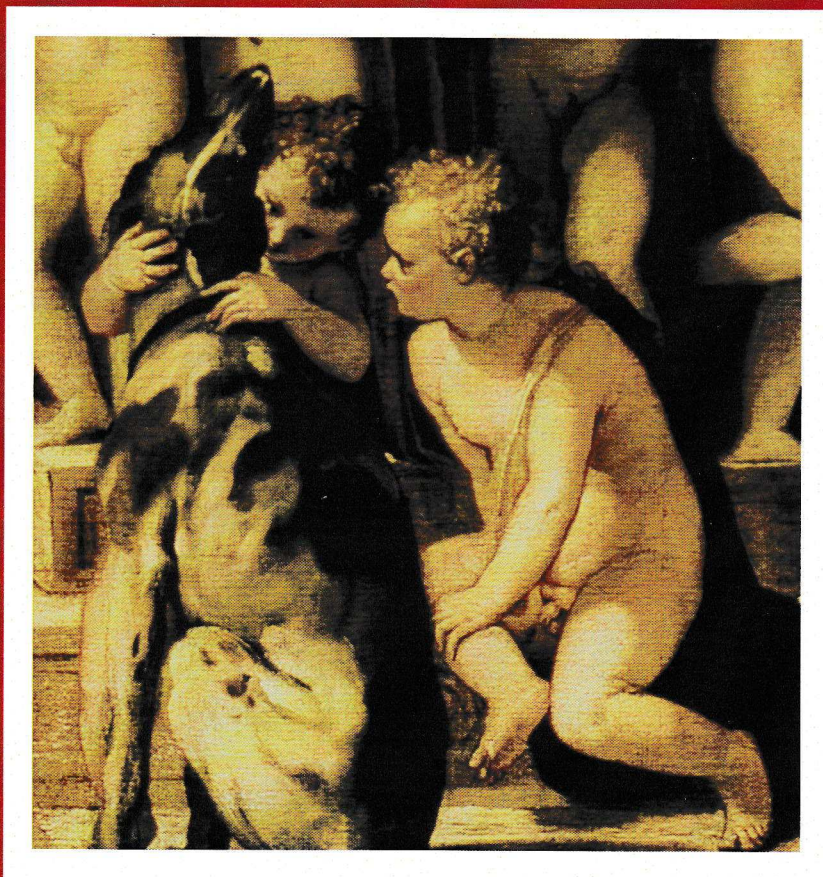


Venezia Cinquecento

Studi di storia dell'arte e della cultura

anno XXIII n. 45

Estratto



BULZONI EDITORE

Il potere del rosario.
Un papa, un cardinale e un santo benefattore
nella Scuola dei *Picai* a Venezia

Te fasso veder mi che ora che xe! (Ti faccio vedere io che ora è). Questo modo di dire veneziano significa: "Sta' attento che adesso ti punisco!". Non è raro sentire ancora oggi tra calli e campielli qualche nonno dire queste parole al nipotino un po' discolo. L'origine di questa espressione sta nel fatto che ai tempi della Serenissima le condanne capitali erano eseguite in Piazzetta San Marco e più precisamente tra le colonne di Marco e Todaro. Da quella posizione il morituro, rivolto verso la torre dell'Orologio, vedeva come ultima cosa, appunto, l'ora della sua morte. Il povero condannato, però, prima di finire impiccato nella piazza dove oggi orde di turisti si fanno fotografare con paffuti piccioni che beccano grano dalle loro mani, subiva un atroce supplizio. Il giorno dell'esecuzione veniva condotto attraverso il Canal Grande fino all'attuale Piazzale Roma e qui gli veniva amputata la mano "colpevole". Poi, a piedi, tornava in Piazza San Marco, dove veniva impiccato.

Soddisfatta con l'impiccagione del colpevole la sete di giustizia, occorreva soddisfare anche la fame di cristiana misericordia. Il condannato, infatti, non era lasciato solo durante questo supplizio. A Venezia

era stata istituita una scuola, chiamata Scuola di Santa Maria e San Girolamo deputata alla Giustizia o Scuola di San Fantin¹, che aveva proprio il compito caritatevole di assistere il morituro nel suo ultimo viaggio².

La scuola, oggi Ateneo Veneto di Scienze, Lettere e Arti, oltre a dare assistenza a donne indigenti, raccogliere elemosine e celebrare messe giornaliere, aveva la peculiare missione di assistere spiritualmente e materialmente i condannati a morte. Dato che l'esecuzione avveniva per impiccagione, la scuola era denominata dei *Picai* ovvero degli impiccati. Il colpevole veniva sostenuto dal cappellano della scuola, che assieme ai confratelli era spesso colui al quale il poveretto lasciava il compito di pregare per la sua anima dopo la morte. Per questo motivo donava alla confraternita i suoi beni. Questi denari venivano spesi per la celebrazione di messe di suffragio affinché la permanenza della sua anima in Purgatorio fosse la più breve possibile. Purgatorio, e non Inferno, perché il poveretto si pentiva di ogni suo peccato e dei reati commessi. Il pentimento è la chiave che apre il cancello d'ingresso al Purgatorio.

Le messe di suffragio per l'anima del condannato – e non solo per la sua – erano dette nella chiesa della scuola³. Le pareti della chiesa sono decorate dal ciclo cristologico di Leonardo Corona e Baldassarre D'Anna dedicato alla *Passione di Cristo*⁴. Le tele, dipinte probabilmente verso la fine del Cinquecento, sono del tutto appropriate all'attività di supporto svolta dai confratelli nei confronti del condannato a morte durante il suo ultimo viaggio. In particolare la tela raffigurante il soccorso a Cristo praticato da Veronica è un evidente richiamo alla funzione assistenziale della scuola: i confratelli assistevano il condannato nella sua passione proprio come Veronica aveva fatto con Cristo. Assistenza materiale ma anche spirituale, dato che il disgraziato si accostava alla morte con animo sereno essendosi pentito prima di morire e sapendo che i confratelli della scuola avrebbero pregato per la sua anima anche dopo l'esecuzione. In questo senso, le tele dipinte sul soffitto, più ancora del ciclo parietale, rappresentano un "promemoria visivo" indirizzato in primo luogo ai sodali: per ottenere la salvezza eterna propria e dei propri assistiti i confratelli dovevano compiere opere di suffragio, di carità e misericordia. Scrive Giustignano Martinioni nel 1663:

Nel palco benissimo disegnato, e compartito, finto di ebano con oro, fece il Palma tre sorti di suffragi, che apportano principalmente sollievo alle anime del purgatorio: il celebrar delle messe, l'indulgenze concesse dal sommo Pontefice alle Corone, e l'elemosine, che si fanno per l'anime di defunti, in virtù di che vengono liberate, con molte anime purganti nelle fiamme. Entro a spatii minori ritrasse dodici Dottori della chiesa, i quattro principali e gli altri Greci e Latini quali tutti scrissero sopra tale materia⁵.

Celebrazioni delle messe, elargizioni delle elemosine e indulgenze. Queste, e altre, sono le opere di suffragio cui il buon fedele doveva dedicarsi affinché

la sua anima e quelle dei suoi cari potessero essere liberate dal fuoco purgatorio.

