecchini 2002, p. 189.

⁶⁸ Cfr. Ivi, pp. 191, 217.

⁶⁹ Linda Borean (Borean-Cecchini 2002, pp. 217-220) ipotizza che parte del nucleo di dipinti di Lumaga potrebbe essere stato acquisito dal mercante fiammingo residente a Napoli Gaspar Roomer, uno dei principali corrispondenti commerciali di Lumaga nel Regno. Cfr. inoltre Moretti 2005, p. 33; Cecchini 2007b.

presente ricerca. Tuttavia, iniziare il capitolo con questa categoria che per sua natura offre un ampio sguardo sulla società, ha permesso implicitamente di rilevare quali sono i protagonisti della committenza di pale d'altare nel periodo barocco, che ora verranno esaminati più nello specifico secondo una suddivisione per tipologie: per quanto classico, questo metodo permetterà infatti di rilevare le specificità delle commissioni a seconda delle classi sociali di appartenenza e di osservarne, per quanto possibile, l'eventuale evoluzione nel corso del Seicento.

Il clero

Oltre a dimostrare la complessità dei rapporti che potevano crearsi all'interno dei vari processi di committenza, gli episodi dei Lumaga in San Sebastiano e in Santa Maria di Nazareth rappresentano in maniera emblematica quanto fosse costante e mai passiva la presenza dei religiosi, che pur di ottenere nuovi altari non disdegnavano di andare esplicitamente alla ricerca di nuovi sostenitori. Al contempo però, gli episodi del patriarca Tiepolo, del vicario Lazzaroni e della badessa Magno dimostrano che in alcuni casi sia secolari che regolari potevano divenire essi stessi diretti patrocinatori di altari: per ovvie ragioni dovute ai costi spesso ingenti, personalità come queste furono relativamente poche se paragonate alla grande quantità di nobili e borghesi implicati in analoghe commissioni, ma rispetto all'epoca rinascimentale costituirono comunque un numero ben più cospicuo e quindi degno di menzione. E proprio per far fronte alle spese, bisogna oltretutto considerare che in diverse circostanze dove non riuscirono i singoli intervenne la pluralità, ossia i monasteri, gli ordini, le (rare) associazioni di secolari o alcuni consociati regolari.

Tra le prime importanti commissioni che videro protagonista il clero negli anni appena successivi alla Riforma vi fu quella del napoletano Annibale di Capua (1544 ca.-1595), nunzio ordinario a Venezia per conto di Gregorio XIII dal luglio 1577 al novembre 1578⁷⁰. Proprio mentre questi si trovava in laguna per dedicarsi alla raccolta di notizie relative all'andamento delle disposizioni conciliari, venne raggiunto dalla notizia della nomina ad arcivescovo di Napoli, fatto così inatteso (considerando che per tradizione tale carica spettava a un Orsini o a un Aragona) che verosimilmente Annibale, prima di avviarsi verso la sua nuova sede, si sentì in dovere di lasciare in quel luogo una testimonianza concreta della sua riconoscenza per l'onore ricevuto. Così, forse anche per non intaccare troppo i rapporti già tesi tra Venezia e Roma, anziché a una chiesa della città rivolse il suo interesse al piccolo tempio di Santa Maria delle Grazie nell'omonima isola a sud della Giudecca, che nel 1570 aveva accolto le spoglie mortali del cardinale Alvise Pisani (1522-1570),

⁷⁰ Cfr. Sanfilippo 1991 p. 705.

anch'egli fortemente legato alla Santa Sede nel corso dell'intera sua esistenza⁷¹. Qui Annibale fece rinnovare l'altar maggiore apponendovi alla base di una delle colonne la seguente iscrizione, che dichiarava al contempo l'incarico corrente e la nuova nomina: «D.O.M. ET / DEIPARAE VIRGINI / ANNIBAL CAPUA ARCHIEPISCOPUS NEAP. / SUMMI PONT. LEGATUS APUD SERENISSIMUM DUCEM / ET REMP. VENET. AERE SUO»⁷². Per la pala d'altare, quindi, si rivolse all'emergente Jacopo Palma il Giovane, pittore che in quegli anni (1577-1578) stava ottenendo le prime importanti commissioni della carriera (culminate nell'incarico per il soffitto del Maggior Consiglio), ma che a differenza di altri artisti allora attivi in laguna mostrava forti influenze della lezione romana, un linguaggio zuccaresco di certo più confacente al gusto del nunzio apostolico: il dipinto, andato perduto, con la *Madonna, san Girolamo e il ritratto di Annibale di Capua* potrebbe costituire una delle prime pale d'altare di Palma il Giovane a Venezia⁷³.

La scelta del nunzio apostolico – e del cardinale Pisani prima di lui – di focalizzarsi sulla chiesa di Santa Maria delle Grazie sarebbe stata determinante negli anni Venti del Seicento per un altro grande esponente del clero filopapale, il cardinale Pietro Valier (1574-1629). Pur essendo costui un patrizio veneziano, infatti, il suo *cursus honorum* svolto in stretto contatto con i pontefici Paolo V, Gregorio XV e Urbano VIII⁷⁴ lo metteva in una posizione delicata nell'ambiente lagunare, in un'epoca contraddistinta dalle tensioni post-interdetto: pertanto, quando prese la decisione di erigere una cappella per sé e per lo zio cardinale Agostino (1531-1606) in onore della Vergine, cui era particolarmente devoto⁷⁵, seguendo l'esempio di Annibale di Capua si volse al periferico santuario delle Grazie. I lavori di costruzione della cappella Valier iniziarono verosimilmente nel 1624, anno in cui Pietro ottenne il titolo di San Marco, e terminarono solo dopo la morte del porporato (1629), quando venne infine posta l'iscrizione commemorativa. Sebbene l'ambiente sia andato completamente distrutto, con la descrizione di Giustiniano Martinioni (1663) si può risalire perlomeno alle sue fattezze interne:

Nell'entrar in Chiesa alla destra, è situata la Cappella de Cardinali Valieri, fatta di forma rotonda con pilastri di ordine Ionico, et cornice, che gira intorno, e liga tutta essa Cappella, con nobile Cupola lavorata à stucchi, messa à oro, e dipinta di vaghe pitture. L'Altare è formato di fini marmi con quattro colonne di ordine Corinto, ornato di figure, postovi anco ad'alto l'Alma Valiera.

⁷¹ Cfr. Sansovino 1581, c. 83r; Sansovino-Stringa 1604, c. 169v; Sansovino-Martinioni 1663, p. 228; Corner 1749, VIII, p. 299; Cardella 1793, V, p. 63; Borean 2014, p. 114; Francescutti-Frucco 2014, pp. 211, 217.

⁷² Cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 228; Coronelli 1696, p. 56; Corner 1749, VIII, p. 298.

⁷³ Le fonti, in realtà, riportano l'opera come «Maria, San Girolamo, et un Ritratto d'un Vescovo», che però certamente trattavasi del neoeletto arcivescovo Annibale di Capua (cfr. Corner 1749, VIII, pp. 292-298). Sulla pala, andata perduta, cfr. Boschini 1664, p. 562; 1674, *Santa Croce*, p. 53; Coronelli 1696, p. 56 (attr. Palma il Vecchio); Zanetti 1733, p. 469; Corner 1749, VIII, p. 299; Zorzi 1972, II, p. 407; Mason Rinaldi 1984a, p. 186.

⁷⁴ Cfr. Cardella 1793, pp. 206-207.

⁷⁵ Cfr. Ivi, p. 207.

Da i lati ne pareti di detta Cappella vi sono le memorie di essi Cardinali. Alla destra stà quella di Agostino Valiero Cardinale, Vescovo di Verona, con il suo ritratto scolpito in marmo, cavato da altro suo ritratto in pittura, con lettere doro in campo nero di paragone, che dicono: *Augustinus Tit. S. Marci. S.R.E. / Praesb. Card. Valerius Episc. / Veronens. Huius Congr. Fesulanae Prot. / Vixit annos 76. obiit ann. 1606.* Alla sinistra è l'altra di Pietro Valiero Cardinale Vescovo di Padova, in tutto simile alla prima, con il ritratto naturalissimo fatto mentre egli viveva, leggendosi di lui in caratteri come sopra: *Petrus Tit. S.M. S.R.E. / Praesb. Card. Valerius Episcopus Patavin. / Huius Congregationis Fesul. / Protec. / Vixit an. 54. obiit ann. 1629.* Li sudetti ritratti furono fatti in Roma dal Cavalier Bernino famoso scultore con diligenza, e studio particolare.

Li Banchi d'intorno sono di radici di noce, fatti à partimenti, e variamente intagliati. Il pavimento, è di bellissimo disegno, rimesso in varie forme, di marmi finissimi di vaghii, diversi colori. La Tavola dell'Altare, che contiene la Vergine in Gloria con Santi Girolamo, e Francesco, e Carlo è di buona mano. Resta finalmente chiusa questa ricca Cappella da alte, e lucidissime mazze di acciaio ornate di Balaustri, e vasi di Bronzo.⁷⁶

Siffatta sontuosità era quindi evidenziata anche esternamente con una struttura che, secondo quanto si può riscontrare dalle incisioni di Antonio Visentini e di Giacomo Bernasconi [fig. 44]⁷⁷, si presentava non tanto come appendice della chiesa, quanto come vero e proprio ambiente autonomo, dotato di un prospetto barocco, quasi longheniano, che ben si armonizzava con le linee gotiche della facciata dell'adiacente edificio.

In laguna l'unica altra soluzione costruttiva che vedeva chiesa e cappella congiunte ma di fatto tra loro indipendenti era quella di San Michele in Isola [fig. 45], un parallelo dopotutto non così casuale se si considera che per quel luogo, solo pochi anni prima, un altro porporato fortemente affascinato dal clima culturale della corte pontificia come Giovanni Dolfin (1545-1622) aveva eretto il suo monumento funebre ornandolo di sculture provenienti dalla bottega di Pietro Bernini (1621-1622)⁷⁸: episodio, quest'ultimo, che potrebbe aver fornito a Pietro Valier l'impulso decisivo per commissionare anch'egli agli stessi artisti i due busti-ritratto destinati alla sua cappella⁷⁹.

Per la pala d'altare di uno spazio così prestigioso, e insieme per le «vaghe pitture» che ne ornavano la cupola, il cardinale si rivolse naturalmente al principale pittore veneziano dell'epoca, Palma il Giovane⁸⁰, che la sorte volle di nuovo in Santa Maria delle Grazie a distanza di mezzo secolo dal primo suo incarico per Annibale di Capua. La tela, raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria*

⁷⁶ Sansovino-Martinioni 1663, pp. 228-229; cfr. inoltre Pacifico 1697, pp. 401-402 (secondo cui i pilastri erano invece di ordine rustico); Comer 1749, VIII, p. 299; Francescutti-Frucco 2014, p. 224.

⁷⁷ L'incisione di Visentini è pubblicata nelle varie edizioni delle guide di Lorenzetti; l'incisione di Bernasconi è riprodotta nel I volume del *Fiore di Venezia* di Paoletti, del 1837 (per il disegno originale cfr. GDSCMC, fondo Gherro, n. 658).

⁷⁸ Cfr. Benzoni 1991, pp. 529-530; Francescutti-Frucco 2014, pp. 222-223; Bacchi 2018a, p. 52.

⁷⁹ Cfr. Martinelli-Marchionne Gunter 1995, p. 105; Francescutti-Frucco 2014, p. 225. Sul busto di Pietro Valier (conservato, assieme a quello di Agostino, nella Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro) cfr. inoltre Bacchi 2018b.

⁸⁰ Le guide non indugiano sulla paternità delle pitture della cappella, ma secondo Coronelli (1696, p. 56) «le pretiose pitture sono tutte maraviglie del Palma».

e i santi *Girolamo, Carlo e Francesco* (1624-1628)⁸¹, in apparenza priva di riferimenti al committente, non essendovi né ritratto né eponimo, mostrava invece un legame diretto o indiretto col Valier attraverso ciascun personaggio. Innanzitutto, data la particolare devozione mariana, non poteva mancare la Vergine, dipinta in una gloria d'angeli; la presenza di san Girolamo, così come per la pala di Annibale di Capua, si spiegava in quanto patrono dei monaci della congregazione Fiesolana che all'epoca avevano in possesso la chiesa delle Grazie, dei quali il cardinale era protettore (come indicato dalla sua iscrizione commemorativa); attraverso il Borromeo, conosciuto e frequentato dallo zio Agostino, Pietro dichiarava quindi la piena adesione alla chiesa riformata e quindi al papato, ponendosi in linea con quanto solo pochi anni prima era stato proposto dai padri teatini, in accordo con la famiglia Pisani, in San Nicola da Tolentino; con Francesco, infine, si voleva forse ricordare un santo particolarmente caro ai Valier (il cui altare più prestigioso si trovava infatti ai Frari, la chiesa principale dell'ordine a Venezia⁸²), ma che poteva anche costituire un riferimento al territorio umbro-marchigiano, dove Pietro aveva passato ben sette anni della sua vita (1609-1616) in qualità di governatore di San Severino, Todi, Orvieto e Spoleto. A proposito di Francesco, dalla seconda metà del Seicento Santa Maria delle Grazie avrebbe costituito un punto di riferimento per il culto di questo santo, sia per l'arrivo nel 1668 delle monache cappuccine al posto della soppressa congregazione Fiesolana, sia per la decisione di far partire proprio da quest'isola il pellegrinaggio annuale (ogni 17 luglio) verso Assisi in onore di colui che nel 1648, per le vicende di Candia, era divenuto anche patrono di Venezia⁸³.

Attraverso gli interventi e le decorazioni altaristiche di due grandi esponenti della chiesa tridentina che a distanza di cinquant'anni si servirono del medesimo artista per la propria pala, Santa Maria delle Grazie si denotò come piccola *enclave* di romanità, contemporaneamente a quanto stava accadendo in città con San Nicola da Tolentino, dove però le varie committenze costituivano il frutto di un accordo tra i patroni delle cappelle e i padri teatini.

La carriera di Palma il Giovane come pittore di pale d'altare, che alle Grazie idealmente si aprì con Annibale di Capua ed ebbe compimento con Pietro Valier, conobbe una spinta determinante nei primi anni Ottanta del Cinquecento proprio grazie ad altri rappresentanti della chiesa. Come si era visto nel capitolo precedente, tra gli ordini religiosi i primi ad affidarsi all'artista furono i gesuiti, che per Santa Maria dell'Umiltà gli commissionarono l'*Incoronazione di spine* (1580 ca.) e quattro tele

⁸¹ Sulla pala, andata perduta, cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 229; Boschini 1664, p. 563; 1674, *Santa Croce*, p. 53; Coronelli 1696, p. 56; Pacifico 1697, pp. 401-402; Zanetti 1733, p. 469; Corner 1749, VIII, p. 299; Zorzi 1972, II, pp. 407-408; Mason Rinaldi 1984a, p. 186.

⁸² Si tratta del secondo altare a destra, che ancor oggi mostra la sua pala della *Presentazione di Gesù al Tempio, con i santi Nicolò, Bernardino, Agostino, Elena, Paolo e Marco* (1548), opera di Giuseppe Porta, detto il Salviati.

⁸³ Cfr. ASV, Maggior Consiglio, Libro Roano, b. 3, c. 53; Coronelli 1696, pp. 55-56.

dedicate alla Madonna (1581-1582 ca.). Poco tempo dopo seguirono i padri crociferi, che sotto la regia del procuratore di San Marco e poi doge Pasquale Cicogna (1509-1595), chiesero a Palma il Giovane di decorare interamente l'oratorio annesso a Santa Maria Assunta: l'incarico prevedeva alcune tele di soggetto storico, relative all'ordine dei crociferi e ai suoi insigni benefattori, e altre di tematica religiosa, culminanti nella pala d'altare con l'*Adorazione dei Magi* (1583), l'unica opera che purtroppo, tra tutti quei dipinti, andò perduta⁸⁴.

Il cantiere dell'Ospedaletto dei Crociferi, che si sarebbe prolungato per un decennio, fu però in ordine di tempo il secondo ciclo a destinazione religiosa a vedere impegnato l'artista (senza considerare i quadri mariani per i gesuiti). Tra 1580 e 1581, infatti, Palma il Giovane aveva completato per conto del parroco Giovanni Maria da Ponte la decorazione della sacrestia vecchia di San Giacomo dall'Orio, sviluppata secondo un piano teologico preordinato con lo scopo di esaltare il Mistero eucaristico, argomento cardine della Controriforma, nel duplice aspetto di sacrificio e sacramento: in questo caso l'ambiente non prevedeva una pala d'altare vera e propria, ma il prelado volle ugualmente interrompere la continuità tematica delle tele inserendo un quadro votivo in cui lui stesso era raffigurato in ginocchio mentre veniva presentato alla Vergine da san Marco e accompagnato dai santi Silvestro e Giacomo⁸⁵.

Negli stessi anni (1580-1581) il pievano di San Paternian Pietro Filomuso, che Corner (1749) descriveva come «vir doctissimus», aveva rinnovato a proprie spese il presbiterio di quella chiesa con l'intenzione di farne la propria cappella, tanto che sopra l'arco d'accesso vi aveva sistemato il suo stemma⁸⁶. Per la pala dell'altar maggiore, dunque, anch'egli contattò Palma il Giovane, pittore che si stava facendo conoscere nell'ambiente ecclesiastico e che si distingueva pure come eccellente ritrattista, fattore forse altrettanto decisivo per questa commissione: nel *San Paterniano che risana alcuni infermi* [fig. 46], infatti, non è da escludere che il presule così fisiognomicamente definito e riccamente abbigliato che compare accanto al vescovo (e per di più gli regge il pastorale) sia da

⁸⁴ Sulla pala e sul ciclo palmesco dell'Ospedaletto dei Crociferi cfr. Boschini 1664, pp. 426-427; 1674, *Cannaregio*, pp. 16-17; Martinelli 1684, p. 225; 1705, p. 260; Pacifico 1697, p. 341; Zanetti 1733, p. 386; 1771, pp. 308-309; Moschini 1815, I, p. 669 (la pala è «quasi perduta»); Ivanoff-Zampetti 1979, p. 610; Pallucchini 1981, I, pp. 33-34; Mason Rinaldi 1984a, pp. 23, 25, 138, 185; 1984c (sulla pala in particolare pp. 92, 94); Merkel 1984, pp. 134, 146; Mason 2013b, p. 101.

⁸⁵ Il parroco Da Ponte commissionò in chiesa anche la cappella del battistero (Sansovino 1581, c. 74). Sul ciclo palmesco della sacrestia vecchia di San Giacomo dall'Orio, testimoniato per la prima volta da Borghini (1584, p. 559), cfr. in particolare Niero 1979a, pp. 82-87; Pallucchini 1981, I, p. 33; Mason Rinaldi 1984a, pp. 67, 121-122.

⁸⁶ Filomuso stesso testimoniava di aver rifatto la «Capella grande» della chiesa nel suo testamento, che trovasi in copia nel Supplemento alla Visita pastorale Priuli (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 6, c. 557r; cfr. Appendice II): proprio nella visita del patriarca Priuli in San Paternian, del 28 aprile 1593, l'altar maggiore appariva «in debita forma ornato debitamente» (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, c. 432r). Pietro Filomuso, canonico di San Marco e parroco di San Paternian dal 1580 alla morte nel 1591, era stato autore in particolare di tre opuscoli, editi nel 1588 a Venezia per i tipi di Giacomo Vincenzi e dedicati al pontefice Sisto V: il *Tractatus de origine Hebreorum, eorumque regimine a creatione mundi, usque ad Jesu Christi Domini Nostri adventum*, la *Divisio, et ordo librorum Sacrae Scripturae* e le *Declarationes dubiorum, quae circa Testamenti veteris historiam moveantur*. Sulla figura di Filomuso cfr. Corner 1749, XII, pp. 270-271.

riconoscere proprio in Filomuso⁸⁷; d'altra parte, proprio gli indumenti liturgici che il dipinto sembrava voler evidenziare con tanta enfasi dovevano costituire un vanto particolare del pievano se costui nel 1591, col suo testamento, ordinava di essere sepolto ai piedi del presbiterio «vestito de uno de miei paramenti», lasciando gli altri di sua proprietà in dono alla chiesa di San Paternian⁸⁸.

Anche la cappella maggiore di San Polo fu rifatta «studio et sumptibus» dal suo pievano, Antonio Gatto, che secondo le fonti fu esempio di carità, occupandosi degli infermi e delle giovani fanciulle della sua parrocchia, ma che al contempo non sembrò lesinare nell'autocelebrazione, considerato che la sua tomba, collocata sulla parete sinistra del presbiterio, prevedeva una statua e un lungo epitaffio⁸⁹. Accanto a questa, però, il suo nome si legava in particolar modo all'altar maggiore, che fu terminato prima della morte del pievano nel settembre 1591 o al massimo entro i primi mesi dell'anno successivo, dato che nella visita pastorale del patriarca Priuli del 25 novembre 1592 risultava compiuto con nobile fabbrica⁹⁰. Verosimilmente lo stesso Gatto provvide anche alla decorazione pittorica, affidata ancora una volta a Palma il Giovane: in questo caso, però, assieme alla pala con la *Conversione di san Paolo* (1591 ca.) [fig. 47], l'artista era chiamato a dipingere anche altri due quadri con le *Tentazioni* e la *Gloria di sant'Antonio abate*⁹¹, che dovevano costituire il compimento del progetto encomiastico del pievano; l'accostamento tra il patrono della chiesa e l'eponimo del committente, del resto, era ribadito nello stesso altar maggiore con le statue bronzee dei due santi⁹². Un simile impianto encomiastico non poteva infine non prevedere anche un ritratto di Gatto nella pala: in effetti lo si può riscontrare in quel personaggio che dietro il soldato di sinistra appare evidentemente distaccato rispetto alla concitazione della scena, come fosse un anacronistico spettatore della miracolosa conversione di san Paolo; detta effigie, l'unica dalla fisionomia chiara e

⁸⁷ Sulla pala, che ora si conserva nella parrocchiale di Cordignano, cfr. Borghini 1584, pp. 559-560; Ridolfi 1648, II, p. 176; Boschini 1664, p. 129; 1674, *San Marco*, p. 101; Martinelli 1684, p. 44; 1705, p. 53; Zanetti 1733, p. 182; Corner 1749, XII, p. 265; Zanetti 1771, p. 315; Zorzi 1972, II, pp. 380-381; Ivanoff-Zampetti 1979, p. 611; Spiazzi 1983, p. 107; Mason Rinaldi 1984a, pp. 15, 109.

⁸⁸ Filomuso donava alla chiesa, col suo testamento del 22 luglio 1591, i propri paramenti sacri, le «altre robbe per uso di chiesa» e le sue «Compositioni così latine, come volgari»: cfr. ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 6, c. 557v.

⁸⁹ Secondo i documenti reperiti da Gastone Vio tra le carte della Scuola del Santissimo Sacramento di San Polo, il 25 marzo 1591 Antonio Gatto lasciava un legato di 1004 ducati e 8 grossi al 4 per cento per la cura degli infermi della parrocchia, mentre col suo testamento lasciava sei grazie di 12 ducati l'una alle donzelle della parrocchia che avessero avuto almeno sedici anni (Vio 2004, pp. 607-608). Anche Flaminio Corner ne decantava la carità (Corner 1749, II, p. 324: «omnia bona sua in elemosinas ex testamento distribuit»). Sulla tomba a parete di Antonio Gatto cfr. in particolare Sansovino-Stringa 1604, c. 151v e Corner 1749, II, pp. 314-315 (dove si trascrive anche l'epitaffio).

⁹⁰ ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, cc. 297v-298r: secondo il patriarca questo altare lodava «la buona memoria del q. R.do piovano passato, che fece così buona opera».

⁹¹ Già Stringa sosteneva che la pala e i due quadri fossero stati dipinti insieme (Sansovino-Stringa 1604, c. 152r). Sulla pala cfr. Sansovino Stringa 1604, c. 152r; Ridolfi 1648, II, pp. 186-187; Sansovino-Martinioni 1663, p. 182; Boschini 1664, p. 248; 1674, *San Polo*, p. 4; Zanetti 1733, p. 265; Corner 1749, II, p. 314; Zanetti 1771, p. 309; Moschini 1815, II, p. 233; Ivanoff-Zampetti 1979, pp. 582-583; Mason Rinaldi 1984a, pp. 34, 131.

⁹² Cfr. Corner 1749, II, p. 313.

riconoscibile dell'intero dipinto, è oltretutto impostata di profilo, similmente a quanto accadeva per alcuni parroci coevi come Filomuso e Da Ponte⁹³.

La scelta del profilo, tuttavia, non era una consuetudine osservata da tutti i pievani, come dimostrano i casi di Bartolomeo Borghi (1587), di cui si parlerà più avanti, e di Domenico Leonardi (1590 ca.), sul quale vale la pena soffermarsi, data la singolarità dell'episodio.

Così come molti altri parroci del suo tempo, anche Leonardi dovette affrontare fin dai primi anni della sua reggenza in San Trovaso (perdurata dal 1580 al 1593) una situazione emergenziale. Il rovinoso crollo della sua chiesa avvenuto nella notte tra l'11 e il 12 settembre 1583 aveva infatti reso necessario un completo rifacimento dell'edificio, che, a partire dall'anno seguente, si protrasse almeno fino alla fine degli anni Ottanta, quando grazie all'appoggio di influenti famiglie locali ebbero inizio i lavori per la decorazione interna⁹⁴. A tal proposito, la visita pastorale Priuli del 3 novembre 1591 ricordava terminati a quella data gli altari dei Santi Gervasio e Protasio, del Santissimo Sacramento, di Sant'Antonio abate, della Pietà, della Natività della Madonna e di San Francesco di Paola, sostenendo poi che ve ne erano altri «à quali per hora non vien celebrato, non essendo ancora stati accommodati, come si debbe per esser stata fabricata la chiesa da novo»⁹⁵.

Mentre i primi tre altari provenivano dalla chiesa precedente, gli altri tre costituivano le prime vere novità della fabbrica moderna, e tra questi l'ultimo era senza dubbio il più rilevante per ragioni fondative, in quanto la sua costruzione evidenziava quell'intimo legame che all'epoca si era creato tra San Trovaso e l'erigenda chiesa di San Francesco di Paola. Stando alla narrazione di Corner (1749), infatti, nel 1584 i frati minimi Nicolò Cristiani e Giovanni Battista Saraceni, inviati a Venezia su invito del padre generale Stefano Carnevale per fondarvi una casa dell'ordine, erano stati accolti ufficialmente da Antonio Milledonne (1522-1588), segretario del Consiglio dei Dieci e patrono dell'altare di Sant'Antonio abate (1577) in San Trovaso; l'anno successivo, quindi, era stato lo stesso Domenico Leonardi – assieme al pievano di San Basilio – a ricevere dal papa l'onore di immettere solennemente Cristiani in possesso della chiesa di San Bartolomeo, in procinto di essere rifabbricata col titolo del fondatore dei Minimi⁹⁶.

La presenza attiva di Milledonne e Leonardi, insomma, era stata alla base non solo della rinascita della loro chiesa di San Trovaso, ma anche dell'edificio sacro del nuovo ordine giunto in

⁹³ La presenza del ritratto di Antonio Gatto nella pala permette dunque di retrodatare l'opera (e così anche i quadri di *Sant'Antonio abate*) al 1591 circa, diversamente da quanto ipotizzato sinora (cfr. ad esempio Mason Rinaldi 1984a, pp. 131-132. Nel corso del convegno *Una chiesa al centro della città: San Polo tra devozione, arte e feste popolari* (Venezia, Università Ca' Foscari-chiesa di San Polo, 24-26 gennaio 2019), di cui sono in corso di pubblicazione gli atti, gli argomenti discussi non hanno purtroppo toccato la figura del pievano Antonio Gatto.

⁹⁴ Cfr. Corner 1749, V, p. 236; 1758, p. 422.

⁹⁵ ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, cc. 225r-227r.

⁹⁶ Cfr. Corner 1749, IV, pp. 315-317.

laguna. Ed è probabile che proprio per far memoria di tale circostanza, del tutto inedita, il parroco di San Trovaso avesse preso la decisione di far erigere nella sua chiesa il citato altare di San Francesco di Paola, affidandone il messaggio commemorativo alla pala⁹⁷.

Quest'ultima, raffigurante *San Francesco di Paola con la Fede e la Carità e il ritratto del pievano Domenico Leonardi* (1590 ca.) [fig. 48], è forse una delle opere meno celebri all'interno del catalogo di Alvise dal Friso (1544 ca.-1609)⁹⁸, anche a causa della scelta compositiva e iconografica molto tradizionalista (o per meglio dire retrograda) che vede al centro il santo stante, sopraelevato su un podio lapideo come fosse una statua, in basso a destra il pievano inginocchiato e con le mani giunte, che osserva lo spettatore, e in alto le personificazioni di due delle virtù teologali, le più rappresentative della vita di Francesco. Lo sfondo, anch'esso in apparenza privo di interesse in quanto mostra semplicemente il miracolo della traghettata sullo stretto di Messina, potrebbe costituire viceversa – alla luce di quanto appena esposto – la chiave di lettura del dipinto, ossia un'allusione all'approdo a Venezia dei frati minimi, che avevano potuto entrare in possesso della loro chiesa grazie all'onorevole incarico che il pontefice Sisto V aveva affidato a Leonardi.

Come Dal Friso, anche il suo allievo Maffeo Verona (1576-1618) ebbe modo di entrare in contatto con i prelati, dipingendo nei primi anni del Seicento un *Martirio di santa Caterina d'Alessandria con il ritratto di un sacerdote* per l'altare dell'antica scuola di quella santa in San Stae. Dell'opera, andata dispersa nel corso del Settecento, non si sono reperite altre informazioni all'infuori delle menzioni nelle guide artistiche; solo in via ipotetica le si può accostare il nome del pievano Giulio Castiglione come possibile committente, essendo costui parroco di San Stae dal 1595 al 1612, un periodo in cui Verona era stato sicuramente impiegato in quella chiesa con una *Crocifissione* (1604 ca.)⁹⁹.

⁹⁷ A testimoniare che l'altare venne eretto da Domenico Leonardi sono le visite pastorali Priuli (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, c. 226v), Zane (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 7, fasc. 37, c. 2v, relativo alla visita del 29 settembre 1604: «fabricato dal Piovano Leonardi predecessore») e Tiepolo (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 10, fasc. 18, c. 3r, relativo alla visita del 7 febbraio 1621: «fabricato dal q. B. Du.go di Lunardi»). L'altare venne quindi affidato alla cura della scuola di devozione di San Francesco di Paola, che sebbene esistesse in San Trovaso sin dal 1559 (Caputo-Perissa 1994, p. 39; Caputo-Di Maio-Galifi-Pietropolli 2007, pp. 23-24, 64) ottenne la licenza del Consiglio dei Dieci solamente il 28 febbraio 1590 (ASV, Consiglio di Dieci, Deliberazioni, Comuni, Registri, reg. 40, c. 22v; Vio 2004, p. 863), forse proprio su istanza del parroco Leonardi e a seguito degli eventi narrati. Sempre in San Trovaso, a proposito della cappella dell'*Annunciata* (avente una pala della bottega di Palma il Giovane databile agli anni Venti del Seicento) si fa il nome di un altro consacrato, tale «Monsignor Benedetti» (Ridolfi 1648, II, p. 197) o «Abbate Benedetti» (Sansovino-Martinioni 1663, p. 247), di cui però non si sono ricavate ulteriori notizie.

⁹⁸ Sulla pala cfr. Boschini 1664, p. 364; 1674, *Dorsoduro*, p. 39; Martinelli 1684, p. 408; 1705, p. 460; Zanetti 1733, p. 346; 1771, p. 276; Moschini 1815, II, p. 291. A onor del vero, bisogna dire che tutte le guide citano per la pala un ritratto di «Frate» anziché di pievano: tuttavia, la veste dell'effigiato non ricorda affatto il saio di un minimo, quanto piuttosto la veste di un sacerdote. Moschini (1815, I, p. 21) cita una copia di questa pala proprio in San Francesco di Paola, ulteriore prova di una sorta di gemellaggio tra le due chiese perdurato negli anni.

⁹⁹ Sulla pala, già sull'altare della scuola di Santa Caterina d'Alessandria, cfr. Boschini 1664, p. 517; 1674, *Santa Croce*, p. 15; Martinelli 1684, p. 303; 1705, p. 344. La pala andò perduta nel corso del Settecento, forse già dopo la sostituzione con la pala di Jacopo Amigoni con i *Santi Caterina e Andrea*, eseguita nel 1719 per conto della Scuola di Santa Caterina,

La carenza di documentazione pertiene anche alle due pale che Sante Peranda (1566-1638) realizzò su istanza di altrettanti vescovi nei primi del Seicento, le quali si possono ciononostante inquadrare in maniera più precisa rispetto al *Martirio di Verona*. L'*Assunzione della Vergine con il ritratto di Claudio Sozomeno* (1600 ca.) venne dipinta per l'altare «vicino alla porta minore a man diritta» in San Lorenzo¹⁰⁰, eretto secondo l'iscrizione della lapide sepolcrale nell'anno giubilare 1600: tale indicazione potrebbe costituire essa stessa la ragione di questa commissione, sorta di affidamento spirituale alla Madonna per il secolo ineunte da parte di Claudio Sozomeno (1560 ca.-1622), figlio del cavaliere cipriota Giovanni e vescovo di Pola dal 1583 al 1605¹⁰¹.

Il *San Francesco d'Assisi che riceve il Bambino dalla Madonna* in San Francesco della Vigna sembrerebbe invece essere successivo di oltre due decenni, almeno stando al profilo biografico di Peranda steso da Ridolfi (1648): a richiedere l'opera fu in questo caso il vescovo di Treviso Francesco Giustiniani, che rinnovando cappella e altare rimosse definitivamente l'antica e tanto venerata tela «con l'effigie vera di S. Francesco»¹⁰² per inserire un dipinto con un'immagine moderna e di meditazione personale incentrata sul proprio eponimo.

Allo stato attuale delle ricerche, se non si considera il *Patriarca Corner in adorazione della Madonna* (1640-1644), dopo il *San Francesco* di Peranda e la coeva *Madonna col Bambino in gloria e i santi Girolamo, Carlo e Francesco* di Palma il Giovane in Santa Maria delle Grazie si deve attendere addirittura la fine del secolo per riscontrare nuovamente in laguna due pale d'altare eseguite per conto o su commissione diretta di alte cariche religiose.

citata per la prima volta da Zanetti (1733, p. 438). Viceversa, si è conservata la pala della *Crocifissione*, ricordata in chiesa a partire da Boschini (1664, pp. 517-518) e in sacrestia a partire da Zanetti (1733, p. 440). Maffeo Verona, come si ricorderà, aveva ricevuto una richiesta anche da Giovanni Tiepolo (il *Beato Giacomo Salomoni*, per il quale cfr. *supra* in capitolo II), che dal canto suo, per le numerose pale commissionate, oltre al sempre presente Palma il Giovane aveva ingaggiato anche Matteo Ingoli.

¹⁰⁰ Anche la visita pastorale Vendramin in San Lorenzo del 24 settembre 1615 testimonia che l'altare dell'*Assunzione della Vergine* era stato «fabricato da Mons.r R.mo Vescovo di Pola Claudio Sosomeno» (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali a monasteri femminili, b. 4, c. 333v). Corner (1749, XI, p. 70) sostiene erroneamente che l'altare venne eretto nel 1618. Sulla pala cfr. Ridolfi 1648, II, p. 273; Sansovino-Martinioni 1663, p. 81; Boschini 1664, p. 183; 1674, *Castello*, p. 29; Martinelli 1684, p. 124; 1705, p. 141; Pacifico 1697, p. 206; Zanetti 1733, p. 223; 1771, p. 338; Zorzi 1972, II, p. 513. L'opera andò molto probabilmente perduta nel corso dell'Ottocento, risultando del resto molto deperita nella stima fatta da Giuseppe Baldassini: «Pala con nostra Signora Assunta al Cielo, con abbasso un ritratto di Claudio Vescovo di Pola – di S.o Peranda tutta rovinata L. 6.-» (ASV, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti, Atti, b. 328, fasc. I 1/9, Vendita Quadri, 1812-1813).

¹⁰¹ La lapide recitava: «D.O.M. / IOANNI SOZOMENO EQVITI FEVDATARIO REGNI CYPRI IN EXPVGNATIONE NICOSIAE CAPTO ET REDEMPTO BENE DE REPUBLICA MERITO ET IVLIO FILIO I.V.D. ET EQVITI CVM TRIBVS FILIOLIS. CLAVDIVS SOZOMENVS POLAE EPISCOPVS PARENTI OPTIMO FRATRI DILECTISSIMO NEPOTIBVS AC POSTERIS HOC MONVMENTVM POSVIT ALTARE EREXIT ATQVE DOTAVIT ANNO IVBILEI MDC.» (Sansovino-Stringa 1604, c. 133v; Sansovino-Martinioni 1663, p. 81; Martinelli 1684, p. 124; 1705, p. 141; Corner 1749, XI, p. 70; Cicogna 1827, II, p. 378). Cicogna (1827, II, p. 379; IV, p. 656) riporta inoltre che Claudio Sozomeno fu vescovo di Pola dal 1583 al 1605, anno in cui abdicò, e che morì a Venezia nel 1622.

¹⁰² Sansovino-Martinioni 1663, p. 53. Sulla pala cfr. Ridolfi 1648, II, p. 279; Sansovino-Martinioni 1663, p. 53; Boschini 1664, p. 201; 1674, *Castello*, p. 42; Martinelli 1684, p. 194; 1705, p. 218; Pacifico 1697, p. 185; Zanetti 1733, p. 233; Moschini 1815, I, p. 38.

La prima in ordine cronologico è quella dipinta intorno al 1685 da Johann Carl Loth (1632-1698) in San Giovanni Crisostomo, che già Ewald (1959), basandosi sulle iscrizioni delle pareti laterali della cappella, diceva essere stata realizzata su richiesta del fratello di Giuseppe Civran, vescovo di Vicenza morto nel 1679, «per esaudire un voto del defunto». L'opera, raffigurante il *Transito di san Giuseppe* [fig. 49], eponimo del prelado e patrono della buona morte, aveva in effetti il solo scopo di onorare la memoria di Civran e al contempo garantirne il sereno passaggio alla vita eterna¹⁰³.

Ben altri intenti soggiacevano invece alla costruzione, nella chiesa muranese dei Santi Maria e Donato, di un altare dedicato a San Lorenzo Giustiniani. Questa commissione, già citata nel capitolo precedente in relazione alla diffusione del culto del protopatriarca dopo la sua canonizzazione (1690), costituiva in effetti il culmine di un processo di promozione della figura del santo da parte di un suo discendente, Marco Giustiniani, vescovo di Torcello dal 1692 al 1735.

Costui, stando alla testimonianza di Corner (1758), dopo aver ottenuto «dalla Sacra Congregazione de' Riti nell'anno 1694 che San Lorenzo Giustiniano fosse dichiarato Protettore della Città, e Diocesi di Torcello», fabbricò in Murano un sontuoso palazzo dedicato esclusivamente ai vescovi suoi successori – quasi uno sprone a trasferirsi in quell'isola – e nella chiesa principale eresse dunque l'altare in memoria del patriarca, «da lui con singolar divozione venerato», facendo dono di una insigne reliquia del santo (il dito indice della mano destra) e istituendo infine una fraterna di sacerdoti¹⁰⁴. È verosimile, come notava Niero (1999), che il cantiere fosse stato iniziato a ridosso del 1699: non si spiegherebbe altrimenti la completa assenza di riferimenti al manufatto nella visita pastorale di quell'anno dello stesso Marco Giustiniani¹⁰⁵.

Nel «magnifico e ricchissimo altare» progettato da Antonio Gaspari (1656-1723) venne dunque inserita la pala di Bartolomeo Litterini (1669-1731) con l'*Apparizione di Gesù Bambino a san Lorenzo Giustiniani mentre celebra la messa di Natale* (1700 ca.) [fig. 37], che costituiva l'episodio principe di un ciclo pittorico comprendente altri tre quadri con la *Morte del santo*, la sua *Salita al cielo* e la sua *Presentazione all'Eterno*, posti a coronamento del medesimo altare¹⁰⁶. La scelta di quella scena, priva di riferimenti diretti al committente, aveva una motivazione precisa, ossia presentare alla confraternita di sacerdoti e, in generale, al clero tutto il modello ideale di prelado devoto e pio nella celebrazione della messa, tema particolarmente sentito dal pastore della diocesi di

¹⁰³ Sulla pala, *in situ*, cfr. Zanetti 1733, p. 379; 1771, p. 523; 1815, I, p. 644; Ewald 1959, p. 47; 1965, p. 95; Pallucchini 1981, I, p. 263; Collavin 2012-2013, pp. 72-76; Fusari 2017, pp. 47-48, 233.

¹⁰⁴ Cfr. Corner 1758, pp. 569, 619.

¹⁰⁵ Cfr. Niero 1999, p. 17.

¹⁰⁶ Sulla pala, ora appesa in parete, cfr. Zanetti 1733, p. 453; 1771, p. 392; Moschini 1808, p. 107; 1815, II, pp. 440-441; Leopardi 1977, p. 125, n. 8; Niero 1981b, p. 10; 1999, pp. 15, 17, 21; Sorce 2005b, p. 290; i tre dipinti posti sopra l'altare (poi andati perduti) sono citati da Moschini (1815, II, p. 441).

Torcello, che infatti per la stessa chiesa fece dipingere da Andrea Celesti (1637-1712) anche un teleri «dove stà espressa la messa che in questo tempio si celebrava solennemente dal vescovo Marco Zustiniani»¹⁰⁷.

In linea di principio, una pala con un simile contenuto, dal carattere educativo e formativo (Giustiniani, oltretutto, fondò a Murano anche un seminario di chierici¹⁰⁸), difficilmente poteva essere concepita da un comune sacerdote, il cui intento pressoché esclusivo – come si è visto finora – era quello di celebrare la propria persona o il proprio operato. Eppure, qualcosa di non dissimile era stato già ideato nella prima metà del secolo proprio da un pievano, Sebastiano Rinaldi, che nella sua chiesa di San Canciano aveva fatto rifare l'altare un tempo di San Venerando e poi della Sacra Spina, intitolandolo a San Filippo Neri, «essendo il primo Altare, che a questo Santo fosse dedicato nella Città di Venezia»¹⁰⁹. Non è possibile stabilire la data precisa di questo rinnovo, ma di sicuro risale a prima del 1634, anno in cui la visita pastorale Corner cita l'altare già con la nuova dedicazione e perfino con un sovvegno di sacerdoti¹¹⁰, riuniti probabilmente dallo stesso parroco che in quel periodo commissionò – si presume – anche una pala d'altare a Tiberio Tinelli (1587-1639), purtroppo non portata a termine¹¹¹. In ogni caso, per volere di Rinaldi l'altare rimase sempre privo di allusioni al sacerdote e incentrato unicamente nell'esaltazione del suo titolare; certo, rispetto al caso di Giustiniani, il pievano sentì comunque la necessità di inserire nella cappella un riferimento a sé stesso e al fratello morto di peste, ma l'apparato commemorativo fu limitato alla parete, con busti e iscrizioni.

Data la carenza di documentazione, per giustificare il mancato completamento della pala da parte di Tinelli bisogna dar fiducia alla testimonianza di Ridolfi (1648), secondo cui l'artista tendeva ad abbandonare alcuni progetti (tra cui quest'opera) per il parallelo impiego come ritrattista dell'alta società, non solo veneziana, nonché per la sua scarsa propensione per le «opere d'inventione»¹¹²; d'altra parte, si ritiene poco probabile che la causa fosse stata molto più banalmente la sua morte, sopraggiunta nel 1639, anche perché in tal caso, essendo Tinelli parrocchiano di San Canciano e

¹⁰⁷ Moschini 1815, II, p. 438. In proposito cfr. inoltre Niero 1981b, p. 10.

¹⁰⁸ Cfr. Corner 1758, p. 569.

¹⁰⁹ Ivi, p. 269. Sebastiano Rinaldi resse la parrocchia di San Canciano dal 1605 alla morte nel 1650 (Corner 1749, II, pp. 221-222).

¹¹⁰ Cfr. ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 11, fasc. 12, c. 3, 7v (relativo alla visita del patriarca Corner del 5 febbraio 1634): proprio questo documento getta nuova luce sulla commissione di Rinaldi, che prima d'ora si riteneva risalente al 1649, anno che compare in effetti solo nell'iscrizione commemorativa del suo monumento funebre; anche riguardo al sovvegno di sacerdoti, Vio (2004, p. 593) aveva semplicemente ipotizzato una sua istituzione *ante* 1670, quando si hanno le prime informazioni dalla mariegola.

¹¹¹ Cfr. Ridolfi 1648, II, pp. 292-293.

¹¹² Cfr. Ivi, p. 292: «Quindi veniva spesso stimolato da varie operationi, alle quali non poteva applicarsi, occupato da' molti ritratti, e schifando egli ancora quanto più poteva le fatiche, che lo impaurivano, non sapendo ridursi à far' opere d'inventione».

venendo infine sepolto nella medesima chiesa, la notizia non sarebbe stata tralasciata da uno scrittore così propenso agli aneddoti come lo stesso Ridolfi. Ad ogni modo, siccome risulterebbe difficile pensare che quell'altare fosse rimasto sguarnito della sua pala per più di un certo periodo di tempo, vista la presenza anche di una confraternita dedicata al suo titolare, è possibile che Rinaldi si fosse impegnato fin da subito per porre rimedio allo sfortunato episodio, rivolgendosi a un altro parrochiano, Nicolas Régnier (1588 ca.-1667), per un nuovo dipinto: *l'Estasi di san Filippo Neri* [fig. 50], forse eseguita – in base a quanto si è detto – durante il quarto (o al massimo entro il principio del quinto) decennio del Seicento, mostrava dunque che lo scopo del pievano nel rinnovare l'altare era quello di esortare alla virtù i suoi confratelli, riuniti nella scuola di sacerdoti, attraverso l'esempio del santo fondatore degli oratoriani¹¹³.

Pressoché coeva a questa pala era la *Trinità con la Madonna e le sante Fosca e Maura in gloria, i santi Carlo, Lorenzo Giustiniani, Francesco, Antonio di Padova, Girolamo e il ritratto del pievano Girolamo Melchiori* (1638 ca.)¹¹⁴ di Filippo Bianchi. Destinata all'altar maggiore di Santa Fosca, essa costituiva il coronamento dei lavori di rinnovo del presbiterio seguiti dalla scuola del Santissimo Sacramento e dal parroco Girolamo Melchiori, che probabilmente richiese il dipinto a seguito della nomina ad arciprete della veneranda Congregazione dei Santi Ermacora e Fortunato (1638), dato che venne effigiato con cotta e stola di quella confraternita¹¹⁵: in questo caso, però, la pala non aveva soltanto un fine autocelebrativo, ma anche un intento votivo, come sembra suggerire la presenza di un considerevole numero di santi, protettori non solo della chiesa e dello stesso parroco, ma anche della città in occasione della peste.

Con opere come queste, negli anni Trenta si interrompeva un lunghissimo periodo, risalente allo scorcio del secolo precedente, in cui le pale d'altare commissionate da pievani si erano di molto rarefatte; viceversa, la seconda metà del Seicento si sarebbe contraddistinta per un numero maggiore di episodi, concentrati in particolar modo tra settimo e nono decennio.

¹¹³ Sulla pala cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 152; Boschini 1664, p. 416; 1674, *Cannaregio*, p. 7; Martinelli 1684, p. 217; 1705, p. 252; Zanetti 1733, p. 382; 1771, p. 516; Moschini 1815, I, p. 637; Fantelli 1974, pp. 84-85, 106; Pallucchini 1981, I, p. 151; Bottacin 2004, p. 64; Lemoine 2007, pp. 294-295. È opinione di Bottacin (2004, p. 64) che la medesima pala sia stata iniziata da Tinelli e conclusa da Régnier, al quale però spetterebbe praticamente per intero. Riguardo alla datazione, già Fantelli, sottolineando come fosse un «dipinto problematico» (1974, p. 85), osservava che l'opera si avvicinava per patetismo e influssi emiliani alla pala di San Luca con i *Santi Luigi IX, Margherita e Cecilia*, datata *ante* 1635 (1974, p. 84, n. 73). Alla sua morte, Rinaldi nominò patrono della cappella il nipote Giovanni Maria Gratarol, il quale, dopo essere stato eletto a sua volta parroco di San Canciano, la concesse a titolo definitivo alla fraterna dei sacerdoti e provvide a curarne il completo rifacimento «in ampliorem et elegantiorum formam»: cfr. ASV, Scuole piccole e suffragi, b. 350, pp. 25-26 (mariegola della scuola di San Filippo Neri in San Canciano). Cfr. inoltre Vio 2004, p. 593.

¹¹⁴ Sulla pala, ancora *in situ*, cfr. Boschini 1660, p. 541; 1664, p. 475; 1674, *Cannaregio*, p. 54; Martinelli 1684, p. 266; 1705, p. 304; Zanetti 1733, p. 412; Moschini 1815, II, pp. 41-42; Piegadi 1847, p. 23.

¹¹⁵ Cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 152; Corner 1749, XII, p. 133; Piegadi 1847, p. 23.

Nel medesimo turno di tempo in cui Francesco Lazzaroni ergeva il nuovo altar maggiore di Sant'Angelo, sul quale veniva posta la già nota pala di Stroiffi (1659-1664)¹¹⁶, Domenico Rapacino, parroco di Santa Margherita dal 1642 al 1661, si dedicava al rifacimento di un altare laterale della sua chiesa, chiedendone la pala con la *Madonna del Rosario e san Domenico* (1660-1664) al parrocchiano Pietro Negri (1628-1679)¹¹⁷: la commissione rientrava tra le numerose operazioni di abbellimento del nuovo edificio, riedificato dalle fondamenta dal 1647 grazie al concorso dei fedeli¹¹⁸, ma aveva come fine dichiarato, al solito, perpetuare il ricordo del sacerdote attraverso l'eponimo.

Molto più impegnativi furono invece gli interventi di altri pievani come Giovanni Battista Fabris in San Luca, di cui già si è parlato nel capitolo precedente in merito al possibile impatto sulla sostituzione dell'*Annunciazione* di Mazzoni con una nuova pala di Zanchi¹¹⁹, Iseppo Sandini in San Samuele e Nicolò Palmerino in San Matteo di Rialto, tutti artefici del rifacimento di più altari nelle loro chiese.

Sandini iniziò ad interessarsi del rinnovamento interno di San Samuele sin dai primi anni della sua reggenza, perdurata dal 1675 al 1718¹²⁰. È datata al 1677, infatti, la pala di *San Valentino in gloria con i santi Osvaldo, Febronia e l'Angelo Custode* [fig. 51] realizzata da Giorgio Stochamer per uno dei due altari ricostruiti dallo stesso parroco, che curiosamente era tra i più recenti della chiesa, essendo stato eretto solo nel 1626 dal patriarca Tiepolo¹²¹: il rinnovo di questo manufatto e il parallelo cambio di titolo dall'Angelo Custode a San Valentino erano dovuti all'arrivo del corpo del martire, ivi collocato con solenne processione il 31 dicembre 1677 (per l'occasione, inoltre, su istanza del sacerdote Pietro Maria Moretti veniva fondata una scuola in onore del santo)¹²².

¹¹⁶ Cfr. *supra* in capitolo II.

¹¹⁷ Il 4 marzo 1659 Rapacino otteneva di far per sua devozione il nuovo altare dedicato a San Domenico nell'area di pertinenza della scuola dei Santi Vittore e Margherita (Vio 2004, p. 842); dopo la sua morte, l'altare venne affidato alla cura del capitolo della chiesa (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 17, c. 199r: relativo alla visita del patriarca Badoer in Santa Margherita del 9 agosto 1699). Sulla pala, andata perduta, cfr. ASV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 17, *Inventario de Mobili della Chiesa di S. Margarita fatto sott'il R.mo S.r P. Gio: Maria Moro Piovano di Chiesa*, c. 191v («Palla della B.V. del Rosario, e S. Domenico»); Boschini 1664, p. 17; 1674, *Dorsoduro*, p. 50; Martinelli 1684, p. 421; 1705, p. 475; Zanetti 1733, p. 355; Zorzi 1972, II, p. 517; Safarik 1978, p. 86. Non essendo citata da Martinioni (1663), la pala potrebbe essere datata dopo il 1660. Sul parroco Rapacino cfr. Corner 1749, VI, p. 270.

¹¹⁸ Sul rifacimento della chiesa cfr. Corner 1749, VI, p. 268; 1758, p. 427.

¹¹⁹ Cfr. *supra* in capitolo II.

¹²⁰ Cfr. Corner 1749, III, p. 396.

¹²¹ Nel manoscritto *Fondazione della chiesa parrocchiale e collegiata di santi Matteo e Samuele* (1758, c. 286r), citato a suo tempo da Niero (1978, p. 341) e da Ruggeri (1996, p. 226), si legge infatti: «1677 – La palla di S. Valentin al suo altare è opera di un pittore tedesco, ordinata dal Cavalier Liberi, ad istanza del piovan Sandini, nella quale vi è dipinto il Santo con l'Angelo Custode, S. Osvaldo e S. Febronia». Sulla pala, ridipinta a spese del parroco Pietro Maria Tosetti tra gli anni Venti e Trenta del Settecento con l'aggiunta di san Giovanni Nepomuceno, cfr. inoltre Zanetti 1771, p. 385 (attr. Marco Liberi). Sull'altare eretto da Tiepolo, e già dedicato all'Angelo Custode, cfr. *supra* in capitolo II.

¹²² Cfr. Vio 2004, p. 336. L'altare con la sua insigne reliquia e la scuola di devozione di San Valentino è citato per la prima volta nella visita pastorale Badoer del 17 maggio 1699 (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 17, c. 109r); nella visita del patriarca Morosini datata al 19 febbraio 1669, invece, veniva registrato ancora l'altare dell'Angelo Custode, eretto e consacrato da Giovanni Tiepolo (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 13, fasc. 38, c. 2r).

La commissione di questa pala a Stochamer non giunse direttamente dal pievano, bensì attraverso una sorta di delega da parte di Pietro Liberi (1605/1614-1687), presso cui il tedesco abitava. Sandini, in effetti, si era rivolto in principio al padovano (residente nella stessa parrocchia di San Samuele), ma dovette accontentarsi dell'impiego di un pittore di minor talento, forse anche a causa dei concomitanti impegni, ben più prestigiosi, del primo, come l'*Estasi di santa Gertrude* (1676-1678) per la basilica di Santa Giustina.

Ciononostante, il pievano ebbe comunque modo di ottenere un'opera da Liberi grazie alla commissione di una seconda pala, molto probabilmente coeva, destinata all'altare dell'Arte dei Marangoni. Il dipinto, raffigurante *San Giuseppe col Bambino* (1677 ca.) [fig. 52], non mostrava semplicemente il patrono dell'antica confraternita, che aveva la sua sede nei pressi di San Samuele, ma aveva anche lo scopo di rendere onore all'eponimo del parroco¹²³.

In maniera non dissimile da Sandini si mosse nel decennio successivo Nicolò Palmerino, pievano di San Matteo di Rialto dal 1680 al 1731, che pur non essendo il diretto protagonista del rifacimento della chiesa (iniziato solo nel 1735 per cura del suo successore, Nicolò Milesi), si mostrò comunque attento all'ammodernamento degli interni¹²⁴.

In questo caso la fonte diretta è Palmerino stesso, che infatti tra le carte della visita pastorale Barbarigo del 26 settembre 1717 scriveva di aver «rinovato» l'altare del Transito di san Giuseppe e, soprattutto, di aver eretto un nuovo altare ai Santi Antonio e Liberale «come si vede dalla Pala con il mio ritratto fatto dal Valoroso Lazarini Pittor»¹²⁵. Proprio questo documento fornisce in maniera incontrovertibile il nome del committente della pala di Lazzarini, evidentemente la prima da lui dipinta su richiesta di un parroco, della quale grazie a Da Canal (1732/1808) si conosceva sinora solo la cronologia (1686-1688): tralasciando gli aspetti compositivi e stilistici, impossibili da valutare essendo l'opera andata perduta, il *Sant'Antonio di Padova, Gesù Bambino e san Liberale, con il ritratto del pievano Nicolò Palmerino* si inseriva dunque senza particolari novità nella lunga tradizione delle pale commissionate dai parroci, con il sacerdote effigiato accanto ai santi patroni dell'altare¹²⁶.

¹²³ Sulla pala cfr. Zanetti 1733, p. 172; *Fondazione* 1758, c. 286r; Zanetti 1771, p. 384; Moschini 1815, I, p. 602; Niero 1978b, pp. 341, 343, n. 5; Ruggeri 1996, p. 207. La pala andava a sostituire un polittico con le *Sante Agnese, Agata, Lucia e Dorotea* (Sansovino 1581, c. 46r; Niero 1978b, p. 343, n. 5; Ruggeri 1996, p. 207) e nel Settecento venne poi ridipinta con l'aggiunta (attribuita alla mano di Gaetano Zompini) dei santi Pietro di Alcantara e, nuovamente, Agnese. Quest'ultima doveva essere una patrona molto venerata dalla confraternita, se nella visita pastorale Barbarigo dell'8 agosto 1717 veniva testimoniata sullo stesso altare un'immagine della santa (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 21, fasc. 16, c. 3r). La scuola dell'Arte dei Marangoni era eretta già nel 1335 (Vio 2004, p. 332).

¹²⁴ Cfr. Corner 1749, III, pp. 175, 177; 1758, pp. 358-359.

¹²⁵ ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 21, fasc. 10, c. 8r.

¹²⁶ Sulla pala, oltre alla menzione nella visita pastorale (per cui si rimanda alla nota precedente), cfr. Da Canal-Moschini 1732/1808, p. 54; Zanetti 1733, p. 290; Zorzi 1972, II, p. 374. L'opera andò probabilmente perduta nel corso del Settecento, non essendo citata in Zanetti 1771.

Negli stessi anni in cui Lazzarini veniva impiegato da Palmerino, nella chiesa di San Martino Giovanni Segala (1663-1720) portava a termine il *Beato Lorenzo Giustiniani e santa Cecilia* (1687 ca.) [fig. 53] per conto di Giovanni Domenico Partenio (1633-1701), episodio tanto atipico quanto utile da affrontare in chiusura di paragrafo.

Innanzitutto, bisogna notare che rispetto ai casi incontrati sinora Partenio non ricoprì mai la carica di pievano, ricevendo al massimo, in San Martino, la nomina di secondo prete titolato; inoltre, nonostante avesse predisposto la sua sepoltura ai piedi dell'altare che fece rinnovare, ciò che volle manifestare con la pala non fu tanto la sua persona, quanto la sua esistenza, espressa con la presenza del protopatriarca, patrono della chiesa veneziana di cui il presbitero faceva parte, e di santa Cecilia, patrona dei musicisti¹²⁷.

La musica, infatti, contraddistinse la vita di Partenio sin dall'ingresso in San Martino come suddiacono nel 1656, quando iniziò a frequentare l'organista locale (nonché maestro del coro dell'Ospedale degli Incurabili) Francesco Lucio; dopo aver debuttato come tenore e quindi come compositore, la carriera del sacerdote ebbe quindi una svolta definitiva nel 1685, quando venne nominato vice maestro di cappella di San Marco. Fu proprio in quell'anno, il 20 luglio, che fece richiesta al capitolo di San Martino di poter ristrutturare l'altare del beato Lorenzo Giustiniani, promettendo di far eseguire a sue spese anche la nuova pala con santa Cecilia in sostituzione di quella di Palma il Giovane che da decenni lo decorava; per provvedere negli anni a venire al mantenimento dell'altare, che in ogni caso rimaneva di proprietà del capitolo della chiesa, Partenio istituì infine il 27 novembre 1685 il sovvegno dei musicisti di santa Cecilia, riconosciuto ufficialmente nel 1690¹²⁸.

Per quanto sia singolare, questa vicenda porta comunque a riflettere sul fatto che nel corso del secolo, sebbene in misura minore, anche altri sacerdoti oltre ai pievani ebbero l'occasione di

¹²⁷ Sulla pala cfr. Zanetti 1733, pp. 213-214; 1771, p. 415; Moschini 1815, I, p. 63; Ivanoff 1966b, p. 770; Pallucchini 1981, I, p. 381; Ruggeri 1991, pp. 244-245, 247; Della Puppa 1997, pp. 30, 73; Vio 2004, p. 102; Collarile 2014; Polati 2018, p. 727. La pala viene citata per la prima volta solo da Zanetti (1733) perché la seconda edizione del *Ritratto* di Martinelli (1705) per la chiesa di San Martino si limita a ricopiare quanto aveva già riportato quella del 1684, senza alcun aggiornamento.

¹²⁸ Sulla richiesta della cappella e sulla proposta del rinnovo della pala cfr. ASPV, Parrocchia di S. Martino, Scritture diverse. Prima serie, b. 44, fasc. 152, in data 20 luglio 1685. Cfr. inoltre Della Puppa 1997, p. 30; Collarile 2014. La pala di Palma il Giovane, raffigurante il *Beato Lorenzo Giustiniani*, dopo la sostituzione venne appesa in parete presso l'altare di Santa Lucia e secondo un inventario contenuto tra le carte della visita pastorale Badoer dell'8 luglio 1703 era di proprietà del capitolo della chiesa di San Martino, così come la pala di Zanchi raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Giuseppe e Antonio di Padova*, opera degli anni 1660-1665 (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 18, c. 280v: «Palla dell'Altare del med.o S.r Zanchi. / Un Quadro della Palla di S. Lorenzo in Cappella di S. Lucia»); nella medesima visita pastorale si dichiarava esplicitamente che l'altare dei Santi Lorenzo Giustiniani e Cecilia era stato concesso al capitolo della chiesa (Ivi, c. 276v). In ogni caso Partenio, col suo testamento del 26 marzo 1700, lasciava 6 ducati l'anno per il mantenimento dell'altare (il testamento si trova in copia in ASPV, Parrocchia di S. Martino, Scritture diverse. Prima serie, b. 44, fasc. 152). Sulla pala di Palma il Giovane, andata perduta, cfr. Boschini 1664, p. 170; 1674, *Castello*, p. 18; Martinelli 1684, p. 105; 1705, p. 120; Zanetti 1733, p. 213; Corner 1749, IV, p. 333; Mason Rinaldi 1984a, p. 184; Della Puppa 1997, p. 30.

richiedere le loro pale: ad esempio, accanto al caso di Partenio è noto quello di Giacomo Burleri, un altro secondo prete titolato, che nel 1692 fece ampliare assieme al fratello Girolamo la sacrestia della sua chiesa di San Giovanni in Bragora, ergendovi un altare su cui venne collocata l'*Annunciazione con i santi Giovanni Evangelista, Girolamo e Gaetano da Thiene* (1692 ca.), attribuita a Lazzarini¹²⁹. È plausibile, insomma, che ricerche più mirate possano rivelare una ancor più intensa attività sacerdotale all'interno della produzione di pale d'altare: del resto, l'intento di questa indagine, più che fornire un elenco esaustivo di persone, era quello di evidenziare le peculiarità, i contesti e le ragioni sottostanti alle diverse commissioni da parte dei membri del clero a Venezia.

Committenza plebanale in San Pantalon

Per le rispettive chiese, le esperienze dei pievani incontrate sinora si sono rivelate degli episodi sporadici, più o meno incisivi, ma non distinti per impatto da quelli di gran parte dei committenti privati. Viceversa, nel caso di San Pantalon – *unicum* in tal senso in laguna – l'intera storia dell'arte sembra scritta proprio dai suoi parroci, come mostra in maniera emblematica una delle opere più significative della chiesa, il *Miracolo di san Pantaleone con il pievano Bartolomeo Borghi in veste di Ermolao* (1587) [fig. 54]¹³⁰: infatti, in questa pala, dipinta da Paolo Veronese (1528-1588) per l'originario altar maggiore, il prelado non solo partecipa attivamente alla scena, ma si trasfigura perfino nel corpo di un santo, esplicitando così la sua *charitas* e contestualizzandola nella Venezia contemporanea attraverso l'ambientazione urbana e popolare dello sfondo.

Con quest'opera, l'esaltazione del committente ecclesiastico era portata all'estremo e, in termini tridentini, al limite del consentito: basti pensare all'esito, diametralmente opposto, della pala di poco precedente dei *Santi Giovanni Evangelista, Pietro e Paolo* (1581 ca.) [fig. 55], dipinta sempre da Veronese per l'altare del patriarca Giovanni Trevisan in San Pietro di Castello¹³¹, dove invece il committente – che pure era la massima carica religiosa – veniva appena alluso con il proprio eponimo.

¹²⁹ Sulla pala, ancora *in situ*, cfr. Andreis 1848, p. 9; 1885, p. 15; Chiari Moretto Wiel-Novello Terranova 1994, p. 39. I fratelli Giovanni e Girolamo Burleri, che ai piedi dell'altare predisposero la loro sepoltura, fecero costruire anche il corridoio di collegamento tra la sacrestia e il coro e lì vi fecero collocare i loro busti marmorei: cfr. Andreis 1848, p. 7; 1885, p. 12; Chiari Moretto Wiel-Novello Terranova 1994, p. 39. Giovanni Burleri viene ricordato come secondo prete titolato in Gianola 2016, p. 5, n. 10.

¹³⁰ Sulla pala cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 179v; Ridolfi 1648, I, p. 311; Sansovino-Martinioni 1663, p. 246; Boschini 1664, p. 377; 1674, *Dorsoduro*, p. 51; Pacifico 1697, p. 434; Zanetti 1733, p. 357; 1771, p. 195; Moschini 1815, II, p. 244; Caliarì 1888, pp. 137, 344; Gould 1973 p. 706; Da Villa Urbani-Mason 1994, p. 21; Pignatti-Pedrocco 1995, II, pp. 500-501; Aymonino 2005; Brunet-Marchiori 2016, pp. 32-35.

¹³¹ L'altare venne «fabricato già dal R.mo Pat.ca Trvisano et da lui dottato con doi mansanarie, et altre opere pie, come appare per suo Testamento rogato da ms. Vettor di Maffei Nodaro pub.co Ven.o et all' hora Canc.ro Pat.hale. [...] L'Altare soprad.to è molto bello, et vago, mà fabricato in loco incommodo» (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, c. 14v: relativo alla visita del patriarca Priuli del 19 maggio 1591 in San Pietro di Castello). Sulla pala, ora presso la cappella Vendramin, cfr. Sansovino 1581, c. 5v; Sansovino-Stringa 1604, c. 102r; Ridolfi 1648, I, pp. 328-329; Boschini 1664, p. 152; 1674, *Castello*, p. 4; Martinelli 1684, p. 71; 1705, pp. 81-82; Pacifico 1697, p. 153; Zanetti 1733, p. 201; 1771, p. 195; Moschini 1815, I, p. 5; Caliarì 1888, pp. 162, 343; Pignatti-Pedrocco 1995, II, p. 523.

D'altra parte, trattandosi di un dipinto destinato a una chiesa che per sua natura doveva rappresentare il patriarcato e non i patriarchi, era impensabile riscontrare, soprattutto in epoca post-conciliare, una eccessiva "personalizzazione" dei singoli (non a caso uno degli esiti del sinodo Priuli del 1592 fu l'eliminazione, nella cattedrale, dei sepolcri *excelso loco*¹³²).

Al contrario, per quanto l'iniziativa di Borghi potesse costituire una circostanza limite per un prelado, si inseriva in ogni caso in una lunga tradizione propria dei parroci di San Pantalon.

Al di là del rifacimento della primitiva chiesa nel 1222 per volontà del pievano Angelo Semitecolo, fu a partire dal Quattrocento che si registrarono le prime importanti opere di abbellimento interno su interesse diretto dei sacerdoti¹³³: nel 1405 Martino de Bernardinis eresse l'altare in onore della Vergine, per il quale fu dipinta una *Madonna con i santi Giuliana e Pantaleone*, rimossa nel 1527; Francesco Gritti (parroco dal 1427 al 1458) restaurò a proprie spese gli altari della Madonna, di San Sebastiano e di San Pantaleone e nel 1444 decise di aprire una nuova cappella nel muro nord (corrispondente all'attuale presbiterio) dedicandola a Ognissanti, che ottenne la pala di Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini oggi nella cappella del Sacro Chiodo; tra 1481 e 1486 Marco Mazza decise di trasferire il culto di San Pantaleone sull'altar maggiore già intitolato al Cristo, consolidando strutturalmente l'abside. In seguito, tra la fine del XV secolo e il principio del successivo i pievani Francesco Negro e Sebastiano Bozza ammodernarono alcuni altari approfittando in parte della prodigalità di due benefattori, il commerciante Paolo Siani e il prete titolato Paolo Stresio.

Oltre a fondare la Scuola dell'Immacolata Concezione (1538) e a concedere alla scuola dei Laneri di poter edificare un altare a San Bernardino (1541), durante la sua lunga reggenza perdurata dal 1532 al 1571 il parroco Nicolò Moravio si dedicò in particolare al rifacimento dell'altar maggiore commissionato nel 1555 al Palladio, investendovi personalmente 346 ducati. Alla sua morte (1571), quindi, venne tumulato nella predella dell'altare, secondo un'usanza diffusa all'epoca anche tra i committenti laici, e nonostante la condanna di questa pratica ad opera dei visitatori apostolici e del patriarca Priuli¹³⁴, vi rimase fino al rinnovo barocco tardosecentesco voluto da don Jacopo Bonacciolli.

¹³² In proposito cfr. Francescutti-Frucco 2014, pp. 211-212. Solo nella seconda metà del Seicento (pertanto in tutt'altra situazione storica, politica e religiosa) si avrebbe avuto una "personalizzazione" nella chiesa patriarcale, con i rilievi marmorei di Michele Ongaro nella cappella della Madonna del Carmelo dedicati al patriarca Francesco Vendramin. Sulla cappella cfr. in particolare Frank 2004, pp. 338-343 e Feichter 2017.

¹³³ Sulle varie commissioni dei parroci dal Duecento al principio del Settecento cfr. in particolare Salsi 1837, I, pp. 14-20, 23-30, 35-36, 59-60, 63-64, 67-70; II, pp. 7-14, 19-24 e Brunet-Marchiori 2016, pp. 14-22.

¹³⁴ Ad esempio, durante la visita pastorale in San Cassiano dell'8 novembre 1592 il patriarca Priuli ordinò che l'arca Morosini nella «bradella» dell'altare di Santa Cecilia fosse levata, giusta i decreti della Visita apostolica, e che similmente si facesse per l'arca della famiglia Rimondo sull'altare della Madonna (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, c. 308r); nella visita ai Santi Apostoli (15 novembre 1592) ordinò che la sepoltura nella predella dell'altare di San Girolamo di Ca' Spinelli, non ancora usata, non lo fosse per nessuna ragione; nella medesima chiesa impose quindi di coprire la predella dell'altare di Santa Lucia di Ca' Corner (Ivi, c. 318). Stessa ordinanza fu rivolta quindi alla famiglia Dolfin, proprietaria dell'altare di Sant'Andrea in Santa Marina, visitata il 31 gennaio 1593 (Ivi, c. 397v).

Con queste premesse, la pala di Bartolomeo Borghi appariva pertanto perfettamente in linea con gli episodi di commissione dei parroci che lo avevano preceduto; allo stesso tempo, non sorprende affatto constatare che anche alcune delle opere più significative del Seicento sarebbero state eseguite proprio su istanza diretta dei sacerdoti, a partire dai lavori promossi da Giovanni Martini.

Malgrado gli anni della sua reggenza (1613-1645) fossero stati segnati dal dramma dell'incendio della canonica (1629) e dal successivo scoppio della peste (1630-1631), Martini riuscì ad affrontarli con determinazione, facendosi carico in prima persona di importanti cantieri come il restauro della stessa canonica e soprattutto il rifacimento della sacrestia, per la quale *in primis* eresse un altare e in un secondo momento commissionò ad Antonio Domenico Triva (1626-1699) una serie di ritratti dei pievani di San Pantalon, ulteriore testimonianza dell'effettivo valore storico di tali figure per questo edificio sacro.

La pala d'altare della sacrestia, realizzata intorno al 1630 da un illustre parrocchiano, il Padovanino (1588-1649), mostrava una *Deposizione di Cristo* [fig. 56], soggetto che doveva essere particolarmente a cuore a Martini se si considera che ancora nel 1623 lo stesso prelato aveva sovvenzionato la costruzione in chiesa di un altare dedicato al Crocifisso¹³⁵. Rispetto al predecessore Borghi e ad altri esponenti del clero locale, il parroco evitò di farsi ritrarre nella scena, ma non vi inserì nemmeno il proprio eponimo, Giovanni Evangelista, preferendo piuttosto insistere su personaggi come Nicodemo e le Marie; ciononostante, tra la figura di Cristo depresso e due dei tre angioletti che gli reggono mani e piedi volle inserire il suo stemma, immagine certo poco appariscente, ma non per questo meno adatta allo scopo di perpetuare la memoria del sacerdote. D'altra parte bisogna considerare che l'aver inaugurato la galleria di pievani, nella stessa sacrestia, poteva aver costituito un deterrente per la scelta di farsi effigiare: i suoi successori, in effetti, avrebbero proseguito quella serie con i propri ritratti, mentre in chiesa non si sarebbe più avuto un caso analogo a quello di Borghi.

Il sogno di Martini di rinnovare la chiesa, ormai in condizioni precarie, sarebbe stato realizzato solamente nel 1667, grazie alla sottoscrizione aperta da Giovanni Battista Vinanti (parroco dal 1645 al 1676) che permise di trovare la somma necessaria per poter iniziare i lavori. La rotazione dell'asse di novanta gradi prevista dal nuovo progetto rendeva necessaria la costruzione, al posto della precedente cappella di Ognissanti, di un nuovo presbiterio, per il quale secondo le fonti

¹³⁵ Cfr. Salsi 1837, II, p. 19; Brunet-Marchiori 2016, pp. 22-23, 133-136. Sulla pala, *in situ*, cfr. Boschini 1660, p. 389; Sansovino-Martinioni 1663, p. 246; Boschini 1664, pp. 376-377; 1674, *Dorsoduro*, p. 51; Pacifico 1697, p. 434; Zanetti 1733, p. 357; 1771, p. 367; Moschini 1815, II, p. 247; Salsi 1837, I, p. 19; II, pp. 19-20; Ruggeri 1988, p. 132; Da Villa Urbani-Mason 1994, p. 33; Brunet-Marchiori 2016, pp. 23, 133-135. Sentendosi in colpa per non servire la scuola del Santissimo, Padovanino aveva donato un suo dipinto raffigurante il *Redentore* da esporsi in chiesa in determinate occasioni per favorire la devozione del popolo e da conservare per il resto del tempo in sacrestia (Vio 2004, p. 849).

furono esborsati dal Vinanti cinquecento ducati, e poi altri ducento, che non furono per altro nemmeno la ventesima parte di ciò che fu speso in tanta opera. Ad imitazione del Semitecolo, primo parroco di questa chiesa, il Vinanti partì tutto il suo patrimonio in egual forma tra la fabbrica della chiesa, tra' preti suoi e tra' poveri.¹³⁶

Un decennio prima dell'avvio del maestoso cantiere, però, sulla scorta dell'accresciuto fervore devozionale e della spinta emotiva creata da Francesco Lazzaroni, il pievano aveva avuto anche l'intuizione di introdurre in San Pantalon il culto lauretano, acquistando presso il Santuario marchigiano una statua della Madonna (1658): l'intenzione doveva essere fin dall'inizio quella di dedicargli un altare, ma è facile pensare che l'onere della ricostruzione della chiesa avesse inevitabilmente fatto rimandare quel progetto, ripreso poi dalla famiglia del parroco dopo la sua morte (1676). L'assegnazione di una cappella a privati cittadini, i Vinanti, avvenuta il 13 dicembre 1680¹³⁷, costituiva un fatto inedito per la nuova San Pantalon, ma era giustificata proprio dalla stretta parentela col defunto parroco, di cui certamente si sentiva necessità di far memoria vista la portata del suo impegno in favore della chiesa. L'altare venne dunque eretto nel 1693 dagli eredi dello zio omonimo del pievano, Giovanni Battista Vinanti, che accanto al titolo della Vergine lauretana ottenne per la cappella la co-dedicazione all'eponimo suo e del nipote (Giovanni Battista) e a Sant'Antonio di Padova, come testimoniano le visite pastorali Badoer (1604) e Barbarigo (1716)¹³⁸. È verosimile che inizialmente lo scopo dell'altare fosse quello di accogliere la statua della Madonna di Loreto, mentre solo in un secondo momento sarebbe stata presa la decisione di predisporlo per l'inserimento di una pala: non si spiegherebbe altrimenti un'attesa di ben trent'anni dall'inizio dei lavori (1693) alla sistemazione della *Madonna di Loreto che intercede presso la Trinità con i santi Giovanni Battista, Antonio di Padova, Pietro e l'Angelo Custode* [fig. 57], eseguita nel 1723 da Gregorio Lazzarini (1657-1730)¹³⁹. La presenza di diversi santi riconduce a una commissione familiare da parte dei Vinanti, che potevano vedere i propri eponimi accanto a quello del pievano e dell'omonimo zio patrocinatore dell'altare¹⁴⁰; ciononostante, anche in questo caso è possibile riscontrare un influsso decisivo da parte di un sacerdote di San Pantalon, essendo attestato che la richiesta della pala fosse

¹³⁶ Salsi 1837, II, p. 22.

¹³⁷ Cfr. Brunet-Marchiori 2016, p. 96.

¹³⁸ Domenico Girolamo Maccato (1767, pp. 212, 219) segnala il 1693 come data di erezione dell'altare (cfr. inoltre Brunet-Marchiori 2016, p. 96). Nella visita pastorale Barbarigo in San Pantalon dell'8 marzo 1716 l'altare si dice «eretto da persona particolare in virtù del Testam.to del q. D.o Gio: Batta Vinanti fù zio del Paroco defunto» e viene citato con la co-titolazione alla *Madonna di Loreto* e ai *Santi Giovanni Battista e Antonio* (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 21, fasc. 13, c. 3r). L'indicazione del committente dell'opera era già presente nella visita pastorale Badoer del 18 maggio 1704, ma in quel caso non era specificato che si trattasse dello zio del parroco defunto; in secondo luogo, la cappella veniva indicata con i titoli dei soli *Santi Giovanni Battista e Antonio* (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 18, c. 367r).

¹³⁹ Sulla pala, *in situ*, cfr. Da Canal-Moschini 1732/1808, p. 65; Zanetti 1733, p. 356; 1771, p. 421; Moschini 1815, II, p. 250; Brunet-Marchiori 2016, pp. 97-98.

¹⁴⁰ Oltretutto, il giovane introdotto dall'Angelo Custode «ha tutta l'aria di essere un ritratto» (Brunet-Marchiori 2016, p. 97).

pervenuta a Lazzarini per tramite di suo nipote Gregorio Bianchi, che in quella chiesa ricopriva allora l'incarico di sagrestano. Riguardo al simulacro della Madonna di Loreto, forse lo stesso Bianchi si era proposto da subito come garante per trovargli una nuova e dignitosa sistemazione, se si considera che una volta ottenuta la carica di pievano, di lì a vent'anni, avrebbe fatto erigere la replica della Santa Casa, dove «con solenne funzione fu traslata la sacra Immagine, e nel 25 marzo dell'anno 1745 fu posta, dopo bella processione, nella sua nicchia»¹⁴¹.

A portare a termine l'imponente opera di rifacimento della chiesa iniziata da Vinanti fu il successore Giovanni Antonio Zampelli (parroco dal 1675 al 1720)¹⁴², che riuscì a intrecciare personalmente un fitto rapporto di lavoro con Giovanni Antonio Fumiani (1643-1710), contattato non solo per l'impresa del soffitto con il *Martirio e la gloria di san Pantaleone* (1684-1704), ma anche per la decorazione pittorica della sontuosa cappella costruita per volere dello stesso pievano (con l'esborso di 1.000 ducati) in sostituzione dell'altare del Crocifisso a suo tempo eretto da Martini.

Principiata nel 1681¹⁴³, la cappella costituiva un'esuberante macchina barocca di marmi e stucchi dove perfino l'altare, recentemente attribuito a Orazio Marinali (1643-1720), perdeva quasi completamente la sua architettura trasfigurandola in scultura¹⁴⁴, in un coacervo di linee curve, eleganti volute e motivi fitomorfi ripresi poi anche sulle pareti, dove il formato dei due quadri non poteva che essere l'ovale. L'intervento di Fumiani, forse databile anch'esso ai primi anni Ottanta¹⁴⁵, prevedeva dunque l'esecuzione della pala d'altare raffigurante la *Deposizione di Cristo*, i suddetti ovali con il *Tradimento di Giuda e Cristo sul Calvario* e i tre comparti del soffitto con le *Virtù teologali*, il tutto completamente avvolto dall'apparato scultoreo, che costituiva a sua volta una parte integrante (e non un mero complemento) dell'intero programma iconografico. Proprio ai piedi dei due *Angeli* posti su «preziose *consolles* profane»¹⁴⁶ ai lati dell'altare corrono le due iscrizioni «ANGELI PACIS» e «AMARE CLAMABUNT», che costituiscono la chiave di lettura dell'impianto decorativo: il riferimento al passo di *Isaia* (33, 7), infatti, arricchisce e completa di senso soteriologico il già evidente intento meditativo sulla passione e morte di Cristo. E per mantenere intatto questo significato, senza creare distrazioni

¹⁴¹ Salsi 1837, II, p. 27.

¹⁴² Cfr. Martinelli 1684, p. 422; Salsi 1837, II, p. 23.

¹⁴³ Maccato riportava infatti una nota del 26 febbraio 1681 in cui il parroco Zampelli si diceva disposto, pagando 1.000 ducati, a rifabbricare interamente la «cappella di mezzo [...], ove al presente è situato l'Altare del Crocifisso», intitolandola poi al *Crocifisso* e all'*Addolorata* (Maccato 1767, p. 218). Risalente al 1681 circa era anche la decorazione a intarsio marmoreo dell'altare, ricondotta da Rigatti (2012-2013, pp. 170-171) alla bottega dei Corbarelli. Cfr. inoltre Brunet-Marchiori 2016, pp. 94-96.

¹⁴⁴ Cfr. Bacchi 2012, p. 229; Rigatti 2012-2013, pp. 170-171; Brunet-Marchiori 2016, pp. 93-96.

¹⁴⁵ I dipinti di Fumiani vengono menzionati per la prima volta nella seconda edizione del *Ritratto* di Martinelli (1705, p. 476), poiché la prima testimoniava ancora lavori in corso (1684, p. 422). Pacifico, invece, non si soffermò affatto su questa cappella – come del resto su altre – forse perché il cantiere non era del tutto concluso (1697, pp. 433-435). Per questa ragione in Brunet-Marchiori (2016, p. 96) si ritiene che Fumiani vi abbia lavorato intorno al 1700. Ciononostante, non si può escludere che le sue opere possano essere anteriori di oltre un decennio.

¹⁴⁶ Bacchi 2012, p. 229. Gli angeli sono stati attribuiti da Guerriero (1996-1997, pp. 370-372) ad Angelo Marinali (1654-1702), fratello di Orazio. Cfr. inoltre De Vincenti 2008, p. 375; Brunet-Marchiori 2016, pp. 94-95.

al riguardante, è verosimile che Zampelli avesse preferito evitare di inserire un riferimento alla propria persona nella pala d'altare, la cui composizione risulta essenziale e volta a porre nel dovuto risalto le figure del Cristo deposto e della Vergine addolorata, co-titolari della cappella.

Un altro aspetto di assoluto rilievo dei parroci di San Pantalon è il loro legame diretto o indiretto con alcune scuole della loro chiesa. Lo stesso Zampelli, ad esempio, istituì nel 1695 la confraternita femminile di Sant'Anna dedita alla devozione della buona morte, che l'anno seguente avviò la costruzione del proprio altare (il primo a destra entrando in chiesa), concluso poi intorno al 1708 con l'inserimento delle statue di *Sant'Anna*, *San Giuseppe* e *San Gioacchino*, attribuite a Pietro Baratta (1659-1729)¹⁴⁷; in questo sodalizio, però, il parroco poteva fungere al massimo da padre spirituale, dato che per tutte le scuole piccole le leggi dello Stato prevedevano una gestione e un'organizzazione esclusivamente laica¹⁴⁸. Al contrario, la posizione del pievano era determinante all'interno della fraterna dell'Immacolata Concezione, una delle (relativamente poche) associazioni veneziane riservate ai soli sacerdoti che era stata fondata nel lontano 1538 da Moravio.

In una data imprecisata tra terzo e quarto decennio del Seicento, forse su istanza dell'attivissimo parroco Martini, quest'ultima scuola aveva commissionato per il proprio altare una pala con *l'Eterno*, *l'Immacolata* e *i simboli di Maria*, opera di Bernardino Prudenti (1588-1640). Lo stesso artista, tra l'altro, era stato impegnato in quel torno di tempo anche con una seconda pala, la *Madonna con i santi Giovanni, Carlo, Bonaventura e Nicolò*, destinata a uno dei pochi altari di San Pantalon, se non l'unico, affidato fin dal XV secolo a una famiglia laica, i Lanza¹⁴⁹: questa peculiarità, tuttavia, andò significativamente perduta con il rifacimento tardosecentesco della chiesa, quando detto altare fu demolito e la sua pala venne trasferita nella cappellina poi dedicata al Sacro Chiodo, ambiente che in un secondo momento avrebbe finito per ospitare anche l'altro dipinto di Prudenti.

Nel 1689, infatti, la confraternita dell'Immacolata decise di rinnovare interamente il suo altare, che fu poi concluso solamente nei primi anni Venti del Settecento con la sistemazione delle

¹⁴⁷ Cfr. Bacchi 2012, p. 231; Brunet-Marchiori 2016, pp. 103-106.

¹⁴⁸ Cfr. Vio 2004, p. 18.

¹⁴⁹ La Scuola di sacerdoti e secolari dell'Immacolata Concezione nacque il 23 novembre 1538 e con atto del notaio Giacomo Zambelli fece accordi col capitolo di San Pantalon per ottenere un altare (Vio 2004, p. 850). Sulla pala dell'*Immacolata* di Prudenti, andata perduta, cfr. Boschini 1664, pp. 377-378; 1674, *Dorsoduro*, p. 52; Zanetti 1733, p. 356; Radassao 1998, p. 165; Brunet-Marchiori 2016, p. 89. L'altare che le visite pastorali testimoniano essere intitolato a San Nicolò, il terzo nella navata di destra, apparteneva alla famiglia Lanza, che fin dal 1452 avevano anche la propria arca, trasportata poi nel 1690 «vicino alla porta della chiesa nuova che conduce nella corte del signor pievano» (Salsi 1837, I, p. 14); cfr. ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, c. 188v (relativo alla visita Priuli del 6 ottobre 1591, dove si dice che l'altare è mantenuto dalla mansionaria di Lunardo Lanza); b. 7, fasc. 28, c. 1v (relativo alla visita Zane del 21 settembre 1604); b. 18, c. 368r (relativo alla visita Morosini del 29 luglio 1646, contenuta tra le carte della visita Badoer del 18 maggio 1704). Sulla relativa pala di Prudenti, anch'essa andata perduta, cfr. Boschini 1664, p. 377; 1674, *Dorsoduro*, p. 52; Zanetti 1733, p. 356. Queste fonti parlano di «Beata Vergine, con San Giovanni, San Carlo, S. Bonaventura et un Santo Vescovo», che si è voluto identificare in Nicolò, essendoci appunto un altare a lui dedicato.

statue laterali di *San Giovanni Battista* e di *San Sebastiano*, commissionate a Giovanni Bonazza (1654-1736) dal pievano di allora, Jacopo Bonaccioli: siccome la nuova cappella includeva accanto all'Immacolata anche la devozione a San Michele Arcangelo, rimasto orfano di un altare dopo la rifabbrica della chiesa, si rese necessaria la sostituzione del dipinto di Prudenti con una nuova pala, raffigurante per l'appunto l'*Immacolata con san Michele Arcangelo e sant'Antonio di Padova*, eseguita da Nicolò Bambini (1652-1736) intorno al 1710¹⁵⁰. È opinione di Radassao (1998) che il committente di quest'opera possa essere riconosciuto in Giovanni Antonio Zampelli, «il quale era stato nominato “auditor metropolitano” dal patriarca di Aquileia Giovanni Dolfin e confermato dal successore Dionisio, come si sa mecenate del Bambini»¹⁵¹: tale ipotesi troverebbe conferma proprio nella presenza, altrimenti inspiegabile, del santo eponimo del parroco, un riferimento che a differenza della pala della vicina cappella del Cristo, dove Zampelli aveva predisposto la sua sepoltura, diveniva in un certo senso imprescindibile per mostrare un chiaro indizio del suo intervento in favore della confraternita.

Tra XV e XVIII secolo, insomma, i pievani di San Pantalon ebbero modo di plasmare man mano sia la chiesa antica che la nuova fabbrica, imponendosi su un laicato che rimase per gran parte anonimo; in secondo luogo, leggendo i profili biografici stesi da Andrea Salsi nel 1837 è oltremodo significativo notare che, specie nel Seicento, ciascun sacerdote sentì l'esigenza di lasciare un segno concreto in grado di perpetuare la memoria della sua persona. Perfino Domenico Biondello, che resse la parrocchia per soli tre anni, dal 1605 al 1608, riuscì in tal senso a distinguersi, anche perché scelse di destinare la sua opera non a San Pantalon, bensì a San Rocco, dove era al contempo cappellano¹⁵². In effetti, fu proprio per dar risalto alla sua doppia carica di pievano nella prima chiesa e cappellano nella seconda che Biondello decise di commissionare una pala per l'altare della sacrestia di San Rocco: si tratta del perduto dipinto, dal chiaro intento insieme votivo e commemorativo, raffigurante il *Crocifisso con i santi Rocco e Pantaleone e il ritratto di Domenico Biondello in veste di cappellano*, realizzato da Domenico Tintoretto (1560-1635) probabilmente intorno al 1605, anno di nomina del committente a parroco di San Pantalon¹⁵³.

¹⁵⁰ Sulla pala, *in situ*, cfr. Zanetti 1733, pp. 355-356; 1771, p. 424; Moschini 1815, II, p. 251; Salsi 1837, I, p. 29; Ivanoff 1963, p. 645; Radassao 1998, p. 165; Brunet-Marchiori 2016, p. 89. Sul rifacimento dell'altare della confraternita dell'Immacolata cfr. Maccato 1767, pp. 221, 238; Brunet-Marchiori 2016, p. 89.

¹⁵¹ Radassao 1998, p. 165.

¹⁵² Cfr. Salsi 1837, II, p. 15.

¹⁵³ Sulla pala, che dovrebbe essere l'unica (almeno tra quelle riscontrate) commissionata da un pievano al di fuori della sua chiesa, cfr. Boschini 1664, p. 309; 1674, *San Polo*, p. 50; Martinelli 1684, p. 354 (attr. Jacopo Tintoretto); 1705, p. 401 (attr. Jacopo Tintoretto); Zanetti 1733, p. 303; Moschini 1815, II, p. 209; Salsi 1837, II, p. 15. È di Andrea Salsi la descrizione più precisa dell'opera, che a quel tempo (1837) non si trovava più in sacrestia: «In un quadro che conservasi in quest'antica scuola rappresentante il Crocifisso con s. Rocco alla destra, scorgesi alla sinistra il pievano Biondello, sotto la figura del s. martire Pantaleone. L'opera è del Tintoretto». La presenza di Biondello proprio sotto san Pantaleone

A quanto pare, questa pala sembra essere l'unica con l'effigie di un sacerdote licenziata dal pittore, fatto curioso se si ricorda il suo impiego come ritrattista presso una folta schiera di prelati¹⁵⁴. Risulta complesso fornire una spiegazione di questa particolarità, anche perché come si vedrà Tintoretto trovò comunque fortuna, in tal senso, presso gli ordini monastici, a differenza di un altro illustre ritrattista come Girolamo Forabosco che, viceversa, non ottenne altre commissioni al di fuori del *Patriarca Corner in adorazione della Madonna* (1640-1644)¹⁵⁵. D'altra parte, questa situazione non è certo imputabile semplicemente alla concorrenza di Palma il Giovane, malgrado quest'ultimo fosse più specializzato nella produzione di pale d'altare e in contatto con le alte sfere del potere sin dai primi anni della carriera: non si spiegherebbero, altrimenti, le commissioni affidate dal clero ad artisti come Alvise dal Friso, Maffeo Verona e Sante Peranda.

A proposito dei pittori, purtroppo le lacune documentarie non permettono di far luce sul loro rapporto di lavoro con i prelati: una fonte quale il contratto del 1725 tra il pievano di San Lio Marco Rossetti e Pietro Marchesini (1692-1757), già introdotto in altra sede¹⁵⁶, è di certo preziosa in tal senso, ma al contempo non può essere presa come modello valido per tutte le casistiche di cui si è fatta menzione. Basti osservare, ad esempio, che molti degli artisti coinvolti dai pievani abitavano nella medesima parrocchia cui era destinata la loro pala, fattore, questo, che non può affatto considerarsi fortuito e che potrebbe viceversa essere decisivo nella comprensione (se non in generale, almeno per alcune delle vicende analizzate) dei presupposti dell'impiego di determinati maestri: è verosimile, infatti, che molti di essi avessero proposto un prezzo di favore per le loro opere proprio perché richieste dal loro parroco e destinate alla loro chiesa parrocchiale¹⁵⁷.

Ordini religiosi maschili

All'interno della produzione di pale d'altare, la principale differenza tra il clero e gli ordini sta nel fatto che per i secondi la commissione è più spesso un fatto collettivo: laddove si decida di erigere o rinnovare un altare *di ragione* della chiesa, infatti, a causa dei costi relativamente alti è previsto il concorso di più confratelli o consorelle, se non addirittura dell'intera comunità.

potrebbe essere un indizio del fatto che la pala sia stata dipinta proprio in occasione dell'insediamento come parroco di San Pantalon.

¹⁵⁴ Cfr. Ridolfi 1648, II, p. 266. Benché incentrata su *Le finestre di paesaggio nei ritratti di Domenico Tintoretto e Leandro Bassano*, la tesi di dottorato di ricerca di Meri Sclosa (Università Ca' Foscari di Venezia, 2011) non ha affrontato l'aspetto del rapporto del Robusti con i prelati: tenendo presente Ridolfi, però, ci si potrebbe chiedere se alcuni degli effigiati che la critica annota come generici *gentiluomini* siano piuttosto da riconoscere in qualche sacerdote.

¹⁵⁵ Sulla pala cfr. *supra* in capitolo II.

¹⁵⁶ Cfr. *supra* in capitolo I.

¹⁵⁷ Ad esempio, secondo il manoscritto *Fondazione* (1758, c. 286r), la pala di *San Giuseppe* era «opera del Cavalier Liberi, nostro Parocchiano, da lui fatta gratis ad istanza del piovàn Sandini».

Ciononostante, non mancano occasioni in cui è una singola persona a farsi interamente carico delle spese per conto del proprio monastero, onere che a volte nasconde un intento autocelebrativo.

Siccome l'argomento è piuttosto ampio e dai contorni talvolta indefiniti, dato che spesso gli interessi dei religiosi si intersecano con quelli dei privati cittadini, l'analisi verrà circoscritta ai casi di studio più rilevanti.

Il principale cantiere che vide protagonista un ordine maschile nella committenza di altari fu senza dubbio quello di San Giorgio Maggiore, sia per un aspetto meramente quantitativo, sia perché si sviluppò in più campagne decorative coprendo un arco cronologico vastissimo, dalla fine del Cinquecento sino agli inizi del Settecento.

Così come i gesuiti in Santa Maria dell'Umiltà, la ricchissima abbazia benedettina esercitò un controllo pressoché totale sulla decorazione della chiesa e dei suoi dieci altari, sottoponendo al proprio beneplacito anche gli unici due concessi ai privati, che furono i primi a essere costruiti¹⁵⁸. Tuttavia, se l'altare del procuratore di San Marco *de Citra* Vincenzo Morosini (1511-1588), dedicato a Sant'Andrea in onore del figlio morto prematuramente, ottenne subito la sua pala, la *Resurrezione di Cristo, sant'Andrea con i ritratti di Vincenzo Morosini, dei figli Andrea e Barbon e della moglie Cecilia Pisani* (1583-1588) [fig. 58] di Domenico Tintoretto¹⁵⁹, l'altare dei Santi Pietro e Paolo di patronato di Domenico Bollani (1514-1579) ebbe una storia molto più travagliata, poiché pur essendo stato portato a termine negli stessi anni nella sua struttura marmorea sarebbe stato ufficialmente concluso solo nel 1708 con la commissione della pala a Sebastiano Ricci [fig. 59].

I restanti otto altari laterali, su cui vennero collocate sei pale e due sculture¹⁶⁰, furono invece interamente finanziati nei primi anni Novanta con i proventi del monastero, posto allora sotto la reggenza di Michele Alabardo. Se si considera che in contemporanea fu eretta anche la cappella di San Paolo Martire, a sua volta ornata da due altari, la campagna decorativa promossa e guidata da questo abate fu la più imponente tra quelle gestite da un ordine religioso a Venezia¹⁶¹.

¹⁵⁸ Sulla decorazione della chiesa dell'Umiltà cfr. *supra* in capitolo II. Anche al Redentore i cappuccini avevano il pieno controllo sulla decorazione interna, ma le opere in questo caso vennero finanziate dalla Repubblica, trattandosi di voto di Stato.

¹⁵⁹ Sulla pala Morosini cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 167r; Ridolfi 1648, II, p. 50; Sansovino-Martinioni 1663, p. 222; Boschini 1664, p. 564; 1674, *Santa Croce*, p. 54; Martinelli 1684, p. 452; 1705, p. 509; Pacifico 1697, p. 397; Zanetti 1733, p. 470; 1771, p. 159; Moschini 1815, II, p. 368; Cicogna 1834, IV, p. 351; Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 227; Cooper 2005, p. 126.

¹⁶⁰ Ossia un Crocifisso ligneo proveniente dal precedente edificio e una Madonna «in pietra viva nominata bronzo da Verona con un fantolino in braccio et doi anzoletti alli piedi [...], doi altri anzoletti che sostentino una corona sopra la testa di essa Madonna», opera di Girolamo Campagna portata a termine nel 1595 per un costo di 250 ducati (ASV, S. Giorgio Maggiore, b. 21, proc. 10, c. 2; Ivi, proc. 10a, c. 33: i processi 10 e 10a sono menzionati anche in Cooper 2005, *passim*).

¹⁶¹ Su Michele Alabardo cfr. Corner 1749, VIII, p. 200; Cicogna 1834, IV, p. 266.

Stando agli accordi stipulati tra Alabardo e Giovanni Giacomo di Comino, figlio di Pietro, tagliapietra in San Vidal, si costruirono nell'ordine i tre altari della navata «di mezzogiorno» (1591-1592), l'altare del transetto nel medesimo lato (1593) e i quattro altari a essi corrispondenti *a cornu Evangelii* (1594-1595)¹⁶²; le relative pale vennero dunque eseguite seguendo questa sequenza temporale. A tal proposito, la recente scomparsa di Paolo Veronese (1588), già impiegato nell'abbazia con le *Nozze di Cana* (1562-1563) del refettorio e con una «pallina con una Madonna di pietà» per una cappella presso il dormitorio¹⁶³, dovette essere stata in qualche modo determinante nella scelta dei pittori cui affidare queste opere, siccome i benedettini, scartando gli *Heredes Pauli*, si rivolsero alle due principali botteghe che vedevano ancora in attività il proprio capostipite.

Maggiormente impegnata fu quella di Jacopo e Domenico Tintoretto, che ottenne la commissione del *Martirio dei santi Cosma e Damiano* (1592) per il terzo altare di destra, dell'*Incoronazione della Vergine, i santi Gregorio, Benedetto, Placido e Mauro, con tre monaci e due laici* (1593-1594) per l'altare del transetto a destra, del *San Giorgio che uccide il drago* (1594) per il terzo altare di sinistra e del *Martirio di santo Stefano* (1594) per l'altare del transetto a sinistra¹⁶⁴. Le pale dei primi due altari a destra e a sinistra vennero invece richieste ai Bassano: il capobottega Jacopo (1510 ca.-1592) dipinse poco prima della sua morte la *Natività di Cristo* (1592), forse la sua più prestigiosa commissione veneziana, mentre qualche anno più tardi il figlio Leandro (1557-1622) eseguì il *Miracolo di Santa Lucia* (1596)¹⁶⁵.

Tra tutte queste opere, l'*Incoronazione della Vergine con santi* [fig. 60] si distingue dalle altre per l'apparente forma di personalizzazione espressa dai cinque personaggi dipinti nella parte

¹⁶² Cfr. ASV, S. Giorgio Maggiore, b. 21, proc. 10a, cc. 8v-9v: relativo ai tre altari della navata destra, da fare sul modello dell'altare Bollani per un costo totale di 800 ducati; il documento non è datato, ma si sa con certezza che l'abate Michele Alabardo fu eletto nel 1591 (Corner 1749, VIII, p. 200), quindi gli altari vennero richiesti dopo tale anno; Ivi, cc. 10r-11v: relativo all'altare del transetto a destra (in questo caso il documento, datato al 23 febbraio 1592 *m.v.*, parla anche del coinvolgimento del padre di Giovanni Giacomo, Pietro di Comino); Ivi, c. 17v: relativo ai quattro altari di sinistra, ossia tre della navata, più uno del transetto, da concludersi entro il 1595 per un prezzo totale di 1.400 ducati (il documento è datato 26 febbraio 1593 *m.v.*).

¹⁶³ Zanetti 1733, p. 472. Sulla pala, andata perduta, cfr. Boschini 1664, p. 567; 1674, *Santa Croce*, p. 57; Zanetti 1733, p. 472; Zorzi 1972, II, p. 597.

¹⁶⁴ Come già osservava Cicogna (1834, IV, p. 347), il *San Giorgio* era probabilmente opera di Sebastiano Casser. Su queste pale cfr. Olmo 1619, c. 376v; Ridolfi 1648, II, pp. 50, 265; Sansovino-Martinioni 1663, pp. 222, 224; Boschini 1664, pp. 564-565; 1674, *Santa Croce*, pp. 54-55; Martinelli 1684, p. 452-453; Valle 1693, cap. 8, c. 111r; Martinelli 1705, pp. 509-510; Pacifico 1697, pp. 397, 399; Zanetti 1733, pp. 470-471; 1771, p. 159-160, 256; Moschini 1815, II, pp. 365-366, 368; Cicogna 1834, IV, pp. 269, 347, 352; Zorzi 1972, II, p. 598; Pallucchini 1981, I, pp. 24-25; Pallucchini-Rossi 1982, I, pp. 253-254; Cooper 2005, pp. 128, 131-132, 134-135.

¹⁶⁵ Sulla pala della *Natività* cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 224; Corner 1749, VIII, p. 198; Boschini 1664, pp. 564-565; 1674, *Santa Croce*, p. 55; Martinelli 1684, p. 452; 1705, p. 509; Pacifico 1697, p. 398; Zanetti 1733, p. 471; 1771, p. 200; Moschini 1815, II, p. 365; Cicogna 1834, IV, p. 269; Bortolotti 2004. La pala di *Santa Lucia* fu eseguita da Leandro Bassano entro il settembre 1596 ed ebbe un costo di 80 ducati (ASV, S. Giorgio Maggiore, b. 21, proc. 10a, c. 36r; Cicogna 1834, IV, p. 352; si veda la trascrizione del documento in Appendice II); sull'opera cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 168r; Ridolfi 1648, II, p. 166; Sansovino-Martinioni 1663, p. 224; Boschini 1664, p. 563; 1674, *Santa Croce*, p. 54; Martinelli 1684, p. 451; 1705, p. 508; Pacifico 1697, p. 399; Zanetti 1733, p. 470; 1771, p. 293; Moschini 1815, II, p. 369; Cicogna 1834, IV, p. 269; Arslan 1960, pp. 245, 253 n. 27, 272.

inferiore. Tuttavia, la scarsa attenzione alla caratterizzazione fisiognomica, dagli esiti ben diversi rispetto a quelli della pala Morosini (anch'essa di Domenico Tintoretto), non sembrerebbe indicare la volontà di inquadrare con precisione i patrocinatori del dipinto, quanto piuttosto di mostrare in maniera più generica i responsabili dell'intera campagna decorativa, per l'appunto i monaci e – attraverso offerte spesso rimaste anonime – i laici, qui mostrati per porli assieme sotto la protezione dei patroni dell'ordine¹⁶⁶.

Nel capitolo precedente veniva sottolineato in modo particolare il valore tridentino di queste immagini, che avevano lo scopo di esaltare da un lato le insigni reliquie conservate in quegli altari e dall'altro i santi titolari. Ebbene, su questa stessa linea di principio furono pensate anche le due pale della cappella di San Paolo Martire o dei Morti (costruita su istanza di Alabardo nel 1591¹⁶⁷), poiché accanto alla *Deposizione di Cristo* (1592-1594) di Jacopo Tintoretto (1519-1594) [fig. 61], un'intima meditazione sulla morte destinata all'altare principale, venne richiesta a Domenico una *Santa Scolastica*, protettrice dei benedettini, per un altare minore¹⁶⁸.

A distanza di mezzo secolo, sotto gli abati Alvisse Squadron e Marco Rota (1641-1655)¹⁶⁹, si compì un secondo importante intervento riguardante gli altari e in questa circostanza l'artista di riferimento fu Matteo Ponzone (1583-*post* 1663). Delle tre pale da lui eseguite per il monastero, la più ragguardevole fu probabilmente il *San Giorgio che uccide il drago* (1648) [fig. 63], commissionatogli allo scopo di sostituire il dipinto di analogo soggetto della bottega di Domenico Tintoretto [fig. 62] sul terzo altare di sinistra, operazione che da Cicogna (1834) sarebbe stata stimata «una vera ingiustizia al merito del primo autore dai conoscitori dell'arte, e da quelli che avevano confrontato un quadro coll'altro»¹⁷⁰. Malgrado ciò, fu forse grazie a questa insigne collocazione in chiesa che il *San Giorgio* poté conservarsi negli anni, unica tra le opere realizzate da Ponzone per i benedettini: andarono infatti perduti dopo le soppressioni sia i quadri da lui dipinti nel 1622 per la

¹⁶⁶ Valle (1693, cap. 8, c. 111v; cap. 47, c. 219v) ipotizza che il monaco posto al centro, più alto di tutti, sia da riconoscere nell'abate Alabardo, mentre gli altri due sarebbero i cellerari; cfr. inoltre Cicogna 1834, IV, p. 352, n. 259. Anche Cooper (2005, p. 131) dubita che si tratti di veri ritratti, dato che «the monks' physiognomies appear so generic».

¹⁶⁷ Cfr. Corner 1749, VIII, p. 200; 1758, p. 484.

¹⁶⁸ Sulla *Deposizione*, ancora *in situ*, cfr. Ridolfi 1648, II, p. 50; Sansovino-Martinioni 1663, p. 224; Boschini 1664, p. 566; 1674, *Santa Croce*, p. 56; Martinelli 1684, p. 453; 1705, p. 510; Pacifico 1697, p. 399; Zanetti 1733, p. 471; 1771, p. 160; Zorzi 1972, II, p. 597; Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 234; Falomir 2007, pp. 380-383. Sulla *Santa Scolastica*, andata perduta, cfr. Boschini 1664, p. 566; 1674, *Santa Croce*, p. 56; Martinelli 1684, p. 453; 1705, p. 510; Zanetti 1733, p. 472; 1771, p. 256; Zorzi 1972, II, p. 597.

¹⁶⁹ Sugli abati cfr. Cicogna 1834, IV, pp. 272-273. L'abate Squadron viene ricordato in particolare per aver preso accordi con Longhena per la biblioteca del monastero.

¹⁷⁰ Cicogna 1834, IV, p. 269. Della pala si è conservato il contratto di commissione, trascritto in appendice (ASV, S. Giorgio Maggiore, b. 21, proc. 10; cfr. Cicogna 1853, VI, p. 831); sull'opera cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 224; Boschini 1664, pp. 563-564; 1674, *Santa Croce*, p. 54; Martinelli 1684, pp. 451-452; 1705, p. 509; Pacifico 1697, p. 399; Zanetti 1733, p. 470; 1771, p. 344; Moschini 1815, II, p. 369; Cicogna 1834, IV, p. 269; Pallucchini 1981, I, p. 87; Polati 2016, p. 4. La pala di *San Giorgio* della bottega di Tintoretto dopo la sostituzione venne ricoverata in sacrestia; ora si trova sulla controfacciata della chiesa.

sacrestia¹⁷¹, sia le due pale del *Cristo con i santi Cosma e Damiano* e della *Madonna col Bambino e i santi Stefano e Benedetto* documentate dalle fonti rispettivamente in sacrestia e nel coro notturno¹⁷².

Per quanto concerne la prima, considerando che in chiesa l'altare di fronte a quello di San Giorgio conteneva, allora come oggi, il *Martirio* dei due santi medici del giovane Tintoretto, non si può escludere che l'intento iniziale della commissione fosse anche qui di sostituire l'opera più antica, per ricreare così una simmetria stilistica tra altari opposti. Qualora invece il dipinto avesse avuto sin dal principio per destinazione la sacrestia, si può immaginare che l'obiettivo fosse di ricreare, così come in chiesa, un dialogo diretto con il *San Giorgio* tintorettesco, in un ambiente che però aveva il suo punto focale nella *Presentazione di Cristo al Tempio* (1575) del Salviati¹⁷³. In entrambi i casi, comunque, si potrebbe supporre che Ponzone abbia dipinto la pala negli stessi anni del *San Giorgio*.

Poco o nulla si può dire, per converso, della *Madonna col Bambino e i santi Stefano e Benedetto* del coro notturno, se non che venne con ogni probabilità eseguita in contemporanea alla precedente e che andò dispersa a seguito delle avocazioni demaniali del 1810¹⁷⁴.

La presenza di Ponzone in San Giorgio Maggiore, documentata con certezza nel 1622 e nel 1648, pare coincidere cronologicamente con quella di Tizianello (1570 ca.-1650 ca.), anch'egli impiegato in più tempi dai benedettini: il suo tondo con la *Madonna di Reggio* (1620-1621)¹⁷⁵, infatti, sembra essere coevo ai quadri per la sacrestia eseguiti da Ponzone, così come prossimo al *San Giorgio* di questi sarebbe la pala con la *Fuga in Egitto* realizzata dal Vecellio per la chiesetta del monastero, già ritenuta da Spiazzi (1974) «opera stanca e tarda»¹⁷⁶ e quindi databile allo scorcio degli anni Quaranta.

¹⁷¹ Cfr. ASV, S. Giorgio Maggiore, b. 21, proc. 10a, c. 57r: in data 9 maggio 1622 Ponzone è incaricato di eseguire dodici quadri raffiguranti un *Beato Nicolò Giustiniani* (che era stato monaco benedettino in San Nicolò di Lido), un *San Gerardo Sagredo*, «et li dieci Principi di Venetia fatti nostri Monaci».

¹⁷² Sul *Cristo e i santi Cosma e Damiano* cfr. Boschini 1664, p. 565; 1674, *Santa Croce*, p. 54; Martinelli 1684, p. 453; 1705, p. 510; Zanetti 1733, p. 471. Sulla *Madonna col Bambino e i santi Stefano e Benedetto* cfr. Boschini 1664, p. 567; 1674, *Santa Croce*, p. 56; Zanetti 1733, p. 472; Zorzi 1972, II, pp. 597, 602.

¹⁷³ La pala, tuttora *in situ*, risulta attribuita dalle fonti antiche a Palma il Giovane (Ridolfi 1648, II, p. 174; Sansovino-Martinioni 1663, p. 224; Pacifico 1697, p. 399; Zanetti 1733, p. 471; 1771, pp. 306-307) oppure alla maniera di Salviati (Boschini 1664, p. 565; 1674, *Santa Croce*, p. 55; Martinelli 1684, p. 452; 1705, p. 510; 1733, p. 471). Secondo Ivanoff-Zampetti (1989, pp. 573-574) «il dubbio rimane, a meno che il veneziano non si fosse abbandonato ad un esercizio pittorico alla Salviati», mentre per Mason Rinaldi (1984a, p. 174) sarebbe da considerare piuttosto di un pittore della cerchia veronesiana, «per il senso del colore assolutamente anomalo per il Palma, piuttosto acceso nei valori timbrici, e per la tipologia delle figure». La riscoperta di un disegno di mano del Salviati (Louvre) e di due documenti relativi alla stima del prezzo della pala da parte di Jacopo Tintoretto e Paolo Veronese per conto degli eredi Salviati hanno definitivamente risolto la questione: l'opera è stata impostata inizialmente da Salviati e poi perfezionata da un altro pittore, che si può appunto riconoscere nell'esordiente Palma il Giovane (Jestaz 2000).

¹⁷⁴ Cfr. Paoletti 1837, I, p. 177. Per la datazione di questa pala sembra possa tornar utile una ricevuta del 3 gennaio 1649 *m.v.*: «Io Marco Capogrosso ricevo dal M.^{to} Rev.^{do} Pre Celerario P.^{mo} à nome anco del Sig.^r D.nego Difacio giovane del Sig.^r Mattio Ponzon Pitore ducati cor.^{ti} n.º vinti et questi sono per saldo delle fatture fatte nelle palle di S.S. Stefano, et Giorgio val duc.^{ti} n.º 20» (ASV, S. Giorgio Maggiore, b. 21, proc. 10, c. 1v).

¹⁷⁵ Cfr. *supra*, in capitolo II.

¹⁷⁶ Spiazzi 1974, p. 57. Sulla pala cfr. Boschini 1664, p. 566; 1674, *Santa Croce*, p. 54; Zanetti 1733, p. 471; 1771, p. 235; 1815, II, p. 302; Zorzi 1972, II, p. 597; Spiazzi 1974, pp. 57, 59. A differenza delle due pale di Ponzone non destinate

Gli ultimi interventi relativi agli altari di San Giorgio Maggiore riguardarono, infine, l'ancor incompleta cappella Bollani, che sin dalla sua costruzione conteneva una «pittura di poca stima»¹⁷⁷, dal carattere certo provvisorio. Dopo la scomparsa degli eredi di questa casata negli anni Venti del Seicento, la cura dell'altare passò ai benedettini¹⁷⁸, che però non si occuparono del suo ornamento almeno sino al 1690, quando fu contattato Federico Cervelli (1638-1700 ca.) per eseguire la pala raffigurante *San Pietro*¹⁷⁹. Per ragioni rimaste ignote, tuttavia, quest'opera non ebbe particolare fortuna, tanto che poco tempo dopo, nel 1708, fu a sua volta rimpiazzata dalla *Madonna col Bambino e i santi Pietro, Gerardo Sagredo, Scolastica, Caterina d'Alessandria, Benedetto, Girolamo e Paolo* [fig. 59] di Sebastiano Ricci (1659-1734)¹⁸⁰, con la quale si concludeva definitivamente l'ornamento pittorico degli altari della chiesa, condotto sempre sotto la sovrintendenza dei monaci.

Per riscontrare una situazione analoga a quella di San Giorgio Maggiore, non a caso bisogna volgere lo sguardo all'altra sede benedettina, San Nicolò di Lido, interamente rinnovata tra gli anni 1626 e 1629¹⁸¹ a spese del monastero e progettata per accogliere sei altari laterali. Tra questi, il primo a destra entrando fu subito portato a termine, poiché accolse l'unica pala commissionata dai monaci sul finire del XVI secolo, la *Madonna col Bambino e i santi Lucia, Caterina, Agata, Apollonia, Benedetto, Marco, Nicolò "il Grande" e Nicolò "Avuncolo" (?)* (1590 ca.) [fig. 64] di Carlo Caliari (1570-1596)¹⁸². Inizialmente destinata, con ogni probabilità, all'altar maggiore del precedente edificio, dato che vi si celebravano i patroni del monastero, l'opera non sembrava far parte di una più vasta campagna decorativa, almeno stando alle informazioni desumibili dalle fonti; è plausibile, però,

alla basilica, a seguito delle soppressioni il dipinto di Tizianello riuscì fortunatamente a salvarsi dalla dispersione ottocentesca, venendo infine collocato su un altare laterale della chiesa di Ognissanti.

¹⁷⁷ Olmo 1619, c. 375v: tale opera venne completamente ignorata dalle guide artistiche. Cfr. inoltre Cicogna 1834, IV, p. 351, n. 256; Cooper 2005, p. 318, n. 78.

¹⁷⁸ Cfr. Cooper 2005, p. 124.

¹⁷⁹ Cfr. Valle 1693, cap. 8, cc. 110v-111r; BMC, P.D. c 745. Cfr. inoltre Cicogna 1834, IV, p. 351, n. 256; Cooper 2005, p. 319, nn. 92-93. Il *San Pietro*, l'unica pala della carriera veneziana di Federico Cervelli (purtroppo andata perduta), costituiva probabilmente anche l'apice di un rapporto di lavoro dell'artista con l'abbazia, dato che nel 1688 vi aveva dipinto una *Strage degli Innocenti*.

¹⁸⁰ Sulla pala di Ricci, *in situ*, cfr. Zanetti 1733, p. 470; 1771, p. 443; Moschini 1815, II, p. 366; Daniels 1976, pp. 9, 111, n. 261; Cooper 2005, pp. 124, 319, n. 94; Mariuz 2010, p. 39.

¹⁸¹ Sul rifacimento secentesco della chiesa di San Nicolò di Lido, che prese a modello San Giorgio Maggiore, cfr. Hellmann 1968, pp. 99-103; Bisson 2013.

¹⁸² Le fonti non riconoscono il vescovo posto alle spalle di Nicolò, ma stando alle più insigni reliquie conservate in chiesa potrebbe trattarsi di uno tra san Nicolò "Avuncolo", zio dell'omonimo titolare della chiesa, e san Teodoro, entrambi vescovi di Myra: che la scelta sia ristretta a tali santi potrebbe essere suggerito dal fatto che più tardi, nel 1634, sull'altar maggiore della nuova chiesa sarebbero state scolpite proprio le figure dei due Nicolò e di Teodoro, tutti in abiti vescovili. Si propende però per l'omonimo zio di Nicolò perché le sue reliquie sono riportate anche da qualche guida artistica, segno, forse, di un maggior risalto rispetto a Teodoro. Sulla pala, già presso il *Museum of Fine Arts* di Boston e ora alla Fondazione Giorgio Cini, cfr. Ridolfi 1648, I, p. 341 (attr. *Heredes Pauli*); Boschini 1664, p. 559; 1674, *Santa Croce*, p. 50; Dal Pozzo 1718, p. 116; Zanetti 1733, p. 467; Tietze Conrat 1946; Crosato Larcher 1967, p. 116. L'opera venne sostituita nel 1760 con la pala, tuttora *in situ*, di Domenico Maggiotto, raffigurante la *Trinità con i santi Mauro, Placido, Benedetto, Scolastica e Gertrude e infermi* (sulla quale cfr. Zanetti 1771, p. 472; Moschini 1815, II, p. 383; Hellmann 1968, pp. 100-101; Merkel 1995, p. 598).

che nella sua realizzazione avesse avuto un certo peso l'influsso dei confratelli di San Giorgio Maggiore, allora impegnati nel rifacimento dei loro altari laterali.

Lo stretto dialogo tra le due chiese anche relativamente alla decorazione pittorica, d'altra parte, si era fatto evidente qualche tempo dopo con la scelta dell'abate Angelo Grillo, reggente il monastero di San Nicolò di Lido nel secondo decennio del Seicento, di commissionare a Pietro Mera (1570 ca.-1644) due pale con la *Natività di Cristo* e i *Santi Marco, Bernardo e Carlo Borromeo* (1616-1619) e il telero con la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* per il refettorio, di cui il camaldolese Benedetto Pucci (1621), rivolgendosi allo stesso Mera, parlava in questi termini:

[...] le due stupende pale, poste ultimamente nella Chiesa di San Nicolò del Lido, et il pretioso quadro di pane, e pesce nel refettorio di esso Monastero, fatti ad istanza del M. R. P. Abate Grillo, superano per mio credere, non solo l'opinione di tutti gli huomini, ma voi stesso; poiché quelle figure, quelli lineamenti, e quelli scurzi, tirate con tanta morbidezza, e diligenza, sono di maniera singolari, che fanno stupire chiunque le mira, parendo elleno più vive, che colorite.¹⁸³

Non solo ritornava qui la tendenza da parte dei monaci (per tramite del loro abate) di commissionare una coppia di pale d'altare, forse da collocare in maniera simmetrica come i dipinti tintoretteschi e bassaneschi di San Giorgio Maggiore, ma compariva perfino un soggetto già presente in uno degli altari di quella chiesa, la *Natività*. Purtroppo, però, dopo il rifacimento di San Nicolò di Lido queste due opere persero la loro funzione originaria: esse, infatti, vennero ricoverate in sacrestia probabilmente perché non più confacenti al nuovo programma iconografico pensato dai monaci per gli altari laterali.

La prima pala effettivamente commissionata per la nuova chiesa fu dunque il *San Marco evangelista* (1630-1631) [fig. 65]¹⁸⁴ del terzo altare a destra, iniziata da Pietro Damini (1592-1631)¹⁸⁵ e portata a termine, dopo la sua morte dovuta all'epidemia di peste, dal Tizianello, pittore già noto

¹⁸³ Pucci 1621, p. 334. Sulle pale, andate disperse, cfr. inoltre Boschini 1664, p. 559; 1674, *Santa Croce*, p. 51; 1733, p. 467; Moschini 1815, II, p. 383. Sulla *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* cfr. Boschini 1674, *Santa Croce*, p. 51; Zanetti 1733, p. 467. Siccome Benedetto Pucci nell'edizione precedente della sua *Nuova Idea*, del 1616, non riportava questa lettera, le pale di cui parla si possono datare con buon margine di certezza tra il 1616 e il 1619, ultimo anno di reggenza di Angelo Grillo. Il camaldolese era amico di lunga data con Mera, il quale gli aveva anche fatto conoscere Palma il Giovane, come si legge in una lettera inviata a quest'ultimo: «la fama del suo valore, et il testimonio, che me ne fa M. Pietro Mera Fiammengo, mio antico amico, mi vi hanno spinto, vivo sicuro, che venendo lei celebrata da persona molto celebre nella medesima professione; né io in questo errarò, né ella a giorni nostri invano porti la palma frà gli altri famosi Pittori, portandone degnamente il cognome». (Pucci 1621, p. 335).

¹⁸⁴ Sulla pala cfr. Ridolfi 1648, II, p. 251; Boschini 1664, p. 559; 1674, *Santa Croce*, p. 50; Zanetti 1733, p. 467; Moschini 1815, II, p. 383; Fantelli 1993, pp. 24-25.

