

TINTORETTO

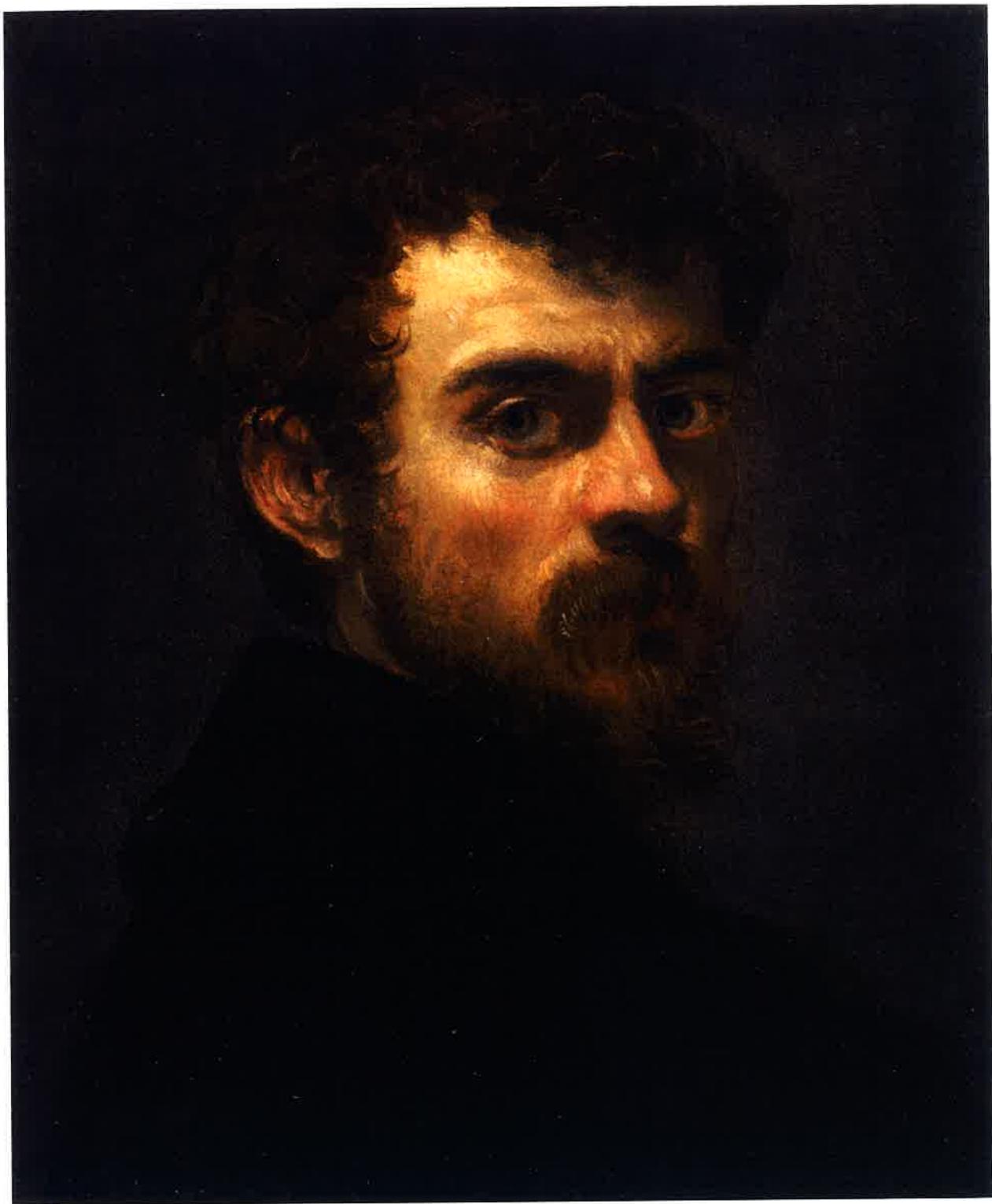
E LA SCUOLA DELLA TRINITÀ



kyoss

etgraphiæ

SALVADORI
Diamond Atelier



Jacopo Tintoretto, *Autoritratto*. Filadelfia © Philadelphia Museum of Art

TINTORETTO E LA SCUOLA DELLA TRINITÀ

a cura di
Andrea Donati e Silvia Marchiori

Con il patrocinio di



PINACOTECA
MANFREDINIANA

BASILICA
S. MARIA DELLA SALUTE
VENEZIA

TINTORETTO E LA SCUOLA DELLA TRINITÀ

PROGETTO EDITORIALE ED ESPOSITIVO
Andrea Donati

TESTI

Amalia Donatella Basso
Andrea Donati
Livia Marchi
Silvia Marchiori
Valentina Piovan
Stefania Randazzo
Anchise Tempestini

RESTAURI

Valentina Piovan per la Soprintendenza di Venezia
Marika Barbiero nel laboratorio di Luciano Garbin

© 2018 - Andrea Donati - Silvia Marchiori
coedizione: Kyoss, Padova - Etgraphiae, Roma

ISBN: 978-88-99680-12-1

PROGETTO GRAFICO
Giampiero Badiali

Stampa: settembre 2018
Per conto di Kyoss

Con il contributo di



Ringraziamenti

Kyoss Arte
Riccardo Manfrin
Salvadori Diamond Atelier - Venezia

Archivio di Stato di Venezia
Basilica di Santa Maria della Salute
Biblioteca Nazionale Marciana
Fondazione Giorgio Cini
Fondazione Musei Civici di Venezia
Fondazione Venetian Héritage
Gallerie dell'Accademia
Procuratoria di San Marco
Save Venice
Semina Artis
Seminario Patriarcale di Venezia
Scuola Grande di San Rocco
Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici del Patriarcato di Venezia

Monica Bassanello
Andrea Bellieni
Don Antonio Biancotto
Ester Brunet
Don Gianmatteo Caputo
Gabriele Ceccato
Ileana Chiappini di Sorio
Don Stefano Costantini
Sandro De' Rossi
Paolo De Tuoni
Chiara Donà
Rhoda Eitel-Porter
Don Fabrizio Favaro
Agostino Giuliano
Sandra Gori Sambo
Guido Jaccarino
Anna Marchiori
Paola Marini
Christian Morel
Walter Patiesse
Patrizia Piergiovanni
Simone Guerriero
Giuseppe Gullino
Salvatore Lo Re
Pietro Salvador
Mons. Antonio Senno
Roberto Sgarbossa

La pubblicazione è accompagnata dall'esposizione dell'*Adamo ed Eva* di Tintoretto della collezione Roberto Sgarbossa presso la Pinacoteca Manfrediniana, dal 28 settembre 2018 al 6 gennaio 2019

SOMMARIO

<i>Premessa</i>	
Andrea Donati	7
<i>Il priorato dei Teutonici e la scuola della Trinità: dai Lippomano ai Somaschi</i>	
Silvia Marchiori	8
<i>Tintoretto e i dipinti della scuola della Trinità</i>	
Andrea Donati	24
<i>Tavole</i>	48
<i>Catalogo</i>	
Andrea Donati	78
<i>La chiesa e la scuola della Trinità in Dorsoduro</i>	96
<i>Regesto</i>	105
Livia Marchi	
<i>Jacopo Tintoretto e le Nozze di Cana già dei Crociferi nella sagrestia della basilica di Santa Maria della Salute</i>	
Amalia Donatella Basso, Valentina Piovan e Stefania Randazzo	112
<i>Bibliografia</i>	118
<i>Indice dei nomi</i>	125

PREMESSA

Andrea Donati

Nel quinto centenario della nascita di Jacopo Tintoretto, sotto gli auspici del Seminario Patriarcale di Venezia, si realizza una pubblicazione accompagnata da una esposizione temporanea per celebrare uno dei più grandi maestri della pittura veneziana, narrare la storia del priorato e della scuola della Trinità e mostrare l'importanza che il racconto biblico della *Creazione del mondo* ebbe nell'immaginario artistico e culturale del Cinquecento. Il priorato e la scuola della Trinità sorgevano anticamente dove l'architetto Longhena progettò la basilica della Salute e il palazzo dei Somaschi. Diventando poi quei luoghi la sede del Seminario e della Pinacoteca Manfrediniana, era doveroso ricostruire la storia dell'antico sito della Trinità. Il priorato fu appannaggio dei cavalieri Teutonici dal medioevo fino al 1512. Dopo la sconfitta di Agnadello la Repubblica di Venezia fu costretta a ripensare la sua politica estera e acconsentì di concedere il priorato della Trinità ai Lippomano, una famiglia patrizia veneziana legata a papa Giulio II. Andrea Lippomano, il priore della Trinità, aveva un fratello di nome Giovanni che sposò Chiara Gussoni, appartenente a un'altra ricca famiglia veneziana. Chiara era sorella di quel "cavalier Marco Gussoni, senatore di buona cognizione nella pittura" (Ridolfi) che a metà del Cinquecento chiese a Tintoretto di affrescare la facciata del suo palazzo sul Canal Grande. Per diversi anni il priorato e la scuola della Trinità furono un punto di riferimento per personaggi religiosi carismatici, quali Gian Pietro Carafa, Gaetano Thiene, Ignazio di Loyola, Girolamo Miani.

Nel 1547 il pittore Francesco Torbido fu chiamato a dipingere le storie della *Creazione del mondo*, ma il suo intervento fu segnato dal fallimento e s'interruppe dopo il quarto dipinto. Nel 1550 intervenne Tintoretto consegnando le storie di *Adamo ed Eva*, e *Caino e Abele*, assicurandosi così la commissione dell'intero ciclo pittorico, compreso il rifacimento dei dipinti del Torbido. Le ricerche condotte da Silvia Marchiori e i documenti trascritti da Livia Marchi hanno consentito di ricostruire la storia del priorato e della scuola, precisando la consistenza e la cronologia dei dipinti. Nel mio saggio introduttivo mi concentro su alcuni aspetti chiave della carriera di Tintoretto in relazione ai dipinti e ai soggetti biblici realizzati per la Trinità, mentre nel catalogo ho ricostruito virtualmente tutte le opere citate dalle fonti.

Rispetto alla prospettiva critica del passato,¹ oggi si riconosce in Tintoretto un fautore a Venezia non solo del manierismo toscano-romano, ma anche di una svolta che prelude al naturalismo seicentesco e al barocco.² Riguardo ai principi compositivi, egli conferì allo spazio dipinto una profondità tridimensionale dal forte illusionismo e alle figure un peso corporeo massiccio, posizioni diagonali e scorci tanto arditi da suggerire l'idea di un equilibrio instabile, alludendo così alla varietà dei caratteri e alla precarietà della condizione umana. Riguardo al colore, si avvale dell'uso prima sperimentale, poi sistematico delle campiture a macchia, approfondendo il chiaroscuro e contrastando la ricchezza degli impasti con la preparazione di base.³ Ne conseguì l'effetto di una "tensione dinamica" e di una psicologia drammatica che lo spettatore percepisce ancora con profondo coinvolgimento emotivo, come se partecipasse a uno spettacolo teatrale. Le fonti storiche e gli autoritratti restituiscono l'immagine di un Tintoretto dallo sguardo acuto e penetrante, sempre vigile e intento al lavoro, pronto alla sfida, determinato a superare i concorrenti e a conquistare il primo posto tra i pittori di Venezia. Minuto, ma robusto, lavorava con grandissima energia e velocità, realizzando una pittura audace e travolgente, che parlava direttamente al cuore del pubblico. La sua consapevolezza artistica era assolutamente sbalorditiva. Riusciva a mettere d'accordo patrizi e cittadini, mercanti e forestieri, accogliendo le istanze conservatrici e repubblicane di una Città-Stato orgogliosa della propria libertà.

Fin dall'inizio Tintoretto s'interessò a "problemi di plastica" avvalendosi di statue per le sue figure, che formavano un vero "teatro dei manichini".⁴ Nella sua pittura si coglie un interesse esclusivo per la figura umana, "quasi vocabolo astratto". Sono stati richiamati gli "effetti di Paris Bordone nell'*Adamo ed Eva* dell'Accademia", precisando che si tratta di effetti "ricreati, come cosa spontanea e nuova".⁵ È proprio questo senso nuovo di naturalismo la maggiore conquista della pittura veneziana del Cinquecento. Nel 1550 Tintoretto era all'apice del successo. Nei dipinti della Trinità egli dispiegò uno straordinario talento, rielaborando temi figurativi che erano stati magistralmente affrontati da Michelangelo e Raffaello nella Roma di Giulio II e Leone X. I dipinti della *Creazione del mondo* si distinguono per chiarezza compositiva, capacità coloristica, originalità stilistica, ricchezza tematica, arguzia, ma soprattutto per una travolgente espressività.

Il lettore trova in questo libro il risultato di una ricerca appassionata e condivisa dagli autori, che hanno voluto rendere omaggio a Tintoretto, ricordando non solo le opere che in passato stavano alla scuola della Trinità, ma anche le *Nozze di Cana* nella sagrestia della Salute.

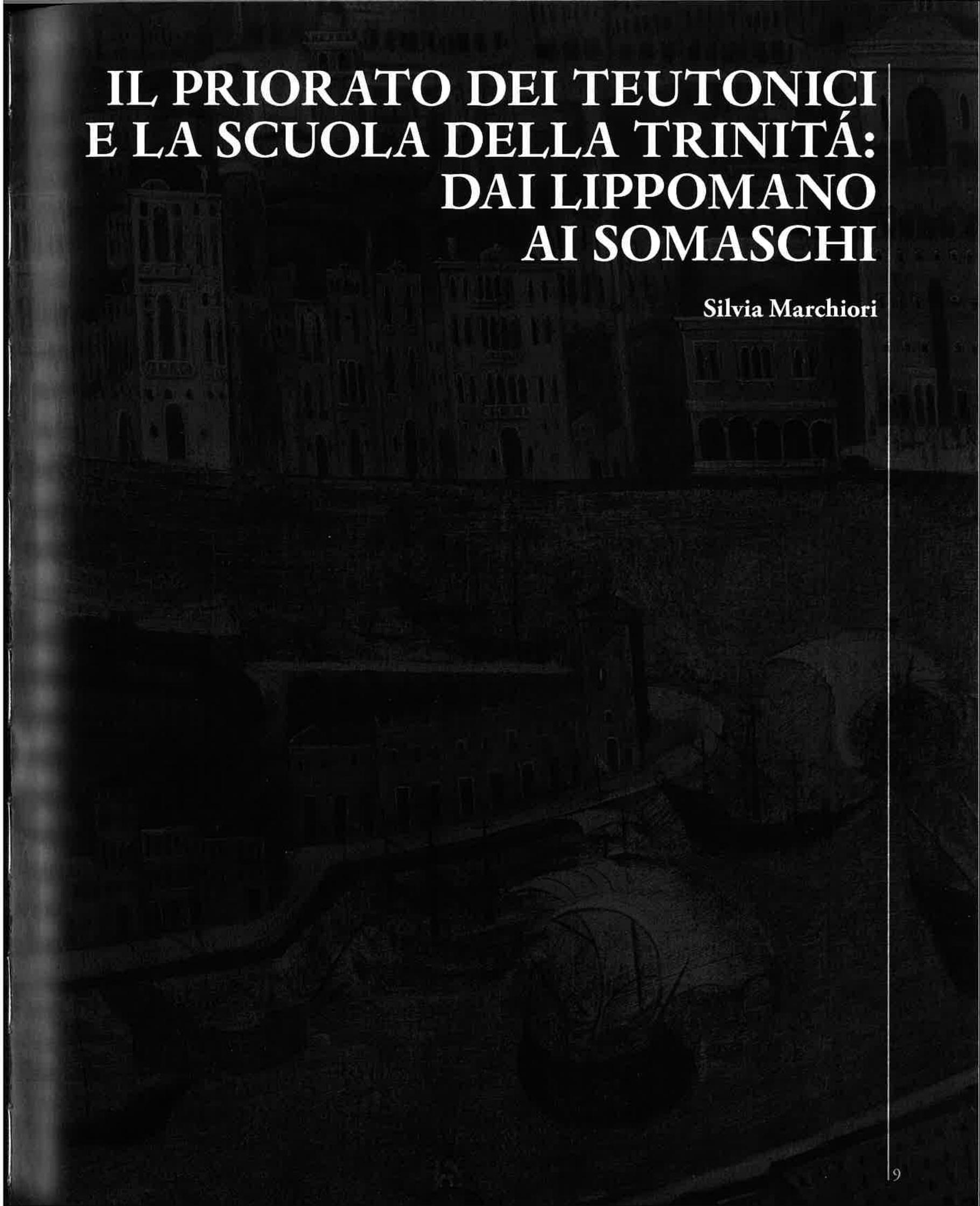
¹ Pallucchini 1950.

² Hochmann 2004, p. 346.

³ Hochmann 2004, pp. 358-359.

⁴ Forlani 1956, pp. 6, 7.

⁵ Pittaluga 1925, p. 42.



IL PRIORATO DEI TEUTONICI E LA SCUOLA DELLA TRINITÀ: DAI LIPPOMANO AI SOMASCHI

Silvia Marchiori

Chi entra oggi nel chiostro del palazzo del Seminario Patriarcale e inizia a percorrerlo da sinistra, dopo aver superato l'iscrizione a lettere cubitali, che ricorda il medico e filologo ravennate Tommaso Rangone, trova una porta sormontata da un bassorilievo raffigurante la Santissima Trinità (fig. 1). Il Padre Eterno regge la croce su cui è inchiodato il suo unico Figlio Gesù e in mezzo sta la colomba simbolo dello Spirito Santo. Ai piedi della croce sono inginocchiati alcuni devoti. Il bassorilievo, datato 1493, proviene dal monastero femminile dei Santi Rocco e Margherita (attuale Istituto Ciliota di Venezia) ed è stato posto qui proprio in virtù del soggetto raffigurato. Uomini e donne che pregano Padre, Figlio e Spirito Santo ricordano come in questo luogo sorgessero la chiesa e il convento della Trinità. Il sito apparteneva all'ordine Teutonico fin dall'ottobre del 1208. In quell'anno il doge Pietro Ziani aveva donato ad "Oradino priore" il terreno dell' "isola della Doana", sull'estremo avamposto di Dorsoduro. Era un sito strategico per chi partiva e arrivava dalla Terrasanta.¹ Ciò spiegherebbe la notizia che nel 1221 i Teutonici avevano già una sede a Venezia, essendovi stato celebrato il capitolo generale per eleggere il gran maestro.² Nel 1258, per fabbricare il monastero, era intervenuta la prodigalità del doge Reniero Zen, che aveva così inteso sdebitarsi con i cavalieri per l'aiuto ricevuto durante la guerra contro i Genovesi per il controllo del fondaco in Terrasanta.³ Quando nel 1298 i Teutonici persero la roccaforte di Aciri, il loro maestro generale Conrado de Feuchtwangen trasferì alla Trinità di Venezia la sede principale dell'ordine, che rimase lì fino al 1309, allorché fu trasferita a Marienburg in Prussia. In quell'anno la politica filopapale dei Teutonici non doveva essere troppo benvista da Venezia, che era stata raggiunta dalla scomunica per la guerra contro Ferrara. Così la casa della Trinità divenne un semplice "priorato provinciale", di cui è difficile seguire le vicende per la perdita quasi totale dell'archivio riguardante i secoli XIV-XV.⁴ Nonostante il lento declino cui si avviò il convento teutonico,⁵ la chiesa della Trinità continuò ad essere meta di gran "concorso di popolo che ivi accorrevà per le copiose indulgenze concesse de' Sommi Pontefici a qualunque Chiesa di quella Religion militare".⁶

¹ Predelli 1905, p. 3 nota 2, cita un *instrumentum Archivi* dell'ottobre 1208, esibito dai consultori nel 1593 durante il processo che portò il Senato a concedere al Seminario Patriarcale (e poi ai Somaschi) il priorato della Trinità, togliendolo per sempre ai Teutonici, che lo rivendicavano appunto in forza delle donazioni dogali del XIII secolo: cfr. ASVe, Senato, Deliberazioni, Roma, filza 15, 27 febbraio 1593; filza 16, 4 dicembre 1593. L'ordine aveva ricevuto un primo riconoscimento da papa Celestino III il 6 febbraio 1191.

² Corner 1758, p. 452.

³ Il cronista Andrea Dandolo, in Muratori 1723-1751, XII, col. 3 (7), parlando dello Zeno scrive: "Dux vero, non ingratus favoris sibi a mansionem Alemannorum contra Januenses impensam, monasterium sub vocabulo Sanctæ Trinitatis fabricari fecit, et illud, possessionibus dotatum, prælibatæ domui benigne obtulit". Ciò avvenne nell'anno sesto del suo dogado, ossia nel 1258; citato da Predelli 1905, pp. 2-3, nota 2.

⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁵ Il decadimento del priorato potrebbe trovare conferma anche in un fatto: nel 1365 il frate teutonico Giovanni Roliger confessò sotto processo davanti ad Angelo Toris, vescovo di Rimini, "di aver impegnato presso certo Bartolomeo usuraio in Mestre due paramenti da prete "ad missam celebrandam", un libro ed un calice, per 20 ducati, e di aver venduto circa 90 staia di frumento per 60 duc., il tutto spettante al priorato ("monasterio"); di avere di più asportato e sminuzzato l'argento che copriva la reliquia del braccio di S. Mattia apostolo, due coppe pure d'argento e 23 bolle d'oro (verisimilmente staccate dai diplomi

La pratica dell'indulgenza richiede l'accostamento ai sacramenti dell'Eucarestia e della Penitenza, oltre a preghiere e azioni di carità. Fu per adempiere a questi santi esercizi che il 13 novembre 1418 alcuni fedeli presentarono al Consiglio dei Dieci la domanda per poter istituire nella chiesa della Trinità una pia confraternita dallo stesso titolo.⁷ I richiedenti erano Nicola De Rubeis (de Rossi),⁸ Giovanni Vianello e suo figlio Pietro, Benedetto e Francesco Gibelino, Assolone dalla Fornace, Nicola detto Rizzo fabbro, Nicola del fu Domenico pittore, Simone incisore, Giovanni Stella Lanario e "altri", così genericamente citati. Ottenuta licenza, l'anno successivo i Teutonici accolsero i confratelli nella loro chiesa.⁹ Dal 1° gennaio 1419 ebbe inizio la mariegola, ossia lo statuto con cui la scuola s'impegnava ad accogliere i confratelli che giuravano in ginocchio di rispettare la mariegola stessa e la baciavano, ricevendone in cambio il bacio fraterno del gastaldo. Non si davano limitazioni agli iscritti, tranne che per il numero dei sacerdoti, i quali non dovevano superare i trenta, e di nobili entro il numero di cento, purché esenti da angherie e paganti un ducato d'oro, le donne invece solo mezzo. Ai nobili spettava anche un'elemosina fissa di 20 soldi l'anno per le luminarie.¹⁰ I confratelli s'impegnavano a pregare per ogni defunto con tre "Pater-Ave" e a partecipare ogni terza domenica del mese a una processione e messa solenne con i ministranti all'ambone dell'epistola e del vangelo, con candele accese ed alzata di "doppieri" alla elevazione del calice. La scuola sosteneva i poveri confratelli e per le "luminarie" veniva concesso ad ognuno "pan e candela", mentre il priore della Trinità riceveva "due pani" in onore della sua ospitalità. Il 13 febbraio 1420 vennero stipulati accordi tra la confraternita e i Teutonici per la concessione di un'area sulla quale edificare la sede della scuola. In cambio i frati avrebbero cantato l'ufficio della vigilia fino al vespero della solennità della Santissima Trinità.¹¹ I Teutonici pretesero anche un affitto di otto ducati d'oro, che i confratelli avrebbero dovuto versare annualmente al maestro provinciale della Lombardia, durante l'ottava della festa della Trinità.¹² I rapporti tra la scuola e i Teutonici erano regolati da patti. Tra le delibere della nascente scuola compare l'obbligo di eleggere "uno todesco" nella banca, ossia nel gruppo responsabile degli affiliati, affinché potesse trattare con il "provinciale" del suo ordine.¹³ La scuola conquistò presto la stima dei fedeli e delle gerarchie ecclesiastiche, che le assicu-

imperiali e reali), argento e oro da lui impegnati per otto ducati presso un ebreo di Ravenna ove comperò due cavalli, e, venuto a Rimini aver quivi venduto argento e bolle (queste per 26 ducati), meno due; dando poi conto del come spese il ricavato. Dichiara di tener pure un sigillo d'argento e una crocetta contenente reliquie, di spettanza del priorato, e di non aver complici". Il frate fu poi affidato alla giustizia veneziana che nella camera dei tormenti dei Signori di notte e alla presenza del maestro della provincia di Lombardia si assicurò nuovamente la confessione del Roliger. Cfr. Predelli 1905, pp. 25-26.

⁶ Corner 1758, p. 453.

⁷ ASVe, *Consiglio dei Dieci*, reg. 9, c. 190v.

⁸ Forse questa famiglia abitava nei dintorni. In Seminario è conservata un'iscrizione del Quattrocento, proveniente dalla chiesa della Carità, nella quale aveva sepoltura una famiglia patrizia originaria di Parma: "RVBEIS PARMENSIBVS PATRITIIS VENETIS BERCETI COMITIBVS DEPOSITIS": cfr. Guida, 1912, p. 13, n. 9.

⁹ Corner 1749, V, p. 25. Vedi oltre nel testo.

¹⁰ La "luminaria" era la tassa pagata annualmente da un affiliato per l'illuminazione dell'altare di patronato della scuola.

¹¹ Vio 2004, p. 914. Per l'accordo cfr. Corner 1749, V, pp. 25-27.

¹² *Ibid.*, p. 5; Id. 1758, p. 453; Piva 1930, pp. 13-15. La proprietà si estendeva su un'area pari a piedi 29 x 58 (metri 10,08 x 20,16).

¹³ Vio 2004, p. 914; Corner 1749, V p. 26. I Teutonici volevano che al momento dell'elezione



1. Scultore veneto, *Santissima Trinità con devoti*, 1493. Venezia, Seminario Patriarcale © foto Stefano Dionisi

rarono diverse reliquie, per alimentare la devozione ai santi e il prestigio dell'istituzione. Nel 1448 Giacomo Pagani, vicario del cardinale Pietro Barbo, concesse un gran numero di reliquie, che prima di essere proposte alla venerazione del popolo furono sottoposte alla prova del fuoco per ordine di Lorenzo Giustinian, vescovo di San Pietro di Castello.¹⁴ Crebbero anche i beni posseduti dalla scuola, che nel 1491 fu oggetto di un clamoroso furto, a seguito del quale due ladri vennero "impiccati onorevolmente".¹⁵

L'accresciuto numero di devoti indusse la scuola ad acquistare nel 1493 un'area contigua all'orto del monastero per innalzare cinque case in cui ricavare dieci abitazioni da assegnare ai poveri della scuola.¹⁶ Le forme di assistenza offerte dalla scuola prevedevano anche elemosine per 20 soldi a sei uomini e sei donne, e una fornitura annuale di sei doti matrimoniali da 10 ducati l'una a giovani figlie o sorelle di iscritti alla scuola da almeno tre anni. Tali doti, dette "grazie", dovevano essere alquanto richieste, dato che nel 1501 la scuola ne regolò ulteriormente la concessione, imponendo alle "graziate" di sposarsi entro due anni, pena la perdita del diritto.

Nel corso della prima metà del Cinquecento la scuola acquistò sempre più prestigio. Prendeva parte ogni terza domenica del mese alle processioni che riunivano tutte le scuole veneziane e in occasione dei funerali di dogi, patriarchi, ambasciatori, aveva il diritto di precedere le altre nel corteo (fig. 2). Per questa e

altre prerogative le cariche di "guardiano e zonta" erano molto ambite e spesso ricoperte dalle stesse persone. Per questo nel 1521 intervennero i Provveditori di Comun, richiamando gli eletti a rispettare i periodi di contumacia. Di nuovo nel 1553 veniva richiamata la necessità di far ruotare le cariche, affinché non fossero sempre gli stessi a ricoprirle.¹⁷ Per mostrare il proprio prestigio, la scuola della Trinità decise di chiamare un artista a decorare la propria sede. Così prese avvio un ambizioso programma iconografico che vide prima l'intervento di Francesco, poi quello di Tintoretto; ma prima di entrare più specificamente nel discorso artistico, occorre ritornare sui rapporti con il priorato.

UN PRIORE NON ALEMANNO

Nel 1512, tra la fine di agosto e l'inizio di settembre, il frate teutonico Alberto, priore della Trinità, morì annegato nel Livenza. La notizia è così riferita da Marin Sanudo: "El prior de la Trinitate todesco nominato don Alberto [...] volendo andar in Friul hessendo in barcha in mar, si rivoltò la barcha e lui solo apresso la Livenza si annegò et il corpo fo trovato et sepulto alla Trinità. Et sier Hironimo Lipomano dal Banco spazò a Roma per haver ditto priorà per suo fiol".¹⁸ Qualche giorno dopo, raccontando di una seduta del Collegio (Senato) avvenuta il 1° ottobre, egli annotava: fu ascoltato un "frate alemanno di la Trinità che si doleva fosse prior in dito locho altro che li soi, et che missier Piero Ziani doxe fe' edificar ditto monasterio et chiesa et dotòla, et sempre è stata di frati alemani, hanno li soi ordini et costitution. Il Principe rispose non se impazavamo di questo, ma che il Papa havia dato a questi Lippomani che è so amici, e non potevamo far altro che ubedir, et che tal cossa aspeta al Papa, e si ne farà scriver altro *ex nunc* l'obediremo".¹⁹ Come mai all'improvviso il doge Leonardo Loredan voleva obbedire al papa Giulio II? Il priorato della Trinità non era un affare per cui la Signoria poteva perdere la testa ("impazarse") contraddicendo il pontefice. Così il 2 ottobre 1512 il Senato ratificò la decisione papale e le rendite del priorato della Trinità passarono ad Andrea Lippomano, figlio dell'ex banchiere Girolamo.²⁰ Quest'ultimo, la mattina del 23 ottobre, quale commesso del figlio Andrea, prese ufficialmente possesso di Santa Maria della Trinità ricevendo le bolle papali dalle mani del primicerio di San Marco. Sanudo, presente all'atto, registrò che i Teutonici erano contrariati al punto che il loro provinciale si era recato a Roma per contestare la decisione del papa.²¹ Sul finire del 1514 Andrea Lippomano fu invitato a comparire davanti al tribunale della Rota, ma suo padre Girolamo supplicò il Senato di Venezia d'intervenire tramite l'oratore in curia. Allora il Senato perorò la causa di Lippomano e supplicò che il ricorso dei Teutonici non fosse accolto, perché la decisione era stata presa dal papa *motu proprio* e il sito della Trinità apparteneva da sempre

del guardiano fosse fatto chiamare il padre provinciale, o un suo vice, perché fosse eletto anche un fratello dell'ordine con cui il provinciale o un suo reggente potesse comunicare in tedesco.

¹⁴ Corner 1749, V, pp. 6-9.

¹⁵ Vio 2004, p. 914.

¹⁶ Corner 1749, V, p. 27; Vio 2004, p. 914. La proprietà si estendeva su un'area di piedi 144 x 77 (metri 50 x 25).

¹⁷ *Ibid.*, p. 914. Per l'elenco dei guardiani e altri documenti citati qui di seguito rimando al regesto di Livia Marchi.

¹⁸ Sanudo 1886, XV, col. 35, 6 settembre 1512. Cfr. Cicogna 1824-1853, V, p. 387.

¹⁹ Sanudo 1886, XV, coll. 157-158, 1° ottobre 1512.

²⁰ *Ibid.*, col. 159, 2 ottobre 1512. Sanudo osservò che, leggendo la lettera proveniente dalla curia pontificia, i senatori l'appresero come "cossa a nui grata", e che i voti favorevoli furono 136 contro 9.

²¹ *Ibid.*, col. 255, 23 ottobre 1512.

²² *Id.*, 1887, XIX, col. 353, dicembre 1514. Allora Venezia era in guerra con l'imperatore Massimiliano e al pontefice conveniva non scontentare i veneziani con i quali si era alleato dopo aver lasciato la Lega di Cambrai.



2. Grevembroch, *Confratello della Scuola della Trinità*, © foto Stefano Dionisi

alla Repubblica, che voleva ribadire il diritto di concederlo liberamente a chi voleva.²² Fu così che i Teutonici dovettero rinunciare al priorato della Trinità. La comparsa sulla scena della famiglia Lippomano risulta determinante non solo per la storia della scuola, ma per l'intera isola della Dogana.

I LIPPOMANO ALLA TRINITÀ

Fonti leggendarie affermano che i Lippomano provenivano da Negroponte, altre addirittura da un bambino ebreo salvatosi miracolosamente dallo sterminio della sua famiglia alla Giudecca.²³ Più attendibile la notizia che li vuole di origini tedesche, come suggerisce il cognome. Un documento del 1060 cita un certo Scico e Luipomano, "nati *ex teotonico genere*", quali beneficiari di un terreno della parrocchia di Sant'Aponal, per

scavarvi le loro sepolture a buon conto delle spese sostenute per il restauro della chiesa.²⁴ Ascritti al patriziato nel 1381 per aver sostenuto la Repubblica durante la guerra di Chioggia,²⁵ dalla metà del Quattrocento risiedettero a Santa Fosca, dividendo i loro interessi tra Venezia, Verona e Roma. Alcuni seguirono la carriera politica, altri la mercatura, altri ancora la carriera ecclesiastica. È degno di nota il protonotario apostolico Pietro Lippomano (figlio di Maffio di Pietro), deceduto a Verona nel 1484 in una casa di sua proprietà, presso la chiesa della Trinità in Monte Oliveto.²⁶ Prima di morire, istituì una commissaria per erigere una cappella in Santa Fosca a Venezia. La cappella risulta in seguito decorata da Vittore Carpaccio, che nel 1514 consegnò un polittico per l'altare maggiore.²⁷

La figura chiave dei Lippomano che vissero ed operarono alla Trinità è un cugino del suddetto Pietro, ossia Tommaso di Nicolò Lippomano,²⁸ detto "dal banco", che gestiva una banca in sodalizio con i parenti di sua moglie, Paola Cappello (di Vettore di Giorgio). Rimasto vedovo, nel 1480 Tommaso rilevò l'impresa dai Cappello e la lasciò al figlio Girolamo Lippomano (1460-1527), che la mantenne fino al 1499. Nel frattempo, nel 1488 Girolamo aveva sposato la ricchissima Paola Vendramin di Bartolomeo del doge Andrea, nozze che, tuttavia, non gli evitarono il fallimento del banco il 27 novembre del 1499.²⁹ L'anno seguente, Girolamo fu incarcerato per insolvenza ma, aiutato dalla famiglia, riuscì rocambolescamente a fuggire di prigione e, con il favore del governo, a saldare i debiti con i creditori.³⁰ Quindi, abbandonato ogni impegno diretto nella finanza, intraprese una carriera nella curia pontificia per favorire i figli maschi. Sostenne innanzitutto Pietro, Andrea e Giovanni. Nel 1509 ottenne per Pietro, che aveva solo cinque anni, un canonicato a Padova. Fu la prima di una lunga serie di ricche prebende: vescovo di Bergamo nel 1517,³¹ commendatario di Galgario nel 1521, di Asola nel 1526, vescovo di Verona nel 1544, nunzio pontificio a Edimburgo, dove morì il 9 agosto del 1548.

Girolamo frequentava assiduamente la corte di papa Giulio II. La sua influenza non venne meno neppure con i papi successivi del casato mediceo,³² Leone X e Clemente VII. Grazie a quest'ultimo, nel 1526 Girolamo assicurò al figlio Andrea anche il monastero di Santa Maria Maddalena di Padova. Tale beneficio, detto *Lambertarum*, appartenente ai Teutonici, era rimasto vacante per la morte di "Domino Filippo di Altolapide" avvenuta a Fiume.³³

Il 1527 fu un anno funesto per i Lippomano. Il 1° giugno, Girolamo morì di peste a Roma,³⁴ dopo essere stato imprigionato dagli spagnoli con una taglia di 3.000 ducati. Qualche mese prima, tra il 3 e il 4 febbraio, un incendio aveva devastato il

²³ Calimani 2016, pp. 11-12.

²⁴ Predelli 1905, p. 6, nota 1.

²⁵ Bettinelli 1780, pp. 91-92. Cfr. ASVe, *Avogaria del Comun*, "Parti prese nel dar la nobiltà veneta a diverse famiglie", n. 9, f. 14v.

²⁶ Dopo la partenza dei Vallombrosani, nel 1441 Eugenio IV diede l'abazia in commenda a Pietro Lippomano.

²⁷ Finocchi Ghersi 1999, pp. 456-457. Al polittico, parzialmente conservato e smembrato in tre differenti musei (Correr, Galleria Strossmayer, Accademia Carrara), mancano le figure dei santi Cristoforo e Paolo; le tre tavole con i santi Pietro martire, Sebastiano e Rocco, ai cui piedi è ritratto l'offerente Pietro Lippomano, sono state riunite nel 2015 in occasione di una mostra a Palazzo Sarcinelli di Conegliano.

²⁸ Maffio (padre di Pietro) e Nicolò (padre di Tommaso) erano fratelli.

²⁹ Il panico finanziario portò al ritiro in massa dei depositi. I depositanti della banca al momento del fallimento erano 1.248, di cui 700 patrizi veneziani. I Lippomano ebbero un passivo di 120.000 ducati. L'eccesso di prestiti forzosi da parte dello Stato era dovuto alle

spese di due guerre. Cfr. Lane 1996, pp. 221-229.

³⁰ Tra i beni che il banco Lippomano aveva in pegno vi era pure una tiara tempestata di gemme appartenuta all'imperatore Massimiliano I d'Asburgo: cfr. Gullino, cit.

³¹ Ereditò la carica direttamente dallo zio Nicolò e poiché era tredicenne, ebbe un coadiutore fino a quando non prese possesso della diocesi nel 1520, che tenne fino al 1543: cfr. G. Gullino, DBI, 2005, 65, s.v., *Lippomano, Pietro*.