Questo "promemoria" fu commissionato dalla scuola a Jacopo Palma il Giovane nel 1600. Precedentemente il soffitto era decorato da alcune tele dipinte da Tintoretto. L'incertezza sia sul numero sia sul soggetto delle tele del Tintoretto è dovuta al fatto che l'unico a parlarne è Francesco Sansovino:

È anco riccamente ornato l'Oratorio chiamato di San Fantino, e dedicato a S. Hieronimo. In questo i fratelli, oltre che operano continuamente per Dio, hanno per cura principalmente d'accompagnare alla morte rei condannati dalla giustizia, con habito mesto e lugubre. Et in questo si vede la palla dell'altare con S. Hieronimo dipinto da Marco del Moro e il soffitto di mano di Iacopo Tintoretto⁶.

Poche parole, e poco illuminanti, che tuttavia hanno spinto alcuni studiosi a ritenere che i due frammenti di Tintoretto oggi conservati nella sala superiore della scuola, raffiguranti *San Marco* e *San Giovanni evangelista*, fossero parte del soffitto perduto⁷, che fu rimosso e sostituito con quello del Palma. Allo stato attuale delle ricerche non sappiamo se l'opera di Tintoretto fu rimossa perché danneggiata o, come sostiene Ileana Chiappini di Sorio, perché si doveva "dar spazio all'iconografia del nuovo dogma del Purgatorio e delle sue pene, più consona agli impegni statutarî della Scuola"⁸.

Dai documenti d'archivio risulta che durante la seduta del 10 agosto 1600, presieduta dal Guardian Grande Antonio Simoni, si deliberò di adornare il soffitto dell'oratorio e a tal fine si stanziò la somma di 600 ducati. Dalle carte risulta inoltre che in cassa c'erano già 100 ducati raccolti con un *ruodolo* (ossia una sottoscrizione) fatto sotto il guardianato di Francesco de' Grigis, e che i confratelli recuperarono altri 300 ducati dalla banca della scuola e 200 ducati dalla vendita di beni della confraternita⁹.

L'iscrizione MDC / *MENs* / *DECs* che appare sul soffitto in corrispondenza della porta che immette su calle della Verona ha indotto gli studiosi a ritenere che l'intero ciclo venne terminato e collocato *in loco* nel dicembre del 1600. Secondo Meryl Bailey, invece, questa data indicherebbe soltanto la messa in opera dei cassettoni del soffitto, e non dei dipinti¹⁰. La studiosa americana ritiene che la lacunosa descrizione del soffitto fatta nel 1604 da Giovanni Stringa – dove sono identificati solamente i dodici dottori della chiesa e ricordati i riquadri raffiguranti le anime del Purgatorio ma non le tele con le opere di suffragio¹¹ – sia dovuta al fatto che il completamento della decorazione avvenne entro qualche anno dall'interdetto che colpì Venezia nel 1606. Il ciclo del Purgatorio che caratterizza la decorazione del soffitto dimostrerebbe, secondo Bailey, "l'intensità della fede e l'ortodossia dei confratelli di San Fantin in quegli anni di incertezza politica"¹²: fede ortodossa affermata con la presenza dei dottori della Chiesa e con le parole scritte sui ponderosi libri poggiati sulle loro gambe, di cui la studiosa svela, sulla base del *De Purgatorio* di Roberto Bellarmino, il significato all'apparenza nascosto.

Lo studio della Bailey, innovativo nell'interpretare le iscrizioni presenti in alcune tele del ciclo, per quanto riguarda la tela centrale accoglie invece la lettura tradizionale secondo cui si tratterebbe della distribuzione delle indulgenze. Ma siamo davvero sicuri che Palma abbia raffigurato proprio questo soggetto? Oppure c'è un messaggio diverso, più strettamente legato alle vicende storiche veneziane?

Del quadro centrale (fig. 1) – oltre che dei due laterali con la *Celebrazione della messa* (fig. 9) e l'*Offerta dell'elemosina* (fig. 10) – Stringa tace. È Martinioni il primo a descriverlo come *L'indulgenza concessa dal sommo Pontefice alle corone*. In effetti Palma dipinge al centro della tela un papa seduto, in atto di porgere alcuni rosari (le *corone* di Martinioni) e

un foglio piegato, sempre identificato come un'indulgenza concessa ai fedeli posti ai suoi piedi. Un cardinale alle spalle del pontefice ripete il gesto di offrire un rosario. A sinistra alcune anime purganti vengono portate in alto dagli angeli.

Sia Ivanoff che Zampetti¹³ identificavano il pontefice assiso sul trono al centro della scena con Pio V. Per entrambi gli studiosi, i rosari che egli tiene nella mano sinistra sono l'attributo caratterizzante di questo papa, che era particolarmente legato al salterio mariano; e per entrambi la carta tenuta nella mano destra conterrebbe una non specificata indulgenza¹⁴. Tutti e due gli studiosi intitolavano l'opera così: *Il pontefice Pio V distribuisce le indulgenze per le anime*. Ma perché si parla d'indulgenze al plurale se il papa tiene in mano una sola carta? Proviamo a rispondere. Per comprendere il significato di quest'opera è necessario analizzare singolarmente le tre figure principali che vi compaiono, ossia il pontefice, il cardinale e il personaggio raffigurato all'estrema destra.

1. Partiamo dal personaggio al centro della tela, vale a dire papa Pio V. L'identificazione non è controversa, anche se Bailey dubita che l'aspetto del papa palmesco sia un elemento decisivo per sostenerla¹⁵. Il confronto con un'altra opera di Palma può contribuire a dirimere la questione: si tratta del *Ritratto di Pio V* (fig. 2), datato attorno al 1590 e oggi conservato presso il Museo d'Arte di Chianciano¹⁶. L'identificazione del pontefice con Pio V è accertata dal monogramma PV, ovvero *Pius V*, che compare sul pastorale. L'identità di tratti col Pio V della scuola è talmente evidente da rendere superflua ogni insistenza¹⁷.

Ulteriori elementi a supporto dell'identificazione – senza nulla togliere alla straordinaria qualità ritrattistica di Palma – emergono dall'iconografia di due suoi dipinti di soggetto simile a quello della tela della scuola dei *Picai*, inclusi nel catalogo del pittore



1. Jacopo Palma il Giovane. *Pio V e il potere del rosario*. Ateneo Veneto, Venezia.

con questi titoli: *Pio V e i principi della Lega Santa ringraziano Dio per la vittoria di Lepanto* e *Le anime del Purgatorio implorano le liberazione attraverso le corone del rosario*. Le opere furono dipinte, secondo Carlo Ridolfi, per la Confraternita del Rosario che aveva sede nella chiesa di San Domenico a Brescia¹⁸. Purtroppo la chiesa fu demolita nel 1883 e delle tele del Palma si persero le tracce. Fortunatamente, però, ne rimane l'ampia descrizione rilasciata dal pittore bresciano Francesco Paglia, che ai nostri fini vale (quasi) come le immagini dipinte¹⁹. Della tela raffigurante le anime purganti Paglia scrive:

Nell'una della quali osserveremo con pietoso zelo i suffragi che ricevono le Anime del Purgatorio mediante il sacrificio della S.ta Messa et del rosario; stando colà su in Trono la Sant.ma Triade, tutta maestosa e grave, rivolgendo il loro benigno sguardo verso la Vergine sua santissima, che accompagnata da molti santi tutti a ginocchi piegati, porgono con essa lei calde preghiere per la liberatione di quelle beate Anime, molte delle quali vengono da Angeli liberate, portandole a volo colà su alla bramata gloria, dov'è la gioia senza la tristezza, la salute senza dolore, il riposo senza travaglio, il lume senza le tenebre, la vita senza la morte. Alla consideratione delle quali figure gratiosamente disposte, parmi veder gestire, muoversi e salire all'aspetto di que' santi che aspettativi stannosi intenti ad orare mentre fra tante nuvolette oscure e chiare veggio inserirsi molti Angeletti in varie foggie disposti, fingendo sostenere globi di nuvole pesanti, altri con mani giunte et incrociate adorar quella divinità, altri con l'ale spiegate portarsi verso quell'anime per consolarle, altri salire al cielo, e con scherzi innocenti dimostrar l'interna allegrezza che sentono in veder salir quell'anime dalle pene. Facendo assieme un'armonia et un concento sì nobil e vago, in servire al corteggio della riverita Imperatrice de cieli, che spiegano meravigliosi a gl'occhi di tutti.