¹⁸⁵ Siccome Damini abitava stabilmente a Padova, potrebbe essere stato contattato attraverso i confratelli benedettini di Santa Giustina oppure attraverso abati di origine patavina, come Girolamo Spinelli, Modesto Santacroce ed Ermacora Bassadello, che ressero infatti il monastero dal 1627 al 1638 (cfr. Corner 1749, IX, pp. 82, 89). Damini, inoltre, aveva eseguito in precedenza per il monastero del Lido un affresco con «la Vergine, che passa nell'Egitto» (Ridolfi 1648, II, p. 251), sul quale cfr. Pilo 1994.

all'ambiente benedettino. La scelta di dedicare un altare al solo San Marco, fatto molto raro nelle chiese lagunari dove infatti appare solitamente in compagnia di altri santi, potrebbe essere dettata in questo caso dalla sua valenza civile di sacro emblema dello Stato: la ragione del suo inserimento tra i patroni di questa chiesa, pertanto, sarebbe legata all'annuale festa della *Sensa*, un rito dall'altissimo valore simbolico per la città che prevedeva la solenne processione dogale fino a San Nicolò di Lido, dove prima di concludere con la santa messa si compiva il tradizionale *Sposalizio del mare*. Questo stesso evento, centrale per la vita e la storia del monastero benedettino, sarebbe stato quindi di stimolo anche per l'*Ascensione di Cristo* (1635) [fig. 66] di Pietro Vecchia (1603 ca.-1678)¹⁸⁶, commissionata per il primo altare a sinistra una volta conclusi i lavori per l'altar maggiore (1634)¹⁸⁷.

Non si sono trovati riferimenti cronologici precisi, invece, per la *Conversione di san Paolo* del perugino Luigi Scaramuccia (1616-1680)¹⁸⁸, opera che, sebbene abbia come unico *ante quem* sicuro la menzione nelle *Minere* di Boschini (1664), si può immaginare essere stata richiesta nel corso degli anni Cinquanta, ossia dopo che l'artista si era stabilito a Milano aprendovi una bottega. Il soggetto della pala, questa volta, aveva come scopo la celebrazione di uno dei patroni acquisiti dell'ordine in virtù del fatto che la tomba dell'apostolo, nell'abbazia romana di San Paolo fuori le Mura, era custodita proprio dai benedettini.

Con questo dipinto si concludeva la decorazione pittorica degli altari laterali. I due rimanenti, il terzo a sinistra e il secondo a destra, infatti, rimasero probabilmente allo stato provvisorio sino agli ultimi anni del secolo, quando, in data imprecisata, si decise di commissionare due sculture raffiguranti rispettivamente il Crocifisso e la Madonna col Bambino (ulteriore parallelismo con San Giorgio Maggiore), opere che Moschini (1815) attribuì ad Angelo Marinali (1654-1702)¹⁸⁹. In quell'occasione, poiché la disposizione delle pale non rispettava il principio di simmetria ornamentale – segno che forse l'intenzione iniziale era di inserire dipinti su tutti gli altari – il *San Marco* di Damini

¹⁸⁶ Sulla pala cfr. Boschini 1664, p. 559; 1674, *Santa Croce*, pp. 49-50; Zanetti 1733, p. 467; Moschini 1815, II, p. 385; Pallucchini 1981, I, p. 173; Aikema 1984, pp. 86, 172; 1990, pp. 19, 115.

¹⁸⁷ L'altar maggiore, infatti, venne concluso entro il 1634, come testimonia Corner (1749, IX, p. 89).

¹⁸⁸ Sulla pala, andata perduta nel corso dell'Ottocento, cfr. Boschini 1664, p. 559; 1674, *Santa Croce*, p. 50; Zanetti 1733, p. 467; Moschini 1815, II, pp. 384-385; Geddo 1996, p. 296; D'Albo 2018, p. 318. Secondo la testimonianza di Moschini (1815, II, p. 385), la pala risultava firmata «Aloysius Scaramuccia Perusinus pingebat». Nel suo viaggio ideale a Venezia contenuto nelle *Finezze de pennelli italiani*, avvenuto sotto la guida esperta di Boschini, l'*alter ego* di Scaramuccia, *Girupeno* (anagramma di *Perugino*), si sofferma sulle migliori opere dei grandi del Cinquecento, Tiziano, Tintoretto e Veronese, ma non dimentica di passare anche per la chiesa di San Nicolò di Lido, sebbene non contenga opere di quegli artisti, né capolavori della pittura locale: «Pervenuti in oltre, doppo buona distanza à Lio, e veduto ciò che di buono nella Chiesa di S. Nicolò si contiene (che pur assai vi si trova di Pittura) si conobbero ver la parte di mezzo giorno, in ordine alla Piazza di S. Marco vicini alla famosa Chiesa, e Monastero di S. Giorgio Maggiore [...]» (Scaramuccia 1674, p. 99). L'intento, in questa brevissima citazione, sembra essere quello di alludere indirettamente alla presenza della sua pala.

¹⁸⁹ Cfr. Moschini 1815, II, pp. 383-384. Marinali era certamente stato impegnato in San Nicolò di Lido per l'esecuzione delle statue dei *Santi Agostino e Ambrogio* nel 1696 (De Vincenti 2008, p. 375), quindi se fosse lui l'autore delle due statue degli altari il suo intervento potrebbe situarsi a ridosso di questa data.

e Tizianello fu trasferito sul secondo altare a destra, mentre il Crocifisso prese il suo posto, fronteggiando in tal modo il simulacro mariano a sinistra.

Per quanto concerne la committenza di pale d'altare, insomma, i benedettini si comportarono in maniera non dissimile da una confraternita, finanziando cioè le opere con l'apporto della collettività anche se a volte la richiesta proveniva da una singola persona, generalmente l'abate. Tale condizione fu resa possibile non solo grazie alle ingenti ricchezze del monastero, ma anche per la volontà di mantenersi autonomi rispetto al laicato, fattore altrettanto significativo. Per converso, infatti, l'unico altro ordine in grado di competere in tal senso con i benedettini, la Compagnia di Gesù, rimase fortemente legato all'alta società veneziana (esito inevitabile della sua pastorale), che di conseguenza finì per imporre determinati gusti e scelte stilistiche alla decorazione della sua chiesa. Se da un lato, infatti, i gesuiti poterono permettersi di commissionare alcune pale come la *Predicazione di san Francesco Saverio* (1657-1658) di Pietro Liberi [fig. 31], il perduto *Sant'Ignazio di Loyola* (ante 1697) di Antonio Zanchi e la *Madonna con i santi Francesco Borgia, Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka* (1704) di Antonio Balestra [fig. 116], tutte confacenti all'esaltazione dei propri patroni¹⁹⁰, dall'altro il rifacimento settecentesco della chiesa fu reso possibile con il finanziamento dei Manin, mentre i nuovi altari «furono pure beneficj di devote persone, che contribuir vollero le lor facultà a decoro d'un Tempio, in cui tanto si opera a santificazione dell'anime»¹⁹¹. Tutto questo, accanto al fatto che bisognava convivere con scuole piccole e con la presenza di manufatti ereditati dalla chiesa dei Crociferi (troppo preziosi per essere scartati dopo il rinnovamento dell'edificio), finì dunque per compromettere l'unitarietà del programma iconografico degli altari.

Sotto quest'ultimo aspetto, viceversa, i domenicani osservanti che acquisirono il monastero dei gesuati dopo la loro soppressione (1668) ebbero modo di avviare per la nuova chiesa settecentesca di Santa Maria del Rosario una campagna decorativa molto più organica, comprendente non solo la commissione di nuove pale d'altare, affidate a Ricci, Piazzetta e Tiepolo (tutte contraddistinte da triadi di santi patroni)¹⁹², ma anche di apparati scultorei e affreschi, tutti votati all'esaltazione

¹⁹⁰ Sulla pala di Liberi cfr. *supra* in capitolo II. Sulla pala di Zanchi, andata dispersa nel Settecento (probabilmente già dopo il rifacimento della chiesa), cfr. *La Galleria di Minerva* 1697, p. 67; Martinelli 1705, p. 259; Braccioli 1712, p. 79; Riccoboni 1966, p. 113; Zampetti 1987, p. 610. Sulla pala di Balestra, firmata e datata, cfr. Da Canal-Moschini 1732/1808, p. 36 (attr. Gaspare Diziani); Zanetti 1733, p. 383; 1771, p. 434; Moschini 1815, I, pp. 662-663; Polazzo 1978, pp. 23, 58; Ghio-Baccheschi 1989, pp. 84, 94-95, 207; Mariuz 2010, p. 39. Per la nuova chiesa di Santa Maria Assunta portata a compimento tra 1715 e 1730 venne dipinta la pala raffigurante il *Transito di san Giuseppe* (1730 ca.) di Domenico Clavarino, opera che non si esclude essere anch'essa di commissione gesuitica (sulla pala cfr. Zanetti 1733, p. 383; Moschini 1815, I, p. 664).

¹⁹¹ Corner 1758, p. 306.

¹⁹² Si tratta dei *Santi Pio V, Tommaso d'Aquino e Pietro Martire* (1733 ca.) di Sebastiano Ricci, per il primo altare a sinistra, dei *Santi Lodovico Bertrando, Vincenzo Ferrer e Giacinto* (1738) di Giovanni Battista Piazzetta per il terzo altare a destra e della *Madonna con le sante Rosa da Lima col Bambino, Caterina da Siena e Agnese di Montepulciano* (1748) di Giovanni Battista Tiepolo per il primo altare a destra; ancora di Piazzetta fu la pala con *San Domenico* (1743) per il

dell'ordine. Dopotutto, diversamente dai gesuiti, i padri domenicani fecero una scelta ben precisa delle opere da conservare dalla precedente chiesa, preservando la *Crocifissione* (1565 ca.) di Jacopo Tintoretto, confacente alla loro spiritualità, e scartando invece dipinti come il *Martirio di santa Caterina* e i *Beati Giovanni Colombino e Francesco Vicenti* di Antonio Aliense (1556-1629), che non potevano essere riadattati perché troppo intrisi della religiosità dei loro committenti, i gesuiti¹⁹³.

A differenza dei domenicani di Santa Maria del Rosario, che per la decorazione della loro chiesa poterono contare su ingenti offerte di benefattori spesso rimasti anonimi, la maggior parte degli ordini mendicanti si manteneva soprattutto grazie alle elemosine e a donazioni spesso di modesta entità. Non sorprende, pertanto, che le pale da loro direttamente commissionate furono un numero davvero esiguo rispetto alla quantità di altari disponibili, spesso frutto dell'intraprendenza di un singolo frate di buona famiglia o di un gruppo limitato di confratelli. Oltretutto, in qualche circostanza fu necessario scendere a compromessi con i privati, come dimostra la vicenda relativa al *San Tommaso da Villanova* (1661-1664) di Antonio Domenico Triva per Santo Stefano¹⁹⁴.

Nel 1658, due anni dopo aver portato a termine la mensa dell'altar maggiore, rinnovata a cura di fra Giovanni Ferro¹⁹⁵, gli agostiniani avevano deciso di dedicare un altare al predicatore e asceta spagnolo appartenente al loro ordine, canonizzato in quello stesso anno. Il loro interesse si rivolse dunque alla cappella absidale di sinistra, già dedicata a San Giuseppe ed evidentemente bisognosa di restauro, ma prima di procedere coi lavori dovettero garantire nuovamente i diritti di possesso alla famiglia Zorzi, che aveva quello spazio in giuspatronato¹⁹⁶: solo dopo questi accordi, infatti, il 19

secondo altare a destra, entro una struttura scultorea decorativa di Gian Maria Morlaiter che dialoga con la scultura della *Madonna* posta di fronte, sul secondo altare a sinistra.

¹⁹³ Sulla pala di Tintoretto cfr. Sansovino 1581, c. 97r; Borghini 1584, p. 552; Sansovino-Stringa 1604, c. 187r; Ridolfi 1648, II, p. 33; Sansovino-Martinioni 1663, p. 271; Boschini 1664, p. 340; 1674, *Dorsoduro*, p. 18; Martinelli 1684, p. 379; 1705, p. 429; Pacifico 1697, p. 462; Zanetti 1733, p. 328; 1771, p. 156; Moschini 1815, II, p. 321; Niero 1979b, p. 104; Augusti 1991. Sulle pale di Aliense, andate perdute e difficilmente databili dalle poche informazioni ricavabili dalle fonti, cfr. Ridolfi 1648, II, p. 213; Sansovino-Martinioni 1663, p. 271; Boschini 1664, p. 340; 1674, *Dorsoduro*, pp. 17-18; Martinelli 1684, pp. 378-379; 1705, p. 429; Pacifico 1697, p. 462; Bordignon 2015-2016, p. 9. Antonio Aliense fu senza dubbio l'artista che subì in maniera più negativa l'avvento dei domenicani osservanti, dato che per i gesuiti aveva realizzato molte opere (oltre alle due pale menzionate, anche numerosi quadri per il monastero e il refettorio), purtroppo tutte disperse. Boschini (1664, p. 340; 1674, *Dorsoduro*, p. 18) e Martinelli (1684, p. 379; 1705, p. 429) citavano una *tavola con Padre Eterno e angeli* che contornava una scultura della Madonna, attribuendola a un generico «Palma»: Mason Rinaldi (1984a, p. 183) lo intese come Palma il Giovane, ma si trattava molto più probabilmente di Palma il Vecchio, come dimostrano sia le guide artistiche precedenti (Sansovino 1581, c. 97r; Sansovino-Stringa 1604, c. 187r; Sansovino-Martinioni 1663, p. 271), sia Pacifico, che in maniera più puntuale descrive l'opera come: «un Padre Eterno di Giacomo Palma Vecchio, con una Pietà d'ottimo Maestro» (Pacifico 1697, p. 462).

¹⁹⁴ Sulla pala, andata perduta, cfr. Boschini 1664, p. 117; 1674, *San Marco*, p. 91; Martinelli 1684, p. 44; 1705, p. 49; Zanetti 1733, p. 174; Moschini 1815, I, p. 582; Apollonio 1911, p. 16; Niero 1978, p. 20; Chiari Moretto Wiel 1997, pp. 272-274. L'opera venne rimossa durante un restauro nel 1852 e sostituita da una statua tardosecentesca di San Michele Arcangelo, tutt'oggi *in situ*, proveniente da Sant'Angelo (Niero 1978, p. 82); l'ultima notizia che si ha della pala risale ad Apollonio (1911, p. 16), che la ricorda in un locale presso San Maurizio (cfr. Chiari Moretto Wiel 1997, pp. 273-274).

¹⁹⁵ Cfr. Niero 1978, p. 20.

¹⁹⁶ Cfr. ASV, S. Stefano, Atti, b. 13, proc. 138, c. 1.

gennaio 1661 si poté stipulare il contratto tra padre Gregorio Morelli, portavoce dei frati e promotore dell'iniziativa, e il tagliapietra Girolamo Garzoti per il nuovo altare che di lì a breve avrebbe ottenuto anche la sua pala, registrata per la prima volta da Boschini (1664)¹⁹⁷.

Un caso simile, anche se meno emblematico, potrebbe essere quello del *Bildtabernakel* raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria, san Giovanni da Capestrano e il beato Francesco Solano che battezza gli indiani d'America* (1696) [fig. 108], destinato a decorare, in San Giobbe, l'altare della cappella Foscari¹⁹⁸: il dipinto, attribuito dalla critica ad Antonio Balestra (1666-1740), venne infatti commissionato su istanza dei Minori Osservanti – molto probabilmente grazie all'attivissimo padre Francesco della Giudecca, di cui uno dei santi è in effetti l'eponimo¹⁹⁹ – e si può immaginare che anche per una simile operazione dovessero essere stati preventivamente garantiti i diritti ai giuspatroni.

Davvero pochi sono gli episodi in cui i religiosi appartenenti agli ordini mendicanti riescono a commissionare un altare e la relativa pala ottenendone il pieno possesso, ma proprio per la loro rarità queste situazioni limite costituiscono anche degli interessanti casi di studio, poiché acquisiscono una loro specificità rispetto alle pale realizzate per conto dei benedettini e dei gesuiti. Prima di addentrarsi nella lettura di queste opere, tuttavia, è d'uopo specificare che in questa sede ci si vuole riferire in modo particolare ai dipinti destinati alle chiese, in quanto opere visibili pubblicamente. Verranno quindi tralasciate le pale dei luoghi d'uso esclusivo dei frati, sebbene rappresentino comunque delle testimonianze altrettanto significative dell'attività artistica promossa dagli ordini: solo a titolo d'esempio vale la pena menzionare tra queste l'*Eterno e la Madonna in gloria con santi* (1600-1610) di Palma il Giovane, eseguita «in gratia di Fra Tadeo infermiere» per la chiesetta dell'infermeria di San Francesco della Vigna, o le tre pale di Girolamo Pilotti (1575 ca.-1649) richieste dai padri riformati per la cappella del monastero di San Bonaventura (*Redentore e santi Giovanni Evangelista e Michele Arcangelo; Santi Antonio di Padova e Bernardino; Crocifisso con i santi Girolamo e Maria Maddalena*), o ancora la *Madonna con i simboli del Magnificat e scena dell'Annunciazione* di Pietro Mera per la cappella del monastero di San Giobbe, anch'essa forse voluta da qualche francescano destinato per ora a rimanere anonimo²⁰⁰.

¹⁹⁷ Cfr. Ivi, c. 2; cfr. inoltre Chiari Moretto Wiel 1997, p. 272, n. 103 (dove tale accordo viene trascritto).

¹⁹⁸ Sulla pala, la cui attribuzione a Balestra rimane dubbia, cfr. Finotto 1971, p. 42; Gallo-Nepi Scirè 1994, p. 34.

¹⁹⁹ Padre Francesco della Giudecca si rese infatti protagonista di molti lavori e molte donazioni per il monastero di San Giobbe, di cui era definitore, come appare dalla *Notta delli Beneficij* fatti dal medesimo tra 1685 e 1696 (ASV, S. Giobbe, Atti, b. 5). Tra questi non compaiono riferimenti alla pala dell'altare Foscari, come invece fa intendere Nepi Scirè (1994, p. 34); ciononostante, il suo interesse per l'arte, dimostrato con la commissione di quadri e statue per la chiesa e per le cappelle del monastero, farebbe propendere ugualmente per un suo coinvolgimento in prima persona, tanto più che, come si diceva, uno dei due santi ritratti nel *Bildtabernakel*, Francesco Solano, è un suo eponimo.

²⁰⁰ Tutte le pale menzionate sono andate perdute. Sull'opera di Palma il Giovane cfr. Ridolfi 1648, II, p. 189; Boschini 1664, p. 204; 1674, *Castello*, p. 44; Mason Rinaldi 1984a, p. 183. Sulle tre pale di Pilotti cfr. Boschini 1664, p. 459; 1674,

Da parte loro, tali opere evidenziano in maniera generica le devozioni dei rispettivi ordini secondo una pratica peraltro in uso nelle chiese di dimensioni più contenute dove tutti gli altari erano *di ragione* del relativo convento, come Sant'Angelo della Giudecca. Qui, infatti, le tre pale di Odoardo Fialetti (1573-1638), ossia l'*Annunciazione*, i *Tre santi carmelitani* e la *Madonna del Carmelo che consegna l'abito a san Simone Stock, con sant'Angelo Carmelitano, un papa, alcuni cardinali, il doge e le anime del Purgatorio* (1635 ca.), si conformavano alla spiritualità dei padri carmelitani, loro committenti²⁰¹.

Rispetto a questi dipinti, però, rappresentano degli episodi più interessanti le pale che contengono le effigi dei religiosi, in quanto importante dimostrazione dell'intento di personalizzare il dipinto sacro, perpetuando in tal modo il ricordo di sé. Indubbiamente si tratta di un fattore di assoluta rilevanza se si considera la declinazione comunitaria e pauperistica della vita cenobitica, che presuppone quasi un annullamento del singolo o comunque una forte limitazione dell'individualità in favore del servizio per gli altri. Questo fenomeno, tuttavia, sembra riguardare tra gli ordini mendicanti i soli Servi di Maria, una specificità che se da un lato potrebbe essere legata al loro rapporto attivo con la società (si pensi al ruolo politico di Sarpi e Micanzio), dalla quale avrebbero dunque subito il fascino "laicistico" del ritratto, dall'altro sembra essere stata giustificata piuttosto dal precedente di fra Giovanni Pompei da Verona.

Personalità tra le più illustri che abitarono il monastero di Santa Maria dei Servi²⁰², l'8 febbraio 1564 costui aveva infatti ottenuto dai confratelli la concessione di

un Luoco appresso la Porta Maggiore della loro Chiesa, sotto il Barco del Choro, dove egli F. Gio: possa far costruire una Sepoltura, et un Altare.

Per dover nella sepoltura esser riposti li Cadaveri soli di lui, e Frà Gio: Ferro suo Amico, e non d'altri.

Il qual luoco non possi mai esser concesso ad'altri in alcun tempo.

Con obbligo al Monastero di Solennizar al detto Altare la Festa di S. Gio: Evangelista e di celebrar quotidianamente al medemo per la di lui Anima [...].²⁰³

Cannaregio, p. 41; Zanetti 1733, p. 404; Zorzi 1972, II, p. 322; Scarpa 1993, pp. 55-56. Sulla *Madonna con i simboli del Magnificat* di Mera cfr. Boschini 1664, p. 488; 1674, *Cannaregio*, p. 64; Zanetti 1733, p. 418.

²⁰¹ Riguardo alla pala della *Madonna del Carmelo*, è plausibile che sia stata commissionata in accordo con la scuola del Carmelo riconosciuta con licenza nel 1635 (Vio 2004, p. 933), data che in assenza di ulteriori documenti potrebbe anche costituire un riferimento cronologico per tutte e tre le pale di Fialetti, disperse forse nel corso del Settecento (non sono menzionate da Zanetti 1771). Su queste ultime cfr. Boschini 1664, p. 400; 1674, *Dorsoduro*, pp. 70-71; Malvasia 1678, I, p. 310; Martinelli 1684, p. 433; 1705, pp. 488-489; Pacifico 1697, p. 448; Zanetti 1733, p. 370.

²⁰² Entrato nel monastero di Santa Maria dei Servi il 6 maggio 1537 (ASV, S. Maria dei Servi, Atti, b. 1, *Catastico delle scritture del Monastero di S. Maria de Servi* (1719), p. 390), Giovanni Pompei era stato eletto priore per ben tre volte, rispettivamente nel 1546, nel 1549 e nel 1553 (Corner 1749, II, p. 66).

²⁰³ ASV, S. Maria dei Servi, Atti, b. 1, *Catastico...* (1719), p. 391.

Nel testamento del frate dell'anno successivo (9 dicembre 1565) aveva quindi lasciato intuire che l'altare, il primo a destra entrando in chiesa, fosse già stato portato a termine²⁰⁴: di conseguenza la sua pala, raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Evangelista e Caterina d'Alessandria con il ritratto di fra Giovanni Pompei*, potrebbe essere stata eseguita da Polidoro da Lanciano (1510 ca.-1565) tra il 1564 e il 1565²⁰⁵.

Nel documento citato, la menzione dell'amico fra Giovanni Ferro da parte di Pompei è una notizia altrettanto rilevante, poiché fornisce un importante aggancio con l'altare adiacente dedicato a San Giovanni Battista e affidato, per l'appunto, alla famiglia Ferro. In questo caso un termine certo per la sua datazione è fornito dalla lapide sepolcrale di Martino Ferro che Cicogna (1824) ricordava nelle sue prossimità²⁰⁶, dove vi era inciso l'anno 1564: l'evidente contemporaneità con la costruzione del vicino altare Pompei e il fatto che nella sepoltura di quest'ultima vi avrebbe trovato riposo anche un membro dei Ferro ricordato nella cappella di famiglia dall'eponimo Giovanni Battista sembrano dimostrare che i due cantieri fossero in un certo senso interdipendenti.

Per questo stesso motivo, è plausibile che così come la pala vicina anche quella dell'altare Ferro, affidata a Paolo Veronese, avesse un carattere individualistico. Non può essere una circostanza fortuita, infatti, che nella perdita *Madonna con i santi Giovanni Battista e Agostino* (1564 ca.)²⁰⁷ vi fosse anche il santo protettore di un altro servita della medesima casata, Agostino *quondam* Martino Ferro, priore del monastero proprio tra 1562 e 1564²⁰⁸, forse fratello di Giovanni²⁰⁹ nonché probabile committente dell'opera.

Le fonti non menzionano la presenza di un ritratto di quest'ultimo nella pala, ma alla luce degli eventi successivi ipotizzarlo non sarebbe così azzardato. Infatti, a seguito del furto della tela veronesiana forse compiuto nel corso degli anni Venti del Seicento, un altro frate di casa Ferro si fece effigiare in secondo piano nel nuovo dipinto da lui commissionato al Padovanino, la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Francesco* (1630 ca.) [fig. 67] ora ricoverata al Conservatorio

²⁰⁴ Cfr. Ivi, p. 392.

²⁰⁵ Riguardo alla datazione, però, è possibile che l'opera fosse stata eseguita in precedenza e quindi adattata a pala d'altare in un secondo momento. In effetti il formato è più prossimo a un quadro privato, oppure a un *ex voto*: non a caso, proprio riferendosi a questo dipinto Zanetti (1771, p. 237) specificava che «in questi modi si vedono varie sue pitture nelle particolari gallerie». Sulla pala, ora alle Gallerie dell'Accademia, cfr. Boschini 1664, p. 467; 1674, *Cannaregio*, pp. 47-48; Martinelli 1684, p. 262; 1705, p. 300; Zanetti 1733, p. 407; 1771, p. 237; Moschini 1815, II, pp. 513-514; Zorzi 1972, II, pp. 349, 360; Pavon-Cauzzi 1988, p. 67. Su Polidoro da Lanciano, detto Polidoro Veneziano, cfr. almeno Mancini 2001 e Trentini 2015.

²⁰⁶ Cfr. Cicogna 1824, I, p. 55.

²⁰⁷ Tra le guide artistiche, la pala viene citata da Sansovino (1581, c. 57v) e Stringa (1604, c. 144r). A partire da Ridolfi (1648, I, p. 311) e da Martinioni (1663, pp. 160, 163) viene invece riportata la notizia del furto dell'opera.

²⁰⁸ Cfr. Corner 1749, II, p. 66. Che Agostino fosse figlio di Martino Ferro lo dimostra un documento di acquisto del 1546, segnalatomi da Deborah Walberg (ASV, S. Maria dei Servi, Atti, b. 3, Libro Memorie, in data 12 aprile 1546).

²⁰⁹ L'ipotesi, però non confortata dai documenti, è stata formulata da Deborah Walberg, che ringrazio per il proficuo confronto e scambio di idee.

Benedetto Marcello di Venezia²¹⁰. Riguardo all'identità di questo servita sinora rimasto anonimo, bisogna innanzitutto considerare che la sostituzione nella pala di sant'Agostino con san Francesco sembrava avere lo scopo di mutare il protettore del priore Agostino Ferro con un eponimo di un suo indiretto discendente. A meno che non si tratti di un Francesco Ferro di cui però non si sono reperite informazioni, il frate potrebbe essere riconosciuto in Francesco Emo, figlio di Lunardo e Zanetta Ferro: citato nel testamento della madre dell'8 novembre 1630 come beneficiario (assieme alla sorella Regina, monaca in San Girolamo) del *pro* dell'investimento di 1.000 ducati in Zecca²¹¹, questo servita potrebbe aver utilizzato il denaro ereditato per commissionare una nuova pala all'altare della famiglia materna, tanto più che il dipinto è stato datato stilisticamente proprio intorno al 1630²¹².

Se in questo caso l'effigie del committente è comunque giustificata dall'appartenenza della pala a un altare privato, con il *Beato Filippo Benizi che riceve l'abito dalla Madonna alla presenza di alcuni padri serviti* (1630 ca.), dipinto da Sante Peranda per il settimo altare a sinistra della basilica dei Servi, si assiste invece a un esplicito intento di individualizzare la pala da parte di un gruppo di frati, i cui volti vennero riconosciuti dalle fonti come veri e propri ritratti²¹³. Una tale forma di personalizzazione, però, se poteva apparire innovativa per un ordine mendicante, non lo era in generale per un ordine religioso, poiché a Venezia un precedente relativamente prossimo – e ben più rivoluzionario per concezione – era offerto dal *Sant'Agostino che detta la sua regola alla presenza di cinque padri di Santa Maria della Carità [fig. 68]* di Carlo Caliari, realizzato per i canonici regolari lateranensi intorno al 1590²¹⁴. Sebbene fosse destinata alla sacrestia della chiesa, quindi a uno spazio già più intimo e riservato, questa pala mostrava i religiosi nel loro abito talare bianco con cappa nera disposti alle spalle di Agostino come se sostituissero santi di una sacra conversazione: per la prima volta (e forse l'unica in assoluto) i committenti divenivano insomma i veri protagonisti della pala²¹⁵.

²¹⁰ Sulla pala cfr. Ridolfi 1648, I, p. 311; Sansovino-Martinioni 1663, p. 163; Boschini 1664, p. 467; 1674, *Cannaregio*, p. 47; Martinelli 1684, p. 262; 1705, p. 300; Pacifico 1697, p. 333; Zanetti 1733, p. 407; Zorzi 1972, II, pp. 349, 360; Pallucchini 1981, I, p. 103; Pedrocco 1983, p. 114; Pavon-Cauzzi 1988, p. 67; Ruggeri 1988, p. 133.

²¹¹ Zanetta *quondam* Zuanne Ferro ordinava col suo testamento dell'8 novembre 1630 di investire 1.000 ducati in Zecca, «e il loro prò sia metà di Regina sua Figlia Monaca in S. Girolamo, e metà di F. Francesco suo Figlio dell'Ordine dei Servi vita loro durante, e morendo uno vada nell'altro» (ASV, S. Maria dei Servi, Atti, b. 1, *Catastico...* (1719), p. 366).

²¹² Cfr. Pallucchini 1981, p. 103; Ruggeri 1988, p. 133.

²¹³ Sulla pala, andata dispersa, cfr. Ridolfi 1648, II, p. 278; Sansovino-Martinioni 1663, p. 163; Boschini 1664, pp. 465-466; 1674, *Cannaregio*, p. 46; Martinelli 1684, p. 261; 1705, p. 299; Pacifico 1697, p. 333; Zanetti 1733, pp. 408-409; Zorzi 1972, II, pp. 350-351; Pavon-Cauzzi, 1988, p. 59. L'opera venne spostata in sacrestia dopo che l'altare venne ricostruito nel 1676, a seguito della canonizzazione di Filippo Benizi (1671).

²¹⁴ Sulla pala, ora presso le Gallerie dell'Accademia, cfr. Ridolfi 1648, I, p. 342; Boschini 1664, pp. 359-360; 1674, *Dorsoduro*, p. 35; Martinelli 1684, p. 402; 1705, p. 454; Dal Pozzo 1718, p. 117; Zanetti 1733, pp. 342-343; 1771, p. 269; Fogolari 1924, p. 92; Crosato Larcher 1967, p. 116; Zorzi 1972, II, p. 527; Bassi 1980, p. 20; Nepi Scirè 1995, pp. 84-85; Cooper 2005, pp. 157-159; Maronese 2011-2012, pp. 57, 147.

²¹⁵ Per di più, di recente anche in sant'Agostino si sono voluti riconoscere i tratti del volto di un padre insigne della comunità dei regolari veneziani, Gabriele Fiamma, morto da vescovo di Chioggia nel 1587 (Cooper 2005, p. 159).

Basandosi sulle informazioni desumibili dalle guide artistiche, invece, nel perduto dipinto di Peranda i serviti effigiati non occupavano di certo una tal posizione di privilegio; piuttosto dovevano apparire come semplici spettatori della scena miracolosa secondo cui la Madonna, «tirata sopra un Carro da un'Agnello, e da un Leone»²¹⁶, donava l'abito a Filippo Benizi. Dipinta secondo Ridolfi (1648) al rientro dell'artista a Venezia dal soggiorno emiliano, e quindi databile indicativamente tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta del Seicento, questa pala potrebbe essere stata commissionata in contemporanea rispetto alla *Madonna con sant'Agostino, il beato Filippo Benizi, Marsilio di Carrara e ritratti dei frati* richiesta a Domenico Tintoretto per la sacrestia di San Giacomo della Giudecca, l'altra sede servita veneziana²¹⁷. Infatti, al di là della corrispondenza iconografica data dalla presenza dei padri accanto al fondatore del loro ordine (e in questo caso anche accanto al fondatore della chiesa stessa), la relazione di prossimità tra le due pale d'altare sarebbe confermata dal fatto che alcuni interventi sugli altari di San Giacomo – ricostruita dal 1603 grazie al priore Gabriele Dardano e ai procuratori di San Marco *de Ultra*, giuspatroni del monastero²¹⁸ – si registrarono nel corso del terzo decennio del secolo²¹⁹.

Nella decorazione pittorica degli altari le due chiese servite sarebbero procedute in parallelo anche nel corso del Settecento. Secondo le notizie reperite a suo tempo da Cicogna (1842), poco prima del 1732 in Santa Maria dei Servi

fu fatta dal pittore *Giuseppe Camerata* la Palla con San Pellegrino Laziosi, a spese dei Religiosi e a petizione principale di Francesco di Giuseppe Zanetti speciale di medicine e inventore della polvere di San Pellegrino Laziosi, il quale morì del 1732. d'anni 78.²²⁰

Ebbene, probabilmente negli stessi anni in San Giacomo della Giudecca i serviti contattarono Girolamo Brusaferrò (1677-1745) per eseguire un *Crocifisso* «che stacca il destro braccio dalla Croce» (1730 ca.), evidentemente una variazione sul tema del *Miracolo di san Pellegrino Laziosi* [fig. 69] dipinto da Camerata (1676-1762)²²¹. Purtroppo, della pala di Brusaferrò non si ebbero più

²¹⁶ Boschini 1664, p. 466.

²¹⁷ Sulla pala, andata dispersa, cfr. Boschini 1664, p. 399; 1674, *Dorsoduro*, p. 69; Martinelli 1684, p. 434; 1705, p. 489; Pacifico 1697, p. 447; Zanetti 1733, p. 370; *Forestiere illuminato* 1740, p. 269; Zanetti 1771, p. 261; Zorzi 1972, II, pp. 338, 340. La più precisa descrizione dell'opera si trova in Zanetti (1771, p. 261): «tavola con la Madonna S. Agostino, S. Filippo Benizio, e il ritratto di Marsilio da Carrara. Sonovi anche altri ritratti di Religiosi, e nel mezzo evvene uno d'un giovine molto bello».

²¹⁸ Cfr. Corner 1749, XII, p. 420; 1758, p. 459.

²¹⁹ Cfr. ASV, S. Giacomo della Giudecca, b. 10, *Catastico di scritture* (1722), cc. 32v-34v: interventi sugli altari di Francesco de' Franceschi, che fa eseguire una scultura dell'*Annunciazione* (1624), e di Agnesina Contarini, che richiede una pala con *Sant'Agnese* (1625) della quale però non si hanno ulteriori notizie.

²²⁰ Cicogna 1842, V, p. 600; cfr. inoltre Zorzi 1972, II, p. 355.

²²¹ Pellegrino Laziosi venne canonizzato nel 1726, data che dunque costituisce un sicuro *ante quem* per entrambi i dipinti. Sulla pala dei Servi cfr. Zanetti 1733, p. 407; 1771, p. 422; Zorzi 1972, II, p. 355; Pedrocco 1983, p. 114; Pavon-Cauzzi

notizie a seguito delle soppressioni ottocentesche; viceversa, dopo essere rimasta per diverso tempo a New York (dove era testimoniata almeno dal 1915), l'opera dei Servi fu acquistata negli anni Novanta del secolo scorso dai serviti della basilica di *Our Lady of Sorrows* di Chicago, tornando così in seno all'ordine dal quale, poco meno di due secoli prima, si era separata²²².

Proseguendo l'ormai secolare tradizione, infine, nella seconda pala commissionata a Brusaferrò in San Giacomo della Giudecca, la *Madonna addolorata* (1730 ca.), i serviti vollero essere effigiati ai piedi della loro principale patrona²²³: stando alle fonti, questa sarebbe stata l'ultima volta in cui una pala di un ordine mendicante a Venezia avrebbe mostrato i ritratti dei confratelli che la patrocinarono.

Ordini religiosi femminili

Anche se all'interno della committenza degli ordini religiosi maschili la personalizzazione delle pale d'altare costituì comunque una declinazione piuttosto infrequente e, come si è visto, quasi esclusiva dei Servi di Maria, è sintomatico constatare che per le monache veneziane tale questione non si presentò affatto, fuorché per un caso specifico che sarà presentato a suo tempo.

In effetti i dipinti richiesti dalle religiose per gli altari di loro esclusiva proprietà mostrarono sempre un tema devozionale generico, valevole cioè per l'intera loro comunità (santi e patroni oppure scene evangeliche), in maniera analoga a quanto proponevano negli stessi anni i benedettini o gli agostiniani. D'altro canto, la gran parte delle pale commissionate dalle monache apparteneva proprio a chiese di quegli ordini, non tanto per un motivo statistico (essi detenevano la maggioranza dei conventi in laguna), quanto per la notevole disponibilità di risorse economiche di diverse benedettine e agostiniane, appartenenti all'alta società veneziana.

La committenza religiosa femminile, spesso posta in secondo piano (se non addirittura tralasciata) per la forte preminenza di quella maschile, fu un fenomeno per nulla trascurabile nella

1988, p. 66. Sul *Crocifisso* di Brusaferrò, andato disperso, cfr. Zanetti 1733, p. 369; 1771, p. 432; Zorzi 1972, II, pp. 338, 341; Pietropolli 2002, p. 119; Pasian 2011, pp. 69, 72, nn. 19-22. Qualche anno dopo, nel 1739, in occasione della festività dei Santi Fondatori, venne eretto ai Servi anche il nuovo altare a loro dedicato «per merito del P. M. Filippo Maria Renieri ex provinciale, priore del Monastero» (Cicogna 1842, V, p. 598), il quale commissionò a Francesco Polazzo la pala, ora dispersa, con la *Madonna in gloria e i sette santi fondatori dei Serviti*, su cui cfr. Zanetti 1733, pp. 406-407; 1771, p. 459; Zorzi 1972, II, p. 355; Pedrocco 1983, p. 114.

²²² L'opera fu ritrovata nel 1915 al Christian Brothers Novitiate di Pocantico Hills, New York, dal quale passò in seguito al Manhattan College della stessa New York. Pasian (2011, p. 69) ha voluto identificarla invece con la pala già in San Giacomo della Giudecca («Non credo si debba insistere sulla paternità di Brusaferrò, tanto immediatamente riconoscibili risultano i tipici contrassegni formali cari al pittore»), ma l'iconografia sembra piuttosto coincidere con quella della pala di Camerata; difficilmente, del resto, un occhio attento come quello di Zanetti avrebbe descritto in maniera così approssimativa la pala di Brusaferrò, dimenticando di riportare la presenza di un santo servita, cosa che, per converso, non fece con la pala dei Servi.

²²³ Sulla pala, andata perduta, cfr. Zanetti 1733, pp. 369-370; 1771, p. 432; Zorzi 1972, II, pp. 338, 341; Pietropolli 2002, p. 119; Pasian 2011, p. 72, n. 20.

Venezia del periodo barocco, e meriterebbe di certo un'indagine più approfondita rispetto agli spunti di riflessione che verranno proposti in questa sede.

La chiesa benedettina di San Lorenzo, riedificata a partire dal 1592 e già incontrata a proposito del vescovo Sozomeno, merita particolare attenzione poiché in essa – e nella vicina San Sebastiano, di cui si ricorda l'impegno della badessa Barbara Magno per l'altar maggiore – l'apporto delle monache per il compimento degli altari fu forse più decisivo rispetto ad altri luoghi. Secondo le *Notizie storiche* di Flaminio Corner (1758), infatti,

Per opera dunque della diligente Abbadessa [Paola] Priuli il nuovo magnifico Tempio fu ridotto nello spazio d'un decennio all'intero suo compimento; dopo di che la benemerita Superiora (che fu l'ultima delle Abbadesse perpetue) passò al godimento eterno della Chiesa trionfante nell'anno di Christo 1602. Maria Cornaro poscia fu eletta Abbadessa per un triennio, la quale nella nuova Chiesa eresse il maestoso Altare dedicato a San Barbaro Martire, al quale in faccia ne fabbricò un simile per il Martire e Patriarca San Paolo Maria Perpetua Soranzo, che succedette alla Cornara nella Prelatura. Molto più però fece Andriana Contarini terza Abbadessa delle triennali, ergendo un Altare così per magnificenza, come per la sceltrezza de' marmi a niun altro della Città inferiore di merito; e nel di cui mezzo a custodia dell'adorabile Sacramento innalzò un tabernacolo di preziosissime pietre ricoperto e adornato. Compì pur nobilmente l'interno soffitto della Chiesa, e lastricò di polito marmi il vasto pavimento.²²⁴

Il medesimo autore, nelle *Ecclesiae venetae*, specificò quindi che i due altari delle badesse Corner e Soranzo erano stati eretti rispettivamente nel 1608 e nel 1611, all'inizio del loro secondo mandato triennale, e che per ciascuno di essi era stata eseguita la pala, raffigurante l'una la *Decapitazione e la gloria di san Barbaro* (1608-1611), opera di Palma il Giovane²²⁵, e l'altra il *Martirio di san Paolo patriarca di Costantinopoli* (1611-1615), dipinta da Domenico Tintoretto²²⁶.

²²⁴ Corner 1758, p. 139.

²²⁵ Sulla pala, andata dispersa, cfr. Ridolfi 1648, II, pp. 197-198; Sansovino-Martinioni 1663, p. 81; Boschini 1664, p. 183; 1674, *Castello*, p. 29; Martinelli 1684, p. 125; 1705, p. 141; Pacifico 1697, p. 206; Zanetti 1733, p. 223; Corner 1749, XI, p. 69; Zanetti 1771, p. 315; Cicogna 1827, II, p. 372; Zorzi 1972, II, p. 514; Ivanoff-Zampetti 1979, p. 610; Mason Rinaldi 1984a, p. 184. Secondo la visita pastorale Vendramin del 24 settembre 1615, «L'Altar di S. Barbaro, ove deve esser trasferito il corpo di esso santo, che si ritrova al presente in monast.o è stato fabricato à spese del monast.o» (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali a monasteri femminili, b. 4, c. 333). Nella stima di Giuseppe Baldassini del 1812 compariva la seguente nota: «Pala con S.n Barbaro portato al Cielo dagli Angeli – di Giacomo Palma L. 15.-» (ASV, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti, Atti, b. 328, fasc. I 1/9, Vendita Quadri, 1812-1813).

²²⁶ La pala, ora in deposito presso Palazzo Ducale, raffigura più precisamente *Cristo in gloria con in basso il martirio di san Paolo*, detto anche «san Paschino»: cfr. Ridolfi 1648, II, p. 268; Sansovino-Martinioni 1663, p. 81; Boschini 1664, pp. 183-184; 1674, *Castello*, p. 29; Martinelli 1684, p. 125; 1705, p. 141; Pacifico 1697, p. 206; Zanetti 1733, p. 222; Corner 1749, XI, p. 69; Zanetti 1771, p. 260; Cicogna 1827, II, p. 372; Zorzi 1972, II, p. 514; Noè 2006, p. 251. Secondo la visita pastorale Vendramin del 24 settembre 1615, «In mezo appresso la sagristia vi è l'Altar di S. Paolo Vescovo, et Martire nel quale si doverà transferire il corpo di d.o Santo, quasi ritrova al presente nel detto monast.o non è consecrato, ne dotato, è fabricato à spese del d.o monast.o» (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali a monasteri femminili, b. 4, c. 333v). Nella stima di Giuseppe Baldassini del 1812 compariva la seguente nota: «Pala che segue che rapp.a N. S.e in aria ed abbasso due Manigoldi, che strozzano S.n Paulo Vescovo. di Domenico Tintoretto L. 15.-» (ASV, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti, Atti, b. 328, fasc. I 1/9, Vendita Quadri, 1812-1813).

Cicogna (1827) aggiunse quindi che la costruzione dell'altare voluto da Maria Corner, seppur compiuta sotto la sua supervisione, venne in realtà seguita direttamente dalle monache sacrestane dell'epoca, Eugenia Pesaro, Marietta Moro, Zilia Trevisan, Andriana Grimani e Donata Donà (si noti, tutte rappresentanti del ceto aristocratico)²²⁷.

La commissione, insomma, poteva divenire un argomento comunitario. Acquisterebbero così significato le indicazioni contenute nelle visite pastorali, dove si legge per l'appunto di altari eretti «a spese del monastero», oppure nelle fonti letterarie come Ridolfi (1648), il quale, per rimanere in ambito benedettino, scrisse che

Havevano in questo tempo [ossia durante la realizzazione del soffitto dell'Ateneo Veneto da parte di Palma il Giovane] le Monache di San Zaccaria rinovato l'Altare del Santo Profeta, di cui fù il Vittoria l'Architetto, il quale volle pure, che il Palma ne facesse la Pittura, che dimostra il Santo portato al Cielo dagli Angeli [...].²²⁸

L'altare del patrono della chiesa, con la *Gloria di san Zaccaria* (1599) dell'onnipresente Palma il Giovane [fig. 70]²²⁹, fu uno dei più insigni manufatti compiuti sul finire del Cinquecento grazie all'interessamento delle religiose, le quali dunque, perlomeno nei monasteri ricchi come appunto San Lorenzo e San Zaccaria, potevano permettersi di contare su artisti celebri sia per le pale sia per le strutture marmoree.

Operazioni analoghe si registrarono, un secolo più tardi, in una terza chiesa benedettina, Santa Croce della Giudecca, dove tra 1689 e 1700 le monache fecero erigere a loro spese ben quattro altari, di cui i primi due furono compiuti, secondo la relazione di Raffael Todeschini (1692), «con il rilevante dispendio di duemilla cinquecento, e più ducati, oltre il ritratto da' materiali de vecchi altari», senza contare il costo, rimasto ignoto, delle rispettive pale di Antonio Zanchi, raffiguranti *Sant'Atanasio* e i *Santi Domenico e Rosa*²³⁰. Per gli altri due altari, eretti nel 1699, sarebbero poi stati contattati Sebastiano Ricci, che qui eseguì la sua prima pala veneziana, i *Santi Benedetto e Scolastica che appaiono in visione a san Lorenzo Giustiniani* (1700), e Adamo Heintz (1650 ca.-1726), autore di un

²²⁷ Cfr. Cicogna 1827, II, p. 372.

²²⁸ Ridolfi 1648, II, p. 148.

²²⁹ Sulla pala, *in situ*, cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 135v; Ridolfi 1648, II, p. 148; Sansovino-Martinioni 1663, p. 86; Boschini 1664, pp. 176-177; 1674, *Castello*, p. 24; Martinelli 1684, p. 116; 1705, p. 132; Pacifico 1697, p. 208; Zanetti 1733, p. 218; 1771, p. 312; Mason Rinaldi 1984a, pp. 117, 133.

²³⁰ Cfr. Appendice II e *supra* in capitolo I. Le monache ottennero nel 1688 la licenza, concessa dal vicario patriarcale, «di poter trasferir gl'Altari della Beata Vergine, e di Sant'Atanasio da una parte all'altra della loro Chiesa» (ASV, S. Croce della Giudecca, Atti, b. 1, c. 45r). Sulla pala di *Sant'Atanasio*, andata perduta, cfr. ASV, S. Croce della Giudecca (Venezia), Atti, b. 1, c. 10r; Zanetti 1733, p. 367; Riccoboni 1966, p. 113; Zorzi 1972, II, p. 498; Zampetti 1987, p. 610. Sulla pala dei *Santi Domenico e Rosa*, anch'essa dispersa, cfr. ASV, S. Croce della Giudecca, Atti, b. 1, c. 10r; *La Galleria di Minerva* 1697, p. 68; Zanetti 1733, p. 366; Riccoboni 1966, p. 113; Zampetti 1987, p. 610.

San Sebastiano (1702) che stando ai documenti dovette essere rifatto una seconda volta poiché la prima versione non era stata gradita dalle monache²³¹.

Quanto a commissioni di rilievo le agostiniane non furono da meno delle benedettine, come dimostra il caso dell'altar maggiore di San Daniele, opera di Baldassarre Longhena che grazie alla priora Foscarina Diedo o alla badessa Zilia Widmann ottenne il *San Daniele nella fossa dei leoni* (1657-1660) [fig. 34] di Pietro da Cortona (1596-1669), di cui già si è avuto modo di parlare²³². Per lo scopo della presente indagine, però, è utile soffermarsi su un altro altare di questa stessa chiesa, di certo non comparabile al primo per pregio, ma ugualmente interessante sotto il profilo della committenza, dato che mette in luce una vicenda per certi versi simile a quella del *San Tommaso da Villanova* di Santo Stefano.

Tra la fine del 1620 e il principio del 1621, infatti, il convento di San Daniele aveva deciso di rinnovare la cappella Grandimbeni (posta *a cornu Evangelii*, prossima al presbiterio), ma diversamente dai monaci della basilica agostiniana le religiose avevano pensato di procedere coi lavori senza un previo accordo con l'erede dei giuspatroni, Angelo Grandimbeni, che pertanto aprì una controversia.

Stando alle parole di quest'ultimo (fortunatamente le carte si sono conservate), le monache avevano avuto l'ardire di rivoltare «sotto sopra» la sua cappella, distruggendo l'altare fatto erigere nel 1490 dall'antenato Nicolò *quondam* Melchiorre Grandimbeni e levando anche l'antichissima pala d'alabastro, per sostituire il tutto con un nuovo altare e «con palla di pittura conforme al vostro humore [...], atione in vero ingiuriosa, et insoportabile che non sarà mai dalla giustitia di questa Ser.ma Repub.ca tollerata». Non volendo dunque permettere che «questo negotio» fosse perpetuato ulteriormente, il 18 gennaio 1621 Angelo intimò di riportare la cappella «nel pristino stato» entro otto giorni, altrimenti avrebbe preso provvedimenti contro il convento²³³. Il 27 gennaio le monache

²³¹ Sulla pala di Ricci, dipinta in contemporanea con quella destinata alla basilica padovana di Santa Giustina, ma purtroppo andata dispersa nel corso dell'Ottocento, cfr. Zanetti 1733, p. 366; 1771, p. 441; Zorzi 1972, II, p. 498; Daniels 1976, p. 139; Moretti 1978, pp. 102-103; Pedani 1983, p. 70. Riguardo ad Adamo Heintz (o Enz), come ha di recente scoperto Stefano L'Occaso, che ha proseguito in tal senso gli studi avviati da Paolo Bertelli (2003), si tratta di un pittore di origini germaniche non legato direttamente al ben più celebre Joseph Heintz il Giovane, che visse a Venezia tra gli ultimi decenni del Seicento e i primi del Settecento, fu nominato cavaliere Lateranense (1706) e morì nel 1726 presso Mestre. A differenza del fratello Amadio Enz, attivo tra la laguna e Mantova, non risultò essere iscritto alla *Fraglia* dei pittori (cfr. in proposito Favaro 1975, p. 155), ma nonostante ciò ebbe modo di dipingere diverse opere pubbliche, purtroppo andate perdute (L'Occaso 2012, pp. 92-104). Per Santa Croce della Giudecca, nello stesso 1702 eseguì oltre alla pala di *San Sebastiano* (peraltro non menzionata da nessuna guida artistica), una *Crocifissione*, una *Deposizione* e una *Resurrezione*; per le Terese, invece, nel 1716 realizzò un *Profeta Elia*. Cfr. Pedani 1983, p. 70; L'Occaso 2012, pp. 98-99.

²³² Cfr. *supra* in capitolo II. L'altare venne compiuto entro il 1663 con il tabernacolo, opera che vide la collaborazione di Longhena, Francesco Cavrioli, Francesco Corberelli e Michele Valsechiali «Ceselador de rami» (ASV, S. Daniele, Atti, b. 12, casella 16, fasc. 1, c. 23r: «Conto di spese fatte per il Tabernacolo per il Santiss.^{mo} sopra l'altar maggiore, nella Chiesa Delle R.^{de} Monache di S.ⁿ Daniel»).

²³³ Cfr. ASV, S. Daniele, Atti, b. 14, fasc. 26 («Grandimben»), c. 1r.

capeggiate dalla priora Ottavia Contarini risposero alla provocazione sostenendo che era proprio per rispettare le volontà testamentarie di Nicolò Grandimbeni che si erano occupate della cappella per centotrent'anni, perfino migliorandola con l'inserimento di «due bellissime mezze lunne [...] per decoro»; oltretutto, la nuova pala «di gran spesa», dipinta «per mano di Tentoreto», apportava un sicuro abbellimento visto che la paletta d'alabastro, appunto perché antica, non si riusciva più a discernere²³⁴.

Dal momento che le posizioni delle parti non mutarono nei tre mesi successivi, il 28 aprile Angelo Grandimbeni fece registrare dal notaio Ottaviano Costantini la sua protesta ufficiale²³⁵. Tuttavia, il 5 maggio 1621, al termine della disputa legale che coinvolse Francesco Marcellini quale difensore del convento, non solo venne data piena ragione alle monache, ma si dispose perfino che le medesime non fossero più vessate in futuro con analoghe rimostranze²³⁶. D'altra parte, era stato lo stesso Nicolò Grandimbeni col suo testamento dell'8 agosto 1490 a disporre che le agostiniane di San Daniele (tra le quali era entrata anche una sua figlia, Antonia) si prendessero cura della sua cappella grazie a un legato annuo perpetuo di 10 ducati²³⁷.

L'episodio singolare sotteso alla commissione della *Natività della Vergine* [fig. 71] di Domenico Tintoretto, pala che dunque si può collocare con precisione tra gli ultimi mesi del 1620 e il gennaio del 1621 (e che necessariamente interessò in prima persona Ottavia Contarini)²³⁸, rappresenta un importante caso di studio, poiché dimostra che se la custodia di un altare privato veniva affidata al monastero, essa poteva includere il diritto di disporre al meglio del suo ornamento (e non semplicemente di mantenerlo), a prescindere dalla volontà dei suoi giuspatroni effettivi²³⁹.

²³⁴ Cfr. Ivi, c. 2. L'antica pala della cappella Grandimbeni è segnalata anche nella visita pastorale Vendramin in San Daniele del 21 aprile 1610: «la palla è fatta con belle figure d'Alabastro» (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali a monasteri femminili, b. 4, c. 185r).

²³⁵ Cfr. Ivi, cc. 6r-7v.

²³⁶ Cfr. Ivi, c. 8r.

²³⁷ Cfr. Ivi, c. 1r. Cicogna, oltre al punto del testamento di Nicolò Grandimbeni, riporta anche l'iscrizione della sua tomba, che si trovava anticamente ai piedi dell'altare, dove si esplicitava la carica più prestigiosa ricoperta dal cittadino in vita, quella di segretario del Senato: «HIC IACET NICOLAUS GRANDIMBENI ILLVST. DN. DO. SECRETARIVS.» (Cicogna 1824, I, p. 320).

²³⁸ Ottavia Contarini fu priora tra 1620 e 1622 (Corner 1749, IV, p. 183). Sulla pala, trasferita nel 1839 nella parrocchiale di Cavazzo Carnico, cfr. Ridolfi 1648, II, p. 268 (non riporta il soggetto dell'opera); Sansovino-Martinioni 1663, p. 23 (indicata come *Natività di san Giovanni Battista*); Boschini 1664, p. 154; 1674, *Castello*, p. 5; Martinelli 1684, p. 82; 1705, p. 94; Pacifico 1697, p. 195 (indicata come *Natività di san Giovanni Battista*); Zanetti 1733, p. 202; 1771, p. 260; Zorzi 1972, II, p. 327; Ganzer 1987, pp. 95-96. Considerando che l'altare precedente, con la pala d'alabastro, era sicuramente dedicato a San Giovanni Battista (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali a monasteri femminili, b. 4, c. 185r), ci si potrebbe chiedere se anche la pala di Tintoretto, che la maggioranza delle fonti indica come *Natività della Vergine*, sia piuttosto da identificare nella *Natività di san Giovanni Battista*, come riportano Martinioni (1663) e Pacifico (1697).

²³⁹ Analogie con questo episodio, del resto, si possono trovare per la vicenda relativa all'altare Morosini ai Santi Cosma e Damiano, riportata dalla visita pastorale Vendramin del 17 novembre 1610: secondo quanto si legge nella relazione patriarcale, «detta capella [di Lunardo Morosini, dedicata alla Madonna] viene riservata alle monache di esser concessa ad altri», i quali avrebbero rifatto il pavimento «bello simile a quello della chiesa nondimeno esso S.r Lunardo sotto pretesto che quella capella sia sua non la vuol accommodar come le altre che stia bene, ne anco vuole che le monache la concedino ad altri. Però [il patriarca] ordinò all'Abb.a che debba far intendere [al Morosini] che per sua pietà, et religione

Il rinnovo di un altare per cura del convento implicava a volte un confronto anche con una confraternita, come documenta il caso dell'altare di San Rocco ai Santi Rocco e Margherita, rifabbricato a spese del convento negli anni Novanta del Cinquecento sebbene fosse stato affidato sin dalla fondazione della chiesa alla scuola dedicata ai santi titolari²⁴⁰. Tuttavia, i casi analoghi a questo e gli episodi prossimi a quello dell'altare Grandimbeni in San Daniele rappresentarono la minoranza tra le commissioni delle monache, che infatti si occuparono soprattutto degli altari di loro esclusiva proprietà, malgrado questi ultimi, a loro volta, costituissero un numero molto limitato se paragonato alla quantità di chiese conventuali presenti in laguna. D'altro canto, così come per gli ordini mendicanti maschili, la tendenza era quella di sfruttare al meglio il sistema del giuspatronato, che sotto l'aspetto economico dispensava dai costi di manutenzione.

In linea teorica tra gli altari *di ragione* del convento potrebbe essere inclusa la maggior parte di quelli degli edifici monastici dimensionalmente più contenuti, forse meno "appetibili" dal laicato²⁴¹: si pensi ad esempio alla chiesetta delle Eremitte presso San Marcuola²⁴² o a quella delle Cappuccine presso San Girolamo²⁴³, o ancora alla chiesa di Gesù e Maria.

voglia accomodar detta capella, altrimenti che la si concederà ad altri che la orneranno» (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali a Monasteri femminili, b. 4, cc. 226v-227r).

²⁴⁰ Sull'erezione della scuola, che ottenne la licenza nel 1488 (lo stesso anno della fondazione della chiesa), cfr. ASV, Consiglio di Dieci, Deliberazioni, Miste, Registri, r. 24, c. 6v; Vio 2004, p. 340. Già Stringa (1604, c. 90r) testimoniava che tutti gli altari interni erano stati di recente «in vaga forma ridotti»: l'occasione era stata data dall'erezione, nel 1597, di un più degno altare per l'immagine miracolosa della Madonna proveniente dalla Morea, per la quale cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 90r; Sansovino-Martinioni 1663, p. 115; Corner 1749, III, pp. 391-392; 1758, p. 244. In un documento del 14 maggio 1623 risultava effettivamente che le monache avevano fatto eseguire a loro spese l'altare e la pala di San Rocco, non citata dalle guide artistiche (Vio 2004, p. 341).

²⁴¹ Non si sono riscontrati casi analoghi a quello di Francesco Lumaga nell'oratorio di San Sebastiano, incontrato all'inizio del capitolo, che però potrebbe rappresentare un'eccezione data la vicinanza della chiesetta a quella di San Lorenzo, di cui in effetti era una sorta di appendice.

²⁴² La chiesa delle Eremitte presso San Marcuola aveva al suo unico altare la pala dei *Santi Girolamo e Agostino* (1600-1610) di Palma il Giovane, sulla quale cfr. Boschini 1664, p. 482; 1674, *Cannaregio*, p. 59; Martinelli 1684, p. 270; Mason Rinaldi 1984a, p. 119. Con il trasferimento in San Trovaso, mentre la pala di Palma veniva ricoverata in sacrestia, la nuova chiesetta otteneva per l'altar maggiore una *Sacra Famiglia* (1693-1707) di Francesco Pittoni (1645-1724), che andò per gran parte distrutta dopo un incendio nel 1906, sopravvivendo nel frammento del volto della Madonna: sulla pala cfr. Zanetti 1733, p. 320; Moschini 1815, II, p. 299; Martini 1978, p. 86.

²⁴³ La chiesa delle Cappuccine presso San Girolamo, dedicata a Santa Maria Madre del Redentore e ai Santi Francesco e Chiara, aveva tre altari con pale di Palma il Giovane databili tra la fondazione della chiesa (1614) e la sua consacrazione (1623) e raffiguranti rispettivamente il *Ritorno dalla fuga in Egitto* (sinistra), la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Francesco, Marco, Chiara e Orsola* (altar maggiore) e il *Crocifisso con i santi Carlo e Giustina* (destra): cfr. Ridolfi 1648, II, p. 197; Sansovino-Martinioni 1663, p. 177; Boschini 1664, p. 464; 1674, *Cannaregio*, p. 45; Martinelli 1684, p. 256; 1705, p. 294; Pacifico 1694, p. 348; Zanetti 1733, p. 405; Moschini 1815, II, pp. 46-47; Zorzi 1972, II, p. 485; Mason Rinaldi 1984a, pp. 148, 182. La prima pala (che la maggior parte delle guide definisce come «Trinità terrena», anche se la sua iconografia viene comunque esplicitata da Ridolfi) fu sostituita ai primi dell'Ottocento con un *Transito di san Giuseppe* proveniente dalla chiesa dei Gesuiti di Padova (Moschini 1815, II, pp. 46-47). Per quanto concerne la pala dell'altar maggiore, le fonti riportano il nome di *Caterina* al posto di *Chiara*, ma è più probabile fosse la seconda – come correttamente sosteneva Moschini – dato che la chiesa era intitolata anche a questa santa. La terza pala, del *Crocifisso con i santi Carlo e Giustina*, è l'unica che si è conservata e si trova ora in Seminario Patriarcale; erroneamente Mason Rinaldi la riporta anche tra le opere perdute (1984a, p. 182).

Di quest'ultima val la pena segnalare l'*unicum* iconografico offerto dalla pala dell'altar maggiore, *Il Nome di Gesù e il Nome di Maria con un papa, un imperatore, un cardinale e un doge* (1634 ca.)²⁴⁴, dipinta da Pietro Mera forse su istanza della fondatrice del monastero, suor Angela Maria Pasqualigo (1562-1652): qui, infatti, accanto alla memoria della titolazione dell'edificio vi era una vera e propria delegazione politico-religiosa avente l'intento, plausibile, di mostrare tra i più grandi personaggi dell'epoca i testimoni della nascita di quella chiesa nel 1633-1634 (solo in via ipotetica si può pensare di identificarli in papa Urbano VIII, nell'imperatore Ferdinando II d'Asburgo, nel cardinale e patriarca Federico Corner e nel doge Francesco Erizzo).

Purtroppo l'assenza di riscontri archivistici non permette di andare più a fondo sull'argomento delle commissioni di altari da parte delle monache, anche se un'ulteriore, importante indicazione si può recepire da una disposizione relativa alla visita pastorale Vendramin del 4 novembre 1609 in San Girolamo.

Fu poi visitato l'Altar maggiore, nel quale vi è una palla vecchia all'antica. Però [il patriarca] esorta la madre Abbad.a che quanto prima commodamente si può fare, debba far una Palla bella alla moderna con un tabernacolo sopra l'Altare per conservatione del S.mo Sacramento, quale doverà essere di fini marmi [...], così come laudò [il patriarca] la pietà delle madri in far fare li quattro Altari della chiesa con nobilissima struttura, così le esorta che facciano con ogni decenza l'Altar maggiore.²⁴⁵

Al di là del sicuro *ante quem* che questa notizia fornisce per il rifacimento dell'altar maggiore di San Girolamo, che con ogni probabilità ottenne grazie alla badessa Benedetta Graziani anche la pala di Palma il Giovane con l'*Incoronazione della Vergine e i santi Girolamo, Agostino, Carlo e Teodoro* (1615 ca.)²⁴⁶, e accanto alla testimonianza diretta sul fatto che tutti gli altari laterali della

²⁴⁴ La chiesa di Gesù e Maria aveva tre altari, due dei quali possedevano pale di Pietro Mera entrambe databili intorno al 1634, anno di completamento dell'edificio e di sua consacrazione (Corner 1749, VI, p. 396; 1758, p. 406): oltre a quella dell'altar maggiore vi era una *Santa Caterina d'Alessandria* in un altare laterale. Sulle pale, andate perdute, cfr. Boschini 1664, pp. 508-509; 1674, *Santa Croce*, p. 9; Martinelli 1684, p. 295; 1705, p. 336; Pacifico 1697, p. 419; Zanetti 1733, p. 432; 1771, p. 500; Zorzi 1972, II, p. 304. Nel 1771 Zanetti cita solamente la pala di *Santa Caterina*, per cui già all'epoca forse la pala dell'altar maggiore era andata perduta (Zanetti 1771, p. 500).

²⁴⁵ ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali a Monasteri femminili, b. 4, c. 39v.

²⁴⁶ La «Palla» del documento è chiaramente riferita alla mostra d'altare dato che viene specificata l'aggiunta del tabernacolo, ma si può ipotizzare che la pala di Palma fosse stata commissionata in prossimità della disposizione patriarcale, quando era badessa Benedetta Graziani (più precisamente, costei fu badessa dal 1607 al 1613, poi dal 1616 al 1622, dal 1625 al 1628 e infine dal 1631 al 1633: cfr. Corner 1749, II, p. 120). Sulla pala (databile certamente dopo il 1610, anno di canonizzazione del Borromeo, ma al contempo a ridosso della costruzione dell'altare, che potrebbe essere stato eretto poco dopo la disposizione patriarcale) cfr. Ridolfi 1648, II, p. 197; Sansovino-Martinioni 1663, p. 176; Boschini 1664, pp. 460-461; 1674, *Cannaregio*, p. 42; Martinelli 1684, p. 254; 1705, p. 291; Pacifico 1697, p. 345; Ivanoff-Zampetti 1979, p. 609; Mason Rinaldi 1984a, p. 183. La pala andò dispersa con l'incendio della chiesa nel 1705 (in proposito cfr. Corner 1758, p. 327); verso la fine del XVIII secolo venne finalmente eseguita da Francesco Zugno (1709-1787) una pala dal soggetto simile a quella di Palma, l'*Incoronazione della Vergine con i santi Girolamo, Marco, Andrea, Carlo e altri santi*, ora nella parrocchiale di Selvazzano Dentro (cfr. *Della pittura veneziana* 1797, II, p. 97; Zorzi 1972, II, p. 509; Spiazzi 1983, pp. 114, 116).

chiesa pure erano stati eretti dalle monache²⁴⁷, è significativo osservare che la costruzione di un nuovo altare venne richiesta dal patriarca direttamente alla badessa, rimettendosi a quest'ultima allo stesso modo in cui si sarebbe riferito a un pievano di una qualsiasi parrocchia²⁴⁸.

Tra le commissioni di pale d'altare da parte delle monache veneziane vi è un solo episodio in cui è riscontrabile un fenomeno di personalizzazione: si tratta di una circostanza particolarmente rilevante non solo perché coinvolge per la prima volta l'ordine delle carmelitane, ma anche e soprattutto perché riprende la questione del rapporto tra convento e laici, evidenziando la complessità di relazioni che si potevano creare tra privati, religiosi (o, in questo caso, religiose) e artisti.

In quanto fondatrice e priora del convento delle Terese, Maria Ferrazzi (1623-1688)²⁴⁹ dovette gestire in prima persona le fasi della decorazione interna della sua chiesa, guidando le diverse famiglie patrono degli altari laterali nella scelta di alcuni temi iconografici cari alla spiritualità del suo ordine, come si avrà modo di vedere più nel dettaglio nel prossimo paragrafo. Questa sua ingerenza, tuttavia, si rivelò decisiva per le due pale votate ai santi della religione carmelitana, da lei commissionate in prima persona: la *Madonna del Carmelo che dà l'abito a san Simeone Stock, con i santi Giuseppe, Angelo da Gerusalemme, Bonaventura, la beata Maria Maddalena de' Pazzi e i profeti Elia ed Eliseo* (1649-1651) di Régnier destinata all'altare Calbo [fig. 72]²⁵⁰ e il *San Michele Arcangelo con i santi Francesco di Paola, Andrea Corsino e Alberto* (1657 ca.) di Fra Massimo da Verona (1608 ca.-1679) per l'altare Piatti [fig. 73].

Se per la seconda opera l'intervento della Ferrazzi è documentato da una ricevuta del 1657 che la menziona direttamente²⁵¹, riguardo alla pala di Régnier è possibile ipotizzare un suo ruolo di

²⁴⁷ Tra questi altari, dunque, ci sarebbe anche quello di Sant'Andrea avente la pala di Alvise dal Friso con i *Santi Andrea, Elena, Caterina, Rocco e una santa monaca*, anch'essa andata perduta nel corso dell'incendio del 1705, sulla quale cfr. Boschini 1664, p. 460; 1674, *Cannaregio*, p. 42; Martinelli 1684, p. 254; 1705, p. 292; Pacifico 1697, p. 346.

²⁴⁸ In proposito cfr. *supra* in capitolo I. Una vicenda analoga si può riscontrare per l'altar maggiore di Santa Croce della Giudecca, dove infatti «con molta consolatione [il patriarca] hà inteso, che le R.de Madri hanno animo di fare un bel Altare a colonato, et fabricato nobilm.te nel qual caso [lo stesso patriarca] ordinò, che si fabbrichi in maniera che la Mensa sia spaciosa, et niente occupata dal tabernacolo di legno d'oro, et la bradella [sia pure essa] spaciosa» (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali a Monasteri femminili, b. 4, c. 206r: relativo alla visita pastorale Vendramin del 15 settembre 1610).

²⁴⁹ Su Maria Ferrazzi cfr. Jacobson-Schutte 1996b.

²⁵⁰ L'altare Calbo venne eretto con ogni probabilità tra il 1649 e il 1651. Nel 1649, infatti, la madre dei due fratelli e patroni dell'altare Luca e Girolamo Calbo, Lucia Molin, dopo essere rimasta vedova si ritirò nel convento istituendo una mansionaria (ASV, S. Teresa, b. 1, c. 68v). Il 1651 era invece la data che compariva sull'iscrizione tombale posta ai piedi del medesimo altare: «ET HOC ALTARE B.MAE V.IS M.AE DE CARMELO DICATUM / LUCAS ET HIERONYMUS CALBO FRATRES PROPRIO / AERE AQUISIVERUNT. // HIERONYMUS CALBO / NOBILIS VENETUS / SIBI HAEREDIBUSQ. SUIS P. / ANNO MDCLI». Cfr. Alfonsi 2015, pp. 222, 227, nn. 25-26. Sulla pala, ora ricoverata presso il Museo Diocesano, cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 277; Boschini 1664, p. 330; 1674, *Dorsoduro*, pp. 9-10; Martinelli 1684, p. 369; 1705, p. 419; Pacifico 1697, p. 477; Zanetti 1733, p. 319; Sardi 1748, p. 15; Zanetti 1771, pp. 515-516; Moschini 1815, II, p. 288; Ivanoff 1965, p. 22, n. 15; Fantelli 1974, p. 107; Lemoine 2007, pp. 159, 316; Alfonsi 2015, pp. 221-222, 227, n. 27.

²⁵¹ Cfr. ASV, S. Teresa, b. 19, fasc. 1480, in data 12 novembre 1657. Se ne parlerà in maniera più puntuale nel prossimo paragrafo.

committente per una mera questione iconografica. Infatti, tralasciando la Madonna, Giuseppe, Simone Stock, Elia ed Eliseo, presenti nel dipinto in qualità di protettori e padri spirituali dell'ordine, l'inclusione di Maria Maddalena de' Pazzi, di Angelo Carmelitano e, soprattutto, del francescano Bonaventura (la cui partecipazione in un consesso di carmelitani appare altrimenti inspiegabile), sembra avere lo scopo di celare il nome da religiosa della priora, Maria Angela Ventura del Santissimo Sacramento; oltretutto, anche dal punto di vista compositivo questi tre santi appaiono intimamente connessi²⁵².

Al di là di questa congettura, però, che questa pala fosse perlomeno di proprietà esclusiva del convento lo dimostra in maniera incontrovertibile un atto notarile del 1682, secondo cui la concessione dei fratelli Luca (1622-1688) e Girolamo *quondam* Giovanni Battista Calbo a un anonimo benefattore di far ingrandire il proprio altare era subordinata alla clausola di non toccare «la Palla della Beatissima Vergine ch'al presente in detto altare s'attrova et che è di ragione del detto Venerando Monastero»²⁵³.

L'atipicità di queste ultime commissioni in ambito monastico non fa che acuire la straordinarietà di una figura centrale nella storia veneziana del XVII secolo, quale appunto Maria Ferrazzi, che attraverso una fitta rete di conoscenze e di relazioni sociali riuscì ad avere anche sull'arte un impatto notevole, equiparabile per certi versi a quello dei grandi mecenati. Del resto, come mostrano i casi analizzati, i conventi maschili e femminili della Venezia barocca pullularono di personaggi carismatici, capaci di dare, forse in maniera più silenziosa rispetto al mondo laico, il loro importante contributo alla cultura locale.

Committenza privata e relazioni sociali

Malgrado la presenza o l'influenza del clero e degli ordini monastici, il patrocinio di altari rimase pur sempre attività privilegiata e ambito di espressione prediletta del mondo laico, in quanto mezzo e occasione per mostrare al grande pubblico non solo magnificenza e ricchezza, ma anche devozione e *pietas*. Ciascuna cappella privata, infatti, racchiudeva l'essenza del suo committente in maniera molto più completa rispetto a un qualsiasi altro monumento: al di là delle differenze dovute alla tipologia rappresentativa, infatti, opere imponenti come le facciate commemorative erano sì un

²⁵² Non si può escludere, per la presenza di san Bonaventura, anche un riferimento al direttore spirituale delle Terese, Bonaventura Pinzoni, e un richiamo al dismesso convento dei Riformati su cui era sorto il nuovo complesso di Santa Teresa.

²⁵³ ASV, Notarile. Atti, b. 6804 (notaio Giovanni Antonio Generini), cc. 88v-89r (l'atto è datato 7 aprile 1682). Cfr. Alfonsi 2015, pp. 222, 227, n. 28. Su Luca Calbo cfr. Benzioni 1973b.

manifesto evidente e diretto della persona, ma in genere erano focalizzate su determinati aspetti o su episodi scelti della sua vita (soprattutto di natura politica). In una cappella, viceversa, si poteva combinare in maniera più o meno esplicita l'esaltazione del proprio nome con la celebrazione delle virtù cristiane; per di più, il popolo che recepiva tale messaggio diveniva spesso anche fruitore di quello spazio "ibrido", che amalgamava le sfere privata e pubblica. Condividendo la stessa chiesa, infine, questi luoghi si trovavano chiaramente nella condizione di dover dialogare tra loro, per cui l'armonia o la contrapposizione che si creava poteva dichiarare rapporti e propositi dei rispettivi patroni.

Una cappella poteva quindi avere per il singolo un sicuro risvolto pratico sia in vita, nel favorire contatti e relazioni, sia dopo la morte, in vista della salvezza dell'anima: in un certo senso, insomma, poteva fungere da "biglietto da visita" per il mondo e per l'aldilà. D'altra parte, diverse vicende sinora incontrate, ultima delle quali quella di Maria Ferrazzi, hanno evidenziato quanto l'altare potesse costituire un monumento "sociale", implicante cioè una rete di conoscenze.

Scopo della presente indagine sarà dunque inquadrare non tanto i singoli committenti, quanto i loro rapporti interpersonali, secondo uno sguardo trasversale che potrà chiarire il legame esistente tra alcuni dei più significativi cantieri chiesastici del Seicento.

Prima di avviare questa disamina, però, è necessaria una premessa.

A una visione superficiale, nel periodo compreso tra la fine del XVI e l'inizio del XVIII secolo parrebbe che la decorazione altaristica delle chiese abbia come protagonisti principali i mercanti e i nobili di Candia, di cui in effetti anche qui si discuterà in maniera più ampia dato che a costoro appartengono i casi di studio più rilevanti. A dispetto di ciò, la presenza del patriziato storico veneziano rimase sempre molto elevata in termini statistici, e casati come Badoer, Barbarigo, Barbaro, Barbo, Basadonna, Bon, Bondulmier, Bragadin, Contarini, Corner, Da Lezze, Da Mosto, Da Ponte, Duodo, Emo, Fonte, Foscari, Garzoni, Giustiniani, Grimani, Lando, Lippomano, Malipiero, Marin, Michiel, Mocenigo, Molin, Moro, Morosini, Nani, Pasqualigo, Pisani, Priuli, Querini, Soranzo, Surian, Tiepolo, Tron, Vendramin, per citarne alcuni, ebbero modo in una o più circostanze di ribadire il proprio *status*, da un lato con nuovi cantieri, dall'altro – più spesso – rifabbricando o restaurando le cappelle di famiglia già esistenti.

Sempre sotto l'aspetto statistico, tuttavia, si osserva una progressiva diminuzione di nuove commissioni da parte di questi nobili a partire dalla metà del Seicento, quando – questa volta sì – i borghesi e gli aggregati al patriziato presero il deciso sopravvento, approfittando in particolare della fondazione di nuove chiese ospedaliere e conventuali. Gli altari delle casate storiche, pertanto, vennero eretti con maggiore frequenza nel periodo più prossimo alla Controriforma e all'Interdetto,

epoca in cui, nella necessità di rinnovare la decorazione interna di molte chiese, si diffuse quella *pittura sacra di Stato* capace di permeare di *venezianità* tutte le cappelle private di recente costruzione, comprese quelle delle diverse famiglie papaliste.

Anche nella filoromana San Nicola da Tolentino, infatti, i vari Corner, Da Ponte, Foscari, Grimani, Pisani e Soranzo dovettero adattarsi in tal senso, cosicché l'unica maniera di esprimere la loro posizione fu la scelta di iconografie coerenti con i dettami conciliari; e a questo punto non si può escludere del tutto che anche la decisione dei Foscari e dei Pisani di affidarsi per le loro pale al *foresto* Procaccini avesse, almeno in parte, una motivazione di natura politica²⁵⁴. Per converso (e a riprova del valore culturale dello stile pittorico tardomanierista) nonostante il fermento dei «giovani», l'influenza di Sarpi, le realtà associative come il Ridotto Morosini²⁵⁵, negli altari dei patrizi non vennero mai eseguite pale d'altare di esplicito valore o contenuto antipapalista.

Negli anni compresi tra il Concilio di Trento e la metà del Seicento, San Nicola da Tolentino fu una delle poche chiese in cui alcuni storici casati dell'aristocrazia locale si trovarono uniti da un progetto e un messaggio comuni, capaci di superare cioè il limite spaziale della propria cappella: ciò presupponeva dunque un rapporto dialogico tra le famiglie, che se da un lato vedevano in ogni caso preservata l'autonomia dei rispettivi altari, dall'altro si trovavano implicate, sotto la regia dei padri teatini, in una rete sociale che aveva come sua espressione visiva la decorazione stessa della chiesa.

Si trattava insomma di un deciso superamento della tradizione rinascimentale secondo cui ciascun committente focalizzava la propria attenzione in maniera esclusiva sul proprio altare, inteso quale organismo autosufficiente e autoreferenziale in cui potersi esprimere appieno e senza limitazioni che non fossero di natura iconografica: sotto questo punto di vista, esperienze come quella di San Nicola da Tolentino potevano dunque finire per ostacolare in parte la libertà personale e apparire di conseguenza poco stimolanti per i privati. Ciononostante, se da un lato alcune delle chiese che non subirono rifacimenti nel corso del Seicento rimasero ancorate alla consuetudine antica, dall'altro tutte le nuove fabbriche si adattarono in maniera praticamente unanime al nuovo modello di committenza che presupponeva dunque la concordia, dichiarata o sottintesa, tra i giuspatroni. E un incentivo in tal direzione, come già era stato evidenziato nel capitolo precedente, giunse dalla diffusione dell'architettura palladiana con i suoi concetti di armonia di forme e spazi: basti pensare ad esempio alle Zitelle, dove i tre altari appartenevano al nobile Federico Contarini, al mercante Bartolomeo Marchesi e alla *cittadina* Elisabetta Foppa²⁵⁶.

²⁵⁴ In proposito cfr. *supra* in capitolo II.

²⁵⁵ Sul Ridotto di Andrea Morosini cfr. almeno Marchesi 1879; Favaro 1893; Trebbi 2012, p. 104.

²⁵⁶ Cfr. *supra* in capitolo II.

La classe borghese sposò fin da subito questo nuovo processo: la creazione di rapporti interpersonali, del resto, faceva parte del suo *modus vivendi* e la congregazione di governatori posta a capo delle chiese ospedaliere e degli istituti pii, massimo esempio delle reti sociali dei singoli committenti di altari, altro non era se non un'impresa con responsabilità di natura economico-finanziaria²⁵⁷. In aggiunta, queste congregazioni, sorta di micro-società, non erano affatto chiuse in sé stesse, poiché i loro membri avevano la possibilità di partecipare alla decorazione di altre chiese senza esserne necessariamente governatori, favorendo in tal modo ulteriori contatti. E a beneficiare di tutti questi circuiti, naturalmente, erano anche gli artisti, che per ragioni diverse potevano entrare in contatto con determinati istituti o monasteri.

I primi passi di questo studio verranno mossi dal cantiere di San Lazzaro dei Mendicanti, che si dimostrerà essere il centro propulsore di una delle più considerevoli reti sociali del periodo barocco.

Ancora nella fase progettuale della chiesa, i suoi governatori avevano stabilito in quattro il numero degli altari laterali, affidati in giuspatronato, tra 1638 e 1639, al nobiluomo Nicolò Cappello, al mercante di panni d'oro Bartolomeo Bergonzi, al *cittadino* Giovanni Domenico Biava e agli eredi del mercante di *zambellotti* Annibale Tasca, tutti facenti parte della congregazione²⁵⁸. Come in tutte le chiese di nuova fondazione si impose quindi l'uniformità strutturale di detti altari, eretti intorno al 1642 sul modello fissato dall'architetto Francesco Contin (1590 ca.-1654)²⁵⁹, ma i patroni ottennero piena libertà per le rispettive pale, fattore di estrema importanza al fine di comprendere sia la loro devozione e il loro gusto artistico, sia il rapporto dialogico tra gli stessi.

Prendendo in considerazione anche l'altar maggiore, costruito verso il 1647 grazie alla munificenza di Giovanni Domenico Biava²⁶⁰, la peculiarità delle cinque pale dei Mendicanti sta nel fatto che quattro di esse rappresentano le uniche attestazioni veneziane dei rispettivi autori in questa tipologia pittorica. Fa eccezione il *Martirio di san Sebastiano* (1628 ca.) di Palma il Giovane collocato sull'altare del citato Biava, il primo a sinistra entrando²⁶¹: quest'opera, che per ovvi motivi di natura

²⁵⁷ La stretta cerchia di rapporti che si andava a creare all'interno della congregazione, in secondo luogo, era favorita dal fatto che i membri erano eletti per cooptazione (Cecchini 2015, p. 72).

²⁵⁸ Cfr. ASIREV, *Men.*, B1, cc. 167r, 194v-195v; Ivi, C2, p. 96; Favilla-Rugolo 2015, pp. 163-164. Bartolomeo Bergonzi ricoprì la carica di presidente della congregazione dei Mendicanti negli anni 1629, 1633 e 1639 (fu poi anche cassiere nel 1630), Giovanni Domenico Biava negli anni 1630, 1633, 1637, 1639, 1642, 1644, 1647, 1650 e 1653, Nicolò Cappello negli anni 1645 e 1652 e Paris Tasca negli anni 1638, 1643 e 1647 (Cecchini 2015, pp. 76-77, 81).

²⁵⁹ Cfr. Aikema-Meijers 1989, pp. 255-256, 260; Favilla-Rugolo 2015, pp. 163-165.

²⁶⁰ Cfr. ASIREV, *Men.*, C2, p. 96; Favilla-Rugolo 2015, pp. 163-165. Il ritardo nella costruzione dell'altar maggiore era dovuto al progetto iniziale, poi abbandonato, di inserire nella cappella maggiore la riproduzione della Santa Casa di Loreto, voluta da Francesco Lazzaroni (cfr. *supra* in capitolo II). Sulla sistemazione della cappella maggiore con relativo altare cfr. Favilla-Rugolo 2015, pp. 177-181.

²⁶¹ Sulla pala, andata perduta, cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 88; Boschini 1664, p. 238; 1674, *Castello*, p. 71; Martinelli 1684, p. 174; 1705, p. 196; Pacifico 1697, p. 213; Zanetti 1733, p. 255; Corner 1749, IX, p. 295; Mason Rinaldi 1984a, p. 185; Aikema-Meijers 1989, p. 260; Favilla-Rugolo 2015, pp. 175-177.

cronologica non fu dipinta per la nuova chiesa, proveniva con ogni probabilità dal preesistente edificio provvisorio, per il quale era stato forse realizzato sempre su istanza di Biava, che nel 1628 (ultimo anno di vita di Palma) aveva acquisito la cittadinanza *de intus et de extra* (31 marzo) ed era stato eletto governatore dei Mendicanti (20 settembre)²⁶². Risulterebbe improbabile, infatti, che costui avesse destinato alla propria cappella un'opera «posticcia», soprattutto se si pensa alla sua prodigalità nei confronti della chiesa; per questa stessa ragione, non si può escludere che il *Martirio* abbia in qualche modo improntato anche il formato delle mostre d'altare e delle altre pale della nuova fabbrica.

L'influenza di Giovanni Domenico Biava sull'ornamento artistico della chiesa, però, fu ben più sostanziale, come dimostra la commissione della pala per il primo altare a destra entrando, concesso al nobile Nicolò *quondam* Francesco Cappello.

Fu un fatto davvero insolito, ma al contempo sintomatico, che l'unico rappresentante del patriziato veneziano tra imprese decorative promosse da mercanti non si mosse in autonomia per la selezione del pittore cui affidare la propria pala, che aveva per soggetto il *Beato Felice da Cantalice* (1642-1643)²⁶³. La scelta di Michele Pietra (1598-1655)²⁶⁴, sconosciuto quanto a produzione pubblica a Venezia se non appunto per questo dipinto, fu infatti veicolata certamente dal governatore Biava, divenuto cognato dell'artista dopo che quest'ultimo nel 1622 ne aveva sposato la sorella Zanetta²⁶⁵.

In quanto vedova di Girolamo Bassano (1566-1621), costei aveva garantito a Pietra l'acquisizione dell'illustre bottega dei Da Ponte che alla pari di quella di Paolo Veronese aveva subito un processo di tesaurizzazione, finendo per trasformarsi in una collezione di dipinti a sua volta incrementata dallo stesso Pietra con la sua trentennale attività «a metà tra il *bottegher* (il rivenditore di quadri) e il pittore-autore di professione»²⁶⁶. A tal riguardo bisogna osservare che negli inventari redatti dopo la sua morte, nel 1656, risultavano ben undici pale d'altare, per la maggior parte copie di vari autori con la significativa eccezione di «Una paletta del Beato Felice con la Madonna et altri santi», di cui era registrato anche un modelletto²⁶⁷: questa costituiva probabilmente una copia o una

²⁶² Cfr. ASIREV, *Men.*, B1, c. 144r; Collarile 2007, p. 182; Favilla-Rugolo 2015, p. 175.

²⁶³ Sulla pala, non citata da Boschini e andata perduta, cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 87; Martinelli 1684, p. 174; 1705, p. 196; Pacifico 1697, p. 213; Zanetti 1733, p. 256 (con una diversa iconografia: «N.S. S. Diego, ed altri Santi»); Aikema-Meijers 1989, p. 260; Favilla-Rugolo 2015, pp. 167-168, 170-171; Corsato 2016, p. 226. Sebbene la concessione dell'altare a Cappello risalisse al 1638, venne registrata con atto notarile solamente il 27 giugno 1643 (ASV, Ospedali e luoghi pii, Atti, b. 626, fasc. 2 «Proc.so N° 24B. Concession fatta dall'Ospedal de Mendicanti a' ms. Nicolò Capello fù D. Fran.co, di Capella, Arca, et Altare in quella Chiesa, e Mansionaria quotidiana perpetua.», c. 1), data che rappresenta dunque un sicuro estremo anche per la pala di Pietra.

²⁶⁴ Su Michele Pietra cfr. Ridolfi 1648, I, p. 234; II, p. 200; Savini Branca 1965, pp. 49-50, 259; Corsato 2016, *passim*.

²⁶⁵ Cfr. Alberton Vinco da Sesso 1986, p. 178; Corsato 2016, p. 223.

²⁶⁶ Corsato 2016, p. 226. Che Michele Pietra fosse effettivamente divenuto capobottega lo dimostrano i versamenti della tassa spettante alla corporazione dei pittori, che iniziarono nel 1622 e proseguirono ininterrottamente sino al 1644 (Favaro 1975, pp. 150, 162, 165, 175, 184, 186, 190, 191; Corsato 2016, p. 225).

²⁶⁷ Cfr. Ivi, pp. 226, 234, 236. L'inventario di Michele Pietra, citato a suo tempo già da Levi (1900, II, pp. 19-24), è conservato in ASV, Giudici di Petizion, Inventari di eredità, tutele, curatele, oppure richiesti in causa, 1580-1797, fasc. 366, (30)/11 (sulla paletta del *Beato Felice* e il suo modelletto cfr. in particolare cc. 5r, 9r).

prima versione del dipinto eseguito per l'altare Cappello ai Mendicanti, un impiego pubblico che, in fondo, non si sarebbe potuto spiegare senza la forte e decisiva presenza di Giovanni Domenico Biava.

Nella sua veste di finanziatore dell'altar maggiore, Biava potrebbe aver avuto un ruolo determinante anche per la relativa pala della *Madonna col Bambino in gloria e i santi Lazzaro, Maria Maddalena, Marta, Sebastiano e un santo armato* (1645-1650), dove oltretutto compare il titolare del suo altare privato²⁶⁸. Ciononostante, sembra più verosimile che la responsabilità principale sia toccata in questo caso alla famiglia Tasca, in contatto più diretto con l'autore dell'opera, Enrico Falange.

Questo artista belga, di cui si ignorano gli estremi biografici, potrebbe essere giunto a Venezia negli anni immediatamente precedenti la peste, stabilendosi nell'area di influenza della comunità tedesca del fondaco che a suo tempo aveva già sostenuto e protetto pittori come Hans von Aachen e Hans Rottenhammer. In effetti, la principale impresa decorativa di Falange si colloca proprio nell'oratorio dei Tedeschi adiacente alla chiesa di San Bartolomeo: si tratta di una serie di dieci tele sulla *Vita della Vergine* (1631-1640) che andavano a completare un ciclo inizialmente affidato *in toto* a Matteo Ingoli, il quale però era morto di peste portando a termine solo due dipinti²⁶⁹. Allo stato attuale delle conoscenze non si può stabilire se questo passaggio di consegne fosse dettato anche da precedenti collaborazioni tra i due artisti, ma è comunque significativo osservare che pure in un'altra occasione un'opera del ravennate, la pala dell'altar maggiore di Sant'Aponal raffigurante l'*Ultima Cena con sant'Apollinare e il beato Lorenzo Giustiniani* (1620-1630), si trovò a dialogare con due quadri parietali con «simboli della Fede» proprio del pittore ultramontano²⁷⁰. A proposito di questa pala, malgrado la critica recente la collochi intorno al 1604, quando l'altare risultava effettivamente in rifacimento, è più probabile risalga agli anni Venti, come suggeriscono sia Ridolfi (1648), che la indica tra opere datate in quel periodo, sia la presenza del Giustiniani quale eponimo del parroco di allora, Lorenzo Arrigoni²⁷¹. Se così fosse, anche le tele di Falange potrebbero far parte della medesima

²⁶⁸ Sulla pala, andata perduta nel corso dell'Ottocento e sostituita con una *Resurrezione di Lazzaro* di Giovanni Bellini di Fino (1857), cfr. Boschini 1664, p. 239; 1674, *Castello*, p. 71; Martinelli 1684, p. 173; 1705, p. 195; Pacifico 1697, p. 213; Zanetti 1733, p. 255; Pallucchini 1981, p. 304; Aikema-Meijers 1989, pp. 96 n. 49, 261. Martinioni (1663, p. 87), pur non citandola, afferma che l'altar maggiore è concluso; in questo caso, la mancata menzione dell'opera potrebbe essere giustificata dal fatto che si trattava comunque di un dipinto di poca rilevanza artistica. Su Enrico Falange cfr. Condio 1915; Di Lenardo 2013, p. 138.

²⁶⁹ Cfr. Di Lenardo 2013, pp. 138-140.

²⁷⁰ Cfr. Boschini 1664, p. 252. Sulla pala di Ingoli, ora al Museo d'Arte di Ravenna, cfr. Ridolfi 1648, II, p. 253; Sansovino-Martinioni 1663, p. 185; Boschini 1664, p. 252; 1674, *San Polo*, p. 7; Martinelli 1684, p. 316; 1705, p. 359; Pacifico 1697, p. 365; Zanetti 1733, p. 268; Zorzi 1972, II, p. 489; Pallucchini 1981, I, p. 84; Tagliaferro 2004, p. 391.

²⁷¹ Cfr. Ridolfi 1648, II, p. 253. Si ricordi, inoltre, che proprio negli anni Venti il patriarca Giovanni Tiepolo propugnava con i suoi scritti e le sue commissioni il culto dei santi veneziani, tra cui quello di Lorenzo Giustiniani, che ebbe il suo apice in occasione dello scoppio della pestilenza. A suo tempo il patriarca Priuli, nella visita pastorale a Sant'Aponal, aveva ordinato di portare a termine la fabbrica della cappella maggiore direttamente al pievano di allora (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, c. 263v: relativo alla visita in Sant'Aponal del 23 novembre 1591); pertanto, quest'ultimo era il diretto responsabile anche della sua decorazione, fatto che comproverebbe dunque la commissione della pala da parte di un suo successore. Sul pievano Arrigoni cfr. Corner 1749, III, p. 160.

commissione, dimostrando così non solo la presenza dell'artista in laguna a quell'altezza cronologica, ma soprattutto la sua interazione con Ingoli, che avrebbe potuto fornirgli nuove opportunità lavorative tra cui il ciclo dell'oratorio dell'Assunta.

Per quanto concerne quest'ultimo, trattandosi dell'unica testimonianza pervenutaci della pittura di Falange²⁷² esso costituisce un indispensabile supporto stilistico per inquadrare perlomeno idealmente la perduta pala dei Mendicanti, che pertanto rientrava all'interno della corrente tardomanierista di matrice palmesca ancora diffusa e richiesta non solo all'interno della classe patrizia, come lascia presupporre il caso di Biava.

Tra San Bartolomeo e la vicina San Salvador e in connessione con l'attività del fondaco dei Tedeschi si muovevano famiglie di mercanti che sostenevano le più importanti imprese artistiche di marca d'oltralpe a Venezia: fra costoro, i Bontempelli, i Bergonzi e i Tasca si distinsero con finanziamenti e commissioni sia nelle loro due chiese parrocchiali di afferenza, sia ai Mendicanti²⁷³. In modo particolare, tra San Bartolomeo e la nuova chiesa ospitaliera si era creato intorno al quarto e quinto decennio del Seicento un intenso rapporto di scambio che comprendeva non solo l'ambito storico-artistico, ma anche quello musicale, rappresentato ad esempio dalla figura del compositore Natale Monferrato (1610-1685). Costui, infatti, oltre a far parte del capitolo di San Bartolomeo dalla sua ordinazione sacerdotale alla morte (1634-1685), tra gli anni 1642 e 1676 ricoprì in contemporanea anche la carica di direttore del coro delle putte ai Mendicanti; per di più, nel 1655 dedicò i suoi *Motetti a voce sola* al governatore Giovanni Domenico Biava²⁷⁴.

A giustificare l'impiego di Enrico Falange, già attivo in San Bartolomeo, per la pala dell'altar maggiore di San Lazzaro è dunque *in primis* questa relazione dialogica tra le due chiese, che negli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta era favorita soprattutto dalla presenza dei Tasca: attraverso la commissione di questo dipinto, tuttavia, il loro intento non sembrava essere legato tanto alla volontà di far ottenere al pittore il giusto riconoscimento pubblico, quanto piuttosto all'intento di sostenerne l'attività, analogamente a quanto Biava aveva fatto per il cognato Michele Pietra. Del resto, negli anni a venire Falange non avrebbe più ottenuto incarichi di analogo prestigio.

²⁷² Tra le opere pubbliche, oltre ai dipinti citati nel testo, si ricordano tre tele per la chiesa di San Bernardo di Murano: «Il quadro sopra la finestra, dove si vede nostro Signor morto, contiene San Bernardo, che riceve l'habito, et è opera di Enrico Falange. Segue la B.V. in aria, con nostro Signore, et Angeli, et à basso s. Bernardo: opera dello stesso Falange. Un'altro ve ne è dello stesso Autore, ove Christo si spicca dalla Croce, e v'è nelle braccia di san Bernardo» (Boschini 1664, pp. 532-533; 1674, *Santa Croce*, pp. 27-28).

²⁷³ Cfr. Di Lenardo 2013, p. 143. Su Bartolomeo Bontempelli cfr. *supra*.

²⁷⁴ Si tratta dei *Motetti a voce sola... Libro primo. Opera quarta* (In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, 1655). Cfr. Collarile 2007, pp. 182, 194, 213; 2010, pp. 51, 308-309, 323, 347-348; 2011, p. 644; Quaranta 2013, pp. 226-228; Favilla-Rugolo 2015, p. 176.

Diverso per i Tasca era invece il discorso relativo alla pala del proprio altare, il secondo a sinistra, poiché in questo caso il dipinto (che oramai costituiva un manifesto di *status* sociale e di gusto artistico, prima che devozionale²⁷⁵) avrebbe esposto in maniera diretta la famiglia al pubblico veneziano. E così, da abili mercanti, i fratelli Tommaso, Alessandro, Ambrogio, Pietro e Andrea, figli di Annibale Tasca, in accordo col cugino Paride, seguirono la tendenza generale all'apertura verso le novità pittoriche *foreste* per promuovere – operazione prettamente commerciale – un maestro di punta sul mercato dell'arte. La scelta cadde inizialmente su Guido Reni (1575-1642), contattato tramite il «Sig. Marchese Paleotti Senatore», ma la trattativa fallì poiché, secondo la testimonianza di Malvasia (1678), il pittore «fare da Paolo [...] non sapea, e da Tentoretto non volea»; come opzione di ripiego, e con la mediazione del mercante bolognese Giovanni Locatelli, i Tasca si rivolsero quindi al Guercino (1591-1666), che accettò di dipingere l'*Invenzione della Croce con san Lazzaro* (1643-1644), unica pala originale dei Mendicanti ancora *in situ* [fig. 76]²⁷⁶.

La motivazione addotta da Reni per rifiutare l'impiego sembra suggerire che la commissione non prevedesse la piena libertà di espressione da parte del pittore, bensì fosse vincolata al mantenimento di un determinato linguaggio, prossimo alla tradizione veneziana. E in effetti la pala di Guercino, pur tenendo presente il suo attuale stato di conservazione, sembra mostrare qualche legame con il mondo figurativo di un Palma il Giovane²⁷⁷. Con questa considerazione, insomma, si potrebbe concludere che l'intento dei Tasca fosse sì di aprirsi alle novità extra-lagunari, ma mostrando allo stesso tempo una certa cautela per non distaccarsi eccessivamente dalla una cultura pittorica locale.

In tal senso erano stati committenti molto più audaci, qualche anno prima, il mercante Ludovico Garzari, che per il proprio altare in San Luca aveva richiesto la pala con i *Santi Luigi IX, Cecilia e Margherita* (1635 ca.) [fig. 74] a Nicolas Régnier²⁷⁸, e il patrizio Marcantonio Viaro, che

²⁷⁵ Cfr. in proposito *supra*, in capitolo II.

²⁷⁶ Forse tra i Tasca un ruolo di primo piano per la commissione potrebbe averlo avuto Paride, già console veneziano presso la Repubblica di Genova, che proprio nel 1643 ricoprì la carica di presidente della congregazione dei Mendicanti (cfr. Cecchini 2015, p. 76; Favilla-Rugolo 2015, p. 174). Il libro dei conti di Guercino registra che in data 5 marzo 1644 «Dal Sig.r Gio: Locatelli per li SS. Tasca di Venetia si è riceuto ducat.ni 500- che fano L. 2500- per il Quadro di Santa Elena quando ritrò la Croce che fano, di Moneta di Bologna Scudi 625-» (Ghelfi-Mahon 1997, p. 120). La famiglia Locatelli, nelle figure di Cristoforo, Giovanni e Giuseppe, fu committente di Guercino dal 1620 al 1651; Giovanni, in particolare, sarebbe stato intermediario anche per altre famiglie venete, come i Beregani di Vicenza (cfr. Morselli-Cera Sones 1998, pp. 272, 280 n. 10). Sulla pala cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 88; Boschini 1664, pp. 238-239; 1674, *Castello*, p. 71; Barri 1671, p. 58; Malvasia 1678, I, pp. 75, 373; Martinelli 1684, p. 173; 1705, p. 195; Pacifico 1697, p. 213; Zanetti 1733, p. 255; 1771, p. 504; Aikema-Meijers 1989, p. 261; Favilla-Rugolo 2015, pp. 173-175.

²⁷⁷ Si tenga presente inoltre che nella qualità dell'opera, così come sul prezzo, influì anche la politica adottata da Guercino per i dipinti destinati all'estero: cfr. Morselli 2010, pp. 152, 158, 165.

²⁷⁸ Sulla pala cfr. ASPV, Parrocchia di San Luca, Inventari dei Beni, b. 1, fasc. A (*Inventario degli Argenti, Arredi mobili ed altro di ragione della Chiesa ricevuto dal Pievano Pietro Bianchi...*), 1767, s. p.; ASV, Inquisitori di Stato, b. 909, fasc. Riferte dell'Ispettore Mengardi G.B. 1779-1795, in data 13 dicembre 1787 (la pala risultava bisognosa di restauro); Sansovino-Martinioni 1663, pp. 120-121; Boschini 1664, pp. 130-131; 1674, *San Marco*, p. 102; Sandrart 1683, p. 392; Martinelli 1684, p. 49; 1705, p. 59; Pacifico 1697, p. 291; Zanetti 1733, p. 184; Moschini 1815, I, p. 566; Ivanoff 1965, p. 19; Fantelli 1974, pp. 84, 106; Pallucchini 1981, I, p. 151; Lemoine 2007, pp. 270-271. Ludovico Garzari, ricordato

per la pala dell'altare di famiglia in San Benetto, raffigurante *San Sebastiano curato dalle pie donne* (1636 ca.) [fig. 75], aveva coinvolto Bernardo Strozzi (1581-1644)²⁷⁹, all'epoca pittore di punta dello Stato e protetto dalla clientela aristocratica, ma non certo conosciuto in ambito religioso. In entrambi i casi, infatti, agli artisti era stata garantita piena autonomia espressiva per i loro dipinti, che dunque da proposte isolate si fecero ben presto opere precorritrici: la pala di Régnier, in particolare, rappresentò una importante attestazione di quel gusto filo-emiliano che poi i Mendicanti avrebbero contribuito a diffondere sia all'interno delle collezioni, sia nelle chiese veneziane, come dimostrano le pale e i dipinti parietali richiesti a Régnier stesso e, più tardi, al fratellastro Desubleo²⁸⁰.

In linea con questo orientamento si collocò quindi la commissione della pala del secondo altare a destra in San Lazzaro, che a causa della morte di Bartolomeo Bergonzi nel 1639 (poco dopo l'assegnazione della cappella) venne seguita dalla vedova di lui, Isabella Tasca, sorella dei patroni dell'altare dirimpetto, a loro volta nominati esecutori testamentari del cognato. Questa relazione di parentela fu plausibilmente alla base della decisione di ricorrere al bolognese Alessandro Tiarini (1577-1668) per la pala della *Madonna del Rosario con i santi Domenico, Giuseppe col Bambino, Bartolomeo, Antonio di Padova e Giovanni Battista* (1645 ca.)²⁸¹.

Al di là dei singoli episodi legati ai Tasca, però, era l'intero *milieu* facente capo ai Mendicanti a dimostrare una certa propensione alla ricezione della pittura emiliana, presente con un buon nucleo di opere in collezioni come quelle di Michele Pietra o dei fratelli Giovan Donato e Agostino Correggio, quest'ultimo tra i più longevi governatori dell'istituto²⁸². Ma non può costituire un caso

nella pala dall'eponimo Luigi IX, *alias* Ludovico, risultava proprietario dell'altare (che aveva dotato anche di mansionaria) nella visita pastorale Morosini del 20 febbraio 1669 (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 13, c. 4r).
²⁷⁹ Sulla pala cfr. Sansovino-Martinioni 1663, pp. 118-119; Boschini 1664, p. 122; 1674, *San Marco*, p. 95; Martinelli 1684, p. 44; 1705, p. 52; Pacifico 1697, p. 288; Zanetti 1733, p. 178; Corner 1749, XII, p. 277; Soprani-Ratti 1768, I, p. 194; Zanetti 1771, p. 509; Moschini 1815, I, p. 570; Fiocco 1921, pp. 11, 19; 1922, p. 651; Hannegan 1973, pp. 60, 63, 65-72; Pallucchini 1981, I, pp. 160-161; Mortari 1996, pp. 61, 194-195; Mason 2004, pp. 154-157; Manzitti 2013, p. 182. Mason (2004) ha per la prima volta ipotizzato un coinvolgimento nella commissione della pala di Marcantonio *quondam* Vincenzo Viaro, artefice del restauro del palazzo di famiglia sul Canal Grande nel 1632. A proposito del titolare dell'altare e soggetto dell'opera, san Sebastiano, non vi è alcuna attinenza con la peste del 1630-1631, dato che già nella visita pastorale Priuli del 26 aprile 1593 si registrava quella dedicazione (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, c. 420r).

²⁸⁰ Le pale di Camillo Procaccini in San Nicola da Tolentino (1620 ca.), non potevano infatti considerarsi rappresentative della situazione artistica emiliana dell'epoca, così come le diverse opere chiesastiche di Odoardo Fialetti, oscillante tra la prima educazione bolognese e la cultura figurativa veneziana (Mazza 1999, pp. 144, 151).

²⁸¹ Sulla pala, andata perduta, cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 87; Boschini 1664, p. 239; Boschini 1674, *Castello*, p. 72; Malvasia 1678, II, pp. 202-203; Martinelli 1684, p. 174; 1705, p. 196; Pacifico 1697, p. 213; Zanetti 1733, p. 256; 1771, pp. 503-504; Aikema-Meijers 1989, p. 260; Favilla-Rugolo 2015, pp. 171-172.

²⁸² Tra l'altro, nella collezione Correggio era giunta nel 1657 la copia di mano di un allievo di Pietro Vecchia del dettaglio con gli angioletti della pala dell'*Invenzione della Croce* di Guercino ai Mendicanti (cfr. Borean 2000, pp. 121-122). Sulla collezione Correggio, nella quale dell'arte extralagunare il nucleo più cospicuo era proprio quello costituito dalla pittura emiliana, cfr. Borean 2000, pp. 67-143, 171-193; sulla collezione Pietra, nella quale comparivano cinque copie tratte da Guido Reni, quattro dai Carracci e una dal Guercino, cfr. Levi 1900, II, pp. 19-24; Savini Branca 1965, pp. 134-140, 259; Corsato 2016, pp. 216-226. Agostino Correggio era entrato venticinquenne ai Mendicanti nel 1629, per ricoprire poi le

fortuito il fatto che nello stesso torno di tempo anche altre chiese che stavano avviando o portando avanti la propria decorazione evidenziassero una simile apertura nei confronti di quel linguaggio *foresto*, ingaggiando artisti che allora lo avevano quale marca distintiva.

È noto, infatti, che l'esordio pubblico di Pietro Liberi con le due tele di *San Marco* e *San Luca* (1643-1644) in Santa Maria dei Derelitti avvenne all'insegna del classicismo reniano, e tracce del medesimo si possono scorgere anche nella sua prima pala d'altare veneziana, *l'Invenzione della Croce con i santi Macario, Antonio abate, Francesco di Paola e Antonio di Padova* (1644-1646) [fig. 77] eseguita per l'altare della confraternita della Croce in San Moisè²⁸³. Per tale dipinto un legame con San Lazzaro è chiaramente dato dal rimando iconografico all'opera di analogo soggetto di Guercino, di poco antecedente, ma non si può escludere che nella sua commissione fosse intervenuta anche qualche personalità, rimasta anonima, in diretto contatto con la chiesa ospitaliera.

Una simile congiuntura, d'altra parte, non era affatto impensabile se si considera che nella stessa San Moisè e in quegli stessi anni il mercante di seta e governatore dei Mendicanti Alberto Gozzi fece erigere un altare, affidando al fiammingo Daniel van den Dyck (1610-1670) la pala della *Madonna col Bambino, i santi Francesco e Felice e angeli* (1646 ca.)²⁸⁴. Purtroppo, siccome quest'opera venne sostituita, relativamente presto, con *l'Adorazione dei Magi* (1680-1683) [fig. 79] di Giuseppe Diamantini (1621-1705) per volere del nuovo patrono dell'altare, il *cittadino* Gaspare Sansoni²⁸⁵, non è possibile determinare se e quanto fosse stilisticamente affine alla vicina pala di Liberi, e quindi se la selezione dell'artista fosse stata dettata anche da una proposta "emilianizzante" da parte di van den Dyck. Ciononostante, anche ipotizzando – come sembra più verosimile – una sua prossimità al linguaggio rubensiano del *Martirio di san Lorenzo* [fig. 78], dipinto prima del 1642 dal fiammingo per l'altare del fiorentino Lorenzo Santacroce alla Madonna dell'Orto²⁸⁶, bisogna comunque valutare quanto possano aver influito nella scelta di van den Dyck la parentela stretta con

cariche di cassiere della congregazione (1631, 1640, 1645) e presidente (1641, 1644, 1646): cfr. Cecchini 2015, pp. 72, 76, 81.

²⁸³ Sulla pala cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 112; Boschini 1664, p. 105; 1674, *San Marco*, p. 80; Sandrart 1683, p. 398; Martinelli 1684, p. 26; 1705, p. 30; Pacifico 1697, p. 280; Zanetti 1733, p. 167; 1771, p. 383; Moschini 1815, I, p. 521; Pallucchini 1981, p. 203; Bassi 1990, pp. 56, 73; Nalin 1993-1994, pp. 22, 36; Ruggeri 1996, pp. 8, 113, 262; Crispo 2005, p. 49; Accornero 2013, pp. 39, 290 n. 102.

²⁸⁴ Alberto Gozzi acquisì il patriziato nel 1646, data che dunque potrebbe costituire un riferimento per la costruzione dell'altare in San Moisè, il primo a destra entrando, vicino dunque all'altare della scuola dell'Invenzione della Croce (secondo a destra). Poco più tardi Gozzi ricoprì ai Mendicanti la carica di cassiere (1648) e quindi presidente della congregazione (1649): cfr. Cecchini 2015, pp. 76, 81. Sulla pala cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 112; Boschini 1664, p. 105; 1674, *San Marco*, p. 80; Pacifico 1697, p. 280 (menzione errata per aver ripreso la notizia di Martinioni; a quest'altezza cronologica la pala era già stata sostituita).

²⁸⁵ Sulla pala, *in situ*, cfr. Martinelli 1684, p. 26; 1705, p. 30; Zanetti 1733, p. 167; 1771, p. 511; Moschini 1815, I, p. 520; Pallucchini 1981, I, p. 231; Nalin 1993-1994, p. 120; Ruggeri 1995, p. 46. L'altare risulta *di ragione* di Gaspare Sansoni nella visita pastorale Badoer del 19 giugno 1701 (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 16, c. 144): è plausibile che lo stesso Sansoni fosse anche il committente della pala di Diamantini vista la sua omonimia con uno dei tre Magi.

²⁸⁶ Sulla pala, *in situ*, cfr. Tommasini 1642, p. 328; Boschini 1660, p. 533; 1664, pp. 447-448; 1674, *Cannaregio*, p. 33; Martinelli 1684, p. 246; 1705, p. 282; Zanetti 1733, p. 398; 1771, p. 517; Moschini 1815, II, p. 12; Pallucchini 1981, p. 169; Marinelli 1988, pp. 86, 88; Logan 1994, pp. 99, 103; Penzo 2014, pp. 29, 31.

Régnier, il più reniano tra i pittori allora attivi in laguna, e la frequentazione degli ambienti prossimi ai Mendicanti, all'Ospedaletto e alle Terese, senza dimenticare l'Accademia degli Incogniti. Negli anni Cinquanta, ad esempio, proprio van den Dyck dipinse il *Ritratto di Bartolomeo Cargnoni*, governatore di Santa Maria dei Derelitti nonché insigne benefattore del medesimo istituto (a lui è dedicata la facciata del Longhena), che era in rapporti d'affari con governatori dei Mendicanti come Alessandro Picioli²⁸⁷. In secondo luogo si osservi che tra l'Ospedaletto e le Terese, accanto a Régnier, fu particolarmente attivo Francesco Ruschi (1610 ca.-1661), altro pittore che alla pari di van den Dyck da un lato ricevette commissioni da membri della congregazione di San Lazzaro e dall'altro fu in contatto diretto con gli Incogniti²⁸⁸.

Relazioni tra committenti alle Terese e all'Ospedaletto

La presenza congiunta di Régnier e Ruschi nelle due chiese appena menzionate, e per di più negli stessi anni, dovrebbe essere condizione sufficiente per dimostrare la comunanza di ambiti e cerchie dei rispettivi committenti. Ma per comprendere meglio l'interrelazione tra i cantieri decorativi degli altari di Santa Maria dei Derelitti e Santa Teresa e il loro legame con i Mendicanti val la pena riportarne le vicissitudini.

Ancora al principio del quinto decennio del Seicento la chiesa dell'Ospedaletto possedeva solamente due pale, risalenti al secolo precedente: l'*Incoronazione della Vergine* (1575 ca.) del tizianesco Damiano Mazza (1550 ca.-1576) sull'altar maggiore e il *San Girolamo* (1586) del veronesiano Antonio Foler (1536 ca.-1616) su un altare ligneo eretto per volontà del mercante Girolamo Piazza²⁸⁹. L'avvio della nuova fase decorativa dell'edificio coincise con la morte, nel 1643, del negoziante e governatore Iseppo Rasparol, che due anni prima aveva destinato 1.000 ducati per la costruzione del proprio altare dedicato all'eponimo San Giuseppe. Questo cantiere, apertosi per l'appunto nel 1643 e portato a termine certamente *ante* 1648, fu seguito in qualità di esecutore

²⁸⁷ Il *Ritratto* si trova in Palazzo Contarini del Bovolo e contiene la seguente iscrizione: «BORTOLO CARGNONI MARCER AL STRVZZO BENEFATOR INSIGNE DELL'OSPITAL DE POVERI DERELITI VICI. NO SS. TI GIO: ET PAVLO.». Sull'azione e il lascito testamentario di Cargnoni cfr. Pilo 1985, pp. 25-28. Sulla facciata dell'Ospedaletto e sugli altri interventi di Longhena cfr. Ivi, pp. 29-33; Frank 2004, pp. 390-397. Sul rapporto di lavoro tra Cargnoni e Picioli cfr. Cecchini 2014; 2015, pp. 72-73. Cargnoni fu inoltre guardiano della Scuola del Nome di Dio ai Santi Giovanni e Paolo e nel 1650 sovvenzionò con 1.500 ducati la realizzazione del pavimento della relativa cappella (Vio 2004, p. 190).

²⁸⁸ Tra i governatori dei Mendicanti vi erano, ad esempio, nobili come Giovanni (Zuanne) Garzoni, che al contempo facevano parte degli Incogniti. Cfr. Miato 1998, pp. 239, 244; Cecchini 2015, pp. 75-76, 82.

²⁸⁹ Sulla pala di Damiano Mazza, tutt'ora *in situ*, cfr. Ridolfi 1648, I, p. 203; Boschini 1664, p. 212; 1674, *Castello*, p. 51; Martinelli 1684, p. 163; 1705, p. 184; Pacifico 1697, p. 217; Zanetti 1733, p. 254; 1771, p. 238; Moschini 1815, I, p. 185; Pilo 1985, pp. 93, 95, 145; Aikema-Meijers 1989, pp. 153-154, 170. Sulla pala di Foler, andata perduta, cfr. Boschini 1664, p. 212; 1674, *Castello*, p. 51; Zanetti 1733, p. 254; 1771, p. 402; Pilo 1985, pp. 95, 151; Aikema-Meijers 1989, pp. 157, 170.

testamentario da Iseppo *quondam* Benedetto Bolis²⁹⁰, che evidentemente si mise in contatto con Francesco Ruschi per la pala della *Madonna col Bambino e i santi Giuseppe, Carlo Borromeo, Veronica e Antonio abate* (1643-1648) [fig. 80]²⁹¹. Non è chiaro quale fosse stato il canale preferenziale che portò alla scelta del pittore romano, ma vi sono diversi indizi che fanno propendere per una conoscenza diretta tra quest'ultimo e la famiglia Bolis. Innanzitutto, risulta significativo che in contemporanea (o comunque prima del 1653) nella chiesa vicentina di San Giuseppe un altro membro dei Bolis, Giovanni Domenico, avesse eretto un altare chiedendo la pala a Ruschi²⁹². Oltre a ciò, proprio in prossimità del 1652, anno in cui Iseppo Bolis istituiva una mansionaria per le Terese dove aveva due figlie monache²⁹³, il medesimo artista si trovò impiegato in quella stessa chiesa con le pale di *Sant'Orsola e santa Maria Maddalena* (1652-1654)²⁹⁴ e della *Madonna col Bambino e i santi Francesco e Antonio di Padova e un angelo suonatore* (1653-1654)²⁹⁵.

I committenti di queste opere, rispettivamente Giacomo *quondam* Pompeo Inverardi e Giovanni Francesco *quondam* Nicolò Cassione, entrambi mercanti, facevano parte al contempo della congregazione dei Mendicanti²⁹⁶, a dimostrazione ulteriore di quanto intenso fosse il legame tra le nuove fabbriche come Santa Teresa e quell'istituto ospedaliero.

²⁹⁰ Che l'altare fosse concluso in quell'anno lo testimoniò lo stesso Bolis, il quale infatti stipulava il 13 novembre 1648 un livello di 500 ducati per la mansionaria «essendo l'altar predetto stato fatto nella chiesa del pio Hospedale» (ASIREV, *Der.*, Livelli Passivi, b. 2, n. 94, in data 13 novembre 1648; cfr. Pilo 1985, p. 147).

²⁹¹ Sulla pala cfr. Scannelli 1657, p. 266; Sansovino-Martinioni 1663, p. 72; Boschini 1664, p. 212; 1674, *Castello*, p. 51; Martinelli 1684, p. 163; 1705, p. 184; Pacifico 1697, p. 217; Zanetti 1733, p. 255; 1771, p. 525; Moschini 1815, I, p. 184; Safarik 1976, p. 331; Pilo 1985, pp. 93, 102-103, 147; Aikema-Meijers 1989, p. 171.

²⁹² Di Giovanni Domenico Bolis, però, non si sono reperite informazioni e non si può stabilire se fosse imparentato con Iseppo; ciononostante l'appartenenza alla medesima famiglia, la contemporaneità dei cantieri altaristici e l'affidamento congiunto delle pale a Ruschi rimangono circostanze evidentemente non prive di significato. Della perduta pala vicentina, raffigurante la *Visione di san Giovanni Evangelista*, venne fatta un'incisione a stampa a cura di Giacomo Ruffoni, nella quale appunto compariva la data 17 aprile 1653, *ante quem* per la datazione del dipinto: cfr. Boschini 1676, p. 127; Safarik 1976, p. 337; Cocchiara 2010, pp. 137, 165, n. 175.

²⁹³ Cfr. Alfonsi 2015, p. 229, n. 82. Inoltre, nel 1652 lo stesso Bolis istituiva una mansionaria in favore del convento delle Terese (ASV, S. Teresa, b. 6, fasc. 415, in data 8 novembre 1652).

²⁹⁴ Sulla pala, già sull'altare Inverardi, cfr. AFGCV, ms. 2523/22, 29 luglio 1652 – 17 gennaio 1654 *m.v.*, c. 10; Sansovino-Martinioni 1663, p. 277; Boschini 1664, p. 329; 1674, *Dorsoduro*, p. 9; Zanetti 1733, p. 318; Sardi 1748, p. 15; Moschini 1815, II, p. 288; Safarik 1976, p. 332; Pallucchini 1981, pp. 165-166; Pedrocco 2000, pp. 50-51, 57; Alfonsi 2015, pp. 221-222, 226 nn. 4-5, 10, 21. Dell'altare Inverardi si è conservato il contratto di acquisizione con il monastero, che si riporta in appendice (AFGCV, ms. 2523/22, 29 luglio 1652 – 17 gennaio 1654 *m.v.*): questo stesso documento costituisce la fonte principale per la datazione della pala di Ruschi tra 1652 e 1654. Cfr. inoltre ASV, S. Teresa, b. 1, cc. 72r-73r.

²⁹⁵ Sulla pala, andata perduta nel corso dell'Ottocento, cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 277; Boschini 1664, p. 330; 1674, *Dorsoduro*, p. 10; Martinelli 1684, p. 369; 1705, p. 419; Pacifico 1697, p. 477; Zanetti 1733, p. 319; Sardi 1748, p. 15; Moschini 1815, II, p. 287; Safarik 1976, p. 336; Alfonsi 2015, pp. 222-223. L'altare venne costruito nel 1653, come testimonia una ricevuta di Andrea Cominelli (ASV, S. Teresa, b. 19, fasc. 1480, in data 4 aprile 1653); già l'anno seguente il patrono e committente, Giovanni Francesco Cassione, istituiva una mansionaria investendo 2.000 ducati al 5 per cento nell'ufficio della lana (ASV, S. Teresa, b. 1, cc. 71v-72r; Ivi, b. 6, fasc. 423, in data 29 novembre 1654). In proposito cfr. Alfonsi 2015, pp. 222, 227, nn. 41-42.

²⁹⁶ Inverardi fu presidente della congregazione nel 1645, mentre nel decennio seguente Cassione fu sia cassiere (1655) che presidente (1656): cfr. Cecchini 2015, pp. 76, 81. Dal 1658, inoltre, Cassione fornì doti alle donzelle dei Mendicanti (Bamij 2015, p. 58).

A tal proposito, scorrendo i nomi dei governatori di San Lazzaro compare anche quello del patrizio Francesco Morosini, che risultava presidente nel 1604 e nel 1607²⁹⁷: laddove non si tratti di un omonimo²⁹⁸, si potrebbe proporre l'identificazione con quel Francesco *quondam* Piero Morosini (1560-1641), procuratore di San Marco *de Supra* e deputato sopra la fabbrica della Salute, che nel 1641 incaricò i suoi esecutori testamentari di erigergli un altare in San Pietro di Castello, la cui pala con la *Madonna col Bambino e i santi Francesco, Elena e Tommaso* (1644-1652) [fig. 81] fu affidata, ancora una volta, a Francesco Ruschi²⁹⁹.

