

*pinti delle chiese di Venezia*, Venezia 1858-1860, promossa da Francesco Zanotto, che ne analizzava estesamente il soggetto, da lui interpretato come la fondazione del monastero delle Vergini a Venezia, alla presenza del doge Sebastiano Ziani, di papa Alessandro III e dell'imperatore Federico Barbarossa (si veda anche Pan 1992, cat. 177). Riportando il lungo testo di Zanotto, Brentari (1881, p. 214) sostiene che la figura al di qua dell'iscrizione abbia le fattezze di Jacopo e quella di dietro rappresenti Francesco. Tale opinione è condivisa da Gerola (1906, pp. 111-112), che invece non accetta l'identificazione del soggetto. L'opera fu assai apprezzata dalla critica antica: Verci (1775, p. 76) la ritiene una "delle più belle e dilettevoli per la vaghezza, nobiltà, forza e fierezza propriamente distribuite", mentre la critica del nostro secolo ne ha spesso ridimensionato l'importanza, limitando il ruolo tenutovi da Jacopo e dilatando quello di Francesco, allora in procinto di staccarsi dalla bottega paterna per intraprendere un suo autonomo cammino a Venezia (Bettini 1933, p. 117); Magagnato 1952a, p. 51; Arslan 1960, I, pp. 188, 213; Magagnato, Passamani 1978, p. 3). Di recente, invece, Rearick vi ha prestato attenzione per la presenza di notevoli brani ritrattistici e ha riconosciuto nell'effigie del doge quella di Sebastiano Venier, eletto proprio nel 1577 (Rearick 1980, p. 114; Rearick 1986a, p. 186), mentre Ballarin (1988, p. 10) vi vede, all'interno del problema della collaborazione tra il maestro e la bottega, un momento di revisione della pala d'altare, e ne sottolinea la novità dell'organizzazione spaziale, non più addentratasi lungo una linea diagonale, bensì dilatata frontalmente, con le figure, nelle parti superiore e inferiore, spinte ai margini a formare una cornice decorativa.

Paola Marini

### 38. Ritratto del doge Sebastiano Venier

c. 1577

Olio su rame, cm 11 x 8,3

Bassano del Grappa, Museo Civico, inv. 470

*Provenienza:* Stoccarda, collezione Johannes Goldschmidt; Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio, 1995

*Esposizioni:* Bassano del Grappa 1996

*Bibliografia:* Pona 1620, p. 30; Marini 1992, p. 158; Rearick 1992, pp. CLXIII, CLXVI; Rearick 1996, pp. 7-8, 14; Marinelli 1998, p. 883, n. 94; Rearick 1998, pp. 75-76; Romani 1998, p. 45.

Dobbiamo a William Roger Rearick gli studi relativi a questo ritratto, riconosciuto come opera di Jacopo da Paola Marini nel 1984; la

studiosa cita il dipinto su rame all'interno del catalogo della mostra bassanese del 1992, confrontandolo con il *Ritratto di prelato* di Boston (Jacopo 1992, p. 158), e ne indica la provenienza dalla collezione Giusti a Verona (Pona 1620) e il successivo passaggio in una collezione privata di Stoccarda, così come indicato da Rearick nella stessa sede. Acquisitato dall'Amministrazione Comunale di Bassano del Grappa nell'agosto 1995, è divenuto parte del patrimonio museale della città, dopo essere stato oggetto di analisi e di restauro condotti dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto.

L'effigiato è il doge Sebastiano Venier, protagonista della battaglia di Lepanto che il 7 ottobre 1571 vide la Lega Santa - promossa da Pio V come unione delle forze militari della Repubblica di Venezia con la Spagna di Filippo II, i cavalieri di Malta, Genova, Firenze e il Ducato di Savoia - sbaragliare i turchi dell'Impero ottomano, guidati da Mehmet Ali Pascià, dopo un memorabile scontro nelle acque del Golfo di Corinto. Nato da Mosè ed Elena Donà intorno al 1496, Venier esercitò l'avvocatura fin da giovane; entrato nell'amministrazione della Serenissima come governatore di Candia, nel 1570 venne insignito prima della carica di Procuratore, poi nominato Capitano Generale da Mar; sposò Cecilia Contarini ed ebbe una figlia, Elena, e due figli, Filippo e Marco. Come tributo all'eroica impresa di Lepanto, alla quale contribuì in maniera determinante, il governo veneziano lo elesse Doge all'unanimità l'11 giugno 1577, all'età di ottantun anni. Un breve dogato il suo, segnato dal rovinoso incendio di Palazzo Ducale e interrotto dalla morte sopraggiunta il 3 marzo 1578. Sebastiano Venier venne sepolto nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a Murano; nel 1907, su proposta avanzata già qualche anno prima da Pompeo Momenti, le sue spoglie vennero traslate nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, dopo essere state portate in solenne processione per tutta Venezia fino alla chiesa domenicana, dove si trovano ancor oggi a fianco della Cappella del Rosario, eretta a ricordo della battaglia di Lepanto, con una lapide sottoposta alla statua dell'eroe, opera di Antonio Dal Zotto, il cui gesso preparatorio è anche patrimonio del Museo di Bassano.