Le anime purganti ottengono dunque sollievo mediante la celebrazione della messa e la recita del rosario sotto l'egida della Vergine Maria e dei santi che intercedono per i defunti rivolgendo le loro preghiere alla Trinità raffigurata in trono.

Della seconda tela Paglia scrive:

Nell'altra tela ammiraremo la sacra Lega de Principi Cristiani contro le forze Ottomane, allhora quando seguì la sanguinosa battaglia, la Giornata Navale dell'anno 1571 in giorno di S.ta Giustina. Miriamo adunque colà in Mare la furia di quella spaventevole Armata, dove si vede trionfar la morte co' potenti fulmini di guerra: all'osservar de la quale, parmi udire scintillar lo strepito de brandi, il tuono delle bombe, il grido delle mischie, il fischio dei dardi, il lamento de miseri, un miscuglio infuriato, che quasi impediscon la fede di crederla dipinta, sembrando la tela fatta lampo di folgore (...). Il terror nondimeno per favor del Cielo sopraggiunse all'Armata Turchesca, mentre incalzandola i Catolici col favore del Vento, che quando a Dio piacque si rivolse, e confuse sì fattamente l'Armata nemica, che il disordine rese irreparabile il conflitto. Per il che distrutta ancorché potente, diedesi alla fuga, non senza incomparabile contento de Cristiani et spavento de Turchi. Qui alzando gli occhi osserveremo adunque quell'Alba di rose incoronata di gigli Vergine santissima da bellissimi angeletti assistita, che in atti riverentissimi la circondano inchinando all'ossequio anco gl'astanti col loro esempio. A questo primo giro di vaghissima apparenza succede il secondo, in atto supplichevole e riverente la martire Sta. Giustina che accompagnandosi con la stessa madre di Dio compariscono avanti al luminoso trono della Sant.ma Triade tutta da numerose schiere di beati spiriti circondata e con loro calde preghiere intercedono aiuto per l'armata fedele acciò possa riportare glorioso trionfo. Ond'ecco in un istante rivolgere i benignissimi sguardi di sua infinita pietà inviato dal Cielo un Angelo con palma e corona in mano apportando in quel mare d'angustie infinite benedizioni e col favor d'aura felice grande



2. Jacopo Palma il Giovane. *Ritratto di Pio V*. Museo d'Arte, Chianciano.



3. Jacopo Palma il Giovane. *Pio V e il potere del rosario*, particolare della fig. 1.

contento all'armata fedele. Come per appunto segui con grandissima allegrezza di que' Principi che ne riportarono la gloria in difesa della santa fede. Eccoli adunque prostrati a terra deposti gl'elmi di finissima tempra rendono grazie a Dio et alla sua Santissima Madre d'un tanto favore; come parimente in distanza si vedono moltissime figure colme di gaudio che processionalmente portano sotto nobil baldacchino la Vergine santissima del rosario in segno di rendimento di gratie e d'impareggiabil consolationi, e che vi pare di tante figure senza confusione distinte e d'una Istoria così ben espressa? Deh, mirate o cari quel Santo Papa Pio quinto in mezzo del Re Catolico et del Seren.mo Principe Veneto com'è ben fatto e ben composto! Dimostrando gli altri tre Generali non meno la regia maestà del loro nobilissimo aspetto, in cui si scorge una vivezza mirabile e una maestà incredibile che quasi la meraviglia li applaudirebbe veri seguendone li tre altri Principi Generali armati con bande dorate, questi con veste riccamente ornate quegli con arme intorno raramente abbellite e così lucide che nelle stesse potria specchiarsi, tenendo e gli uni e gli altri il lor baston di comando con tanta regia maestà che sembrano valorosi anche dipinti. All'incontro de quali si fa vedere tutta vestita di bianco la Vittoria con il stendardo della croce vermiglia accennandoli con destra mano verso il cielo da cui dipende ogni nostro bene. Apresto di questa nobil figura stansi quelle due altre donne figurate per la carità e l'oratione, quella con la candidezza de suoi glij questa con le rose, quella co' i bambini ripiena di carità, questa con fiamma dell'oratione. Quanto colme di gratia di vederle dipinte in forma di supplicanti, ma così allestite dalla simmetria da quel chiaro pennello che per appunto non sapeva formare che Palma, per tergere in queste due bell'opere i suoi gloriosi sudori.

Dalla descrizione si deduce che la tela doveva essere particolarmente grande e complessa. Oltre alla famosa battaglia, Palma dipinge la Vergine Maria con angeli e santi, tra i quali santa Giustina che prega

affinché la Trinità intervenga a favore della Lega, e i principi che ne fanno parte (Pio V, Filippo II e Sebastiano Venier). In lontananza si snoda la processione di fedeli che portano *sotto nobile baldacchino* la Vergine del rosario.

Le due perdute opere bresciane appaiono strettamente collegate alla tela dipinta da Palma nella scuola dei *Picai*. In tutte è fondamentale la presenza del rosario, sia come suffragio per le anime del Purgatorio, sia come strumento decisivo per la vittoria contro i Turchi a Lepanto.

Se in una delle tele di Brescia il pittore si cimenta, stando a quanto scrive Paglia, in una fotografia dettagliata dell'evento bellico senza lasciare adito a dubbi sul soggetto rappresentato, nella tela della scuola veneziana il richiamo a Lepanto è più sottile. Papa Pio V era stato il motore che aveva dato avvio alla Lega Santa contro i Turchi in previsione di una nuova crociata contro l'infedele che portò, il 7 ottobre del 1571, alla disfatta della flotta ottomana alle isole Curzolari. Il pontefice, però, non pago della vittoria temporale, proclamò anche la vittoria spirituale sui musulmani, ovvero decretò che la Vergine Maria era intervenuta presso la Trinità a favore della Lega Santa e che tale intercessione era stata determinata dalle preghiere a lei rivolte. Per questo motivo il papa stilò la bolla *Salvatoris Domini* (1572) che sanciva il legame tra l'evento e la corona delle preghiere mariane, istituendo la festa liturgica della Beata Vergine del rosario. Del resto, il pontefice domenicano aveva già trattato questa materia nella bolla *Consueverunt Romani Pontifices* (17 settembre 1569), con la quale definiva la forma del rosario tuttora in uso. Il rosario raffigurato da Palma nella scuola dei *Picai* non è dunque soltanto un'opera di suffragio per le anime purganti che compaiono nella parte sinistra della tela, ma anche ricordo della salvezza veneziana dal pericolo turco.