³² I Lippomano avevano ospitato Giovanni de' Medici (poi papa Leone X), quando si era rifugiato a Venezia durante la repubblica di Firenze: cfr. Sanudo 1889, XXV, coll. 91-92, lettera dell'oratore veneziano a Roma del 15 novembre 1517.

³³ Sanudo 1895, XLIII, col. 132, 26 ottobre. Con tale beneficio il papa mise anche fine ad altra lite in corso per il controllo di Prezenico in Friuli, precedentemente concesso ai Lippomano nel 1516, ancora ai danni dei Teutonici. Andrea vi rinunciò per ricevere in cambio la prebenda padovana: cfr. Predelli 1905, pp. 8-9.

³⁴ Sanudo 1897, XLVI, col. 141: "Nella hostaria della Lepore, in Borgo".

suo palazzo veneziano a Santa Fosca, costringendo parte della famiglia, tra cui Giovanni, fratello del priore Andrea, a trasferirsi al priorato della Trinità. Andrea era molto ospitale. Sando racconta di ricevimenti e luminarie,³⁵ ma anche di quanto splendido era il priore con amici e compagni. Di queste amicizie vanno certamente evidenziate quelle con i membri dell'oratorio del Divino Amore, con Girolamo Miani e Ignazio di Loyola, di cui Andrea Lippomano era protettore e convinto sostenitore.³⁶

L'ORATORIO DEL DIVINO AMORE A VENEZIA E I SOMASCHI DI GIROLAMO MIANI

A introdurre la spiritualità del Divino Amore a Venezia fu il sacerdote vicentino Gaetano Thiene che, giunto in città nel 1520, andò ad abitare in una casa del rio dello Spirito Santo, al ponte di San Gregorio in Ca' da Mosto,³⁷ a due passi dal priorato di Andrea Lippomano, nonché vicinissimo alle Zattere, dove di lì a poco avrebbe avviato l'ospedale degli Incurabili. Tornato a Roma nel 1524, Thiene fondò la compagnia dei Teatini con alcuni compagni del Divino Amore romano, tra cui Giampietro Carafa, vescovo di Chieti. Ma all'indomani del sacco del 1527, tornò a Venezia con i confratelli e, dopo aver vagato tra San Clemente, Sant'Eufemia e San Gregorio, fissò la sede nella parrocchia di San Nicola da Tolentino grazie a un decreto del Consiglio dei Dieci.³⁸ In una lettera scritta a Gaetano Thiene, il 18 gennaio 1534, Carafa ricorda gli amici su cui egli poteva contare tra Venezia e Padova, ossia Piero Marcantonio e Gasparo Contarini, Teodoro e Francesco Querini, Reginald Pole e Andrea Lippomano appunto.³⁹

Tra il 1527-1528, spiritualmente guidato da Thiene e Carafa, anche il patrizio Girolamo Miani⁴⁰ intraprese un'attività caritativa all'ospedale degli Incurabili e a quello del Bersaglio, ospitando poveri e orfani in casa propria e nella case di San Basilio e San Rocco. Nel 1531, Thiene e Carafa gli affidarono la gestione degli Incurabili alle Zattere e Miani vi si trasferì con tutti i suoi orfani. Fu allora che frequentò la Trinità, dalla cui sede il 21 luglio 1535, scrisse anche una delle pochissime lettere che di lui si conservano.⁴¹

Pietro Lippomano (1504-1548), fratello del priore Andrea, mentre era vescovo di Bergamo, chiamò Miani ad operare nel suo territorio, divenendone un profondo estimatore e ricavandone grande impulso per la propria azione pastorale. Fu proprio in quella diocesi, nella località di Somasca (che darà poi nome alla congregazione), che Miani morì la notte tra il 7 e l'8 febbraio 1537. Nonostante l'improvvisa scomparsa, i compagni proseguirono la sua missione e per affrontare le difficoltà della

nascente compagnia dei Poveri di Somasca, si appoggiarono ai Teatini, tanto che dal 1547 al 1555 si compì un'unione tra le due compagnie, finché nel 1568 Pio V non ne decretò il passaggio definitivo al grado di ordine religioso.

La frequentazione tra Andrea Lippomano e Girolamo Miani fu tale che la prima biografia del santo (sedici pagine manoscritte anonime) risultò per lungo tempo attribuita al priore della Trinità per la conoscenza diretta di molti avvenimenti,⁴² anche se oggi si propende ad attribuirlo a Pietro Contarini di Zaccaria (1491-1563) del ramo "degli Scrigni" di San Trovaso, procuratore dell'ospedale degli Incurabili già nel 1524 e tra i benefattori dell'ente per tutta la vita. Egli conobbe certamente Miani e i suoi compagni, ai quali forse donò la biografia del loro fondatore. Tuttavia, non lascerei cadere l'ipotesi che la biografia sia di Andrea Lippomano, poiché il manoscritto venne acquisito nel 1810 da Teodoro Correr assieme ad altri direttamente prelevati dalla biblioteca dei Somaschi alla Salute.⁴³ Dunque, Andrea Lippomano fu pienamente coinvolto nella causa del Divino Amore, tanto da concepire una riforma degli ordini militari, per dedicarli interamente alla carità e alla difesa dalle eresie. Scrisse un memoriale nel 1532 e lo affidò a Carafa, affinché lo consegnasse al papa, ma non se ne fece nulla. Allora Lippomano scelse di impiegare le proprie sostanze a favore dei cosiddetti "ospedali di pietà", promossi dal Divino Amore, e di aiutare con ogni mezzo le prime fondazioni dei Gesuiti.⁴⁴

I GESUITI A VENEZIA

Nel 1535 giungeva a Venezia Ignazio di Loyola e l'anno dopo altri suoi compagni. Come si desume dalle lettere e da altre testimonianze,⁴⁵ Ignazio godette a più riprese dell'ospitalità di Andrea Lippomano e strinse con lui un'intesa decisiva per lo sviluppo dell'ordine a Venezia e a Padova. Quanto Girolamo Lippomano si era prodigato per raccogliere prebende per la famiglia, tanto suo figlio Andrea era pronto a disporre della propria ricchezza a vantaggio altrui⁴⁶.

Un primo smembramento dei beni del priorato risale al 24 maggio 1535, quando una bolla di papa Paolo III Farnese approvò la cessione fatta da Andrea di una "tegete" e terreno del priorato a favore dell'ospedale della Pietà, perché in capo a quattro anni si erigesse un ospizio per gli esposti. Si trattava dell'area di Santa Maria dell'Umiltà lungo le Zattere (fig. 3).⁴⁷ La notizia si desume anche dai documenti raccolti durante la lite insorta nel 1549 tra i Gesuiti e Pietro Lippomano juniore (designato successore dello zio Andrea),⁴⁸ che volendo tornare in possesso del terreno, l'ottiene assieme a un risarcimento di 3.000 ducati.

³⁵ *Id.* 1887, XXI, coll. 112 e 118.

³⁶ Pullan 1971, pp. 257-264; Tramontin 1973, p. 53-76.

³⁷ *Ibid.*, p. 6. Una Ca' Da Mosto esisteva nel luogo in cui oggi sorge il Collegio Cavanis a Sant'Agnese.

³⁸ Tramontin 1973, p. 9.

³⁹ La lettera citata da Tramontin 1973, p. 15 nota 44, è in Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. XIII, AA.74.

⁴⁰ Nobile veneziano (Venezia, 1486 - Somasca, 8 febbraio 1537), castellano e capitano in Castelnovo di Quero, fu imprigionato dai francesi nel 1511 ma riuscì ad evadere e tornò in armi. Mantenne la nomina di Castelnovo fino al 1527. Cfr. Crucitti, DBI, 2001, 56, s.v. *Girolamo Miani*.

⁴¹ Le lettere sono solo sei: cfr. Pellegrini 1975.

⁴² Cfr. Pellegrini 1985.

⁴³ Piva 1930, p. 17.

⁴⁴ Tramontin 1973, pp. 16-17; Cozzi 1995, p. 305.

⁴⁵ Lettera del 12 febbraio 1536 scritta da Venezia a Giacomo Cassador: cfr. Martini 1949, pp. 253 *passim*.

⁴⁶ Le scelte di Andrea confermano l'aspirazione a forme più evangeliche di povertà e servizio che pervade questi anni del Cinquecento, ma certo non sono ben viste dal fratello Giovanni che intende trasferire intatto il patrimonio del priorato a suo figlio Pietro, tanto che vota contro quando il Senato deve ratificare le cessioni ai Gesuiti.

⁴⁷ Predelli 1905, p. 9. Il termine "tegete" è riportato da Predelli senza altri chiarimenti. Pare compaia nella redazione latina della bolla papale del 24 maggio 1535. "Tegerè" in latino significa coprire, quindi potrebbe indicare una sorta di capannone, come quello che si vede nella veduta di Jacopo De Barbari; e poteva essere utile per ricoverare poveri e malati.

⁴⁸ Pietro (1536-1592) è figlio di Giovanni Lippomano e Chiara Gussoni.

I Gesuiti mantennero comunque la loro presenza e il 12 aprile 1550 aprirono una scuola con venti alunni;⁴⁹ poi tornarono ad essere proprietari effettivi dell'Umiltà nel 1562, quando Pietro Lippomano lasciò loro tutti i beni precedentemente concessi dallo zio Andrea.⁵⁰

La tradizione dei Gesuiti attesta che il 24 giugno 1537 Ignazio di Loyola ricevette nella chiesa dell'Umiltà la sua ordinazione sacerdotale per le mani di Vincenzo Negusanti, vescovo di Arbe (oggi Rab in Croazia). Tuttavia, un esame più attento delle fonti fa ritenere che sia avvenuta a Dorsoduro, nella cappella della casa del vescovo.⁵¹ Con il crescere dell'attività e delle elemosine raccolte, i Gesuiti avevano potuto ampliare la piccola chiesa dell'Umiltà ed abbellirla con dipinti, attribuiti a Bordone, Bassano, Veronese e Tintoretto.⁵² Un documento del febbraio 1578 informa che "s'è aggiunto alla chiesa la cappella grande col coro di dietro, il che fa molto più comparire la chiesa, la quale prima pareva un corpo senza capo, et la rende più capace" (fig. 4).⁵³ Nel 1542-1543, Andrea Lippomano ospitò un altro gesuita, padre Diego Laynez, e concepì la donazione del priorato di Santa Maria Maddalena di Padova, presentandone istanza al pontefice nel 1545. L'assenso di Paolo III giunse il 6 aprile 1546; la ratifica del Senato di Venezia il 20 settembre 1548 dopo molti contrasti, incluso il parere contrario di Giovanni Lippomano. Infatti, il 18 febbraio 1547, prendendo atto della resignazione di Andrea, il papa aveva destinato la successione del priorato a Pietro (di Giovanni), che evidentemente sperava di trasmettere integro il patrimonio della Trinità al figlio, che allora aveva dieci anni. Giovanni, promettendo che il piccolo Pietro avrebbe vestito l'abito dei Teutonici, non solo si era assicurato che la prebenda passasse al figlio, ma perfino che il papa l'avrebbe garantita contro ogni altra pretesa dell'ordine.⁵⁴ Il Senato approvò la concessione del priorato il 5 giugno 1547. In attesa che il nipote crescesse, Andrea continuò a presiedere il priorato della Trinità e ad aiutare i Gesuiti, provvedendo a vitto, alloggio, libri, consigli, e sostenendoli nella costruzione del loro collegio a Santa Maria Maddalena in Padova.⁵⁵ Qui Andrea fu sepolto, dopo il 7 febbraio 1575.⁵⁶

La scuola della Trinità non poteva non essere coinvolta dal fervore religioso e dalla spiritualità di questi uomini. Strettissime relazioni legavano i Lippomano con Carafa, Thiene, Miani, Ignazio di Loyola, il cardinale Pole, il vescovo Giberti, che passarono per Venezia nel secondo e terzo decennio del Cinquecento. Anche quando "il fuoco della riforma" si spostò da Venezia a Roma (Contarini e Carafa sono chiamati nel 1537, Ignazio nel 1537) o in cielo (Miani muore nel 1537, Thiene nel

1547), nella Serenissima rimasero attive tutte le opere da essi fondate, ospedali, conventi, collegi.

I DIPINTI DELLA SCUOLA DELLA TRINITÀ⁵⁷

Al tempo del priorato dei Lippomano la scuola della Trinità investì alcune somme per rendere più degna la propria sede. Costruita negli anni venti del Quattrocento la scuola era larga 10 metri e lunga il doppio. Aveva probabilmente un'unica sala per le riunioni, l'assistenza e la preghiera, con un altare sul fondo e un bancone di legno centrale per tenere i libri della scuola e ricevere le suppliche dei fratelli.⁵⁸ Inizialmente i confratelli usavano un altare concesso dai Teutonici nella loro chiesa, ma svolgevano probabilmente le attività ordinarie nella loro sede. La veduta cinquecentesca di Jacopo de' Barbari (fig. 5) conferma la semplicità dell'edificio con l'entrata sulla facciata est e un portichetto sul lato lungo, al riparo dalla tramontana. La zona è tuttora esposta alle intemperie e i documenti esaminati informano di ripetuti interventi di risanamento a tetto e murature. Nel 1535 si mise mano al soffitto, che era totalmente rovinato. La lunga attesa dei restauri aveva arrecato "dano et jactura grandissima" alla scuola e alle sue attività. Perciò si provvide a concludere il soffitto ornandolo poi di cornici dorate. Anche le pareti della scuola furono rivestite di legname, dipinto di rosso cinabro e marcato con l'insegna della scuola (fig. 2).⁵⁹ Qualche anno dopo si pensò a un ciclo di teleri, com'era in uso nelle scuole veneziane. Il 2 gennaio del 1547 il "guardiano" della scuola Vincenzo Quartari stipulò un contratto con il pittore Francesco Torbido, per quadri da apporre "da la banda destra, intrando in schuolla".⁶⁰ La delibera specificava che "l'adornamento del tabernaculo", cioè della casa di Dio, era fatto a gradimento Suo, come si legge nelle "Sacre litere", ovvero con riferimento esplicito alle Scritture.⁶¹ Si intendeva glorificare la Trinità e farne la "istoria, zovè la creation del mondo": perché tale legame fra Trinità e Creazione? L'amore che lega Padre, Figlio e Spirito Santo diventa "storia" con la Creazione del mondo e degli uomini, chiamati a vivere in comunione con la Trinità; il progetto è sconvolto dal peccato originale, ma Dio non vi rinuncia e attua il suo piano salvifico. Chi entrava nella scuola per chiedere assistenza e aiuto spirituale doveva percepire questa storia d'amore, il senso della grazia e del perdono. Per i confratelli, la misericordia divina non lasciava solo il peccatore, ma lo accompagnava nel cammino della salvezza. Francesco Torbido si impegnò a dipingere tre tele di propria

⁴⁹ Tramontin 1990, IV, p. 100.

⁵⁰ ASV, Notarile, *Atti notaio Savina*, reg. 11885, anno 1562, c. 21.

⁵¹ Mellinato 1974, pp. 14-17. Tramontin 1990, IV, p. 97. Il vescovo Negusanti, nato circa nel 1514 e morto nel 1567, fu decano al concilio di Trento.

⁵² Zanetti 1733, p. 332. Sul *Compianto sul Cristo morto* ora alle Gallerie dell'Accademia cfr. Ilchman-Echols 2010, con datazione verso il 1550. Nel 1575 circa, per il vicino ospedale degli Incurabili, Tintoretto dipinse *Il viaggio di Sant'Orsola* (olio su tela, cm 330 x 178) oggi conservato nella chiesa di San Lazzaro ai Mendicanti.

⁵³ ARSI, Ven. 105, c. 50v; cfr. Langè-Piana 2006, p. 144.

⁵⁴ Non è chiaro quando Pietro avesse materialmente preso possesso del priorato. Ancora il 21 ottobre 1564 Andrea sottoscriveva una "Condizione del priorato" in cui dava conto dei beni da lui posseduti alla Trinità; cfr. ASP, *Miscellanea*.

⁵⁵ Martini 1949, pp. 253-260. Si presume che a successione avvenuta Andrea si fosse ritirato presso i Gesuiti alla Maddalena di Padova, cui fornì parecchi libri, traendoli dalla propria biblioteca della Trinità. Lo stesso sant'Ignazio gli scrisse più volte, per averne conforto in molte decisioni.

⁵⁶ Predelli 1905, p. 10, nota 6. Si veda anche un'epigrafe sottostante un'immagine di An-

drea nella chiesa della Maddalena riportata da Salomonio 1701, p. 292, n. 10. Il collegio dei Gesuiti a Padova fu soppresso nel 1773 e fortemente alterato per costruire l'ospedale Giustiniano, e l'archivio trasferito all'Archivio di Stato di Padova, dove si trova tuttora privo d'inventario; cfr. Bison 2013-2014, p. 3.

⁵⁷ Sui dipinti della Trinità vedi anche il saggio e il catalogo di A. Donati.

⁵⁸ Un documento del marzo 1550 descrive la rovina del manufatto e chiede di rinnovare lo "schagno over cancelo"; cfr. ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro I, c. 87r.

⁵⁹ L'insegna si vede sull'abito dei confratelli nel disegno del Grevembroch: una croce a Tau con due cerchi sotto i bracci. Sul petto della veste si nota anche la raffigurazione della Trinità con il Padre che regge la croce sulla quale è crocifisso il Figlio.

⁶⁰ Nel documento l'anno è espresso *more veneto*, cioè 1546. Dalla veduta De' Barbari si ricava che è la parete nord, che causò ben presto problemi di conservazione. Sull'intervento del Torbido si veda *infra* il saggio di Andrea Donati.

⁶¹ Si allude all'episodio biblico narrato in Esodo 35 e ss. per la costruzione della tenda del convegno nella quale Dio biterà in forma di nube luminosa. In latino "tabernaculum" significa piccola "taberna" ossia dimora; nel gergo militare era la tenda del comandante. Nella Bibbia latina (Vulgata) "tabernacolo" traduceva l'ebraico "mishkan, dimora".

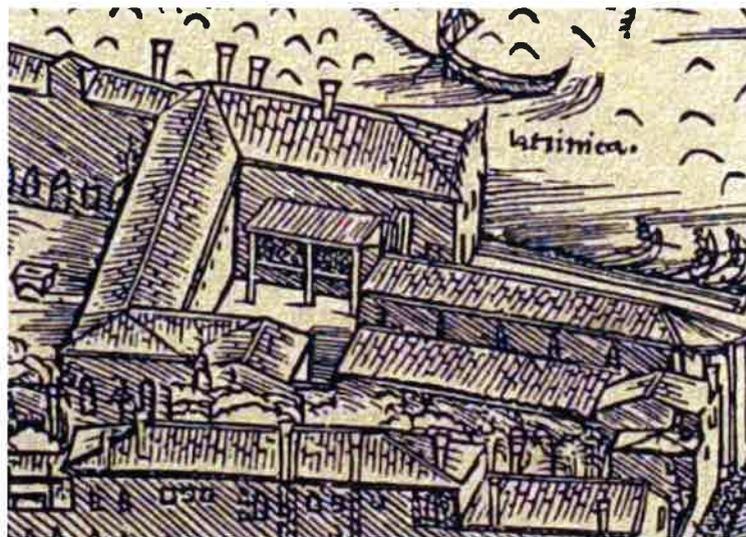
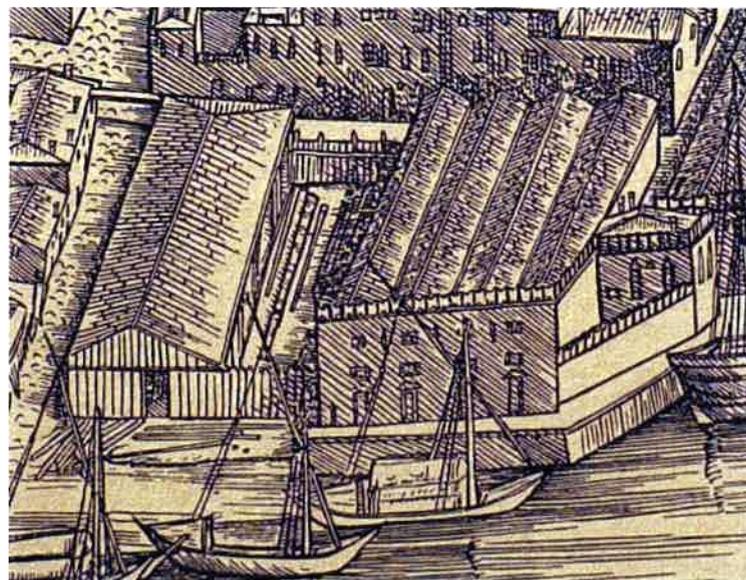
mano entro il 15 maggio 1547 per il prezzo pattuito di ducati 25. Una volta consegnati, i dipinti dovevano essere esaminati da due pittori, per verificare se valevano i ducati pattuiti. Nel caso fossero stimati inferiori, il pittore doveva integrare la sua opera, ma se superavano i 25 ducati, non poteva pretendere la differenza. Qualora i tempi d'esecuzione non fossero stati rispettati, il pittore avrebbe dovuto versare 10 ducati d'elemosina all'ospedale della Pietà.⁶² Tre dipinti furono consegnati in tempo, perché il 4 giugno del 1547 fu effettuata una perizia dai pittori Pietro degli Ingannati e Zuan Pietro Silvio, i quali giurarono che le tre tele valevano 36 ducati, undici più del pattuito.⁶³ Soddisfatto del risultato, qualche mese dopo lo stesso guardiano Quartari commissionò al Torbido un quarto dipinto per un valore di 10 ducati. L'8 dicembre 1547 la scuola prese atto che la spesa era stata sostenuta da Quartari, ma che poi essa doveva essere addebitata alla cassa comune.

I documenti successivi tacciono fino al 23 marzo 1550, quando sotto il guardiano "messer Zuane Dalla Vidua" ci si lamenta di "quanto sii necessario di finir, se non intutto al mancho in parte, li quadri che manchano a finirse in la nostra schuola de pictura et altro". Perciò si destinarono allo scopo altri 30 ducati da prendersi metà dalla cassa comune e metà dalle "borse" di coloro che costituivano la "banca", cioè l'organo amministrativo. La "parte" fu presa dopo ripetute raccomandazioni, affinché ci si adoperasse il più possibile a raccogliere fondi dai notabili della scuola, piuttosto che dalla sua cassa. In settembre si procedette a una prima rendicontazione per un totale di 16 ducati, lire 5 e soldi 14, comprendente il rifacimento di un quadro. Nella distinta di spesa, sottostante la delibera, l'unico quadro nominato è il "quadro secondo fatto per messer Turbido", a cui si versano lire 12 e soldi 8. Per tale dipinto si acquistano anche lire 4 e soldi 14 di "terlise", ossia un tipo di stoffa di lino resistente, impiegata anche per sacchi e materassi.⁶⁴ Come interpretare questo dato? Viene da supporre che uno dei quadri che il Torbido aveva realizzato nel 1547 si fosse guastato al punto da dover essere rifatto. Per questo gli procurarono della tela. L'ipotesi sarebbe coerente con le preoccupazioni espresse nella medesima delibera sullo stato delle pareti: "Et perché si vedi apertamente che chi no rimedia al muro, li quadri sarà vastati et andrà in ultima ruina, anco la porta de la nostra schola si trova in mal esser et il muro e i fodri di dita banda è bisogno di concieri". Il muro era quello nord; la porta si apriva ad est; "i fodri di dita banda" erano le tavole di rivestimento della parete destra, deputata appunto ad accogliere i dipinti del Torbido. Se le tavole avevano bisogno di aggiustamenti ("concier"), voleva

3. Jacopo De' Barbari, *Veduta di Venezia*, particolare, 1500, Venezia, Museo Correr © foto Stefano Dionisi

4. Gian Battista Arzenti, *Veduta di Venezia*, particolare, 1620 ca., Venezia, Museo Correr © foto Stefano Dionisi

5. Jacopo De' Barbari, *Veduta di Venezia*, particolare, 1500, Venezia, Museo Correr © foto Stefano Dionisi



⁶² L'uso di devolvere la penale al pio istituto compare anche in altre delibere della scuola, segno di un legame abbastanza stretto. Si tenga conto che priora dell'ospedale della Pietà era Elisabetta Cappello, anch'essa unita di spirituale amicizia al Divino Amore, per il quale Miani faceva pregare quotidianamente: cfr. Paschini 1929, p. 193; Tramontin 1990, p. 98.

⁶³ Pietro degli Ingannati fu attivo dal 1529 al 1548 (cfr. G. Tagliaferro, DBI, 62, 2004, s.u.). Giampietro Silvio (notizie dal 1495 al 1552) ha lasciato alcune opere in territori di competenza Lippomano: per esempio nella parrocchiale di San Vendemmiano a Conegliano, allora commenda Teutonica, oggi provincia di Treviso, una pala d'altare firmata e datata 1549; nella zona superiore di questa pala è raffigurato un *Compianto sul Cristo morto*, un soggetto che compare anche nella pala del 1540, dipinta sempre da lui per la chiesa di San Giacomo a Sedrina, in diocesi di Bergamo, dove era vescovo Pietro Lippomano. A Venezia nell'ottobre 1548 Silvio è documentato assieme a Paris Bordone nel *Libro di spese diverse* di Lorenzo Lotto (c. 42v): i due sono chiamati a valutare i ritratti di Francesco Canali, "tentor da S. Stae", di sua moglie e di suo figlio Domenico: cfr. De Carolis 2017, pp. 34-35; Donati 2014, p. 57.

⁶⁴ "Terlise", dialettale per "traliccio", derivato dal latino "trilix", indica un filato a tre fili: cfr. Caracausi 2008, p. 163.

dire che erano rovinate.

Tra le voci di spesa compaiono anche due falegnami per far “li smussi per li 5 quadri nuovi”: di quali quadri si trattava? Erano quadri appena realizzati o da realizzare ancora? Non pare possibile identificare questi cinque nuovi dipinti con quelli del Torbido: perché costui ne aveva consegnati già tre, anzi forse quattro, come è lecito supporre dalla seconda commissione. Nel 1550 fu pagato poche lire per il quadro “secondo”. Va escluso che ricevesse allora un acconto per il secondo dei tre quadri precedenti; tanto più che gli veniva fornita anche della tela, come se dovesse avviare il lavoro da capo. Ricordo che Ingannati e Silvio avevano esaminato tre quadri “messi e fornidi del tutto al suo luochò nella schuola” il 4 giugno 1547. Perciò è plausibile che nel 1550 il Torbido dovesse intervenire per aggiustare qualcosa che aveva già fatto e che le intemperie avevano rovinato. Nel documento, infatti, l’aggettivo “ultima” accompagna il sostantivo “ruina”, come a dire che il guasto in atto poteva andare peggiorando, se non si interveniva. Ma da quel momento in poi il Torbido uscì completamente di scena. Se un’opera così recente era già in deperimento, forse egli non meritava altre commissioni, meno che meno i due pittori che l’avevano stimato oltre il pattuito. Per questo è probabile che la scuola si rivolgesse ad un altro artista più affidabile e meno dispendioso. I marangoni furono pagati per aver lavorato due giorni ad apprestare gli “smussi”, ossia le cornici scantonate, per accogliere “5 quadri nuovi”, ossia quelli commissionati nella delibera del 23 marzo 1550 con un preventivo di ben 30 ducati: 15 dei confratelli e 15 della cassa. Si trattava di una cifra ragionevole, per quanto inferiore a quella del Torbido, che gli era valsa 25 ducati per tre opere, ovvero circa 8 ducati a dipinto, mentre la seconda era costata al Quartari ben 10 ducati. Oltre al prezzo, è bene non trascurare il numero di quadri “nuovi”, perché erano cinque come quelli che Tintoretto effettivamente dipinse. Quando nel 1584, per la prima volta tra le fonti note, Borghini descrive le opere della scuola della Trinità ascritte a Tintoretto, afferma che c’erano “nella Trinità cinque quadri contenenti historie di Adamo, e d’Eva, et una di Caino, e d’Abello”.⁶⁵

Stando alle considerazioni fin qui svolte, ritengo che Tintoretto abbia cominciato a lavorare per la scuola della Trinità proprio nel 1550. Il fatto che nei quaderni contabili non compaiano mai pagamenti a nome suo, potrebbe dipendere dall’intenzione, ribadita dalla scuola, di far ricadere i costi dei dipinti sui confratelli, scegliendo così di destinare i danari della cassa comune a opere di carità.⁶⁶ Negli stessi anni 1550-1553, Tintoretto lavorava anche per la chiesa dell’Umiltà, che Andrea Lippomano aveva concesso ai Gesuiti. Inoltre, i guardiani Vincenzo Quartari, Zuanne Della Vedova e Domenico Bonamor in quegli anni rivestirono a più riprese cariche anche alla Scuola dei Mercanti, accanto alla chiesa della Madonna dell’Orto, e alla Scuola della Carità,⁶⁷ altri luoghi tintoretiani.

Tre anni dopo la menzione dei “5 quadri nuovi”, il 25 luglio 1553 – dunque fin dall’estate – il guardiano Domenico Bona-

mor si preoccupò di proteggere i fedeli che sarebbero venuti durante “l’invernata” a prendere parte alle attività. Pertanto si prevede la realizzazione di una porta con “tella”, un tendaggio per consentire il passaggio e riparare dal freddo, ma con l’occasione si faceva notare come nella sala dell’albergo mancassero ancora i quadri ai due lati dell’altare. Si decise così di portare a termine la decorazione “seguendo l’ordine deli altri Telleri”. È questa la fase più interessante e delicata della decorazione della scuola, in cui possono essersi congiunti gli interventi di Tintoretto e dell’altro pittore citato per le storie di Genesi, ossia Maarten De Vos.⁶⁸

Ma quale peso dare a quest’ultima indicazione: “seguendo l’ordine deli altri Telleri”? Non pare una semplice informazione logistica. Nella frase precedente si è già detto dove i teleri debbano essere posizionati, vale a dire sulle due pareti a sinistra e a destra dell’altare. Potrebbe trattarsi di una nota di metodo per proseguire quella “Istoria della Trinità” iniziata nel 1547. Al Torbido era stato assegnato il tema della *Creazione del mondo*, che probabilmente era cominciata dai primi versetti del Genesi in cui Dio con la sua parola chiama ad esistenza ogni cosa. Subentrando Tintoretto, gli sarà stato chiesto di proseguire il racconto; il che sarebbe coerente con il riscontro degli inventari successivi della scuola e il numero delle tele conosciute. Ma che fine fecero i quattro quadri di Torbido? La documentazione archivistica non ha ancora dato risposta e non resta che ipotizzare la loro perdita dovuta alle cattive condizioni di conservazione o la loro eventuale alienazione, che dovrebbe essere avvenuta entro la prima metà del Seicento, giacché le fonti letterarie le ignorano completamente. L’abbattimento della scuola e la sua riedificazione costrinse più volte lo spostamento dei dipinti, ora nella chiesa, ora presso le abitazioni dei confratelli.

Se i quadri del Torbido riguardavano la prima parte del Genesi e risultavano già compromessi nel 1550, è lecito pensare che Maarten De Vos intervenne su ordine di Tintoretto per rimpiazzarli. Tanto è vero che quando negli inventari secenteschi si citano i soggetti da lui composti, sono sempre “quattro”, come quelli appunto del Torbido, con le seguenti scene: “L’eterno Padre con il Caos; Lo stesso con due Angioletti che distingue il Caos; Lo stesso che forma il cielo portato da tre Angioletti col Sole e la Luna; Lo stesso con la Creation della Terra con alberi e frutti”. Se questi erano stati i primi soggetti dipinti dal Torbido, quando poi Tintoretto intervenne, proseguì la raffigurazione rispettando il Genesi, secondo cui, dopo le piante (1, 11-13), Dio crea gli animali (1, 20-25), e Adamo ed Eva (1, 26-27; 2, 7.21-25). Il Genesi continua con la proibizione da parte di Dio di mangiare dell’albero della conoscenza del bene e del male (2, 16), la disobbedienza del peccato originale (3, 1-7), che provoca il disordine e il primo omicidio (4, 8). Infatti i soggetti dipinti da Tintoretto, così come li descrivono Boschini e Martinelli, nonché gli inventari della scuola sono: “Dio Padre che crea il mondo; Lo stesso che forma Adamo ed Eva; Quando gli proibisce il pomo; Eva che tenta Adamo; Caino che uccide Abele.” Quindi c’era un chiaro intento di realizzare un

⁶⁵ Sull’intervento di Tintoretto alla Trinità vedi *infra* il saggio di Andrea Donati.

⁶⁶ Tra il 1550-1554 si alternano come guardiani Vincenzo Quartari, Zuanne Dalla Vedova e Domenico Bonamor.

⁶⁷ Quartari è documentato nel 1551 ai Mercanti e nel 1553 alla Carità. Dai testamenti si evincono rapporti con Alvise Badoer, che gli procura l’impiego alle Rason Nove, e con il commissario testamentario di quest’ultimo Alvise Contarini di Galeazzo dei Santi Apostoli,

che nel 1551 è tra i Savi alla Mercanzia. Cfr. A. Baiocchi, DBI, 1983, 28, s.v. *Contarini, Alvise*. Secondo Sanudo 1879-1903, XLIX, col. 352, era detto “Millecroci”. Nel suo testamento del 1550 lasciò alla Signoria la *Cena in Emmaus* di Tiziano, oggi alla Walker Art Gallery di Liverpool: cfr. Ascoli 2008.

⁶⁸ Per la cronologia rimando alla mia tavola sinottica in appendice.

“ciclo biblico”, in gara non solo con il mosaico del cupolino di Genesi del narcece della Basilica di San Marco, ma anche con la Volta di Michelangelo e le Logge di Raffaello. Le tele erano distribuite tutto intorno alla scuola. Le opere di Tintoretto a noi giunte hanno una misura di base compresa fra i 2 – 2,50 metri, perfettamente collocabili in sequenza sul lato lungo della parete sud di rimpetto alle quattro tele di De Vos, e prima del Torbido. Le stesse fonti secentesche attribuiscono a Tintoretto anche “Quattro Evangelisti, gli Apostoli Pietro e Paolo”, un quadro con “La Santissima Trinità” e altri due con “L'arcangelo Gabriele e Maria annunciata”. È probabile che queste opere fossero state pensate per la cappella della chiesa della Trinità, come vedremo oltre.

Andrea e Pietro Lippomano, priori della Trinità, quale ruolo giocarono nei confronti della scuola? Contribuirono a conferire l'incarico a Tintoretto? Se è certa la loro protezione dei Gesuiti, che all'Umiltà fecero dipingere a Tintoretto un *Compianto sul Cristo morto*, perché non ritenerli tramite anche per la Trinità? Tanto più tenendo conto della religiosità del priore Andrea, della sua passione per i libri e lo studio, e del fatto che nel 1546 suo cugino il vescovo Luigi Lippomano aveva dato alle stampe un grosso volume di commenti dei Padri della Chiesa al Genesi. Si ignora se Andrea Lippomano nutrisse interessi per l'arte. Le poche note biografiche che lo riguardano,⁶⁹ lo dipingono come un uomo molto pio. Ascoltava tutte le messe che si celebravano nella chiesa della Trinità da un coretto del convento, al quale accedeva tramite un cavalcavia direttamente dalla propria abitazione. Sembra che abbia condotto sempre una vita ritirata. Si sa che uscì dalla Trinità nel 1542 per accompagnare a Padova il padre Laynez⁷⁰ e i suoi studenti, mostrando loro il convento che intendeva regalare.

Certamente scuola e priorato erano in contatto, specie se si considera che: la scuola pagava un censo al priorato fin dal suo nascere nel 1419; aveva un rappresentante dei Teutonici eletto al proprio interno per tenere i rapporti con l'ordine; aveva eretto case sul terreno del priorato a cui pagava un annuale affitto dal 1493; aveva un altare privilegiato nella cappella maggiore della chiesa della Trinità. Questo altare può essere utile per indagare ulteriormente i legami tra la scuola e Tintoretto. Nel 1617 i Provveditori di Comun intervennero a regolare una lite tra la scuola e i Somaschi, (divenuti nel frattempo i proprietari dei beni del priorato), perché costoro avevano manomesso l'altare senza darne notizia alcuna alla scuola.⁷¹ In seguito a una nota dei visitatori apostolici,⁷² che chiedevano di riformare l'altare, i padri avevano proceduto a togliere tutti i gradini, “per i quali vi si ascendeva”, rimosso tutti i banchi che stavano attorno alla cappella e asportato i due dipinti della *Beatissima Vergine* e dell'*Arcangelo Gabriele* che stavano di faccia all'altare stesso. La scuola, molto risentita, temeva che i Somaschi volessero privarla del suo diritto. Per questo chiedeva di tornare in possesso

di altare e dipinti. Di queste due tele non vi è menzione alcuna nella descrizione della chiesa fornita da Stringa nel 1604, che anzi si limita a dire: “Vi sono 4 altari. Né vi è cosa alcuna di notevole. Ultimamente essendo venuto il Seminario patriarcale ad habitare vicino a quella chiesa, ella viene da esso officiata”. Il primo a parlarne è, invece, Boschini nel 1664: tra le opere di Tintoretto alla Trinità menziona “due quadri: uno l'Angelo, et l'altro Maria Annunciata”, mentre in chiesa solo “due quadretti con due profeti per uno di mano del Ponzone”. Tuttavia a quell'epoca la chiesa era per buona parte ormai demolita e la scuola, atterrata nel 1652 e ricostruita nel 1653-1654 tra i magazzini del sale e quel che rimaneva della medievale chiesa teutonica, probabilmente aveva raccolto anche gli arredi della chiesa.⁷³ Negli inventari successivi del 1678 e 1695 i due dipinti sono sempre presenti con l'attribuzione a “Tentoreto vecchio”, per distinguere Jacopo dal figlio Domenico. Mentre tutte le fonti concordano sull'attribuzione a Tintoretto di questa *Annunciazione*, non vi sono dati per chiarire se a commissionarla sia stato il priorato o la scuola, anche se io propenderei per quest'ultima: il documento del 1617 menziona le due tele in un contesto in cui, vedendosi minacciato un diritto di proprietà, la scuola aveva certo convenienza a sottolineare tutto ciò che le apparteneva.⁷⁴ A conclusione della lite, i Somaschi chiarirono di non avere intenzione alcuna di privare la scuola del diritto sulla cappella nella quale essi si recavano esclusivamente per i “divini officij”. Per dimostrare chi fosse il vero titolare, si impegnarono a spese proprie a fare un'insegna della scuola in marmo, per renderne visibile il giuspatronato, e restituirono i due quadri del Tintoretto.