Rientrava in una simile, intricata rete di rapporti anche Nicolas Régnier, l'altro artista che a cavallo della metà del Seicento realizzò come Ruschi ben tre pale tra l'Ospedaletto e le Terese.

Il 2 dicembre 1647, mentre in Santa Maria dei Derelitti stava giungendo a compimento l'altare Rasparol per cura del citato Iseppo Bolis, si pubblicava *viso cadavere* il testamento del mercante Bernardin della Michiela, che volle lasciare ben 2.000 ducati per «fabricar un altar a disposizion delli signori Governatori del detto Pio loco»³⁰⁰. Fu proprio quest'ultima volontà, del tutto disinteressata, a giustificare il soggetto della pala di Régnier, la *Crocifissione* (1647-1649) [fig. 82]³⁰¹, un tema universale e soprattutto privo di allusioni al benefattore che dunque preferì restare nell'anonimato rinunciando perfino ai suoi diritti di patronato in favore dell'istituto, come segno di vera *charitas* cristiana. È assai probabile, però, che nella scelta del titolo dell'altare abbiano avuto un certo peso, più che i governatori citati nel testamento, i padri somaschi officianti all'Ospedaletto, dato che il Crocifisso costituiva uno dei cardini della spiritualità del loro ordine: esso infatti era legato intimamente alla figura di Girolamo Miani³⁰², il fondatore dei chierici regolari di Somasca che in quello stesso ospedale aveva trascorso alcuni anni della sua vita, ma che alla metà del Seicento non era ancora assunto agli onori degli altari. Non a caso, quando ciò avvenne, nel 1748, gli stessi chierici

²⁹⁷ Cfr. Cecchini 2015, pp. 75-76.

²⁹⁸ Tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, infatti, vi erano almeno cinque Francesco Morosini (Gullino 2012a, p. 120).

²⁹⁹ Sulla pala cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 11; Boschini 1664, p. 152; 1674, *Castello*, p. 4; Martinelli 1684, p. 70; 1705, p. 81; Pacifico 1697, pp. 153-154; Zanetti 1733, p. 201; 1771, p. 525; Moschini 1815, I, pp. 5-6, 15-16 n. 3; Safarik 1976, pp. 312, 314, 316, 331-332; Pallucchini 1981, pp. 165-167; Rossi 1988, pp. 163, 167-168; Borean 2000, p. 55; Cecchini 2000, p. 140 n. 22; Benuzzi 2018, pp. 232-233. Su Francesco *quondam* Piero Morosini cfr. ASV, Miscellanea codici, Storia veneta, Genealogie patrizie, b. 21, p. 308.

³⁰⁰ ASIREV, *Der.*, Testamenti, 785, in data 20 novembre 1647 (testamento pubblicato *viso cadavere* il 2 dicembre successivo); Ivi, *Der.*, Mansonarie 1712, c. 21; cfr. inoltre Pilo 1985, pp. 21, 148.

³⁰¹ Sulla pala, ora presso l'I.R.E. di Venezia, cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 72; Boschini 1664, p. 212; 1674, *Castello*, p. 51; Martinelli 1684, p. 163; 1705, p. 184; Pacifico 1697, p. 217; Zanetti 1733, p. 254; Moschini 1815, II, p. 288 (in sacrestia delle Terese); Pilo 1981; 1985, p. 148; Aikema-Meijers 1989, p. 171; Lemoine 2007, p. 294. Da un punto di vista iconografico, si tratta di un *unicum* tra tutte le pale veneziane il cartiglio posto in capo alla Croce, in cui viene esplicitato l'acronimo «I.N.R.I.» in tre lingue diverse, in ordine ebraico, greco e latino.

³⁰² Secondo la tradizione, infatti, in letto di morte Girolamo Miani, «cominciò ad esortare tutti gli astanti, che si mostravano per la vicina perdita gravemente addolorati à seguire la via del Crocifisso, a sprezzare il Mondo, ad haver cura de' poveri, che ciò facendo non sarebbero mai dal Signore abbandonati [...]» (Stella 1605, c. 40).

decisero di sostituire immediatamente la pala di Régnier con un nuovo dipinto di Giuseppe Angeli (1710-1798), raffigurante per l'appunto il *Crocifisso, il beato Girolamo Miani e alcuni orfanelli* (1748) [fig. 83]³⁰³. L'importanza dell'opera dell'artista, pertanto, starebbe nell'intervento dei padri somaschi come committenti di una pala d'altare, un ruolo che poterono intraprendere grazie alla munificenza e alla carità di Bernardin della Michiela.

Per certi versi questa vicenda sembra ricalcare quella già nota di Maria Ferrazzi, che con il beneplacito dei fratelli Calbo e di Emilio Piatti fu la vera protagonista della commissione delle rispettive pale, di cui una del citato Régnier. Dal canto suo, questo artista entrò probabilmente nell'ambiente delle Terese soprattutto grazie al profondo rapporto intrapreso tra quinto e sesto decennio del secolo con la fondatrice del convento e con la sorella di lei, Cecilia (1609-1684), di cui dipinse il ritratto che poi fu oggetto cardine del processo di eresia intentato contro la medesima nel 1664³⁰⁴. Per di più, fu forse la stessa Ferrazzi a suggerire il nome del fiammingo al benefattore che fece costruire a sue spese l'altar maggiore di Santa Teresa, sul quale vale la pena soffermarsi vista l'incertezza sulla sua identità sollevata di recente da Maria Stella Alfonsi (2015).

Sino al contributo della studiosa, infatti, il committente del grandioso monumento che occupa l'intera parete di fondo del presbiterio era individuato in maniera unanime in quel «Giovanni Moro prestantissimo Senatore» riconosciuto da Martinioni (1663) nel personaggio effigiato nella pala dell'*Estasi di santa Teresa* (1650 ca.) di Régnier [fig. 84]³⁰⁵. Tuttavia, osservava Alfonsi, di costui non esiste alcun riferimento significativo nel fondo archivistico delle Terese, né è possibile identificarlo nello *Zuane* di *Zorzi* Moro nato nel 1630³⁰⁶, troppo giovane per avere, intorno al 1650, i tratti fisiognomici della persona dipinta nella pala. A questi aspetti problematici si aggiungeva poi una nota del 1690 circa a commento della revisione delle mansionarie, che esprimeva effettivamente il dubbio che fosse stata fatta confusione, all'epoca, tra Giovanni Moro e Giovanni Battista Mora il Vecchio, quest'ultimo sì munifico benefattore, ampiamente documentato, della religione

³⁰³ Il rinnovamento dell'altare con la dedica al beato Girolamo Miani nel 1748 venne menzionato per la prima volta da Corner (1749, III, pp. 273-274: «Eorum [altarium] unum, quod majori a cornu Evangelii adjacet novissimis hisce temporibus anno nempe 1748. Beato Hieronymo Aemiliano Parenti Optimo dedicari, ejusque pariter annuam solemnitatem Congregationis Religio festive celebrari decrevit»). Sulla pala, tutt'ora *in situ*, cfr. Moschini 1815, I, p. 185; Pilo 1985, p. 160; Aikema-Meijers 1989, pp. 92, 182.

³⁰⁴ Cfr. ASV, Savi all'eresia (Santo Ufficio), Processi, b. 112, cc. 40-41 (costituito di Cecilia Ferrazzi, del 3 luglio 1664); Ivi, costituito di Régnier del 26 marzo 1665, s.p.; Jacobson-Schutte 1988, pp. 428, 431; Lemoine 2007, pp. 118-119, 327, 386. Su Cecilia Ferrazzi cfr. Jacobson-Schutte 1996a.

³⁰⁵ Cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 277. Sulla pala, ora alle Gallerie dell'Accademia, cfr. inoltre Boschini 1664, p. 330; 1674, *Dorsoduro*, p. 10; Martinelli 1684, pp. 368-369; 1705, p. 418; Pacifico 1697, p. 477; Zanetti 1733, p. 319; Sardi 1748, pp. 14-15; Moschini 1815, II, p. 287; Fantelli 1974, p. 107; Pallucchini 1981, I, p. 152; Lemoine 2007, pp. 159, 315; Alfonsi 2015, pp. 221, 223-224, 226 nn. 4-5, 228 n. 60.

³⁰⁶ Cfr. ASV, Miscellanea codici, Storia veneta, Genealogie patrizie, b. 21, p. 268: Zuane Moro nacque nel 1630 e morì nel 1683. A causa della pandemia di Covid-19 non è stato possibile visionare gli schedari del fondo "Segretario alle voci" dell'Archivio di Stato di Venezia, poiché la consultazione in sala non era autorizzata.

carmelitana³⁰⁷. D'altra parte, per avere l'onore di essere effigiati nella pala dell'altar maggiore bisognava quantomeno essersi resi protagonisti di grandi donazioni, e di Giovanni Moro le fonti tacciono in tal senso.

Per converso, tuttavia, esistono diversi punti a favore di quest'ultimo: anzitutto, la mancanza di documentazione non preclude la possibilità che la stessa sia andata semplicemente dispersa (per pochi altari delle Terese si hanno documenti significativi); in secondo luogo, nulla vieta di pensare che il committente sia un omonimo dello *Zuanne* preso in considerazione da Alfonsi, ad esempio lo «*Zuanne quondam Zan Battista*» Moro che fu tra gli elettori dei dogi Nicolò Contarini (1629) e Francesco Molin (1645)³⁰⁸ oppure lo *Zuanne* fu Alvise Moro, nato nel 1596 e morto nel 1656³⁰⁹; infine, ed è l'aspetto cruciale, il robone rosso soppannato d'ermellino dichiara in maniera inequivocabile che il personaggio ritratto nella pala ai piedi di santa Teresa è un senatore della Repubblica e che in quanto tale doveva appartenere al ceto aristocratico³¹⁰. Nell'incertezza data dalla carenza di informazioni a riguardo, insomma, allo stato attuale delle conoscenze non si può che dar ragione a Martinioni e alle guide successive e mantenere per buono il nome di Giovanni Moro, ipotizzando quindi un suo legame diretto con il convento o con Maria Ferrazzi.

Anche se bisogna scartare il nome di Mora il Vecchio quale committente dell'altar maggiore, questo nobile vicentino trapiantato a Venezia e specializzato nel commercio di salumi costituisce pur sempre una delle principali figure di convergenza tra il cantiere delle Terese e le chiese dei Mendicanti e degli Scalzi. In San Lazzaro, infatti, fu governatore dal 1640 al 1647 e per due mandati ricoprì la carica di presidente della congregazione (1641; 1646), entrambe le volte assieme ad Agostino Correggio; il suo intento iniziale, poi, era di essere sepolto proprio in quella chiesa, ma in seguito ripiegò verso gli Scalzi, dimostrando così maggior interesse per la realtà carmelitana³¹¹. In Santa Maria di Nazareth fu quindi il nipote Giovanni Battista Mora il Giovane, dopo aver acquisito il patriziato nel 1653, a dare avvio alla costruzione della cappella di San Giovanni Battista secondo le disposizioni testamentarie del defunto zio³¹². E a proposito di questa cappella, è significativo che per

³⁰⁷ Cfr. ASV, S. Teresa, b. 23, fasc. 1653, p. 25: «La Madre ne suoi ultimi giorni lasciò memoria di doversi far celebrare ogni anno in vita del Sig:^r Simon Giugali tante Messe per il quondam Giovanni Battista Moro, quante si potranno celebrare [...]. Quando dunque il sudetto Giovanni Moro fosse l'istesso che Giovan Battista Mora qual pure fu datto in Nota dalla Madre con variazione del anno, si dovrebbe fare il computo di quello si è ricavato [...]». Cfr. inoltre Alfonsi 2015, p. 228, n. 56. La sola menzione di Simon Giongalli, comunque, sembra chiarire che la persona in questione sia Mora il Vecchio. Su Mora cfr. *infra*; ASV, S. Teresa, b. 6, fasc. 395-396, cc. 3v-4r; Alfonsi 2015, p. 223.

³⁰⁸ Cfr. ASV, Miscellanea codici, Storia veneta, Genealogie patrizie, b. 21, p. 263.

³⁰⁹ Cfr. Ivi, p. 274.

³¹⁰ Alfonsi si era soffermata in effetti solo sui tratti fisionomici dell'orante del dipinto, che per certi versi richiamavano quelli di Giovanni Battista Mora del ritratto di mano di Strozzi conservato al Walters Art Museum di Baltimora (Alfonsi 2015, p. 223).

³¹¹ Cfr. Cecchini 2015, p. 76; Borean 2015, p. 202.

³¹² Giovanni Battista Mora il Vecchio, dal canto suo, fu anche il primo a lasciare una mansionaria alla nuova chiesa carmelitana: cfr. nota 52; Raines 2014, p. 81.

gli affreschi della volta raffiguranti l'*Eterno in gloria e angeli*, eseguiti forse negli anni Sessanta, fosse stato scelto Pietro Liberi, che in quello stesso torno di tempo si trovava impegnato con la decorazione pittorica, sempre a fresco, del soffitto della chiesa di San Lazzaro³¹³.

Accanto a Giovanni Battista Mora il Vecchio, divisero i propri interessi tra i Mendicanti e gli Scalzi anche altri mercanti che poi avrebbero acquisito la nobiltà, come il noto Giovanni Andrea Lumaga, che nell'istituto ospedaliero fu governatore³¹⁴, e alcuni membri della famiglia Tasca (in favore dei carmelitani Alessandro *quondam* Annibale lasciò nel 1655, *una tantum*, 200 ducati e nel 1660 girò due partite in Zecca «per 12 anni di una messa alla settimana»³¹⁵).

Vi erano poi le compagnie e le società. Come già si intuiva dal caso di Bartolomeo Cargnoni e Alessandro Picioli, l'uno attivo all'Ospedaletto, l'altro ai Mendicanti, i rapporti di lavoro tra borghesi potevano divenire importanti occasioni di contatto anche tra istituti pii e chiese; inoltre, la presenza congiunta di persone con i medesimi interessi all'interno di una stessa congregazione poteva sfociare in maniera naturale in nuove realtà associative.

Giovanni Battista Mora il Vecchio, ad esempio, era «compagno di negozi» di Bartolomeo Carminati (anch'egli impegnato sia ai Mendicanti, sia alle Terese)³¹⁶, che a sua volta era intimamente legato al mercante bergamasco Emilio Piatti, avendone sposato in seconde nozze la sorella Virginia; e quest'ultimo, nella stessa chiesa delle Terese, fu con ogni probabilità il principale responsabile dell'erezione della cappella di famiglia, la seconda a destra entrando³¹⁷. Così come l'altare Calbo che gli stava di fronte, l'altare Piatti era intitolato ai protettori dell'ordine carmelitano e la priora Maria Ferrazzi si era resa protagonista in prima persona della commissione della relativa pala, il *San Michele Arcangelo con i santi Francesco di Paola, Andrea Corsino e Alberto* (1657 ca.) di Fra Massimo da Verona [fig. 73]³¹⁸. A testimoniare in maniera inequivocabile è una ricevuta del 1657:

Ricevi io M.a Ang.a V.a del S.s. Sacra.to dal oltrascrito [Carminati] ducati cento e cinquanta per il Valore della Pala di San Michiel Arcangelo nella nostra Chiesa, val danari 150, fata fare da me.³¹⁹

³¹³ Sugli affreschi degli Scalzi, citati per la prima volta da Martinelli (1684, p. 280), cfr. almeno Ruggeri 1996, p. 172. Sul perduto soffitto dei Mendicanti, raffigurante la *Speranza, la Carità, la Trinità e i santi Lazzaro, Maddalena, Marta, Lorenzo e altri santi*, cfr. Ivi, p. 238. Bisogna inoltre ricordare che lo stesso Liberi negli anni Sessanta lavorò anche all'Ospedaletto, licenziando le due tele degli *Evangelisti Matteo e Giovanni* (Ivi, p. 156).

³¹⁴ Fu inoltre presidente della congregazione nel 1652 e nel 1654 e cassiere nel 1653 (Cecchini 2015, pp. 76, 81).

³¹⁵ Cfr. ASV, S. Maria di Nazareth, Atti, b. 3, fasc. 62, in data 6 giugno 1660; Raines 2014, pp. 82-83.

³¹⁶ Carminati risulta presidente della congregazione dei governatori dei Mendicanti nel 1643 (Cecchini 2015, p. 76), mentre alle Terese potrebbe aver ricoperto il ruolo di economo (Alfonsi 2015, p. 223).

³¹⁷ Cfr. Alfonsi 2015, p. 223.

³¹⁸ Sulla pala, ora presso il Museo Diocesano, cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 277; Boschini 1664, p. 330; 1674, *Dorsoduro*, p. 10; Martinelli 1684, p. 369; 1705, p. 419; Pacifico 1697, p. 477; Zanetti 1733, p. 319; Sardi 1748, p. 15; Moschini 1815, II, p. 287; D'Alano 1976, p. 103; Pallucchini 1981, I, pp. 292-293; Alfonsi 2015, pp. 223, 227, n. 50.

³¹⁹ ASV, S. Teresa, b. 19, fasc. 1480, in data 12 novembre 1657.

Il dipinto, insomma, pur essendo stato ordinato dalla Ferrazzi, venne pagato evidentemente dai patroni dell'altare, la famiglia Piatti, per tramite di Bartolomeo Carminati, genero di Emilio.

Ancora riguardo a Giovanni Battista Mora il Vecchio, perlomeno nei suoi ultimi anni di vita entrò di certo in contatto con il mercante Simon Giogalli (1622-1697), dato che questi, il 24 giugno 1647, scrisse di suo pugno l'«Aggiunta al Testamento» col quale Mora lasciava alle Terese la considerevole cifra di 5.000 ducati (con l'obbligo di celebrare una messa quotidiana perpetua) e istituiva erede universale suo nipote Giovanni Battista Basso, figlio di Marco e di sua sorella Brigida, con la clausola che prendesse il suo nome³²⁰. E non si può escludere, d'altro canto, che l'ascesa sociale di Giogalli tra gli anni Cinquanta e Sessanta fosse in parte debitrice di precedenti rapporti con l'illustre Mora il Vecchio: nel 1653 il mercante cedette alle Terese «una casa in contrà di San Geremia, concessali dalla Procuratia di Citra, per carità, et perché preghino quelle RR Madri per lui»³²¹; nel 1659 mise in piedi una società commerciale con Guglielmo Samuelli e Giovanni Battista Mora il Giovane³²²; nel 1661 entrò nel circolo dei governatori dei Mendicanti³²³.

Nel corso del settimo decennio del secolo, in questo istituto ospedaliero (che dunque costituiva un importante luogo d'incontro di alcuni dei più facoltosi mercanti) si registrava anche la presenza del ricco portoghese Agostino Fonseca³²⁴, ben noto protettore ed estimatore di Luca Giordano (1634-1705), di cui proprio Giogalli sarebbe stato il principale agente a Venezia nell'ambito delle commissioni per la Salute. Pertanto ancora una volta il *milieu* dei Mendicanti divenne in certo qual modo uno dei riferimenti per la diffusione di un nuovo gusto pittorico, benché in maniera indiretta dato che oramai la sua decorazione pittorica era portata a compimento.

Invece, la tendenza cosiddetta tenebrosa, vicina alla pittura del Giordano più riberesco conosciuto all'inizio da Fonseca, ebbe modo di esprimersi appieno nella chiesa forse più intimamente legata a quell'istituto, Santa Teresa, dove il genovese Giovanni Battista Langetti (1635-1676), «principe dei tenebrosi», eseguì le sue uniche due pale d'altare veneziane. Dal canto suo, questo artista potrebbe essere stato introdotto in quell'ambiente anche attraverso la cerchia del compatriota

³²⁰ Cfr. ASV, S. Teresa, b. 1, c. 68; Ivi, b. 6, fasc. 395-396, cc. 3r-4r (il codicillo, a c. 2v, titola «Aggiunta al Testamento fatto d.l sig.r Gio: Batta Mora questo giorno 24 Giugno 1647 giorno di S. Gio: Batta, scritto d'ordine suo da me Simon Giogalli»).

³²¹ ASV, S. Teresa, b. 1, c. 71v.

³²² Cfr. Tucci 2008, p. 13.

³²³ Cfr. Cecchini 2015, p. 72. Giogalli fu poi sia cassiere (1664), sia presidente di congregazione (1665, 1672, 1674): cfr. Ivi, pp. 77, 81.

³²⁴ Cfr. Cecchini 2015, pp. 77, 81 (Fonseca fu cassiere nel 1665 e presidente della congregazione nel 1666). Tra l'altro sono note le relazioni d'affari di Fonseca con altri membri del *milieu* dei Mendicanti, tra cui Agostino Correggio, Giovanni Francesco Cassione, Annibale Tasca e Alberto Gozzi (Ruspio 2013).

Giovanni Francesco Cassione, di cui faceva parte il citato Fonseca (che, tra l'altro, desiderò essere sepolto proprio alle Terese³²⁵).

Il gusto tenebroso, in secondo luogo, ben si confaceva alla spiritualità carmelitana e quindi finiva per coincidere con gli interessi (insieme devozionali e promozionali) del convento e, *in primis*, di Maria Ferrazzi. Del resto, è indubbio che anche per il *Crocifisso con santa Maria Maddalena* (1662-1663) di Langetti [fig. 85], dipinto per l'altare del mercante Maffio *quondam* Giovanni Giacomo Milles, ci fosse stato l'influsso della priora, se si considera che il soggetto non mostrava alcuna relazione con il committente e sembrava piuttosto dichiarare l'ideale mistico della «notte dell'anima» espresso negli scritti di san Giovanni della Croce³²⁶. Per converso, la perdita della seconda pala di Langetti, i *Santi Cristoforo, Marco e Giacomo* (1662 ca.), non permette purtroppo di valutare se e quanto fosse stata impregnata di un qualche sapore “carmelitano”, considerando che in questo caso l'iconografia sembrava avere unicamente l'intento di richiamare il patrono, il mercante Cristoforo *quondam* Giovanni Giacomo Terzi³²⁷.

Riguardo ai rapporti sociali sottostanti le commissioni, se per il *Crocifisso* Langetti era stato chiamato grazie al contatto diretto con Milles, ricordato perfino nel testamento dell'artista³²⁸, per la pala Terzi non si esclude che la selezione del pittore sia stata in qualche modo suggerita da personalità come l'agente dello stesso Cristoforo, Giovanni Piatti, che già Alfonsi (2015) pensava di identificare in quel mercante che si era occupato di far pervenire da Napoli in laguna alcune opere di Luca Giordano³²⁹. Se così fosse, sarebbe questa un'ulteriore conferma di come l'ambiente delle Terese

³²⁵ Cfr. ASV, Notarile. Testamenti, b. 1131, n. 8, c. 1r: «[...] Voglio, che il mio corpo sia sepolto nela Chiesa dele Carmilitane Scalze, nella mia sepoltura, e che siano fatte dire mille messe et una mansoneria nela Chiesa, che parera Ale mei heredi. Lascio All'hospital di menticante ducati ducento corente, et All'altre tre hospital vinte ducati per ciascheduno et ducati vinte per il rescato de schiave, il tutto per una volta tanto» (il testamento di Agostino *quondam* Marco Fonseca, datato al 1° gennaio 1680, fu pubblicato l'11 settembre 1681, notaio Michele Venturini).

³²⁶ Basti scorrere le strofe introduttive alla *Salita al Monte Carmelo* di san Giovanni della Croce, dove «l'anima canta la sorte felice che ebbe di passare attraverso la notte oscura della fede per giungere, spogliata e purificata, all'unione con l'Amato» (*Opere* 2012, p. 7). Sulla pala, ora a Ca' Rezzonico, cfr. Boschini 1664, p. 330; 1674, *Dorsoduro*, p. 10; Martinelli 1684, p. 369; 1705, p. 419; Pacifico 1697, p. 478; Zanetti 1733, p. 319; Soprani-Ratti 1769, II, p. 22; Zanetti 1771, p. 520; Moschini 1815, II, p. 287; Pallucchini 1981, pp. 246-248; Stefani Mantovanelli 1990, pp. 45-46, 50, 53, 56-57, 65-66; 2011, pp. 13-15, 21-25, 29, 32, 43-44, 50-51, 170-173, 320; Alfonsi 2015, pp. 221-223, 226 n. 5, 227 n. 51. Cfr. inoltre ASV, Direzione dipartimentale del demanio e diritti umani, Edwards, b. 1, fasc. 1, in data 28 luglio 1806. Per ribadire la complessità delle reti sociali, Maffio Milles risultava particolarmente attivo per la scuola di Santa Maria Maggiore nell'omonima chiesa veneziana, dove fu presente dal 1631 al 1677 (cfr. ASV, Scuole piccole e suffragi, b. 101, fasc. “Parti del Capitolo Generale della Scuola di Santa Maria Maggiore. III”, cc. 36-149).

³²⁷ Cristoforo Terzi aveva investito già nel 1651 ben 3.000 ducati nell'«ufficio della seda» con i quali finanziare la mansionaria per il suo altare, ai piedi del quale verrà sepolto alla morte, sopraggiunta nel 1662 (data che rappresenta un termine abbastanza sicuro per la datazione della pala): cfr. Alfonsi 2015, p. 222; cfr. inoltre ASV, S. Teresa, b. 1, cc. 74r, 81r. Sulla pala, andata perduta, cfr. Boschini 1664, p. 330; 1674, *Dorsoduro*, p. 10; Martinelli 1684, p. 369; 1705, p. 419; Pacifico 1697, p. 478; Zanetti 1733, p. 319; 1771, p. 520; Moschini 1815, II, pp. 287-288; Pallucchini 1981, I, p. 247; Alfonsi 2015, pp. 221-222, 227, n. 30. In uno dei libri dei riceveri del convento delle Terese si conserva una ricevuta di Langetti del 1662 riferita a una delle sue due pale, non specificata: ASV, S. Teresa, b. 19, fasc. 1480, in data 11 giugno 1662; Alfonsi 2015, pp. 222.

³²⁸ Cfr. Stefani Mantovanelli 2011, pp. 66, 93; Alfonsi 2015, p. 223.

³²⁹ Cfr. Alfonsi 2015, p. 227, n. 34; cfr. inoltre Borean 2000, p. 129, n. 226.

fosse propenso all'accoglienza di quel crudo caravaggismo filo-riberesco che trovò in Langetti la sua espressione massima a Venezia.

A dichiarare la stretta relazione tra Santa Teresa e Santa Maria dei Derelitti non fu solamente l'impiego contemporaneo di Ruschi e Régnier, di cui si è già parlato. Le vicende relative agli altri altari laterali dell'Ospedaletto dimostrano infatti che il rapporto dialogico col convento carmelitano, e di conseguenza anche con i Mendicanti, fu ben più intenso.

Per quanto concerne l'altare dell'orefice Giovanni Gariboldi, ad esempio, non è solo il soggetto della pala, la *Madonna del Carmine con i santi Giovanni Battista, Francesco e Giacomo* (1652) [fig. 86]³³⁰, ad evidenziare un seppur minimo legame con le Terese. Pure la scelta del suo autore, Ermanno Stroiffi, potrebbe avere infatti un significato in tal senso, se si considera che costui, alla pari di Régnier, aveva dipinto un ritratto di Cecilia Ferrazzi e che quindi era forse in buoni rapporti anche con la sorella di quella³³¹; il pittore, inoltre, era certamente conosciuto all'interno del *milieu* dei Mendicanti dato che eseguì pochi anni prima la pala di *San Filippo Neri* (1644-1649) [fig. 33] per l'oratorio attiguo a San Lazzaro³³².

La chiesetta dei padri filippini, in effetti, doveva costituire un altro importante punto di riferimento dell'intricata rete socio-culturale che si sta man mano svelando. La sua decorazione pittorica, portata a compimento con ogni probabilità tra gli anni Quaranta e Cinquanta, comprendeva oltre alla pala di Stroiffi diversi dipinti parietali sulla vita del fondatore degli oratoriani, eseguiti da artisti come i già noti Pietro Liberi e Daniel van den Dyck, ma anche come Pietro Vecchia, Sebastiano Mazzoni e Joseph Heintz il Giovane³³³. Proprio quest'ultimo sarebbe stato firmatario con Régnier dell'inventario della quadreria del *mandoler* bergamasco Giovan Pietro Tirabosco³³⁴, benefattore alle Terese³³⁵ e soprattutto all'Ospedaletto, dove col suo testamento poi pubblicato nel 1655 lasciò ben 10.000 ducati.

³³⁰ Sulla pala, ancora *in situ*, cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 72; Boschini 1664, p. 212; 1674, *Castello*, p. 51; Martinelli 1684, p. 163; 1705, p. 184; Pacifico 1697, p. 217; Zanetti 1733, p. 254; 1771, p. 378; Moschini 1815, I, p. 185; Pallucchini 1981, I, p. 340; Pilo 1985, pp. 93, 102, 106-107, 148; Aikema-Meijers 1989, p. 172. Gariboldi fu governatore dell'Ospedaletto dal 28 aprile 1647 (Pilo 1985, p. 148).

³³¹ Lo si deduce dalle carte del processo della Ferrazzi del 3 luglio 1664, dove la stessa Cecilia sostiene infatti che «l'altro poi mio ritratto è stato fatto da Don Armano» (ASV, Savi all'eresia (Santo Ufficio), Processi, b. 112, c. 41; Jacobson-Schutte 1988, p. 428; Lemoine 2007, p. 386).

³³² Cfr. *supra* in capitolo II.

³³³ Cfr. Boschini 1664, pp. 241-243.

³³⁴ Cfr. Alfonsi 2015, p. 225. Tirabosco, pur essendo *mandoler*, aveva interessi plurimi ed era in affari anche con Gariboldi (Cecchini 2007a, p. 157, n. 7).

³³⁵ Tirabosco lasciò alle Terese 1.000 ducati e il suo esecutore testamentario, nonché erede, Giacomo di Matteo Carrara incassò 350 ducati a saldo di due dipinti venduti al monastero, di cui però non si sa nulla (ASV, S. Teresa, b. 18, fasc. 1442, in data 30 aprile 1656; Alfonsi 2015, p. 225).

Parte di questo denaro era però destinato a finanziare l'erezione del suo altare dedicato a San Filippo Neri, peraltro portato a termine già prima del 1651³³⁶. Questa titolazione, slegata da qualsiasi riferimento al committente e ai somaschi, poteva avere un significato solo se pensata in relazione all'oratorio prossimo a San Lazzaro, anche se l'artista cui venne richiesta la pala, raffigurante *San Filippo Neri che celebra la messa* (1651 ca.), non fu uno dei tanti occupati in quella chiesetta, bensì l'ormai maturo Matteo Ponzzone³³⁷.

La reciproca influenza tra l'Ospedaletto, le Terese e i Mendicanti ebbe modo di esprimersi nuovamente nel 1680, quando l'avvocato Bartolomeo *quondam* Nicolò Borghesaleo (1618-1701 ca.), ricco collezionista e governatore in San Lazzaro³³⁸, dopo aver ottenuto di essere sepolto in Santa Maria dei Derelitti vi portò a compimento a sue spese il primo altare a destra entrando, eretto conforme agli altri quattro già fabbricati³³⁹. Per la pala, raffigurante la *Deposizione di Cristo con i santi Bartolomeo e Caterina* (1680 ca.) [fig. 87] in onore del donatore e della moglie di lui, Caterina *quondam* Francesco Bonlini, venne contattato Johann Carl Loth, rappresentante di quel tenebrismo che alle Terese aveva fatto il suo esordio sugli altari, ma che qui appariva ormai stemperato nell'accoglimento della lezione di Luca Giordano e Pietro da Cortona³⁴⁰.

In concomitanza con il cantiere avviato da Borghesaleo, la congregazione dei governatori dell'Ospedaletto aveva deliberato di demolire l'antico altare Piazza, posto di fronte, e di concedere quello spazio a Giovanni Battista Semenzi, munifico benefattore dell'istituto che nel 1680 aveva avanzato l'istanza «di fabricare l'Altare che manca nella chiesa di questo venerando Hospitale [...] nella medesima forma che sono gl'altri esistenti nella med.ma Chiesa»³⁴¹. In questo caso, però, per

³³⁶ Dal registro delle Mansionarie dell'Ospedaletto del 1712 risulta che per l'altare Tirabosco vennero spesi 2.000 ducati (ASIREV, *Der.*, Mansionarie 1712, c. 24; Pilo 1985, p. 38, n. 116; Aikema-Meijers 1989, p. 187, n. 92). Un decennio dopo la morte di Tirabosco, nel 1666, il benefattore Giacomo Soranzo istituì una mansionaria di altri 2.000 ducati (Pilo 1985, p. 21; Aikema-Meijers 1989, p. 159). Che l'altare Tirabosco fosse stato eretto entro il 1651 lo dimostra il fatto che in quell'anno gli eredi di Giovanni Gariboldi ottennero dalla congregazione dei governatori l'autorizzazione per costruire l'altare di San Giovanni Battista, che doveva essere in tutto «simile alli 3 che sono in d.ta chiesa», ossia a quelli di Rasparol, Michiela e, per l'appunto, Tirabosco: cfr. ASIREV, *Pen.* E108-127 (commissaria Caffrè), in data 17 dicembre 1651; Aikema-Meijers 1989, p. 159.

³³⁷ Sulla pala, andata perduta nel corso dell'Ottocento, cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 72; Boschini 1664, p. 213; 1674, *Castello*, p. 51; Martinelli 1684, p. 163; 1705, p. 184; Pacifico 1697, p. 217; Zanetti 1733, p. 254; 1771, p. 344; Moschini 1815, I, p. 184; Pilo 1985, p. 161; Aikema-Meijers 1989, p. 171. L'opera venne poi sostituita con un'*Annunciazione* di Palma il Giovane, dalla provenienza ignota. Ipotizzando un legame tra Tirabosco e l'oratorio di San Filippo Neri, oltre che con il convento delle Terese, ci si potrebbe chiedere se la scelta degli eredi Gariboldi di affidarsi per la pala dell'altare di San Giovanni Battista a Ermanno Stroiffi, attivo proprio tra i filippini e pure in contatto con l'ambiente carmelitano, non fosse in qualche modo stata veicolata dallo stesso *mandoler*.

³³⁸ Sulla collezione di Borghesaleo cfr. Boschini 1660, p. 568; Sansovino-Martinioni 1663, p. 377. Su Borghesaleo ai Mendicanti cfr. Cecchini 2015, p. 75. Sulla famiglia Borghesaleo cfr. Zannini 2006.

³³⁹ Cfr. ASIREV, *Der.*, G.1, *Materie diverse*, fasc. 1, c. 1v. Cfr. inoltre Pilo 1985, pp. 24, 150 Aikema-Meijers 1989, p. 159; Collavin 2012-2013, p. 83.

³⁴⁰ Sulla pala, *in situ*, cfr. Martinelli 1684, p. 163; 1705, p. 185; Pacifico 1697, p. 217; Zanetti 1733, p. 255; 1771, p. 522; Moschini 1815, I, p. 184; Ewald 1959, pp. 43-44; 1965, pp. 27, 79-82; Pallucchini 1981, p. 261; Pilo 1985, pp. 112-113, 150; Aikema-Meijers 1989, p. 172; Collavin 2012-2013, pp. 18, 83-88; Fusari 2017, pp. 233-234.

³⁴¹ ASIREV, *Der.*, G.2, n. 86, Fascicolo fabbriche; Pilo 1985, p. 151.

l'erezione del nuovo altare venne posto come clausola il mantenimento della dedizione precedente: si spiegherebbe così, nella pala della *Madonna col Bambino, san Giovannino, i santi Girolamo e Antonio di Padova e angeli suonatori* (1680) [fig. 88] di Andrea Celesti (1637-1712)³⁴², la presenza dell'antico titolare dell'altare Piazza, che pone in secondo piano l'eponimo di Semenzi, Giovanni Battista, qui ritratto fanciullo per evitare la reiterazione della medesima figura nel vicino altare Gariboldi.

Sempre sotto l'aspetto iconografico, inoltre, è interessante notare in questa pala il bel concerto d'angeli attorno alla Madonna, che già Pilo leggeva quale chiara allusione all'esercizio della musica all'Ospedaletto³⁴³. In effetti, anche quest'arte doveva in qualche modo fungere da legante tra diverse chiese, come già si evidenziava a proposito di Natale Monferrato. Ed è significativo, in tal senso, che anche alle Terese vi fosse una pala, quella di Ruschi per l'altare Cassione, di cui le stesse guide artistiche ricordavano l'esistenza di un angelo suonatore.

Traendo le somme di quanto è stato qui ripercorso, il nucleo di tutta questa intricata rete di rapporti sociali sembra essere dunque San Lazzaro dei Mendicanti, che divenne un importante riferimento per molti cantieri coevi e successivi. La potente *lobby* che si costruì attorno all'istituto e alle chiese a esso connesse (*in primis* Terese, Scalzi e Ospedaletto) ebbe il grande merito di trovarsi sempre all'avanguardia nell'arte, influenzando da un lato il mercato e il collezionismo, dall'altro l'ornamento di più edifici sacri. E al di là dell'aspetto pittorico, si consideri che perfino il modello continiano degli altari laterali dei Mendicanti ebbe la sua discreta fortuna, se venne volutamente fatto replicare addirittura quarant'anni dopo da Antonio Barbaro per i suoi due altari in Santa Maria del Giglio³⁴⁴.

Più in generale, però, l'intento di questa disamina era quello di dimostrare come la questione delle relazioni sociali tra i diversi patrocinatori rappresenti un passaggio cruciale per comprendere la complessità delle vicende di committenza delle opere pubbliche destinate alle chiese. Tra i tanti spunti che si possono trarre, meriterebbe forse un affondo maggiore la considerazione dell'impatto e del radicamento della comunità bergamasca, di cui i vari Bergonzi, Biava, Correggio, Gozzi, Inverardi, Milles, Piatti, Tasca, Terzi, Tirabosco, tra quelli sopra menzionati, facevano parte integrante. D'altra parte, se si osserva che anche altre famiglie bergamasche non direttamente legate ai cantieri citati si rendevano protagoniste negli stessi anni di commissioni altrettanto significative, come gli Zanardi

³⁴² Sulla pala, *in situ*, cfr. Martinelli 1684, p. 163; 1705, p. 184; Pacifico 1697, p. 217; Zanetti 1733, p. 254; 1771, p. 402; Moschini 1815, I, p. 184; Pallucchini 1981, I, p. 268; Pilo 1985, pp. 112-113, 151; Aikema-Meijers 1989, p. 172.

³⁴³ Cfr. Pilo 1985, p. 151.

³⁴⁴ Cfr. Favilla-Rugolo 2015, p. 163.

con l'altar maggiore di Santa Maria del Pianto³⁴⁵, è evidente che le reti create tra governatori di chiese e istituti pii costituivano solo una delle tante occasioni di aggregazione in grado di influenzare la decorazione delle chiese veneziane. Per ovvie ragioni, la principale di queste opportunità di incontro tra persone era rappresentata dalle *scuole*.

Le confraternite

Nei documenti e atti della Repubblica Veneta, con la voce “scuola” si suole indicare qualsiasi associazione di appartenenti ad un'arte o mestiere oppure di laici che si riunivano per scopi devozionali o assistenziali. [...] Il capo di queste associazioni veniva chiamato, nei tempi antichi, gastaldo, più tardi guardiano, e anche “guardian grande”, per imitazione del termine usato nelle scuole grandi. [...] Il capo della scuola e gli altri collaboratori da lui scelti, cioè il suo vice chiamato vicario, lo scrivano, i consiglieri solitamente detti decani, i dodici “de zonta” cioè aggiunti, e i sindaci, costituivano la “banca”, che veniva rinnovata ogni anno.³⁴⁶

Ciascuna *scuola* rappresentava insomma un'organizzazione ben articolata al suo interno con determinate gerarchie e una precisa suddivisione dei compiti, che specchiava in sostanza quelle di una *compagnia di negozi* o di una congregazione di governatori.

Generalmente queste associazioni possedevano un altare in una o più chiese e nella maggior parte dei casi per conservare i propri beni (arredi, cere, reliquie, paramenti) avevano predisposto un apposito *banco*. Le confraternite più ricche e autorevoli, come le Scuole Grandi, potevano pure permettersi una sede esterna alla chiesa, chiamata anch'essa *scuola* e spesso corredata a sua volta da un altare. Se si considerano l'enorme numero di sodalizi – Gastone Vio (2004) ne elenca oltre novecento, tra quelli di cui si sono reperite informazioni – e i loro interventi decorativi, è pertanto evidente che accanto ai committenti privati essi furono protagonisti assoluti del patrocinio di pale d'altare a Venezia.

Con l'eccezione di Santa Maria della Carità, che nella sua sede mantenne l'antico e prestigioso trittico della *Madonna col Bambino in trono*, i *Santi Gregorio e Girolamo* e i *Santi Ambrogio e*

³⁴⁵ Cfr. *infra*.

³⁴⁶ Vio 2004, p. 18. Accanto alle confraternite di arti e di devozione la critica moderna ha spesso voluto riconoscere ulteriori tipologie, come le scuole delle comunità immigrate dalla Terraferma o dall'estero (Martinelli Pedrocco 1981, p. 219) oppure le scuole del Santissimo Sacramento (Humfrey 1993, p. 115): ciononostante, entrambe possono essere considerate una costola delle scuole di devozione, come in parte osservava Vio (2004, p. 20).

Agostino (1441 ca.) di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, tutte le Scuole Grandi rinnovarono l'ornamento di almeno uno dei loro altari tra la fine del Cinquecento e la metà del Settecento³⁴⁷.

La prima in ordine di tempo fu Santa Maria della Misericordia, che per l'altare al primo piano della "Scuola nuova" sansovinesca contattò Paolo Veronese. Trattandosi dell'unica pala della sede, è assai probabile che la *Madonna della Misericordia con due confratelli* (1580 ca.) fosse stata concepita con un intento comunitario, con lo scopo cioè di rappresentare l'intero sodalizio attraverso gli anonimi effigiati che sovvenzionarono il dipinto³⁴⁸. Come si può osservare dalla riproduzione a stampa di Agostino Carracci (1557-1602), che costituisce l'unica fonte visiva di quell'opera, purtroppo andata perduta³⁴⁹, la presenza sotto il manto della Vergine di due sole persone (e dalle fisionomie ben definite), anziché di un intero gruppo come da antica tradizione iconografica, era dovuto anche a una mera questione di realismo. Per la stessa ragione, la mandorla col Bambino posta ad altezza del petto della Vergine, vera e propria marca distintiva delle immagini veneziane della Madonna della Misericordia³⁵⁰, si riduceva nella pala a una sorta di cammeo-fibbia reggi mantello.

Per motivi ignoti il dipinto subì un degrado piuttosto precoce, perché già ai primi del Seicento si rese necessario un restauro che coinvolse il Padovanino. L'intervento di quest'ultimo, tuttavia, comportò alcune modifiche di una certa rilevanza (come l'aggiunta di un angioletto «molto grazioso» ai piedi della Madonna), ritenute da Boschini (1664) talmente sostanziali per la natura stessa del dipinto da riportare esplicitamente che la pala «era di Paolo Veronese»³⁵¹: in altre parole, dopo quel restauro essa diveniva a tutti gli effetti opera ascrivibile al catalogo del Padovanino.

³⁴⁷ Non viene presa in considerazione la Scuola di Santa Maria del Carmelo in quanto venne riconosciuta "Grande" dal Consiglio dei Dieci solamente nel 1767.

³⁴⁸ Sulla pala, andata dispersa dopo che venne data in consegna a Marcello Crivelli nel 1779 (Zanetti 1773, c. 124r), cfr. Boschini 1664, p. 441; 1674, *Cannaregio*, pp. 27-28; Martinelli 1684, p. 240; 1705, p. 276; Zanetti 1733, p. 394 (registrata al pianterreno); 1771, p. 190; Zanetti 1773, c. 124r; Zorzi 1972, II, p. 586; Martinelli Pedrocchi 1981, p. 218.

³⁴⁹ Fu Boschini (1664, p. 441) a testimoniare per primo questa riproduzione a stampa. Le fonti *foreste*, come Bellori (1672, I, p. 115) e Malvasia (1678, I, p. 93) pur citando l'iconografia, non riportarono l'opera originaria di riferimento, la pala della Misericordia. Cfr. inoltre DeGrazia 1984, p. 129; Cristofori 2005, p. 153.

³⁵⁰ Si vedano ad esempio il bassorilievo di Bartolomeo Bon (1445-1450 circa) un tempo sopra il portale della "Scuola vecchia" della Misericordia e ora al Victoria and Albert Museum di Londra e il rilievo in edicola del lapicida Marco Pirfeto (1492) ancor oggi in Marzaria dell'Orologio (San Marco, 216), entrambi commissionati dalla Scuola Grande (Rizzi 1987, p. 99). L'immagine forse più prossima alla pala di Veronese è il bassorilievo in Calle dei Balloni (San Marco, 203), datato però al 1787, che mostra infatti la Madonna della Misericordia con due sole persone sotto al suo manto: tuttavia, la mandorla col Cristo benedicente è ancora ben distinta e la Vergine poggia i piedi sulla luna, segno forse di un sincronismo con l'Immacolata (Rizzi 1987, p. 99). La Madonna della Misericordia con la mandorla del Bambino sul petto è una variante tutta veneziana rispetto alla tradizione iconografica, dovuta probabilmente a una contaminazione dalla bizantina *Blachernitissa* (Ivi, p. 80); su altri bassorilievi con questa iconografia cfr. Rizzi 1987, pp. 132, 264, 274, 276, 502. Una ulteriore variante iconografica è quella ideata dalla Scuola Grande della Carità: al posto della mandorla col Bambino, infatti, nelle diverse immagini della Madonna della Misericordia vi è lo stemma della stessa confraternita (Ivi, pp. 228, 251, 297).

³⁵¹ Cfr. Boschini 1664, p. 441 (il corsivo è mio). Si può supporre che Padovanino abbia restaurato l'opera tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta, quando cioè fu impegnato in Santa Maria dei Servi con la pala Ferro, commissionatagli proprio per sostituire un'opera di Veronese (cfr. *supra*).

A distanza di pochi anni dalla Misericordia fu la Scuola Grande di San Rocco a commissionare una pala per l'altare del salone della propria sede, contattando Jacopo Tintoretto. Così come nel caso appena discusso, anche con l'*Apparizione di san Rocco ad alcuni infermi, con il cardinale Anglico Grimoard e il committente* (1588) [fig. 38]³⁵² lo scopo precipuo era di esaltare il patrono della scuola mostrandolo nel suo ruolo di protettore: una funzione particolarmente sentita per san Rocco, se si considera che all'epoca era ancora ben impresso il dramma della peste di appena un decennio prima.

Sin dal 1585, però, Tintoretto aveva preso accordi anche con la Scuola Grande di San Marco per la pala dell'altare della sala al piano nobile, ma per motivi non noti tale incarico era rimasto in sospeso per diverso tempo, prima di passare ufficialmente al figlio Domenico (1612), che propose subito alcuni disegni preparatori³⁵³. In maniera ancor più insolita, però, questa commissione non ebbe a sua volta esito positivo, poiché nel 1614 i confratelli decisero di bandire un concorso, valutando quindi proposte da più artisti: tra i concorrenti risultò vincente, alla fine, Palma il Giovane, che portò a compimento il *Cristo in gloria con i santi Marco, Pietro e Paolo* (1614) [fig. 89]³⁵⁴.

La causa del ritardo nell'esecuzione della pala e del mancato adempimento dell'incarico da parte di Tintoretto risiede quasi certamente nell'iconografia. A dispetto dei soggetti incontrati sinora nelle altre scuole, infatti, in questo caso il patrono della confraternita coincideva con il patrono dello Stato e questo determinava inevitabilmente una sua valenza istituzionale: di conseguenza, il rischio per chiunque si fosse fatto effigiare ai piedi di san Marco era di mostrarsi in una veste più politica che devozionale, creando così una disegualianza sociale tra i cittadini non ammissibile dalla Repubblica. La tutela del santo, in definitiva, non poteva essere circoscritta ai confratelli della Scuola Grande, ma doveva per forza estendersi al di fuori di essa, assumendo un carattere universalistico: fu per questa ragione che, piuttosto di ritrarre alcune persone, si decise di dipingere una veduta panoramica di Venezia. Soluzione arguta, ma anche l'unica possibile³⁵⁵.

Per le altre confraternite questa problematica non sussisteva affatto e non a caso anche la Scuola Grande di San Teodoro permise ai committenti di farsi ritrarre accanto al patrono.

³⁵² Sullo scorcio del secolo, poi, l'altare fu rifabbricato su progetto di Tomaso Contin e per cura di Bartolomeo Bontempelli (cfr. *supra*). Sulla pala, per buona parte frutto di collaboratori, cfr. Ridolfi 1648, II, p. 24; Sansovino-Martinioni 1663, p. 288; Boschini 1660, p. 116; 1664, p. 311; 1674, *San Polo*, p. 52; Martinelli 1684, p. 357; 1705, p. 405; Pacifico 1697, p. 488; Zanetti 1733, p. 305; 1771, p. 142; Moschini 1815, II, p. 220; Chiari-Scarpa Sonino 1981b, p. 179; Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 231.

³⁵³ Cfr. Paoletti 1929, pp. 184-185. Sulla vicenda critica dei documenti reperiti da Paoletti cfr. Chiari-Scarpa Sonino 1981a, p. 142, ripresa in Mason Rinaldi 1984a, pp. 147-148.

³⁵⁴ L'opera ebbe un costo pari a 200 scudi (Mason Rinaldi 1984a, p. 148). Sulla pala, tutt'ora *in situ*, cfr. Boschini 1664, p. 234; 1674, *Castello*, p. 68; Martinelli 1684, p. 158; 1705, p. 178; Zanetti 1733, p. 251; Tozzi Pedrazzi 1964, pp. 84-86; Zorzi 1972, II, pp. 582, 584; Ivanoff-Zampetti 1979, pp. 591-592; Pallucchini 1981, p. 36; Chiari-Scarpa Sonino 1981a, p. 142; Mason Rinaldi 1984a, pp. 147-148; Wolters 1994, p. 505.

³⁵⁵ Quando venne bandito il concorso per la pala, il 13 aprile 1614, si sottolineò appunto che nel dipinto non dovevano comparire ritratti o figure di confratelli (Chiari-Scarpa Sonino 1981a, p. 142).

Secondo Walters (2009), le pale destinate ai due altari della sede della confraternita vennero richieste in contemporanea ai lavori di restauro e rifacimento delle pareti della stessa avviati nel 1608³⁵⁶, mentre la scelta del pittore, Odoardo Fialetti, doveva necessariamente essere legata agli intensi rapporti di quest'ultimo col sodalizio, dato che ne fu membro³⁵⁷. Oltretutto, è possibile che almeno una delle due opere, raffiguranti rispettivamente la *Madonna col Bambino, san Teodoro orante e confratelli* e *San Teodoro con alcuni confratelli* (1608-1610), contenesse l'autoritratto del bolognese³⁵⁸, fatto che di per sé avrebbe costituito un *unicum* a Venezia.

Concluso tale cantiere, tra 1622 e 1628 la Scuola di San Teodoro si occupò della riforma della sua cappella nella vicina chiesa di San Salvador: l'altare venne eretto nel 1627 «CVRANTIBVS / MARCO ANTONIO MARTHA / MAIORI CVSTODE / HANNIBALE TASCA ET / IOSEPHO RASPAROLO AEDILIBVS»³⁵⁹. L'occasione per questo rifacimento in grande stile era la traslazione del corpo di san Teodoro, poi avvenuta il 13 dicembre 1628 «con divota processione» e la partecipazione del doge, del Senato e del patriarca Giovanni Tiepolo³⁶⁰: tale reliquia, deposta nell'urna appositamente costruita sopra la mensa dell'altare, forniva con la sua stessa presenza lo spunto decisivo per il soggetto della soprastante pala, la *Gloria di san Teodoro*.

Per quanto concerne la sua commissione, rimane ancora aperto il dibattito critico sul coinvolgimento di Simon Vouet (1590-1649) e sul motivo che portò la Scuola a preferire alla sua opera la pala di Pietro Mera, tuttora *in situ*.

Innanzitutto è indubbio che il francese fosse stato contattato per eseguire una pala mentre si trovava a Venezia nel 1627, dato che è lui stesso a testimoniare in una lettera indirizzata a Ferrante Carlo (1578-1641):

³⁵⁶ Cfr. Walters 2009, p. 338. Cfr. inoltre Gallo 1961-1962, pp. 474, 480, che si basò sul documento contenuto in ASV, Scuola di S. Teodoro, Processi, b. 58 (ex 53), fasc. 2, in data 24 luglio 1608.

³⁵⁷ Cfr. Walters 2009, pp. 6-7, 200.

³⁵⁸ Cfr. Ivi, p. 337. Sulle pale, andate perdute, cfr. Boschini 1664, p. 136; 1674, *San Marco*, p. 106; Malvasia 1678, p. 309; Zanetti 1733, p. 188; 1771, p. 503; Gallo 1961-1962, p. 480; Zorzi 1972, II, p. 592; Martinelli Pedrocchi 1981, p. 219; Walters 2009, pp. 8, 337-338. La critica recente si è mostrata incerta sulla reale possibilità che le due opere fossero entrambe pale d'altare, anche perché Boschini (1664, p. 136; 1674, *San Marco*, p. 106) riferisce che mentre la prima era sull'altare, la seconda era appesa a parete. Si può pensare, tuttavia, che questo fosse un sito provvisorio, poiché con Zanetti (1733, p. 188) le due opere vennero menzionate in due sale diverse, ciascuna su un altare. Purtroppo mancano informazioni in proposito da parte di Martinelli (1684; 1705) e di Pacifico (1697).

³⁵⁹ L'iscrizione completa sulla parete a destra dell'altare recita: «QVOD VT SANCTIVS ILLVS TRIVSQVE / IN POSTERVVM APVD NOS COLERETVR / ARCHISODALITAS / EIVSDEM DIVI THEODORI / DEVOTA NVMINI AC ILLIVS / MVNIFICENTIAE OBSTRACTA / ARA THOLO IMAGINIBVS / SACRA SVPPELLECTILI AC / TVMVLO NOBILIORE DECORAVIT. / CVRANTIBVS / MARCO ANTONIO MARTHA / MAIORI CVSTODE / HANNIBALE TASCA ET / IOSEPHO RASPAROLO AEDILIBVS. / ANNO CHRISTI M D CXXVII. / VRBIS MCCVI. / EX IIIVIRI XVIRALIVM D.» La presenza di Annibale Tasca e Iseppo Rasparol in qualità di confratelli della Scuola Grande di San Teodoro non fa che confermare ulteriormente lo stretto rapporto che più tardi si venne a creare tra i cantieri dei Mendicanti e dell'Ospedaletto, dove i due mercanti ottennero un proprio altare. Sulla cappella di San Teodoro cfr. in particolare Pichi 2009b.

³⁶⁰ Cfr. Corner 1758, p. 231. La sola processione costò ben 1.000 ducati, mentre per l'intero evento della traslazione la Scuola spese oltre 5.100 ducati (Pichi 2009b, p. 80).

[...] mi fu dato da dipingere la tavola dell'altare della scuola di S. Teodoro, cavaliere protettore di Venezia, e spero averò finito alla fine del presente; e dopo, con l'aiuto del Signore, finirò il mio viaggio [...].

*Di Venezia, a dì 14 agosto, 1627.*³⁶¹

La tela in questione [fig. 90], malgrado fosse stata portata a termine nello stesso anno della costruzione dell'altare, probabilmente non vi venne mai collocata, a meno che il suo uso non fosse stato in qualche modo circoscritto all'evento della traslazione del corpo di san Teodoro. Secondo l'ipotesi avanzata da Dargent e Thuillier (1965), infatti, potrebbe essere sorto molto presto un disaccordo tra confratelli o un interesse da parte di qualche collezionista, considerando che l'autore era pur sempre il «Premiere Peintre» del re di Francia³⁶².

D'altro canto, un qualche malumore nei confronti di Vouet poteva essere comprensibile alla luce del periodo storico, quegli anni Venti caratterizzati sì dalle prime timide aperture all'arte *foresta* in San Nicola da Tolentino, ma dominati ancora dalla pittura palmesca con cui tutti i dipinti destinati alle chiese dovevano misurarsi. Quindi non si può escludere nemmeno un rifiuto dell'opera dovuto al gusto artistico, per quanto Vouet si fosse sforzato, con ogni evidenza, di riprodurre i toni tipici delle coeve pale d'altare veneziane, specie nell'uso del giallo ocre per lo sfondo celeste. E potrebbe essere proprio questo suo tentativo, accanto al fatto che l'opera scelta dai confratelli fu infine quella di Pietro Mera [fig. 91], certo più conforme alla *maniera* allora imperante³⁶³, a suggerire che forse anche in questo caso venne bandito un concorso sulla falsariga di quello della Scuola di San Marco.

In ordine cronologico, l'ultima Scuola Grande che si occupò dei propri altari fu quella di San Giovanni Evangelista.

Se nel corso del Seicento i lavori di abbellimento della sua sede subirono un brusco rallentamento, tanto che dopo le commissioni a Sante Peranda, Andrea Vicentino, Jacopo Palma il Giovane e Domenico Tintoretto (*ante* 1606) si dovette attendere i primi anni del XVIII secolo per l'avvio di nuovi cantieri decorativi³⁶⁴, così non fu per l'adiacente chiesa di San Giovanni Evangelista.

³⁶¹ Bottari-Ticozzi 1822, I, p. 334. Nella lettera non si specifica che l'opera fosse stata commissionata per l'altare della chiesa di San Salvador, e per quanto ne sappiamo la sua collocazione poteva anche essere la sede della Scuola Grande. Tuttavia, il soggetto così aderente con quello della pala di Pietro Mera suggerisce che entrambe dovevano in qualche modo essere state destinate al medesimo altare. Su Ferrante Carlo cfr. Capucci 1977.

³⁶² Cfr. Dargent-Thuillier 1965, p. 49. Oltretutto, che il dipinto fosse rimasto in ambito privato lo dimostrerebbe il fatto che già nei primi del Settecento lo si ritrovava a Dresda, città che non avrebbe più lasciato. Sull'opera cfr. inoltre Lucco 2001, pp. 496-497; Brejon de Lavergnée 2018, pp. 65-66.

³⁶³ Sulla pala cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 122; Boschini 1664, pp. 133-134; 1674, San Marco, p. 104; Martinelli 1684, p. 54; 1705, p. 64; Pacifico 1697, p. 294; Zanetti 1733, p. 186; 1771, p. 501; Moschini 1815, I, p. 548; Dargent-Thuillier 1965, p. 49; Bertoli-Romanelli 1997, p. 34; Pichi 2009a, pp. 41-42; 2009b, p. 79.

³⁶⁴ Cfr. Pedrocco 1981a, p. 49.

Attraverso i proventi della commissaria di Alvise Priuli, infatti, nel 1650 la scuola rinnovò completamente l'altar maggiore, di suo patronato³⁶⁵.

Per la pala si rivolse quindi a Pietro Liberi che, oltre a essere ormai entrato in determinati circuiti di committenti e collezionisti, negli anni immediatamente precedenti era stato impegnato proprio con pale d'altare per conto di altre confraternite, come la scuola della Croce in San Moisè (1644-1646) e la scuola del Nome di Dio ai Santi Giovanni e Paolo (1649), mentre in contemporanea stava forse lavorando per la scuola di Santa Chiara da Montefalco in Santo Stefano (1650 ca.).

L'opera eseguita per la prestigiosa Scuola Grande mostrava *San Giovanni Evangelista che scrive l'Apocalisse, con la visione dell'Eterno, dello Spirito Santo e della Vergine* (1650 ca.) [fig. 26]³⁶⁶, un soggetto molto caro al sodalizio dato che il suo *albergo* era ornato per l'appunto con teleri e quadri relativi alle vicende descritte dall'apostolo nel libro conclusivo della Bibbia³⁶⁷. In effetti, nella sede della scuola gli episodi riguardanti la vita di san Giovanni – che avrebbero potuto indicare un suo ruolo di protettore o di intercessore al pari dei patroni delle altre Scuole Grandi – furono numericamente molto più limitati³⁶⁸, a riprova che l'interesse maggiore dei confratelli era probabilmente rivolto alla sua esperienza mistica di contemplazione delle realtà ultime.

Potrebbe essere questo il motivo per cui, nel 1732, anche l'altare del salone principale della scuola venne ornato con una statua raffigurante *San Giovanni Evangelista in estasi*, opera di Giovanni Maria Morlaiter (1699-1781) che più tardi sarebbe stata posta in dialogo diretto con le *Visioni apocalittiche* del soffitto, commissionate intorno al 1760 a Edoardo Perini, Jacopo Marieschi, Gaspare Diziani, Giuseppe Angeli, Jacopo Guarana e Giandomenico Tiepolo³⁶⁹.

Per le *scuole piccole* possedere una sede propria che in qualche modo riproponesse, in scala ridotta, il modello delle sei Scuole Grandi era certamente segno di prosperità economica, ma allo stesso tempo poteva fornire visibilità sociale ai suoi iscritti e costituire un punto di richiamo e di riferimento per un'arte, ma anche per una comunità (basti pensare alle scuole degli Albanesi e degli Schiavoni³⁷⁰). Risultava dunque di fondamentale importanza avere una decorazione pittorica di un certo rilievo e che potesse dichiarare pienamente la devozione o gli intenti del sodalizio; e siccome

³⁶⁵ Cfr. Pazzi 1985, p. 29.

³⁶⁶ Sulla pala, tuttora *in situ*, cfr. Boschini 1664, p. 290; 1674, *San Polo*, p. 35; Martinelli 1684, pp. 329-330; 1705, p. 374; Pacifico 1697, p. 381; Zanetti 1733, p. 292; 1771, p. 383; Moschini 1815, II, p. 240; Pazzi 1985, p. 29; Ruggeri 1996, pp. 13-14, 120.

³⁶⁷ Sulla decorazione del cosiddetto "Albergo nuovo" della Scuola cfr. Scarpa Sonino-Martinelli Pedrocco 1981, p. 66.

³⁶⁸ Solo alle pareti del salone principale della Scuola vennero infatti inseriti teleri relativi alla vita, ai miracoli e al martirio di san Giovanni Evangelista, per i quali cfr. Scarpa Sonino-Martinelli Pedrocco 1981, p. 62.

³⁶⁹ Cfr. Scarpa Sonino-Martinelli Pedrocco 1981, pp. 60-62, 65.

³⁷⁰ Su queste scuole cfr. Pedrocco 1981b; Mignozzi 1981.

sia nelle sedi, sia nelle cappelle di proprietà delle scuole la pala era sempre e comunque il punto focale, essa finiva per assumere, come si vedrà, anche la valenza di insegna.

Nel periodo compreso tra la fine del Cinquecento e i primi del Settecento le confraternite che rinnovarono la decorazione della propria *scuola* commissionando pale d'altare furono almeno diciotto³⁷¹, undici di devozione³⁷² e sette di mestieri³⁷³, e tra queste, per quanto ne sappiamo, solo tre possedevano più di un altare: la Scuola dei Mercanti, la Scuola di Sant'Alvise e la Scuola dello Spirito Santo. Vale la pena, dunque, soffermarsi su questi casi per inquadrarne le peculiarità.

La Scuola dei Mercanti, una delle più celebri e antiche *scuole piccole* veneziane, aveva avuto origine nel 1261 presso la chiesa conventuale dei Frari con l'intitolazione alla Madonna della Misericordia, ma nel 1570, accogliendo la proposta di fondersi con la fraterna dei mercanti di San Cristoforo (nata nel 1377), si era trasferita nella sede di quest'ultima presso la Madonna dell'Orto e aveva cambiato il proprio nome in scuola della «Madonna Santa Maria et san Cristoforo de mercadanti»³⁷⁴. Nello stesso 1570 i confratelli avevano quindi dato inizio ai lavori di ampliamento del vecchio edificio della scuola di San Cristoforo, per poi dedicarsi al suo ornamento interno, senza dubbio uno dei più ricchi della città.

Tra i tanti dipinti commissionati a quell'epoca vi fu anche la pala dell'altare al pianterreno raffigurante la *Madonna in gloria, san Cristoforo e ritratti di due confratelli* (1575 ca.), opera di Jacopo Tintoretto che andava a sostituire l'antico polittico di Giovanni Battista Cima da

³⁷¹ Si è presa in considerazione anche la Scuola di San Mattia che gestiva l'oratorio dell'Assunta presso San Bartolomeo, sebbene questa non fosse propriamente una sede.

³⁷² Si tratta delle scuole di San Fantin (che nel 1582-1583 commissionò a Jacopo Tintoretto la pala con la *Madonna che appare a san Girolamo*, ora all'Ateneo Veneto), di San Mattia presso San Bartolomeo (Jacopo Palma il Giovane, *Assunzione della Vergine con i santi Marco, Bartolomeo e Mattia*, 1588 ca., *in situ*), di San Vincenzo Ferrer presso i Santi Giovanni e Paolo (Leandro Bassano, *Incredulità di san Tommaso con gli Apostoli e i santi Vincenzo Ferrer e Pietro Martire*, 1596 ca., ora ai Santi Giovanni e Paolo), di Sant'Alvise presso l'omonima chiesa (sulle commissioni cfr. *infra*), della Passione presso i Frari (Jacopo Palma il Giovane, *Cristo sale al calvario*, 1600-1628, perduta), di Santa Maria del Carmelo presso l'omonima chiesa (Bernardino Prudenti, *Madonna del Carmelo con anime del Purgatorio*, 1620-1640, perduta), del Nome di Dio presso i Santi Giovanni e Paolo (Pietro Ricchi, *Eterno e angeli con Misteri della Passione di Cristo e angelo che scrive con un chiodo il Nome di Gesù*, 1658 ca., ora in San Lazzaro degli Armeni), del Crocifisso presso San Marcuola (Pietro Ricchi, *Crocifissione*, 1666-1668, ora al Museo Diocesano), di San Pasquale Baylon presso San Francesco della Vigna (pala ignota, ma verosimilmente raffigurante *San Pasquale Baylon*, eseguita da un artista rimasto anonimo dopo il 1673, perduta), dello Spirito Santo (sulle commissioni cfr. *infra*) e di San Francesco presso San Francesco della Vigna (Ambrogio Bono, pala dal soggetto ignoto, ma forse raffigurante *San Francesco*, 1710 ca., perduta).

³⁷³ Si tratta delle scuole dei Mercanti presso la Madonna dell'Orto (sulle commissioni cfr. *infra*), dei Casseleri presso Santa Maria Formosa (che commissionò a Marco Vecellio una pala della *Madonna, ante* 1611, perduta), dei Bombardieri presso Santa Maria Formosa (Domenico Tintoretto, *Santa Barbara con ritratti dei confratelli, ante* 1611, perduta), dei Marangoni presso San Samuele (Sante Peranda, *Fuga in Egitto*, perduta), dei Fabbri presso San Moisè (Marco Antonio Vicentino, *Madonna col Bambino in gloria e santi Eligio e Giovanni Battista*, perduta), dei Librai e Stampatori presso il chiostro del convento dei Santi Giovanni e Paolo (Pietro Negri, *Madonna col Bambino e san Tommaso d'Aquino*, 1664-1674, perduta) e dei Mercanti da vin presso San Silvestro (anonimo, *Invenzione della Croce con sant'Elena e l'imperatore Costantino*, perduta).

³⁷⁴ Cfr. Vio 2004, pp. 526-529, 624-631. Sulla scuola cfr. inoltre Martinelli Pedrocco 1981, pp. 219-220; Manno 1997, p. 156; Cooper 2005, pp. 263-271.

Conegliano³⁷⁵. In anticipo rispetto alle pale delle Scuole Grandi – ma seguendo una consuetudine già in uso almeno dai tempi dell'*Incoronazione della Vergine con quattro ritratti* eseguita da Vittore Carpaccio (1465 ca.-1526) per la Scuola dei *Tesseri di panni lani* presso San Simeon Piccolo³⁷⁶ – questo dipinto evidenziava come perlomeno nei sodalizi più facoltosi fosse particolarmente sentita l'esigenza di individuare i committenti che avevano fatto erigere a proprie spese l'altare. Come già si sottolineava, tuttavia, la presenza di costoro poteva essere intesa più in senso rappresentativo della collettività che propriamente personalistico.

Diversa sarebbe stata, una quindicina di anni più tardi, la vicenda della pala destinata all'altare del salone del primo piano. In quell'ambiente interamente rivestito di dipinti di Domenico Tintoretto e Antonio Aliense relativi alla vita della Madonna e alla venuta di Cristo, infatti, vi erano sì diversi ritratti di confratelli, ma non si trovavano all'interno delle scene sacre, bensì in quadri distinti³⁷⁷. Non faceva eccezione in tal senso la decorazione pittorica dell'altare e della sua parete, anch'essa dovuta al giovane Tintoretto, poiché ai lati della pala della *Natività della Vergine* (1591 ca.) vennero predisposte due grandi tele, tra loro speculari, con le effigi dei trentasei membri della *banca*, ordinati a seconda del ruolo e dell'importanza sociale [figg. 92-94]³⁷⁸. A dispetto della separazione materiale delle tre opere, però, è evidente da espedienti iconografici quali ad esempio i tendaggi che esse vennero concepite per formare una sorta di trittico: in questo modo, l'intero apparato amministrativo della scuola si mostrava in adorazione del proprio patrono, la Madonna, senza rientrare e – in senso

³⁷⁵ Sulla pala, ora al Museo d'Arte Sacra San Martino di Alzano Lombardo, cfr. Ridolfi 1648, II, p. 263 (attr. Domenico Tintoretto); Sansovino-Martinioni 1663, p. 167 (attr. Domenico Tintoretto); Boschini 1664, p. 449; 1674, *Cannaregio*, p. 34; Martinelli 1684, p. 247; 1705, pp. 283-284; Pacifico 1697, p. 337 (attr. Domenico Tintoretto); Zanetti 1733, p. 399; 1771, p. 160; Zorzi 1972, II, p. 559. Ridolfi (1648, I, p. 59) testimoniava che il polittico di Cima da Conegliano, raffigurante *San Cristoforo tra i santi Sebastiano, Luigi, Giovanni Battista, Girolamo, Nicolò e Giacomo* e sopravvissuto nel solo pannello centrale con *San Cristoforo* (ora alle Gallerie dell'Accademia), risultasse «riposto in altro sito».

³⁷⁶ Sulla pala, andata perduta, cfr. Boschini 1664, p. 510; 1674, *Santa Croce*, p. 10; Martinelli 1684, p. 297; 1705, p. 338; Zanetti 1733, p. 433; 1771, p. 41; Zorzi 1972, II, p. 576. La Scuola dei tessitori di panni di lana era stata fondata nel 1407 (Vio 2004, p. 746).

³⁷⁷ Seguendo il percorso di visita di Boschini (1664, pp. 450-453) e delle guide successive, ossia partendo da sinistra appena entrati nel salone, la parete vedeva: l'*Adorazione dei Magi* di Domenico Tintoretto, la *Circoncisione* di Antonio Aliense sovrastata da tre ritratti di Domenico che dipinse anche l'adiacente *Angelo che annuncia ai pastori la venuta di Cristo* sopra la porta di ingresso dell'*albergo*, l'*Adorazione dei pastori* di Aliense sovrastata da due ritratti di Domenico e l'*Annunciazione dell'angelo a Giuseppe* dello stesso. Sulla parete che dava sul campo della Madonna dell'Orto vi stavano: la *Visitazione di Maria a Elisabetta* di Aliense, l'*Eterno che comanda all'angelo di annunciare la nascita di Cristo alla Vergine* forse di Domenico (ma le guide non lo specificano), con tre ritratti di Paolo Fiammingo (1540 ca.-1596) e uno ancora del Robusti, lo *Sposalizio della Vergine* di Aliense con accanto tre ritratti di Domenico e la *Presentazione della Vergine al Tempio* del medesimo. Dirimpetto a queste opere (tralasciando dunque la parete dell'altare) vi stavano la *Fuga in Egitto* di Domenico e la *Presentazione di Gesù al Tempio* di Aliense. Il soffitto, diviso in nove compartimenti con scene veterotestamentarie, era ancora opera di Domenico Tintoretto. Erano invece conservate nell'*albergo*, ossia nella sala vicina, opere più celebri come l'*Annunciazione* di Paolo Veronese ora alle Gallerie dell'Accademia.

³⁷⁸ Sulla pala, ora presso il Museo del Palazzo Ducale di Mantova (in deposito dalle Gallerie dell'Accademia), cfr. Ridolfi 1648, II, p. 263; Sansovino-Martinioni 1663, p. 167; Boschini 1664, p. 452; 1674, *Cannaregio*, p. 36; Martinelli 1684, p. 248; 1705, p. 285; Pacifico 1697, p. 337; Zanetti 1733, p. 401; 1771, p. 160; Moschini 1815, II, p. 515 (opera passata alle Gallerie dell'Accademia). Tutte queste fonti attribuiscono l'opera a Jacopo Tintoretto. Cfr. inoltre Zorzi 1972, II, pp. 559-560; Martinelli Pedrocchi 1981, p. 220; Cooper 2005, p. 268. I due quadri con i ritratti dei confratelli della Scuola, questi sì attribuiti dalle fonti a Domenico, si trovano alle Gallerie dell'Accademia.

lato – contaminare con la propria presenza la verità storica e religiosa dell'episodio della pala. L'insieme, in definitiva, si avvicinava concettualmente a un *ex voto*, unico nel suo genere.

Col rinnovo della propria sede nel 1608, anche la Scuola di Sant'Alvise, sorta nel 1402 presso l'omonima chiesa monastica, predispose due altari³⁷⁹: quello della sala inferiore ottenne il *Sant'Alvise con un ritratto* (1608-1611) di Domenico Tintoretto, mentre quello della sala al primo piano accolse il *Sant'Alvise* (1608-1611) attribuito dalle fonti alla scuola di Marco Vecellio (1545-1611)³⁸⁰. La datazione delle pale entro il 1611 potrebbe essere avvalorata dal fatto che proprio in quell'anno venne stilato un accordo per il rinnovo dell'altare di Sant'Alvise nella vicina chiesa, per il quale lo stesso sodalizio, che lo aveva in giuspatronato, dichiarava di non voler superare i 1.500 ducati³⁸¹: l'apertura di questo cantiere, in effetti, poteva significare che a quel tempo i lavori per gli altari della *scuola* erano conclusi o in via di completamento.

Da un punto di vista iconografico – e di conseguenza sotto l'aspetto della committenza – appare piuttosto evidente una certa conformità tra le pale di questa scuola e quelle dei Mercanti alla Madonna dell'Orto: in entrambi i casi, infatti, il dipinto che registra la presenza di un'effigie (e che è stato patrocinato quindi da un privato) si trova al pianterreno. Ebbene, pur tenendo presente che proprio perché gli episodi sono due, essi possono costituire un indizio e non certo una prova, si può supporre che la pala della sala al primo piano costituisse una commissione comunitaria per una scelta ben precisa e ponderata³⁸².

La sede della Scuola dello Spirito Santo presso l'omonima chiesa del sestiere di Dorsoduro costituì un *unicum*, in quanto venne volutamente organizzata come una chiesa, pur mantenendo la tradizionale suddivisione in due piani.

Nata nel 1492, la confraternita aveva fin da subito ottenuto sia la cura dell'altar maggiore della chiesa dello Spirito Santo, per il quale nel 1544 avrebbe commissionato a Polidoro da Lanciano la pala della *Pentecoste*, sia la possibilità di erigerne uno nella propria *scuola*, costruita tra 1503 e

³⁷⁹ Cfr. Vio 2004, p. 490.

³⁸⁰ Entrambe le pale andarono disperse probabilmente dopo le soppressioni napoleoniche. Sul *Sant'Alvise* di Tintoretto cfr. Boschini 1664, pp. 456-457; 1674, *Cannaregio*, p. 39; Martinelli 1684, p. 251; 1705, p. 288; Zanetti 1733, pp. 402-403; Zorzi 1972, II, p. 557. Del medesimo autore era anche la perduta pala dell'altar maggiore di Sant'Alvise, raffigurante la *Discesa dello Spirito Santo*, forse anch'essa realizzata nello stesso torno di anni. Sull'opera di scuola di Marco Vecellio cfr. Boschini 1664, p. 457; 1674, *Cannaregio*, p. 40; Martinelli 1684, p. 252; 1705, p. 289; Zanetti 1733, p. 403; Zorzi 1972, II, p. 557.

³⁸¹ Secondo Vio (2004, p. 490), questo accordo si riferiva a un altare *nella scuola*, quando invece era *della scuola*, ma nella chiesa di Sant'Alvise (ASV, S. Alvise, Atti, b. 1, Processo B, c. 7r, in data 10 maggio 1611).

³⁸² Non rientrerebbe in questo ragionamento, invece, la pala di Veronese alla Scuola Grande della Misericordia, dato che per ragioni iconografiche era essa stessa a prevedere la presenza di confratelli.

1506³⁸³. In origine quest'ultima non doveva differire dalle tante altre sedi di sodalizi presenti a Venezia, ma già con il rifacimento del 1581 la sua facciata sulla fondamenta veniva riprogettata in modo da riprendere in scala ridotta il prospetto della chiesa³⁸⁴. Si creava perciò tra i due edifici un rapporto di prossimità non solo fisica, ma anche visiva, e di conseguenza la *scuola* acquisiva quasi una valenza sacrale: così nel 1680, in occasione dell'ultima grande rifabbrica della sede attribuita ad Alessandro Tremignon (1635-1711)³⁸⁵, fu breve il passaggio che portò la confraternita alla decisione di adattare a oratorio il salone del pianterreno.

I tre altari che vi vennero eretti erano perlomeno inizialmente in legno o comunque provvisori, poiché quando fu stesa l'edizione aggiornata del *Ritratto di Venezia*, tra 1703 e 1704, l'autore testimoniava che il maggiore era stato già «rinovato tutto di marmi fini», mentre uno dei due laterali era proprio in quegli anni in fase di costruzione, anch'esso in marmo³⁸⁶. La stessa fonte, poi, non forniva alcuna notizia di dipinti, per cui si può presumere che l'ornamento pittorico fosse stato messo a punto dopo il 1704.

A tal riguardo, risulta quantomeno singolare che l'altar maggiore non fosse stato dedicato allo Spirito Santo: secondo Zanetti (1733), infatti, sopra di esso vi era un Crocifisso in scultura incorniciato da un *Bildtabernakel* di Antonio Zanchi con la *Madonna, san Giovanni Evangelista e Maria Maddalena* (1705 ca.)³⁸⁷. Benché non sia noto il motivo preciso di questa scelta, è facile immaginare che tale statua avesse avuto un particolare significato in termini devozionali. E in effetti, uno degli intenti dell'erezione dell'oratorio poteva essere stato proprio quello di mettere in mostra gli oggetti sacri più rinomati della Scuola: si spiegherebbe così la decisione di spostare l'antica pala della *Pentecoste* di Polidoro dall'altar maggiore della chiesa all'altare laterale di sinistra della sede³⁸⁸. All'altare dirimpetto, invece, la pala della *Madonna in gloria con i santi Antonio di Padova, Domenico, Lorenzo Giustiniani e un altro santo* (1720 ca.) di Domenico Pasquali (1680 ca.-1766 ca.) venne «fatta per divozione d'uno di Casa Giacomazzi»³⁸⁹, plausibilmente un membro del sodalizio.

³⁸³ Cfr. Vio 2004, p. 897. Sulla pala di Polidoro, ora alle Gallerie dell'Accademia, cfr. ASV, Scuole piccole e suffragi, b. 669, cc. 54-55, 57v, 70, 137; Sansovino 1581, c. 98r (attr. Tiziano); Sansovino-Stringa 1604, c. 190r (attr. Tiziano); Sansovino-Martinioni 1663, p. 273 (attr. Tiziano); Boschini 1664, p. 344; 1674, *Dorsoduro*, p. 21; Martinelli 1684, p. 384; 1705, p. 434; Pacifico 1697, p. 474; Zanetti 1733, pp. 331-332 (trasferita nella Scuola dello Spirito Santo); 1771, p. 236; Zorzi 1972, II, pp. 542, 576; Niero-Vio 1981, pp. 26-28; Trentini 2015, pp. 595-596.

³⁸⁴ Cfr. Niero-Vio 1981, p. 26: il progetto della facciata della *scuola* era stato affidato a tal «Francesco di Bernardin intagiador». Un disegno datato al 1591 della facciata della scuola raffrontata con quella della chiesa si trova in ASV, Spirito Santo, Atti, b. 17, fasc. H.

³⁸⁵ Cfr. Niero-Vio 1981, p. 26.

³⁸⁶ Cfr. Martinelli 1705, p. 435.

³⁸⁷ Sulla pala, andata perduta, cfr. Zanetti 1733, p. 332; Riccoboni 1966, p. 115; Zorzi 1972, II, p. 576; Zampetti 1987, p. 615.

³⁸⁸ Cfr. Zanetti 1733, pp. 331-332.

³⁸⁹ Zanetti 1733, p. 332. Sulla pala, perduta, cfr. anche Fossaluzza 2004b, p. 194; 2008, p. 201, n. 5. Ad occuparsi più a fondo di Domenico Pasquali, pittore ancor oggi poco conosciuto è stato Giorgio Fossaluzza in diversi suoi contributi (cfr. Fossaluzza 2004b, pp. XVII-XVIII, 194-206; 2008, pp. 167-168, 201-202, n. 5).

Questa usanza di far commissionare le pale della confraternita da privati iscritti alla medesima, però, ebbe modo di essere perpetuata anche per l'opera destinata a sostituire la *Pentecoste* di Polidoro sull'altar maggiore della vicina chiesa. La *Discesa dello Spirito Santo* (1723) di Nicolò Bambini (1651-1736) venne pagata per l'appunto grazie alla munificenza della consorella Serafina Soderini, nobildonna che tra l'altro sovvenzionò anche le altre due pale che l'artista eseguì per la stessa chiesa, il *Transito di san Giuseppe con i santi Liberale e Lucia* (1721) per il primo altare a sinistra entrando e la *Sant'Anna* (1728) per l'altare di fronte³⁹⁰.

I calafati dell'Arsenale e le pale-insegne delle scuole di arti e mestieri

La presenza di una sede più o meno importante non sempre determinava la rilevanza sociale di una confraternita: vi erano infatti sodalizi che a prescindere da quella si dimostrarono committenti attivissimi per le loro cappelle, e anche in più di una chiesa. Il caso più eclatante è offerto dai *calafati* dell'Arsenale, gli operai addetti all'impermeabilizzazione delle imbarcazioni.

Fondata nel 1300 presso la Carità, la scuola che riuniva quest'arte si era trasferita per un breve periodo nella chiesa dei Carmini, prima di stabilirsi, nel 1454, in Santo Stefano³⁹¹. Qui i confratelli avevano convenuto con gli agostiniani l'erezione di un proprio altare³⁹², sul quale era stato collocato un polittico di Giorgio Veneziano raffigurante al centro la «Beatissima Vergine nostra avvocata» e ai lati «san Marco e san Fiocà nostri tutelari»³⁹³: doveva trattarsi di un'opera di notevole rilievo artistico se ancora al principio del Settecento risultava *in situ*, malgrado le precarie condizioni di conservazione dell'altare³⁹⁴.

³⁹⁰ Sulla *Discesa dello Spirito Santo*, ora in collezione privata a Mira, cfr. ASV, Spirito Santo, Atti, b. 30, fasc. 7, in data 2 novembre 1723 (ricevuta del saldo di 100 ducati per la pala ordinata dalla nobildonna Serafina Soderini); Zanetti 1733, p. 331; 1771, p. 427; Zorzi 1972, II, p. 542; Vio 1978, pp. 247; Radassao 1998, pp. 152, 178. Sul *Transito di san Giuseppe*, andato perduto, cfr. ASV, Spirito Santo, Atti, b. 30, fasc. 7, in data 15 luglio e 31 dicembre 1721 (ricevute per un totale di 400 lire per pala commissionata dalla nobildonna Serafina Soderini); Zanetti 1733, p. 330; 1771, p. 427; Zorzi 1972, II, p. 542; Vio 1978, p. 246; Radassao 1998, pp. 152, 195. Zanetti identificava il santo vescovo come Agostino, ma le ricevute della pala dimostrano che si trattava invece di Liberale. Sulla *Sant'Anna*, forse da identificare nella pala ora in San Giacomo dall'Orio e già in San Giovanni Decollato con l'*Educazione della Vergine*, cfr. ASV, Spirito Santo, Atti, b. 30, fasc. 7, in data 6 aprile 1728 (ricevuta di 100 ducati per la pala ordinata dalla nobildonna Serafina Soderini); Zanetti 1733, p. 331; 1771, p. 427; Zorzi 1972, II, p. 542; Vio 1978, p. 247; Radassao 1998, pp. 153, 182, 195. I Soderini, famiglia di *cittadini originari* che si distinsero nella professione di Giudici di Quarantia e che ricoprono cariche all'interno della cancelleria ducale, furono aggregati al patriziato nel 1656 (Sabbadini 1995, pp. 96, 173).

³⁹¹ Cfr. Chiari Moretto Wiel 1997, pp. 250-251; Vio 2004, p. 314. Sui calafati cfr. Cecchetti 1882; Bratti 1921; Manno 1997, pp. 60-61; Vio 2004, pp. 314-317.

³⁹² Cfr. ASV, S. Stefano, Atti, b. 2, c. 295; Ivi, b. 9, proc. 49, cc. 1, 4 (in data 27 febbraio 1453 *m.v.*).

³⁹³ L'unica descrizione dell'opera si trova in un documento del settembre 1726 in cui il gastaldo Giacomo Zorzi propone la ricostruzione dell'altare ligneo: cfr. ASV, S. Stefano, Atti, b. 9, proc. 49, c. 6, citato in Chiari Moretto Wiel 1997, p. 251, n. 40. Ad attribuire l'opera a Giorgio Veneziano è Sansovino (1581, c. 50r), che tuttavia la riporta semplicemente come «palla di San Marco» (cfr. inoltre Ridolfi 1648, I, p. 22). Secondo la proposta di Maria Agnese Chiari Moretto Wiel (1997, p. 252), si potrebbe riconoscere un frammento di questo polittico nella tavola raffigurante *San Marco* oggi a Brera, che per l'appunto reca la data 1454 e la firma dell'autore «georgius. pinxit.».

³⁹⁴ Cfr. ASV, S. Stefano, Atti, b. 9, proc. 49, c. 6.

Tra i benefici del possesso di una cappella da parte di una scuola, naturalmente, vi era la possibilità di assicurare una sepoltura dignitosa ai suoi membri. Pertanto, in caso di aumento considerevole del numero di iscritti diveniva necessario cercare altri spazi, meglio ancora se prossimi ai luoghi di lavoro, in modo da facilitare anche la partecipazione alle sacre funzioni. Così, tra 1526 e 1532, i *calafati* si accordarono con il capitolo di San Martino per un altare e con l'omonima Scuola di devozione per un'arca nella sua sede adiacente alla chiesa (che per l'appunto era situata presso l'Arsenale)³⁹⁵. Qualche decennio più tardi, poi, la confraternita prese in affitto una stanza da adibire a luogo di ritrovo del proprio capitolo nel primo chiostro del monastero di San Domenico di Castello (1562), ottenendo in seguito un'arca in chiesa (1612) e la possibilità di usufruire dell'altare del Rosario, *di ragione* dell'omonima Scuola (1669)³⁹⁶. Infine, tra la seconda metà del Cinquecento e il tardo Seicento, i *calafati* si assicuraronο sepulture anche in San Francesco della Vigna, San Giacomo della Giudecca, ai Santi Filippo e Giacomo e perfino nella cattedrale di San Pietro di Castello³⁹⁷, distinguendosi come una delle scuole di arti e mestieri più capillarmente diffuse a Venezia.

Con tutta probabilità l'altare di San Martino, analogamente a quello in Santo Stefano, era stato costruito in legno, poiché già con la visita pastorale Priuli (1593) risultava necessario un suo rifacimento³⁹⁸, che divenne inderogabile nel 1622. In quell'anno, infatti, grazie alla trattenuta di 2 soldi alla settimana per ciascun membro del sodalizio³⁹⁹ – pratica, peraltro, comune a molte scuole – si poté sovvenzionare una nuova struttura marmorea e quindi l'ornamento pittorico dell'intera cappella.

È facile immaginare che l'antico altare dei *calafati* avesse per pala un'icona votiva della Madonna, immagine di particolare pregio e devozione, dal momento che con il rinnovamento settecentesco proprio questo oggetto sacro si trovava incorniciato dal *Bildtabernakel* di Giovanni

³⁹⁵ Cfr. Vio 2004, p. 315. Nel 1569 si contavano ben 790 calafati, numero davvero sintomatico della necessità di avere più di un luogo di sepoltura. Oltre a ottenere l'arca, i calafati sostennero le spese per erigere il nuovo edificio della *scuola* di San Martino (Manno 1997, p. 19)

³⁹⁶ Cfr. Manno 1997, p. 61; Vio 2004, p. 315.

³⁹⁷ Cfr. Manno 1997, p. 61. In San Pietro di Castello i calafati ebbero l'opportunità di erigere una *banca* accanto all'ingresso principale (Sansovino-Martinioni 1663, p. 14). Oltre alle arche nominate, nel corso del Settecento i calafati ne avrebbero ottenute altre due in San Biagio (1752) e in San Francesco di Paola (1761): cfr. Vio 2004, p. 317.

³⁹⁸ Cfr. ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, c. 390r (relativo alla visita pastorale Priuli del 24 gennaio 1593).

³⁹⁹ La disposizione della trattenuta era stata votata il 3 luglio 1622 con una maggioranza di 211 sì contro 13 no: cfr. Vio 2004, p. 315.

Laudis (1583-1631) con i *Santi Marco e Foca* (1622 ca.)⁴⁰⁰; e che tale quadro fosse l'oggetto più illustre, inoltre, era dimostrato dal fatto che conferiva il titolo allo stesso altare⁴⁰¹.

In un momento non precisabile, ma si presume entro la fine degli anni Venti, venne contattato anche Pietro Vecchia per completare la decorazione della cappella, che si distinse per ricchezza dal ben più modesto altare in Santo Stefano. Il vicentino, infatti, ebbe modo di dipingere «varij compartimenti» raffiguranti la *Vita di san Foca* ai lati della pala di Laudis, il *Martirio dei santi Foca e Mario* alle pareti interne, la *Trinità con santi in Paradiso* nella volta della cappella e il *Convitto in cui san Martino viene servito dall'Imperatore* nel soprarco esterno della stessa⁴⁰².

Nel frattempo, l'8 marzo 1620 i *calafati* si erano iscritti assieme alle altre maestranze dell'Arsenale (*segadori, remeri e marangoni de nave*) all'antica Scuola di Sant'Anna presso l'omonima chiesa di Castello, che per questo fatto si dotava di una nuova *mariegola*, assumeva la co-titolazione a San Giocchino⁴⁰³ e stipulava un accordo col monastero per un nuovo altare dedicato a entrambi i patroni, sul quale sistemare la pala di Domenico Tintoretto con la *Trinità, la Madonna e un angelo in gloria e i santi Anna e Gioacchino* (1600 ca.) che già ornava l'altare precedente⁴⁰⁴.

Nel 1630, mentre infuriava la peste, le maestranze fecero voto comune a sant'Anna e si impegnarono a costruire il nuovo presbiterio della chiesa stabilendo che nella pala del futuro altar maggiore, destinata a sostituire un ormai vetusto polittico di Francesco Bissolo (1470 ca.-1554),

⁴⁰⁰ Sulla pala cfr. Boschini 1664, p. 170; 1674, *Castello*, p. 18; Martinelli 1684, p. 105 (erroneamente identifica san Foca con san Martino); 1705, p. 119; Zanetti 1733, p. 213; Moschini 1815, I, p. 63; Marchese 1869, II, p. 262; Donzelli-Pilo 1967, p. 217; Della Puppa 1997, p. 52. L'opera andò perduta nel corso dell'Ottocento, quando venne sostituita dalla pala tuttora *in situ* della *Sacra Famiglia con i santi Marco e Foca* (1865) di Maria Santini Manfrini (Della Puppa 1997, p. 73). Malgrado ciò, si può ricostruire idealmente la sua iconografia riferendosi all'immagine della *Mariegola* della scuola, datata 1630 (BMC, cl. IV, n. 214), che per l'appunto mostra in basso i santi Marco e Foca e in alto, inquadrata in una cornice, una ieratica Madonna col Bambino su fondo oro. La presenza dell'icona della Madonna viene testimoniata da Zanetti (1733, p. 213: «La tavola dell'Altare, che segue con S. Marco, un Santo Vescovo, ed una Madonna Greca nel mezzo») e Moschini (1815, I, p. 63: «Nella tavola sta incastrata una Madonna antica»). Dei diversi dipinti veneziani attribuiti dalle fonti a Laudis, pittore domenicano forse più noto alla letteratura croata che a quella italiana (cfr. ad esempio Prijatelj 1965; Tomić 2011, pp. 70-72), rimane solamente l'*Ultima Cena* già nel refettorio del monastero di San Domenico e ora al Seminario di Venezia (sulla quale cfr. Moschini 1940, p. 10).

⁴⁰¹ Nelle visite pastorali, infatti, la cappella viene ricordata col titolo della «Madonna» e non dei santi Marco e Foca. Cfr. ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, c. 390r (Priuli, 24 gennaio 1593); Ivi, b. 12, fasc. 13, c. 3v (Morosini, 27 gennaio 1647); Ivi, b. 18, c. 276r (Badoer, 8 luglio 1703); Ivi, b. 21, fasc. 7, c. 5r (Barbarigo, 31 gennaio 1717). Anche Pacifico (1697, p. 160) ricorda che la scuola dei Calafati in San Martino è intitolata alla Madonna.

⁴⁰² Cfr. Boschini 1664, p. 170; 1674, *Castello*, pp. 17-18; Martinelli 1684, p. 105; 1705, p. 119; Aikema 1990, p. 164. Ai primi del Settecento la decorazione interna della cappella venne rinnovata: Zanetti (1733, p. 213) registrava infatti alle pareti quadri di Antonio Zanchi e nella volta una *Trinità e angeli* di Giovanni Segala.

⁴⁰³ La scuola di Sant'Anna era nata prima del 1351; la nuova *mariegola* del 1620 si trova in ASV, Provveditori di comun, Scuole, reg. Q, cc. 401-410; cfr. inoltre Vio 2004, pp. 56-57.

⁴⁰⁴ A meno che la pala ricordata da Stringa (1604, c. 128v: «[...] et l'altar maggiore, et quello di Sant'Anna sono bellissimi. [...] Quella [pala] poi di quello [altare] di Sant'Anna è di mano del Tintoretto giovane») non fosse un'altra opera rispetto a quella segnalata poi per la prima volta da Boschini (1664, p. 156), fatto che però risulterebbe alquanto anomalo. Sull'opera, andata perduta, cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 128v; Boschini 1664, p. 156; 1674, *Castello*, p. 7; Martinelli 1684, pp. 84-85; 1705, p. 97; Pacifico 1697, p. 196; Zanetti 1733, p. 204; Zorzi 1972, II, p. 488; Vio 2004, p. 59.

dovevano essere rappresentati tutti i loro protettori: i santi Marco e Foca per i *calafati*, santa Elisabetta per i *marangoni de nave*, san Bartolomeo per i *remeri* e sant'Isidoro di Chio per i *segadori*⁴⁰⁵.

I lavori, tuttavia, non partirono nell'immediato, anche perché

Rovinando questa Chiesa di giorno in giorno per la sua molta vecchiezza, ritrovandosi Abbadessa di questo luogo la Madre Gabriella Marcello l'anno 1634. Gentildonna di gran virtù, e valore, fece ella cominciare à demolir l'antico edificio, e dar insieme principio alla nuova fabrica [...].⁴⁰⁶

Dunque l'atto ufficiale col quale la Scuola dei Santi Anna e Gioacchino si prendeva carico del rifacimento della cappella maggiore venne registrato solo nel 1634, mentre l'approvazione patriarcale fu ottenuta l'anno successivo⁴⁰⁷.

Intanto, però, le quattro maestranze dell'Arsenale avevano deliberato di erigere una propria sede accanto alla chiesa, con un altare al pianterreno e uno nella sala soprastante: siccome i loro sforzi economici furono concentrati in maniera pregnante su questo cantiere, protrattosi dal 1634 al 1639, l'adempimento del voto fu ulteriormente ritardato. Si spiega, di conseguenza, il richiamo formale che le monache di Sant'Anna fecero il 17 ottobre 1641:

Fin hora non è redotta in conformità dell'obbligo à perfettione detta Capella, anzi perché, è così imperfetta et perché si è tralasciato che è molto tempo di continuar à fabricarla va di male il fabricato, et le ingiurie dei tempi piovosi et l'inverno che è vicino la peggiorerà tanto più.

Di più havessimo parola da voi che facessimo fabricar la fundamenta che sostenta l'arco di detta Capella, perché ci haveresse refatte delle spese, et con questa fede de nostri denari havemo fatto fabricar detta fundamenta.

Siamo obligate raccordarvi il vostro voto con Dio, et l'obbligo vostro con noi che è di dover subito perfettionar la Capella sop.ta et reimborzarci delle spese nella fondam.^{ta} et credemo che la vostra devotione, et il desiderio di sodisfar il debito vostro non ci darà occasione di passar ad altro, come saressimo astrette à fare, ben con nostro disgusto, ma per dovuto zelo verso la nostra Chiesa, e per tanto bisogno del nostro povero monasterio [...].⁴⁰⁸

Il presbiterio fu quindi completato, con tanto di decorazione pittorica, solamente dopo il 1641.

⁴⁰⁵ La parte venne presa con 417 voti favorevoli e nessuno contrario; per le spese venne stabilito che ciascun confratello contribuisse con 2 soldi alla settimana. Cfr. ASV, S. Anna, Atti, b. 4, *Scrittura del ocordo della Chiesa con quelli della Capella* [...]. *Arsenalle*, in data 15 giugno 1634 (ringrazio il dott. Antonio Cipullo per la segnalazione del documento); Vio 2004, p. 57. Sul polittico «in sei vani» di Bissolo, andato perduto, cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 128v.

⁴⁰⁶ Sansovino-Martinioni 1663, p. 23. Cfr. inoltre Corner 1749, IV, pp. 259-260; 1758, p. 108.

⁴⁰⁷ Sull'atto, registrato dal notaio Bernardo Lurano, cfr. ASV, Notarile. Atti, b. 3414, c. 624 (in data 15 giugno 1634). Sull'approvazione del patriarca Corner cfr. ASV, S. Anna, Atti, b. 4, in data 28 settembre 1635. Cfr. inoltre Vio 2004, pp. 57-58.

⁴⁰⁸ ASV, S. Anna, Atti, b. 4, in data 17 ottobre 1641. Per l'altare al pianterreno della *scuola*, commissionato a Giuseppe Pagiaro e a Battista Viviani con la supervisione dell'architetto Francesco Contin (responsabile del progetto della nuova chiesa di Sant'Anna), era prevista una pala con la *Madonna e i santi Anna e Gioacchino*, non registrata dalle fonti (Vio 2004, p. 58), che però non si sa se venne poi effettivamente eseguita.

A dispetto del progetto iniziale dei committenti, però, la pala dell'altar maggiore affidata a Bartolomeo Scaligero non venne concepita per includere i loro patroni, né tantomeno la titolare della chiesa e della scuola committente, sant'Anna. L'inconsueta rappresentazione di un *Padre Eterno in una gloria d'angeli* (1641 ca.) sembrava avere piuttosto l'intento di far dialogare l'opera con i teleri delle pareti laterali della cappella, segno di una pianificazione più complessa dell'ornamento che poteva aver subito l'influsso delle stesse monache. Stando alle guide artistiche, infatti, a destra dell'altare venne collocato un quadro di Giovanni Battista Lorenzetti (1588 ca.-1668) raffigurante «Christo, la Vergine, Sant'Anna, San Rocco, San Sebastiano, et il Beato Lorenzo Giustiniano in aria, et à basso il flagello della Peste, che seguì in Venezia l'anno 1631», mentre a sinistra stava un'altra opera di Scaligero con «nostro Signore, la B. Vergine, S. Anna, e alcuni Angeli in Paradiso; e nel piano, S. Marco, S. Nicolò, e S. Giovanni Battista, et altri Santi, con alcuni ordinamenti, ò scheletri di Vascelli»⁴⁰⁹. Proprio perché quest'ultima tela mostrava le imbarcazioni, emblema comune delle quattro maestranze dell'Arsenale, si potrebbe supporre che tra gli «altri Santi» fossero inclusi alcuni protettori di quelle, ossia santa Elisabetta, sant'Isidoro e san Bartolomeo; per il medesimo motivo, non si può affatto escludere che il «S. Nicolò» registrato dalle fonti fosse in realtà san Foca, patrono dei *calafati* (posto proprio accanto a san Marco) che poteva in effetti essere confuso col vescovo di Mira. Purtroppo con la dispersione di queste immagini si sono perduti non solo dei dipinti sicuramente centrali per la carriera dei rispettivi autori e delle tracce importanti della devozione popolare, ma anche delle opere che potevano costituire degli utili punti di confronto per l'iconografia della peste a Venezia.

Nel 1674 alla Scuola dei Santi Anna e Gioacchino si aggregarono anche gli *spitieri da grosso* (droghieri)⁴¹⁰, che ne assunsero progressivamente il controllo: per riscontrare un altro intervento significativo dei *calafati* nelle chiese cittadine bisognerà dunque attendere il 1730, quando venne deliberata la ricostruzione dell'altare in Santo Stefano, ormai «desolato e cadente, in stato da non potervi celebrar quando non sij riparato»⁴¹¹. Dato che «questa fabrica fu fatta con un soldo per testa alla settimana», il cantiere si protrasse sino al 1737, anno in cui venne finalmente sistemata la pala

⁴⁰⁹ Sulla pala e sui teleri, andati perduti, cfr. Boschini 1664, pp. 157-158; 1674, *Castello*, p. 8; Martinelli 1684, p. 84; 1705, p. 97; Pacifico 1697, p. 196; Zanetti 1733, pp. 204-205; 1771, pp. 370, 377; Zorzi 1972, II, p. 488. Di Bartolomeo Scaligero non sono noti gli estremi biografici, ma si può supporre sia nato tra 1600 e 1610, poiché tra 1629 e il 1639 risultava iscritto alla Fraglia veneziana e nel 1640 in una «tansa» (Favaro 1975, pp. 146, 164; Pallucchini 1981, p. 347). Sulla parete di fondo del presbiterio, a conclusione dei lavori, venne inserita l'iscrizione dedicatoria: «QUESTA CAPELA ET ALTAR / FU FATO PER VOTO / DELLE MAESTRANZE / DELL'ARSENAL / NEL TEMPO DELLA PESTE / DELLI LORO BENI / L'ANNO MDCXXXI / MARANGONI CALAFAI / REMERI E SEGADORI» (cfr. Franzoi-Di Stefano 1976, p. 519).

⁴¹⁰ Cfr. Vio 2004, p. 58.

⁴¹¹ ASV, S. Stefano, Atti, b. 9, proc. 49, c. 6 (settembre 1726). Sulla delibera del 2 luglio 1730 cfr. Ivi, c. 8. Cfr. inoltre Chiari Moretto Wiel 1997, p. 278.

tuttora *in situ* di Girolamo Brusaferrò, raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Marco, Foca e Pietro* [fig. 95]⁴¹².

Per inquadrare il mestiere dei *calafati* in quest'opera, come già notava Niero (1978), fu necessario dipingere delle imbarcazioni sullo sfondo⁴¹³; allo stesso modo, un secolo prima, nella loro cappella in San Martino la pala di Laudis era stata associata ai dipinti di Vecchia con scene relative alla vita di san Foca, unico sistema per far comprendere al pubblico che costui, secondo la leggenda, prima di diventare vescovo aveva lavorato come timoniere⁴¹⁴.

Focalizzando l'attenzione sui patroni delle altre maestranze dell'Arsenale, si può intuire una corrispondenza tra i *segadori* e sant'Isidoro di Chio, che era stato un marinaio (anche se non certo un manovale)⁴¹⁵, mentre appare di più ardua comprensione il rapporto esistente tra i *marangoni de nave* e santa Elisabetta e tra i *remeri* e san Bartolomeo. È evidente, pertanto, che vi fossero diversi fattori a determinare il legame di una scuola di mestieri col proprio protettore, che – bisogna ribadirlo – era un legame identitario prima che devozionale.

Nei casi più comuni ci si affidava ai santi che consentivano di evidenziare la propria professione attraverso i classici attributi iconografici: per citarne alcuni, si pensi a sant'Aniano per i *calegheri*⁴¹⁶, a sant'Antonio abate per i *luganegheri*⁴¹⁷, a santa Barbara per i *bombardieri*⁴¹⁸ a

⁴¹² Cfr. BMC, cl. IV, n. 214, c. 304 (in data 21 febbraio 1738): «Contati al signor Gerolamo Brusaferrò pittor, stà à San Giovanni Degolà per haver fato la palla d'accordo per ducati cento, e sessanta». Cfr. inoltre Chiari Moretto Wiel 1997, pp. 279, 281. Sulla pala, *in situ*, cfr. Zanetti 1771, p. 432; Moschini 1815, I, pp. 584-585; Niero 1978a, p. 86; Chiari Moretto Wiel 1997, p. 281; Pietropolli 2002, p. 83; Vio 2004, p. 317.

⁴¹³ Cfr. Niero 1978a, p. 86.

⁴¹⁴ Cfr. Manno 1997, p. 22. A conferma di ciò, anche nella *mariegola* dei calafati compaiono scene dove «San Foca lavora a far timoni», senza contare che in una miniatura a pagina intera il santo viene rappresentato sollevato su un piedistallo e col timone come attributo, oggetto che pubblicamente, nelle pale d'altare, non aveva (BMC, cl. IV, n. 214).

⁴¹⁵ I *segadori* avevano la loro sede ai Santi Filippo e Giacomo, posta nei pressi della basilica di San Marco, dove stava il corpo di sant'Isidoro. Sulla scuola, istituita nel 1445 e riconosciuta nel 1524, cfr. Manno 1997, pp. 22, 146, 148; Vio 2004, pp. 238-241.

⁴¹⁶ I *calegheri* (calzolai) avevano un altare in San Tomà con la pala di Palma il Giovane (ora alle Gallerie dell'Accademia) con *San Marco che guarisce sant'Aniano* (1593 ca.), sulla quale cfr. Ridolfi 1648, II, p. 198; Sansovino-Martinioni 1663, p. 183; Boschini 1664, p. 306; 1674, *San Polo*, p. 47; Martinelli 1684, p. 360; 1705, p. 409; Pacifico 1697, p. 358; Zanetti 1733, p. 300; 1771, p. 320; Ivanoff-Zampetti 1979, p. 564; Mason Rinaldi 1984a, p. 136. L'opera venne poi sostituita con la pala, tuttora in San Tomà, di Giovanni Faccioli, raffigurante la medesima scena di *San Marco che guarisce sant'Aniano* (1789), sulla quale la prima fonte è *Della pittura veneziana* 1797, I, p. 224. Sulla scuola, eretta il 29 dicembre 1446, cfr. Vianello 1993 (in particolare pp. 39-46 sulla devozione e le opere di assistenza); Manno 1997, pp. 78-79; Vio 2004, pp. 617-618.

⁴¹⁷ I *luganegheri* (salumieri) avevano un altare in San Salvador con la pala di Palma il Giovane, tuttora *in situ*, raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Antonio abate, Giovanni Battista e Francesco* (1600-1603), sulla quale cfr. *infra* in capitolo IV. Sulla scuola, eretta il 26 ottobre 1497 in San Giacomo di Rialto e poi trasferita in San Salvador il 16 gennaio 1499, cfr. Manno 1997, p. 140; Vio 2004, pp. 399-400; Pichi 2009a, pp. 54-56.

⁴¹⁸ I *bombardieri* (artiglieri) avevano un altare in Santa Maria Formosa, con il polittico di *Santa Barbara* (1523) di Jacopo Palma il Vecchio, e uno nella loro *scuola*, con la pala, andata perduta, di Domenico Tintoretto raffigurante *Santa Barbara e ritratti di confratelli* (1611 ca.), sulla quale cfr. Boschini 1664, p. 188; 1674, *Castello*, p. 32; Martinelli 1684, p. 130; 1705, p. 147; Zanetti 1733, p. 225; 1771, p. 260; Zorzi 1972, II, p. 546. Sulla scuola, eretta il 31 ottobre 1500, cfr. Manno 1997, p. 166; Vio 2004, pp. 167-169.

sant'Eligio per i fabbri⁴¹⁹, a san Giovanni Battista per i *varoteri*⁴²⁰ e per i *barcaroli* del traghetto della Ca' d'Oro⁴²¹, a san Giuseppe per i *marangoni*⁴²² alla Madonna della cintura per i *centurieri*⁴²³, a san Lorenzo per cuochi e *scalchi*⁴²⁴, a san Tommaso d'Aquino per *libreri* e *stampadori*⁴²⁵. Una derivazione di questa categoria era costituita poi dalle confraternite che individuavano col patrono una relazione "teologica", come nel caso dei *mercanti da vin*, devoti alla Santa Croce in quanto riferimento al Sangue di Cristo divenuto vino per l'umanità⁴²⁶.

⁴¹⁹ I fabbri possedevano un altare in San Moisè, con la pala di Antonio Molinari raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Eligio, Liberale, Carlo Borromeo, Giovanni Battista e Pietro* (1701) che andava a sostituire una precedente di Pietro Ricchi con la *Madonna con Bambino e santi Giuseppe, Carlo Borromeo, un chierichetto e angeli* (ante 1664), e un altare nella propria scuola presso la stessa chiesa, sul quale era stata posta la pala di Marco Antonio Vicentino con la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Eligio e Giovanni Battista*: su quest'ultima cfr. Boschini 1664, p. 106; 1674, *San Marco*, p. 82; Zanetti 1733, p. 168; Zorzi 1972, II, p. 550; l'opera, che risulta dispersa, era stata stimata 12,28 lire da Giuseppe Baldassini ed era stata venduta il 30 giugno 1810 a Giuseppe Muletti (ASV, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti, Atti, b. 328, fasc. I 1/9, Amm.e Beni, Muletti Giuseppe, 1810); sulla pala di Ricchi, levata dal suo altare prima del 1683 (Martinelli 1684, p. 25) e quindi andata perduta, cfr. Boschini 1664, pp. 103-104; 1674, *San Marco*, p. 79; Dal Poggetto 1996, p. 414; sulla pala di Molinari, *in situ*, cfr. Zanetti 1733, p. 166; 1771, p. 409; Moschini 1815, I, pp. 525-526; Moretti 1979, p. 65; Pallucchini 1981, I, p. 385; Vio 2004, p. 275; Schwaighofer 2010, pp. 38, 41. Sulla scuola, eretta il 4 dicembre 1271, cfr. Manno 1997, p. 122; Vio 2004, p. 275.

⁴²⁰ I *varoteri* (pellicciai) avevano un altare in Santa Maria dei Crociferi con la pala di Palma il Giovane raffigurante la *Decollazione di san Giovanni Battista, con i santi Lanfranco e Liberio* (1600 ca.), sulla quale cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 148r («La pala della decollazione di S. Gio. Battista è di mano di raro pittore»); Ridolfi 1648, II, p. 181; Sansovino-Martinioni 1663, p. 169; Boschini 1664, pp. 422-423; 1674, *Cannaregio*, p. 12; Martinelli 1684, p. 223; 1705, p. 258; Pacifico 1697, p. 339; Zanetti 1733, p. 383; 1771, p. 308; Moschini 1815, I, p. 667; Ivanoff-Zampetti 1979, p. 576; Pallucchini 1981, I, p. 34; Mason Rinaldi 1984a, p. 127; Manno 1997, p. 72; Humfrey 1999, p. 1119. L'opera, adattata al nuovo altare della chiesa dei Gesuiti sul quale si trova tuttora, era stata commissionata in sostituzione di una precedente opera di Cima da Conegliano con la *Madonna e i santi Giovanni Battista e Benedetto*. Le guide artistiche non descrivono alcun altare nella sede dei *varoteri*, in origine presso Santa Maria dei Crociferi e poi trasferita in campo Santa Margherita dopo il rifacimento settecentesco della chiesa. Sulla scuola, eretta nel 1312 e ufficialmente dedicata alla Visitazione, cfr. Manno 1997, pp. 71-73; Vio 2004, pp. 578-579.

⁴²¹ La scuola dei *barcaroli* del traghetto alla Ca' d'Oro aveva un altare in Santa Sofia, con la pala (tuttora in chiesa, ma sull'altar maggiore) del *Battesimo di Cristo* di Daniel Heintz, sulla quale cfr. Zanetti 1733, p. 391; 1771, p. 510; Zorzi 1972, II, p. 541; Niero 1972, p. 77; Pallucchini 1978, p. 167; 1981, I, p. 302; Noè 2006, pp. 250-251. Sulla scuola, eretta nel 1342, cfr. Manno 1997, p. 165; Vio 2004, pp. 552-554.

⁴²² I *marangoni* (falegnami) avevano un altare in San Samuele, sul quale cfr. *supra*. La scuola aveva anche una sede nei pressi della chiesa, ma le guide artistiche non vi descrivono un altare. Sulla scuola, eretta l'11 agosto 1335, cfr. Manno 1997, pp. 52, 55; Vio 2004, p. 332.

⁴²³ I fabbricatori di cinture di seta avevano un altare in San Felice, con la pala (perduta) dell'*Assunzione della Vergine* (o *Madonna della Cintura*), che le fonti ricordavano firmata dal pittore Angelo Lion e datata 1615: secondo la tradizione, la Madonna aveva infatti lasciato una cintura a san Tommaso prima di essere portata dagli angeli in cielo. Sulla pala, commissionata in sostituzione di una più antica *Madonna* di Giovanni Bellini (trasferita sull'altare della sede dei *centurieri*, posta presso la chiesa), cfr. Moschini 1815, I, p. 683. Sulla scuola, fondata nel 1474, cfr. Manno 1997, pp. 152, 154; Vio 2004, pp. 544-545.

⁴²⁴ I cuochi e i maggiordomi avevano un altare in San Benetto, con la pala (perduta) del *Martirio di san Lorenzo* (1634) di Girolamo Pilotti, sulla quale cfr. Boschini 1664, pp. 122-123; 1674, *San Marco*, p. 95; Martinelli 1684, p. 44; 1705, p. 53; Pacifico 1697, p. 289; Zanetti 1733, p. 178; 1771, p. 355; Moschini 1815, I, p. 570; Scarpa 1993, p. 55. Sulla scuola, eretta il 17 agosto 1569, cfr. Manno 1997, p. 137; Vio 2004, pp. 355-356.

⁴²⁵ I librai e stampatori avevano per sede un locale nel primo chiostro del monastero dei Santi Giovanni e Paolo, con tanto di altare con pala (perduta) di Pietro Negri raffigurante la *Madonna col Bambino e san Tommaso d'Aquino* (1664-1674): cfr. Boschini 1674, *Castello*, p. 65; Zanetti 1733, p. 249; Safarik 1978, p. 88. Con la canonizzazione di Giovanni di Dio nel 1690 anche questo santo divenne protettore della scuola (eretta il 18 gennaio 1549), sulla quale cfr. Manno 1997, pp. 122, 124-126; Vio 2004, pp. 184-186.

⁴²⁶ La scuola dei *mercanti da vin* era stata fondata nel 1565; nel 1567, mentre costruiva la sua sede, ottenne il possesso del primo altare a destra della chiesa di San Silvestro, mentre nel 1573 fu possibile iniziare la costruzione dell'altare di Sant'Elena, per il quale commissionò a Damiano Mazza la pala con *Sant'Elena con i santi Silvestro, Andrea e Nicolò e Costantino imperatore* (1573), ora al Tempio Malatestiano di Rimini, in deposito dalla Pinacoteca di Bologna (dove

Meno diffuse, ma non certo rare, erano infine le scuole di mestieri legate al protettore da una relazione indiretta, ossia non correlabile all'arte se non in maniera piuttosto vaga: in queste circostanze entravano in gioco elementi esterni, come il culto a determinate reliquie o la titolazione dell'altare ottenuto dai confratelli.

Riguardo ai *caldereri*, ad esempio, si può solo ipotizzare che fossero votati a san Giovanni decollato – in San Luca avevano un altare con la *Decollazione di san Giovanni Battista*, «dicesi del Vecchio Fiamingo» – perché il manufatto centrale della scena evangelica di riferimento era il vassoio, per certi versi accostabile ai paioli da loro prodotti. La scelta di porsi sotto il suo patronato, infatti, poteva essere dovuta altrettanto verosimilmente alla preziosa reliquia del Precursore conservata in San Marcuola, prima sede della scuola⁴²⁷.

Nel caso in cui una scuola acquisisse un altare preesistente alla sua fondazione non era affatto infrequente che il titolo di quello finisse per divenire il patrono del sodalizio stesso, senza che sussistesse – perlomeno inizialmente – alcun rapporto diretto con l'arte che andava a rappresentare. Così, i suddetti *remeri* dell'Arsenale si riferirono a san Bartolomeo perché elessero a propria sede l'omonima chiesa di Rialto⁴²⁸, i *salumeri* (venditori di pesce salato e secco) erano legati a san Francesco in quanto l'altare che si assicuraronò in San Cassiano aveva quella dedicazione⁴²⁹, la Scuola dei *cordovani* venne dedicata al Redentore poiché si insediò presso l'altare del Cristo in Sant'Aponal⁴³⁰. Tuttavia, se per le prime due confraternite la pala era in apparenza priva di riferimenti

giunse per donazione dell'antiquario prof. Publio Podio). Per la *scuola* venne quindi realizzata una pala, poi andata perduta, raffigurante l'*Invenzione della Croce*, opera di autore ignoto che non è possibile inquadrare cronologicamente (Moschini 1815, II, p. 156). Sulla scuola cfr. Manno 1997, pp. 99, 101; Vio 2004, pp. 685-687.

⁴²⁷ Cfr. Manno 1997, p. 23. Sulla scuola dei *caldereri*, eretta nel 1294 in San Marcuola e poi trasferita in San Luca, cfr. ASPV, Sezione antica, Inventari delle chiese di Venezia, fasc. 31, *Nota delle Scuole, e Confraternite, che si trovano nella Chiesa di S. Luca*, c. 3r; Manno 1997, pp. 166, 168; Vio 2004, pp. 371-372. La pala, andata perduta, stava sull'altare della cappella a destra della maggiore e venne registrata come opera di «incerto» in Zanetti (1733, p. 184) e di «moderno autore ignoto» in Moschini (1815, I, p. 567). Per avvicinarsi all'identità del pittore, l'unica informazione utile sembra essere una nota di un inventario del 1774, in cui si scrive infatti: «Altra Capella con Altare, e Palla della Decollazione di S. Gio: Batta (dicesi del Vecchio Fiamingo)» (ASPV, Sezione antica, Inventari delle chiese di Venezia, fasc. 31, *1774 N.D. Gennaio. Inventario de Mobili, et Effetti, che si ritrovano nella Chiesa Parrocchiale, e Collegiata di San Luca, fatto da Me P. Zuanne Valleggia Suddiacono Titolato, Sagrestan, e Procurator di Fabrica, e Capitolo di detta Chiesa*, p. 20).

⁴²⁸ La scuola dei *remeri* dell'Arsenale (addetti alla fabbricazione dei remi delle galee) possedeva l'altar maggiore di San Bartolomeo, con pala di Palma il Giovane raffigurante il *Martirio* del santo (1593); nel 1624, in occasione dell'ingrandimento della chiesa promosso dal patriarca Tiepolo, la scuola si prese carico delle spese del nuovo altare, chiedendo a ciascuno dei propri iscritti 2 soldi alla settimana (Vio 2004, pp. 73, 411). Sulla pala, *in situ*, cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 95r; Ridolfi 1648, II, p. 187; Sansovino-Martinioni 1663, p. 126; Boschini 1664, p. 139; 1674, *San Marco*, p. 108; Martinelli 1684, p. 58; 1705, pp. 67-68; Pacifico 1697, pp. 295-296; Zanetti 1733, p. 190; 1771, p. 311; Moschini 1815, I, p. 563; Ivanoff-Zampetti 1979, p. 569; Mason Rinaldi 1984a, p. 118; Sapienza 2007-2008, p. 227. Sulla scuola dei *remeri*, fondata nel 1307, cfr. Manno 1997, p. 146; Vio 2004, pp. 71-74; 410-412.

⁴²⁹ Sulla scuola dei *salumeri* cfr. Gallicciolli 1795, VI, pp. 248-252; Manno 1997, p. 141; Vio 2004, p. 790.

⁴³⁰ La scuola dei *mercanti da cordovani*, così chiamati perché le pelli che commerciavano erano conciate secondo il metodo di Cordova, venne eretta ufficialmente il 29 dicembre 1594 e nel 1619 acquistò la cappella del Redentore in Sant'Aponal dalla scuola del Santissimo Sacramento, che ne era la proprietaria (Manno 1997, p. 158; Vio 2004, p. 673). Con ogni probabilità, sull'altare antico vi era una statua di Cristo poi mantenuta in quello nuovo, come sembra suggerire l'indicazione della visita pastorale Sagredo del 10 maggio 1683 (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, bb. 14-15, fasc. 11, c. 4r).

alle relative professioni (sempre che il perduto *San Francesco* di Ruschi non mostrasse qualche pesce⁴³¹), non si può escludere che nel terzo caso la *Deposizione di Cristo* (1619 ca.) commissionata a Palma il Giovane fosse intesa piuttosto nel suo significato teologico di “trasporto dell’Agnello”, un’immagine prossima al mestiere dei *cordovani*, mercanti di pelli caprine⁴³².

Laddove questa ipotesi risultasse corretta, potrebbe trovare una spiegazione simile la scelta dei *marangoni de navi* e degli *squeraroli* di San Trovaso di dedicare le rispettive confraternite alla Visitazione, un’altra scena evangelica che presupponeva il movimento: del resto, il lavoro dei costruttori di imbarcazioni determinava proprio il buon esito del viaggio in mare⁴³³. Analogo significato, infine, potrebbe aver avuto l’intitolazione all’Assunta dei *marzeri* in San Zulian e dei *burchieri casarotti* in San Gregorio, scuole dedite al commercio e alla navigazione⁴³⁴.

In breve, per quanto la sede ottenuta da questi sodalizi fosse senza dubbio decisiva nell’elezione del loro protettore, è possibile che in diverse circostanze quest’ultimo venisse in un certo senso “adattato” all’arte che andava a rappresentare. In questo modo tutte le pale d’altare delle scuole di mestieri veneziane, da quelle esplicite con gli attributi dei santi a quelle più “criptiche”, acquisivano il valore di vere e proprie insegne. E che di questo significato i veneziani (artigiani *in primis*) fossero sicuramente consapevoli lo dimostra in maniera emblematica il caso di Marco Imberti, orefice all’insegna di San Michele a Rialto: per il suo altare in San Clemente in Isola, infatti, costui

⁴³¹ Secondo la leggenda, infatti, nel 1222 ad Agropoli san Francesco predicò ai pesci (Ridolfi da Tossignano 1586, p. 276; Wadding 1625, I, p. 278).