2. La spedizione militare che portò alla sconfitta dei Turchi non fu però frutto di trattative semplici. Se la nascita della Lega Santa non ebbe particolari ostacoli da parte dei principi e degli stati che ne facevano parte, molti problemi sorsero nel momento di mettere in campo – o meglio, data la circostanza, in acqua – le forze necessarie: particolarmente riluttante era Filippo II, timoroso che Venezia prima o poi si defilasse lasciando alla Spagna il carico della guerra²⁰. Il nunzio pontificio a Venezia, Giovanni Antonio Facchinetti, aveva cercato di spiegare ai veneziani il prolungato ritardo della flotta spagnola²¹. Pio V decise infine di mandare una sua delegazione in Spagna per sbloccare la situazione: ovvero, come scrive l'ambasciatore veneziano a Madrid, Leonardo Donà, per "accender il re alli apparecchi della guerra"²². Il 30 giugno del 1571 la comitiva degli ambasciatori si mise in viaggio alla volta della corte madrilenica.

Incaricato di convincere l'esitante sovrano spagnolo a muovere contro il Turco fu il cardinale Michele Bonelli²³. Nipote per parte di madre di papa Pio V, il cardinale Bonelli (1541-1598) era entrato nell'ordine dei domenicani nel 1560. Nel 1566 era stato nominato cardinale con il nome, come lo zio prima di lui, di cardinale Alessandrino, dal momento che entrambi provenivano dalla provincia piemontese. Era anche uomo di cultura: legato particolarmente al mondo intellettuale veneziano grazie alla stretta amicizia con Aldo Manuzio il Giovane, era solito richiedere alle stamperie veneziane, tramite il nunzio Facchinetti, libri di filosofia e teologia da mandare alla biblioteca del convento domenicano di Bosco Marengo, luogo d'origine suo e dello zio²⁴. In palazzo Valentini, residenza romana del Bonelli, era custodita una cospicua collezione di opere d'arte tra le quali due tele di Jacopo Palma raffiguranti *La Regina di Saba* e *Giosuè in atto di fermare il Sole*, documentate nell'inventario del 28 aprile 1598²⁵, e finanche una *Santa Caterina* di Tiziano²⁶.

Se non gli mancavano interessi culturali, piuttosto scarsa era invece la sua esperienza curiale, tanto che molti cardinali pensavano di poterlo facilmente manovrare ed eludere in questo modo il rigido controllo del severissimo Pio V. Il cardinal Farnese si incaricò di assisterlo nel suo apprendistato, cercando di ricavarne maggior potere personale in vista del futuro conclave; ma il Bonelli si rivelò presto assai più abile del previsto oltre che indipendente dal precettore, seppur sempre sotto il controllo dell'autoritario zio. Il 19 giugno del 1571 il pontefice lo nominò *cardinal nepote* e fu in questa veste che egli partì per la missione diplomatica in Spagna, che si concluse positivamente con la discesa in campo della flotta spagnola²⁷.

Il personaggio raffigurato dietro il papa nella tela centrale del soffitto della Scuola dei *Picai* è proprio il cardinale Michele Bonelli (fig. 3). Varie ragioni stanno a sostegno di questa identificazione. Innanzitutto, dal punto di vista dell'impaginazione, la posizione del Bonelli alle spalle del pontefice è quella tipica del *cardinal nepote* in due dipinti celeberrimi: del nipote di Leone X nel triplo ritratto di Raffaello agli Uffizi, del nipote di Paolo III nel triplo ritratto di Tiziano a Capodimonte. Inoltre, il personaggio ha la barba scura e sul suo viso non sono visibili segni particolari di invecchiamento: ha insomma le fattezze di un uomo sui trent'anni, che era esattamente l'età del nostro cardinale, nato nel 1541, al tempo della vittoria di Lepanto.

Esistono poi due tele che raffigurano il Bonelli. La prima, conservata nella chiesa di Santa Croce di Bosco Marengo (fig. 4), città di origine dei Ghislieri, si deve al bresciano Grazio Cossali (1563-1629) e rappresenta *Pio V che attribuisce alla Madonna del rosario il merito della vittoria di Lepanto* (1597). Questa tela ha in comune con quella veneziana la presenza simultanea del papa e del nipote: a sinistra del pontefice è infatti ritratto il cardinal Bonelli, anche qui



4. Grazio Cossali.

*Pio V attribuisce alla Madonna del Rosario
il merito della vittoria di Lepanto.*

Chiesa di Santa Croce, Bosco Marengo (AL).

alla giovane età che aveva al tempo di Lepanto. La seconda tela si trova al Fogg Art Museum (Harvard University, Cambridge Mass.), ed è il ritratto del cardinale eseguito da Scipione Pulzone nel 1586, anche in questo caso con le medesime fattezze del dipinto veneziano (fig. 5).

Anche il gesto che il porporato dipinto nella tela veneziana sta compiendo rafforza la sua identificazione col Bonelli: il cardinale sta porgendo un rosario. La posizione del braccio, staccata dal corpo, è caratteristica del gesto di allontanare qualche cosa da sé per darla a qualcun altro: sembra insomma che il cardinale stia aggiungendo il suo rosario a quelli stretti in mano al pontefice. Il rosario è legato al Bonelli per un duplice motivo: da un lato, come il papa, il cardinale era domenicano e per questo "fisio logicamente" legato al rosario; dall'altro il rosario, simbolo dell'intercessione della Vergine in favore della Lega Santa, ricordava il ruolo decisivo del Bonelli nella delegazione spagnola²⁸.

3. Per rispondere alla domanda se il foglio tenuto in mano dal pontefice sia davvero un'indulgenza legata al rosario, come affermato dal Martinioni, o un'altra qualsiasi indulgenza come ritenuto da altri, o qualcos'altro ancora da scoprire, bisogna dare un nome e una storia alla terza figura fondamentale del quadro, ossia all'uomo che compare sulla destra ai piedi del papa con le braccia incrociate sul petto in segno di sottomissione alla sua volontà.

Come ha già rilevato Antonio Manno²⁹, il personaggio è con ogni probabilità Girolamo Miani (1486-1537). Girolamo apparteneva a quella nobiltà veneziana che imponeva ai propri figli un preciso itinerario sociale e politico; ma, dopo l'esperienza traumatica della prigionia al tempo della guerra di Cambrai, cambiò radicalmente vita: con atto notarile del 6 febbraio 1531, donò ogni suo avere ai nipoti e vestì l'abito dei poveri³⁰. Aprì quindi una bottega nei pressi di San



5. Scipione Pulzone. *Ritratto del cardinale Michele Bonelli*. Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge MA.

Rocco, nella quale accoglieva i fanciulli orfani o abbandonati che altrimenti avrebbero vagato per la città o trovato rifugio nei malsani ospedali cittadini. Qui, coadiuvato da alcuni assistenti, impartiva ai suoi ragazzi una vera e propria formazione religiosa nonché una seria istruzione di base che avrebbe loro permesso di entrare come garzoni nelle botteghe artigiane della città. Miani sosteneva la necessità della conciliazione tra preghiera e lavoro: devoto a Maria, cui si riteneva debitore della salvezza dalla prigionia subita in guerra, spingeva i fanciulli a recitare il rosario anche durante le attività pratiche³¹. Presto lasciò Venezia per trasferirsi nel territorio bergamasco, che era rimasto particolarmente segnato dalla miseria seguita alla guerra. Assieme ai suoi sodali si stabilì presso Somasca, un villaggio al confine con il ducato di Milano: per questo i compagni presero infine il nome di Somaschi. Nonostante il Miani fosse diventato figura di assoluto rilievo nel mondo della carità veneziana, oltre che graditissimo ai vertici ecclesiastici, il conseguente processo di elevazione agli altari fu assai lento: la beatificazione fu avviata nel 1614 ma si concluse solo nel 1747; vent'anni dopo giunse infine la canonizzazione. I tempi per il riconoscimento della compagnia dei Somaschi da parte della Santa Sede furono invece piuttosto rapidi: nel 1540 papa Paolo III la riconobbe come congregazione laica e nel 1568 papa Pio V con la bolla *Iniunctum Nobis* la elevò a ordine religioso regolare.

