

S

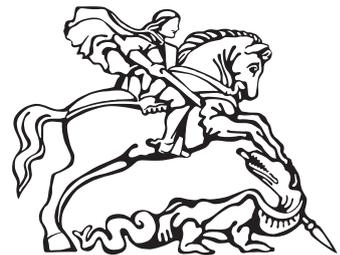
A

G

G

I

E MEMORIE
DI STORIA
DELL'ARTE



SAGGI E MEMORIE
di storia dell'arte

SAGGI E MEMORIE di storia dell'arte

44

(2020)

ISTITUTO
DI STORIA DELL'ARTE



fondazione
GIORGIO CINI ONLUS

Saggi e Memorie di storia dell'arte

COMITATO SCIENTIFICO

Luca Massimo Barbero, *direttore*
Rosa Barovier Mentasti
Ester Coen
Francesca Flores d'Arcais
Caterina Furlan
Lauro Magnani
Jean-Luc Olivié
Wolfgang Prohaska
Nico Stringa
Francesco Tedeschi
Giovanna Valenzano

REDAZIONE

Simone Guerriero
Sileno Salvagnini
Marzia Scalon
Sabina Tutone
Loredana Pavanello, *segreteria*

Istituto di Storia dell'Arte
Fondazione Giorgio Cini
Venezia
Tel. 041-27.10.230
Fax 041-52.05.842
redazione.arte@cini.it

© Copyright

Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia

Direttore Responsabile
Gilberto Pizzamiglio

Registrazione Tribunale
di Venezia n. 1462

Distribuzione libraria: Leo S. Olschki Editore, Firenze
ISBN: 978 88 222 6746 7
ISSN: 0392-713X

NORME PER GLI AUTORI

I contributi critici – proposti dagli autori o frutto d'invito – sono sottoposti al vaglio del Comitato scientifico, della Redazione e del Comitato dei revisori anonimi della rivista.

Elementi necessari all'accettazione sono l'originalità dell'elaborato e l'esclusività della destinazione per la stampa alla rivista "Saggi e Memorie di storia dell'arte".

I saggi, composti secondo le Norme redazionali della rivista, devono pervenire in formato word (cartella di 2000 battute); le immagini di corredo in un file apposito, con relative didascalie, in formato digitale (minimo 300 dpi per 15×15 cm). Si chiede l'invio nella lingua madre per i testi in inglese, francese, tedesco e spagnolo.

Gli autori sono responsabili dell'assolvimento degli eventuali diritti di copyright per le immagini che illustrano il testo.

Il nome e il recapito dell'autore (indirizzo postale, numero di telefono, indirizzo mail) devono comparire in un foglio separato.

La consegna dei materiali deve avvenire entro il 31 marzo per poter essere presi in esame in relazione al Sommario del volume con uscita a dicembre dello stesso anno. Il materiale va indirizzato e spedito esclusivamente alla Redazione della rivista (redazione.arte@cini.it).

SOMMARIO

Francesca Girelli, <i>Il Maestro delle Virtù di sant'Ansovino: sei nuove statue in Romania e alcune riflessioni su uno scultore del Trecento adriatico</i>	7
Lorenzo Principi, <i>Una predella per il Sant'Andrea di Andrea Ferrucci nella cattedrale di Firenze</i>	35
Francesco Saracino, <i>Isabella d'Este e il "presepio con santo Zoanne Baptista"</i>	53
Antonella Chiodo, <i>Il testamento artistico di Orsola Maddalena Caccia e il ruolo delle sorelle Bottero pittrici nel monastero di Moncalvo</i>	75
Simone Guerriero, <i>"Sa temprar col scalpel anco la penna": per il profilo di Bernardo Falconi</i>	107
Gianpasquale Greco, <i>"Assai più credeva egli di sapere di quello che effettivamente sapesse": Oronzo Malinconico (1661-1709) pittore napoletano nella scia di Luca Giordano</i>	159
Enrico Noè, <i>Gli altari della demolita chiesa di Santa Lucia di Venezia</i>	177
Antonella Bellin, Elena Catra, <i>Anticipando Ruskin. Considerazioni sulla rivalutazione della Presentazione di Gesù al Tempio di Carpaccio nelle prime decadi dell'Ottocento</i>	201
Stefania Portinari, <i>"Oh Venezia!". Le intermittenze del cuore di Filippo de Pisis e i cieli alati di nuvole</i>	211
Ambra Cascone, <i>Un poeta alla Biennale: Attilio Bertolucci a Venezia nel 1948 e le cronache per la "Gazzetta di Parma"</i>	233
Abstract	256



Francesco Guardi, *Canal Grande a Santa Lucia, particolare*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

GLI ALTARI DELLA DEMOLITA CHIESA DI SANTA LUCIA DI VENEZIA

Nessuna raffigurazione pittorica dell'antica chiesa di Santa Lucia è suggestiva, e ai nostri occhi quasi nostalgica, come la veduta (tav. in apertura) nella quale Francesco Guardi l'ha ritratta sulla riva di un larghissimo Canal Grande¹. Lo spettatore è distante, ampio il panorama; spicca a sinistra, luminosa, la chiesetta delle monache agostiniane, custodi del corpo della martire siracusana. Nella facciata, coronata da due campaniletti, si aprono tre finestre termali, una maggiore e due minori, che segnalano altrettante navate all'interno. Qualche fedele entra in chiesa; davanti, nel canale, una gondola traghetta due allegre fanciulle. Accanto, sulla destra, il già lussuoso, e scomparso, palazzo Cavazza Lion. Nostalgia, dunque; acuita in noi dal fatto che quel luogo di Venezia, come diceva Alvise Zorzi, è oggi uno dei "più brutti" della città. Del tempio e del suo paesaggio urbano, in effetti, non rimane nulla. Il sacrificio, imposto dallo sviluppo della ferrovia e dalla costruzione del ponte translagunare, si compì nel 1860-1861, dopo un decennio di discussioni e trattative; la drastica decisione era stata presa il 31 agosto 1857, pare con il decisivo intervento dell'arciduca Massimiliano, allora governatore del Lombardo-Veneto².

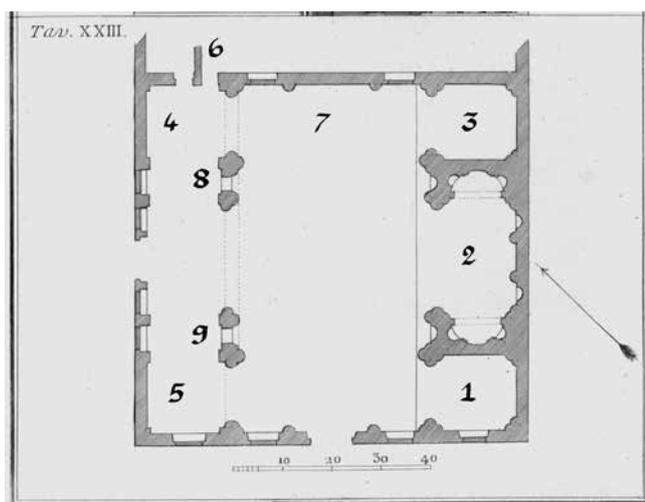
Nonostante la scomparsa, la chiesa di Santa Lucia attira ancor oggi molteplici interessi di studio. Gli agiografi, come Niero e Musolino, hanno illustrato il culto della santa martire e delle sue reliquie. Gli storici dell'architettura hanno discusso l'attribuzione della chiesa, o almeno della sua principale cappella, ad Andrea Palladio. Qualche attenzione è stata prestata ai dipinti, quasi tutti di Palma il Giovane e in buona parte giunti a noi. Negli ultimi anni sono state ampiamente commentate le statue di Pietro Baratta provenienti dalla cappella maggiore. Il silenzio, rotto solo da contributi di Elena Leonardi e di Elena Bassi, ha invece avvolto gli altari, che pure di quei dipinti e di quelle statue costituivano gli indispensabili contesti³. Noi ne esamineremo cinque, i soli ritrovati. Tre di essi, fra i maggiori, si trovano nella cattedrale di Adria, e attendono una migliore identificazione in rapporto alle antiche collocazioni; quello già nella cappella principale, ora nella parrocchiale di Mestrino presso Padova, deve essere chiarito nella genesi, che rintracceremo sulla base di nuovi documenti; un quinto altare, di mole minore, ho ora ritrovato nella cappella di un istituto benefico, a Venezia.

Originariamente dedicata alla Vergine Annunziata, la chiesa ricevette nel 1280 il corpo di santa Lucia, traslatovi da San Giorgio Maggiore, e fu consacrata nel 1343⁴. Nella seconda metà del Cinquecento, come testimonia il Sansovino nel 1581, il ca-

valier Leonardo Mocenigo iniziò la ricostruzione della cappella maggiore, su progetto, come lasciano intendere altre fonti, di Andrea Palladio. Nel 1590-1592 un gentiluomo fiorentino, Donato Baglioni, aggiunse la nuova cappella accolgente le spoglie di santa Lucia. Nel 1609-1611, infine, venne ricostruita l'intera chiesa; la consacrazione canonica fu conferita dal patriarca Francesco Vendramin il 21 novembre 1617. Nell'occasione furono apposte due iscrizioni⁵: una collocata sopra la porta della sagrestia, che riassumeva la storia delle reliquie⁶; l'altra, più importante ai fini della storia dell'arte, anzi basilare per l'attribuzione della chiesa ad Andrea Palladio, si trovava sopra la porta maggiore e affermava che i promotori della ricostruzione (le priore Eugenia Diedo e Cristina Ziliol, in carica rispettivamente nel 1611 e nel 1617; Giovanni Bembo, procuratore di San Marco e poi doge; Alvise Barbarigo, Filippo Bembo e Agostino da Ponte, oltre al già menzionato Donato Baglioni) avevano curato che «EDES HASCÆ D. ANNUNTIATÆ MARLÆ AC B. LUCIÆ V. & M. SACRAS / VETVSTATE RVINAM VNDI- QVE MINANTES» fossero ricostruite «A FVNDAMENTIS IN SPLENDIDIOREM HANC FORMAM EX PALLADII ARCHETYPO»⁷.

Al termine dei lavori l'edificio risultò di pianta rettangolare, largo in facciata 30 metri e profondo 24⁸. Attraverso la porta della fondamenta si entrava "in un'ampia navata", alla cui sinistra s'innalzava "una loggia o portico, che sostiene il coro delle monache"⁹. Alla destra s'aprivano tre cappelle: quella centrale era la maggiore, dei Mocenigo (fig. 1, n. 2); quella di sinistra, dei Peeters, era dedicata ai santi Gioacchino e Anna (fig. 1, n. 3); a destra era il sacello ove si conservava il corpo della santa, nonché l'arca dei Baglioni (fig. 1, n. 1). In fondo alla navata, di fronte a chi entrava per la porta principale, si trovava un altare dedicato alla Madonna del Parto (fig. 1, n. 7), alla cui sinistra si apriva la cappellina di San Girolamo (fig. 1, n. 6). Sotto il "barco", il portico sorreggente il coro, s'innalzavano i due altari di Sant'Agostino, a destra della porta laterale (fig. 1, n. 4), e di San Tommaso d'Aquino, a sinistra (fig. 1, n. 5). Addossati ai pilastri sorreggenti il barco erano due altari minori dedicati rispettivamente a sant'Antonio da Padova (fig. 1, n. 8) e alla Madonna Addolorata (fig. 1, n. 9).

La chiesa di Santa Lucia, come si diceva, è stata discussa soprattutto a motivo della sua attribuzione al Palladio. Non avevano dubbi circa la paternità del maestro i palladianisti del Settecento, Muttoni, Temanza, Bertotti Scamozzi¹⁰; ma in epoca suc-



1 Pianta della chiesa di Santa Lucia, Venezia: 1. Cappella di Santa Lucia. 2. Cappella maggiore o Mocenigo. 3. Cappella dei Santi Gioacchino e Anna o Peeters. 4. Altare di Sant'Agostino. 5. Altare di San Tommaso d'Aquino. 6. Cappella di San Girolamo o Antro Betlemiteo. 7. Altare della Madonna del Parto. 8. Altare di Sant'Antonio da Padova. 9. Altare dell'Addolorata (rielaborazione di E. Noè da F. Muttoni, *Architettura di Andrea Palladio vicentino*, IV, Venezia 1743, tav. XXIII)

cessiva, con lo sviluppo della ricerca documentaria e le conseguenti diffidenze metodologiche, nacquero dubbi sull'effettiva appartenenza dell'opera al catalogo dell'architetto. Non mi compete soffermarmi su queste discussioni, accese soprattutto un paio di generazioni fa. I lavori più importanti di tale fase della ricerca furono quelli di Gallo (1955), Pane (1961), Wittkower (1963), Zorzi (1966): studi riassunti dalla monografia palladiana di Lionello Puppi, uscita nel 1973¹¹. Tra i pareri più recenti citerei quelli di Bruce Boucher (1994), che accredita la chiesa intera al Palladio¹²; di Vincenzo Fontana (1999), il quale, senza pronunciarsi sull'insieme di Santa Lucia, ritiene certamente palladiana almeno la cappella maggiore¹³; di Tracy E. Cooper (2005), che concorda sulla palladianità della cappella¹⁴. Oggi il dibattito sembra, più che esaurito, dimenticato: i tre grossi volumi editi in occasione del centenario del 2008 (il catalogo della mostra, gli atti del simposio e gli studi sulle tecniche e sui restauri) ignorano Santa Lucia; come non ne parlano, almeno stando ai titoli, le oltre quattrocento voci bibliografiche sul Palladio uscite dal 2009 ad oggi.

Ritorniamo al momento della distruzione della chiesa, compiuta in pochi mesi tra il 22 novembre 1860 e il 9 maggio 1861¹⁵. La demolizione fu preceduta, l'11 luglio 1860, dalla solenne traslazione del corpo della santa a San Geremia¹⁶, e il 28 luglio successivo dalla compilazione di un inventario dei beni della chiesa, il quale contiene, tra l'altro, un'accurata descrizione degli altari, fondamentale per la nostra ricerca¹⁷. Il 27 agosto il patriarca Angelo Ramazzotti nominò una commissione, presieduta dal canonico di San Marco Antonio Pasquali, incaricata di provvedere alla salvaguardia e alla ricollocazione degli oggetti artistici della chiesa nonché, e soprattutto, a erigere in San Geremia una nuova cappella dedicata alla martire.

Non è mio compito occuparmi di quest'ultima (fig. 2): segnalo

solamente che gli archivi offrono materiale importante proprio per ricostruirne la genesi¹⁸. Il nome del progettista, Pietro Saccardo, futuro proto di San Marco, a proposito di quel cantiere era stato citato fino ad ora, a mia conoscenza, solo in maniera fuggevole ed imprecisa¹⁹. L'altro lavoro della commissione, quello concernente la destinazione dei materiali, fu dominato da una marcata insensibilità per i contesti, che non si ebbe scrupolo di smembrare secondo le diverse tipologie di oggetti. Da conservare erano i dipinti, privilegiati secondo la stessa scala di valori che a suo tempo aveva guidato le requisizioni conseguenti alle soppressioni napoleoniche²⁰. Destinati alla vendita erano gli altari. Venduto fu anche il rilievo quattrocentesco con *Santa Lucia benedicente*, un tempo sulla porta d'ingresso, che passò alla Scuola Grande di San Giovanni Evangelista²¹. Molti altri oggetti, in particolare "lapidarie iscrizioni, pietre sepolcrali, oggetti d'antichità, busti, angeli, piramidi", furono consegnati (15 febbraio 1861) al Seminario, allora considerato una sorta di *antiquarium* diocesano, e sono elencati nella sua guida edita nel 1912: scorrendola ci si accorge, tra l'altro, che la chiesa del 1611 aveva conservato numerose reliquie del vecchio edificio gotico²². Noi vi noteremo le lapidi già appartenenti alle cappelle principali.

Per l'esame degli altari procederemo cappella per cappella, iniziando dalla maggiore e proseguendo con le due laterali. Seguiranno l'altare del Parto e i minori altari settecenteschi, nonché quello di San Girolamo. Esamineremo dettagliatamente, poi, la vicenda relativa alla vendita di tre altari alla cattedrale di Adria, dei quali procederemo all'identificazione.