LA CADUTA DEI LIPPOMANO E L'AVVENTO DEI SOMASCHI

Come entrarono i Somaschi alla Trinità? Il 14 maggio 1591 il Consiglio dei Dieci decretò Girolamo Lippomano, ambasciatore a Costantinopoli, reo di aver propagato segreti di Stato a Filippo II di Spagna. La medesima accusa colpì Pietro, ultimo priore della Trinità, ritenuto complice del fratello.⁷⁵ Mentre Pietro si dava alla fuga, Girolamo faceva ritorno a Venezia, ma il 30 agosto 1591, giunto con la nave in prossimità del Lido, morì annegato.⁷⁶ Il giorno dopo il Consiglio dei Dieci deliberò che Pietro Lippomano e la sua famiglia fossero banditi da Venezia, i beni confiscati e posta una taglia di 1.500 ducati. Il priore trovò rifugio a Ferrara, ma nell'arco di un anno morì, come Leonardo Donà, ambasciatore a Roma, scrisse al Senato di Venezia il 2 agosto 1592.

Restato vacante il priorato, se lo contesero da una parte l'arciduca Massimiliano, in qualità di gran maestro dell'ordine Teutonico di Prussia, dall'altra Andrea Emo con la moglie Eli-

⁶⁹ Martini 1949, p. 257, cita fonti manoscritte di necrologi composti da alcuni Gesuiti alla morte di Andrea Lippomano a Padova, conservati presso l'Archivio della Compagnia di Gesù a Roma, segnati: Ven. 105, I.

⁷⁰ Il rapporto con padre Laynez si consolidò nel tempo, dato che il 3 luglio 1557 egli nominò Andrea Lippomano suo procuratore generale: cfr. Predelli 1905, p. 84.

⁷¹ ASVe, Provveditori di Comun, reg. AA, cc. 573v-574r.

⁷² La visita apostolica si svolse da maggio ad agosto del 1581, quando la chiesa era ancora appannaggio dei Lippomano; forse i Somaschi furono i primi a voler ottemperare alle indicazioni dei visitatori apostolici, riprese dai sinodi Priuli del 1592 e 1594; ciò potrebbe essere avvenuto quando s'insediavano alla Trinità nel 1599. La lite tra scuola e Somaschi si concluse nel 1617, ma forse iniziò nel 1611, anno in cui p. Marco Gianonio ricevette

procura di rappresentare il Seminario nella vertenza con atto notarile del 17 ottobre; quindi le operazioni di “riforma” della cappella pertinente la scuola sarebbero ancora precedenti.

⁷³ Sansovino, ed. Martinioni 1663, p. 277.

⁷⁴ Un breve passaggio del verbale del contenzioso dice: “il tutto fu fondato e fabricato con i danari propri della scuola”. ASVe, Provveditori di Comun, reg. AA, cc. 573v-574r.

⁷⁵ Girolamo e Pietro (nato nel 1535-1536 circa) erano figli di Giovanni: cfr. G. Gullino, DBI, 2005, 65, s.v. *Lippomano, Girolamo*.

⁷⁶ Sull'intrigata vicenda esistono più versioni: suicidio, omicidio per ordini superiori, prigionia nelle carceri del Consiglio dei Dieci, tortura e strangolamento con occultamento del cadavere in mare: cfr. Gullino, cit.

sabetta Lippomano. Quest'ultima rivendicava per i propri figli il titolo della Trinità, che era stato del fratello Pietro. La disputa si protrasse in curia per più di due anni con lettere, udienze e ogni genere di maneggi. Proprio quando sembrava che l'ambasciatore veneziano presso la Santa Sede stesse per convincere il papa a dar ragione agli Emo, mentre Massimiliano aveva già in mano la procura per riprendersi il possesso teutonico, ecco entrare in scena Lorenzo Priuli, patriarca di Venezia, che propose l'acquisto della Trinità per il Seminario, allora ospitato in San Cipriano di Murano. La mossa doveva essere stata studiata da tempo, complici forse i Somaschi, che si occupavano dell'istruzione dei seminaristi fin dal maggio del 1579.⁷⁷ Trovata un'intesa tra papa Clemente VIII e il doge Marino Grimani, si giunse alla stipula del contratto il 30 agosto 1595, con cui il patriarca e il Seminario s'impegnavano a pagare in tre anni 14.000 ducati al gran maestro dell'ordine Teutonico; i redditi del priorato diventavano patrimonio del Seminario, che però doveva versare all'arciduca Massimiliano 3.000 ducati entro l'ottobre 1596; inoltre, dovevano essere restituiti ai Teutonici tutti i paramenti e gli arredi d'argento della chiesa.⁷⁸ Il 3 novembre 1595, presentandosi in Collegio, Priuli chiese la ratifica del contratto per dar corso al possesso. Dalla sua relazione si apprende dell'esistenza di altri oneri: 5.000 ducati da spendersi nel restauro degli stabili, 1.000 ducati per le bolle, e altre pensioni che il papa aveva disposto verso gli Emo e i Lippomano a titolo di parziale risarcimento.

Da quel momento in poi la scuola della Trinità dovette ridefinire i propri rapporti con i Somaschi. I padri cercavano da tempo un luogo per la loro casa generalizia a Venezia e l'occasione del trasferimento del Seminario, nel quale già insegnavano, fu subito colta come un'opportunità. Da una lettera senza data, forse del 1599, indirizzata al cardinale nipote Pietro Aldobrandini, si arguisce che da mesi i Somaschi, con il favore del cardinal Madruzzo, cercavano di ottenere dal papa la chiesa della Trinità; per questo si appellavano a lui, per avere almeno un'altra chiesa per i propri esercizi spirituali e abitazione.⁷⁹ Poco dopo, i Somaschi scrissero al loro padre generale a Roma, il 26 giugno 1599, "di essersi già accomodati in modo che la città stupisce e si seguita a fabbricare sì che la congregatione spero resterà consolata perché l'oltre l'esser in Venetia avrà comodità della chiesa, la quale è molto frequentata massime le domeniche, e questa anche si abbellisce".⁸⁰ In seguito, occupandosi sempre più del Seminario, progettarono di diventare proprietari degli stabili della Trinità, di cui deliberarono l'acquisto nel capitolo generale di Cremona nel maggio 1613.⁸¹ Nel frattempo la scuola della Trinità proseguì indisturbata le proprie attività accanto a quelle del Seminario, che si svolgevano negli spazi del vecchio convento teutonico.⁸² Tutto cambiò nel 1630, quando il sito fu scelto per l'erezione della basilica di Santa Maria della Salute.

Come scrive qui di seguito Livia Marchi, il primo progetto prevedeva la conservazione della chiesa della Trinità e uno spostamento della scuola più a ovest, verso il confine di San Gregorio. Tuttavia già nel 1633 l'avvio del cantiere portò all'abbattimento di gran parte della chiesa; fu conservata solo la porzione absidale. Mentre il Seminario lasciò il convento teutonico e tornò a San Cipriano di Murano, la scuola invece riuscì a mantenere intatta la propria sede fino al 1652, quando se ne decretò la totale demolizione e la ricostruzione nell'area di uno dei magazzini del sale che era servita a stoccare i materiali per l'edificazione della basilica della Salute. La ricostruzione si concluse intorno al 1655, come appare dall'incisione di Scolari (fig. 6). Qui la chiesa della Trinità è costituita da una parte lignea, ma conserva l'antica abside; la scuola invece è l'edificio integro in muratura a sinistra. Dietro le figure si scorge un ingresso sormontato da un'insegna.

Ritrovata la nuova sede, nel 1661 i confratelli ricollocarono i dipinti, restaurati da Pietro Vecchia.⁸³ È questa la scuola della Trinità descritta da Boschini nel 1664 e nel 1674 con i "tredici" quadri di Tintoretto. Nella sacrestia c'era il *Cristo morto con le Marie* di Antonello da Messina, un quadro più piccolo – sempre di Tintoretto – con la *Trinità* sopra al quale era sistemato un quadro più grande di Pietro Malombra raffigurante la *Trinità con molti angeli*. Sulla facciata opposta a questa stava la tavola belliniana della *Madonna col Bambino*, e sopra di essa il quadro di *Maria incoronata da Padre, Figlio e Spirito Santo con angeli* di Matteo Ponzone. Del medesimo pittore si citano anche alcuni ritratti, che in base agli inventari più tardi potremmo identificare con quelli dei guardiani e confratelli.

Sembra una situazione abbastanza stabile, anche se è evidente che l'accomodamento in un nuovo spazio ha alterato il progetto decorativo iniziale, accostando uno sopra l'altro dipinti del medesimo soggetto, come appunto la *Trinità*.⁸⁴ Tuttavia, non c'era pace per la scuola, che nel 1678 procedette ad un nuovo inventario generale dei propri arredi. Questa volta i dipinti sono descritti nella sacrestia della chiesa della Trinità, non più nella scuola. I Somaschi infatti avevano chiesto nel 1670 di poter ampliare il proprio collegio, costruendo sopra i magazzini del sale e avvalendosi anche della porzione di magazzino rimasta dopo la ricostruzione della scuola della Trinità.⁸⁵ La scuola fu poco a poco inglobata nel nuovo edificio, tanto che vi furono continue contese per gli spazi, financo per la visibilità delle insegne. Anche le "cassette" che la scuola concedeva ai poveri furono abbattute, via via che la basilica della Salute prendeva corpo e che i Somaschi si estendevano sopra il sito. Non sempre i risarcimenti promessi furono erogati; donde le lamentele e i ricorsi.⁸⁶

La scuola effettuò l'ultimo e definitivo "trasloco" tra il 1695 e 1696. In tale circostanza i guardiani prestarono la massima

⁷⁷ L'apertura ufficiale del Seminario avvenne il 25 gennaio 1580 nella parrocchia di San Geremia. Il 31 agosto 1592 per ridurre le spese veniva spostato a Murano nell'abbazia di San Cipriano proprietà del Patriarcato, ma diocesi di Torcello: cfr. Niero 2005, p. 80. Qui rimase fino all'acquisto della Trinità presso la quale si trasferì solo nel 1599 dopo l'incendio occorso all'abbazia il 7 giugno: cfr. ASPGe, *Venezia Patriarcale*, 1848, copia.

⁷⁸ L'atto è siglato a Roma davanti al notaio della Camera apostolica e la bolla del 10 ottobre 1595 dichiara definitivamente soppresso il priorato Teutonico della Trinità: cfr. Predelli 1905, p. 23.

⁷⁹ In un capitolo generale a Pavia si esaminò l'offerta di Dionigi Contarini per la chiesa di San Giovanni dei Furlani, ossia dell'ordine di Malta, ma poi fu accolta la proposta del patriarca Priuli: cfr. ASPGe, *Venezia Salute*, 956, copia; *Decreti della Congregazione Somasca*, 231; *Acta Congregationis*, 1528-1602, b. 29.

⁸⁰ ASPGe, *Venezia Patriarcale*, 1848, copia.

⁸¹ ASPGe, *Decreti della Congregazione Somasca*, 95.

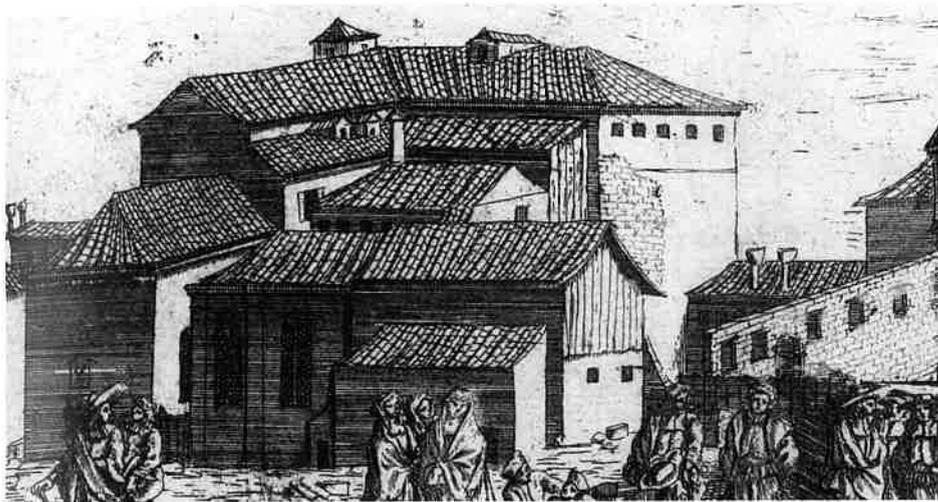
⁸² Intanto nel 1606 i Gesuiti furono espulsi da Venezia e sui luoghi dell'Umiltà si insediaron nel 1615 le monache benedettine dall'isola di San Servolo, rimaste fino al 1806.

⁸³ Si presume che durante la ricostruzione i dipinti siano stati conservati in chiesa, dato che anche Martinioni osserva che "erano in essa chiesa della Trinità".

⁸⁴ Forse uno dei due quadri era sull'altare privilegiato in chiesa; del resto anche l'*Annunciazione* dalla cappella della chiesa, dov'era nel 1611-1617, passò alla nuova scuola.

⁸⁵ 4 gennaio 1669, *more veneto*.

⁸⁶ Dalle scritture del 1695 si intuiscono vari litigi: mancato risarcimento per le cassette vendute nel 1662; misure non rispettate dai Somaschi nell'edificazione del loro palazzo.



6. Stefano Scolari, *Il famoso Tempio di Santa Maria della Salute*, particolare, 1625-1650
© Gallica - BnF

attenzione agli arredi e ai quadri, che furono temporaneamente trasferiti in casa del governatore Francesco Mazzaroli. L'operazione è scrupolosamente verbalizzata, sia all'atto dell'uscita dei dipinti che al rientro. Allora risultano meglio precisati i soggetti di alcuni quadri: per esempio, i profeti raffigurati da Ponzone erano *Zaccaria e Geremia, Simeone e Beniamino*. In un luogo provvisoriamente assegnato dai Somaschi ai confratelli della Trinità per le loro attività rimanevano tre opere di Tintoretto: la piccola pala della *Trinità* e *l'Annunciazione* in due quadri; in un magazzino invece si depositavano la tela della *Trinità* di Malombra, ormai corrosa dal tempo, e una pittura ritenuta "ordinaria" di *Sant'Agostino e i confratelli*. Nel giro di un anno i locali della scuola furono pronti e tutti i beni ricollocati. Nel frattempo si approfittò per dorare o fare nuove cornici, nonché manutenzioni, affidandole ad Andrea Maggiotto "depentor" e a Felice "intagliador" a San Lio.

Tra le righe delle "parti prese" si coglie la fisionomia della nuova struttura a due piani, collegati da una scala in pietra di Nanto: il piano terra, detto "chiesa", con una piccola sacrestia, e il piano superiore con la sala dell'albergo.⁸⁷

Dal resoconto del maggio 1696 risulta che il ciclo della Creazione era interamente disposto al piano terra, nella "chiesa della scuola".⁸⁸ Sull'altare stavano la tavola con la *Madonna belliniana* e una pala della *Trinità con i confratelli nelle loro cappe*, ai lati *l'Annunciazione*. Nella sacrestia erano conservati altri quadri di Tintoretto: gli apostoli *Pietro e Paolo* (che l'estensore dell'inventario scambia per *Giovanni*), e la *Santissima Trinità con i serafini*; inoltre, i quattro profeti di Ponzone, nominati a coppie: *Zaccaria* (erroneamente scritto *Paolo*), *Geremia, Simeone, Beniamino*. Nella sala superiore dell'albergo erano collocati gli *Evangelisti* di Tintoretto, il *Cristo morto con le Marie* di Antonello da Messina, un quadro grande con *Sant'Agostino e i fratelli della scuola*, *l'Incoronazione della Vergine* di Ponzone e la *Trinità* di Malombra, "lorda dal tempo". Il degrado di questi ultimi due dipinti convinse la scuola a venderli nel 1698 al pittore Gerolamo Pagiarin. Nel giugno del medesimo anno si pagò anche il "tagliapiera" Simon Parioso per aver sostituito

con capitelli di pietra quelli di gesso sotto le catene dell'altare. Poi, il 22 dicembre, furono commissionati a Fumiani quattro ovali con figure di *Dottori della Chiesa*, forse per rimpiazzare il vuoto degli altri quadri, che però nel 1711 risultano ancora inventariati.

Nel corso del Settecento l'archivio della scuola registra un lento declino. Diminuiscono gli iscritti e di conseguenza le entrate; ma si continua ad aver cura del patrimonio, tanto che ad ogni cambio di "guardiano" si redige un inventario delle suppellettili, che ammontano a un discreto numero di oggetti d'argento, paramenti, libri di preghiera, quaderni di cassa, testamenti, commissarie. I dipinti sono descritti puntualmente, spesso con la collocazione esatta e lo stato di conservazione. Tra le argenterie la scuola

possedeva, al pari delle Scuole Grandi, una "croce grande d'argento dorato con figurine e cristalli con sua cassella". È anche documentata una "pala della SS. Trinità in legno intagliata e dorata antichissima", che il 20 giugno 1700, sotto il guardian Mazzetti, si decise di vendere per £ 124.⁸⁹

Dall'inventario del 1711 in poi è attestata "una corona in testa della Beata Vergine et altra a Giesù Bambino pur d'argento"; accanto, una mano diversa ha aggiunto: "affissa per sempre nelle dette figure". Nel 1715 la stessa tavola fu coperta da due tendine, sostenute da un ferro dorato per la loro apertura. Nonostante le premure dei guardiani, i dipinti e la sede richiedevano continui interventi, che non sempre andavano a buon fine. Nel 1716 la scuola fu costretta a diffidare per mezzo del notaio Pietro Paolo Bonis un certo "Vincenzo Baffo pittor", che non aveva osservato gli accordi per i lavori assegnati.⁹⁰ Le difficoltà via via crescenti imposero un piano di "salvataggio" della scuola, messo in atto a metà Settecento dal guardiano Antonio Girardi. L'8 giugno del 1761 il Consiglio dei Dieci gli riconobbe il merito di "aver redenta la scuola [...] con le sue 11 parti", assicurando alla veneranda scuola "divozione ed economia".⁹¹

Gli anni settanta del Settecento furono contrassegnati da lavori di restauro a fronte di un'inarrestabile degrado, dovuto all'umidità delle murature che confinavano con i magazzini del sale. La corrosione aumentò al punto che le spalliere e i tavolati di rivestimento delle pareti furono più volte sostituiti. La preoccupazione riguardava anche i dipinti di Tintoretto e bottega, esposti "in cadaun tempo alla polvere, e ad ogni altro scapito in grazia della situazione della Scuola medesima". Così nel 1773 si decise di coprire con tendaggi di sangallo le sei tele che stavano "lateralmente", non s'intende se a destra o sinistra.⁹² Anche il soffitto minacciava rovina e nel 1775 fu fatta una revisione generale.⁹³

Tuttavia la tenacia dei confratelli nel custodire il proprio patrimonio artistico nulla poté contro le soppressioni napoleoniche.⁹⁴ Nella confusione della confisca i dipinti furono separati, prendendo ciascuno direzioni diverse. Nel 1812, per decisione di Edwards, due quadri (la *Tentazione di Adamo ed Eva*, e *Cai-*

⁸⁷ Non è chiaro se la scala si trovasse all'interno o all'esterno. Il primo progetto di Longhena per la ricostruzione della scuola prevedeva una scala esterna.

⁸⁸ A ricollocazione dei dipinti conclusa.

⁸⁹ Non si nomina il compratore.

⁹⁰ Vio 2004, p. 915.

⁹¹ ASVe, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni, Comuni, reg. 211, c. 98v: cfr. Vio 2004, p. 915.

⁹² ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, SS. Trinità, b. 707, *Capitoli della Scuola della Santissima Trinità*, n. 77.

⁹³ *Ibid.*, anno 1761, *Autentiche di Parti prese in Capitolo Generale*, n. 80.

⁹⁴ Bollettino delle Leggi del Regno d'Italia, 1810, I, pp. 264-267, Decreto n. 77 del 25 aprile



7. Jacopo Tintoretto, *Santissima Trinità con angeli*, 1560-70, Torino © Galleria Sabauda

no uccide Abele) passarono alle Gallerie dell'Accademia, mentre il *Padre Eterno proibisce il pomo* entrò nella collezione del pittore Natale Schiavoni in palazzo Giustinian;⁹⁵ invece nei depositi di Palazzo Ducale furono ricoverati la *Creazione degli animali* e la *Creazione di Adamo ed Eva*.⁹⁶ Di tutte le altre opere non si conosce il destino, ad eccezione della *Madonna* belliniana rimasta in Seminario, forse per intervento di padre Moschini, che la riteneva "mantegnesca".⁹⁷

Tuttavia riguardo alla tela della *Trinità e serafini* qualche ipotesi si potrebbe avanzare. Nella Galleria Sabauda di Torino si conserva un'unica opera di Jacopo Tintoretto che rappresenta il medesimo soggetto (fig. 7). L'opera è entrata a far parte della raccolta nel 1824, come acquisto del re Carlo Felice dal palazzo Durazzo di Genova. Qui, nel 1780, era stata vista da Ratti, il quale riteneva che fosse la porzione superiore di una pala d'altare parzialmente danneggiata dal fuoco.⁹⁸ Una parte della critica tende a identificare il dipinto con una pala collocata un tempo in San Girolamo a Venezia, raffigurante la *Trinità con i santi Agostino, Francesco e Adriano*.⁹⁹ Considerato il forte scorcio dal basso verso l'alto impresso alla figura del Crocifisso nel quadro della Sabauda, diventa difficile immaginare il proseguimento naturale del corpo di Gesù lungo una pala d'altare; ancor più arduo ritenere che la composizione potesse ospitare figure di santi nella sua parte inferiore. Tanto è vero che per Baudi di Vesme, von Bercken e Mayer il quadro di Torino era "un dipinto intero da soffitto".¹⁰⁰ La forma orizzontale (cm 123 x 184,

misure attuali) ben si accorderebbe con le annotazioni degli inventari della scuola della Trinità che descrivono un quadro "bislongo", cioè più largo che alto. Inoltre, accanto al Cristo, Ratti vedeva solamente "qualche Angioli", che però sono molti di più nel quadro della Sabauda: i serafini infatti riempiono il cielo, mentre due angeli nerboruti sorreggono la croce e due più piccoli pregano addolorati. Insomma, qualche dubbio sulla provenienza della tela torinese andrebbe nutrito. Nell'ultima schedatura si annotano tracce di bruciatura nella parte inferiore del dipinto.¹⁰¹ È davvero ciò che rimane della pala d'altare di sant'Adriano nella chiesa veneziana di San Girolamo? In conclusione, il singolare approccio di Tintoretto alla Trinità nel quadro di Torino consente di avere almeno un'idea ipotetica della tela che un tempo si trovava nella scuola. A fornire un esempio alternativo è il quadro della *Trinità* al Columbia Museum of Art, South Carolina, attribuito a Domenico Tintoretto.¹⁰²

Come si vede il campo di ricerca è ancora molto aperto, ma qualche riflessione può trarsi. La storia della scuola della Trinità ci documenta la continuità di un dono: persone che per quattro secoli si sono trasmesse l'un l'altra fede, speranza e carità. Pur dentro un contesto non sempre favorevole, esse hanno custodito con forza non solo la propria identità, ma anche l'amore per la bellezza con cui esprimerla. Affidato al genio artistico di Tintoretto, questo amore è rimasto e ci ha raggiunto.

1810: "Soppressione delle compagnie, congregazioni, comunie ed associazioni ecclesiastiche".

⁹⁵ Sernagiotto 1881, p. 637. Schiavoni era stato allievo di Francesco Maggiotto, che durante la prima dominazione napoleonica era ispettore alle pubbliche pitture di Venezia.

⁹⁶ Pittaluga 1925, p. 267.

⁹⁷ Vedi la scheda di A. Tempestini nel catalogo. Moschini fu incaricato dalla Prefettura dell'Adriatico, assieme a Jacopo Filiasi (1809), di destinare all'Accademia dipinti e sculture delle chiese che stavano per essere distrutte.

⁹⁸ Ratti 1780, p. 211.

⁹⁹ Finocchi Ghersi 1999, pp. 459-461, dà per scontata l'identificazione di Ratti. Pittaluga 1925, pp. 285-286, pur conoscendo l'opinione diversa di Baudi di Vesme 1909, p. 156, preferì seguire Thode 1901, p. 443.

¹⁰⁰ Baudi di Vesme, 1899, p. 150; von Bercken, citato da Mayer 1923, p. 278.

¹⁰¹ Gabrielli 1971, pp. 348-349, n. 566: "stato di conservazione discreto, vernici ossidate e tracce di bruciature nell'orlo inferiore".

¹⁰² Proveniente dalla collezione Dal Zotto di Venezia (1909), olio su tela, cm 116.8 x 108.3, Inv. 54-402/17.

ALBERO GENEALOGICO DEI LIPPOMANO

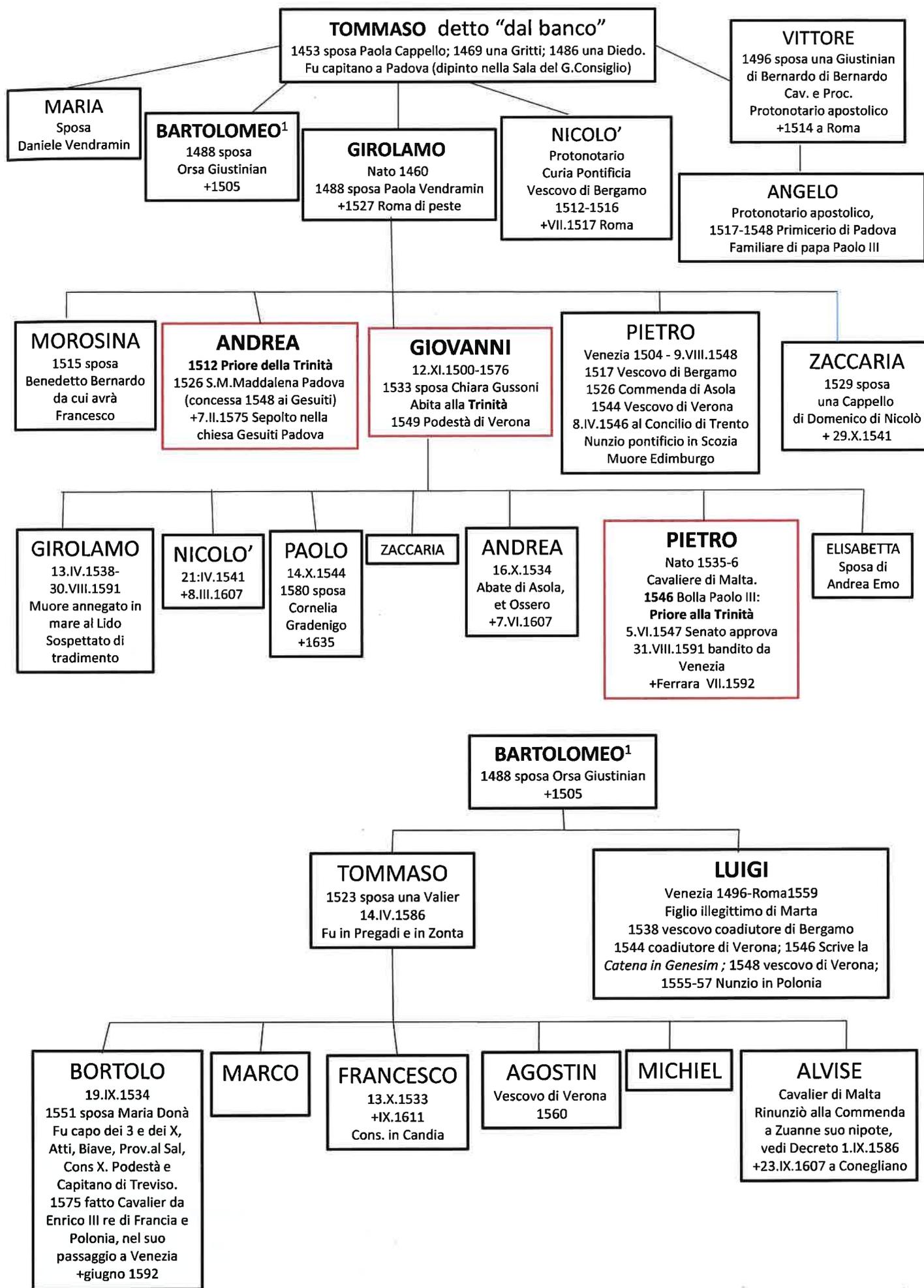


Tabella dei dipinti della Trinità con anno di presenza, fonte, eventuale collocazione o note significative

AUTORE, soggetto	1584 Borghini	1663 Martinioni	1664; 1674 Boschini	1678 archivio	1684 Martinelli	1695 archivio	
ANTONELLO DA MESSINA Cristo morto con le Marie, tavola	Non citata	Non citata	Sacrestia	Presente	Sacrestia	Casa del Mazzaroli	
BELLINIANO Madonna con Bambino, tavola	Non citata	Non citata	Sacrestia	Sopra l'altare	Sacrestia	Casa del Mazzaroli	
TINTORETTO 1.Creazione degli animali 2.Creazione di Eva 3.Proibizione del pomo 4.Eva tenta Adamo 5.Caino uccide Abele	Presenti	Presenti	Intorno alla Scuola	Presente	Intorno alla Scuola	Casa del Mazzaroli	
DE VOS 1.L'Eterno con il Caos 2.Eterno Padre con angioletti che distingue il Caos 3.Eterno Padre che forma il cielo portato da tre Angioletti col Sole e la Luna 4.Eterno Padre con la Creazione della terra alberi e frutti	Non citati	Non citati	Intorno alla Scuola	Presenti	Intorno alla Scuola	Casa del Mazzaroli	
TINTORETTO Santissima Trinità con serafini Bislungo	Non citato	Non citato	Sacrestia, definito Quadretto	Presente	Sacrestia	Casa del Mazzaroli	
TINTORETTO 1.Maria annunciata 2. Arcangelo Gabriele Bislunghi	Non citati	Non citati	Intorno alla Scuola	Presenti	Intorno alla Scuola	Luogo provvisorio concesso dai Somaschi	
TINTORETTO 1.S.Matteo 2.S.Marco 3.S.Luca 4.S.Giovanni	Non citati	Non citati	Intorno alla Scuola	Presenti	Intorno alla Scuola	Casa del Mazzaroli	
TINTORETTO 1.S.Pietro 2.S.Paolo In lungo	Non citati	Non citati	Intorno alla Scuola	Presenti	Intorno alla Scuola	Casa del Mazzaroli (San Zuanne)	
MALOMBRA La Santissima Trinità Grande	Non citato	Non citato	Sacrestia, sopra la SS.Trinità del Tintoretto	Presente	Sacrestia, sopra la SS.Trinità del Tintoretto	Magazzino	
PONZONE Incoronazione della Beata Vergine Grande	Non citato	Non citato	Sacrestia, sopra la tavola belliniana	Sacrestia	Sacrestia, sopra la Madonna belliniana	Casa del Mazzaroli	
PONZONE, Zaccaria e Geremia Bislunghi	Non citati	Non citati	Chiesa	Presenti	Sacrestia	Casa del Mazzaroli	
PONZONE, Simeone e Beniamino Bislunghi	Non citato	Non citato	Chiesa	Presenti	Sacrestia	Casa del Mazzaroli	
S. Agostino, con ritratti del guardiano Lura e due altri fratelli della Scuola	Non citato	Non citato	Non citato	Presente	Non citato	Magazzino, "pittura ordinaria"	
SS. Trinità con confratelli con loro cappe**	Non presente	Non presente	Non presente	Non presente	Non citato	Luogo provvisorio dei Somaschi; "pittura moderna"	
Pala della SS. Trinità con i santi Francesco e Domenico**	Non presente	Non presente	Non presente	Non presente	Non presente	Non presente	
FUMIANI S.Agostino S.Bonaventura; S.Girolamo, S.Giovanni Crisostomo	Non presenti	Non presenti	Non presenti	Non presenti	Non presenti	Non presenti	

** forse si tratta dello stesso quadro con il soggetto descritto diversamente

Restauri di vari dipinti genericamente citati avvengono

- nel 1661 per opera di Pietro Della Vecchia che probabilmente procede anche a rifoderatura visto che vengono pagate tela e falegnami
- nel 1689 per mano di Pietro Venier
- nel 1695 Andrea Magioto, "depentor", ridipinge la cornici dei quadri, i banchi e le 4 porte (2 che vanno alla sacrestia e 2 finte)

1696 archivio	1698 archivio	1705 Martinelli	1711 archivio	1722 archivio	1733 Zanetti	1743 archivio
Sala albergo	Non citata	Sacrestia	Sacrestia	Sacrestia	Sacrestia	Sacrestia
Chiesa, piano terra	Non citata	Sacrestia	Sacrestia	Presente	Presente	Presente
Chiesa, piano terra. Il quadro Proibizione del pomo è descritto come "più piccolo"	Non citati	Intorno alla Scuola	Chiesa, piano terra	Presenti	Intorno alla Scuola	Presenti; Proibizione del pomo si trova sopra la porta
Chiesa, piano terra	Non citati	Intorno alla Scuola	Chiesa, piano terra	Presenti	Intorno alla Scuola	Presenti
Sacrestia	Non citato	Sacrestia	Sacrestia	Sacrestia	Presente	Presente
Chiesa, piano terra	Non citati	Intorno alla Scuola	Chiesa, piano terra	Presenti	Vicino all'altare	Presenti
Sala albergo	Non citati	Intorno alla Scuola	Presenti	Presenti	Presenti	Presenti
Sacrestia	Non citati	Intorno alla Scuola	Presenti	Presenti	Presenti	Presenti
Sala albergo	In chiesa, venduto al pittore Gerolamo Pagiarin	Sacrestia, sopra la SS.Trinità del Tintoretto	Presente	Non citato	Presente	Non citato
Sala albergo	In chiesa, venduto al pittore Gerolamo Pagiarin	Sacrestia, sopra la Madonna belliniana	Presente	Presente	Presente	Presente
Sacrestia	Non citati	Sacrestia	Sacrestia	Sacrestia	Presenti	Sacrestia
Sacrestia	Non citati	Sacrestia	Sacrestia	Sacrestia	Presenti	Sacrestia
Sala albergo	Non citato	Non citato	Sacrestia, (tra i soggetti si cita anche Gesù Bambino)	Sacrestia	Non citato	Sacrestia
Chiesa, piano terra	Non citato	Non citato	Non citato	Non citato	Non citato	Non citato
Non presente?	Non presente	Non presente	Presente	Presente	Non citato	Presente
Non presenti	Commis-sione di 4 tele, ovali	Non citati: forse non ancora compiuti	Presenti accoppiati a 2 a 2 in quadri bislungi	Presenti come 4 quadri separati	Non citati	Presenti come 4 quadri separati



TINTORETTO E I DIPINTI DELLA SCUOLA DELLA TRINITÀ

Andrea Donati

QUATTRO DIPINTI DEL TORBIDO

Il pittore Francesco Torbido detto "il Moro" in realtà si chiamava India di cognome e lavorava tra Venezia e Verona.¹ La sua pala giovanile più celebre si trova nella chiesa di San Zeno e raffigura la *Madonna in trono* con i santi Anna, Zeno, Rocco, Cristoforo e Sebastiano (olio su tela, cm 202 x 158) (fig.1). Torbido la dipinse tra 1514 e 1520, secondo il legato di "Giovanni Kuniceck", oratore dell'imperatore Massimiliano d'Asburgo.² Al 1534 risalgono gli affreschi nell'abside del duomo di Verona che raffigurano l'*Assunzione della Vergine* con i dodici apostoli, gli angeli in volo al centro della volta, l'*Annunciazione* e i profeti *Isaia e Zaccaria* sul fronte esterno (fig. 2). Sono affreschi di stile manieristico, influenzati da Giulio Romano, e s'inseriscono in un ambizioso programma di rinnovamento del duomo voluto dal vescovo Gian Matteo Giberti, già datario pontificio di Clemente VII (fig. 3a). La decorazione procedette per tappe. Giberti dapprima si avvale dei progetti di Giulio Romano, che considerava suo amico, poi di Michele Sanmicheli, che ideò l'altare e il pavimento.³ Sanmicheli continuò a lavorare per il duomo di Verona sotto il vescovo Luigi Lippomano (fig. 3c), progettando il campanile; ma essendo il vescovo occupato altrove ed avendo il suo vicario romano Domenico Porzio affidato improvvidamente l'esecuzione del campanile a persona incompetente, quello rovinò; perciò, subentrato il nipote del vescovo, Agostino Lippomano (fig. 3d), già suo coadiutore a Bergamo, costui "fece rifare a Michele il modello del detto campanile, e cominciarlo"; i lavori però andarono a rilento e furono terminati solamente sotto il successore, "monsignor Girolamo Trevisani frate di San Domenico".⁴

L'idea più innovativa di Giberti era stata quella di esaltare l'eucarestia al centro del presbiterio secondo un criterio liturgico divenuto regola dopo il concilio di Trento.⁵ Vasari racconta che Giberti affidò all'inizio gli affreschi a Giovan Francesco Caroto, ma dopo il suo rifiuto, l'incarico passò al Torbido; il quale poi ricevette altri compiti, in particolare quello di dipingere il perduto ritratto del medico Giro-

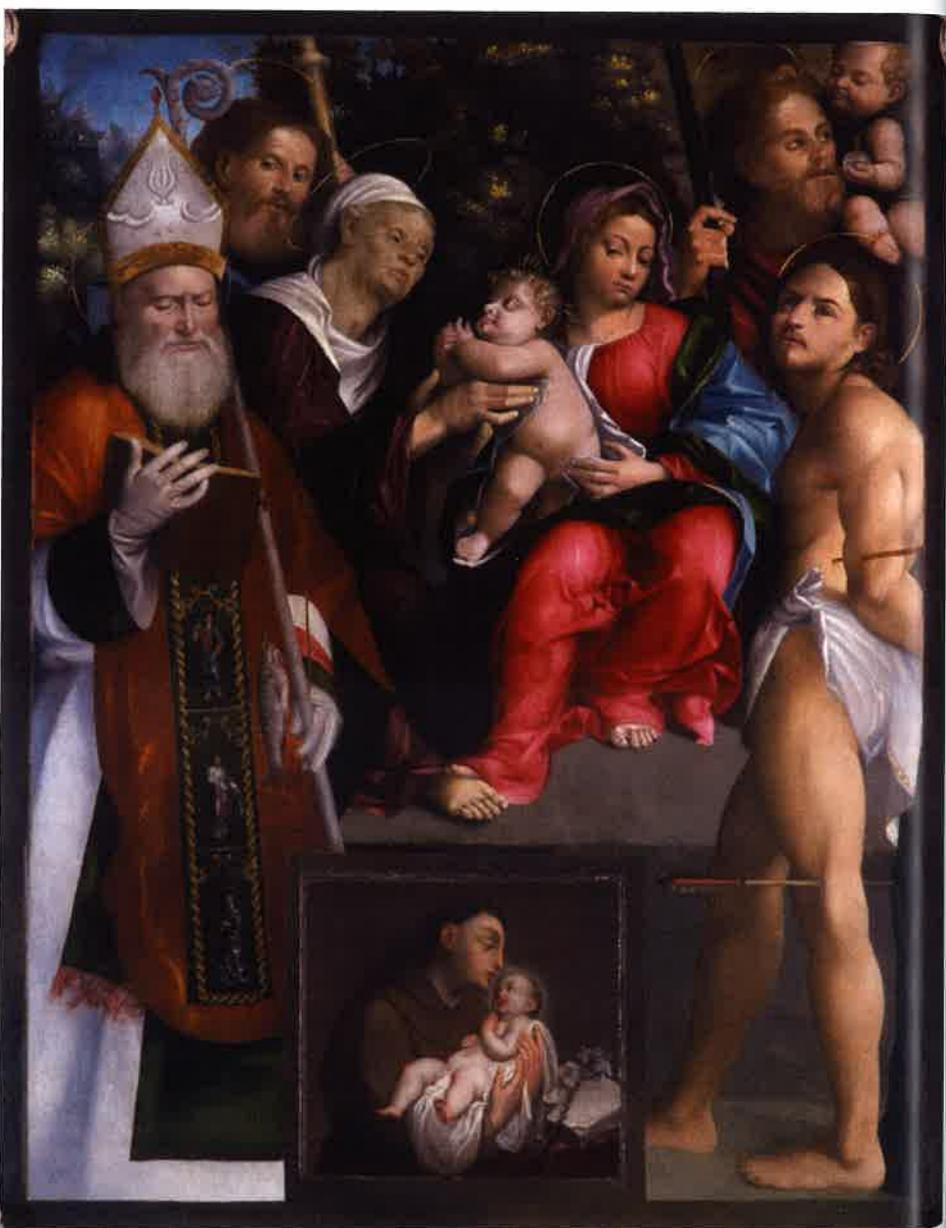
¹ Viana 1933; Repetto Contaldo 1982 e 1984; A. Serafini, DBI, 62, 2004, s.v. *India, Francesco*.