L'identificazione del personaggio inginocchiato ai piedi di Pio V trova intanto il dovuto supporto in un *excursus* attraverso l'iconografia del Miani. La sua immagine, documentata lungo un arco di tempo assai lungo che va dagli ultimi anni del XVI secolo fino ai giorni nostri, compare in una grande varietà di incisioni, sculture, affreschi e pale d'altare³². Le prime immagini erano essenzialmente incisioni specificamente pensate per la devozione popolare, che però non sono giunte fino a noi. Un decreto del 1616

del capitolo generale dei padri Somaschi vietò che venissero prodotte effigi non aderenti a rigidi criteri di somiglianza. L'immagine del Miani attraverso i secoli risulta in effetti costante: barba nera, sopracciglia folte, grandi occhi, naso lungo e fronte spaziosa. Così egli compare nel ritratto conservato nella cappella di San Mauro della chiesa veneziana della Madonna dell'Orto (fig. 6), che fa parte del cosiddetto *corpus tiepolesco* di santi e beati che comprende ventotto effigi dipinte da vari autori, tra i quali anche Palma il Giovane, sotto il patriarcato di Giovanni Tiepolo (1619-1631)³³, e in quello di Jacopo Bassano nel Museo di Palazzo Rosso a Genova (fig. 7), che lo raffigura in preghiera durante l'esperienza del carcere³⁴. I due ritratti si confrontano egregiamente col nostro personaggio della tela palmesca nella scuola veneziana (fig. 3).

Un ulteriore elemento a supporto dell'identificazione sta nel fatto che Pio V e il Miani sono raffigurati insieme non solo nel dipinto della scuola ma anche in altri casi. Tra il 1670 e il 1700 i padri Somaschi ricostruiscono la loro sede veneziana – oggi Seminario Patriarcale³⁵ – affidando il progetto a Baldassarre Longhena e cogliendo l'occasione per rendere omaggio al loro fondatore con statue e altorilievi collocati sui lati dello scalone: sulla parete destra compaiono entro nicchie le statue abbinate di Girolamo Miani e di papa Pio V, a conferma che l'associazione tra i due personaggi era un dato acquisito (figg. 8-9)³⁶.

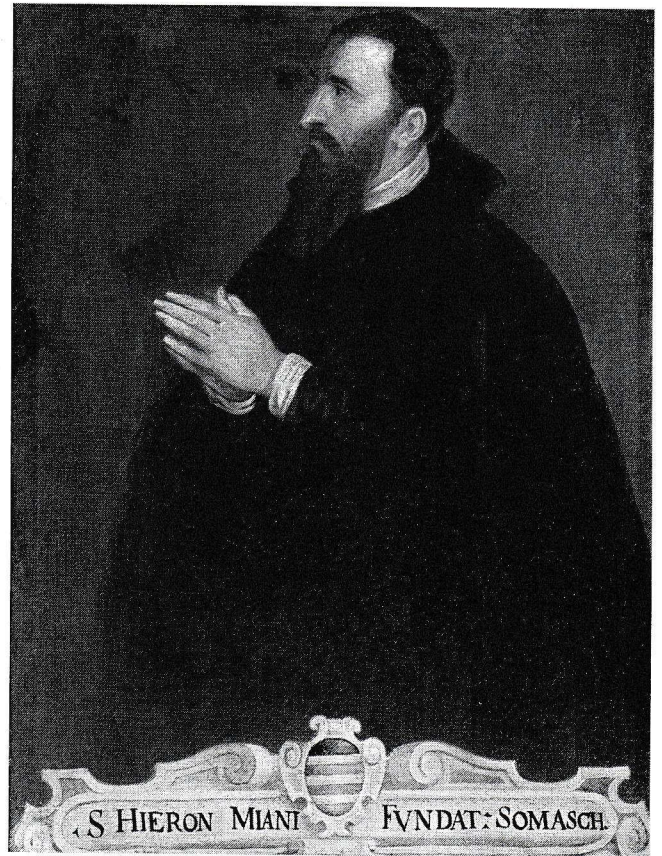
Una terza prova nella medesima direzione è fornita da Giandomenico Tiepolo, che per la cappella della sua villa di Zianigo dipinse un monocromo raffigurante il Miani nell'atto di recitare il rosario insieme ai suoi ragazzi (fig. 10), a testimonianza del suo specifico coinvolgimento in quella devozione che è al centro – come oggetto e come concetto – della tela di Palma.

Allora, una volta riconosciuta nella tela veneziana, sulla base di questi argomenti, la figura di Girolamo

Miani davanti a Pio V, si può rispondere alla domanda iniziale: la carta che il papa tiene in mano non è un'indulgenza ma la bolla con la quale la congrega dei Somaschi veniva elevata al rango superiore di ordine religioso. Dato però che nell'occasione il Miani sembra tutto concentrato sul rosario, tema centrale di questo dipinto, la carta sembra essere consegnata al personaggio un po' nascosto, inginocchiato dietro i gradini del trono, nel quale dovremo plausibilmente riconoscere uno dei giovani appartenenti alla sua compagnia.

4. Uno degli angeli raffigurati sulla sinistra della tela nell'atto di sollevare un'anima dal fuoco purgatorio indica anche chiaramente Pio V e i suoi rosari (fig. 1). Questo gesto indicatore ritorna negli altri due dipinti del soffitto. Nella tela con la *Celebrazione della messa* (fig. 11), un angelo indica all'anima da lui sollevata il cielo da cui scende lo spirito divino durante il rito, anzi nel momento preciso della elevazione del calice con tanto di *coadiutor* inginocchiato a lato dell'altare e munito della campanella per il segnale d'obbligo ai fedeli³⁷. In quella con l'*Offerta dell'elemosina* (fig. 12) – ruotata di 180° rispetto alle altre due in modo che il devoto la vedesse proprio all'uscita dalla chiesa e rammentasse di lasciare il suo obolo per le anime purganti nelle apposite cassette ai lati della porta – l'indice dell'angelo è puntato verso la donna, forse figura stessa della Carità, impietosita dal vecchio mendicante. I gesti indicatori e ammonitori degli angeli – oltre a collegare le figure distribuite nello spazio secondo la teoria albertiana dei moti³⁸ – servono ad ammaestrare i fedeli sull'importanza delle opere di suffragio insistentemente affermata dal concilio tridentino.