⁴³² Sulla pala, commissionata presumibilmente nello stesso 1619, cfr. ASPV, Sezione antica, Inventari delle chiese di Venezia, fasc. 6, *Inventario delli Mercanti Cordovani*, c. 1r («Un Altare di Marmo con la sua Palla in Tela, che rappresenta il Ss.mo Salvatore deposto dalla Croce nelle braccia dell’Adolorata sua Madre, posto nella Cappella in cornu Epistolae dell’Altar Maggiore»: l’inventario può collocarsi cronologicamente tra la fine XVIII secolo o il principio del XIX); Ridolfi 1648, II, p. 187; Sansovino-Martinioni 1663, p. 185; Boschini 1664, p. 252; 1674, *San Polo*, p. 7; Martinelli 1684, p. 316; 1705, p. 359; Pacifico 1697, p. 365; Zanetti 1733, p. 268; 1771, p. 317; Zorzi 1972, II, p. 489; Ivanoff-Zampetti 1979, pp. 607-608; Mason Rinaldi 1984a, p. 182.

⁴³³ I *marangoni da nave* avevano la loro sede presso i Santi Giovanni e Paolo e un altare, privo di pala, in un chiostro del convento: sulla confraternita, nata nel 1260 in seno alla scuola della Carità, poi trasferita prima ai Carmini (1317) e quindi ai Santi Giovanni e Paolo (1470), cfr. Manno 1997, pp. 62-63; Vio 2004, pp. 186-187. In maniera indicativa, anche i *marangoni* di San Samuele avevano nella loro scuola un dipinto raffigurante la *Visitazione della Vergine a santa Elisabetta*, opera perduta di Baldassarre D’Anna (Zanetti 1733, p. 173). Gli *squeraroli* (costruttori di barche nei cantieri privati) avevano un altare in San Trovaso, con pala di ignoto autore di ambito tardomanierista raffigurante la *Visitazione della Vergine a santa Elisabetta* (1626 ca.): sull’opera, andata perduta, cfr. Zanetti 1733, p. 346; Moschini 1815, II, p. 290. Sulla scuola, eretta nel 1607 in San Bonaventura e quindi trasferita nel 1621 in San Trovaso, cfr. Manno 1997, p. 148; Vio 2004, p. 863.

⁴³⁴ I *marzeri* (merciai di tessuti) possedevano un prestigioso altare in San Zulian, con statue di Alessandro Vittoria e pala di Palma il Giovane raffigurante l’*Assunzione della Vergine* (1583-1584) cfr. *supra*. Sulla scuola, nata nel 1224 presso il monastero delle Vergini e trasferita prima in San Daniele (1323) e quindi in San Zulian (1442), cfr. Manno 1997, pp. 97, 99; Vio 2004, pp. 426-430. I *burchieri casarotti* (conduttori di grosse barche da trasporto) avevano un altare in San Gregorio con la pala dell’*Assunzione della Vergine* di Antonio Foler, commissionata in una data imprecisata tra la fine del Cinquecento e i primi del Seicento. Sull’opera, andata perduta, cfr. Ridolfi 1648, II, p. 146; Sansovino-Martinioni 1663, p. 250; Boschini 1664, p. 354; 1674, *Dorsoduro*, p. 31; Martinelli 1684, p. 395; 1705, p. 446; Pacifico 1697, p. 441; Zanetti 1733, p. 338; 1771, p. 360; Zorzi 1972, II, p. 476. Sulla scuola, eretta nel 1534, cfr. Manno 1997, p. 165; Vio 2004, p. 892.

commissionò ad Antonio Zanchi una pala raffigurante non il suo santo eponimo, bensì *San Michele arcangelo che scaccia il demonio* (1664-1666) [fig. 96]⁴³⁵.

Naturalmente anche per le tante scuole di devozione il patrono fungeva da immagine paradigmatica, ma in quel caso le pale d'altare non possedevano quell'accezione identitaria di un mestiere propria di una insegna. Lo scopo precipuo di queste opere, infatti, non era rappresentare formalmente e religiosamente un gruppo chiuso di lavoratori, bensì *manifestare* un culto di cui i confratelli si erano fatti portavoce, con la speranza di richiamare – eventualmente – nuovi potenziali iscritti, di qualsiasi estrazione sociale.

A tal riguardo, l'importanza di alcune *pale-manifesto* di queste confraternite sta nella possibilità di aver costituito una delle prime attestazioni – se non la prima in assoluto – di una determinata devozione a Venezia. Oltre alla già nota Scuola di San Filippo Neri fondata per volere del pievano Sebastiano Rinaldi in San Luca⁴³⁶, basti ricordare a titolo d'esempio la Scuola di San Carlo eretta presso San Leonardo il 5 maggio 1611, appena sei mesi dopo la canonizzazione del milanese (1° novembre 1610). Ebbene, già nel 1613 i confratelli ottennero un altare nella chiesa e per l'occasione commissionarono a Domenico Tintoretto la pala di *San Carlo Borromeo*, forse la prima immagine del cardinale che ebbe l'onore di salire sugli altari veneziani⁴³⁷.

Stato, nobili, mercanti e ordini religiosi: i cantieri della Salute e di Santa Maria del Pianto

Nel corso del Seicento, come già osservava Cecchini (2000), le commissioni affidate dallo Stato ai pittori avevano sostanzialmente lo scopo di terminare progetti iniziati nel tardo Cinquecento, primo tra tutti la decorazione di Palazzo Ducale⁴³⁸. In effetti, guardando ai due templi votivi eretti nel XVII secolo, Santa Maria della Salute e Santa Maria del Pianto, non si può considerare lo Stato come unico protagonista, se non limitatamente all'erezione degli edifici: per quanto concerne gli altari, esso fu piuttosto corresponsabile della decorazione accanto ad altri interlocutori già incontrati singolarmente in questo capitolo, ossia nobili, mercanti e ordini religiosi.

⁴³⁵ Sulla pala, oggi al Museo Diocesano, cfr. Zanetti 1733, p. 468; Moschini 1815, II, p. 377; Riccoboni 1966, pp. 74, 108; Zampetti 1987, pp. 585-586.

⁴³⁶ Cfr. *supra*.

⁴³⁷ Sulla scuola di San Carlo Borromeo, fondata su iniziativa di alcuni confratelli della scuola del Santissimo Sacramento, cfr. Vio 2004, pp. 503-504. Il 3 maggio 1613, con atto del notaio Bernardino Malcavazza, la scuola prende accordi con il capitolo della chiesa di San Leonardo per prendere possesso dell'altare di Sant'Agnese, che sarà dedicato a San Carlo e avrà dipinti sulla vita del santo (Ivi, p. 504). Sulla pala, andata perduta, cfr. Boschini 1664, p. 485; 1674, *Cannaregio*, p. 61; Martinelli 1684, p. 271; 1705, p. 309; Zanetti 1733, p. 416; 1771, p. 255; Zorzi 1972, II, p. 512.

⁴³⁸ Cfr. Cecchini 2000, pp. 103-104.

A causa di contingenze esterne come la guerra di Candia, certamente determinanti per una maggiore apertura all'ingresso di altre figure nei cantieri statali, le vicende di committenza di queste chiese seguirono percorsi non affatto prestabiliti, per certi versi quasi accidentali: qualcosa di completamente opposto, insomma, rispetto al precedente del Redentore e al suo straordinario ciclo di pale d'altare, esempio massimo di programmazione decorativa da parte di un'unica regia⁴³⁹.

Che l'ornamento pittorico degli altari di Santa Maria della Salute potesse avere una storia del tutto particolare lo si poteva comprendere sin dal principio, dato che la sua prima pala venne eseguita quando la chiesa non esisteva ancora.

La *Madonna col Bambino in gloria con angeli che reggono il modello della Salute* [fig. 97] era stata infatti richiesta al Padovanino all'inizio del 1631 per l'altare da costruirsi in occasione della posa della prima pietra del nuovo tempio. Al momento della commissione, però, il pittore non poteva conoscere il progetto che poi sarebbe risultato vincente, approvato solo il 13 giugno di quell'anno⁴⁴⁰, e dunque immaginò la chiesetta con forme palladiane prossime al Redentore; solo in seguito – come è stato provato grazie alla lettura dell'opera alla lampada di Woods – essa venne «longhenizzata» con l'aggiunta della cupoletta posteriore, del peribolo e della facciata laterale con la finestra termale⁴⁴¹.

Nei primi anni Quaranta – a lavori progrediti, ma non ancora conclusi – la pala del Padovanino venne quindi traslata sull'altar maggiore provvisorio, in attesa di quello definitivo: terminata la fabbrica, infatti, è facile immaginare che il dipinto avesse dovuto costituire il punto focale della decorazione interna, con un effetto prossimo a quello immaginato da Boschini nell'incisione della *Visita del doge Nicolò Contarini alla Salute* (1644)⁴⁴².

Con le tante opere programmate, come la costruzione della cupola maggiore, i corridoi delle cappelle, le scalinate, l'apparato ornamentale esterno, difficilmente nel quinto decennio i deputati si sarebbero interessati agli altari, tanto più che dopo lo scoppio della guerra di Candia l'attenzione dello Stato si rivolse a un altro progetto.

Suggestionati dal carisma di Maria Benedetta De' Rossi (1586-1648) e dal suo messaggio positivo su una rapida risoluzione dei «presenti gravi bisogni pubblici» della Repubblica, il doge

⁴³⁹ Sulle pale cfr. *supra* in capitolo II.

⁴⁴⁰ Cfr. ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Filze, f. 326, cc. 2r-6r; Gemin 1982, pp. 243-246; Hopkins 2000, pp. 172-174; Frank 2004, p. 150.

⁴⁴¹ Cfr. Mason Rinaldi 1979, p. 262. Sulla pala, ora nella sacrestia della chiesa, cfr. Boschini 1664, pp. 348-349; 1674, *Dorsoduro*, pp. 25, 28; Martinelli 1684, pp. 389, 391; 1705, pp. 440, 442; Zanetti 1733, p. 336; 1771, p. 367; Moschini 1815, II, p. 338; Mason Rinaldi 1979, p. 262; Pallucchini 1981, I, p. 103; Ruggeri 1988, pp. 130-131; 1993, p. 28; Hopkins 2000, p. 213. A riprova di quanto detto, il modello della Salute dipinto da Bernardino Prudenti nel telero votivo commissionatogli dal Magistrato alla Sanità il 24 novembre 1631 mostrava invece la chiesa come avrebbe poi dovuto apparire secondo l'intenzione di Longhena (Mason Rinaldi 1979, p. 263; Hopkins 2000, pp. 213-214).

⁴⁴² Sulla quale cfr. Mason Rinaldi 1979, pp. 270-271.

Francesco Molin (1575-1655) e il Senato avevano infatti accolto favorevolmente la proposta di erigere una chiesa dedicata a Santa Maria del Pianto, formulando ufficialmente il voto il 21 giugno 1646⁴⁴³.

L'impellente necessità di ottenere aiuto e protezione per le battaglie in corso non fu però supportata da un'edificazione altrettanto rapida della chiesa. Il cantiere, affidato prima a Francesco Contin, poi al nipote Bernardino Contin (1604-1656) e infine ad Antonio Sardi (1580 ca.-1661)⁴⁴⁴, procedette a rilento a causa di modifiche progettuali e soprattutto di spese che – così come alla Salute – si facevano sempre più consistenti: dalla posa della prima pietra, il 13 novembre 1647, all'ingresso delle servite di Burano nel 1658 passarono ben undici anni, nei quali per di più non si riuscì a disporre la decorazione delle sette cappelle⁴⁴⁵.

Anche per questa ragione, vedendo che a poco più di quattro anni dall'inizio dei lavori la fabbrica era ancora lontana da una prossima conclusione, mentre per converso la crisi bellica si acuiva, il 29 febbraio 1652 il Senato espresse un ulteriore voto in onore di sant'Antonio di Padova, ma questa volta lo vincolò più semplicemente alla costruzione di un altare, che poteva garantire un suo compimento nel breve termine⁴⁴⁶. Dal momento che Santa Maria del Pianto, tempio nato appositamente per il conflitto contro i Turchi, si trovava però ancora nella sua fase iniziale, si rese obbligatorio rivolgersi a una delle cappelle della Salute, già predisposte e in attesa del loro ornamento. Di conseguenza, a partire dalla commissione a Pietro Liberi della pala raffigurante *Sant'Antonio di Padova che intercede per Venezia presso la Trinità per il buon esito della guerra di Candia* [fig. 25], eseguita nel 1652 in prossimità della traslazione da Padova a Venezia di una preziosa reliquia del Santo⁴⁴⁷, il tempio mariano iniziò un processo di alterazione semantica che da voto per la peste lo trasformò in chiesa laica di Stato consacrata alla risoluzione della crociata antiturca. La *salus populi* un tempo significante la sopravvivenza dei veneziani dal terribile morbo finì per coincidere con la *salus rei publicae*, ossia con la sopravvivenza di Venezia stessa.

⁴⁴³ Cfr. ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Registri, r. 132, cc. 203v-204v; Marchiori 1990-1991, pp. 12, 174.

⁴⁴⁴ Cfr. Marchiori 1990-1991, pp. 81-82. Bernardino Contin subentrò allo zio Francesco alla morte di questi nel 1654 (ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Filze, f. 600, in data 18 aprile 1654); a sua volta Bernardino morì l'8 novembre 1656, per cui fu necessario sostituirlo con un altro architetto, Antonio Sardi.

⁴⁴⁵ Cfr. Niero 1986a, p. 174; Marchiori 1990-1991, pp. 76-82.

⁴⁴⁶ Cfr. ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Registri, r. 143, cc. 636v-638r (in data 29 febbraio 1651 *m.v.*): cfr. *supra* in capitolo II.

⁴⁴⁷ Sulla commissione dell'opera, avvenuta il 31 maggio 1652, cfr. Augusti 1996a, p. 139; Ruggeri 1996, p. 119. Sulla pala cfr. Scannelli 1657, p. 266; Sansovino-Martinioni 1663, p. 280; Boschini 1664, p. 348; Gualdo Priorato 1664/1818, p. 14; Boschini 1674, *Dorsoduro*, pp. 24-25; Martinelli 1684, p. 389; 1705, p. 440; Pacifico 1697, p. 465; Zanetti 1733, p. 334; Corner 1749, V, p. 22; Zanetti 1771, p. 382; Moschini 1815, II, p. 341; 1842, p. 39; Da Portogruaro 1931, pp. 158-160; Pallucchini 1981, pp. 197-198; Augusti 1996a, pp. 138-140; Ruggeri 1996, pp. 14, 119; Hopkins 2000, pp. 73, 214; Favilla-Rugolo 2009, pp. 86, 178; Accornero 2013, pp. 31, 79, 96, 100-101, 135.

Benché uno degli intenti dell'erezione di questo altare fosse di accelerare il compimento del voto dello Stato, anche in questa occasione il cantiere si protrasse per molto più tempo del previsto, tanto che il 25 ottobre 1653 fu necessario un sollecito del Senato:

Con Christiana esemplare intensione decretò la religiosa pietà di q.sto Cons.^o sotto li 29 Feb.^{io} 1651 l'erezione nel tempio di S.^{ta} Maria della Salute d'un Altare dedicato al glorioso Santo Antonio di Padoa; Dovendosi però dar principio ad'opera di tanto zelo con sollecitudine corrispondente alla brama publica, onde la celerità vaglia à radoppiare il merito del voto.

L'anderà p.anto, che sia commesso alli Prov.ⁿⁱ al Sal di dar alli Dep.^{ti} della fabrica di S.^{ta} Maria della Salute ducati mille buona valuta per essere solam.^{te} impiegati nel dar principio all'erezione dell'Altare, dedicato al glorioso Sant'Antonio di Padoa, con fede sicura, che dalle sue beate intercessioni sia per esser centuplicato q.sto denaro nelle occorrenze della Republica.

Aless.^o Busenello Seg.^{rio}.⁴⁴⁸

Con lo stanziamento di 1.000 ducati, pertanto, si intendeva dare inizio alla struttura permanente di un altare che sino ad allora di definitivo aveva solo la pala di Liberi, ma anche questa disposizione non portò al risultato sperato e per altri tre anni rimase tutto allo stato provvisorio⁴⁴⁹: per concretizzare il progetto longheniano dell'altare di Sant'Antonio, infatti, fu necessario attendere il gennaio 1657, quando l'appalto fu finalmente assegnato al *murer* Giacomo Torelli⁴⁵⁰.

Alle difficoltà economiche che dovettero affrontare i deputati della Salute sopperì in parte l'arrivo nel 1656 di insigni dipinti provenienti dai monasteri di Santo Spirito in Isola e dei Crociferi⁴⁵¹. Secondo la testimonianza di Martinioni, infatti, già prima del 1660 alcune di quelle opere erano state sistemate nella sacrestia appena costruita⁴⁵², mentre altre, tra cui le due pale di Tiziano, il *San Marco con i santi Cosma, Damiano, Rocco e Sebastiano* (1510-1511) e la *Pentecoste* (1545 ca.), si trovavano probabilmente in deposito provvisorio presso un altro ambiente, perché lo stesso autore, peraltro attentissimo a ogni dettaglio della basilica longheniana, non le menzionava affatto.

Riguardo agli altari laterali Martinioni sosteneva infatti che

non è terminato fin hora, se non il dedicato à S. Antonio da Padova, nobile per disegno di ordine Corinto, e ricco per marmi, tutti bianchissimi, e finissimi da Carrara con la Tavola di mano del Cavalier Liberi [...]. Si finiranno di breve

⁴⁴⁸ ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Registri, r. 147, c. 407 (in data 25 ottobre 1653).

⁴⁴⁹ Cfr. ad esempio ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Registri, r. 153, cc. 214v-215r, in data 28 ottobre 1656.

⁴⁵⁰ Cfr. ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Registri, r. 153, c. 519; Frank 2004, pp. 158, 472.

⁴⁵¹ Cfr. *supra* in capitolo II.

⁴⁵² Proprio a proposito della fabbrica della Salute, Martinioni (1663, p. 278) riportò questa nota: «[...] sino à questo tempo, ch'io scrivo, ch'è nel fine dell'anno 1660. apparisce come segue [...]» (cfr. *supra* in capitolo I). La sacrestia venne costruita a partire dall'aprile 1657 (ASV, Collegio, Notatorio, Filze, f. 358, alle date 25 marzo e 24 aprile 1657; Hopkins 2000, p. 203; Frank 2004, p. 472).

gl'altri cinque Altari, anch'essi di marmi fini, e di forme singolari, si come saranno anco dipinte le loro Tavole da più Eccellenti Pittori, che vivino al presente.⁴⁵³

Le due pale vennero quindi sistemate in chiesa solamente tra la fine del 1660 e il 1664, quando Boschini le vide su due altari provvisori: il *San Marco con i santi Cosma, Damiano, Rocco e Sebastiano* sul secondo a destra e la *Discesa dello Spirito Santo* sul terzo a sinistra⁴⁵⁴. Pur tenendo presente la volontà dei provveditori di affidare l'esecuzione delle pale della Salute ai migliori pittori coevi, è probabile che la disposizione temporanea delle due opere di Tiziano fosse stata pensata con una precisa valenza simbolica, e non come mero riempitivo. Anzitutto, le rispettive tematiche potevano essere adattate alla Salute: la *Pentecoste* era centrata sulla figura della Vergine, mentre il *San Marco* costituiva un voto per scongiurare la peste. In secondo luogo, la scelta di porre quest'ultimo di fronte al *Sant'Antonio* – un altro voto, benché relativo alla guerra di Candia – era quantomeno indicativa di un interesse a mantenere una certa simmetria semantica tra i due altari; senza contare che dal punto di vista iconografico venivano messe a confronto due diverse rappresentazioni dello Stato, il rinascimentale *San Marco* e la barocca *Venezia*, in perfetta coincidenza con la volontà della Repubblica di rifarsi al passato, quasi di specchiarsi, in un momento di profonda crisi. *Unde origo, inde salus*.

Conclusa nel frattempo la fabbrica di Santa Maria del Pianto, i provveditori sopra i Monasteri – incaricati di sovrintendere al cantiere in quanto la chiesa era per l'appunto conventuale – poterono finalmente dedicarsi agli altari. Il progetto iniziale era di seguire la volontà di Maria Benedetta De' Rossi costruendone solo tre, «il Maggiore del Santissimo Sacramento, un altro della Beatissima Vergine, et il terzo delle Anime dei Deffonti»⁴⁵⁵, ma già in corso d'opera si era prospettata la possibilità di erigerne altri quattro sfruttando anche le cappelle minori, come pare suggerire una nota di Bernardino Contin dell'aprile 1654:

Oltre della qual, oltre scritta spesa, sarebbe necessario il far li Altari che saranno tre nella Chiesa, quando non si facessero le Capelette piccole, et un Piciolo nella Chiesa di dentro; li tre nella chiesa di Pietra d'Istria con colore, et macchie di sotto di Verona et quello di dentro di legname, costeranno tutti doimille ducati.⁴⁵⁶

⁴⁵³ Sansovino-Martinioni 1663, p. 280.

⁴⁵⁴ Cfr. Boschini 1664, pp. 348-350.

⁴⁵⁵ Cfr. ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Filze, f. 506, in data 21 giugno 1646; Marchiori 1990-1991, p. 11.

⁴⁵⁶ Cfr. ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Filze, f. 600, nell'aprile 1654 (il giorno non viene specificato); Marchiori 1990-1991, pp. 85, 329.

Gli altari cui l'architetto si riferiva, ossia il maggiore e i due centrali delle sei cappelle laterali, sarebbero stati poi progettati da Antonio Sardi tra il 1656 e il 1657⁴⁵⁷ e realizzati qualche anno più tardi.

La difficoltà economica dello Stato e il costante incremento delle spese⁴⁵⁸, però, avevano messo i provveditori in una situazione pressoché analoga a quella dei deputati sopra la fabbrica della Salute, di fronte cioè alla prospettiva di dover rimandare il completamento delle cappelle a tempi migliori. Fu probabilmente in questa circostanza che venne presa la decisione rivoluzionaria di delegare questo compito ai privati e alle monache: il prezzo di questa operazione era naturalmente la perdita dello *status* di cappelle pubbliche e l'impossibilità di programmare una decorazione coerente degli altari, ma dall'altro lato le casse della chiesa (e quindi dello Stato) potevano finalmente respirare e il cantiere stesso chiudersi in tempi ristretti.

Com'era preventivabile, questa disponibilità all'ingresso di *particolari* trovò un immediato riscontro, specie tra alcune famiglie recentemente ascritte al patriziato veneziano, che colsero l'opportunità per dimostrare la posizione sociale raggiunta e insieme la loro adesione piena alla causa antiturca di Venezia, baluardo della difesa della cristianità.

Il primo tra gli *homines novi* a interessarsi dell'acquisizione di una cappella fu Pier Antonio *quondam* Girolamo Zon, che assieme ai fratelli Bernardino, Michele e Giovanni era stato aggregato alla nobiltà nel 1651⁴⁵⁹. La sua richiesta pervenne dunque ai provveditori sopra i Monasteri, che a loro volta la trasmisero al Senato:

4 Settembre 1658, in Pregadi

Rappresentano li Provveditori sopra li Monasterij ch'essendo loro fatta istanza da persona divota, e caritatevole di haver permissione di poter far a proprie sue spese fabricar un altare nella nuova Chiesa di Santa Maria del Pianto, possa molto conferir l'essempio l'essaudirla; però

L'anderà parte che sia per autorità di questo consiglio impartita facoltà alli Provveditori sopra Monasterij di poter alla sodetta persona divota conceder licenza di fabricar l'altare sodetto dovendo però quanto al sito, alla struttura, et all'ordine dipendere, e regolarsi conforme alla volontà di predetti Provveditori che a ciò haveranno a soprintendere come fanno nell'altre occorrenze tutte d'essa Chiesa.⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ Cfr. ASV, Provveditori sopra Monasteri, b. 332, fasc. "Elezioni, e Mandati Dall'anno 1604, sino l'anno 1661 Dell'ex Mag.to Sopra Monasteri", c. 56v: «9 luglio 1657. Gli Illustrissimi et Eccellentissimi [...] Alvise Foscarini Procurator e Giacomo Donado Provveditor, havendo servito Domino Antonio Sardi come Proto del presente Eccellente Magistrato doppo la morte del fu Bernardin Contin alli bisogni della fabrica di Santa Maria del Pianto in molte opere fattesi, così nelli disegni per li Altari, come in tuto quel che è ocorso [...]». Cfr. inoltre Marchiori 1990-1991, p. 101.

⁴⁵⁸ Dai 20.494 ducati approvati al momento della fondazione della chiesa (1648) si era giunti nel marzo 1654 addirittura a 41.104 (ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Registri, r. 148, c. 15r). Cfr. Marchiori 1990-1991, pp. 65, 76.

⁴⁵⁹ Cfr. ASV, Miscellanea codici, Storia veneta, Cittadinanze Toderini, b. 8, p. 2147; Sabbadini 1995, pp. 31 n. 115, 173; Raines 2003, p. 63.

⁴⁶⁰ ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, Registri, r. 157, c. 435v. Cfr. inoltre Marchiori 1990-1991, p. 98.

Ottenuta l'autorizzazione a procedere, Zon si mise in contatto con Giuseppe Sardi (1624-1699), figlio di Antonio, per un disegno dell'altare che avrebbe ornato una delle quattro cappelle minori e che, come indicato dal Senato, doveva essere approvato dai provveditori:

1658, 22 Ottobre

Avendosi esibito il Nobile Pier Antonio Zon con Religiosa carità, e divoto Zelo, di far costruir a spese proprie un Altare in una delle Capelle piciole di Santa Maria del Pianto, et havendo, conforme l'ordine che gli è stato dato presentato a Sue Eccellenze il Dissegno fatto per mano di Iseppo Sardi Proto, quale ritrovato molto aggiustato e proprio, che può servire ad altri l'esempio d'imitare l'opera così pia, e divota hanno Sue Eccellenze Illustrissime approvato il sudetto Dissegno per l'autorità, che tengono dall'Eccellentissimo Senato, come nella parte di 4 Settembre prossimo passato, et così ordinarono doversi notare.⁴⁶¹

Il progetto di Sardi, insomma, veniva dichiarato non solo «molto aggiustato» per la chiesa, ma addirittura valido per quanti avrebbero deciso di imitare quest'opera «così pia, e divota»; di conseguenza, tutti e quattro gli altari “minori” si sarebbero basati sul medesimo disegno.

Con il consenso all'inizio dei lavori alla terza cappella di sinistra di Santa Maria del Pianto, Pier Antonio Zon chiamò in causa Francesco Ruschi per eseguire la pala, portata a termine nel 1659: a quell'anno, o tutt'al più ai primi mesi del 1660, risale infatti la visita alla chiesa di Martinioni⁴⁶², prima fonte a esplicitare l'iconografia dell'opera e prezioso riferimento per comprendere il progresso dell'ornamento interno della chiesa a quelle date.

Si vano ergendo gl'Altari di fini Marmi, con rimessi di Affricani, verdoni, e rossi di Francia, paragoni, et altre pietre; vedendosi terminato quello di Pier'Antonio Zon, e Fratelli, con la Tavola dipinta eccellentemente da Francesco Ruschi, dove ritrasse li SS. Francesco di Paola, e Antonio di Padova con Christo bambino nelle braccia, di sopra è un Angelo, che nelle mani ha un breve, dove è scritto *Charitas*, dalla parte del detto S. Francesco di Paola, et un Giglio dalla parte di S. Antonio insegne per conoscer essi Santi. A piedi poi è un'altro Angelo sedente, in atto di sonare la lira.⁴⁶³

Grazie all'operazione di Pier Antonio Zon e sfruttando la generosità dei privati (peraltro sollecitata dal Senato stesso) il cantiere del tempio votivo subì quindi un'improvvisa accelerata, tanto che tra la fine del 1659 e l'inizio del 1660 era già in corso l'erezione di altri altari: quattro di essi, ovvero i restanti due di sinistra e il primo e il terzo di destra, furono terminati sicuramente entro il 1664, quando Boschini registrò le rispettive pale.

⁴⁶¹ ASV, Provveditori sopra Monasteri, b. 83, c. 7v. Cfr. inoltre Marchiori 1990-1991, pp. 88-89.

⁴⁶² Cfr. *supra* in capitolo I.

⁴⁶³ Martinioni 1663, p. 91. Sulla pala, andata perduta, cfr. inoltre Boschini 1664, pp. 210-211; 1674, *Castello*, p. 49; Martinelli 1684, p. 178; 1705, p. 200; Pacifico 1697, p. 215; Zanetti 1733, p. 239; 1771, p. 525; Zorzi 1972, II, p. 530; Safarik 1976, pp. 335-336; Marchiori 1990-1991, pp. 347-348.

La prima cappella a sinistra entrando venne acquisita dal mercante Francesco Bonlini tra 1659 e 1660, diversi anni prima che la sua famiglia fosse ammessa al patriziato (1667)⁴⁶⁴: questo significa che la possibilità di ottenere un altare nel tempio votivo di Stato non era una prerogativa della nobiltà.

Riguardo alla pala, la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Domenico e Francesco* (1659-1661)⁴⁶⁵, sappiamo con certezza che venne dipinta da Sebastiano Mazzoni (1611-1678) entro l'anno di pubblicazione del suo *Tempo perduto*, il 1661, poiché tra i tanti sonetti raccolti ve n'era uno scritto proprio in lode del dipinto di Santa Maria del Pianto⁴⁶⁶. Il suo autore, Giovanni Francesco Ferrari (da non confondere con l'omonimo e contemporaneo gesuita cuneese che a quel tempo si trovava in missione in Cina⁴⁶⁷), doveva essere un ammiratore della pittura del toscano, che forse conosceva personalmente, perché nello stesso *Tempo perduto* compariva anche un suo secondo componimento dedicato al *Convito di Baldassarre* (1660) dipinto da Mazzoni per il conte veronese Marcantonio Chiodo⁴⁶⁸.

Il sonetto con cui l'artista rispondeva a Ferrari esprimeva insieme sconforto e amarezza per la sorte avversa e per lo scarso apprezzamento del suo lavoro – dovuto più che altro a «Malediche lingue avvelenate» – e si concludeva ironizzando amaramente sul titolo del tempio mariano che ora serbava una sua opera e le sue speranze di gloria, il Pianto⁴⁶⁹. Questo suo lamento, d'altra parte, aveva tutte le ragioni di essere manifestato se si pensa al destino di alcune sue opere pubbliche: così come l'*Annunciazione* in San Luca, infatti, anche la *Madonna del Rosario* dell'altare Bonlini sarebbe stata rimpiazzata relativamente presto, in una data compresa tra il 1703-1704, quando la seconda edizione del *Ritratto* di Martinelli la ricordava ancora *in situ*, e il 1712, anno di morte di Andrea Celesti, cui fu commissionato il dipinto sostitutivo dal medesimo soggetto⁴⁷⁰.

⁴⁶⁴ Costantino, Giovanni Domenico e Giuseppe Bonlini furono ammessi al patriziato il 12 settembre 1667: ASV, Miscellanea codici, Storia veneta, Genealogie patrizie, b. 18, p. 117; Sabbadini 1995, p. 171.

⁴⁶⁵ Sulla pala, andata perduta, cfr. Boschini 1664, p. 210; 1674, *Castello*, p. 49; Martinelli 1684, p. 178; 1705, p. 200; Pacifico 1697, p. 215; Ivanoff 1958-1959, p. 273; Andreus Bortot 1964, p. 181; Zorzi 1972, II, p. 530; Marchiori 1990-1991, pp. 113, 352; Finocchi Ghersi 1999, pp. 28-31; Benassai 1999, pp. 86-87, 147; Mason 2012, pp. 39-40; Benassai-Binda 2019, p. 268.

⁴⁶⁶ Cfr. Mazzoni 1661, p. 86. Il componimento è stato trascritto in Appendice III, assieme al sonetto di risposta di Mazzoni.

⁴⁶⁷ Si tratta di Giovanni Francesco Ferrari (1609 ca.-1671), che rimase in Cina dal 1640 circa alla morte sopraggiunta nel 1671 (Bertuccioli 1996).

⁴⁶⁸ Cfr. Mazzoni 1661, p. 70. Il *Convito di Baldassarre* (1660), riconosciuto nella tela ora allo Smithsonian American Art Museum di Washington DC (dove tuttora reca il titolo erroneo di *Banchetto di Cleopatra*), era stato commissionato a Mazzoni dal conte veronese Marcantonio Chiodo, dedicatario del *Tempo perduto* (Benassai 1999, pp. 105-107, 150). Per questa tela vennero scritti altri due sonetti, l'uno di Antonio Cariola, l'altro di Jacopo Fiore, tutti con relativa risposta del pittore (Mazzoni 1661, pp. 68-69, 72-73). Accanto a Giovanni Francesco, nel *Tempo perduto* compare anche un Secondo Antonio Ferrari, anch'esso identificato come «Monferrino» e quindi verosimilmente parente stretto del primo (Ivi, pp. 29, 78-79).

⁴⁶⁹ Cfr. Mazzoni 1661, p. 87.

⁴⁷⁰ Per la verità, anche Braccioli nella sua guida riporta il nome di Mazzoni come autore della pala (Braccioli 1712, p. 57), ma le notizie di questo autore non sempre sono attendibili, poiché si fonda molto sulle guide artistiche pubblicate in precedenza. Sulla pala di Celesti, andata perduta, cfr. Zanetti 1733, p. 239; 1771, p. 403; Zorzi 1972, II, p. 530; Pallucchini 1981, I, p. 268; Marchiori 1990-1991, p. 113.

Sul secondo altare di sinistra, uno dei tre “maggiori” eretti su disegno di Antonio Sardi, le *Minere* registravano una pala di Pietro Ricchi (1606-1675) raffigurante la *Madonna col Bambino e san Giuseppe in gloria e in basso san Bernardo e il beato Filippo Benizi* (1659-1664)⁴⁷¹. Il suo committente, Bernardo *quondam* Carlo Lodoli (1640 ca.-1729), era un *cittadino originario*, di professione avvocato fiscale presso i Patroni all’Arsenale e presso gli Officiali alla Messetteria: come Francesco Bonlini, pertanto, anch’egli non era aggregato al patriziato veneziano, sebbene potesse ugualmente fregiarsi di un titolo nobiliare dal momento che il padre, speciale, era stato nominato conte dal re di Polonia Giovanni II Casimiro (1609-1672)⁴⁷².

Se con la presenza della Madonna del Rosario nel dipinto di Mazzoni già si poteva intuire un possibile influsso delle servite di Santa Maria del Pianto, nell’opera di Ricchi il legame con l’ordine religioso si rese ancor più manifesto grazie all’inserimento del beato Filippo Benizi accanto all’omonimo dell’avvocato. Tra Bernardo Lodoli e il monastero, però, vi era certamente ben più di un rapporto connesso alla proprietà di una cappella, come avrebbe dimostrato, alcuni anni più tardi, la conoscenza diretta di suor Maria Eletta Antonia, al secolo Eleonora Luigia di Sinzendorff, che affidò allo stesso Lodoli le sue memorie confluite nell’opuscolo *Raggi della divina gratia* (1703-1705)⁴⁷³.

Proveniente da una nobile casata della Sassonia, costei chiese e ottenne dal patriarca Badoer di vestire l’abito delle servite (1702), entrando quindi nel convento di Santa Maria del Pianto e distinguendosi da subito per «probità e singolar prudenza». Grazie alla sua amicizia con Teresa Cunegonda Sobieska (1676-1730), moglie dell’elettore Massimiliano II Emanuele di Baviera (1662-1726), la monaca si trasferì poi per qualche tempo a Monaco, prima di rientrare in laguna per trascorrervi gli ultimi anni di vita.

A riprova delle sue grandi virtù, nel 1733 suor Maria Eletta Antonia sarebbe stata eletta badessa per la seconda volta⁴⁷⁴. E proprio per commemorare questo evento, su ordine degli eredi Lodoli, Carlo Orsolini (1703-1784) avrebbe realizzato un’incisione riprodotte la pala di Pietro Ricchi [fig. 98], unica fonte visiva pervenutaci del dipinto che purtroppo andò disperso⁴⁷⁵.

⁴⁷¹ Sulla pala, andata perduta, cfr. Boschini 1664, p. 210; 1674, *Castello*, p. 49; Martinelli 1684, p. 178; 1705, p. 200; Pacifico 1697, p. 215; Zanetti 1733, p. 239; 1771, p. 518; Zorzi 1972, II, p. 530; Marchiori 1990-1991, pp. 349-350; Dal Poggetto 1996, p. 413.

⁴⁷² Cfr. Del Negro 2005, pp. 390-391. Figlio di Bernardo è il noto padre Carlo Lodoli, al secolo Cristoforo Ignazio Antonio (1690-1761).

⁴⁷³ L’opuscolo, privo dell’indicazione dello stampatore, era corredato da un ritratto calcografico di Eleonora Luigia di Sinzendorff realizzato da suor Isabella Piccini e da lettere tipografiche di suor Angela Baroni: cfr. Zari 1996, p. 378; Cocchiara 2010, p. 128; Trevisan-Zavatta 2013, p. 93. Nello stesso torno di tempo, ossia tra 1703 e 1705, Bernardo Lodoli pubblicò anche *Il cuore Veneto Legale*, volume relativo alla sua professione di avvocato (così come la *Messetteria veneta* del 1704) per il quale nuovamente collaborarono sia Piccini, sia Baroni.

⁴⁷⁴ Cfr. Corner 1749, III, pp. 283-284; 1758, p. 151. La prima elezione a badessa fu nel 1709.

⁴⁷⁵ La dedica dell’incisione recita: «Nella Capella della Nob. Famiglia de Sig. Sig. Co: Co: Lodoli / esistente nella Chiesa della Madonna del Pianto / delle R.R. M.M. Capucine Servite / in Venezia su le fundamenta nuove. / Alla Rev:^{ma} e

Volgendosi al lato destro della chiesa, la prima cappella venne ornata entro il 1664 con la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Pietro, Andrea, Giacomo e Bartolomeo* (1659-1664) di Pietro Vecchia: di questa pala, che tra le sue figure potrebbe aver celato i protettori di committenti a tutt'oggi sconosciuti, non si sono però reperite ulteriori notizie⁴⁷⁶.

Benché manchino dei documenti anche per l'*Annunciazione* (1659-1664) che Pietro Liberi fu incaricato di eseguire per il terzo altare di destra⁴⁷⁷, si possono comunque formulare diverse considerazioni. Il soggetto della pala – una scena evangelica priva di santi eponimi – suggerisce infatti la possibilità che a sovvenzionare l'opera siano state le stesse monache di Santa Maria del Pianto, allora sotto la reggenza di Maria Innocenza Contarini⁴⁷⁸. Ed è alquanto curioso che, così come per il dipinto di Mazzoni, anche in questo caso per trovare una conferma si debba guardare a un'opera letteraria.

Giuseppe Marchini (1966), colui che per primo propose di riconoscere la pala di Liberi in una *Annunciazione* mutila della centinatura in collezione privata [fig. 99], notava che una delle novelle licenziose di Giambattista Casti (1724-1803), intitolata *Vernice*, costruiva la sua storia proprio sul dipinto di Santa Maria del Pianto⁴⁷⁹. Non è dato sapere, purtroppo, se l'abate e poeta nativo di Acquapendente, nel viterbese, avesse visto di persona la tela in uno dei suoi viaggi a Venezia, se avesse conosciuto direttamente la badessa o qualche monaca, se la narrazione fosse frutto di racconti e dicerie locali da lui rielaborati in poesia o se lo scritto fosse nato per suo semplice diletto. Di fatto, appare evidente un contrasto iconografico con l'opera ritrovata da Marchini, perché mentre questa mostra la Vergine stante e rivolta verso l'Angelo, l'immagine descritta nella novella sembra indicare una fase precedente dell'episodio, in cui il nunzio divino interrompe la meditazione della Vergine:

Pins'ei vergin vestita di turchino

Stellato drappo, in volto a cui lucea

Relig.^{ma} Madre Suor Maria Eletta Antonia / per la terza volta meritissima Superiora delle medesime / al secolo Eleonora Loisa de Sig. Sig. Co: di Zizendorff, nata in Dresda / già ospite insigne in casa delli sudetti. / In Venezia 15. Giugno 1733. / In segno di costantissima divozione. / N.N.». Rispetto a quanto qui riportato, Corner (1749, III, pp. 283-284) testimonia invece che la monaca ricoprì la carica di badessa solo in due mandati: 1709-1712 e 1733-1736. Nella pala, riprodotta in ogni dettaglio dall'incisione di Orsolini, vi era anche lo stemma della famiglia Lodoli, rappresentante «una colonna sormontata da una corona con due gigli l'uno per parte» (ASV, Miscellanea codici, Storia veneta, Cittadinanze Tassini, b. 13, c. 1171).

⁴⁷⁶ Sulla pala, andata perduta, cfr. Boschini 1664, p. 211; 1674, *Castello*, p. 50; Martinelli 1684, p. 178; 1705, p. 201; Pacifico 1697, pp. 215-216; Zanetti 1733, p. 239; 1771, p. 389; Aikema 1990, p. 164; Marchiori 1990-1991, pp. 338-339.

⁴⁷⁷ Sulla pala, ora in collezione privata, cfr. Boschini 1664, p. 211; 1674, *Castello*, pp. 49-50; Martinelli 1684, p. 179; 1705, p. 201; Pacifico 1697, p. 216; Zanetti 1733, p. 239; 1771, p. 382; Moschini 1826, p. 119; Marchini 1966, pp. 3-4; Spiazzi 1983, p. 99; Marchiori 1990-1991, p. 342; Ruggeri 1996, p. 198.

⁴⁷⁸ Cfr. Corner 1749, III, p. 283: la Contarini fu badessa di Santa Maria del Pianto dal 1658 alla morte, nel 1699.

⁴⁷⁹ Cfr. Marchini 1966, pp. 3-4. Sulla figura di Giambattista Casti cfr. almeno Nigro 1979. Poiché la novella *Vernice* non viene menzionata da Accornero nel suo registro di documenti su Pietro Liberi (2013), si è ritenuto opportuno trascriverla in Appendice III.

Non so che di celeste e di divino;
Colle pupille basse in man tenea
Tutt'umile e modesta un libriccino
In cui divote orazion leggea;
[...].⁴⁸⁰

Il genere stesso del componimento e il suo carattere aneddótico, licenzioso e ironico rendono impossibile stabilire il grado di verità di questi versi, ben lontani da un intento ecfrastico. Ciononostante, il fondamento dell'intera narrazione – che almeno in linea teorica doveva essere *reale* per sostenere uno sviluppo *realistico* – era dato dal fatto che secondo Casti l'*Annunciata* sarebbe stata eseguita per l'appunto «a chiesta delle madri cappuccine»⁴⁸¹.

Il coinvolgimento diretto delle monache, pertanto, rende ancor più singolare e interessante la vicenda delle commissioni delle pale del tempio votivo veneziano. Per la prima volta, infatti, in un medesimo cantiere si trovarono implicati lo Stato (attraverso i provveditori sopra i Monasteri), i privati (nobili e borghesi) e un ordine religioso, per di più femminile: in altre parole, tutta la società veneziana fu in qualche modo partecipe del cantiere di Santa Maria del Pianto, dalla sua genesi al suo compimento.

L'unico altare laterale che Boschini non descrisse nel 1664 era il secondo a destra, all'epoca non ancora eretto. La sua prima menzione in una guida artistica risale infatti a Martinelli (1684), il quale ne riportò l'ornamento principale, il Crocifisso ligneo attribuito ad Albrecht Dürer (1471-1528), e l'iscrizione posta ai suoi piedi, prezioso documento grazie al quale è possibile risalire sia ai responsabili della costruzione dell'altare, sia al motivo della loro committenza.

Hoc Alberti Dureri arte vivum Dei exanimis simulacrum comploranti obtulere Deiparae Jo: Baptista, et Thomas Adolphus Fratres Vanaxel, quorum Majores a Belgici Martis procellis in hunc Adriatici, pacisque sinum delati sunt, ipsi vero Serenissimo Patriciorum albo demum adscripti. Anno MDCLXV. XXX. Maii.⁴⁸²

I fratelli Giovanni Battista (1628-1698) e Tomaso Adolfo (1635-1669) van Axel, eredi della famiglia olandese giunta a Venezia intorno al 1609 col loro padre Giusto Adolfo e poi stabilizzatasi in laguna tra matrimoni e rapporti d'affari con casate patrizie e nuovi nobili, ottennero la loro

⁴⁸⁰ *Novelle* 1801, III, p. 196.

⁴⁸¹ *Ivi*, p. 195.

⁴⁸² Corner 1749, III, p. 282. Si è volutamente riportata l'iscrizione di Corner perché pare più accurata rispetto a quella di Martinelli (1684, pp. 178-179; 1705, p. 201). Boschini non cita l'altare Van Axel nemmeno nelle *Ricche minere* (1674), ma in questo caso perché esso non possedeva una pala, bensì una statua lignea (Boschini è infatti più attento ai dipinti che alle opere scultoree).

iscrizione al *Libro d'oro* nel 1665⁴⁸³. Fu per l'appunto in tale occasione che decisero di sovvenzionare l'erezione dell'altare del Crocifisso (uno dei tre che seguirono il disegno di Antonio Sardi), donando alla chiesa l'insigne scultura lignea che ora si trova al monastero di Santa Chiara⁴⁸⁴.

Nelle *Minere* non compare invece alcun riferimento all'altar maggiore, oggetto piuttosto problematico di cui sinora non si sono riscontrate informazioni di rilievo al di fuori della notizia di Piero Gradenigo, che ne testimoniava il patrocinio da parte della famiglia Zanardi⁴⁸⁵. Partendo da questo punto saldo, però, è possibile formulare alcune ipotesi che possono perlomeno fornire qualche utile spunto di riflessione.

Innanzitutto, è assai probabile che il committente dell'altare sia stato Giovanni Andrea *quondam* Piero Zanardi (1602-1661), vero e proprio *self made man* ascritto al patriziato nel 1653 a coronamento di un'ascesa sociale rapidissima⁴⁸⁶. Ben più dei fratelli e dei nipoti, infatti, era costui ad avere le redini della famiglia dal punto di vista economico e il suo interesse nei confronti della cappella maggiore di Santa Maria del Pianto potrebbe essere stata giustificata proprio da questa sua posizione. Se ciò corrispondesse al vero, è evidente che la commissione sarebbe pervenuta prima della sua scomparsa, ossia *ante* 1661, periodo che tra l'altro coinciderebbe esattamente con la costruzione degli altari laterali⁴⁸⁷; la stessa morte di Giovanni Andrea, inoltre, potrebbe spiegare una eventuale procrastinazione del cantiere negli anni successivi con il plausibile intervento di uno dei suoi eredi, il nipote Piero *quondam* Giovanni Battista Zanardi (1628-1683) – infatti, a quell'altezza cronologica un altro Piero, figlio di Colomban Zanardi, era stato condannato a dieci anni di prigione per questioni di dazi, mentre i fratelli di costui, Giovanni Battista e Colomban, avevano preso i voti⁴⁸⁸.

Solo a questo punto si inserirebbe la commissione della pala a Luca Giordano.

A Venezia tra la fine del 1664 e il principio del 1665, il napoletano aveva avuto modo di sfruttare le conoscenze del suo ospite, Agostino Fonseca, per allacciare rapporti con diverse personalità di prim'ordine della società lagunare, dai mercanti del calibro di Simon Giogalli alle

⁴⁸³ L'ascrizione al patriziato avvenne il 25 maggio 1665. Sulla famiglia Van Axel cfr. ASV, Miscellanea codici, Storia veneta, Genealogie patrizie, b. 23, pp. 189-191; Sabbadini 1995, pp. 145-146, 173; Van Gelder 2013.

⁴⁸⁴ Dopo la soppressione del convento, il Crocifisso venne acquistato da don Giuliano Catullo, che alla sua morte lo donò alle sacramentine di Santa Chiara: in questo monastero lo vide e lo riconobbe Antonio Maria Vicentini nel 1921 (Vicentini 1922, p. 23). Cfr. inoltre Pedrocchi 1983, p. 121; Marchiori 1990-1991, pp. 340-341.

⁴⁸⁵ Cfr. Gradenigo-Livan 1942, p. 245.

⁴⁸⁶ Cfr. ASV, Miscellanea codici, Storia veneta, Genealogie patrizie, b. 23, p. 305; Sabbadini 1995, p. 173; Raines 2003, p. 63; 2006, p. 296, n. 103.

⁴⁸⁷ Se ciò fosse vero, anche questo altare rientrerebbe tra quelli in fase di costruzione visti da Martinioni. Bisogna considerare, inoltre, che il disegno dell'altar maggiore era già stato predisposto in precedenza da Antonio Sardi e accettato dai provveditori. Per Zanardi, dunque, non era necessario passare attraverso una fase di progettazione che poteva portar via molto tempo: sostanzialmente il nuovo patrizio veneziano doveva limitarsi a sovvenzionare la costruzione.

Cfr. ASV, Miscellanea codici, Storia veneta, Genealogie patrizie, b. 23, p. 307.

⁴⁸⁸ Cfr. ASV, Miscellanea codici, Storia veneta, Genealogie patrizie, b. 23, p. 307.

famiglie facoltose come appunto gli Zanardi⁴⁸⁹. Forse sarebbe troppo ardito, in assenza di prove più concrete, proporre il nome di Piero *quondam* Giovanni Battista quale effettivo committente della pala per l'altare finanziato dallo zio, ma che l'opera sia stata eseguita, o perlomeno concepita, durante il soggiorno veneziano di Giordano pare sia fuor di dubbio. È assai improbabile, infatti, che la monumentale *Deposizione di Cristo* (1665) [fig. 100] fosse stata realizzata senza avere un riscontro diretto con la sua destinazione, che oltretutto era l'altar maggiore di una chiesa votiva di Stato⁴⁹⁰. In questo senso, dunque, andrebbe intesa la nota di Zanetti (1733) altrimenti del tutto superflua (le guide artistiche precedenti non la riportano):

Ebbe intenzione l'autore, che siccome questa Chiesa non è molto frequentata, si vedesse questa tavola in passando sulla fondamenta, onde adoprò in essa una maniera assai forte; ma riputata da' professori alquanto barbara.⁴⁹¹

Benché l'altare fosse stato sovvenzionato da un privato, il soggetto della pala era vincolato al titolo della chiesa di cui quella costituiva l'opera principale, per cui non si può escludere (anzi, si può sostenere con buona dose di certezza) che tra gli interlocutori all'interno del processo di commissione vi fossero state anche le monache, oltre ai provveditori sopra i Monasteri cui spettava comunque l'ultima parola sulla decorazione.

Dal punto di vista iconografico, la scelta di dipingere una deposizione di Cristo dalla Croce anziché una più semplice e immediata *Pietà* forse non era semplicemente legata alla volontà di enfatizzare il dramma della Madonna con una scena più ricca di *pathos*: questo episodio, infatti, poteva essere stato pensato anche con l'intento di inserirvi san Giovanni Evangelista, certamente un personaggio secondario, ma pur sempre unico e doveroso riferimento a colui che – con ogni probabilità – aveva permesso di portare a termine la cappella maggiore, Giovanni Andrea Zanardi.

In base a quanto detto sinora, sarebbe lecito riconoscere la *Deposizione* di Santa Maria del Pianto nella «gran Tavola su la maniera dello Spagnoletto» che secondo Francesco Saverio

⁴⁸⁹ Cfr. De Vito 1991, pp. 37-41; Nappi 1991; Scavizzi-De Vito 2012, pp. 122-123; Medugno 2016, pp. 81-82. Per Agostino Fonseca il pittore eseguì la pala della *Madonna del Carmelo con anime del Purgatorio* (1664 ca.) che in seguito sarebbe giunta, forse per donazione testamentaria, nella cappella Vendramin in San Pietro di Castello, dove fu registrata a partire da Martinelli (1684, p. 72): «il lascito di un'opera del Giordano alla cappella più importante della chiesa patriarcale poteva costituire, a quella data, non poco merito per un veneziano» (De Vito 1991, p. 39). Secondo Folin (2018, pp. 157-160), invece, la *Madonna del Carmelo* di Fonseca sarebbe da riconoscere nel dipinto ora conservato a Houston (Museum of Fine Arts), mentre la pala della cappella Vendramin sarebbe stata commissionata in altra occasione, ma sempre durante il soggiorno veneziano di Giordano.

⁴⁹⁰ La tesi regge anche laddove l'opera fosse stata eseguita in un secondo momento a Napoli e quindi inviata a Venezia. Sulla pala, ora alle Gallerie dell'Accademia, cfr. Boschini 1674, *Castello*, p. 50; Martinelli 1684, p. 178; 1705, p. 200; Pacifico 1697, p. 215; Balducci 1710-1721, c. 149r; Zanetti 1733, p. 239; Corner 1749, III, p. 281; Zanetti 1771, p. 512; Ferrari-Scavizzi 1966, I, pp. 35-37, 43, 216-217; II, pp. 28-29, 294, 306, 333; Zorzi 1972, II, p. 530; Pallucchini 1981, I, pp. 239-240, 260-261; Marchiori 1990-1991, pp. 103, 343-346; De Vito 1991, pp. 38, 43-44; Ferrari-Scavizzi 1992, pp. 50, 279; De Vito 1999, p. 119; Ferrari-Scavizzi 2003, pp. 28, 45; Scavizzi-De Vito 2012, p. 129; Medugno 2016, p. 85.

⁴⁹¹ Zanetti 1733, p. 239.

Baldinucci (1710-1723) venne eseguita da Giordano durante il suo soggiorno veneziano, grazie alla quale

acquistò tal credito il suo Pennello, che facendo a gara quei Nobili per aver sue opere appena gli davano il dovuto tempo per il suo picciol riposo e certamente sarebbe stato forzato a dimorar quivi più lungo tempo se non fosse stato richiamato con fretta alla sua patria [...].⁴⁹²

Nonostante il rientro del pittore a Napoli, i suoi contatti con Venezia rimasero comunque saldi grazie alla compagnia di Simon Giogalli, il cui socio, Guglielmo Samueli, era per l'appunto stanziato nella capitale partenopea⁴⁹³.

Entrato in rapporto con Giordano per tramite di Agostino Fonseca, col quale condivideva circuiti come i Mendicanti e le Terese, Giogalli ne comprese fin dal principio il potenziale in termini commerciali, ma la sua relazione con quello non fu affatto limitata alla semplice opera di mediazione. Da mercante accorto qual era, costui seguì con attenzione l'evolversi della vicenda della pala richiesta al Volterrano (1611-1690) per un altare della Salute e seppe inserirsi al momento opportuno per convincere i deputati sopra la fabbrica ad affidarsi piuttosto a Giordano, che aveva appena realizzato il dipinto principale dell'altro tempio di Stato.

Questo episodio è noto grazie alla testimonianza diretta di Paolo del Sera (1617-1672) riportata in due lettere inviate al cardinal Leopoldo de' Medici (1617-1675) il 20 ottobre e il 3 novembre 1668⁴⁹⁴. Proprio il mercante e *connoisseur* fiorentino, infatti, era stato uno dei protagonisti degli accordi tra i deputati e il Volterrano, suo conterraneo e conoscente, concretizzatisi intorno al 1664⁴⁹⁵: il prestigioso incarico prevedeva l'esecuzione della pala dell'*Assunzione della Vergine*, un soggetto che di per sé dichiarava la volontà di seguire anche per i restanti altari della Salute il tema mariano, forse suggerito in modo particolare dai padri somaschi, incaricati della cura spirituale della chiesa votiva.

Per motivi rimasti ignoti, tuttavia, l'artista iniziò a rimandare di anno in anno la consegna, cosicché nel 1667 Simon Giogalli informò Luca Giordano della possibilità di ottenere la prestigiosa commissione giocando d'anticipo: con un «tiro da Tintoretto vecchio», il napoletano dipinse in

⁴⁹² Baldinucci 1710-1721, c. 149r.

⁴⁹³ Su Guglielmo Samueli a Napoli cfr. in particolare Medugno 2016. A riprova del rapporto prolungato di Giordano con le famiglie veneziane, dai registri di Samueli risultava, ad esempio, che gli Zanardi acquistavano alcuni quadri del napoletano ancora nel 1671 (ASV, S. Giovanni in Laterano, b. 6, fasc. F "R. M.n di S. Gio: Laterano c. d. Simon Giugali", c. 6r; Tucci 2008, p. 255; Medugno 2016, pp. 85, 94).

⁴⁹⁴ Cfr. Barocchi-Fileti Mazza 1987, I, pp. 439, 441-442. Su Paolo del Sera cfr. almeno Prinz 1990; Borean 2007b.

⁴⁹⁵ Si può supporre che la commissione risalisse al 1664 perché Del Sera nella lettera al cardinale Leopoldo de' Medici del 3 novembre 1668 si lamentava del fatto che erano trascorsi quattro anni dacché Volterrano aveva ricevuto l'incarico (Barocchi-Fileti Mazza 1987, I, pp. 26, 441-442).

pochissimo tempo un'Assunta e il suo agente la fece esporre alla Salute, dove venne vista e lodata dalla città intera. Stanchi per la lunga attesa dell'opera di Volterrano e grati per il gesto di Giordano che oltretutto, secondo Del Sera, si contentò di una retribuzione di appena 200 ducati «stimando più l'onorevolezza che il danaro», i deputati sopra la fabbrica non poterono che dichiarare concluso il loro rapporto di lavoro con l'artista fiorentino⁴⁹⁶.

Poiché lo scopo di queste lettere era esprimere l'amarezza per la perduta occasione di Volterrano confrontandolo col più scaltro e virtuoso Giordano, è probabile che Del Sera avesse enfatizzato l'aneddoto da un punto di vista letterario, ma si può al contempo immaginare che parte della vicenda fosse stata astutamente raccontata e diffusa dallo stesso Giogalli, con l'intento – per nulla disinteressato – di esaltare il pittore con cui era in affari⁴⁹⁷.

Di fatto, l'*Assunzione della Vergine* (1667) [fig. 101] venne pagata a Giordano molto di più rispetto a quanto riportava Del Sera, come dimostrano le registrazioni contabili conservate in copia in un fascicolo della vertenza tra Simon Giogalli e il monastero di San Giovanni in Laterano, che difendeva gli interessi di suor Maria Rosa, al secolo Maria Angela *quondam* Guglielmo Samuelli. Stando a questi documenti, trascritti in appendice, il costo dell'opera fu di ben 600 ducati, di cui 100 anticipati nello stesso 1667 e i restanti 500 incassati l'anno successivo da Giogalli, che li fece infine recapitare al pittore⁴⁹⁸.

Dalla medesima fonte si deduce inoltre che la pala, «Acetata Per Nostra Terminazione De Di 23 Agosto» 1668, doveva essere stata sistemata in chiesa sicuramente prima del 3 dicembre dello stesso anno, data della notazione⁴⁹⁹: di conseguenza, a quell'altezza cronologica anche il relativo altare, il secondo a sinistra, doveva essere stato portato a termine nella sua struttura definitiva e il *San Marco* di Tiziano trasferito sul primo altare di sinistra, evidentemente ancora allo stato provvisorio. A proposito di quest'ultima pala, il fatto che fosse stato deciso di tenerla ancora in chiesa potrebbe indicare l'intenzione di sfruttarla per completare la decorazione pittorica dei tre altari di sinistra, che

⁴⁹⁶ Cfr. Barocchi-Fileti Mazza 1987, I, p. 439.

⁴⁹⁷ Giogalli e Del Sera, del resto, si conoscevano se non altro per la frequentazione dell'ambiente delle Terese. Oltre a interagire economicamente col monastero, infatti, Del Sera era in ottimi rapporti con Maria Ferrazzi, specie per la comune devozione nei confronti della fiorentina Maria Maddalena de' Pazzi (ASV, S. Teresa, Atti, b. 11, fasc. 963; Ivi, b. 18, fasc. 1448; Alfonsi 2015, p. 224).

⁴⁹⁸ Cfr. ASV, S. Giovanni in Laterano, b. 6, fasc. C "Inventario Samuelli", cc. 4r-5r, trascritti da Medugno (2016, pp. 93-94) e qui in appendice; Tucci 2008, pp. 246-247; Medugno 2016, pp. 82-83, 93-94. Sulla pala, *in situ*, cfr. Boschini 1674, *Dorsoduro*, p. 26; *Relatione* 1681/1899, p. 166; Sandrart 1683, p. 395; Martinelli 1684, p. 390; 1705, pp. 441-442; Baldinucci 1710-1721, c. 149; De Dominicis 1728, p. 376; Zanetti 1733, p. 335; Corner 1749, V, p. 22; Zanetti 1771, p. 511; Moschini 1815, II, p. 334; 1842, p. 39; Ferrari-Scavizzi 1966, I, pp. 42, 68-70, 88, 216, 234, 246, 264-265; II, pp. 73, 76, 80; Meloni Trkulja 1976, pp. 78-82; Pallucchini 1981, pp. 203, 240; Barocchi-Fileti Mazza 1987, I.1, pp. 26, 439-442; De Vito 1991, pp. 34, 36, 39-40; Ferrari-Scavizzi 1992, I, pp. 26, 54, 58, 241, 282, 287; De Vito 1999, pp. 118-120; Ferrari-Scavizzi 2003, pp. 48, 114, 121; Tucci 2008, pp. 246-247, 252, 262; Medugno 2016, pp. 82-83. È curioso che Pacifico (1697, p. 466) sostenga, erroneamente, che all'altare dell'*Assunta* vi fosse ancora il *San Marco* di Tiziano.

⁴⁹⁹ Cfr. ASV, S. Giovanni in Laterano, b. 6, fasc. C "Inventario Samuelli", c. 5r. Si rimanda al documento in appendice.

al 1668 vedevano quindi due opere di Tiziano collocate simmetricamente ai lati del *Sant'Antonio* di Liberi.

Segno del successo dell'operazione di Giogalli e Giordano fu l'immediata commissione al napoletano di altre due pale per i restanti due altari di destra della Salute. E a riprova di come le vicende belliche contro i Turchi furono determinanti per la decorazione del tempio votivo, basti notare che i 700 ducati per la prima di queste due opere, la *Natività della Vergine* [fig. 102], vennero stanziati appena a qualche giorno di distanza dal 5 settembre 1669, data della resa della città di Candia, mentre la stessa somma relativa al pagamento della seconda, la *Presentazione della Vergine al Tempio* [fig. 103], fu messa a disposizione di Giogalli tra il gennaio e il marzo successivo⁵⁰⁰.

Realizzate dunque tra 1669 e 1670 e spedite da Napoli a Venezia (forse per cura della stessa società di Giogalli)⁵⁰¹, le due pale completavano la decorazione degli altari di destra, premendo così per la conclusione anche di quelli dirimpetto. Dal momento che le mostre d'altare dovevano seguire le linee imposte dalla fabbrica longheniana di Sant'Antonio e che oramai il soggetto mariano costituiva il *trait d'union* del programma iconografico, il *San Marco* di Tiziano perse la sua funzione risultando completamente inadatto al tempio, sia per contenuto, sia, soprattutto, per formato. Pertanto, mentre la *Pentecoste* veniva accomodata sulla nuova struttura del terzo altare di sinistra con pochi accorgimenti (e con un notevole risparmio economico), la seconda pala del Cadorino un tempo in Santo Spirito in Isola subiva un ultimo trasloco, finendo in sacrestia. Al suo posto, come testimoniò per primo Boschini nelle *Ricche minere*, si decise di commissionare una *Annunciazione* (1670 ca.) [fig. 104] a Pietro Liberi, contattando quindi nuovamente l'artista del *Sant'Antonio* che era ormai

⁵⁰⁰ Cfr. *Ibidem*. Sulle pale, *in situ*, cfr. Boschini 1674, *Dorsoduro*, p. 26; *Relatione* 1681/1899, p. 166; Sandrart 1683, p. 395 (*Natività*); Martinelli 1684, pp. 390-391; 1705, pp. 441-442; Pacifico 1697, p. 466; Baldinucci 1710-1721, c. 149; De Dominicis 1728, p. 376; Zanetti 1733, p. 335; Corner 1749, V, p. 22; Zanetti 1771, p. 511; Moschini 1815, II, pp. 334-335; 1842, pp. 39-40; Ferrari-Scavizzi 1966, I, pp. 68, 71, 88, 216, 234, 246, 264-265; II, pp. 79-80, 293, 312, 357, 389; Pallucchini 1981, p. 240; De Vito 1991, pp. 34, 36, 39-40; Ferrari-Scavizzi 1992, I, pp. 26, 56, 58, 282, 287, 300; Augusti 1996b; De Vito 1999, pp. 118-120; Hopkins 2000, pp. 214-215; Ferrari-Scavizzi 2003, pp. 48, 57, 113, 121; Tucci 2008, pp. 246-247, 262; Medugno 2016, p. 83.

⁵⁰¹ È stato ipotizzato da Tucci (2008, p. 247) che la spedizione delle due pale possa essere avvenuta nel 1672, in base alla partita del 20 giugno di quell'anno registrata sul Banco dello Spirito Santo di Napoli, dove si segnalava infatti un accredito di 790 ducati a Guglielmo Samuelli «e per lui a Luca Giordano [...] per ordine di Simon Giogalli di Venetia et a compimento di D. 1.290, atteso gli altri ducati 500 gli ha ricevuti a drittura dal medesimo Giogalli, e tutti sono per pagamento di quadri che deve consignare per detto Giogalli» (Nappi 1991, p. 173 n. 20). Tuttavia, come ha poi chiarito Medugno (2016, p. 97, n. 47), quella polizza si riferiva a quadri non ancora consegnati; sembra così più probabile che i pagamenti relativi alla *Natività* e alla *Presentazione al Tempio* siano piuttosto da cercare in annotazioni del 1670 e 1671 (date più prossime a quelle delle pale) contenute in ASV, San Giovanni in Laterano, b. 6, fasc. G, c. 18v. Ad ogni modo, che le due opere, così come la precedente *Assunzione*, siano state eseguite a Napoli e poi inviate a Venezia è ormai assodato, grazie ai rilievi eseguiti durante i restauri. La preparazione a terre scure, abituale nel Viceregno, il rinforzo con una tela tipo patta (un lino molto spesso, cosparso di colla, su cui si faceva aderire della sabbia per irrigidire la tela principale e conferire una maggiore resistenza agli urti e una migliore impermeabilizzazione) e l'interposizione di dischetti di cuoio sotto la testa dei chiodi di ferro che si potevano facilmente corrodere in un ambiente salmastro dimostrano infatti che le pale erano state approntate per un lungo viaggio (Augusti 1996b; De Vito 1999, p. 120).

considerato unanimemente il massimo rappresentante della pittura locale e che assieme a Giordano era l'unico presente con pale d'altare in entrambi i templi votivi di Stato.

Alla sinistra della porta Maggiore, entrando in Chiesa, si vede la Tavola dell'Altare con Maria Annonziata dall'Angelo, e in aria sopra le nubi, vi assiste il Padre Eterno, con molti Angeletti; opera del Cavalier Pietro Liberi: et in loco di questa, prima vi era la Tavola de Santi Marco, Rocco, Sebastiano, Cosmo, e Damiano; opera di Tiziano, la qual Tavola per non esser di forma capace all'ornamento, è stata riposta nella Sacrestia; si come pure la Tavola di Alessandro Varotari, che era sopra l'Altar Maggiore prima, che vi fussero fatte le Figure di Scultura, è stata posta sopra l'Altare della detta Sacrestia.⁵⁰²

In effetti, in contemporanea alle commissioni delle pale di Giordano e Liberi, era stata decisa l'erezione dell'altar maggiore, progettato appositamente per conservare la *Mesopanditissa* sotto lo scenico apparato scultoreo lecourciano relativo alla vittoria sulla peste: nel fulcro della Salute si amalgamavano definitivamente l'originario voto del tempio e la valenza di santuario della cristianità acquisita dalla basilica per le vicissitudini della guerra di Candia.

⁵⁰² Boschini 1674, *Dorsoduro*, pp. 27-28. Sulla pala, *in situ*, cfr. inoltre Martinelli 1684, p. 389; 1705, p. 439; Pacifico 1697, p. 465; Zanetti 1733, p. 334; Corner 1749, V, p. 22; Zanetti 1771, p. 382; Moschini 1815, II, p. 341; 1842, p. 39; Pallucchini 1981, pp. 203-204; Ruggeri 1996, p. 196; Augusti 1999, pp. 134-138; Hopkins 2000, p. 214.

IV. Analisi tipologica, iconografica e statistica

Le pale-tabernacolo veneziane

Frutto di istanze devozionali e/o autocelebrative, la pala d'altare non esaurisce il suo significato in sé stessa: attraverso la sua iconografia, infatti, da un lato dialoga costantemente con le opere che le stanno vicino (icone, *ex voto*, teleri, statue, affreschi) e dall'altro, più in generale, esprime la cultura del suo tempo. Sono questi i punti principali che verranno indagati nel presente capitolo, che dunque guarderà alla pala in quanto oggetto e in quanto immagine sacra.

Come già osservava Humfrey (1999), dal punto di vista tipologico la pala si era definita nel corso del Cinquecento in un formato rettangolare sviluppato in verticale e talvolta culminante in una centinatura, mentre i polittici erano andati progressivamente scomparendo a Venezia¹. In effetti, la sola "escursione" secentesca di questi ultimi, con la *tavola* «in tre compartimenti» dell'altare di Sant'Anastasio in Santa Ternita, era giustificata dalla volontà di terminare una decorazione rimasta incompleta sin dai tempi di Girolamo Santacroce (1480 ca.-1556), che aveva eseguito un «bellissimo, quantunque non del tutto compito, quadro» posto sotto il sarcofago del monaco persiano, «in cui con ammirabile artificio si scuopre dipinta la vita, et martirio di detto Santo»². Ai primi del Seicento, dunque, erano stati contattati Odoardo Fialetti (1573-1638) e Pietro Malombra (1556-1618) per dipingere sopra le *Storie* di Santacroce rispettivamente un comparto centrale con «il Corpo di Sant'Anastasio» – immagine forse legata in qualche modo alla presenza dell'arca sulla falsariga del *San Teodoro* di Mera in San Salvador – e la lunetta soprastante con un *Padre Eterno in gloria*³. La stessa struttura di questo polittico, ad ogni modo, sembrava riprodurre in sostanza la conformazione

¹ Cfr. Humfrey 1999, p. 1119. Uno degli ultimi polittici in laguna fu il *San Cristoforo con i santi Stefano, Francesco, Girolamo e Nicolò* di Jacopo Bassano, eseguito intorno al 1556 per la cappella a destra dell'altar maggiore di San Cristoforo della Pace; di quest'opera si conserva solamente lo scompartimento centrale con *San Cristoforo*, ora al Museo Nacional de Bellas Artes de L'Avana (cfr. almeno Bordignon Favero 2011). Per converso, in località periferiche del Dominio le commissioni di polittici si sarebbero protratte ancora a lungo. A titolo d'esempio, la bottega di Paolo Veronese ottenne nel 1570 la richiesta per un trittico raffigurante la *Madonna con il Bambino in gloria e san Lorenzo martire, San Giovanni Battista e San Nicolò* destinato alla chiesa di Vrboška, nell'isola di Hvar in Dalmazia (Gamulin 1955; Pignatti-Pedrocco 1995, II, pp. 524-525); ai primi del Seicento risale quindi il polittico con la *Madonna col Bambino e i santi Daniele, Rocco, Sebastiano e Lorenzo, l'Ultima Cena, il Redentore con i santi Ermacora e Fortunato, l'Angelo annunciante e l'Annunciata* attribuito a Secante Secanti (1571-1636) per l'altar maggiore della chiesa di San Rocco presso Cavazzo Carnico (sull'artista cfr. Rizzi 1963); addirittura del 1702 sono i trittici di Matteo Grempsel (documentato a Cison di Valmarino dal 1676 al 1708) per l'oratorio di San Francesco di Paola di Revine, raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria con san Francesco di Sales, Sant'Alberto e Sant'Osvaldo di Nortumbria*, e per la chiesetta di San Rocco di Resera di Tarzo, raffigurante l'*Incoronazione della Vergine con i santi Andrea e Antonio abate, Sant'Urbano e Sant'Osvaldo di Nortumbria* (Fossaluzza 1999, pp. 124-127).

² Sansovino-Stringa 1604, c. 110v.

³ Sull'opera, andata perduta, cfr. Boschini 1664, p. 195; 1674, *Castello*, pp. 37-38; Malvasia 1678, I, p. 309; Martinelli 1684, p. 205; 1705, pp. 230-231; Zanetti 1733, p. 229-230; 1771, p. 85 (Santacroce); Zorzi 1972, II, p. 389.

ormai divenuta standard per la pala, che nel concreto forniva una soluzione più economica rispetto ai costosi polittici e soprattutto adattabile agli spazi degli altari veneziani, a prescindere dalla loro dimensione.

La normalizzazione del formato, tuttavia, non determinò affatto una mancanza di alternative tipologiche alla classica *tavola*, come Humfrey sembrava invece sottintendere: benché numericamente limitato (almeno stando alle informazioni ricavabili dalle fonti), non bisogna affatto trascurare il fenomeno del *Bildtabernakel*, già presente nel Cinquecento e ancor più diffuso dal secolo successivo.

Questa varietà di pala, che trova nella *Madonna della Vallicella* (1606-1608) di Rubens nell'omonima chiesa di Roma il suo esempio più celebre a livello internazionale, nacque in Italia nel XIII secolo con lo scopo precipuo di incorniciare, o meglio di *incorporare* a mo' di tabernacolo bidimensionale un'immagine votiva dipinta o scolpita, spesso considerata miracolosa⁴. Sebbene condividesse il medesimo "statuto" di una normale pala d'altare (le guide artistiche parlano spesso di *tavola*), tale manufatto costituiva in realtà una sua evoluzione, poiché assumeva una funzione di supporto a un'opera ritenuta ancor più sacra in termini devozionali: seguendo Matsubara (2011), si trattava in definitiva di un oggetto contraddistinto da una forte ambivalenza, poiché in esso contrastavano e coesistevano allo stesso tempo l'antico e il moderno, l'opera e la cornice, il testo e il contesto, la presentazione e la rappresentazione⁵.

Il *Bildtabernakel* fece probabilmente il suo esordio a Venezia nella declinazione del *Sakramentsretabel*, di cui è possibile vedere un esempio nel bassorilievo dello *Spirito Santo, la Madonna e Maria Maddalena* (1500 ca.) di Tullio Lombardo (1455 ca.-1532), che racchiudeva la portella del tabernacolo sull'altar maggiore di San Nicolò di Castello⁶. Per quanto si può dedurre dalle fonti, una delle prime autentiche "pale-tabernacolo"⁷ veneziane potrebbe essere stata il *Padre Eterno con angeli* dipinto da Jacopo Palma il Vecchio (1480 ca.-1528) per uno degli altari laterali dei Gesuati che, secondo Sansovino (1581), inquadrava «una pietà di ottimo et intendente maestro»⁸. In mancanza di documentazione e dell'opera stessa, andata dispersa a seguito del rifacimento della chiesa da parte dei domenicani, risulta complicato fornire ulteriori elementi, ma si può perlomeno ipotizzare una sua esecuzione in prossimità della *Resurrezione di Cristo* di Francesco Rizzo da Santacroce (1485 ca.-

⁴ Sulla tipologia del *Bildtabernakel* e la sua diffusione in Italia dall'età rinascimentale sino al primo periodo barocco cfr. Warnke 1968.

⁵ Cfr. Matsubara 2011, p. 30; Brunet 2020.

⁶ Sull'opera, ora conservata presso il Seminario Patriarcale di Venezia, cfr. in particolare Ceriana 2007.

⁷ Si è preferito tradurre il vocabolo tedesco *Bildtabernakel* con "pala-tabernacolo" anziché col più letterale "quadro-tabernacolo" proposto da Matsubara, perché questa tipologia di opera condivide il medesimo statuto della pala tradizionale, fatto che dunque val la pena ribadire terminologicamente; in questo senso, infatti, il "quadro" appare troppo generico.

⁸ Sansovino 1581, c. 97r. Sull'opera cfr. inoltre Sansovino-Stringa 1604, c. 187r; Sansovino-Martinioni 1663, p. 271; Boschini 1664, p. 340; 1674, *Dorsoduro*, p. 18; Martinelli 1684, p. 379; 1705, p. 429; Pacifico 1697, p. 462.

1545 ca.), dipinta per un altare vicino nel 1513, forse all'interno di una più vasta campagna decorativa promossa dai gesuati stessi; per il rilievo con la *Pietà*, infine, non si può escludere la mano di una maestranza lombardesca⁹.

Il più antico *Bildtabernakel* giunto sino a noi risale invece al 1580 circa¹⁰. Si tratta dell'*Incontro dei santi Gioacchino e Anna* [fig. 105] di Benedetto Caliari (1538 ca.-1598) per l'altare della Scuola della Natività della Vergine dei *garzotti, revedini e cimolini* in San Polo¹¹, opera predisposta sin dall'inizio per l'inserimento di un quadro votivo o di una statua entro una nicchia, come è stato confermato dall'ultimo restauro di Mariastella Volpin (2005-2006)¹². Proprio riguardo all'*imago*, è fuor di dubbio che rappresentasse una Madonna dal momento che costituiva il fulcro di una decorazione pittorica comprendente ai lati dell'altare una *Natività della Vergine* e una *Assunzione*, ma non vi è altrettanta chiarezza sul suo titolo originario, né sulla vicenda che vide la pala-tabernacolo traslocare dall'altare dei *cimolini* alla vicina cappella dei Santi Bonaventura e Liberale, prossima al presbiterio *a cornu Evangelii*. Il dipinto di Caliari è in effetti un autentico rompicapo storico-artistico, forse senza una soluzione definitiva in mancanza di documenti più precisi rispetto a quelli riscontrati.

È opinione di Brunet (2020) che fin dall'inizio l'immagine venerata nel *Bildtabernakel* fosse una Madonna di Loreto, probabilmente quella statua vestita documentata in chiesa nel XVIII secolo¹³, e che a quest'ultima si riferisse il compilatore degli atti di visita del patriarca Giovanni Francesco Morosini (1675) quando specificava che l'altare era detto volgarmente «della Madonna Mora»¹⁴.

Nel corso del Seicento, però, la devozione alla Casa di Loreto non venne istituita nella cappella dei *cimolini*, bensì in quella adiacente, come testimoniò per primo Boschini (1664), seguito da tutte le altre guide sino a Zanetti (1733), e come confermarono gli atti delle visite pastorali Morosini (1675)

⁹ È noto infatti che Palma il Vecchio si fosse trovato a collaborare nel 1514 con Tullio Lombardo per l'altare della Scuola di Santa Maria Maggiore (Rylands 1977, pp. 246, 249-250). La pala di Francesco Rizzo da Santacroce si trova ora alle Gallerie dell'Accademia.

¹⁰ Non viene considerata tra i *Bildtabernakel* l'*Incoronazione della Vergine* di scuola tintorettesca (databile alla fine del XVI secolo), che sovrasta una nicchia con la statua di San Nicola da Tolentino nella chiesa di Santo Stefano, poiché si tratta di una sistemazione non originale; in effetti, nessuna guida artistica menziona questa tela, di cui non si conosce nemmeno la provenienza (Niero 1978a, p. 90).

¹¹ Come ricordava la visita pastorale Priuli del 25 novembre 1592 (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, c. 298r; cfr. inoltre Ivi, b. 17, cc. 377v, 388r, relativo alla visita pastorale Badoer del 24 gennaio 1700), l'altare apparteneva alla Scuola della Natività della Vergine dell'arte dei *garzotti, revedini e cimolini*, sulla quale però non si sono reperite informazioni. Sulla pala, che a partire da Zanetti venne confusa con uno *Sposalizio della Vergine* di Paolo Veronese un tempo in chiesa, cfr. Sansovino 1581, c. 63v; Sansovino-Stringa 1604, c. 152r; Ridolfi 1648, I, p. 311; Sansovino-Martinioni 1663, p. 182; Boschini 1664, pp. 247-248; 1674, *San Polo*, p. 3; Martinelli 1684, p. 314; 1705, p. 357; Pacifico 1697, p. 356; Zanetti 1733, p. 264; 1771, p. 190; Zanetti 1773, c. 67r; Moschini 1815, II, p. 233; Warnke 1968, p. 74; Pignatti-Pedrocco 1995, II, p. 523; Brunet 2020. Sul dibattito critico relativo all'attribuzione dell'opera si veda l'ottima sintesi di Ester Brunet (2020), che ringrazio sentitamente per aver condiviso il suo contributo di prossima pubblicazione e per il proficuo scambio di opinioni.

¹² Cfr. Brunet 2020.

¹³ Cfr. *Ibidem*. Cfr. inoltre Pagnozzato 1993, pp. 344-345.

¹⁴ Cfr. ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 13, fasc. 42, c. 2v (in data 14 luglio 1675).

e Badoer (1700)¹⁵. Quest'ultimo ambiente, un tempo dedicato alla Croce¹⁶, era stato rifatto nel 1610 assieme all'attigua sacrestia per volere del *cittadino* (e parrocchiano) Anzolo *quondam* Giovanni Francesco Semitecolo: con ogni probabilità, costui era un membro della Scuola di devozione di San Bonaventura fondata in San Polo qualche anno prima (1606), poiché nel suo testamento stanziava 1.000 ducati appunto per la cappella dedicata ai Santi Bonaventura e Liberale (e non per un altare di un suo eponimo), esprimendo il desiderio di esservi sepolto al suo interno¹⁷. Dal canto suo, la confraternita si sarebbe occupata della sua cappella forse solo nei primissimi anni, cessando poi molto presto ogni attività, dato che non venne menzionata da nessuna fonte¹⁸: a conferma di ciò, nella citata visita Morosini (1675) si dichiarava che al mantenimento dell'altare provvedeva direttamente il pievano grazie alle elemosine¹⁹.

Con questa premessa si può comprendere perché per la pala fu necessario attendere sino alla metà del secolo, quando finalmente Francesco Ruschi (1610 ca.-1661) venne incaricato di eseguire il *San Bonaventura con un compagno, san Liberale e angeli in gloria* (1650 ca.)²⁰. Anche se finora non è stata mai messa nel dovuto risalto, la datazione di questo dipinto – purtroppo non supportata da documenti, ma perlomeno ipotizzabile in base alla quantità di opere pubbliche eseguite dal pittore romano tra la fine del quinto e il principio del sesto decennio – rappresenta in assoluto il dato più importante su cui probabilmente ruota l'intera questione. Infatti, siccome il culto di Loreto venne istituito in questa cappella proprio alla metà del secolo, a seguito del nuovo slancio devozionale dovuto alla realizzazione della replica della Santa Casa in San Clemente in Isola²¹, è assai probabile

¹⁵ Cfr. note 11 e 14.

¹⁶ Secondo la visita pastorale Priuli del 25 novembre 1592, infatti, l'altare della Croce presso la sacrestia era ormai vetusto e poco ornato, per cui si ordinava la sua dismissione e il trasferimento del battistero al suo posto (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, c. 298v).

¹⁷ Tuttavia nei documenti relativi a Semitecolo non vi sono riferimenti alla scuola di San Bonaventura, della quale del resto non si conosce che la data di fondazione, il 20 marzo 1606 (Vio 2004, p. 612). Nella cedula testamentaria dell'11 luglio 1610 si legge: «Item con obligo di spender ducati mille in far fabricar la Capella de S. Bonaventura, et di S. Liberal de Chiesa di S. Polo, et far la mia Archa, et far la Sagrestia, si come hò ordinato per il mio testamento» (APFV, Parrocchia di San Polo, Testamenti, b. 1, alla data). Similmente, nel punto di testamento del 20 luglio dello stesso anno: «Item voglio che sij mio solo commissio Il Cl:mo S. Batta Nani fù del Cl:mo S. Agustin; el qual mio commissario voglio quanto prima habbi far fabricar la Capella de S. Bonaventura et S. Liberal in chiesa anco in tal fabrica la sacristia, che è in chiesa de S. Polo, et che in essa capella sij fatta la mia Archa, nella qual sij posto il mio corpo [...] per mezzo, et apresso l'altar» (Ivi, alla data).

¹⁸ Pacifico (1697, pp. 355-356), ad esempio, citava tutte le scuole presenti in chiesa, fuorché quella di San Bonaventura. Anche nelle visite pastorali dell'Archivio Storico del Patriarcato non si sono riscontrate notizie a riguardo.

¹⁹ Cfr. ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 13, fasc. 42, c. 3r; citato anche in Brunet 2020. Oltre alle elemosine, però, bisognava contare i 30 ducati annui della mansionaria istituita da Semitecolo, sulla quale cfr. ASPV, Sezione antica, Inventari delle chiese di Venezia, fasc. 46, *Inventario 30 gennaio 1712 m.v.*, c. 1v: «Mansioneria del q.m N.H. Anzolo Semitecolo di giorni 2 in 7na, et una Dom.ca al Mese di D. 30: all'anno» (l'indicazione di "nobiluomo" è erronea: in realtà Semitecolo era un *cittadino originario*).

²⁰ Sulla pala cfr. Boschini 1664, p. 248; 1674, *San Polo*, pp. 3-4; Martinelli 1684, p. 314; 1705, p. 357; Pacifico 1697, p. 357; Zanetti 1733, p. 264; Cochin 1758, III, p. 63; Safarik 1976, p. 336; Michel 1991, p. 334; Brunet 2020. Cipullo (2020, p. 182) ha ipotizzato che il *Paggetto con lo scudo* recentemente apparso sul mercato antiquario viennese (Dorotheum 24.04.2018, lotto n. 200) possa costituire un frammento superstite della perduta pala di San Polo.

²¹ Fatto su cui concorda anche Brunet (2020).

che la pala fosse stata commissionata in concomitanza con quell'episodio. Di conseguenza, non si può escludere che anch'essa costituisse un *Bildtabernakel*, incentrato sull'esaltazione della Madonna di Loreto, e che fosse dunque legata semanticamente al grande telero della *Traslazione della Santa Casa* che Joseph Heintz il giovane (1600-1678) dipinse per una parete laterale sempre intorno al 1650²². A suggerire questa supposizione è la descrizione dell'opera da parte di Boschini (1664):

Nella Capella alla destra dell'Altare Maggiore, la tavola dell'altare, è di mano di Francesco Ruschi, con alcuni Angeli in aria, et à basso S. Bonaventura col suo compagno, e S. Liberale. E questo è l'Altare, ove è istituita la divozione della S. Casa di Loreto.²³

Il fatto stesso che la parte superiore della pala fosse occupata solo da angeli, mentre i titolari dell'altare stavano «à basso», potrebbe insomma indicare perlomeno l'eventualità che tra gli stessi angeli vi fosse un quadro della Beata Vergine e che dunque l'opera fosse simile alla pala-tabernacolo di Laudis per l'altare dei *calafati* in San Martino²⁴. Se così fosse, si spiegherebbe il motivo stesso della commissione della pala, altrimenti del tutto fuori luogo per una cappella che malgrado avesse per titolari Bonaventura e Liberale era divenuta il riferimento per il culto di Loreto in San Polo.

Questi presupposti, chiaramente, farebbero cadere l'ipotesi che la «Madonna Mora» che identificava l'altare dei *cimolini* negli atti della visita pastorale Morosini fosse una Madonna di Loreto; del resto, se già fosse esistita una cappella con una immagine lauretana non avrebbe avuto alcun senso istituire poi quella devozione in un altro ambiente, oltretutto non mariano. Nulla vieta di pensare, pertanto, che la «Madonna Mora» costituisse piuttosto un simulacro simile a quelli conservati in Santa Giustina e in San Marziale, noti all'epoca proprio con questa denominazione²⁵.

Per quanto concerne gli eventi successivi, l'unica certezza sulle due pale di Caliarì e Ruschi è che almeno sino alla metà del secolo successivo erano entrambe *in situ*, dato che Charles Nicolas Cochin (1715-1790) le vide durante il suo soggiorno a Venezia nel giugno 1751²⁶:

Le Mariage de la Vierge, de *P. Veronese*. Il est foible, et gâté par un tableau d'une Madonne, qui semble percer au travers. Le groupe d'en bas a de belles choses.

²² L'opera, già in collezione privata e ora al Museo della Santa Casa di Loreto, è databile tra 1649 e 1661, periodo in cui il suo committente, Giacomo Correr (1611-1661), ricoprì la carica di procuratore di San Marco *de Supra*. Cfr. in proposito Longo 1983-1984; Borean 2003, pp. 337-338, 351 n. 13; D'Anza 2008, pp. 35-36.

²³ Boschini 1664, p. 248.

²⁴ Cfr. *supra* in capitolo III.

²⁵ Cfr. in proposito Cervini-Tigler 1997, pp. 1-9.

²⁶ Sul soggiorno veneziano di Cochin del giugno 1751 cfr. Michel 1991, p. 12. Riguardo all'attendibilità della sua testimonianza cfr. Ivi, p. 19 («A Venise, le guide de Zanetti lui fournit l'ordre, par sestieri, de sa description, mais il ne lui fait pas assez confiance pour ajouter les tableaux que lui-même n'a pas vus, et précise même que certains tableaux indiqués ne sont plus en place»).

Dans la chapelle, à droite du maître-autel, il y a un tableau d'Ange et de Saints, de *Francesco Ruschi*. Il est très-mauvais.²⁷

Nel 1754 poi, a seguito dell'incremento del culto per san Giovanni Nepomuceno dovuto in primo luogo al dono di una reliquia da parte del principe Federico Augusto II di Polonia (1740) e quindi alla collocazione di «una divota statua» nella cappella dei *cimolini* (1744), si stabilì di rifare l'altare e la relativa pala, affidando l'uno a Giorgio Massari e l'altra a Giovanni Battista Tiepolo²⁸. E dal momento che il *Bildtabernakel* di Benedetto Caliari (oltre a essere più prestigioso perché considerato a quel tempo opera di Veronese) era più adatto dal punto di vista iconografico a *incorporare* una immagine mariana rispetto a quello di Ruschi, si decise di sostituirlo a quest'ultimo nella cappella di Loreto, inserendovi un quadro della Madonna lauretana (XV secolo) che, come si può vedere ancor oggi, non coincide affatto con lo spazio a disposizione sulla tela per l'originaria *imago*²⁹.

Per il trasloco dell'*Incontro dei santi Gioacchino e Anna* un sicuro termine *ante quem* è dato dalla pubblicazione di Zanetti del 1771, nella quale si sosteneva infatti che il dipinto serviva «di tavola nell'altare alla destra della cappella maggiore», mentre per converso non si avevano più notizie sulla pala di Ruschi. A conferma di ciò, lo stesso Zanetti riportava testimoniava la presenza di «Un quadro, che serve di Pala nell'Altare alla destra della Cappella maggiore con lo Sposalizio di M:V: di Mano di Paolo Caliari Veronese» nel suo inventario manoscritto intitolato *Note de quadri più degni, che esistono nelle Chiese, Scole, ed altri Luoghi Pubblici della Città, e dell'Isole circonvicine* (1773)³⁰.

Al di là della sua vicenda storica del tutto singolare, un aspetto altrettanto interessante del *Bildtabernakel* di Benedetto Caliari consiste nel fatto che l'immagine votiva mariana (qualsiasi fosse il suo titolo originario) era stata *incorporata* in una *historia* anziché tra santi o angeli in contemplazione, secondo la prassi consolidata per tale tipologia di opera. In effetti, come osservava Warnke (1968), questa scelta era dettata probabilmente dall'influsso del Concilio di Trento e dalla

²⁷ Cochin 1758, III, pp. 62-63. Poiché consultò la guida di Zanetti, l'autore si confuse sul soggetto della pala allora attribuita al Veronese (cfr. nota 11). L'intento nel citare il *tableau* raffigurante la Madonna per l'opera di Caliari era evidentemente di sottolineare il contrasto tra la pala e quell'opera che a detta di Cochin ne rovinava la bellezza. Anche per questo motivo, forse, non si dilungò nella descrizione della pala di Ruschi.

²⁸ Cfr. Corner 1749, II, p. 317; Vio 2004, p. 614; Brunet 2020. Zanetti (1771, p. 467) è tra le prime fonti che ricordano la pala di Tiepolo, raffigurante la *Madonna col Bambino e san Giovanni Nepomuceno* (1754).

²⁹ Poiché, come è stato detto, la cappella di Loreto era *di ragione* della chiesa, poteva subire facilmente questi stravolgimenti nella decorazione dell'altare. Sul quadro della *Madonna di Loreto* di XV secolo cfr. Brunet 2020.

³⁰ Cfr. Zanetti 1771, p. 190; 1773, c. 67r. Le riedizioni di Cochin (1769; 1773) e della gran parte delle guide artistiche veneziane della seconda metà del Settecento non sono attendibili, in quanto si limitano spesso a riportare le notizie della prima edizione senza controllare l'effettiva corrispondenza nelle chiese. Il ragionamento qui portato a termine, alternativo rispetto alla proposta di Brunet (2020), si fonda soprattutto su supposizioni in base ai pochi dati certi allo stato attuale delle ricerche: come si diceva in precedenza, è probabile che questa enigmatica vicenda sia destinata a rimanere senza soluzione.

preferenza attribuita alle scene sacre in quanto illustrazioni didattiche; d'altro canto, proprio negli stessi anni anche la pala-tabernacolo di Aurelio Lomi (1556-1624) per la chiesa genovese di Santa Maria di Castello vedeva un'antica *Madonna della Misericordia* inserita entro una tela raffigurante il *Martirio di san Biagio* (1581)³¹.

Questa peculiarità dell'*Incontro dei santi Giocchino e Anna* è ancor più manifesta se si considera che dal punto di vista iconografico sostanzialmente tutti i *Bildtabernakel* veneziani successivi avrebbero aderito alla tradizionale versione contemplativa piuttosto che a quella storica. Già lo si può constatare con due opere perdute di Jacopo Palma il Giovane (1549 ca.-1628), forse gli esempi di pala-tabernacolo cronologicamente più prossimi a quella di Caliarì: gli *Angeli* (1599-1603) dipinti «à lati della figura della Vergine di rilievo» per l'altare del Rosario in San Domenico di Castello – asportati negli anni Trenta del Seicento quando la Scuola della Madonna del Rosario decise di rifare la cappella³² – e il *Padre Eterno con angeli che reggono ghirlande* (1600 ca.) che sovrastava una nicchia contenente la Madonna del Rosario sull'omonimo altare laterale in Santa Maria delle Vergini³³.

Negli anni Venti, poi, con la promozione di nuovi culti mariani da parte del patriarca Giovanni Tiepolo il *Bildtabernakel* dovette apparire come uno strumento particolarmente adatto alla celebrazione delle icone più venerate, e infatti nel corso di quel decennio si possono riscontrare almeno tre esempi di pale-tabernacolo. Due di questi sono già stati menzionati nei capitoli precedenti: le *Sante Chiara, Caterina da Siena, Gertrude e Marina* (1620 ca.) [fig. 106] di Palma il Giovane per l'altare Piazza in San Francesco di Paola, che incorporavano una *Madonna della Consolazione*, e i *Santi Marco e Foca* (1622 ca.) di Giovanni Laudis (1583-1631) per l'altare della Scuola dei *Calafati* in San Martino, che inquadravano una Madonna “alla Greca”³⁴. Il terzo caso è dato dal *Padre Eterno con angeli* (1621-1626) [fig. 107] di Tizianello (1570 ca.-1650 ca.) per il secondo altare a destra in San Pietro di Castello, concesso a un gruppo di pie donne che si erano riunite attorno a un'icona mariana di manifattura bizantina (XIII secolo).

³¹ Cfr. Warnke 1968, pp. 74-75.

³² L'altare viene menzionato la prima volta da Stringa (1604, c. 113r) che però non descrive l'opera di Palma, citata invece solamente da Ridolfi (1648, II, p. 196): «la quarta [pala d'altare] conteneva alcuni Angeli vaghissimi con rose in mano, à lati della figura della Vergine di rilievo, quale fù levata per la riforma dell'Altare». Cfr. inoltre Ivanoff-Zampetti 1979, p. 609; Mason Rinaldi 1984a, p. 183. Il rifacimento dell'altare da parte della Scuola del Rosario venne deciso nel 1626, ma solo dieci anni dopo i Provveditori di Comun permisero che la nuova cappella sporgesse all'esterno, secondo l'indicazione di Longhena (Vio 2004, p. 67), segno che i lavori stavano compendosi in quegli anni.

³³ Stringa (1604, c. 127v) segnalava l'altare della Madonna in San Domenico già concluso, per cui è probabile che il relativo *Bildtabernakel* fosse già stato realizzato e quindi fosse coevo agli *Angeli* di San Domenico di Castello. Il titolo dell'altare è invece riportato da Corner (1758, p. 99). Sull'opera di Palma il Giovane cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 20; Boschini 1664, p. 156; 1674, *Castello*, p. 7; Martinelli 1684, p. 79; 1705, p. 91; Pacifico 1697, p. 194; Zorzi 1972, II, p. 365; Mason Rinaldi 1984a, p. 184.

³⁴ Sul *Bildtabernakel* di Palma il Giovane, per il quale potrebbe esserci stato anche l'influsso del patriarca Giovanni Tiepolo, cfr. *supra* in capitolo II; sull'opera di Laudis cfr. *supra* in capitolo III.

Nell'anno 1615 molte diverse donne Divote supplicarono il S.mo Cap.lo, che loro permettesse di trasportar sopra quell'altare, che sarà creduto più a proposito, l'Immagine della SS.^a Vergine, qual era sotto Confessione, esibendosi le sud.^e d'averne cura particolare, ed insieme impegno per promoverne la divozione. Annuì il R.mo Cap.lo, ed assegnato ad esse fu il bramato Altare. [...]

Dopo molti anni s'aumentò la divozione, e di tempo in tempo furono fatte delle offerte, e con queste provveduto l'altare di suppeletili, argenterie ecc.³⁵

Il nuovo altare venne eretto quasi certamente a seguito del rifacimento tiepolesco della basilica (1619-1621), forse intorno al 1626, anno in cui lo stesso patriarca approvò le regole che già nel 1619 il capitolo di San Pietro di Castello aveva proposto alle consorelle di quella scuola, che risultava abusiva³⁶.

Benché il *Bildtabernakel* di Tizianello fosse stato concepito in funzione dell'immagine votiva della Madonna (che fin dall'inizio doveva essere posta alla sua base, come suggeriscono le pose degli angeli), rispetto ai casi sinora incontrati sembra avesse anche una vita autonoma, se non altro per le sue dimensioni monumentali. La stessa icona, in effetti, non venne propriamente *incorporata* dalla sua pala-tabernacolo, ma le fu piuttosto addossata, arricchendola di una cornice lignea finemente lavorata e intagliata che sembra fungere da baldacchino. A tal proposito, non si può escludere che l'immagine mariana avesse assunto agli occhi dei veneziani un valore di palladio cittadino, similmente alla *Nicopeia* marciana o alla *Madonna di Lepanto* di Santa Maria Formosa³⁷: se così fosse, il patriarca Tiepolo potrebbe aver avuto un ruolo determinante nella sua sistemazione in cattedrale.

Proprio riguardo ai palladi, a partire dallo scoppio della peste assunse sempre maggior rilievo la figura della Madonna di Loreto, il cui culto si diffuse nelle chiese veneziane nel giro di un paio di decenni³⁸. A evidenziare questo fatto, all'interno della tipologia del *Bildtabernakel*, sono due pale

³⁵ ASPV, Sezione antica, Mansionarie, b. 3, fasc. 1, pp. 9-10 (l'inventario è datato al 28 agosto 1777; ringrazio la dott.ssa Elena Khalaf per la segnalazione del documento). Sull'opera di Tizianello cfr. Boschini 1664, pp. 152-153; 1674, *Castello*, p. 4; Martinelli 1684, p. 71; 1705, p. 82; Zanetti 1733, p. 201; 1771, p. 235; Moschini 1815, I, p. 3.

³⁶ Cfr. Vio 2004, p. 51.

³⁷ La *Madonna di Lepanto*, donata alla chiesa dagli eredi di Sebastiano Venier, fu collocata sul suo nuovo altare nel 1612, su interessamento del patriarca Vendramin; pochi anni più tardi, nel 1617, la *Nicopeia* veniva trasferita nella cappella attuale. Come ha osservato giustamente Brunet (2020), insomma, il Seicento «è il secolo in cui, a Venezia, tramite precise operazioni artistiche di ricollocazione e ricontestualizzazione, antiche icone mariane vennero convertite in veri e propri palladi cittadini»: è quindi possibile che anche la *Madonna col Bambino* di San Pietro di Castello rientrasse in questo fenomeno.

³⁸ Cfr. *supra* in capitolo II. Riguardo ai culti che acquisirono rilievo dopo la peste bisogna naturalmente considerare anche quello del beato Lorenzo Giustiniani, che come si vedrà anche in questo capitolo non avrebbe ottenuto una diffusione capillare, ma comunque sarebbe entrato in diverse chiese. Tra le “conquiste” post-epidemia del protopatriarca potrebbe esserci stata una cappella di Santa Croce della Giudecca, che secondo la relazione di Todeschini possedeva una «palla di San Benedetto, et altri Santi, e nel mezzo con picciolo quadro di San Lorenzo Giustiniano; Questa è di ragione della nobilissima Casa Moresini» (cfr. Appendice II). Ebbene, con ogni evidenza si trattava di un *Bildtabernakel*, tra l'altro

risalenti a qualche tempo prima rispetto all'istituzione della devozione in San Polo: si tratta dei *Santi Carlo Borromeo e Francesco di Paola* di Domenico Tintoretto, dipinti «appresso l'immagine» della Vergine sull'altare Cappello in San Francesco di Paola, e degli *Angeli* di Bernardino Prudenti (1588-1640) per l'altare di Loreto ai Santi Marco e Andrea di Murano (se nel primo caso l'accostamento tra la Madonna lauretana e Carlo Borromeo potrebbe essere letta in chiave apotropaica contro la peste, indicando una datazione prossima al 1630, per la tela di Prudenti l'*ante quem* sarebbe comunque il 1640, anno di morte dell'artista)³⁹.

Da un punto di vista iconografico, è evidente che anche queste opere, così come quelle realizzate nel decennio precedente sotto l'egida del patriarca Tiepolo, rientravano appieno nella categoria dei *Bildtabernakel* contemplativi, di certo più adatti a magnificare le icone rispetto a quelli narrativi: questi ultimi, infatti, per quanto fossero pertinenti o dipendenti dalla loro *imago* potevano comunque distrarre l'attenzione dalla stessa. È possibile, dunque, che anche per ragioni come questa l'esempio offerto dalla pala di Benedetto Caliari in San Polo non avesse avuto seguito in laguna⁴⁰. Gli unici due *Bildtabernakel* che le si sarebbero avvicinati per concezione, realizzati però oltre un secolo più tardi, erano in realtà opere «ibride».

Il primo di questi, attribuito ad Antonio Balestra (1666-1740), rappresentava la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Giovanni da Capestrano e Francesco Solano* (1696) [fig. 108] ed era stato concepito per inquadrare una nicchia con la statua di Sant'Antonio di Padova sull'altare Foscari in San Giobbe⁴¹. Malgrado lo spazio limitato suggerisse l'esecuzione ai lati di due santi in contemplazione, solo Giovanni da Capestrano venne dipinto in questa foggia, mentre Francesco Solano fu raffigurato in atto di battezzare gli indiani d'America: tale *historia*, però, non era affatto invasiva e predominante come nel caso dell'*Incontro dei santi Gioacchino e Anna* e finiva per avere un valore di attributo del santo, tanto più che l'indio inginocchiato appariva visivamente come una

non registrato da nessuna guida artistica, ma purtroppo non è possibile stabilire a che epoca appartenesse, se per l'appunto al Seicento o se invece fosse antecedente.

³⁹ Entrambe le opere sono andate disperse. Sul *Bildtabernakel* di Tintoretto cfr. Boschini 1664, pp. 166-167; 1674, *San Marco*, p. 15; Martinelli 1684, pp. 101-102; 1705 pp. 115-116; Zanetti 1733, p. 210; 1771, p. 262. Sugli *Angeli* di Prudenti cfr. Boschini 1664, p. 535; 1674, *Santa Croce*, p. 29; Zanetti 1733, p. 451; Zorzi 1972, II, pp. 420-421. Più difficile è stabilire se anche la pala che lo stesso Domenico Tintoretto dipinse per l'altare di San Rocco in Santa Maria dei Servi sia o meno un *Bildtabernakel*: Boschini (1664, p. 465), infatti, la registrava come «Tavola [...] con l'Imagie della Madonna di Loreto, con Angeletti, e li Santi Rocco, Lorenzo, e Girolamo, con un ritratto», mentre Zanetti (1771, p. 262) scriveva più semplicemente che «sotto il coro alla sinistra v'è una sua tavola con la Madonna di Loreto, S. Lorenzo, S. Girolamo, S. Rocco e un ritratto».

⁴⁰ Tra i pochi esempi di *Bildtabernakel* in laguna al di fuori di Venezia città si può contemplare la pala di Nicolas Régnier con i *Santi Giovanni Battista, Antonio di Padova, Francesco e Giuseppe* già in Santa Maria delle Grazie di Burano, sulla quale cfr. Boschini 1664, p. 551; 1674, *Santa Croce*, p. 43; Zanetti 1733, pp. 461-462; Fantelli 1974, p. 106; Lemoine 2007, p. 322. L'opera, andata perduta, venne menzionata anche in un documento del Demanio del 1809 (ASV, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti, Atti, b. 324, fasc. 1/3, in data 19 marzo 1809: pala «con 4 Santi, ed in alto un quadro di una Madona»).

⁴¹ Cfr. *supra* in capitolo III.

semplice controparte della croce astile, della mitra e del pastorale vescovile posti ai piedi di Giovanni da Capestrano.

Discorso pressoché analogo vale per la perduta *Gloria d'angeli con san Lorenzo Giustiniani che dispensa elemosine* (1712-1714 ca.) di Nicolò Bambini (1651-1736) in San Luca, che secondo le descrizioni di Zanetti (1733; 1771) e Moschini (1815) inquadrava una statua di San Lorenzo Giustiniani mostrando «d'intorno» alcuni angeli e «da un lato» lo stesso santo colto in un atto caritatevole⁴²: immagine sì narrativa, ma comunque accessoria.

Così come la pala di San Polo, anche quest'opera ebbe una vicenda storica travagliata e dai contorni non del tutto definiti.

Le fonti archivistiche testimoniano che un altare dedicato al beato Lorenzo Giustiniani esisteva in San Luca almeno dal 1615, quando il capitolo parrocchiale ne concedeva l'uso alla scuola della Madonna della Neve a condizione che si unisse con quella (abusiva) dedicata al protopatriarca⁴³. Malgrado il vincolo tra le due confraternite, la prima continuò comunque a gestire autonomamente l'altare che già possedeva, ornato di una statua della Vergine e più tardi arricchito – come si vedrà – con una pala-tabernacolo di Brusaferrò, mentre la seconda per poter rinnovare il proprio altare dovette attendere l'iniziativa di un privato, il nobiluomo Nicolò *quondam* Girolamo Bragadin.

Secondo gli accordi del 1656 tra il patrizio e il capitolo della chiesa non si sarebbe mai dovuta levare dall'altare la sua «figura de relevo del sudd.to Santo»⁴⁴, ma questa clausola non venne rispettata. Trent'anni più tardi, infatti, Barbon *quondam* Michele Morosini del ramo della Sbarra avrebbe stipulato a nome della moglie Marina del fu Nicolò Bragadin un nuovo contratto (18 dicembre 1685) che contemplava per l'appunto la rimozione della statua al fine di sistemare sull'altare una «Pala di pittura [...] dovendo esser fatta da pittore famoso; cioè dal E. Cav. Loth»⁴⁵. A questo punto, però, sorsero molto probabilmente delle controversie, non tanto per la pala in sé, raffigurante un *Miracolo del beato Lorenzo Giustiniani* (1685), quanto piuttosto per lo spostamento della scultura che essa avrebbe determinato: il dipinto, infatti, venne collocato sull'altare solo vent'anni dopo⁴⁶, ma vi rimase per un brevissimo tempo, dato che molto presto si decise di sostituirlo con un *Bildtabernakel* proprio con lo scopo di mantenere il simulacro al suo posto.

⁴² Cfr. Zanetti 1733, p. 184; 1771, p. 428; Moschini 1815, I, p. 568; Radassao 1998, p. 196.

⁴³ Cfr. ASV, Provveditori di Comun, Registri, reg. T, cc. 6r-7r; Vio 2004, p. 373; Collavin 2012-2013, p. 79. L'altare veniva registrato poi negli atti della visita pastorale Tiepolo del 9 novembre 1620 (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 10, fasc. 14, c. 1v).

⁴⁴ Cfr. ASPV, Sezione antica, Instrumentorum, b. 31, c. 73v; Vio 2004, p. 373; Collavin 2012-2013, p. 78.

⁴⁵ ASPV, Sezione antica, Instrumentorum, b. 31, c. 73v. Cfr. Vio 2004, p. 373; Collavin 2012-2013, pp. 78-79. Sulla pala, *in situ*, cfr. Martinelli 1705, p. 59; Braccioli 1712, p. 10; Crescini 1832, p. 46; Ewald 1959, pp. 48, 51, n. 24; 1965, pp. 99-100; Pallucchini 1981, I, p. 263; Aikema 1989, pp. 97-97, n. 116; Collavin 2012-2013, pp. 28-30, 78-81; Fusari 2017, p. 233; Brouard 2018.

⁴⁶ La pala fu collocata sull'altare dopo il 1703-1704, anno in cui la seconda edizione del *Ritratto di Venezia* (1705, p. 59) testimoniava che «appresso la sacrestia si deve porre all'altar di s. Valentino [*recte* Lorenzo] una tavola di Carlo Loth»,

Benché tale pala-tabernacolo sia andata dispersa e non siano stati reperiti documenti sulla sua commissione, si può supporre che essa risalga a poco dopo il 1712 (anno in cui Braccioli registrava la *tavola* di Loth) e che sia stata in qualche modo legata al rinnovamento dell'altare della Madonna della Neve. Nel 1714, infatti, il guardiano Francesco Grandi così scriveva in un inventario dei beni di quella confraternita:

L'altar di pietre fine con sopra due profeti di legnio

Una pala vechia soto la nova di mano ordinaria come si vede da due testati uno del K. nicolo bambini pitor e l'altro del sig.r vicenzo cechi architetto che atesta questa verità la qual carta condeti atestati sarano per memoria in filza.

Una pala nova la fece far io [Francesco Grandi] sopra scritto Guardian per mia divocione dove si vede il padre eterno con putini la colonba segnifica il spirito santo da una par S. Fran.co dalaltra S. Antonio miei protetori a basi si vede le anime del purgatorio questa e opera di mano de Gierolimo brusafero.⁴⁷

Tale *Bildtabernakel*, che potrebbe costituire uno dei primi dipinti pubblici veneziani di Brusaferra (1677-1745), era stato probabilmente concepito per incorniciare la statua della Madonna della Neve, tra l'altro anch'essa rinnovata intorno al 1701 sotto il guardianato di Grandi⁴⁸, e sotto l'aspetto iconografico sembrava rientrare appieno nella versione "contemplativa" di questa tipologia di opere, anche se l'inserimento delle anime purganti conferiva all'insieme un valore ulteriore. Alla Vergine, insomma, si chiedeva esplicitamente un'opera di intercessione.

Altrettanto rilevante in questo breve appunto è la menzione di Bambini, indicativa di un rapporto diretto con la scuola. Anche vagliando la possibilità che tale legame fosse limitato alla sola attestazione dell'"ordinarietà" della «pala vechia», bisogna comunque considerare il fatto che il pittore era stato maestro di Brusaferra, e che dunque poteva aver avuto un influsso determinante nella scelta dell'allievo per l'esecuzione del *Bildtabernakel*. In secondo luogo, poiché le scuole della Madonna della Neve e di Lorenzo Giustiniani erano unite, non è così azzardato ipotizzare che i due altari – posti l'uno dirimpetto all'altro – fossero stati rinnovati in contemporanea e con ornamenti simili: del resto, per entrambe l'oggetto di culto principale era una scultura.

Le due pale-tabernacolo rimasero *in situ* almeno fino al 1815, quando Moschini le registrò nella sua guida, ma alcuni anni più tardi andarono definitivamente disperse in occasione di una nuova

e prima del 1712, quando Braccioli la vedeva *in situ* (1712, p. 10: «La Tavola dell'Altare di S. Valentino [*recte* Lorenzo] è di Carlo Loth»). L'indicazione errata del titolo dell'altare nel *Ritratto* (ribadito da Braccioli che si basò anche su questa guida) causò poi una serie di fraintendimenti circa il soggetto della pala di Loth, che però le fonti archivistiche hanno chiarito trattarsi senza ombra di dubbio del *Miracolo di san Lorenzo Giustiniani*.

⁴⁷ ASV, Scuole piccole e suffragi, b. 175, fasc. "1608. Inventario delle Robbe della Madona di San Luca che si Consegna al Gastaldo Restaurata l'anno 1663", c. 56v (in data 9 gennaio 1714). In questo fascicolo sono contenuti gli inventari dei beni della scuola: il *Bildtabernakel* di Brusaferra è menzionato dall'inventario del 1714 sino a quello del 1794, l'ultimo. Tra le guide artistiche, sembra che sia solo Moschini (1815, I, p. 566) a ricordarlo, ma senza attribuzione (parla infatti di «autore moderno»).

⁴⁸ Cfr. Ivi, c. 50v «Una B.V. fata Nova sop.a il Nostro Altar fatta sotto il S.r Fran.o [...] con la figura dell Bamb.o».

campagna decorativa interna della chiesa: a partire dall'*Itinerario* di Crescini (1832)⁴⁹, infatti, riemergeva dopo un secolo di oblio la pala di Loth (in precedenza, forse, ricoverata in qualche deposito), che da quel momento sarebbe rimasta sul suo altare in pianta stabile.

A uno sguardo più generale, il caso di Bambini e Brusafello costituisce forse la più vivida manifestazione della nuova fioritura delle pale-tabernacolo nella prima metà del XVIII secolo, che iniziò probabilmente con due opere di Antonio Zanchi (1631-1722), la già nota *Madonna con san Giovanni Evangelista e Maria Maddalena* per la Scuola dello Spirito Santo e i *Due santi* per l'altare della Madonna del Rosario in San Nicolò dei Mendicoli, entrambi databili intorno al 1705⁵⁰. Di pochi anni più tardi rispetto ai due *Bildtabernakel* di San Luca sono invece gli *Angeli* (1720 ca.) attribuiti a Brusafello per l'altare di San Domenico ai Santi Giovanni e Paolo⁵¹ e la *Sant'Anna con i santi Giuseppe e Antonio di Padova* (1720 ca.) di Bartolomeo Litterini (1669-1748) in Sant'Alvise⁵², seguiti quasi due decenni dopo dallo spettacolare bassorilievo (raffigurante ancora una volta Angeli) scolpito da Giovanni Maria Morlaiter (1699-1781) per l'altare di San Domenico in Santa Maria del Rosario (1739)⁵³.

Se si osservano tutti gli esempi di pale-tabernacolo sin qui menzionate si può riscontrare un comun denominatore verosimilmente valido anche per eventuali dipinti non ancora rilevati: la presenza di una confraternita oppure di un convento. Pare evidente, infatti, che a prescindere dal loro committente effettivo questi manufatti non fossero concepiti tanto per l'universale, ossia per la gente comune, quanto piuttosto per piccole e selezionate comunità, in grado di custodire con cura l'immagine sacra e tramandarne il culto.

Come si è potuto intuire da questa disamina, per quanto sia affascinante, ricco di spunti e – in definitiva – molto più diffuso di quanto ci si potesse inizialmente immaginare, il fenomeno del

⁴⁹ Cfr. Crescini 1832, p. 46.

⁵⁰ Entrambe le opere sono andate perdute. La prima pala (sulla quale cfr. *supra* in capitolo III) sembra essere l'unica tra quelle riportate di seguito che apporti una novità di rilievo rispetto al passato: dovendo *incorporare* un Crocifisso, infatti, essa venne progettata per riproporre la scena della *Crocifissione* in maniera ancor più teatrale e scenografica. Sui *Due santi* dei Mendicoli, probabilmente commissionati poco dopo il 1705, anno in cui la locale Scuola del Rosario iniziò la raccolta di offerte per rifare l'altare (Vio 2004, p. 802), cfr. Zanetti 1733, p. 313; Moschini 1815, II, p. 284; Riccoboni 1966, p. 114; Zampetti 1987, p. 613.

⁵¹ Il quadro votivo raffigura *San Domenico*. Sul *Bildtabernakel* tuttora *in situ* (ma difficilmente leggibile per l'innalzamento successivo del tabernacolo e per uno stato di conservazione non ottimale) cfr. Moschini 1815, I, p. 144; Lucchetta 1987, p. 88, n. 73; Pietropoli 2002, p. 106. L'altare venne cominciato nel 1693, ma ancora nel 1720 la scuola stava cercando fondi per completarlo (Vio 2004, pp. 194-195): è dunque probabile che anche il dipinto attribuito a Brusafello fosse stato commissionato in quest'ultimo periodo.

⁵² Il quadro votivo raffigura un *Cristo portacroce* di XVI secolo. Sull'opera, *in situ*, cfr. Moschini 1815, II, p. 28; Gislon 2002, pp. 93-96.

⁵³ Il quadro votivo di *San Domenico* è opera di Giovanni Battista Piazzetta (1743). Il *Bildtabernakel* di Morlaiter viene citato già nel *Forestiere illuminato* (1740, p. 263). Cfr. inoltre Niero 1979b, pp. 94-96. Datato oltre la metà del Settecento è invece il *Bildtabernakel* dello scultore Lorenzo Bon per l'altare della Scuola del Rosario in San Simeon Grande: i suoi Angeli, che *incorporano* l'immagine della *Madonna del Rosario con i santi Domenico e Caterina da Siena*, risalgono infatti al 1755 (Lotter 1994, pp. 26, 36; Vio 2004, p. 739).

Bildtabernakel è anche particolarmente complesso da affrontare, sia per la dispersione della maggior parte delle opere, sia per le vaghe informazioni contenute nelle guide artistiche e nei documenti archivistici: allo stato attuale delle ricerche, infatti, non è possibile stabilire con certezza se tra altre opere perdute e considerate semplici *pale d'altare* si nasconda in realtà una *pala-tabernacolo*.

L'evoluzione della "sacra conversazione" e l'iconografia della Madonna in gloria con santi

In contrasto con questa continuità formale della pala d'altare, nel corso del Cinquecento si registrò un radicale cambiamento in ambito figurativo, che secondo Humfrey (1999) portò a una crescita esponenziale della richiesta di pale *narrative* rispetto alle *sacre conversazioni*⁵⁴, quasi per una necessità interiore di maggior dinamismo, di una religiosità attiva. E questo processo, sostenuto in particolar modo dal Concilio di Trento, avrebbe avuto il suo motore principale nell'opera di Tiziano (1490 ca.-1576).

In effetti, a partire dalla giovanile *Assunta* dei Frari (1515-1518)⁵⁵, passando per il *San Pietro Martire* dei Santi Giovanni e Paolo (1526-1530) e giungendo infine a un'opera della piena maturità come il *Martirio di san Lorenzo* dei Crociferi (1548), il Cadorino introdusse quello stile eroico e monumentale, quella drammaticità e quella solennità che avrebbero costituito il fondamento per gran parte delle pale *narrative* dipinte a Venezia negli anni successivi.

Per il progresso della pala dalla cultura rinascimentale a quella barocca, però, ancor più determinante fu la *Madonna col Bambino e santi* per l'altare Pesaro ai Frari (1519-1526) [fig. 109], primo vero esempio di superamento della *sacra conversazione* di matrice belliniana⁵⁶. Attraverso l'espedito pittorico dello scorcio in diagonale si accentuava la teatralità della scena, mentre i santi raffigurati non apparivano più nella veste di destinatari passivi delle preghiere dei devoti, bensì intercedevano attivamente in loro favore, con un trasporto fisico ed emotivo del tutto nuovo e con un insieme di gesti, pose ed espressioni che precorreva per certi versi il gusto barocco.

Si trattava però di novità talmente dirompenti che fu necessario attendere diverso tempo prima che fossero recepite: le *sacre conversazioni* che avevano in Bellini, Cima da Conegliano e Palma il Vecchio i loro riferimenti evidentemente trovavano ancora ampio consenso presso i committenti, per

⁵⁴ Cfr. Humfrey 1999, p. 1119. Sulle pale d'altare di Tiziano cfr. in modo particolare lo studio di Patricia Meilman (2000).

⁵⁵ L'*Assunzione della Vergine* portò a compimento alcune innovazioni rimaste sino ad allora allo stato embrionale: essa, infatti, combinava armonicamente (e in scala monumentale) una disposizione asimmetrica degli apostoli, *in nuce* nell'*Assunta* di Noale (1480 ca.) di Alvise Vivarini (1445 ca.-1505 ca.), con la posa dinamica della Vergine dipinta nel 1514 da Palma il Vecchio per la Scuola di Santa Maria Maggiore (ora alle Gallerie dell'Accademia). Sull'*Assunta* dei Frari cfr. almeno Humfrey (1993, pp. 301-304) e i recenti contributi di Buonanno (2015) e Houston (2016). Sul *Pietro Martire* cfr. almeno Meilman 2000, *passim*.

⁵⁶ Sulla *Pala Pesaro* cfr. almeno Sinding-Larsen 1962; Aurenhammer 1994; Humfrey 1999, p. 1128; Meilman 2000, pp. 14-15.

cui tutti i pittori della generazione di Tiziano – il Pordenone, Lorenzo Lotto, Paris Bordone, Bonifacio de' Pitati – adeguarono la gran parte delle loro pale alla tradizione⁵⁷. Gli unici sintomi di modernità diffusi intorno alla metà del Cinquecento, in effetti, erano quelli determinati dall'influsso della pittura tosco-romana: da un lato l'uso di tonalità di colore accese, talvolta acidule, riscontrabili soprattutto nei dipinti di Giuseppe Porta, il Salviati (1520 ca.-1573)⁵⁸; dall'altro la maggiore enfasi teatrale dei corpi – ma fine a sé stessa, non votata all'intercessione – espressa in maniera emblematica nella *Santa Caterina con i santi Rocco e Sebastiano* (1533-1535) di Pordenone (1483 ca.-1539) per l'altare dei *corrieri* in San Giovanni Elemosinario⁵⁹. La *Pala Pesaro*, invece, dichiarava in anticipo sui tempi che anche la semplice opera di mediazione dei santi poteva divenire un'azione *narrativa*, con corpi animati dalle stesse tensioni fisiche ed emotive, dagli stessi slanci di passione di un martirio o di un'estasi.

Chi seppe accogliere in parte questa proposta, declinandola poi secondo la propria *maniera*, fu Paolo Veronese (1528-1588). Nella *Pala Giustiniani* (1551 ca.) [fig. 110] di San Francesco della Vigna e nella *Madonna col Bambino e i santi Giuseppe, Giovanni Battista, Giustina, Francesco e Girolamo* (1564 ca.) per la sacrestia di San Zaccaria, infatti, dimostrò di aver guardato a Tiziano nella scelta dello scorcio in diagonale e nella generale concezione teatrale dell'insieme, ma di rimanere altresì ancorato alla tradizione nella visione quasi frontale dei personaggi, che tuttavia era il solo modo per rendere davvero partecipe uno spettatore altrimenti escluso dalla scena sacra. Forse fu soprattutto questo compromesso a decretare la fortuna di tali opere, che presto divennero il prototipo ideale della “Madonna in trono con santi”. Oltre a ciò, superato il periodo tardomanierista – quando le pale mostravano sì una composizione prossima a quella di Caliari, ma con un linguaggio che virava verso il tintorettismo più marcato (Pietro Malombra, *Incoronazione della Vergine con i santi*, 1600,

⁵⁷ Cfr. Meilman 2000, pp. 150-151.