² Tela decurtata in basso per l'inserimento dell'immagine di Sant'Antonio di Padova con il Bambin Gesù del Simbenati.

³ Su Giberti vescovo riformatore cfr. Prosperi 1969; sugli aspetti artistici cfr. Brownell 1988.

⁴ Vasari 1568, ed. Milanese 1906, VI, pp. 356-357. Nella lettera a Paolo IV da Lowicz, 21 giugno 1556, Luigi Lippomano prima fa un resoconto della missione in Polonia, poi lamenta di aver perso il fratello Tommaso, che gli ha lasciato a carico sei giovani figli, "quattro maschi et due femine", e infine che da troppo tempo è lontano dalla diocesi di Verona, "ho anche alle spalle la fabrica del mio Campanile, la quale s'io sto di qua è forza che dorma, perché tutto quello che s'ha da spendere ivi si rifonde qui in questa legazione, che le prometto per la riverenza che ho fin a quest'hora oltre 1.500 scudi ch'io ho havuto da V. S.tà, haver speso degli miei più di 2.500 scudi...": cfr. Tacchella 1983, p. 250, nota 69. I vescovi di Verona sono ritratti da Domenico Brusasorzi nel palazzo vescovile.

⁵ Davies-Hemsoll 2004, pp. 101-114.



1. Francesco Torbido, *Pala di San Zeno*, circa 1514-1520. Verona, duomo © Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Fondo Pallucchini



2. Francesco Torbido, *Isaia ed Ezechiele*, 1533. Verona, Santa Maria in Organo © Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Fondo Pallucchini

lamo Fracastoro destinato al Museo di Paolo Giovio.⁶ Giberti, infatti, intendeva ringraziare Giovio per un'orazione che aveva scritto su di lui. Gli anni al servizio del vescovo di Verona sono particolarmente importanti per il Torbido. Nel 1535, o poco prima, egli diede in sposa la sua figlia maggiore al giovane pittore Battista di Altobello detto Battista del Moro, accogliendo il genero in casa propria, in contrada San Vitale. In quello stesso anno, fu incaricato di affrescare l'abbazia di Rosazzo presso Udine, che Giberti aveva ricevuto in commenda da Clemente VII durante il Sacco di Roma. Il papa, infatti, aveva emesso il breve d'investitura il 14 maggio 1527, mentre era asserragliato in Castel Sant'Angelo; un anno dopo, l'11 maggio 1528, la Signoria di Venezia aveva concesso il possesso. Il precedente abate commendatario era stato il cardinale Domenico Grimani. La commenda di Rosazzo rendeva più di 1.200 fiorini all'anno. Per la nuova assegnazione era stato in lizza Pietro Bembo, che rimase alquanto deluso del favore accordato a Giberti; ma allora il papa e la Signoria tenevano più in considerazione la capacità politica del datario genovese che il merito letterario del patrizio veneziano.

Nel maggio del 1528 Giberti inviò il suo segretario, il celebre poeta fiorentino Francesco Berni, a prendere possesso di Rosazzo, incaricando dei restauri l'amico Venceslao Boiani di Cividale. Lo stato di rovina dell'abbazia è descritto in versi burleschi da Berni. Terminati i restauri nel 1533, non risulta che Giberti visitasse mai Rosazzo, che tuttavia faceva parte del suo programma di riforma ecclesiastica.⁷ La decorazione esprime lo

spirito riformatore del vescovo di Verona: qui infatti il Torbido dipinse la *Vocazione degli apostoli Pietro e Andrea*, la *Pesca miracolosa*, la *Trasfigurazione* imitando gli arazzi di Raffaello. La scelta delle immagini indica che Giberti considerava programmatica l'ideologia della chiesa apostolica messa a punto da Raffaello nelle Stanze Vaticane sotto Giulio II e Leone X.⁸ Nell'abbazia di Rosazzo intervenne anche Battista del Moro dipingendo la *Crocifissione*, incorniciata da un grande arco ribassato. In questo affresco, che un tempo faceva da sfondo alla sala capitolare (piuttosto che al refettorio, com'è stato proposto in alternativa), Battista del Moro s'ispirò in modo eterogeneo sia alla pittura dell'Italia centrale, sia a quella lombardo-veneta.

A Verona il Torbido strinse amicizia con Sanmichele, che lo favorì in vari modi. Fu proprio grazie a lui che dipinse il ritratto di Alessandro Contarini (1486-1553), ammiraglio della flotta veneziana e procuratore di San Marco.⁹ Il Torbido ritrasse due volte Sanmichele. L'architetto ne aveva destinato uno all'amico Giovan Battista Ramusio (1485-1557), segretario del Senato e poi del potentissimo Consiglio dei Dieci; il quadro rimase presso il figlio,

Paolo Ramusio. Il secondo ritratto fu inviato a Orvieto, dove Sanmichele aveva lavorato in gioventù. Di entrambi si sono perse le tracce.

Il Torbido era famoso per i ritratti alla maniera di Giorgione. Le fonti ne citano un paio andati perduti. Vasari ricorda il ritratto di Benedetto Martini,¹⁰ un gentiluomo veneziano che, come Pietro Aretino, si fregiava del titolo di cavaliere di Rodi; mentre l'Aretino stesso menziona il ritratto del patrizio veneziano Francesco Badoer (1507-1564).¹¹ Questo ritratto ebbe una curiosa vicenda. L'Aretino lascia intendere che l'effigiato era giovanissimo. Vasari infatti ricorda che era stato ritratto "molti anni prima" un "figliuolo d'un allora capitano di Verona", precisando che si trattava di una "testa meravigliosa per bellezza e bontà". Giovanni Badoer, padre dell'effigiato, era stato capitano di Verona dal febbraio del 1525 ai primi di maggio del 1526, ed era morto nel 1535, mentre suo figlio Francesco negli anni 1533 e 1534 aveva ricoperto la carica di "savio agli ordini" che dava accesso alle principali magistrature.¹² Per qualche ragione che sfugge, il Torbido non era stato remunerato; quindi aveva cercato di rivendere il ritratto apportando una modifica; sicché il giovane Badoer, ritratto originariamente come patrizio veneziano, era stato mutato "in abito di pecoraio o pastore" su richiesta di Benedetto Martini, disposto a pagare il dipinto per la sua bellezza.¹³ La scelta di trasformare Francesco Badoer in una figura idillica potrebbe non essere stata casuale, dal momento che suo padre in gioventù aveva scritto poesie pastorali. Il profilo del Torbido rievocato fin qui è premessa necessaria

⁶ Il perduto ritratto di Fracastoro del Torbido è noto attraverso la copia xilografica di Tobias Stimmer, mentre il ritratto dipinto da Tiziano è alla National Gallery di Londra: cfr. Dunkerton-Fletcher-Joannides 2013.

⁷ Non risulta che Giberti visitasse Rosazzo nel 1534, come invece ha affermato Marinelli 2004, p. 195. Cfr. Paschini 1926a.

⁸ Viana 1933, pp. 56-57, 72, n. 19, figg. 20-22; Repetto Contaldo 1982, p. 76 e p. 78, figg. 18-19; Repetto Contaldo 1984, p. 57, n. 16. Sugli affreschi di Rosazzo restaurati cfr. Marinelli 2004, tavv. X-XI; Marinelli 2006, p. 112, tavv. II-III, figg. 82-84.

⁹ Sanmichele e Danese Cattaneo sono gli autori del monumento funebre di Alessandro

Contarini a Padova.

¹⁰ Vasari 1568, ed. Milanese 1906, V, p. 294, basa la vita di Torbido sui racconti di Cattaneo e Marco de' Medici.

¹¹ Il ritratto di Francesco Badoer è nominato dall'Aretino nella lettera al Moro da Verona [il Torbido], da Venezia, gennaio 1546 *more veneto* (1547): cfr. Procaccioli 1999, III, p. 479, n. 637. L'anno corretto della lettera, citata oltre nel testo, si ricava dal contesto storico ed è provato dall'uso della datazione veneta nei documenti coevi della scuola della Trinità.

¹² A. Ventura, 1963, 5, s.v. *Badoer, Francesco e Giovanni*.

¹³ Vasari 1568, ed. Milanese 1906, V, p. 294.

per affrontare il suo problematico intervento alla scuola della Trinità, quando dipinse in due riprese quattro tele con la *Creazione del mondo*. Questo avvenne al tempo del guardiano Vincenzo Quartari, cittadino influente e benestante, residente in contrada San Samuel.¹⁴ Nel 1552 Quartari divenne guardiano della scuola dei Mercanti e nel 1553 guardian grande della scuola della Carità. Nel testamento del 1557 lasciò alcuni preziosi ai parenti.¹⁵ Fu sepolto ai Santi Giovanni e Paolo nell'arca di famiglia. L'intervento del Torbido alla Trinità s'iscrive nei suoi rapporti con Quartari e i Lippomano. Allora infatti il priorato era retto da Andrea Lippomano, il cui fratello Pietro (fig. 3b) dal 1544 occupava la cattedra di Verona come successore di Giberti.

I Lippomano erano una famiglia veneziana di orientamento papalista,¹⁶ ma se i legami con la curia romana sono abbastanza delineati, quelli con le arti ancora sfuggono. Pur non essendo stato ritrovato alcun documento che dimostri gli interessi collezionistici dei Lippomano, non si può immaginare che una famiglia così potente, radicata tra Venezia, Roma, Bergamo, Verona, non avesse protetto artisti e raccolto opere d'arte. Due indizi, noti da tempo, stanno ad indicare le piste di ricerca ancora da esplorare: da un lato la lettera di Girolamo Lippomano che manda a Venezia la notizia della morte di Raffaello; dall'altro la lettera di Pietro Bembo al vescovo Pietro Lippomano dell'8 maggio 1526, in cui non solo gli raccomanda il pittore Vincenzo Catena, che era all'apice della carriera e molto bene introdotto a Venezia, ma lo prega di salutare l'amico comune Antonio Tebaldeo, che era il più eminente poeta alla corte di Mantova e l'antico precettore d'Isabella d'Este.¹⁷ Pietro Lippomano aveva tra i suoi benefici Asola, di cui ottenne la conferma perpetua dalla Signoria il 12 marzo 1526. Dopo il 1548 Asola passò al fratello, Giovanni Lippomano, il quale ottenne dal cardinale Duranti il diritto di trasmissione ereditaria per il figlio Andrea. *L'Assedio di Asola* attribuito al Tintoretto (fig. 4), ricomparso di recente sul mercato,¹⁸ raffigura al centro lo scontro armato del 1516 e di lato la consegna dello stendardo al provveditore veneziano Francesco Contarini (1477-1558), avvenuta il 12 ottobre 1518.¹⁹ Sebbene sia improbabile vedere un autoritratto di Tintoretto dietro la figura di Contarini, resta ancora da chiarire il suo nesso con Lippomano per un quadro che, dato il contesto storico, non può rimanere senza una spiegazione convincente e un'attribuzione condivisa.²⁰

Tra 1546 e 1547 il Torbido fece la spola tra Verona e Venezia. Data la protezione ricevuta da Sanmicheli, che a Venezia gli mise a disposizione perfino la casa, è probabile che avesse rice-



3. Domenico Brusasorzi, *Gian Matteo Giberti, Pietro, Luigi e Agostino Lippomano*. Verona, episcopio

vuto una raccomandazione per l'incarico alla Trinità. Fatto sta che prima della Pasqua del 1546 tornò a Venezia, dove svolse un favore all'architetto, facendo recapitare all'Aretino dei pesci freschi tramite un servitore. L'Aretino ringraziò per il dono dei carpioni, tanto inaspettati, quanto duri erano "i quadragesimali digiuni che fa il concilio a Trento. Onde i poveri pesci non possono lasciarsi vedere in cotesta città a lor modo".²¹ Scherzava, ma in realtà temeva per la condanna dei suoi scritti religiosi, sapendo che il concilio si accingeva a discutere di quella materia.²²

A Venezia, il 2 gennaio 1547, il Torbido stipulò un contratto per eseguire "tre quadri" raffiguranti le storie della *Creazione del mondo*. Contemporaneamente, svolse un delicato incarico per conto di Sanmicheli, il quale voleva persuadere l'Aretino di non aver nulla contro Guidubaldo II della Rovere, né contro Jacopo Sansovino.²³ Tentava così, invano, di smentire le voci delle sue critiche contro il duca d'Urbino, con cui era ai ferri corti per questioni di lavoro, e contro l'architetto rivale, che aveva perso la faccia per il crollo della volta della libreria Marciana. Nella veste d'ingegnere militare al servizio della Serenissima, Sanmicheli stava progettando la nuova cinta muraria di Verona sotto il governatore Pier Paolo Manfron.²⁴ Fin dal 1543 lavorava al fianco del duca di Urbino, posto dai Veneziani a capo della fortezza di Verona. I suoi rapporti con il condottiero erano difficili. Nel 1546 il duca fu nominato capitano dell'esercito veneziano e da quel momento Sanmicheli perdette sempre più potere.²⁵ Circa in quell'anno Tintoretto

¹⁴ Per le fonti e i documenti vedi il saggio di S. Marchiori e il regesto di L. Marchi.

¹⁵ Precisamente due anelli con un rubino e un diamante, una filza di paternostri d'oro, una catenella d'oro, bisanti e fiorini. Notizia segnalata da S. Marchiori.

¹⁶ Sulle principali famiglie veneziane papalistiche, quali i Cornaro, i Donà, i Grimani, cfr. Hochmann 2004, pp. 93-135, 139-161, 245-292, 293-330, in particolare.

¹⁷ Travi 1990, II, p. 357, n. 676. Vincenzo Catena lasciò in eredità all'umanista Giovanbatista Egnazio una sua tela ad acquerello con Adamo ed Eva e un san Girolamo nel deserto sempre su tela ("meum telarium de aquariela Adae et Evae et unum alium telarium sancti Hieronymi ab heremo"). Per i legami con i pittori Bellini, Giorgione, Palma il Vecchio, Sebastiano del Piombo, con gli umanisti Marcantonio Michiel, Pietro Bembo, Antonio di Marsilio, e con i committenti veneziani e forestieri Francesco Zio, Raimondo Fugger, Giovanni Ram, cfr. E. Safarik, DBI, 12, 1979, s.v. *Catena, Vincenzo*.

¹⁸ Il dipinto (olio su tela, cm 198,2 x 469), proveniente dalla collezione Giovanelli di Venezia, è passato con Contini Bonacossi a Firenze, con Stanley Moss a New York dal 1969, con Barbara Piasecka Johnson a New York dal 1982, infine all'asta Christie, Londra, 8 luglio 2014, n. 42.

¹⁹ G. Gullino, DBI, 28, 1983, s.v. *Contarini, Francesco*.

²⁰ Già espunto da von der Bercken e De Vecchi per ragioni stilistiche, è stato accolto come autografo con datazione verso il 1544 da Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 143, n.80, e II, pp. 331-332, figg. 100-101, con bibliografia; nuovamente respinto da Echols-Illchmann 2009, p. 146, n. C30, come "cerchia di Tintoretto".

²¹ L'Aretino a M. Michele da Verona, da Venezia, aprile 1546: Procaccioli 2000, IV, p. 70, n. 79.

²² Vedi oltre nel testo.

²³ Lo si deduce dalla risposta dell'Aretino a Sanmicheli, da Venezia, gennaio 1546 *more veneto* (1547): Procaccioli 1999, III, p. 452, n. 591. Cfr. Viana 1933, pp. 18-19.

²⁴ Sull'opportunità di proseguire l'ammodernamento delle mura di Verona vedi la lettera di Sanmicheli ai provveditori sopra le fortezze, da Verona, 20 marzo 1546, e la relazione ai medesimi pubblicata da Bertoldi 1874, p. 49, e pp. 52-54; riedita da Tosato 2016, pp. 70-72, n. 17, e p. 79, n. 20. Su Pier Paolo Manfron e suo padre Giulio, entrambi capitani al servizio di Venezia e committenti di Paris Bordone: cfr. Donati 2014.

²⁵ Davies-Hemsoll 2004, pp. 46-47.



4. Jacopo Tintoretto (?), *Assedio di Asola*. Ubicazione sconosciuta

“dipinse a fresco lo aspetto della Casa de’ Fabri dell’Arsenale, divisandovi il convito di Baldasser alla mensa co’ suoi bevendo ne’ vasi sacri, con que’ diti, che scrivono nella parete *Mane, Thecel, Phares*, quali parole predicavano la divisione di quel Regno; con le quali operationi formò concetto in ciascuno ch’egli dovesse riuscire un miracolo dell’arte”.²⁶

Concluso il contratto con la Trinità, nel gennaio 1547 il Torbido ripartì subito per Verona. L’Aretino infatti gli scrisse lamentando le sue scarse visite, ma soprattutto facendo intendere che avrebbe gradito qualche esempio del suo pennello, magari un ritratto: “Per aver io più carestia di voi qui a Vinezia, che non aveste di me abondanzia là a Verona, posso dire che mi sete così avaro de la vostra presenza a casa mia, come io vi fui liberale de la mia persona a casa vostra. Mi increbbe che non ve ne ritorniate in sì bella Città, che almeno il ricevere de le vostre lettere sarebbe a me imagine de le di voi pitture. Che per due cause pare che mi priviate di vederle; l’una per togliermi il piacere ch’io ne piglio, l’altra quasi che ne fussi ignorante. Benché mentre penso al giovane pastore di che il pennel vostro orna la ricca stanza di Monsignor de i Martini, splendore illustre de la religione di Rodi, non desidero di più veder ritratti, sì vivamente ivi exprimeste la sembianza magnifica del Badoaro Francesco, già figliuolo degno del Clarissimo e ottimo M. Giovanni, mio Signore e presidio. Sì che mutate sentenza, venendomi a vedere se non per altro, almeno perché vi amo”.²⁷

Il Torbido si mise subito a dipingere i tre quadri della Trinità, perché nel 1547 gliene fu ordinato un quarto. Le fonti, qui nuovamente riviste da Silvia Marchiori e Livia Marchi, consentono di precisare che sottoscrisse due contratti: il primo perfettamente documentato il 2 gennaio 1547, il secondo deducibile da una nota del registro della scuola dell’8 dicembre 1547. Tuttavia, da una nota di spesa del 23 marzo 1550 si deduce che

Jacopo Tintoretto, pur non essendo nominato, fu incaricato di eseguire cinque quadri “nuovi”. Da quel momento in poi i quattro dipinti del Torbido scompaiono. Difatti, non ne parlano più non solo gli inventari della Trinità, posteriori di circa un secolo e mezzo al registro, ma nemmeno Vasari, Borghini, Sansovino, Ridolfi, Boschini. È inspiegabile che siano menzionati più volte i dipinti attribuiti ad Antonello da Messina e Giovanni Bellini, risalenti al tempo dei cavalieri Teutonici, mai invece quelli del Torbido, che pure sono nominati tre volte dal 1547 al 1550. Poiché dal registro della scuola della Trinità risulta che il Torbido aveva consegnato quattro tele, che fine fecero quando subentrò Tintoretto? Pare di capire che l’intervento del Torbido finì in un disastro. La ragione del silenzio delle fonti è che i dipinti rovinarono in breve tempo a causa di un’infiltrazione d’acqua sulla parete. Resta difficile da spiegare perché il pittore non avesse posto rimedio alla rovina dei suoi quadri; di certo perse definitivamente l’incarico. Nei dieci anni successivi cala il silenzio sulla vita del Torbido, che alla fine si ritirò a Verona. Nel 1557 viveva ospite dei conti Giusti, suoi antichi protettori. La morte lo colse nel 1561, in casa di Ugucione Giusti a San Quirico.

In conclusione, vengono in mente le parole di Vasari, che accusa più volte il Torbido di essere lento e dispersivo: “tutte le opere accettava, e da ognuno l’arra, e poi le finiva quando Dio voleva: e se così fece in giovinezza, pensi ogni uomo quello che dovette fare negli ultimi anni, quando alla sua naturale tardità s’aggiunse quella che porta seco la vecchiezza; per il quale suo modo di fare ebbe spesso con molti degl’impacci e delle noie più che voluto non avrebbe: onde mossosi a compassione di lui messer Michele San Michele, se lo tirò in casa in Venezia, e lo trattò da amico e virtuoso”.²⁸

²⁶ Ridolfi 1648, ed. von Hadeln 1924, II, p. 17.

²⁷ L’Aretino al Moro da Verona [il Torbido], da Venezia, gennaio 1546 *more veneto* (1547): vedi sopra nota 11.

²⁸ Vasari 1568, ed. Milanese 1906, V, p. 295.

CINQUE DIPINTI “NUOVI” DI TINTORETTO

Vasari e Sansovino tacciono sulle opere della Trinità. Il primo a menzionare i dipinti di Tintoretto è Borghini nel 1584: “nella Trinità cinque quadri contenenti historie di Adamo, e d’Eva, et una di Caino, e d’Abello”. La notizia è ripresa letteralmente da Martinioni nella nuova edizione della guida di Sansovino del 1663, ma allora l’antico sito della Trinità non esisteva più, essendo stato stravolto per costruire la basilica della Salute. La chiesa vecchia risulta parzialmente abbattuta nel 1633, la scuola nel 1653. Nel 1648 però, all’uscita del libro di Ridolfi, le opere non erano ancora state rimosse dalla scuola. Perciò Ridolfi, quando ricorda i cinque quadri di Tintoretto, registra una situazione inalterata.

L’intervento di Tintoretto alla scuola della Trinità presenta alcuni lati oscuri, che hanno generato confusione nella critica più recente.²⁹ Bisogna innanzitutto considerare che in quel tempo il pittore era impegnato in parecchi lavori.³⁰ Manca un vero contratto di allocazione per i cinque dipinti autografi, così come per i dipinti successivi, portati a termine verosimilmente dalla bottega. Inoltre, non è chiaro come avvenne l’avvicendamento con il Torbido. Tuttavia, alla luce del quadro storico delineato in questo volume, è possibile che a raccomandare Tintoretto fossero i Miani e i Lippomano, che risultano legati a lui e al priorato. All’inizio gli fu ordinato di proseguire il ciclo del Genesi, raffigurando le storie di Adamo ed Eva, e Caino e Abele, poi di rifare anche i quadri del Torbido, diventati irrecuperabili. L’idea di rimettere mano al lavoro altrui non doveva piacerli. Per giunta i 30 ducati stanziati nel 1550 non erano una somma generosa. Perciò, una volta assicuratasi la commissione, affidò il rifacimento delle quattro tele a Maarten de Vos. Si ignora invece come si comportasse con il resto dei dipinti, vale a dire i *Quattro evangelisti*, gli apostoli *Pietro e Paolo*, *l’Annunciazione* divisa in due quadri e la *Trinità*. È possibile che affidasse anche quelli alla bottega, forse riservandosi di dipingerne qualcuno. Comunque ci furono più interventi di Tintoretto e dei suoi collaboratori nel corso del tempo. Egli riuscì a mantenere un rapporto di fiducia con la scuola della Trinità, ottenendo una sorta di esclusiva per il completamento della decorazione, assicurandosi così il monopolio del cantiere, come fece nella scuola grande di San Rocco.

I dipinti della Trinità sono un capitolo primario del catalogo di Tintoretto e al tempo stesso un episodio illuminante della sua capacità di ottenere commissioni di prestigio, superando gli ostacoli della concorrenza e guadagnando la fiducia di personalità e gruppi consortili generalmente diffidenti e impermeabili, senza lasciare quasi traccia di richieste, raccomandazioni, compromessi, contratti, consegne. Questo significa che sapeva come muo-

versi. È evidente che fin da giovane aveva cominciato a ottenere la protezione di persone autorevoli e influenti, che ammiravano il suo modo di dipingere prodigioso.³¹ L’Aretino infatti parla di “brevità” e “rilievo”, alludendo alla capacità di vincere in pittura il paragone con la scultura, e poi ancora, come Vasari, di “prestezza”, mentre in seguito Boschini di “fulminante pennello”.³² Secondo la Pittaluga “la brevità” è un “carattere specifico della visione tintorettesca”, che nasce “dai colori chiari ed oscuri, ossia dalla luce e dall’ombra”; “la funzione della luce, per esplicitarsi” ha “bisogno della rapidità”.³³ Simili notazioni stilistiche si addicono pure al carattere del pittore; anzi, ne sono un chiaro riflesso.

Quando Tintoretto dipinse le storie della *Creazione del mondo* per la scuola della Trinità, si era già trasferito a vivere e lavorare alla Madonna dell’Orto.³⁴ Wilde, seguendo le indicazioni di von Hadeln, assunse il 1553 come anno conclusivo delle cinque tele di Tintoretto alla Trinità e pose il *Caino e Abele* in relazione con il modello in terracotta del *Sansone in lotta con il filisteo* di Casa Buonarroti e con la *Tentazione di sant’Antonio* di Paolo Veronese al Musée des Beaux-Arts di Caen, sottolineando da un lato l’influsso michelangiolesco e dall’altro la contemporaneità dell’invenzione veronesiana.³⁵ La datazione dell’intervento di Tintoretto si può fissare con certezza al 1550, quando risultano documentate le cornici per cinque dipinti “nuovi” rispetto a quelli del Torbido. Non è chiaro quanto tempo Tintoretto impiegasse a dipingerli; forse li eseguì in due riprese, ma a giudicare dall’uso dei colori e dalle pennellate, dovette eseguirli rapidamente.

L’intervento alla Trinità, per gli addentellati con i Miani e i Lippomano, che a loro volta erano legati a Bergamo, si configura come una commissione congeniale a Tintoretto, connessa con una rete di relazioni cruciali per la sua carriera. Solamente più tardi infatti, nella scuola grande di San Rocco, i rapporti con l’ambiente bergamasco si rivelano nella loro importanza. Come ha notato Gentili, è bergamasco Giovan Battista Licini, cappellano della chiesa di San Rocco dal 13 dicembre 1551 al 31 luglio 1558, e parroco di San Cassiano dal 1561 al 1568; bergamasco Zuan Battista Mazzoleni, guardiano della scuola del Sacramento a San Cassiano nel 1568, nonché decano a San Rocco nel 1565; bergamasco Gerolamo Rota, guardiano della scuola grande di San Rocco nel 1565, bergamasco Cristoforo Gozzi, guardiano della scuola del Sacramento a San Cassiano, quando arrivano nel 1568 la *Crocifissione* (olio su tela, cm 341 x 371) e poi la *Discesa agli inferi* (olio su tela, cm 342 x 373).³⁶ Licini e Gozzi compaiono nella *Discesa agli inferi* accanto ad Adamo ed Eva redenti e altri amici e colleghi ritratti da Tintoretto. Il motivo iconografico dei progenitori è talmente sentito, che non manca neppure nel soffitto dell’albergo di San Rocco (fig. 5). Qui infatti Adamo ed Eva sono raffigurati (circa 1577-

²⁹ Cfr. M. Binotto, in Sgarbi-Morello 2012, pp. 84-85, n. 4.

³⁰ Per esempio, le portelle d’organo della Madonna dell’Orto, commesse la prima volta nel 1548 dal priore Piero Marin, e la seconda nel 1551, furono consegnate dal Tintoretto nell’aprile del 1556. Il priore Marin era commissario del legato Vincenzo Valier e nel 1524 aveva incaricato Palma il Vecchio di dipingere la pala della cappella, che fu consegnata nel 1526; cfr. A. Mercati, in Barbantini 1937, pp. 70-71, n. 23; Mercati 1939. Al tempo di Tintoretto la Madonna dell’Orto apparteneva alla congregazione dei canonici secolari di San Giorgio in Alga, detti gli “Azzurrini” dal colore dell’abito. La chiesa era stata unita alla loro congregazione da Pio II. In seguito, dopo la bolla di Pio V del 17 novembre 1568, i monaci dovettero fare la professione dei tre voti sostanziali e adottare una delle regole approvate, diventando regolari: cfr. Moroni 1841, VII, coll. 277-278. Inoltre, risultano due contratti di Tintoretto del 1552 e 1557 per la chiesa di Santa Maria del Giglio, su cui vedi in catalogo ai nn. 12-24, e pagamenti da parte dei Procuratori

di San Marco dal 1551 al 1554, dalla scuola di San Marziale per la “capella grande” nel 1551, dal Magistrato del Sal su ordine del Consiglio dei Dieci per la Sala del Maggiore Consiglio nel 1553, e altri ancora: cfr. Hadeln 1911, p. 53; L. Borean, in Falomir 2007, pp. 420-422, con fonti e bibliografia.

³¹ Sull’esordio di Tintoretto mi permetto di rimandare a Donati 2016.

³² Citazioni tratte dalla Gisolfi 1996, p. 112. Sulla “velocità” di Tintoretto come sinonimo di “creazione” e sul paragone con lo stile dei poligrافي veneziani del Cinquecento: cfr. Roman D’Elia 2004.

³³ Pittaluga 1925, p. 109.

³⁴ Ridolfi 1648, ed. von Hadeln 1924, II, pp. 19-21; Krischel 1991, p. 204.

³⁵ Wilde 1938, p. 143.

³⁶ Gentili 2009, pp. 22-23.

1578) nella scena della tentazione con un inserimento altamente simbolico all'interno del programma iconografico.³⁷

Nel *Caino e Abele* Tintoretto prende innanzitutto le distanze da Tiziano nell'omonimo quadro per Santo Spirito in Isola, ora nella sagrestia della Salute (fig. 6.), dimostrandosi più maturo del Veronese nel quadro della *Tentazione di sant'Antonio*, che viene sempre evocato a confronto del suo. In effetti il *Caino e Abele* segna una svolta, come indica il quadro omonimo della Galleria Palatina di Firenze, riferito tradizionalmente ad Andrea Schiavone.³⁸ Nel volgarizzamento biblico dell'Aretino l'uccisione di Abele è descritta in modo generico: Caino infatti "percosse il fratel giusto, e trafittolo con molte ferite",³⁹ ne procurò la morte. Sebbene l'Aretino non dica come Caino abbia percosso e trafitto Abele, stando a una tradizione diffusa, recepita anche da Ghiberti,⁴⁰ lo colpì con la vanga ferendolo mortalmente alla testa. Tintoretto si attiene a questa tradizione. Questo però non è il primo dipinto eseguito da lui per la Trinità, bensì l'ultimo.

Egli dipinse le storie in sequenza cronologica. Il primo dipinto della serie, la *Creazione degli animali*, (tav. I) è un'invenzione straordinaria, che combina insieme tradizione e innovazione, e presenta una sorta di manifesto dello stile tintorettesco, basato sulla "rapidità". I tre quadri successivi, la *Creazione di Eva dalla costola di Adamo* (cat. 8), *Dio ammonisce i progenitori a non mangiare il frutto dell'albero proibito* (cat. 9), la *Tentazione di Adamo ed Eva*, (tav. II, cat. 10) potrebbero essere stati messi in opera insieme, perché dal punto di vista formale sono omogenei. Rappresentano infatti una variazione di movimenti aggraziati e di posizioni anatomiche seducenti. Uomo e donna mostrano la loro bellezza ideale nello spazio aperto della natura primordiale. Adamo ed Eva rispecchiano i modelli della statuaria antica, ma seguono il principio estetico della naturalezza delle forme in accordo con la pittura veneziana del Rinascimento. Ridolfi infatti, a proposito della *Tentazione di Adamo ed Eva* e del *Caino e Abele*, ricorda che Tintoretto "soleva dire che ritrasse que' corpi con molta applicatione dal naturale, ponendovi sopra una grata di filo, per osservare puntualmente, ove ferivano le parti delle membra, a' quali però aggiunse certo accrescimento di gratia ne' contorni, che appreso da' rilievi aveva (senza di che poco si apprezzano le figure) e volle in quegli ignudi, (diceva egli) dar' a vedere il modo, che tener si deve nel cavare le cose dal vivo; né giamai haverebbe ridotti que' corpi ad una tanta esquisitezza, se non vi havesse acconcio ciò che vidde manchevole nel naturale, facendo espressamente conoscere, che il buon pittore deve accrescere alla Natura bellezza con arte". Il quinto quadro, seguendo i medesimi principi formali, supera in potenza dinamica il primo e conclude idealmente l'impegno del pittore alla Trinità. L'episodio di *Caino uccide Abele* si presta a volgere in tragedia la gioia iniziale della *Creazione degli animali*. I confratelli della scuola erano chiamati a redimersi dai loro peccati con le opere di carità testimoniando la fede nella grazia di Dio. Come a teatro, quando il finale dell'ultimo atto svela la morale, così Tintoretto mostra come il peccato mortale abbia condannato l'uomo alla fatica e agli stenti. Solo attraverso la

fede e le opere di carità l'uomo può ottenere il perdono dal peccato e la salvezza della vita eterna.

PARADISO PERDUTO

La cosmologia del Genesi, primo libro del Pentateuco e deposito dei miti giudaici ancestrali, è stata accolta dal cristianesimo universale. In età apostolica san Paolo svolse un ruolo chiave nella congiunzione tra Vecchio e Nuovo Testamento, saldando tra di loro potenti immagini simboliche che fecero presa sui cristiani di ogni nazione. Nella lettera ai Romani (5,14) e in quella ai Corinzi (I, 15,45) stabilì un rapporto tipologico tra Adamo peccatore e Cristo redentore che per la sua valenza soteriologica ebbe immensa fortuna: "Adamo è forma del futuro. Di quale futuro, se non del Cristo? E quale forma, se non del contrario?". Il rapporto dialettico stabilito da san Paolo, tra il primo uomo e il Figlio di Dio, si riflette al femminile nella coppia antitetica Eva-Maria, ripercuotendosi in altre immagini simboliche, come l'albero dal frutto proibito e il legno salvifico della croce, il maligno in forma di serpente e il Dio incarnato nell'Uomo. La convergenza degli opposti amplifica il simbolismo della redenzione. Il sacrificio di Cristo è visto come il momento della riabilitazione di Adamo. Per i cristiani il martirio sulla croce cancella la colpa, giustificando l'intera umanità dal peccato.