La tela centrale del soffitto – per riassumere – celebra il rosario come opera di suffragio per le anime purganti ma anche come viatico decisivo per la vittoria della flotta cristiana sul Turco nel 1571: insomma,



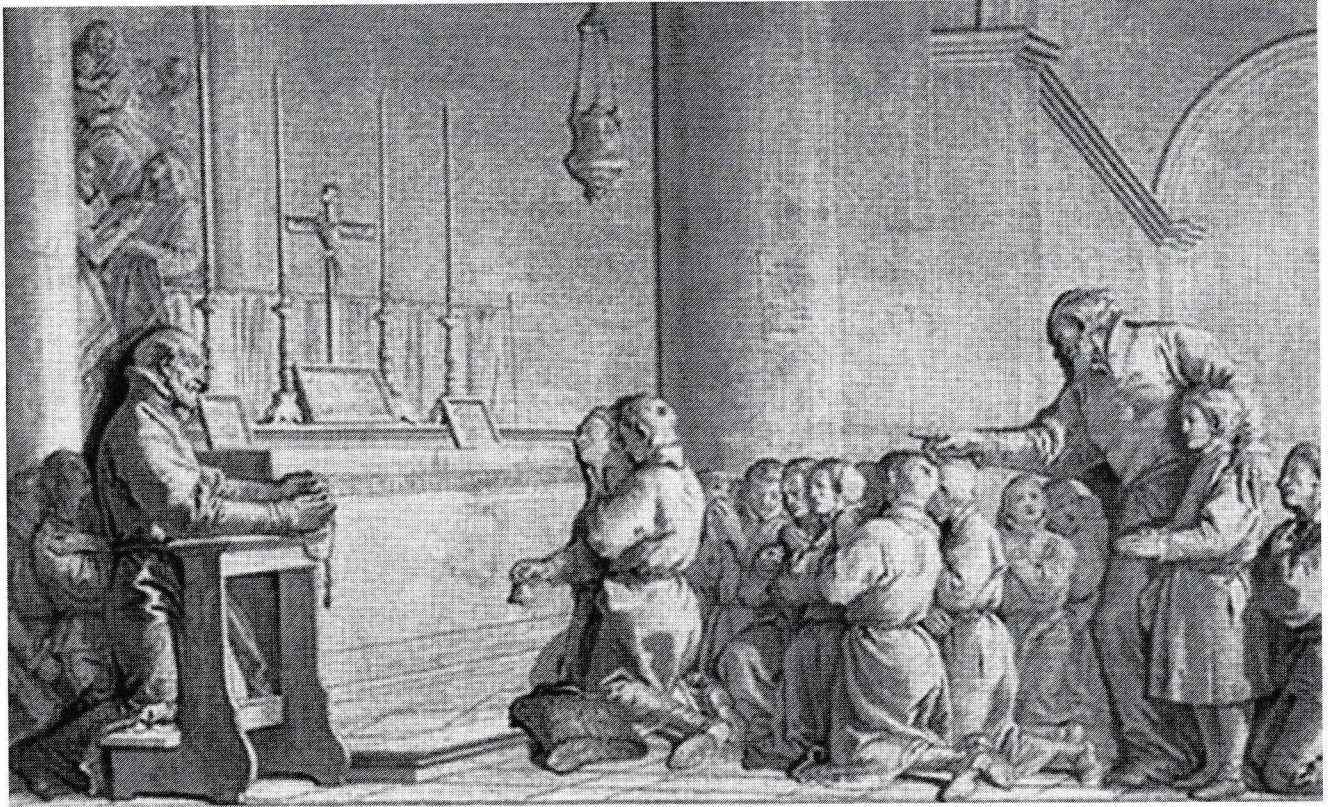
6. Pittore veneto (secolo XVII).
Ritratto di Girolamo Miani.
Madonna dell'Orto, Venezia.



7. Jacopo Bassano. *Girolamo Miani in carcere*. Museo di Palazzo Rosso, Genova.



8. Bottega di Michele Fabris d. Ongaro. *Pio V.* Seminario Patriarcale, Venezia.
9. Francesco Cabianca. *Girolamo Miani.* Seminario Patriarcale, Venezia.



10. Giandomenico Tiepolo. *Girolamo Miani recita il rosario*. Museo del Settecento veneziano, Ca' Rezzonico, Venezia.



11. Jacopo Palma il Giovane. *Celebrazione della messa*. Ateneo Veneto, Venezia.



12. Jacopo Palma il Giovane. *Offerta dell'elemosina*. Ateneo Veneto, Venezia.



13. Jacopo Palma il Giovane. *Pio V consegna a Girolamo Miani la bolla di istituzione dell'ordine dei Somaschi*.
San Nicolò da Tolentino, Venezia.

per così dire, come strumento di purgazione nell'aldilà ma anche nell'*aldiqua*. Al tempo stesso celebra due persone: il cardinale Michele Bonelli, che con la sua missione diplomatica presso Filippo II aveva sbloccato la difficile situazione militare a vantaggio della Serenissima e che era morto da appena due anni quando i confratelli commissionarono a Palma il ciclo del Purgatorio; e il nobile veneziano Girolamo Miani, che con la sua scelta di assoluta dedizione all'assistenza dei derelitti aveva richiamato i concittadini a umiltà e carità.

Questa lettura multipla appare del tutto appropriata per un'altra opera veneziana di Palma di analogica iconografia: la tela centrale della volta della cappella Grimani nella chiesa di San Nicolò da Tolentino (fig. 13). Posta entro cornici di stucco sostenute da figure angeliche, e di nuovo affiancata da una *Offerta di elemosine* e da una *Celebrazione della messa*, anche questa è tradizionalmente interpretata e titolata come *Distribuzione delle indulgenze*. In realtà anche in questo caso, e anzi con maggior evidenza, viene ritratto papa Pio V nell'atto di consegnare a Girolamo Miani, e stavolta direttamente nelle sue mani, la pergamena con la bolla che elevava la congregazione dei padri Somaschi a ordine religioso regolare³⁹; naturalmente al tempo della bolla il Miani era morto da tempo, ma proprio nel 1614 – anno attorno al quale

si datano i dipinti della cappella Grimani⁴⁰ – era stato avviato il suo primo processo di beatificazione, che giustificava l'anacronismo e l'attualizzazione. Quanto poi al prelato in evidenza accanto al papa, si tratta anche in questa occasione di Michele Bonelli, *cardinal nepote* di Pio V, che di nuovo, come già nella tela della scuola veneziana, s'incarica di porgere a un indistinto personaggio rappresentato di spalle il polivalente rosario della devozione domenicana, del suffragio alle anime purganti e della protezione mariana nella lotta all'infedele.

Questo personaggio senza nome e senza volto merita conclusivamente qualche attenzione. Nella tela della scuola dei *Picai* (figg. 1, 3) accoglie con un gesto di lieta meraviglia i molti rosari che proprio a lui sono consegnati dal papa e dal cardinale; apparentemente giovane, e abbigliato in maniera dimessa, sta accanto al Miani ed è con ogni probabilità un altro accolito della sua compagnia. Nella tela dei Tolentini riceve con analogo gesto l'unico rosario in scena, offerto dal cardinale; stavolta veste un lucente completo giallo-oro, ma resta impossibile scorgere i suoi tratti, indovinare la sua età e immaginare una sua identità. Per certo, e in ambedue i casi, collocato com'è sulla soglia del dipinto, serve a richiamare lo spettatore all'interno della scena per condividere la devozione e la sorpresa.

¹ G. Pavanello, *La Scuola di San Fantin ora Ateneo Veneto*, Venezia, 1914; C. Traverso, *La Scuola di San Fantin o dei "Picai". Carità e giustizia a Venezia*, Venezia, 2000.

² Nel Seicento venne concesso alla scuola di prendersi cura anche del corpo dei condannati, molti dei quali ordinavano in testamento che i loro averi le fossero devoluti: Archivio di Stato di Venezia (ASV), *Scuola di Santa Maria della Consolazione*, b. 20.

³ [F. Sansovino, G. Stringa], *Venetia città nobilissima et singolare di Francesco Sansovino corretta, emendata e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa*, Venezia, 1604, p. 92: "Vi è un gran concorso in questo oratorio ogni venerdì e specialmente di donne che per loro divotione fanno dir molte Messe per conseguir la gratia che chiedono".