Fondatore della cappella maggiore, progettata da Andrea Palladio, fu Leonardo Mocenigo, scomparso intorno al 1575, le cui fattezze erano ritratte in un busto marmoreo collocato nella parete sinistra del sacello, dalle fonti attribuito ad Alessandro Vittoria²³. Ma l'altare, destinato al culto eucaristico, fu eretto solo alla fine del secolo XVI. Il 2 dicembre 1598, infatti, i figli ed eredi del fondatore, Alvise e Antonio Mocenigo, i quali avevano anche ereditato dai Foscari il giuspatronato della cappella, destinarono la somma di 180 ducati alle monache affinché esse facessero costruire il pavimento della cappella, il relativo altare e un'arca per le sepolture²⁴. L'altare fu quindi costruito tra il 1598 e il 1604, anno della citazione da parte dello Stringa, il quale lo qualifica "in assai bella forma di nuovo fabricato"²⁵. Una supplica indirizzata dalle monache al Serenissimo Principe, non datata ma successiva al 1603, fa poi riferimento al tabernacolo, ancora da costruire: le agostiniane chiedono che ai genitori delle novizie, oltre alla consueta dote, venga richiesta la somma di ducati 150 per poter dare una "casa" al Santissimo Sacramento²⁶.

Il monumentale tabernacolo, ambizioso quanto richiedeva il decoro della chiesa, dovette però attendere parecchi noviziati prima di poter essere ordinato e pagato; e nel frattempo era stata ricostruita la stessa chiesa. Infatti l'inedito contratto per l'esecuzione del tabernacolo fu stipulato vent'anni dopo, il 4 marzo 1625, tra le monache e un tagliapietra di nome, se leggo bene, "Zamaria" (cioè Gian Maria) "del Condantadio", "ala bottega ali doi ponti", il quale aveva presentato il relativo disegno²⁷. Il documento, di lettura piuttosto difficile, contiene, in



2 Cappella di Santa Lucia. Venezia, chiesa di San Geremia

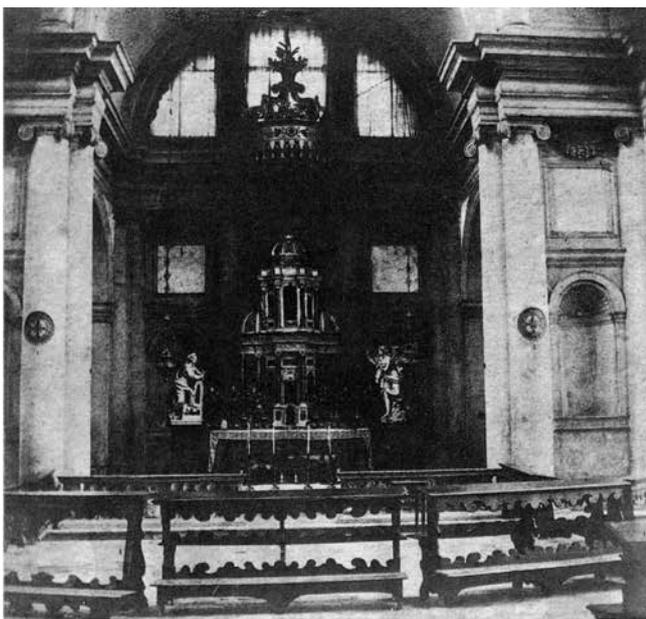
annotazioni successive, i pagamenti rateali delle committenti al tagliapietra, fino al saldo del 17 febbraio 1627 *more veneto*, cioè 1628²⁸. Un foglio non datato, intitolato “Fatura e roba per segurar il tabernaculo”, contiene un utile promemoria delle pietre adoperate: vengono citate la “pietra mandolada”, il “serpentin”, la “pietra de friul”, il “bianco e negro oriental”.

Chi fosse Gian Maria “del Condantadio” resta un problema. Lo strano cognome, o soprannome, fa pensare ad uno straniero. Forse si tratta di quel “Gio: Maria detto di Canareggio famosissimo Maestro nell’arte di Scarpellino” che secondo il Martinioni eseguì i capitelli “di ordine composito intagliati a foglia di rovere, operati con ogni diligenza” nell’altare di San Lorenzo a Venezia, costruito, su progetto e con le sculture di Girolamo Campagna, tra il 1615 e il 1617. Ci conforta in questa identificazione il fatto che lo “Zamaria” del 1625 aveva la bottega “ali doi ponti”; toponimo (*rio terrà e fondamenta*) che corrisponde ad una località della parrocchia di San Marcuola, per l’appunto nel sestiere di Cannaregio²⁹. Non si fa alcuna menzione, invece, dell’opera del bronzista cui si dovettero

le sette statuette: probabilmente, come si vedrà, già esistenti a quella data.

Nel 1708, infine, lo scultore Pietro Baratta aggiunse ai lati le statue raffiguranti l’*Annunciazione*, era così compiuto, sia pure con un ritardo di circa un secolo, il programma dell’altare, il maggiore, non dimentichiamolo, di una chiesa primariamente intitolata a Maria Vergine Annunziata³⁰. Una storica fotografia (fig. 3), certamente eseguita ad uso dei ricostruttori della cappella, mostra l’altare nella posizione originaria: si vede con chiarezza la sagoma del tabernacolo a forma di tempio³¹.

Dopo la demolizione di Santa Lucia il manufatto passò a San Francesco della Vigna, ove il patriarca Ramazzotti, evidentemente non ostile all’arte barocca, lo voleva collocato sull’altar maggiore; vi avrebbe avuto come sfondo il colonnato ad arco trionfale, risalente alla metà del secolo XVI e tuttora esistente. L’operazione, non facile per i frati minori veneziani, fu compiuta dal padre guardiano Angelo Maria da Pirano nell’aprile 1865³². Su quell’altar maggiore, documentato da una storica fotografia dell’archivio Marburg³³, il ciborio rimase fino al 1936; poi pre-



3 Venezia, chiesa di Santa Lucia, cappella maggiore o Mocenigo prima del 1860, fotografia storica (in E. Bassi, *Fondamenta Santa Lucia*, 1-57, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CLII, 1993-1994)

valse l'opinione di chi lo riteneva inadatto allo stile sansoviniano della chiesa, nonché allo spirito della povertà francescana³⁴. Fu così venduto alla chiesa parrocchiale di San Bartolomeo a Mestrino, ove giunse il 31 luglio 1939, e ivi inaugurato il seguente 5 dicembre³⁵. Una lapide sulla porta laterale, che ricorda la consacrazione di quella chiesa avvenuta il 23 novembre 1939, menziona espressamente l'aggiunta di un nuovo altare («NOVOQUE MARMOREO ALTARI MAIORE ADIECTO»).

Esso si compone di tre parti: il corpo principale, ossia il ciborio (fig. 4); la mensa con il relativo paliotto (fig. 10); le due statue della *Vergine Annunziata* e dell'*Angelo annunziante* con le relative basi (figg. 8-9). Il ciborio ha una base impiallacciata con marmi grigio-azzurri (i gradini forse, come abbiamo letto, sono un'aggiunta apportata a Mestrino nel 1939), su cui s'innalza il tempietto costituito da un pronao con due colonne alla fronte e da due portici rotondi ai lati, sorretti ciascuno da quattro colonne. Le colonne, come si legge nell'inventario del 1860, sono d'ordine "jonico scamozziano" e di un materiale definito "calcarea modificato macchiato" somigliante a diaspro; le basi e i capitelli sono in marmo di Carrara³⁶. Nel tempietto si aprono tre nicchie, la centrale con portella per la custodia eucaristica, le due laterali, che contenevano statuette, oggi sono vuote. Sopra il tempietto s'eleva il fastigio, con colonnette corinzie intervallate da specchiature in marmi grigio-neri, affiancato da due semicupollette ornate da racemi dorati. La cupola terminale, infine, ha le nervature separate da spicchi con dorature.

L'aspetto generale dell'altare che, pur essendo poco profondo, vuole darci l'illusione della completa rotondità, deve essere letto in relazione ad altri altari veneziani della fine del Cinquecento e del primo quarto del Seicento, ugualmente destinati al culto dell'Eucarestia. Si tratta solitamente di cibori "a tempietto chiuso", quali sono, per esempio, l'altare di Santa Maria For-

mosa (nella cappella a sinistra della maggiore), quello di Santo Stefano, già in Sant'Angelo, che conserva le statuette bronzee, nonché quelli di San Giacomo dall'Orio e di San Pietro di Castello (a destra della cappella maggiore). Il massimo esempio di tale gusto è il menzionato tabernacolo di San Lorenzo (1615-1617), sorto in un ambiente monastico femminile parallelo a quello di Santa Lucia, oggi sconosciuto e depauperato delle statuette, da tempo al Museo Correr. Gli altari a tempietto chiuso hanno in comune una struttura compatta e piramidale, con pochi aggetti ed esiti formali basati soprattutto sul colore dei marmi di rivestimento o sul movimento plastico delle statue. Se veramente l'autore del nostro ciborio, "Zamaria del Condantadio", si possa identificare con quel "Giovanni Maria da Cannaregio" operante a San Lorenzo e lodato dal Martini è probabile ma non sicuro. Ciò che possiamo notare è la soluzione architettonica tendenzialmente 'aperta' impiegata nell'altare di Santa Lucia, che preferisce sviluppare le ali, mediante i colonnati ai lati del corpo centrale, e che quindi supera il blocco chiuso di San Lorenzo. La soluzione però non trova a Venezia, per quanto si può vedere, palesi seguaci. Nel maturo Seicento, infatti, si continuerà ad elaborare la tematica del tempietto 'chiuso', magari affiancato da un predominante apparato statuariale, come nel longheniano altare maggiore dei Tolentini, o innalzato ad iperboliche altezze, come a San Pantalon; solo alla fine del secolo si scardinerà la vecchia compattezza mediante un linguaggio 'aperto' e totalmente barocco, come negli altari maggiori di Giuseppe Pozzo ai Gesuiti e agli Scalzi.

L'inventario del 1860 indicava poi la presenza di sette statuette in bronzo dorato: due nelle nicchie del primo ordine, quattro sull'attico del secondo ordine, una sulla cupola. Rimane al suo posto solo il *Cristo risorto* in bronzo dorato al culmine (fig. 5); oggi conservata in sagrestia è la statuetta di *Mosè*, sempre in bronzo dorato (fig. 6); l'altra, che raffigurava *San Paolo*, è mancante, forse rubata³⁷. Fortunatamente ci soccorrono le fotografie Fiorentini del *Mosè* e del *San Paolo* (fig. 7), scattate prima del 1936, quando le opere si trovavano ancora in San Francesco della Vigna³⁸.

Come si diceva, difficilmente queste tre opere possono essere attribuite al lavoro del 1625-1628 (e infatti in proposito i documenti tacciono), poiché ci sono serie difficoltà per collocarle nell'ambito della contemporanea attività veneziana dei piccoli bronzi, per noi incentrata sui nomi di Nicolò Roccatagliata e del figlio Sebastiano Nicolini e basata su principi stilistici diversi. Si deve distinguere, innanzitutto, tra il *Redentore* (fig. 5) e gli altri due bronzetti (figg. 6-7). Il primo mi sembra un tipico prodotto della bottega di Giulio del Moro, agevolmente confrontabile con marmi quali il *Redentore* del monumento Dolfin a San Salvador, o l'altro analogo nel citato altare del Santissimo in Santa Maria Formosa. Di conseguenza esso mi pare collocabile cronologicamente prima del 1616, data della scomparsa dell'artista veronese. Per quanto riguarda il *Mosè* e il *San Paolo*, è notevole il giudizio di Giulio Lorenzetti, che nella guida del 1926 li registrava a San Francesco della Vigna, e pur stranamente ignorandone la provenienza da Santa Lucia



4 Gian Maria del Condantadio, *Altare maggiore*. Mestrino, chiesa di San Bartolomeo Apostolo

li giudicava opera di Tiziano Aspetti, addirittura “modelli preparatori” per le corrispondenti statue di lui nella facciata della stessa Vigna³⁹. Anche se non è possibile considerare il *Mosè* e il *San Paolo* in diretto rapporto con quelle statue, tuttavia i due bronzetti, specie il *Mosè*, hanno innegabili affinità, nella posa ad accentuato *banchement* e nelle proporzioni longilinee, nonché nel significativo particolare della cintura “scivolata”, con altre opere dell’Aspetti, per esempio con i due apostoli *Pietro e Paolo* in argento fuso del Museum Boijmans van Beuningen di Rotterdam⁴⁰. Per le due statuette di Mestrino si potrebbe pensare, perciò, o al lavoro di un seguace ritardatario dell’Aspetti oppure, più verosimilmente, a opere eseguite nella bottega di lui per l’altare costruito subito dopo il 1598, reimpiegate, come il *Cristo risorto* che assegno alla bottega di Giulio del Moro, nel ciborio del 1625-1628.

Le due statue laterali, raffiguranti l’*Annunciazione* (figg. 8-9), come si diceva all’inizio hanno giustamente attirato l’attenzione dei più recenti storici della scultura veneta barocca⁴¹. Giannantonio Moschini, che le qualificava “moderne”, pur non amandone lo stile era costretto a riconoscerne la qualità⁴².

5 Bottega di Giulio del Moro, *Cristo Redentore*. Mestrino, chiesa di San Bartolomeo Apostolo

6 Ambito di Tiziano Aspetti, *Mosè*. Mestrino, chiesa di San Bartolomeo Apostolo

7 Ambito di Tiziano Aspetti, *San Paolo*. Già Mestrino, chiesa di San Bartolomeo Apostolo





8 Pietro Baratta, *Madonna annunciata*. Mestrino, chiesa di San Bartolomeo Apostolo



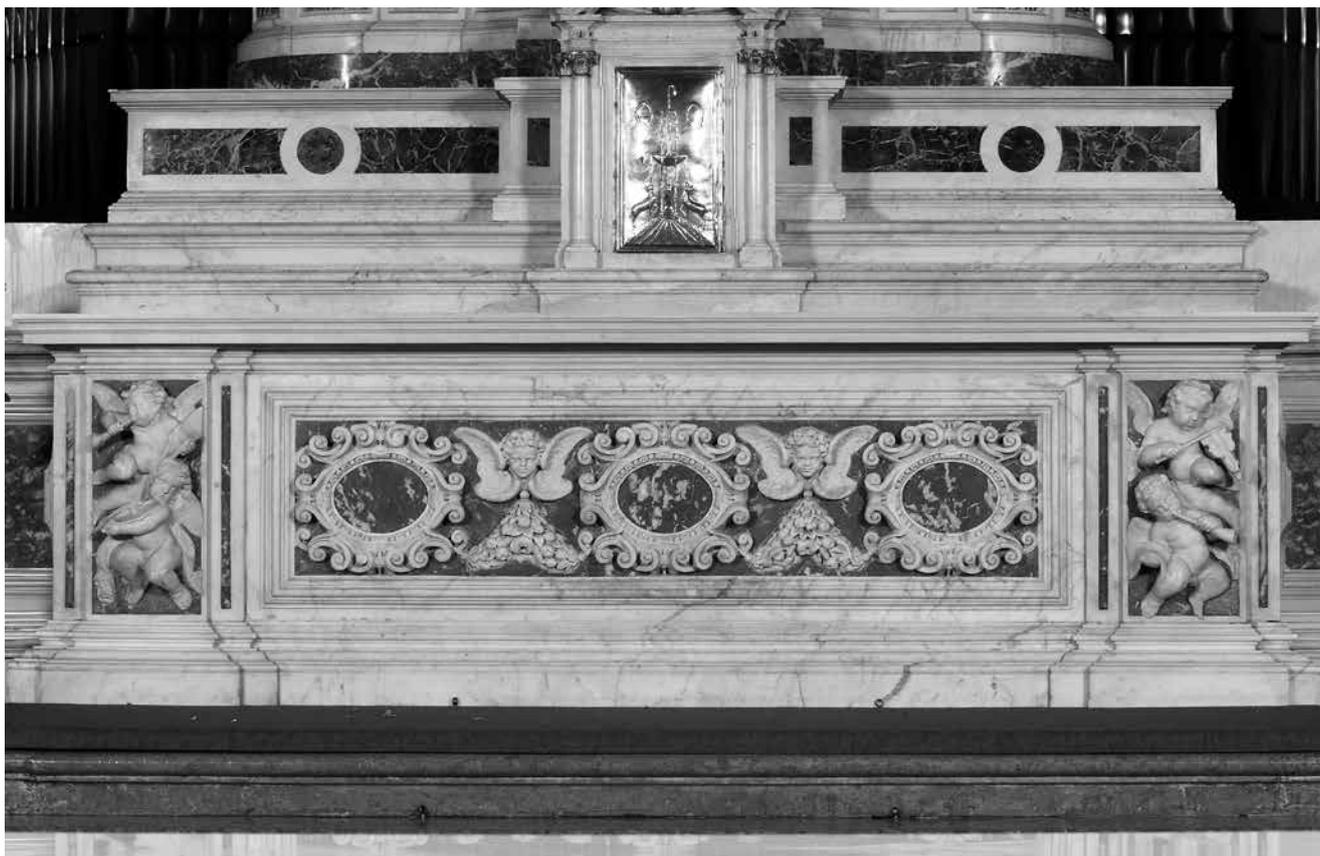
9 Pietro Baratta, *Angelo annunciante*. Mestrino, chiesa di San Bartolomeo Apostolo

Semenzato, nel 1966, provò a riconoscerci la mano di Alvise Tagliapietra, notandovi “una certa tenerezza epidermica” e una “composizione aperta e molto sciolta”⁴³. A Gastone Vio va il merito di aver trovato il documento che ne attesta l’esecuzione ad opera di Pietro Baratta nel 1708. Si tratta di una “Polizza di quanto si è speso nelle due figure di marmo per far le due statue”, del 27 ottobre 1708. Lo scultore ricevette 1308 lire per la fattura e 458 per l’acquisto dei marmi⁴⁴.