Il motivo della perdizione e della morte, associato alla nudità e al serpente, è presente nell'iconografia cristiana fin dai primi secoli. I Padri della Chiesa hanno sempre sottolineato il simbolismo di Adamo in connessione con il sacrificio eucaristico: il primo uomo, pur essendo portatore del peccato originale, prefigura la salvezza dell'umanità attraverso il sacrificio di Cristo sulla croce. Per questo alla metà del Cinquecento, durante le sessioni iniziali del concilio di Trento, Adamo ed Eva entrarono nel dibattito sulla "giustificazione" in virtù della tradizione patristica, diffondendosi come immagini della innocenza primordiale, della grazia paradisiaca, della salvezza eterna. Il carattere duttile delle figure dei progenitori si prestava artisticamente a favore sia dei cattolici che dei protestanti. I cattolici predicavano la giustificazione dal peccato originale per mezzo della fede e delle opere, i protestanti invece per mezzo della sola grazia. Questo spiega la diffusione propagandistica delle immagini di Adamo ed Eva nei due campi contrapposti. Le loro immagini infatti divennero popolari sia nella Germania di Dürer e Cranach, che nell'Italia di Michelangelo e Raffaello. In tale contesto va vista l'*Allegoria della Redenzione* incisa da Battista Fontana nel 1569 con una dedica a Daniele Barbaro, suo protettore: nella stampa infatti si vede Adamo disteso con l'albero della croce piantato nel suo ventre, accanto la morte sconfitta ed Eva che guarda il Cristo spirato in croce attendendo la grazia della redenzione.⁴¹

Adamo è figura tipologica ricorrente nelle arti e nella letteratura del Cinquecento. Per esempio, nella lettera indirizzata in modo allusivo "al Predicatore" (che sarà da intendere fra' Bernardino Ochino), il poligrafo fiorentino Anton Francesco Doni sostene-

³⁷ Tintoretto, *Tentazione di Adamo ed Eva*, circa 1577-1578, scuola grande di San Rocco, sala maggiore (olio su tela ovale, cm 265 x 370): cfr. Borghini 1584, p. 555; Ridolfi 1648, ed. von Hadeln 1924, II, p. 30; Boschini 1660, p. 105; Pallucchini-Rossi 1982, I, pp. 202-203, n. 335, e II, p. 509, fig. 436. Uno schema simile fu riproposto da Domenico Tintoretto nel soffitto della sala superiore della scuola dei Mercanti: cfr. Huffman Lanzoni

2015, pp. 33, 35.

³⁸ Vedi la mia scheda in catalogo.

³⁹ Aretino 1538, p. 24.

⁴⁰ Krautheimer 1956, tavv. 85-87 (*Storie di Caino e Abele*).

⁴¹ La stampa è riprodotta da Marinelli 1988, p. 50.



5. Jacopo Tintoretto, *Adamo ed Eva*, 1577-1578. Venezia © Scuola Grande di San Rocco

va che “sono stati due Adam, un terreno un celeste; come scrive san Paolo, al primo Adam Iddio diede tre precetti; il primo di carità, quando gli disse: d’ogni legno del paradiso mangierai; il secondo di speranza, notificandogli che del legno del bene et del male non mangiasse; doveva sperare Adam in queste parole; il terzo fu di fede, affermandogli che in qualunque ora ei ne mangiasse, e’ morrebbe (...). Adam avendo fatto contra carità, speranza et fede, bisognò ch’el secondo Adam, che fu Christo, operasse il simile per lo contrario d’Adam...”.⁴² Altrove, nei *Mondi*, Doni esortava i cristiani rigenerati dal battesimo ad amare il prossimo come figlio di Dio.⁴³ Doni possedeva alcune stampe di Dürer, tra cui *l’Adamo ed Eva*.⁴⁴

Secondo il *Genesi*, Dio avrebbe creato il mondo in sei giorni. Prima separò la luce dalle tenebre, poi le acque dal cielo e dalla terra, il quarto giorno creò il sole e la luna, il quinto gli animali, il sesto l’uomo e il settimo si riposò. Tuttavia il racconto biblico non è affatto lineare. Per esempio le piante risultano create nel terzo giorno dopo la separazione delle acque dalla terra, come si vede negli affreschi di Michelangelo e di Raffaello. Le contraddizioni del testo biblico si ripercuotono nelle traduzioni figurative e letterarie lungo il corso dei secoli. Nel

Cinquecento i volgarizzatori della Bibbia, per esempio Antonio Brucioli e Pietro Aretino, operarono scelte precise, a seconda dell’effetto che intendevano ottenere.⁴⁵ L’iconografia cristiana estrapolò dal *Genesi* quello che riteneva più utile, a seconda del contesto e dello scopo della rappresentazione. Gli artisti s’ispirarono al testo biblico liberamente, adattandolo alla loro fantasia.⁴⁶ Per esempio negli arazzi de’ Medici si vede Dio che modella il corpo di Adamo,⁴⁷ Michelangelo invece, che nella Volta Sistina compie scelte figurative molto precise e personali in sintonia con Giulio II, trascura l’atto della creazione fisica dell’uomo e sceglie il momento in cui Dio gli dà la vita. In effetti Michelangelo segue la tradizione fiorentina di Jacopo della Quercia sulla facciata della basilica di San Petronio a Bologna, e di Ghiberti sulla Porta del Paradiso nel battistero di Firenze. La *Creazione di Eva* è una delle immagini più variabili. Per esempio la formella rettangolare di Ghiberti⁴⁸ è alquanto differente da quella ottagonale in terracotta attribuita a Donatello nell’Opera del Duomo.⁴⁹

L’arte cristiana non ha creato mai dei tipi iconografici uniformi per i progenitori. Adamo è spesso rappresentato con i capelli castani ricci e la pelle abbronzata, Eva con i capelli biondi

⁴² “Al Predicatore”, da Piacenza, 18 febbraio 1543: Doni 1544, cc. LXXIIIr-LXXVIIr; 1552, pp. 124-133 (125-126). Non sarà sfuggito a Doni che Ochino aveva ringraziato l’Aretino per l’invio del *Genesi* (25 marzo 1542): cfr. Procaccioli 1997, I, p. 509, n. XLIV.

⁴³ Doni 1552a, cc. 118v-119r: “Amate dunque, o figliuoli di Adamo, i figliuoli in Cristo rigenerati, amate Dio...”.

⁴⁴ “Al gentilissimo et virtuoso amico suo, messer Enea [Vico] da Parma”, da Venezia, 31 agosto [1547 o post]: Doni 1552, pp. 185-186.

⁴⁵ Roman D’Elia 2004, pp. 209-211.

⁴⁶ Réau 1956, II, 1, pp. 65-76 (*Creazione del mondo*), pp. 77-103 (*Caduta e Castigo*).

⁴⁷ Meoni 1989 e 1998.

⁴⁸ Krautheimer 1956, pp. 159-202, tavv. 82-84 (*Creazione di Adamo, di Eva, e Cacciata dal paradiso*).

⁴⁹ L’attribuzione a Donatello giovane avanzata da L. Bellosi è rilanciata da L. Martini, in *Lorenzo Ghiberti*, 1978, pp. 211-212, 213.



6. Tiziano, *Caino e Abele*, 1542-1544. Venezia, Basilica di Santa Maria della Salute © Cameraphoto, per gentile concessione del Centro Studi Tiziano e Cadore



7. Jacopo Tintoretto, *Caino e Abele*. Budapest © Museo Nazionale di Belle Arti



8. Antonio Rizzo, *Adamo ed Eva*, circa 1485-1487. Venezia, Palazzo Ducale © Fondazione Venetian Heritage, foto Matteo De Fina, per gentile concessione di FMCV

lisci e la pelle bianca, secondo stereotipi di una bellezza comune in età medioevale e moderna. Esempi paradigmatici a Venezia sono le statue di Antonio Rizzo in Palazzo Ducale (circa 1485-1487)⁵⁰ (fig. 8). La scelta di porle alla porta d'ingresso è insolita, ma profondamente simbolica. Adamo ed Eva richiamano l'idea dell'origine della vita e della storia nel luogo preposto al governo della città e alla giustizia. Sono raffigurati nel momento in cui Dio li ha rimproverati di aver disobbedito; per questo si coprono con pudore le parti intime, cercando di discolparsi. I progenitori sono raffigurati in modo simile anche nei mosaici di San Marco, che originariamente era la cappella palatina. La loro presenza è canonica nel luogo sacro di più alta rappresentanza della Repubblica. Non a caso le immagini di Adamo ed Eva ricorrono anche nei mosaici della cappella palatina di Palermo, risalenti al XII secolo. Nelle statue di Rizzo, Adamo guarda in alto verso Dio accusando Eva, che con lo sguardo abbassato rigetta la colpa sul serpente. Secondo il racconto del Genesi, Dio emette una sentenza inappellabile e condanna i progenitori alla durezza della vita mortale. Le due statue ammoniscono i cittadini a non violare le leggi e ad assumersi la responsabilità delle proprie azioni. Si ritiene che le statue di Rizzo abbiano ispirato Albrecht Dürer nell'*Adamo ed Eva* del

Museo del Prado. Nel 1504 Dürer aveva dato un'altra prova dell'*Adamo ed Eva* incidendo a bulino una stampa che ebbe fortuna a Venezia,⁵¹ perché emulava i modelli classici dell'*Apollo del Belvedere* e della "Venere pudica", detta anche Venere di Cnido.⁵² Quando Tintoretto inventò le storie di Adamo ed Eva per la scuola della Trinità tenne conto dei riferimenti classici, ma insistette sul naturalismo. Il busto di Eva del terzo quadro di Tintoretto, in cui il Padre Eterno ammonisce i progenitori a non mangiare il pomo proibito, sembra costruito a partire da modelli in creta, come aveva fatto Michelangelo per le Tombe Medicee.

Il nudo femminile conservato a Casa Buonarroti (altezza cm 35),⁵³ supposta allegoria della *Terra* (tav. VIII), è stato associato a uno dei due "modelli picholi" in creta eseguiti da Michelangelo per Niccolò Tribolo nell'ottobre 1533, per completare le sculture delle Tombe Medicee. La fonte è una "Venere pudica". Il disegno del British Museum (Inv. 1859-6-25-570r) (tav. VIII) indica che Michelangelo aveva studiato a Roma un torso antico,⁵⁴ che fu copiato anche da Girolamo da Carpi negli anni 1549-1553.⁵⁵ Modelletti simili a quelli di Michelangelo furono utilizzati anche da Tintoretto. Lo lasciano intendere non solo i suoi disegni, ma anche le opere degli scultori ispirati alla sua

⁵⁰ Le due statue di Rizzo, poste originariamente alla base dell'arco del doge Francesco Foscarini, passarono nella sala del Magistrato del Criminale: cfr. Schulz 1983, pp. 32-36, figg. 38-51.

⁵¹ Smith 2012, pp. 125-142; G. M. Fara, in de Luca-Fara 2017, pp. 86-87, n. 12, riproduce la stampa degli Uffizi (bulino, foglio mm 272 x 216, lastra mm 252 x 195, Inv. 4456 st. sc.).

⁵² Di questo tipo si conserva una statua antica al Museo Archeologico Nazionale proveniente da casa Foscarini: cfr. Lauber 2008, pp. 54, 282-283, ill. (tav. VII).

⁵³ Goldscheider 1957, pp. 11, 43, fig. 5.

⁵⁴ Tolnay 1976, II, *Corpus* n. 232.

⁵⁵ Nell'album della Biblioteca Reale di Torino (f. 10B r): cfr. Canedy 1976, p. 93, tav. 33:T 73.



9. Anonimo fiammingo, *Eva*, 1600 circa.
Monaco © Bayerisches Nationalmuseum



10. Nicolò Roccatagliata (?), *Adamo ed Eva*.
Vienna © Kunsthistorisches Museum

maniera. A tal proposito si possono citare il bronzetto della *Eva* al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco (Inv. 60/5)⁵⁶ (fig. 9) e l'*Adamo ed Eva* del museo di Vienna (Inv. PL 5530) attribuito a Nicolò Roccatagliata (circa 1560-1636)⁵⁷ (fig. 10). Un nudo femminile simile compare in un doppio studio grafico di Tintoretto alla Christ Church Picture Gallery di Oxford (0361: JBS 767) (fig. 11), preparatorio per Adamo ed Eva nel bozzetto del *Giudizio universale* al Louvre (Inv. 570).⁵⁸ Tintoretto tenne conto del canone classico per la figura di Eva nel terzo quadro della scuola della Trinità, ma la bellezza eroica femminile non provocò in lui la stessa reazione. Michelangelo infatti partì dall'antico per creare una super donna, Tintoretto invece rispettò le proporzioni armoniche per una donna vera e sensuale.

MICHELANGELO, RAFFAELLO E VENEZIA

Nel maggio 1548 "Giacobo tintore" (Tintoretto) fu citato da Paolo Pino nel *Dialogo di pittura* tra i "valenti pittori" del suo tempo.⁵⁹ Nel medesimo anno l'Aretino ringraziò Doni per avergli procurato le stampe della Sistina, "imperoché nel ra-

presentarmi esse la capella di Michelagnolo ne lo artificio de lo intaglio, quasi che me la fanno gustare ne la vivacità de la pittura".⁶⁰ Doni era uno dei responsabili della diffusione delle invenzioni michelangeloesche a Venezia. Le stampe donate all'Aretino potevano essere quelle incise da Niccolò Della Casa, pubblicate da Antonio Salamanca a partire dal 1543, o quelle di Giulio Bonasone del 1546. Allora la Volta Sistina era famosissima. Michelangelo stesso poteva aver lasciato qualche ricordo a Venezia. Difatti, durante la sua seconda venuta, nel settembre 1529, aveva abitato alla Giudecca in una casa dei Loredan e il doge Andrea Gritti gli aveva mandato in visita una delegazione di senatori.⁶¹

A Venezia erano note da tempo anche le opere di Raffaello, in particolare la *Conversione di Saul*, che faceva parte dei dieci cartoni preparatori per gli arazzi vaticani di Leone X. I cartoni di Raffaello, documentati dai pagamenti, che vanno dal 15 giugno 1515 al 20 dicembre 1516, inviati a Bruxelles per essere tessuti nella bottega di Peter van Aelst, subirono varie vicissitudini.⁶² Almeno sette rimasero a Bruxelles fino al 1573, mentre quello della *Conversione di Saul* pervenne in circostanze ignote nelle mani del cardinale Domenico Grimani, presso il quale è documentato prima della sua morte nel 1521 da una

⁵⁶ Krahn 2018, come "opera di un anonimo scultore fiammingo del 1600 circa". Sull'imitazione di Michelangelo da parte di Tintoretto: cfr. Nichols 1999, pp. 48-61.

⁵⁷ C. Kryza-Gersch, in Bacchi 1999, pp. 456-457, n. 106, con bibliografia.

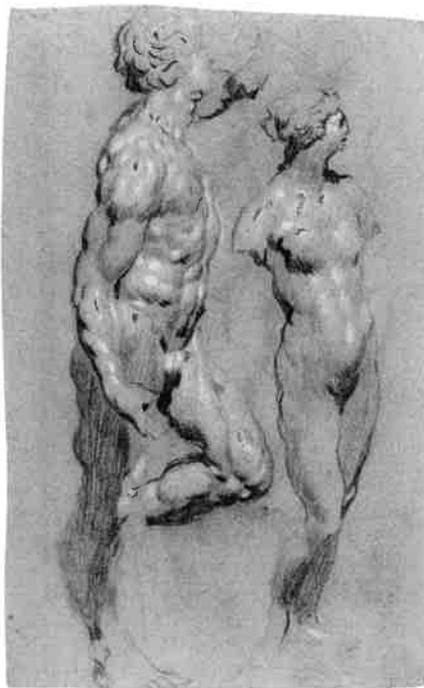
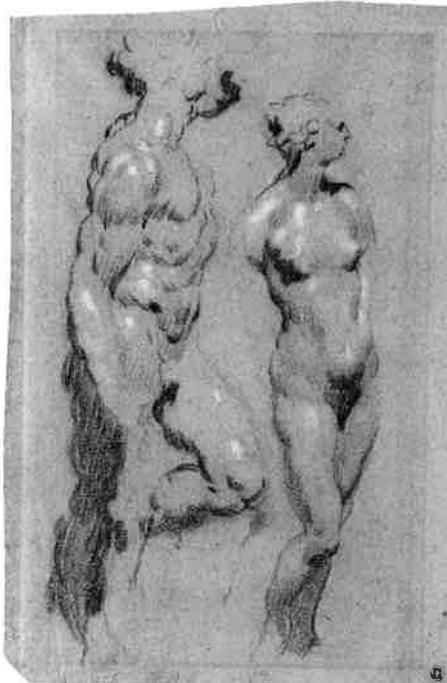
⁵⁸ C. Loisel, in Habert 2006, pp. 146-147, n. 18.

⁵⁹ Pino 1548, ed. Pallucchini 1946, pp. 127-130.

⁶⁰ L'Aretino a Doni, da Venezia, maggio 1548: Procaccioli 1998, p. 89, appendice; Procaccioli 2000, IV, pp. 382-383, n. 624.

⁶¹ Su Michelangelo a Venezia cfr. Donati 2016a.

⁶² Shearman 1972, pp. 138-143.



11. Jacopo Tintoretto, *Studio di Adamo ed Eva*. Oxford
© Christ Church Picture Gallery

nota del diario di Marcantonio Michiel: “el cartone grande de la conversione de S. Paulo, fo de mano de Raphaelo, fatto per un di razzi della Capella”; poi passò in eredità al cardinale Marino Grimani, presso cui è documentato nel 1526 e nel 1528.⁶³ In seguito si perdono le tracce. Quindi non è possibile dire se Tintoretto avesse visto l’originale in casa Grimani o una copia coeva, sul genere di quella eseguita da Giulio Clovio nel codice delle lettere di san Paolo ai Romani (Sir John Soane’s Museum, Ms. 11, f. 8v), miniato per Marino Grimani nel 1537-1538. Il cardinale possedeva anche due libri “di disegni proprii de Raphael d’Urbino et altri”, ereditati forse dallo zio e ceduti all’incisore e medaglista Valerio Belli di Vicenza.⁶⁴ In seguito due arazzi raffaelleschi della serie Vaticana, la *Conversione di Saul* e la *Predica di san Paolo ad Atene*, trafugati da Roma durante il Sacco del 1527, dopo varie peripezie, tramite Giovanni Contarini passarono a Venezia nella collezione di Giovanni Antonio Venier, che poi li diede in pegno a Lorenzo Loredan, finché non tornarono a Roma in dono a papa Giulio III.⁶⁵

L’arazzo della *Conversione di Saul*, spedito a Roma ed esposto il 26 dicembre 1519, si trova oggi nei Musei Vaticani.⁶⁶ Dai cartoni di Raffaello furono tratti altri arazzi, tra cui quelli tessuti nella bottega di Jan van Tieghem e acquistati dal cardinale Ercole Gonzaga per il Palazzo Ducale di Mantova (perduti).⁶⁷ Un arazzo raffaellesco della *Conversione di Saul* era anche alla corte di Francia e servì d’ispirazione a Luca Penni per due disegni al

Gabinetto del Louvre (Inv. 1402) e al Museo di Orléans (Inv. 1598B).⁶⁸

La Binotto ha accostato la figura del Padre Eterno in volo nel dipinto di Tintoretto all’arazzo raffaellesco della *Conversione di Saul*, ma il confronto vale solo per il profilo a mezzo busto e per il gesto della mano destra, perché il resto dell’invenzione risente di altri motivi, tra cui per esempio le Stanze di Raffaello (*Leone e Attila*) e le Logge, studiate fin dall’inizio da una moltitudine di artisti.⁶⁹

Michelangelo e Raffaello avevano raffigurato il Padre Eterno in volo, rispettivamente nella creazione di Adamo e nella caduta e conversione di Saul. Tintoretto sfidò entrambi proponendo un’immagine in piena azione, in cui il Padre Eterno colto dal divino furore imprime alla natura la direzione del suo stesso movimento. Il dipinto è una metafora della velocità e un’espressione del compiacimento dell’artista. La rapidità allude al motore primordiale e alla creazione dell’armonia universale. Per la Roman D’Elia potrebbe essere una risposta indiretta all’Aretino, che nella prima famosa lettera indirizzata a Tintoretto aveva sottolineato la rapidità.⁷⁰

Gli studiosi non si sono mai posti il problema della datazione corretta di questa lettera, ma solitamente le lettere scritte a Venezia tra gennaio e febbraio seguono l’usanza (*more veneto*) di mantenere l’anno precedente. Nei documenti veneziani del Cinquecento il nuovo anno comincia il 1° marzo. L’uso vene-

⁶³ Shearman 2003, I, pp. 714, 814-815.

⁶⁴ Per l’inventario di Elio Belli del 1556: cfr. Shearman 2003, II, pp. 1053-1056.

⁶⁵ Lauber 2004, p. 14. Per altri arazzi raffaelleschi conosciuti a Venezia: cfr. Hochmann 2004, pp. 344-345.

⁶⁶ Evans 2010, pp. 100-103, n. 6.

⁶⁷ Brown-Delmarcel 1996, pp. 53, 148-157.

⁶⁸ Cordellier 2012, pp. 35, 42-43, figg. 34-35, con bibliografia.

⁶⁹ Le più antiche copie calcografiche della *Creazione degli animali* sono di tre differenti anonimi incisori del Cinquecento: cfr. S. Massari, in *Raphael inventit*, 1985, pp. 72, 374, nn. 1-3. La prima stampa riprodotte la serie completa delle Logge di Raffaello ad opera di Sisto Badalocchio e Giovanni Lanfranco con dedica ad Annibale Carracci risale al 1607. Dopo questa edizione, che segna il recupero di Raffaello in controcorrente rispetto all’incipiente fenomeno caravaggesco, seguono altre stampe, in particolare di Baldassare Aloisio Galanini con le incisioni in controparte nel 1613, di Orazio Borgianni nel 1615, di Francesco Villamena nel 1626, di Nicolas Chaperon nel 1649, considerata la più fedele.

⁷⁰ L’Aretino a M. Iacopo Tintore, da Venezia, febbraio 1545 *more veneto* (1546): cfr. Proccaccioli 1999, III, pp. 167-168, n. 162: “E belle e pronte, e vive, in pronte, e in belle

attitudini, da ogni uomo ch’è di perito giudicio sono tenute le due istorie; una in favola d’Apollo e di Marsia, e l’altra in la novella di Argo e di Mercurio, da voi così giovane quasi dipinte in meno spazio di tempo che non si misre in pensare al ciò che dovevate dipignere nel palco de la camera che con tanta sodisfazione mia e d’ognuno, voi m’avete dipinta. Ma se ne le cose che si desiderano il presto e male è nel loro compimento desiderato, che piacere si sente poi che il tosto e bene le dà ispedite? Certamente la brevità nel fare consiste ne lo intendere altri quel che si fa, nel modo che lo intende il vostro spirito intendente il dove si distendono i colori chiari e gli oscuri. Per la quale intelligenza le figure ignude e vestite mostrano se medesime ne i lor propri rilievi. Ora, figliuol mio, che il pannel vostro testimonia con l’opre presenti la fama che vi denno acquistare le future, non comportate che varchi punto che non ne ringraziate Iddio...”. Per la datazione della lettera vedi oltre nel testo. Sul medesimo concetto l’Aretino torna nella lettera a Tintoretto dell’aprile 1548: cfr. ivi, 2000, IV, p. 266, n. 429: “beato il nome vostro, se reduceste la prestezza del fatto in la pazienza del fare. Benché a poco a poco a ciò provvederanno gli anni. Conciosia ch’essi, e non altri, sono bastanti a raffrenare il corso de la trascuratezza, di che tanti si prevale la gioventù volonterosa e veloce”. Per la datazione vedi la nota seguente e alla nota 77.

ziano coincide con quello fiorentino, ciò che era del tutto familiare all'Aretino. Quindi, se la lettera a Tintoretto va datata al febbraio del 1546, i due quadri per il soffitto di Ca' Bollani, dove l'Aretino abitò fino al 1551, di cui sembra facesse parte la *Contesa di Apollo e Marsia* al Wadsworth Atheneum di Hartford (Inv. 1950.438), vanno datati tra la fine del 1545 e l'inizio del 1546.⁷¹

Raffaello diresse la sua bottega nelle Logge senza intervenire direttamente e propose una raffigurazione abbastanza puntuale della Vulgata,⁷² confinando i due episodi di Caino e Abele, il sacrificio e il fratricidio, nell'affresco monocromo dello zoccolo. Le scene, irrimediabilmente consumate, furono copiate da vari artisti, tra cui Girolamo da Carpi.⁷³ All'invenzione raffaellesca del *Sacrificio di Caino e Abele* corrisponde un inedito dipinto attribuito da Fiocco a Tintoretto (tav. IX), quando era a Milano in collezione privata (olio su tela, cm 135,5 x 75).⁷⁴ Caino sacrifica a Dio i peggiori frutti del suo raccolto, Abele invece il più grasso dei suoi agnelli. L'episodio è uno di quelli richiamati dall'Aretino nel *Genesis*;⁷⁵ ciò che potrebbe spiegare l'eventuale interesse di Tintoretto per questa scena, anche se è difficile credere che egli abbia seguito in modo così letterale l'iconografia di Raffaello.

PIETRO ARETINO



Pietro Aretino, stimolato dal successo del volgarizzamento della Bibbia di Antonio Brucioli, stampata da Lucantonio Giunta nel 1532, pubblicò una libera parafrasi del *Genesis* con i tipi di Marcolini nel 1538. La crescente domanda del pubblico, desideroso di avere un accesso diretto alle Scritture, era tale che Bartolomeo Zanetti da Brescia stampò una nuova edizione del *Vecchio Testamento* di Brucioli a Venezia, nell'ottobre del

1540. A fornire il materiale per il commento esegetico, non essendo il latino così familiare all'Aretino, fu Niccolò Franco, un giovane beneventano in cerca di fortuna a Venezia che dopo essere stato assunto come segretario, poi gli divenne concorrente e acerrimo nemico.⁷⁶

Negli anni del concilio di Trento ci furono molte inquisizioni e censure e la Chiesa mise al bando i libri sospetti. Nel 1546 l'Aretino temeva che i suoi scritti religiosi venissero mandati

al rogo. Qualcuno infatti gli aveva giurato, "presente Tiziano e più persone di autentica testimonianza, che tre prelati (forse per obviare il concilio) han mosso querela a N(ostro) S(ignore) acciò la sua beatitudine gli conceda potestade sopra l'incendio de le mie cristiane, religiose, e catoliche scritture: cosa di più mia riputazione, che atto di lor vituperio". Si difendeva chiamando a testimone il nunzio Fabio Mignanelli, per una volta protestando il vero: "né Chietino mi sento, né Luterano; vanto concesso a pochi".⁷⁷ Nel 1551-1552 tentò di riscattare la sua posizione di scrittore cattolico, sperando perfino di accedere al cardinalato, e ristampò i testi religiosi con gli eredi di Aldo Manuzio.⁷⁸ Il primo volume raccoglieva il gruppo delle parafrasi bibliche – inizialmente costituito da *La Passione di Gesù* (giugno 1534), *I Sette Salmi della penitenza di David* (novembre 1534), *L'Umanità di Cristo* (maggio 1535) e *Il Genesis con la visione di Noè* (1538) –, che fu riorganizzato in una nuova sequenza: *Genesis*, *Umanità* (che include il testo della *Passione*) e *Salmi*. Al compendio di storia vetero e neotestamentaria seguiva così la parafrasi della poesia penitenziale davidica in un volume che si presentava di più facile accesso.

Nella dedica al nuovo papa Giulio III, se da un lato l'Aretino se la prendeva con "quei Gibertini intelletti, che ne le perminenze et ne le cerimonie presumano di precedere ai Dei, nonché ai Monarchi", dall'altro citava il cardinale Carafa (Chieti), che certo non era tra gli amici suoi, per legittimare l'intervento in una materia così aliena dalla sua abituale: "Chieti angelico santuario de le divine lettere afferma nei di lui canonizzati leggendari che al catalogo degli evangelisti, e theologi non bastò il dire, et il sapere; ma volsero che si vedesse et leggesse quel tanto che seppero del Salvatore investigare et comprendere"; e concludeva chiedendo al papa di guardare "piamente gli anni rubati a la leale mia servitù da la corte", protestando di non aver mai mancato "di mostrarmi fervido ecclesiastico in gli effetti".⁷⁹

L'Aretino difendeva il suo zelo e la bontà della sua ispirazione, rivendicando il "furore" poetico e sostenendo che questo era frutto della "grazia di Dio", non dell'insegnamento.⁸⁰ Così facendo però batteva sul tasto sbagliato, perché Carafa considerava un'eresia credere nella sola grazia e di certo non intendeva l'ispirazione divina alla maniera dell'Aretino. La sequenza delle pubblicazioni indica con quanta disinvoltura egli affrontasse i generi letterari. In età tridentina applicare con spregiudicatezza un'idea platonica al campo teologico, mescolare sacro e profano a scopo utilitaristico, ostentare "eterodossia" in nome del "pluralismo", immaginarsi addirittura come "quinto evangelista",⁸¹ senza contare la reputazione infamante di "flagello dei principi", era una

⁷¹ Su Ca' Bollani (già Dolfin) al tempo dell'Aretino: cfr. Schulz 1982, pp. 82-89. Sul quadro attribuito a Tintoretto: cfr. R. Echols, in Falomir 2007, pp. 196-199, n. 4; R. Echols e F. Ilchmann, in Ilchmann 2009, pp. 116-118, 291, n. 8. La datazione al 1545 della lettera dell'Aretino è mantenuta da tutti gli studiosi, compresa L. Borean, in Falomir 2007, p. 419.

⁷² Le scene sono le seguenti: 1) *Separazione della luce dalle tenebre*; 2) *Separazione della terra dalle acque e creazione delle piante*; 3) *Creazione del sole e della luna*; 4) *Creazione degli animali*; 5) *Creazione di Eva*; 6) *Peccato originale*; 7) *Cacciata dal paradiso*; 8) *Adamo ed Eva al lavoro con Caino ed Abele*. Cfr. Dacos 2008, pp. 140-145, figg. 99-106, ma le attribuzioni non sono affatto condivise dalla critica. Il disegno preparatorio per la *Cacciata dal paradiso* alla Royal Library di Windsor (Inv. 12729), rovinato dopo una drastica pulitura, è visibile ancora intatto in una fotografia del 1857: cfr. Clayton 1999, pp. 124-128, n. 32, come "bottega di Raffaello (attribuito a Giovanfrancesco Penni)".

⁷³ Per la copia in disegno alla Biblioteca Nazionale di Vienna (Cod. Min. 33, f. 10): cfr. Dacos 2008, p. 193, fig. 5. Per il disegno di Girolamo da Carpi alla Biblioteca Reale di Torino (f. 9r): cfr. Dauner 2005, pp. 86-87, n. 29 recto.

⁷⁴ Fondazione Giorgio Cini, fondo Fiocco, foto Gianni Miari, come "Tintoretto, scena di sacrificio".

⁷⁵ Aretino 1538, p. 23.

⁷⁶ Luzio 1897, pp. 236-237.

⁷⁷ L'Aretino a Giovo, da Venezia, febbraio 1545 *more veneto* (1546): vedi sopra nota 70. L'anno esatto della lettera è provato dal riferimento dell'Aretino alla terza sessione del concilio di Trento del 4 febbraio 1546, in cui si decise la data della futura sessione; infatti l'8 aprile seguente si discusse dei libri sacri. Uno dei tre prelati cui allude l'Aretino senza fare il nome potrebbe essere Rodolfo Pio da Carpi, a cui si rivolse nell'aprile 1550 vantandosi ancora delle "opere da me religiosamente composte": ivi, 2001, V, pp. 361-362, n. 455. Cfr. Boillet 2017, pp. 65-71, Introduzione.

⁷⁸ Edizione critica: Boillet 2017.

⁷⁹ Boillet 2017, pp. 91-92.

⁸⁰ Roman D'Elia 2004, p. 211, nota 42.

⁸¹ Boillet 2017, pp. 31-72, introduzione.

provocazione inaccettabile per il clero moralista e conservatore, soprattutto per Carafa.

Al tempo in cui il Torbido prima e Tintoretto poi lavorarono alla scuola della Trinità, l'Aretino e Doni erano amici, ma poi scoppiò una lite furibonda tra di loro. Nel 1556 Doni rinvagò la questione ereticale, sollevata nel 1545 dagli inquisitori di Roma, tacciando di falsità l'Aretino. Il tono era violentissimo, l'accusa senza appello: "tu sei il vero Antichristo della nostra età, contrario in tutto e per tutto alla ecclesiastica religione".⁸² L'invettiva cominciava con una stroncatura delle opere religiose dell'avversario, accusato di "false intelligenze, da nessuno mai curate di leggere, il quale sia huomo di lettere; perché non avrebbero sopportato al mondo un corruttore di testi sì mendace. Uno che si è avviluppato a torno a torno a modo suo, et le vite di tanti santi ha tessute tutte di bugie et di tristi pazzie. Questo è il titolo di divino che ti usurpi falsamente".⁸³ Qualche riga sotto Doni si rivolgeva direttamente a Paolo IV, per chiedere che l'Aretino, "eretico" e "vituperoso", venisse spogliato del titolo di cavaliere di San Pietro,⁸⁴ perché "le pazzie ch'egli ha scritto nel Genesi suo, le sempità registrate ne l'Humanità del salvatore, e le bugie dette nelle aggiunte ch'egli alle vite de' santi et alla scrittura, son non meno bestiali che senza numero"; perciò "merita di esser privo non solamente di quello che ha furato alla chiesa, ma, come heretico ostinato vituperatore de' buon costumi, debbe essere scaciato come marrano, et morto".⁸⁵ Doni evocava antichi spettri. A Roma nel 1525 l'Aretino aveva subito un attentato per le sue pasquinate. Scampato all'assassinio, si era stabilito per sempre a Venezia. Doni esagerava, perché si poteva accusare l'Aretino di oscenità, superficialità, opportunismo, non d'eresia. L'accusa però poteva facilmente far colpo su Paolo IV, che ricordava la dedica della *Humanità di Christo* a Massimiliano Stampa, conte di Soncino.⁸⁶ Carafa da cardinale aveva guidato con pugno di ferro l'Inquisizione. Una volta divenuto papa, la lotta all'eresia non ebbe più limiti per lui, che mandò a processo perfino il cardinale Giovanni Morone, cognato di Stampa.

La Roman d'Elia ha sottolineato l'importanza della Bibbia di Brucioli come antecedente dell'Aretino e l'influenza di quest'ultimo sull'immaginario figurativo di Tintoretto. Nel commento al *Genesi* egli compie una selezione concentrandosi sugli episodi salienti. Narra infatti la creazione dell'uomo, che risulta anticipata rispetto a quella degli elementi, delle piante e degli animali, la creazione di Eva, il peccato originale, la cacciata dal paradiso, il sacrificio di Caino e Abele, e l'uccisione di quest'ultimo. Osservando i dipinti alla Trinità si trovano pochi e generici punti in comune con il testo dell'Aretino. C'è concordanza nelle specie animali: infatti sono raffigurati l'unicorno,⁸⁷ il bue, il cervo, la iena,⁸⁸ la lepre, l'istrice, il pavone, il gallo, l'oca,

il cigno, la cicogna. Un altro punto in comune è il paragone tra Adamo ed Eva, "Apollo in Delfi" e la "Venere in Cnido". L'Aretino specifica che Eva era "più simile a dea che a donna", aveva i capelli biondi ed "erano sparse le carni sue d'un ostro, e d'un latte di sopra humano vermiglio".⁸⁹ Il richiamo alle statue antiche è tenuto in conto anche da Tintoretto. Poi però non ci sono altri punti in comune, né emergono legami dell'Aretino con i confratelli o i Lippomano tali da aver potuto condizionare Tintoretto nei dipinti della Trinità. Anzi, nell'unica lettera indirizzata a Giovanni Lippomano, l'Aretino lamenta di averlo riverito come un padrone, "se ben voi non mai degnaste di esercitarmi ne i vostri servigi".⁹⁰ È degno di nota invece che il vescovo Luigi Lippomano, fratello germano di Pietro e Giovanni Lippomano, pubblicava nel 1545 le *Espositioni sopra il simbolo apostolico del Credo, Padre nostro, e i due precetti della carità*, e nel 1546 una *Catena in Genesim*, rafforzando il rapporto identitario della sua famiglia con il priorato. Tintoretto poté tener conto del ruolo dei Lippomano alla Trinità, specialmente se l'incarico gli giunse per il loro tramite, ma senza necessariamente abbracciarne le ragioni ideologiche.

ANDREA CALMO

Negli anni che interessano i cinque dipinti di Tintoretto alla Trinità ancor più importante dell'Aretino è Andrea Calmo (circa 1510-1571). Cantore, commediografo, attore, precursore della maschera di Pantalone, Calmo è una personalità ricca di spunti per la cultura veneziana del Cinquecento.⁹¹ Nato da una famiglia di pescatori nel 1510, era amico personale di Tintoretto, che pare averlo ritratto due volte.⁹² Calmo ricambiò con una lettera indirizzata "al cocolo de la natura e mesture d'Esculapio e fio adotivo d'Apelle". Si rivolge direttamente a lui così: "Savevu che havé cusì bela idea intel presentar de i gesti, maniere, maiestae, i scurci, perfili, ombre e lontai e prospetive, quanto altro che cavalca el Pegaseo moderno, e si dirò sta veritae iustissima, che si havessé tante man, co quanto cuor e saver, che xe in vu, el non è cossa difficile che la fosse, che no le fassé. Ve voio ben, frar, al sangue de i mossolini, perché sé inimigo de l'otio, despensando le hore parte a beneficio del vostro honor, parte restaurando le viscere e parte a consoltation d'i spiriti, zoé lavorar per trazer utile e gloria, manzar per vivere e no cascar in passelego [cioè svenire per la fame], e sonar, rider e cantar per no lassarse dar volta al cervelo, co intravien a purassai, che se afissa tanto in un artefitio, che i perde può l'inzegno e la molena del cao int'una bota (...) Tegnime per bon amigo, vedé che ve zuro, al corpo d'i botoli, che forsi non have'l pi de cuor de mi, si per le vostre zentil qualitae, co anche perché la farina

⁸² Procaccioli 1998, p. 26.

⁸³ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁴ L'Aretino ottenne da Giulio III il cavalierato di San Pietro, che fruttava 300 scudi: cfr. Pastor, ed. Mercati 1944, VI, p. 231, nota 2.