⁵⁸ A riprova del successo di Salviati e della sua *maniera*, in laguna gli furono commissionate almeno nove pale d'altare, ricordate dalle fonti secentesche: la *Presentazione al Tempio con i santi Nicolò, Bernardino, Agostino, Elena, Paolo e Marco* per l'altare Valier ai Frari (1548, *in situ*); la *Deposizione di Cristo con san Pietro Martire* per l'altare maggiore di San Pietro Martire di Murano (1548-1550, *in situ*); l'*Assunzione della Vergine* per l'altare maggiore di Santa Maria dei Servi (1550-1555, ora ai Santi Giovanni e Paolo); la *Madonna col Bambino e i santi Bernardo e Antonio* per la cappella Dandolo e i *Santi Giovanni Battista, Girolamo, Caterina e Giacomo* per la cappella Bragadin, entrambe in San Francesco della Vigna (1550-1556, *in situ*); i *Santi Cosma, Damiano, Giovanni Battista e Zaccaria* in San Zaccaria (1559, *in situ*); l'*Annunciazione* per l'altare maggiore di Santa Maria del Giglio (1570 ca., ora dietro l'altare); l'*Annunciazione* per gli Incurabili (1570 ca., ora in San Lazzaro dei Mendicanti; cfr. *supra* in capitolo II); il *Battesimo di Cristo con santa Caterina* per l'altare maggiore di Santa Caterina di Mazzorbo (1572-1573, ora alle Gallerie dell'Accademia). A queste si aggiunge poi una pala di soggetto ignoto ricordata da Francesco Sansovino (1581, c. 44v), sulla quale però non è possibile fornire altre informazioni, in quanto non viene citata da altre fonti. Lo stesso Sansovino (1581, c. 65r), seguito dagli aggiornamenti di Stringa (1604, c. 153v) e Martinioni (1663, p. 185) e da Pacifico (1697, p. 367), menzionava inoltre una pala di *Sant'Elena* del Salviati in San Silvestro, ma come ha poi puntualizzato Moschini (1815, II, pp. 149-150) si tratta di un errore attributivo: l'opera va infatti riferita a Damiano Mazza (cfr. *supra* in capitolo III). Su Salviati resta fondamentale la monografia di McTavish (1981).

⁵⁹ Sulla pala, *in situ*, cfr. Fatuzzo 2019. Sulla scuola di Santa Caterina dei *corrieri veneti*, nata nel 1359, cfr. Vio 2004, pp. 700-702.

San Trovaso⁶⁰) oppure verso il tizianismo accademico (Padovanino, *Pala Ferro*, 1630 ca., Santa Maria dei Servi⁶¹) – la gran parte degli artisti che affrontò detta iconografia esprimeva non a caso una cultura neoveronesiana: Francesco Ruschi (*Madonna col Bambino e i santi Giuseppe, Antonio abate, Carlo e Veronica*, 1643-1648, Ospedaletto, altare Rasparol [fig. 80]⁶²), Giovanni Antonio Fumiani (*Madonna col Bambino e i santi Antonio di Padova, Francesco, Andrea, Pietro e Carlo Borromeo*, 1668, San Benetto, altare Tron [fig. 111]⁶³), Sebastiano Ricci (*Madonna col Bambino e i santi Pietro, Gerardo Sagredo, Scolastica, Caterina d’Alessandria, Benedetto, Girolamo e Paolo*, 1708, San Giorgio Maggiore, altare Bollani [fig. 59]⁶⁴), Giovanni Battista Tiepolo (*Madonna con le sante Rosa da Lima, Caterina da Siena e Agnese da Montepulciano*, 1748, Santa Maria del Rosario [fig. 112]⁶⁵).

Come per la *Pala Pesaro* di Tiziano, anche per le opere di Veronese e per gli ultimi dipinti menzionati è stato volutamente evitato l’uso della definizione di “sacra conversazione”: la teatralità di pose, atteggiamenti ed espressioni rende infatti la scena viva, sostanzialmente *narrativa*, non più immersa cioè in quella fissità atemporale che contrassegnava per converso le *sacre conversazioni* rinascimentali⁶⁶. In altre parole, non si rappresentava più un consesso di santi in attesa di ricevere le preghiere dei fedeli per poi trasmetterle alla Madonna o al Padre Eterno in maniera automatica, perché già in loro presenza: l’opera di intercessione si faceva ora sforzo fisico e i corpi dei santi si

⁶⁰ Sulla pala, *in situ*, cfr. Ridolfi 1648, II, p. 155; Sansovino-Martinioni 1663, p. 247; Boschini 1664, p. 363; 1674, *Dorsoduro*, p. 38; Martinelli 1684, p. 407; 1705, p. 459; Pacifico 1697, p. 436; Zanetti 1733, p. 345; 1771, p. 352; Moschini 1815, II, p. 297; Pallucchini 1981, I, p. 46; Caputo-Perissa 1994, p. 28; Caputo-Di Maio-Galifi-Pietropolli 2007, p. 12. L’altare, appartenente al procuratore di San Marco *de Supra* Giovanni Barbarigo, venne fatto erigere dalla moglie di questi, Franceschina Barbarigo (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 10, fasc. 18, c. 3r, relativo alla visita pastorale Tiepolo del 7 febbraio 1621). Si può avvicinare a quest’opera la pala di Andrea Vicentino con la *Madonna col Bambino in trono e i santi Antonio di Padova, Francesco, Carlo e Giovannino* (1617 ca.) per la chiesa di San Carlo di Mestre.

⁶¹ Cfr. *supra* in capitolo III). Negli ultimi anni di carriera, però, Padovanino virò (anche grazie all’influsso di Strozzi) verso il veronesismo.

⁶² Sulla pala cfr. *supra* in capitolo III; la pala Morosini di Ruschi in San Pietro di Castello (1644-1652; cfr. *supra* in capitolo III) potrebbe costituire una variazione su questo tema, dato che la Vergine è stante, ma la composizione generale rispecchia quella tradizionale della Madonna sul trono con santi.

⁶³ Sulla pala, tuttora in San Benetto, cfr. Moschini 1815, I, p. 572; Arslan 1946, p. 44; Pallucchini 1981, I, p. 299; Aikema-Meijers 1989, p. 90; Mocchi 1998, p. 732. Si tratta di un’opera alquanto problematica: malgrado riporti sulla tela la data di esecuzione, il 1668, essa risulta citata solo a partire da Moschini, mentre Boschini (1664, p. 122; 1674, *San Marco*, p. 95) e Zanetti (1733, p. 178) menzionano al suo posto, sull’altare della famiglia Tron (cfr. in proposito ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, c. 421r, relativo alla visita Priuli del 26 aprile 1593; Ivi, b. 17, c. 2r, relativo alla visita pastorale Badoer del 18 gennaio 1699) una pala di Francesco Montemezzano raffigurante i *Santi Pietro e Andrea con un angelo*. A meno che non vi sia un refuso sia di Boschini, sia di Zanetti (benché l’opera risulti datata e firmata), la pala di Fumiani potrebbe insomma avere un’altra provenienza.

⁶⁴ Sulla pala cfr. *supra* in capitolo III.

⁶⁵ Sulla pala, che mostra la Madonna seduta su un trono di nubi (quindi una leggera variazione sul tema), cfr. Zanetti 1771, p. 466; Moschini 1815, II, p. 320; tra gli studi moderni cfr. almeno Niero 1978, pp. 84-86, 88, 90, 94.

⁶⁶ Sul significato delle *sacre conversazioni* come finestre verso la perfezione celeste oppure come specchi della liturgia, cfr. Humfrey 1993, p. 188. Anche Mason (2000, p. 41) sosteneva che il termine “sacra conversazione” era divenuto ormai improprio per definire alcune pale cinquecentesche.

slanciavano, si inginocchiavano, subivano anche le torsioni più innaturali pur di dimostrare, metaforicamente, l'attivo fervore per il conforto dell'anima dei devoti.

Oltretutto, a partire dalla seconda metà del Cinquecento conobbe una decisa diffusione l'iconografia della "Madonna (o più raramente Cristo) in gloria con santi", che soppiantò di fatto quella della "Madonna in trono", pur simile per concezione, al punto tale che quando quest'ultima venne ripresa tra Sei e Settecento finì per costituire più che altro un *revival* di gusto veronesiano⁶⁷. La principale differenza tra i due temi era di natura compositiva, poiché se nella "Madonna in trono" tutti i personaggi condividevano uno stesso spazio, con la "Madonna in gloria" si presentava in maniera netta la separazione tra il mondo terreno e l'ultraterreno, analogamente a un'Assunzione⁶⁸: una contaminazione iconografica con quest'ultima, del resto, era perfettamente ammissibile nella misura in cui la gloria della Vergine altro non era se non la naturale conseguenza della sua salita al cielo in anima e corpo. Non si trattava, dunque, di una scena teatrale costruita a misura d'uomo con palchi, gradini, troni, baldacchini, colonnati e personaggi disposti in maniera ordinata ai piedi della Madonna, ma di un'autentica *visione* della Madre di Dio e della Regina del Cielo e della Terra dove lo sfondo architettonico, se presente, era accessorio oppure aveva il solo scopo di esprimere l'*hic et nunc* dell'apparizione. La fortuna della "Madonna in gloria", in effetti, si dovette in primo luogo a questo diverso approccio alla rappresentazione, che presupponeva un rapporto tra i santi e il divino non diretto, bensì frutto di un'esperienza estatica: in tal senso, questa iconografia poteva assurgere a vero e proprio manifesto tridentino nonché a esempio di quella "cultura della visione" promossa dal Concilio stesso ed esplosa poi dal Seicento⁶⁹.

Anche in questo caso Tiziano si rivelò pionieristico con la sua *Madonna col Bambino in gloria e i santi Nicolò, Pietro, Caterina, Francesco, Antonio di Padova e Sebastiano* (1522 ca.) [fig. 113], destinata all'altar maggiore di San Nicolò della Lattuga⁷⁰: ben più delle successive pale di Bonifacio

⁶⁷ Questa iconografia era stata diffusa a partire dai primi decenni del Cinquecento e aveva tra i suoi prototipi la *Pala Trivulzio* di Mantegna, realizzata nel 1496-1497 per l'altar maggiore di Santa Maria in Organo a Verona (l'opera si trova ora al Castello Sforzesco di Milano); cfr. Humfrey 1999, p. 1123. Così come nelle sacre conversazioni rinascimentali, anche nel tema della gloria celeste al posto della Vergine poteva trovarsi un santo: si tratta, però, di una sorta di declinazione dell'iconografia principale (con la quale condivide inoltre il medesimo processo evolutivo), per cui non si ritiene necessario affrontare nello specifico anche questo argomento.

⁶⁸ In proposito cfr. Humfrey 1999, p. 1123. Accanto all'assunzione della Vergine potrebbe esserci stata una medesima assimilazione iconografica con l'Ascensione di Cristo, di cui però a Venezia vennero eseguite due sole pale d'altare nel corso dell'intero XVI secolo: l'una è quella di Jacopo Pisbolica, dipinta nel 1555 (secondo Stringa) per la chiesa di Santa Maria Maggiore (cfr. Vasari 1568, p. 839; Sansovino-Stringa 1604, c. 189v; Boschini 1664, p. 389; 1674, *Dorsoduro*, p. 61; Martinelli 1684, p. 426; 1705, p. 280; Zanetti 1733, p. 364; 1771, p. 223; Zorzi 1972, II, p. 534; Walberg 2004, pp. 281-282); la seconda è l'opera di Domenico Tintoretto appartenente al noto ciclo cristologico per il Redentore (1588 ca.), sul quale cfr. *supra* in capitoli II e III.

⁶⁹ In secondo luogo, una simile composizione permetteva di esprimere metaforicamente il passaggio graduale che ciascuna prece e ciascuna grazia percorrevano: dallo spettatore-fedele l'invocazione giungeva ai santi protettori ritratti nella parte bassa della pala, e attraverso costoro perveniva nella *pars coelestis* alla Vergine o a Cristo (che infatti non guardavano quasi mai direttamente l'osservatore); la grazia compiva il tragitto inverso.

⁷⁰ Sulla pala, ora ai Musei Vaticani, cfr. Sansovino 1581, c. 70v; Ridolfi 1648, I, p. 155; Sansovino-Martinioni 1663, p. 194; Boschini 1664, p. 314; 1674, *San Polo*, pp. 54-55; Martinelli 1684, p. 349; 1705, pp. 396-397; Pacifico 1697, p. 379;

de' Pitati (1487-1553) per Santa Maria Maggiore e per Sant'Antonio di Castello (1542-1545)⁷¹, infatti, quest'opera fu in grado di precorrere il gusto tardomanierista, e pure quello barocco. Neppure la *Madonna col Bambino e i santi Sebastiano, Caterina, Elisabetta, Giovanni Battista, Francesco e Pietro* (1565) [fig. 114] di Veronese per l'altar maggiore di San Sebastiano riuscì ad apportare ulteriori novità in tal senso, per quanto originale fosse lo schema compositivo con i santi ammassati a sinistra e l'apertura paesistica a destra; in effetti, anche il figlio Carlo nella sua pala di San Nicolò di Lido (1590 ca.) [fig. 64] avrebbe disposto i personaggi in modo più uniforme, seguendo dunque la versione tizianesca⁷².

Colui che in assoluto si mostrò più ardito con questo tema fu invece Jacopo Tintoretto (1519 ca.-1594). La sua *Madonna col Bambino, le sante Caterina e Scolastica e i santi Pietro, Agostino, Paolo e Giovanni Battista* (1549 ca.) [fig. 35] per l'altar maggiore di San Benetto esprimeva nel coacervo di corpi posti su diagonali divergenti una spettacolarizzazione probabilmente mai raggiunta da nessun'altra pala, nemmeno in età barocca. Dopo la riforma della chiesa dovuta al patriarca Tiepolo (1619) è verosimile che tale dipinto fosse stato rimosso o quantomeno sistemato sul suo altare in maniera temporanea, pensando cioè a un prossimo rifacimento del presbiterio. Di fatto, nel 1653 ne fu autorizzata la vendita al duca Francesco I d'Este (1610-1658), episodio rarissimo per una pala d'altare a Venezia, forse determinato anche dalla sua iconografia troppo estrema⁷³. Qualche anno più tardi, in effetti, sul nuovo altar maggiore veniva collocata un'opera di certo più tradizionale per concezione, la *Madonna col Bambino, san Domenico e san Michele Arcangelo che scaccia Lucifero* (1659-1660) di Giovanni Angelo Canini [fig. 36]⁷⁴.

Zanetti 1733, p. 307; 1771, pp. 108-109; Zorzi 1972, II, pp. 377, 379; Humfrey-Shearman 2015, *passim* (in particolare pp. 254-256); Marocchini 2019. La pala, peraltro contemporanea alla *Madonna col Bambino in gloria e i santi Francesco e Alvise e il committente* (1520) di Ancona (che dunque dimostra come Tiziano avesse affrontato più volte questo tema iconografico), aveva una centinatura in cui compariva la colomba dello Spirito Santo, che in un secondo momento venne tagliata: la composizione risulta pertanto compromessa rispetto all'originale.

⁷¹ Sulla *Madonna col Bambino in gloria e i santi Chiara, Pietro, Francesco, Andrea e Giacomo* (1542-1544) per l'altare di Francesco Mocenigo in Santa Maria Maggiore, ora nella chiesa di San Giobbe, cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 189v; Ridolfi 1648, I, p. 272; Sansovino-Martinioni 1663, p. 269; Boschini 1664, p. 387; 1674, *Dorsoduro*, p. 60; Martinelli 1684, pp. 424-425; 1705, p. 479; Pacifico 1697, p. 473; Zanetti 1733, p. 363; 1771, p. 223; Moschini 1815, II, pp. 512-513; Moschini Marconi 1962, II, pp. 69-70; Finotto 1971, p. 23; Zorzi 1972, II, p. 534; Gallo-Nepi Scirè 1994, p. 27; Humfrey 1999, pp. 1132-1133. Sulla *Madonna col Bambino in gloria e i santi Vincenzo, Nicolò e Domenico* (1544 ca.) per l'altare di Nicolò Cappello in Sant'Antonio di Castello, ora alle Gallerie dell'Accademia, cfr. Sansovino 1581, c. 7r (attr. Jacopo Palma il Vecchio); Sansovino-Stringa 1604, c. 111v (attr. Jacopo Palma il Vecchio); Sansovino-Martinioni 1663, p. 29 (attr. Jacopo Palma il Vecchio); Ridolfi 1648, I, pp. 271-272; Boschini 1664, p. 163; 1674, *Castello*, p. 12; Martinelli 1684, p. 90; 1705, p. 103; Pacifico 1697, p. 191 (attr. Jacopo Palma il Vecchio); Zanetti 1733, p. 208; 1771, p. 224; Moschini Marconi 1962, II, pp. 68-69; Zorzi 1972, II, p. 314; Humfrey 1999, pp. 1132-1133. Mason Rinaldi (1984, p. 182) riporta erroneamente l'opera come dipinto perduto di Jacopo Palma il Giovane.

⁷² Sulla pala di Veronese, *in situ*, cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 183r; Ridolfi 1648, I, p. 294; Boschini 1664, p. 334; 1674, *Dorsoduro*, p. 13; Martinelli 1684, p. 374; 1705, p. 424; Zanetti 1733, p. 322; 1771, p. 166; Moschini 1815, II, p. 309; Pignatti-Pedrocco 1995, I, pp. 259-260; Humfrey 2000. Sulla pala di Carlo Caliari cfr. *supra* in capitolo III.

⁷³ Cfr. *supra* in introduzione.

⁷⁴ Sulle pale di Tintoretto e di Canini cfr. *supra* in capitolo II.

Tintoretto ebbe poi occasione di ritornare sul tema della “Madonna in gloria con santi” con la pala commissionatagli probabilmente dopo il 1579 per la chiesa monastica dei Santi Cosma e Damiano alla Giudecca, opera certo più nitida e intelligibile per composizione, ma non per questo priva di drammaticità, evidenziata in questo caso dai contrasti di luci e ombre [fig. 115]⁷⁵. L’innovativo schema a più livelli – Cosma e Damiano in basso, Secondo, Marina e Cecilia a mezza altezza e la Madonna col Bambino in alto – con l’ampio respiro dato dalla presenza di nuvole dal forte impatto visivo (addirittura maggiore rispetto a quello dei personaggi stessi), non ebbe particolare fortuna né nel medio-breve periodo, né in età barocca: probabilmente solo Antonio Balestra (1666-1740) riuscì a coglierne le potenzialità nell’ariosa *Madonna che porge il Bambino a san Francesco Borgia, con i santi Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka* (1704) per i Gesuiti [fig. 116]⁷⁶.

In effetti, se da un lato la disposizione dei santi a diverse altezze nelle pale d’altare divenne – questa sì – una consuetudine a partire dalla metà del Seicento grazie soprattutto al successo delle opere di Ruschi e di Liberi (che tuttavia non si cimentò nello specifico con l’iconografia in questione a Venezia⁷⁷), dall’altro si preferì in genere subordinare lo sfondo alla massiccia presenza dei corpi: così nelle pale dello stesso Ruschi in San Clemente (1660-1661) [fig. 42], di Zanchi in San Martino (1660-1665), di Molinari e di Arrigoni in San Moisè (1701; 1705), di Lama in Santa Maria Formosa (1722-1723) [fig. 18]⁷⁸, per citarne alcune.

Questa tendenza a conferire maggior risalto ai protagonisti era un retaggio della pittura tardomanierista dovuto in modo particolare all’influsso del Concilio di Trento sulle immagini sacre.

⁷⁵ Sulla pala, ora alle Gallerie dell’Accademia, cfr. Ridolfi 1648, II, p. 33; Sansovino-Martinioni 1663, p. 255; Boschini 1664, p. 402; 1674, *Dorsoduro*, pp. 73-74; Martinelli 1684, p. 429; 1705, p. 484; Pacifico 1697, p. 449; Zanetti 1733, p. 372; 1771, p. 157; Moschini 1815, II, p. 515; Zorzi 1972, II, p. 496; Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 169; Basso 2006. Secondo Basso (2006, p. 140), che riprende Moschini Marconi (1962, II, pp. 362-362), l’opera è da assegnare al periodo tardo di Tintoretto, forse tra 1580 e 1583: l’altare, infatti, era stato eseguito da «maistro Bortolo Taiapiera stà in contrà San Vidal» alla fine del 1579, mentre nel 1583 la chiesa e l’altare sarebbero stati consacrati ufficialmente. Probabilmente la mancata menzione dell’opera da parte di Sansovino (1581) è da attribuirsi proprio a una sua realizzazione in prossimità della stesura della *Venetia*.

⁷⁶ Sulla pala cfr. *supra* in capitolo III.

⁷⁷ Questo tema, però, lo si trova in opere destinate al Dominio, come ad esempio la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Francesco e Antonio di Padova* per la chiesa di San Marco a Silba, in Croazia (1655-1660), sulla quale cfr. Ruggeri 1996, p. 150.

⁷⁸ Sulla *Madonna di Loreto con i santi Benedetto, Agostino, Giovanni Evangelista e Romualdo* di Ruschi in San Clemente e sulla *Madonna col Bambino in gloria, i santi Marco e Magno e Venezia* di Lama in Santa Maria Formosa cfr. *supra* in capitoli II e III. Sulla *Madonna col Bambino e i santi Giuseppe e Antonio di Padova* di Zanchi per la sacrestia di San Martino cfr. Boschini 1674, *Castello*, p. 19; *La Galleria di Minerva* 1697, p. 67; Zanetti 1733, p. 214; Moschini 1815, I, p. 65; Riccoboni 1966, pp. 78, 80, 105; Della Puppa 1997, p. 74; Andreose-Gambarin 2009, p. 24; si veda inoltre la citazione nell’inventario contenuto negli atti della visita pastorale Badoer in San Martino del 1703 (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 18, c. 280v). Sulla *Madonna col Bambino e i santi Eligio, Liberale, Carlo Borromeo, Giovanni Battista e Pietro* di Molinari in San Moisè cfr. Zanetti 1733, p. 166; 1771, p. 409; Moschini 1815, I, pp. 525-526; Moretti 1979, p. 65; Pallucchini 1981, I, p. 385; Vio 2004, p. 275; Schwaighofer 2010, pp. 38, 41. Sulla *Madonna col Bambino in gloria e i santi Antonio di Padova, Gregorio Magno, Andrea e Mosè* (1705) di Arrigoni per la sacrestia di San Moisè cfr. Zanetti 1733, p. 168 (Zanetti identifica Gregorio Magno come san Silvestro); Moschini 1815, I, p. 520; Fossaluzza 1997, p. 178.

Le nuove esigenze di chiarezza espositiva e la necessità di un ritorno all'ordine dopo le tante sperimentazioni cinquecentesche, infatti, erano state colte appieno da artisti quali Jacopo Palma il Giovane, che in prima persona aveva avuto modo di percepire il cambio di sensibilità della committenza, come dimostra il noto caso del *Martirio di santa Caterina* dei Frari (1590-1595) [fig. 4]⁷⁹.

A partire dallo scorcio del XVI secolo, dunque, le pale d'altare avevano subito una decisa semplificazione formale e compositiva e lo stesso Palma il Giovane aveva messo a punto dei veri e propri moduli iconografici, con schemi facilmente replicabili e validi non solo per Venezia, ma anche per la Terraferma, che in tal modo poteva rimanere aggiornata e conoscere la cultura pittorica coeva della capitale⁸⁰; processo, questo, non privo di implicazioni di natura politica, come è stato sottolineato⁸¹.

Considerando la dispersione di diverse pale aventi per soggetto la "Madonna in gloria con santi" eseguite da pittori contemporanei a Palma⁸², è difficile stabilire la reale portata dell'intervento di quest'ultimo per la standardizzazione di tale iconografia. Essa, in ogni caso, derivò da un'attenta lettura di molte opere eseguite nel corso del Cinquecento a Venezia, dalle citate pale di Tiziano, Bonifacio de' Pitati e Veronese fino alla *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Nicolò* (1570 ca.) di Francesco Bassano per l'altare di Gaspare Dolzoni in San Giacomo dall'Orio⁸³ e al *Cristo con i santi Francesco di Paola e Giustina* (1592) del giovane Domenico Tintoretto (1560-1535) per l'altare di Francesco Duodo in Santa Maria del Giglio (dove la presenza del Redentore al

⁷⁹ Sulla vicenda dell'opera cfr. *supra* in capitolo II.

⁸⁰ Fino agli ultimi anni del Cinquecento, infatti, i pittori attivi in laguna spesso inviavano al Dominio dipinti impostati su composizioni e talvolta perfino su iconografie che a Venezia erano ormai superate, come dimostra la *Madonna col Bambino in trono e i santi Rocco, Pietro, Bartolomeo e Sebastiano* dipinta nel 1587 da Andrea Vicentino per la parrocchiale di Tiarno di Sopra, una vera e propria *sacra conversazione* impostata su modelli rinascimentali (Piai 2015, p. 98). Tintoretto, in tal senso, costituisce un caso emblematico: negli stessi anni dell'audace pala di San Benetto, infatti, dipinse per la chiesa di Ognissanti a Feltre una *Madonna col Bambino in gloria e i santi Vittore e Nicolò* (1545 ca.) che potrebbe in effetti apparire come una sorta di antenata di tante pale tardomanieriste (Pallucchini 1969, pp. 36-38; Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 146; Pedrocchi 2004).

⁸¹ In proposito cfr. *supra* in capitolo II.

⁸² Sono andate perdute, ad esempio, pale di Pietro Malombra come la *Madonna col Bambino e i santi Marco, Giustina e Nicolò, con ritratti di Generali* per la cappella del Magistrato dell'Arsenale (cfr. Boschini 1664, pp. 168-169; 1674, *Castello*, p. 17; Zanetti 1733, p. 212), oppure di Andrea Vicentino come la *Madonna col Bambino, l'Eterno e i santi Rocco e Giovanni Battista* per San Tomà, dipinta intorno al 1602 (cfr. Boschini 1664, pp. 306-307; 1674, *San Polo*, p. 48; Martinelli 1684, p. 361; 1705, p. 409; Pacifico 1697, p. 359; Zanetti 1733, p. 301; Moschini 1815, II, pp. 228-229), e la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Stefano e Lorenzo* per la Celestia (cfr. Sansovino-Martinioni 1663, p. 75; Boschini 1664, p. 197; 1674, *Castello*, p. 39; Martinelli 1684, pp. 203-204; 1705, p. 228; Pacifico 1697, p. 199; Zanetti 1733, p. 230; 1771, p. 334; Zorzi 1972, II, p. 347).

⁸³ Sulla pala, ora in sacrestia, cfr. Ridolfi 1648, I, p. 394; Sansovino-Martinioni 1663, p. 203; Boschini 1664, p. 515; 1674, *Santa Croce*, p. 14; Martinelli 1684, p. 301; 1705, p. 342; Pacifico 1697, p. 389; Zanetti 1733, p. 437; 1771, p. 291; Moschini 1815, II, p. 119 (l'opera risultava appesa in parete); Lugato 1989-1991.

posto della Madonna era una variazione legittimata dal valore politico-militare dell'opera, riferita alla vittoria di Lepanto, e forse dovuta anche all'influenza del tempio votivo recentemente costruito)⁸⁴.

Per comprendere in cosa fosse consistita nel concreto l'opera di normalizzazione iconografica da parte di Palma il Giovane è sufficiente un paragone tra le prime pale in cui l'artista affrontò il tema in questione e quelle dei suoi ultimi anni: la *Madonna col Bambino e i santi Antonio abate, Giovanni Battista e Francesco* (1600-1603) per l'altare dei *luganegheri* in San Salvador⁸⁵ e la *Madonna col Bambino e i santi Girolamo, Giovanni Battista, Benedetto, Francesco e Sebastiano* (1605) per la chiesa di San Zaccaria [fig. 117]⁸⁶ mostrano infatti esattamente lo stesso schema compositivo e la stessa "grammatica" di opere tarde come la pala della sacrestia dei Crociferi (1620 ca.)⁸⁷ o la pala Corner in San Nicola da Tolentino (1625 ca.) [fig. 40]⁸⁸ o ancora la *Madonna col Bambino e i santi Girolamo e Caterina d'Alessandria* (1628 ca.) in San Luca [fig. 118]⁸⁹. Riguardo poi alla facilità di riproduzione di questi moduli in Terraferma, il caso delle due pale di Giassico di Cormons (1638) e di San Mauro di Premariacco (1650) dell'udinese Fulvio Griffoni (1589-1668) attesta esemplarmente la piena acquisizione del linguaggio palmesco da parte di alcuni artisti locali, nonché la sua fortuna immutata anche a vent'anni di distanza dalla morte del maestro veneziano⁹⁰, epoca in cui in laguna si stavano invece conoscendo le nuove *maniere* che avrebbero portato alla svolta barocca.

⁸⁴ Sulla pala, considerata da tutte le fonti come opera di Jacopo Tintoretto, ma probabilmente eseguita dal figlio Domenico, cfr. Ridolfi 1648, II, p. 30 (identifica erroneamente san Francesco di Paola come Agostino, ma vi riconosce il ritratto «al naturale» del committente); Boschini 1664, p. 107; 1674, *San Marco*, p. 83; Martinelli 1705, p. 33; Zanetti 1733, p. 169; 1771, p. 58; Moschini 1815, I, p. 614 (identifica erroneamente san Francesco di Paola come Agostino); Brunetti 1952, pp. 14, 19; Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 254 (attr. Domenico Tintoretto). L'opera, tuttora *in situ*, è citata anche nella *Relatione* della chiesa contenuta negli atti della visita pastorale Badoer del 1701 (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 17, c. 588r; cfr. Appendice II). Coeva è anche la pala di Leonardo Corona per l'altare dei Cinturati in Santo Stefano, sulla quale cfr. Ridolfi 1648, II, pp. 98-99; Sansovino-Martinioni 1663, p. 131; Boschini 1664, p. 116; 1674, *San Marco*, p. 90; Martinelli 1684, p. 42; 1705, p. 49; Pacifico 1697, p. 300; Zanetti 1733, pp. 173-174; 1771, p. 325; Moschini 1815, I, pp. 585-586; Niero 1978, p. 92; Repetto Contaldo 1983, p. 287; Vio 2004, p. 321; Sapienza 2007-2008, pp. 8, 22-23, 132, 167, 170-171, 179-182; 2012, p. 198. Sulla scuola di devozione dei Cinturati, eretta nel 1579 e stabilitasi in Santo Stefano nell'ottobre 1583, cfr. Vio 2004, pp. 319-321 e Sapienza 2007-2008, pp. 171-176.

⁸⁵ Sulla pala, *in situ*, cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 94v; Ridolfi 1648, II, p. 187; Sansovino-Martinioni 1663, p. 123; Boschini 1664, p. 132; 1674, *San Marco*, p. 103; Pacifico 1697, p. 294; Zanetti 1733, p. 185; 1771, p. 312; Moschini 1815, I, pp. 551-552; Ivanoff-Zampetti 1979, p. 583; Mason Rinaldi 1984a, p. 132; Pichi 2009a, p. 55. Sulla scuola dei *luganegheri* cfr. *supra* in capitolo III.

⁸⁶ Sulla pala, *in situ*, cfr. Ridolfi 1648, II, p. 188; Sansovino-Martinioni 1663, p. 86; Boschini 1664, p. 177; 1674, *Castello*, p. 24; Martinelli 1684, pp. 116-117; 1705, p. 132; Pacifico 1697, p. 208; Zanetti 1733, p. 218; 1771, p. 312; Moschini 1815, I, p. 105; Ivanoff-Zampetti 1979, pp. 584-585; Mason Rinaldi 1984a, pp. 133-134.

⁸⁷ Sulla pala raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Caterina, Lucia, Francesco di Paola, Lucia e papa Anacleto*, *in situ* nella sacrestia ora dei Gesuiti, cfr. Ridolfi 1648, II, p. 182; Sansovino-Martinioni 1663, p. 170; Boschini 1664, p. 420; 1674, *Cannaregio*, p. 10; Pacifico 1697, p. 340; Zanetti 1733, p. 384; 1771, p. 308; Moschini 1815, I, p. 663; Ivanoff-Zampetti 1979, p. 577; Mason Rinaldi 1984a, p. 127.

⁸⁸ Cfr. *supra* in capitolo III.

⁸⁹ Sulla pala, *in situ*, cfr. Boschini 1664, p. 130; 1674, *San Marco*, p. 102; Martinelli 1684, p. 49; 1705, p. 58; Pacifico 1697, p. 291; Zanetti 1733, p. 183; Moschini 1815, I, p. 567; Ivanoff-Zampetti 1979, p. 576; Mason Rinaldi 1984a, p. 125. L'altare apparteneva alla famiglia Corner Piscopia, che vi provvedeva con una mansionaria quotidiana (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 13, fasc. 38, c. 4r, relativo alla visita Morosini in San Luca del 20 febbraio 1669).

⁹⁰ Sulle pale di Griffoni cfr. Pallucchini 1981, I, p. 349; Serafini 2002, p. 389; Pastres 2009, pp. 1373-1374. Meno palese, ma comunque evidente, è l'influsso di Palma in un artista della generazione precedente rispetto a Griffoni, Gasparo Narvesa (1558-1639). Anche in opere di pieno Settecento, come la *Madonna della cintura con i santi Agostino e Monica*

Con l'apertura ai *foresti* a partire dagli anni Quaranta del Seicento, la "Madonna in gloria con santi" si adattò al nuovo gusto pittorico e per la *pars coelestis* si tornò alle soluzioni tizianesca e veronesiana contraddistinte da nubi in gran copia con pochi puttini o angeli, perdendo quindi definitivamente quella luce giallo ocra spesso racchiusa da una teoria di cherubini disposti a cerchi concentrici che aveva caratterizzato fin dal tardo Cinquecento non solo questo tema, ma anche altre immagini contemplative tra cui la *Crocifissione* – si vedano ad esempio le pale di Veronese agli Incurabili (1577) e di Domenico Tintoretto per l'altare Molin in San Trovaso (1599)⁹¹. Ciò che invece acquisì ancor più rilievo fu il significato di *visione* di questa iconografia, con i santi che accentuarono la loro condizione estatica al punto tale che in determinate occasioni questo loro stato permise di raggiungere un contatto diretto con la realtà celeste. Paradigmatica in proposito era la pala di Pietro Ricchi per l'altare Lodoli in Santa Maria del Pianto (1659-1661), dove l'esperienza mistica di Bernardo e Filippo Benizi era così intensa che nel totale rapimento spirituale il primo riceveva addirittura il latte dal seno della Vergine [fig. 98]⁹².

Per quanto fossero compositivamente separati, il mondo terreno e l'ultraterreno erano pertanto legati dal vincolo della visione estatica. Il passo ulteriore fu l'unione definitiva delle due *partes* grazie a scene come la consegna dello scapolare a Simone Stock, un soggetto carmelitano che comparve sugli altari veneziani sempre all'interno dell'iconografia della "Madonna in gloria con santi", quasi fosse una sua naturale derivazione: così, infatti, nella pala di Pace Pace ai Carmini (1597-1603) [fig. 119], nella perduta pala di Fialetti per Sant'Angelo della Giudecca (1635 ca.), nella pala di Régnier per l'altare Calbo alle Terese (1649-1651) [fig. 72] e in quella di Scaligero per il duomo muranese dei Santi Maria e Donato (1660 ca.) [fig. 120]⁹³.

(1727) dipinta da Giuseppe Buzzi (1683-1769) per la parrocchiale di Pozzuolo del Friuli, si può riscontrare la composizione tipica delle pale di Palma, ma in questo caso si tratta di un *revival* locale.

⁹¹ Sulla pala di Veronese cfr. *supra* in capitolo II. Sulla pala di Tintoretto, *in situ*, cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 180v; Ridolfi 1648, II, p. 265; Sansovino-Martinioni 1663, p. 248; Boschini 1664, p. 364; 1674, *Dorsoduro*, p. 39; Martinelli 1684, p. 408; 1705, p. 460; Pacifico 1697, p. 437; Zanetti 1771, p. 255; Moschini 1815, II, p. 292; Caputo-Perissa 1994, p. 24; Caputo-Di Maio-Galifi-Pietropolli 2007, p. 51. L'altare, fatto erigere nel 1599 da Giovan Marco Molin, passò verso la fine del Seicento alla famiglia Calbo (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 16, c. 697r, relativo alla visita Badoer in San Trovaso del 14 dicembre 1698).

⁹² Sulla pala cfr. *supra* in capitolo III.

⁹³ Nei casi di Pace, Fialetti e Scaligero, inoltre, il tema era legato anche al Purgatorio (a proposito dell'iconografia del Purgatorio cfr. Folini 2018). Sulle pale di Fialetti e Régnier cfr. *supra* in capitolo III. La pala di Pace Pace, raffigurante la *Madonna del Carmine che consegna lo scapolare a Simone Stock, con santi e anime purganti*, è menzionata solamente a partire da Zanetti (1733, p. 351; cfr. inoltre Moschini 1815, II, p. 257); dovrebbe essere databile agli anni immediatamente precedenti la *Venetia* di Stringa, poiché in quest'ultima si sostiene che l'altare è stato di recente portato a termine, benché non se ne descriva la pala (Sansovino-Stringa 1604, c. 184r). Sulla *Madonna del Carmine che consegna lo scapolare a Simone Stock, con il vescovo di Murano Marcantonio Martinengo nelle vesti di san Gerardo Sagredo, le anime purganti e i ritratti di due committenti* di Scaligero (restaurata poi da Bartolomeo Litterini e ora appesa in parete) cfr. Boschini 1664, pp. 537-538; 1674, *Santa Croce*, p. 31; Zanetti 1733, p. 453; Moschini 1808, p. 107; 1815, II, p. 436; Pallucchini 1981, I, p. 347; Niero 1999, pp. 14-15, 21, 61-62.

Analoghe variazioni, d'altra parte, erano consentite dal fatto che il tema in questione non possedeva confini iconografici definiti, a differenza della "Madonna in trono con santi". Di base essa costituiva un momento *contemplativo* dove la Vergine rappresentava il vertice semantico in quanto destinataria delle invocazioni oppure era presente per benedire la scena sottostante (si vedano in proposito il *San Magno che incorona Venezia* di Palma il Giovane in San Geremia o la pala di Desubleo per gli Scalzi [figg. 17, 43]⁹⁴). Tuttavia, il suo valore di apparizione divina apriva alla possibilità di declinare *narrativamente* tale scena quasi a piacimento. E forse fu proprio questa sua iconografia "liquida" a permettere a tale immagine di avere una discreta diffusione sugli altari veneziani, in un'epoca, quella post-conciliare, che ebbe per l'appunto nella cultura della visione e della narrazione uno dei suoi capisaldi.

Pale contemplative, pale narrative, santi e devozioni: un'indagine statistica

Per comprendere la fortuna di un tema iconografico o di un determinato culto sugli altari di Venezia e delle isole della laguna si è ritenuto opportuno proporre alcuni ragionamenti di natura statistica, in modo tale da poter ricavare utili spunti di riflessione. Quanto agli estremi cronologici entro cui muoversi, per convenzione sarà considerato il periodo che va dal 1580 sino al 1720, per includere così le ultime opere di Paolo Veronese, che in un certo senso chiudono un'epoca, e i primi dipinti della nuova stagione pittorica che proprio nel Caliarì avrebbe avuto il suo riferimento principale.

Naturalmente, con i limiti delle fonti letterarie e archivistiche di cui si è già ampiamente discusso⁹⁵, gli esiti di questa disamina non potranno ritenersi esaustivi, ma offriranno nel complesso un quadro storicamente attendibile.

La tabella inserita in appendice dimostra come, nel periodo considerato, più di 120 artisti furono impegnati nell'esecuzione di almeno una delle oltre 650 pale d'altare (quasi 700 se si considerano anche le opere il cui autore non è stato ancora identificato)⁹⁶: numeri indubbiamente

⁹⁴ Su queste pale cfr. *supra* in capitoli II e III.

⁹⁵ Si veda a riguardo il capitolo I.

⁹⁶ La tabella in appendice contempla solamente le pale di cui si conosce con certezza l'artista (656 opere). Per il discorso statistico che si propone in questa sede, però, si includono anche alcune pale di autore anonimo di cui è stato possibile risalire perlomeno a una datazione di massima entro gli anni 1580-1720, ricavate sia dalle guide artistiche, sia da documenti d'archivio (nel qual caso si riporta il riferimento tra parentesi). Si tratta delle seguenti opere: il *Battesimo di Cristo* di Santa Maria Maddalena (1608 ca., copia da Gabriele Caliarì, perduta); la *Visitazione di Maria a Elisabetta* di San Trovaso (1626 ca., commissionata dalla Scuola di Santa Elisabetta degli Squeraroli, perduta); il *Crocifisso con la Vergine, i santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Francesco e Barbara e il ritratto di Giovanni Battista Grimani* di Sant'Andrea della Certosa (1648 ca., comm. Giovanni Grimani, ora nella parrocchiale di Cordignano); il *San Pasquale Baylon* per l'omonima Scuola presso San Francesco della Vigna (1673 *post*, comm. Scuola di San Pasquale Baylon,

indicativi dell'importanza ricoperta da questa tipologia di opera d'arte all'interno della società, della cultura, della religiosità locale, senza contare la portata del fenomeno a livello strettamente economico.

Partendo dall'iconografia pocanzi trattata, la “Madonna in gloria con santi”⁹⁷ si diffuse in maniera uniforme lungo tutto il periodo considerato coprendo poco meno del 16% del totale delle pale, e poiché negli anni antecedenti al 1580 tale percentuale toccava appena il 18,4%, si può asserire che il tema risenti solo in minima parte della diffusione di dipinti *narrativi*.

Il soggetto esclusivamente mariano riguardò invece il 17,8% delle pale, ma in questo caso la maggioranza delle opere era in effetti narrativa (Natività, Presentazione al Tempio, Visitazione, Assunzione), mentre meno di una ventina erano quelle di natura contemplativa (dalla semplice *Madonna col Bambino* alla *Madonna di Reggio* o all'*Immacolata Concezione*⁹⁸). Pressoché analoga era la quantità di pale di tema cristologico (17%), questa volta però equamente divise tra narrative (comprendenti i tradizionali episodi evangelici) e contemplative, riguardanti cioè le immagini della

perduta); i *Santi Antonio di Padova, Filippo Neri, Francesco Saverio e Francesco di Paola* di Santa Maria Nova (1705-1718, comm. Suffragio di Sant'Antonio di Padova, perduta); la *Natività della Vergine* di Sant'Agostino (comm. Confratelli di Bedizzole, perduta; menzionata in ASPV, Sezione Moderna, Soppressioni, Soppressioni. Oratori, scuole e confraternite, b. 1, *Instrumento dell'Arte dei Conzaturami per l'Altare in Chiesa di S. Agostino*, c. 1); la *Madonna con i santi Francesco, Carlo Borromeo e Francesca Romana* (comm. famiglia Lippomano, perduta) e il *Sant'Alipio in gloria con i santi Marco e Giovanni Evangelista* (comm. Scuola di Sant'Alipio, perduta), entrambe in San Basegio (menzionate nella relazione del pievano Salatrese in ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 16, c. 449; cfr. Appendice II); la *Decollazione di san Giovanni Battista* di San Luca (comm. Scuola della Decollazione di San Giovanni Battista dei Caldereri, perduta); l'*Assunzione della Vergine* del Seminario Ducale (comm. Accademia Cacciatrice, perduta; menzionata in Sangalli 1999, p. 400); la *Sant'Elena che ritrova la Vera Croce* della Scuola dei Mercanti da vin presso San Silvestro (comm. Scuola di Santa Croce dei Mercanti da vin, perduta); la *Madonna in gloria con i santi Giuseppe, Agostino, Francesco, Giovanni Evangelista, Domenico e Marina* di San Lio (*in situ*); l'*Adorazione dei pastori* del capitello della sacrestia di San Clemente in Isola (copia da Jacopo Bassano, perduta); la *Madonna del Carmine con le sante Elena e Cecilia* di Santa Margherita (perduta; menzionata nell'inventario del pievano Moro in ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 17, c. 191v); i *Santi Antonio di Padova, Gaetano da Thiene e Giuseppe* di San Marcuola (perduta; menzionata in ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 21, fasc. 5, *Inventario di tutte le Cose, che s'attrovan in esser della Chiesa di S. Marcuola, si de Paramenti, come di Argenterie, Biancarie, et altro necessario per la stessa*, p. 7); le *Sante Agata, Lucia, Orsola e altre sante* di San Martino (perduta); il *Martirio di sant'Antonino* per l'omonima chiesa (perduta); i *Santi Agostino, Filippo Benizi e Monica* di Santa Maria delle Grazie di Burano (perduta; menzionata in ASV, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti, Atti, b. 324, fasc. 1/3, in data 19 marzo 1809). Oltre a queste, sono state prese in considerazione anche le quattro pale, andate disperse, che Zanetti sostiene essere state eseguite da un autore moderno o incerto, ma di cui non si conosce l'esatta collocazione cronologica (in ogni caso non distante dal limite stabilito del 1720): si tratta del *Santo francescano* già in Sant'Anna (Zanetti 1733, p. 205), dei *Santi Biagio, Giovanni e Osvaldo* già in San Biagio (Ivi, p. 211) e delle due pale della chiesa di San Vitale di Poveglia, raffiguranti rispettivamente i *Santi Vitale e Giorgio* e i *Santi Marco, Nicolò e Lorenzo Giustiniani* (Ivi, pp. 258-259). Al contrario, si è preferito non includere le pale menzionate da Moschini (1815) di cui non si hanno certezze dal punto di vista cronologico, né quelle di cui non è stato possibile risalire alla provenienza originaria: è il caso, ad esempio, delle pale di Palma il Giovane ora all'Ospedaletto (*Annunciazione*) e un tempo in San Martino (*Addolorata*: cfr. Moschini 1815, I, p. 63), dell'*Incoronazione della Vergine con santi* ora in San Lio, di autore ignoto, e del *San Carlo Borromeo*, ancora di pittore anonimo, ora in San Giuseppe di Castello – che però non si esclude essere quello di maniera palmesca che Moschini (1815, II, p. 238) ricordava in San Giovanni Evangelista.

⁹⁷ In questa statistica si comprendono anche le varianti di Cristo o la Trinità in gloria oppure della Madonna in trono, visto che sono molto rare.

⁹⁸ Sono state incluse tra queste solo le immagini specificamente relative all'Immacolata Concezione: ad esempio, la pala di Bambini in San Pantalon raffigurante l'*Immacolata con i santi Antonio e Michele arcangelo* (1710 ca.) è stata considerata una variante dell'iconografia della “Madonna in gloria con santi”.

Pietà, dell'*Ecce Homo* e del *Crocifisso*. A tal proposito, bisogna precisare che nelle pale il Crocifisso venne sempre inteso come simbolo di redenzione, e mai di passione come invece poteva accadere nei teleri parietali: in quanto tale, esso corrispondeva dunque a una vera e propria icona destinata alla venerazione (si possono dunque considerare pienamente cristologici i dipinti che vedono il “Crocifisso con santi”, che dal punto di vista compositivo appaiono prossimi all’iconografia della “Madonna in trono”).

Quasi la metà delle pale, per l’esattezza il 44,2%, aveva per protagonisti i santi, ripresi in gruppi (13,8%) oppure, più spesso, individualmente (30,4%): si tratta di un dato per certo imputabile all’influsso tridentino, ma che a Venezia si deve ascrivere prima di tutto all’enorme richiesta di nuovi altari da parte di committenti privati e di confraternite, entrambi interessati a esaltare i propri patroni. Nelle opere che mostravano il singolo santo l’attenzione maggiore era rivolta agli episodi salienti della sua vita, ma bisogna sottolineare che il martirio riguardò appena il 22,3% di tali dipinti, pari al 6,8% del totale delle pale del periodo considerato. Di conseguenza, sarebbe improprio affermare che dopo la Riforma le scene di tortura e di morte dei santi prevalgano su altre iconografie di genere contemplativo, evidenziando così «un approccio radicalmente opposto alla scelta e al trattamento del soggetto religioso» rispetto alla tradizione rinascimentale⁹⁹. È innegabile che questo tema conosca in assoluto l’incremento più consistente in termini statistici, visto che prima della fine del Concilio (1562) lo si poteva riscontrare di rado (Vittore Carpaccio, *Diecimila martiri*, 1515, Sant’Antonio di Castello; Vincenzo Catena, *Martirio di santa Cristina*, 1520, Santa Maria Mater Domini; Tiziano, *San Pietro Martire*, 1526-1530, Santi Giovanni e Paolo; Tiziano, *Martirio di san Lorenzo*, 1548-1558, Crociferi). Tuttavia, la sua diffusione piuttosto circoscritta lo rende semplicemente indicativo di una nuova sensibilità, non certo rappresentativo di un diverso periodo storico. Oltretutto, la maggioranza dei martirî si concentra in età tardomanierista, periodo in cui, però, si registra anche un aumento esponenziale della richiesta di pale. Dalla metà del Seicento, invece, tali immagini quasi scompaiono dagli altari e nemmeno la moda tenebrosa riesce a favorirne una nuova fortuna: Antonio Zanchi, uno dei principali interpreti di questo gusto e tra gli artisti che dipinsero più pale tra la fine del XVII e il principio del XVIII secolo, si avvicinò al martirio solo in due occasioni, per l’altare di Cesare e Lelio Piovene in San Clemente in Isola (*Martirio di san Clemente*, 1682 ca.) e per quello di Antonio Barbaro in Santa Maria del Giglio (*Martirio di sant’Antonino*, 1683 ca.)¹⁰⁰.

⁹⁹ Humfrey 1999, p. 1119. In proposito, anche Burckhardt sosteneva che «i soggetti idealizzati e contemplativi del periodo precedente [ossia rinascimentale] cedettero il passo a un’accentuazione pesante degli elementi drammatici e narrativi. Ulteriore caratteristica fu l’accentuazione delle forme e delle espressioni convenzionali, in luogo della prevalenza dell’individuale. Tutto ciò si accordava con le esigenze della Chiesa e col suo desiderio quasi insaziabile di scene di martirio» (Burckhardt-Ghelardi-Müller 1994, p. 159).

¹⁰⁰ La pala di San Clemente in Isola è andata dispersa, mentre quella di Santa Maria del Giglio è tuttora *in situ*. Sulla prima cfr. ASV, S. Clemente in Isola, b. 1, c. 23r; *La Galleria di Minerva* 1697, p. 68; Zanetti 1733, p. 468; Seguso 1873, p. 15; Da Portogruaro 1934, pp. 38-39; Riccoboni 1966, p. 116; Zampetti 1987, p. 617; Accornero 2013, pp. 169, 345 n.

Se il martirio in sé stesso non può essere elevato a paradigma dell'età post-tridentina, la sua principale caratteristica iconografica, l'estasi, rientra appieno in quella "cultura della visione" che rappresenta – questa sì – il fondamento per tutte le iconografie successive al Concilio, sia del tardomanierismo, sia del barocco. E in effetti, lo scopo di un'immagine di supplizio non era tanto mostrare la sofferenza per la difesa della propria fede, quanto evidenziare come proprio il momento della passione coincidesse con l'esperienza più intensa col divino.

I due santi più rappresentati sugli altari tra 1580 e 1720 furono Francesco d'Assisi e Antonio di Padova, rispettivamente in almeno 60 e 49 pale (l'8,8% e il 7,2% del dato totale)¹⁰¹, fatto davvero sintomatico della devozione unanime nei loro confronti da parte della città di Venezia, che in occasione della guerra di Candia li elesse perfino a protettori ufficiali dello Stato¹⁰². Nessun altro ordine religioso poteva contare come i francescani una disseminazione così capillare dei propri santi sugli altari: Agostino sarebbe stato dipinto in 27 pale (4%), Domenico in 20 (2,9%)¹⁰³, Benedetto e Bernardo in 10 (1,5%), Filippo Neri in 8 (1,2%), Teresa d'Avila in 5 (0,7%), mentre Francesco Saverio e Ignazio di Loyola, insieme, appena in 4 (0,6%). E poiché la pala testimoniava generalmente l'affermazione di un determinato culto a livello popolare, una diffusione circoscritta corrispondeva a un successo altrettanto limitato dal punto di vista devozionale. Per tale ragione, si può sostenere che degli ultimi quattro santi citati, tutti canonizzati da Gregorio XV il 12 marzo 1622, fu il solo Filippo Neri a ottenere una discreta fortuna, entrando in diverse chiese (oltre all'oratorio a lui intitolato presso i Mendicanti) spesso su iniziativa dei sacerdoti locali.

493. Sulla seconda cfr. *La Galleria di Minerva* 1697, p. 67; Martinelli 1705, p. 32; Pacifico 1697, p. 281; Zanetti 1733, p. 168; 1771, p. 405; Moschini 1815, I, p. 615; Brunetti 1952, pp. 14, n. 2, 20; Riccoboni 1966, pp. 104-105; Zampetti 1987, pp. 559-560. Un altro protagonista della moda tenebrosa, Johann Carl Loth, affrontò il tema del martirio in una sola pala d'altare veneziana, quella destinata al secondo altare Barbaro, dirimpetto al dipinto di Zanchi: cfr. Martinelli 1705, p. 32; Pacifico 1697, p. 281; Zanetti 1733, p. 169; 1771, p. 523; Moschini 1815, I, p. 610; Brunetti 1952, pp. 14, n. 2, 19; Ewald 1959, pp. 48-49; 1965, p. 88; Pallucchini 1981, I, p. 263; Collavin 2012-2013, pp. 90-93; Fusari 2017, p. 234. Sulle due pale di Santa Maria del Giglio cfr. inoltre Appendice II. Una vicenda pressoché analoga a quella dell'iconografia del martirio riguarda la figura del *Crocifisso*: anch'esso tra 1580 e 1720 quadruplicò la sua presenza sulle pale rispetto al passato, ma la gran parte delle opere venne eseguita tra la fine del Cinquecento e i primi quattro decenni del Seicento, per avere poi un assestamento e quindi decadere con il nuovo secolo.

¹⁰¹ Nelle statistiche relative ai santi bisogna considerare che talvolta le fonti non riconoscono tutti i personaggi delle pale. In occasione di avvicendamenti di opere, la nuova pala poteva mantenere i personaggi della pala più antica oppure sostituirli con altri: nel primo caso, esemplificato dal noto episodio della *Madonna col Bambino in gloria e i santi Domenico e Francesco* di Andrea Celesti per Santa Maria del Pianto, commissionata al posto di una pala di medesimo soggetto di Mazzoni (cfr. *supra* in capitolo III), si è preferito conteggiare i santi due volte – una per pala – per ribadire il fatto che la devozione sia rimasta immutata negli anni.

¹⁰² Cfr. *supra* in capitoli II e III. Cfr. inoltre Niero 1992b, p. 273: «Ed ancora santo di *pietas publica* diventa sant'Antonio di Padova durante la guerra di Candia, quasi che la Repubblica accolga forme ed aspetti della pietà popolare».

¹⁰³ La maggior parte delle pale raffiguranti san Domenico, oltretutto, era legata a chiese domenicane o al culto della Madonna del Rosario. Non è stato conteggiato tra queste il *Bildtabernakel* con *Angeli* attribuito a Brusaferrò ai Santi Giovanni e Paolo, benché incorniciasse un quadro col santo: cfr. *supra* alla nota 51.

Tra i santi “secenteschi”, però, nessuno si sarebbe affermato in laguna quanto Carlo Borromeo, presente in ben 27 pale d’altare (4% del totale). La ragione principale di questo risultato – sorprendente per un campione della chiesa riformata¹⁰⁴ – non fu però il suo ruolo di protettore dalla peste, dal momento che circa la metà delle opere che lo raffiguravano venne realizzata nel ventennio precedente il 1630, a partire dalla pala di Domenico Tintoretto in San Lorenzo (1613 ca.)¹⁰⁵. È plausibile, invece, che il Borromeo fosse stato scelto dai veneziani quale perfetto *exemplum* di virtù cristiana e *charitas* (argomento piuttosto caro alla società filantropica dell’epoca e ben dichiarato dalla pala dei Bontempelli in San Salvador¹⁰⁶); lo scoppio dell’epidemia, semmai, avrebbe più semplicemente favorito un’ulteriore spinta devozionale, ma sulla base di un culto già radicato in precedenza.

A proposito della peste del 1630 è interessante notare che a Venezia, a differenza di altre città, non vennero mai eseguite pale d’altare che palesassero una richiesta di aiuto, conforto o difesa dal morbo: la stessa *Madonna della Salute* di Padovanino [fig. 97], in linea di principio l’opera che doveva essere più intimamente legata al drammatico evento, si focalizzava unicamente sull’erigendo tempio votivo. In effetti, la pestilenza fu una tematica pressoché esclusiva di teleri o di *ex voto*, come dimostrano in maniera esemplare la *Madonna con i santi Marco, Rocco e Sebastiano e il beato Lorenzo Giustiniani* di Bernardino Prudenti poi destinata alla Salute e la *Venezia che supplica la Vergine affinché interceda presso Cristo per la cessazione dell’epidemia* di Domenico Tintoretto per San Francesco della Vigna, entrambe realizzate 1631¹⁰⁷. Sugli altari veneziani, invece, è plausibile che l’unico richiamo esplicito alla tragica vicenda fosse nel *San Rocco che risana gli appestati* di Odoardo Fialetti in San Canciano, caso legittimato però dalla stessa committenza, la locale scuola di San Rocco rifondata nel 1634, che d’altro canto non poteva avere altre vie per rappresentare in maniera emblematica il suo patrono¹⁰⁸.

Che tale dipinto costituisse un’eccezione lo conferma un semplice sguardo alle altre pale che dal 1630 al 1720 presentarono i tradizionali protettori contro la peste.

¹⁰⁴ Quanto a rappresentanti della chiesa, si pensi che san Pietro si “fermava” appena a 17 pale, pari al 2,4% del totale.

¹⁰⁵ Cfr. *supra* in capitolo III. Wright (1996, p. 415), al contrario, scriveva che la devozione «to the quintessential Counter-Reformation figure of Charles Borromeo, after his early canonization, spread to Venice, in educated circles as well as among the people. He indeed became an additional saint invoked against plague, together with the traditional patrons San Rocco and St Sebastian».

¹⁰⁶ Cfr. in particolare Aikema 1989, p. 90; Pullan 1989. Sulla pala Bontempelli cfr. *supra* in capitolo III.

¹⁰⁷ Sul teleri di Prudenti cfr. *supra* in capitolo III, alla nota 441. Sull’*ex voto* di Tintoretto cfr. almeno Mason Rinaldi 1979, p. 260.

¹⁰⁸ Sulla pala (andata perduta dopo essere stata sostituita nel 1737 con la *Madonna del Carmelo e i santi Rocco, Valentino e Giovanni Nepomuceno* di Litterini) cfr. Boschini 1664, p. 417; 1674, *Cannaregio*, p. 7; Malvasia 1678, I, p. 310; Martinelli 1684, p. 218; 1705, p. 253; Zanetti 1733, p. 382. Si può ipotizzare una datazione dell’opera intorno al 1634 in quanto in quell’anno la scuola di devozione di San Rocco fu rifondata, con l’approvazione di una nuova mariegola (Vio 2004, pp. 591-592).

Se si considera la sola città di Venezia, Rocco comparve un'unica altra volta nella perduta *Madonna di Loreto con santi* di Domenico Tintoretto per la basilica dei Servi (sempre che il dipinto fosse stato eseguito dopo l'epidemia), mentre Sebastiano lo si poté riscontrare in quattro pale, opere di Bernardo Strozzi (1636 ca., San Benetto), Enrico Falange (1645-1650, Mendicanti), Adamo Heintz (1702, Santa Croce della Giudecca) e Gregorio Lazzarini (1710 ca., San Geremia), dove però non vi era alcuna relazione dichiarata tra il santo e l'epidemia che sconvolse la città¹⁰⁹.

Viceversa, Rocco e Sebastiano rimasero dei riferimenti imprescindibili per comunità più periferiche della laguna (e così, del resto, per la gran parte delle località di Terraferma). In San Martino di Burano, ad esempio, Bernardino Prudenti fu chiamato a dipingere una pala con i *Santi Rocco, Sebastiano e Antonio abate* (1638 ca.), mentre per l'altar maggiore di Santa Maria delle Grazie di Mazzorbo venne commissionata a Pietro Vecchia una *Madonna con i santi Agostino, Monica, Rocco, Sebastiano, Marco e Onofrio* (1640 ca.): in entrambi i casi la presenza dei santi era evidentemente rapportata alla pestilenza di pochi anni prima¹¹⁰.

Per avere una statistica generale del periodo considerato, ad ogni modo, Rocco e Sebastiano vennero ritratti in 14 pale ciascuno (2%), trovandosi a condividere la medesima opera solo in tre occasioni, in una pala di Giovanni Contarini per Santa Giustina, raffigurante i *Santi Magno, Rocco, Sebastiano e Monica* (1596-1603), e nei due dipinti di Burano e Mazzorbo pocanzi menzionati¹¹¹. La volontà comune dei veneziani, a quanto pare, era di non mostrare direttamente la peste sugli altari, né tantomeno di alludervi con i santi, quasi che vi fosse il timore di presentare uno Stato in difficoltà. Le pale, in quanto punti focali delle chiese e immagini sacre per eccellenza, dovevano al contrario esprimere una città vittoriosa e soprattutto nobile, certa di ottenere il favore divino, inginocchiata per devozione e non per disperazione¹¹². Per fare un esempio, lo stesso gruppo scultoreo di Giusto Le Court sull'altar maggiore della Salute, incentrato per l'appunto sulla sconfitta della peste (ma se al suo posto fosse stata commissionata una pala il tema e l'esito sarebbero stati gli stessi), aveva un

¹⁰⁹ Un caso a parte era rappresentato da espressioni di natura popolare come capitelli, stendardi ed *ex voto*, dove i santi Rocco e Sebastiano erano inseriti con un chiaro riferimento alla peste (in proposito cfr. Niero 1979d, pp. 45-46). Sulle pale di Strozzi, Falange e Heintz cfr. *supra* in capitolo III; sulla perduta pala di Lazzarini, raffigurante la *Madonna con i santi Geremia e Sebastiano*, già in sacrestia della chiesa di San Geremia, cfr. Da Canal-Moschini 1732/1808, p. 61; Zanetti 1733, p. 420.

¹¹⁰ Sulla pala di Prudenti, *in situ*, cfr. Boschini 1664, p. 552; 1674, *Santa Croce*, p. 44; Zanetti 1733, p. 463; Moschini 1815, II, p. 451; Pagotto 2015, p. 374. Sulla pala di Vecchia cfr. *supra* in capitolo II.

¹¹¹ La più tarda pala di Angelo Trevisani per San Vidal (1727) sarebbe stata realizzata in sostituzione di un precedente polittico di Bartolomeo Vivarini, mentre il *Cuore di Gesù con i santi Rocco, Sebastiano, Nicolò e Luigi Gonzaga* di Vincenzo Guarana in San Zulian (1795) sarebbe stato anch'esso giustificato, come nel caso del *San Rocco* di San Canciano, dalla presenza di una scuola di devozione dedicata appunto a San Rocco. Sulla pala di Contarini, andata perduta, cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 130v; Ridolfi 1648, II, p. 91; Sansovino-Martinioni 1663, p. 43; Boschini 1664, p. 208; 1674, *Castello*, pp. 47-48; Martinelli 1684, p. 185; 1705, p. 209; Pacifico 1697, p. 170; Zanetti 1733, p. 237; 1771, p. 358; Zorzi 1972, II, p. 510; Bristot 1980, pp. 68-69. Martinelli testimonia che nel 1681 l'opera venne tagliata nella parte inferiore per lasciar posto a una statua della Madonna: è dunque probabile che fosse stata adattata a *Bildtabernakel*.

¹¹² Questa lettura, del resto, potrebbe essere valida anche per il *Sant'Antonio* di Liberi alla Salute, benché riferito alla guerra di Candia.

significato e un impatto visivo del tutto opposti rispetto a quelli della *Verona supplice per la cessazione dell'epidemia* (1638) del Cavalier Coppa per la chiesa veronese di San Fermo.

Anche un altro santo invocato a protezione dalla peste come Lorenzo Giustiniani ebbe una diffusione relativamente contenuta sugli altari, fatto ancor più clamoroso se si pensa che lo Stato e il clero si erano mossi direttamente con un'intensa opera di promozione della sua figura¹¹³. Dopo il 1630, infatti, il protopatriarca avrebbe conquistato appena altri sei altari, la maggior parte delle volte in coabitazione con altri santi¹¹⁴; se poi si considera l'intero periodo 1580-1720, egli venne raffigurato in sole 13 pale (1,9% del totale), una cifra ben lontana dalle 22 (3,2%) di Marco, un santo ancor più istituzionale che pure subì un'inflexione rispetto al passato. Inoltre, come era stato sottolineato nel capitolo II, nemmeno l'episodio straordinario della canonizzazione del Giustiniani nel 1690 sarebbe stato favorevole alla circolazione della sua immagine, che in fin dei conti finì per rappresentare soprattutto la classe nobiliare e il clero.

A differenza di Rocco e Sebastiano, alcuni santi mantennero intatto o addirittura incrementarono il loro successo poiché da un lato erano slegati da determinati eventi socio-politici e dall'altro rispecchiavano il sentire comune (spesso facendosi portavoce di particolari istanze), senza dimenticare che corrispondevano ai nomi più diffusi tra i veneziani: è il caso di Giovanni Battista, Nicolò, Girolamo, Giuseppe, Caterina e Maria Maddalena.

Per quanto concerne il Precursore, l'episodio che lo vedeva più spesso protagonista era naturalmente il battesimo di Cristo (9 pale, pari all'1,3% del totale), mentre pochissime erano le opere che ne raffiguravano la nascita o la morte per decapitazione; molto più frequente era invece il suo inserimento in un consesso di santi, talvolta con la Vergine o col Crocifisso (24 pale, pari al 3,5% del totale), e in questi casi la motivazione era il suo ruolo di eponimo di un committente oppure il più generico patronato dei naviganti, peculiarità condivisa tra l'altro con Nicolò (registrato in almeno 17 pale, pari al 2,5% del totale).

Con 25 pale d'altare (3,7%), Caterina d'Alessandria rimase di gran lunga la santa più rappresentata tra 1580 e 1720, specie nei monasteri sia maschili che femminili, e a differenza di Giovanni Battista comparve in egual misura in opere di natura contemplativa, assieme ad altri santi, e in dipinti narrativi, focalizzati soprattutto sul suo martirio (8 pale).

Come già notava Aikema (1989), a beneficiare del maggior interesse della Chiesa riformata nei confronti del sacramento della penitenza furono soprattutto Girolamo e Maria Maddalena, che

¹¹³ Su Lorenzo Giustiniani nell'arte veneziana cfr. almeno Niero 1981b, pp. 7-14; Aikema 1989, pp. 92-94. Sull'opera di propaganda del protopatriarca cfr. *supra* in capitolo II.

¹¹⁴ Gli altari diventano sette se si considerasse anche quello di Santa Croce della Giudecca, in cui vi era un *Bildtabernakel* con l'immagine del Giustiniani, del quale però non è possibile stabilire l'epoca di realizzazione. Cfr. in proposito nota 38.

ottennero un discreto successo in quadri destinati alla meditazione privata¹¹⁵. Per quanto concerne la loro presenza sugli altari, invece, è probabile che il primo abbia avuto grande fortuna (30 pale, pari al 4,4% del totale) non tanto per il fatto di rappresentare un *exemplum* della meditazione interiore, quanto piuttosto per la grande diffusione del suo nome tra la popolazione maschile, similmente al Battista, mentre la Maddalena potrebbe aver assunto in primo luogo una valenza sociale in termini di contrasto alla prostituzione. Se si contassero anche le scene della *Crocifissione* e della *Deposizione*, dove talvolta risulta una semplice comprimaria (se non addirittura un riempitivo), quest'ultima risulterebbe essere presente in almeno 29 pale (4,3%), ma per la medesima ragione le sue apparizioni acquistano un significato diverso a seconda dei casi e non possono essere considerate con lo stesso metro. Pertanto si può affermare che essa sia veramente protagonista – o comunque che il suo inserimento sia dovuto a una scelta ben precisa e ponderata – solo in 14 pale (2%).

In effetti, al pari della Maddalena, anche altri santi come Giuseppe e Giovanni Evangelista vennero raffigurati molto spesso in alcuni episodi cristologici in qualità di comparse: contemplando tutti i casi si potrebbe infatti trovare Giovanni in almeno 35 pale (5,2%) e Giuseppe addirittura in 55 (8,1%) – il che renderebbe quest'ultimo secondo solo a Francesco d'Assisi. Valutando, al contrario, solo le pale in cui la presenza di costoro è maggiormente significativa, tali cifre scenderebbero rispettivamente a 23 (3,4%) e a 30 (4,4%), che pure non sono affatto irrilevanti, ma anzi indicano con chiarezza il loro successo. Riguardo a Giuseppe, il *giusto* per antonomasia e come tale perfetto *exemplum* per il popolo, si può osservare una crescita esponenziale della sua devozione rispetto al passato, promossa dagli ordini religiosi e poi legittimata in particolare con l'istituzione canonica della festa del santo da parte di Gregorio XV nel 1621.

La pala come fulcro semantico dello spazio sacro: il caso della cappella del Nome di Dio nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo

Al di là della specifica tipologia e dell'iconografia, l'oggetto "pala d'altare" diviene la custodia, reale o metaforica, di un messaggio morale destinato al fedele. E questo messaggio, espressione massima del culto che si vuole preservare, rappresenta talvolta il punto d'arrivo di un percorso visivo e semantico che coinvolge altri dipinti e/o statue presenti nella medesima cappella o presso l'altare.

In effetti, benché spesso possa apparire quasi un mero supplemento rispetto alla pala, l'ornamento che condivide il suo stesso ambiente è concepito in primo luogo per completare il suo

¹¹⁵ Cfr. Aikema 1989, p. 84.

significato e per accompagnare il riguardante alla sua lettura, fattore che riveste un'importanza ancor maggiore quando il contenuto della pala e la devozione che manifesta non siano immediatamente intelligibili.

Il caso della cappella del Nome di Dio ai Santi Giovanni e Paolo, in tal senso, è esemplare, poiché permette di indagare a fondo quella profonda interrelazione esistente tra le pitture e le sculture che decorano pareti e volta e l'immagine principale sull'altare; d'altro canto, non si potrebbe conoscere fino in fondo la pala senza l'ausilio dei dipinti e delle statue che la accompagnano.

Per affrontare l'argomento, tuttavia, è necessario un *excursus* preliminare sulla devozione del Nome di Dio e sulla sua diffusione a Venezia nel Cinquecento.

Secondo la tradizione esso nacque in seno all'ordine domenicano già alla fine del XIII secolo, benché una leggenda tramandata dagli stessi padri volesse farne risalire l'istituzione addirittura al tempo di san Giovanni Crisostomo (350 ca.-407)¹¹⁶. Fin dai primordi della loro religione, i domenicani

[...] esortavano perciò nelle loro prediche la riverenza, che si deve à sì santo nome, esagerando quanto erano obbligati gl'huomini, per utile de quali fu imposto, à riverirlo, quando gl'Angeli con divoto affetto, ed i diavoli à lor dispetto, si prostrano quando sentono nominarlo. Persuadevano ancora che in esso dovessero collocare tutte le loro speranze, che lo troverebbero, come diceva Bernardo: *In aure dulce canticum, in ore mel mirificum, in corde nectar coelicum*. Onde in breve per opera de frati di San Domenico si introdusse ne' popoli una tenera divotione à questo Santissimo nome, facendo che si avverasse il detto di S. Paolo, che *in nomine Iesu omne genuflectatur coelestium, terrestrium, et infernorum*, e che il popolo Christiano li rendesse su la terra, anco con segni esteriori, quel vassallaggio, che già se li rendea sotto terra, e nel Cielo.¹¹⁷

Ben presto questo culto venne assorbito anche dai francescani e uno dei membri più carismatici dell'ordine, Bernardino da Siena, ne fece il fulcro del suo operato, promuovendo tra l'altro la diffusione del trigramma «IHS» che poi sarebbe divenuto il suo attributo canonico. Lo stesso santo, trattando del Nome di Dio nel suo *Sermo XLIX*, diceva:

Omnia quaecunque Deus pro salute humana ordinavit in Jesu Nomine comprehenduntur. Interpretatur enim, secundum Hyeronym. Salvator, salus, salutaris, salutare, quia salvat a peccatis, liberat ab inimicis, confert gratiam, et largitur gloriam. [...] Propter suam igitur excellentiam, hoc Nomen primo fuit a Patre praenominatum, secundo per multa tempora ante praefiguratum, tertio ante prophetatum, quarto ab Angelo nunciatum, quinto a Virgine revelatum, sexto ab Apostolis praedicatum, septimo ab omnibus veneratum et adoratum.¹¹⁸

¹¹⁶ Marchese 1668, I, p. 1.

¹¹⁷ Ivi, p. 2.

¹¹⁸ La Haye 1745, p. 293.

La rivelazione del Nome di Gesù, ישו (Yeshu'a), insomma, aveva coinciso con la salvezza dell'uomo, e questo perché in esso trovava compimento il Nome di Dio: in altre parole, quel Nome di Dio che in principio era solo *in potenza*, «YHWH», si faceva *atto* nel Nome di Gesù, «YHWH *salva*», che portava alla definitiva redenzione.

Almeno dal Quattrocento la devozione del Santissimo Nome si caratterizzò per la nascita di confraternite, promosse dai suddetti ordini o perlomeno ispirate ai loro principi: nel caso dei domenicani esse avevano lo scopo di combattere la bestemmia, il turpiloquio e l'abuso del giuramento¹¹⁹, mentre per i francescani dovevano esprimere una vocazione più assistenzialista e caritatevole, contemplando attività più concrete di aiuto ai bisognosi.

Proprio con questi ultimi capisaldi nel 1537 veniva fondata a San Francesco della Vigna la prima scuola veneziana dedicata al Nome di Gesù, aperta a uomini e donne anche a titolo gratuito ove non vi fosse stata la possibilità di pagare la quota per indigenza¹²⁰. Nel 1557, mentre la chiesa si stava rinnovando su progetto di Sansovino, questo sodalizio aveva quindi preso accordi con Marcantonio Barbaro e col fratello di questi, il patriarca di Aquileia Daniele (che però non era presente alla stesura dell'atto), per poter collocare nella loro cappella la «palla del Nome de Jhesu» e l'altare già predisposti dai confratelli, al fine di poterne usufruire senza però intaccare i diritti di giuspatronato della famiglia patrizia¹²¹.

La *palla* cui si faceva riferimento, eseguita da Battista Franco, detto il Semolei (1498 ca.-1561), era il *Battesimo di Cristo con i santi Bernardino da Siena e Francesco e in basso san Gregorio Magno e la Vergine che intercedono per le anime del Purgatorio* (1557 ca.) [fig. 121]. Studi recenti di Howard e Varick Lauder (2006) e di Biffis (2007) hanno già affrontato nel dettaglio l'aspetto della committenza da parte della scuola del Nome di Gesù e il singolare accostamento tra Battesimo e Purgatorio, ma per quanto concerne l'iconografia dell'opera è utile un ulteriore affondo, se non altro perché si tratta della prima immagine del “Santissimo Nome” a Venezia¹²².

Biffis, che ha avuto anche il merito di riscontrare un possibile riferimento per la pala in una xilografia di un opuscolo cinquecentesco della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma¹²³, si è soffermato in modo particolare sulla fascia inferiore del dipinto e sull'associazione tra le due

¹¹⁹ Cfr. Marchese 1668, I, pp. 2-4. La tradizione domenicana vuole che la prima confraternita sia nata a Lisbona nel 1432, in occasione di una terribile pestilenza.

¹²⁰ Cfr. Vio 2004, p. 220; Howard-Varick Lauder 2006, p. 749; Biffis 2007, p. 24.

¹²¹ Cfr. ASV, Notarile. Atti, b. 5582, in data 22 gennaio 1557; trascritto in Howard-Varick Lauder 2006, p. 752.

¹²² Sulla pala, *in situ*, cfr. Vasari 1568, II, p. 691; Sansovino 1581, c. 16r; Sansovino-Stringa 1604, c. 117v; Sansovino-Martinioni 1663, p. 51; Boschini 1664, p. 202; 1674, *Castello*, p. 43; Martinelli 1684, p. 196; 1705, p. 220; Pacifico 1697, p. 186; Zanetti 1733, p. 234; 1771, p. 248; Moschini 1815, I, pp. 36-37; Howard-Varick Lauder 2006; Biffis 2007.

¹²³ Cfr. Biffis 2007, pp. 28-30. La xilografia, appartenente all'opuscolo *Letanie de la Fraternita del Sanctissimo nome de Jesu* (BNCR, coll. 69.4.A.23) riferita alla scuola di San Francesco della Vigna, vede infatti i santi Francesco e Bernardino in adorazione del trigramma «IHS».

iscrizioni poste rispettivamente ai piedi di Giovanni Battista e sul «panno finto» che divide il Battesimo dal Purgatorio, le quali differiscono, volutamente, per il solo anagramma del Nome di Gesù: «IN NOMINE EIVS OMNE GENV FLECTANTVR / CELESTIVM TERRESTIVM ET INFERNORVM»; «IN NOMINE IESV OMNE GENV FLECTANTVR / CELESTIVM TERRESTIVM ET INFERNORVM»¹²⁴. La presenza di questa (doppia) sentenza paolina, che conferisce alla pala un valore di vero e proprio emblema (nel senso letterario di immagine + motto), dichiara pertanto la necessità di inquadrare l'episodio del *Battesimo* nella sua accezione più autenticamente evangelica: lungi dal riferirsi al sacramento cristiano o a una scena della vita di san Giovanni Battista, esso corrisponde infatti al momento in cui Gesù, riconosciuto dal Padre, avvia il percorso salvifico insito nel suo Nome, *attivando* quanto era *in potenza*.

Un tale significato, naturalmente, presuppone la regia di una o più personalità con una profonda formazione teologica alle spalle e dunque depone a favore dell'ipotesi di un influsso da parte di qualche frate del convento (forse Zuanne Barbaro, lo zio di Marcantonio e Daniele che a quel tempo era guardiano?¹²⁵). Difficilmente un contenuto così impegnativo poteva essere stato elaborato dai membri della scuola del Nome di Gesù, provenienti in prevalenza dal ceto medio-basso della popolazione, tanto più se si pensa che le finalità della stessa erano atti concreti come l'assistenza e il conforto dei bisognosi, non certo morali, come la pala poteva invece suggerire.

L'intento catechetico, viceversa, sarebbe stato il fondamento delle due confraternite del Nome di Dio erette nel 1580 in San Domenico di Castello e nel 1581 ai Santi Giovanni e Paolo, dato che la loro missione consisteva nella lotta contro la bestemmia, il turpiloquio e l'abuso del giuramento, sulla scia della riforma delle coscienze propugnata dalla Chiesa dopo il Concilio di Trento¹²⁶.

Dal momento che la scuola in San Domenico nacque sostanzialmente attorno a una preziosa reliquia della Croce proveniente da Famagosta, donata nel 1580 dal priore del vicino ospedale dei Santi Pietro e Paolo¹²⁷, il punto di riferimento della devozione dei confratelli divenne il Crocifisso, inteso quale compimento del processo di salvazione del Nome di Gesù. Per questa ragione, quando, nel 1599, la scuola ottenne un altare nella chiesa appena rinnovata, commissionò a Palma il Giovane una pala raffigurante per l'appunto il *Crocifisso con l'Eterno e angeli piangenti*¹²⁸, che potrebbe aver

¹²⁴ Cfr. Biffis 2007, pp. 30, 32, 34.

¹²⁵ Già Biffis (2007, p. 40) lo sosteneva questa possibilità.

¹²⁶ Su questa stessa linea d'onda si mossero tutte le prime confraternite domenicane del Nome di Dio nate in Italia dopo il Concilio, tra cui quelle di Tolfa (fondata nel 1567, stabilita nella chiesa di San Giovanni), di Pesaro (fondata nel 1574; erige nel 1577 la chiesa del Nome di Dio), di Taranto (1580; chiesa di San Domenico Maggiore), di Roma (1589; basilica di Santa Maria sopra Minerva), di Campagna (1593; chiesa di San Bartolomeo).

¹²⁷ Cfr. Vio 2004, p. 64.

¹²⁸ L'altare fu eretto nel 1599 (Vio 2004, p. 65). Sulla pala cfr. Sansovino-Stringa 1604, c. 113r; Ridolfi 1648, II, p. 196; Sansovino-Martinioni 1663, p. 26; Boschini 1664, p. 165; 1674, *Castello*, p. 14; Martinelli 1684, p. 97; 1705, p. 111; Pacifico 1697, p. 190; Zanetti 1733, p. 210; 1771, p. 310; Zorzi 1972, II, p. 329; Ivanoff-Zampetti 1979, p. 609, n. 634; Mason Rinaldi 1984a, p. 183. Tra tutte le fonti, si preferisce dar credito a Martinioni e a Ridolfi, che a differenza di

costituito il prototipo per il dipinto realizzato mezzo secolo più tardi nell'altra chiesa domenicana: purtroppo, la dispersione dell'opera dovuta alle soppressioni napoleoniche e alla demolizione della chiesa nel 1806 impedisce di progredire ulteriormente l'analisi iconologica.

Costituitasi nel 1581 con lo scopo di «distruggere l'abbominevole peccato della bestemia»¹²⁹, la scuola del Nome di Dio ai Santi Giovanni e Paolo si insediò nel 1596 nella cappella quattrocentesca dedicata a Sant'Alvise¹³⁰, che rifece completamente tra 1627 e 1650. Poiché le diverse fasi del cantiere e l'apporto degli artisti coinvolti sono già noti alla letteratura¹³¹ si eviterà di parlarne di nuovo in questa sede, mentre ci si concentrerà sul programma iconografico preso nella sua interezza.

La decorazione della cappella [fig. 123], *unicum* tra gli spazi sacri dedicati al Nome di Dio per complessità di contenuto¹³², si sviluppa secondo un ideale percorso che dalle pareti laterali e dalla volta conduce all'altare addossato all'abside di fondo, fulcro visivo e termine semantico dell'ambiente. Progettato da Matteo Ingoli e costruito tra il 1627 e il 1633, quest'ultimo si erge con una monumentale alzata che racchiude la pala di Pietro Liberi (1649) e culmina con un timpano dal forte aggetto su cui poggiano le figure lignee di un Angelo e di due Profeti (1636), eseguiti da Filippo Peri «intagiador». Tale alzata si collega poi direttamente all'abside dove proseguono infatti le medesime cornici, modanature, colonne e basamenti dell'altare per incorniciare i finestroni.

Questa struttura si ripresenta quindi, con le dovute variazioni, sulle pareti laterali [figg. 124, 125], concepite simmetricamente con un'impalcatura architettonica che sovrasta due porte d'accesso a una cappellina (a sinistra) e alla sede della scuola del Nome di Dio adiacente alla chiesa (a destra)¹³³.

Boschini e delle guide successive non parlano di «Trinità», bensì di «Angeli piangenti intorno al Crocifisso»: così come per la pala dei Santi Giovanni e Paolo, infatti, è probabile che non vi fosse la colomba dello Spirito Santo, ma solo l'Eterno e il Crocifisso.

¹²⁹ ASV, *Provveditori di Comun*, reg. P, c. 348v.

¹³⁰ Sull'antica cappella cfr. Moretti-Todesco 2008. I procuratori di San Marco *de Ultra* concessero che la scuola si stabilisse nella cappella di Sant'Alvise a patto che si ricordasse con un epitaffio l'antico committente, il procuratore Alvise *quondam* Marco Storlato (1371 ca.-1458), e la commissaria che loro stessi amministravano (Vio 2004, p. 189). La soluzione adottata fu quella di inserire una parte di epitaffio sotto ciascuna delle quattro nicchie contenenti i profeti: «HANC PROCVRATOR STORLADVS CONDIDIT AEDEM / DIVO ET ALOYSIO IVSSIT ADESSE SACRAM»; «DEINDE GEMELLORVM PATRIBVS DEDIT ILLE COLENDAM / QVEIS MARCI EX VLTRA PVBLICA CVRA FORET»; «PARTE AB VTRAQVE DEIN CONCESSA EST NOMINI IESV / CRESCERET VT CVLTVS GLORIA HONORQVE LOCI»; «CEPTA FOVETE PII COLITE MIRABILE NOMEN / QVO NIL IN TERRIS CELSIVS ESSE POTEST».

¹³¹ Cfr. almeno Vio 1996; Mancini-Rossi-Ton 2012.

¹³² L'unico altro esempio di programma iconografico unitario paragonabile per complessità decorativa è quello della chiesa del Nome di Dio a Pesaro, costruita nel 1577 dalla confraternita laicale del Nome di Dio che provvedeva ai funerali dei poveri e dei giustiziati (per questo in chiesa sono diffusi i simboli della morte). Il soffitto mostra grandi tele raffiguranti la *Morte*, l'*Inferno*, il *Trionfo del Nome di Dio* (nella cui cornice corre la scritta: «IN NOMINE IESV OMNE GENV FLECTATVR CAELESTIVM TERRESTRIVM ET INFERNORVM») e l'*Immacolata Concezione* (1617-1619), opere di Giovanni Cortese e di Gian Giacomo Pandolfi, che curò anche i decori parietali assieme a Niccolò Sabbatini. La pala d'altare, che rappresenta la *Circoncisione di Gesù*, è una copia del pittore Carlo Paolucci dall'originale di Federico Barocci (1590) asportato dai napoleonici e oggi al Louvre. Sulla chiesa e sulle sue opere cfr. almeno Calegari 2009, compendio e perfezionamento di precedenti contributi della medesima studiosa.

¹³³ Dopo aver concluso i lavori nella sua cappella, la scuola del Nome di Dio avrebbe portato a termine anche la decorazione dell'adiacente sede, commissionando a Pietro Ricchi la pala con l'*Eterno in gloria e angeli con gli strumenti*

In questo caso i punti focali sono i due dipinti di Pietro Mera, la *Circoncisione di Gesù* a sinistra e il *Battesimo* a destra (1644 ca.), sovrastati da un timpano sul quale sono poste sculture di Giovanni Ach raffiguranti un Angelo e due Sibille (1650 ca.)¹³⁴. Il medesimo artista eseguì le formelle lignee con episodi veterotestamentari (1650 ca.) poste lateralmente rispetto alle tele, sopra due nicchie contenenti profeti: a sinistra Gioele e Daniele (1650 ca.), ancora di Ach; a destra Davide (1650) di Francesco Cavrioli e Zaccaria (1649) di Giovanni Maria Paliari. Chiude la decorazione della cappella la volta a crociera, con stucchi di Mattia Carneri che incorniciano quattro dipinti di Giovanni Battista Lorenzetti (1588 ca.-1668) raffiguranti i Gesù/Giosuè biblici (1635-1636)¹³⁵.

Partendo dal presupposto che lo spazio era stato concepito dalla Scuola con lo scopo di glorificare il Nome di Dio e di evidenziare la condanna della bestemmia, si può facilmente giustificare la presenza di Gioele, Daniele, Davide e Zaccaria¹³⁶ grazie ad alcune pericopi tratte dai rispettivi libri: «Chiunque invocherà il nome del Signore sarà salvato» (*Gl* 3, 5); «Sia benedetto il nome di Dio di secolo in secolo» (*Dn* 2, 20); «Date al Signore la gloria del suo nome, prostratevi al Signore nel suo atrio santo» (*Sal* 29, 2); «Il Signore sarà re di tutta la terra. In quel giorno il Signore sarà unico e unico il suo nome» (*Zc* 14, 9)¹³⁷. Affini ai profeti erano poi le Sibille, alle quali letterati e teologi del passato avevano attribuito vaticini sulla venuta di Cristo e – in coincidenza col programma iconologico della cappella – massime in lode di Dio¹³⁸.

I temi principali delle pareti laterali, la *Circoncisione* (*Lc* 2, 21) e il *Battesimo* (*Mc* 1, 9-11; *Mt* 3, 9-11; *Lc* 3, 21-22), vennero evidentemente scelti e messi in relazione per il nesso semantico con il Nome di Gesù, in principio assegnato dagli uomini al Figlio di Dio e quindi – come si è appena

della *Passione di Cristo* (1655 ca.), che in qualche modo si legava per significato alla pala di Liberi, ma che a differenza di quest'ultima non rientrava in un più complesso percorso iconografico. Sulla pala cfr. Boschini 1664, p. 227; 1674, *Castello*, p. 62; Martinelli 1684, p. 152; 1705, p. 172; Zanetti 1733, p. 246; Moschini 1815, I, p. 135; Dal Poggetto 1996, pp. 75, 85, 358-359, 415. L'opera, ritrovata da Dal Poggetto in San Lazzaro degli Armeni, venne eseguita di certo in prossimità dell'erezione dell'altare, con ogni probabilità avvenuta tra 1653 e 1654: a quegli anni, infatti, risalgono le prime ricevute di Baldassarre Longhena per il materiale fornito (Vio 2004, p. 190). Riguardo alla decorazione della Scuola, Moschini (1815, I, p. 135) ricordava la presenza di una tela sul soffitto raffigurante l'*Adorazione dei Magi*, attribuita alla scuola bassanesca.

¹³⁴ Le sculture presenti in questa cappella con l'attribuzione documentata a Giovanni Ach, originario di Bamberg e attivo a Venezia dal 1627 circa, sono ad oggi le sue uniche opere conosciute: cfr. Mancini-Rossi-Ton 2012, p. 338.

¹³⁵ Malgrado le iscrizioni su ciascuna delle quattro tele (e malgrado tutte le fonti) chiariscano che i personaggi raffigurati siano i tre Gesù-Giosuè menzionati nell'Antico Testamento e Cristo risorto, Vincenzo Mancini parla inspiegabilmente di quattro *Evangelisti* (Mancini-Rossi-Ton 2012, p. 343).

¹³⁶ I profeti vennero così identificati da Flaminio Corner (1749, VII, p. 270).

¹³⁷ Quelle menzionate sono solo alcune delle pericopi relative al Nome di Dio: altre si trovano infatti in *Gl* 2, 26; *Dn* 3, 26; 3, 34; 3, 43; 3, 52; altre ancora sono contenute nei *Salmi* 8, 9, 18, 34, 52, 54, 61, 63, 68, 69, 72, 86, 103, 122, 124, 138, 145. Si consideri, infine, che nel Nome di Dio Davide affronta e vince Golia (*1 Sam* 17, 45).

¹³⁸ Negli *Opuscula* di Barbieri (1520, cc. B4v, C1v, C2v, D1v) a *Gioele, Daniele, Zaccaria* e *Davide* corrispondevano, in ordine, le sibille *Chimeria, Cumana, Europea* e *Samia*. Nel caso in questione, tuttavia, sono troppo pochi gli indizi per poter proporre questa identificazione, considerando che la loro iconografia spesso si confonde e che sono andati perduti i cartigli che in origine reggevano.

visto col caso di San Francesco della Vigna – riconosciuto dallo stesso Dio Padre¹³⁹. Riguardo al primo episodio, in particolare, si può dire che fosse stato introdotto sugli altari delle chiese veneziane almeno dallo scorcio del Quattrocento, epoca cui risale la pala di Giovanni Bellini in San Zaccaria (1499), ma fin da subito si era anche uniformato iconograficamente alla scena della *Presentazione al Tempio*¹⁴⁰. A quanto pare, infatti, solo negli anni successivi al Concilio, e probabilmente a partire dalla pala di Marco del Moro per Santa Maria dell'Umiltà (1565-1570) [fig. 6]¹⁴¹, la *Circoncisione* era stata definitivamente tipizzata, in modo tale da sottolineare il valore di vero e proprio sacrificio (anticipatore rispetto a quello poi compiuto sulla Croce) dell'atto di imposizione del nome. Per questa ragione, diverse confraternite del Santissimo Nome al di fuori di Venezia avevano posto la Circoncisione al centro della loro devozione e quindi, più tardi, dell'ornamento delle loro cappelle o chiese, come era accaduto nella chiesa del Nome di Dio di Pesaro con la pala di Federico Zuccari (1590)¹⁴².

Il significato delle immagini evangeliche dipinte da Mera, però, era ulteriormente arricchito dal fatto che esse costituivano l'approdo conclusivo di un percorso che iniziava con gli episodi biblici scolpiti in rilievo nelle formelle laterali: a sinistra la *Circoncisione* andava rapportata al *Caino che uccide Abele* (*Gn* 4, 8-12) e al *Sacrificio di Noè* (*Gn* 8, 20-22), mentre a destra il *Battesimo* era accostato al *Sacrificio di Isacco* (*Gn* 22, 9-18) e all'*Offerta di Giacobbe* (*Gn* 28, 10-22).

Per quanto concerne la prima parete, nella condivisione di un sacrificio di sangue (l'olocausto di animali puri; l'assassinio di Abele; la circoncisione) le tre scene contenevano il sigillo dell'Antica Alleanza di Dio con l'uomo. Secondo la *Genesi*, infatti, dopo il delitto di Caino il Signore aveva scagliato per la prima e unica volta una maledizione contro una creatura formata a sua immagine (*Gn* 4, 11-12), che fu poi rimossa soltanto grazie al gesto di Noè: Dio infatti gradì la sua offerta di animali puri (*Gn* 8, 20-21), benedisse la sua discendenza (*Gn* 9, 1) e stabilì infine la sua Alleanza con l'uomo (*Gn* 9, 8-17). Dal momento che era nato dal sangue, questo patto sarebbe poi stato segnato dal popolo d'Israele, da Abramo fino a Gesù stesso, per mezzo della circoncisione, che per l'appunto

¹³⁹ A dimostrazione di un accostamento non casuale, questi stessi episodi vennero scelti nel 1645 – quindi in contemporanea – anche per la cappella del Nome di Dio in San Nicolò di Treviso (Abiti 1998, p. 39; Mancini-Rossi-Ton 2012, p. 342).

¹⁴⁰ In proposito, anche la pala di Tintoretto ai Carmini (1541-1542) venne riconosciuta da alcune fonti, tra cui Boschini, come *Circoncisione*, anziché come *Presentazione al Tempio*.

¹⁴¹ Sempre che non fosse stata a sua volta preceduta dalla pala di autore anonimo che negli atti della visita pastorale Priuli era ricordata sull'altare della Scuola dei *Marangoni da case* presso San Samuele (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 5, c. 48v, in data 31 maggio 1591: «pala di pittura della circoncisione del S.re»). La stessa pala di Marco del Moro (sulla quale cfr. *supra* in capitolo III) era caratterizzata inoltre per il riferimento esplicito al Santissimo Nome – che poi era l'emblema stesso dei gesuiti – con la gloria d'angeli che reggevano il cartiglio su cui correva l'iscrizione «ET VOCABIS NOMEN EIVS IESVM».

¹⁴² Cfr. nota 132. Anche la confraternita del Nome di Dio di Pareti di Nocera Superiore, attiva dal 1663 al 1935 nella chiesa di San Bartolomeo, avrebbe avuto una pala d'altare con la *Circoncisione*, arricchita ai suoi lati da due dipinti di *San Domenico* e *San Pietro Martire*, patroni dei domenicani.

rappresentava un sacrificio di sangue con cui al bambino si assegnava il nome e, attraverso di esso, si determinava il suo destino di uomo.

In questo senso, le tre vicende proposte nella parete di sinistra racchiudevano la storia dell'Antica Alleanza dalla sua origine, con il sacrificio di Noè che riparò al delitto di Caino, al suo compimento avvenuto nel Nome di Gesù, «YHWH salva».

Di fronte a questi episodi stavano quindi, nella parete destra, le scene dei Patriarchi, che pur rappresentando anch'esse l'antico patto di Dio con l'uomo, possedevano in un certo senso il seme della Nuova Alleanza, che si sarebbe poi manifestata col *Battesimo di Gesù*. In effetti, se paragonato agli episodi di Caino e Noè, il *Sacrificio di Isacco* costituiva un olocausto "incompiuto", interrotto da Dio stesso che, ormai certo della fede di Abramo, aveva ribadito la solenne benedizione della sua discendenza (*Gn 22, 16-18*) benché lo avesse già fatto in precedenza quando aveva prescritto la circoncisione di ogni maschio (*Gn 17, 9-14*). Una seconda benedizione svincolata dal sangue era stata poi elargita in sogno anche a Giacobbe (*Gn 28, 13-14*), che al risveglio eresse a stele la pietra che aveva adoperato come guanciale, versando olio sulla sua sommità: un gesto solenne che sarebbe stato riproposto iconograficamente da Giovanni Battista e insieme una consacrazione che avrebbe avuto il suo parallelo nell'unzione dello Spirito disceso su Gesù. Con queste premesse il *Battesimo* finiva per corrispondere alla nuova benedizione di Dio sull'uomo attraverso il Figlio prediletto, nel quale aveva posto il suo compiacimento, e questa benedizione sarebbe coincisa proprio con l'avvio della missione salvifica insita nel Nome di Gesù. *Significante* nella circoncisione che era frutto dell'Antica Alleanza, il Nome diveniva pertanto *significato* con il battesimo, principio di una Nuova Alleanza che non prevedeva più sacrifici di sangue da parte dell'uomo, bensì solamente un ultimo, definitivo olocausto nel sangue di Gesù, ossia di Dio stesso (*Lc 22, 20*).

A questi contenuti già di per sé articolati si associavano infine i quattro dipinti della volta, dove i tre Gesù/Giosuè veterotestamentari erano posti in relazione con il Cristo, dal momento che condividevano lo stesso nome (Gesù è una forma contratta di Giosuè). Nella vela rivolta all'ingresso della cappella, *Giosuè, figlio di Nun* («IESVS NAVE») veniva rappresentato all'apice della sua gloria terrena, quando fermò il sole su Gàbaon (*Gs 10, 10-15*), ma in precedenza, nel suo ruolo di condottiero e guida di Israele dopo l'uscita dall'Egitto, egli era stato protagonista del rinnovo del Patto con Dio: poiché, infatti, «tutto il popolo nato nel deserto durante il viaggio, [...] non era stato circonciso», Dio aveva ordinato allo stesso Giosuè di circoncidere i nuovi nati, affinché potessero entrare nella Terra Promessa (*Gs 5, 2-9*). Nella vela rivolta verso la *Circoncisione* stava quindi *Gesù, figlio di Siracide* («IESVS FILIVS SYRACH»), l'autore dell'omonimo libro sapienziale che in aggiunta alla lode del Nome di Dio (*Sir 39, 12-35; Sir 51, 1-12*) aveva dichiarato in una pericope proprio l'intento programmatico della Scuola: «Non abituare la bocca al giuramento, non abituarti a proferire il nome del Santo. Infatti,

come un servo interrogato accuratamente non mancherà di prendere lividure, così chi giura e pronuncia il Nome di continuo di certo non sarà esente da peccato» (*Sir* 23, 9-10). La vela opposta vedeva raffigurato *Giosuè, figlio di Iozadak* («IESVS FILIVS IOSEDECH»), il primo sommo sacerdote dopo il ritorno dalla cattività babilonese che si rese fautore della ricostruzione del Tempio di Gerusalemme (*Esd* 3, 2; *Zc* 6, 9-14): in quanto tale, egli prefigurava il Gesù che sarebbe venuto, colui che avrebbe distrutto quel tempio e in tre giorni ne avrebbe costruito un altro, non fatto da mani d'uomo (*Mc* 14, 58), compiendo così il significato del suo Nome. E per l'appunto *Gesù, il Salvatore* («IESVS SALVATOR») venne dipinto nella quarta vela della volta, correlata direttamente con l'abside.

Guardando finalmente all'altare, se si considera lo scopo dell'ornamento dell'intera cappella si potrebbe avanzare l'ipotesi che i due profeti di Filippo Peri posti sopra il timpano, sinora non identificati, possano essere Mosè e Isaia. Per quanto concerne il primo, a sinistra, viene in aiuto la tradizione iconografica, che caratterizza il profeta per la barba lunga e per le due protuberanze simili a corni in testa, simboli dei fasci di luce che distinsero il suo volto alla discesa dal Sinai (*Es* 34, 29). La sua presenza, inoltre, sarebbe giustificabile in quanto necessariamente connessa con la lode del Nome di Dio e la condanna della bestemmia: dopo aver conosciuto da Dio stesso il suo «nome per sempre», יהוה, «YHWH» (*Es* 3, 14-15), infatti, Mosè aveva ascoltato dalla voce dell'Onnipotente anche il fondamentale precetto «Non pronuncerai invano il nome del Signore, tuo Dio, perché il Signore non lascia impunito chi pronuncia il suo nome invano» (*Es* 20, 7). Riguardo invece al profeta imberbe di destra, potrebbe essere riconosciuto in *Isaia* per il fatto che il suo stesso nome è un equivalente di Gesù/Giosuè (ישעיהו, «Yeshayahu», «YHWH salva»), per le diverse glorificazioni del Nome di Dio contenute nel suo libro (*Is* 12, 4; 24, 15; 25, 1) e, non ultimo, per la sua profezia sulla venuta di Gesù, del quale appunto esplicita il Nome in «Emmanuele» (*Is* 7, 14)¹⁴³. Così, se con Mosè si riassumono i propositi della confraternita, in *Isaia* si impersona la profezia della Nuova Alleanza nel Cristo.

Cuore della cappella, nonché ultima tappa del percorso iconologico fin qui delineato è infine la pala d'altare (1649), capolavoro di Pietro Liberi che vede il Crocifisso sollevato dagli angeli, in alto Dio Padre, ai piedi della Croce la Maddalena inginocchiata e a sinistra l'ex titolare della cappella, san Ludovico da Tolosa, che guarda lo spettatore indicando il Crocifisso [fig. 122]¹⁴⁴. Che si tratti di

¹⁴³ Nel Vangelo, «Emmanuele» sarà poi tradotto in «Dio-con-noi» (*Mt* 1, 22-23). Cfr. inoltre *Is* 9, 5: «Poiché un bambino ci è nato, un figlio ci è stato dato, e il dominio riposerà sulle sue spalle; sarà chiamato Consigliere ammirabile, Dio potente, Padre eterno, Principe della pace».

¹⁴⁴ Sulla pala cfr. ASV, Scuole Piccole e Suffragi, b. 587, 1649/Registro e Coppia del Rodolo fatto dal R.do P. fra' Archanzolo Mansuetto Rettore dela Nostra Schola delli X Anni sino 1651, n. 20; Ibid., n. 25 (3 agosto 1649), cc. 100, 276; Boschini 1660, pp. 498-499; Sansovino-Martinioni 1663, p. 67; Boschini 1664, pp. 226-227; Gualdo Priorato 1664/1818, pp. 13-14; Boschini 1674, Castello, p. 62; Martinelli 1684, p. 152; 1705, p. 172; Pacifico 1697, p. 179; Zanetti

un'iconografia *sui generis* – si potrebbe dire unica – lo dimostrano due particolari su cui la letteratura non si è mai soffermata: l'assenza della colomba dello Spirito Santo e l'iscrizione «IESVS» sulla Croce al posto del consueto *titulus* «I.N.R.I.». In tal modo, infatti, da un lato si esclude qualsiasi riferimento alla Trinità (che distorcerebbe la corretta lettura della pala), dall'altro il Crocifisso si presenta come vera e propria insegna del Nome di Gesù.

Benché non sia dichiarato attraverso un'iscrizione come nel caso della pala di Battista Franco in San Francesco della Vigna, il riferimento per questa singolare iconografia è ancora una volta la *Lettera ai Filippesi*:

Abbiate in voi gli stessi sentimenti di Cristo Gesù: egli, pur essendo nella condizione di Dio, non ritenne un privilegio l'essere come Dio, ma svuotò sé stesso assumendo una condizione di servo, diventando simile agli uomini. Dall'aspetto riconosciuto come uomo, umiliò sé stesso facendosi obbediente fino alla morte e a una morte di croce. Per questo Dio lo esaltò e gli donò il nome che è al di sopra di ogni nome, perché nel nome di Gesù ogni ginocchio si pieghi nei cieli, sulla terra e sotto terra, e ogni lingua proclami: «Gesù Cristo è Signore», a gloria di Dio Padre.¹⁴⁵

La pericope paolina, autentica fonte letteraria del dipinto, giustifica così il Crocifisso *esaltato* dal Padre Eterno (dal lat. *exaltare*, «sollevare in alto») e insieme le pose di Maria Maddalena e di Ludovico, i quali rappresentano rispettivamente «ogni ginocchio» che nel «Nome che è al di sopra di ogni nome» deve piegarsi «nei cieli, sulla terra e sotto terra», e «ogni lingua» chiamata a proclamare che «Gesù Cristo è il Signore»¹⁴⁶. I due santi, insomma, non hanno solamente un valore di *exempla* di penitenza e devozione (Maddalena) e di strenua lotta contro il vizio della bestemmia (Ludovico), ma possiedono soprattutto una precisa funzione teologica che trascende la loro stessa identità.

Termine e apice del percorso iconologico della cappella, il *Crocifisso* glorificato nella pala costituisce il compimento del significato di «Gesù», «YHWH salva», un Nome affidato al Dio-uomo nell'Antica Alleanza di sangue e quindi divenuto sigillo della Nuova Alleanza sancita definitivamente con la morte in Croce, l'estremo sacrificio in cui, per la salvezza degli uomini, Dio si immolò a sé stesso.

Con ogni probabilità il programma iconografico del Nome di Dio ai Santi Giovanni e Paolo è uno dei più complessi e articolati in assoluto tra quelli delle cappelle delle chiese veneziane, dovuto in particolar modo alla devozione “di nicchia” professata dalla scuola e alla sua missione morale e

1733, p. 243; Zanetti 1771, p. 381; Moschini 1815, I, p. 136; Pallucchini 1981, pp. 197-198; Ruggeri 1996, pp. 8-9, 116, 261; Vio 1996, p. 74; Mancini-Rossi-Ton 2012, pp. 335, 344-345; Accornero 2013, pp. 39-43, 290-292.

¹⁴⁵ *Fil* (2, 5-11). Il corsivo è mio.

¹⁴⁶ Al contrario, gli studi recenti avevano ipotizzato per l'iconografia della pala una riflessione di Liberi sul tema dell'*Ars moriendi* (Mancini-Rossi-Ton 2012, pp. 344-345; Accornero 2013, pp. 39-43).

catechetica – tipicamente domenicana – così distante dalle caratteristiche e dagli scopi tradizionali delle confraternite. Eppure, questo caso studio può assurgere a esempio valido in generale per tutte le decorazioni relative agli altari del periodo tardomanierista e barocco, poiché al di là del significato del suo ornamento esso dimostra quanto intensa fosse la relazione tra la pala e le adiacenti opere d'arte ai fini di una comprensione piena del culto che l'intero ambiente era chiamato a custodire, e di cui la stessa pala era, in definitiva, il vero tabernacolo iconologico.

Appendice I. Le pale d'altare a Venezia e nelle isole (1580-1720)

La presente tabella riporta le pale d'altare del periodo 1580-1720 di cui si conoscono gli autori, riscontrate attraverso le guide di Venezia e con l'ausilio delle fonti archivistiche¹.

Dal momento che non è stato possibile risalire alla datazione di tutte le opere, è stato adottato un criterio alfabetico per pittore; le relative pale sono state poi ordinate per anno di esecuzione (certo o ipotetico) oppure a seconda della quantità di informazioni ricavate. Nel caso in cui si sia reso opportuno inquadrare più precisamente un autore o giustificare l'inserimento o meno di determinati dipinti si è provveduto a corredare il dato con note a piè di pagina.

Autore	Soggetto	Cronologia	Committente	Chiesa (Sestiere o isola)	Ubicazione attuale
Antonio Aliense ²	<i>Martirio di san Sebastiano</i>	1580-1585		Santa Maria delle Vergini (Castello)	San Giovanni Evangelista (San Marco)
	<i>Beati Giovanni Colombino e Francesco Vicenti</i>	1580-1590	Padri gesuati	Gesuati (Dorsoduro)	Perduta
	<i>Martirio di Santa Caterina</i>	1580-1590	Padri gesuati	Gesuati (Dorsoduro)	Perduta
	<i>San Giacomo apostolo</i>	1580-1590		San Giovanni Evangelista (San Polo)	In parete
	<i>Santi Bernardo, Agostino e Girolamo</i>	1600 ca.		San Bernardo (Murano)	Santorso (VI), parrocchiale
	<i>Eterno con i santi Agostino, Marco e Margherita</i>	1603 ante		Santa Maria delle Vergini (Castello)	Perduta
	<i>Annunciazione</i>	1610-1620		San Vidal (San Marco)	In parete
	<i>Madonna col Bambino, san Francesco e il ritratto del procuratore di San Marco Federico Contarini</i>	1613	Federico Contarini	Santa Maria della Presentazione – Zitelle (Dorsoduro-Giudecca)	In situ
	<i>Crocifissione</i>			Santa Giustina (Castello)	Perduta

¹ Tra gli artisti non sono stati considerati Paolo Fiammingo, Ludovico Pozzoserrato e Alessandro Maganza, poiché le rispettive pale d'altare vennero eseguite con ogni probabilità prima del 1580. La *Pietà con i santi Andrea e Nicolò* e la *Predicazione di san Giovanni Battista* del primo autore già in San Nicolò della Lattuga, ora conservate rispettivamente alle Gallerie dell'Accademia e a Brera, sono infatti state datate con buona dose di certezza al 1579 (Humphrey-Shearman 2015, p. 270). Riguardo al Pozzoserrato, è noto che si trasferì a Treviso nel 1582, dopo essere passato anche per Firenze e Roma nel 1581 (Menegazzi 1957, p. 169): la sua produzione lagunare, che comprende la perduta pala della *Madonna Immacolata e i simboli di Maria* per la chiesa delle Dimesse di Murano (citata solo a partire da Boschini 1664, p. 537), dovrebbe pertanto risalire alla seconda metà degli anni Settanta. Infine, il soggiorno veneziano di Maganza si colloca tra 1572 e 1576 (Serafini 2006, p. 305), per cui è plausibile che anche la perduta pala dei *Santi Anselmo, Ugo e Bruno* destinata all'altare Giustiniani in Sant'Andrea della Certosa (anch'essa citata per la prima volta in Boschini 1664, pp. 557-558) fosse stata dipinta in quel torno di tempo.

² Seguendo il profilo biografico steso da Ridolfi (1648, II, pp. 209-220), prima di essere chiamato a lavorare per Palazzo Ducale (1578-1585) Aliense aveva eseguito una pala col *Martirio di santa Caterina* per San Giovanni dei Furlani, che dunque non è stata inserita in questo elenco perché antecedente al 1580. È probabile che le altre pale qui inserite e non datate risalgano a dopo il 1584, primo anno in cui l'artista risulta iscritto alla *Fraglia* (Favaro 1975, p. 144).

	<i>Trasporto della casa di Loreto</i>			Santa Giustina (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Resurrezione di Cristo</i>			Santa Maria delle Vergini (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Annunciazione</i>			Santa Chiara (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
	<i>Santi Gregorio e Teodoro</i>			San Zaccaria (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Santi Nereo, Achilleo e Pancrazio</i>			San Zaccaria (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Martirio di santa Caterina</i>			Santa Maria dei Crociferi (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
Jacopo Amigoni ³	<i>Santi Caterina e Andrea</i>	1719	Scuola di Santa Caterina	San Stae (<i>Santa Croce</i>)	<i>In situ</i>
Ottaviano Angarano ⁴	<i>Adorazione dei pastori</i>	1664-1674		San Daniele (<i>Castello</i>)	Santa Maria Gloriosa dei Frari (<i>San Polo</i>)
Giovanni Battista Argenti ⁵	<i>Assunzione della Vergine</i>	1590-1603		San Lorenzo (<i>Castello</i>)	Perduta
Antonio Arrigoni	<i>Madonna col Bambino in gloria e i santi Antonio di Padova, Gregorio Magno, Andrea e Mosè</i>	1705		San Moisè (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
Antonio Balestra	<i>Madonna in gloria che porge il Bambino a san Francesco Borgia, con i santi Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka</i>	1704	Padri gesuiti	Santa Maria Assunta – Gesuiti (<i>Cannaregio</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Transito di san Giuseppe</i>	1704-1707		San Marziale (<i>Cannaregio</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Sant’Osvaldo in gloria</i>	1710		San Stae (<i>Santa Croce</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Resurrezione di Cristo</i>	1713		Santi Biagio e Cataldo (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Selvazzano Dentro (PD), parrocchiale
(attribuito a)	<i>Madonna col Bambino in gloria, san Giovanni da Capestrano e san Francesco Solano che battezza gli indiani d’America</i>	1696	Francesco della Giudecca, frate minore (?)	San Giobbe (<i>Cannaregio</i>)	<i>In situ</i>
Giovanni Bambini	<i>Madonna addolorata</i> ⁶	1714-1717 (?)	Scuola della Madonna dei Sette Dolori	San Biagio (<i>Castello</i>)	Perduta
Nicolò Bambini ⁷	<i>Natività della Vergine</i>	1709-1712	Scuola di Sant’Anna	Santo Stefano (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Immacolata Concezione con i santi Antonio e Michele Arcangelo</i>	1710 ca.	Scuola dell’Immacolata Concezione	San Pantalon (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Madonna col Bambino e i santi Francesco, Antonio di Padova e Lorenzo Giustiniani</i>	1710 ca.		San Stae (<i>Santa Croce</i>)	<i>In situ</i>

³ Dopo il 1720 Amigoni dipinse una *Immacolata Concezione* (1739-1747) per la chiesa di Santa Maria del Soccorso e una *Visitazione* (1743) per Santa Maria della Fava.

⁴ L’unica pala d’altare del conte Ottaviano Angarano è testimoniata per la prima volta nelle *Ricche minere* (1674, *Castello*, pp. 5-6), come opera sostitutiva di una pala di medesimo soggetto di Domenico Tintoretto.

⁵ La perduta pala di Giovanni Battista Argenti è databile *post* 1590, primo anno in cui l’artista compare iscritto nella *Fraglia dei pittori* (Favaro 1975, pp. 144, 154), e *ante* 1603, in quanto l’opera viene menzionata da Stringa (1604, c. 133v).

⁶ Unica opera pubblica menzionata da Zanetti (1733) come autografa di Giovanni Bambini, figlio di Nicolò, essa potrebbe risalire a una data compresa tra il 1714, anno dell’istituzione della Scuola della Madonna dei Sette Dolori (Vio 2004, p. 91), e il 1717, anno in cui negli atti della visita pastorale Barbarigo risultava una «Imago» sull’altare (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 20, fasc. 9, c. 3r, in data 28 febbraio 1717).

⁷ Dopo il 1720 Bambini dipinse per la chiesa dello Spirito Santo un *Transito di san Giuseppe con i santi Agostino e Lucia* (1721), una *Pentecoste* (1723) e una *Sant’Anna* (1728), per le quali si rimanda al capitolo III, per San Simeon Grande una *Pietà* (1730 ca.), per San Nicolò della Lattuga una *Crocifissione* (1731-1733) e per San Giorgio in Alga un *San Giovanni della Croce*.

	<i>San Lorenzo Giustiniani dispensa elemosine</i>	1712-1714	Scuola di San Lorenzo Giustiniani	San Luca (<i>San Marco</i>)	Perduta
Francesco Bassano ⁸	<i>Cristo in casa di Marta e Maria Maddalena, con la Sapienza (?)</i>	1580-1592		Santa Sofia (<i>Cannaregio</i>)	Milano, Pinacoteca di Brera
	<i>Natività di Cristo</i>	1584-1590	Repubblica di Venezia	Redentore (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Resurrezione di Cristo</i>	1585 ca.	Repubblica di Venezia	Redentore (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Presentazione della Vergine al Tempio con i ritratti di Bartolomeo Marchesi e della moglie Gerolama Bonomo</i>	1586 ca.	Bartolomeo Marchesi	Santa Maria della Presentazione – Zitelle (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	<i>In situ</i>
Girolamo Bassano	<i>San Giovanni Evangelista</i>	1595-1603		San Giovanni Novo (<i>Castello</i>)	Ignota
Jacopo Bassano ⁹ (scuola di)	<i>Natività di Cristo</i>	1592 ca.	Padri benedettini	San Giorgio Maggiore (<i>San Giorgio Maggiore</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Cristo morto</i>			Santa Marta (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
Leandro Bassano	<i>Resurrezione di Lazzaro</i>	1592	Famiglia Mocenigo	Santa Maria della Carità (<i>Dorsoduro</i>)	Gallerie dell'Accademia
	<i>Trinità con la Madonna, gli Apostoli e san Domenico</i>	1595 ca.	Scuola dei Ligadori del Fondaco dei Tedeschi	Santi Giovanni e Paolo (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Madonna col Bambino e san Girolamo, con ritratto del senatore Girolamo Surian</i>	1595-1600 ca.	Girolamo Surian	Santa Croce (<i>Santa Croce</i>)	Bassano del Grappa (VI), Museo Civico
	<i>Miracolo di santa Lucia</i>	1596	Padri benedettini	San Giorgio Maggiore (<i>San Giorgio Maggiore</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Incredulità di san Tommaso con gli Apostoli e i santi Vincenzo Ferrer e Pietro Martire</i>	1596 ca.	Scuola e sovvegno dei Santi Vincenzo Ferrer e Pietro Martire	Scuola di San Vincenzo Ferrer presso i Santi Giovanni e Paolo (<i>Castello</i>)	Santi Giovanni e Paolo (<i>Castello</i>)
	<i>Battesimo di Cristo</i>	1597 ca.		San Giovanni Battista – Catecumeni (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Visitazione di Maria a Elisabetta</i>	1611 ca. (?)	Scuola e sovvegno di Santa Elisabetta	San Cassiano (<i>Santa Croce</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Cristo nell'orto</i>	1618 ca. (?)		San Cassiano (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
	<i>Sant'Agostino in gloria e i santi Nicolò, Antonio di Padova, Monica e Luigi IX re di Francia</i>	1619-1622		Santa Lucia (<i>Cannaregio</i>)	San Geremia (<i>Cannaregio</i>)
	<i>Cristo con Marta e Maddalena e i santi Francesco e Carlo Borromeo</i>			Santa Marta (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Martirio di santo Stefano</i>			Santo Stefano (<i>Murano</i>)	Perduta
Filippo Bianchi	<i>Annunciata di Firenze</i>	1620 ca. (?)	Famiglia Emo	Santa Maria dei Servi (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Trinità con la Madonna e le sante Fosca e Maura in gloria e in basso i santi Carlo, Lorenzo Giustiniani, Francesco, Antonio di Padova, Girolamo e il ritratto del pievano Girolamo Melchiori</i>	1638 ca.	Girolamo Melchiori, pievano	Santa Fosca (<i>Cannaregio</i>)	<i>In situ</i>

⁸ Prima del 1580 Francesco Bassano dipinse la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Nicolò e Giovanni Battista* (1570 ca.) per l'altare Dolzoni in San Giacomo dall'Orto, per la quale si rimanda al capitolo IV.

⁹ Prima del 1580 Jacopo Bassano dipinse il polittico di *San Cristoforo col Bambino e i santi Stefano, Francesco, Girolamo e Nicolò* (1560 ca.) per San Cristoforo di Murano (cfr. *supra* in capitolo IV) e i *Santi Pietro e Paolo* (1564 ca.) per Santa Maria dell'Umiltà (cfr. *supra* in capitolo II).

Ambrogio Bon ¹⁰	<i>San Francesco (?)</i>	1705-1712 (?)	Scuola di San Francesco	Scuola di San Francesco presso San Francesco della Vigna (<i>Castello</i>)	Perduta
Bruno Bruni ¹¹	<i>Santi Giovanni Battista, Geremia e Agostino</i>	1664 ante		San Geremia (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
Girolamo Brusaferrò ¹²	<i>Eterno con i santi Francesco e Antonio di Padova e anime del Purgatorio</i>	1712-1713 (?)	Francesco Grandi, guardiano della Scuola della Madonna della Neve	San Luca (<i>San Marco</i>)	Perduta
(attribuito a)	<i>Angeli</i>	1720 ca. (?)	Scuola di San Domenico	Santi Giovanni e Paolo (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
Francesco Cairo	<i>Estasi di santa Teresa, con la Trinità</i>	1660-1664	Famiglia Zen	Santa Maria di Nazareth – Scalzi (<i>Cannaregio</i>)	In parete
Benedetto Caliari	<i>Incontro di Gioacchino e Anna</i>	1580 ca.	Scuola della Natività della Vergine dei Garzotti, Revedini e Cimolini	San Polo (<i>San Polo</i>)	<i>In situ</i>
Carlo Caliari	<i>Madonna col Bambino e i santi Lucia, Caterina, Agata, Apollonia, Benedetto, Marco, Nicolò "il Grande" e Nicolò "Avuncolo" (?)</i>	1590 ca.	Padri benedettini	San Nicolò di Lido (<i>Lido</i>)	Fondazione G. Cini
	<i>Sant'Agostino detta la sua regola tra i padri della Carità</i>	1590 ca.	Canonici regolari lateranensi	Santa Maria della Carità (<i>Dorsoduro</i>)	Gallerie dell'Accademia
	<i>Pietà con i santi Francesco e Antonio di Padova in gloria e san Diego orante</i>	1590-1596	Agostino Testa	San Giobbe (<i>Cannaregio</i>)	<i>In situ</i>
(maniera di)	<i>Presentazione della Vergine al Tempio</i>		Scuola della Presentazione della Vergine	San Boldo (<i>San Polo</i>)	Perduta
Carlo e Gabriele Caliari	<i>Battesimo di Cristo</i>	1588 ca.	Repubblica di Venezia	Redentore (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Assunzione della Vergine con i santi Marco, Agostino, Simeone, Isaia e altri santi</i>	1590-1596		Sant'Eufemia (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Perduta
	<i>Madonna col Bambino in gloria con santa Maria Maddalena e alcune donne convertite</i>	1590-1596		Santa Maria del Soccorso (<i>Dorsoduro</i>)	Gallerie dell'Accademia
	<i>Gesù Bambino con i santi Giovanni Battista, Vito e un santo Vescovo (Modesto?)</i>	1590-1596		San Vio (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
Gabriele Caliari	<i>Battesimo di Cristo</i> ¹³	1598 ca.		Santa Maria Maddalena (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
Alberto Calvetti	<i>Assunzione della Vergine</i>	1691		Santa Croce degli Armeni (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>

¹⁰ Allievo di Loth, Ambrogio Bon (o Bono) risulta avere 45 anni nel *Rollo de' pittori* del 1690 (Favaro 1975, p. 215): pertanto dovrebbe essere nato intorno al 1645. Iscritto alla *Fraglia* tra 1684 e 1712 (Ivi, pp. 155, 195, 199, 205, 215, 222), potrebbe aver eseguito la pala per la Scuola di San Francesco poco dopo la pubblicazione dell'edizione rinnovata del *Ritratto di Venezia* (1705), in cui la pala ancora non viene registrata (la prima fonte a menzionarla è infatti Zanetti 1733, p. 236). Benché le fonti non riportino il soggetto dell'opera, si può supporre che rappresentasse l'Assisiata.