Il maestro carrarese era allora all’apice: aveva appena licenziato le sculture per il monumento dei dogi Valier ai Santi Giovanni e Paolo (1705-1708), con quella imponente e magniloquente figura della *Felicità Pubblica*, e soprattutto con il bassorilievo della *Carità*, che fu accostato da Pietro Selvatico, non senza ragione, alla pittura mondana del più inoltrato Settecento francese⁴⁵. E qualche tratto di mondanità, in effetti, si può cogliere nella nostra *Vergine annunciata*, nella quale dal volto serio e meditativo si trapassa ad un corpo seducente, posto in evidenza dal sinuoso panneggio che lo avvolge facendo emergere la gamba destra piegata e diramandosi fino a concludersi, in una confusa spuma di cascata, sul ripiano dell’inginocchiatoio. La stessa grazia è

nell’*Angelo*, che per dinamismo e leggerezza si è lasciato ben alle spalle i precedenti, più goffi tentativi dello stesso Baratta a Follina (1700) e a Fratta Polesine (1704)⁴⁶. Rispetto a questi, come osservava Tiziana Franco, nell’altare di Santa Lucia “le figure si fanno [...] più eleganti e slanciate, i panneggi non sono più gonfi viluppi senza rapporto col corpo, ma, pur abbondanti, si dispongono in modo da disegnare le forme anatomiche”⁴⁷. Una trasformazione nello stile del Baratta che Damir Tulić attribuisce, seguendo gli appunti del Temanza, all’influsso del fratello Giovanni, operante a più stretto contatto con i modelli romani⁴⁸, e da Roma, infatti, deriva la posa delle gambe del nostro *Angelo*, che ripete in controparte quella dell’Apollo nel berniniano *Apollo e Dafne* della Galleria Borghese.

Un problema a parte è costituito dal paliotto (fig. 10), che ha al centro tre specchiature rotonde in marmo rosso incorniciate da fogliami in marmo bianco, fiancheggiate da due lesene contenenti, a rilievo pronunciato, *Angioletti musicanti*, bianchi su fondo rosso. Per movimento e per tipologia è difficile attribuirlo ad una mano operante nella prima metà del secolo XVII. Siamo tentati di pensare, di conseguenza, ad un intervento coevo



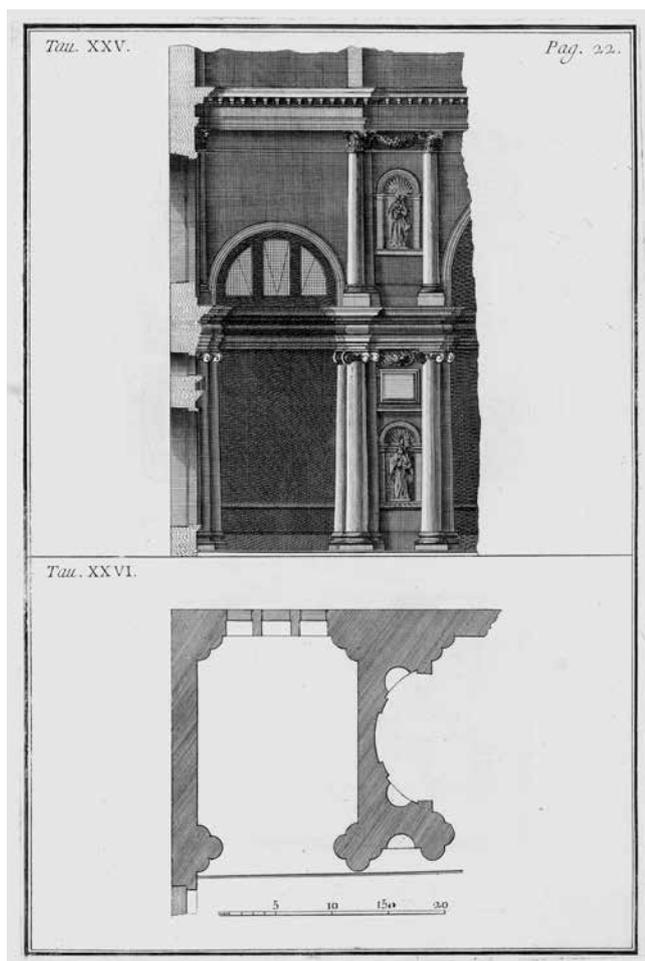
10 *Altare maggiore*, particolare del paliotto. Mestrino, chiesa di San Bartolomeo Apostolo

11 *Baldacchino del presbiterio*. Venezia, chiesa del Redentore

a quel 1708 in cui è documentata l'esecuzione delle statue laterali; soluzione a cui si oppone, però, la descrizione contenuta nell'inventario del 1860, il quale afferma che la mensa, di lastre di broccatello, aveva la cimasa "sopportata per lo sporto da goffe mensole, due per ogni estremo e da 1 pilastro intermedio"⁴⁹. Escludendo che la sostituzione del paliotto attuale sia avvenuta a Mestrino nel 1939, non resta che pensare ad un'operazione avvenuta durante il soggiorno del ciborio a San Francesco della Vigna. Soluzione che contrasta, però, con le difficoltà che sappiamo incontrate dai frati della Vigna al momento dell'installazione del ciborio sul loro altare.

Terminiamo l'esame della cappella maggiore di Santa Lucia con un oggetto in apparenza solo decorativo, in realtà dotato di precise caratteristiche liturgiche, il baldacchino in forma di corona, in legno intagliato e dorato, visibile nella fotografia del 1860 (fig. 3). L'inventario lo diceva di pianta ellittica, con "braccia foggiate a caoliccol!" che si riunivano in un "cesto di fiorami"⁵⁰. Un appunto di monsignor Pasquali, che enumera le varie destinazioni date agli oggetti di Santa Lucia, attesta che la corona fu assegnata ai padri cappuccini affinché la collocassero al di sopra dell'altar maggiore del Redentore⁵¹. Quando Carlo Naya scattò una storica fotografia dell'interno del Redentore, tra il 1865 e il 1875 (archivio Naya-Böhm, n. 3692N), il baldacchino si trovava già nel posto che tuttora occupa, sulla verticale del crocifisso al culmine dell'altar maggiore (fig. 11).





12 Francesco Muttoni, *La cappella dei Santi Gioacchino e Anna* (in F. Muttoni, *Architettura di Andrea Palladio vicentino*, IV, Venezia 1743, tavv. XXV-XXVI)

13 Jacopo Palma il Giovane, *Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta Aurea di Gerusalemme*. Venezia, chiesa di San Geremia

A destra della maggiore si apriva la cappella dedicata alla venerazione del corpo della santa, costruita, come s'è detto all'inizio, nel 1590-1592 a spese di Donato Baglioni, "nobilis Florentinus". Dal Magrini in poi sappiamo che la costruzione fu favorita dal permesso concesso dal Senato per l'ampliamento e regolarizzazione della fabbrica con l'occupazione di una piccola porzione di suolo pubblico; concessione così narrata dalla *Historia del martirio della Santa Vergine Lucia*, un manoscritto del tardo Seicento conservato nell'archivio del monastero e che costituisce la fonte degli autori successivi, a partire dal Corner:

Havendo il Magnifico Donato Baglioni Nobile Fiorentino, et Mercante in questa Città horratissimo per sua devotione risolto di voler riformar in più nobil forma la Capella dove era collocato sopra l'altare il Corpo della Beatissima Lucia, hebbe di questo suo buon pensiero parlamento con la Priora, et altre Madri, tra esse vi era una sorella di lui, et anco una figliuola, questo parlamento fu conferito con li Procuratori, et risolto che fusse buona la proposta, et fusse compiaciuto questo Signore, et acciò riuscisse l'opera singolare, poichè l'allargarsi era necessario ne senza Decreto Publico era più modo di accommodarsi, fu debito per parte del Monastero porger suppliche al Dominio,

et con molte operationi specialmente di lui Magnifico Baglioni sotto il 14 Luglio [cancellato e sovrascritto: Giugno] 1590 in Pregadi fu posto Parte che dietro la Capella si potesse allargar per piedi sette nel terren vacuo et verso la fundamenta per piedi tre e mezzo nel friso per poterla far quadra, dove prima era in forma rotonda⁵².

Il fondatore Baglioni, nobile e mercante, fu dunque spinto all'opera dalla devozione verso la santa e dal fatto che nel monastero erano professe una sorella e una figlia. Inoltre nella cappella, come documenta il suo testamento in data 1 ottobre 1618, era situata l'"arca" di famiglia⁵³. Così ne accenna l'aggiunta dello Stringa al Sansovino: "la cappella, ove giace il gloriosissimo corpo di Santa Lucia, è notevole, & degna di memoria; sì per esser stata insieme con l'altare con vaghi lavori, intagli, & altri ornamenti di colonne, e di pietre molto fine pochi anni sono edificata".

V'erano tre dipinti del Palma. Sull'altare si trovava una pala dedicata alla "Gloria di S. Lucia", con in basso "sei grandi figure e due minori, che sono ritratti della famiglia Baglioni"⁵⁴. Il francese Cochin, che visitò Venezia nel 1751, apprezzò particolarmente i ritratti dei bambini: "On y voit des enfans assez bien



14 Pseudo Visentini, *Altare della Madonna del Parto*. Londra, British Library, King's Library, *Admiranda Urbis Venetae*, III, 193/1

tournés”⁵⁵. In clima più romantico, o meglio purista, Gianjacopo Fontana apprezzava nel volto della santa “la carità inesausta, che la indusse a far getto de’ suoi tesori ai poveri”, e la “santa fierezza” con la quale “affrontava perfino la minaccia d’infamia”⁵⁶. In cattivo stato al momento della demolizione⁵⁷, della tela si sono perdute le tracce. Altrettanto scomparsi i due dipinti che occupavano le pareti laterali della cappella: quello di sinistra rappresentante, secondo le parole del Moschini, “la santa rapita in estasi al sepolcro di Sant’Agata con Eutizia sua madre inferma, che ottiene la sanità per il favore della santa martire”; quella di destra “la traslazione del corpo della santa dalla chiesa di s. Georgio”. Entrambi i dipinti, aggiunge l’autore, “furono con carità ristorati”⁵⁸: restauro che tuttavia non valse a salvarli. Rimane un disegno della Devonshire Collection, preparatorio per il quadro della *Traslazione*⁵⁹.

Sono sopravvissute, invece, le due lapidi in marmo nero dedicate alla memoria del fondatore e della sua famiglia, ora murate nel chiostro del Seminario patriarcale⁶⁰. La prima, del 1592, afferma che Donato «SACELLVM HOC [...] A FVN-DAMENTIS RES / TITVENDVM CVRAVIT» e che vi erano stati sepolti il padre Michelangelo, il fratello Camillo con la moglie Caterina Guicciardini; la seconda lapide precisa gli anni delle rispettive scomparse: Michelangelo nel 1568, Caterina e Camillo nel 1589, la madre Costanza Cocchi nel 1610, infine



15 Jacopo Palma il Giovane, *Madonna del Parto*. Venezia, chiesa di San Geremia

Donato stesso nel 1620, all’età di 72 anni. Caterina Guicciardini, a giudicare dal cognome, doveva appartenere alla migliore aristocrazia fiorentina⁶¹.

Lo Stringa dedica poi alcune parole all’altare della cappella: “Il parapetto di questo altare è di finissima pietra di color verde con bellissime macchie, & della medesima è anco il sepolcro, in cui il detto corpo riposa”⁶². Lo ritroveremo in una delle prossime pagine.

La cappella posta a sinistra della Mocenigo, costruita insieme alla chiesa entro il 1611, attese fino al 1622 per essere dotata di un congruo altare. Se ne fece carico un benefattore, certo Nicolao Peeters alias Perez, definito “nobile di Anversa”, che forse esercitava la mercatura a Venezia. Le due lapidi in pietra di paragone che si trovavano sulle pareti laterali sono ora mu-



16 Giovanni Maria Morlaiter, *Miracolo della mula di sant'Antonio*. Venezia, Istituto Canal Marovich ai Servi

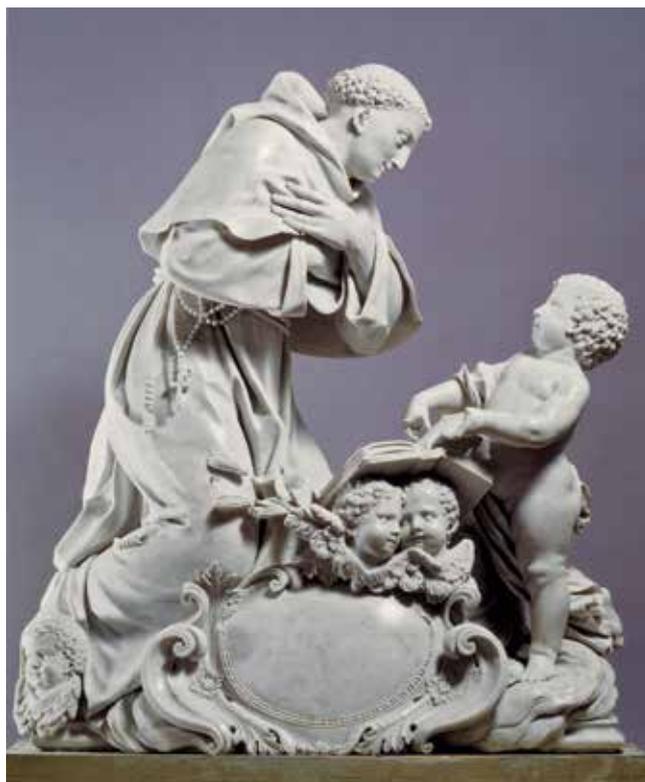
17 Giovanni Maria Morlaiter, *Apparizione di Gesù Bambino a sant'Antonio*. Venezia, Istituto Canal Marovich ai Servi

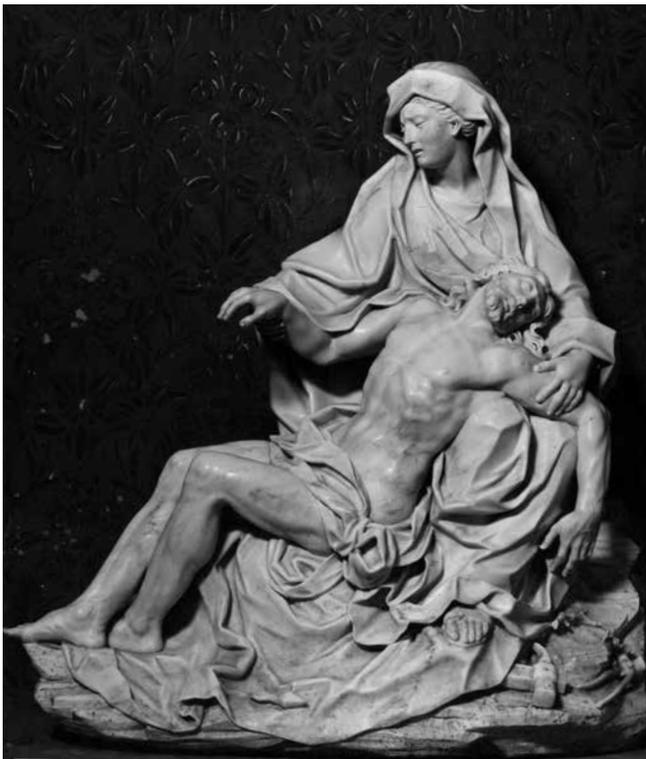
rate nel chiostro del Seminario⁶³. La prima epigrafe definisce il Peeters “nobile anversese”, figlio del cavaliere gerosolimitano Nicolao, e “clarus” per “rara prudentia”; con frase oscura allude alla sua intimità con una “Veneta Fenice”; menziona l’erezione della cappella. L’altra iscrizione, séguito della precedente, ricorda che nella cappella il fondatore “urnam suo suorumque cineri paraverat”, “anno salutis MDCXXII”. La sua scomparsa, avvenuta nel 1628 all’età di 56 anni, è pianta dalla moglie Sibilla e dalle sorelle Isabella e Agnese.