Il dipinto rappresenta un'opera chiave all'interno della collezione dalpontiana bassanese, non solo perché l'unico ritratto di Jacopo qui conservato, ma anche perché imprescindibile termine di confronto con la *Circoncisione* del 1577 (cat. 37), realizzata per un altare del Duomo cittadino di Santa Maria in Colle da Jacopo e Francesco: ad animare la scena evangelica, in secondo piano, dietro il papa e l'imperatore, scorgiamo il volto di Venier, innegabilmente

modellato sull'esempio del bozzetto anche se maggiormente rifinito nella pittura e più puntualmente particolareggiato. Dopo la pala di Marostica, firmata e datata 1574, la tela è un ulteriore esempio di collaborazione tra padre e figlio, alla vigilia della partenza di quest'ultimo per Venezia, dove sarà chiamato a svolgere prestigiosi incarichi.

Nel ricostruire la genesi compositiva del dipinto, Rearick (1992) ipotizza che il pittore si sia recato a Venezia nell'estate del 1577 e abbia impresso l'effigie della massima carica veneziana sul piccolo supporto in rame, schizzando dal vero un modello poi utilizzato per un imponente ritratto ufficiale destinato alla galleria dei Dogi in Palazzo Ducale, documentato fin dal Ridolfi (1648, I, p. 388) e perduto nell'incendio del 20 dicembre 1577. Il mediatore della commissione è individuato dallo studioso nella figura di Pietro Venier, il collezionista veneziano che intorno al 1541 pagò al Bassano una *Natività* non ancora identificata e qualche anno prima il *Sansone stermina i Filistei* oggi conservato alla Gemäldegalerie di Dresda (*Libro secondo*, cc. 98v-99r; Muraro 1992, p. 32). Sempre secondo Rearick, il ritratto sarebbe quindi servito da modello non solo per l'icona destinata alla galleria dogale, ma anche per la commissione della *Circoncisione*.

La preziosità dell'opera è data, inoltre, dal numero estremamente esiguo di modelli pittorici del Bassano, che in genere affidava alla carta la funzione di supporto delle proprie idee creative destinate alla realizzazione di sua propria mano o da parte dell'avviata bottega. Il dipinto colpisce per l'incisività e la precisione della resa fisionomica, pur nell'esiguità del supporto: a Jacopo bastano pochi tratti e quattro colori stesi in maniera corsiva per individuare il volto e gli attributi dogali del vecchio Capitano Generale da Mar protagonista dell'impresa di Lepanto. L'immediatezza e la grande capacità di resa dell'umanità del personaggio sono ancora più evidenti se confrontate con i ritratti di Sebastiano Venier opera di Tintoretto, uno al Kunsthistorisches Museum di Vienna, un secondo dato alla bottega e conservato a Palazzo Mocenigo a Venezia; in entrambi il volto dell'effigiato, nelle vesti di capitano, presenta un forte carattere di fissità e stereotipia, del tutto lontani dall'immediatezza del ritratto di Jacopo. Diverso è anche il caso del ritratto incluso nell'*Allegoria della battaglia di Lepanto* soprastante il Tribunale della Signoria nella sala del Collegio di Palazzo Ducale, dove Veronese raffigura il comandante, pur in atteggiamento di adorazione, ancora vigoroso ed energico, celebrando così l'eroe della storica impresa; se si guarda poi all'altra raffigurazione del personaggio in abiti dogali, quella di Andrea Micheli datata 1577 e conservata al Mu-

seo Correr di Venezia, non si può che notarne la rigidità e convenzionalità della posa e del linguaggio pittorico.