⁸⁵ Procaccioli 1998, pp. 32-33.

⁸⁶ Per la dedica dell'Aretino, premessa alla stampa dei tre libri per i tipi di Giovanni Antonio de' Nicolini da Sabio nel mese di maggio del 1535: cfr. Procaccioli 1997, I, pp. 518-521, appendice, n. 6; Boillet 2017, pp. 602-604, appendice, n. VII. L'Aretino cessò i suoi rapporti con Massimiliano Stampa nel 1542, proprio quando invece li cominciava Doni: cfr. Procaccioli 1998, p. 35, nota 47.

⁸⁷ Un'altra fonte possibile dell'unicorno è Giovanni da Udine, che l'aveva raffigurato due volte nelle Logge di Raffaello, intero e con la sola testa. Nel 1539-1540 aveva lavorato alla decorazione di palazzo Grimani in Santa Maria Formosa.

⁸⁸ Si tratta chiaramente di una iena, non di un cagnolino, come invece ha supposto Di

Monte 2017, p. 82, che non comprendendo il registro comico del dipinto, lo ha giudicato di una "qualità (...) per tanti aspetti, molto più che mediocre".

⁸⁹ Aretino 1538, pp. 11-14; Boillet 2017, pp. 98-101.

⁹⁰ L'Aretino a Giovanni Lippomano, da Venezia, dicembre 1545: Procaccioli 1999, III, p. 427, n. 549. La lettera è una raccomandazione per il cavaliere Annibale Bornato al servizio di Pier Luigi Farnese.

⁹¹ Su Calmo: cfr. Rossi 1888; Fido 1980.

⁹² Concordo con la proposta di togliere il ritratto della Galleria Palatina di Firenze (Inv. 1912, n. 166) ad Annibale Carracci (fig. 12) per darlo al Tintoretto e ritengo probabile la sua identificazione con Andrea Calmo: cfr. Krischel 2018, p. 163 e p. 179, n. 49, con bibliografia; l'effigie è identico al ritratto della Royal Collection (olio su tela, cm 39 x 33,7, Inv. 402994), proveniente dalla collezione del console Smith a Venezia nel 1762: cfr. Shearman 1983, p. 242, n. 257, fig. 220.



12. Jacopo Tintoretto, *Andrea Calmo* (?). Firenze, Galleria Palatina

se scontra col vostro levao".⁹³

La versatilità di Calmo aiuta a comprendere la *Creazione degli animali*. Tintoretto infatti gareggia in stile con lo scrittore veneziano, passando dalla fantasia onirica all'umorismo peschereccio, dal paternalismo bonario al languido erotismo della commedia, fino al sangue della tragedia. Calmo conosceva perfettamente la natura di Venezia. Pesci e uccelli ricorrono spesso nei suoi scritti, come simboli e metafore umoristiche. La ricchezza della laguna gli aveva offerto spunto per le rime. Gli uccelli sono oggetto di alcuni strambotti ("Quei ochi, che somegia un gran feral", "Non è s' belo un superbo paon"),⁹⁴ i pesci della prima egloga piscatoria;⁹⁵ ma è nella lettera a Gabriele Gradenigo che l'enumerazione delle specie sfida sul piano comico la *Storia naturale* di Plinio il Vecchio. Qui Calmo sciorina una lista di pesci che già suo padre Taddeo recitava a Burano per far ridere il popolo nei giorni di festa.⁹⁶

Per Tintoretto giovane l'amicizia con Calmo è di fondamentale importanza. Calmo infatti era familiare di Giovanni Lippomano che aveva sposato Chiara Gussoni, figlia del procuratore Andrea. La commedia *Rodiana*, che "fo recitata in Vinegia del 1540 et poi nella città di Trevigi sotto il felice reggimento del

clariss. M. Giovanni Lippomani, facendola stampare sotto il nome di Ruzzante", fu rivendicata da Calmo nell'edizione del 1556.⁹⁷ Inoltre, era membro della scuola grande di San Marco. I suoi genitori erano seppelliti nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, in un'arca all'altare di San Vincenzo Ferrer, sotto il polittico giovanile di Giovanni Bellini. Calmo godeva della stima di Doni, che a sua volta lo elogia nei *Marmi*, un dialogo polifonico, a tratti umoristico, immaginato sulle scalinate del duomo di Firenze, dunque idealmente fuori dal contesto veneziano.⁹⁸ Nel 1554 Calmo pubblicò il suo libro dei *Discorsi* con una dedica al "clarissimo e dignissimo padrone il magnifico Giulio Contarini fo del clarissimo M. Zorzi, el Cavalier".⁹⁹ I singoli discorsi sono indirizzati a molti esponenti del patriziato veneziano, ma anche al cardinale Farnese (Alessandro o Ranuccio?), Ludovico Dolce e altri illustri forestieri. Un discorso, al "magnifico e cordialissimo El Signor Paulo Mazzante Arciprete di Verona", verte proprio sulla creazione del mondo.¹⁰⁰ Nella stampa compaiono più volte dei capilettera xilografici raffiguranti Caino che uccide Abele e la tentazione di Adamo ed Eva. La dedica a Contarini cade proprio quando costui, dall'agosto 1553 all'agosto 1554, era in carica come provveditore sopra le fabbriche di Palazzo assieme a Francesco Venier e Antonio Cappello. Siccome Contarini era stato anche provveditore sopra le fortezze, di cui conservò i disegni,¹⁰¹ certamente conosceva Sanmicheli. Perciò anche lui, oltre ai Miani e ai Lippomano, avrebbe potuto raccomandare personalmente Tintoretto in sostituzione del Torbido.

In quel periodo Tintoretto conduceva una relazione amorosa con una donna tedesca che diede alla luce Marietta, la futura celebre pittrice. Sempre allora ritrasse Antonio Cappello nella veste di procuratore de Supra nel dipinto delle Gallerie dell'Accademia (Inv. 236).¹⁰² Le lettere che Calmo indirizzò pubblicamente a Giulio Contarini, al poeta Girolamo Molin, ai fratelli Francesco e Valerio Zuccato, amici intimi di Tiziano, a Marco Gussoni (1511-1556), di cui si dichiarava amico,¹⁰³ "a la eterna semenza de gran maraveie" di Michelangelo Buonarroti,¹⁰⁴ che egli ammirava senza aver mai conosciuto, erano volte a creare pubblico consenso attorno a una sorta di manifesto ideologico della maniera moderna. La cerchia delle relazioni di Calmo, il suo tentativo di elevare di grado il teatro dialettale attraverso la contaminazione dei generi e degli stili, erano condivisi da Tintoretto, che non solo amava le commedie,¹⁰⁵ ma cercava un compromesso tra i valori repubblicani e l'innovazione artistica rappresentata dalla maniera del "divino" Michelangelo.

⁹³ Calmo 1552, cc. 40v-41v; Rossi 1888, pp. 132-133, libro secondo, n. 30.

⁹⁴ Calmo 1553, pp. 30-31, 33; Rossi 1888, p. XCVII; cfr. Cassegrain 2010, pp. 127, 135.

⁹⁵ Calmo 1553, pp. 39-40; e la lettera scritta a nome di Marcolin d'i Lusenti da Palestrina a Scipione Zilioli, in Calmo 1552a, cc. 38r-39v; Rossi 1988, p. VII e pp. 213-214, libro III, n. 25.

⁹⁶ Rossi 1888, pp. 27-29, libro primo, n. 10 (p. 28): "mio missier pare è stao quello che lezeva a Buran de mar ogni festa el muodo e 'l costume de le arte del pescar, sive a passerer, a treziola, a fossina, a camin, a cana, a vuoege, a ree, a zatera, a lisini, a cogolo, a furegar e a spentina; dandoche el nome de tutti i pesci: passere, sfogi, rombi, doni, go, paganei, gotorusole, ragni, lucerne, scarpene, marsioni, cievai, treganei, botogli, causteli, bolpini, mei e barboni, orae, spari, albori, menole, angusigole, caramali, sepe, folpi, anguile, scavazzoni, bisati, fiumenal, marine, anguele, columbe, zirole, scombri, suri, moli, ochiali, granceole, grancipori, astesi, gambari, ostreghe, cape tonde, longhe; sante, peverazze, caparozzoli, pantalene, mussoli, caragòli e cetera, de sorte ch'el era più mauro in la cognition ca un Plinio...". In nota Rossi ricorda altri due testi simili cinquecenteschi. Il nome di Taddeo Calmo si ricava dal testamento di Andrea; cfr. Musatti 1925.

⁹⁷ Lettera dedicatoria di Calmo al conte Ottaviano Vimercati premessa alla stampa della commedia *Travaglia* nel 1556; citata da Rossi 1888, p. XXXVIII.

⁹⁸ Doni 1552 (1553), p. 96; ed. Girozzo-Rizzarelli 2017, I, p. 135: "Io ho quell'Andrea Calmo per un bravo intelletto, ché almeno egli ha scritto mirabilmente nella sua lingua e a fatto onore a sé e alla patria". Cfr. Rossi 1888, p. CXXX.

⁹⁹ Calmo 1554, pp. 3-4. La dedica ricompare in testa alla nuova edizione del 1559.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 45-48.

¹⁰¹ Ringrazio Ileana Chiappini di Sorio per avermi fatto notare la notizia nel testamento di Ottaviano Contarini, figlio naturale di Giulio e Marietta de' Maistri (1 novembre 1584).

¹⁰² Su Antonio Cappello (circa 1494-1565) cfr. A. Colasanti, DBI, 18, 1975, *ad vocem*; sul ritratto cfr. Moschini Marconi 1962, II, pp. 236-237, n. 409; Rossi 1994, pp. 118-119, n. 20. Giulio Contarini intrattene rapporti con diversi artisti, tra cui lo scultore Alessandro Vittoria, il quale non solo gli scolpì un ritratto a mezzo busto nella chiesa di Santa Maria del Giglio, ma diede anche le sue fattezze alla statua di *San Girolamo* nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.

¹⁰³ Vedi la lettera al "magnifico Marco Gussoni, fo del clarissimo M. Andrea, el procurator", in cui accenna alla tre ricche case di Gussoni a Venezia, Padova e Murano, in Calmo 1552a, cc. 11r-12r; Rossi 1888, pp. 169-170, libro terzo, n. 5.

¹⁰⁴ A Michelangelo [post 1549]: Calmo 1552a, cc. 32v-34r; Rossi 1888, pp. 203-205, libro terzo, n. 21.

¹⁰⁵ Ridolfi 1648, ed. von Hadeln 1924, p. 69: "Inventò ancora bizzarri capricci d'habiti et di motti faceti per le rappresentationi delle commedie che si recitavano in Venetia per diletto dalla studiosa gioventù, inventandone dico molte curiosità, che apportavano meraviglia agli spettatori, ond'erano celebrate per singolari, sì che ogn'uno ricorreva a lui in simili occasioni".



All'inizio degli anni quaranta la fama di Giulio Romano aveva raggiunto il suo apice a Venezia. Tintoretto, chiamato a confrontarsi con il manierismo centro-italico, aveva studiato intensamente le invenzioni di Raffaello, Giulio Romano, Michelangelo, Parmigianino, Rosso Fiorentino.¹⁰⁶ La sua cultura e i suoi interessi figurativi si allargavano in ragione dei contatti e delle frequentazioni. Al 22 aprile 1541 risale la lettera di raccomandazione di Girolamo Quirini

a Marco Mantova Benavides (1489-1582), professore di diritto dell'università di Padova e appassionato collezionista, fissando l'incontro con uno dei massimi esponenti della cultura padovana del Cinquecento.¹⁰⁷ Benavides, che intratteneva rapporti diretti con Cosimo de' Medici, impiegò Tintoretto, Girolamo Campagna e Bartolomeo Ammannati per decorare il suo palazzo a Padova, in contrada Porciglia.¹⁰⁸

Una delle figure più poliedriche e centrali della cultura italiana del Cinquecento fu Anton Francesco Doni (1513-1574) che intrattene rapporti con scrittori, editori, artisti, religiosi e politici.¹⁰⁹ Attraverso di lui Tintoretto poteva ricevere notizie dirette sul mondo artistico fiorentino, in particolare su Bandinelli, Tribolo, Mosca, Ridolfo del Ghirlandaio, Salviati, Bronzino, Montorsoli, Ammannati, Michelangelo, definito "uno Iddio".¹¹⁰ L'adesione entusiastica di Doni al fenomeno del manierismo emerge in tutta evidenza nella pubblicazione dei *Mondi*, illustrati dalle xilografie di Francesco Marcolini nel 1552.

Doni proveniva dall'ordine dei Serviti, che abbandonò dopo vari attriti e polemiche. Tentò di affrancarsi dallo stato religioso chiedendo sostegno a vari signori per le sue imprese editoriali; donde le dediche dei *Mondi* e dei *Marmi*, apparentemente contraddittorie, a personaggi che erano nemici tra di loro, quali Cosimo de' Medici, Roberto e Piero Strozzi. Doni girovagò per città e corti italiane in cerca di fortuna, stabilendosi alla fine a Venezia, che gli offriva spazio e libertà. Frequentò accademie, università e collezioni che possedevano opere insigni del Rinascimento, quali il Museo di Paolo Giovio a Como, descritto in una lettera scherzo-

sa, indirizzata nel 1544 al Tintoretto,¹¹¹ la raccolta di Pietro Bembo a Padova, la collezione di Gabriele Vendramin a Venezia.¹¹²

Il soggiorno di Doni a Firenze, dal settembre 1545 al gennaio 1548, fu segnato dal fallimento della sua impresa editoriale e dalla fronda dell'Accademia Fiorentina.¹¹³ Uscito finalmente dal clima asfittico della patria e tornato a Venezia, qui ritrovò l'amico incisore Enea Vico e si animò di entusiasmo per ciò che invece in patria veniva criticato.¹¹⁴ La sua apertura al mondo figurativo di Michelangelo, che egli considerava come artista e come uomo, è un punto di vista che poteva aiutare Tintoretto a comprendere la grandezza del Fiorentino al di là del mito.

Doni era anche appassionato di musica.¹¹⁵ Nel libro intitolato gli *Inferni* (continuazione dei *Mondi*), stampato nel 1553, riferisce che Tintoretto aveva un fratello, di nome Domenico, musicista. La notizia è confermata da un perduto ritratto che Jacopo fece in gioventù al fratello in atto di suonare la cetra. Anche Jacopo "si dilettò in sua gioventù di suonare il liuto et altri bizzarri stromenti da lui inventati, dipartendosi in qualunque cosa dalla comune usanza".¹¹⁶ Domenico si era trasferito a Mantova in cerca di fortuna. Doni infatti afferma che aveva avuto più successo là che a Venezia.¹¹⁷ Forse grazie al fratello o all'amico Domenico Molin, a un certo punto Jacopo fu introdotto alla corte di Ercole Gonzaga. Infatti resta memoria di una "battaglia turchesca" spedita al cardinale Gonzaga nel 1562 con una lettera in cui Jacopo esprimeva il desiderio di ricevere in futuro un incarico più ambizioso.¹¹⁸ Ciò che avvenne in seguito, quando il duca Guglielmo gli chiese di dipingere otto tele con i fasti dei Gonzaga. In quel tempo Domenico Tintoretto viveva ancora a Mantova, "molto amato dal duca", con la sua famiglia.¹¹⁹

Un primo breve viaggio di Tintoretto a Mantova, rispetto a quello documentato del 1580, dovrebbe porsi tra 1540 e 1541, perché senza una conoscenza diretta degli affreschi di Giulio Romano a Palazzo Tè, non si comprendono gli scorci arditi nei dipinti della Galleria Estense di Modena, che fanno parte di un ciclo proveniente da palazzo Pisani. In occasione del matrimonio con Paolina Foscari, il 17 settembre 1542, il giovane Vettor Pisani aveva commissionato a Tintoretto sedici ottagonali ispirati alle *Metamorfosi* di Ovidio per il soffitto d'un ammezzato del palazzo di famiglia in parrocchia San Paterniano.¹²⁰ Si tratta di un passaggio essenziale per la maturazione del pittore, ma anche per la sua fortuna come specialista d'immagini bibliche.

¹⁰⁶ Cfr. Hochmann 2004, pp. 331-359.

¹⁰⁷ F. Tomasi e Ch. Zendri, DBI, 69, 2007, s.v. *Mantova Benavides, Marco*.

¹⁰⁸ Su questo aspetto: cfr. Krischel 1996.

¹⁰⁹ G. Romei, DBI, 1992, 41, pp. 158-166, s.v. *Doni, Anton Francesco*.

¹¹⁰ "A Michel Angelo Buonarroti", da Piacenza, 12 gennaio 1543: Doni 1544, cc. Vr-VI, con l'aggiunta del sonetto "Di Phidia i marmi, et d'Apelle i colori"; con l'aggiunta dell'epiteto "divino" nel titolo nell'edizione del 1552, pp. 6-8.

¹¹¹ La lettera da Como, 17 luglio 1543, fu indirizzata nella prima edizione a Ludovico Domenichi, nella seconda "A Ms. Iacopo Tintoretto Eccellente Pittore": Doni 1544, cc. XLVr-XLVI; idem 1552, pp. 75-79.

¹¹² Nella lettera a Simone Carneseccchi, "sempre con gli stivali in piedi e con il pie nella staffa", senza data, raccomanda di vedere i capolavori artistici di Roma, Genova, Padova, Venezia, Parma, Mantova (nominando Giulio Romano): cfr. Doni 1552, pp. 184-185. Non sono riuscito a determinare l'eventuale grado di parentela di Simone con l'ex protonotario apostolico Piero Carneseccchi, che visse per parecchi anni a Venezia, prima di essere condannato al rogo per eresia.

¹¹³ Plaisance 2008; Lo Re 2013.

¹¹⁴ Su Doni a Venezia: cfr. Hochmann 2004, pp. 287-292.

¹¹⁵ Doni pubblicò un *Dialogo della musica* a Venezia, per i tipi di Girolamo Scotto, nel 1544: cfr. A. Longo, DBI, 1992, 41, pp. 166-167.

¹¹⁶ Ridolfi 1648, ed. von Hadeln 1924, p. 69. La notizia risale a Vasari 1568, ed. Milanesi 1906, VI, p. 587.

¹¹⁷ Doni 1553, p. 63 (*Inferno secondo*): "Io ho de gli amici, che sono nella loro arte perfetti,

niente di manco non sono stati conosciuti, et quando son partiti da i luoghi dove non erano apprezzati, et che in altre parti del mondo si son fatti conoscere, et mostrato quanto che vaglino: gli huomini che hanno fatto tal perdita si son doluti, et hanno tardi conosciuto il lor valore. Il Gentilissimo Giovane M. Domenico de Robusti Tintoretto è uno di questi; hora Mantova lo gode con invidia, dispiacere et danno de chi non lo conobbe".

¹¹⁸ "Giacomo Tintoretto, pittore", al cardinale Ercole Gonzaga, da Venezia, 9 maggio 1562: "Non ho risposto prima che adesso a quella di V. R. ma et ill. ma S. perché desiderava di rispondere insieme con le parole anco con l'opera che quella ricercava a me. Hora ho finito la battaglia turchesca, la mando a V. R. et I. S. tal qual essa sia. Desiderarei bene che V. I. S. m'adoprasse in cosa che fosse de mia maggiore professione, che di fare queste figure picciole. Però quella accetterà il buon animo. Et se son stato [*tardo*] in servirla ne fu cagione la difficoltà dell'opera la quale ricerca lunghezza di tempo. Baccio le mani all'Ill. ma S. V. et prego N. S. Iddio che la conservi lungo tempo et faccia sì che gli sia grato questo picciol dono mio et di mio fratello"; pubblicata da Luzio 1913, pp. 109-110, in margine alla notizia dell'inventario dei quadri del 1627, n. 281: "Tre quadri grandi, in uno dipinto una battaglia navale, nel secondo le nove Muse in aere et nel terzo l'istoria d'Ester avanti il Re Asuero".

¹¹⁹ Nel 1580, dopo aver a lungo tergiversato, Tintoretto accettò l'invito di Gonzaga per assistere alla messa in opera dei suoi dipinti nel palazzo Ducale: cfr. Ridolfi 1648, ed. Hadeln 1924, II, pp. 34-35, 50, 66; Syre 2000. Per il ruolo di Molin nei rapporti tra Tintoretto e Mantova: cfr. Canato 2016.

¹²⁰ Ridolfi 1648, ed. Von Hadeln 1924, II, p. 52: "Nell'intavolato d'un mezzato de' Signori Conti Pisani di S. Paterniano, fece molte favole d'Ovidio compartite in parti-

ALTRI DIPINTI DI TINTORETTO CON ADAMO ED EVA, CAINO E ABELE

Molti clienti di Tintoretto erano esponenti di spicco del patriziato veneziano e lo sostenevano in commissioni pubbliche ed ecclesiastiche, ordinandogli dipinti in privato. Basta passare in rassegna i ritratti per conoscere alcuni suoi clienti e sostenitori: il procuratore Niccolò Priuli ritratto tra 1545 e 1549 (Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro), un giovane patrizio di casa Foscari ritratto nel 1548 (Galleria di Stoccarda, Inv. 2665), il giovane Nicolò Doria (già Parigi, collezione Robert de Balkanj), il procuratore Jacopo Soranzo del ramo di San Polo ritratto prima del 1551 (Castello Sforzesco, Inv. 64) insieme con tutta la sua famiglia (vero "ritratto dinastico")¹²¹ e il nipote Lorenzo Soranzo ritratto nel 1553 (Museo di Vienna, Inv. 308),¹²² Antonio Cappello (Gallerie dell'Accademia, Inv. 236), Alvise Cornaro (Galleria di Palazzo Pitti, Inv. 1912, n. 83), Vincenzo Zen (Galleria di Palazzo Pitti, Inv. 1912, n. 131), Giovan Paolo Cornaro "dalle anticaglie", lodato da Doni tra i "giovani virtuosissimi" e gli "homini honorati",¹²³ il capitano veronese Scipione Clusone ritratto con il paggio nano nel 1560 (Galleria Nazionale di Palazzo Spinola).

Tra le tante famiglie in vista per cui lavorò, "dipinse il Tintoretto, mentre era giovinetto, nelle case de' Miani alla Carità un fregio intorno a un mezzato, in una parte del quale figurò il corso dell'humana vita. Nelle altre il ratto di Elena con inventioni, contrafacendo in quelle la maniera di Bonifacio e dello Schiavone con li quali praticato haveva".¹²⁴ La casa dei Miani si trovava lungo il rio di San Vidal, tra il campo Santo Stefano e il ponte dell'Accademia.¹²⁵ Al ceppo dei Miani apparteneva il santo fondatore dei Somaschi. Nel 1532 Girolamo Miani era stato chiamato a Bergamo dal vescovo Pietro Lippomano per organizzare forme di soccorso ai bambini abbandonati, ai malati, ai mendicanti e alle prostitute. Con i Miani e i Lippomano si delinea una rete di relazioni mai presa in considerazione finora dagli studiosi di Tintoretto, eppure essenziale per comprendere non solo il suo intervento alla scuola della Trinità, ma anche lo spaccato del contesto socio-culturale in cui operò, che, del tutto inatteso, si delinea come uno scenario spirituale e caritativo di stampo militante e ultra conservatore.¹²⁶

Tra gli incarichi antecedenti alla scuola della Trinità è assai rilevante quello per Ca' Soranzo al ponte del Remedio o dell'Angelo. Gli affreschi, oggi quasi del tutto scomparsi, furono commissionati da uno del ramo di San Polo, probabilmente Jacopo Soranzo (1491-1551?) Procuratore de Supra, che fu incaricato di sovrintendere alla Zecca nel momento in cui Sansovino era il proto della nuova fabbrica.¹²⁷ Il singolarissimo fregio della fac-

ciata di Ca' Soranzo, che risalirebbe al 1546, raffigurava una serie di mani e piedi in bronzo legati tra loro. Muraro è stato l'unico ad aver colto una nota di Anton Maria Zanetti, secondo cui Tintoretto, per dimostrare di saper dipingere meglio dei suoi rivali, avrebbe lottato con "mani e piedi per uscir con onore", burlandosi di loro.¹²⁸ Muraro si spinge oltre, fino a sostenere che quelle mani e quei piedi volti all'insù per sostenere illusionisticamente l'architrave di Ca' Soranzo alluderebbero al crollo della volta del Sansovino e deriderebbero la superbia dell'architetto fiorentino, che "aveva voluto andar contro la tradizione dei veneziani". La mescolanza di illusionismo prospettico e ironia teatrale, l'audacia nel rivendicare il proprio genio, sono tratti salienti della pittura e del carattere di Tintoretto nei suoi anni emergenti. Muraro, interpretando l'affresco come "un documento di quella polemica plastica e formale che si agitò a Venezia nel quarto decennio del '500", sottolineò la ribellione di Tintoretto alle "soluzioni tizianesche" e sansoviniane dei problemi figurativi sollevati a Venezia dall'esempio di Michelangelo: infatti Tintoretto negli affreschi di Ca' Soranzo "diede quasi il paradigma di quello che egli, sulla scia del Pordenone, intendeva raggiungere".

La prima volta in cui Tintoretto raffigurò l'episodio di Caino e Abele fu in un affresco sulla parete sottostante l'organo della distrutta chiesa dell'ordine dei Servi di Maria a Cannaregio. Ridolfi infatti ricorda che tra le prime cose "ch'ei prese a dipingere furono i portelli dell'organo ne' Servi, facendovi de gran figure de' santi Agostino e Paolo, e l'Annunciata nella parte interna, e sotto Caino, che uccide Abele, a fresco, e ne' lati d'un antico altare nella cappella dirimpetto dipinse similmente nostra Signora Annunciata dall'Angelo".¹²⁹ Poi ricorda "nel Museo del cavalier Gussoni, senatore di buona cognizione nella pittura", una "historietta di Abele ucciso da Caino in un atto capriccioso, e di lontano si vede Iddio rimproverare all'empio fratello il commesso fallo".¹³⁰ Quest'ultimo dipinto sembra identificabile con la tavola di formato oblungo nel Museo di Budapest (cm 31 x 78, Inv. 4239), (fig. 7) inserita originariamente in una spalliera. Gli studiosi che se ne sono occupati la considerano databile tra 1538 e 1539.¹³¹ Mi pare azzardato tuttavia stabilire date esatte per le opere iniziali di Tintoretto senza prove documentarie. Una datazione precoce della tavoletta di Budapest pone più di un problema. Se si accetta l'ipotesi della provenienza dal palazzo sul Canal Grande al ponte da Noale (palazzo Grimani della Vida), resta da spiegare come avesse fatto Marco Gussoni a venire in possesso del dipinto così presto, dal momento che acquistò il palazzo nel 1548 facendolo rinnovare da Sanmicheli,¹³² e incaricò Tintoretto di affrescare la facciata nel 1552 con due allegorie michelangeloesche e due coppie bibliche.

menti". Gli ottagonali rimasti sono quattordici: cfr. Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 134-135, nn. 25-34, e II, pp. 300-304, figg. 26-39; Mason 1996; Hochmann 2004, pp. 347-348; Kirschel 2018, pp. 92, 103-104, n. 10, con bibliografia.

¹²¹ Sui discussi ritratti della famiglia Soranzo nel Castello Sforzesco (Inv. 12 e 22): cfr. P. Rossi, in *Jacopo Tintoretto*, 1994, pp. 90-95, nn. 8-10; per nuovi argomenti a favore della datazione e dell'attribuzione: cfr. La Costa 2017.

¹²² Lorenzo Soranzo compare nella compagnia della calza dei Sempiterni nel 1541, quando Vasari allestì la commedia *La Talanta* dell'Aretino, e nel 1545, quando era presidente Antonio Zantani, amatore d'arte: cfr. Hochmann 2004, pp. 271-272, con fonti e bibliografia.

¹²³ Doni 1551, I, p. 62.

¹²⁴ Ridolfi 1648, ed. von Hadeln 1924, II, pp. 51-52.

¹²⁵ Netto 1993.

¹²⁶ Vedi il saggio di S. Marchiori.

¹²⁷ Muraro 1963. Gli affreschi sono stati studiati anche dalla Gisolfi 1996. Ultimamente Kirschel 2018, pp. 128-129, 138, n. 26, ha proposto di leggere nel fregio un gioco di parole allusivo al nome latino dei Soranzo (*Superanti/otus*).

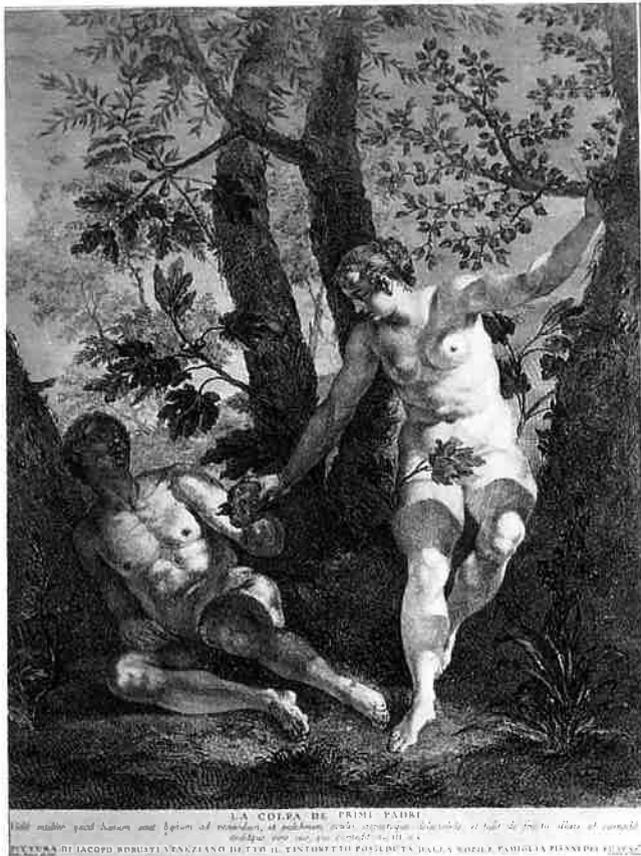
¹²⁸ Zanetti 1760, tavole 10-14.

¹²⁹ Ridolfi 1648, ed. von Hadeln 1924, II, p. 17.

¹³⁰ *Ibid.*, II, p. 52.

¹³¹ L'attribuzione spetta a Marinelli 2001, e l'ipotesi di provenienza a V. Mancini (ivi); da ultimo cfr. M. Hochmann, in Kirschel 2018, pp. 91, 102, n. 9.

¹³² Sansovino 1581, p. 388. Palazzo Gussoni non è incluso tra le opere di Sanmicheli dalla critica recente: cfr. Davies-Hemsoll 2004, p. 231, nota 135; ma si può ipotizzare, se non un intervento diretto, almeno una consulenza.



13. Pietro Monaco, da Tintoretto, *Adamo ed Eva*, 1743.
Già Venezia, palazzo Pisani



14. Copia da Tintoretto, *Adamo ed Eva*, Ottawa, The National Gallery
© Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte,
Fondo Pallucchini

Tintoretto infatti "ritrasse in sua gioventù due delle figure di Michel'Angelo, l'Aurora e l' Crepuscolo; et in due vani nel disopra fece due concetti d'inventione di Adamo e d'Eva, e di Caino, che uccide Abelle".¹³³ Secondo Hochmann le immagini bibliche potevano trovarsi sulla facciata al primo piano, dove ora sono appesi gli stemmi marmorei Grimani, ma non è chiaro il loro significato. Cosa voleva dire accostare due allegorie del giorno a due coppie di progenitori? Era forse un modo per alludere alla conclusione del tempo biblico e alla salvezza eterna? Comunque va ricordato che il matrimonio Gussoni-Lippomano risale al 20 agosto 1533.¹³⁴ Chiara era sorella di Marco Gussoni e i Lippomano allora vivevano alla Trinità. Il legame tra le due famiglie contribuisce ad allargare il contesto dei già noti rapporti di Tintoretto con i patrizi veneziani di orientamento papalista.

Riguardo all'*Aurora* e al *Crepuscolo*, anche Battista Franco ebbe un ruolo, non ancora abbastanza chiarito, nella diffusione delle immagini michelangelolesche a Venezia.¹³⁵ Appena terminati a Roma gli apparati effimeri per le nozze di Margherita d'Austria ed Alessandro de' Medici, nel 1536 Franco raggiunse altri colleghi a Firenze per copiare le sculture di Michelangelo nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo.¹³⁶ Qualcuno di quei dise-

gni potrebbe essere capitato nelle mani di Tintoretto, quando Franco, che era protetto dal cardinale Francesco Corner, ritornò stabilmente a Venezia negli anni 1552-1554.¹³⁷

Un altro dipinto di *Adamo ed Eva* di Tintoretto proveniva da palazzo Pisani a Santo Stefano. Fu inciso da Pietro Monaco con il titolo "La colpa de' primi padri". Nell'inventario del 1809 (n. 50) fu valutato 800 lire da Edwards, che lo considerava "assai bello" (olio su tela, piedi veneziani 3,4 x 2,10 ovvero cm 118,2 x 107,7) (fig. 13).¹³⁸ Un dipinto identico, di formato leggermente inferiore, si trova alla National Gallery di Ottawa (olio su tela, cm 114,7 x 98,9, Inv. 3364) (fig. 14).¹³⁹ Mayer sosteneva che il quadro canadese fosse una prima versione abbozzata del quadro di Mr. Crawshay, esposto a Roma, in Castel Sant'Angelo, nel 1911, e illustrato da Bertini Calosso nella recensione alla mostra (fig. 15).¹⁴⁰ Evidenziando la diversità di misure tra il quadro Pisani e quello canadese, nonché il maggiore slancio verticale dell'immagine nell'incisione, si può dedurre che non corrispondano. Dunque resta l'ipotesi che il quadro Pisani possa essere quello di Mr. Crawshay, diventato però irreperibile. Comunque l'invenzione è poco originale, perché imita palesemente il dipinto di Tiziano al Museo del Prado, copiato anche da Rubens.¹⁴¹ Quindi rimane il dubbio che sia un'opera di bottega.

¹³³ Ridolfi 1648, ed. von Hadeln 1924, II, p. 42; Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 261; Hochmann 1996.

¹³⁴ Sul loro figlio Girolamo Lippomano, che finì tragicamente una formidabile carriera diplomatica: cfr. Tormene 1903-1904.

¹³⁵ Per le due incisioni anonime al Kupferstichkabinett di Berlino, dell'*Aurora* (Inv. 64-012) e del *Crepuscolo* (Inv. 65-102): cfr. Varick Lauder 2009, p. 156.

¹³⁶ L'episodio non è ricordato da Vasari 1568, ed. Milanesi, 1906, VI, pp. 571-597 (*Vita di Battista Franco*), bensì da Giovio, ed. Doglio 1978, p. 63.

¹³⁷ Hochmann 2014, pp. 82-83.

¹³⁸ *Raccolta*, 1743, tav. 55; Gallo 1945, pp. 59 e 148; Ticozzi 1982, pp. 74-75, n. 67; Morretti 1977, p. 170, nota 29, e Chiari 1994, pp. 86-87, n. 85, con misure sbagliate.

¹³⁹ Il dipinto, proveniente dalla collezione di John Singer Sargent, venduto da Christie's nel luglio 1925, è passato in Canada attraverso Agnew: cfr. Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 249, n. A79, e II, p. 663, fig. 702, con misure 112,4 x 97,8, "cerchia di Jacopo Tintoretto"; Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, fondo Pallucchini, n. 75.3.20/A.

¹⁴⁰ Bertini Calosso 1911; Mayer 1926, p. 35.

¹⁴¹ Wethey 1969, I, p. 63, n. 1, tav. 162.



15. Jacopo Tintoretto (?), *Adamo ed Eva*. Già Roma, Mr. Crawshay



16. Jacopo Tintoretto, *Lorenzo Dolfin* (qui identificato), 1567 circa, particolare. Venezia © Gallerie dell'Accademia

A Venezia esisteva un dipinto analogo, attribuito a Tintoretto, in casa del senatore Lorenzo Dolfin a San Salvador (attuale palazzo Dolfin-Manin). Ridolfi infatti ricorda una serie di sei storie del Vecchio Testamento "del Tintoretto", "collocate sopra porte", tra cui un "Adamo ed Eva".¹⁴² La quadreria Dolfin è descritta nell'inventario del 1655. L'elenco dei quadri rivela la passione collezionistica del senatore, che aveva raccolto opere contemporanee appartenenti a varie scuole. Tra i pochi dipinti del Cinquecento descritti nell'inventario spiccano quelli di Tintoretto, che formavano in salotto un nucleo autonomo rispetto al resto. Il senatore Dolfin, d'accordo con i nipoti, stabilì che i sei quadri di Tintoretto rimanessero "indivisi", verosimilmente perché appartenevano al palazzo da molto prima che egli cominciasse la sua raccolta di pittura.