Due tavole del Muttoni, nudamente architettoniche, mostrano la pianta e l’alzato della cappella (fig. 12), dedicata ai santi Gioacchino e Anna, il cui *Incontro alla porta aurea di Gerusalemme* era rappresentato nella pala di Palma il Giovane (fig. 13), riferibile anch’essa all’anno 1622 e non a torto giudicata “foible” da Cochin⁶⁴. L’altare invece è scomparso: secondo l’inventario del 1860 aveva la mensa con riquadrature “altra volta interamente impiallacciate di calcare modificato ora in parte malconcio con 3 pezzi mancanti”; le colonne erano monoliti di paragone; il sopraornato era “simile a quello dell’altare della Santa [Lucia] [...] senonché le 2 figure che vi siedono sopra son di Carrara di II^a qualità”⁶⁵. Figure che traevano ispirazione, probabilmente, dalle due della bottega vittoriosa che vedremo quando prenderemo in esame l’altare di Santa Lucia.

Un altro importante altare, posto in fondo alla navata (fig. 1, n. 7), era dedicato a Maria Vergine “in aspettazione del Santo Parto”. Secondo il Martinioni fu eretto a cura di Giovanni Tiepolo “all’hora Primicerio di San Marco”⁶⁶: se ne è dedotta, di conseguenza, una datazione compresa tra il 1611 e il 1619, anno quest’ultimo in cui il Tiepolo fu elevato dalla carica primiceriale alla cattedra patriarcale. L’affermazione dell’aggiornatore

seicentesco del Sansovino, da ultimo accettata da Deborah H. Walberg (2011), è però corretta dall’iscrizione un tempo fiancheggiante l’altare e oggi al Seminario, ove il fondatore appare già insignito della carica di patriarca⁶⁷. Di conseguenza occorre spostare la datazione tra il 1619 e il 1628, data di morte del pittore Palma, che fu l’autore della pala. Meglio ancora, si può re-



18 Pietro Baratta, *Pietà*. Venezia, Istituto Canal Marovich ai Servi19 Pietro Baratta, *Pietà*. Boston, Museum of Fine Arts

stringere il *post quem non* al 1624, anno in cui una visita pastorale registra la presenza nella parrocchiale di Zero Branco di una replica autografa dello stesso dipinto del Palma⁶⁸. Certamente ha ragione la Walberg quando sottolinea l'importanza dei molti altari eretti dal Tiepolo nelle chiese veneziane, ognuno di essi collegato ad un particolare culto. Non è senza significato, in particolare, che il Tiepolo intervenisse in Santa Lucia dopo aver promosso in San Marco, nel 1618, il culto della *Nicopeia* quale icona dedicata alla protezione divina sulla Repubblica; e tra le celebrazioni prescritte all'altare del Parto, come informava l'epigrafe apposta dal confessore Giorgio Polacco, c'era anche la preghiera "pro salutis Serenissimae Reipublicae"⁶⁹.

Sopra cinque gradini e la mensa, l'alzato era costituito da due colonne a tutto tondo e da altre due sporgenti dal muro per due terzi, con capitelli, dice l'inventario, ionici scamozziani; le colonne erano sormontate da un "frontone ad arco circolare con una mensola che lo sopporta nel mezzo" e da un timpano triangolare superiore⁷⁰. Un disegno settecentesco della serie *Admiranda Urbis Venetae*, conservato alla British Library di Londra, è stato riconosciuto come riprodotto questo altare (fig. 14); il riconoscimento, vista l'aderenza all'inventario, si può considerare attendibile, a parte la fantasiosa aggiunta dei due busti sul ripiano superiore, non menzionati dall'inventario, nonché incongrui liturgicamente⁷¹. Anzi, il disegno ci consente di accostare questo prodotto del patronato del patriarca Tiepolo a due altri suoi altari, in San Marco: quello contenente l'icona della *Nicopeia* e l'altro un tempo dedicato alla Santa Croce e oggi al Santissimo Sacramento, entrambi del 1617-1618 ed entrambi

progettati dallo stesso architetto, Tommaso Contin. Accomuna i tre altari la disposizione dell'alzato su due piani di profondità, con una coppia di colonne e i relativi piedistalli poste in primo piano, e una seconda coppia più arretrata. Gli altari in San Marco hanno, come quello di Santa Lucia, due timpani, uno curvo l'altro lineare: nella basilica, tuttavia, il timpano curvo si trova in posizione arretrata, il contrario di Santa Lucia. Potremmo spingerci, di conseguenza, ad attribuire anche il nostro altare a Tommaso Contin. Certo l'altare del Parto non poteva esibire i lussuosi marmi componenti i due altari marciani: i piedistalli erano di pietra d'Istria, i fusti delle colonne di "calcare modificato". In San Geremia è stata trasferita la pala dell'altare, con l'*Aspettazione del Parto* (fig. 15)⁷², che seguendo il Martinioni Stefania Mason Rinaldi ritiene eseguita tra il 1615 e il 1618, ossia verso il termine della carica primiceriale del Tiepolo; datazione confortata, secondo la studiosa, da considerazioni stilistiche, come la "sovrapposizione dei piani", le "forme larghe e colori netti, intoccati dalla luce". In realtà, come l'altare, il dipinto va spostato al 1619-1624.

Demolita la chiesa, l'altare, come ha documentato Gastone Vio, fu acquistato il 30 agosto 1861 da un sacerdote veneziano, don Daniele Canal. Oltre all'altare "grande detto della Beata Vergine del Parto", il sacerdote acquistò "due [altari] minori con due statue, una di Sant'Antonio, e l'altra della Beata Vergine Addolorata, ed inoltre due angeli che sostenevano due pulpiti che erano negli intercolumni che sostenevano il coro delle Monache"⁷³. In quell'epoca don Canal, unitamente ad Anna Maria Marovich, stava istituendo l'opera per l'assistenza alle donne

dimesse dal carcere, e a tal fine aveva acquistato l'area dell'antica chiesa di Santa Maria dei Servi a Cannaregio. Ivi rimaneva in piedi, in cattive condizioni, la gotica cappella del Volto Santo, detta dei Lucchesi, che nel 1831 aveva perso il suo altare seicentesco, venduto "in Istria" e recentemente riconosciuto in quello della chiesa di Albona⁷⁴. Forse don Canal voleva destinare a tale cappella l'altare di Santa Lucia; ma poi preferì concentrare i suoi sforzi nell'erezione di un nuovo fabbricato destinato alle Dimesse, inaugurato nel 1864⁷⁵. Il restauro della cappella del Volto Santo fu realizzato, scomparsi sia il Canal sia la Marovich, solo nel 1890-1894. L'altare vi fu allora costruito *ex novo*, in un rutilante stile neogotico, ad opera della ditta Pietro Longo & Figlio di Venezia, con le decorazioni di Domenico Pellarin⁷⁶. L'altare della Madonna del Parto, invece, non reimpiegato neanche nell'adiacente cappella dell'Addolorata, si deve considerare perduto. Del resto, come leggiamo nell'inventario del 1860, era in cattive condizioni: la mensa era "quasi interamente corrosa", i piedistalli delle colonne anch'essi "corrosi dal salso".

Assieme agli altari, don Canal comprò "due angeli che sostenevano due pulpiti". Essi tuttavia, per forma e per stile, il quale richiama più l'Ottocento purista che il primo Settecento, non possono essere identificati con le due figure di *Angeli*, un *San Michele* a sinistra e un *San Raffaele con Tobio* a destra, che si vedono collocate in controcappella nella cappella del Volto Santo. Altrettanto deludente la ricerca dei due altari minori, di Sant'Antonio da Padova (fig. 1, n. 8) e dell'Addolorata (fig. 1, n. 9). Secondo Giannantonio Moschini furono eretti tamponando, "con malvagio consiglio", le porte che mettevano nei pulpiti⁷⁷. Anch'essi comprati dal Canal nel 1861, avrebbero dovuto trovarsi nella cappella interna dell'Istituto Canal Marovich. Qui troviamo solo, pregevolissime, le sculture già appartenenti a quegli altarini: un paliotto raffigurante il *Miracolo della mula di sant'Antonio* e un gruppo a tutto tondo con l'*Apparizione di Gesù Bambino a sant'Antonio* (figg. 16-17). Entrambe le sculture sono di Giovanni Maria Morlàiter: appartenevano all'altarino dedicato al santo padovano, posto sotto il barco, e furono eseguite in due riprese, il gruppo tra il 1729 e il 1731 e il rilievo in epoca successiva, con pagamenti che si susseguono dal 1735 al 1743⁷⁸. L'altro 'altarino' di Santa Lucia, dedicato come sappiamo all'Addolorata, conteneva un gruppo marmoreo raffigurante la *Pietà*, dai testi ottocenteschi qualificato di autore anonimo: anch'esso ha trovato ricovero nella cappella dell'Istituto Canal Marovich. Esposto alla mostra *I tesori della fede* (Venezia, 2000), è stato attribuito a Pietro Baratta e datato circa 1712-1717 (fig. 18)⁷⁹. Ne è noto il pregevole modello preparatorio (fig. 19)⁸⁰. Ma delle cornici architettoniche (databili, di conseguenza, ai primi anni del Settecento), le quali, ironia della sorte, erano state richieste al patriarca Ramazzotti, ricevendone un diniego, proprio dalla chiesa di Mestrino che molti anni dopo comprerà l'altar maggiore⁸¹, non sembra sia rimasta traccia alcuna.

Gli antichi scrittori descrivevano la piccola cappella dedicata a san Girolamo (il n. 6 nella pianta alla fig. 1) oscura per lume, ma illustre per le reliquie collocatevi dal fondatore Giorgio Polacco; discordavano per ciò che riguarda l'arredo artistico.



20 Altare. Venezia, oratorio dell'ex Istituto delle Fanciulle Pericolanti, già Venezia, chiesa di Santa Lucia, cappella di San Girolamo

Il Boschini parlava di "molti quadretti di diverse maniere", di una pala con "un Angelo, & Angeletti di mano di Bonifacio", e di due "portelle" pure di Bonifacio, recanti una la "B. V. in piedi" e l'altra "S. Veronica col Sudario di Christo"⁸². Nel 1815, testimone il Moschini, al posto dei quadretti erano presenti "alquante statuette"; ma non se ne conserva ricordo, come da tempo erano sparite le opere del pittore cinquecentesco⁸³.

Dell'altare così parla l'inventario, chiamandolo erroneamente "altare della Deposizione della croce":

L'unico gradino di accesso alla mensa è di brocatello. La mensa ha la base e cimasa di rosso di S. Ambrogio, ed il dado di brocatello. Le due colonnette hanno il fusto di marmo bianco e nero. I piedistalli ed i capitelli corinzi in Carrara. Il sopraornato continuo e mosso ed il frontone tagliato a metà⁸⁴.

La traccia per ritrovarlo ci è offerta da due documenti. In una lettera del 14 agosto 1863 la commissione "istituita per provvedere al benessere dell'istituto Gregoretto a S. Pietro di Castello, detto delle Pericolanti", ringrazia il patriarca per il dono di un "altarino di marmo", destinato a "fregiarne la Cappella che si sta costruendo". Incaricato del ricevimento del manufatto era



21 Altare del Crocifisso (già di Santa Lucia). Adria, cattedrale dei Santi Pietro e Paolo

l'ingegnere civile Pietro Saccardo, che il successivo 2 dicembre ne rilascia ricevuta⁸⁵. Nato nel 1830, il Saccardo, che come abbiamo visto era stato incaricato di erigere la nuova cappella di Santa Lucia, era allora alle prime armi; diventerà famoso come “proto” e restauratore della basilica marciana. Oggi l'Istituto delle Fanciulle Pericolanti si chiama Opera Pia Buon Pastore; la semplicissima cappella, che ho potuto visitare col cortese consenso dell'Opera, è all'interno dell'edificio sito al numero 77 di Castello⁸⁶. Vi si trova, in effetti, un altare marmoreo (fig. 20) che ha la mensa di marmo rosso, la predella di pietra d'Istria ad intarsi rettangolari di marmo grigio-azzurro nei piedistalli, colonne lisce di marmo grigio marezzato di bianco, capitelli corinzi di pietra marrone scuro, frontoncino spezzato con piccolo ricciolo al centro. Oggi l'altare ospita un crocifisso ligneo di fattura ordinaria e una paletta centinata novecentesca con la veduta dell'isola di San Pietro di Castello, firmata da un certo “Manoni”. Avevo pensato, in un primo tempo, che il manufatto potesse identificarsi con uno dei due altarini citati, dell'Addolorata o di Sant'Antonio; ma le dettagliate descrizioni dell'inventario del 1860 spingono a pensare, invece, all'altare già posto nella cappella di San Girolamo. A parte il colore delle colonne e il tipo di marmo impiegato nei capitelli e nelle basi delle colonne, la corrispondenza è completa. Anche lo stile dell'altare, molto

semplice, ben concorda con la data 1629 che sappiamo essere quella della consacrazione della cappellina, avvenuta il 24 novembre di quell'anno ad opera del patriarca Tiepolo⁸⁷. L'identificazione porta ad escludere, inoltre, che un disegno delle *Admiranda Urbis Venetae*, come aveva ipotizzato Elena Bassi, si riferisca a questo altare⁸⁸.

I più consistenti resti di Santa Lucia trovarono rifugio in provincia, anzi in una vera e propria “periferia dell'impero”: nella cattedrale di Adria.

La città polesana, sede di un antico vescovato, pur così isolata e periferica possiede una tradizione storica che ha sempre conservato memoria della provenienza degli altari; invece a Venezia solo l'agiografo Musolino ha indicato i principali tratti dell'episodio e ha segnalato i documenti dell'archivio capitolare adriese che ne costituiscono la fonte⁸⁹. L'indicazione del Musolino è stata recepita, ma senza ulteriori ricerche, da Elena Bassi nel 1993-1994⁹⁰. Qualcosa di più dice la stessa studiosa nel 1997 quando, commentando un disegno della serie *Admiranda Urbis Venetae*, che a suo parere riprodurrebbe quattro altari di Santa Lucia, osserva: “Dei quattro altari tre sono stati collocati nel Duomo di Adria, dove li vediamo, di linea classica, collegati all'impostazione di Santa Lucia, derivata dall'insegnamento palladiano”⁹¹. Tuttora manca, però, una loro precisa identificazione, che consenta di riconoscere gli altari di Santa Lucia in quelli oggi nella cattedrale adriese.

Dedicata ai santi Pietro e Paolo, essa era stata iniziata, al posto di una più antica, nel 1776, ma fu condotta avanti con lentezza, sia per il sovrapporsi di vari progetti sia per il contrasto tra la grandiosità delle ambizioni e la povertà del paese. Le tre navate, infatti, furono completate solo nel 1836⁹². I lavori, allora interrotti, ricominciarono quando (1858) vescovo della diocesi divenne il conte veneziano Camillo Benzon, il quale promosse una vigorosa campagna per il completamento e l'abbellimento della chiesa. Chiamò a collaborare, tra gli altri, l'anziano e sperimentato pittore Sebastiano Santi, il quale nel giugno del 1861, in soli 17 giorni, eseguì il grande dipinto murale al centro dell'abside, raffigurante i *Santi Pietro e Paolo che intercedono presso la Vergine in favore della città di Adria*⁹³. Nello stesso anno, ricordava lo storico locale Francesco Antonio Bocchi, mancavano ancora cinque altari, ed era evidente la “nudità delle pareti in sì grand'area”; ma più avanti soggiungeva: “fra poco anche gli altari saranno compiuti”⁹⁴.