¹¹ Di questo artista, menzionato per la prima volta da Boschini (1664, p. 492) come autore di questa sola opera pubblica, non si hanno notizie. Non essendo citato dalle fonti precedenti, lo si presume attivo nel XVII secolo.

¹² Dopo il 1720 Brusaferrò dipinse le seguenti pale: *Santi Lorenzo, Giacomo, Anna e Francesco di Sales* (1729, San Salvador); *Cristo che stacca il braccio destro dalla Croce* (1730 ca., San Giacomo della Giudecca); *Madonna addolorata e ritratti di padri serviti* (1730 ca., San Giacomo della Giudecca); *Madonna con i santi Pietro, Foca e Marco* (1732, Santo Stefano); *San Spiridione* (1736 ca., San Giovanni Decollato). Sulle pale di San Giacomo della Giudecca di Santo Stefano cfr. *supra* in capitolo III.

¹³ Stando a Ridolfi (1648, I, p. 346), Gabriele Caliari dipinse quest'opera poco dopo la morte dello zio Benedetto avvenuta nel 1598, ma venne rimossa non molto tempo dopo poiché per volere del proprietario dell'altare la pala doveva essere rifatta ogni dieci anni. Tuttavia, per quanto si può intuire dalle guide artistiche a partire da Boschini (1664, pp. 477-478), vi fu un solo rinnovo da parte di un ignoto autore che copiò il dipinto di Caliari, senza grande successo. È invece da ritenersi erronea l'informazione contenuta in Stringa (1604, c. 140r) secondo cui l'autore della pala sarebbe stato Palma il Giovane (altrimenti la notizia non sarebbe stata tralasciata né da Ridolfi, né da Boschini).

	<i>Sant'Elena ritrova la vera Croce</i>	1691		Santa Croce degli Armeni (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
	<i>San Gregorio Armeno battezza la nazione convertita</i>	1691 ca.		Santa Croce degli Armeni (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
Giuseppe Camerata ¹⁴	<i>Sant'Eustachio adora la croce apparsa tra le corna di un cervo</i>	1710 ca.	Scuola di Sant'Eustachio	San Stae (<i>Santa Croce</i>)	<i>In situ</i>
Giovanni Angelo Canini	<i>Madonna in gloria con i santi Domenico e Michele Arcangelo che scaccia Lucifero</i>	1659-1660	Angelo e Domenico Contarini	San Benetto (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
Giovanni Carboncino	<i>Annunciazione</i>			San Geremia (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
Antonio Cecchini	<i>Madonna col Bambino e i santi Francesco, Girolamo, Chiara e un santo con giglio</i>			San Servolo (<i>San Servolo</i>)	Perduta
Andrea Celesti	<i>Madonna col Bambino e i santi Canciano e Massimo</i> ¹⁵	1678 ca.		San Canciano (<i>Cannaregio</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Madonna col Bambino, san Giovannino, i santi Girolamo e Antonio di Padova e angeli suonatori</i>	1681-1682	Giovanni Battista Semenzi	Santa Maria dei Derelitti – Ospedaletto (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Madonna col Bambino in gloria e i santi Domenico e Francesco</i>	1704-1712 (?)	Famiglia Bonlini	Santa Maria del Pianto (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Madonna con i santi Caterina e Giuseppe</i>			Santa Marina (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Madonna con santi</i>			San Silvestro (<i>San Polo</i>)	Perduta
Bartolomeo Cerù	<i>San Francesco</i>			San Maurizio (<i>San Marco</i>)	Perduta
Federico Cervelli	<i>San Pietro</i>	1690 ca.		San Giorgio Maggiore (<i>San Giorgio Maggiore</i>)	Perduta
Domenico Clavarino	<i>Transito di san Giuseppe</i>		Padri gesuiti	Santa Maria Assunta – Gesuiti (<i>Cannaregio</i>)	<i>In situ</i>
Melchiorre Colonna	? ¹⁶	1602-1618 (?)		San Felice (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
Giovanni Contarini	<i>San Magno e i santi Sebastiano, Rocco e Monica con un chierichetto</i>	1596-1600		Santa Giustina (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Natività della Vergine</i>	1599-1602	Scuola della Natività della Vergine	Santi Apostoli (<i>Cannaregio</i>)	<i>In situ</i>
Leonardo Corona ¹⁷	<i>Crocifisso con la Vergine e le Marie</i>	1590 ca.	Marco Querini	Santa Maria Formosa (<i>Castello</i>)	Gallerie dell'Accademia
	<i>Assunzione della Vergine</i>	1590 ca. (?)	Scuola dell'Assunzione della Vergine	Santa Sofia (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Sant'Onofrio, san Giacomo minore e santa Tizia</i>	1590 ca. (?)	Scuola di Sant'Onofrio dei Tintori	Santa Maria dei Servi (<i>Cannaregio</i>)	Castelfranco Veneto (TV), duomo
	<i>Madonna della Cintura con i santi Agostino, Monica, Stefano, Nicola da Tolentino e Guglielmo</i>	1591-1592	Scuola della Madonna della Cintura	Santo Stefano (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>

¹⁴ Dopo il 1720 Camerata dipinge un'altra pala, il *Miracolo di san Pellegrino Laziosi* (1730 ca.) per la chiesa di Santa Maria dei Servi (cfr. *supra* in capitolo III).

¹⁵ Non menzionata dalle guide artistiche, venne probabilmente eseguita per l'altare della sacrestia, rimanendovi però per poco tempo (Sponza 1995, p. 132).

¹⁶ È Moschini (1815, I, pp. 682-683) a menzionare l'unica pala eseguita dal tintorettesco Melchiorre Colonna, di cui però non esplicita l'iconografia. Con ogni probabilità venne eseguita tra 1602 e 1618, periodo in cui l'artista era iscritto alla *Fraglia* (Favaro 1975, p. 150).

¹⁷ Come rilevava Sapienza (2007-2008), la nascita di Corona nel 1552 – anziché nel 1561 come sosteneva Ridolfi (1648, II, p. 97) – porta a riconsiderare l'intero suo percorso formativo e di conseguenza l'intero suo *corpus* di opere. Purtroppo in questa sede non è stato possibile fare una ricerca mirata sulle pale perdute e non datate dell'artista: sebbene nulla escluda che (perlomeno alcune di esse) siano state eseguite prima del 1580, è comunque probabile che la loro realizzazione sia seguita alla decorazione di Palazzo Ducale (1578-1585), vera e propria consacrazione dell'artista in laguna.

(scuola di)	<i>San Mattia apostolo e gloria d'angeli</i>	1595-1596	Scuola di San Mattia	San Bartolomeo (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Pietà</i>			Santa Maria Maddalena (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Annunciazione</i>			Santi Giovanni e Paolo (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Visitazione di Maria a Elisabetta</i>			San Simeon Grande (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
	<i>Assunzione della Vergine con i santi Ermacora e Fortunato</i>			San Marcuola (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Pietà</i>			Santa Maria del Carmine (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
Pietro Da Cortona	<i>San Daniele nella fossa dei leoni</i>	1657-1660	Foscarina Diedo o Zilia Widmann	San Daniele (<i>Castello</i>)	Gallerie dell'Accademia
(scuola di)	<i>Noli me tangere</i>	1580 ca.		Santa Maria Maddalena alla Giudecca – Convertite (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Mason Vicentino (VI), parrocchiale
	<i>San Francesco di Paola, la Fede e la Carità e il ritratto del pievano Domenico Leonardi</i>	1590 ca.	Domenico Leonardi, pievano	San Trovaso (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
	<i>San Bernardino con angeli</i>	1590-1600 (?)	Scuola di San Bernardino dei Laneri	San Pantalon (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Angelo Raffaele e Tobia</i>	1591 ante	Scuola del Santissimo Sacramento	Sant'Angelo – Angelo Raffaele (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Visitazione di Maria a Elisabetta</i>		Scuola della Visitazione	San Pantalon (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Santi Andrea, Elena, Caterina, Rocco e santa monaca</i>			San Girolamo (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Santi Antonio di Padova, Francesco e Nicolò</i>		Famiglia Barbarigo	San Vio (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	Pietro Damini (e Tizianello)	<i>San Marco Evangelista</i>	1630-1631	Padri benedettini	San Nicolò di Lido (<i>Lido</i>)
Baldassarre D'Anna	<i>Adorazione dei pastori</i>	1610-1620 (?)		Santa Maria dei Servi (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Pietà</i>	1627 ante		Santa Maria Maddalena alla Giudecca – Convertite (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Perduta
	<i>Annunciazione con san Nicolò</i>	1627 ante	Francesco Nanti	Santa Maria Maddalena alla Giudecca – Convertite (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Perduta
	<i>Incoronazione della Vergine</i>			S. Maria dell'Umiltà (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>San Giovanni Laterano e i santi Antonio e Francesco</i>			San Giovanni Laterano (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Santi Agostino, Brigida, Bernardo e altri santi</i>			Santa Giustina (<i>Castello</i>)	Perduta
Giulio Del Moro	<i>Martirio di santa Fosca</i>	1608		Santa Fosca (<i>Torcello</i>)	Perduta
	<i>Santi Sebastiano e Giuseppe</i>			Santo Stefano (<i>Murano</i>)	Perduta
Marco Del Moro ¹⁸	<i>Deposizione di Cristo</i>	1585 ca.		San Giovanni dei Battuti (<i>Murano</i>)	Perduta
Michele Desubleo	<i>Martirio di san Lorenzo</i>	1643-1648	Francesco Lumaga	San Sebastiano presso San Lorenzo (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Madonna del Carmine in gloria, i santi Domenico, Angelo e Francesco e alcuni astanti</i>	1660-1664	Giovanni Andrea Lumaga	Santa Maria di Nazareth – Scalzi (<i>Cannaregio</i>)	In parete

¹⁸ Prima del 1580 Marco del Moro (*alias* Marco Angolo del Moro o Marco Angelo Veronese) eseguì la *Circoncisione* per Santa Maria dell'Umiltà (1565-1570), ora alle Gallerie dell'Accademia, e la pala di *Ognissanti* per San Bartolomeo (1570), ora sull'altar maggiore della chiesa di Ognissanti.

Giuseppe Diamantini	<i>Adorazione dei Magi</i>	1674-1683	Gaspare Sansoni	San Moisè (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Crocifisso (?)</i>	1674-1683		Oratorio presso San Salvatore – Incurabili (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Visitazione di Maria a Elisabetta</i>			S. Maria dell'Umiltà (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
Enrico Falange	<i>Madonna col Bambino in gloria e i santi Lazzaro, Maria Maddalena, Sebastiano, Marta e un santo armato</i>	1645-1650	Famiglia Tasca (?)	San Lazzaro dei Mendicanti (<i>Castello</i>)	Perduta
Odoardo Fialetti	<i>San Teodoro con ritratti dei confratelli</i>	1608-1610		Scuola Grande di San Teodoro (<i>San Marco</i>)	Perduta
	<i>Madonna col Bambino e san Teodoro orante, con ritratti dei confratelli</i>	1608-1610		Scuola Grande di San Teodoro (<i>San Marco</i>)	Perduta
	<i>San Rocco risana gli appestati</i>	1634 ca. (?)	Scuola di San Rocco	San Canciano (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Madonna del Carmine che consegna l'abito a san Simeone Stock, con sant'Angelo Carmelitano, un papa, cardinali, un doge e anime del Purgatorio</i>	1635 ca. (?)	Padri carmelitani	Sant'Angelo della Giudecca – Angelo Gabriele (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Perduta
	<i>Annunciazione</i>	1635 ca. (?)	Padri carmelitani	Sant'Angelo della Giudecca – Angelo Gabriele (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Perduta
	<i>Tre santi carmelitani</i>	1635 ca. (?)	Padri carmelitani	Sant'Angelo della Giudecca – Angelo Gabriele (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Perduta
	<i>Martirio di san Lorenzo</i>			Santa Marta (<i>Dorsoduro</i>)	Palazzo Ducale – Depositorio
	<i>Assunzione della Vergine con i santi Nicolò e Chiara da Montefalco</i>			Cappella di San Francesco presso San Nicolò della Lattuga (<i>San Polo</i>)	Perduta
	<i>Martirio di sant'Andrea</i>			Santi Marco e Andrea (<i>Murano</i>)	Perduta
	<i>Sant'Anastasio</i> ¹⁹			Santa Ternita (<i>Castello</i>)	Perduta
Flaminio Florian ²⁰	<i>Incoronazione della Vergine con santi Lorenzo e Agostino</i>	1605-1615 (?)		San Lorenzo (<i>Castello</i>)	Perduta
Antonio Foler	<i>San Girolamo</i>	1586	Girolamo Piazza	Santa Maria dei Derelitti – Ospedaletto (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Natività della Vergine</i>	1589	Scuola della Natività della Vergine	San Barnaba (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Natività della Vergine e due santi</i>	1589 <i>post</i>	Scuola della Natività della Vergine	Sant'Agnese (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Incoronazione di spine di Cristo</i>	1595	Compagnia di donne della Corona del Salvatore	Sant'Alvise (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Martirio di sant'Agnese</i>	1604 <i>post</i>	Scuola di Sant'Agnese	Sant'Agnese (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Martirio di santo Stefano</i>	1600-1610 (?)	Scuola di Santo Stefano (?)	Santo Stefano (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Eterno in gloria con santi Matteo Evangelista e Samuele Profeta</i>	1612-1616	Sovvegno della Madonna e dei santi Matteo e Samuele	San Samuele (<i>San Marco</i>)	Perduta

¹⁹ Con l'*Eterno e angeli* di Pietro Malombra in alto e le *Storie di sant'Anastasio* di Girolamo Santacroce in basso (cfr. *supra* in capitolo IV).

²⁰ Allievo di Tintoretto, Florian risulta iscritto alla *Fraglia* nel 1603 e nel 1604: è pertanto verosimile che la sua pala (a quanto pare l'unica eseguita a Venezia) si collochi cronologicamente a ridosso di quel biennio ed entro il secondo decennio del secolo, quando vengono eseguite anche altre pale nella medesima chiesa di San Lorenzo (cfr. *supra* in capitolo III).

	<i>Assunzione della Vergine</i>		Scuola dell'Assunzione della Vergine dei <i>Burchieri casarotti</i>	San Gregorio (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Santi Nicolò, Michele Arcangelo e Antonio abate</i>		Famiglia Saler	Santa Maria della Celestia (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>San Mattia e apostoli, con Spirito Santo</i>			San Maffeo (<i>Murano</i>)	Perduta
Girolamo Forabosco	<i>Il patriarca Federico Corner adorante la Madonna</i>	1640-1644	Federico Corner, patriarca	Cappella di San Giusto in Palazzo Patriarcale, presso San Pietro di Castello (<i>Castello</i>)	Perduta
Fra' Massimo da Verona	<i>San Michele Arcangelo con i santi Francesco di Paola, Andrea Corsino e Alberto</i>	1657 ca.	Maria Ferrazzi, priora	Santa Teresa – le Terese (<i>Dorsoduro</i>)	Marghera (VE), parrocchiale ²¹
	<i>Santi Girolamo e Agostino</i>	1664-1674	Famiglia Bragadin	San Daniele (<i>Castello</i>)	Perduta
Giovanni Antonio Fumiani	<i>Madonna col Bambino in trono e i santi Antonio di Padova, Francesco, Andrea, Pietro e Carlo Borromeo</i>	1668	Famiglia Tron (?)	San Benetto (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Deposizione di Cristo con la Madonna addolorata</i>	1681-1685 (?)	Giovanni Antonio Zampelli, pievano	San Pantalon (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
Girolamo Gambarato	<i>Ascensione di Cristo</i>	1600 ca.	Scuola dell'Ascensione di Cristo	Ascensione – Santa Maria in Broglio (<i>San Marco</i>)	Perduta
	<i>Trasporto di Cristo al sepolcro con la Vergine, le Marie, Giovanni e Nicodemo (copia da Palma il Giovane)</i>	1605 ca.		Santa Maria delle Vergini (<i>Castello</i>)	Vittorio Veneto (TV), cattedrale
Luca Giordano	<i>Madonna col Bambino e anime del Purgatorio (Madonna delle Grazie)</i>	1660 ca.	Agostino Fonseca (?)	San Pietro di Castello (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Deposizione di Cristo con la Vergine e i santi Giovanni Evangelista e Maria Maddalena</i>	1665	Famiglia Zanardi	Santa Maria del Pianto (<i>Castello</i>)	Gallerie dell'Accademia
	<i>Madonna col Bambino e i santi Giuseppe e Antonio di Padova</i>	1664-1665 (?)		Spirito Santo (<i>Dorsoduro</i>)	Milano, Pinacoteca di Brera
	<i>Assunzione della Vergine</i>	1667	Repubblica di Venezia	Santa Maria della Salute (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Natività della Vergine</i>	1669 ca.	Repubblica di Venezia	Santa Maria della Salute (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Presentazione della Vergine al Tempio</i>	1670 ca.	Repubblica di Venezia	Santa Maria della Salute (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Annunciazione</i>	1672 (?)		San Daniele (<i>Castello</i>)	New York, Metropolitan Museum of Art (?) ²²
Guercino	<i>Sant'Elena ritrova la vera Croce, con san Lazzaro</i>	1644	Famiglia Tasca	San Lazzaro dei Mendicanti (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
Adamo Heintz	<i>San Sebastiano</i>	1702	Monache benedettine	Santa Croce della Giudecca (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Perduta
Daniel Heintz	<i>Madonna con i santi Matteo, Samuele, Gaetano da Thiene, Antonio di Padova e Apollonia</i> ²³	1684		San Samuele (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Battesimo di Cristo</i>		Scuola di San Giovanni Battista dei <i>barcaroli</i> del Traghetto alla Ca' d'Oro	Santa Sofia (<i>Cannaregio</i>)	In parete
Joseph Heintz il Giovane	<i>Martirio di sant'Agnese</i>	1660-1664		San Luca (<i>San Marco</i>)	Perduta

²¹ La pala è stata donata alla parrocchiale di Marghera, dedicata a San Michele Arcangelo, nel settembre 2020; in precedenza era in deposito presso il Museo Diocesano di Venezia.

²² Il riconoscimento di questa *Annunciazione* nell'opera giunta al MET di New York nel 1973 è tuttora controversa.

²³ La pala non è citata da nessuna guida artistica; viene invece menzionata nel manoscritto n. 389 del Seminario Patriarcale (Niero 1978, pp. 341-343, n. 9).

	<i>Sant'Antonio di Padova</i>	1664		Sant'Antonino (<i>Castello</i>)	Perduta
Matteo Ingoli	<i>Santi Giovanni Battista, Francesco, Carlo e beato Lorenzo Giustiniani, con angeli che sorreggono la Croce</i>	1612 ca.		Santa Maria Maddalena alla Giudecca – Convertite (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Perduta
	<i>Ecce Homo con i santi Rocco e Lazzaro</i>	1616 ca.		San Salvatore – Incurabili (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Madonna di Reggio</i>	1620 (?)	Giovanni Tiepolo, patriarca	Spirito Santo (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Madonna di Reggio con san Giuseppe</i>	1620-1621 (?)		Santa Marta (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Ultima Cena con sant'Apollinare e il beato Lorenzo Giustiniani</i>	1620-1630	Lorenzo Arrigoni, pievano	Sant'Aponal (<i>San Polo</i>)	Ravenna, Museo d'Arte
	<i>Eterno con angeli</i>			Corpus Domini (<i>Cannaregio</i>)	Vicenza, chiesa di San Lorenzo
	<i>Assunzione della Vergine</i>			Santi Giovanni e Paolo (<i>Castello</i>)	Borbiago di Mira (VE), santuario di Santa Maria Assunta
	<i>Annunciazione</i>			San Sebastiano (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Battesimo di Cristo</i>			Santa Chiara (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
	<i>Presentazione di Gesù al Tempio</i>			San Geremia (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>San Francesco riceve le stimmate</i>			Spirito Santo (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Visitazione di Maria a Elisabetta</i>			San Maffeo (<i>Mazzorbo</i>)	Perduta
	<i>San Girolamo, san Carlo e una santa badessa</i>			San Maffeo (<i>Mazzorbo</i>)	Perduta
	<i>Santa Margherita</i>			San Maffeo (<i>Mazzorbo</i>)	Perduta
<i>Sant'Elena ritrova la vera Croce</i>			San Maffeo (<i>Mazzorbo</i>)	Perduta	
Giulia Lama ²⁴	<i>Sant'Antonio di Padova col Bambino</i>	1720 ca. (?)		Santa Maria dei Miracoli (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
Giovanni Battista Langetti	<i>Crocifisso con Maria Maddalena</i>	1662-1663	Maffio Milles	Santa Teresa – le Terese (<i>Dorsoduro</i>)	Ca' Rezzonico – Museo del Settecento Veneziano
	<i>San Cristoforo con santi Marco e Giacomo</i>	1662-1663 (?)	Cristoforo Terzi	Santa Teresa – le Terese (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
Giovanni Laudis	<i>Santi Marco e Foca</i>	1622 ca.	Scuola dei Santi Marco e Foca dei <i>Calafati dell'Arsenale</i>	San Martino (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>San Pasquale</i>	1625 ca.	Scuola di San Pasquale	San Francesco della Vigna (<i>Castello</i>)	Perduta
Giovanni Antonio Lazzari	<i>Trinità e santi Antonio abate e Antonio di Padova</i>	1684-1700 (?)		San Vitale – Chiesa del Cristo (<i>Poveglia</i>)	Perduta

²⁴ Giulia Lama eseguì tre pale d'altare nella sua carriera, la *Madonna col Bambino e san Marco in gloria con san Magno e Venezia* (1722-1723) per l'altar maggiore di Santa Maria Formosa (che oltretutto andava a sostituire una pala di Tintoretto), il *Crocifisso con gli apostoli* (1726 ca.) per San Vidal e la pala qui riportata raffigurante *Sant'Antonio di Padova col Bambino*, andata purtroppo dispersa. In mancanza di riscontri documentari, è solo in via ipotetica che si propone per tale dipinto la datazione al 1720 circa, ritenendo che abbia costituito una delle prime importanti opere pubbliche eseguite dall'artista. Difficilmente, del resto, Lama avrebbe ottenuto una commissione di assoluto rilievo e prestigio come quella di Santa Maria Formosa senza aver dimostrato in precedenza il suo valore.

Gregorio Lazzarini ²⁵	<i>Sant'Agnese e sant'Antonio di Padova</i>	1675-1680		San Leonardo (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Santi Gervasio e Protasio in gloria</i>	1680		San Trovaso (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Sant'Antonio di Padova, Gesù Bambino e san Liberale, con ritratto del pievano Nicolò Palmerino</i>	1686-1688	Nicolò Palmerino, pievano	San Mattio di Rialto (<i>San Polo</i>)	Perduta
	<i>Annunciazione</i>	1696		Santa Maria delle Vergini (<i>Castello</i>)	Sedico (BL), parrocchiale
	<i>Sant'Alessandro abbatte l'altare degli idoli e san Vincenzo in gloria</i>	1700	Scuola dei Santi Alessandro e Vincenzo dei Bergamaschi	San Silvestro (<i>San Polo</i>)	Perduta
	<i>Madonna (?)</i> ²⁶	1705		Oratorio delle Pizzocchere presso Santa Maria dei Servi (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Transito di san Giuseppe</i>	1706		San Stin (<i>San Polo</i>)	Perduta
	<i>Immacolata Concezione</i>	1708 ca.	Monache cappuccine	Concezione di Maria – Cappuccine (<i>Castello</i>)	Ognissanti (<i>Dorsoduro</i>)
	<i>Madonna e i santi Geremia e Sebastiano</i>	1710 ca.		San Geremia (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Madonna in gloria e santi Girolamo, Carlo e Giacomo</i>	1720 ca. (?)		Sant'Angelo – Angelo Michele (<i>San Marco</i>)	Perduta
	<i>San Procolo che battezza</i> ²⁷			San Procolo (<i>Castello</i>)	Perduta
(attribuito a)	<i>Annunciazione con i santi Giovanni Evangelista, Gaetano da Thiene e Girolamo</i>	1692 ca.	Giovanni e Girolamo Burleri	San Giovanni in Bragora (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
Horace Le Blanc	<i>Annunciazione con Trinità</i>	1611 ca.	Scuola dell'Annunciazione dei Garzotti	San Simeon Grande (<i>Santa Croce</i>)	<i>In situ</i>
Angelo Lion	<i>Assunzione della Vergine</i>	1615	Scuola dell'Assunzione dei Cinturieri	San Felice (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Madonna del Rosario, i santi Domenico e Caterina da Siena, con un Papa, un Imperatore, Re, Cardinali, un Doge e Vescovi</i>			San Pietro Martire (<i>Murano</i>)	Perduta
Pietro Liberi	<i>Sant'Elena ritrova la vera Croce con santi Macario, Antonio abate, Antonio di Padova e Francesco di Paola</i>	1644-1646	Scuola della Santa Croce	San Moisè (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Crocifisso, san Francesco e altri santi</i>	1646 ca.	Jacopo Da Lezze	Sant'Agostino (<i>San Polo</i>)	Perduta
	<i>Nome di Dio (Crocifisso con l'Eterno in gloria e i santi Maria Maddalena e Ludovico da Tolosa)</i>	1649	Scuola del Nome di Dio	Santi Giovanni e Paolo (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Trinità con santi Agostino e Chiara da Montefalco</i>	1650 ca.	Scuola di Santa Chiara da Montefalco	Santo Stefano (<i>San Marco</i>)	In parete
	<i>San Giovanni Evangelista scrive l'Apocalisse, con la Vergine e l'Eterno</i>	1650 ca.	Scuola Grande di San Giovanni Evangelista	San Giovanni Evangelista (<i>San Polo</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Sant'Antonio intercede per Venezia presso la Trinità per la cessazione della guerra di Candia</i>	1652	Repubblica di Venezia	Santa Maria della Salute (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>

²⁵ Dopo il 1720 Lazzarini eseguì la *Trinità con la Madonna di Loreto in gloria e i santi Giovanni Battista, Pietro, Antonio di Padova e l'Angelo Custode* (1723) per San Pantalon e la *Crocifissione* (1730 ca.) per Santa Maria della Fava.

²⁶ Da Canal (1732/1808, p. 58) testimonia la presenza di una pala di Lazzarini alle Pizzocchere, datandola al 1705, ma non riportandone il soggetto. Si può solo ipotizzare che rappresentasse una *Madonna*.

²⁷ Di quest'opera, non citata da Vincenzo Da Canal, non è stato possibile risalire a una datazione, pertanto potrebbe anche essere successiva al 1720. La sua iconografia è riportata in *Forastiero illuminato* 1792, p. 165.

	<i>Madonna col Bambino e san Giuseppe</i>	1652 ca.		San Procolo (<i>Castello</i>)	Modena, chiesa di San Pietro
	<i>Natività di Giovanni Battista</i>	1652-1659		San Procolo (<i>Castello</i>)	Modena, Galleria Estense
	<i>Predicazione di san Francesco Saverio</i>	1657-1658	Padri gesuiti	Santa Maria Assunta – Gesuiti (<i>Cannaregio</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Annunciazione</i>	1659-1664	Monache servite (?)	Santa Maria del Pianto (<i>Castello</i>)	Collezione privata (?) ²⁸
	<i>Assunzione della Vergine</i>	1660-1664		San Procolo (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Sant'Alberto risana un bambino</i>	1664	Scuola dei Santi Alberto ed Eliseo	Santa Maria del Carmine (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Annunciazione</i>	1670 ca.	Repubblica di Venezia	Santa Maria della Salute (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Sant'Antonio di Padova adorante il Bambino</i>	1671-1672	Pietro Caimo, commissario testamentario di Altobello Bon	Santa Maria dei Servi (<i>Cannaregio</i>)	Fratta Polesine (RO), parrocchiale
	<i>San Giuseppe col Bambino</i>	1677 ca.	Iseppo Sandini, pievano	San Samuele (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
Bartolomeo Litterini ²⁹	<i>Apparizione di Gesù Bambino a san Lorenzo Giustiniani mentre celebra la messa di Natale</i>	1700 ca.	Marco Giustiniani, vescovo	Santi Maria e Donato (<i>Murano</i>)	<i>In situ</i>
	<i>San Giuseppe col Bambino e i santi Rocco e Giovanni della Croce</i>	1702	Marco Giustiniani, vescovo	Santi Maria e Donato (<i>Murano</i>)	Perduta
	<i>Madonna del Carmine con san Giovanni della Croce</i>	1703		San Giorgio in Alga (<i>San Giorgio in Alga</i>)	San Giovanni Evangelista (<i>San Marco</i>)
	?	1703		San Giorgio in Alga (<i>San Giorgio in Alga</i>)	Perduta
	?	1703		San Giorgio in Alga (<i>San Giorgio in Alga</i>)	Perduta
	<i>Cristo morto accolto dal Padre Eterno e dallo Spirito Santo, la Vergine Addolorata e san Giovanni di Matha</i>	1708	Francesco Petrelli	San Marziale (<i>Cannaregio</i>)	Madonna dell'Orto (<i>Cannaregio</i>)
	<i>Annunciazione</i>	1711		San Giovanni dei Battuti (<i>Murano</i>)	Perduta
	<i>San Rocco</i>	1711 ca.		San Giovanni dei Battuti (<i>Murano</i>)	Perduta
	<i>Santi Giuseppe, Antonio di Padova e Anna</i>	1720 ca.		Sant'Alvise (<i>Cannaregio</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Santa Maria Maddalena</i>		Scuola di Santa Maria Maddalena dei Fenestreri	Santa Maria Maddalena (<i>Cannaregio</i>)	In parete
	<i>Santi Marco, Paterniano e Domenico</i>			San Paterniano (<i>San Marco</i>)	San Felice (<i>Cannaregio</i>)
	<i>Santi</i>			San Paterniano (<i>San Marco</i>)	Perduta
	<i>Madonna (?)</i> ³⁰			Santa Maria delle Grazie (<i>Mazzorbo</i>)	Perduta

²⁸ In proposito cfr. *supra* in capitolo III.

²⁹ Tra i più prolifici autori di pale d'altare in laguna ai primi del XVIII secolo, Bartolomeo Litterini eseguì dopo il 1720 tre pale per la chiesa di San Canciano: il *Sacro Cuore*, la *Madonna e i santi Giovanni Battista, Francesco di Paola e Luca* (1732 ca.); l'*Immacolata Concezione con santi* (1736 ca.) e la *Madonna del Carmine con san Giovanni Nepomuceno e i santi Rocco e Valentino* (1737). Benché Leopardi (1977, pp. 119, 121) e Pallucchini (1995, I, p. 167) ritengano che il *Crocifisso con i santi Francesco di Paola, Francesco di Sales, Filippo Neri e Giovanni Nepomuceno* in San Giovanni Crisostomo sia opera dei primi del Settecento (intorno al 1708), è più verosimile che risalga a dopo il 1721, anno in cui Giovanni Nepomuceno veniva beatificato da papa Benedetto XIII (sarebbe poi stato canonizzato nel 1729).

³⁰ Di quest'opera le fonti non riportano il soggetto, ma considerando la titolazione della chiesa doveva trattarsi con ogni probabilità di una *Madonna*, forse con santi, dato che l'opera era stata commissionata per sostituire sull'altar maggiore la pala di Pietro Vecchia: cfr. *supra* in capitolo III.

Giovanni Battista Lorenzetti	<i>Assunzione della Vergine con un ritratto</i>	1642	Scuola dell'Assunzione degli oriundi della Val Cedrina	San Giacomo di Rialto (<i>San Polo</i>)	Sant'Angelo – Angelo Raffaele (<i>Dorsoduro</i>) (?) ³¹
	<i>Eterno in gloria e i santi Gioacchino e Anna</i>			San Martino (<i>Burano</i>)	Perduta
	<i>San Silvestro portato dagli angeli in paradiso, con la Vergine e l'Eterno</i>			San Silvestro (<i>San Polo</i>)	Perduta
Johann Carl Loth	<i>Visitazione di Maria a Elisabetta</i>	1664 ante		Santa Maria della Pietà (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Madonna in gloria e Cristo morto sorretto da angeli con i santi Caterina e Bartolomeo</i>	1675 ca.	Bartolomeo Borghesaleo	Santa Maria dei Derelitti – Ospedaletto (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
	<i>San Giuseppe adora il Bambino, alla presenza della Madonna e di angeli</i>	1681	Scuola di San Giuseppe	San Silvestro (<i>San Polo</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Madonna in gloria con san Francesco e martirio di sant'Eugenio</i>	1681 ca.	Antonio Barbaro	Santa Maria del Giglio (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Transito di san Giuseppe</i>	1685	Commissari testamentari di Giuseppe Civran, vescovo	San Giovanni Crisostomo (<i>Cannaregio</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Miracolo di san Lorenzo Giustiniani</i>	1685 ca.	Barbon Morosini	San Luca (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Adorazione dei Magi</i>			Spirito Santo (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	(maniera di)	<i>Cristo morto sorretto da angeli</i>			San Salvador (<i>San Marco</i>)
Francesco Maffei	<i>Angelo Custode</i>	1658 ca.	Scuola dell'Angelo Custode	Santi Apostoli (<i>Cannaregio</i>)	<i>In situ</i>
Pietro Malombra	<i>San Michele Arcangelo scaccia i demoni</i>	1596 ca.	Scuola di San Michele Arcangelo dei Bombasari	San Bartolomeo (<i>San Marco</i>)	Perduta
	<i>Madonna col Bambino in trono e i santi Giovannino, Apollonia, Francesco e Liberale e l'Angelo Custode</i>	1600 ca.	Franceschina Barbarigo	San Trovaso (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Madonna incoronata e i santi Chiara, Francesco, Agostino, Bernardino, Agnese, Antonio di Padova</i> ³²	1603 ante		Santa Chiara (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
	<i>Santo Vescovo e sante Caterina e Agnese</i>		Famiglia Malipiero	Sant'Antonio abate (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Natività della Vergine</i>			Santa Maria dell'Orazione (<i>Malamocco</i>)	Perduta
	<i>Madonna col Bambino e santi Giustina, Marco e Nicolò, con ritratti di Generali</i>			Cappella del Magistrato presso l'Arsenale (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>San Raimondo che varca il mare</i>			San Domenico (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Diecimila martiri</i>			San Bernardo (<i>Murano</i>)	Perduta
Angelo Mazzini	<i>Eterno con i santi Giorgio e Antonio</i>			Santa Maria delle Vergini (<i>Castello</i>)	Perduta
Sebastiano Mazzoni	<i>Annunciazione</i>	1650 ca.	Giovanni Battista Bovis	San Luca (<i>San Marco</i>)	Gallerie dell'Accademia
	<i>Madonna col Bambino in gloria e i santi Domenico e Francesco</i>	1659-1661	Francesco Bonlini	Santa Maria del Pianto (<i>Castello</i>)	Perduta

³¹ Considerata dispersa, potrebbe essere riconosciuta nella pala di medesimo soggetto (e, per l'appunto, con un ritratto in basso a destra) ora in Sant'Angelo, attribuita con qualche dubbio all'Aliense e menzionata da Moschini (1815, II, p. 277). La sua datazione al 1642 è testimoniata dai documenti reperiti da Vio (2004, p. 716).

³² Di questa pala si conserva in collezione privata inglese un disegno autografo di Malombra (Piai 1994, pp. 167-168), che perlomeno consente di dare un'idea dell'iconografia.

Pietro Mera	<i>I dodici Apostoli</i>	1607-1609	Scuola dei Santi Apostoli	Santi Apostoli (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Battesimo di Cristo</i>	1615 ante	Zuanne Da Mosto	San Lorenzo (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Natività di Cristo</i>	1616-1619	Angelo Grillo, abate	San Nicolò di Lido (<i>Lido</i>)	Perduta
	<i>Santi Marco, Bernardo e Carlo</i>	1616-1619	Angelo Grillo, abate	San Nicolò di Lido (<i>Lido</i>)	Perduta
	<i>San Teodoro in gloria</i>	1627	Scuola Grande di San Teodoro	San Salvador (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Nomi di Gesù e di Maria con Papa, Imperatore, Cardinale e Doge</i>	1634 ca.	Angela Maria Pasqualigo, fondatrice (?)	Gesù e Maria (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
	<i>Santa Caterina</i>	1634 ca. (?)		Gesù e Maria (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
	<i>Ascensione di Cristo</i>		Scuola dell'Ascensione di Cristo	Ascensione – Santa Maria in Broglio (<i>San Marco</i>)	Perduta
	<i>San Michele Arcangelo, san Domenico e altri santi</i>		Famiglia Malipiero	Santa Maria Nova (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>San Francesco</i>			Madonna dell'Orto (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>San Michele Arcangelo</i>			Sant'Antonio abate (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Madonna con i simboli del Magnificat</i>			Cappella del convento di San Giobbe (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Sant'Andrea</i>			Cappella di Sant'Andrea presso il chiostro di San Michele in Isola (<i>Isola di San Michele</i>)	Perduta
Giovanni Battista Mercati	<i>Madonna col Bambino, il beato Leone Bembo e un angelo che regge una croce</i>	1643-1645	Francesco Lumaga	San Sebastiano presso San Lorenzo (<i>Castello</i>)	Perduta
Antonio Molinari	<i>Madonna e santi Francesco e Antonio di Padova</i>	1695-1696		San Marziale (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Fuga in Egitto</i>	1695-1700		Corpus Domini (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Madonna che presenta il Bambino a san Mauro</i>	1696 ca.		Madonna dell'Orto (<i>Cannaregio</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Madonna col Bambino e i santi Eligio, Liberale, Carlo Borromeo, Giovanni Battista e Pietro</i>	1701 ca.	Scuola di Sant'Eligio dei Fabbri	San Moisè (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Madonna con santi Antonio, Gaetano e altro santo</i>			San Biagio (<i>Castello</i>)	Perduta
(maniera di)	<i>Sante Eufemia, Dorotea, Tecla ed Erasma (?)</i> ³³	1699 post (?)	Scuola di Sant'Eufemia dei Conzacorami (?)	Sant'Agostino (<i>San Polo</i>)	Perduta
Francesco Montemezzano	<i>Santi Pietro e Andrea con un angelo</i>	1593 ante (?)	Famiglia Tron (?)	San Benetto (<i>San Marco</i>)	Perduta
	<i>Assunzione della Vergine</i>			Santa Maria Nova (<i>Cannaregio</i>)	Fontanelle di Oderzo (TV), parrocchiale
	<i>Annunciazione</i>		Scuola della Concezione	Cappella della Concezione presso il chiostro di San Francesco della Vigna (<i>Castello</i>)	Perduta

³³ Zanetti (1733, p. 292) si limita a dire che la pala contiene delle «Sante», senza proporre un'identificazione, ma dal momento che negli atti della visita pastorale Barbarigo del 5 luglio 1717 (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 20, fasc. 1, c. 3r) si testimonia la presenza di un altare di Sant'Eufemia dei *Conzacorami*, si può ipotizzare che la relativa pala avesse per protagoniste le quattro martiri. Se così fosse, inoltre, l'opera sarebbe stata commissionata dopo il 1699, anno in cui la Scuola dei *Conzacorami* acquisiva l'altare che in precedenza era dei confratelli originari di Bedizzole (ASPV, Sezione Moderna, Soppressioni, Soppressioni. Oratori, scuole e confraternite, b. 1, *Istrumento dell'Arte dei Conzacorami per l'Altare in Chiesa di S. Agostino*; ringrazio la dott.ssa Elena Khalaf per la segnalazione del documento).

	<i>Crocifisso con la Vergine e san Giovanni</i>			San Giovanni Evangelista (<i>San Polo</i>)	Perduta
	<i>Cristo morto con la Vergine, le Marie e san Giovanni</i>			Santi Apostoli (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Assunzione della Vergine con i santi Rocco e Margherita</i>			Santi Rocco e Margherita (<i>San Marco</i>)	Perduta
	<i>Eterno e i santi Girolamo e Agostino</i>			Santa Marta (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
Pietro Negri	<i>Madonna del Rosario con san Domenico</i>	1660-1664	Domenico Rapacino, parroco	Santa Margherita (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Madonna col Bambino e san Tommaso d'Aquino</i>	1664-1674	Scuola dei Santi Tommaso d'Aquino e Giovanni di Dio degli <i>Stampatori</i> e dei <i>Librai</i>	Scuola dei Librai e Stampatori presso il chiostro dei Santi Giovanni e Paolo (<i>Castello</i>)	Perduta
Pace Pace ³⁴	<i>Madonna del Carmine che consegna lo scapolare a Simone Stock, con papa Giovanni XXII, san Luigi IX e altri astanti, e in basso un angelo che libera le anime del Purgatorio</i>	1597-1603		Santa Maria del Carmine (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
Padovanino	<i>Deposizione di Cristo con le Marie, Nicodemo e angeli</i>	1630 ca.	Giovanni Martini, pievano	San Pantalon (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Francesco, con ritratto del padre servita Francesco Emo (?)</i>	1630 ca.	Francesco Emo, servita (?)	Santa Maria dei Servi (<i>Cannaregio</i>)	Conservatorio B. Marcello
	<i>Madonna della Salute con il modello della Chiesa</i>	1630-1631	Repubblica di Venezia	Santa Maria della Salute (<i>Dorsoduro</i>)	In parete
	<i>San Giovanni martire duca d'Alessandria battezzato da Cristo in prigione</i>	1637		San Daniele (<i>Castello</i>)	Gallerie dell'Accademia
	<i>Martirio di San Giovanni Evangelista</i>	1640	Marco Priuli	San Pietro di Castello (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Sposalizio mistico di santa Caterina</i>	1640-1649		Santi Cosma e Damiano (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Modena, Galleria Estense
	<i>San Giacomo Maggiore</i>		Andrea Berengo	Sant'Agnese (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Annunciazione</i>			Santa Maria delle Grazie – le Cappuccine (<i>Burano</i>)	Perduta
	<i>Santi Liberale e Valentino con angeli</i>			Santa Maria delle Grazie – le Cappuccine (<i>Burano</i>)	Perduta
	<i>Martirio di santa Caterina</i>			San Maffeo (<i>Murano</i>)	Perduta
	<i>Cristo morto sorretto da angeli (copia da Paolo Veronese)</i>			Santi Giovanni e Paolo (<i>Castello</i>)	Perduta
Jacopo Palma il Giovane ³⁵	<i>Incoronazione di spine di Cristo</i>	1580 ca.	Padri gesuiti	S. Maria dell'Umiltà (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta ³⁶
	<i>San Paterniano vescovo risana alcuni infermi</i>	1581 ca.	Pietro Filomuso, pievano	San Paterniano (<i>San Marco</i>)	Cordignano (TV), parrocchiale

³⁴ Di questo autore si conserva alle Gallerie dell'Accademia una tela centinata raffigurante *San Sebastiano*, databile intorno al 1600 e proveniente secondo inventari ottocenteschi dalla chiesa di Santa Croce di Venezia (Moschini Marconi 1962, II, p. 149): poiché nessuna guida la menziona sebbene sia firmata dal pittore – le mancate citazioni in genere sono dovute all'incertezza attributiva o alla mediocrità dell'artista – è possibile che provenisse da fuori Venezia oppure che fosse stata concepita più semplicemente come dipinto parietale, e non come pala d'altare (malgrado la centinatura superiore).

³⁵ Prima del 1580 Palma il Giovane dipinse probabilmente la *Madonna con san Girolamo e il ritratto di Annibale di Capua* (1578 ca.), per la quale si rimanda al capitolo III. Dello stesso artista non sono state inserite in questa tabella l'*Addolorata* già in San Martino e l'*Annunciazione* posta all'Ospedaletto sull'altare Tirabosco, poiché sono state menzionate per la prima volta solo nell'Ottocento e non se ne conosce la provenienza esatta.

³⁶ Di quest'opera si conserva però uno schizzo preparatorio (cfr. *supra* in capitolo II, alla nota 32).

<i>Visitazione di Maria a Elisabetta</i>	1581 ca.	Francesco Duodo	Santa Maria del Giglio (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
<i>Adorazione dei Magi</i>	1583	Padri crociferi	Ospedaletto dei Crociferi presso Santa Maria dei Crociferi (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
<i>Assunzione della Vergine</i>	1583-1584	Scuola dell'Assunzione della Vergine dei Marzari	San Zulian (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
<i>Assunzione della Vergine con santi Marco, Bartolomeo e Mattia</i>	1588 ca.	Scuola di San Mattia	Oratorio dell'Assunta presso San Bartolomeo (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
<i>Adorazione dei Magi</i>	1590 ca.	Giorgio Querini	Corpus Domini (<i>Cannaregio</i>)	Perduta ³⁷
<i>Martirio di santa Caterina</i>	1590-1595	Frati francescani	Santa Maria Gloriosa dei Frari (<i>San Polo</i>)	<i>In situ</i>
<i>Pietà con Maria Maddalena e san Giovanni</i>	1591 ca.	Zuane Maffio	San Trovaso (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
<i>Conversione di san Paolo</i>	1591 ca.	Antonio Gatto, pievano	San Polo (<i>San Polo</i>)	<i>In situ</i>
<i>Santa Lucia in gloria e santi, con ritratti della famiglia Baglione</i>	1592	Donato Baglione	Santa Lucia (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
<i>Martirio di san Bartolomeo</i>	1593	Scuola di San Bartolomeo dei Remeri dell' <i>Arsenale</i>	San Bartolomeo (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
<i>San Sabba portato in cielo dagli angeli</i>	1593	Francesco Tiepolo	Sant'Antonino (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
<i>Sant'Agostino e i martiri di Ippona</i>	1593		San Giacomo (<i>Murano</i>)	Montpellier, Musée Fabre
<i>San Marco guarisce sant'Aniano</i>	1593 ca.	Scuola di Sant'Aniano dei Calegheri	San Tomà (<i>San Polo</i>)	Gallerie dell'Accademia
<i>Crocifisso con la Madonna e i santi Maria Maddalena, Longino e Giovanni</i>	1595 ca.		Santa Maria della Celestia (<i>Castello</i>)	Trafugata ³⁸
<i>Sant'Antonio di Padova e il miracolo del cuore dell'avaro</i>	1595-1599		Santa Caterina (<i>Cannaregio</i>)	Palazzo Ducale – Depositorio
<i>Martirio di santa Giustina</i>	1595-1603		Santa Giustina (<i>Castello</i>)	Agordo (BL), parrocchiale
<i>Madonna col Bambino e i santi Giacinto, Domenico e Francesco</i>	1595-1603	Scuola di San Giacinto	San Domenico (<i>Castello</i>)	Palazzo Ducale – Depositorio
<i>San Francesco riceve le stimmate</i>	1598		Cappella di San Francesco presso San Nicolò della Lattuga (<i>San Polo</i>)	Conservatorio B. Marcello
<i>Gloria di san Zaccaria</i>	1599	Monache benedettine	San Zaccaria (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
<i>Nome di Dio (Eterno con angeli piangenti intorno al Crocifisso)</i>	1599	Scuola del Nome di Dio	San Domenico (<i>Castello</i>)	Perduta
<i>Angeli</i>	1599-1603	Scuola della Madonna del Rosario (?)	San Domenico (<i>Castello</i>)	Perduta
<i>San Giovanni Evangelista e santi Giuseppe e Antonio abate</i>	1600 ca.		San Zulian (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
<i>Padre Eterno con angeli che reggono ghirlande</i>	1600 ca.		Santa Maria delle Vergini (<i>Castello</i>)	Perduta

³⁷ L'opera, che nel 1821 era stata traslocata a Morazzone, nel varesotto, risulta dispersa. Se ne conserva, tuttavia, un'incisione di Jacob Matham.

³⁸ Ridolfi (1648, II, p. 198) descrive l'opera in questi termini: «Christo in croce, dalle cui piaghe sgorgando il sangue vien raccolto da bambinetti». Tale iconografia sembrerebbe coincidere con quella della pala già all'Eremito di Monte Rua a Torreglia trafugata nel 1981, di cui rimane perlomeno una riproduzione fotografica (Spiazzi 1983, p. 117; Mason Rinaldi 1984a, p. 113).

<i>Madonna col Bambino in gloria e i santi Antonio abate, Giovanni Battista e Francesco</i>	1600-1603	Scuola di Sant'Antonio abate dei Luganegheri	San Salvador (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
<i>Natività della Vergine</i>	1600-1603	Scuola della Natività della Vergine	San Trovaso (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
<i>Trasporto di Cristo al sepolcro con la Vergine, le Marie, santi Giovanni e Nicodemo</i>	1600-1605	Repubblica di Venezia	Redentore (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	<i>In situ</i>
<i>Madonna col Bambino in gloria tra i santi Giovanni Battista e Marco e in basso i santi Domenico, Francesco e Lucia e un angelo</i>	1600-1610	Domenico Lion	San Trovaso (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
<i>Santi Girolamo e Agostino</i>	1600-1610	Monache eremite agostiniane	Eremite presso San Marcuola (<i>Cannaregio</i>)	Eremite presso San Trovaso (<i>Dorsoduro</i>)
<i>Eterno, Madonna e angeli con santi</i>	1600-1610	Fra Taddeo	Chiesetta dell'Infermeria del Refettorio di San Francesco della Vigna (<i>Castello</i>)	Perduta
<i>Santi Ubaldo, Bonaventura e Ludovico</i>	1601	Scuola di Sant'Ubaldo dei Filacanevi	Santa Chiara (<i>Santa Croce</i>)	Selvazzano Dentro (PD), parrocchiale
<i>Natività della Vergine</i>	1603 ante	Scuola della Natività della Vergine dei Fontegheri	Sant'Aponal (<i>San Polo</i>)	Greenville, The Bob Jones University Museum
<i>Resurrezione di Cristo</i>	1603 ante	Famiglia Fonte	Ognissanti (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
<i>Natività di Cristo</i>	1603 ante	Famiglia Marin	Santa Croce (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
<i>Incoronazione di spine di Cristo</i>	1603 ante	Commissari testamentari di Vettor Tron	San Marcuola (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
<i>Sposalizio mistico di santa Caterina, con la Vergine, Davide che suona l'arpa e i santi Domenico, Paolo e Giovanni Evangelista</i>	1603 ante		San Domenico (<i>Castello</i>)	Perduta
<i>San Giovanni Battista con santi Francesco di Paola, Stefano, Pietro e altri santi</i>	1603 ante		Santi Apostoli (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
<i>Pietà con san Francesco e un angelo</i>	1604 ca.	Giovanni Francesco Querini Stampalia di Santa Maria Formosa	Santa Maria Formosa (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
<i>Cristo morto sorretto da angeli</i>	1604-1609 (?)		San Giacomo di Rialto (<i>San Polo</i>)	Perduta
<i>Trasporto di Cristo al sepolcro</i>	1604-1611 (?)	Ludovico Parisano (?)	San Fantin (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
<i>Madonna col Bambino in gloria e i santi Benedetto, Giovanni Battista, Girolamo, Francesco e Sebastiano</i>	1605		San Zaccaria (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
<i>Decapitazione e gloria di san Barbaro</i>	1608-1611	Maria Corner, badessa	San Lorenzo (<i>Castello</i>)	Perduta
<i>Decollazione di san Giovanni Battista, con i santi Lanfranco e Liberio</i>	1610 ca.	Scuola di San Giovanni Battista dei Varoteri	Santa Maria dei Crociferi (<i>Cannaregio</i>)	Santa Maria Assunta – Gesuiti (<i>Cannaregio</i>)
<i>San Tommaso d'Aquino cinto dagli angeli col cingolo verginale e san Girolamo</i>	1610 ca.		Santa Lucia (<i>Cannaregio</i>)	San Geremia (<i>Cannaregio</i>)
<i>Madonna col Bambino e i santi Benedetto, Sebastiano e Francesco</i>	1610 ca.	Benedetto Moro	Santi Cosma e Damiano (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Perduta
<i>Crocifissione</i>	1610 post		Santi Biagio e Cataldo (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Perduta
<i>Presentazione di Gesù al Tempio con ritratti dei due committenti</i>	1610-1611		San Simeon Grande (<i>Santa Croce</i>)	In parete

<i>Annunciazione</i>	1610-1620	Paolo Emilio Rapani	San Francesco di Paola (Castello)	<i>In situ</i>
<i>Sposalizio della Vergine</i>	1611	Alvise Querini	Sant'Antonio abate (Castello)	Spirito Santo (Dorsoduro)
<i>Madonna in gloria con san Magno che incorona Venezia, alla presenza della Fede</i>	1611 ca.		San Geremia (Cannaregio)	<i>In situ</i>
<i>Annunciazione</i>	1611 post	Stefano Viaro (?)	Santa Croce (Santa Croce)	Perduta
<i>Cristo morto sorretto da angeli</i>	1613-1614		Santi Filippo e Giacomo (Castello)	Ognissanti (Dorsoduro)
<i>Cristo redentore con santi Marco Evangelista, Pietro e Paolo</i>	1614	Scuola Grande di San Marco	Scuola Grande di San Marco (Castello)	<i>In situ</i>
<i>Crocifisso con santi Carlo e Giustina</i>	1614-1623	Monache cappuccine	Santa Maria Madre del Redentore e santi Francesco e Chiara – le Cappuccine (Cannaregio)	Patriarcato
<i>Madonna col Bambino in gloria e santi Francesco, Marco, Caterina e Orsola</i>	1614-1623	Monache cappuccine	Santa Maria Madre del Redentore e santi Francesco e Chiara – le Cappuccine (Cannaregio)	Perduta
<i>Ritorno dalla fuga dall'Egitto</i>	1614-1623	Monache cappuccine	Santa Maria Madre del Redentore e santi Francesco e Chiara – le Cappuccine (Cannaregio)	Perduta
<i>Salvatore, la Vergine e san Pietro con le anime del Purgatorio</i>	1615 ca.	Famiglia Grimani	San Nicola da Tolentino (Dorsoduro)	<i>In situ</i>
<i>Incoronazione della Vergine con santi Girolamo, Agostino, Carlo e Teodoro</i>	1615 ca.	Benedetta Graziani, badessa	San Girolamo (Cannaregio)	Perduta
<i>Madonna del Parto</i>	1615-1618	Giovanni Tiepolo, primicerio di San Marco	Santa Lucia (Cannaregio)	San Geremia (Cannaregio)
<i>Eterno, Cristo morto sorretto da angeli con i santi Leone Magno, Giovanni Battista, Teodoro, Giustina e Agostino</i>	1615-1619	Scuola del Santissimo Sacramento (?)	San Lio (Castello)	<i>In situ</i>
<i>Annunciazione con l'Eterno</i>	1615-1620		San Giovanni dei Furlani (Castello)	Boston, Museum of Fine Arts
<i>Incontro di Gioacchino e Anna, con l'Eterno</i>	1615-1620	Nicolao Peeters	Santa Lucia (Cannaregio)	San Geremia (Cannaregio)
<i>San Marco e santi Carlo e Ludovico da Tolosa</i>	1615-1620 (?)		Santa Croce (Santa Croce)	Palazzo Ducale – Depositorio
<i>Cristo nell'Orto con ritratti di Elisabetta e Pasquale Foppa</i>	1618 ca.	Elisabetta Foppa	Santa Maria della Presentazione – Zitelle (Dorsoduro-Giudecca)	<i>In situ</i>
<i>Cristo nell'Orto</i>	1618 ca.		Santa Maria Maddalena alla Giudecca – Convertite (Dorsoduro-Giudecca)	Perduta
<i>Crocifisso con i santi Andrea e Chiara</i>	1618-1621	Andrea Minotto	San Lorenzo (Castello)	Trafugata ³⁹
<i>Deposizione di Cristo</i>	1619 ca.	Scuola del Redentore dei Cordovani	Sant'Aponal (San Polo)	Perduta
<i>Angelo Custode e anime del Purgatorio</i>	1619 ca.	Giovanni Tiepolo, primicerio di San Marco	Santa Maria dei Crociferi (Cannaregio)	Santa Maria Assunta – Gesuiti (Cannaregio)
<i>Sante Chiara, Caterina da Siena, Gertrude e Marina</i>	1620 ca.	Nicolò Piazza	San Francesco di Paola (Castello)	<i>In situ</i>
<i>Madonna di Chioggia (Pietà)</i>	1620 ca.	Domenico Albanese (?)	San Francesco di Paola (Castello)	Perduta

³⁹ Assegnata nel 1839 alla chiesa arcipretale di Col San Martino (diocesi di Ceneda), venne asportata durante la prima guerra mondiale (Spiazzi 1983, p. 99).

<i>Madonna col Bambino e santi Girolamo e Carlo Borromeo</i>	1620 ca.		San Sebastiano (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
<i>Annunciata di Firenze</i>	1620 ca.	Roberto Strozzi	Santa Sofia (<i>Cannaregio</i>)	Riese Pio X (TV), parrocchiale
<i>Madonna col Bambino e i santi Caterina, Lucia, Francesco di Paola, Lucia e papa Anacleto</i>	1620 ca.	Padri crociferi (?)	Santa Maria dei Crociferi (<i>Cannaregio</i>)	Santa Maria Assunta – Gesuiti (<i>Cannaregio</i>)
<i>Crocifisso con santi Domenico, Francesco, Teresa, Maria Maddalena, Stefano e Sebastiano</i>	1620 ca.		Santi Giovanni e Paolo (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
<i>Madonna col Bambino e i santi Biagio, Carlo Borromeo e Agnese</i>	1620 ca.		Santi Biagio e Cataldo (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	San Pietro Martire (<i>Murano</i>)
<i>Pietà con santi Girolamo, Luigi, Francesco, Antonio abate e Bernardo</i>	1620-1628		Sant'Andrea della Certosa (<i>Isola della Certosa</i>)	Vittorio Veneto (TV), cattedrale
<i>Madonna in gloria con santi Giovanni Evangelista, Nicolò, Ludovico da Tolosa e Francesco</i>	1624-1628	Famiglia Contarini	San Francesco della Vigna (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
<i>Madonna col Bambino in gloria e i santi Girolamo, Francesco e Carlo</i>	1624-1628	Pietro Valier, cardinale	Santa Maria delle Grazie (<i>Santa Maria delle Grazie</i>)	Perduta
<i>Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista, Nicola da Tolentino, Francesco, Chiara e Giorgio</i>	1625 ca.	Famiglia Corner di San Polo	San Nicola da Tolentino (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
<i>San Francesco riceve le stimmate</i>	1625 ca.	Alessandro Perea	Sant'Angelo – Angelo Raffaele (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
<i>Martirio di san Sebastiano</i>	1628 ca. (?)	Giovanni Domenico Biava (?)	San Lazzaro dei Mendicanti (<i>Castello</i>)	Perduta
<i>Cristo sale al Calvario</i>		Scuola della Passione di Cristo	Scuola della Passione presso Santa Maria Gloriosa dei Frari (<i>San Polo</i>)	Perduta
<i>Cristo morto sorretto da angeli con i santi Zaccaria e Ligerio</i>		Scuola di San Ligerio	Chiesa del Santissimo presso il chiostro di San Zaccaria (<i>Castello</i>)	Perduta
<i>Devozione di san Domenico con Madonna di Loreto e santi vescovi</i>		Famiglia Guadagnini	San Domenico (<i>Castello</i>)	Perduta
<i>Madonna col Bambino e santa Febronia</i>		Famiglia Querini	San Domenico (<i>Castello</i>)	Perduta
<i>Cristo morto con Madonna e santi Giovanni, Maria Maddalena e Gioacchino</i>		Famiglia Giustiniani	San Giuseppe (<i>Castello</i>)	Perduta
<i>Incoronazione della Vergine con i quattro Evangelisti che sostengono il mondo</i>		Famiglia Ballarino	Santa Maria Maggiore (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
<i>Santi Liberale, Marco, Taddeo e altro santo</i>		Scuola di San Liberale (?)	San Paterniano (<i>San Marco</i>)	Perduta
<i>Assunzione della Vergine</i>		Giorgio Grotta	Santo Sepolcro (<i>Castello</i>)	Perduta
<i>Madonna col Bambino in gloria e santi Giovanni Battista e Francesco</i>		Famiglia Bondumier (?)	San Tomà (<i>San Polo</i>)	Perduta
<i>Battesimo di Cristo</i>			Oratorio di San Giovanni Battista – Ospedaletto di San Giovanni Battista presso il campo Do Pozzi (<i>Castello</i>)	Perduta
<i>Madonna col Bambino</i>			Oratorio di San Giovanni Battista – Ospedaletto di San Giovanni Battista presso il campo Do Pozzi (<i>Castello</i>)	Perduta
<i>Beato Lorenzo Giustiniani</i>			San Martino (<i>Castello</i>)	Perduta
<i>Martirio di san Sebastiano</i>			San Sebastiano presso San Lorenzo (<i>Castello</i>)	Perduta

	<i>Cristo consegna le chiavi a san Pietro</i>			Sant'Andrea della Certosa (<i>Isola della Certosa</i>)	Perduta
	<i>Eterno con angeli e santi Giovanni Evangelista e Carlo</i>			Sant'Aponal (<i>San Polo</i>)	Perduta
	<i>Eterno con santi Francesco e Carlo</i>			Santa Chiara (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
	<i>San Francesco riceve le stimmate</i>			Santa Chiara (<i>Murano</i>)	Perduta
	<i>San Francesco riceve le stimmate</i>			Santa Croce (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
	<i>Martirio di santa Caterina</i>			San Giacomo (<i>Murano</i>)	Perduta
	<i>Madonna col Bambino in gloria e i santi Giovanni Evangelista, Nicolò e Marina</i>			Santa Maria del Carmine (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Annunciazione</i>			Santa Maria del Carmine (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Assunzione della Vergine</i>			Santa Maria della Celestia (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Fuga in Egitto</i>			Santi Filippo e Giacomo (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Madonna con san Giacinto</i>			Santi Giovanni e Paolo (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Incoronazione della Vergine e anime del Purgatorio</i> ⁴⁰			Oratorio attiguo alla Scuola di Sant'Orsola presso i Santi Giovanni e Paolo (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Madonna col Bambino e i santi Giuseppe e Francesco</i>			San Vitale – Chiesa del Cristo (<i>Poveglia</i>)	Perduta
(e Giacomo Alberelli)	<i>Madonna col Bambino in gloria e santi Girolamo e Caterina</i>	1628 ca.	Famiglia Corner Piscopia	San Luca (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
(bottega di)	<i>Annunciazione</i>	1620-1628	Benedetti, abate	San Trovaso (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
(maniera di)	<i>Santa Giustina e i santi Filippo e Giacomo</i>	1608	Giovanni Tiepolo, primicerio di San Marco	Santi Filippo e Giacomo (<i>Castello</i>)	Perduta
(maniera di)	<i>San Carlo Borromeo</i>			San Giovanni Evangelista (<i>San Polo</i>)	Perduta ⁴¹
(maniera di)	<i>San Cipriano</i>			San Cipriano (<i>Murano</i>)	Perduta
(maniera di)	<i>Strage degli innocenti</i>			Santa Maria Assunta (<i>Torcello</i>)	Perduta
(scuola di)	<i>Madonna con angeli</i>			Oratorio dei Sacerdoti presso Santa Maria dei Crociferi (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
Domenico Parodi	<i>Santa Cecilia</i>	1695 ante	Famiglia Morosini	San Cassiano (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
Domenico Pasquali	<i>Madonna e san Vittore</i>	1711	Scuola dei Santi Margherita e Vittore	Santa Margherita (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Crocifisso e santi Lorenzo, Lucia e Rocco</i>	1711 ca. (?)		Santa Margherita (<i>Dorsoduro</i>)	Sambughè di Preganziol (TV), parrocchiale
	<i>Madonna in gloria con santi Antonio, Domenico, Lorenzo Giustiniani e un altro santo</i>	1720 ca. (?)	Famiglia Giacomazzi	Scuola dello Spirito Santo, presso la chiesa dello Spirito Santo (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta

⁴⁰ Moschini (1815, I, pp. 170-171), prima guida a menzionare questa pala, la ricorda sull'altare di Verde Della Scala portato nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo dalla soppressa Santa Maria dei Servi. In precedenza, secondo la testimonianza di Pietro Edwards (ASV, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti, Atti, b. 377, fasc. 2/6, in data 27 ottobre 1810), tale opera si trovava in un locale contiguo alla Scuola di Sant'Orsola, per cui è possibile che appartenesse a qualche confraternita legata al suffragio delle anime del Purgatorio, di cui però non si sa nulla.

⁴¹ Si potrebbe ipotizzare che quest'opera coincida con la pala di medesimo soggetto ora in San Giuseppe di Castello, di ignoto tardomanierista (cfr. *supra* in capitolo IV, alla nota 96).

Domenico Passignano	<i>Martirio di santa Caterina</i>	1582-1588	Giorgio Pardini (?)	Santa Maria Formosa (Castello)	Perduta
	<i>Salvatore, san Felice, il committente Michele Mambrè e suo nipote Giovanni Fiandra</i> ⁴²	1584-1588	Michele Mambrè	San Felice (Cannaregio)	<i>In situ</i>
Girolamo Pellegrini	<i>Santi Antonio di Padova ed Erasmo (?)</i> ⁴³	1697 ca. (?)	Giorgio Pozzo	San Barnaba (Dorsoduro)	Perduta
Sante Peranda	<i>Eterno con santi Agostino, Lorenzo, re David, Caterina e Maddalena</i>	1594-1597 ca.	Marino Grimani	San Giuseppe (Castello)	<i>In situ</i>
	<i>Assunzione della Vergine con ritratto del vescovo di Pola Claudio Sozomeno</i>	1600 ca.	Claudio Sozomeno, vescovo	San Lorenzo (Castello)	Perduta
	<i>Martirio di santa Cristina</i>	1602		Sant'Antonio abate (Torcello)	Santi Giovanni e Paolo (Castello)
	<i>San Diego risana gli infermi</i>	1603 ante		San Francesco della Vigna (Castello)	<i>In situ</i>
	<i>Deposizione di Cristo con la Madonna, santi Giuseppe e Nicodemo e altri santi</i> ⁴⁴	1603 ante		San Procolo (Castello)	Perduta
	<i>Annunciazione</i>	1603 ante		Santa Giustina (Castello)	Perduta
	<i>Pietà con san Carlo Borromeo e ritratti di Bartolomeo e Grazioso Bontempelli dal Calice</i>	1618-1619	Grazioso Bontempelli dal Calice	San Salvador (San Marco)	<i>In situ</i>
	<i>San Francesco riceve il Bambino dalla Madonna</i>	1620-1630 (?)	Francesco Giustiniani, vescovo	San Francesco della Vigna (Castello)	<i>In situ</i>
	<i>Adorazione dei Magi</i>	1628-1630	Famiglia Soranzo (?)	San Nicola da Tolentino (Dorsoduro)	<i>In situ</i>
	<i>Visitazione di Maria a Elisabetta</i>	1630 ca.	Ludovico Parisano	San Fantin (San Marco)	<i>In situ</i>
	<i>Beato Filippo Benizi riceve l'abito da Maria, con ritratti di padri serviti</i>	1630 ca.	Padri serviti	Santa Maria dei Servi (Cannaregio)	Perduta
	<i>Beato Andrea Avellino muore durante la messa (Estasi di Andrea Avellino)</i>	1630-1631	Padri teatini	San Nicola da Tolentino (Dorsoduro)	<i>In situ</i>
	<i>Beato Gaetano Thiene cinto dalle Virtù dell'Obbedienza che soggioga la Superbia, della Povertà che schiaccia l'Avarizia e della Castità</i>	1633-1634	Padri teatini	San Nicola da Tolentino (Dorsoduro)	<i>In situ</i>
	<i>Crocifisso, la Vergine, san Giovanni e angeli</i> ⁴⁵		Padri cappuccini (?)	Oratorio del Crocifisso presso il monastero del Redentore (Dorsoduro-Giudecca)	Perduta
	<i>Cristo morto sorretto da un angelo con la Vergine, le Marie e san Giovanni</i>		Padri agostiniani (?)	Oratorio del monastero di Santo Stefano (San Marco)	Perduta
<i>Madonna del Rosario</i>			Santa Maria della Pietà (Castello)	Perduta	
<i>Annunciazione</i>			Santi Marco e Andrea (Murano)	Perduta	

⁴² Basandosi sui documenti reperiti da Barbara di Maio – che ringrazio per i proficui confronti sulle opere della chiesa di San Felice – Maria Pia Pedani (2020, p. 405) ha proposto di identificare i due ritratti della pala in Michele Mambrè, committente e giuspatrono dell'altare, e nel nipote di questi, Giovanni Fiandra (cfr. inoltre Di Maio 2020, pp. 92-93).

⁴³ Menzionata da Zanetti (1733, p. 349) che però non ne precisa il soggetto, questa pala rappresentava con ogni probabilità i *Santi Antonio di Padova ed Erasmo* perché con questo titolo veniva identificato il relativo altare negli atti della visita pastorale Barbarigo del 22 novembre 1711 (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 20, fasc. 6, c. 36r). Secondo la visita precedente, del patriarca Badoer, detto altare risultava *di ragione* di Giorgio Pozzo (Ivi, b. 18, c. 239r, in data 1° settembre 1697), che potrebbe essere stato anche il committente della pala: costui, nel 1710, per facilitare la nascita del Sovvegno di sant'Erasmo cedeva allo stesso gli arredi e i dipinti del suo altare (Vio 2004, p. 857).

⁴⁴ Sull'attribuzione di questa pala anche a Palma il Giovane cfr. *supra* in capitolo I.

⁴⁵ Secondo Ridolfi (1648, II, p. 195) quest'opera sarebbe da attribuirsi a Palma il Giovane.

	<i>Fuga in Egitto</i>		Scuola di San Giuseppe dei Marangoni da case	Scuola dei Marangoni presso San Samuele (<i>San Marco</i>)	Perduta
	<i>Eterno con angeli che sorreggono i Misteri e santi Domenico e Caterina da Siena</i>			San Martino (<i>Burano</i>)	Perduta
	<i>Cristo chiama gli apostoli</i>			San Martino (<i>Burano</i>)	Perduta
	<i>Madonna con san Giacinto</i> (copia da Palma il Giovane)			Santi Giovanni e Paolo (<i>Castello</i>)	Perduta
(e Francesco Maffei)	<i>Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista, Teodoro e san Nicolò di Bari</i>	1638	Famiglia Da Ponte (?)	San Nicola da Tolentino (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
(maniera di)	<i>Eterno in gloria con santi Nicolò, Marco e Teodoro</i>	1607 ante (?)	Scuola di San Nicolò degli Spaderi	Sant'Angelo – Angelo Michele (<i>San Marco</i>)	Perduta
Giacomo Petrelli	<i>Eterno e angeli</i>			L'Anconetta (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Pala del Rosario</i>			San Servolo (<i>San Servolo</i>)	Perduta
	<i>Visitazione di Maria a Elisabetta</i>			San Bernardo (<i>Murano</i>)	Perduta
	<i>Cristo con Madonna, san Giuseppe e Dio Padre</i>			San Giovanni Battista – Catecumeni (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Trinità con santa Margherita e angeli</i>			Santa Margherita (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
Paolo Piazza	<i>Predicazione di san Paolo</i>	1594-1599 (?)	Scuola di San Paolo	San Polo (<i>San Polo</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Sant'Elena e altri santi adorano la Croce</i>	1599 ca.		Santa Croce (<i>Santa Croce</i>)	Sant'Elena (<i>Isola di Sant'Elena</i>)
Giovanni Battista Piazzetta ⁴⁶	<i>Madonna col Bambino in gloria e l'Angelo Custode</i>	1717-1718	Scuola dell'Angelo Custode	Scuola dell'Angelo Custode presso i Santi Apostoli (<i>Cannaregio</i>)	Detroit, Institute of Arts ⁴⁷
Michele Pietra	<i>Beato Felice da Cantalice</i>	1642-1643	Nicolò Cappello	San Lazzaro dei Mendicanti (<i>Castello</i>)	Perduta
Girolamo Pilotti	<i>Discesa dello spirito santo sui santi Nicolò, Benedetto e Isidoro</i>	1609		Santa Maria Elisabetta di Lido (<i>Lido</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Madonna col Bambino appare a san Giobbe</i>	1630 ca.		Chiesa dell'Ospedaletto di San Giobbe (<i>Cannaregio</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Madonna col Bambino e santi Giovanni Evangelista e Giuseppe</i>	1630-1635		Sant'Eufemia (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Perduta
	<i>Eterno con angeli e santi Andrea, Pietro e Paolo</i>	1630-1635	Scuola di Sant'Andrea degli Scorzeri	Sant'Eufemia (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Martirio di san Lorenzo</i>	1634	Scuola di San Lorenzo dei Cuochi e degli Scalchi	San Benetto (<i>San Marco</i>)	Perduta
	<i>Cristo morto sorretto dagli angeli</i>	1635 ca.		San Samuele (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Crocifisso con santi Bernardino, Bonaventura e Francesco</i>			San Bonaventura (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Adorazione dei pastori con santi Francesco e Carlo</i>			San Bonaventura (<i>Cannaregio</i>)	Perduta

⁴⁶ Dopo il 1720 Piazzetta eseguì le seguenti pale d'altare: i *Santi Lodovico Bertrando, Vincenzo Ferrer e Giacinto* (1738) e il *San Domenico* (1743) per Santa Maria del Rosario; il *San Raffaele Arcangelo e i santi Antonio di Padova e Gaetano da Thiene* (1725 ca.) per San Vidal; l'*Estasi di san Filippo Neri* (1726) per Santa Maria della Fava; i *Santi Nicolò e Leonardo e il beato Arcangelo Canetoli* (1754) per San Salvador (terminata da Domenico Maggiotto) e la *Visitazione di Maria a Elisabetta* (1754) per Santa Maria della Pietà (terminata da Giuseppe Angeli). Attribuita alla maniera di Piazzetta era la *Maria Maddalena penitente*, già nella chiesa dei Catecumeni.

⁴⁷ Della pala, probabilmente mai collocata sul suo altare (similmente a quella di Vouet) si conserva in realtà solo il frammento raffigurante la *Madonna col Bambino e una figura in adorazione*.

	<i>Crocifisso con i santi Girolamo e Maria Maddalena</i>			Cappella presso il monastero di San Bonaventura (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Redentore e santi Giovanni Evangelista e Michele Arcangelo</i>			Cappella presso il monastero di San Bonaventura (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Santi Antonio di Padova e Bernardino</i>			Cappella presso il monastero di San Bonaventura (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>San Giacomo apostolo</i>			San Giacomo della Giudecca (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Perduta
	<i>Crocifisso con angeli e santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista</i>			San Giovanni Laterano (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Madonna col Bambino e santi Agostino, Francesco, Giustina e Caterina</i>			Santi Rocco e Margherita (<i>San Marco</i>)	Perduta
Francesco Pittoni	<i>Madonna e san Giuseppe adoranti il Bambino</i>	1693-1707	Monache eremite agostiniane	Eremita presso San Trovaso (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i> ⁴⁸
	<i>Crocifisso con la Madonna e i santi Antonio di Padova e Gaetano da Thiene</i>	1707 ca. (?)	Sovvegno dei Santi Antonio di Padova e Gaetano da Thiene	San Giovanni Decollato (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
Giovanni Battista Pittoni ⁴⁹	<i>Madonna in gloria con san Filippo Neri</i>	1712-1715		San Giovanni Elemosinario – San Giovanni di Rialto (<i>San Polo</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Santi Girolamo, Pietro d'Alcantara e un altro santo francescano</i>	1720 ca.		Santa Maria dei Miracoli (<i>Cannaregio</i>)	Edimburgo, National Gallery of Scotland
	<i>Madonna con sant'Antonio di Padova</i>			San Giacomo dall'Orio (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
Matteo Ponzzone	<i>Crocifisso con santi Lorenzo, Francesco, Domenico e Bernardo</i>			San Cassiano (<i>Santa Croce</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Ecce Homo con santi Pietro e Francesco</i>			Santa Maria delle Vergini (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Flagellazione di Cristo</i>			Madonna dell'Orto (<i>Cannaregio</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Natività di Cristo</i>			Santi Marco e Andrea (<i>Murano</i>)	Perduta
	<i>Incoronazione della Vergine con angelo e san Bartolomeo</i>			Oratorio Contarini (<i>Mazzorbo</i>)	Perduta
	<i>San Giorgio uccide il drago</i>	1648	Padri benedettini	San Giorgio Maggiore (<i>San Giorgio Maggiore</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Madonna col Bambino e angeli e i santi Stefano e Benedetto</i>	1648 ca.	Padri benedettini	Coro della Notte del Monastero di San Giorgio Maggiore (<i>San Giorgio Maggiore</i>)	Perduta
	<i>Cristo e i santi Cosma e Damiano</i>	1648 ca.	Padri benedettini	San Giorgio Maggiore (<i>San Giorgio Maggiore</i>)	Perduta
	<i>Santi Giorgio, Girolamo e Trifone</i>	1615 ca.	Scuola dei Santi Giorgio e Trifone degli Schiavoni	San Giovanni dei Furlani (<i>Castello</i>)	Madonna dell'Orto (<i>Cannaregio</i>)
	<i>Madonna col Bambino in gloria e san Filippo Neri che celebra la messa</i>	1651 ca.	Giovanni Battista Tirabosco	Santa Maria dei Derelitti – Ospedaletto (<i>Castello</i>)	Perduta

⁴⁸ L'opera, però, si trova in stato frammentario (cfr. *supra* in capitolo III).

⁴⁹ Dopo il 1720 Pittoni dipinse la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Filippo Neri e Carlo* (1763) per San Cassiano e la *Madonna con i santi Giuseppe, Sebastiano, Giacomo, Lorenzo e Antonio di Padova* (1764) per San Giacomo dall'Orio. Da quanto si può intuire da Zanetti (1771, p. 461) la perduta pala raffigurante la *Madonna con sant'Antonio di Padova* (citata da Zanetti 1733, p. 438) potrebbe essere stata una delle sue opere giovanili, per cui si è ritenuto opportuno inserirla nella presente tabella. Per quanto concerne i *Santi Girolamo, Pietro d'Alcantara e un santo francescano* già in Santa Maria dei Miracoli, si può ipotizzare che risalga intorno al 1720, in contemporanea cioè alla pala dell'altare dirimpetto commissionata a Giulia Lama (cfr. *supra*); a tal proposito, si consideri inoltre che l'artista era iscritto alla *Fraglia* dal 1716 al 1721 (Favaro 1975, p. 156).

	<i>San Giovanni Evangelista scrive l'Apocalisse</i>			San Martino (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Sposalizio mistico di santa Caterina con angeli</i>			Santa Caterina (<i>Mazzorbo</i>)	Perduta ⁵⁰
Camillo Procaccini	<i>San Carlo Borromeo in gloria</i>	1620	Famiglia Pisani	San Nicola da Tolentino (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Martirio di santa Cecilia</i>	1620 ca.	Famiglia Foscari	San Nicola da Tolentino (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
Bernardino Prudenti	<i>Eterno con angeli, la Madonna Immacolata e simboli di Maria</i>	1620-1640	Scuola dell'Immacolata Concezione	San Pantalon (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Madonna con santi Giovanni, Carlo, Bonaventura e Nicolò</i>	1620-1640	Famiglia Lanza	San Pantalon (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Angeli</i>	1630 ca. (?)		Santi Marco e Andrea (<i>Murano</i>)	Perduta
	<i>Eterno con angeli e sant'Albano con santi Domenico diacono e Orsolo suddiacono</i>	1638		San Martino (<i>Burano</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Santi Rocco, Sebastiano e Antonio abate</i>	1638 ca.		San Martino (<i>Burano</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Madonna del Carmine e anime del Purgatorio</i>		Scuola di Santa Maria del Carmine	Scuola di Santa Maria del Carmine presso Santa Maria del Carmine (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Madonna col Bambino e i santi Agostino e Monica</i>			Sant'Agostino (<i>San Polo</i>)	Perduta
	<i>Trinità, santa Teresa in gloria e tre santi</i>			Santa Maria del Carmine (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Trinità con san Filippo Neri e sante</i>			Santa Marta (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Madonna in gloria e san Valentino e astanti</i>			San Simeon Grande (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
Nicolas Régnier	<i>San Luigi IX, santa Cecilia e santa Margherita</i>	1635 ante	Ludovico Garzari	San Luca (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Estasi di san Filippo Neri</i>	1640 ante (?)	Sebastiano Rinaldi, pievano	San Canciano (<i>Cannaregio</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Estasi di santa Teresa con il ritratto di Giovanni Moro</i>	1647-1653	Giovanni Moro	Santa Teresa – le Terese (<i>Dorsoduro</i>)	Gallerie dell'Accademia
	<i>Crocifisso con la Madonna e i santi Maria Maddalena e Giovanni Evangelista</i>	1649-1650	Bernardin Della Michiela	Santa Maria dei Derelitti – Ospedaletto (<i>Castello</i>)	Istituzioni di Ricovero e di Educazione
	<i>Madonna del Carmine con i santi Simeone Stock, Giuseppe, Angelo Carmelitano, Bonaventura, la beata Maria Maddalena de' Pazzi, Elia ed Eliseo</i>	1649-1651	Maria Ferrazzi, priora	Santa Teresa – le Terese (<i>Dorsoduro</i>)	Museo Diocesano
	<i>Madonna col Bambino e san Bruno</i>	1650 ca.	Padri certosini	Sant'Andrea della Certosa (<i>Isola della Certosa</i>)	Aviano (UD), parrocchiale
	<i>Santi Giovanni Battista, Antonio di Padova, Francesco e Giuseppe</i>			Santa Maria delle Grazie – le Cappuccine (<i>Burano</i>)	Perduta
	(maniera di) <i>Sant'Antonio di Padova col Bambino</i>			San Cassiano (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
Pietro Ricchi	<i>Eterno e angeli con Misteri della Passione di Cristo e angelo che scrive con un chiodo il Nome di Gesù</i>	1655 ca.	Scuola del Nome di Dio	Scuola del Nome di Dio presso i Santi Giovanni e Paolo (<i>Castello</i>)	San Lazzaro degli Armeni (<i>San Marco</i>)
	<i>Madonna col Bambino e sant'Agostino in gloria e san Girolamo</i>	1657 ca.		Santa Caterina (<i>Cannaregio</i>)	Patriarcato

⁵⁰ Comastri (1983, pp. 74-75) ha creduto di riconoscere questa pala in uno *Sposalizio di santa Caterina* della medesima chiesa di Mazzorbo, che tuttavia risulta di qualità molto inferiore rispetto alla *maniera* di Ponzone, nonché di formato orizzontale: probabilmente si tratta di un'altra tela di stesso soggetto.

	<i>Resurrezione di Cristo con i santi Nicolò e Giuseppe</i>	1659 ca.	Scuola di San Nicolò dei Marineri	San Nicolò di Castello (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Madonna col Bambino e san Giuseppe in gloria e santi Bernardo e Filippo Benizi fondatore dei serviti</i>	1659-1664	Bernardo Lodoli	Santa Maria del Pianto (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Santi Filippo Neri e Pietro</i>	1664 ante		Oratorio di San Filippo Neri presso i Santi Maria e Donato (<i>Murano</i>)	Perduta
	<i>Sant'Agnese</i>	1664 ante		San Bernardo (<i>Murano</i>)	Perduta
	<i>Madonna col Bambino e i santi Bellino vescovo e Antonio di Padova</i>	1664 ante	Scuola di San Bellino	San Gregorio (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Madonna con Bambino e santi Giuseppe, Carlo Borromeo, un chierichetto e angeli</i>	1664 ante		San Moisè (<i>San Marco</i>)	Perduta
	<i>Estasi di santa Teresa, con sant'Antonio di Padova che risana alcuni infermi</i>	1664 ante		Spirito Santo (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Incredulità di san Tommaso con santi Bernardo e Francesco Saverio</i>	1665 ca.	Bernardo Morosini	San Clemente in Isola (<i>San Clemente in Isola</i>)	Museo Diocesano
	<i>Crocifisso con la Vergine e san Giovanni</i>	1666-1668		Scuola del Cristo presso San Marcuola (<i>Cannaregio</i>)	Museo Diocesano
	<i>Santi Pietro e Paolo</i>	1670 ante		San Pietro (<i>Mazzorbo</i>)	Perduta
Sebastiano Ricci ⁵¹	<i>Santi Benedetto e Scolastica appaiono in visione a san Lorenzo Giustiniani</i>	1700	Monache benedettine	Santa Croce della Giudecca (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Perduta
	<i>Madonna col Bambino e santi Pietro, Gerardo Sagredo, Scolastica, Caterina d'Alessandria, Benedetto, Girolamo e Paolo e angelo suonatore</i>	1708	Padri benedettini	San Giorgio Maggiore (<i>San Giorgio Maggiore</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Madonna col Bambino in gloria, l'Angelo Custode e il Demonio</i>	1720	Scuola dell'Angelo Custode	Scuola dell'Angelo Custode presso i Santi Apostoli (<i>Cannaregio</i>)	<i>In situ</i>
Carlo Ridolfi	<i>Fuga in Egitto</i>	1631-1640	Famiglia Pasqualigo	San Maffeo (<i>Murano</i>)	Perduta
	<i>San Filippo Neri benedice il popolo al termine della messa, con ritratto di Ottavio Bandino in veste di chierico</i>	1631-1640	Giovanni Battista Nazari	San Giovanni Decollato (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
	<i>Visitazione di Maria a Elisabetta</i>		Famiglia Paoluzzi	Ognissanti (<i>Dorsoduro</i>)	Maser (TV), parrocchiale
	<i>Decollazione di san Giovanni Battista</i>		Scuola di San Giovanni Battista dei Forneri	San Giovanni Decollato (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
Hans Rottenhammer	<i>Santa Cristina riceve la palma e la corona del martirio</i>	1600-1603		San Salvatore – Incurabili (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Annunciazione</i>	1605 ca.	Scuola dell'Annunciazione dei Tedeschi	San Bartolomeo (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
Francesco Ruschi	<i>Madonna col Bambino e i santi Francesco, Elena e Tommaso</i>	1644-1652	Francesco Morosini	San Pietro di Castello (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Madonna col Bambino e santi Giuseppe, Antonio abate, Carlo e Veronica</i>	1643-1648	Iseppo Rasparol	Santa Maria dei Derelitti – Ospedaletto (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
	<i>San Bonaventura con il compagno, san Liberale e angeli</i>	1650 ca.		San Polo (<i>San Polo</i>)	Perduta
	<i>Sant'Orsola e santa Maria Maddalena</i>	1652-1654	Giacomo Inverardi	Santa Teresa – le Terese (<i>Dorsoduro</i>)	Ca' Rezzonico – Museo del

⁵¹ Dopo il 1720 Sebastiano Ricci licenziò l'*Immacolata Concezione* (1723 ca.) per l'altare di Paolina Loredan Zane in San Vidal, i *Santi Pio V, Tommaso e Pietro Martire* (1732-1734) per i domenicani di Santa Maria del Rosario e le due pale raffiguranti il *Miracolo di san Francesco di Paola* e l'*Invenzione della Croce* (1733-1734) per la chiesa di San Rocco.

					Settecento Veneziano
	<i>Madonna col Bambino, i santi Francesco e Antonio di Padova e un angelo suonatore</i>	1652-1654	Giovanni Francesco Cassione	Santa Teresa – le Terese (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>San Francesco e angeli</i>	1658	Scuola di San Francesco dei <i>Salumeri</i>	San Cassiano (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
	<i>Sant'Antonio di Padova col Bambino, san Francesco di Paola, un angelo con cartiglio e giglio e un angelo suonatore con la lira</i>	1659	Pier Antonio Zon	Santa Maria del Pianto (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Madonna di Loreto e santi Agostino, Benedetto, Giovanni Evangelista e Romualdo</i>	1660-1661	Agostino e Giovan Donato Correggio	San Clemente in Isola (<i>San Clemente in Isola</i>)	Museo Diocesano
	<i>Madonna col Bambino e i santi Nicolò, Bartolomeo, Margherita e due ritratti</i>			San Pietro (<i>Mazzorbo</i>)	Perduta
Bartolomeo Scaligero	<i>Padre Eterno in una gloria d'angeli</i>	1641 ca.	Scuola di Sant'Anna e di San Gioacchino delle <i>Maestranze dell'Arsenale</i>	Sant'Anna (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Madonna del Carmine che consegna lo scapolare a Simone Stock, con il vescovo di Murano Marcantonio Martinengo nelle vesti di san Gerardo Sagredo, le anime purganti e i ritratti di due committenti</i>	1660 ca.		Santi Maria e Donato (<i>Murano</i>)	In parete
	<i>Madonna col Bambino e i santi Agostino e Giovanni Battista</i>			Santa Maria delle Grazie (<i>Santa Maria delle Grazie</i>)	Perduta
Luigi Scaramuccia	<i>Conversione di san Paolo</i>	1650-1660 (?)	Padri benedettini	San Nicolò di Lido (<i>Lido</i>)	Perduta
Giovanni Segala	<i>Beato Lorenzo Giustiniani e santa Cecilia</i>	1687 ca.	Giovanni Domenico Partenio	San Martino (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Madonna con santi e Venezia</i>	1704-1720		Santa Sofia (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Santi Giuseppe e Antonio</i>	1705 ca. (?)		San Canciano (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>San Giuseppe col Bambino, sant'Antonio di Padova e santa Veneranda</i>			San Gallo (<i>San Marco</i>)	Perduta
	<i>Transito di san Giuseppe con santi</i>			San Clemente in Isola (<i>San Clemente in Isola</i>)	Perduta
Giorgio Stochamer	<i>San Valentino in gloria e i santi Osvaldo, Febronia e l'Angelo Custode</i>	1677	Iseppo Sandini, pievano	San Samuele (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
Ermanno Stroiffi (e Filippo Bianchi)	<i>Estasi di san Filippo Neri</i>	1644-1649	Gasparo Colombina, oratoriano (?)	Oratorio di San Filippo Neri presso San Lazzaro dei Mendicanti (<i>Castello</i>)	San Lazzaro dei Mendicanti (<i>Castello</i>)
	<i>Madonna del Carmine con i santi Giovanni Battista, Francesco e Giacomo</i>	1652	Giovanni Gariboldi	Santa Maria dei Derelitti – Ospedaletto (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Due santi con ritratto del pievano Francesco Lazzaroni</i>	1659-1664	Francesco Lazzaroni, pievano	Sant'Angelo – Angelo Michele (<i>San Marco</i>)	Perduta
	<i>Madonna col Bambino in gloria e i santi Simeone Stock, Angelo Carmelitano, Maria Maddalena de' Pazzi</i>			Santa Maria del Carmine (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
Bernardo Strozzi	<i>San Sebastiano curato dalle pie donne</i>	1636 ca.	Marcantonio Viaro (?)	San Benetto (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
Alessandro Tiarini	<i>Madonna del Rosario, san Giuseppe col Bambino e santi Domenico, Bartolomeo, Antonio di Padova e Giovanni Battista</i>	1645 ca.	Commissari testamentari di Bartolomeo Bergonzi	San Lazzaro dei Mendicanti (<i>Castello</i>)	Perduta
Domenico Tintoretto	<i>Resurrezione di Cristo con ritratti della famiglia Morosini</i>	1583-1588	Vicenzo Morosini	San Giorgio Maggiore (<i>San Giorgio Maggiore</i>)	<i>In situ</i>

<i>Battesimo di Cristo</i>	1585-1590		San Giovanni dei Battuti (<i>Murano</i>)	San Pietro Martire (<i>Murano</i>)
<i>Ascensione di Cristo</i>	1588 ca.	Repubblica di Venezia	Redentore (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	<i>In situ</i>
<i>Flagellazione di Cristo alla colonna</i>	1588 ca.	Repubblica di Venezia	Redentore (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	<i>In situ</i>
<i>Natività della Vergine</i>	1591 ca.	Scuola della Vergine e di San Cristoforo dei Mercanti	Scuola dei Mercanti presso la Madonna dell'Orto (<i>Cannaregio</i>)	Mantova, Palazzo Ducale
<i>Assunzione della Vergine</i>	1591 post		San Stae (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
<i>Cristo in gloria con santi Giustina e Francesco di Paola</i>	1592	Francesco Duodo	Santa Maria del Giglio (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
<i>Martirio dei santi Cosma e Damiano</i>	1592	Padri benedettini	San Giorgio Maggiore (<i>San Giorgio Maggiore</i>)	<i>In situ</i>
<i>Incoronazione della Vergine con i santi Gregorio, Benedetto, Placido e Mauro e cinque ritratti</i>	1593-1594	Padri benedettini	San Giorgio Maggiore (<i>San Giorgio Maggiore</i>)	<i>In situ</i>
<i>Martirio di santo Stefano</i>	1594	Padri benedettini	San Giorgio Maggiore (<i>San Giorgio Maggiore</i>)	<i>In situ</i>
<i>San Giorgio uccide il drago</i>	1594	Padri benedettini	San Giorgio Maggiore (<i>San Giorgio Maggiore</i>)	<i>In situ</i>
<i>Santa Scolastica</i>	1594 ca. (?)	Padri benedettini	Cappella di San Paolo Martire presso il monastero di San Giorgio Maggiore (<i>San Giorgio Maggiore</i>)	Perduta
<i>Crocifisso con la Vergine, Maria Maddalena e le Marie</i>	1599	Giovanni Marco Molin	San Trovaso (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
<i>Trinità, Madonna e angelo con i santi Gioacchino e Anna</i>	1600 ca.	Scuola di Sant'Anna	Sant'Anna (<i>Castello</i>)	Perduta
<i>Discesa dello Spirito Santo</i>	1603 ante		Sant'Alvise (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
<i>Trinità con angeli</i>	1603 ante		Santa Marta (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
<i>Crocifisso con i santi Rocco e Pantaleone e ritratto del cappellano Domenico Biondello</i>	1605 ca.	Domenico Biondello, cappellano	San Rocco (<i>San Polo</i>)	Perduta
<i>San Luigi in gloria e un ritratto</i>	1608 post		Scuola di Sant'Alvise presso Sant'Alvise (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
<i>Santa Barbara con ritratti di bombardieri</i>	1611 ca.	Scuola di Santa Barbara dei Bombardieri	Scuola dei Bombardieri presso Santa Maria Formosa (<i>Castello</i>)	Perduta
<i>Martirio di san Paolo patriarca di Costantinopoli</i>	1611-1615	Maria Perpetua Soranzo, badessa	San Lorenzo (<i>Castello</i>)	Palazzo Ducale – Depositorio
<i>Cristo con i santi Marco, Pietro e Paolo</i>	1612 ca.		Santi Marco e Andrea (<i>Murano</i>)	Perduta
<i>San Carlo Borromeo</i>	1613 ca.	Scuola di San Carlo Borromeo	San Leonardo (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
<i>San Ludovico da Tolosa</i>	1620 ante	Famiglia Bragadin	Santi Apostoli (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
<i>Natività della Vergine</i>	1620-1621	Monache agostiniane	San Daniele (<i>Castello</i>)	Cavazzo Carnico (UD), parrocchiale
<i>Natività di Cristo</i>	1625-1630		Madonna dell'Orto (<i>Cannaregio</i>)	<i>In situ</i>
<i>Santi Carlo Borromeo e Francesco di Paola</i>	1630 ca. (?)	Vincenzo Cappello	San Francesco di Paola (<i>Castello</i>)	Perduta
<i>Madonna di Loreto con santi Rocco, Lorenzo e Girolamo e un ritratto</i>	1630-1635 (?)		Santa Maria dei Servi (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
<i>Madonna con sant'Agostino, beato Filippo Benizi e ritratti di Marsilio di Carrara e dei padri serviti</i>		Padri serviti	San Giacomo della Giudecca (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Perduta

	<i>Adorazione dei pastori</i>			San Daniele (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Comunione di Maria Maddalena con Cristo e un santo Vescovo</i>			Santa Marta (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Resurrezione di Cristo</i>			San Simeon Grande (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
	<i>Sant'Agnese</i>			San Marziale (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Madonna col Bambino in gloria e san Bonaventura orante</i>			San Bonaventura (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Martirio di sant'Orsola con le vergini</i>			Santa Maria della Celestia (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Santa Maria Maddalena</i>			San Giovanni della Giudecca (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Perduta
	<i>Santo Vescovo</i>			San Giovanni (<i>Torcello</i>)	Perduta
(scuola di)	<i>Santa Caterina da Siena</i>	1601-1608 (?)	Scuola di Santa Caterina da Siena	Santa Maria dei Servi (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
Jacopo Tintoretto ⁵²	<i>Madonna col Bambino e i santi Cecilia, Secondo, Marina, Cosma e Damiano</i>	1580-1583	Commissari testamentari di Lorenzo Galluppi (?)	Santi Cosma e Damiano (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Gallerie dell'Accademia
	<i>San Michele Arcangelo sconfigge il demonio e ritratto del senatore Michele Bon</i>	1581 ca.	Michele Bon	San Giuseppe (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Madonna appare a san Girolamo</i>	1582-1583	Scuola di San Fantin	Scuola di San Fantin (<i>San Marco</i>)	Ateneo Veneto
	<i>Sant'Elena con i santi Andrea, Macario, Barbara, un santo e il donatore</i>	1584		San Marcuola (<i>Cannaregio</i>)	Milano, Pinacoteca di Brera
	<i>Cristo morto sorretto da un angelo con santa Caterina e il ritratto di papa Sisto V</i>	1585-1590		Santa Croce (<i>Santa Croce</i>)	Perduta
	<i>Apparizione di san Rocco ad alcuni infermi, con il cardinale Anglico Grimoard e il committente</i>	1588		Scuola Grande di San Rocco (<i>San Polo</i>)	<i>In situ</i>
	<i>San Matteo</i>	1590-1594		San Maffeo (<i>Murano</i>)	Perduta
	<i>Deposizione di Cristo</i>	1592-1594	Padri benedettini	Cappella di San Paolo Martire presso San Giorgio Maggiore (<i>San Giorgio Maggiore</i>)	<i>In situ</i>

⁵² Prima del 1580 Tintoretto dipinse la *Presentazione di Cristo al Tempio* (1541-1542, Santa Maria del Carmine, *in situ*), il *Redentore con i santi Marco e Gallo* (1543-1544, San Gallo, Museo Diocesano), la *Crocifissione* (1544 ca., Santi Cosma e Damiano alla Giudecca, ora nella parrocchiale di Selva del Montello), *San Demetrio con il committente Giovan Pietro Ghisi* (1545 ca., San Felice, *in situ*), la *Madonna col Bambino in gloria con le sante Caterina e Scolastica e in basso i santi Pietro, Agostino, Paolo e Giovanni Battista* (1549 ca., San Benetto, ora in Galleria Estense di Modena), *San Marziale con i santi Pietro e Paolo* (1549 ca., San Marziale, *in situ*), l'*Assunzione della Vergine* (1549-1550, San Stin, ora in Gallerie dell'Accademia), *Santa Caterina e l'angelo che le annuncia il martirio* (1560 ca., San Geminiano, collezione privata), l'*Assunzione della Vergine* (1562 ca., Santa Maria dei Crociferi, ora in Santa Maria Assunta dei gesuiti), la *Natività della Vergine* (1563 ca., San Zaccaria, *in situ*), la *Crocifissione* (1563-1565, Gesuati, ora in Santa Maria del Rosario), la *Trinità con i santi Agostino, Francesco e Adriano* (1564 ca., San Girolamo, ne sopravvive la parte superiore alla Galleria Sabauda di Torino), il *Redentore e i santi Cassiano e Cecilia* (1565, San Cassiano, *in situ*), la *Deposizione di Cristo con membri della famiglia Bassi* (1565 ca., San Francesco della Vigna, ora alla National Gallery of Scotland di Edimburgo), la *Disputa di santa Caterina* (1567, San Daniele, perduta), la *Madonna in gloria con san Cristoforo e un ritratto* (1575 ca., Scuola dei Mercanti presso la Madonna dell'Orto, ora in Museo di Alzano Lombardo), *Sant'Orsola e le vergini* (1575 ca., Incurabili, ora in San Lazzaro dei Mendicanti), l'*Assunzione della Vergine con i santi Giovanni Evangelista, Pietro, Veronica, Elisabetta d'Ungheria e il beato Lorenzo Giustiniani* (1575-1577, San Polo, *in situ*), il *Miracolo di sant'Agnese* (1575-1578, Madonna dell'Orto, *in situ*), *Sant'Antonio abate tentato dai demoni* (1577 ca., San Trovaso, *in situ*), *San Giacomo* (San Felice, perduta), *San Michele arcangelo* (San Lio, perduta), l'*Adorazione dei Magi* (Spirito Santo, perduta), la *Madonna col Bambino* (San Moisè, perduta).

	<i>Assunzione della Vergine</i>			Santa Maria Formosa (Castello)	Perduta
	<i>San Martino e il povero</i>			San Martino (Murano)	Perduta
Tizianello	<i>Padre Eterno con angeli</i>	1621-1626 (?)	Scuola della Madonna	San Pietro di Castello (Castello)	<i>In situ</i>
	<i>Fuga in Egitto</i>	1640-1650 (?)	Padri benedettini	Chiesa del monastero di San Giorgio Maggiore (San Giorgio Maggiore)	Ognissanti (Dorsoduro)
Angelo Trevisani ⁵³	<i>San Lorenzo Giustiniani</i>	1703 ca. (?)	Scuola e sovvegno di San Lorenzo Giustiniani	Santa Sofia (Cannaregio)	Perduta
Antonio Domenico Triva	<i>Annunciazione</i>	1660 ca.	Scuola dell'Annunciazione degli Zoppi	Sant'Angelo degli Zoppi – Chiesa dell'Annunciata (San Marco)	<i>In situ</i>
	<i>San Tommaso di Villanova</i>	1661-1664	Padri agostiniani	Santo Stefano (San Marco)	Perduta
Daniel van den Dyck	<i>Martirio di san Lorenzo</i>	1642 ante	Lorenzo Santacroce	Madonna dell'Orto (Cannaregio)	<i>In situ</i>
	<i>Madonna col Bambino, san Francesco, san Felice e angeli</i>	1646 ca.	Alberto Gozzi	San Moisè (San Marco)	Perduta
Dario Varotari il Giovane	<i>Sant'Antonio di Padova col Bambino</i>			Santa Maria Mater Domini (Santa Croce)	Perduta
Pietro Vecchia	<i>Ascensione di Cristo</i>	1635	Padri benedettini	San Nicolò di Lido (Lido)	<i>In situ</i>
	<i>Madonna con i santi Agostino, Monica, Rocco, Sebastiano, Marco e Onofrio</i>	1640 ca.		Santa Maria delle Grazie (Mazzorbo)	Perduta
	<i>Madonna col Bambino in gloria e i santi Pietro, Andrea, Giacomo e Bartolomeo</i>	1659-1664		Santa Maria del Pianto (Castello)	Perduta
	<i>Santi Francesco e Carlo con anime del Purgatorio</i>	1664 ante		Santa Chiara (Santa Croce)	Perduta
	<i>Annunciazione con san Giacomo e altri santi</i>			San Giacomo (Murano)	Perduta
Marco Vecellio ⁵⁴	<i>Annunciazione</i>	1600-1609	Scuola dell'Annunciazione dei Garbelladori e Ligadori de comun	San Giacomo di Rialto (San Polo)	<i>In situ</i>
	<i>Sant'Alvise</i>	1608-1611	Scuola di Sant'Alvise	Scuola di Sant'Alvise presso Sant'Alvise (Cannaregio)	Perduta
	<i>Madonna</i>		Scuola della Concezione dei Casseleri	Scuola dei Casseleri presso Santa Maria Formosa (Castello)	Perduta
	<i>Discesa dello Spirito Santo</i>			Sant'Antonio abate (Castello)	Perduta
Maffeo Verona	<i>Martirio di santa Caterina, con ritratto di prete (Giulio Castiglione ?)</i>	1595-1612 (?)	Giulio Castiglione, pievano (?)	San Stae (Santa Croce)	Perduta
	<i>Crocifisso con le Marie e san Giovanni</i>	1604 ca.		San Stae (Santa Croce)	In parete
	<i>Sant'Elena con santi Benedetto e Bernardo e angeli che sostengono la croce</i>	1606-1610		Santa Maria della Celestia (Castello)	Perduta
	<i>Beato Giacomo Salomoni</i>	1617-1618	Giovanni Tiepolo, primicerio di San Marco	Capitolo del Beato Giacomo Salomoni presso il chiostro dei Santi Giovanni e Paolo (Castello)	Perduta

⁵³ Trevisani avrebbe poi eseguito una seconda pala a Venezia, i *Santi Rocco e Sebastiano* (1727) per l'altare Benzon in San Vidal.

⁵⁴ Moschini (1808, p. 112) menziona nella sala superiore dell'oratorio di San Filippo Neri presso i Santi Maria e Donato di Murano una «tavola» di Marco Vecellio raffigurante la *Discesa dello Spirito Santo*: è probabile che non si trattasse (perlomeno in origine) di una pala d'altare, dal momento che le guide artistiche precedenti, da Boschini (1664, p. 538) a Zanetti (1733, p. 453), non specificano lo statuto dell'opera, né ricordano la presenza di un altare.

(maniera di)	?		Santa Maria delle Grazie (<i>Santa Maria delle Grazie</i>)	Perduta	
(scuola di)	<i>Natività della Vergine</i>	1592 <i>post</i>	Scuola della Natività della Vergine dei <i>Ciechi</i>	San Moisè (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
Paolo Veronese ⁵⁶	<i>San Girolamo</i>	1580 ca.		Sant'Andrea della Zirada (<i>Santa Croce</i>)	Gallerie dell'Accademia
	<i>Madonna della Misericordia con confratelli della Scuola</i>	1580 ca.		Scuola Grande della Misericordia (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Cristo morto sorretto da angeli con i santi Giacomo, Marco e Girolamo</i>	1580-1582	Girolamo Vignola	San Zulian (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Cristo e i figli di Zebedeo</i>	1580-1586		San Giacomo (<i>Murano</i>)	Burghley House, collezione del marchese di Exeter
	<i>Resurrezione di Cristo</i>	1580-1588		San Francesco della Vigna (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Madonna in gloria e san Luca che scrive il Vangelo</i>	1581		San Luca (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Santi Pietro, Paolo e Giovanni Evangelista</i>	1581 ca.	Giovanni Trevisan, patriarca	San Pietro di Castello (<i>Castello</i>)	In parete
	<i>Adorazione dei pastori con san Girolamo</i> ⁵⁷	1582-1583	Marino Grimani	San Giuseppe (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Incoronazione della Vergine con tutti i santi</i>	1583		Ognissanti (<i>Dorsoduro</i>)	Gallerie dell'Accademia
	<i>Assunzione della Vergine</i>	1585 ca.		Santa Maria Maggiore (<i>Santa Croce</i>)	Gallerie dell'Accademia
	<i>San Pantaleone guarisce un fanciullo tenuto dal pievano Bartolomeo Borghi, ritratto nelle vesti di Ermolao</i>	1587	Bartolomeo Borghi, pievano	San Pantalon (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Martirio di san Mauro</i> ⁵⁸			San Mauro (<i>Burano</i>)	Perduta
	(scuola di)	<i>Visitazione di Maria a Elisabetta</i>			San Nicolò dei Mendicoli (<i>Dorsoduro</i>)

⁵⁵ Menzionata da Zanetti (1733, p. 469), non se ne conosce il soggetto (solo in via ipotetica mariano, considerato il titolo della chiesa).

⁵⁶ Prima del 1580 Veronese dipinse la *Madonna col Bambino e i santi Giuseppe, Giovannino, Antonio abate e Caterina* (1551-1555, San Francesco della Vigna, *in situ*), la *Pietà* (1560-1570 ca., monastero di San Giorgio Maggiore, perduta), *Sant'Antonio abate con i santi Cornelio papa e Cipriano* (1561 ca., Sant'Antonio abate di Torcello, ora alla Pinacoteca di Brera), il *Battesimo di Cristo con ritratti di Bartolomeo Stravazino e di suo padre Giovanni Stravazino* (1561 ca., Santa Maria degli Angeli, ora in sacrestia del Redentore), la *Madonna col Bambino e i santi Giuseppe, Giovanni Battista, Giustina, Francesco e Girolamo* (1562, San Zaccaria, ora in Gallerie dell'Accademia), la *Madonna con i santi Agostino e Giovanni* (1564 ca., Santa Maria dei Servi, perduta), la *Madonna col Bambino e i santi Sebastiano, Caterina, Elisabetta, Giovanni Battista, Francesco e Pietro* (1565 ca., San Sebastiano, *in situ*), il *San Girolamo nell'eremo* (1566, San Girolamo presso il convento di Santa Maria degli Angeli di Murano, ora in San Pietro Martire di Murano; di questa pala è testimoniata anche una copia, andata perduta), la *Trasfigurazione di Cristo* (1570-1580, San Giuseppe di Castello, ora alle Gallerie dell'Accademia), lo *Sposalizio mistico di santa Caterina, con santi Benedetto, Mauro, Placido e Scolastica e monache inginocchiate* (1572, Santa Caterina di Mazzorbo, ora in Palazzo Pitti), i *Santi Lorenzo, Girolamo e Prospero* (1573 ca., San Giacomo dall'Orto, *in situ*), la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Girolamo* (1574 ca., San Francesco della Vigna, perduta), lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* (1575 ca., Santa Caterina, ora alle Gallerie dell'Accademia), le due *Crocifissioni degli Incurabili* (1577 ca., ora in San Lazzaro dei Mendicanti) e di San Sebastiano (1575-1579 ca., *in situ*), la *Visitazione di Maria a Elisabetta* (1578, San Giacomo di Murano), la *Resurrezione di Cristo* (1578 ca., San Giacomo di Murano), la *Madonna col Bambino, santa Caterina e frate Michele Spaventi* (1578 ca., San Sebastiano, *in situ*).

⁵⁷ Stringa (1604, c. 128v) attribuisce erroneamente questa pala a Sante Peranda.

⁵⁸ Opera difficile da collocare cronologicamente in quanto l'unico riferimento è dato dalla menzione nelle guide artistiche a partire da Boschini (1664, p. 550); secondo Zanetti (1771, p. 193) l'originale sarebbe andata perduta e sostituita con una copia con «molte debolezze». Concessa in deposito alla chiesa di Sant'Andrea di Portogruaro ai primi dell'Ottocento, in seguito se ne persero le tracce (Spiazzi 1983, p. 103).

(scuola di)	<i>San Giorgio disputa davanti a Diocleziano per la Fede in Cristo</i>			San Giorgio in Alga (<i>San Giorgio in Alga</i>)	Perduta
Andrea Vicentino ⁵⁹	<i>Madonna col Bambino, l'Eterno e i santi Rocco e Giovanni Battista</i>	1602	Scuola di San Rocco dei Barcaroli	San Tomà (<i>San Polo</i>)	Perduta
	<i>Madonna col Bambino e santi Francesco di Paola e Bonaventura e Osvaldo e la Casa di Loreto</i>	1605 <i>post</i>	Commissari testamentari di Santo Oliviero	Sant'Angelo – Angelo Raffaele (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>San Liberale risana gli infermi</i>	1612	Scuola di San Liberale	Santa Maria del Carmine (<i>Dorsoduro</i>)	In parete
	<i>Madonna col Bambino e angeli suonatori con stemma dei Contarini</i>		Famiglia Contarini	San Giovanni Evangelista (<i>San Polo</i>)	<i>In situ</i>
	<i>San Michele Arcangelo scaccia il Demone</i>		Famiglia Michiel	Ognissanti (<i>Dorsoduro</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Annunciazione</i>			Ognissanti (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Madonna col Bambino e i santi Stefano e Lorenzo</i>			Santa Maria della Celestia (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>Diecimila martiri</i>			Santa Maria della Celestia (<i>Castello</i>)	Perduta
	<i>San Francesco riceve le stimmate</i>			San Francesco del Deserto (<i>San Francesco del Deserto</i>)	Perduta
Marco Antonio Vicentino	<i>Santa Caterina con santi Girolamo, Apollonia e Liberale</i>	1613 <i>ante</i>	Scuola di Sant'Apollonia	San Barnaba (<i>Dorsoduro</i>)	In parete
	<i>Madonna col Bambino in gloria e santi Eligio e Giovanni Battista</i>		Scuola di Sant'Eligio dei Fabbri	Scuola dei Fabbri presso San Moisè (<i>San Marco</i>)	Perduta
	<i>Martirio di san Lorenzo</i>		Scuola di San Lorenzo	San Barnaba (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Visitazione di Maria a Elisabetta</i>			S. Cristoforo della Pace (<i>Isola di San Cristoforo</i>)	Perduta
Hans von Aachen (Jan van Aken)	<i>Madonna in gloria con angeli</i>	1586-1603		San Bartolomeo (<i>San Marco</i>)	Perduta
Simon Vouet	<i>San Teodoro in gloria</i>	1627	Scuola Grande di San Teodoro	San Salvador (<i>San Marco</i>)	Dresda, Gemäldegalerie
Angelo Zambon	<i>Crocifisso</i>	1664 <i>ante</i>	Famiglia Acquisti (?)	San Basso (<i>San Marco</i>)	Perduta
Antonio Zanchi	<i>Madonna col Bambino e san Michele Arcangelo che scaccia il Demone</i>	1664-1666	Marco Imberti	San Clemente in Isola (<i>San Clemente in Isola</i>)	Museo Diocesano
	<i>Madonna in gloria e santi Antonio di Padova e Domenico</i>	1664-1674		Corpus Domini (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Annunciazione</i>	1664-1674		San Luca (<i>San Marco</i>)	Perduta
	<i>San Bernardo</i>	1664-1674		Oratorio Maimenti (<i>Mazzorbo</i>)	Perduta
	<i>Madonna col Bambino e santi Giuseppe e Antonio di Padova</i>	1665 ca.		San Martino (<i>Castello</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Sant'Antonio di Padova</i>	1672 ca.	Scuola di Sant'Antonio di Padova	Sant'Angelo – Angelo Michele (<i>San Marco</i>)	Perduta
	<i>Madonna col Bambino, una donzella in abito della confraternita e anime del Purgatorio</i>	1673-1674	Scuola del Suffragio dei Morti	San Geremia (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Santi Giovanni Battista, Luigi IX di Francia e Liborio</i>	1681	Giovanni Battista e Ludovico Vidal	Sant'Antonino (<i>Castello</i>)	Museo Diocesano
	<i>Martirio di san Clemente</i>	1682 ca.	Cesare e Lelio Piovene	San Clemente in Isola (<i>San Clemente in Isola</i>)	Perduta

⁵⁹ La carriera veneziana del Vicentino iniziò nel corso dell'ottavo decennio del Cinquecento, ma è plausibile che abbia iniziato a eseguire pale d'altare dopo il 1583, primo anno in cui l'artista risulta iscritto alla *Fraglia* (Favaro 1975, p. 144).

	<i>Madonna in gloria con sant'Antonio di Padova e il martirio di sant'Antonino</i>	1683 ca.	Antonio Barbaro	Santa Maria del Giglio (<i>San Marco</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Santi Domenico e Rosa</i>	1689 ca.	Monache benedettine	Santa Croce della Giudecca (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Perduta
	<i>Sant'Atanasio</i>	1689 ca.	Monache benedettine	Santa Croce della Giudecca (<i>Dorsoduro-Giudecca</i>)	Perduta
	<i>Sant'Ignazio di Loyola</i>	1697 <i>ante</i>	Padri gesuiti	Santa Maria Assunta – Gesuiti (<i>Cannaregio</i>)	Perduta
	<i>Madonna, san Giovanni e Maria Maddalena</i>	1705 ca. (?)	Scuola dello Spirito Santo	Scuola dello Spirito Santo presso la chiesa dello Spirito Santo (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Due santi</i>	1705 ca. (?)	Scuola della Madonna del Rosario	San Nicolò dei Mendicoli (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Redentore con i santi Pietro d'Alcantara, Chiara e Nicolò</i>	1712	Famiglia Grimani dei Servi	San Marziale (<i>Cannaregio</i>)	<i>In situ</i>
	<i>Santi</i>			Spirito Santo (<i>Dorsoduro</i>)	Perduta
	<i>Cristo con alcuni apostoli</i>			San Clemente in Isola (<i>San Clemente in Isola</i>)	Perduta
	<i>Trinità</i>			Santa Maria delle Grazie (<i>Santa Maria delle Grazie</i>)	Perduta
Giuseppe Zanchi	<i>Sant'Antonio di Padova e santi Giovanni, Gaetano di Thiene e Liborio</i>	1710 (?)		Santa Fosca (<i>Cannaregio</i>)	Perduta

Appendice II. Documenti

L'appendice offre una selezione di un nucleo di documenti d'archivio considerati particolarmente significativi, che si è ritenuto opportuno suddividere per tematica fornendo una breve nota introduttiva. La trascrizione segue un criterio filologico, per cui si sono mantenute le abbreviazioni, gli accenti, le iniziali maiuscole e gli eventuali errori ortografici che non precludono la comprensione del testo.

Committenza

Il processo di committenza di una pala (e più in generale di un altare o di una cappella) è seguito dal patrocinatore oppure viene da lui delegato ai futuri commissari testamentari. Siccome gli accordi avvengono generalmente tra privati, non sorprende che la maggior parte degli atti sia andata dispersa o comunque che non ne sia conservata traccia tra le carte delle chiese. Di conseguenza le informazioni devono essere reperite in maniera indiretta, come già si sottolineava nel capitolo II, e in tal senso i testamenti costituiscono delle fonti di primaria importanza, benché il loro contenuto possa variare da un accenno generico alla cappella sino alla specifica sulla pala: a titolo dimostrativo si riportano qui alcuni punti di testamento del pievano di San Paternian Pietro Filomuso (1591) e del nobile Antonio Barbaro (1678) [*docc. 1, 2*].

Nella documentazione delle chiese, specie nei catastici, vi sono numerosi riferimenti alle acquisizioni delle cappelle da parte di privati, ma purtroppo non se ne menzionano le pale. Perfino in uno dei pochi contratti in originale, relativo all'acquisto e alla decorazione di una cappella in Santa Teresa da parte del mercante Giacomo Inverardi (1652-1654), la pala viene precisata solamente perché al termine dei lavori viene steso un inventario dettagliato dei beni [*doc. 3*].

I contratti veri e propri di commissione di una pala d'altare, sottoscritti dallo stesso pittore, sono invece documenti rarissimi. E non è casuale che quelli pervenuti sino a noi, custoditi tra i faldoni delle chiese, riguardino opere richieste proprio da religiosi: in questa sede se ne trascrivono tre, facenti capo all'abbazia di San Giorgio Maggiore (1596; 1648) [*docc. 4, 5*] e alla chiesa di San Lio (1725) [*doc. 6*].

Per le medesime ragioni sopra esposte, un'altra preziosa testimonianza in genere non conservata è la ricevuta, sempre che ancora una volta non implichi la movimentazione di denaro della chiesa, come per la suddetta commissione di San Lio [*doc. 6*], oppure di denaro pubblico, come per le pale di Luca Giordano destinate alla Salute [*docc. 7, 8*]: in questo secondo caso, il pagamento

necessitava di una traccia scritta in un registro soprattutto perché veniva gestito da terzi, ossia dalla società Giogalli-Samueli.

1.

Punti del testamento del pievano Pietro Filomuso, committente del presbiterio di San Paternian (ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 6, cc. 556r-562r)

1591 22 Luglio in Venetia.

In nomine D.N. Jesu Xpi, eiusq. Matris gloriosissimae, et Sancti Paterniani Confessoris

Havendo io Pre Pietro Filomuso Piovan di San Paternian di venetia per fermissima la morte, et incerta l' hora di essa morte, hò voluto, mentre mi ritrovo per la Iddio gratia sano della mente, et del Corpo ordinar la mia ultima volontà [...]

Una Cassa de Lorese dentro della quale si metterà il mio Corpo vestito de uno de miei paramenti, et se impegolerà benissimo, et se metterà nella mia Arca à piedi delli scalini della mia Capella grande della qual Arca feci instrumento col mio Capitolo l'anno 1587. 6. April per man de Ms. Vettor di Maffei Nodaro, il qual instrumento è nel mio scrittor; sopra il Coperto della qual Arca voglio sia intagliata la mia Arma, il cui essemplio è nell' Arco di essa mia Capella, la quale hò fabricata de miei proprij danari, come appar dalle inscription in essa, et dalla medesima arma, si come hò fabricato anco il restante di essa Chiesa, che sia detto à gloria del Sig.r Dio, qui dat velle, et perficere pro bona voluntate, eccetto però le due Capelle del Sant.mo Sag.to et de San Marco, et eccettuati ducati cinquanta, che mi diede la Scola di Santa Cattarina per parte della fabrica del muro, dove è posto hora il suo Altar. Oltre all' Arma voglio sia intagliata questa inscriptione. Petrus Philomusius, huius Templi Antistes, ac Sancti Marci Canonicus, quo frequentioribus commendaretur fidelicis precibus, hunc sepulturae locum, vivens sibi delegit. obiit anno Christiane Salutis.

Tutte le qual spese, et che per causa della mia infirmità, et morte potranno occorrere, et debiti, che per mio conto si haveranno da pagar, voglio siano fatte, et pagati nel modo, ch'ordinerò più sotto.

Lasso i miei paramenti, et altre robbe per uso di chiesa alla mia Chiesa di San Paternian.

Le mie Compositioni così latine, come volgari nelle scritture di essa Chiesa. [...]

[...] Mà in caso, che fosse levata via la mia Arca dal suo luogo, ò fossero sepeliti altri con me, che loria contra i nostri patti in d.o instrumento, il qual è nel mio scrittor, voglio ch'esso Capitolo prenda i detti ducati tre, et il mio corpo sia trasferito, et sepolto nella chiesa di San Luca, e li sia dato il sud.o legato col med.o obbligo [...]

[...] Io Pre Pietro Filomuso Piovan di S. Paternian et Canonico di S. Marco di mia propria mano [...]

2.

Punto di testamento di Antonio Barbaro (3-12 ottobre 1678) in cui si esplicita l'iconografia delle pale d'altare

(ASV, Sezione Notarile, Atti notaio Domenico Garzoni Paolini, b. 487, n. 48, c. 44)

[...] Gli due Altari doveranno essere simili et uniformi à quelli degli Mendicanti con l'Arma di S. E. et nel Friso della Cornice; Antonius Barbaro Eques.

In uno degli detti siavi posta Palla di mano di Pittore famoso, da sciegliere dalli Commissarij, et Herede di S. E., in cui s'adori la Beatissima Vergine col suo Bambino Giesù, Sant'Antonio da Padova, et Sant'Antonio Martire, et sopra d'esso Altare, vi si situi Urna con dentro il Corpo glorioso del sudetto Sant'Antonio Martire, et altre Reliquie. Nell'altro Altare sij posta altra Palla, pur di mano di qual altro eccellente Pittore, (da elegersi come sopra) in cui vi s'adori Maria SS.^{ma} col suo Bambino Giesù, S. Francesco dalle Stimate, et Sant'Eugenio Martire; situandovi similmente sopra d'esso l'Urna con il Corpo glorioso del sudetto Sant'Eugenio Martire; et altre Reliquie. [...]