⁴ V. Sapienza, "Note sulle 'Storie della Passione' di Leonardo Corona all'Ateneo Veneto", in *Ateneo Veneto. 1812-2012. Un'istituzione per la città*, a cura di M. Gottardi, M. Niero, C. Tonini. Venezia, 2012, pp. 243-249.

⁵ [F. Sansovino, G. Martinioni], *Venetia città nobilissima et singolare di Francesco Sansovino con le aggiunte di tutte le cose notabili della stessa città fatte et occorse dall'anno 1580 fino al presente 1663 di Giustiniano Martinioni*. Venezia, 1663, p. 136.

⁶ F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, 1581, p. 51.

⁷ P. Zampetti, *Guida alle opere d'arte della Scuola di San Fantin (Ateneo Veneto)*, Venezia, 1973, p. 50, seguito da R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere profane*, Milano, 1982, p. 182.

⁸ I. Chiappini di Sorio, "Fatti e misfatti all'Ateneo", in *Ateneo Veneto. 1812-2012*, cit., pp. 187-209 (p. 188).

⁹ ASV, *Scuola di Santa Maria della Consolazione*, b. 2: "Laus Deo 1600, adì 10 agosto. Essendo redotto Capitol General de ordine del magnifico signor Antonio Simoni al presente Guardian Grande per dimandar et poner parte di spender ducati dussento delli beni della nostra Scholla per compimento de adornar il soffitto da basso della nostra Scholla. Essendo desideroso il magnifico Antonio Simoni Guardian Grande insieme con la sua Banca di dar compimento di adornar la nostra Scholla qual è il far il soffitto da basso et per la qual opera si attrova nel Scigno

ducato cento quali furono trovati e posti in ditto scrigno per un rodolo fatto sotto il magnifico Francesco Grigis et perché li va a far detta opera ducati seicento circa, si obbligano sotto la presente banca de dar delle nostre borse per detta opera ducati tresento che fano con quelli ducati cento di sopra nominati ducati quattrocento et non essendo abbastanza ditti denari per far ditta opera dimanda lizenza de poder dar compimento a tanto buona et digna opera et per adornamento di Christo tanto miracoloso aziò cresca ogni giorno più devozion alle devote persone".

¹⁰ M.F. Bailey, "La devozione delle confraternite, la Riforma cattolica e il ciclo del Purgatorio di San Fantin", in *Ateneo Veneto. 1812-2012*, cit., pp. 211-241 (p. 217).

¹¹ Sansovino, Stringa, *Venetia città nobilissima*, cit., p. 91: "Il soffitto poscia è anch'egli vaghissimamente lavorato; egli è finto d'ebano e quasi tutto in bella maniera indorato; forma egli diversi vani, e grandi, e piccoli in bel modo; ne i grandi dipinte in varie maniere si veggono di mano del Palma le pene che patiscono nel luogo del Purgatorio le anime dei fedeli Christiani; & nei piccoli dodici dottori di Santa Chiesa; cioè i Quattro principali S. Gregorio, S. Girolamo, Sant'Ambrogio e S. Agostino nel mezzo; & da un de i capi, Sant'Atanagio, S. Basilio, S. Gregorio Nazianzeno, & S. Giovanni Grisostomo; e dall'altro S. Bernardo, S. Beda, S. Hilario, e Sant'Anselmo, i quali hanno di queste pene scritto ottimamente".

¹² Bailey, "La devozione delle confraternite", cit., pp. 219, 225-226.

¹³ N. Ivanoff, "Il ciclo pittorico della Scuola di San Fantin", in *Ateneo Veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti. Fascicolo speciale per il 150° anniversario, 1812-1962*, Venezia, 1963, pp. 65-81; N. Ivanoff, P. Zampetti, *Palma il Giovane*, Bergamo, 1975, p. 393.

¹⁴ L'ipotesi di Traverso (*La Scuola di San Fantin o dei "Picai"*, cit., p. 132) che si tratti di uno scapolare non corrisponde a quel che si vede, né alle specifiche devozioni del domenicano Pio V o della scuola dei *Picai*.

¹⁵ Bailey, "La devozione delle confraternite", cit., pp. 232-233. Diversi studiosi hanno sostenuto che il papa della tela mostra i tratti di Pio V (Antonio Ghislieri, 1504-1572, pontefice dal 1566): Ivanoff, "Il ciclo pittorico", cit., p. 73; Zampetti, *Guida alla Scuola*

di San Fantin, cit., p. 36; Traverso, *La Scuola di San Fantin*, cit., p. 132. La stessa identificazione è stata proposta da Antonio Manno in una conferenza dal titolo *Carità, giustizia e devozione a Venezia: i cicli pittorici nell'aula terrena della scuola dei "Picai", ora Aula Magna dell'Ateneo Veneto*, tenuta all'Ateneo il 4 dicembre 2007 (abstract recuperato il 30 settembre 2011 tramite l'URL: <https://sites.google.com/site/antoniomanno/abstracts-1/cicli-pittorici-ateneo-veneto>).

¹⁶ L'opera, di proprietà dei conti Cervini a fine Cinquecento, passò poi nelle mani senesi dei conti Bellanti e successivamente in quelle anglosassoni di Sir Robert Dick (1842). Messa all'asta nel 2011 da Bonhams Londra, fu acquistata dal Museo di Chianciano e fece ritorno a casa.

¹⁷ Nella scheda della casa d'aste si legge: "The monogram P.V. on the papal crozier could suggest a possible identification with Pope Pius V (1566-1572). The portrait may be compared to Palma il Giovane's portrait of the same sitter executed for the Scuola di Santa Maria della Giustizia e San Gerolamo in Venice" (fonte: www.bonhams.com/auctions/18674/lot/34/). Nella scheda del Museo d'Arte di Chianciano la tela è intitolata, opportunamente senza dubbi o riserve, quale *Ritratto di papa Pio V di Palma il Giovane*.

¹⁸ C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*, Venezia, 1648, p. 199: "A requisizione di Monsignor Giorgio Vescovo di Brescia dipinse una gran tavola per lo Duomo di quella città, col ritratto di quel Prelato; e per la Confraternita del Rosario fece due grandi quadri: in uno la Lega Sacra tra Principi Christiani contra Turchi; l'altro de' suffragi, che ricevono le anime del Purgatorio mediante le Corone del Santissimo Rosario".

¹⁹ F. Paglia, *Il giardino della pittura. Manoscritti Queriniani G.4.9 e Di Rosa 9*, a cura di C. Boselli. Brescia, 1967, I, pp. 361-364.

²⁰ M. Gattoni, *Pio V e la politica iberica dello stato pontificio (1566-1572)*, Roma, 2006, p. 155.

²¹ A. Stella, *Chiesa e Stato nelle relazioni dei nunzi pontifici a Venezia*, Città del Vaticano, 1964, p. 15.

²² M. Brunetti, E. Vitale, *La corrispondenza da Madrid dell'ambasciatore Leonardo Donà, 1570-1573*, Venezia-Roma, 1963, I, p. 350: "Li negotii suoi [del nunzio], per quello che per hora qui si ragiona, saranno: accender il re alli apparecchi della guerra, le difficoltà solite delle giurisdizioni ecclesiastiche, l'accomodar, se si potrà, li romori del titolo di Fiorenza et sopra tutto procurar che, col mezzo di questa Maestà, l'imperator si risolva ad entrar nella lega. Ma perché la disputatione delle iurisdizioni ecclesiastiche non pare cosa conveniente alli tempi presenti, il cui proprio è parlare de armi, et è anche materia di molti mesi et non di pochi giorni, come sua signoria reverendissima doverà stare in corte, et il dar assettamento alle difficoltà del titolo pare piuttosto negotio

accessorio che principale, per questo bisognerà dir che le cause potissime della venuta sua siano queste della lega".