La chiesa adriese non era nuova all'acquisizione di arredi provenienti dalla spoliazione post-napoleonica di Venezia: dal 1821 possedeva gli armadi che Giacomo Piazzetta aveva intagliato tra il 1687 e il 1691 per la Scuola della Carità. Per quanto riguarda gli altari la vicenda d'acquisto ha inizio, secondo i documenti adriesi, il 17 giugno 1861, quasi un mese dopo la completa demolizione di Santa Lucia. Il primo documento è una lettera di Francesco Zanotto, che da Venezia si rivolge al vescovo Benzon, evidentemente a trattativa già avviata⁹⁵. Facendosi tramite tra la commissione veneziana presieduta da monsignor Pasquali e la fabbrica adriese, Zanotto comunica di aver ottenuto la riduzione del prezzo per i tre altari, da seimila a cin-



22 Jacopo Palma il Giovane, *San Tommaso d'Aquino*. Venezia, chiesa di San Geremia

quemilaquattrocento lire austriache. Il 24 giugno la fabbriceria e la commissione preposta ai lavori della cattedrale deliberano l'acquisto degli altari. Successivamente (29 giugno) apprendiamo che Zanotto aveva consegnato i "tipi", ossia i disegni con misure degli altari: disegni purtroppo non rintracciati.

Francesco Zanotto (1794-1863) non era un "mediatore" qualunque; era anzi, insieme a Pietro Selvatico, il migliore scrittore d'arte operante a Venezia in quegli anni. Conosceva bene, tra l'altro, proprio la chiesa di Santa Lucia, che aveva descritto sia nella guida della città da lui pubblicata nel 1856, sia nelle annotazioni apposte nel 1858 alla seconda edizione delle *Fabbriche cospicue* di Cicognara, Selva e Diedo⁹⁶. Nello stesso 1861 egli diede alle stampe un opuscolo di carattere agiografico sulla traslazione



23 *Altare di San Bellino (già di San Tommaso d'Aquino)*. Adria, cattedrale dei Santi Pietro e Paolo

delle reliquie della santa, però stranamente privo di approfondite ricerche artistiche⁹⁷. A differenza del Selvatico, poi, Zanotto era un 'esperto': una figura, sostanzialmente nuova per Venezia, di consulente commerciale addetto, tra l'altro, a compilare cataloghi di collezioni private al fine di migliorarne, talvolta 'sparando' attribuzioni altisonanti, le possibilità di smercio⁹⁸. Quello adriese è tuttavia il solo caso, a quanto so, di un interessamento dello Zanotto per materiali artistici diversi dai dipinti.

Nella stessa seduta del 29 giugno la fabbriceria-commissione esamina il preventivo del tagliapietra veneziano Giacomo Bonin detto Bosio, con il quale, il 7 luglio, si stipula il contratto per il trasporto e la ricollocazione degli altari. Data l'importanza del documento, se ne dà la trascrizione in appendice. Due giorni dopo Zanotto informa il vescovo di aver visitato gli altari nei magazzini assieme all'incaricato della cattedrale di Adria, ingegnere Antonio Costa. Segue, il 15 luglio, la comunicazione formale della fabbriceria a monsignor Pasquali dell'impegno d'acquisto e la relativa autorizzazione a consegnare gli altari allo scalpellino Bonin Bosio.

Il 10 agosto, una sorpresa. Zanotto ha visitato un magazzino in precedenza non noto, ove ha scoperto parti deteriorate degli altari:



24 *Tabernacolo dell'altare di San Bellino. Adria, cattedrale dei Santi Pietro e Paolo*

1° il parapetto dell'altare avente le colonne di marmo greco, ed i contorni di lumachella. Esso parapetto deve costruirsi di eguale lumachella come era, e si vede dall'attuale tutto perforato dal salso. 2° uno de' pilastri del parapetto dell'altare con le colonne di nero-bianco. Il pilastro da costruirsi è in sostituzione del vecchio ridotto in pezzi, e mancante di alcune parti. 3° le due predelle degli altari ora detti, sendoché le vecchie sono a minuzoli. [...] 4° la corona di pietra istriana tenuta in mano da uno delli due angeli che coronano l'altare di S.ta Lucia⁹⁹.

Tutto sommato niente di grave, ma sufficiente per far infuriare gli adriesi. Di qui nuove trattative, sempre condotte tramite Zanotto, con lo scalpellino Bonin, il quale (28 agosto) accetta un compenso ridotto (450 lire austriache) per i nuovi lavori, in cambio della promessa di futuri incarichi in cattedrale. Dopo che, il 25 ottobre, Zanotto aveva comunicato a Costa che i lavori erano quasi compiuti, si ha la seduta della fabbrica-commissione, in data 21 novembre, che decide la posizione degli altari: "si convenne porre i due che si corrispondono nelle



25 Altare di Sant'Apollinare (già di Sant'Agostino). Adria, cattedrale dei Santi Pietro e Paolo



26 Leandro Bassano, Sant'Agostino e i santi Antonio da Padova, Nicola di Bari, Monica, Luigi IX re di Francia. Venezia, chiesa di San Geremia

Cappelle attigue alle Cappelle del SS.mo e del Rosario, l'altro più grande, quello cioè di S. Lucia di maggiore dimensione, se corrisponderà a quello della Salute si porrà nella Cappella del Crocefisso trasportando l'attuale del Cristo in una infima Cappella¹⁰⁰. Gli altari del Santissimo e del Rosario, qui nominati, provenivano dal vecchio edificio, e nel nuovo avevano trovato posto nelle testate del transetto¹⁰¹. Le cappelle "attigue" ad essi sono, di conseguenza, la terza della navata di sinistra e la terza della navata destra. Al Crocefisso doveva essere stata dedicata la seconda cappella della navata destra: aveva un altare, che si giudicò da scartare e da trasportare in una cappella "infima": quale, esattamente, non sappiamo.

Il fascicolo si chiude il 2 febbraio 1862, con una lettera dello Zanotto al vescovo, annunciante l'ottenuta esenzione dal dazio per il trasporto degli altari.

L'anno successivo, 1863, essi erano già montati e completati con nuove pale, dipinte dai Santi. Ce lo segnala Francesco Antonio Bocchi nel manoscritto inedito *Principali monumenti artistici della città di Adria*. Per lui i nuovi altari, i quali "adornavano la testé demolita Chiesa di S:ta Lucia in Venezia", erano "di scelti marmi, disegno e lavoro"¹⁰².

In precedenza abbiamo visto la storia e la conformazione dell'antica cappella di Santa Lucia, terminata nel 1592. Con precisione possiamo osservarne l'altare nella ricognizione inventariale del 1860:

«Tre gradini di brocatello di Verona mettono al piano su cui s'erge la mensa, la quale consta di lastra di calcare saccaroide venato a fondo verdastro e foggiate a piedistallo con Base dado e cimasa sagomati – anche il piano superiore della mensa è dello stesso calcare. Le due colonne monoliti hanno il fusto bianco e nero degli Apennini. La base del capitello, di Carrara Ha qual., è di ordine corintio del Vignola. Alle colonne corrispondono posteriormente degli stipiti con fusto di calcare modificato – basi e capitelli in Carrara.

Il sopraornato [ossia il timpano] mosso nella parte intermedia, non è compiuto – se non perpendicolarmente alle colonne, il frontone sovrasta ai cornicioni¹⁰³.

Sull'altare, in posizione elevata e dominante, doveva trovarsi l'urna con il corpo della santa, ormai traslato al momento della compilazione dell'inventario. Secondo lo Stringa, come

abbiamo letto, l'urna originaria era composta dello stesso calcare saccaroide con le venature verdi che costituiva il paliotto della mensa. Nel tempo, però, quell'urna era andata perduta o sostituita: infatti un'iscrizione, oggi introvabile ma trascritta dal Cicogna, dichiarava che nel 1831 il fabbricere di San Geremia Agostino Zuliani aveva sostituito l'urna di legno con un'altra di marmo¹⁰⁴.

Oggi l'altare di Santa Lucia, perfettamente riconoscibile grazie alla descrizione dell'inventario, si trova nella navata laterale destra (fig. 21). Produce un'impressione complessiva di cupa solennità, nella quale spiccano il paliotto della mensa, costituito da un marmo di fosco verde venato, e le colonne, anch'esse di materiale marmoreo nero-grigio; unico elemento di luce appare il tabernacolo, in marmo bianco con specchiature in marmo venato verde, capitelli ionici, cornici ad orecchie ai lati e frontoncino ad arco ribassato sormontato da una coppia di cherubini. A differenza del tabernacolo presente sull'altare oggi dedicato a san Bellino, che vedremo tra poco, si tratta probabilmente di un completamento ottocentesco effettuato ad Adria, come lascia pensare anche il fatto che in origine il suo luogo era occupato dall'urna della santa. La parte centrale dell'altare, già occupata dalla pala del Palma, fu colmata con una lastra concava di pietra grigia, dipinta in alto con un cartiglio e una conchiglia, che ha lo scopo d'inquadrare il nuovo ospite, il Crocifisso ligneo¹⁰⁵.

In alto sulla cimasa l'inventario del 1860 descrive "due Angeli di Tuffo [sic] berico portanti due fascie di rame dorato con iscrizioni allusive alla santa"¹⁰⁶. Il Bocchi, come abbiamo letto, ne parlava come di lavori di Alessandro Vittoria: e in effetti era stato per primo Giannantonio Moschini, nelle sue note apposte alla vita del Vittoria scritta dal Temanza, a rilevare che in Santa Lucia lo scultore non aveva fatto solo il busto di Leonardo Mocenigo, "giacché il dì undecimo di gennaio dell'anno 1591 egli fece contamento di danaro, per lavoro di cinque giornate sugli Angeli di santa Lucia, a M. Antonio Tagliapietra, il quale vi avea compagni nel lavoro Andrea dall'Aquila e Bernardino da sant'Agnese tagliapietra"¹⁰⁷. Evidentemente lo studioso ottocentesco conosceva le carte della "Commissaria Vittoria" nell'archivio di San Zaccaria, nel cui volume I, alle carte 92r e 92v, si ha l'indicazione sopra riportata, ove l'anno 1591 si deve intendere *more veneto*, cioè 1592¹⁰⁸. A Victoria J. Avery dobbiamo la più recente e completa trascrizione di quelle note di pagamento¹⁰⁹. Apprendiamo così che l'11 gennaio 1592 Alessandro Vittoria compensa Antonio "taiapiera" e Bernardo "taiapiera". La settimana successiva, 18 gennaio, il solo Bernardo o Bernardino; il 25 gennaio Bernardino "taiapiera da Santa Gnese" e lo scultore Andrea dall'Aquila. Il 31 gennaio ancora Andrea dall'Aquila e Bernardino; poi nei mesi successivi, con cadenza settimanale fino al 4 aprile, viene pagato il solo Bernardino.

Poche settimane di lavoro, dunque, per sculture decorative a cui non si dava troppa importanza: e infatti si nomina solo un paio di tagliapietra; l'unico vero scultore, Andrea dell'Aquila, interviene soltanto all'inizio. Come le vediamo oggi, sedute in posa simmetrica, le due figure alate in pietra vicentina (come afferma l'inventario; oppure in pietra d'Istria, secondo il documento del

10 agosto 1861) hanno le mani levate, rispettivamente la destra e la sinistra ma non reggono più i cartigli; alle altre mani resta la funzione originaria: esse, appoggiate al frontone, si posano su corone, un tempo allusive anch'esse al martirio di Lucia. Si possono fare confronti con altre opere del Vittoria: si vedano le due *Sibille* di stucco che sovrastano l'altare Zane nella basilica dei Frari, giovanili (1562-1564) e secondo Vasari "molto graziose"; la loro raffinatezza, a cui non fu estraneo, nonostante pareri contrari, il diretto intervento del maestro, non consente in realtà alcun accostamento ai modesti *Angeli* di bottega qui illustrati. Oppure i due *Angeli*, altrettanto raffinati ma più tardi di un ventennio, che coronano l'altare del Crocifisso oggi ai Santi Giovanni e Paolo.

In Santa Lucia un altare molto simile a quello della cappella Baglioni, dedicato a san Tommaso d'Aquino, si trovava proprio di rimpetto all'altro, sul lato sinistro della chiesa, sotto il arco del coro monastico (fig. 1, n. 5). Sulla somiglianza tra i due altari ci ragguaglia esplicitamente l'inventario del 28 luglio 1860: "Altare di S. Tommaso. Esso fa riscontro a quello di S. Lucia di uguale conformazione meno la mensa che è del marmo delle nostre cave malamente chiamato lumachella che porta delle riquadrature intarsiate di bianco e nero"¹¹⁰. Secondo Antonella Anedda la sua costruzione risalirebbe al primo decennio del Seicento, come proverebbero documenti contenuti nella busta 18 nell'archivio di Santa Lucia all'Archivio di Stato¹¹¹. Purtroppo la notizia non è esatta: la busta 18 contiene tutt'altro materiale.

Nella chiesa veneziana questo altare recava una pala di Palma il Giovane, rappresentante *San Tommaso inginocchiato in preghiera, a cui due angeli stringono il cingolo della verginità*; in secondo piano, a sinistra, si vede san Girolamo in meditazione nella grotta (fig. 22). Il dipinto, ora con gli altri in San Geremia, è stato oggetto di un approfondito studio iconografico, che ne ha individuato le fonti agiografiche e figurative¹¹². Circa il committente veneziano dell'opera (e quindi dell'altare), tutto porta a pensare che sia stato il già noto sacerdote Giorgio Polacco. L'abbiamo già visto come costruttore, nel 1629, della piccola cappella dedicata al dottore della Chiesa san Girolamo, la cui figura appare in questa pala. Se ciò è vero, dobbiamo pensare che sia l'altare sia la pala palmesca di san Tommaso abbiano come *post quem* per la loro esecuzione il 1617, anno in cui Polacco iniziò il suo ministero di confessore delle agostiniane¹¹³.

Riconosciamo agevolmente l'altare in quello dedicato ad Adria al patrono della diocesi san Bellino, il terzo della navata destra (fig. 23). Vi ritroviamo, infatti, la struttura dell'alzato, con le medesime colonne corinzie di marmo bianco e nero, il medesimo tipo di frontone; diverso, invece, come indica l'inventario, è il materiale impiegato per il paliotto della mensa, denominato "lumachello". A differenza del documento, però, nell'altare di Adria non vediamo le "riquadrate intarsiate di bianco e nero" che c'erano in origine: oggi è tutto di lumachello, salvo le modanature di base, in rosso di Verona. In lumachello sono anche le specchiature nei piedistalli delle colonne. Altra notevole 'aggiunta' rispetto all'inventario è il grazioso tabernacolo di marmo bianco, di fattura settecentesca, fiancheggiato

da volute a ricciolo, con due coppie di angioletti e una portella a rilievo raffigurante il *Cristo risorto* (fig. 24). Si resta in dubbio se considerarlo originario oppure riferirlo ad un completamento operato dopo il trasferimento nella cattedrale adriese. Tuttavia, considerando che agli altri altari, sia a quello intitolato a sant'Apollinare, che studieremo in seguito, sia ai due provenienti da Sant'Egidio di Padova, mancano del tutto i tabernacoli, siamo indotti a pensare che il tabernacolo nell'altare ex San Tommaso ora San Bellino sia originario. Può essere, perciò, un arricchimento settecentesco nell'arredo della chiesa veneziana, in una fase caratterizzata, come abbiamo visto, dall'intervento di Giovanni Maria Morlaiter sull'altare di Sant'Antonio, e certo su un piano di notevole qualità.

Per quanto riguarda la coppia di *Angeli* in alto sulla cimasa, possediamo la testimonianza di Francesco Antonio Bocchi, che nel manoscritto *Principali monumenti* li riferisce a Martino Trevisan¹¹⁴. Di questo artista veneziano ottocentesco non sappiamo quasi nulla: l'unica notizia accertata a Venezia è quella di un suo insuccesso nel concorso del 1863 per l'esecuzione di un busto nel "Panteon Veneto", la raccolta prosopografica che allora si andava allestendo nel Palazzo Ducale e che oggi si trova all'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti¹¹⁵. Per Adria, e negli stessi anni (1863-1864), lo scultore stava allora elaborando la statua per l'altare della Madonna della Salute: un'opera dignitosa, decisamente orientata verso i modelli del Quattrocento, secondo il sentimento purista allora dominante. Nella stessa scia di gusto si pongono questi due *Angeli*, come gli altri due in alto sull'altare oggi dedicato a sant'Apollinare. Entrambe le coppie tengono inevitabilmente presenti gli *Angeli* già di Santa Lucia, della bottega vittoriesca; tentano di distinguersene, piuttosto goffamente, per l'aggiunta di attributi e per una più accentuata voluminosità delle teste e delle ali.