Il palazzo era stato costruito da Sansovino su richiesta di Giovanni Dolfin (1490-1547), ambasciatore presso Carlo V a Napoli nel 1535.¹⁴³ Se è plausibile che il senatore Lorenzo Dolfin avesse costruito "pezzo per pezzo" la collezione moderna, meno credibile è che l'avesse creata "ex novo",¹⁴⁴ perché la descrizione inventariale lascia intendere che la raccolta di opere del Seicento fosse cresciuta attorno a un nucleo originario cinquecentesco al

tempo di Giovanni Dolfin e dei suoi cinque figli maschi, tra i quali spicca Lorenzo Dolfin (1530-1590), omonimo del senatore. Lorenzo di Giovanni Dolfin fu "sopra gli Otto" e della "zonta ordinaria" del Senato. Nel 1567, secondo la datazione più plausibile, Tintoretto gli fece un ritratto in veste di camerlengo di Comune ai piedi della Madonna assieme a Michele Pisani e Marino Malipiero (olio su tela, cm 221 x 521, Gallerie dell'Accademia, Inv. 210)¹⁴⁵ (fig. 16). Se Tintoretto non avesse conquistato la fiducia del camerlengo per altre vie, è possibile che ci fosse riuscito tramite una raccomandazione di Elisabetta Dolfin, che nel 1534 aveva spostato Jacopo Alvise Molin del ramo alla Maddalena.¹⁴⁶ L'*Adamo ed Eva* Dolfin è considerato perduto, ma se fosse corretta, come a me sembra, la proposta di Suida, di riconoscere nella *Susanna* di Washington (olio su tela, cm 150 x 103, Inv. 342, Kress Collection 422) uno dei sei dipinti Dolfin, questa fornirebbe un eventuale termine di paragone per le altre sei tele Dolfin, tra cui l'*Adamo ed Eva*, anche se resterebbe il dubbio sull'attribuzione, perché la *Susanna* di Washington è piuttosto opera di Domenico Tintoretto.¹⁴⁷

¹⁴² Ridolfi 1648, ed. von Hadeln 1924, II, p. 53: "Il Signor Lorenzo Delfino Senatore ha di più un'effigie di Donna, e sei historie del Vecchio Testamento collocate sopra porte: cioè Adamo & Eva, Agar e l'Angelo, che le addita la fronte, Lot con le figliuole, che fuggite dall'incendio gli danno da bere, Abramo in atto di sacrificar il figlio Isaac trattenuto dall'Angelo, Susanna nel giardino & i due vecchi, che spuntano da un pergolato, e Booz, che manda Rut a raccogliere le spiche ne' suoi terreni". Sulla collezione Lorenzo Dolfin: cfr. Sansovino, ed. Martinioni 1663, pp. 375-376; Borean 1999.

¹⁴³ G. Benzone, DBI, 1991, 40, s.v., *Dolfin, Giovanni*.

¹⁴⁴ Su questo punto non concordo con la Borean 1999, p. 266.

¹⁴⁵ Il quadro è ricordato nel Magistrato dei Camerlenghi da Ridolfi 1648, II, p. 58: cfr.

Pallucchini-Rossi 1982, I, pp. 193-194, n. 302, e II, p. 484, fig. 393. Per distinguere i ritratti dei tre camerlenghi si può seguire la sequenza cronologica delle loro cariche, oppure quella degli stemmi nel dipinto: nel primo caso il ritratto di Lorenzo Dolfin corrisponderebbe al camerlengo di centro, nel secondo caso al camerlengo inginocchiato; tenuto conto che all'epoca del ritratto Lorenzo Dolfin aveva 37 anni, è verosimile che sia quello inginocchiato.

¹⁴⁶ Canato-Pasqualini Canato 2015; Rossi 2017, p. 23.

¹⁴⁷ Shapley 1979, pp. 472-473, n. 342, "Jacopo Tintoretto e bottega"; Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 210, n. 377, e II, p. 541, fig. 487, come "Jacopo Tintoretto"; Echols-Illchmann 2009, p. 143, n. S36, come "bottega di Tintoretto (Domenico Tintoretto?)" ; Cassegriani

La scena della *Cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso* rientra solo a margine nel ciclo della Trinità, come un dettaglio di fondo nella *Tentazione* (cat. 10). Tuttavia Tintoretto, in un contesto differente, dedicò a questa scena un quadro monumentale, rimasto finora inedito, proveniente dal mercato antiquario romano. La prima volta ho potuto vedere il dipinto dopo un discutibile intervento di restauro, che l'aveva camuffato. Attribuito a Tintoretto da Claudio Strinati e pervenuto in seguito in collezione Roberto Sgarbossa, il dipinto è stato ripulito da Marika Barbiero nel laboratorio di Luciano Garbin a Gambugliano presso Vicenza (tavv. IV-V). Lì si è deciso di riportare a nudo la tela, eliminare ogni superfetazione e conservare solamente la pittura originale. Sono emersi vistosi pentimenti, lasciati a vista per mostrare l'immagine originale e il lavoro creativo dell'artista.¹⁴⁸ La figura di Adamo corrisponde in modo palmare al disegno del *Nudo virile* al Gabinetto degli Uffizi (Inv. 12932 F: tav. VII),¹⁴⁹ concordemente ritenuto autografo di Tintoretto e preparatorio per la figura del portatore di stendardo nella *Battaglia di Gallipoli* (fig. 17). Il telero del soffitto della sala del Maggior Consiglio è ritenuto autografo da Ridolfi, ma di bottega dalla critica moderna e databile poco prima del 1584.¹⁵⁰ In effetti il disegno è analogo stilisticamente ad altri autografi preparatori per le tele di Palazzo Ducale, ma nulla toglie che il motivo figurativo sia stato inventato da Tintoretto in un tempo antecedente per la *Cacciata di Adamo ed Eva*. Le figure sono tagliate in un'inquadratura ravvicinata che accentua la grandezza e il movimento, e si prestano a una serie di confronti. Vengono in mente innanzitutto gli ottagonni di palazzo Pisani, in particolare *Apollo e Dafne* per il movimento delle figure, *Apollo e Marsia* per la forma dei corpi, *Piramo e Tisbe* per il gesto delle braccia di Tisbe che si getta sul corpo morto dell'amato, la *Punizione di Niobe* per la gestualità femminile. La figura di Eva rievoca la donna atterrita in fuga nella *Strage degli innocenti* di Raffaello, incisa da Marcantonio Raimondi.¹⁵¹ Il confronto diventa stringente con gli affreschi di Rosso Fiorentino nella cappella Cesi in Santa Maria della Pace, risalenti al 1524.¹⁵² Qui Rosso raffigura i due momenti salienti

della creazione di Eva dalla costola di Adamo a sinistra di chi guarda, e del peccato originale a destra. I lineamenti dei corpi nudi, il loro andamento orizzontale e ascensionale, la torsione nello spazio, la gestualità teatrale delle braccia e delle teste, evidenziati anche dal disegno preparatorio a sanguigna di *Eva* alla National Gallery di Edimburgo (Inv. D 4870),¹⁵³ e riproposti dal Rosso in forma plastica nelle cariatidi in stucco che inquadrano la scena di *Venere che rimprovera Amore* nella Galleria di Fontainebleau,¹⁵⁴ presentano punti di contatto con la *Cacciata dal paradiso* di Tintoretto.

Esiste inoltre un parallelismo tra la figura di Adamo e quella di san Marco che plana dal cielo in volo sullo schiavo nudo, gettato a terra per essere martirizzato, nel quadro del *Miracolo di san Marco* (tav. VI). Lì la figura del santo è capovolta, ma il volto e le proporzioni sono quasi uguali a quelli di Adamo, il cui movimento, per altro, della mano alzata a far ombra sul viso, riprende in maniera naturalistica altre forme del manierismo. Si possono richiamare a confronto il disegno del *Padre Eterno* di Raffaello all'Ashmolean Museum di Oxford (Inv. 1846.207)¹⁵⁵ per la cupola della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, il disegno del *Cristo risorto* di Michelangelo alla Royal Collection di Windsor (Inv. 12768r)¹⁵⁶ per la cappella Sistina, lo studio di nudo maschile al Teylers Museum di Haarlem (Inv. A 19)¹⁵⁷ per la *Battaglia di Cascina*, il disegno del Sansovino al Gabinetto degli Uffizi (Inv. 1435F)¹⁵⁸ copia del Laocoonte, il giovane semi-nudo che alza il braccio per tenere imbrigliata la testa di un cammello nell'invenzione di Rosso Fiorentino per la *Rebecca ed Eleazaro al pozzo*, conosciuta attraverso una copia dipinta del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa e una libera interpretazione di Francesco Salviati al Gabinetto degli Uffizi (Inv. 14610F), di cui esiste anche un altro studio grafico.¹⁵⁹ Una tale congerie di riferimenti induce a ritenere che il dipinto Sgarbossa sia stato pensato da Tintoretto in modo ambizioso per un committente colto che apprezzava il suo stile e il significato simbolico del dipinto. Quanto alla datazione, mancando indizi sulla provenienza originaria, si può solamente avanzare il parere che risalga alla maturità, ma non così tardi come indurrebbe a credere il legame tra il *Nudo maschile* degli Uffizi e la *Battaglia di Gallipoli*. A sostegno di questa ipotesi si può richiamare

2010, p. 133, fig. 77, con datazione verso il 1575. Le dimensioni della *Susanna* del Louvre (olio su tela, cm 167 x 238, Inv. 1464) fanno escludere che fosse il dipinto Dolfin (cfr. Pallucchini-Rossi 1982, I, pp. 161-162, n. 144, e II, p. 378, fig. 191), ma è interessante il confronto stilistico con la natura lussureggiante dei teleri della Trinità.

¹⁴⁸ Relazione di Marika Barbiero: "Il dipinto è realizzato su supporto di tela di lino (cm 230 x cm 150,5), costituito da quattro teli uniti tra loro; la tela principale misura cm 106,5 x 230, le altre tre tele, posizionate nella parte superiore, hanno una larghezza da sinistra a destra di cm 16, 123 e 91 ciascuna, per un'altezza di cm 44. Il supporto della tela principale ha una tessitura a filato irregolare e un'armatura orizzontale a spina di pesce; i tre teli più piccoli sono stati aggiunti nella direzione della trama verticale, contrario a quello della tela principale. La preparazione è chiara e sottile, il colore spesso e corposo negli incarnati e nei toni chiari, mentre nel cielo e nella vegetazione a tratti si fa più sottile, tanto da non saturare la tela e lasciare in evidenza la trama del supporto. Prima del restauro il dipinto era posizionato su un telaio nuovo e rifoderato. Il restauro ha interessato solo la parte estetica. Bisognava innanzitutto rimuovere lo strato di vernice e le ridipinture. Perciò è stata applicata una soluzione gelificata a base di alcol benzilico e acetone, e, dopo la rimozione, una soluzione di acetone e ligroina per il risciacquo a tampone. La pulitura ha portato alla luce vecchie stuccature, alcune debordanti, di due diversi colori; questo fa supporre che l'opera abbia subito almeno due restauri precedenti. A pulitura ultimata, la superficie pittorica si presentava costellata di lacune di più o meno grave entità, con diffuse sgranature e abrasioni della pellicola pittorica. Alcune vecchie stuccature sono state conservate, altre rimosse con il bisturi, altre ancora ripristinate mediante l'applicazione di impasto a base di gesso di Bologna e colla di coniglio. Dopo la verniciatura preliminare a pennello con vernice a base di laropal A81 si è eseguita l'integrazione pittorica con colori a vernice Gamblin. In questa fase, in accordo con la committenza, si è scelto di non chiudere troppo il tessuto pittorico e di lasciare a vista i diversi pentimenti dell'artista e i disegni preparatori. L'intervento si è concluso con

l'applicazione di una vernice finale alifatica /Regalrez 1094) Regal varnish nebulizzata".

¹⁴⁹ Forlani 1956, p. 32, n. 45; Rossi 1975, p. 21, n. 162.

¹⁵⁰ Ridolfi 1648, ed. von Hadeln 1924, II, p. 47: "Nel quarto Giacomo Marcello prenda Gallipoli agli Aragonesi, divisando il Tintoretto in quelle historie molti marinari sopra dell'antenne de' legni, che tra di loro guerreggiano, e numero di soldati combattenti, nelle più fiere forme, che inventar si possono..."; Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 218, n. 405, e II, p. 558, fig. 518, con bibliografia, come "bottega di Jacopo Tintoretto (Aliense)"; fotografia Fondazione Giorgio Cini, fondo Pallucchini n. 7517. Il dipinto non è incluso nel catalogo dell'Aliense da Makrykostas 2008.

¹⁵¹ La figura compare in due dei quattro studi di Raffaello, in particolare nella sanguigna alla Royal Library di Windsor (Inv. 12737) e nel disegno a inchiostro bruno del Museo di Belle Arti di Budapest (Inv. 2017): cfr. Whistler-Thomas 2017, pp. 170-175, nn. 71-72, con bibliografia.

¹⁵² Barocchi 1950, pp. 60-61, figg. 38-39; Natali 2006, pp. 147-149, figg. 97-98. Per colpa di Vasari sugli affreschi grava da sempre un giudizio negativo, divenuto ingiustificabile dopo l'ultimo restauro.

¹⁵³ A. Gnann, in Oberhuber 1999, p. 354, n. 264, con bibliografia.

¹⁵⁴ Barocchi 1950, pp. 165-166, figg. 146-147.

¹⁵⁵ C. Whistler, in Whistler-Thomas 2017, p. 202, n. 92, con bibliografia.

¹⁵⁶ Tolnay 1979, II, *Corpus*, n. 265r.

¹⁵⁷ *Ibid.*, I, *Corpus*, n. 50.

¹⁵⁸ Boucher 1991, II, p. 377, n. 129, fig. 26.

¹⁵⁹ Natali 2006, pp. 138, 140, 141, figg. 94 e 96. Per il nudo maschile nel disegno dell'Albertina (Inv. 4865 SC. R. 566): cfr. P. Joannides, in Monbeig Goguel 1998, pp. 92-93, n. 5.



17. Jacopo Tintoretto, *Battaglia di Gallipoli*, ante 1584. Venezia, Palazzo Ducale
 © Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Fondo Pallucchini

il disegno preparatorio di *Eva* agli Uffizi (Inv. 12977 F) per la *Discesa di Cristo a Limbo*, (tav. VIII) un telerò eseguito su commissione di Giulio Contarini per far coppia con la *Crocefissione* nella cappella maggiore di San Cassiano (olio su tela, cm 342 x 373).¹⁶⁰ La spontaneità della figura di *Eva*, dal marcato naturalismo, risalta nell'invenzione grafica, mentre nella trasposizione pittorica viene sostituita da un idealismo estetizzante che inibisce l'intuizione originaria.¹⁶¹

In conclusione, Tintoretto nei cinque dipinti per la scuola della Trinità cercò di conferire efficacia alla raffigurazione, compiendo un'accurata selezione del racconto biblico, discostandosi dal commento dell'Areteino, tranne che nella descrizione degli animali, e cercando invece un confronto a distanza con Raffaello e Michelangelo.

¹⁶⁰ Per il dipinto cfr. Sansovino 1581, c. 75/A; Borghini 1584, p. 552; Ridolfi 1648, II, pp. 37-38; Boschini 1664, p. 520; Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 194, n. 304, e II, p. 487, figg. 397, 398.

¹⁶¹ Disegno, gessetto nero e bianca su carta azzurra quadrettata, mm 250 x 148, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi: cfr. Forlani 1956, pp. 19-20, n. 18: "Uno squilibrio ben notato da Coletti [1940, p. 26, tav. 88] tra concepimento luministico e interessi di forma

sta alla base mancata del quadro, ma non traspare affatto in questa immagine grafica robusta (tanto che pare tradire una origine scultorea) ma che si svolge dal fondo con una misura e una tenerezza di modellato piena di suggestioni pittoriche, forse non immemori dello stesso Tiziano, e compone attraverso il calcolato trapasso del chiaroscuro e della biacca un movimento di piani che, proprio per la raggiunta fusione dei mezzi espressivi, non sai più se definire plastici o luminosi"; Rossi 1975, p. 30, fig. 91.

IL CUPOLINO DELLA GENESI IN SAN MARCO

Il cosiddetto cupolino della Genesi si trova nell'atrio ovest della basilica di San Marco e risale a mosaicisti del secondo e terzo decennio del Duecento, un secolo prima di Giotto. I mosaici sono ispirati alla miniature della Bibbia Cotton, un manoscritto della fine del V secolo dopo Cristo, prodotto verosimilmente ad Alessandria d'Egitto e ampiamente noto nell'Europa medievale.

La decorazione del cupolino è ripartita in tre fasce concentriche, suddivise in ventisei riquadri, forniti a loro volta di titoli in caratteri epigrafici e ripartiti in serie di cinque, otto, tredici fasce che si dipartono dal centro verso la circonferenza. La raffigurazione segue alla lettera i primi tre capitoli della Genesi e illustra in particolare: 1) lo spirito di Dio aleggia sulle acque; 2) la separazione della luce dalle tenebre; 3) la creazione del firmamento; 4) la separazione della terra dalle acque; 5) la creazione della piante; 6) la creazione del sole e della luna; 7 e 8) la creazione degli uccelli e dei pesci; 9) la creazione degli animali terrestri; 10) la creazione dell'uomo; 11) la benedizione del settimo giorno; 12) l'infusione dell'anima in Adamo; 13) Dio fa entrare Adamo nel paradiso terrestre; 14) Adamo dà il nome agli animali; 15) la creazione di Eva; 16) Dio presenta Eva ad Adamo; 17) la tentazione di Eva; 18) Eva coglie il frutto e lo porge ad Adamo; 19) Adamo ed Eva si coprono con foglie; 20) Adamo ed Eva si nascondono alla presenza di Dio; 21) la negazione della colpa; 22) la punizione di Adamo e la maledizione del serpente; 23) la vestizione di Adamo ed Eva; 24) la cacciata dal paradiso terrestre e la condanna alla fatica. Dalla cupola sono escluse le storie di Caino e Abele, che invece compaiono in sei scene ripartite tra la lunetta della cappella Zen e quella sopra la porta di San Clemente.¹⁶² La scena del sacrificio di Caino e Abele è immaginata, secondo l'iconografia paleocristiana, come due giovani che incedono e portano a braccia le offerte, mentre quella di Caino che uccide Abele segue lo schema classico di un combattimento cruento, come nei bassorilievi greco-romani o nel fregio dell'arazzo vaticano di Raffaello raffigurante la *Conversione di Saul*.

¹⁶² K. Weitzmann, in Demus 1984, II, 1, pp. 105-142 (*The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures*), e II, tavv. 30-34, figg. 107-130; A. Niero in Andaloro 1991, I, pp. 194-197; E. Vio e M. Da Villa Urbani, ivi, II, pp. 140-147.



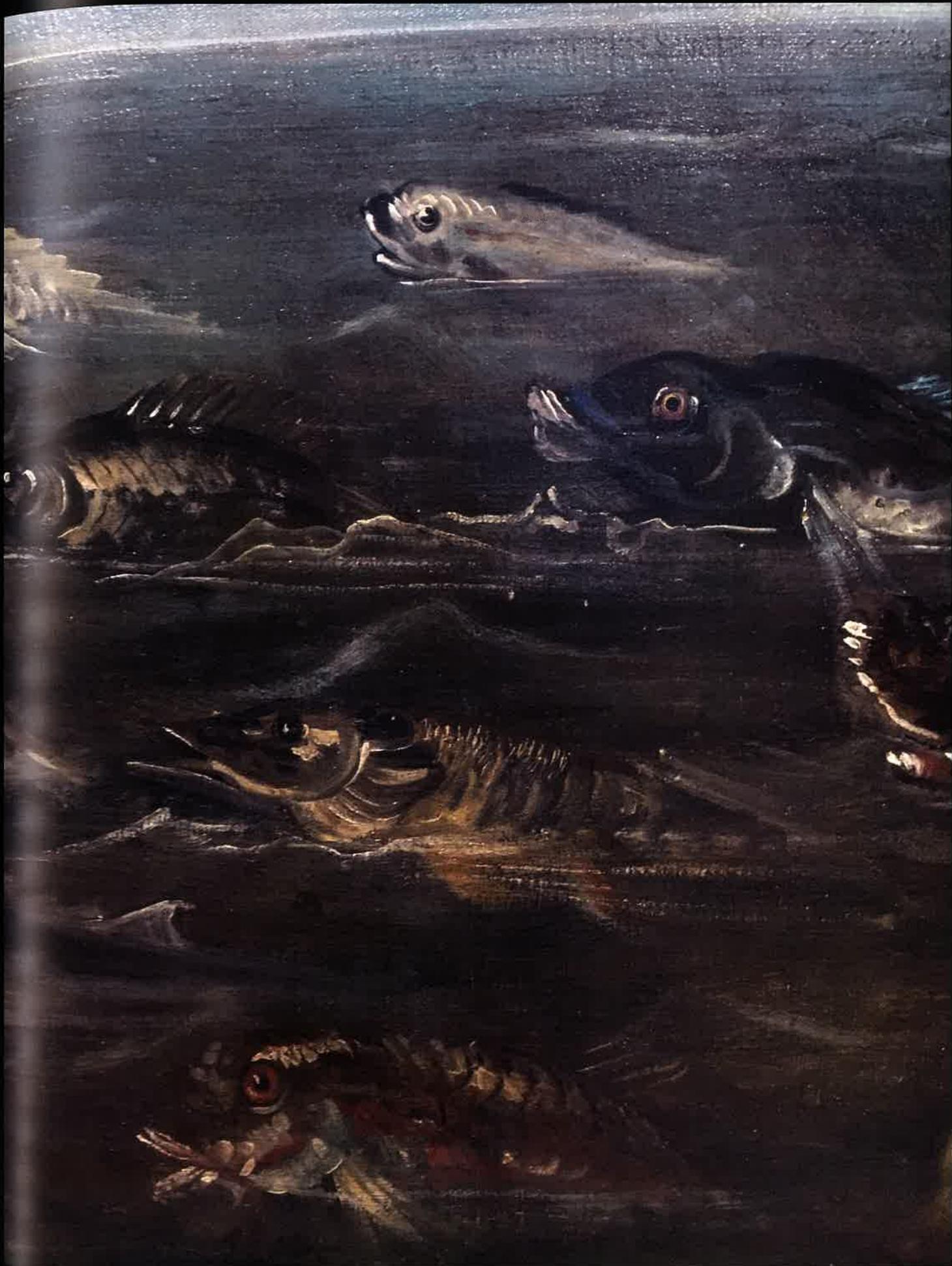
TAVOLE





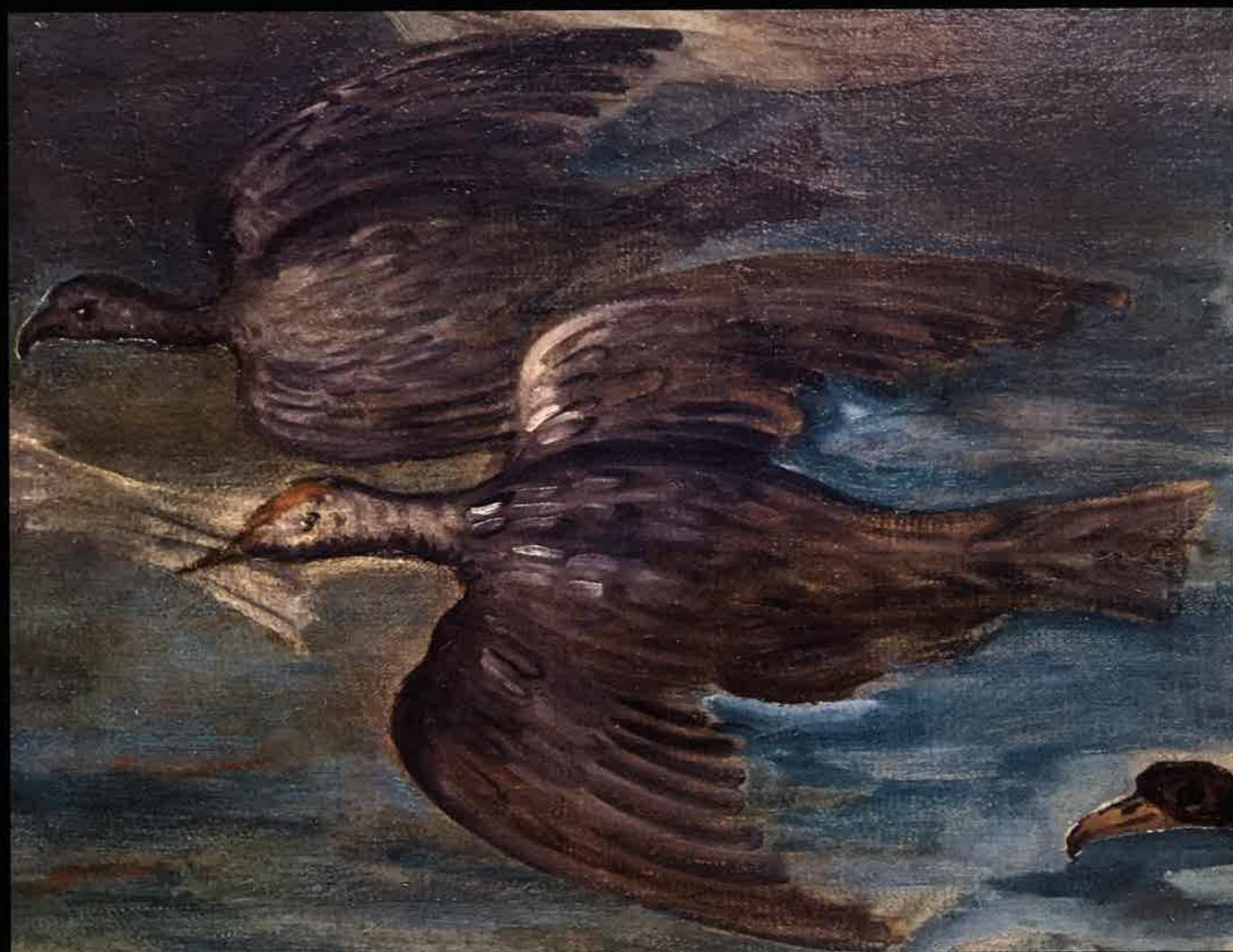






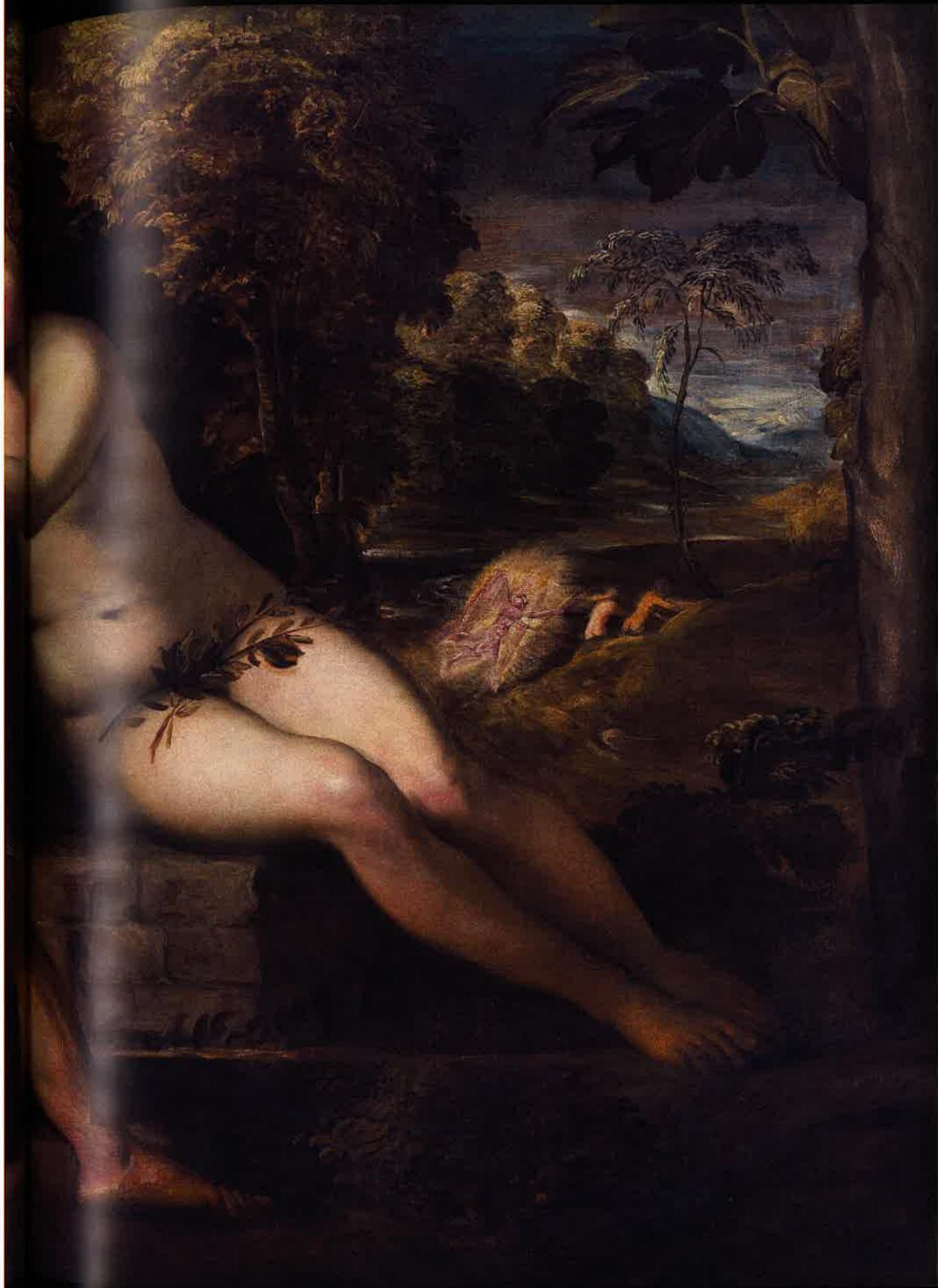


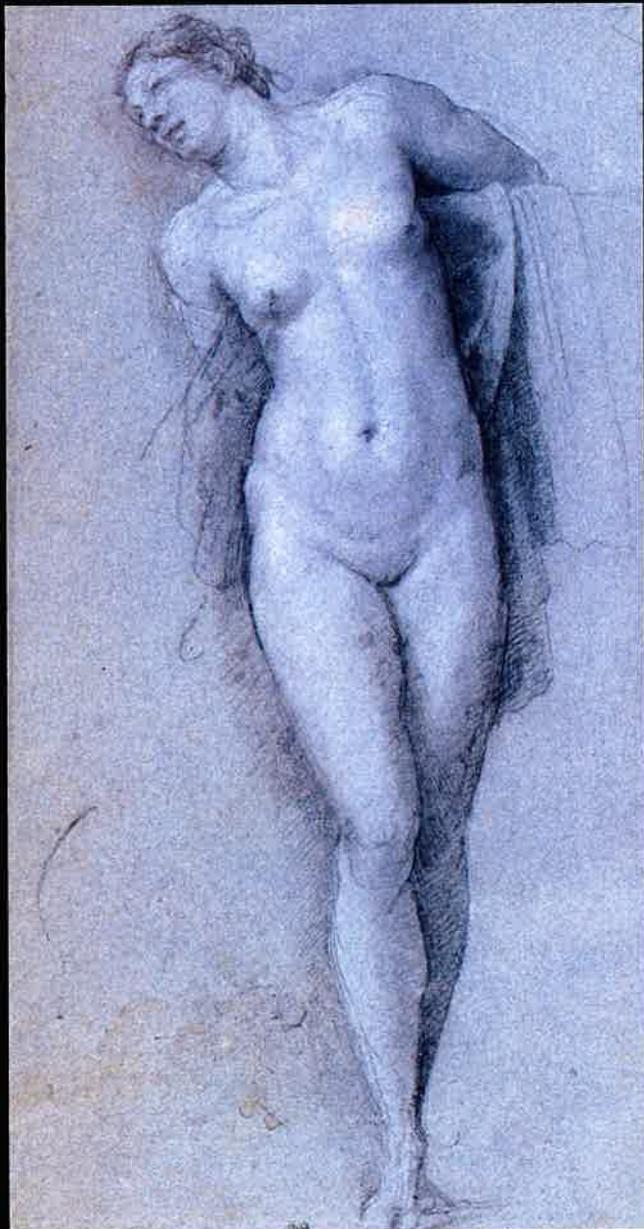












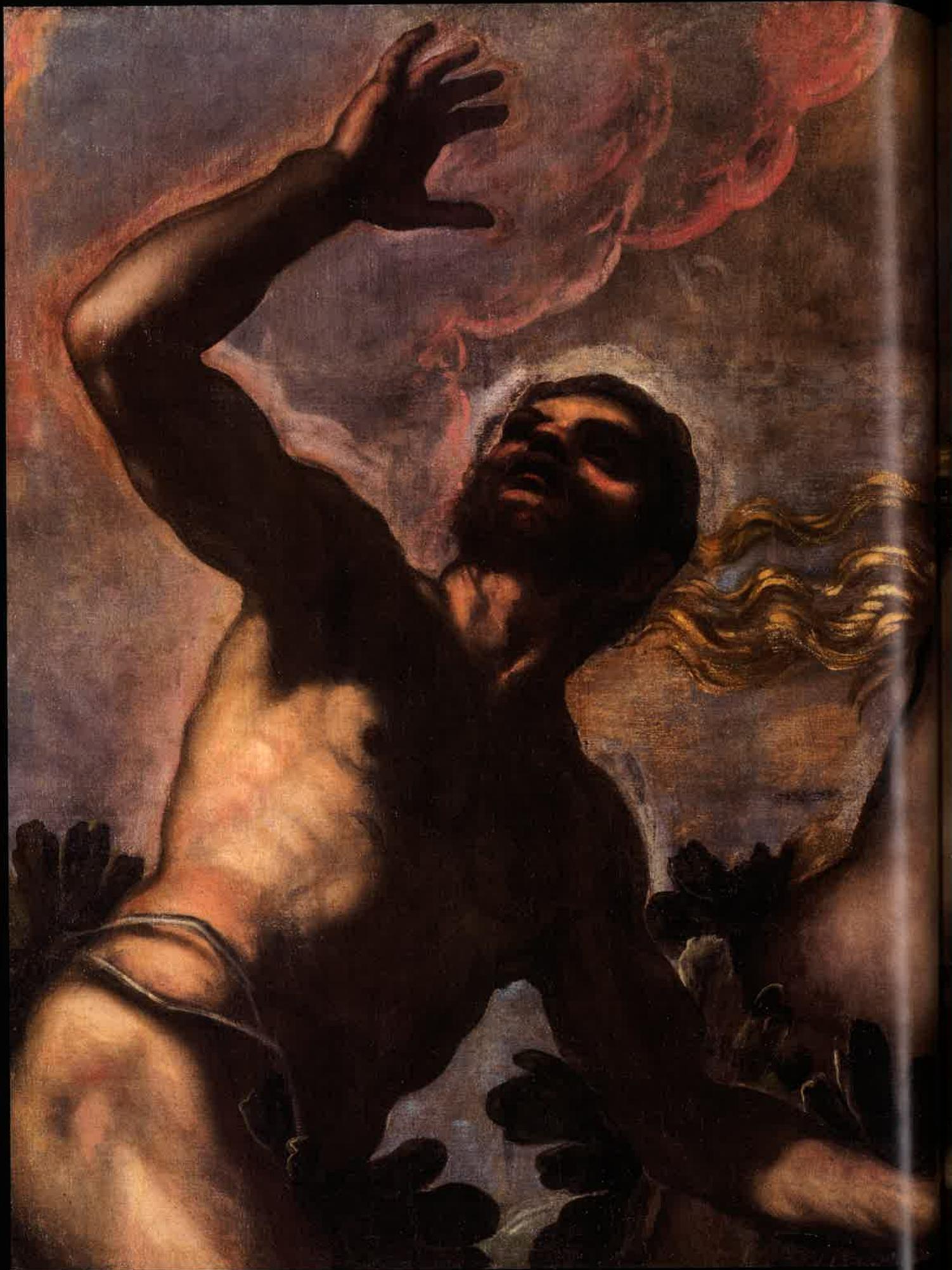
Tav. III

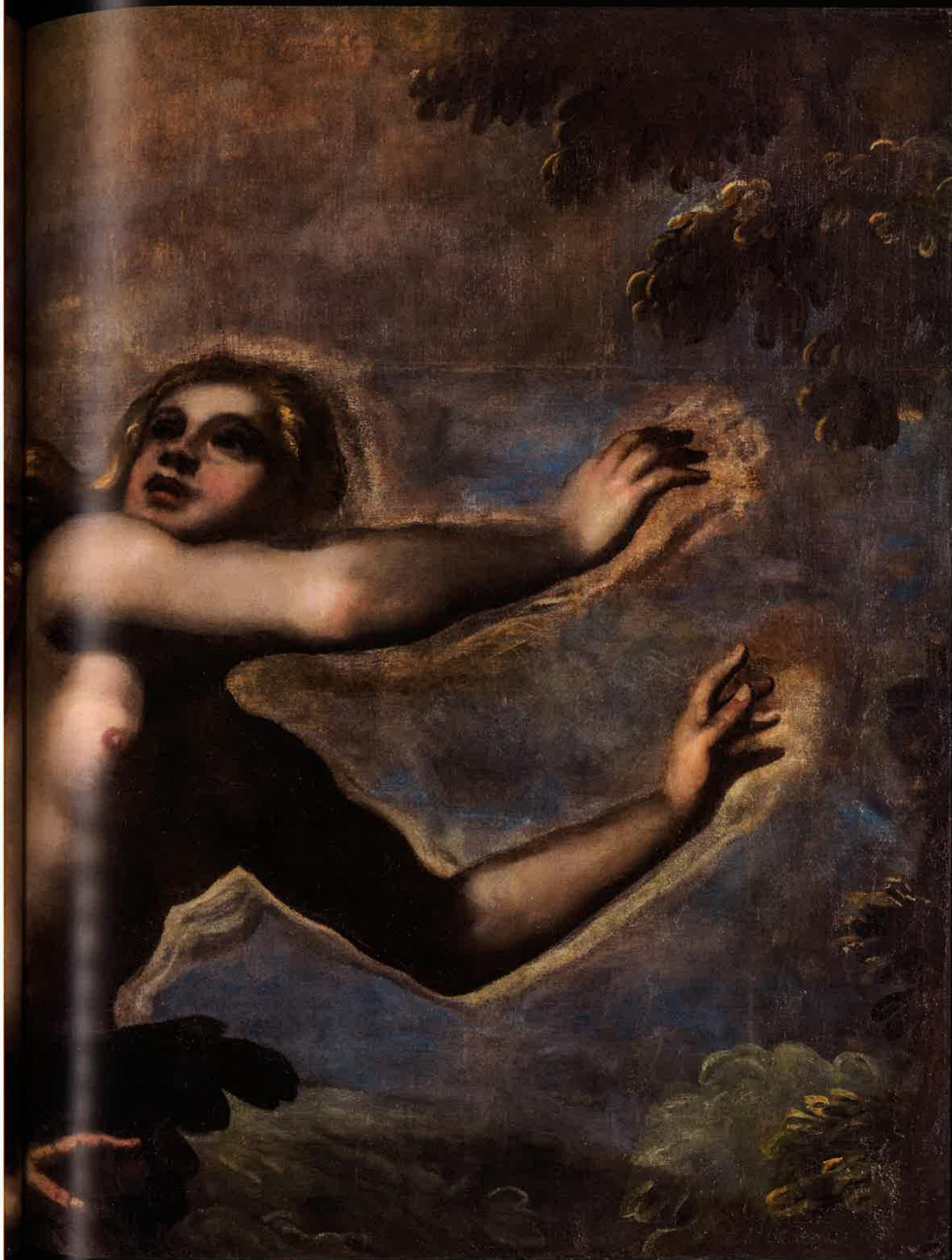
Sebastiano del Piombo, *Nudo femminile*. Parigi © Museo del Louvre, Gabinetto Disegni e Stampe