Ciò che traspare, invece, dal volto del ritratto bassanese, è quanto deve aver caratterizzato l'ultimo anno di vita di uno degli eroi storici della Serenissima: il carattere burbero e i modi secchi del personaggio, così com'è ricordato il Venier dalle fonti storiografiche, sono attenuati da Jacopo in una direzione diversa e profonda, come se l'esperienza maturata in una lunga e difficile vita al servizio dello Stato, la severità e l'integrità di condotta sempre perseguiti con grande impegno, fossero velati, al tramonto di

una vita spesa per la propria città, dalla sottile malinconia di chi ancora vorrebbe adoperarsi per ciò che le forze non gli permettono più di concretizzare. Utilizzando le migliori capacità del suo genio artistico, Jacopo rende tutto questo con una parsimonia di mezzi inversamente proporzionale alla ricchezza e profondità di risultato, regalandoci un saggio di ritratto la cui freschezza e immediatezza di penetrazione psicologica colpiscono ancora oggi. Suggerisce le parole di Rearick (1996) nella descrizione del bozzetto: "Jacopo ne cattura con commovente tenerezza l'estrema fragilità, il disagio e la stanchezza: il pittore aveva solo quindici

anni meno di quel vegliardo rugoso, ed è evidente che riusciva a dividerne l'angosciosa inquietudine".

Ferma restando l'originalità dell'effigie Venier, altre prove dell'abilità ritrattistica di Jacopo sono comunque apprezzabili fin dagli esordi della sua produzione, inserite all'interno di contesti narrativi. La pinacoteca del Museo Civico di Bassano conserva prove esemplari della passione di Jacopo per la ripresa fedele del reale attraverso i personaggi della contemporaneità, per i quali si rimanda, per la fase iniziale della produzione fino agli anni della maturità, alla scheda di Giuliana Ericani relativa al ritratto berlinese (cat. 22). Successivamente, a partire dalla fine del settimo decennio e dunque nel pieno della fase del nuovo naturalismo di Jacopo, troviamo inseriti di realtà cinquecentesca nel committente del *Presepe di san Giuseppe* (cat. 31), che con timore pare curiosare all'interno della scena sacra, nel podestà Sante Moro venerante la Vergine in trono (cat. 33), nel doppio autoritratto di Jacopo e Francesco tra gli spettatori della già citata *Circoncisione*. La storia legherà ancora, anche se indirettamente, l'anziano doge ai Bassano: Francesco a Venezia lavorerà proprio alla decorazione del soffitto della Sala del Maggior Consiglio, depauperata dal terribile incendio che ci ha privato per sempre di quella splendida immagine che sarà sicuramente stato il ritratto di Jacopo.

*Francesca Meneghetti*

### 39. **Madonna con il Bambino in gloria e le sante Agata e Apollonia**

1580

Olio su tela, cm 185,5 x 112

Bassano del Grappa, Museo Civico, inv. 24

*Provenienza:* Bassano, chiesa di San

Giuseppe; Bassano, Museo Civico, 1859

*Esposizioni:* Bassano del Grappa 1992

*Bibliografia:* Ballarin 1966-1967, pp. 154, 192;

Ballarin 1969, p. 85; Ballarin 1992a pp.

CXCVII-CXCVIII; Bortolotti 1992, p. 176;

Marini 1992, p. 296; Rearick 1992, pp. CLXX,

CXCVIII; Ballarin 1995, I, pp. 43, 63, 148;

*Conservazione:* 117 170-11 pp. 953, 962, 964, 360.

penso pattuito era di lire 12 versati l'8 marzo e il 14 settembre a Jacopo e il 19 settembre, che ricevette il saldo i (Civellari 1893, p. 10). Ven primo ad accennare a una esistente tra il *San Martin* di cui occupiamo, dovuta a zo di quest'ultima. Non ser teme in dubbio, così come tori antichi (Ridolfi 1648, 1881, p. 216), l'autografia contro, i pregi tecnici, citan *san Giuseppe* e il *San Giose* 21) tra i capolavori di quelle ste di colpo, acquanelle, e tterizzano la quarta e ultim po. Si sofferma infatti a desc teggiate, le mani colpeggia sù in braccio alla Vergine i cia e le mani della Vergine 1775, pp. 50-51).

Venturi (1929b), pp. 1231-1; grandezza del quadro stesso sero di luce, dai piani varia lacci e azzurri e nella "mis za del cielo plumbeo", menti te "paffute e macchinose" e l la presenza di un collaborz identificare in Leandro.

Sulla base del documento pubblicato da Civellari, Ar 293, 303) costruita allora) nità di Girolamo, pronant tini 1933, p. 180; Magagna 53-54; Pallucchini 1957, I Passamani 1978, pp. 14-15 ce a credere prevalente l' Zampetti (1957, p. 204), (1980, p. 98). Su questa li pp. 102-103) vedeva addirittura prototipo" dello stile tardo te sfatto da raggiungere l'in 1986a, p. 187), rifiutando di Girolamo (1992, pp. CI 1992, nuove acquisizioni i sultati di una revisione cor ferto ulteriore conferma a *secondo* rivela infatti che