Resta da identificare l'originaria ubicazione e destinazione del terzo ed ultimo altare adriese, quello dedicato al patrono secondario della diocesi, sant'Apollinare (fig. 25). In un primo tempo ero incerto se pensare all'altare della cappella dei Santi Gioacchino e Anna (o Peeters) (fig. 1, n. 3), oppure a quello di Sant'Agostino, che corrispondeva all'altro nel lato opposto della chiesa (fig. 1, n. 4). L'inventario del 1860 risolve il problema, poiché dice espressamente che l'altare di Sant'Agostino era "della precisa forma del corrispondente dedicato a S. Gioacchino"; e aggiunge che "le colonne hanno il fusto di marmo greco [e] la base di Carrara di III^a qualità ed i capitelli di II^a"¹¹⁶. In effetti, è proprio il marmo greco, ben riconoscibile per il colore chiaro, del quale sono composte le colonne nell'altare oggi dedicato a sant'Apollinare, ad eliminare ogni dubbio. In rinforzo, un inventario precedente, steso il 22 ottobre 1855, precisava che l'altare di Sant'Agostino era "di vivo con mensa e timpano incastonati di rosso, nero e macchiato, e 2 ovali di verde antico, con due colonne di marmo greco"¹¹⁷. Infatti ecco, ben visibili nel nostro altare, i due ovali di verde antico (fig. 25).

La documentazione dell'archivio monastico, pubblicata da Elena Leonardi nel 1986, ci tramanda l'intera storia dell'esecuzione dell'altare¹¹⁸. Il 13 agosto 1618 le monache di Santa Lucia, rap-

presentate dalla priora Cristina Ziliol (il cui nome abbiamo già letto nell'iscrizione del 1617), stipulano un contratto con un tagliapietra "a fronte da Ca' Foscari", Anzolo Panizza. Questi s'impegna ad eseguire un "altar di pietra bianca da Rovigno et altre pietre marchiade" [macchiate]; altri materiali da impiegare sono la "pietra bianca e rossa" e il "negro da Friul": marmi che saranno forniti dal tagliapietra, salvo "colonne n° 2 di malmoro greco" con le relative basi e capitelli, che saranno messe a disposizione dalle reverende madri. Soprattutto, il contratto specifica che l'altare avrebbe dovuto essere costruito sul modello ("giustæ alla intenzion") dell'altare "ordinato" dal "Signor Nicolo Peris" ("ordinato" allo stesso Panizza, par di capire): altare che, lascia intendere il documento, era stato progettato ma non ancora eseguito. Abbiamo così la prova documentaria che l'altare di Sant'Agostino precedette di almeno un triennio il gemello della cappella di Nicolao Peeters, ultimato, come s'è visto, nel 1622. Infatti l'altare di Sant'Agostino, che costò alle monache la somma di 550 ducati, risulta compiuto, e il tagliapietra Panizza saldato, esattamente un anno dopo, il 17 agosto 1619¹¹⁹.

Questo tagliapietra, del quale qui ritroviamo un'opera, non è del tutto sconosciuto. Un anno dopo aver completato l'altare oggi ad Adria, il 21 settembre 1620, egli, definitosi come nel precedente documento "tagliapietra al ponte de Ca' Foscari", firma con i padri agostiniani di Santo Stefano il contratto per l'esecuzione, dietro un compenso di duemilacento ducati, dell'altar maggiore della loro chiesa. L'accordo, pubblicato da Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, specifica che il disegno dell'altare era opera di un altrimenti ignoto Antonio Puzo *quondam* Francesco¹²⁰. Il primo pagamento al Panizza reca la data del 23 settembre 1620, due giorni dopo il contratto; dopo un lungo intervallo, dovuto probabilmente all'impegno del tagliapietra per la nostra cappella Peeters, altri acconti vengono versati il 2 febbraio 1624, l'11 giugno e il 13 dicembre 1625. Riceve il saldo, il 15 aprile 1628, l'erede di Anzolo, Alvise Panizza, il nome del quale è poi rimasto, indebitamente, nella tradizione storiografica relativa all'altare, a partire dalla guida di Giannantonio Moschini del 1815, basata sul manoscritto settecentesco del Nicolai¹²¹. L'altar maggiore di Santo Stefano, evidentemente, è cosa diversissima dall'altare di Santa Lucia: in esso i due artisti, il progettista Puzo e l'esecutore Panizza, hanno dovuto tener conto, nel loro arco a tre fornic, non privo di una certa grandiosità sulla falsariga di quello, poco precedente, della chiesa di San Lorenzo, della presenza del tabernacolo a tempietto (vicino, a sua volta, a quello di San Pietro di Castello), che già esisteva nel 1610¹²²; inoltre hanno dovuto reimpiegare alcune statue più antiche, specie quelle ricollocate sulla trabeazione, con un effetto finale di non perfetta fusione.

Non sappiamo se il Puzo fosse stato il progettista anche per l'altare già a Santa Lucia. Quanto mai semplice la struttura dell'altare, imperniata sulle due colonne di marmo greco, forse reimpiegate da un altare del vecchio edificio, coronate da eleganti capitelli d'ordine corinzio e da un frontone aggettan-

te sui capitelli e rientrante nel centro. Nell'intradosso del frontone sono intarsi di verde e di rosso. Anche la mensa presenta intarsi, a riquadri mistilinei verdi e rossi. Nell'aspetto in cui la vediamo, tuttavia, deve aver subito il consistente restauro del Bonin Bosio, poiché il paliotto originario era "tutto traforato dal salso", mentre la predella era "a minuzzoli", come ci informa la citata lettera di Francesco Zanotto in data 10 agosto 1861. Unico elemento figurato è la testa d'angelo a rilievo, in chiave d'arco.

Secondo il contratto del 1618 l'altare, come si è visto, doveva essere costruito secondo il modello dell'altare Peeters "eccetto le figure di stucco qual anderano tralasciate per non poter capire sotto al coro". Niente figure di *Angeli* alla sommità, dunque, perché l'altezza dell'altare, "sotto al coro", ossia sotto al barco,

non le consentiva. Come per l'altare ex San Tommaso, qui divenuto di San Bellino, per l'altare di Sant'Apollinare la cattedrale adriese affidò a Martino Trevisan il compito di completarne con due *Angeli* il fastigio.

Il senso dell'altare di Sant'Agostino risiedeva, in realtà, nella necessità di fornire una cornice adeguata alla pala dipinta da Leandro Bassano (fig. 26), rappresentante il *Sant'Agostino con i santi Antonio da Padova, Nicola di Bari, Monica e Luigi IX re di Francia*, che si trova anch'essa in San Geremia¹²³. Confusa e sovraffollata, non è certo tra i dipinti migliori di Leandro, come riconosceva, per esempio, anche Cochin; solo gli angeli volanti conservano il ricordo della più classica maniera bassanesca. Il disegno preparatorio, con le leggere varianti già ben indicate dalla Leonardi, è al British Museum¹²⁴.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Adria, Archivio Capitolare, *fondo Fabbriceria*, busta 38/A (già 40/A) Contratto d'opera per il trasporto e la ricollocazione degli altari stipulato tra la commissione della Cattedrale di Adria e il tagliapietra Giacomo Bonin detto Bosio, Venezia, 1861 luglio 7

Venezia li 7 luglio 1861

La commissione incaricata per il restauro e abbellimento della cattedrale di Adria avendo acquistato in Venezia tre altari che trovavansi nella demolita Chiesa di S. Lucia. Convengono coll'assuntore Giacomo Bonin detto Bosio Scarpellino a S.S. Ermagora Fortunato per la loro riparazione, pulitura e riduzione nelle forme e patti qui sotto espressi.

I. Pulire tutte le parti esposte dei tre altari, nonché poner tutti quelli tasselli che per eventualità saranno necessari ad ogni altare.

II. Eseguire una semplice lesena per allargare gli altari ricorend[?] con tutte le membrature, cioè base del parapetto, cimasa della mensa, zoccolo e base del pilastro, ricorenza del capitello architrave Freggio e cornice, tutte nella qualità de' marmi che sono i contro pilastri degli altari.

III. Eseguire un nuovo zoccolo sotto la base delle colonne, così pure ai contro pilastri e lesene, nonché in [parola illegg.] ai zoccoli delle colonne, poner un gradino di mandolato di Verona ad un pezzo di parapetto sopra il detto gradino formando questo l'altezza dello zoccolo, le sei faccie dei dadi sotto le dette colonne dovranno essere riquadrate con guscio e incasati,

quattro in marmo bianco e nero, e due in marmo greco venato, accompagnando le sei colonne.

IV. Il detto assuntore Bonin Bosio si assume pure di recarsi in persona in Adria al momento dello sbarco dei detti altari ed apprestare l'assistenza al trasporto in Chiesa, senza che per ciò la commissione s'intenda obbligata a supplire di nessuna spesa.

V. Il trasporto dai magazzini all'officina e dall'officina alla barca che verrà a prenderlo sarà a carico dell'assuntore.

VI. La commissione per tutti gli accennati lavori da eseguirsi gli accorda la somma di austriache lire tremila due cento in oro dico aus. £. 3200. Avuto riguardo al preventivo già presentato e ristretto d'accordo col Sig. Francesco Zanotto in somma di au £. 3308; oggi si sono aggiunti altri lavori fra cui il gradino inserito fra base e base delle colonne sugli altari, con che portano maggior spesa e lavoro; il Bonin Bosio accettando questo, assente di ricevere il pagamento in quattro eguali ratte da austriache lire ottocento in oro al corso abbasivo [?] di piazza da sodisfarsi la prima alla Firma del presente contratto, la seconda alla metà del lavoro, la terza al compimento dell'opera e l'ultima al momento della partenza da Adria del Bonin dopo di aver consegnato gli altari, cioè venti giorni dopo il compimento del lavoro.

Riduco il prezzo di au £. 3100. Giacomo Bonin Bosio Scarpellino S.S. Ermago[ra] Fortunato N. 1777.

Veduto ed approvato

† Camillo vescovo [seguono le firme dei fabbricieri e commissari] Francesco Zanotto testimonio [segue la firma di un altro testimonio].

NOTE

- 1 Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, inv. 174 (tela, 47×78 cm). Altra versione (63×89 cm) è all'Akademie der bildenden Künste di Vienna.
- 2 Per la complessa vicenda della soppressione e successiva demolizione della chiesa vedi A. Bernardello, *L'origine e la realizzazione della stazione ferroviaria di Venezia*, in "Storia urbana", 33, 1985, pp. 7-45, e Id., *La stazione di Venezia e la demolizione della chiesa di Santa Lucia*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CLII, 1993-1994, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, pp. 685-699.
- 3 E. Leonardi, *Nuovi documenti sulla demolita chiesa di Santa Lucia a "Venezia"*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXLIV, 1985-1986, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, pp. 165-171, e Ead., *Un ritrovato Leandro Bassano: la pala di Santa Lucia*, in "Arte Veneta", XI, 1986, pp. 221-223; E. Bassi, *Fondamenta Santa Lucia, 1-57*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CLII, 1993-1994, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, pp. 635-683 e, più sinteticamente, Ead., *Tracce di chiese veneziane scomparse*, Venezia 1997, pp. 198-211. Si aggiunga, più di recente, D.H. Walberg, *The writings and artistic patronage of patriarch Giovanni Tiepolo (1570-1631): a preliminary investigation*, in "Studi Veneziani", LXII-LXIV, 2011, pp. 193-224 (a proposito dello scomparso altare del Parto).
- 4 La relativa epigrafe, trascritta da F. Corner, *Ecclesiae venetae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae ac in decades distributae. Decadis undecimae pars posterior*, Venetiis 1749, p. 335, e da E.A. Cicogna, *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta*, a cura di P. Pazzi e S. Bergamasco, Venezia 2001, p. 854, n. 1, è oggi conservata al Seminario patriarcale (cfr. *Guida del visitatore artista attraverso il Seminario patriarcale di Venezia*, Venezia 1912, p. 46, n. 2).
- 5 Sono pubblicate dal loro autore: G. Polacco, *Della triplicata traslazione del corpo della gloriosa Vergine, e Martire S. Lucia*, Venezia 1617, p. 40. Cfr. anche A. Magrini, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio*, Padova 1845, pp. 242-243.
- 6 Trascritta da: F. Sansovino, G. Martinioni, *Venetia città nobilissima, e singolare, descritta in XIII libri da Francesco Sansovino [...] con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, e occorse dall'anno 1580 fino al presente 1663 da D. Giustiniano Martinioni*, Venetia 1663, pp. 143-144; F. Corner, *Ecclesiae venetae*, cit., p. 346; E.A. Cicogna, *Corpus*, cit., p. 856, n. 8.
- 7 Questa iscrizione si trova trascritta in: F. Sansovino, G. Martinioni, *Venetia*, cit., p. 143; F. Muttoni, *Architettura di Andrea Palladio vicentino*, IV, Venezia 1743, p. 21; F. Corner, *Ecclesiae venetae*, cit., p. 348; E.A. Cicogna, *Corpus*, cit., p. 854, n. 2.
- 8 G. Fontana, *Manuale per il forestiere in Venezia*, Venezia 1847, p. 101.
- 9 T. Temanza, *Vita di Andrea Palladio vicentino egregio architetto*, Venezia 1762, p. LXX; Id., *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, Venezia 1778, p. 377.
- 10 F. Muttoni, *Architettura*, cit., pp. 19-23, tavv. XXII-XXVI; T. Temanza, *Vita di Andrea Palladio*, cit., p. LXX; Id., *Vite dei più celebri architetti*, cit., p. 377; O. Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, IV, Vicenza 1783, p. 27, tavv. XV e XVI. Non credeva alla palladianità dell'edificio, invece, Francesco Milizia (*Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano 1785, II, p. 39).
- 11 L. Puppi, *Andrea Palladio*, Milano 1973, pp. 361-362, cat. 92 (ultima edizione, con il contributo di D. Battilotti, Milano 2006, aggiornamenti alle pp. 493-494).
- 12 B. Boucher, *Andrea Palladio*, Torino 1994, pp. 180-182.
- 13 V. Fontana, *Osservazioni e precisazioni sulla cappella di Santa Lucia in San Giobbe [sic] a Venezia*, in "Arte Documento", 13, 1999, pp. 192-197.
- 14 T.E. Cooper, *Palladio's Venice. Architecture and society in a Renaissance republic*, New Haven-London 2005, pp. 163-173.
- 15 A. Bernardello, *La stazione*, cit., nota 22.
- 16 La cerimonia di traslazione, descritta da G. Fontana, *Sulla storia delle traslazioni del corpo di Santa Lucia vergine e martire*, Venezia 1860, pp. 25-27, è rammentata nella lapide infissa nella cappella nuova, in fondo a sinistra.
- 17 L'inventario, compilato da monsignor Pasquali, da Giuseppe Bianco in rappresentanza del Municipio e del Patriarca e da Nicolò Canal per conto dell'I.R. Direzione delle strade ferrate, è trascritto in E. Bassi, *Fondamenta*, cit., pp. 649-654. Utilissima, sia pure con una terminologia forse non più attuale, è l'identificazione dei materiali lapidei: identificazione alla quale lo scrivente, che non ha remore a dichiararsene incompetente, non può certo contribuire.
- 18 Le buste 18/A e 18/B dell'Archivio Storico del Patriarcato di Venezia (d'ora in avanti ASPVe), *Curia patriarcale, Parrocchie, San Geremia*, contengono, tra l'altro, la documentazione sulla costruzione della cappella. Nella b. 18/A sono le carte della Curia, in quella 18/B i resoconti e altri documenti di monsignor Pasquali, presidente della commissione.
- 19 G. Romanelli, *Venezia Ottocento. Materiali per una storia architettonica e urbanistica della città*, Roma 1977, p. 312 e nota 123. Invece V. Fontana, *Osservazioni*, cit., p. 193, ha pensato a Giambattista Meduna.
- 20 Ciò non toglie che alcuni quadri in cattive condizioni, come le tele del Palma nella cappella Baglioni, sparissero senza lasciare traccia, benché destinate anch'esse al nuovo santuario, come afferma G. Fontana, *Sulla storia*, cit., nota 25.
- 21 Cfr. G. Musolino, *Santa Lucia a Venezia. Storia, culto, arte. In appendice: Studi e documenti, di autori vari*, Pessano con Bornago 2017, pp. 97, 99, fig. a p. 60.
- 22 *Guida del visitatore*, cit., p. 20 e *passim*. Si veda inoltre S. Marchiori, *Aprirono i loro scrigni. Pinacoteca Manfrediniana e opere d'arte del Seminario patriarcale*, Venezia 2008.
- 23 Il busto oggi è collocato nel luogo corrispondente, nella cappella di Santa Lucia in San Geremia. Stranamente dimenticato dagli studiosi moderni, è stato messo in luce da V. Fontana, *Osservazioni*, cit., pp. 195-196, figg. 5-7.
- 24 Il documento (Venezia, Archivio di Stato [d'ora in avanti ASVe], *Santa Lucia*, b. 7, D, fasc. 32) è pubblicato in E. Leonardi, *Nuovi documenti*, cit., pp. 170-171.
- 25 F. Sansovino, G. Stringa, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta già in XIV libri da M. Francesco Sansovino; et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più di un terzo di cose ampliata dal M. R. D. Giovanni Stringa*, Venetia 1604, p. 149r.
- 26 ASVe, *Santa Lucia*, b. 3, B, fasc. 18. La supplica fa riferimento a "parti" del Senato 20 luglio 1602 e 3 giugno 1603.
- 27 ASVe, *Santa Lucia*, b. 13, II, fasc. 5.
- 28 Nel 1663 il Martinioni (F. Sansovino, G. Martinioni, *Venetia*, cit., p. 141) vede sull'altare "un ricco, e maestoso Tabernacolo di finissimi marmi con rimessi di varj colori in più ordini diviso, & ornato di figure di bronzo".
- 29 Cfr. G. Tassinari, *Curiosità veneziane ovvero Origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia 1872, pp. 240-241.
- 30 Alcuni recenti studiosi, ignari del documento del 1598 (e anche, meno colpevolmente, di quello del 1625-1628), ritengono che il tabernacolo, nella forma in cui noi lo conosciamo, non sia più quello originario ma sia stato sostituito con uno nuovo alla fine del Seicento. Di questa opinione sono Fontana (*Osservazioni*, cit., p. 194) e Tracy Cooper (*Palladio's Venice*, cit., p. 173), i quali, peraltro, non si soffermano su un'analisi particolareggiata dell'altare-tabernacolo oggi a Mestrino. La Cooper, anzi, si contraddice quando ipotizza che l'altare, da lei ritenuto del tardo Seicento, possa aver riflesso la volontà del Palladio di erigere un altare ricco di sculture, come quelli, essa dice, di San Giorgio e del Redentore. È più nel giusto quando attribuisce un carattere "sepolcrale" alla cappella Mocenigo: carattere che essa effettivamente ebbe, come luogo delle arche dei Foscari e poi dei Mocenigo, ma che l'altare attuale, di funzione prettamente eucaristica, non presenta più.
- 31 E. Bassi, *Fondamenta*, cit., fig. 22.
- 32 A.M. Berengo Morte, *Il nuovo altare alla Vigna di Venezia*, in "Le Venezie francescane", 9, 1940, pp. 54-60.
- 33 Bildarchiv Foto Marburg, neg. Z 4048.
- 34 A.M. Berengo Morte, *Il nuovo altare*, cit., pp. 54, 60.
- 35 Nella cronistoria della parrocchia (cfr. G. Beltrame, A. Fasolo, C. Grandis, *Mestrino. Storia e fede di una comunità*, Mestrino 1999, p. 136) si leggono le vicende dell'acquisto: il parroco Antonio Frigo che legge l'annuncio della vendita nel bollettino diocesano di Padova; il prezzo d'acquisto, concordato in 16.750 lire; il trasporto, effettuato in barca fino a Brentelle di Sopra, indi a Mestrino grazie al volonteroso intervento dei contadini del luogo con carri, cavalli e buoi; il montaggio dell'altare; la consacrazione della chiesa; infine l'inaugurazione dello stesso altare. Purtroppo gli autori non riportano i particolari che più ci interesserebbero, ossia il nome di chi effettuò la delicata operazione di rimontaggio dell'altare e i relativi adattamenti, sintetizzati come un allargamento di mezzo metro (ma dove e come?) e l'inserimento di due gradini tra la mensa e il tabernacolo. Cfr. anche G. Musolino, *Santa Lucia*, cit., p. 99, fig. a p. 67.
- 36 E. Bassi, *Fondamenta*, cit., p. 650.
- 37 La fotografia riprodotta da G. Beltrame, A. Fasolo, C. Grandis, *Mestrino*, cit., fig. a p. 138,