3.

Contratto di acquisizione della cappella da parte del mercante Giacomo Inverardi, con un inventario dei beni dell'altare e una descrizione del medesimo
(AFGCV, ms. 2523/22, 29 luglio 1652 – 17 gennaio 1654 *m.v.*)

IN CHRISTI NOMINE
AMEN

Anno Incarnationis eiusdem millesimo Sexcentesimo Quinquagesimo secundo Ind.^{ne} quinta, die vero lunae vigesima nona mensis Iulij. Desiderando il Clar.^{mo} Sig.^r Giacomo Inverardi q.^m Sig.^r Pompeo per sua particolar divotione, che porta alla Religione Carmelitana, e specialm.^{te} alla Chiesa delle Madri Carmelitane Scalze di Santa Theresia posta in Contrà di San Nicolò haver luoco nella detta Chiesa per potere à laude di Dio, et in salute dell'anima sua far fabricare, e costruire à sua soddisfazione un'Altare, et un'Arca per farvi riponere il suo cadavere, et conforme sarà da lui ordinato, di che havendone fatto istanza alla Madre Superiora di esse Madri, perché si contenti con il suo Capitolo concederle luoco nella detta Chiesa per l'opera predetta, di che essendosene volentieri contentate essa Madre Superiora insieme con le altre Madri; Però hora convocato, et solennem.^{te} congregato il M.^{to} R.^{do} Capitolo del detto Monasterio, et luoco à suon di campanella giusta l'ordinario nel loro Refettorio luoco solito congregarsi, ove intervennero la Rev.^{ma} Madre Suor Maria Angela Ventura del Santiss.^{mo} Sacramento Superiora, S.^r Maria Eletta del Crocifisso Sotto Priora, S.^r M.^a Catarina di S. Maffio, S.^r Maria Celestina di S. Antonio, S.^r Maria Laura di San Tomaso, S.^r Maria Modesta di San Ger.^{mo}, S.^r Maria Maddalena di San Gioachino, S.^r M.^a Serafina di San Lorenzo, S.^r M.^a Teresia della Santiss.^{ma} Trinità, S.^r M.^a Benedetta di San Vincenzo, S.^r M.^a Zuanna della Croce, S.^r M.^a Marta di S. Alberto, Suor M.^a Eufrasia di S. Antonio, S.^r Maria Isabetta di S. Dominico, et S.^r M.^a Francesca di S. Francesco tutte professe, che hanno voce in Capitolo, et quello intieram.^{te} rappresentano, et spontaneam.^{te} per nome loro, et succettrici in perpetuo hanno concesso, et concedono al detto Clar.^{mo} Sig.^r Giacomo Inverardi presente, et accettante per sé, heredi, et successori suoi il luoco, et sito esistente in detta Chiesa dalla parte sinistra nell'entrare in Chiesa il primo, che è vicino alla Sacristia, che viene ad esser à cornu Evangelij dell'Altar Maggiore, nel qual sito possi, et vaglia il predetto Sig.^r Giacomo, come qui presente, così s'obliga per sé, et successori suoi far fabricare, e costruire un'Altare di qual struttura, e forma meglio à lui parerà, et in oltre li concedono nel pavimento di rimpetto ad esso Altare il terreno, e sito, che sij sufficiente per ivi far parimenti fabricare, e costruire con la conveniente distanza un'Arca di qual grandezza, e forma meglio à lui parerà, et in quella far riponere il suo cadavere, quando piacerà al Sig.^{re} chiamarlo à se, e conforme sarà da lui nel suo testamento ordinato. Promettendo esse Rever.^{de} Madri per sé, e succettrici in perpetuo mantenere il detto Sig.^r Giacomo con suoi heredi, e successori nel quieto, e pacifico possesso dell'Altare, et Arca sudetti, così che in ogni caso, che ò per nuova fabrica della Chiesa, ò per altro qualsi voglia accidente, che dir, ò imaginar si possi, dovesse esser mutato esso Altare, et Arca di luoco, debba essere mutato à spese di esse Madri, con consenso però del medesimo sig.^r Inverardi, sive delli heredi di quello, e posto nel luoco, e sito, che da essi heredi sarà ordinato. Et questa concessione hanno fatto, et fanno dette Rever.^{de} Madri, così come sopra capitolar.^{te} congregate per l'inclinat.^{ne} e divotione, che vedono, che hà detto Sig.^r Inverardi alla detta loro Chiesa, et senza alcun obbligo ad esso Sig.^r Inverardi, ò suoi heredi di responsione veruna, sperando debbi riuscire non solo di adornamento della Chiesa la costruzione di esso Altare, et Arca, mà anco di loro profitto la protettione di detto Sig.^r Inverardi, et divotione, che porta ad essa Chiesa, et Monasterio; Et perché le predette Madri per parte dell'Ecc.^{mo} Senato de di 11. Aprile 1648. sono state ricevute sotto la Publica protettione, et annesso il governo di esse, et sua Chiesa, et Monasterio alla Ducal Chiesa di San Marco; però promettono, che al presente Instrumento da Monsig.^r Ill.^{mo}, e Rev.^{mo} Primicerio di essa Ducal Chiesa, sive da Mons.^r Rev.^{mo} Vicario sarà interposto il giudicial Decreto, perché in ogni tempo, et haver debba il presente Instrumento il suo debito vigore, et effetto. Promettendo le parti sudette al presente Instrumento in tempo alcuno non contravenire sotto obligatione di tutti, et cadauni loro beni presenti, et futuri. Sopra di che §
Actum Venetijs in Monasterio praedicto; Praesentibus ad praedicta per Ill.^{re} D. Bartholom.^o Carminati q.^m Io: Pauli, et D. Ioanne Baptista Pasini q.^m Antonij testibus §

[Sottoscrizione autografa del notaio Claudio Paulino]

Die martis 30. Mensis Iulij 1652.

Per Ill.^{ris}, et R.^{mus} D. Gaspar Lonigo S.T. et I.V.D. Plebanus Parochialis, et Collegiatae Ecclesiae S.^{ti} Ioannis Decolati, et Ducalis Sancti Marci Venetiarum Canon.^{cus}, et Vicarius, viso supradicto Instrumento, illiusque tenere benè intellecto, et maturè considerato, illud laudandum, et approbandum duxit, prout laudavit, et approbavit, et super ipso, et contentis in eo, auctoritatem suam, et iudiciale Decretum interposuit omni meliori modo § et ita § Praesentibus D.D. Hieron.^{mo} Pellizzari filio per Ill.^{ris} D. Augustini, et Aloysio Zanetti filio Ill.^{ris} D. Theodori testibus §

[Sottoscrizione autografa del notaio Claudio Paulino]

Die lunae 19. mensis Maij 1653. in Monasterio infrascripto. Essendosi compiaciuto il sopradetto Clar.^{mo} Sig.^r Giacomo Inverardi per sua particolare divotione, et per inclinatione, che hà alla Chiesa predetta, et alla Religione Carmelitana, di adornare anco di Argentarie, et Sacre suppellettili l'Altar sopradetto, acciò maggiorm.^{te} risplenda il culto divino, et per dar anco animo ad altri d'impiegarsi à laude di Dio; Però hora alla presenza di me Nodaro, e testimonij il sopradetto Clar.^{mo} Sig.^r Giacomo hà presentato à me Nodaro l'inventario di essa tutta argentaria, et altre Sacre suppellettili, acciò sij qui sotto registrato, quali intende, et vuole, che restino, et restar debbano per adornamento di essa Chiesa, et Altare, né mai possino ad altro essere impiegate, mà sempre in perpetuo restar, et esser applicato il tutto per adornamento di essa Chiesa, et con conditione in oltre, che non possi alcuna delle dette cose esser in tempo alcuno prestata à chi si voglia, né in alcun modo levata fuori di essa Chiesa, ò Monasterio, et in caso fosse contravenuto, s'intendi il tutto andare alle Madri Convertite della Zuecca, che così qui presente ordina, dichiara, et vuole, et così qui presente la sopradetta Rever.^{ma} Madre Suor Maria Angela Ventura del Sant.^{mo} Sacramento Superiora del Monasterio predetto confessa, et dichiara haver esse tutte cose havute, et esserli state consignate, come così parimenti confessa, et afferma, et per nome del suo Monasterio promette, et s'obliga osservare quanto è detto di sopra in ogni più ampla forma, sopra di che §

Segue l'Inventario soprannominato

Inventario di tutti li mobili, che sono stati consignati alle R.R.^{de} Madri di S.^{ta} Teresia per l'uso, et adornamento dell'Altare di S.^{ta} Maria Maddalena, et S. Orsola posto nella sudetta Chiesa in Contrà di San Nicolò.

Numero sie Candelieri d'argento pesa onc.^e 524:2 per il sudetto Altare.

N.^o una lampada per tenir attaccata avanti il sopradetto Altare, pesa on.^e 161.2.

N.^o doi vasi da fiori per tenir sopra detto Altare, pesa on.^e 97.

N.^o una Croce d'argento con Christo, et suo piede, il tutto d'argento, pesa on.^e 111:12.

N.^o uno Calice, e patena tutto dorato, pesa on.^e 33 q.^{te} 3 c.^{ti} 4.

N.^o doi tavole, l'una per la Mensa, l'altra per il principio, cornisate d'ebano, e fodrate d'argento trasforate, pesa on.^e 22.

N.^o doi Camisi di finissima tela.

N.^o sedeci tovaglie per l'Altare di diversa sorte.

N.^o uno fazoletto recamà d'oro per il Calice.

N.^o una catena per attaccar la lampada all'Altar.

N.^o sei vasi di laton.

N.^o doi pianete, una di canevazza d'oro imbracada, l'altra di detta bianca.

N.^o doi doppieri indorati con le sue pietre.

N.^o uno Tapeto Caierino longo brazza n.^o 4, largo b.^e n.^o 3. in circa.

Et qui è il fine di detto Inventario.

Praesentibus ad praedicta Perill.^{re} D. Antonio de Gobbis quondam Io:^s Dominici, et D. Io: Baptista quondam Bernardi Tranae testibus §

[Sottoscrizione autografa del notaio Claudio Paulini]

Die Dominico 17. mensis Ianuarij 1654.

in Monasterio supradicto

Essendosi di già perfettionato l'Altare del sopradetto Cl.^{mo} sig.^r Giacomo Inverardi, et havendo anco fatto fare un'Armer grande nel detto Monasterio, per riponer in quello tutti li argenti, Pianete, Tovaglie, et altro per uso, et servitio di detto Altare, e desiderando esso s.^r Inverardi, che à perpetua memoria sia fatta nota della qualità di esso Altare, Però la R.^{ma} Madre Suor Maria Angelica Ventura del Sant.^{mo} Sacram.^{to} Superiora del sopradetto Monast.^o, hà presentato à me Nod.^o la nota distinta della qualità di esso Altare, et dell'Armaro sudetto, acciò sij à perpetua memoria registrata; il tenor della quale segue

Altare del Clar.^{mo} sig.^r Giacomo Inverardi posto nella Chiesa delle Rev.^{de} Madri di Santa Teresia à San Nicolò, fatto da D. Andrea Cominelli Tagliapiera, qual principiando dalla cima, e fatto

Con un Remenato aperto di cornice à modioni intagliati con simace sotto esse remenate pur di cornice à modioni intagliati con le rose intagliate nelli campi trà un modion, e l'altro con un friso sotto esso incassato di rosso di Francia, con Architravi, il tutto fatto di marmo fino.

Due colonne di Rosso di Francia con suoi capitelli, e Pilastrì intagliati à foglia d'olivo et alette di marmo fino con le sue base, così sotto alle colonne, come alli Pilastrì, et volto della Palla incassato in sei macchie di riquadro con rosso di Francia, et in mezo di detto volto vi è un'Arma intagliata di rilievo con il motto, che dice Verè Ardens.

Sotto alle Colonne vi è un'ordine di quareselli con sotto base, e simace. Il Quarisello è riquadrato, et incassato di bel lavoro con macchie di rosso di Francia African.

Il Parapetto è di Quariselli attorno con sottobase, e simace sopra, essendo il tutto riquadrato di rilievo con varie forme di riquadri incassati di rilievo African, et bianco, e nero.

E per fondam.^{to} di detto Altare due man di gradi di scalini di marmo fino, con una pradella nel mezo di essi di belliss.^{mo} lavoro in cinque compartim.^{ti} divisa, cioè in cinque Rose, et sono trè una dentro l'altra fatte di rosso di Francia, Pietre di Parangon, marmo fin, e Pernice.

Nel giro del pavimento della Chiesa attorno esso Altare attaccato alli sopradetti scalini, o gradi, vi è un friso fatto di remesso con bellissimo lavoro fatto di Pietre di Parangon, marmo fin, rosso di Francia, et African.

Attaccato al detto friso in faccia dell'Altare una Sepoltura coperta con una pietra di Parangon con quattro brocconi di laton, con lettere di laton incassate in detta Sepoltura, et attorno di essa vi è il suo ornamento di marmo fino ripartito, e rimesso di molte macchie di rosso di Francia, et African con due altri pezzi riquadrati messi uno per testa di detta Sepoltura et sono di fuori via dell'adornam.^{to} di d.^{ta} Sepoltura, quali pietre sono di bellissimi remessi di rosso di Francia, African, et Pietra di Parangon.

Vi sono ancora due Pietre, che servono per le haste, e sono levabili, fatte di marmo fin, con bellissimi intagli, et incassi di rosso di Francia, con trè zatte per ogn'una di esse sotto, di Pietra di Parangone, con li suoi ferri di sopra dette piere grandi, belliss.^{mi}, indorati à mordente, e nel mezo dell'intagli di dette piere vi è l'arma scolpita, ch'è una Fenice, che guarda il Sole, essendo l'Arma del Clar.^{mo} Sig.^r Giacomo Inverardi.

Una Palla per detto Altare fatta dal Sig.^r Fran.^{co} Rusca Pittor valoroso, con Santa Maria Maddalena nell'horto pentita, e Sant'Orsola con la bandiera in mano, con diversi Angeli, che portano gioie di fiori sopra la testa à dette Sante, con paesi, e lontananze, e altro per adornamento di detta Palla.

Un'Armer grande posto nella Guardarobba di detto Monasterio, fatto fare aposta per ponerli dentro tutti gli Argenti, Pianete, Tovaglie, et altro di ragione del Clar.^{mo} Sig.^r Giacomo Inverardi fatte fare dal med.^{mo} per servitio, commodo, et uso del sopradetto Altare.

Et qui è il fine della detta nota.

Praesentibus ad praedicta D. Io: Baptista q.^m Bernardi Franz de Valtelina, et ms. Salvatore Pizzaguo famulo mei Notarij q.^m Dominici testibus.

[Sottoscrizione autografa]

4.

Contratto di commissione della *Santa Lucia* di Leandro Bassano per San Giorgio Maggiore (ASV, S. Giorgio Maggiore, b. 21, proc. 10a, c. 36r)

1596 Adi 16 Aprile In V.^a

Promette et si obliga per la presente scrittura Ms.^r Leandro Bassano Pittore far di sua mano à tutta perfezzione un quadro di S.^{ta} Lucia di altezza et larghezza come l'altare dove va posto e l'è Il terzo à man' sinistra dell'altare della Madonna conforme al disegno et abozatura da lui fatta, et farlo in tutta perfezzione si de colori fini, come di oltramarini, ampliando l'istoria di detta Santa Lucia in bella et vaga forma, quale quadro promette darlo finito compitamente per tutto settembre pross.^{mo} venturo et all'incontro promette Il m.^{to} R. P. Don Michele Veneto Abate del Monasterio di S. Georgio Mag.^{re} fargli pagare et sborsare ducati ottanta da L. 6 G. 4 per duc.^{to} finita però che sia l'opera; et questo per patto espresso. - obligando esse parti et precipue d.^o S.^r Leandro per osservantia di quanto è soprac.^{to} se e tutti li suoi beni p.^{nti} e futuri et io P. Pietro di Valt.^{na} Cancell.^o hò fatta la parte

Io P. Michele Veneto Ab: confermo ut sup.^a

Io Leandro Ponte Bassano Cavalier
mi contento, et confermo quanto di sop.^{ra}

5.

Contratto di commissione del *San Giorgio* di Matteo Ponzon per San Giorgio Maggiore
(ASV, S. Giorgio Maggiore, b. 21, proc. 10, c. 1r)

Adi 24 Gen:^o 1648 In S. Georgio M:^{re} di Ven:^a

Promette, et si obliga per la p.^{nte} Scritt:^a, Il Sig:^r Mattio Ponzon Pittore far di sua mano à tutta perfezzione un Quadro di S. Georgio di altezza, et larghezza, come l'Altare, dove va posto ch'è il terzo à man sinistra doppo l'altare della Madonna conforme al disegno, et abozatura da lui fatta et farlo in tutta perfezzione de colori fini (obligand.^{si} il Mon.^{rio} à comprarli il color Ultramarino) ampliando l'istoria di d:^{to} S. Georgio in bella, et vaga forma; qual Quadro promette darlo fornito compitam:^{te} per tutto il Mese d'Agosto pross.^{mo} avvenire. All'incontro promette il R:^{mo} P. D. Marco da Ven:^a Abb:^e del Mon.^{rio} di S. Georgio Mag.^{re} fargli pagare et sborsare Scudi da lire sette cento. - Et questo per patto espresso, obligando esse parti, et precipue d:^{to} S:^r Mattio per osservanza di q:^{to} è soprascritto in ampla forma tutti li suoi beni presenti et futuri In fede et p.

Io D. Marco di Ven.^a Abb.^e suprad.^o aff.^{mo}

Io Matteo Ponzon sudetto affermo q.^{to} di sopra

6.

Contratto di commissione a Pietro Marchesini di una pala per l'altare di San Giovanni in San Lio e ricevute di Pietro Marchesini, Paolo Gasparini, Antonio Busi e Zuanne Scalon
(ASPV, Parrocchia di S. Maria Formosa, Parrocchia di S. Lio, Fabbrica chiesa, 1. Contratti per l'esecuzione di arredi per la chiesa)

Adi 26. Maggio 1725: in Venetia

Con la presente privata scrittura, qual debba haver forza di Publico Instrumento, rogato negl'atti di Publico Nodaro di questa Città, si dichiara come il Rev:^{mo} Sig:^r D. Marco Rossetti Pievano di S. Lio s'è convenuto con il Sig:^r Pietro Marchesini Pittore, qual Sig:^r Pietro s'obliga di dipinger la Palla, che deve servire per l'Altare di S. Giovanni posto nella sua Chiesa, nella qual Palla doveranno esser dipinte le seguenti figure, cioè la Beatiss.^{ma} Vergine con il Bambin Giesù con alcuni Angioli, S. Gio: Evangelista, S. Carlo, S. Valentin Prete, S. Ant:^o di Padoa, e S. Lucia, quali figure doveranno esser dipinte con colori fini, e non falsi, con panegiature dove occorreranno di Azuro sopraffino, esclusa sempre la Terra di Berlino, qual Palla finita che sij, riuscendo di perfezzione, et di gusto del

soprad.º Rev.º Sig.º Pievano, s'obbliga in se riceverla, per esporla sopra il sud.º Altare, et per prezzo d'essa così convenuto con il pred.º Sig.º Marchesini s'obliga esborsare Cecchini d'oro al corrente valore n.º dieci, et la tella impremita senza contraddittione alcuna, et per l'intera validità di detta carta sarà la p.nte sottoscritta da ambi le parti, et alla presenza de Testimonij.

Marco Rossetti Pie.º di S. Lio affermo quanto di sop.^a
Io Pietro Marchesinj Affermo quanto di sopra.

Io P. Lorenzo Fulgosi fui Testimonio al retroscritto accordo.
Io D. Christoforo Bandini fui testimonio al retroscritto accordo.

Adi primo Sett.º 1725

Io Pietro Marchesini di Pistoia ho ricevuto dal Rd.º Sig.º P. Marcho Rossetti Pievan di S. Lio Zechini di Oro N.º Dieci per avere io Dipinta la Pala del Altare di S: Giovanni con le figure retroscritte nella Chiesa Sud.º val _____ L. 220.

Adi 11 Set.º 1725 Io Paolo Gasparini o R.º dal R.º Sig.º D.º Marcho Roseti Piovan de S.º Lio Per la Pala di Altare Telaro Tela et Fatura _____ L. 43=
Confeso di aver ricevuto lire vinti della Cornice che dorai alla Pitura del Altare S. Giovanni dico _____ L. 20
Antonio Busi

Ho riceputte Io Zuane Scalon intagiador da R.mo Sig.º sopradette lire sette e soldi quindici de piccoli e queste per saldo di una Cornieta fatta a una palla di S. Zuane val _____ L. 7=15

7.

Pagamenti a Luca Giordano delle pale della Salute (1)¹
(ASV, San Giovanni in Laterano, Atti, b. 6, fasc. C "Inventario Samueli", c. 4r)

Coppia /

Trata Dal Quaderno Della Cassa Della Spesa Della Frabicha Della Chiesa Della Madona della Salute a C.º 257.

– Laus Deo 1668, V.^a –

Simon Giugali Deve Dar
A 9. Ottobre a Cassa Ducati Cinque Cento Contadi a Lui per Resto De Ducati d. 600:- Prezo Della Palla, Della Madona Santissima Assonta Del Giordani Mandato n.º 7235. d. 500:-

Haver: a di 28 Xbre [1669] per Spese De Frabicha Ducati Sette Cento per La Palla De La Nativita Della Madona Fata Il Giordan Da Napoli Come per Mandato 12 7bre n.º 7354. d. 700:-

28 Xbre [1669] a Cassa Ducati Sette Cento Contadi per Mandato n.º 7354. d. 700:-

1671, 23 Marzo per Spese Dete Ducati Sette Cento per La Palla Della Presentacion Della Madona Fatta Il Giordan Da Nappoli Come per Mandato, 5 Genaro n.º 7574 d. 700:-

1671, 23 Marzo a Cassa Ducati Sette Cento Contadi, Mandato 7574. Ducati d. 700:-

Data Dal Mag.º Ecc.º Del Sal Li 15 Marzo 1693

[firma del segretario]

¹ Questo documento e quello successivo sono stati trascritti anche da Medugno (2016, pp. 93-94). Per maggiore chiarezza, in entrambi si sono riportati tra parentesi quadre gli anni cui si riferiscono le note, dedotti dal confronto tra i documenti stessi.

8.

Pagamenti a Luca Giordano delle pale della Salute (2)

(ASV, San Giovanni in Laterano, Atti, b. 6, fasc. C "Inventario Samueli", c. 5r)

Coppia /

Laus Deo Maria, Adi 3 X^{bre} [1668]

Nota Che Li Altri
Ducatti Cento Sonno
Stati Pagati è Scritti In
Banco Delli Restanti
Che ha Disposicione
Di Loro Ecc:^{ze} Si
Atrovavano In Esso
Come In Libro Delle
Terminacione a C.^{te}
121 Tergo

A D.^o Simon Giugalli Ducati Cinque Cento per Resto De Ducati Sei Cento Prezzo Della Palla Della Madona Santissima Asonta Del Giordani Posta In Chiesa Et Acetata per Nostra Terminacione De Di 23 Agosto Proximo Pasato per Saldo Lire Tremille e Cento

n.^o 7255

L. 3100:-

A Di 12. 7^{bre} 1669

A D.^o Simon Giugalli Ducati Sette Cento Contadi per Prezzo Della Palla Della Nativita Della Madona Posta In Chiesa Fata De Ordine Nostro Dal Giordani Et Acetata, per Nostra Terminacione De Di 9 7^{bre} Sudeto Così Stabelito Val Lire Quatro Mille Trecento e Quaranta

n.^o 7354

L. 4340:-

A Di 5 Genaro 1670

A D.^o Simon Giugalli Ducati Sette Cento Corenti per Prezzo Della Palla Della Presentacion Della Madona Posta In Chiesa Fata De Ordine Nostro Dal Giordani Et Acetata per Nostra Terminacione Del Giorno De Eri Così Stabelito Val Ducati Sette Cento Sonno Lire Quatro Mille Tresento e Quaranta

n.^o 7574

L. 4340:-

Trata Dal Registro De Mandati Della Chiesa Della Santa Maria Della Salute
Libro Quinto Essistente Nel Mag:to Eccmo Del Sal Li 15 Marzo 1693

[firma del segretario]

Notizie sulle chiese veneziane

La pratica di stendere degli inventari delle chiese, sollecitata sia dal patriarcato, sia dallo Stato, è sintomatica non tanto della necessità di tutelare le tante opere contenute nelle chiese (come peraltro testimonia la delibera del Senato riportata in introduzione), quanto piuttosto di stabilirne il patronato e di segnalare le eventuali entrate annue per ciascun altare [*doc. 9*].

Tuttavia, a partire dagli ultimi decenni del Seicento, e più diffusamente dal Settecento in avanti, alcuni compilatori per loro sensibilità e formazione culturale iniziano a sentire l'esigenza di fornire anche informazioni storiche sull'edificio sacro oppure a specificarne meglio la decorazione. È il caso dei pievani di San Basilio, Alvise Salatrese, e di Santa Maria del Giglio, Giacomo Panighetti [*docc. 10, 11*], e del religioso e letterato Raffael Todeschini, che si occupò del catastico di Santa Croce della Giudecca [*doc. 12*].

9.

Inventario degli altari di San Francesco di Paola (1681)

(ASV, S. Francesco di Paola, b. 2, "1681. Registro de Altari e Livelli che riscuote il Convento di S. Francesco di Paola", c. 1)

Altari, o' Capelle in Chiesa n.ra

1. L'Altare, o' Capella Maggiore, fù datta, et concessa dalli Padri del Conv.to gratiosam.te all'Ill.mi Sig.ri Querini fondatori del n.ro Conv.to, quali promissero fabricarla di marmi, et Collone ecc. et l'anno 1642 già hanno dato principio all'opera.

2. La Seconda Capella o' Altare, posta a' mano destra dell'Altare et Capella maggiore fù datto, et concesso il luoco gratis dalli Padri, all'Ill.mo Sig.r Cesare Caraffa, Napolitano, quale lui fabricò, a sue spese, et è dedicata alla Santiss.ma Vergine M.a, con il Figliolo morto nelle braccia, esso Sig.r Caraffa la dottò d.ta sua Capella de d.ti vinti annuali, con obbligo de messe ecc.

3. La terza Capella, o' Altare, è dedicato alla Santiss.ma Vergine M.a di Chioza fu datto et concesso il luoco, al Sig.r Domenico Albanese, gratis qual lui la fece fabricare, a' spese sue, et quella dottò d.ti trenta, dico d.ti 30 annui, con obligatione di messe

4. La Quarta Capella, o' Altare, dedicata alla Beatiss.ma Vergine Ma.a di Loretto, et a' santi Carlo, et Fran.co di Paola, fù gratis concessa all'Ill.mo Sig.r Vincenzo Capello, la quale a' sue spese fabricò, et la dottò, de d.ti vinti quattro d.ti 24 ogni anno con obligatione de messe

5. La Quinta Capella, o' Altare, fu concesso il fondo di quella al Clar.mo Sig.r Vallerio Antelmi Secretario della Ser.ma Rep.ca, et poi fù Cancellier grande di questa, et donò d'elemosina per il fondo di d.ta Capella d.ti sessanta, dico d.ti 60 die al Conv.to, et fabricò quella a spese sue, et anco diede d.ti 100 aciò fossero investiti, con obbligo de messe la sop.a d.ta Capella, è dedicata alla Beatiss.ma V.ne M.a della Charità

6. La sesta Capella, o' Altare, dedicato, alla Santiss.ma Vergine M.a della Consolatione, fù datta, et concessa al Sig.r Nicolò Piazza, il qual diede, et donò al Conv.to per il fondo di quella, d.ti centocinquanta, dico d.ti 150, et anco la dottò de d.ti dodeci, dico d.ti 12 all'anno, con obbligo di messe.

7. La settima Capella o' Altare, quale è la prima a parte destra, nell'intrare, per la porta grande, della Chiesa, è dedicata alla Santiss.ma Vergine M.a di Loretto fù datta, et concessa, all'Ill.mo et R.mo Sig.r Giovanni Tiepolo, l'anno 1611 li 18 di 7bre, all'hora primicerio di S. Marco, il qual poi l'anno 1619 per la morte dell'Emm.mo et R.mo Tiepolo fatto lui Patriarcha, donò d.to Ill.mo per elemosina del fondo al Conv.to d.ti cinq.ta d.ti 50 et fabricò la d.ta Capella, o' Altare, a spese sue.

8. La ottava Capella, o' Altare, che segue quel della B.a V.e di Loretto, è dedicato a S.ta M.a Madalenna, fù datta, et concessa dalli Padri, alla Compagnia et Scola dell'Istessa santa, fù l'anno 1620 et li fratelli, et deputati di d.ta Scuola hanno datto, et donato al Conv.to per elemosina di fondo ducati trenta dico d.ti 30 et quella pur è stata fabricata a prop. spese dalla sop.a d.ta scuola.

9. La nona Capella, o Altare, è dedicata, a Christo Crocifisso, fù datta, et concessa al Sig.r Giacomo Cavalli da Rettimo, sotto li 7 Aprile 1619, et diede, et donò alli Padri per il fondo di quella, et elemosina ducati quaranta, dico d.ti 40, et quella ha fabricato a' sue spese.

X. La Decima Capella, o' Altare, è dedicato alla B.ta V.e M.a di Pietà, fù datto, et concesso il fondo di quella al Sig.r Marino Riccio, protto dell'Arsenale, gratis, et quella ha fabricato, a sue spese; et esso Sig.r Marino, ha datto al Conv.to un capital de ducati doi cento, dico d.ti 200 da doversi investire, a' pro, et utile del Conv.to, con obligatione alli Padri, di messe

XI. La Undecima Capella, o' Altare, è dedicato al n.ro Santo Patriarca, S. Fran.co de Paola, qual è libero del n.ro Conv.to, fù però d.to Altare fabricato, et ornato di pietre, Collone, dal Sig.r Domenico Albanese, quello, che fabricò pur la Capella della B.a V.e M.a di Chioza, et anco, che fece fare la facciata pur della n.ra Chiesa, a sue spese, et per sua divotione.

XII. La Duodecima Capella, o' Altare, che è quella posta a man sinistra, dell'Altar Maggiore, et è dedicata, alla Santiss.ma V.e M.a Annonciata da quali fù datta, et concessa gratis, al Sig.r Paolo Emilio Rapani dalli Padri, fù fabricata dall'istesso, a sue spese, et anco, fù da lui dodatta, de ducati quindecim, dico d.ti 15 all'anno, con obligatione, de messe.

Sotto il Pulpito, o' vero Pergolo, dove si predica, vi è una Capelletta o' Altare picciolo, dedicato, alla Santiss.ma V.e M.a, quale fù fabricata, a spese de un particolar devoto del Conv.to, et q.to tale, ciò fecce a richiesta, et contemplatione, de un n.ro Padre del Conv.to, suo amorevole, et credo anco suo confessore la sop.a d.ta Capella, o' Altaretto, è però libero del Conv.to ecc.

Nota, si come, la n.ra Chiesa, è dedicata, a' Santi Bortolamio Apostolo, et al n.ro S. Patriarca Fran.co di Paola, et essa Chiesa fù consecrata per ordine, dell'Emm.mo, et R.mo Sig.r Fran.co Vendramino Cardinale della S. Romana Chiesa, et Patriarca di Venetia, sotto li 6 Agosto 1619, dall'Ill.mo et R.mo Monsig.r Giorgio Perpignano, Vescovo di Canea, come appare dall'Epitaffio posto sopra la porta maggiore, di dentro d.ta Chiesa, nel qual giorno si celebra anco l'ufficio dopio, di d.ta consecratione, con la sua ottava.

10.

Relazione della chiesa di San Basilio del pievano Alvise Salatrese (12 febbraio 1696)
(ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 16 (Visita pastorale Badoer I, 1690-1698), cc. 448r-449v)

Nella N.ra Chiesa vi sono sei Altari, cioè nel mezzo l'Altar Mag.re di S. Basilio Figura di Legno dorata, q.le è della Chiesa, essendo stata fabricata la Mensa sino alli Pilastri delle Colonne dalla Casa Genova, come si vede sopra q.lli l'Arma; Il Rimanente fù fabricato dal Capitolo con elemosine.

Questo è ornato con sue Tavolette per servitio della Messa tanto per li g.ni festivi, quanto feriali, et altr'ornam.ti come nell'Inventario.

Sopra l'Arco dell'Altare vi è dipinto nelli due Angoli l'Angelo, che annuncia Maria Vergine, nel mezzo della volta vi è un Crocefisso grande, dalle due Bande vi sono Maria, e S. Gio.; a piedi della Croce S. Maria Maddalena, tutte figure di Legno dipinte, fatte dal S.r Silvestro Polignoli Procurat.r di Chiesa per sua Devotione.

Nel Pilastro in Cornu Evangelij vi è un'Armero, dove si conservano due Reliquiarj, come dalla nota si vede.

A questo Pilastro stà appeso il Crocefisso con suo Altaretto, et hà li fornimenti descritti nell'Inventario.

Nell'altro Pilastro in Cornu Epistolae vi è un'altro Armeretto, dove si conserva l'oglio Santo.

Negl'Angoli sopra le Colonne nella Nave di mezzo della Chiesa vi sono dipinti li dodeci Apostoli, e li Quattro Dottori di mano di Marco Corona da Murano.

Sopra li Soazzoni nella parte in Cornu Evangelij vi sono cinque Quadri grandi fatti da Devoti di mano del Palma, Marco Tizziano, et Antonio Gambarato.

Nell'altra parte in Cornu Epistolae vi sono quattro Quadri grandi fatti da Persone Devote di mano delli sopra nominati.

Nel Pavim.to della Cappella vi si ritrova un'Arca del q.m Rev.do P. Nicolò Siani fù Piovano, et è situata nel mezzo della Cappella, con sua iscrizione. Un'altr'Arca del Rev.do Sig.r P. Giuseppe Stoppa, fù Piovano, et è situata nella parte infima in Cornu Epistolae. Un'altr'Arca nell'istessa parte unita a q.lla delli Soprad.ti di Ca' Bragadin.

Dall'altra parte di d.ta Cappella in Cornu Evangelij vi sono due Lapide, erano Coperchi d'Arca, una Rossa del Rev.do Prè Michiele Bogodizzo, fù Pievano, l'altra bianca intagliata, con un sacerd.e.

Vi sono anco in d.to Pavim.to cinque lapide, con le sue iscrizioni, una alli Gradini della parte in Cornu Evangelij del S.r Ludovico Angaran, fù Nodaro Veneto, Due à piedi dell'Altare una per parte, la prima in Cornu Evangelij del q.m Rev.do Sig.r P. Bartolomeo Angaran D.T. fù Pievano, l'altra in Cornu Epistolae del q.m Ill.mo Sig.r Lazaro Bragadin; Poco più a basso altre due, una per parte, la prima in Cornu Evangelij del q.m Giacomo Giatolo, l'altra in Cornu Epistolae delle q.m Lugretia, Paula, e Perina Pinardi.

Nella p.ma Colonna in Cornu Evangelij fuori della Cappella è situato il Battisterio coperto con l'Imagine di S. Gio.; et è tutto serrato di Colonnelle di legno.

Nell'altra parte in Cornu Epistolae pure nella p.ma Colonna fuori della Cappella si ritrova in Tavola un Quadro con l'Immagine della Madonna col Bambino Giesù, e q.sto fù fatto da Devoti, un Altarino, à cui s'accende la lampada, et è ornato di q.ll'ornam.ti descritti nell'Inventario fatti da Persone Devote.

Nella Nave in Cornu Epistolae vi è la Cappella del Santis.mo Sacram.to, dentro la Cappella serrata con Colonnelle di pietra vi è l'Altare con la Custodia del Sacram.to di pietra viva, vi sono li suoi ornam.ti per la celebratione della Messa, Sopra li Pilastri dalli due lati vi sono sei Pomoli d'ottone, servono per le Candele nelli giorni feriali; Vi

sono dalli lati della Cappella le sue Spalliere di Noghera, sopra le q.li vi sono 3 Quadri per parte, ma tutti trè uniti assieme.

Vi si ritrova sopra l'Altare una Finestra rotonda, attorno la quale vi è dipinto l'Angelo, che annuncia Maria Vergine.

Nel Pavim.to vi è una Lapide, col nome di chi la fece fare.

Vi sono due Scabelli di Noghera il tutto della Schola del Santis.mo.

Fuori della Cappella vi sono le Spalline di Noghera sin'all'altro Capo della Chiesa, sopra le quali vi sono diversi Quadri.

Il primo dove Christo è condotto al Monte Calvario, et è di mano di Pietro Mera.

Il secondo sopra la Porta del Cimiterio, la B. Verg.e, e S. Sebastiano, e San Rocco di Bartolomeo Donati.

Il 3° dove Christo vien condotto avanti Pilato di Bernardin Prudenti.

Il 4° L'Oratione nell'Horto.

Il 5° La Cena con gl'Apostoli, di mano di Marco Titiano.

Il 6° La Domenica delle Palme.

Nel Pavim.to vi è un'Arca per li fratelli della Schola, vi sono due scabelli d'Albeo, dove si conservano li Parapetti degl'Altari fatti dal Sig.r Pievano Stoppa.

Vi è l'Altare à mezzo la Nave, con la palla, dove sono depinte la Beata Vergine, S. Fran.co, S. Carlo, e Santa Fran.ca Romana. Nel mezzo dell'Altare sopra Pilastro di pietra vi è Sant'Antonio di rilievo fatto da un devoto.

Quest'Altare fù fatto fare dalla q.m N.D. Lippamana Lippamano, et hà li suoi ornamenti, come nell'Inventario.

Dall'altro capo di rimpetto all'Altare del Santiss.mo vi è un Banco grande di Noghera con intaglio per conservar le Suppellettili, et Cere della Schola, coperto con Cuoro, fatto da un devoto, sopra di q.sto vi è il segno del Santis.mo di rilievo, con due Angelini, et alle parti due altri Angeli dorati, tutto della sud.ta Schola.

Nell'altra Nave in Cornu Evangelij vi è la Cappella di Santa Maria Elisabetta Schola di Devotione, in q.sta vi è l'Altare con l'Immagine di Maria, e Santa Elisabetta, S. Rocco, e S. Sebastiano, et è ornato con gl'ornam.ti descritti nell'Inventario. Dalle parti vi sono le Spalliere di Noghera fatte da diversi Devoti, il qual'Altare, e Cappella è della Chiesa.

Nel Pavim.to della d.ta Cappella vi è un'Arca del Capitolo, fuori della Cappella a piedi delli Gradini vi è un'altr'Arca pur del Capitolo.

A mezzo la Nave vi è l'Altare di S. Costanzo Schola degl'Acquaroli, Altare della Chiesa, sopra il quale il S.r Pievano Stoppa fece poner l'Immagine del Transito del Patriarca S. Giuseppe di mezzo rilievo.

In quest'Altare si ritrovano due Corpi Santi, tutti due serrati in una Cassa di piombo, fuorché le Teste, cioè S. Costanzo d'Ancona, et il Beato Pietro Acotanto Nobile Veneto, con la sua iscrizione, et questo è ornato con gl'ornam.ti descritti nell'Inventario.

Nel Fondo della Nave vi è l'Altar di S. Alipio Schola di devotione, Altare fabricato con danari della schola, e di devoti, sopra la Palla vi è dipinto S. Alipio in Gloria, S. Marco, e S. Giovanni Evangelista, et hà gl'ornam.ti come nell'Inventario.

Io Prè Alvise Salatrese Pievano

11.

Descrizione della chiesa di Santa Maria del Giglio del pievano Giacomo Panighetti²
(ASPV, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 17 (Visita pastorale Badoer II, 1699-1701), cc. 588r-589v)

2 maggio 1701

Relatione del Vaso intrinseco, e materiale della nova Chiesa di S. Maria Zobenigo

Il Vaso di detta Chiesa è d'una sola nave, mà con sette Capelle con altrettanti Altari.

² Il nome del pievano, non riportato dalla relazione, è tratto da Corner 1749, III, p. 378: Panighetti fu infatti in carica dal 1684 al 1709.

La Capella maggiore in testa della sud.a nave, dove anco s'officiano li Divini Officij, e serve per Choro è delle nobili Famiglie Patritie Contarini dal Zaffo, e Fasani.

L'Altare eretto in d.a Capella tutto di pietre di Carrara, e rimessi, come pure il Tabernacolo situato di sopra di pietre istesse di Carara, colonne di rosso di Francia, et alcuni riposti di Serpentino, et d'Azzoli sono ad uno della Scuola del SS.mo Sacram.to e fatto a' spese di detta Confraternità in virtù del Decreto Patriarcale, che sarà qui sotto notato.

Vi sono poi tre Capelle con tre Altari laterali per parte.

Le due prime, cioè appresso la Riva, e la Sagrestia sono della Nob. Patricia Famiglia Duodo della n.ra Contrà, nella p.ma vi è l'Altare di Pietra con Palla fatta da Tintoretto con l'Imagie di S.a Giustina V., e M., e quello di S. Fran.co, e sopra la mensa dell'Altare med.mo un d'una di pietra con il Corpo di S. Anastasio M., e sopra le Reliquie di S. Agata V., e M., nella 2a v'è l'Altare della Visitat.ne della B.V. con sua Palla fatta dal Palma, del tutto consimile nel restante al sop.to Altare, conservandosi perhora nell'Urna alcune casettine di Reliquie, e Reliquia di S. Apolonia V., e M.

Le due Cappelle, et Altari Compagni dalla parte della porta maggiore vicino alla facciata sono della Nob. Patricia Famiglia Gritti della nostra Contrà, come Heredi del fù N.H. S.r Antonio Barbaro Pr.r, che gli lasciò l'obbligo d'eriger li detti due Altari ad' honore delli due S.S. Martiri Eugenio, et Antonio, e di ponerli appresso le due Teste de S.S. Martiri Fortunato, e Giulio, ottenuti in dono dalla fel. mem. d'Innocenzo XI, essendo Amb.r della Rep.ca alla S. Sede, stante tal obbligo con pontual essecutione sono stati eretti li sud.i due Altari con l'Urne di pietra, et in quello dalla parte del Campaniel in honore di S. Antonio M. fù fatta la Palla per mano del Zanchi del d.o Santo, e con la B.V., e S. Ant.o di Padova, e posto nell'Urna il Corpo di S. Antonio M., sopra la med.ma anco fù collocata la Testa di S. Giulio Mart. in quello poi dalla parte della Capella del Crocefisso eretto in honor di S. Eugenio M. per mano di Carlo Loth fù in Palla rapresentato il Martirio di d.o Santo, et aggiuntavi l'Effigie di S. Fran.co, ch'adora la B.V., e posto nell'Urna il Corpo di S. Eugenio M., et sopra la Testa di S. Fortunato M.

La Capella laterale più grande in mezo delle tre dalla parte della Capella del Christo è della Nob. Patricia Famiglia Zorzi, concessa per uso già alla Conf.ta del SS.mo Sacram.to, così appar la lapide hora trasportata dalla Capella demolita con la Chiesa a' piedi dell'istessa nova Capella, datali dal Capitolo in concombio di quella, la Scuola del Venerabile principiò il d.o Altare per fare anco il Tabernacolo per mantenersi nel possesso di p.ma, e sodisfare all'obbligo contratto con la Casa medema.

Aloysius Giorgius Ben. F.

Hoc Sacellum a' Joanne

Giorg: Barth: F. exstructum

et annua pensione donatum

A se deinde instauratum

Sacri SS.mi Corporis Christi

Sodalitati orandum concessit

Ita tamen, ut ipse atq. Heredes

Dominius retineant M.D.XC.

Per questo incominciato Altare vene scrupolo a' me Pio: in riflettere, ch'il Tabernacolo col Sacram.to sarebbe stato opposto all'Altare della B.V. del Rosario, al quale la confluenza mag.re delle messe per ordinario si celebrano in aggradim.to, e divotione dei Popoli, ne seguirebbe scandolo di vedere continuam.e voltare le spalle dei Celebranti Sacerdoti al Venerabile Sacram.to. Onde pregato Ms.r R.mo Vicario ad' un s.a loco, benignam.e mi favori, et informato Ms.r Ill.mo, e R.mo Pat.a del tutto, sua S.ria Ill.ma, e R.ma sotto li 19 Luglio 1690 rilasciò q.sto Decr.o: Quod Tabernaculus pro continua reposcit.ne, et reservatione SS.mi Sacramenti omnino construi debere super Altare Maius, non autem in Capella laterali eiusdem Eccl.iae; Licere tamen Confraternitatibus, et Confr.ibus SS.mi Sacramenti erigere dictam Capellam pro Indemnitae Iurium suorum, ac alijs usibus dictae Conf.tis, superque eamdem Capellam collocare parvam custodiam pro reponendo SS.o Sacram.to diebus solemnioribus, et frequentionis Communione, et ita.

Per questo tal Decreto suspese all'hora la Scuola di far proseguire l'Altare nella Capella Zorzi et obedendo al Decreto di Mons.r Ill.mo, e R.mo Pat.a, tutto fervore applicò a' far piantare l'Altare et erigere il Tabernacolo nella Capella Mag.re di Ca' Contarini, come fù fatto, e si vede, per applicare poi anco alla perfettione dell'incominciato nella Capella Zorzi per quelle ragioni, che gl'incombono l'obbligo, e comservatione dell'Ius antico della med.ma Scuola; Onde al p.n.te anco con tutta attentione solecita il far lavorare, e vedere ben presto la Capella stabilita, e fornita a' lode sempre di S.D.M.

La Capella finalm.e opposta alla sud.a di Ca' Zorzi, ch'è la mag.re delle tre laterali dalla parte del Campaniel è della Nob., e Patricia Famiglia Foscarini, la qual Capella per Instrom.to de di 3 Aprile 1690 in atti di D.o Andrea Porta Nod.o Veneto dalli Nob.H.H. Sg. Nicolò Foscarini fù de Sg. Zuanne, e fratello Foscarini furono di Sg. Giacomo suoi nipoti, fù concessa al nostro Cap.o, acciò potesse disporre dell'uso della med.ma a' qualsi sia Conf.tà, Compagnia, o' Scola, senza però pregiud.o dell'ius, e Dominio antico della loro Casa; Così che havendo Io Giacomo Paneghetti Pio: introdotto la Divotione della B.V. del Rosario, e con essa una Compagnia di Divoti, e divote, mi sono anco a' tanto avanzato, che con le poche Carità, et elemosine raccolte, e col mimo rilevantiss.mo esborso, hò ridotta la detta Capella decorata, e perfectionata col riguardevole Altare dedicato per sempre alla gran madre di Dio. Sopra del d.o Altare, v'è un Reliquiario in tre ord.i, in quello di mezo sono riservate molte Reliquie, e nelli due ordini laterali, nell'uno la Testa di S. Pelegrin, e nell'altro quella di S. Teodoro martiri. V'è un'altra Capella con l'Altare del Crocefisso fuori del detto Vaso di Chiesa, e nell'andar al Cimiterio, costrutta novamente da me Piovan sudetto con sepoltura nel mezo del pavimento, e così come stà ornata, e decorata è in assoluto Dominio della Chiesa, e Capitolo, tutto che per ridurla nell'istesso stato della sua perfettione, habbi smembrato parte d'un appartam.to d'una stanza della Casa della mia Residenza, et haec.

12.

Notizie storiche sulla chiesa di Santa Croce della Giudecca tratte dal *Catastico di scritture* compilato da Raffael Todeschini (1692)

(ASV, S. Croce della Giudecca, Atti, b. 1 ("Catastico di scritture del Monastero di Santa Croce della Zudeca. Libro primo. Opera di Rafael Todeschini N.V. Anno 1692"), cc. 7r-12v)

Notitie historiche al lettore

Quest'Isola in cui siamo, o cortese leggitore hebbe per suo primo nome Spinalonga, e per fino dall'ora a' racconti del Sansovino fù habitata dalle nobili famiglie de Barbolan, Iscoli, e Selvi. L'Ottavo secolo poi della nostra redentione, e il cinquantesimo sesto anno la natione de Giudei venendo a' Venetia vi fermò la loro habitatione, e quindi prese il nome che di presente conserva d'Isola della Giudeca. La sua Pieve generale è il Tempio di Sant'Euffemia antico edificio della nobilissima famiglia Dente in cui conservansi le pretiose reliquie di Santa Tecla, Euffemia, et altre insieme pietoso, e divoto dono di Giacomo Conte Patriarca d'Aquileia fino del 1378. Otto Monasterij si ricoverano in quest'Isola, quatro de Padri, e quatro di Monache, frà quali questo di Santa Croce di amplissima costruzione, e grandezza, e di così lontani principij che il tempo se n'hà divorata ogni memoria, e la diligenza più isquisita che s'è usata fin hora ne più remoti scrittori fà perdere ogni speranza di saperne, ne il di ne il come della sua nascita. Contrasegno in vero rimarcabile d'un'antichissima origine mà più della particolar predilezione del Cielo nella sua conservatione di tanto tempo. Sono spiragli di Maestà a' gl'occhi presenti il considerare la di lui primiera costruzione, la distintione degl'appartamenti, le vecchie orme di fabbriche dirrocate, e le antiche lapide sepolcrali, dal che anzi argomentasi esser statto un tempo habitatione de Monaci. Santo Benedetto tanto chiaro di Santità, quanto Nobile di Nascita fu l'institutione dell'ordine monastico di queste religiosissime Madri, che sotto le dilui insegne, e comandi militano in honor dell'Altissimo. Han'esse il merito d'haver, anco a' proprio, e grave costo in non poca parte ristaurato questo Monastero con le dispendiose fabbriche del 1435; di reffetorio, e Cucina, e del 1470: del Granaio, scrittoria, dormitorio, et Alberghi. Francesco Pizzamana poi gran divoto Procuratore, e benefattore di questo Monastero fece fabricare il lavatoio del 1506: in cui anco di presente vedesi intagliata in marmo la dilui imagine in basso rillievo ginochione ad' Una Croce con Iscritto Hoc opus erexit Franciscus Pizzamano Procurator orate pro eo.

Quatro gran hortaglie vi sono in questo luocco, trè de quali d'amplissimo, ed una di più moderato circuito. Fondi di non picciolo provento, oltre il necessario, e dilettevole divertimento delle Monache; V'è anco per maggior commodo, e delitia spatioso Canale con acqua corrente che hà l'introdutione dà porta corrispondente nel rivo, e serve ottimamente per la condota, e scarico dell'entrate, e cose necessarie per uso del Monastero. Quatro parlatorj vi sono con finestre così basse, e feriate tanto ristrette, che ben chiaro mostrano i costumi, e la vera religione dell'habitatrici. Numeravansi le Monache un tempo più di cento, mà hora diminuite in qualche parte restano però ancora più di settanta. Per il loro mantenimento sono statte provedute dalla divina Munificenza con la pietà de

Sommi antepassati Ponteffici che gli hanno benignamente concessi li beneficcij di S. Georgio di Fosson, di Santa Felicità di Roman, di San Domenico di Tuscolano, di Sant'Angelo della Contorta, di Santa Maria di Non, e di Sant'Egidio di Tessara con tutti li loro beni, e rendite come alli numeri 25: 33: 34: 48: 67: di questo Cattastico si può vedere.

Dà questa Serenissima republica sono pur vedute con occhio caritatevole, e pietoso, poiché oltre le pubbliche concessioni de terreni contigui al loro Monasterio come al numero 2151: de riscossioni alla Camera dell'armamento numero 871: gli vengono pur anche somistrate annuali contribuzioni di sali, e formenti, e la gratiosa permissione di poter far vino in Monastero esente da' datij come al numero 90: oltre le altre esentioni che godono sopra li loro beni. Dall'universale poi divotion de fedeli sono sempre statte amplamente beneficate e soccorse con opulenti legati, e de stabili di Venetia, e de pubblici Capitali e di possessioni de fuori, come a' parte a' parte in questo Cattastico si può vedere; Ne altro certamente vuol dire questa commune, e garregiante universal divotione, se non l'esemplarissima vita, e pietà di tutte queste Madri vedute dal Cielo con amore così parziale che non deve in giunta di ciò tacersene anco un degnissimo testimonio per render più publica, più palese, e più cospicua la loro imparreggiabile esemplarità. San Lorenzo Giustiniano ottimo conoscitore del loro zelo divino volendo riformare il Monastero dell'Humiltà del 1434: ridotto in sole quatro scielse trè di queste pie religiose ed ellettane in Abbadessa Suor Elisabetta del Zonta hebbe ella il contento, e il merito di vederle acresciute sino al numero di ottanta, e per quarantaquatr'anni continui vivere sotto il pio, e Santo governo della Sudetta Abbadessa come tutto nelle relationi dello stesso Monastero viene raccontato; Volse anco il detto Santo nell'anno 1454: predire alle Monache il suo felice transito di questa vita, e gli lasciò alcuni suoi vestiti, come al numero 122:, e susseguenti che si conservano con gran venerazione appresso l'altre pretiose reliquie. In questo poi sacro recinto non perdevassi mai appresso de buoni la memoria della Beata Euffemia Abbadessa del 1444: che finito il suo mortal vivere del 1487: per fino hoggidi il dilei venerabile Corpo ivi interroto conservasi, mà più viva, e fresca la dilei fama di Santità autenticata dalli molti miracoli fatti che si leggono con buon ordine raccolti al numero 9:, e susseguenti, ed anco nelle cose notabili di Venetia di Nicolò Doglioni. E perché anco più miracoli cospirino alla loro preservatione non han fallito con replicati essempij le traditioni che si hanno di San Sebastiano, che con una sua apparitione del 1474: predisse loro la presservatione perpetua dal mal contagioso. Mà ritornando al racconto de luochi, e loro origini dirò che del Tempio pure che forse, e probabilmente deve essere coetaneo del Monastero sono ignoti, ed oscuri i principij, ben sì chiaro è il merito della dilui riedificatione 1508: al gran benefattore Pizzamano come leggesi nell'Architrave del Choro. Trè Capelle ornano questa Chiesa la di cui maggiore con maestoso Altare risplende, Evvi in essa Una gran Croce di marmo Vessillo principale della Chiesa; fù questi ridotto alla sua perfetione con il pietoso legato di ducati mille cinquecento lasciati dal q. Giacomo Belloni come leggesi nel suo Testamento al numero 709: Sopra la mensa del detto Altare v'è un Tabernacolo di fini marmi che serve di repostiglio, e conservatoio de Sacramenti, e questo fù in quel tempo dalla pietà di trè sorelle Monache della benefattrice famiglia Pizzamana fabricato con spesa di ben settecento ducati. Sei bellissime figure di marmo ornano questo Sacro Altare, e queste l'anno presente 1692: sono dono, e beneficenza della gran benefattrice D. Cecilia Correr della di cui bontà, pietà, e religione non può la penna esprimere quanto le dilei religiosissime opere parlano, lo ponno dire cinque triennij che col commune universale consenso regnò nella carica d'Abbadessa. Ben voleva ragione che il dilei governo tanto proffucuo a' gl'interessi del Monastero non mai finisce, che per prolungarlo furono dispensati, e gl'usi, e le leggi, e continuata la di lei confirmatione per tanto tempo, e per vero degnamente perché è ella un vero ritratto della più perfetta religiosa, ne cesseranno mai i tempi avvenire di benedirne la sua memoria, e proporla per Santo esempio a' tutte quelle che la susseguiranno. Più direi, e più havrei obbligo di dire, ne mai a sufficienza se non temessi di far troppo lunga la digressione a' questo che non è che un mero racconto de fatti. Continuo dunque, e ne pedestali di detto Altare leggesi scolpito il tempo ristoratore della Chiesa 1508: La Capella del lato destro hà sopra il suo Altare la figura in marmo di Christo risuscitato opera dello Scalpello di Giacomo Colonna di molta stima, quella del lato sinistro è con palla di San Benedetto, et altri Santi, e nel mezzo con picciolo quadro di San Lorenzo Giustiniano; Questa è di ragione della nobilissima Casa Moresini del già tanto chiaro Cardinale Gio: Francesco come dalla memoria in marmo scolpito si legge. Per maggior ornamento di tutte queste trè Capelle furongli fatti del 1668: a spese d'una delle Madri Pizzamano gli scalini di pietra Veronese. Nel mezzo della Chiesa con l'uso povero, e antico eranvi in Isola due Altari Uno della Beata Vergine, e l'altro di Sant'Atanasio con li soli scalini di rosso Veronese fatti dalle sopramentovate sorelle Pizzamano. Questi l'anno 1689: sono statti intieramente levati dalla loro antichità, e ridoti, e rifabricati ad uso moderno con decorosa pompa appoggiati al muro, che riescono come sono statti di molta spesa così di maestosissima comparsa adornati poscia con palle del penello famosissimo d'Antonio Zanchi insigne, ed

Eccellente pitore. Quegli di Sant'Atanasio sopra del quale in antica, e Nobil Cassa dorata riposa il dilui Santo corpo con devotissima veneratione viene annualmente in un giorno festivo di Maggio visitato dalla greca natione con oblatione di dodeci Cerei per dispositione del q. Tomaso Flangini, e con permissione delle madri il Vescovo Greco nel sudetto giorno viene a' cantare musicalmente il lor Vespro. Questi Altari sono statti fabricati con il rilevante dispendio di duemilla cinquecento, e più ducati, oltre il ritrato da' materiali de vecchi altari, e questa importante somma di denaro s'è ricavata, e dall'universale delle Monache, e dal particolare della lor divotione privandosene per fino de proprij, e più bisognevoli per consegnarli a' così bell'opere, che nobilitano il Culto, e adornano il Tempio in cui adorasi la Santa Croce di Christo. Vicino all'Altare di Sant'Atanasio evvi la sacristia di sufficiente ricovero a Sacerdoti, e corrisponde in essa altro luocco che serve di Confessionario alle Monache. Sopra la porta poi maggiore della Chiesa vi è spatioso Choro sostenuto in aria dà due Colonne di marmo istriano nel qual atrovassi Un imagine di Maria Vergine che piamente credessi esser statta opera del penello di San Luca, così anco narrano Gio: Pietro Crescenzi nel suo pressidio romano, e Gio: Tiepolo Patriarca di Venetia nel trattato della Maddona di San Luca. Conservano pur le Madri un'altra Imagine di Maria Vergine che per autentiche loro traditioni proffessano esser pur pittura di San Luca, e ad esse miracolosamente portata e questa processionalmente ne più premurosi bisogni viene dalle Madri con infinita divotione, e veneratione portata. Sopra la porta minore del lato destro della Chiesa v'è l'organo per la Musica di competente grandezza contornato da' pitture incassate, e questo fù fabricato l'anno 1683: in vece di altro picciolo, et angusto ch'eravi dalla parte sinistra fatto sin de 1570:, e per la costruzione di questo spesero le Madri del proprio ben duecento ducati. Dirimpeto a' questa porta v'è fenestrone maestoso con grata di ferro fatta per maggior abbellimento dorare dell'anno 1689: dà alcune Monache in occasione della lor Sagra. Al di dentro v'è una bellissima, e spatiosa Salla con soffitto dipinto, e in questo luocco portansi le Monache alla Santissima comunione, qui s'odono le Prediche, qui si fanno le sagre fontioni di vestire, proffessioni, e Sagre, e qui pure stanno di continuo quatro madri Sacristane per somministrare li bisogni de paramenti, ed altro per celeratione delle messe, ch'esibiscono fuori per una ruota ivi vicina. Illuminano questo Tempio sei gran fenestroni trè dall'una, e trè dall'altra parte in forma di mezeline fabricati l'anno 1683: dalle Madri con spesa de ducati settecento. Il Pavimento è tutto lastricato di marmi rossi, e bianchi. Il Campanile è dalla parte sinistra fuori della Chiesa di nobile grandezza, e con la cima di Piramide rotonda adornata con quatro Campanieleti, e questo fu così refabricato l'anno 1631: per esser statto il Vecchio dirocato dà un fulmine del 1630: Al di fuori della Chiesa dalla parte destra vi sono due Capelle che tolgono in mezzo una picciola porta che introduce nella Chiesa. In una d'esse v'è una statua di marmo di Giustiniano Giustiniano Gran Governatore, e Luogotenente del Gran Mastro della Religione Gerosolomitana di Malta con sotto Epitaffio degno d'huomo così chiaro, e singolare. In questa Capella v'è pure una scalla che porta all'organo con altra porta che v'è sopra la strada. Nell'altra Capella corrispondente che è d'Allessandro dalla Torre Vescovo di Sitia v'è Un'Altare di marmo con figura di San Francesco in rame adornata con angeli, piedestalli, e Capitelli delle Colonne tutto di rame. Detta Capella è fatta a' volto con pavimento di marmi bianchi, e rossi. Evvi l'iscrizione della di lei fabrica con lettere d'orro nel marmo del 1613. Due altre poi iscrizioni una per parte che narrano il riposo de Cadaveri della nobile famiglia Fossa. In queste due Capelle li giorni festivi s'essercitano le figlie nell'istruzione della Dotrina Christiana. V'è poi il Cimiterio ne di cui molti sepolcri giacciono le ceneri de più divoti, e benefattori del Monastero, ed in fine di detto Cimiterio v'è altra picciola Cappella consonta dall'antichità dicesi esser della regia Casa Comara. Contiguo a' questo Cimitero v'è il Sagro Campo scoperto nel quale di frequente vengono sepolti de Cadaveri, e questo corrisponde dietro la Capella maggiore della Chiesa.

Così con la possibile brevità adempita questa narrativa de luochi passerò al raccontare mà compediosamente delle tante, e tante Sagre, e rarissime reliquie che s'atrovano in questa Chiesa, trà quali trè se n'adorano del vero e Santo legno della Sacrosanta CROCE del Redentore. Infinite poi sono l'Indulgenze che di tempo in tempo sono statte concesse, ed ogni divoto che visita questa Chiesa può a' dovittia arricchirsene. Di quanti poscia nobili ornamenti ricchi arredi, e pretiosi suppelletili di lavori in ricamo, in arca, con orro, con gioie, e con perle non può dirsi; quante siano l'argenterie, Tapezzarie, et altri nobili Ornamenti non dirò se non riferendo, che sempre gareggia la pia divotione delle Madri in nobilitare, accrescere, e sempre quotidianamente moltiplicare, come ben di frequente ponno vedersi nelle solennità esposti a' far pompa dell'honorevole Culto della Chiesa, e della pia devotione delle Monache. Dodici Sacrificij alla giornata in circa vi si celebrano di ordinario, oltre le frequenti essequie che accadono frà l'anno, la quaresima predicassi due giorni alla settimana, e le feste di precetto, tutto in pontuale esecuzione, et in adempimento dell'ultime volontà di più divoti benefattori. Si recitano giorno, e notte con infinita divotione, e puntualità dà tutte le madri i divini officij, oltre l'inalterabil osservanza de loro istituti, e la frequenza de Santissimi Sacramenti a soccorso dell'anime de fedeli, e per implorare la Celeste assistenza a' questa

Serenissima Republica. Questo è quel pocco che del molto dell'Esemplarissima, e non mai a' sufficienza decantata, e lodata pietà, e bontà di queste serve di Dio può dalla mia debil penna descriversi, anco nell'abbozzo di queste mie compendiate, e mal composte notizie, pregando la discrezione del lettore non comendarmi che non lo chiedo, mà non dannarmi che non lo merito, lasciandomi di tante fatiche star almeno in Capitale, perché l'imperfetioni della mia penna occupata nell'essenziale di questi volumi non hà potuto donare a questa descrizione salvo che i momenti che non son molti del mio riposo. E se del prudente, saggio, e Santo governo della regnante Abbadessa D. Eletta Borghesaleo si son per anco ignote le notizie non ti meravigliare, o' lettore poiché non potendo i muti Chiostrì parlare delle sue singolari prerogative, ne meno io ho voluto cimentarmi ad impresa sì grande per non mettere come si suol dire la bocca in Cielo, basta il dire che tale la dichiararono le madri tutte, e che mature de voti la scielsero al grado di Superiora. In essa ben si vede dell'affabilità le maniere, della modestia i tratti, della gravità gl'esempj, e dei virtuosi impieghi le geste tutte egualmente pari a se stessa. In essa si conosce chiarissima la pietà, ben sperimentate le fruttuose sue economiche applicazioni, e ben si gode non del sol nome mà per i suoi degni, e lodevolissimi fatti l'Eletta. Dio la preservi, e mantenga accio si possi far conoscere nella continuatione del suo governo, se bene differente di sesso uniforme però all'operationi del famosissimo fratello che con tanto studio, e con tanto publico agradimento tende alla conservatione, et augumento del considerabile publico patrimonio, et all'esemplar direzione di questa Serenissima Republica.

Appendice III. Elogi letterari

Seppur in misura molto più contenuta rispetto ad altre tipologie di dipinti, anche le pale d'altare divennero talvolta protagoniste di opere letterarie. Nel caso di Venezia, l'episodio più noto è certamente offerto da *La luce della pittura ombreggiata dalle Muse* (1681), opuscolo di Carlo Passignano riservato al *San Giuseppe* di Johann Carl Loth in San Silvestro e composto da cinque sonetti, sette madrigali, sette epigrammi, sette distici e cinque elogi.

Il libello, conosciuto dalla letteratura moderna sin da Ewald (1959), rientra tra gli scritti d'occasione per la promozione di opere d'arte³, un genere letterario tipicamente secentesco nel quale si potrebbero includere anche alcuni sonetti raccolti da Sebastiano Mazzoni nel suo *Tempo perduto* (1661), dedicati a tre suoi dipinti: un *Convitto di Baldassarre*, un' *Artemisia* e la pala di Santa Maria del Pianto raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Domenico e Francesco*⁴. Benché tali opere siano in realtà prese a pretesto per esaltare in versi l'artista, si tratta ugualmente di importanti testimonianze, utili per la datazione delle stesse pitture. Nel caso della pala, inoltre, i due componimenti che la riguardano [*doc. 1*] sono ancor più preziosi se non altro perché essa, a differenza del *San Giuseppe* di Loth, è andata perduta.

Curiosamente, anche una seconda pala di Santa Maria del Pianto, l'*Annunciazione* di Pietro Liberi, diviene protagonista di uno scritto poetico, sebbene il genere letterario e gli intenti di quest'ultimo siano completamente diversi dai sonetti mazzoniani. Lungi da qualsiasi intento laudativo, infatti, la novella *Vernice* dell'abate e poeta Giambattista Casti [*doc. 14*] dichiara esplicitamente il suo carattere anedddotico e licenzioso, che finisce in sostanza per alimentare il binomio topico Liberi-libertinismo. Ciononostante, come già si sosteneva nel capitolo III, tale opera dev'essere ugualmente tenuta in considerazione poiché nella sua finzione poetica potrebbe contenere un fondo di verità, ad esempio per l'implicazione delle monache servite nella commissione della pala.

1.

Sonetto di Giovanni Francesco Ferrari in lode della pala di Sebastiano Mazzoni per Santa Maria del Pianto e risposta dell'artista
(da S. Mazzoni, *Il Tempo perduto. Scherzi sconcertati*, In Venetia, Per il Valvasense, 1661, pp. 86-87)

³ Cfr. *supra* in capitolo I.

⁴ Cfr. *supra* in capitolo III.

*Del Signor
GIO. FRANCESCO FERRARI
Monferrino,*

*Per una Madonna del Rosario opera del Mazzoni posta in Venetia nella Madonna del
PIANTO all'Altare de Signori Bonlini.*

Che altri con fiamme all'almo sol furate,
Vitale spirito a terrea Statua diede
Racconto è tal, che ogni credenza eccede;
Folli Bugie della Vetusta etate:

Ben tù MAZZONI hor' dell'etadi andate,
A scorno, senza far tè stesso Erede,
D'alta Filosofia fai, che si vede,
Co'l sol Pennello Immagini più grate.

E mentre operi ciò non più'l pensiero,
Lo Stuol' de i Dotti in ricercar disserra,
Se due lochi occupar può un Corpo intero.

Poi che mirando quì dove si serra,
La REGINA maggior' dell'Emisfero,
Adorna il Cielo, e pur' si mira in Terra.

Risposta del Mazzoni.

FERRARI affanna in van chi le vibrare,
Armi del mio destin rigittar crede,
Non posi ancor' per sentier fausto'l Piede,
Trà le tante stagion per me volate.

Di Malediche lingue avvelenate,
Il perverso livor' m'insidia, e siede,
Scherzo alli stolti il Mondo esser' mi vede;
E in darno imprimer tento orme onorate;

Ch'io spinoso vi è più trovo il sentiero;
Ne dalla fatal mia troppo aspra guerra,
Ritrar' mai pace in fin ch'io spiri spero.

Ne'l mio cuor disperato in temere erra;
Se de i Trionfi miei l'ordine altero,
Hor un Tempio del PIANTO in se risserra.

2.

La Vernice, novella dell'abate Giambattista Casti (1724-1803) relativa all'*Annunciazione* di Pietro Liberi già in Santa Maria del Pianto
(dalle *Novelle di Giambattista Casti Romano*, III, Parigi, anno IX [1801], pp. 193-212)

I.

La vernice! Follie! brontolar sento
Da qualche impaziente ascoltatrice.
Qual ci propon costui strano argomento,
Che sen vien fuori colla sua vernice?
Ma pazienza in grazia anche un momento,
Chè tutto dire a un tratto sol non lice.
Chi sa che sotto la vernice poi
Cosa non sia che non dispiaccia a voi?

II.

Era in Venezia un celebre pittore
D'un merto singolar nel suo mestiere,
Che Liberi ebbe nome, e per onore
Titolo ottenne poi di cavaliere;
Chè non sempre il talento è un disonore,
Nè dee sempre l'ignavia ossequi avere,

Ond'egli e dopo morto e mentre visse
Sempre il cavalier Liberi si disse.

III.

Avea magistralmente effigiati
E san Franceschi e sante Catarine,
E martiri arrostiti e scorticati,
E altri eroi della chiesa ed eroine
Per conventi di monache e di frati;
E a chiesta delle madri cappuccine
Finse in un quadro assai stimato e bello
La Vergine e l'Arcangiol Raffaello.

IV.

Quando portò alle monache lo schizzo
Fu trovato mirabile e eccellente;

Ma in eseguir gli venne il ghiribizzo,
Che uno spirto sì puro ed eminente
Nulla aver debbe di meschin di vizzo
Da dar idea di debole e impotente;
Tutto esser dee magnifico e perfetto,
Più ancor s'ei venga a certi uffici eletto.

V.

E in sè dicea: qualor la patavina
Dotta università vuole un scolare
In legge addottorare o in medicina,
Non isceglie ignorante uomo volgare;
Ma vi deputa alcun che la dottrina
Possegga, in cui debbe altri addottorare;
E mai d'addottorar non fu permesso
A chiunque non sia dottore ei stesso.

VI.

Poiché, sebben quell'angelo beato
Non dovesse in quel caso esser ei padre,
Pur essendo egli eletto ed inviato
Una vergine a far divenir madre,
Supporlo inerte debole e spossato
Non pare, a dire il ver, cosa che quadre.
Sempre proporzionare il savio suole
I mezzi al fine che ottener si vuole.

VII.

Protesto, Donne mie, ch'io non pretendo
Raziocinio approvar sì stravagante:
Di dialettica alquanto io me ne' intendo.
Che niun debba in affar così importante
Da folle argomentar, ben lo comprendo;
Ma non vo' fare il critico e il pedante;
E per quanto ingannato egli si sia,
Che ci ho a far io? forse la colpa è mia?

VIII.

Pins'ei vergin vestita di turchino
Stellato drappo, in volto a cui lucea
Non so che di celeste e di divino;
Colle pupille basse in man tenea
Tutt'umile e modesta un libriccino
In cui divote orazion leggea;
E cinto di splendor senza alcun velo
L'alato Gabriel scendea dal cielo.

IX.

Del ciel la corte ha pubbliche e segrete
Cariche e i suoi magnati e i ranghi suoi,
E gli arcangeli son, come sapete,
Di quella corte i più distinti eroi,
Come appunto arcivescovo, arciprete,
Arciduca, arcifanfano fra noi.
Medico è Raffael, Michel guerriero,
E Gabriello è nunzio e messaggero.

X.

A Maria quell'arcangiol benedetto
Solenne ambasciador straordinario
Dalla beata Triade fu eletto;
Come monarca invia signor primario
Per condur principessa al regio letto
In qualità di plenipotenziario:
E guarnillo il pittor co' i color sui
Di maschie qualità degne di lui.

XI.

Nè mai di lampsacena asta fornito
Entrò così per abbracciar la sposa
Nel letto nuzial novel marito,
Nè con arma più ferma e vigorosa
Corre alla bella in sen l'amante ardito
L'ardente ad isfogar fiamma amorosa,
Come pien di feconda vigoria
L'angiolo a oprare il gran mister venia.

XII.

Ave Maria le disse, e non altr'ave
Fe' di vergine in cor più forti brecce;
Ond'ella con voce umile e soave,
Distinto assai pronunziò il grand'Ecce,
Che salvò l'alme del peccato schiave;
E a un tratto allor le circondò le trecce
Lucido cerchio, e in quel consentimento
Diessi all'alto mistero il compimento.

XIII.

Benché quell'azion tempo esigesse,
Pur sembrava, che tutto il cavaliere
In un solo contesto espresso avesse,
Tanto seppe alle forme e alle maniere
Inspirar sentimento ed interesse;
Onde con gioja ed intimo piacere
Riguardò l'opra sua, e sen compiacque:
Non ostante uno scrupolo gli nacque.

XIV.

Pensò che nello stato naturale,
 In cui (Dio gli abbia in gloria) Adamo ed Eva
 Visser pria del peccato originale,
 Nudo si l'un che l'altro andar soleva;
 Che il selvaggio talor, che ogni animale,
 Senza che offesa alcuna indi riceva
 Il buon costume e la decenza nostra,
 Nudo mostrossi e nudo ancor si mostra.

XV.

Ma la maniera di pensar stravolta
 Fu dall'istante che la specie umana
 S'è nello stato social raccolta;
 Gli uomini allor per abitudin strana
 Semplicità dai lor costumi han tolta.
 Nudità reputarono profana,
 E a naturali oggetti in conseguenza
 Unirono l'idea dell'indecenza.

XVI.

Onde il cavalier Liberi comprese,
 Che sebben forma umana un angiòl prenda,
 Convenia ricoprirli un certo arnese,
 Acciò la pudicizia ei non offenda;
 E tanto più se per conventi o chiese
 Qualche pubblico quadro a far s'impreda,
 Più ancor dovransi aver tali riguardi
 S'espòr si dee di monache agli sguardi.

XVII.

Voluto ei non avrebbe il pregio torre
 All'arte di natura imitatrice,
 Nè discoperte alcune parti esporre
 A vergini pupille; e alfin felice
 Idea vennegli a un tratto di comporre
 E impiegar a tal uopo una vernice,
 Che quelle nudità ricopra e fasci,
 E quanto è sotto intatto e intiero lasci.

XVIII.

E a quest'effetto artistamente sopra
 Di quel preteso scandalo ponea
 Inverniciato velo, onde ricopra
 Quell'oggetto che i semplici offendea;
 Ed onestando in guisa tal quell'opra
 Il pittor eavalier fra sé ridea,

Certo che sotto tinte ei seppellia
 Arnese che risorto un dì saria.

XIX.

E sapea ben che la vernice allora
 Dalla pittura si saria divisa,
 E di nuovo alla luce apparso fora
 Ciò che occultato s'era in simil guisa,
 Quantunque al giusto l'epoca ne ignora;
 Onde a ragion non contenea le risa,
 Pensando che stupite a un tal spettacolo
 Lo crederan le monache un miracolo.

XX.

Nè ciò, dicea, forse avverrà; chè alfine
 Monache e frati e monasteri e chiostri
 Badie trappe certose e cappuccine
 E mille assurdità de' tempi nostri
 Debbono o presto o tardi aver un fine;
 E se dipinto un corpo uman si mostri
 E nudo e nel suo stato naturale,
 Credo, che allor non vi sarà gran male.

XXI.

Ma per sventura il cavalier pittore
 Ne' raziocinj suoi restò deluso;
 Poiché se di ragion qualche bagliore
 Fra noi talvolta appar tenue e confuso,
 L'ambizion l'ipocrisia l'errore
 E l'interesse e del poter l'abuso
 Fanno e faranno in queste età infelici
 Più i monaci durar che le vernici.

XXII.

La pittoresca libertà corretta
 E il quadro alfin ridotto a compimento,
 Le cappuccine d'una cappelletta
 Ne fero il più bel pregio ed ornamento,
 E la delizia fu di quell'eletta
 Schiera rinchiusa in verginal convento,
 E v'era tutto il dì gente affollata
 Del Liberi a veder la Nunziata.

XXIII.

Maria giusta le donne, era un perfetto
 Di pudicizia e di beltà modello,
 Ma dava lor più sensual diletto
 La figura dell'Angiòl Gabriello;

Dicean ch'era un celeste giovinetto
Di cui non avean visto altro più bello;
Anzi fuvvi taluna, a cui non piacque
Il sovrapposto vel, ma finse e tacque.

XXIV.

Bello il quadro così come vel mostro
Ai dilettranti ed agli artisti apparse,
E sull'altar di quel virgineo chiostro
Continuò gran tempo a venerarse,
Infinchè la vernice a tempo nostro
Cominciò dalla tela a distaccarse,
Circa ottant'anni poi (salvo ogni errore)
Dacché ella uscì di mano dell'autore.

XXV.

La priora di quelle reverende
Un dì vedendo screpolâr d'un canto
L'azzurro vel che cuopre le pudende,
Riguardando restò pensosa alquanto
Sull'ignota ragion che non comprende,
Ed alla sagrestana ordina intanto
Di stropicciare colla man bel bello
Fra le cosce dell'angiol Gabriello.

XXVI.

Parte colei comincia a stropicciarne,
Ma grida tosto; oh Dio! Cosa mai n'esce!
Madre priora! un brandellin di carne:
Oibò, ripiglia la priora, è un pesce,
È un cefalotto, altro io non so pensarne.
E quella: è carne; e oh come ingrossa e cresce!
E con cretto vigoroso capo
Ecco apparir l'angelico priapo.

XXVII.

La man ritira a sé la sagrestana
Colpita da stupor da maraviglia;
Nè tanto nell'arcadica fontana
Forse stupì di Licaon la figlia,
Allorché trasformatosi in Diana,
Al celato stallon tolta la briglia
Tutte fra le sue braccia il sommo Giove
Spiegò di sue virilità le prove.

XXVIII.

Attonite pertanto e vergognose
Gesù! la sagrestana e la priora
Esclamarono allor, Gesù che cose!
L'una dicea: questa è un insidia, o suora,
Per sedur di Gesù le caste spose.
In mille modi il diavolo lavora.
A cui la sagrestana: e chi pensato
Avrebbe un Gabriel così sfacciato?

XXIX.

No, la priora allor, oh no, sicuro.
Io lo conosco l'angiol Gabriello,
Non si prende uno spirito sì puro
Tai libertà: dell'angiol rubello
Certo questa è fattura, e t'assicuro,
Che a Gabriello uscito è quel brandello
Senza consenso suo sì grosso e lungo,
Come dal suolo esce improvviso un fungo.

XXX.

Monachina novizia ivi presente
Che pria fu campagnuola, or giardiniera,
E della sagrestana era servente,
Ad ambedue chiedendo già cos'era;
Ma di là la cacciaron prestamente,
Ond'ella ad altre il disse, di maniera
Che d'una in altra per tutto il convento
La nuova se ne sparse in un momento.

XXXI.

Al racconto di lei confuso e strano
Sceser tutte a veder quello spettacolo.
Chi un serpente il dicea, chi un tulipano,
Chi opra del demonio, e chi un miracolo.
Molte fur che il volean toccar con mano,
Se la priora non faceavi ostacolo,
Dicendo che la prova del contatto
La madre sagrestana avea già fatto.

XXXII.

Più d'una ancor scrupolosa e schiva
Con croce si segnò la fronte e il petto,
E chi la faccia con la man copriva
Per non veder lo scandaloso oggetto;
Ma delle dita gl'intervalli apriva
Allo sguardo talor malizioso.
Nè la faccia si copre in altra guisa
La vergognosa in campo santo a Pisa.

XXXIII.

Ma la priora per troncar di quelle
Fanciullaggini lor l'inconseguenza
Ordina all'inquiete monachelle
In virtù della santa obbedienza,
D'andarsene e pregar nelle lor celle,
Ch'ella senza di lor coll'assistenza
Che alle priore accorda il ciel, se occorre,
Allo scandol saprà riparo opporre.

XXXIV.

Partian color, poiché partir bisogna,
E il piè movean di mala voglia e lente,
Ma la priora le restie rampogna;
Ond'esse nel partir sbadatamente
Fra la curiosità, e la vergogna
Volgeansi a quel fenomeno indecente,
Come in fuggir dallo spettacol tetro
Volgea di Lot la moglie il guardo indietro.

XXXV.

La priora che gli anni esente han resa
(Credeasi almen) da debolezza umana
E dagl'insulti della carne illesa,
Tosto allor alla madre sagrestana
Ordinò di staccare e tor di chiesa
Quella apparizion tanto profana;
Che nei semplici cor tai prospettive
Soglion produr sensazion lascive.

XXXVI.

Del suo quartier nella seconda stanza
Fe' locar la pittura invereconda.
Nella prima ricorso ode e lagnanza
Od'altro tal di cui cotanto abonda
Ogni claustral monastica adunanza,
E ha il casto letticiuol nella seconda;
E qui il quadro, onde altrui lo scandol torre,
Con quel membruto arcangiolo fe' porre.

XXXVII.

Quest'opra al certo soprannaturale,
Fra sè dicea, non che straordinaria
Certo, com'io credea, non è infernale.
Che alla divina dignità contraria
Cosa sarebbe, e contro ogni morale
Permettere azion sì temeraria

Avanti a qualsivoglia onesta donna,
Figuratevi avanti alla Madonna.

XXXVIII.

Del ciel la volontà misteriosa,
Di cui son sempre ignoti i fini veri,
Potria forse quà sotto esservi ascosa.
Folle, degl'ineffabili misteri
Nella profondità chi spinger osa
I fallaci arditissimi pensieri!
Ma pur colui che domina sull'etere,
Chi sa, non voglia il gran mister ripetere?

XXXIX.

E se fosse così, non v'è ragione
Per creder che qualch'altra monachetta
Si debba meco porre al paragone:
Nè dican ch'io non son più giovinetta,
Chè nulla vai sì fatta obbiezione;
Ricordiamci di santa Elisabetta
Madre del precursor: quando lo fe'
Era forse più giovine di me?

XL.

Pettegolette un po' per dire il vero
Quasi tutte esse son queste mie suore,
Se a qualcuna però del monastero
Questo segnalatissimo favore
Il ciel destina, io mi lusingo e spero,
Che dia di preferenza a me l'onore.
E si tasta, e le par che già in quel mentre
Se le incominci ad ingrossare il ventre.

XLI.

Ma il fatto e tutte quelle circostanze
Al confessor non si dovea celare;
Onde fattol venir nelle sue stanze
L'escrescenza mirabile osservare
Gli fece, e gli svelò le sue speranze.
Padre, poi gli dicea, che ve ne pare?
Parmi nell'alveo mio di già sentire
Qualche novella incarnazion seguire.

XLII.

Il confessore anch'ei da meraviglia
Fa preso al caso sorprendente e strano.
Non però per miracolo lo piglia
Ma per un qualche strattagemma umano.

Tranquilla la priora a star consiglia,
E benché fosse frate e francescano
Poco badò se v'era inganno o insidia;
Ma lo guardò con una santa invidia.

XLIII.

Poscia la fronte increspa il ciglio inarca,
E disse alfin che quella turpitudine
Se vuolsi aver la coscienza scarca
D'ogni scrupolo e d'ogni inquietudine,
Si dee tosto far nota al patriarca;
Ch'egli con pastoral sollecitudine,
E co' lumi dell'alto suo intelletto
Vedrà la cosa nel suo vero aspetto.

XLIV.

Se giusta il debil sentimento mio
Dovessi non ostante io giudicarne,
Direi, che il dì di pasqua avendov'io
Sulla resurrezione della carne
Fatto il sermone, or vuol Domeneddio
Alle incredule un simbolo mostrarme.
Ma stolto è chi nel suo saper si fida,
Onde lasciam che monsignor decida.

XLV.

Il patriarca di Venezia allora
Er'uno di quei vescovi, di cui
Sol la memoria il vescovado onora.
L'opre e l'esempio de' costumi sui
È nei memori cor presente ancora:
E la bontade e la virtù di lui
Con venerazion tutt'orammenta
La laguna adriatica e la Brenta.

XLVI.

Pertanto non mancò sua reverenza
Il confessor di monache, di fare
A sua rivendissima eccellenza
Il rapporto di tutto quell'affare;
E per averne giusta conoscenza
Volle in persona il patriarca andare.
Ma d'anni carco egli era e quasi cieco;
Onde il vicario suo condusse seco.

XLVII.

Il caso a esaminar straordinario
Al monaster con piccolo corteggio

Portossi monsignor col suo vicario.
Madre, allor disse alla priora, io deggio
Saper, se in ciò che udii qualche divario
Havvi dal ver; ma come io mal vi veggio
Darò al vicario mio commissione
Di farmene fedel descrizione.

XLVIII.

Quei per meglio osservar quella pittura
Montato essendo sopra uno sgabello
Squadro l'imagin della vergin pura;
E in questa parte il quadro è buono e bello
A monsignor dicea: poi la figura
Osservando dell'angiol Gabriello,
Disse, eccellenza mia reverendissima,
Protuberanza è qui notabilissima.

XLIX.

E il patriarca ancor chiedea: ma pure?
Onde il vicario allor: sua signoria
Che mi porga la mano, e le misure
Dietro la guida della mano mia
Ella stessa potrà prender sicure.
E il patriarca: e ben, rispose, sia:
La man prende il vicario, e con leggiadro
Garbo appressolla leggierramente al quadro.

L.

Indi di quella turgida escrescenza
Dall'una all'altra estremità le dita
Di sua reverendissima eccellenza,
E dell'oscura massa insieme unita
Attorno a tutta la circonferenza,
Come il disegnatore fa con matita,
Guidò; poi disse, è lungo un palmo intero:
E quei: per santo Todaro ch'è vero.

LI.

Ma la priora, che non più sentiva
Parlar d'incarnazione e di miracolo,
Temè che alla sua santa aspettativa
Da monsignor non si mettesse ostacolo:
Poiché la visione intuitiva
Del generante angelico spettacolo
Sperato avea che oprasce alcun prestigio
Per rinnovare in lei l'alto prodigio.

LII.

Ed altronde pel quadro avendo presa
Intima affezion particolare,
E già l'idea di monsignor compresa
Di farnelo di camera levare,
Dicea: cred'io, poiché non è più in chiesa,
Ch'essendo or qui, vi si potria lasciare;
E giuro per la mia verginità,
Che in tal caso nessun più lo vedrà.

LIII.

Sorridendo il vicario: intendo, il fine
È santo, o madre, disse a lei rivolto;
Pur tanto capital per cappuccine,
Che nulla debbon posseder è molto.

Ma monsignor troncò i discorsi alfine,
Dicendo: sia di qui lo scandal tolto,
L' autor non cerco, che si è ciò permesso,
Ma il quadro resti d'ora in poi soppresso.

LIV.

E quella oscenità torre e coprire
Ei fe' con indelebili colori.
E alle monache poi restituire
Come in oggi sta esposta ai spettatori.
Ma intanto, Donne mie, vi vo' avvertire
Di non fidarvi a quel che appar di fuori;
Chè sotto la vernice io spesso veggio
Oscena cosa e qualche volta peggio.

Tavole

I. *Le fonti storiografiche e le problematiche per uno studio sulla pala d'altare*



Figura 1. Altare della Madonna della Salute già in Santo Stefano di Murano, Venezia, GDSMC, fondo Gherro, n. 627



Figura 2. Melchior Barthel, *San Giovanni Battista*, 1683
ante, Venezia, Santa Maria degli Scalzi



Figura 3. Heinrich Meyring, *Transverberazione di santa Teresa*, 1699, Venezia, Santa Maria degli Scalzi

II. *Le pale d'altare tra immagine sacra e manifesto politico*



Figura 4. Jacopo Palma il Giovane, *Martirio di santa Caterina*, 1590-1595, Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari



Figura 5. Jacopo Palma il Giovane, *Martirio di santa Giustina*, 1595-1603, Agordo (BL), Santa Maria Nascente (già Venezia, Santa Giustina)



Figura 6. Marco del Moro, *Circoncisione di Gesù*, 1565-1570, Venezia, Gallerie dell'Accademia (già Santa Maria dell'Umiltà)



Figura 7. Francesco Bassano, *Natività di Cristo*, 1584-1590, Venezia, Redentore [Cameraphoto]



Figura 8. Carlo e Gabriele Calari, *Battesimo di Cristo*, 1588 ca., Venezia, Redentore [Cameraphoto]



Figura 9. Domenico Tintoretto, *Flagellazione di Cristo*, 1588 ca., Venezia, Redentore



Figura 10. Jacopo Palma il Giovane, *Trasporto di Cristo al sepolcro*, 1600 ca., Venezia, Redentore



Figura 11. Francesco Bassano, *Resurrezione di Cristo*, 1585 ca., Venezia, Redentore [Cameraphoto]



Figura 12. Domenico Tintoretto, *Ascensione di Cristo*, 1588 ca., Venezia, Redentore [Cameraphoto]

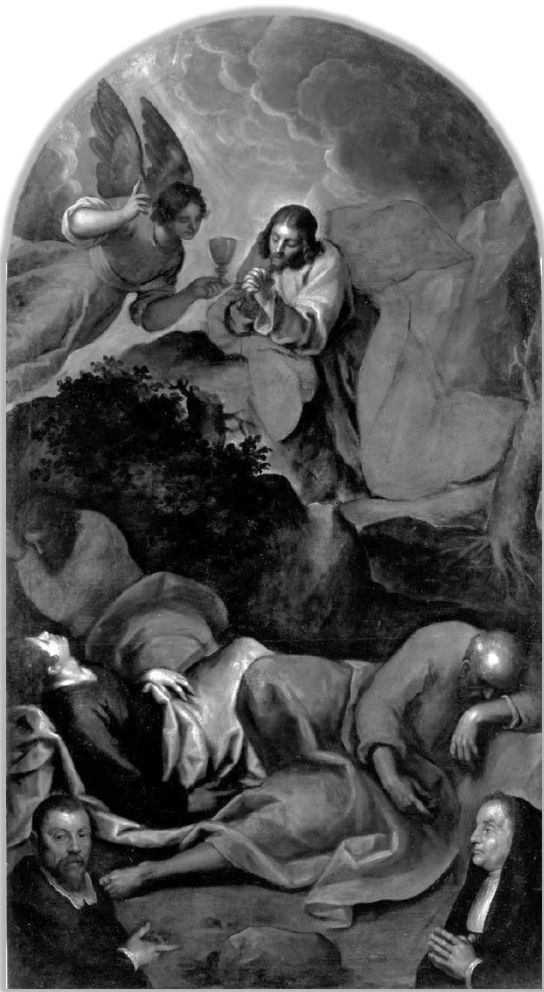


Figura 13. Jacopo Palma il Giovane, *Orazione di Cristo dell'orto con i ritratti di Pasquale ed Elisabetta Foppa*, 1618 ca., Venezia, Santa Maria della Presentazione (Zitelle)



Figura 14. Alvise dal Friso, *Noli me tangere*, 1580 ca., Mason Vicentino (VI), Sant'Andrea (già Venezia, Santa Maria Maddalena alla Giudecca)



Figura 15. Camillo Procaccini, *Gloria di san Carlo Borromeo*, 1620 ca., Venezia, San Nicola da Tolentino



Figura 16. Jacopo Palma il Giovane, *Il Salvatore, la Vergine e san Pietro con le anime del Purgatorio*, 1615, Venezia, San Nicola da Tolentino



Figura 17. Jacopo Palma il Giovane, *Madonna in gloria con san Magno che incorona Venezia alla presenza della Fede*, 1611 ca., Venezia, San Geremia



Figura 18. Giulia Lama, *Madonna col Bambino e san Marco in gloria con san Magno e Venezia*, 1722-1723, Venezia, Santa Maria Formosa [Cameraphoto]



Figura 19. Jacopo Palma il Giovane, *Angelo Custode*, 1619, Venezia, Santa Maria Assunta dei Gesuiti (già Santa Maria dei Crociferi)



Figura 20. Jacopo Palma il Giovane, *Madonna del Parto*, 1615-1618, Venezia, San Geremia (già Santa Lucia)



Figura 21. Tizianello, *Madonna di Reggio (Madonna della Ghiara)*, 1620 ca., Venezia, San Giorgio Maggiore



Figura 22. Jacopo Palma il Giovane, *Annunciata di Firenze*, 1620 ca., Riese Pio X, San Matteo (già Venezia, Santa Sofia)



Figura 23. Sebastiano Mazzoni, *Annunciazione*, 1650 ca., Venezia, Gallerie dell'Accademia (già San Luca)



Figura 24. Baldassarre Longhena, *Altar maggiore* (sculture di Melchior Barthel, Francesco Cavrioli, Bernardo Falconi, Giusto Le Court, Clemente Molli, Claude Perreau), 1649-1665, Venezia, San Pietro di Castello [Studio Böhm]



Figura 25. Pietro Liberi, *Venezia che prega sant'Antonio perché interceda presso la Trinità per la cessazione dell'assedio di Candia*, 1652, Venezia, Santa Maria della Salute



Figura 26. Pietro Liberi, *Visione di san Giovanni Evangelista*, 1650 ca., Venezia, San Giovanni Evangelista



Figura 27. Pietro Liberi, *Santi Agostino e Chiara da Montefalco con la Trinità*, 1650 ca., Venezia, Santo Stefano

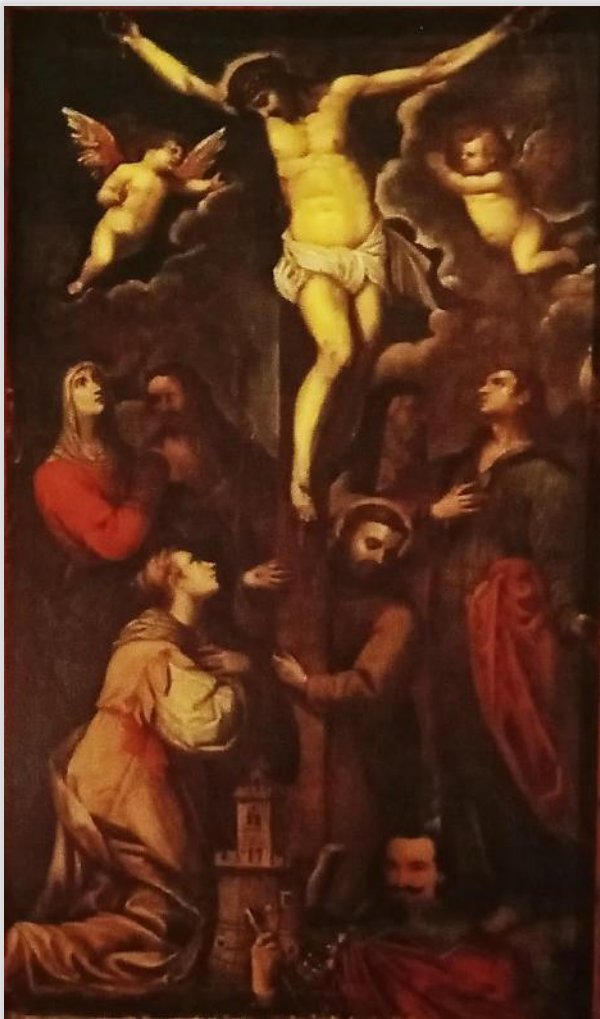


Figura 28. Pittore tardomanierista, *Il Crocifisso, la Vergine e i santi Giovanni Evangelista, Giovanni Battista, Francesco e Barbara, con il ritratto di Giovanni Battista Grimani*, 1648 ca., Cordignano (TV), Santi Maria Assunta e Cassiano (già Venezia, Sant'Andrea della Certosa)



Figura 29. Pietro Ricchi, *Incredulità di san Tommaso con i santi Bernardo e Francesco Saverio*, 1665 ca., Venezia, Museo Diocesano (già San Clemente in Isola)



Figura 30. Francesco Maffei, *Angelo Custode*, 1658 ca., Venezia, Santi Apostoli



Figura 31. Pietro Liberi, *Predicazione di san Francesco Saverio*, 1657-1658, Venezia, Santa Maria Assunta dei Gesuiti

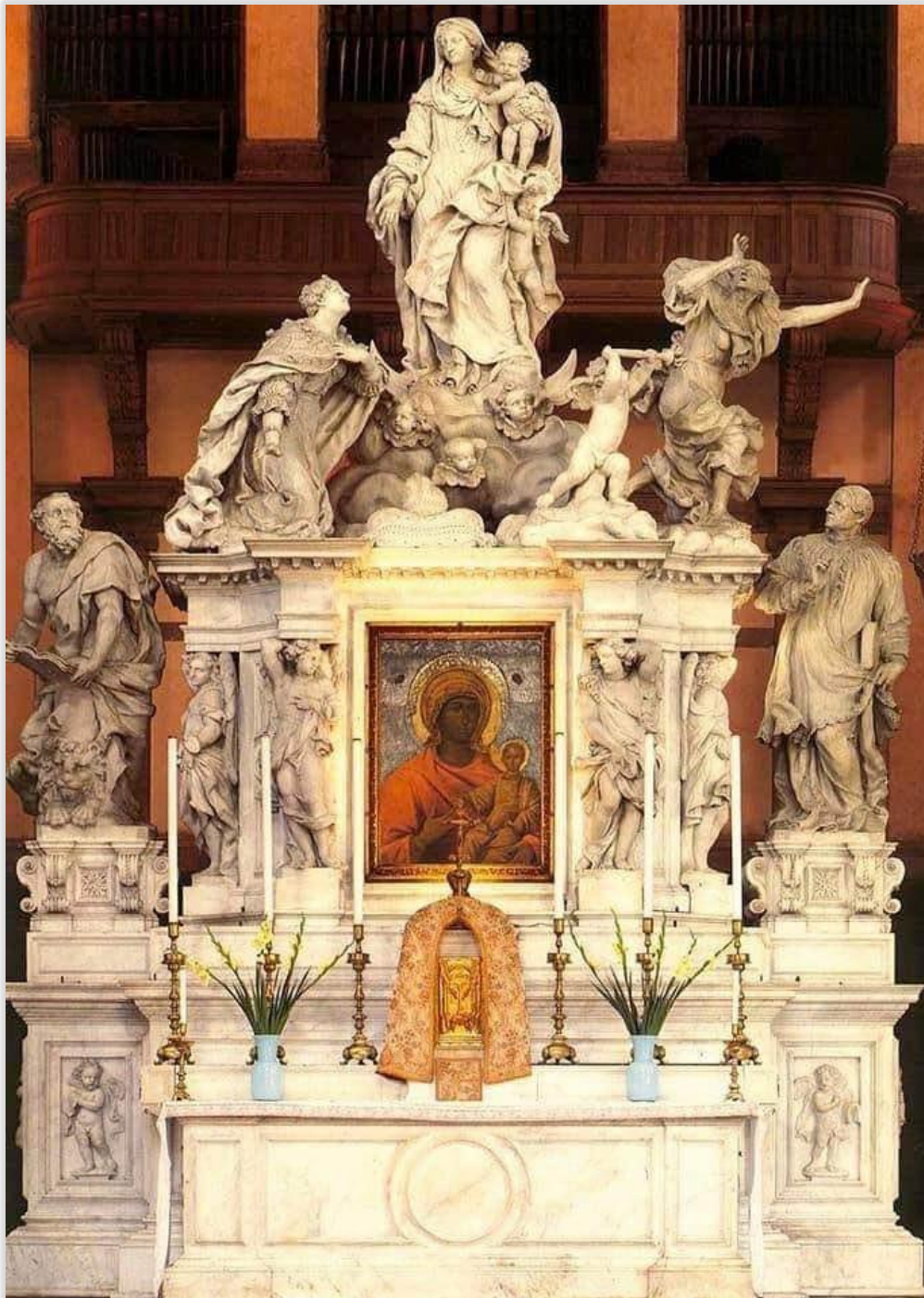


Figura 32. Baldassarre Longhena, *Altar maggiore* (sculture di Giusto Le Court), 1670 ca., Venezia, Santa Maria della Salute



Figura 33. Ermanno Stroiffi, *Estasi di san Filippo Neri*, 1644-1649, Venezia, San Lazzaro dei Mendicanti (già Oratorio di San Filippo Neri)



Figura 34. Pietro da Cortona, *San Daniele nella fossa dei leoni*, 1657-1660, Venezia, Gallerie dell'Accademia (già San Daniele)



Figura 35. Jacopo Tintoretto, *Madonna col Bambino, le sante Caterina e Scolastica e i santi Pietro, Agostino, Paolo e Giovanni Battista*, 1549 ca., Modena, Galleria Estense (già Venezia, San Benetto)



Figura 36. Giovanni Angelo Canini, *Madonna col Bambino in gloria, san Domenico e san Michele Arcangelo che scaccia Lucifero*, 1659-1660, Venezia, San Benetto



Figura 37. Bartolomeo Litterini, *Apparizione di Gesù Bambino a Lorenzo Giustiniani mentre celebra la messa di Natale*, 1700 ca., Murano, Santi Maria e Donato

III. *La committenza delle pale d'altare: devozione e autocelebrazione*



Figura 38. Jacopo Tintoretto, *Apparizione di san Rocco ad alcuni infermi, con il cardinale Anglico Grimoard e il committente*, 1588, Venezia, Scuola Grande di San Rocco

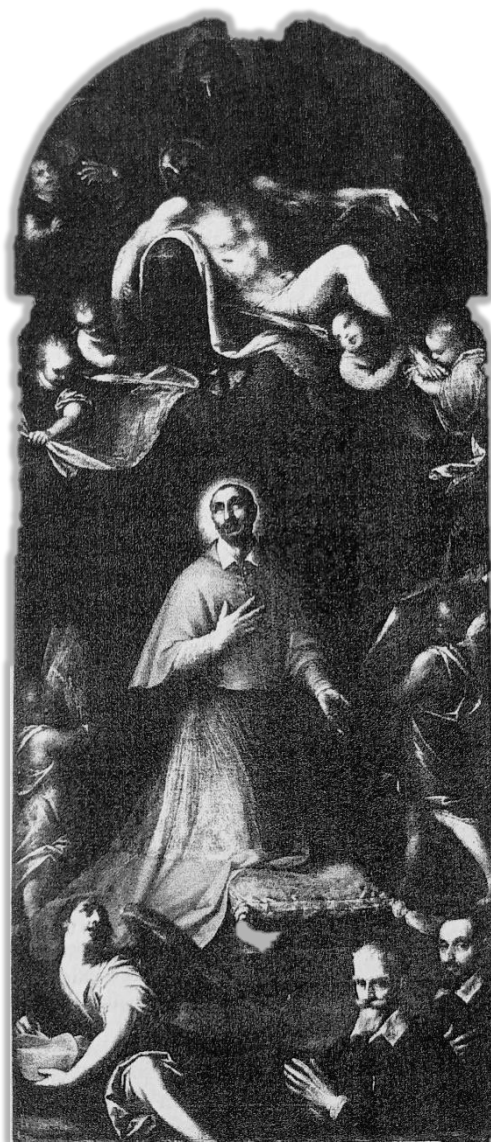


Figura 39. Sante Peranda, *Pietà con san Carlo Borromeo e ritratti di Bartolomeo e Grazioso Bontempelli dal Calice*, 1618-1619, Venezia, San Salvador



Figura 40. Jacopo Palma il Giovane, *Madonna col Bambino in gloria e i santi Giovanni Battista, Nicola da Tolentino, Francesco, Chiara e Giorgio*, 1625 ca., Venezia, San Nicola da Tolentino



Figura 41. Paolo Veronese, *Adorazione dei pastori con san Girolamo*, 1582-1583, Venezia, San Giuseppe di Castello



Figura 42. Francesco Ruschi, *Madonna di Loreto e santi Agostino, Benedetto, Giovanni Evangelista e Romualdo*, 1660-1661, Venezia, Museo Diocesano (già San Clemente in Isola)



Figura 43. Michele Desubleo, *Madonna del Carmelo in gloria, i santi Domenico, Angelo e Francesco e alcuni astanti*, 1660-1664, Venezia, Santa Maria degli Scalzi

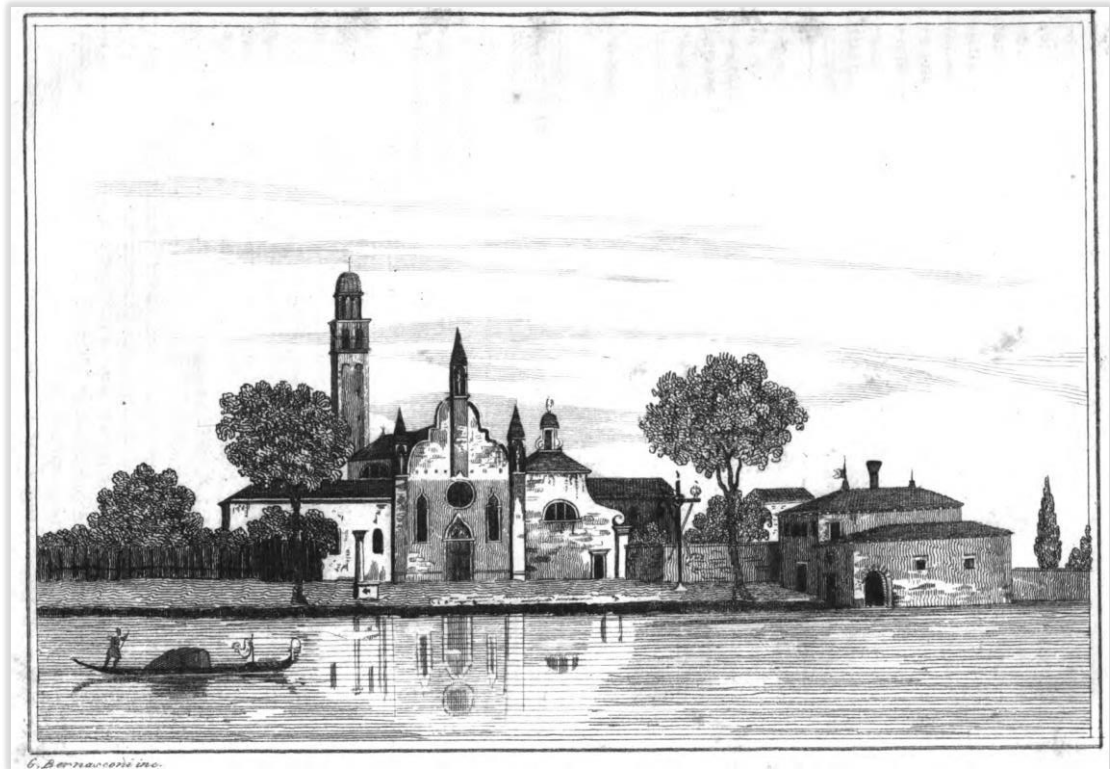


Figura 44. Giacomo Bernasconi, *Chiesa di Santa Maria delle Grazie* (da Paoletti 1837)

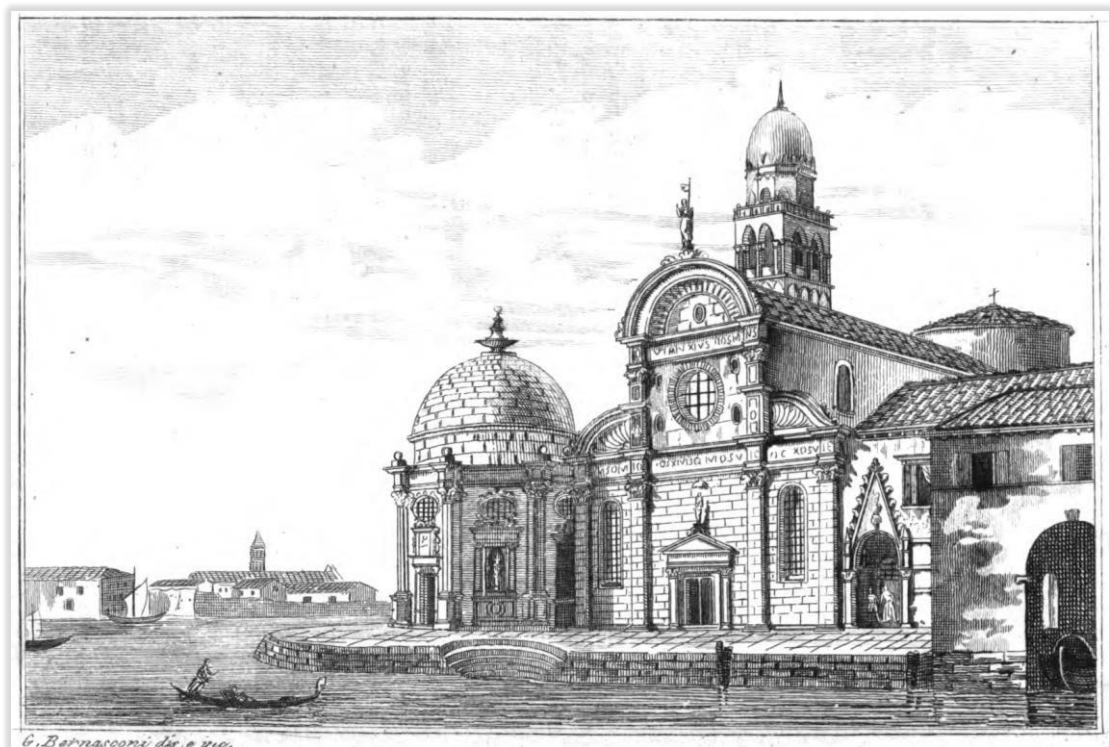


Figura 45. Giacomo Bernasconi, *Chiesa di San Michele in Isola* (da Paoletti 1837)



Figura 46. Jacopo Palma il Giovane, *San Paterniano che risana alcuni infermi col ritratto del pievano Pietro Filomuso*, 1580-1581, Cordignano (TV), Santi Maria Assunta e Cassiano (già Venezia, San Paternian)



Figura 47. Jacopo Palma il Giovane, *Conversione di san Paolo col ritratto del pievano Antonio Gatto*, 1591 ca., Venezia, San Polo [Cameraphoto]



Figura 48. Alvise dal Friso, *San Francesco di Paola con la Fede e la Carità e il ritratto del pievano Domenico Leonardi*, 1590 ca., Venezia, San Trovaso



Figura 49. Johann Carl Loth, *Transito di san Giuseppe*, 1685, San Giovanni Crisostomo



Figura 50. Nicolas Régnier, *Estasi di san Filippo Neri*, 1640
ante, Venezia, San Canciano



Figura 51. Giorgio Stochamer, *San Valentino in gloria e i santi Osvaldo, Febronia e l'Angelo Custode*, 1677
(ridipinta nel XVIII secolo con l'aggiunta di *san Giovanni Nepomuceno*), Venezia, San Samuele



Figura 52. Pietro Liberi, *San Giuseppe col Bambino*, 1677 ca. (ridipinta nel XVIII secolo con l'aggiunta dei santi *Pietro d'Alcantara e Agnese*), Venezia, San Samuele



Figura 53. Giovanni Segala, *Beato Lorenzo Giustiniani e santa Cecilia*, 1687 ca., Venezia, San Martino



Figura 54. Paolo Veronese, *Miracolo di san Pantaleone con il ritratto del pievano Bartolomeo Borghi in veste di Ermolao*, 1587, Venezia, San Pantalone



Figura 55. Paolo Veronese, *Santi Giovanni Evangelista, Pietro e Paolo*, 1581 ca., Venezia, San Pietro di Castello



Figura 56. Padovanino, *Deposizione di Cristo*, 1630 ca., Venezia, San Pantalon

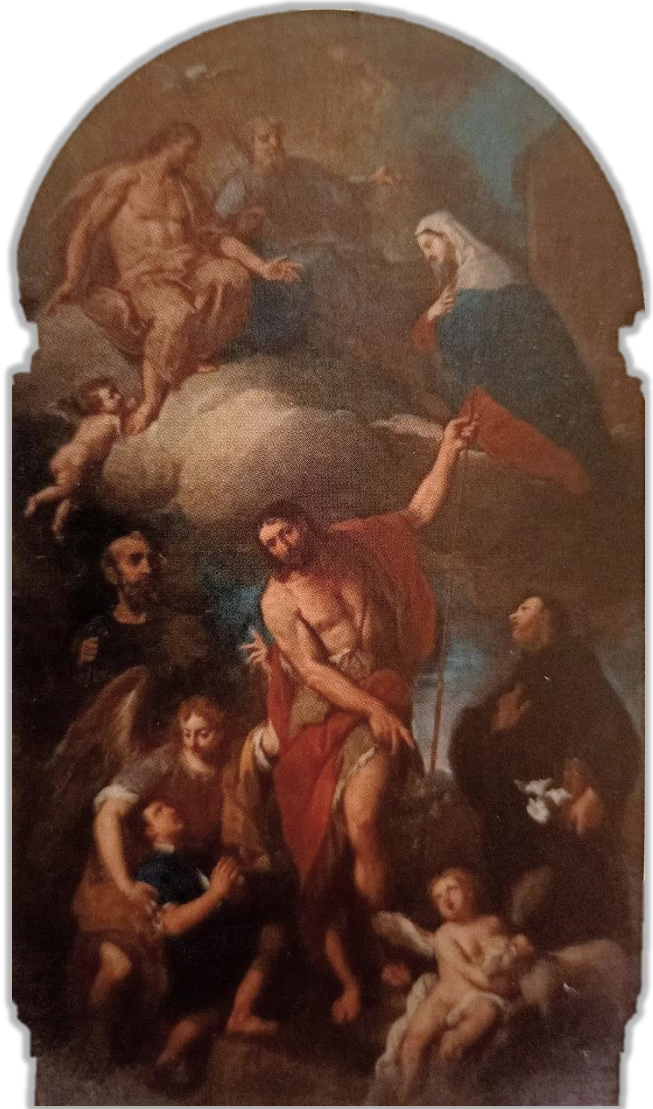


Figura 57. Gregorio Lazzarini, *Madonna di Loreto che intercede presso la Trinità con i santi Giovanni Battista, Antonio di Padova, Pietro e l'Angelo Custode*, 1723, Venezia, San Pantalon



Figura 58. Domenico Tintoretto, *Resurrezione di Cristo, santi' Andrea con i ritratti di Vincenzo Morosini, dei figli Andrea e Barbon e della moglie Cecilia Pisani*, 1583-1588, Venezia, San Giorgio Maggiore



Figura 59. Sebastiano Ricci, *Madonna col Bambino e i santi Pietro, Gerardo Sagredo, Scolastica, Caterina d'Alessandria, Benedetto, Girolamo e Paolo*, 1708, Venezia, San Giorgio Maggiore



Figura 60. Domenico Tintoretto, *Incoronazione della Vergine, i santi Gregorio, Benedetto, Placido e Mauro, con tre monaci e due laici*, 1593-1594, Venezia, San Giorgio Maggiore



Figura 61. Jacopo Tintoretto, *Deposizione di Cristo*, 1592-1594, Venezia, Cappella di San Paolo Martire presso San Giorgio Maggiore



Figura 62. Domenico Tintoretto, *San Giorgio che uccide il drago*, 1594, Venezia, San Giorgio Maggiore



Figura 63. Matteo Ponzone, *San Giorgio che uccide il drago*, 1648, Venezia, San Giorgio Maggiore



Figura 64. Carlo Caliari, *Madonna col Bambino e i santi Lucia, Caterina, Agata, Apollonia, Benedetto, Marco, Nicolò "il Grande" e Nicolò "Avuncolo" (?)*, 1590 ca., Venezia, San Nicolò di Lido (Fototeca Fondazione Giorgio Cini)



Figura 65. Pietro Damini, Tizianello, *San Marco*, 1630-1631, Venezia, San Nicolò di Lido



Figura 66. Pietro Vecchia, *Ascensione di Cristo*, 1635, Venezia, San Nicolò di Lido



Figura 67. Padovanino, *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Francesco, con il ritratto di Francesco Emo (?)*, 1630 ca., Venezia, Conservatorio Benedetto Marcello (già Santa Maria dei Servi)



Figura 68. Carlo Caliari, *Sant'Agostino che detta la sua regola alla presenza di cinque padri di Santa Maria della Carità*, 1590 ca., Venezia, Gallerie dell'Accademia (già Santa Maria della Carità)



Figura 69. Giuseppe Camerata, *Miracolo di san Pellegrino Laziosi*, 1730 ca., Chicago, Our Lady of Sorrows (già Venezia, Santa Maria dei Servi)



Figura 70. Jacopo Palma il Giovane, *Gloria di san Zaccaria*, 1599, Venezia, San Zaccaria



Figura 71. Domenico Tintoretto, *Natività della Vergine*, 1620-1621, Cavazzo Carnico (UD), San Daniele (già Venezia, San Daniele) (ERPAC)

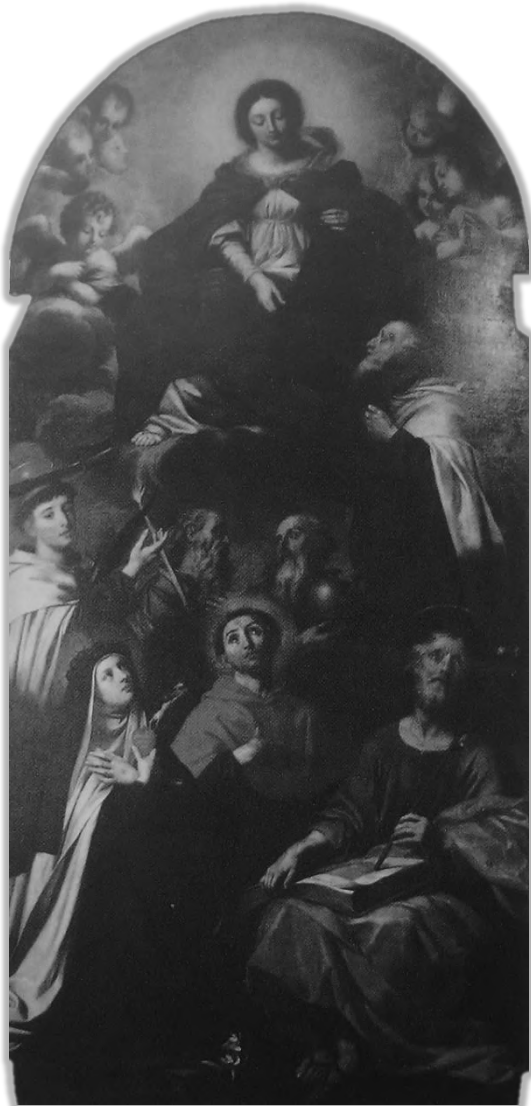


Figura 72. Nicolas Régnier, *Madonna del Carmelo che dà l'abito a san Simeone Stock, con i santi Giuseppe, Angelo da Gerusalemme, Bonaventura, la beata Maria Maddalena de' Pazzi e i profeti Elia ed Eliseo*, 1649-1651, Venezia, Museo Diocesano (già Santa Teresa)



Figura 73. Fra' Massimo da Verona, *San Michele Arcangelo con i santi Francesco di Paola, Andrea Corsino e Alberto*, 1657 ca., Marghera (VE), San Michele Arcangelo (già Venezia, Santa Teresa)



Figura 74. Nicolas Régnier, *Santi Luigi IX, Cecilia e Margherita*, 1635 ca., Venezia, San Luca



Figura 75. Bernardo Strozzi, *San Sebastiano curato dalle pie donne*, 1636 ca., Venezia, San Benetto



Figura 76. Guercino, *Invenzione della Croce con san Lazzaro*, 1643-1644, Venezia, San Lazzaro dei Mendicanti



Figura 77. Pietro Liberi, *Invenzione della Croce con i santi Macario, Antonio abate, Francesco di Paola e Antonio di Padova*, 1644-1646, Venezia, San Moisè



Figura 78. Daniel van den Dyck, *Martirio di san Lorenzo*, 1642 ante, Venezia, Madonna dell'Orto



Figura 79. Giuseppe Diamantini, *Adorazione dei Magi*, 1680-1683, Venezia, San Moisè



Figura 80. Francesco Ruschi, *Madonna col Bambino e i santi Giuseppe, Carlo Borromeo, Veronica e Antonio abate*, 1643-1648, Venezia, Santa Maria dei Derelitti



Figura 81. Francesco Ruschi, *Madonna col Bambino e i santi Francesco, Elena e Tommaso*, 1644-1652, Venezia, San Pietro di Castello [Cameraphoto]



Figura 82. Nicolas Régnier, *Crocifissione*, 1647-1649, Venezia, Istituzioni di Ricovero e di Educazione (già Santa Maria dei Derelitti)



Figura 83. Giuseppe Angeli, *Crocifisso, il beato Girolamo Miani e alcuni orfanelli*, 1748, Venezia, Santa Maria dei Derelitti



Figura 84. Nicolas Régnier, *Estasi di santa Teresa con il ritratto di Giovanni Moro*, 1647-1653, Venezia, Gallerie dell'Accademia (già Santa Teresa)



Figura 85. Giovanni Battista Langetti, *Crocifisso con santa Maria Maddalena*, 1662-1663, Venezia, Ca' Rezzonico (già Santa Teresa)



Figura 86. Ermanno Stroiffi, *Madonna del Carmine con i santi Giovanni Battista, Francesco e Giacomo*, 1652, Venezia, Santa Maria dei Derelitti



Figura 87. Johann Carl Loth, *Deposizione di Cristo con i santi Bartolomeo e Caterina*, 1680 ca., Venezia, Santa Maria dei Derelitti



Figura 88. Andrea Celesti, *Madonna col Bambino, san Giovannino, i santi Girolamo e Antonio di Padova e angeli suonatori*, 1680 ca., Venezia, Santa Maria dei Derelitti



Figura 89. Jacopo Palma il Giovane, *Cristo in gloria con i santi Marco, Pietro e Paolo*, 1614, Venezia, Scuola Grande di San Marco



Figura 90. Simon Vouet, *San Teodoro in gloria*, 1627, Dresda, Gemäldegalerie (già Venezia, San Salvador)



Figura 91. Pietro Mera, *San Teodoro in gloria*, 1627, Venezia, San Salvador



Figura 92. Domenico Tintoretto, *Ritratti dei confratelli della Scuola dei Mercanti*, 1591, Venezia, Gallerie dell'Accademia (già Scuola dei Mercanti presso la Madonna dell'Orto)



Figura 93. Domenico Tintoretto, *Natività della Vergine*, 1591 ca., Mantova, Palazzo Ducale (già Venezia, Scuola dei Mercanti presso la Madonna dell'Orto)



Figura 94. Domenico Tintoretto, *Ritratti dei confratelli della Scuola dei Mercanti*, 1591, Venezia, Gallerie dell'Accademia (già Scuola dei Mercanti presso la Madonna dell'Orto)



Figura 95. Girolamo Brusaferrero, *Madonna col Bambino in gloria e i santi Marco, Foca e Pietro*, 1737, Venezia, Santo Stefano [Cameraphoto]



Figura 96. Antonio Zanchi, *Madonna col Bambino e san Michele arcangelo che scaccia il demonio*, 1664-1666, Venezia, Museo Diocesano (già San Clemente in Isola)



Figura 97. Padovanino, *Madonna col Bambino in gloria con angeli che reggono il modello della Salute*, 1631, Venezia, Santa Maria della Salute



Figura 98. Carlo Orsolini (da Pietro Ricchi), *Madonna col Bambino e san Giuseppe in gloria e in basso san Bernardo e il beato Filippo Benizi* (già in Santa Maria del Pianto), 1733, Venezia, FSAV



Figura 99. Pietro Liberi, *Annunciazione*, 1659-1664 (?), Collezione privata (già Venezia, Santa Maria del Pianto?)