²³ A. Prosperi, "Bonelli, Michele", in *Dizionario biografico degli Italiani*, 11, 1969, pp. 766-773; M.C. Cola, *Palazzo Valentini a Roma. La committenza Zambeccari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Settecento*, Roma, 2012.

²⁴ *Nunziature di Venezia (marzo 1566-marzo 1569)*, a cura di A. Stella, Roma, 1963, p. 333.

²⁵ Cola, *Palazzo Valentini a Roma*, cit., p. 192: "Doi Quadri di Giacomo Palma grandi palmi 15 l'uno incirca dove in uno la Regina di Saba, et l'altro Gesù quando fa fermare il sole stimati scudi 200".

²⁶ *Nunziature di Venezia*, cit., p. 386: "Roma, 15 maggio 1568. Ho ricevuto ancora con la sua delli XVII del passato mese la figura di S. Caterina di messer Titiano la qual m'è stata sommamente cara et per la devotione in se stessa et per esser fattura di così eccellente maestro. V.S. gliene renderà gratie in mio nome, finch'io possa far quest'offitio con qualche occasione degna di lui et dei meriti suoi meco".

²⁷ Brunetti, Vitale, *La corrispondenza da Madrid dell'ambasciatore Leonardo Donà*, I, p. 363: nella lettera del 9 ottobre 1571, il Donà scrive che Pio V "haveva pensato fin de venir lei medesima [sua Santità] in Spagna per far l'officio che farà in questo proposito il suo legato; et l'havrebbe fatto volentieri s'havesse saputo come, ma che, non potendo far di più, mandava quella persona [il cardinale Bonelli] che poteva esser stimata come suo unico figliuolo perché facesse in nome suo tutto quel più che possa esser fatto in beneficio della occasione presente".

²⁸ Bailey, riprendendo la tesi di Antonio Manno, ipotizza che il cardinale raffigurato dietro papa Pio V sia Gasparo Contarini: ma questi aveva ricevuto il cappello cardinalizio all'età di cinquantadue anni, mentre il personaggio dipinto da Palma nella tela veneziana è più giovane di almeno una ventina di anni. Secondo Bailey, che peraltro sottolinea come questa identificazione sia solo un'ipotesi, il Contarini "simboleggia la gerarchia ecclesiastica e afferma l'autorità papale in materia di indulgenza. Tuttavia, la sua presenza avrebbe potuto ricordare all'osservatore il suo famoso trattato sull'eccezionalità dello stato veneziano e i suoi sforzi di riformare la Chiesa, arginando le ambizioni mondane del Papato". Questi argomenti non spiegano però il legame con Pio V, né con il rosario che il cardinale tiene nella mano sinistra, ossia con gli elementi che forniscono la chiave di lettura dell'opera: Bailey, "La devozione delle confraternite", cit., pp. 233-235; Manno, abstract della conferenza *Carità, giustizia e devozione a Venezia* (cit. alla nota 15).

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ C. Pellegrini, "San Girolamo Miani, i somaschi e la cura degli orfani nel secolo XVI", in *San Girolamo Miani e Venezia. Nel V° centenario della nascita*. Venezia, 1986, pp. 9-38.

³¹ S. Santinelli, *La vita del venerabile servo di Dio Girolamo Miani fondatore della congregazione de chierici regolari di Somasca*, Venezia, 1740, p. 23: "[Girolamo] In compagnia loro e la mattina ch'era alzati dal letto e la sera prima di coricarvisi si dava all'orazione con alcune sante preghiere da lui prescritte: uscivano a coppie i fanciulli ogni mattina ad udire la santa messa nella chiesa più vicina, seguitandogli appresso il Miani; ritornati alla casa si davano al lavoro unendo ad esso la recitazione di qualche salmo del rosario di Maria Vergine e di altre orazioni".

³² S. Lunardon, "L'iconografia veneziana di San Girolamo Miani", in *San Girolamo Miani e Venezia*, cit., pp. 59-73.

³³ A. Niero, "Il corpus tiepolesco dei Santi e Beati veneziani", in *La chiesa del Tintoretto: Madonna dell'Orto*, contributi di L. Moretti, A. Niero, P. Rossi, Venezia, 1994, pp. 55-65.

³⁴ P. Marini, "Ritratto d'uomo in preghiera", in *Jacopo Bassano c. 1510-1592*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 settembre-6 dicembre 1992; Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 23 gennaio-25 aprile 1993), a cura di B. L. Brown e P. Marini, Bologna, 1992, pp. 116-118, cat. 42. L'identificazione, proposta da p. Renato Ciocca CRS, è riferita nella scheda di P. Boccardo in *Jacopo, Francesco e Leandro Bassano a Palazzo Lomellino*, catalogo della mostra, a cura di A. Ballarin, Genova, 2012, pp. 114-115.

³⁵ S. Tramontin, "La diocesi nelle relazioni dei patriarchi alla santa sede", in *La chiesa di Venezia nel Seicento*, a cura di B. Bertoli, Venezia, 1992, pp. 55-90.

³⁶ La statua di Pio V proviene dalla bottega di Michele Fabris detto Ongaro: A. Niero, "Episodi della scultura barocca del Seicento veneziano: lo scalone del Seminario Patriarcale", in *Ateneo*

Veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti, XV, 1977, pp. 15-28 (p. 19); F. Nacamulli, "Michael Fabris Ongaro", in *Arte Veneta*, XXXIX, 1985, pp. 87-100 (p. 100 nota 61). La statua di Girolamo Miani è assegnata a Francesco Cabianca da A. Niero, "Per l'iconografia veneziana di San Girolamo Miani", in *San Girolamo Miani nel V° centenario della nascita*, atti del convegno (Venezia, 29-31 gennaio 1987), Venezia, 1989, pp. 101-121 (p. 109); ne dà conferma P. Rossi, "Iconografia veneziana secentesca e settecentesca di Girolamo Miani: alcuni esempi", in *Un evento miracoloso nella guerra della Lega cambratica*, a cura di G. Gullino, Venezia, 2012, pp. 231-150 (p. 233).

³⁷ *L'elevatio calicis* fu una delle novità inserite nella nuova messa post-tridentina. Fu proprio Pio V, con la bolla *Quo primum tempore* (14 luglio 1570), a diffondere i dettami liturgici definiti a Trento. Nella tela di Palma l'altare, rivolto al muro e sopraelevato in modo da essere separato dai fedeli, è dichiaratamente ispirato al messale romano.

³⁸ Su questo argomento: A. Chastel, *Il gesto nell'arte*, Roma-Bari, 2010.

³⁹ L'Ospedale degli Incurabili, gestito inizialmente dalla compagnia del Divino Amore di Gaetano da Thiene, fu poi affidato al Miani, che vi stabilì l'orfanotrofio assegnando al pio luogo una seconda importante funzione. La presenza del Miani in un quadro collocato nella chiesa di San Nicolò da Tolentino si spiega dunque in virtù di quel legame tra Somaschi e Teatini stretto in occasione del "passaggio di consegne" nella gestione dell'ospedale: B. Aikema, D. Meijers, *Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna, 1474-1797*, Venezia, 1989, p. 131.

⁴⁰ Il complesso pittorico dei Tolentini è datato attorno al 1615 da S. Mason [Rinaldi], *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano, 1984, pp. 130-131.