- mostra ancora presenti nelle nicchie le due stuette. Il Mosè è alto 45 cm.
- 38 Fiorentini 1586 (*Mosè*); Fiorentini 1587 (*San Paolo*). Sono molto grato per questa informazione a Simone Guerriero, che ha segnalato le due immagini conservate nella Fototeca della Fondazione Giorgio Cini.
- 39 G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Venezia-Milano-Roma-Firenze 1926, p. 365.
- 40 Cfr. *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, a cura di A. Bacchi, Milano 2000, figg. 24-25.
- 41 M. Klemenčić, *Pietro Baratta*, ivi, p. 691, figg. 209-210. Per gli interventi di T. Franco e D. Tulić vedi oltre. Più di recente A. Bacchi ha avvicinato alle nostre figure tre statue nella cappella di Sant'Anna in San Pantalon, da lui riferite al Baratta (A. Bacchi, *Giuseppe Pozzo e la magia del "bel composto"*, in *Andrea e Giuseppe Pozzo*, atti del convegno internazionale di studi [Venezia, 22-23 novembre 2010], a cura di R. Pancheri, Venezia 2012, pp. 217-246, in part. p. 221).
- 42 "Male non si affanno a questo altare per merito, sebbene più moderne, le due statue, che rappresentano il mistero di N. D. Annunziata" (G. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia 1815, II, p. 79).
- 43 C. Semenzato, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966, pp. 62, 135.
- 44 ASVe, *Santa Lucia*, b. 11, cartella segnata GG, fasc. 4, "Polizze di spese e fatture saldate da Suor Elena Maria Celini per l'altar di Sant'Antonio di Chiesa", c. 2 (cfr. G. Vio, *Precisazioni su alcune sculture della chiesa di S. Lucia in Venezia*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXXX, 1977-1978, 130, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, pp. 307-313, doc. 1, p. 309). In realtà, non mancano incertezze nell'interpretazione del documento. Di quali due statue si tratta? Non ne viene specificato il soggetto. E perché una "polizza" riguardante l'altare della cappella Mocenigo è stata inserita in una serie d'archivio riguardante l'altare di Sant'Antonio? Che si tratti del nostro altare è comunque provato dalla spesa di lire 104 pagate "alli fregadori che a fregado il tabernacolo": e il tabernacolo da "fregare", ossia da ripulire e lustrare, poteva essere solo quello dell'altar maggiore, nel 1708 ormai vecchio di ottant'anni.
- 45 P. Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medioevo sino ai nostri giorni*, Venezia 1847, pp. 445-446.
- 46 Gli *Angeli* dell'abbazia di Follina e della parrocchiale di Fratta sono illustrati in *La scultura a Venezia*, cit., figg. 201-202, 208.
- 47 T. Franco, *Pietro Baratta, il cardinal Pamphili e l'abbazia di Follina*, in "Venezia Arti", 5, 1991, pp. 63-72, in part. p. 69.
- 48 D. Tulić, *Gli "Angeli" di Clemente Molli, Pietro Baratta e Giovanni Marchiori a Venezia, Vicenza e Conselve*, in "Arte Veneta", 74, 2017, pp. 206-217, in part. pp. 210-211.
- 49 E. Bassi, *Fondamenta*, cit., p. 650.
- 50 Ivi, p. 648.
- 51 ASPVe, *Curia patriarcale, Parrocchie, San Geremia*, b. 18/B, alleg. A, sottoalleg. 4, fasc. "Elenco degli oggetti materiali che erano nella Chiesa di S. Lucia, e che furono dati ad altre Chiese".
- 52 ASVe, *Santa Lucia*, Atti, b. 3/B, fasc. XXI, *Historia del martirio della gloriosa Vergine Santa Lucia, invention, et trasporto del Santissimo Corpo nella, delle illustrissime, et molto reverende Monache dell'Annonziata, Chiesa dell'Inclita Città di Venetia, et Narrativa delle cose più importanti del Monastero*, ms., sec. XVII ex. (minuta e copia buona), c. 39r. Il decreto del Senato (14 giugno 1590) fu esposto alla mostra *Testimonianze veneziane di interesse paladiano*, Venezia 1980, p. 63, n. 162.
- 53 Per il testamento del Baglioni cfr. *Testimonianze veneziane*, cit., p. 64, n. 163. Il Cicogna, *Corpus*, cit., p. 855, n. 3/C, riporta l'iscrizione della tomba terragna, che non si è conservata: «MARCHIONVM / BALLIONORVM / MONVMENTVM».
- 54 G. Moschini, *Guida*, cit., II, pp. 78-79.
- 55 C.-N. Cochin, *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture, qu'on voit dans les principales ville d'Italie*, Paris 1758, III, p. 118.
- 56 G. Fontana, *Sulla storia*, cit., p. 21.
- 57 F. Zanotto, *Annotazioni, in Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia illustrati da L. Cicognara, da A. Diedo e da G. A. Selva. Edizione con copiose note ed aggiunte di Francesco Zanotto*, II, Venezia 1858, p. 103 ("Sebben questo dipinto abbia molto sofferto dal tempo, pur è bel lavoro del Palma, e per grandiosità, e per composizione, e per colorito").
- 58 G. Moschini, *Guida*, cit., II, pp. 78-79.
- 59 S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984, p. 153, n. D 18, fig. 162.
- 60 *Guida del visitatore*, cit., p. 186, n. 11, e pp. 188-189, n. 11. La prima lapide è riportata in tutte le fonti, a partire dallo Stringa (F. Sansovino, G. Stringa, *Venetia*, cit., p. 149r); la seconda appare solo nella *Guida* del Seminario. L'inventario del 1860 (cfr. E. Bassi, *Fondamenta*, cit., p. 651) attesta che le lapidi si trovavano sotto le tele del Palma, ed erano incorniciate in "calcare modificato".
- 61 Sempre con la provenienza dalla chiesa demolita è classificato al Seminario uno stemma in pietra bianca, forse istriana, e di rozza fattura, attribuito alla famiglia Baglioni (lastra di 35×24 cm; cfr. *Guida del visitatore*, cit., p. 112, n. 27; S. Marchiori, *Aprirone*, cit., p. 98, n. 33). Non trovo peraltro alcun riscontro con l'araldica dei più noti Baglioni, i famosi tiranni di Perugia e gli altri impiantatisi a Firenze; per non parlare della famiglia di origine milanese esercente la tipografia e a Venezia nobilitata "per soldo" nel 1716.
- 62 F. Sansovino, G. Stringa, *Venetia*, cit., p. 149.
- 63 *Guida del visitatore*, cit., p. 54, n. 20, e p. 68, n. 49. Le lapidi sono trascritte anche in F. Sansovino, G. Martinioni, *Venetia*, cit., pp. 141-142, F. Corner, *Ecclesiae venetae*, cit., p. 349, E.A. Cicogna, *Corpus*, cit., p. 855, n. 4. Cfr. anche G. Musolino, *Santa Lucia*, cit., p. 57.
- 64 Tela centinata, 380×200 cm. C.-N. Cochin, *Voyage*, cit., III, p. 118; S. Mason Rinaldi, *Palma*, cit., p. 121, n. 376, fig. 652.
- 65 E. Bassi, *Fondamenta*, cit., p. 651.
- 66 F. Sansovino, G. Martinioni, *Venetia*, cit., p. 142. Il Corner nel 1749 non menziona né l'altare né la lapide; però nell'edizione italiana (F. Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello*, Padova 1758, p. 256) afferma che l'altare fu eretto "a proprie spese" da Giovanni Tiepolo "Patriarca di Venezia" a motivo del "singolar suo affetto verso l'esemplarissime Monache".
- 67 *Guida del visitatore*, cit., p. 53, n. 17; E.A. Cicogna, *Corpus*, cit., p. 855, n. 5. D.H. Walberg, *The writings*, cit., pp. 217-218, assegna all'altare la data 1617, anno in cui uscì una pubblicazione dell'allora primicerio Tiepolo sul tema della *Espezzatione del Parto di Maria Vergine*.
- 68 Per la tela di Zero Branco (335×124 cm) vedi S. Mason Rinaldi, *Palma*, cit., p. 151, cat. 616, fig. 659.
- 69 *Guida del visitatore*, cit., p. 53, n. 18; E.A. Cicogna, *Corpus*, cit., p. 855, n. 5.
- 70 E. Bassi, *Fondamenta*, cit., pp. 651-652.
- 71 Per il riconoscimento del disegno cfr. ivi, p. 640 e fig. 26; Ead., *Tracce*, cit., p. 210, fig. 170. D.H. Walberg pubblica un fotomontaggio nel quale entro il disegno inserisce la foto della pala (*The writings*, cit., fig. 3).
- 72 Tela centinata, 330×170 cm. Cfr. S. Mason Rinaldi, *Palma*, cit., p. 121, cat. 375, fig. 658, e D.H. Walberg, *The writings*, cit., fig. 3. Da citare, per curiosità, lo svarione del Cochin (*Voyage*, cit., III, p. 118), che definisce "foible" (debole) il dipinto, e poi vi vede, eseguito "assez bien", un Bambino che ovviamente era ancora di là da nascere.
- 73 G. Vio, *Precisazioni*, cit., pp. 312-313, doc. 11.
- 74 D. Tulić, *Per un recupero artistico della chiesa scomparsa dei Servi a Venezia: un Giovanni Marchiori ritrovato e l'altare della cappella dei Lucchesei*, in "Zbornik za umetnostno zgodovino", n.s., 48, 2012, pp. 109-122 (pp. 114-115, fig. 6).
- 75 G. Pavon, G. Cauzzi, *La memoria di un tempio. Li Servi di San Marcellian ed il Canal-Marovich*, Venezia 1988, p. 201.
- 76 Ivi, p. 209, figg. 134 e 138.
- 77 G. Moschini, *Guida*, cit., II, pp. 81-82.
- 78 ASVe, *Santa Lucia*, b. 11, cart. GG, fasc. 4 (G. Vio, *Precisazioni*, cit., pp. 310-313, docc. 2-9). Vedi M. De Vincenti, *Nuovi contributi per il catalogo di Giovanni Maria Morlaiter*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 22, 1999, pp. 31-82, in part. p. 34, fig. 2, ed Ead., in *I tesori della fede. Oreficeria e scultura dalle chiese di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, chiesa di San Barnaba), Venezia 2000, pp. 114-117, cat. 53 (*Apparizione di Gesù Bambino al santo*).
- 79 Cfr. S. Guerriero, in *I tesori della fede*, cit., pp. 112-114, cat. 52.
- 80 Terracotta, h. 33,5 cm. Boston, Museum of Fine Arts, n. 66.826 (già Venezia, antiquario Viancini).
- 81 La richiesta della parrocchia di Mestrino è del 20 novembre 1860, a demolizione appena avviata; la risposta negativa del patriarca è del 31 dicembre successivo (ASPVe, *Curia patriarcale, Parrocchie, San Geremia*, b. 18/A, fasc. G).
- 82 M. Boschini, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Venezia 1674, *Canareggio*, p. 69.
- 83 G. Moschini, *Guida*, cit., II, p. 81.
- 84 E. Bassi, *Fondamenta*, cit., p. 652.
- 85 ASPVe, *Curia patriarcale, Parrocchie, San Geremia*, b. 18/A, fasc. "Materiali della Chiesa di S. Lucia variamente impiegati".
- 86 Una lapide attesta che la cappella fu eretta nel 1864 da Antonio Missiaglia per l'Istituto delle "Povere fanciulle pericolanti" creato dall'arciprete don Giovanni Maria Gregoretti. Un accenno all'intervento del Saccardo è in G. Romanelli, *Venezia*, cit., nota 123. Ringrazio Walter Pulignano per la cortese assistenza prestatami nell'occasione della mia visita.
- 87 F. Sansovino, G. Martinioni, *Venetia*, cit., p. 142.