Figura 100. Luca Giordano, *Deposizione di Cristo*, 1665, Venezia, Gallerie dell'Accademia (già Santa Maria del Pianto)



Figura 101. Luca Giordano, *Assunzione della Vergine*, 1667, Venezia, Santa Maria della Salute



Figura 102. Luca Giordano, *Natività della Vergine*, 1669 ca., Venezia, Santa Maria della Salute



Figura 103. Luca Giordano, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1670 ca., Venezia, Santa Maria della Salute



Figura 104. Pietro Liberi, *Annunciazione*, 1670 ca., Venezia, Santa Maria della Salute

IV. *Analisi tipologica, iconografica e statistica*



Figura 105. Benedetto Caliari, *Incontro dei santi Gioacchino e Anna*, 1580 ca., Venezia, San Polo (Studio Böhmer)



Figura 106. Jacopo Palma il Giovane, *Sante Chiara, Caterina da Siena, Gertrude e Marina*, 1620 ca., Venezia, San Francesco di Paola



Figura 107. Tizianello, *Padre Eterno con angeli*, 1621-1626 (?), Venezia, San Pietro di Castello



Figura 108. Antonio Balestra (?), *Madonna col Bambino in gloria e i santi Giovanni da Capestrano e Francesco Solano che battezza gli indiani d'America*, 1696, Venezia, San Giobbe



Figura 109. Tiziano, *Madonna col Bambino in trono e i santi Francesco, Antonio di Padova, Pietro e Giacomo (?) con i ritratti di Jacopo Pesaro e dei suoi familiari (Pala Pesaro)*, 1519-1526, Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari



Figura 110. Paolo Veronese, *Madonna col Bambino in trono e i santi Giuseppe, Giovannino, Caterina e Antonio abate (Pala Giustiniani)*, 1551 ca., Venezia, San Francesco della Vigna



Figura 111. Giovanni Antonio Fumiani, *Madonna col Bambino in trono e i santi Antonio di Padova, Francesco, Andrea, Pietro e Carlo Borromeo*, 1668, Venezia, San Benetto



Figura 112. Giovanni Battista Tiepolo, *Madonna in trono di nubi con le sante Rosa da Lima, Caterina da Siena e Agnese da Montepulciano*, 1748, Venezia, Santa Maria del Rosario [Cameraphoto]



Figura 113. Tiziano, *Madonna col Bambino in gloria e i santi Nicolò, Pietro, Caterina, Francesco, Antonio di Padova e Sebastiano*, 1522 ca., Città del Vaticano, Musei Vaticani (già Venezia, San Nicolò della Lattuga)



Figura 114. Paolo Veronese, *Madonna col Bambino in gloria e i santi Sebastiano, Pietro, Francesco, Giovanni Battista, Caterina ed Elisabetta*, 1565, Venezia, San Sebastiano



Figura 115. Jacopo Tintoretto, *Madonna col Bambino in gloria e i santi Cecilia, Secondo, Marina, Cosma e Damiano*, 1580-1583, Venezia, Gallerie dell'Accademia (già Santi Cosma e Damiano alla Giudecca)



Figura 116. Antonio Balestra, *Madonna in gloria che porge il Bambino a san Francesco Borgia, con i santi Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka*, 1704, Venezia, Santa Maria Assunta dei Gesuiti



Figura 117. Jacopo Palma il Giovane, *Madonna col Bambino e i santi Girolamo, Giovanni Battista, Benedetto, Francesco e Sebastiano*, 1605, Venezia, San Zaccaria

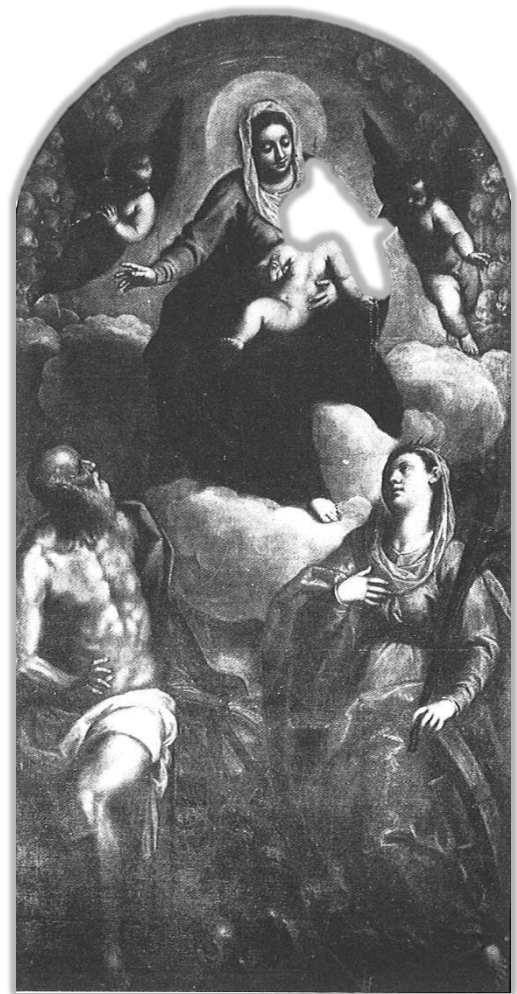


Figura 118. Jacopo Palma il Giovane, Giacomo Alberelli, *Madonna col Bambino in gloria e santi Girolamo e Caterina*, 1628 ca., Venezia, San Luca



Figura 119. Pace Pace, *Madonna del Carmine che consegna lo scapolare a Simone Stock, con papa Giovanni XXII, san Luigi IX e altri astanti, e in basso un angelo che libera le anime del Purgatorio*, 1597-1603, Venezia, Santa Maria del Carmine



Figura 120. Bortolo Scaligero, *Madonna del Carmine che consegna lo scapolare a Simone Stock, con il vescovo di Murano Marcantonio Martinengo nelle vesti di san Gerardo Sagredo, le anime purganti e i ritratti di due committenti*, 1660 ca., Murano, Santi Maria e Donato



Figura 121. Battista Franco, *Il Nome di Gesù (Battesimo di Cristo con i santi Bernardino da Siena e Francesco e in basso san Gregorio Magno e la Vergine che intercedono per le anime del Purgatorio)*, 1557 ca., Venezia, San Francesco della Vigna



Figura 122. Pietro Liberi, *Il Nome di Dio (Crocifisso con l'Eterno in gloria e i santi Maria Maddalena e Ludovico da Tolosa)*, 1649, Venezia, Santi Giovanni e Paolo



Figura 123. Cappella del Nome di Dio, 1627-1650, Venezia, Santi Giovanni e Paolo



Figura 124. Parete sinistra della cappella. Al centro: Pietro Mera, *Circoncisione di Cristo*, 1644 ca. Ai lati: Giovanni Ach, *Gioele*, *Daniele*, *Sacrificio di Noè*, *Caino uccide Abele*, 1650 ca.

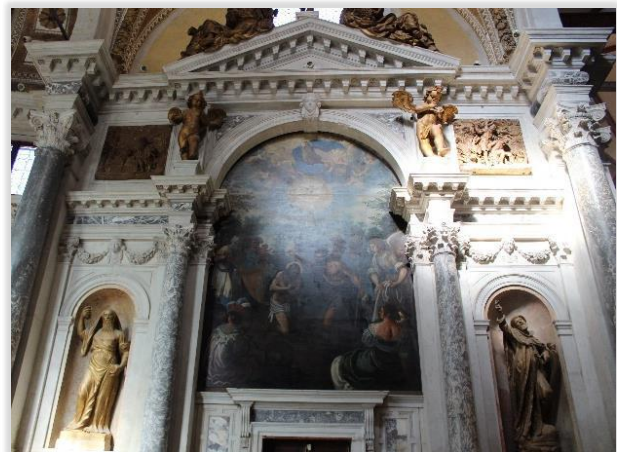


Figura 125. Parete destra della cappella. Al centro: Pietro Mera, *Battesimo di Cristo*, 1644 ca. Ai lati: Giovanni Maria Paliari, *Zaccaria*, 1649; Francesco Cavrioli, *Davide*, 1650; Giovanni Ach, *Offerta di Giacobbe*, *Sacrificio di Isacco*, 1650 ca.

Bibliografia

Fonti manoscritte

- BALDINUCCI F.S., *Vita di Luca Giordano Pittore napoletano*, Firenze, BNCF, cod. palat. 565, [1710-1721]
- BRACCIOLI G., *Guida alli Dilettanti di Pittura per visitare le Chiese, Oratori, Scuole, e Pubbliche Fabbriche di Venezia colla sposizione de Nomi dei Dipintori, che anno in esse Dipinto, e delle opere loro*, Ferrara, BCAF, ms. Cl. I, n. 5, 1712
- Breve descrizione della Chiesa, che si trova nell'isola di San Clemente*, Venezia, BMC, ms. Cicogna 2016, n. 6, [1680]
- Fondazione della chiesa parrocchiale e collegiata di santi Matteo e Samuele*, Venezia, BSPV, ms. 398, [1758]
- MACCATO D.G., *Memorie della chiesa parrocchiale e collegiata di San Pantaleone medico e martire di Nicomedia raccolte da pre' Domenico Gerolamo Maccato suddiacono titolato nella chiesa dedicata in suo nome in Venezia, 15 giugno 1767*, Venezia, ASPV, Parrocchia di San Pantalon di Venezia, Cronache e memorie storiche, ms., 1767
- OLMO F., *Istoria dell'Isola di S. Giorgio Maggiore di Venezia*, Venezia, BSPV, ms. 602, [1619]
- VALLE M., *De Monasterio et Abbazia S. Georgii Maioris Venetiarum clara et brevis notitia...*, Venezia, BMC, ms. Cicogna 2131, 1693
- [ZANETTI A.M.], *Note De Quadri più degni, che esistono nelle Chiese, Scole, ed altri Luoghi Pubblici della Città e dell'Isole circonvicine consegnati ai Rispettivi Superiori di essi luoghi in Ord.º al Decreto dell'Eccelso Consiglio di X: 20: Aprile 1773: Disposte per ordine di Sestieri*, Venezia, ASV, Inquisitori di Stato, b. 909, ms., 1773

Fonti edite

- ABITI M., *Per la pittura del Seicento in San Nicolò a Treviso. Novità e revisioni d'archivio*, in "Venezia Arti", 12 (1998), pp. 37-48
- Acta, et decreta synodalia veneta ab Illustriss. et Reverendiss. in Christo Patre, et D.D. Aloysio Sagredo Miseratione Divina Patriarcha Venetiarum, Dalmatiaeque Primate, etc. habita, et promulgata in Ecclesia Patriarchali diebus 6. 7. 8. Mensis Maij 1686*, Venetiis, Ex Typographia Pinelliana, 1686
- ACCORNERO C., *Pietro Liberi cavaliere e fenice dei pittori*, Treviso 2013
- AGOSTINI M. (a cura di), *Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, Atti del Convegno di studi di Verona (2-3 dicembre 2009), Cittadella 2012
- AIKEMA B., *Pietro della Vecchia, a profile*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 14 (1984), pp. 77-100
- AIKEMA B., *L'immagine della "Carità veneziana"*, in B. Aikema, D. Meijers (a cura di), *Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna 1474-1797*, Venezia 1989, pp. 71-98
- AIKEMA B., *Pietro Della Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze 1990
- AIKEMA B., *Les Jésuites et les arts visuels à Venise: spiritualité, propagande religieuse et raison d'État du XVI^e au XVII^e siècle*, in A. Tapié (sous la direction de), *Baroque vision jésuite. Du Tintoret à Rubens*, Caen 2003, pp. 125-139
- AIKEMA B., MEIJERS D. (a cura di), *Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna 1474-1797*, Venezia 1989
- ALBERTON VINCO DA SESSO L., *Dal Ponte, Gerolamo, detto Bassano*, in *DBI*, XXXII, Roma 1986, pp. 177-179
- ALFONSI M.S., *La chiesa delle Terese di Venezia, nuovi documenti*, in "Arte Veneta", 72 (2015), pp. 220-230
- AMBROSINI F., *Penombre femminili*, in G. Benzoni, G. Cozzi (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, VII, Roma 1997 pp. 301-323
- ANDERSON J., *A precedent for the tridentine Decree on religious imagery: an early restoration of Giambattista Ponchini's Castelfranco Altarpiece*, in "Arte Veneta", 28 (1974), pp. 239-241
- ANDREAS BORTOT E., *Nuove tracce per Sebastiano Mazzoni*, in "Arte Veneta", 18 (1964), pp. 181-182

- ANDREIS G., *Memoria sulla chiesa di S. Gio: in Bragora in Venezia*, Venezia 1848
- ANDREIS G., *Cenni storici sulla chiesa e parrocchia di S. Gio. Battista in Bragora*, Venezia 1885
- ANDREOSE B., GAMBARIN F., *Antonio Zanchi "pittor celeberrimo"*, Crocetta del Montello 2009
- APOLLONIO F., *La chiesa e il convento di S. Stefano in Venezia. Memoria*, Venezia 1911
- ARSLAN E., *Il concetto di "luminismo" e la pittura veneta barocca*, Milano 1946
- ARSLAN E., *I Bassano*, Milano 1960
- ARTEMIEVA I., *La pala di Andrea Celesti della Madonna dell'Arsenale*, in "Arte Veneta", 52 (1998), pp. 118-120
- ARTUSO B., *La madre Maria Benedetta De Rossi fondatrice delle Servite-Cappuccine in Burano 1586-1648*, Vicenza 1940
- AUGUSTI A., in *Restituzioni '91. Quattordici opere restaurate*, Vicenza 1991, pp. 55-57
- AUGUSTI A., in *Restituzioni '96. Opere restaurate*, Cittadella 1996, pp. 138-141
- AUGUSTI A., in *Restituzioni '96. Opere restaurate*, Cittadella 1996, pp. 142-147
- AUGUSTI A., in *Restituzioni 1999. Capolavori restaurati*, Vicenza 1999, pp. 134-138
- AURENHAMMER H., *Tizian. Die Madonna des Hauses Pesaro. Wie kommt Geschichte in ein venezianisches Altarbild?*, Frankfurt am Main 1994
- AYMONINO A., *La "Pala di San Pantalon": immagine devozionale e manifesto politico*, in "Venezia Cinquecento", 15 (2005), pp. 159-200
- BACCHI A., *Giuseppe Pozzo e la magia del "bel composto"*, in R. Pancheri (a cura di), *Andrea e Giuseppe Pozzo*, Atti del Convegno internazionale di studi di Venezia (22-23 novembre 2010), Venezia 2012, pp. 217-246
- BACCHI A., «*Tutto significa, tutto allude, e tutto parla*». *La sculpture vénitienne de l'âge baroque*, in L. Borean, S. Mason (sous la direction de), *Rencontres à Venise. Étrangers et Vénitiens dans l'art du XVII^e siècle*, Catalogo della mostra di Ajaccio (29 giugno-1 ottobre 2018), Cinisello Balsamo-Ajaccio 2018, pp. 49-61
- BACCHI A., *Buste du cardinal Pietro Valier*, in L. Borean, S. Mason (sous la direction de), *Rencontres à Venise. Étrangers et Vénitiens dans l'art du XVII^e siècle*, Catalogo della mostra di Ajaccio (29 giugno-1 ottobre 2018), Cinisello Balsamo-Ajaccio 2018, p. 206
- BAJA GUARIENTI C., *Un miracolo civico. La nascita del culto della Madonna della Ghiara nello scenario reggiano fra Cinque e Seicento*, in E. Bellesia, A. Mazza (a cura di), *I Servi di Maria a Reggio Emilia (1313-2013). La strategia delle immagini e il fenomeno Ghiara*, Atti del convegno di Reggio Emilia (28-30 novembre 2013), Reggio Emilia 2015, pp. 169-183
- BALDINUCCI F., *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, In Firenze, per Santi Franchi, 1681
- BAMIJ A., *I protagonisti dei Mendicanti tra cura e carità*, in A. Bamij, L. Borean, L. Moretti (a cura di), *La chiesa e l'ospedale di San Lazzaro dei Mendicanti. Arte, beneficenza, cura, devozione, educazione*, Venezia 2015, pp. 47-64
- BAMIJ A., BOREAN L., MORETTI L., *Introduzione*, in A. Bamij, L. Borean, L. Moretti (a cura di), *La chiesa e l'ospedale di San Lazzaro dei Mendicanti. Arte, beneficenza, cura, devozione, educazione*, Venezia 2015, pp. 21-32
- BARBIERI F., *Quattuor hic compressa opuscula*, Venetiis [1520]
- BARHAM W., *Grand in design. The life and career of Federico Cornaro, Prince of the Church, Patriarch of Venice and Patron of the Arts*, Venezia 2001
- BARHAM W., *Il caso Cornaro*, in L. Borean, S. Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia 2007, pp. 183-201
- BAROCCHI P., GAETA BERTELA G., *Collezionismo mediceo e storia artistica*, 4 voll., Firenze 2002-2011
- BAROCCHI P., FILETI MAZZA M. (a cura di), *Il cardinal Leopoldo. Archivio del collezionismo mediceo*, 4 voll., Milano 1987
- BAROCCHI P., *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario*, in *Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento* (Pisa, Scuola Normale Superiore, 1-3 dicembre 1980), Firenze 1981, pp. 1-37
- BARRI G., *Viaggio pittoresco, in cui si notano distintamente tutte le pitture famose de' più celebri Pittori, che si conservano in qualsivoglia Città dell'Italia*, in Venezia, per Gio. Giacomo Herz, 1671
- BARZAZI A., *Morosini, Giovan Francesco*, in *DBI*, LXXVII, Roma 2012, pp. 132-135
- BASSI E., *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, Napoli 1962

- BASSI E., *Il complesso palladiano della Carità*, Milano 1980
- BASSI E., *Ca' Flangini e Ca' Morosini sul Canal Grande a San Moisè*, in Bassi E., Parenti L., Posocco F., Uberti C., *Palazzo Ferro Fini. La storia, l'architettura, il restauro*, Venezia 1990, pp. 23-96
- BASSI E., *Tracce di chiese veneziane distrutte. Ricostruzioni dai disegni di Antonio Visentini*, Venezia 1997
- BASSO A.D., *Due sorelle di nome Cecilia. La pala di Jacopo Tintoretto per la chiesa dei Santi Cosma e Damiano*, in "Arte Veneta", 63 (2006), pp. 138-149
- BAUMGÄRTEL-FLEISCHMANN R., *Über den Weg von Tintoretts "Himmelfahrt Mariae" nach Bamberg*, in "Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege", 44 (1990), pp. 83-90
- BELLORI G.P., *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, 2 voll., In Roma, per il success. al Mascardi, 1672
- BENASSAI P., *Sebastiano Mazzoni*, Firenze 1999
- BENASSAI P., *Sebastiano Mazzoni (1611-1678)*, a cura di A. Binda, Soncino 2019
- BENUZZI F., *Scultura seicentesca in San Pietro di Castello*, in G. Guidarelli, M. Hochmann, F. Tonizzi (a cura di), *La chiesa di San Pietro di Castello e la nascita del patriarcato di Venezia*, Venezia 2018, pp. 231-250
- BENZONI G., *Una controversia tra Roma e Venezia all'inizio del Seicento. La conferma del patriarca*, in "Bollettino dell'Istituto di storia della società e dello stato veneziano", 3 (1961), pp. 121-138
- BENZONI G., *Venezia nell'età della controriforma*, Milano 1973
- BENZONI G., *Calbo, Luca*, in *DBI*, XVI, Roma 1973, pp. 479-480
- BENZONI G., *Contarini, Domenico*, in *DBI*, XXVIII, Roma 1983, pp. 142-146
- BENZONI G., *Contarini, Pietro*, in *DBI*, XXVIII, Roma 1983, pp. 267-271
- BENZONI G., *Dolfin, Giovanni*, in *DBI*, XL, Roma 1991, pp. 519-532
- BENZONI G., *La cultura: contenuti e forme*, in G. Cozzi, P. Prodi (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, VI, Roma 1994, pp. 515-588
- BENZONI G., *Gregorio (Gregorio Giovanni Gaspare Barbarigo) Barbarigo, santo*, in *DBI*, LIX, Roma 2002, pp. 247-252
- BENZONI G., BORTOLOTTI L., *Grimani, Giovanni*, in *DBI*, LIX, Roma 2002, pp. 613-622
- BERNABEI F., *Cultura artistica e critica d'arte. Marco Boschini*, in *Storia della cultura veneta. 4.I. Il Seicento*, Vicenza 1983, pp. 549-574
- BERTELLI P., *Il «San Giovanni battista» di Amadio Enz: l'antica pala d'altare della parrocchiale di Roncoferraro*, in "Postumia", 14 (2003), 2, pp. 145-156
- BERTOLI B., ROMANELLI G., *Chiesa di San Salvador. Arte e devozione*, Venezia 1997
- BERTUCCIOLI G., *Ferrari (De Ferrariis, de Ferraris, Ferrarius, Ronusi de Ferrariis), Giovanni Francesco (Gianfrancesco, Francesco)*, in *DBI*, XLVI, Roma 1996, pp. 600-602
- BIFFIS M., *In nomine eius: precisazioni su Battista Franco a San Francesco della Vigna*, in "Venezia Cinquecento", 33 (2007), pp. 23-48
- BISSON M., *The Seventeenth-century Project for the Church of San Nicolò del Lido in Venice: Liturgical Problems and New Architectural Models in the Counter-Reformation*, in N. Avioglu, E. Jones (eds.), *Architecture, Art and Identity in Venice and its Territories, 1450-1750. Essays in Honour of Deborah Howard*, Farnham 2013, pp. 159-170
- BOCCAZZI MAZZA B., *Da Vincenzo Da Canal a Francesco Algarotti: itinerario critico*, in "Studi Veneziani", 49 (2005), pp. 157-169
- BONFRIZIERI P.M., *Diario Sagro dell'Ordine de' Servi di Maria Vergine*, 2 voll., In Venezia, Appresso Angelo Geremia, 1723
- BONORA E., *Ricerche su Francesco Sansovino. Imprenditore librario e letterato*, Venezia 1994
- BORDIGNON FAVERO E., *Jacopo Bassano, il trittico di San Cristoforo della Pace a Venezia*, in "Arte. Documento", 27 (2011), pp. 63-75
- BORDIGNON P., *Antonio Vassilacchi detto l'Aliense. Biografia e catalogo delle opere*, Tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2015-2016
- BOREAN L., *"In camera dove dormo". Su alcuni quadri di Nicolò Sagredo*, in "Arte Veneta", 50 (1996), pp. 122-130

- BOREAN L., *Il monumento Mocenigo in San Lazzaro dei Mendicanti*, in "Arte Veneta", 52 (1998), pp. 54-69
- BOREAN L., *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine 2000
- BOREAN L., *Agostino e Giovan Donato Correggio*, in L. Borean, S. Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia 2007, p. 251
- BOREAN L., *Paolo del Sera*, in L. Borean, S. Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia 2007, pp. 264-265
- BOREAN L., *I cardinali Francesco e Alvise Pisani: ascesa al potere, magnificenza e vanagloria*, in C. Furlan, P. Tosini (a cura di), *I cardinali della Serenissima: arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, Cinisello Balsamo 2014, pp. 105-127
- BOREAN L., "Una memoria di pietre fine et belle". *Il monumento di Lorenzo Dolfin*, in A. Bamij, L. Borean, L. Moretti (a cura di), *La chiesa e l'ospedale di San Lazzaro dei Mendicanti. Arte, beneficenza, cura, devozione, educazione*, Venezia 2015 pp. 189-204
- BOREAN L., CECCHINI I., *Microstorie d'affari e di quadri: i Lumaga tra Venezia e Napoli*, in L. Borean, S. Mason (a cura di), *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Udine 2002, pp. 159-231
- BORGHINI R., *Il Riposo di Raffaello Borghini in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori e scultori e delle più famose opere loro si fa menzione; e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, In Fiorenza, Appresso Giorgio Marescotti, 1584
- BORROMEO C., *Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae libri II*, Mediolani, Apud Pacificum Pontium, 1577
- BORTOLOTTI L., *Sentimento, forma e racconto nell'"Adorazione dei pastori" di S. Giorgio Maggiore di Jacopo Bassano*, in "Studi veneziani", 48 (2004), pp. 305-320
- BOSCHINI M., *La Carta del Navegar Pitoresco. Dialogo tra un Senator venetian deletante, e un professor de Pitura, soto nome d'Ecelenza, e de Compare...*, In Venezia, Per li Baba, 1660
- BOSCHINI M., *Le Minere della Pittura. Compendiosa informazione di Marco Boschini Non solo delle Pitture pubbliche di Venezia: ma dell'Isole ancora circonvicine*, In Venezia, Appresso Francesco Nicolini, 1664
- BOSCHINI M., *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini Non solo delle Pitture pubbliche di Venezia: ma dell'Isole ancora circonvicine*, In Venezia, Appresso Francesco Nicolini, 1674
- BOSCHINI M., *I gioielli pittoreschi. Virtuoso ornamento della Città di Vicenza*, Venetia, Appresso Francesco Nicolini, 1676
- BOSCHINI M., *La carta del navegar pitoresco. Edizione critica. Con la "Breve Instruzione" premessa alle "Ricche minere della pittura veneziana"*, a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma 1966
- BOTTACIN F., *Tiberio Tinelli "Pittore e Cavaliere" (1587-1639)*, Mariano del Friuli 2004
- BOTTARI G.G., TICOZZI S., *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, 8 voll., Milano 1822-1825
- BRACCA S., *L'occhio e l'orecchio. Immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600*, Treviso 2014
- BRAGALINI A., *Le due edizioni del "Ritratto di Milano" di Carlo Torre*, in A. Ravetta (a cura di), *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, Bari 2004, pp. 135-157
- BRATTI R., *La "Mariogola" dei Calafati dell'Arsenale di Venezia*, in "Dedalo", 2 (1921), 1, pp. 169-180
- BREJON DE LAVERGNÉE A., *Vouet et ses contemporains français à Venise au XVII^e siècle*, in L. Borean, S. Mason (sous la direction de), *Rencontres à Venise. Étrangers et Vénitiens dans l'art du XVII^e siècle*, Catalogo della mostra di Ajaccio (29 giugno-1 ottobre 2018), Cinisello Balsamo-Ajaccio 2018, pp. 63-71
- BREVAGLIERI S., *Assistenza e patronage femminile a Venezia: la Compagnia di S. Orsola, Tintoretto e l'altare degli Incurabili*, in "Quaderni storici", 35 (2000), 104, 2, pp. 355-391
- BRISTOT A., *Un artista nella Venezia del secondo Cinquecento: Giovanni Contarini*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 12 (1980), pp. 31-77, 123-136
- BRIZZI G.P., *Campeggi, Lorenzo*, in *DBI*, XVII, Roma 1974, pp. 462-464
- BROUARD C., *Le Miracle de saint Laurent Giustiniani (esquisse)*, in L. Borean, S. Mason (sous la direction de), *Rencontres à Venise. Étrangers et Vénitiens dans l'art du XVII^e siècle*, Catalogo della mostra di Ajaccio (29 giugno-1 ottobre 2018), Cinisello Balsamo-Ajaccio 2018, pp. 226-227
- BROWNELL P.C., *La figura di committente del vescovo Gianmatteo Giberti: il rinnovamento cinquecentesco della chiesa di S. Stefano*, in S. Marinelli (a cura di), *Veronese e Verona*, Verona 1988, pp. 53-83

- BRUNET E., *La pala di Sant'Anna e il culto lauretano*, in G. Matino, D. Raines (a cura di), *Una chiesa al centro della città. San Polo tra devozione, arte e feste popolari* (provvisorio), Venezia 2020 (in corso di pubblicazione)
- BRUNET E., MARCHIORI S., *La chiesa di San Pantalon a Venezia*, Venezia 2016
- BRUNETTI M., *S. Maria del Giglio vulgo Zobenigo nell'Arte e nella Storia*, Venezia 1952
- BRUSEGAN, M., *Guida insolita ai misteri, ai segreti, alle leggende e alle curiosità delle chiese di Venezia*, Roma 2004
- BUONANNO L.G., *Revisiting the Frari's high altarpiece. The "Assunta" frame and Titian as "régisseur"*, in C. Corsato, D. Howard (a cura di), *Santa Maria Gloriosa dei Frari*, Padova 2015, pp. 223-231
- BURCKHARDT J., *L'arte italiana del Rinascimento. La pala d'altare. Il ritratto*, a cura di M. Ghelardi, S. Müller, Venezia 1994
- CALCAGNO A.M., *Storia dell'apparizione di Maria Vergine sul Lido di Chioggia e della di Lei Miracolosa Immagine che si venera nella Chiesa Parrocchiale di S. Jacopo Apostolo della detta città*, Venezia 1823
- CALEGARI G., *La chiesa del Nome di Dio a Pesaro*, Pesaro 2009
- CALIARI P., *Paolo Veronese. Sua vita e sue opere*, Roma 1888
- CAMMAROTA G.P., *Tre lettere di Pietro Lamo*, in "Accademia Clementina, Atti e Memorie", 28-29 (1991), pp. 163-167
- CAMPBELL L., *Notes on Netherlandish Pictures in the Veneto in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in "The Burlington Magazine", 123 (1981), 941, pp. 467-473
- CAPUCCI M., *Carli, Ferdinando (Ferrante)*, in *DBI*, XX, Roma 1977, pp. 150-152
- CAPUTO G., DI MAIO B., GALIFI I., PIETROPOLLI A., *Chiesa di San Trovaso. Venezia*, Saonara 2007
- CAPUTO G., PERISSA A., *Chiesa di San Trovaso. Arte e devozione*, Venezia 1994
- CARDELLA L., *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa*, 10 voll., In Roma, Nella Stamperia Pagliarini, 1792-1797
- CAROU J.G., *La Guida de' Forestieri di Vincenzo Coronelli: appunti per una storia delle guide di Venezia per viaggiatori*, in "Studi Secenteschi", 53 (2012), pp. 111-140
- CARRARA E., *Descrivere Firenze: i casi di Francesco Bocchi e di Giovanni de' Bardi*, in H. Burns, M. Mussolin (a cura di), *Architettura e identità locali, II*, Atti del convegno internazionale di studi di Pisa (4-6 aprile 2013), Firenze 2013, pp. 511-528
- CASALE G., *Garzoni, Giovanna*, in *DBI*, LII, Roma 1999, pp. 432-435
- CASTELLO L.C., *Le pitture veneziane di Leopoli*, Torino 1988
- CAVALCA C., *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento. Opere, artisti e città 1450-1500*, Milano 2013
- CAVAZZA S., *Marco d'Aviano (al secolo Carlo Domenico Cristofori)*, in *DBI*, LXIX, Roma 2007, pp. 730-735
- CAVAZZANA ROMANELLI F., *Gasparo Contarini e il suo tempo*, Venezia 1988
- CECCHINI I., *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia 2000
- CECCHINI I., *I modi della circolazione dei dipinti*, in L. Borean, S. Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia 2007, pp. 141-165
- CECCHINI I., *Giovanni Andrea Lumaga*, in L. Borean, S. Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia 2007, p. 286
- CECCHINI I., *La fortuna costruita da sé. Carriera di un merciaio a Venezia nel Seicento*, in Volpe C., Rodolfo A., (a cura di), *Vestire i palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell'arte del Barocco*, Roma 2014, pp. 147-176
- CECCHINI I., *Un pantheon borghese. Benefattori ai Mendicanti nel Seicento*, in A. Bamij, L. Borean, L. Moretti (a cura di), *La chiesa e l'ospedale di San Lazzaro dei Mendicanti. Arte, beneficenza, cura, devozione, educazione*, Venezia 2015 pp. 65-84
- CERIANA M., *Opere di Tullio Lombardo diminuite o scomparse (e altre minuzie)*, in M. Ceriana (a cura di), *Tullio Lombardo. Scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, Atti del convegno di studi di Venezia (Fondazione Giorgio Cini, 4-6 aprile 2006), Verona 2007, pp. 23-37
- CERVINI F., TIGLER G., *Dalle Alpi al Levante. La diffusione mediterranea di sculture lignee piemontesi-aostane alla fine del XIII secolo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 41 (1997), 1-2, pp. 1-32
- CESAREO M., *Arte e teologia nel medioevo. L'iconografia della "Madonna del Parto"*, in "Arte cristiana", 88 (2000), 797, pp. 43-62
- CHASTEL A., *La pala d'altare nel Rinascimento*, a cura di C. Lorgues-Lapouge, Milano 1993

- CHIAPPINI DI SORIO I., *Gli Zenobio e il Carlevarijs*, in M. Piantoni, L. De Rossi, *Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo. Da Rubens al Contemporaneo*, Monfalcone 2001, pp. 443-446
- CHIARI M.A., SCARPA SONINO A., *Catalogo delle opere* [della Scuola Grande di San Marco], in T. Pignatti (a cura di), *Le Scuole di Venezia*, Milano 1981, pp. 136-150
- CHIARI M.A., SCARPA SONINO A., *Catalogo delle opere* [della Scuola Grande di San Rocco], in T. Pignatti (a cura di), *Le Scuole di Venezia*, Milano 1981, pp. 162-186
- CHIARI MORETTO WIEL M.A., *La chiesa di Santo Stefano. Il patrimonio artistico*, in *Gli Agostiniani a Venezia e la chiesa di Santo Stefano*, Venezia 1997, pp. 237-287
- CHIARI MORETTO WIEL M.A., NOVELLO TERRANOVA C., *Chiesa di San Giovanni in Bragora. Arte e devozione*, Venezia 1994
- CHIODO S., *Frammenti di opere, fonti e documenti per la pittura del Trecento alla Santissima Annunziata*, in C. Sisi (a cura di), *La Basilica della Santissima Annunziata dal Duecento al Cinquecento*, Firenze 2013, pp. 111-126
- CICOGNA E.A., *Delle iscrizioni veneziane*, 6 voll., Venezia 1824-1853
- CIPULLO A., *Nuove proposte per il catalogo di Francesco Ruschi*, in "Arte Cristiana", 108 (2020), 918, pp. 178-183
- CIROLDI S., *La Madonna della Ghiara di Lelio Orsi e le due versioni di Giovanni Bianchi detto il Bertone*, in "Bollettino Storico Reggiano", 36 (2003), 118, pp. 71-91
- CLEMENTE M., *White Marble and the Black Death. Il marmo bianco e la peste nera*, Venezia 2019
- COCCHIARA F., *Alle origini dell'antiporta veneziana*, in "Paratesto", 6 (2009), pp. 69-92
- COCCHIARA F., *Il libro illustrato veneziano del Seicento. Con un repertorio dei principali incisori e peintre-graveurs*, Saonara 2010
- COCHIN C.N., *Voyage d'Italie ou Recueil de notes sur les Ouvrages de Peinture et de Sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, 3 voll., A Paris, chez Ch. Ant. Joimbert, 1758
- COLETI N., *Monumenta ecclesiae Venetae S. Moysis...*, Venetiis, Sebastianus Coleti Typographus, 1758
- COLLARILE L., *Natale Monferrato. Ritratto di un musicista veneziano del Seicento*, in "Rivista Italiana di Musicologia", 42 (2007), 2, pp. 169-234
- COLLARILE L., *Sacri concerti. Studi sul mottetto a Venezia nel secondo Seicento*, PhD dissertation, Universität Freiburg, 2010
- COLLARILE L., *Monferrato, Natale*, in *DBI*, LXXV, Roma 2011, pp. 643-647
- COLLARILE L., *Partenio, Giovanni Domenico*, in *DBI*, LXXXI, Roma 2014, [online], consultato il 24 agosto 2020
- COLLAVIN A., *Johann Carl Loth (1632-1698). Le pale d'altare*, Tesi di specializzazione, Università degli Studi di Udine, a.a. 2012-2013
- COLLOBI L., *Lazzaro Bastiani*, in "La Critica d'Arte", 4 (1939), pp. 33-53
- COMASTRI E., *La chiesa di Santa Caterina e l'isola di Mazzorbo*, Venezia 1983
- CONDIO F., *Falange (Falangè), Enrico*, in U. Thieme, F. Becker (Hrsg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XI, Leipzig 1915, p. 209
- CONTICELLI V., *Architettura e celebrazione a Venezia: i progetti di Antonio Gaspari per Francesco Morosini*, in "Studi Veneziani", 38 (1999), pp. 129-177
- COOPER T.E., *Palladio's Venice. Architecture and Society in a Renaissance Republic*, New Haven-London 2005
- CORNER F., *Ecclesiae venetae antiquis monumentis*, 15 voll., Venetiis, Typis Jo. Baptistae Pasquali, 1749
- CORNER F., *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane illustrate da Flaminio Corner senator veneziano*, In Padova, Nella Stamperia del Seminario Appresso Giovanni Manfrè, 1758
- CORONELLI V.M., *Isolario dell'Atlante Veneto*, In Venezia 1696
- CORONELLI V.M., *Guida de' forestieri, o sia Epitome Diaria perpetua Sagra-Profana per la città di Venezia, Ad uso anco d'ogni riverito Nazionale, per sapere tutto ciò si contiene di Nobile, e Diletevole...*, In Venezia, Si vende dal Poletti all'Inseg. dell'Italia all'Orologio, 1724
- CORSATO C., *Dai Dal Ponte ai Bassano. L'eredità di Jacopo, le botteghe dei figli e l'identità artistica di Michele Pietra, 1578-1656*, in "Artibus et Historiae", 37 (2016), 73, pp. 195-248

- COZZI G., *Federico Contarini: un antiquario veneziano tra Rinascimento e Controriforma*, in “Bollettino dell’Istituto di Storia della società e dello Stato veneziano”, 3 (1961), pp. 190-220
- COZZI G., *I rapporti tra Stato e Chiesa*, in G. Gullino (a cura di), *La Chiesa di Venezia tra Riforma protestante e Riforma cattolica*, Venezia 1990, pp. 11-36
- COZZI G., *Giuspatronato del doge e prerogative del primicerio sulla cappella ducale di San Marco (secoli XVI-XVIII). Controversie con i procuratori di San Marco de Supra e i patriarchi di Venezia*, in “Atti dell’Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti”, 151 (1992-1993), pp. 1-69
- COZZI G., *Note su Giovanni Tiepolo, primicerio di S. Marco e patriarca di Venezia. L’unità ideale della chiesa veneziana*, in B. Bertoli (a cura di), *Chiesa società e stato a Venezia. Miscellanea di studi in onore di Silvio Tramontin*, Venezia 1994, pp. 121-150
- COZZI G., *Venezia barocca. Conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano*, Venezia 1995
- COZZI G., *Dalla riscoperta della pace all’inevitabile sogno di dominio*, in G. Benzoni, G. Cozzi (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, VII, Roma 1997, pp. 3-104
- CRESCINI J., *Itinerario interno e delle isole della città di Venezia. Inciso e descritto in IV parti. Seconda Edizione*, Venezia 1832
- CRISPO A., *Liberi, Pietro*, in *DBI*, LXV, Roma 2005, pp. 48-52
- CRISTANTE D., *Novità e aggiornamenti per Ermanno Stroiffi*, in “Arte. Documento”, 11 (1997), pp. 108-117
- CRISTOFORI R. (a cura di), *Agostino, Annibale e Ludovico Carracci. Le stampe della Biblioteca Palatina di Parma*, Bologna 2005
- CROSERA C., *L’attività pittorica “profana” di Gregorio Lazzarini*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Trieste, a.a. 1997-1998
- CROSATO LARCHER L., *Per Carletto Caliari*, in “Arte Veneta”, 21 (1967), pp. 108-124
- CROSATO LARCHER L., *Note per Alvise Benfatto del Friso*, in “Arte Veneta”, 30 (1976), pp. 106-119
- DA CANAL V., *Vita di Gregorio Lazzarini (1732)*, a cura di G.A. Moschini, Venezia 1808
- D’ALANO R., *P. Massimo da Verona: «pittore valoroso»*, Padova 1976
- D’ALBO O., *Scaramuccia, Luigi Pellegrino, detto Perugino*, in *DBI*, XCI, Roma 2018, pp. 317-320
- D’ANZA D., *Joseph Heintz il Giovane pittore nella Venezia del Seicento*, Tesi di dottorato, XX ciclo, Università degli Studi di Trieste, 2008
- DAL POGGETTO P., *Pietro Ricchi. 1606-1675*, Rimini 1996
- DAL POZZO B., *Le Vite de’ Pittori, degli Scultori, et Architetti Veronesi...*, Verona, Per Giovanni Berno, 1718
- DA MOSTO A., *L’Archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, I, Roma 1937
- DANIELS J. (a cura di), *Sebastiano Ricci. L’opera completa*, Milano 1976
- DA PORTOGRUARO D., *Devozione di popolo, devozione di Stato. Venezia e Loreto*, in “Rivista di Venezia”, 7 (1929), pp. 213-242
- DA PORTOGRUARO D., *Il tempio e il convento del Redentore*, in “Rivista di Venezia”, 8 (1930), pp. 141-224
- DA PORTOGRUARO D., *L’altare votivo della Repubblica Veneta a S. Antonio di Padova*, in “Il Santo”, 4 (1931), pp. 158-170
- DA PORTOGRUARO D., *Una gemma della laguna. L’Isola di S. Clemente in Venezia*, Venezia 1934
- DARGENT G., THUILLIER J., *Simon Vouet en Italie. Essai de catalogue critique*, in “Saggi e Memorie di Storia dell’Arte”, 4 (1965), pp. 25-63, 143-166
- DA VILLA URBANI M., MASON S., *Chiesa di San Pantalon. Arte e devozione*, Venezia 1994
- DAVOLI Z., *Immagini di carta e ricerca del divino. Storia e catalogo delle incisioni della Madonna della Ghiara di Reggio Emilia. 1596-1896*, in “Bollettino Storico Reggiano”, 47 (2015), 158, pp. 1-195
- DE CARO G., *Bolognetti, Alberto*, in *DBI*, XI, Roma 1969, pp. 313-316
- DE DOMINICI B., *Vita del Cavaliere D. Luca Giordano Pittore Napoletano*, in G.P. Bellori, *Le Vite de’ Pittori, Scultori ed Architetti Moderni*, Roma 1728, pp. 303-395
- DEGRAZIA D., *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico*, Bologna 1984
- DE KUNERT S., *Notizie e documenti su Pietro Liberi*, in “Rivista d’Arte”, 13 (1931), pp. 539-575

- Della pittura veneziana. Trattato in cui osservasi l'ordine del Busching, e si conserva la dottrina, e le definizioni del Zanetti*, 2 voll., Venezia, Presso Francesco Tosi, 1797
- DELLA PUPPA G., *La Chiesa di S. Martino "De Geminis" in Venezia. Profilo storico*, Venezia 1997
- DEL NEGRO P., *Lodoli, Carlo*, in *DBI*, LXV, Roma 2005, pp. 390-395
- DEL NEGRO P., *Francesco Morosini e le guerre di Candia e di Morea*, in *Francesco Morosini 1619-1694. L'uomo, il doge, il condottiero*, Roma 2019, pp. 332-339
- DE MONCONYS B., *Journal des voyages de monsieur de Monconys*, 3 voll., A Lyon, Chez Horace Boissat, et George Remeus, 1665-1666
- DE VINCENTI M., *Marinali, Angelo*, in *DBI*, LXX, Roma 2008, pp. 374-376
- DE VINCENTI M., *La facciata degli Scalzi*, in G. Bettini, M. Frank (a cura di), *La chiesa di Santa Maria di Nazareth e la spiritualità dei Carmelitani Scalzi a Venezia*, Venezia 2014, pp. 113-130
- DE VITO G., *Il viaggio di lavoro di Luca Giordano a Venezia e alcune motivazioni per la scelta riberesca*, in "Ricerche sul '600 napoletano", 1991, pp. 33-50
- DE VITO G., *Le tele di Luca Giordano nella Basilica di Santa Maria della Salute a Venezia*, in "Ricerche sul '600 napoletano", 1999, pp. 118-129
- DI LENARDO I., *L'oratorio dei tedeschi. Artisti oltramontani nella chiesa di San Bartolomeo*, in N. Bonazza, I. Di Lenardo, G. Guidarelli (a cura di), *La chiesa di San Bartolomeo e la comunità tedesca a Venezia*, Venezia 2013, pp. 129-144
- DI MAIO B., *La chiesa di San Felice di Venezia. Una ricerca d'archivio*, Tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, aa. 2018-2019
- DITTRICH F., *Gasparo Contarini. 1483-1542. Eine Monographie*, Nieuwkoop 1972
- Dizionario della pittura e dei pittori*, 5 voll., Torino 1993-1994
- DONZELLI C., PILO G.M., *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967
- EBERHARD J.A., *Storia delle controversie tra Papa Paolo V e la Repubblica di Venezia*, traduzione di H. Spano, in S. Sorrentino, H. Spano (a cura di), *La teologia politica in discussione*, Napoli 2012, pp. 209-222
- EWALD G., *Loth a Venezia. Le pale d'altare*, in "Critica d'arte", 6 (1959), 31, pp. 43-51
- EWALD G., *Johann Carl Loth. 1632-1698*, Amsterdam 1965
- FABBRINI N., *Vita del Cav. Pietro Berrettini da Cortona Pittore ed Architetto*, Cortona 1896
- FALOMIR M. (edited by), *Tintoretto*, London 2007
- FANTELLI P.L., *Nicolò Renieri «Pittor Fiamengo»*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 9 (1974), pp. 77-115
- FANTELLI P.L., in D. Banzato, P.L. Fantelli (a cura di), *Pietro Damini 1592-1631. Pittura e controriforma*, Milano 1993, pp. 11-26
- FASSA A., *La "Summa Conciliorum" del cardinale Gasparo Contarini*, in "Brixia sacra" 13 (2008), 3-4, pp. 99-199
- FATUZZO S., in C. Furlan, V. Sgarbi (a cura di), *Il Rinascimento di Pordenone. Con Giorgione, Tiziano, Lotto, Correggio, Bassano, Tintoretto*, Catalogo della mostra di Pordenone (25 ottobre 2019-2 febbraio 2020), Milano 2019, p. 218
- FAVARO A., *Un ridotto scientifico a Venezia al tempo di Galileo Galilei*, in "Nuovo Archivio Veneto", 5 (1893), pp. 199-209
- FAVARO E., *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975
- FAVILLA M., RUGOLO R., *Frammenti dalla Venezia barocca*, estratto da "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti", 163 (2004-2005), pp. 47-138
- FAVILLA M., RUGOLO R., *Venezia barocca. Splendori e illusioni di un mondo in "decadenza"*, Schio 2009
- FAVILLA M., RUGOLO R., *Gli altari della chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti: storia e devozione*, in A. Bamij, L. Borean, L. Moretti (a cura di), *La chiesa e l'ospedale di San Lazzaro dei Mendicanti. Arte, beneficenza, cura, devozione, educazione*, Venezia 2015, pp. 163-187
- FAVILLA M., RUGOLO R., *Progetti di Antonio Gaspari per Francesco Morosini*, in *Francesco Morosini 1619-1694. L'uomo, il doge, il condottiero*, Roma 2019, pp. 81-88
- FEICHTER S., *Die Cappella Vendramin in San Pietro di Castello, Venedig. Analyse und Interpretation einer seicentesken Patriarchenkapelle*, Masterarbeit, Universität Innsbruck, 2017

- FERRARI O., SCAVIZZI G., *Luca Giordano*, 3 voll., Napoli 1966
- FERRARI O., SCAVIZZI G., *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 voll., Napoli 1992
- FERRARI O., SCAVIZZI G., *Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti*, Napoli 2003
- FEUDALE C., *The Iconography of the Madonna del Parto*, in "Marsyas", 7 (1954-1957), pp. 8-24
- FINOCCHI GHERSI L., *Artisti e committenti a San Salvador*, in "Arte Veneta", 51 (1996), pp. 21-39
- FINOCCHI GHERSI L., "Dipingo per arte cantando per diletto". *Su alcune opere di Sebastiano Mazzoni (1611 c.-1678)*, in "Trasparenze", 5 (1999), pp. 25-36
- FINOCCHI V., *Venezia tra esperienza e rappresentazione. Criteri e strategie per la fruizione della città*, Tesi di dottorato, XXV ciclo, Università Ca' Foscari di Venezia, 2013
- FINOTTO F., *San Giobbe. La chiesa dei Santi Giobbe e Bernardino in Venezia*, Venezia 1971
- FIOCO G., *Sei e Settecento italiano. Bernardo Strozzi*, Roma 1921
- FIOCO G., *Bernardo Strozzi a Venezia*, in "Dedalo", 2 (1922), 3, pp. 646-665
- FLORES D'ARCAIS F., *Venezia*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Milano 1992, pp. 17-87
- FOGOLARI G., *La Chiesa di Santa Maria della Carità di Venezia*, in "Archivio Veneto-Tridentino", 5 (1924), pp. 57-119
- FOLIN E., *Il Serenissimo Purgatorio. Letteratura, società e arte*, Venezia 2018
- Forastiero illuminato intorno le cose più rare e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia e dell'Isole circonvicine*, In Venezia, Presso Giacomo Storti, 1792
- Forestiere illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia e dell'Isole circonvicine*, In Venezia, Presso Giambattista Albrizzi q. Gir., 1740
- FOSSALUZZA G., *Antonio Arrigoni "pittore in istoria". Tra Molinari, Ricci, Balestra e Pittoni*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 21 (1997), pp. 157-216
- FOSSALUZZA G. (a cura di), *Fondazione Cassamarca. Opere restaurate nella Marca Trivigiana 1996-1999*, Treviso 1999
- FOSSALUZZA G., *Ambientarsi a Venezia: tracce di Lodovico Antonio David da Lugano*, in A. Spiriti e S. Capelli (a cura di), *I David: due pittori tra Sei e Settecento*, Milano 2004, pp. 33-53
- FOSSALUZZA G. (a cura di), *Fondazione Cassamarca. Opere restaurate nella Marca Trivigiana 2000-2004*, Treviso 2004
- FOSSALUZZA G., *Da Andrea Celesti ad Antonio Arrigoni: disegni, precisazioni e proposte*, in "Radovi Instituta za Povijest Umjetnosti", 32 (2008), pp. 167-224
- FRAGNITO G., *Gasparo Contarini. Un magistrato veneziano al servizio della cristianità*, Firenze 1988
- FRANCESCUTTI E., FRUCCO F., *Le sepolture e le 'memorie' funebri a Venezia e nel dominio di terraferma*, in C. Furlan, P. Tosini (a cura di), *I cardinali della Serenissima: arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, Cinisello Balsamo 2014, pp. 211-241
- FRANGENBERG T., *The notion of beauty in Francesco Bocchi's "Bellezze della città di Fiorenza", I*, in F. Ames-Lewis, *Concepts of beauty in Renaissance art*, Ashgate 1998, pp. 191-198
- FRANGENBERG T., *The beauties of the city of Florence. A guidebook of 1591*, London 2006
- FRANK M., *Baldassare Longhena*, Venezia 2004
- FRANK M., *Dopo Longhena: la ridefinizione architettonica e decorativa del coro e del presbitero della chiesa degli Scalzi*, in G. Bettini, M. Frank (a cura di), *La chiesa di Santa Maria di Nazareth e la spiritualità dei Carmelitani Scalzi a Venezia*, Venezia 2014, pp. 131-149
- FRANZOI U., DI STEFANO D., *Le chiese di Venezia*, Venezia 1976
- FUSARI G., *Johann Carl Loth (1632-1698)*, Soncino 2017
- GAIER M., *Facciate sacre a scopo profano. Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*, Venezia 2002
- GAIER M., *Mecenatismo e collezionismo della nuova nobiltà veneziana nel Seicento. L'esempio di Girolamo Cavazza*, in B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel (a cura di), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Venezia 2005, pp. 181-208
- GAIO A., *La chiesa degli Incurabili. Una macchina per la musica*, in D. Howard, L. Moretti, *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, Milano 2006, pp. 353-364

- GALLICCIOLLI G.B., *Delle memorie venete antiche profane ed ecclesiastiche. Libri Tre*, 8 voll., Venezia, Appresso Domenico Fracasso, 1795
- GALLO A., NEPI SCIRÈ G., *Chiesa di San Giobbe. Arte e devozione*, Venezia 1994
- GALLO A., SPADAVECCHIA F., *Chiesa del Redentore. Arte e devozione*, Venezia 1994
- GALLO R., *Vincenzo Scamozzi e la chiesa di S. Nicolò da Tolentino di Venezia*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti", 117 (1958-1959), pp. 103-122
- GALLO R., *La Scuola Grande di San Teodoro di Venezia*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti", 120 (1961-1962), pp. 461-495
- GAMBARIN L., *Il Vecchia cartonista in S. Marco*, in "Arte Veneta", 15 (1961), pp. 250-252
- GAMULIN G., *Il politico di Paolo Veronese a Verbosca*, in "Arte veneta", 9 (1955), pp. 86-94
- GANZER G. (a cura di), *Catalogo*, in G. Ganzer (a cura di), *Opere d'arte di Venezia in Friuli*, Udine 1987, pp. 92-115
- GARDANI D.L., *La chiesa di S. Maria della Presentazione (delle Zitelle) in Venezia*, Venezia 1961
- GEDDO C., *Luigi Scaramuccia. Biografia*, in M. Gregori (a cura di), *Pittura tra il Verbanò e il lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, Milano 1996, pp. 295-296
- GEMIN M., *La chiesa di Santa Maria della Salute e la cabala di Paolo Sarpi*, Abano Terme 1982
- GHELFI B., MAHON D. (a cura di), *Il libro dei conti del Guercino 1629-1666*, Bologna 1997
- GHIO L., BACCHESCHI E., *Antonio Balestra*, in *I pittori bergamaschi. Dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, II, Bergamo 1989, pp. 81-291
- GIANOLA M., *La più antica firma autografa di Vivaldi. L'adolescente Antonio e la sua famiglia attraverso la lettura della "Commissaria Temporini"*, in "Studi Vivaldiani", 16 (2016), pp. 3-31
- GIGLI G.C., *La pittura trionfante*, In Venezia, Da Giovanni Alberti, 1615
- GLEASON E.G., *Gasparo Contarini: Venice, Rome and reform*, Berkeley 1993
- GOULD C., *Caliari, Paolo, detto il Veronese*, in *DBI*, XVI, Roma 1973, pp. 702-708
- GRANDI G., *La legislazione in materia di beni culturali negli Stati preunitari. Con un'appendice sulla tutela nel Ducato di Modena*, Tesi di diploma di Archivistica, Paleografia e Diplomatica, Archivio di Stato di Parma, 2011-2013
- GRASSI L., PEPE M. (a cura di), *Dizionario della critica d'arte*, 2 voll., Torino 1978
- GRIGGIO C., «*La Galleria di Minerva*» e Venezia: «*la più saggia, la più giusta, la più forte di tutte le Repubbliche*», in "Cahiers d'études romanes", 12 (2005), pp. 13-24
- GUALDO PRIORATO G., *Vita del cavaliere Pietro Liberi pittore padovano scritta lui vivente dal conte Galeazzo Gualdo Priorato vicentino l'anno 1664*, a cura di L. Trissino, Vicenza 1818
- GUERRIERO S., *Per Angelo Marinali*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti", 160 (1996-1997), pp. 370-373
- GUIDARELLI G., *La ricostruzione seicentesca della chiesa di San Bortolomio*, in M. Frank (a cura di), *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi*, Venezia 2011, pp. 29-49
- GUIDARELLI G., *Dallo spazio urbano al luogo di culto*, in N. Bonazza, I. Di Lenardo, G. Guidarelli (a cura di), *La chiesa di San Bartolomeo e la comunità tedesca a Venezia*, Venezia 2013, pp. 107-111
- GULLINO G., *Corner, Federico*, in *DBI*, XXIX, Roma 1983, pp. 185-188
- GULLINO G., *Grimani, Giovanni*, in *DBI*, LIX, Roma 2002, pp. 622-627
- GULLINO G., *Morosini, Francesco*, in *DBI*, LXXVII, Roma 2012, pp. 119-121
- GULLINO G., *Morosini, Francesco*, in *DBI*, LXXVII, Roma 2012, pp. 121-126
- GULLINO G., *Saggio introduttivo. Francesco Morosini, il Peloponnesiaco*, in *Francesco Morosini 1619-1694. L'uomo, il doge, il condottiero*, Roma 2019, pp. 27-33
- HANNEGAN B., *Strozzi's Saint Sebastian*, in "Boston Museum Bulletin", 71 (1973), 364, pp. 60-74
- HART V., HICKS P., *Sansovino's Venice*, New Haven 2017

- HASKELL F., *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966
- HELLMANN M., *San Nicolò di Lido. Nella storia, nella cronaca, nell'arte*, Venezia 1968
- HOCHMANN M., *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Roma 1992
- HOCHMANN M., *La famiglia Grimani*, in M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venezia 2008, pp. 207-223
- HOPKINS A., *Santa Maria della Salute. Architecture and Ceremony in Baroque Venice*, Cambridge 2000
- HOUSTON K., *The orant Virgin in context. Titian's Frari Assumption*, in "Source", 35 (2016), pp. 235-243
- HOWARD D., VARICK LAUDER A., *New Light on Battista Franco in Venice: Part I: The Barbaro Chapel in S. Francesco della Vigna and the Scuola del Nome di Gesù*, in "The Burlington Magazine", 148 (2006), 1244, pp. 747-753
- HUMFREY P., *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven 1993
- HUMFREY P., *Altarpieces and altar dedications in Counter-Reformation Venice and the Veneto*, in "Renaissance Studies", 10 (1996), 3, pp. 371-387
- HUMFREY P., *La pala d'altare veneta nell'età delle riforme*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, Milano 1999, pp. 1119-1180
- HUMFREY P., *Veronese's high altarpiece for San Sebastiano. A patrician commission for a counter reformation church*, in J.J. Martin, D. Romano (eds.), *Venice reconsidered. The history and civilization of an Italian city-state, 1297-1797*, Baltimore 2000, pp. 365-388
- HUMFREY P., SHEARMAN A., *The Lost Church of San Niccolò ai Frari (San Nicoletto) in Venice and its Painted Decoration*, in "Artibus et Historiae", 36 (2015), 72, pp. 247-281
- IOTTI M., *I miracoli della B.V. della Ghiara nei verbali dei processi canonici degli anni 1596-97*, in "Bollettino Storico Reggiano", 31 (1998), 102, pp. 9-170
- IOTTI M., *Nuovi documenti inediti sulla Madonna di Reggio (1598-1776)*, in "Bollettino Storico Reggiano", 33 (2000), 109, pp. 31-78
- IVANOFF N., *Vincenzo Da Canal critico della pittura veneziana*, in "Arte Veneta", 7 (1953), pp. 117-118
- IVANOFF N., *Catalogo della Mostra di Francesco Maffei*, Venezia 1956
- IVANOFF N., *Esordi di Sebastiano Mazzoni*, in "Emporium", 125 (1957), pp. 194-201
- IVANOFF N., *Sebastiano Mazzoni*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 2 (1958-1959), pp. 209-280
- IVANOFF N., *Bambini, Nicolò*, in *DBI*, V, Roma 1963, pp. 644-645
- IVANOFF N., *Gian Francesco Loredan e l'ambiente artistico a Venezia nel Seicento*, in "Ateneo Veneto", 3 (1965), pp. 186-190
- IVANOFF N., *Nicolas Régnier*, in "Arte Antica e Moderna", 29 (1965), pp. 12-24
- IVANOFF N., *Bellucci, Antonio*, in *DBI*, VIII, Roma 1966, pp. 1-2
- IVANOFF N., *Giovanni Segala*, in "Arte in Europa", 1 (1966), pp. 767-771
- IVANOFF N., *La ricostruzione della chiesa di S. Bortolamio a Venezia*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", 13 (1971), pp. 330-331
- IVANOFF N., ZAMPETTI P., *Giacomo Negretti detto Palma il Giovane*, in *I pittori bergamaschi. Il Cinquecento*, III, Bergamo 1979, pp. 401-739
- JACOBSON-SCHUTTE A., *"Questo non è il ritratto che ho fatto io": Painters, the Inquisition and the Shape of Sanctity in Seventeenth-Century Venice*, in P. Denley, C. Elam (eds.), *Florence and Italy. Renaissance Studies in Honour of Nicolai Rubinstein*, London 1988, pp. 419-431
- JACOBSON-SCHUTTE A., *Ferrazzi, Cecilia*, in *DBI*, XLVI, Roma 1996, pp. 781-784
- JACOBSON-SCHUTTE A., *Ferrazzi, Maria*, in *DBI*, XLVI, Roma 1996, pp. 791-793
- JESTAZ B., *Tintoret et Véronèse au secours de Giuseppe Salviati et de Palma le Jeune. Le retable de la sacristie de San Giorgio Maggiore (1575)*, in "Revue de l'art", 128 (2000), 2, pp. 54-60
- KLESSMANN R., *Johann Liss. A monograph and catalogue raisonné*, Doornspijk 1999
- KURDIŠ N., *I teleri del presbiterio di San Pietro di Castello*, in G. Guidarelli, M. Hochmann, F. Tonizzi (a cura di), *La chiesa di San Pietro di Castello e la nascita del patriarcato di Venezia*, Venezia 2018, pp. 251-271

- La Galleria di Minerva ovvero Notizie universali, di quanto è stato scritto da Letterati d'Europa non solo nel presente Secolo, ma ancora ne' già trascorsi, in qualunque materia Sacra, e Profana...*, II, In Venetia, Presso Girolamo Albrizzi, 1697
- LA HAYE J., *Sancti Bernardini Senensis Ordini Seraphici Minorum Quadragesimale de Evangelio Aeterno...*, II, Venetiis, In Aedibus Andreae Poletti, 1745
- LAMO P., *Graticola di Bologna, ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta città fatta l'anno 1560*, a cura di G. Roversi, Bologna 1977
- LAMO P., *Graticola di Bologna, ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta città fatta l'anno 1560*, in P. Lamo, *Graticola di Bologna*, a cura di M. Pigozzi, Bologna 1996, pp. 51-121
- LEMOINE A., *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri) ca. 1588 – 1667. Peintre, collectionneur et marchand d'art*, Paris 2007
- LEONARDI E., *Nuovi documenti sulla demolita chiesa di Santa Lucia a Venezia*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti", 144 (1985-1986), pp. 165-171
- LEONE M., *Sebastiano Mazzoni tra poesia e pittura*, in S. Mazzoni, «*La pittura guerriera*» e altri versi sull'arte, introduzione di M. Rossi, Venezia 2008, pp. XIII-XXXIV
- LEOPARDI V., *Contributo per Bortolo Litterini*, in "Arte Veneta", 31 (1977), pp. 119-125
- LEVI C.A., *Le Collezioni Veneziane d'Arte e di Antichità dal secolo XIV ai giorni nostri*, Venezia 1900
- LEVI D., TONGIORGI TOMASI L., *Testo e immagine in una rivista veneziana tra Sei e Settecento: la Galleria di Minerva*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", 20 (1990), pp. 185-210
- LEVORATO V., *Attività lavorative e spazi nei monasteri femminili veneziani nel XVI secolo. Il monastero di Santa Maria Maddalena detto delle "Convertite"*, in "Città e storia" 12 (2017), 1, pp. 13-30
- LILLYWHITE M.-L., *The Decoration of the Jesuit Church of the Madonna dell'Umiltà in Venice, 1560-1606*, in "Artibus et Historiae", 39 (2018), 77, pp. 161-200
- LINDNER C., *La Madonna della Ghiara*, Reggio Emilia 1954
- L'OCCASO S., *I Cavriani: committenza e raccolte artistiche. Formazione e dispersione dal Quattrocento ai giorni nostri*, in D. Ferrari (a cura di), *I Cavriani. Una famiglia mantovana*, Mantova 2012, pp. 87-165
- L'OCCASO S., *Peranda, Sante (Santo)*, in *DBI*, LXXXII, Roma 2015, pp. 300-304
- LODGE W., *The painters voyage of Italy*, London, Printed for Tho. Flesher, 1679
- LOGAN A.-M., *Daniel van den Dyck (Daniel Vandich)*, in "Wallraf-Richartz Jahrbuch", 55 (1994), pp. 95-104
- LONGO L., *La "Translatio" lauretana di Joseph Heintz il Giovane ritrovata*, in "Arte Veneta", 37 (1983-1984), pp. 101-108
- LOTTER G., *Guida Storico Artistica della Chiesa Parrocchiale di San Simeone Profeta*, Milano 1994
- LUCCHETTA R., *Girolamo Brusaferrero. Precisioni ed aggiunte al catalogo*, in "Arte Veneta", 41 (1987), pp. 74-88
- LUCCO M., *"Foresti" a Venezia nel Seicento*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, Milano 2001, pp. 485-522
- LUDWIG G., *Documente über Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 und 1838 aus dem Archiv di Stato zu Venedig*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 22 (1901), pp. I-XL
- LUGATO F., *I dipinti di Francesco da Ponte il Giovane nella chiesa di San Giacomo dall'Orio a Venezia*, in "Bollettino del Museo Civico di Bassano", 7-12 (1989-1991), pp. 57-61
- MÂLE É., *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Milano 1984
- MALENA A., *L'eresia dei perfetti. Inquisizione romana ed esperienze mistiche nel Seicento italiano*, Roma 2003
- MALVASIA C.C., *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi...*, 2 voll., In Bologna, Per l'erede di Domenico Barbieri, 1678
- MALVASIA C.C., *Le Pitture di Bologna che nella pretesa, e rimostrata sin hora da altri maggiore antichità, et impareggiabile eccellenza nella Pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il Passeggiere Disingannato ed Istrutto*, In Bologna, Per Giacomo Monti, 1686
- MANCINI V., *Polidoro da Lanciano*, Lanciano 2001
- MANCINI V., ROSSI P., TON D., *Cappella del Beato Giacomo Salomoni (già del Santissimo Nome di Dio)*, in G. Pavanello (a cura di), *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, Venezia 2012, pp. 335-345

- MANDELLI V., *Studi di famiglie e di collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento*, in “Saggi e Memorie di Storia dell’Arte”, 31 (2007), pp. 237-294
- MANDELLI V., *Martinelli, Domenico*, in *DBI*, LXXI, Roma 2008, pp. 106-107
- MANDELLI V., *Sagredo, Alvise (Luigi)*, in *DBI*, LXXXIX, Roma 2017, pp. 597-599
- MANIERI ELIA G., in *Restituzioni 2018. Tesori d’arte restaurati*, Crocetta del Montello 2018, p. 222
- MANNO A., *I Mestieri di Venezia. Storia, arte e devozione delle corporazioni dal XIII al XVIII secolo*, Cittadella 2007
- MANNO A., *La chiesa di S. Nicola da Tolentino: teatini, controriforma e mentalità veneziane in epoca barocca*, in “Studi Veneziani”, 64 (2011), pp. 135-245
- MANNO A., *Architettura, arte e fede: un confronto fra Teatini e patrizi veneziani*, in *Id.* (a cura di), *La chiesa di San Nicola da Tolentino a Venezia. Storia, arte e devozione*, Saonara 2012, pp. 17-70
- MANNO A., *Chiesa di San Nicola da Tolentino. Venezia*, Saonara 2014
- MANZITTI C., *Bernardo Strozzi*, Torino 2013
- MARCHESE D.M., *Sagro Diario Domenicano*, 6 voll., In Napoli, Nella stamperia di Girolamo Fasulo, 1668-1681
- MARCHESE V., *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, 2 voll., Genova 1869
- MARCHESE V., *Il ridotto mauroceno. I. Andrea Morosini istoriografo veneziano*, Venezia 1879
- MARCHETTI E., *Venezia e Santa Maria di Nazareth: tappe significative nello sviluppo culturale e nella diffusione della realtà Scalza*, in G. Bettini, M. Frank (a cura di), *La chiesa di Santa Maria di Nazareth e la spiritualità dei Carmelitani Scalzi a Venezia*, Venezia 2014, pp. 101-112
- MARCHIORI S., *Santa Maria del Pianto. Chiesa votiva nella guerra di Candia*, Tesi di laurea, Università Ca’ Foscari di Venezia, a.a. 1990-1991
- MARCHINI G., *Tre dipinti barocchi*, in “Antichità viva”, 5 (1966), 4, pp. 3-6
- MARCIANO G., *Memorie storiche della Congregazione dell’Oratorio, nelle quali si dà ragguaglio della fondazione di ciascheduna delle Congregazioni sin’hora erette, e de’ Soggetti più cospicui, che in esse hanno fiorito*, V, In Napoli, Per lo De Bonis Stampatore Arcivescovale, 1702
- MARIN C., *Girolamo Forabosco*, Venezia 2015
- MARINA A., *The baptistery of San Pietro di Castello in the middle ages*, in G. Guidarelli, M. Hochmann, F. Tonizzi (a cura di), *La chiesa di San Pietro di Castello e la nascita del patriarcato di Venezia*, Venezia 2018, pp. 139-158
- MARINELLI S., *Mecenatismo e pittura nella Mantova dei Gonzaga Nevers*, in “Paragone. Arte”, 39 (1988), 459-463, pp. 81-88
- MARIUZ A., *Il rinnovamento della pittura veneziana. Il primato di Sebastiano Ricci (1659-1734)*, in G. Pavanello (a cura di), *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell’invenzione nel Settecento veneziano*, Venezia 2010, pp. 29-45
- MAROCCHINI B., *La Madonna di San Niccolò dei Frari. Vicende conservative di un capolavoro dei Musei Vaticani*, in “Kermes. Arate e tecnica del restauro”, 32 (2019), 114-115, pp. 57-64
- MARONESE A., *La bottega dei Caliari: Haeredes Pauli e altri collaboratori tra Venezia e Terraferma*, Tesi di laurea, Università Ca’ Foscari di Venezia, a.a. 2011-2012
- MARTIN A.J., *Who is who e dov’è il doge? La pala del Rosario: ritratti, non-ritratti e la storia del capolavoro veneziano di Dürer*, in N. Bonazza, I. Di Lenardo, G. Guidarelli (a cura di), *La chiesa di San Bartolomeo e la comunità tedesca a Venezia*, Venezia 2013, pp. 55-66
- MARTIN T., *Grimani Patronage in S. Giuseppe di Castello: Veronese, Vittoria and Smeraldi*, in “The Burlington Magazine”, 133 (1991), 1065, pp. 825-833
- MARTINELLI D., *Il Ritratto di Venezia*, Venetia, presso Gio. Giacomo Hertz, 1684
- MARTINELLI D., *Il Ritratto ovvero le cose più notabili di Venezia*, In Venezia, Presso Lorenzo Baseggio, 1705
- MARTINELLI PEDROCCO E., *Altre scuole*, in T. Pignatti (a cura di), *Le Scuole di Venezia*, Milano 1981, pp. 217-226
- MARTINELLI V, MARCHIONNE GUNTER A., *Notizie su Agostino e Pietro Valier Cardinali di San Marco, veneti a Roma. Su le vicende dei due ritratti berniniani in marmo da Roma a Venezia*, in C. Strinati (a cura di), *La regola e la fama. San Filippo Neri e l’arte*, Catalogo della mostra di Roma (ottobre-dicembre 1995), Milano 1995, pp. 98-107

- MARTINI E., *Paolo Pagani, Francesco Pittoni, Niccolò Bambini e il Crosato nella chiesa veneziana delle Eremita*, in “Notizie da Palazzo Albani”, 7 (1978), 2, pp. 84-89
- MARTINIONI G., *Venetia città nobilissima et singolare, Descritta in XIII. Libri da M. Francesco Sansovino [...] con aggiunta di tutte le Cose Notabili della stessa Città, fatte, & occorse dall’Anno 1580. sino al presente 1663. da D. Giustiniano Martinioni Primo Prete Titolare in SS. Apostoli*, In Venetia, Appresso Stefano Curti, 1663
- MARTONI A., *Lo Spettacolo della Crudeltà. Il martirio nelle arti figurative a Venezia*, Venezia 2006
- MASON RINALDI S., *Tre momenti documentati dell’attività di Palma il Giovane*, in “Arte Veneta”, 29 (1975), pp. 197-204
- MASON RINALDI S. (a cura di), *Catalogo. Le immagini della peste*, in *Venezia e la peste 1348/1797*, Venezia 1979, pp. 225-286
- MASON RINALDI S., *Palma il Giovane. L’opera completa*, Milano 1984
- MASON RINALDI S., *La “Madonna del parto” di Palma il Giovane a Zero*, in *La Pala della Madonna del parto di Jacopo Palma il Giovane. Un quadro nella vita civile e religiosa di Zero tra cinquecento e seicento*, Catalogo della mostra di Zero Branco (aprile 1984), Zero Branco 1984, pp. 39-50
- MASON RINALDI S., *Jacopo Palma il Giovane e la decorazione dell’Oratorio dei Crociferi*, in S. Lunardon (a cura di), *Hospitale S. Mariae Cruciferorum. L’ospizio dei Crociferi a Venezia*, Venezia 1984, pp. 87-123
- MASON RINALDI S., *Un percorso nella religiosità veneziana del Cinquecento attraverso le immagini eucaristiche*, in G. Gullino (a cura di), *La Chiesa di Venezia tra Riforma protestante e Riforma cattolica*, Venezia 1990, pp. 183-194
- MASON S., *Testimonianze della fede nella pittura veneziana del Cinquecento*, in C. Furlan (a cura di), *Dal Pordenone a Palma il Giovane. Devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento*, Milano 2000, pp. 41-52
- MASON S., *Per il collezionismo a Venezia nel Seicento: conservatorismo nostalgico e aperture al contemporaneo*, in O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano (a cura di), *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Atti delle giornate di studio di Roma dedicate a Giuliano Briganti (Villa Medici e Accademia di San Luca, 19-21 settembre 1996), Roma 2001, pp. 225-237
- MASON S., *À l’enseigne du calice et de la lune: les Bontempelli, marchands, commanditaires et collectionneurs*, in “Revue de l’art”, 160 (2008), 2, pp. 35-44
- MASON S., *Fortuna di Sebastiano Mazzoni (e altri fiorentini) a Venezia*, in “Paragone. Arte”, 63 (2012), 106, pp. 35-47
- MASON S., *Dal disegno all’incisione. Palma il Giovane e Giacomo Franco compari e collaboratori*, in “Arte Veneta”, 70 (2013), pp. 82-101
- MASON S., *Negretti, Jacopo, detto Palma il Giovane*, in *DBI*, LXXVIII, Roma 2013, pp. 98-105
- MATSUBARA T., *Incorporare l’origin(al)e. Il “quadro-tabernacolo” a Siena in età moderna*, in «Seinan Journal of Cultures», 26 (2011), pp. 23-67
- MAZZA A., *Pittura emiliana a Venezia tra Sei e Settecento*, in S. Marinelli, A. Mazza (a cura di), *La pittura emiliana nel Veneto*, Verona 1999, pp. 141-164
- MAZZA A. (a cura di), *“Quem genuit adoravit”. La Madonna della Ghiara: immagini, devozione, pellegrinaggi tra Cinque e Seicento*, Catalogo della mostra di Reggio Emilia (7 dicembre 2019-8 marzo 2020), Parma 2019
- MAZZA C., *Frammenti inediti della scomparsa Pinacoteca Sagredo*, in “Arte in Friuli. Arte a Trieste”, 15 (1995), pp. 133-151
- MAZZA C., *La committenza artistica del futuro doge Nicolò Sagredo e l’inventario di Agostino Lama*, in “Arte Veneta”, 51 (1997), pp. 88-103
- MAZZA C., *I Sagredo. Committenti e collezionisti d’arte nella Venezia del Sei e Settecento*, Venezia 2004
- MAZZONI S., *Il Tempo perduto. Scherzi sconcertati*, In Venetia, Per il Valvasense, 1661
- McTAVISH D., *Giuseppe Porta called Giuseppe Salviati*, New York-London 1981
- MEDUGNO G., *I mercanti veneziani Guglielmo e Vincenzo Samuelli e la diffusione della pittura napoletana fuori dal Viceregno*, in *Ricerche sull’arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2016*, Napoli 2016, pp. 79-101
- MEGNA L., *Grandezza e miseria della nobiltà veneziana*, in G. Benzoni, G. Cozzi (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, VII, Roma 1997, pp. 161-200
- MEIJER B., *Sul Martirio di sant’Agnese di Sante Peranda*, in “Arte. Documento”, 14 (2000), pp. 118-121
- MEILMAN P., *Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice*, Cambridge 2000

- MELONI TRKULJA S., *Nuove notizie su Luca Giordano (e sul Volterrano)*, in "Paragone. Arte", 37 (1976), 315, pp. 78-82
- MENEGAZZI L., *Ludovico Toeput (il Pozzoserrato)*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 1 (1957), pp. 165-223
- MERKEL E., *Gli arredi artistici*, in S. Lunardon (a cura di), *Hospitale S. Mariae Cruciferorum. L'ospizio dei Crociferi a Venezia*, Venezia 1984, pp. 133-148
- MERKEL E., *Fedeli, Domenico, detto il Maggiotto (Magiotto, Majotto)*, in *DBI*, XLV, Roma 1995, pp. 596-600
- MIATO M., *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan. Venezia (1630-1661)*, Firenze 1998
- MICHEL C., *Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758) édité en fac-simile avec une introduction et des notes*, Rome 1991
- MIGNOZZI C., *Vicende della Scuola* [di San Giorgio degli Schiavoni], in T. Pignatti (a cura di), *Le Scuole di Venezia*, Milano 1981, pp. 106-107
- MILANTONI G., *Desubleo (Desoubleay, Desublei, de Subleo, Sobleo, Sobleau), Michele (Michel), detto Michele Fiammingo*, in *DBI*, XXXIX, Roma 1991, pp. 452-454
- MOCCI L., *Fumiani, Giovanni Antonio*, in *DBI*, L, Roma 1998, pp. 732-734
- MOLA G.B., *Breve racconto delle miglior opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in Roma et Alcune fuori di Roma*, a cura di K. Noekles, Berlino 1966
- MOLMENTI P.G., *Curiosità di storia veneziana*, Bologna 1919
- MONACO A.M., *Giacomo Barri "francese" e il suo Viaggio pittoresco d'Italia*, Firenze 2014
- MONTANARI M., *La diffusione dell'iconografia della Madonna della Ghiara: fortuna e singolari vicende*, in E. Bellesia, A. Mazza (a cura di), *I Servi di Maria a Reggio Emilia (1313-2013). La strategia delle immagini e il fenomeno Ghiara*, Atti del convegno di Reggio Emilia (28-30 novembre 2013), Reggio Emilia 2015, pp. 129-155
- MONTANARI T., *Contributo ad una sociologia dell'ecfrasis. La "Dichiarazione morale" sul bassorilievo di Théodon al Monte di Pietà in Roma*, in O. Bonfait (ed.), *La description de l'oeuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, Actes du colloque du Rome (Villa Medici, 13-15 juin 2001), Paris 2004, pp. 45-53
- MORETTI L., *Documenti e appunti su Sebastiano Ricci (con qualche cenno su altri pittori del Settecento)*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 11 (1978), pp. 95-125, 203-206
- MORETTI L., *Antonio Molinari rivisitato*, in "Arte Veneta", 33 (1979), pp. 59-69
- MORETTI L., *Notizie e appunti su G.B. Piazzetta, alcuni piazzetteschi e G.B. Tiepolo*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti", 143 (1984-1985), pp. 359-395
- MORETTI L., *La raccolta Lumaga. Giovanni Andrea Lumaga*, in "Ricerche sul '600 napoletano", 2005, pp. 27-64
- MORETTI S., TODESCO M.T., *Il cantiere della cappella di Sant'Alvise nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia (1458-1499)*, in "Annali di Architettura", 20 (2008), pp. 83-108
- MOROZZO DELLA ROCCA R., TIEPOLO M.F., *Cronologia veneziana del Seicento*, in AA.VV., *La civiltà veneziana nell'età barocca*, Firenze 1959, pp. 257-315
- MORSELLI R., *Bologna*, in R.E. Spear, P. Sohm, *Painting for profit. The economic lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, Yale 2010, pp. 145-171
- MORSELLI R., CERA SONES A. (a cura di), *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707*, Los Angeles-Torino 1998
- MORTARI L., *Bernardo Strozzi*, Roma 1996
- MOSCHINI G.A., *Guida per l'isola di Murano*, In Venezia 1808
- MOSCHINI G.A., *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*, 2 voll., Venezia 1815
- MOSCHINI G.A., *Della origine e delle vicende della pittura in Padova*, Padova 1826
- MOSCHINI G.A., *La chiesa e il seminario di Santa Maria della Salute in Venezia*, Venezia 1842
- MOSCHINI G.A., *Nuova guida di Venezia*, Venezia 1847
- MOSCHINI MARCONI S., *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, 3 voll., Roma 1955-1970
- MOSCHINI V., *Le raccolte del Seminario di Venezia*, Roma 1940

- MUT ARBÓS J., *Contributi per l'interpretazione del ciclo pittorico della cappella Grimani a San Francesco della Vigna*, in "Venezia Cinquecento", 19 (2009), 37, pp. 137-202
- NALIN C., *La chiesa di San Moisè profeta a Venezia. Saggio di catalogazione*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Udine, 1993-1994
- NANI G.B., *Historia della Republica Veneta di Battista Nani Cavaliere, e Procurator di S. Marco*, 2 voll., In Bologna, Nella Stampa di Gioseffo Longhi, 1680
- NAPPI E., *Momenti della vita di Luca Giordano, nei documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in "Ricerche sul '600 napoletano", 1991, pp. 157-181
- NARDIN E., *Le vicende artistiche della chiesa e del monastero del Corpus Domini di Venezia*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 33 (2009), pp. 109-164
- NEGRUZZO S., *Sagredo, Nicolò*, in *DBI*, LXXXIX, Roma 2017, pp. 609-611
- NEPI SCIRÈ G., *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Guida alla Quadreria*, Venezia 1995
- NICCOLI A., *Enciclopedia dell'arte Tumminelli*, 4 voll., Roma 1974
- NIERO A., *I patriarchi di Venezia da Lorenzo Giustiniani ai nostri giorni*, Venezia 1961
- NIERO A., *La chiesa di Santa Sofia in Venezia*, Venezia 1972
- NIERO A., *Chiesa di Santo Stefano in Venezia*, Padova 1978
- NIERO A., *Precisazioni e recuperi sul patrimonio artistico della chiesa veneziana di San Samuele*, in "Arte Veneta", 32 (1978), pp. 341-345
- NIERO A., *Chiesa di S. Giacomo dall'Orio. Venezia*, Venezia 1979
- NIERO A., *Tre artisti per un Tempio. S. Maria del Rosario – Gesuati. Venezia*, Padova 1979
- NIERO A., *La pietà e i suoi templi*, in *Venezia e la peste 1348/1797*, Venezia 1979, pp. 299-318
- NIERO A., *Il capitello nella storia della religiosità popolare veneziana*, in *I "capitelli" e la società religiosa veneta*, Atti del Convegno di Vicenza (17-19 marzo 1978), Vicenza 1979, pp. 21-60
- NIERO A., *Pietà popolare e interessi politici nel culto di S. Lorenzo Giustiniani*, in "Archivio Veneto", 117 (1981), pp. 197-224
- NIERO A., *San Lorenzo Giustiniani: il tipo iconografico e la sua fortuna*, in *L'immagine di San Lorenzo Giustiniani nell'arte. documenti di cultura e vita religiosa nel suo tempo*, Catalogo della mostra di Venezia (10 ottobre-4 dicembre 1981), Venezia 1981, pp. 7-14
- NIERO A., *Alcuni aspetti del quietismo veneziano*, in *Problemi di storia della Chiesa nei secoli XVII-XVIII*, Atti del V Convegno di aggiornamento di Bologna (3-7 settembre 1979), Napoli 1982, pp. 223-249
- NIERO A., *Riforma cattolica e Concilio di Trento a Venezia*, in V. Branca, C. Ossola (a cura di), *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, Firenze 1984, pp. 77-96
- NIERO A., *Una chiesa votiva della guerra di Candia: Santa Maria del Pianto*, in *Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia 1570-1670*, Venezia 1986, pp. 174-176
- NIERO A., *Il monumento Mocenigo a S. Lazzaro dei Mendicanti*, in *Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia 1570-1670*, Venezia 1986, pp. 177-181
- NIERO A., *I sinodi del secolo*, in B. Bertoli (a cura di), *La Chiesa di Venezia nel Seicento*, Venezia 1992, pp. 91-123
- NIERO A., *Spiritualità popolare e dotta*, in B. Bertoli (a cura di), *La Chiesa di Venezia nel Seicento*, Venezia 1992, pp. 253-290
- NIERO A., *Venezia e i frati cappuccini*, Venezia 1994
- NIERO A., *La Basilica dei SS. Maria e Donato in Murano: storia e arte*, Padova 1999
- NIERO A., VIO G., *La chiesa dello Spirito Santo in Venezia*, Venezia 1981
- NIGRO S., *Casti, Giambattista*, in *DBI*, XXII, Roma 1979, pp. 26-36
- NOÈ E., *Recuperi nella pittura seicentesca a Venezia: Palma il Giovane, Fialetti, Langetti, Lazzarini*, in "Arte Veneta", 63 (2006), pp. 250-266
- Novelle di Giambattista Casti Romano*, 6 voll., Parigi, anno IX [1801]
- Opere. Giovanni della Croce dottore della Chiesa. Versione del Padre Ferdinando di S. Maria O.C.D.*, Roma 2012

- ORBICCIANI L., *Molli (Moli), Clemente*, in *DBI*, LXXV, Roma 2011, pp. 423-426
- ORSATO S., *Le grandezze di S. Antonio di Padova osservate nel trasporto della sua Preciosa Reliquia data da quella Città al Serenissimo Prencipe di Venezia*, In Padova, Per Paolo Frambotto, 1653
- ORSINI L., *Gli architetti Contin da Lugano. Dal ponte dei Sospiri alla chiesa di S. Maria del Pianto*, in "Arte & Storia", 8 (2008), 40, pp. 150-155
- OSANO S. (a cura di), *Originali e copie. Fortuna delle repliche fra Cinque e Seicento*, Firenze 2017
- OTTANI CAVINA A., *Saraceni, Carlo*, in *DBI*, XC, Roma 2017, pp. 559-564
- PACIFICO P.A., *Cronica veneta, ovvero Succinto racconto di tutte le cose più cospicue, & antiche della Città di Venetia*, In Venetia, Per Domenico Lovisa, 1697
- PAGNOZZATO R. (a cura di), *Madonne della Laguna. Simulacri "da vestire" dei secoli XIV-XIX*, Roma 1993
- PAGOTTO F., *Bernardino Prudenti, pittore (1588-1640)*, in "Studi Veneziani", 75 (2015), pp. 355-377
- PALLUCCHINI R., *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964
- PALLUCCHINI R., *Inediti di Jacopo Tintoretto*, in "Arte Veneta", 23 (1969), pp. 31-53
- PALLUCCHINI R., *Nota per Daniele Heintz*, in Hubala E., Schweikhart G. (Hrsg.), *Festschrift Herbert Siebenhüner*, Würzburg 1978, pp. 165-170
- PALLUCCHINI R., *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., Milano 1981
- PALLUCCHINI R., ROSSI P., *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, 2 voll., Milano 1982
- PAMPALONE A., *Canini, Giovanni Angelo*, in *DBI*, XVIII, Roma 1975, pp. 102-105
- PAOLETTI E., *Il fiore di Venezia, ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani*, 4 voll., Venezia 1837-1840
- PAOLETTI P., *La Scuola Grande di S. Marco*, Venezia 1929
- PASIAN A., *Girolamo Brusaferrero sacro e profano*, in "Arte in Friuli. Arte a Trieste", 30 (2011), pp. 59-72
- PASSARINO C., *La luce della pittura ombreggiata dalle Muse ad honore dell'Immortale Pennello del Signor Carlo Lot. Consacrata al merito delli Clarissimi Signori Gio. Pietro Testori Giacomo Biasi Antonio Feretti, Guardiano, e Bancali della Veneranda Scuola di S. Giuseppe in San Silvestro*, In Venetia, per il Valvasense, 1681
- PASTRES P., *Griffoni Fulvio*, in C. Scalon, C. Griggio, U. Rozzo (a cura di), *Nuovo Liruti. Dizionario Biografico dei Friulani*, II.2 *L'Età veneta. D-M*, Udine 2009, pp. 1373-1375
- PATERNÒ D.L., *Ri-fondare una cattedrale: note sulle tecniche costruttive nella ricostruzione di San Pietro in Castello (1559-1630)*, in G. Guidarelli, M. Hochmann, F. Tonizzi (a cura di), *La chiesa di San Pietro di Castello e la nascita del patriarcato di Venezia*, Venezia 2018, pp. 219-230
- PAVON G., *Notizie sulla chiesa di San Marziale a Venezia*, Venezia 1992
- PAVON G., CAUZZI G., *La memoria di un tempio. Li Servi di San Marcilian ed il Canal-Marovich in Venezia*, Venezia 1988
- PAZZI P., *La chiesa di San Giovanni Evangelista a Venezia*, Venezia 1985
- PEARCE S.M., *Dating on the Evidence of Costume and Hairstyle*, in E. Newton, *Tintoretto*, London 1952, pp. 215-233
- PEDANI M.P., *Notizie storiche e documenti*, in "Bollettino d'Arte", 5. Supplemento (1983), pp. 65-82
- PEDANI M.P., *The Interpreter Michele Membrè's Life in Venice*, in G. Christ, F.J. Morche (eds.), *Cultures of Empire: Rethinking Venetian Rule 1400-1700. Essays in Honour of Benjamin Arbel*, Leiden-Boston 2020, pp. 383-413
- PEDROCCO F., *Vicende della Scuola [di San Giovanni Evangelista]*, in T. Pignatti (a cura di), *Le Scuole di Venezia*, Milano 1981, pp. 48-50
- PEDROCCO F., *Vicende della Scuola [degli Albanesi]*, in T. Pignatti (a cura di), *Le Scuole di Venezia*, Milano 1981, pp. 92-93
- PEDROCCO F., *Il patrimonio disperso dei Servi di Maria a Venezia*, in *Fra Paolo Sarpi e i Servi di Maria a Venezia nel 750° anniversario dell'Ordine*, Venezia 1983, pp. 103-125
- PEDROCCO F., *Venezia*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, I, Milano 2000, pp. 13-119
- PEDROCCO F., *Paolo Veneziano*, Milano 2003

- PEDROCCO F., in V. Sgarbi (a cura di), *Le ceneri violette di Giorgione. Natura e Maniera tra Tiziano e Caravaggio*, Catalogo della mostra di Mantova (5 settembre 2004-9 gennaio 2005), Milano 2004, pp. 310-311
- PENZO I., *Chiesa della Madonna dell'Orto*, Venezia, Venezia 2014
- PETROCCHI M., *Il quietismo italiano del Seicento*, Roma 1948
- PETZET M. (Hrsg.), *Die Bamberger "Himmelfahrt Mariae" von Jacopo Tintoretto. Internationales Kolloquium in München, 27. und 28. Januar 1986 und Restaurierungsbericht*, München 1988
- PIAI A., *Proposte per Pietro Malombra disegnatore*, in "Arte. Documento", 8 (1994), pp. 167-170
- PIAI A., *Altri incontri con Andrea Vicentino*, in "Verona illustrata", 28 (2015), pp. 97-114
- PICHI S., *Scuole di devozione, Arti e mestieri nella chiesa di San Salvador*, in G. Guidarelli (a cura di), *La chiesa di San Salvador a Venezia. Storia, Arte, Teologia*, Venezia 2009, pp. 29-65
- PICHI S., *La cappella del primo patrono di Venezia: San Teodoro*, in G. Guidarelli (a cura di), *La chiesa di San Salvador a Venezia. Storia, Arte, Teologia*, Venezia 2009, pp. 67-85
- PIEGADI A., *Leggende sopra Santa Fosca Vergine e Martire di Ravenna e sopra la Chiesa di Santa Fosca in Venezia*, Venezia 1847
- PIERGUIDI S., *La pala della Madonna della Ghiara di Pietro Damini: un dipinto votivo per la peste del 1630-31*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 96 (2007), pp. 75-81
- PIERGUIDI S., *Pittura di marmo. Storia e fortuna delle pale d'altare a rilievo nella Roma di Bernini*, Firenze 2017
- PIETROPOLLI A., *Gerolamo Brusafarro. Dipinti e disegni*, Padova 2002
- PIETRUCCHI N., *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858
- PIGNATTI T., PEDROCCO F., *Veronese. L'opera completa*, Milano 1995
- PILO G.M., *Nicolas Régnier e lo "Spedale di S. Giovanni e Paolo" a Venezia*, in "Antichità viva", 20 (1981), 1, pp. 7-14
- PILO G.M., *I dipinti secenteschi dell'Ospedaletto (con altri delle pubbliche istituzioni veneziane di ricovero e di educazione): alcune precisazioni e note*, in V. Sgarbi (a cura di), *Le Ricche Miniere della Pittura Veneziana*, Roma 1982, pp. 7-39
- PILO G.M., *La chiesa dello "Spedaletto" in Venezia*, Venezia-Udine 1985
- PILO G.M., *Damini frescante nel segno di Tiziano*, in M. Boskovits (a cura di), *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Cinisello Balsamo 1994, pp. 211-214
- PINTO V., *Racconti di opere e racconti di uomini. La storiografia artistica a Napoli tra periegesi e biografia. 1685-1700*, Napoli 1997
- PITACCO F., *Grimani dei Servi, collezione*, in L. Borean, S. Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia 2007, p. 281
- PITACCO F., *Lorenzo Dolfin*, in L. Borean, S. Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia 2007, p. 267
- PITACCO F., *Nicolò Sagredo*, in L. Borean, S. Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia 2007, p. 314
- PITACCO F., *Pietro e Giorgio Contarini dagli Scrigni*, in L. Borean, S. Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia 2007, p. 250
- POLATI A., *Da Ridolfi a Boschini: il contesto, le strategie letterarie e il pubblico*, in E.M. Dal Pozzolo (a cura di), *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, Treviso 2014, pp. 177-189
- POLATI A., *Ponzone (Ponzoni), Matteo*, in *DBI*, LXXXV, Roma 2016, pp. 3-5
- POLATI A., *Segala, Giovanni*, in *DBI*, XCI, Roma 2018, pp. 727-729
- POLAZZO M., *Antonio Balestra. Pittore Veronese. 1666-1740*, Verona 1978
- PRETO P., *Le grandi pesti dell'età moderna: 1575-1577 e 1630-1631*, in *Venezia e la peste 1348/1797*, Venezia 1979, pp. 123-156
- PRETO P., *I turchi e la cultura veneziana del Seicento*, in G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta*, Vicenza 1984, pp. 313-341
- PRIJATELJ K., *Giovanni Laudis u šibenskoj dominikanskoj crkvi*, in "Peristol. Zbornik radova za povijest umjetnosti", 8-9 (1965), pp. 115-117
- PRINZ W., *Del Sera, Paolo*, in *DBI*, XXXVIII, Roma 1990, pp. 289-292

- PRODI P., *La chiesa di Venezia nell'età delle riforme*, in G. Gullino (a cura di), *La Chiesa di Venezia tra Riforma protestante e Riforma cattolica*, Venezia 1990, pp. 63-75
- PRODI P., *Chiesa e società*, in G. Cozzi, P. Prodi (a cura di) *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, VI, Roma 1994, pp. 305-339
- PUCCI B., *Della Nuova Idea di lettere usate adesso nelle Segretarie de' Principi, e Signori*, In Venetia, Appresso Barezzo Barezzi, 1621
- PULLAN B., *Rich and Poor in Renaissance Venice. The social institutions of a Catholic State, to 1620*, Oxford 1971
- PULLAN B., *La nuova filantropia nella Venezia cinquecentesca*, in B. Aikema, D. Meijers (a cura di), *Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna 1474-1797*, Venezia 1989, pp. 19-34
- PUPPI L., *Pietre di Venezia perdute. Divagazioni archivistiche su chiese e monasteri scomparsi*, in G. Ganzer (a cura di), *Opere d'arte di Venezia in Friuli*, Udine 1987, pp. 37-53
- PUPPI L. (a cura di), *Le Zitelle. Architettura, arte e storia di un'istituzione veneziana*, Venezia 1992
- PUPPI L., *Galileo Galilei e la cultura artistica a Venezia tra la fine del '500 e l'inizio del '600*, in *Galileo Galilei e la cultura veneziana*, Atti del convegno di studi di Venezia (18-20 giugno 1992), Venezia 1995, pp. 243-255
- PUPPI L., RUGOLO R., «Un'ordinaria forma non alletta». *Arte, riflessione sull'arte e società*, in G. Benzoni, G. Cozzi (a cura di) *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, VII, Roma 1997, pp. 595-699
- QUARANTA E., *San Bartolomeo: prassi musicali e liturgiche di una chiesa parrocchiale veneziana*, in N. Bonazza, I. Di Lenardo, G. Guidarelli (a cura di), *La chiesa di San Bartolomeo e la comunità tedesca a Venezia*, Venezia 2013, pp. 211-229
- RADASSAO R., *Nicolò Bambini "pittore pronto spedito ed universale"*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 22 (1998), pp. 129-287
- RAIMONDI E., *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna 1995
- RAINES D., *La biblioteca-museo patrizia e il suo "capitale sociale". Modelli illuministici veneziani e l'imitazione dei nuovi aggregati*, in C. Furlan, G. Pavanello (a cura di), *Arte, storia, cultura e musica in Friuli nell'età del Tiepolo*, Atti del convegno internazionale di studi di Udine (19-20 dicembre 1996), Udine 1998, pp. 63-84
- RAINES D., *Cooptazione, aggregazione e presenza al Maggior Consiglio: le casate del patriziato veneziano, 1297-1797*, in "Storia di Venezia", 1 (2003), pp. 1-64
- RAINES D., *Strategie d'ascesa sociale e giochi di potere a Venezia nel Seicento: le aggregazioni alla nobiltà*, in "Studi Veneziani", 51 (2006), pp. 279-317
- RAINES D., *La lobby cittadina dei Carmelitani Scalzi nella Venezia seicentesca*, in G. Bettini, M. Frank (a cura di), *La chiesa di Santa Maria di Nazareth e la spiritualità dei Carmelitani Scalzi a Venezia*, Venezia 2014, pp. 77-100
- RAINOLDI V., *Agostino Valier. Sensibilità religiosa e pittorica nel periodo posttridentino a Verona*, in A. Olivieri (a cura di), *La mano e l'inquisitore. Il lungo Rinascimento di Erasmo e l'abuso dell'anima*, Padova 2015, pp. 341-383
- RANIERI P., *La chiesa di San Sebastiano a Venezia: la rifondazione cinquecentesca e la cappella di Marcantonio Grimani*, in "Venezia Cinquecento", 12 (2002), pp. 5-139
- RANUCCI M., TENENTI M., *Sei riproduzioni della Santa Casa di Loreto in Italia. Aversa – Parma – Catania – Venezia/San Clemente – Venezia/San Pantalon – Vescovana*, Loreto 2003
- RATTI C.G., *Delle vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi di Raffaello Soprani patrizio genovese. In questa seconda Edizione rivedute, accresciute, ed arricchite di note*, 2 voll., In Genova, Nella Stamperia Casamara, dalle cinque Lampadi, 1768-1769
- Relatione della vita di Luca Giordano pittore celebre fatta sotto li 13 ag. 1681*, trascritta in G. Ceci, *Scrittori della Storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, in "Napoli nobilissima", 8 (1899), pp. 166-167
- REPETTO CONTALDO M., *Corona (Corrona), Leonardo (Leonardo da Murano)*, in *DBI*, XXIX, Roma 1983, pp. 286-290
- REYNOLDS A., *Francesco Berni, Gian Matteo Giberti, and Pietro Bembo: Criticism and Rivalry in Rome in the 1520s*, in "Italica", 77 (2000), 3, pp. 301-310
- RICCOBONI A., *Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 5 (1966), pp. 53-135, 191-229
- RICE L., *Francis Haskell's 'Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque'*, 1963, in "The Burlington Magazine", 152 (2010), 1289, pp. 543-546

- RIDOLFI C., *Le Maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato*, 2 voll., In Venetia, Presso Gio: Battista Sgava, 1648
- RIDOLFI DA TOSSIGNANO P., *Historiarum Seraphicae religionis libri tres*, Venetijs, apud Franciscum de Franciscis Senensem, 1586
- RIGATTI A., *Per una storia dell'altare a Venezia in età barocca: il caso del sestiere di Dorsoduro*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Trento, a.a. 2012-2013
- RIKLIN A., *Die Venezianische Mischverfassung im Lichte von Gasparo Contarini (1483-1542)*, in "Zeitschrift für Politik", 37 (1990), 3, pp. 264-291
- RIZZI A., *Contributo alla pittura minore del Cinque e Seicento in Friuli. Profilo di Secante Secanti*, in "Sot la Nape", 15 (1963), 3-4, pp. 11-18
- RIZZI A., *Scultura esterna a Venezia. Corpus delle Sculture Erratiche all'aperto di Venezia e della sua Laguna*, Venezia 1987
- RIZZO P. (a cura di), *San Giuseppe di Castello*, Favaro Veneto 1993
- ROMANO S., *D'Anna, Baldassarre*, in *DBI*, XXXII, Roma 1986, pp. 614-616
- RONCHI E. (a cura di), *La Madonna nell'attesa del parto. Capolavori dal patrimonio italiano del '300 e '400*, Milano 2000
- ROSAND D., *The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition*, in "L'Arte", 11-12 (1970), pp. 5-53
- ROSS J.B., *Gasparo Contarini and his friends*, in "Studies in the Renaissance", 17 (1970), pp. 192-232
- ROSSI P., *L'altare di Francesco Morosini di San Pietro di Castello e la sua decorazione: qualche precisazione e aggiunta per il catalogo di Francesco Cavrioli*, in "Arte Veneta", 42 (1988), pp. 163-169
- ROSSI P., *Francesco Maffei*, Milano 1991
- ROSSI P., *La scultura*, in R. Pallucchini (a cura di), *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, II, Roma 1995, pp. 119-160
- ROSSI P., *Da Falconi a Le Court: una nuova attribuzione*, in G. Trovabene (a cura di), *Florilegium Artium. Scritti in memoria di Renato Polacco*, Padova 2006, pp. 251-254
- ROSSI P., in G. Pavanello (a cura di), *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, Venezia 2012, pp. 335-336
- RUGGERI U., *Alessandro Varotari, detto il Padovanino*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 16 (1988), pp. 101-165, 273-362
- RUGGERI U., *Nuove opere di Giovanni Segala e una proposta per il giovane Tiepolo*, in "Studi di Storia dell'Arte", 2 (1991), pp. 243-262
- RUGGERI U., *Novità per Giuseppe Diamantini*, in "Critica d'arte", 58 (1995), 3, pp. 45-53
- RUGGERI U., *Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini 1996
- RULLO A., *Paolo Veneziano (Paolo da Venezia)*, in *DBI*, LXXXI, Roma 2014, pp. 190-194
- RUSPIO F., *Da Madrid a Venezia: l'ascesa del mercante nuovo cristiano Agostino Fonseca*, in "Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines" [en ligne], 125 (2013), 1, consultato il 04 luglio 2020
- RYLANDS P., *Palma Vecchio's "Assumption of the Virgin"*, in "The Burlington Magazine", 119 (1977), 889, pp. 244-250
- SABBADINI R., *L'acquisto della tradizione. Tradizione aristocratica e nuova nobiltà a Venezia*, Udine 1995
- SABELLICO M.A., *De Venetae urbis situ liber primus*, [Venezia], [Damiano da Gorgonzola], [1494 ca.]
- SAFARIK E.A., *Per la pittura veneta del Seicento: Francesco Ruschi*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 16 (1976), pp. 305-343
- SAFARIK E.A., *Pietro Negri*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 11 (1978), pp. 81-93, 189-201
- SALIMBENI F., *La chiesa veneziana nel Seicento*, in B. Bertoli (a cura di), *La Chiesa di Venezia nel Seicento*, Venezia 1992, pp. 19-54
- SALSI A., *De' pievani della chiesa di S. Pantaleone in Venezia. Cenni Storico-Critici illustrati con note, ritratti, iscrizioni*, 2 voll., Venezia 1837
- SALVATORELLI L., *Venezia, Paolo V, e fra Paolo Sarpi*, in AA.VV., *La civiltà veneziana nell'età barocca*, Firenze 1959, pp. 69-95
- SANDRART J. VON, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Noribergae, Literis Christiani Sigismundi Frobergii, sumtibus auctoris, 1683
- SANFILIPPO M., *Di Capua, Annibale*, in *DBI*, XXXIX, Roma 1991, pp. 705-708

- SANGALLI M., *Cultura, politica e religione nella repubblica di Venezia tra Cinque e Seicento. Gesuiti e somaschi a Venezia*, Venezia 1999
- SANSOVINO F., *Venetia città nobilissima, et singolare, Descritta in XIII. Libri da M. Francesco Sansovino*, In Venetia, Appresso Iacomo Sansovino, 1581
- SANSOVINO F., *Venetia Città Nobilissima et Singolare con le aggiunte di Giustiniano Martinioni*, a cura di L. Moretti, 2 voll., Venezia 1968
- SANTINELLO G., *Politica e filosofia alla scuola di Rialto. Agostino Valier (1531-1606)*, Venezia 1983
- SAPIENZA V., *(Intorno a) Leonardo Corona (1552-1596). Documenti fonti e indagini storico-contestuali*, Tesi di dottorato, XXI ciclo, Università Ca' Foscari di Venezia-Université François Rabelais di Tours, 2007-2008
- SAPIENZA V., *Leonardo Corona: dal "bozzetto" all'opera definitiva? Storia, funzione e statuto del monocromo con i "Santi Agostino, Monica, Nicola da Tolentino e Guglielmo di Malavalle" della chiesa di S. Stefano in Venezia*, in P. Charron, M. Boudon-Machuel, M. Brock (eds.), *Aux limites de la couleur. Monochromie et polychromie dans les arts (1300-1650)*, Turnhout 2012, pp. 203-215
- SARDI G.M., *Storia della vita, e fondazione che fece la gran serva del Signore la madre Angela Maria Ventura del Santissimo Sagramento, dell'insigne Monistero delle Carmelitane dette le Terese, di Venezia*, Venezia, Presso Adamo Sappa, 1748
- SARTORI A., LUISETTO G. (a cura di), *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, I, Padova 1983
- SAVINI BRANCA S., *Il collezionismo veneziano nel '600*, Firenze 1965
- SCANNELLI F., *Il microcosmo della pittura*, Cesena, Peril Neri, 1657
- SCARAMUCCIA L., *Le Finezze de Pennelli Italiani, ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta, e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino*, In Pavia, Per Gio. Andrea Magri Stampatore della Città, 1674
- SCARPA SONINO A., MARTINELLI PEDROCCO E., *Catalogo delle opere [della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista]*, in T. Pignatti (a cura di), *Le Scuole di Venezia*, Milano 1981, pp. 52-66
- SCARPA J., *Opere veneziane di Girolamo Pilotti*, in "Arte. Documento", 7 (1993), pp. 49-56
- SCAVIZZI G., DE VITO G., *Luca Giordano giovane 1650-1664*, Napoli 2012
- SCHLOSSER MAGNINO J., *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze 1964
- SCHWAIGHOFER C.A., *Osservazioni sulla grafica di Antonio Molinari*, in "Arte in Friuli. Arte a Trieste", 29 (2010), pp. 37-44
- SEGUSO A., *L'isola di S. Clemente ed il nuovo manicomio centrale femminile delle Provincie Venete*, Venezia 1873
- SEMENZATO C., *Venezia religiosa nell'arte del Seicento*, in "Studi Veneziani", 14 (1972), pp. 185-193
- SEMENZATO C., *Cavrioli, Francesco*, in *DBI*, XXIII, Roma 1979, pp. 159-160
- SERAFINI A., *Griffoni, Fulvio*, in *DBI*, LIX, Roma 2002, pp. 389-390
- SERAFINI A., *Maganza, Alessandro*, in *DBI*, LXVII, Roma 2006, pp. 305-308
- SIGNOROTTO G., *Il rientro dei gesuiti a Venezia. La trattativa (1606-1657)*, in M. Zanardi (a cura di), *I Gesuiti e Venezia. Momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù*, Atti del Convegno di studi di Venezia (2-5 ottobre 1990), Padova 1994, pp. 385-419
- SIMONATO L., *L'Academia nobilissimae artis pictoriae (1683) di Joachim von Sandrart: genesi e fortuna in Italia*, in "Studi Secenteschi", 45 (2004), pp. 139-173
- SINDING-LARSEN S., *Titian's Madonna di Ca' Pesaro and its historical significance*, in "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia", 1 (1962), pp. 39-69
- SINDING-LARSEN S., *Christ in the Council Hall. Studies in the religious iconography of the Venetian Republic*, Roma 1974
- SKIPPON P., *An Account of a Journey Made Thro' Part of the Low-Countries, Germany, Italy, and France*, 6 voll., London, Awncsham and John Churchill, 1732
- SOHM P., *La critica d'arte del Seicento: Carlo Ridolfi e Marco Boschini*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, Milano 2001, pp. 725-756
- SOPRANI R., *Le vite de pittori scoltori, et architetti genovesi. E de' forastieri, che in Genova operarono con alcuni ritratti de gli stessi*, In Genova, per Giuseppe Bottaro, e Gio. Battista Tiboldi compagni, 1674
- SORCE F., *Lazzarini, Gregorio*, in *DBI*, LXIV, Roma 2005, pp. 226-230

- SORCE F., *Litterini (Letterini), Bartolomeo (Bortolo)*, in *DBI*, LXV, Roma 2005, pp. 290-292
- SPADACCINI B., *La diffusione a stampa dell'immagine della Beata Vergine della Ghiara tra XVII e XIX secolo*, in E. Bellesia, A. Mazza (a cura di), *I Servi di Maria a Reggio Emilia (1313-2013). La strategia delle immagini e il fenomeno Ghiara*, Atti del convegno di Reggio Emilia (28-30 novembre 2013), Reggio Emilia 2015, pp. 157-166
- SPEAR R.E., SOHM P., *Painting for profit. The economic lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, Yale 2010
- SPERLING, J.G., *Convents and the body politic in late Renaissance Venice*, Chicago-London 1999
- SPIAZZI A.M., *Notizie d'arte e di storia a Venezia. La chiesa di Ognissanti*, in "Notizie da Palazzo Albani", 3 (1974), n. 2-3, pp. 53-59
- SPIAZZI A.M., *Dipinti demaniali di Venezia e del Veneto nella prima metà del secolo XIX. Vicende e recuperi*, in "Bollettino d'arte", 20 (1983), pp. 69-122
- SPINELLI G., *I religiosi e le religiose*, in B. Bertoli (a cura di), *La Chiesa di Venezia nel Seicento*, Venezia 1992, pp. 173-209
- SPIRITO U., *Barocco e Controriforma*, in E. Castelli (a cura di), *Retorica e Barocco*, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici di Venezia (15-18 giugno 1954), Roma 1955, pp. 210-216
- SPONZA S., *La Natività Grimani di Paolo Veronese a S. Giuseppe di Castello*, in M. Gemin (a cura di), *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venezia 1990, pp. 412-419
- SPONZA S., in *Restituzioni '92. Sedici opere restaurate*, Vicenza 1992, pp. 54-58
- SPONZA S., *Una sconosciuta paletta di Andrea Celesti*, in "Arte Veneta", 50 (1997), pp. 130-134
- STEFANI MANTOVANELLI M., *Giovanni Battista Langetti*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 17 (1990), pp. 41-105
- STEFANI MANTOVANELLI M., *Giovanni Battista Langetti. Il Principe dei Tenebroso*, Soncino 2011
- STELLA A., *La vita del venerabile servo d'Iddio, il padre Girolamo Miani nobile venetiano...*, In Vicenza, Appresso Giorgio Greco, 1605
- STELLA A., *La proprietà ecclesiastica nella Repubblica di Venezia dal secolo XV al XVII*, in "Nuova Rivista Storica", 42 (1958), pp. 50-77
- STRINGA G., *Venetia città nobilissima et singolare, Descritta già in XIII. Libri da M. Francesco Sansovino et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M. R. Giovanni Stringa, Canonico della Chiesa Ducale di S. Marco*, In Venetia, Presso Altobello Salicato, 1604
- Synodus Veneta ab Illustr. et Reveren. D.D. Laurentio Priolo Patriarcha Venetiarum, Dalmatiaeque Primate, Secundo Anno sui Patriarchatus celebrata, Diebus 9.10. et 11. Septembris M.D.XCII.*, Venetiis, Apud Franciscum de Patrianis, 1592
- Synodus Veneta secunda. Ab Illustr. et Reveren. D.D. Laurentio Priolo Patriarcha Venetiarum, Dalmatiaeque Primate. Quarto Anno sui Patriarchatus celebrata Diebus 15.16.17. Novemb. 1594*, Venetiis, Apud Franciscum Patrianum, 1595
- Synodus Diaecesana Veneta. Ab Illustriss. Et Reverendiss. in Christo Patre, et D.D. Io: Francisco Mauroceno Miseratione Divina Patriarcha Venetiarum, Dalmatiaeque Primate, et c. Celebrata diebus 17. 18. Et 19. Mensis Iunij 1653*, Venetiis, Ex Typographia Pinelliana, 1668
- Synodus Diaecesana Veneta secunda. Ab Illustriss. Et Reverendiss. in Christo Patre, et D.D. Io: Francisco Mauroceno Miseratione Divina Patriarcha Venetiarum, Dalmatiaeque Primate, et c. Celebrata diebus 18. 19. Et 20. Mensis Aprilis 1667*, Venetiis, Ex Typographia Pinelliana, 1668
- TAGLIAFERRO G., *Ingoli, Matteo*, in *DBI*, LXII, Roma 2004, pp. 391-393
- TEZA L., *Guide a Perugia tra Cinque e Seicento. Cesare Crispolti e Giovan Francesco Morelli*, in B. Cleri, G. Perini (a cura di), *Guide tra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento*, Atti del convegno di Urbino (Palazzo Albani, 26-27 ottobre 2004), Urbino 2006, pp. 93-147
- TIEPOLO G., *Trattato dell'invocatione, et veneratione de santi*, In Venetia, appresso Andrea Baba, 1613
- TIEPOLO G., *Delle considerationi del Santissimo Sacramento del corpo di Christo*, In Venetia, appresso Alessandro Polo, 1616
- TIEPOLO G., *Trattato dell'immagine della gloriosa Vergine dipinta da San Luca. Conseruata già molti secoli nella ducal Chiesa di San Marco della città di Venetia*, In Venetia, appresso Alessandro Polo, 1618
- TIETZE CONRAT E., *Not Paolo but Carletto Caliari*, in "Art Bulletin", 28 (1946), 1, pp. 53-54
- TIMOFIEWITSCH W., *La chiesa del Redentore*, Vicenza 1969

- TOMIĆ R., *Crtice o slikama u Šibeniku, Murteru i Marini*, in “Kvartal. Kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj”, 1-2 (2011), pp. 70-75
- TOMMASINI G.F., *Annales Canoniorum Secularium S. Georgii in Alga*, Utini, Typis Nicolai Schiratti, 1642
- TORCELLAN G.F., *Badoer, Giovanni Alberto*, in *DBI*, V, Roma 1963, pp. 119-120
- TRAMONTIN S., *La Visita Apostolica del 1581 a Venezia*, in “Studi Veneziani”, 9 (1967), pp. 453-533
- TRAMONTIN S., *Le nuove congregazioni religiose*, in G. Gullino (a cura di), *La Chiesa di Venezia tra Riforma protestante e Riforma cattolica*, Venezia 1990, pp. 77-112
- TRAMONTIN S., *La diocesi nelle relazioni dei patriarchi alla Santa Sede*, in B. Bertoli (a cura di), *La Chiesa di Venezia nel Seicento*, Venezia 1992, pp. 55-90
- TREBBI G., *Morosini, Andrea*, in *DBI*, LXXVII, Roma 2012, pp. 103-106
- TREBBI G., *Priuli, Lorenzo*, in *DBI*, LXXXV, Roma 2016, pp. 435-438
- TRENTINI F., *Polidoro da Lanciano (Polidoro de' Renzi, Polidoro Lanzani, Polidoro Veneziano)*, in *DBI*, LXXXIV, Roma 2015, pp. 595-597
- TREVISAN L., ZAVATTA G., *Incisori itineranti nell'area veneta nel Seicento. Dizionario bio-bibliografico*, Verona 2013
- TUCCI U., *Bontempelli (Bontempello) dal Calice, Bartolomeo*, in *DBI*, XII, Roma 1971, pp. 426-427
- TUCCI U., *Un mercante veneziano del Seicento: Simon Giogalli*, Venezia 2008
- TURNER N., *Two Additions to the Work of Giovanni Angelo Canini*, in “The Burlington Magazine”, 120 (1978), 907, pp. 668-671
- URBAN L., *Venezia e Loreto: una “zanza” annotata da Marin Sanudo, i voti pubblici e una festa sull'acqua*, in “Arte. Documento”, 17-19 (2003), pp. 234-237
- VALSECCHI M., *Camillo Procaccini a Venezia*, in “Arte Veneta”, 28 (1974), pp. 261-266
- VAN GELDER M., *Gaining entrance to the Venetian patriciate in the Seventeenth century: The van Axel and Ghelthof families from the Low Countries*, in “Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines” [en ligne], 125 (2013), 1, consultato il 15 agosto 2020
- VASARI G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, 3 voll., In Firenze, Appresso i Giunti, 1568
- VECELLIO C., *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo libri due*, In Venetia, Presso Damian Zenaro, 1590
- VENTURI A., *La Regia Galleria Estense*, Modena 1882
- VICENTINI A.M., *I Servi di Maria nei documenti e codici veneziani*, Treviglio 1922
- VIO G., *Inediti su artisti nella chiesa veneziana dello Spirito Santo*, in “Ateneo Veneto”, 10 (1978), pp. 241-252
- VIO G., *L'altare di San Lorenzo Giustiniani in San Pietro di Castello*, in “Arte Veneta”, 35 (1981), pp. 209-217
- VIO G., *La cappella del Santo Nome di Dio: dodici sculture lignee di Giovanni Ach e un altare di Matteo Ingoli*, in “Quaderni della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia - Per una monografia sulla Basilica dei Santi Giovanni e Paolo”, 20 (1996), pp. 72-77
- VIO G., *Le Scuole Piccole nella Venezia dei Dogi. Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Venezia 2004
- VIVANTI C. (a cura di), *Istoria del Concilio Tridentino seguita dalla «Vita del padre Paolo» di Fulgenzio Micanzio*, 2 voll., Torino 1974
- WADDING L., *Annales Minorum, in quibus res omnes trium ordinum a S. Francisco institutorum ex fide ponderosius asseruntur, calumniata refelluntur, praeclara quaeque monumenta ab oblivione vendicantur*, 8 voll., Lugduni, Sumptibus Claudij Landry, 1625-1654
- WALBERG D., *“Una compiuta galleria di pitture veneziane”: the Church of S. Maria Maggiore in Venice*, in “Studi Veneziani”, 48 (2004), pp. 259-303
- WALBERG D., *The writings and artistic patronage of patriarch Giovanni Tiepolo (1570-1631): a preliminary investigation*, in “Studi Veneziani”, 63 (2011), pp. 319-350
- WALBERG D., *The Cult of the Nicopeia in Seventeenth-Century Venice*, in B. De Maria, M.E. Frank, *Reflections on Renaissance Venice. A celebration of Patricia Fortini Brown*, Milano 2013, pp. 200-207

- WALBERG D., *Patriarch Giovanni Tiepolo and the Search for Venetian Religious Identity in the Waning of the Renaissance*, in B. Paul (a cura di), *Celebrazione e autocritica. La Serenissima e la ricerca dell'identità veneziana nel tardo Cinquecento*, Roma-Viella-Venezia 2014, pp. 233-252
- WALCHER M., *Venezia e l'Istria*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 30 (2006), pp. 135-162
- WALTERS L.M., *The interrelation of Venetian art and anatomy, and his importance in England*, PhD dissertation, University of St. Andrews, 2009
- WARNKE M., *Italianische Bildtabernakel bis zum Frühbarock*, in "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", 19 (1968), pp. 61-102
- WILLIAMS R., *The notion of beauty in Francesco Bocchi's "Bellezze della città di Fiorenza"*, II, in F. Ames-Lewis, *Concepts of beauty in Renaissance art*, Ashgate 1998, pp. 199-205
- WOLTERS W., *L'autocelebrazione della Repubblica nelle arti figurative*, in G. Cozzi, P. Prodi (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, VI, Roma 1994, pp. 469-513
- WRIGHT A., *Republican tradition and the maintenance of "national" religious traditions in Venice*, in "Renaissance Studies" 10 (1996), 3, pp. 405-416
- ZAGO R., *Testimonianze sulla devozione: un'antologia di documenti*, in A. Manno (a cura di), *La chiesa di San Nicola da Tolentino a Venezia. Storia, arte e devozione*, Saonara 2012, pp. 105-124
- ZAMPETTI P., *Antonio Zanchi*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, IV, Bergamo 1987, pp. 389-707
- ZANETTI A.M., *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*, Venezia, presso Pietro Bassaglia, 1733
- ZANETTI A.M., *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia, Nella stamperia di Giambattista Albrizzi, 1771
- ZANNINI A., *La presenza borghese*, in G. Benzoni, G. Cozzi (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, VII, Roma 1997, pp. 225-272
- ZANNINI A., *La logica della distinzione. I Borghesaleo, una casata di Terraferma al servizio della Serenissima (XVI-XVII sec.)*, in "Ateneo Veneto", 5 (2006), pp. 63-126
- ZANOTTO F., *Cenni sulla Chiesa di S. Geremia Profeta in Venezia*, Venezia 1838
- ZANZOTTO F., *Per una storia del gusto a Venezia tra Sei e Settecento*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 20 (1996), pp. 277-313
- ZARRI G. (a cura di), *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, Roma 1996
- ZLAMALIK D. (a cura di), *Paolo Veneziano i njegov krug*, Catalogo della mostra di Zagabria (ottobre-dicembre 1967), Zagreb 1967
- ZORZI A., *Venezia scomparsa*, 2 voll., Venezia 1972
- ZUCCARI F., *Lettera a Principi, et Signori amatori del disegno, pittura, scultura, et architettura: scritta dal cavaglier Federico Zuccaro, nell'Academia Insensata detto il Sonnacchioso. Con un lamento della pittura, opera dell'istesso*, In Mantova, Per Francesco Osanna, 1605