- L'iscrizione è al Seminario (*Guida del visitatore*, cit., p. 103, n. 22).
- 88 E. Bassi, *Fondamenta*, cit., p. 641, fig. 27.
- 89 G. Musolino, *Santa Lucia*, cit., pp. 99, 102 (vedi anche la precedente edizione del 1987).
- 90 E. Bassi, *Fondamenta*, cit., p. 641.
- 91 E. Bassi, *Tracce*, cit., p. 211.
- 92 Il vescovo Carlo Pio Ravasi benedisse l'edificio il 22 dicembre 1836 (F. De Lardi, *Indicazioni storico-archeologico-artistiche utili ad un forestiero in Adria*, Venezia 1851, p. 31).
- 93 E. Noè, *Catalogo dei dipinti delle chiese di Adria*, in *Settembre Adriese. Numero Unico 2002*, Adria 2002, pp. 7-113 (p. 19, n. 5).
- 94 F.A. Bocchi, *Il Polesine di Rovigo*, in *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto*, V/II, Milano 1861, pp. 87, 226. Nel 1861 era arrivato da poco, al centro della navata sinistra, l'altare della Madonna della Salute, commissionato nel 1858 allo scultore-intagliatore milanese Vincenzo Tantardini e destinato ad accogliere una statua ordinata al veneziano Martino Trevisan (A. Rondina, E. Noè, *Diocesi di Adria-Rovigo. Guida della chiesa cattedrale*, Adria 2008, p. 44).
- 95 Vedi i documenti in Archivio Capitolare di Adria (d'ora in avanti ACA), *Fabbriceria*, busta 38/A (già 40/A). Ringrazio il direttore dell'archivio Aldo Rondina per la cortese premura nell'agevolarmi la consultazione.
- 96 F. Zanotto, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, Venezia 1856, pp. 355-356; Id., *Annotazioni*, cit., p. 103.
- 97 F. Zanotto, *Vita di Santa Lucia V. M. e notizie intorno alle varie traslazioni del sacro suo corpo*, Venezia 1861.
- 98 Per l'attività dello Zanotto nel campo delle collezioni private cfr. A. Collavin, *Francesco Zanotto e alcuni cataloghi d'arte della Venezia ottocentesca*, in "MDCCC 1800", 1, 2012, pp. 67-80.
- 99 ACA, *Fabbriceria*, b. 38/A, *ad datam*.
- 100 *Ibidem*.
- 101 A. Rondina, E. Noè, *Diocesi*, cit., pp. 42-43, 51-54.
- 102 Lo scrittore aggiunge che l'altare di San Giuseppe "è lo stesso che racchiudeva colà il corpo della S.ta Martire". In realtà, come abbiamo letto nel documento del 21 novembre 1861, l'altare già di Santa Lucia era stato destinato, come vediamo anche oggi, ad accogliere la statua lignea del Cristo in croce. Invece il Bocchi menziona, su tale altare, la pala dei Santi con "S:n Giuseppe ed il Bambino, S:n Antonio da Padova, S:a Teresa, S:a Lucia, S:n Camillo de Lellis": tela che oggi si trova nel primo altare della navata destra (A. Rondina, E. Noè, *Diocesi*, cit., p. 47). Deve esserci stato, dunque, un cambio di programma: l'altare ex Santa Lucia, destinato in un primo tempo al Crocifisso, fu poi assegnato a san Giuseppe, e infine, dopo l'arrivo di un nuovo altare dall'ex chiesa padovana di Sant'Egidio (non ancora acquisito quando il Bocchi scriveva i suoi appunti) dove fu collocata la pala di san Giuseppe, fu di nuovo dedicato al Crocifisso.
- 103 E. Bassi, *Fondamenta*, cit., p. 650.
- 104 E.A. Cicogna, *Corpus*, cit., p. 859, n. 29; cfr. anche G. Fontana, *Sulla storia*, cit., nota 14. La teca a vetri oggi in uso nella chiesa di San Geremia è stata rinnovata nel 1930 (cfr. A. Niero, *Santa Lucia vergine e martire*, Venezia 1973, p. 47).
- 105 Su di esso la prima notizia risale al 1555; restaurato una ventina d'anni fa, è stato attribuito da Donata Samadelli ad un intagliatore attivo alla fine del secolo XV: cfr. Ead., *Il Cristo crocifisso ligneo quattrocentesco del Duomo di Adria*, in *Dipinti e sculture del Trecento e Quattrocento restaurati in Veneto*, a cura di A.M. Spiazzi e F. Magani, Treviso 2005, pp. 95-103, 152-153 (p. 62, fig. 53).
- 106 E. Bassi, *Fondamenta* cit., pp. 650-651.
- 107 T. Temanza, *Vita di Alessandro Vittoria scritta e pubblicata da Tommaso Temanza ora riprodotta con note ed emende*, Venezia 1827, nota 53.
- 108 ASVE, *San Zaccaria*, b. 18.
- 109 V. J. Avery, *Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria (c. 1525-1608)*, Trento 1999 ("Studi trentini di scienze storiche. Sezione prima", 78, 1999, 1, supplemento), p. 168, n. 134.
- 110 E. Bassi, *Fondamenta*, cit., pp. 652-653.
- 111 A. Anedda, *Il San Tommaso d'Aquino di Palma il Giovane*, in "Arte Veneta", 35, 1981, p. 56.
- 112 *Ibidem*.
- 113 La data 1617 per l'inizio del ministero del Polacco, la stessa della consacrazione della chiesa e del libro *Della triplicata traslazione*, è nella lapide che le monache dedicarono al sacerdote alla sua scomparsa, nel 1653 (E.A. Cicogna, *Corpus*, cit., pp. 855-856, n. 6).
- 114 Adria, Archivio Comunale Antico, b. 668, fasc. 2; F.A. Bocchi, *Principali monumenti artistici della città di Adria*, ms., 1864 ca, c. 4.
- 115 F. Magani, *Il Pantoon Veneto*, Venezia 1997, p. 34, nota 40: nel 1863 fu respinto il suo bozzetto per un busto dell'architetto Antonio da Ponte.
- 116 E. Bassi, *Fondamenta*, cit., p. 652.
- 117 E. Leonardi, *Un ritrovato*, cit., p. 222.
- 118 Ivi, pp. 222-223.
- 119 Ivi, p. 223.
- 120 M.A. Chiari Moretto Wiel, *La chiesa di Santo Stefano: il patrimonio artistico*, in *Gli agostiniani a Venezia e la chiesa di Santo Stefano*, atti della giornata di studio nel V centenario della dedizione della chiesa di Santo Stefano (Venezia, 10 novembre 1995), Venezia 1997, pp. 237-287 (nota 81).
- 121 G. Moschini, *Guida*, cit., I, p. 580.
- 122 M.A. Chiari Moretto Wiel, *La chiesa di Santo Stefano*, cit., p. 267.
- 123 E. Leonardi, *Un ritrovato*, cit., p. 221, fig. 2. Il santo sulla destra è stato talvolta interpretato come Giorgio (G. Moschini, *Guida*, cit., II, p. 81, e altri).
- 124 Vedilo in H. Tietze, E. Tietze, *The drawings of the Venetian painters*, New York 1979, p. 57, n. 222; E. Leonardi, *Un ritrovato*, cit., p. 222, fig. 1.

FRANCESCA GIRELLI

THE MASTER OF THE VIRTUES
OF SANT'ANSOVINO: SIX NEW STATUES FROM
ROMANIA AND SOME INSIGHTS ON A 14TH
CENTURY SCULPTOR FROM THE ADRIATIC AREA

The essay is devoted to a previously unknown group of six stone statues, preserved at the Royal Castle of Peleş, in Sinaia, Romania, which depicts the *Madonna and Child* and some Apostles, whose identification is made possible, in some cases, by the inscriptions on the bases.

The author assigns the sculptures to the mysterious and still anonymous Master of Sant'Ansovino, or of the Virtues of Sant'Ansovino; the name comes from the eponymous work, the *Arca di Sant'Ansovino*, located in the crypt of the cathedral of the Santissima Annunziata in Camerino. The discovery of these statues offers an opportunity to retrace the artistic path of the Master, and to re-discuss the chronology of the Arca, usually dated between 1390 and 1418, and for which the author proposes a chronology around the mid-14th century.

girellif@gmail.com

LORENZO PRINCIPI

A PREDELLA FOR THE *SAINTE ANDREW*
BY ANDREA FERRUCCI IN THE CATHEDRAL
OF FLORENCE

The article focuses on an unfinished bas-relief depicting the *Martyrdom of Saint Andrew*, preserved in the storage of the Museo Nazionale del Bargello; while formerly assigned to Michelangelo and Niccolò Tribolo, the author suggests a new attribution to Andrea Ferrucci, from Fiesole.

This theory is based on the stylistic analysis of the sculpture and on its origin from the Opera del Duomo, in Florence. The most likely hypothesis is that the *Martyrdom of Saint Andrew* was made by Ferrucci to match the statue, by the same name, that he realised for the Cathedral of Florence (1512-1514) to be part of an incomplete cycle with apostles to which Michelangelo and Jacopo Sansovino, among others, also collaborated. Although none of the other nine statues features a predella, the discovery of this bas-relief makes it highly probable that, between 1512 and 1514, a project with hagiographic reliefs at the base of the statues was designed, according to the arrangement of the 15th century niches of Orsanmichele.

lprincipi@uniior.it

FRANCESCO SARACINO

ISABELLA D'ESTE AND THE "NATIVITY SCENE
WITH *SANTO ZIO ANNE BAPTISTA*
(ST. JOHN THE BAPTIST)"

The *Nativity* that Isabella d'Este commissioned to Giovanni Bellini in 1502 is one of the most renowned and informative cases about the relationship between clients and artists during the Renaissance. The Marquise of Mantua wanted the figure of Giovanni Battista to appear in the painting, but Bellini refused to grant the request, thus starting an exhausting series of negotiations. Aside from the factors already examined by historians, this study tries to retrace the ideological reasons that led, during the 15th century, to the establishment of the iconography of a "nativity scene" with San Giovannino, and to investigate both the personal reasons that prompted Isabella d'Este to demand this specific subject, and the reasons behind the Venetian painter's refusal.

yfdssa@tin.it

ANTONELLA CHIODO

THE ARTISTIC LEGACY OF ORSOLA MADDALENA
CACCIA AND THE ROLE OF THE BOTTERO SISTERS,
PAINTERS IN THE MONCALVO MONASTERY

The artistic legacy of Orsola Maddalena Caccia (Moncalvo, 1596-1676) is the main subject of her will (1671), written in her own hand by the artist, and of her final donation (1674) in favour of the monastery of Sant'Orsola in Moncalvo, where she spent her life and worked as a painter for fifty years.

These two fundamental, newly discovered documents describe the management and the practice of her studio, the tools and materials used, as well as the presence of her works in the different rooms of the monastery, thus revealing new insights into the artistic context in 17th-century Piedmont.

The will clearly portrays the professional status of Orsola Maddalena Caccia, as an artist, and the role played by the sisters Laura and Angelica Bottero (religious names: Candida Virginia and Angela Guglielma), both painters from Casale Monferrato who, upon entering the monastery, brought an unusual "artistic dowry", consisting of a large group of drawings, engravings, and paintings that belonged to their family.

antonellachiodo2020@gmail.com

SIMONE GUERRIERO

“SA TEMPRAR COL SCALPEL ANCO LA PENNA”:
FOR A PROFILE OF BERNARDO FALCONI

The first section of this essay offers additional pieces of knowledge about Bernardo Falconi, which were obtained from a so far neglected source: the volume *Ultimi Accidenti della China*, printed in Padua in 1685 and translated from the original Spanish version by the sculptor himself. The dedication and the five sonnets that follow, are indeed full of useful information to pinpoint Falconi's biographical, cultural, and artistic profile. Then, the contribution describes two important projects carried out by Falconi in Palazzo Leoni Montanari in Vicenza, which are here attributed, for the first time, to the artist: we refer to the cycle of sculptures depicting the *Seasons*, located in the Palace staircase, and to the pairs of caryatids and telamons, combined with the putti on top, which frame the entrances to the Apollo Hall. Lastly, the essay presents some of the works created by Falconi, both during his stay in Veneto and in Piedmont, which are related to his production meant for art collectors: among them, a series of putti, some of which are signed, some busts, and a terracotta model that shows significant similarities with the bronze portrait of Giovan Battista Trucchi, Count of Levaldigi, on display at Palazzo Madama, Turin, are worth mentioning.

simone.guerriero@cini.it

ENRICO NOÈ

THE ALTARS OF THE DEMOLISHED CHURCH
OF SANTA LUCIA IN VENICE

The Venetian church of Santa Lucia, rebuilt in 1609-1611, was eventually demolished in 1860-1861, to make room for the local train station. While the body of the saint martyr was moved (1863) to San Geremia, in a chapel realised by Pietro Saccardo using the original chapel's materials, the other altars were instead sold and then dispersed. Today, the main altar is located in Mestrino, near Padua; it was built in 1625-1628 by a previously unknown sculptor, Gian Maria del Condantadio, who reused the small bronze statues (one that here is assigned to the workshop of Giulio del Moro and two others, in line with an old suggestion, to Tiziano Aspetti's circle) which were made for a previous altar dated to 1598. A 17th-century altar, coming from a minor chapel in Santa Lucia, has been found in a Venetian charity. Three other altars were purchased in 1861 by the Cathedral of Adria, in which three other pieces have now been identified: one altar, formerly consecrated to Santa Lucia and now to the Crucifix, another one, formerly dedicated to Saint Thomas Aquinas, now to San Bellino, and a last altar, formerly consecrated to Saint Augustine, now to Sant'Apollinare (with details on its author, the sculptor Anzolo Panizza).

enoe.3@alice.it

GIANPASQUALE GRECO

“ASSAI PIÙ CREDEVA EGLI DI SAPERE
DI QUELLO CHE EFFETTIVAMENTE SAPESSSE”:
ORONZO MALINCONICO (1661-1709)
NEAPOLITAN PAINTER IN THE WAKE
OF LUCA GIORDANO

This essay aims to offer a preliminary analysis of the biography and works of Oronzo Malinconico (1661-1709). Despite his non-negligible activity in the Neapolitan area and elsewhere, the painter has never been the subject of scholarly studies, except for a few occasions in which he was briefly mentioned. The purpose is collecting all data from documents, analytical studies, and the catalogue of his surviving and non-surviving works, to provide a complete overview of the artist, of his critical reception, and of his impact on the art scene.

gianpasqualegreco.gp@gmail.com

ANTONELLA BELLIN, ELENA CATRA

ANTICIPATING RUSKIN. OBSERVATIONS
ON THE RE-EVALUATION OF CARPACCIO'S
PRESENTATION OF JESUS AT THE TEMPLE
IN THE FIRST DECADES OF THE 19TH CENTURY

It is well-known and widely investigated how the 19th century re-evaluation of Carpaccio as a prominent figure of the Venetian art scene between the 15th and the early 16th century, has its peak in the works of John Ruskin, written during the second half of the 19th century. Conversely, to date the circumstances that favoured and initiated the rediscovery of the famous painter around the 1830s, within the framework of the Academy of Fine Arts, have received little attention. The essay traces the earliest evidence of Carpaccio's fortune in the 19th century, with a focus on the role played by his altarpiece, portraying the *Presentation of Jesus at the Temple*, in the process of re-evaluation of this great master.

anto.b@fastwebnet.it
elena.catra@gmail.com

STEFANIA PORTINARI

“OH, VENEZIA!”. THE CHANGES OF HEART
OF FILIPPO DE PISIS AND HIS ETHEREAL SKIES
FULL OF CLOUDS

Filippo de Pisis lived in Venice between 1943 and 1947, but he fell in love with the city when he was young; his joy when he looked at the paintings by Tiepolo and Francesco Guardi, he recalled the editions of the Biennale, or he just admired Lagoon water and its colours, was apparent.

An investigation on what changed over time in his Venetian landscapes and how that place affected his spirit, allows us to delve into some concurrent themes, from the relationship with London's landscapes to the *en plein air* technique. The dialogue with critics and art historians, and the perception of his work as an evolution of the 18th century Venetian landscape style, or as a descendant of the Impressionism, enriched the art scene and gave him fame and fortune, in fact he was invited to the exhibitions of the most celebrated artists of the time. For him – who, according to Lionello Venturi, was a “poet all day long” – the parting from the house in San Sebastiano was also closely related to his parting from life.

stefania.portinari@unive.it

AMBRA CASCONI

A POET AT THE BIENNALE: ATTILIO BERTOLUCCI
IN VENICE IN 1948 AND THE ARTICLES
FOR THE “GAZZETTA DI PARMA”

One of the greatest Italian poets of the 20th century, Attilio Bertolucci (San Prospero Parmense, 1911 - Rome, 2000) was able to follow the most relevant teachings of Longhi yet adding his fully original analysis, deepening his historical-artistic research beyond all technicalities, while taking academic studies into account. This essay investigates a significant part of his long path as an art critic through the exam of the reviews he wrote for the 24th Venice Biennale in “La Gazzetta di Parma”; it is a set of articles that, in addition to providing the poet's point of view about the art scene of the time, offers the opportunity to accurately contextualise it within the framework of the heated debate that begun in the aftermath of World War II; here, the readers can guess the internal dynamics of the alignments, the relationships, the research, and the controversies that engaged the most important Italian critics and artists in the post-war years.

ambra.cascone@pbd.unipd.it