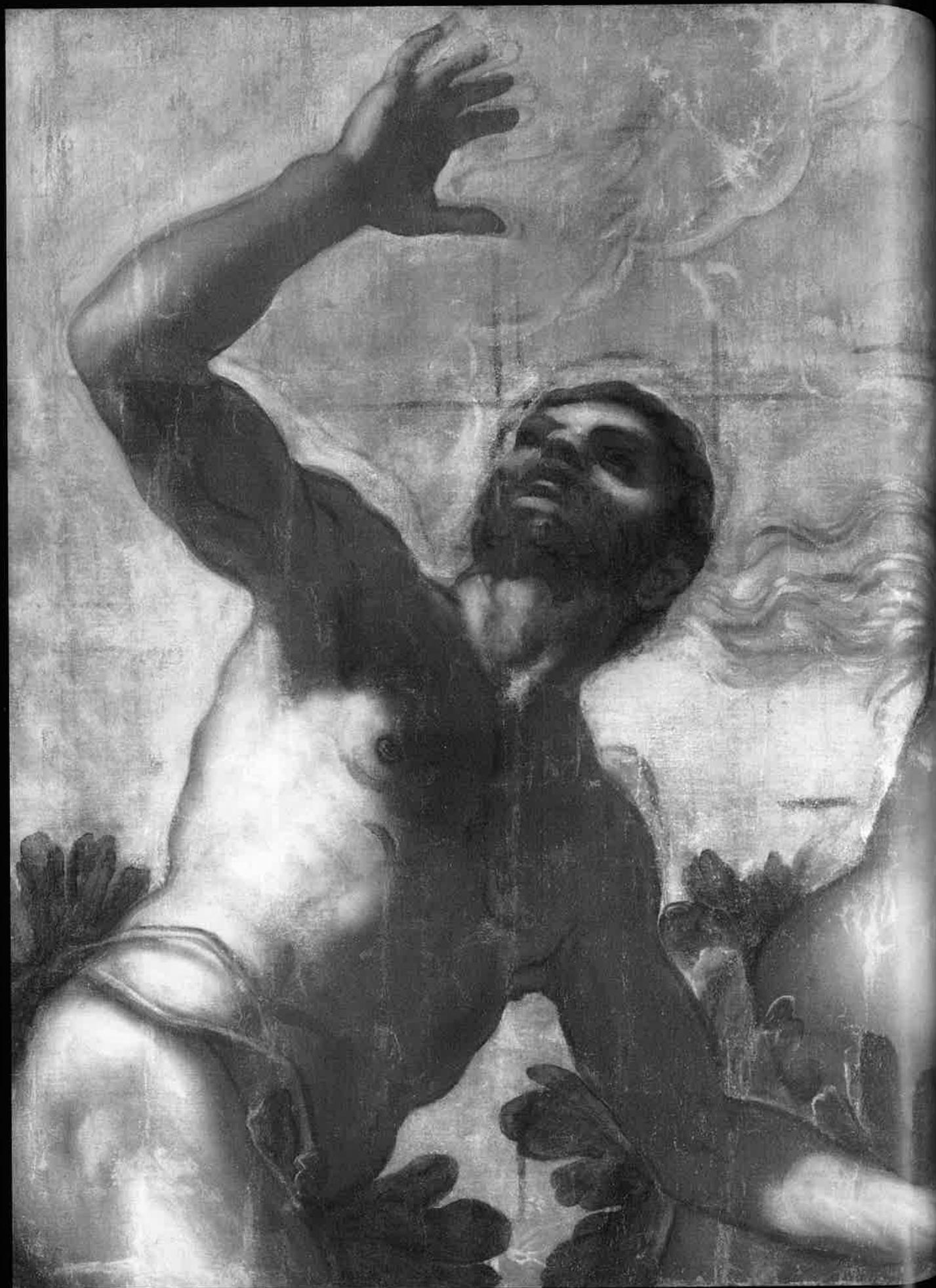
Paolo Farinati, da Tintoretto, *Creazione di Eva, Tentazione*, 1565 circa. New York © The Pierpont Morgan Library

60 Francesco Salviati, *Adamo ed Eva*, 1553. Roma © Galleria Colonna

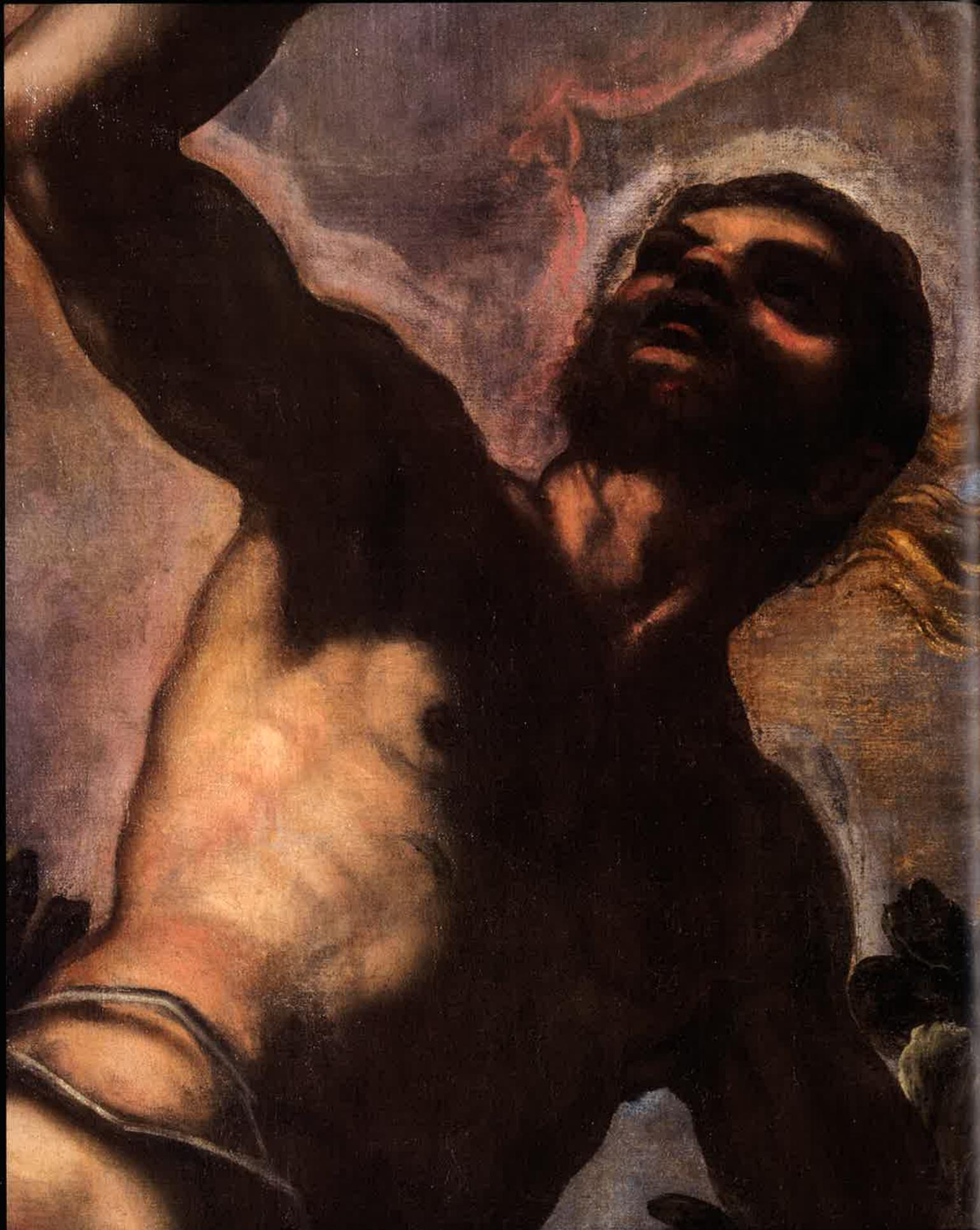












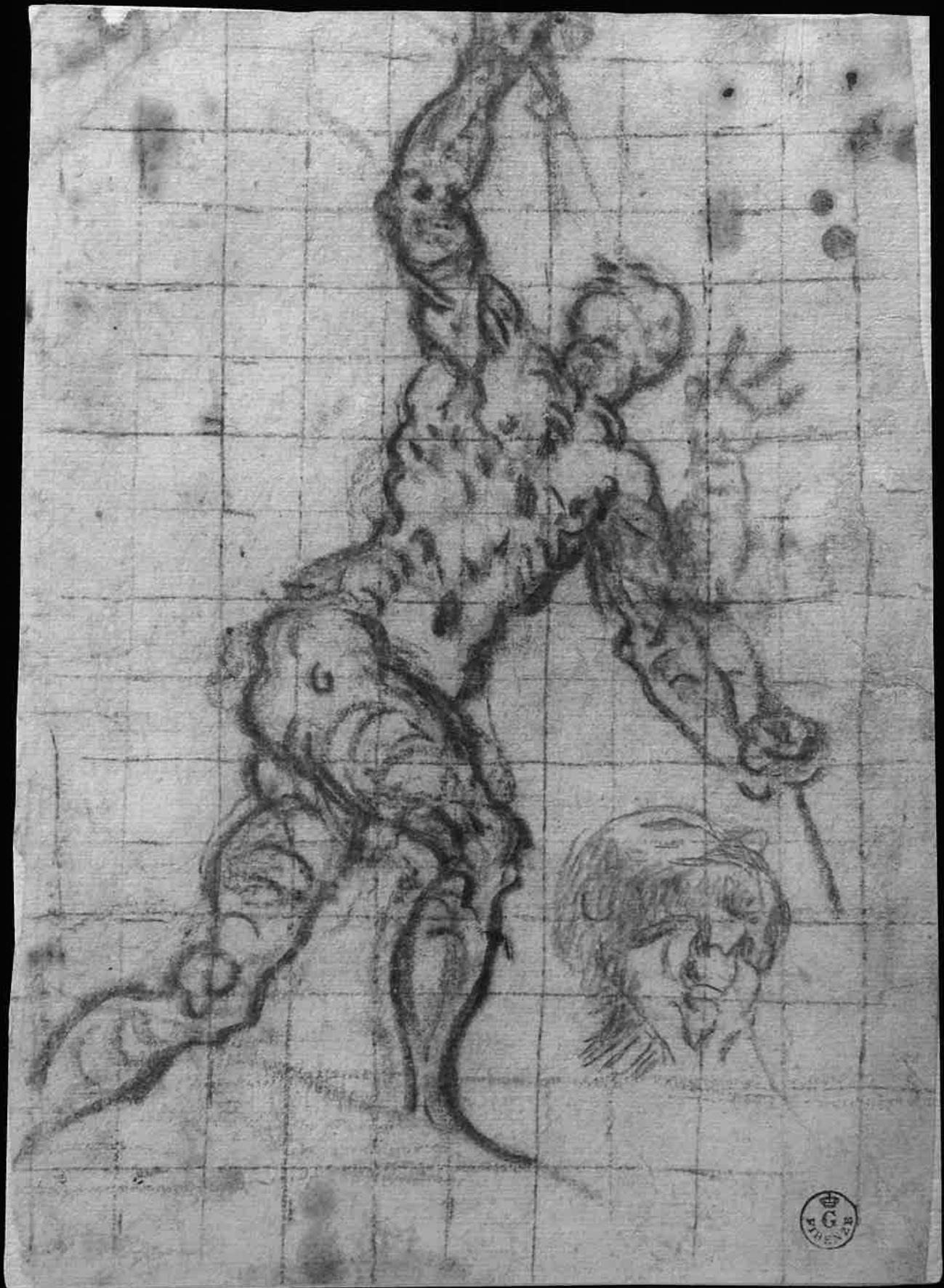
Tav. VI

Jacopo Tintoretto, *Adamo ed Eva cacciati dal paradiso*. Collezione Roberto Sgarbossa © foto Davide Bussolari, particolare

Jacopo Tintoretto, *San Marco salva uno schiavo*, 1548, particolare del santo in volo, foto girata di 180°

66 Venezia, Gallerie dell'Accademia © Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Fondo Pallucchini





Tav. VII

Jacopo Tintoretto, *Nudo maschile*. Firenze © Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, foto Chiara Donà

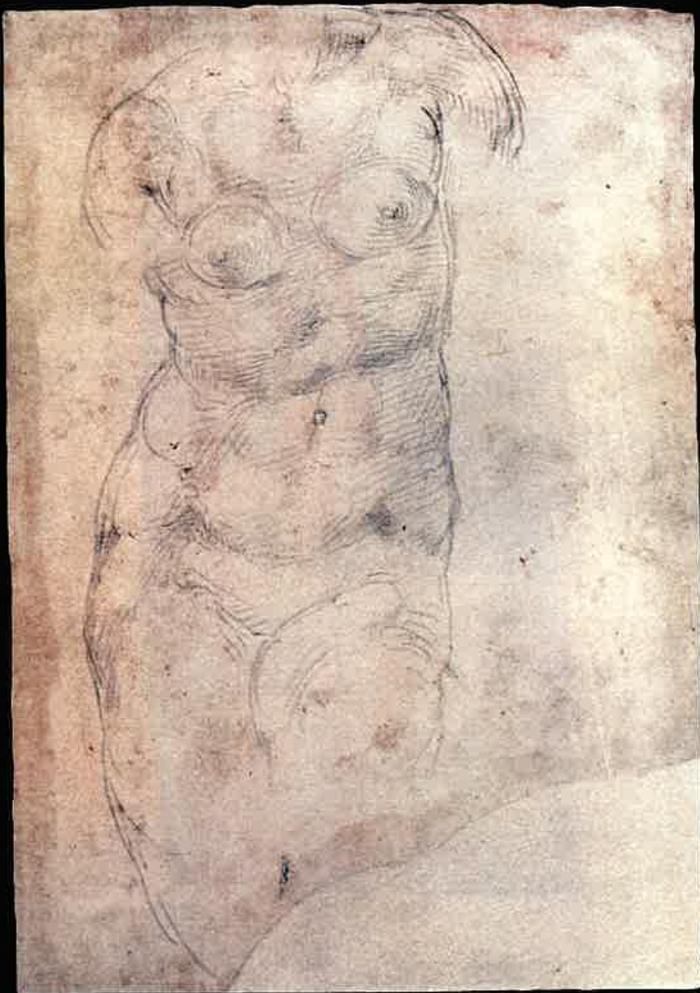
Michelangelo, *Cristo risorto*, studio per la cappella Sistina (?). Windsor © Royal Collection

Michelangelo, *Nudo maschile*, studio per la *Battaglia di Cascina*. Haarlem © Teylers Museum

Raffaello, *Padre Eterno*, studio per la cupola della cappella Chigi. Oxford © Ashmolean Museum

68 Jacopo Sansovino, *Laocoonte*. Firenze © Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe







Tav. VIII

Michelangelo, *Torso di Venere*. Londra © The British Museum, Department of Prints and Drawings

Michelangelo, *Nudo femminile (allegoria della Terra?)*, 1533. Firenze © Casa Buonarroti

Scultore ellenistico, *Venere pudica*. Venezia © Museo Archeologico Nazionale, foto Stefano Dionisi

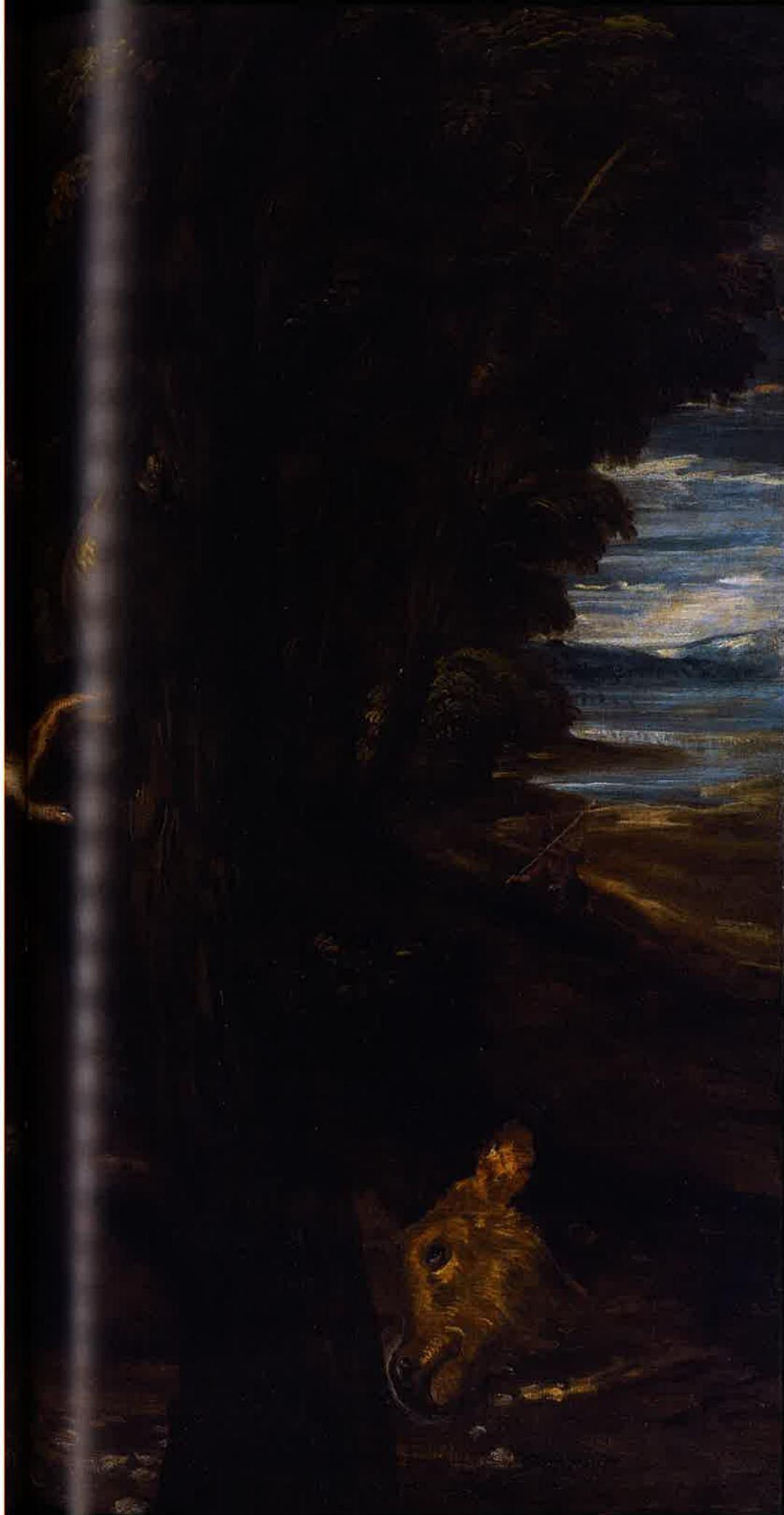
Jacopo Tintoretto, *Eva*. Firenze © Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, foto Chiara Donà

Jacopo Tintoretto, *Discesa di Cristo a Limbo*. Venezia, San Cassiano © Parrocchia di San Cassiano









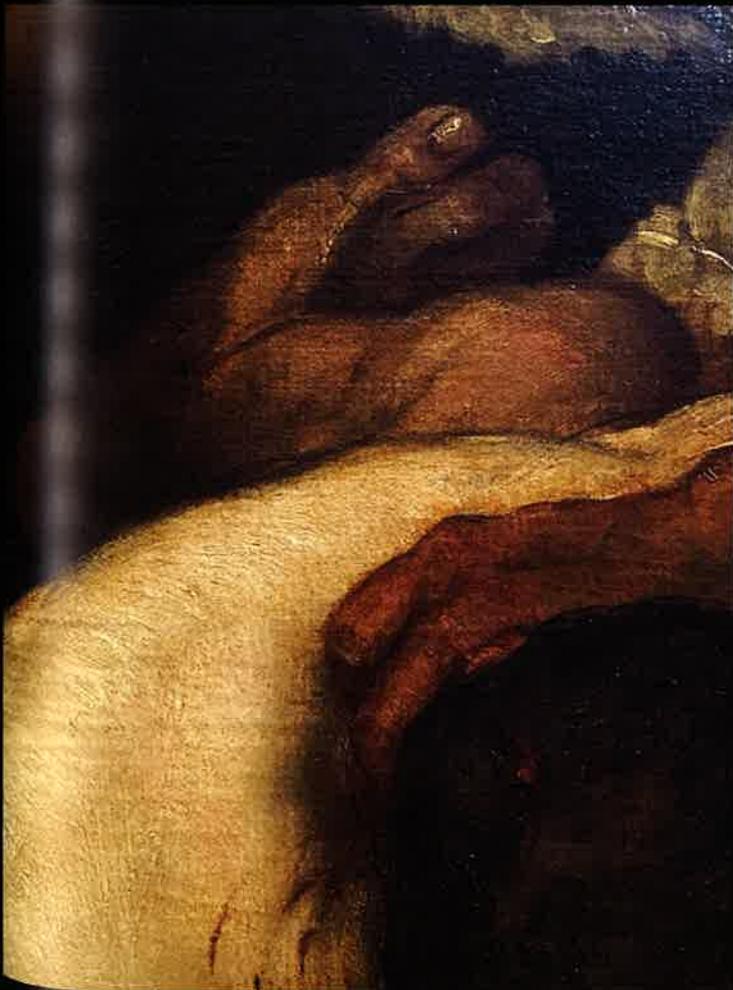
Tav. X - Jacopo Tintoretto, *Caino uccide Abele*,
Venezia © Gallerie dell'Accademia



Tav. XI

Scultore ellenistico, *Galata morente*
Venezia © Museo Archeologico Nazionale, foto Stefano Dionisi

76 Jacopo Tintoretto, *Caino uccide Abele*
Venezia © Gallerie dell'Accademia, particolari



CATALOGO

Andrea Donati

DIPINTI DELLA SCUOLA DELLA TRINITÀ

*l'asterisco indica i dipinti scomparsi o non identificati

*1. Antonello de Antonio, detto Antonello da Messina (1425/30-1479)

Pietà con le Marie

BIBLIOGRAFIA

Boschini 1664, p. 353: "Nella sacrestia, vi è Christo morto, con le Marie: opera di Antonello da Messina"; Boschini 1674, p. 30 (sestiere di Dorsoduro): "Nella sacrestia, vi è Christo morto, con le Marie: opera di Antonello da Messina"; Martinelli 1684, p. 393: "In Sacrestia, v'è Christo morto, con le Marie: opere d'Antonello da Messina"; Martinelli 1705, p. 444: "Nella sacrestia, vi è Christo morto, con le Marie: opere di Antonello da Messina"; Zanetti 1733, p. 338: "Il quadro d'Antonello di Messina nella Sagristia più non si vede"; S. Marchiori e L. Marchi con fonti nel testo.

Le fonti ricordano ripetutamente che nella sagrestia della scuola della Trinità c'erano due dipinti di Antonello da Messina e Giovanni Bellini, ma mentre il primo è sempre ricordato come tale, il secondo talvolta viene ricordato come un'attribuzione dubitativa. La notizia è stata trascurata finora dalla critica. Il quadro di Antonello raffigurava una *Pietà con le Marie*. A prescindere che fosse di Antonello o della sua cerchia, risale alla fine del Quattrocento al tempo in cui il priorato della Trinità, cui afferriva l'omonima scuola, apparteneva all'ordine dei cavalieri Teutonici, che aderivano alla regola benedettina e facevano parte degli ordini monastici militari e ospedalieri dei Gerosolimitani, ramificati lungo le rotte dell'Adriatico e del Mediterraneo orientale. La *Pietà con le Marie* getta nuova luce sull'operato di Antonello da Messina, o eventualmente della sua bottega, e sul patrimonio artistico del priorato o della scuola della Trinità a Venezia. Non è chiaro infatti se il dipinto apparteneva in origine ai cavalieri o ai confratelli. Il pittore siciliano non risulta aver avuto rapporti di committenza con i Teutonici, né a Messina, né altrove, ma le lacune storiche sono tali da incoraggiare nuove indagini. Tra i documenti noti si trova che il padre del pittore, Giovanni "maczonus" (scalpellino), fece un altare a Messina nel 1446 per la chiesa di San Giovanni Gerosolimitano, officiata dagli Ospitalieri di Rodi (cfr. C. M. Rugolo, in Villa 2006, pp. 355-356, doc. III, con bibliografia). È una notizia modesta, che però indica come non sia impossibile per Antonello, che viaggiava lungo l'Adriatico, aver intercettato una richiesta dei cavalieri Teutonici a Venezia. Se invece la commissione della *Pietà con le Marie* fosse pervenuta dai confratelli della scuola della Trinità, bisogna chiedersi quale ruolo ebbe il nobile veneziano Pietro Bon, che fu il principale referente di Antonello a Venezia. La presenza del pittore in città è documentata nel 1476, quando Galeazzo Maria Sforza si rivolse alla Signoria per averlo a Milano, e Pietro Bon rispose chiedendo al duca di consentire che il pittore siciliano finisse almeno la pala di San Casiano (Rugolo, cit., pp. 361-362, nn. XXX-XXXI), oggi parzialmente conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Due soli dipinti di Antonello raffigurano la *Pietà*. Di entrambi non si hanno notizie prima dell'Ottocento. La *Pietà* del Museo del Prado è in ottimo stato di conservazione, quella del Correr invece rovinata irreversibilmente. Il danneggiamento risale a prima che la tavola entrasse nella collezione di Teodoro Correr.



Antonello da Messina, *Pietà*. Museo Correr © foto Stefano Dionisi

Per evitare eventuali contenziosi dopo la morte, il collezionista veneziano eliminò ogni traccia dei suoi acquisti, avvenuti per lo più sulla piazza locale tra la fine della Repubblica e il 1830. Si potrebbe pensare che il dipinto Correr corrisponda a quello della scuola della Trinità, descritto dalle fonti in pessimo stato di conservazione. Negli inventari tardi del 1695, 1711, 1722, viene citato "Un Cristo con le Marie, in tavola di Antonello da Messina, tutto logorato in sagrestia". Nel 1705 Martinelli menzionando quest'opera, ripete quello che aveva scritto Boschini, usando però il plurale: "In sacrestia, v'è Christo morto, con le Marie: opere di Antonello da Messina". Il plurale è un *lapsus*, o si riferisce a un dittico, o a un trittico? Il quadro compare ancora nell'inventario del 1743. Dopodiché se ne perdono le tracce. Nel 1771 Zanetti ricorda che "delle molte opere ch'erano in Venezia non resta in pubblico che un solo quadro di questo autore, benemerito molto della buona pittura. Sta nel Palazzo Ducale nella stanza degli eccellentissimi capi del Consiglio dei Dieci. Rappresenta Cristo morto, sostenuto da alcuni angeli, figure quasi al naturale. Ha il nome del pittore ma non l'anno". Il quadro, firmato ANTONIVS MESANE<N>SIS, in realtà è opera di Antonio de Saliba, nipote e imitatore del grande pittore messinese (cfr. F. Sricchia Santoro, DBI, 89, 2017). Poiché il quadro si trova in Palazzo Ducale fin dal Cinquecento, è escluso che possa essere confuso con quello della Trinità. Dalla descrizione degli inventari della scuola sembra che il quadro raffigurasse una *Pietà con le Marie* al sepolcro. Nessun dipinto noto di Antonello da Messina, o della sua cerchia, raffigura una simile scena: infatti sia nella versione del Prado che in

quella *Correr il Cristo in Pietà* è sempre accompagnato dagli angeli. Tuttavia si può ipotizzare che l'inventario descrivesse un Cristo su tavola racchiuso da due ante raffiguranti le Marie al sepolcro. L'iconografia dell'adorazione del corpo di Cristo sarebbe stata coerente con la funzione eucaristica di un altare dedicato alla *Pietà*. In quel tempo Antonello era in "rapporto concorrenziale con Giovanni Bellini", come si evince dal confronto con la *Pietà* del Museo di Rimini (cfr. F. Sricchia Santoro, DBI, 33, 1987). Presentando ultimamente il quadro *Correr* alla mostra delle Scuderie del Quirinale, Mauro Lucco (2006, pp. 256-257, n. 42) ha sostenuto che "il lato sinistro, e quelli in alto e in basso, recano segni di resecuratura. Insomma, era certamente, all'origine, più grande, ma non è possibile sapere quanto, anche se la centratura dell'immagine e il funzionamento compositivo fanno pensare che si sia trattato di una leggera rifilatura". Ispezionando il dipinto dal vivo, Andrea Bellieni ha confermato queste osservazioni, accettando di interrogarsi con me sull'ipotesi di un'eventuale provenienza dalla Trinità. È bene ribadire che si tratta ancora di un'ipotesi senza prove. Se però si ammettesse che le Marie, di cui parla l'inventario della Trinità, fossero state dipinte su uno o due sportelli a chiusura della tavola centrale con un Cristo in Pietà, l'anta singola o le due ante laterali potrebbero essere andate perdute. La causa del deperimento poteva dipendere dal pessimo stato di conservazione, sottolineato dalle fonti ed evidenziato dalla tavola stessa del *Correr*. Quest'ultima, se fosse stata la parte centrale di un trittico o di un dittico a due valve, potrebbe essere pervenuta come frammento nelle mani di Teodoro Correr. Comunque il priorato o la scuola della Trinità al tempo dei cavalieri Teutonici erano un luogo di destinazione ideale per la *Pietà* Correr di Antonello da Messina, la cui origine veneziana, per quanto avvolta nel mistero, è documentabile dal primo Ottocento. I medesimi inventari nominano un altro dipinto antico: "La Beata Vergine col Bambino in tavola del Giambellino riposta sopra l'altare". La Marchiori propone di identificare il dipinto con la *Madonna con il Bambino* e un devoto, attribuita variamente a Giovanni Bellini o alla sua scuola, conservata presso il Seminario Patriarcale di Venezia. Il dipinto su tavola, non esposto solitamente al pubblico, rimasto finora poco noto, proviene effettivamente dalla scuola della Trinità. Quindi è l'unico tra quelli citati dalle fonti che sia rimasto in custodia del Seminario Patriarcale; ma è escluso che appartenga alla mano di Giovanni Bellini. Anchise Tempestini ripropone nella scheda del catalogo l'attribuzione a Tommaso Bragadin. La *Madonna* rimanda al titolo stesso della casa di Santa Maria dei Teutonici in Gerusalemme. Il dipinto, diversamente da quanto riportano le fonti, non raffigura solamente la *Madonna con il Bambino*, ma anche il donatore, che ha sopra il capo un'aureola posticcia. Il donatore veste l'abito nero, secondo la regola dell'ordine benedettino.

2. Tommaso di Donato Bragadin (documentato dal 1438, morto nel 1473), attribuito

Madonna adorante il Bambino con il donatore

Olio su tavola, cm 44,5 x 61, inv 064/2008

Bibliografia

Boschini 1664, p. 353: "Nella sacrestia [...] dall'altra parte, la Vergine col Bambino, della Scuola di Giovanni Bellino"; Bo-

schini 1674, p. 30 (sestiere di Dorsoduro): "Nella sacrestia [...] dall'altra parte, la Vergine col Bambino, della Scuola di Giovanni Bellino"; Martinelli 1684, p. 393 "sacrestia, [...] dall'altra parte la B.V. con il Bambino: della Scuola di Gio: Bellino"; Martinelli 1705, p. 444: "Nella sacrestia [...] dall'altra parte, la B.V. con il Bambino: della Scuola di Gio. Bellino"; Zanetti 1733, p. 338, "la Madonna dell'altare è della scola de' Bellini"; Moschini 1842, p. 36, n. 1: "Dietro lo stesso altare [maggiore di S.M. della Salute] un quadro rappresentante la Madonna col Bambino dello stile del Mantegna"; Lorenzetti 1926, p. 503; Piva 1930, p. 127; Berenson 1957, I, p. 5; Heinemann 1962, I, p. 11, n. 40 w, p. 217, n. V. 9, p. 229, n. V. 73; Favaro 1975, p. 142; SAUR, 13, 1996, p. 552; Marchiori 2008, pp. 164 e 165, n. 64; S. Momesso, in Bacchi-Giacomelli 2008, pp. 246 e 247; S. Marchiori e L. Marchi con fonti nel testo.

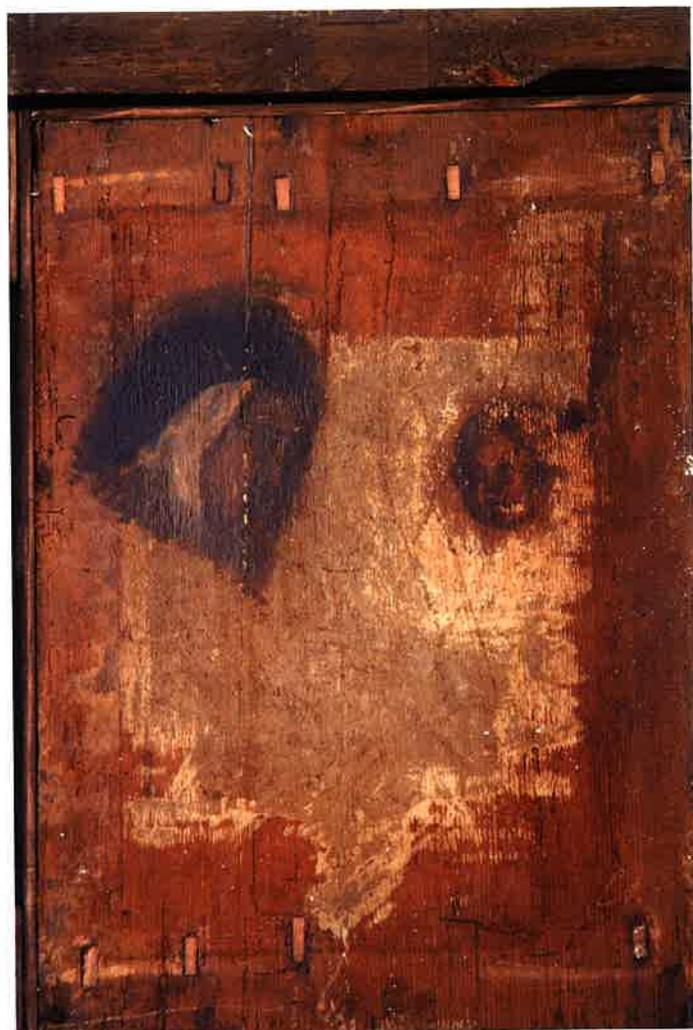
La *Madonna adorante il Bambino con donatore* proviene verosimilmente dalla chiesa della Trinità, abbattuta per far posto alla basilica della Salute. Dal 1664 è documentata "nella sacrestia" della scuola della Trinità e da allora si può dire che sia sempre rimasta nello stesso luogo. Dalla dispersione delle opere della Trinità avvenuta dopo il 1810 si sono salvati solo questa *Madonna* e quattro dipinti di Jacopo Tintoretto, oggi divisi tra le Gallerie dell'Accademia e gli Uffizi. Prima di essere inventariata nella Pinacoteca Manfrediniana del Seminario Patriarcale la *Madonna* era conservata nella nicchia retrostante all'altar maggiore della basilica di Santa Maria della Salute, dove in precedenza stava la icona mariana costantinopolitana, poi trasferita sull'altare della sagrestia maggiore, e oggi in custodia presso il Seminario. La figura del donatore sembra stilisticamente diversa dalle altre, forse perché aggiunta o sostituita, come per esempio si registra anche in due opere di Giovanni Bellini: la *Pala Dolfin* del 1507 nella chiesa veneziana di San Francesco della Vigna e la *Sacra Conversazione Vernon*, oggi nella City Art Gallery di Birmingham. Il Bambino ha una tipologia che si potrebbe definire belliniana. Il tema è frequente nella produzione pittorica di Giovanni Bellini, ma anche di Alvise Vivarini e di Jacopo da Valenza. Tutta la letteratura riferisce che l'attribuzione a Tommaso di Donato Bragadin risale a Giuseppe Fiocco, che pare abbia espresso un parere orale. L'idea di Fiocco è stata ripresa in seguito nelle riedizioni della *Guida di Venezia* di Giulio Lorenzetti, che nella prima edizione del 1926 assegnava il dipinto alla maniera di Gentile Bellini. Le uniche opere certe di Donato Bragadin sono il *Leone di San Marco tra i Santi Girolamo e Agostino*, firmato e datato 1459, nel Palazzo Ducale di Venezia e il *Trittico* firmato appartenente alla collezione Kress, depositato presso il Metropolitan Museum of Art di New York, elencato nel *Census* di Fredericksen-Zeri del 1972, ma non compreso nel catalogo della pittura veneta del medesimo museo, uscito nel 1973, curato da Federico Zeri con l'assistenza di Elizabeth E. Gardner, perché tale catalogo non registra i dipinti Kress. Tra il 1448 ed il 1452 Donato Bragadin sarebbe stato aiutato dal figlio Tommaso nell'esecuzione di affreschi nella Cattedrale di Sant'Anastasia a Zara (oggi Zadar in Croazia), decorazione pittorica della quale non rimaneva più traccia ben prima dei bombardamenti della seconda guerra mondiale. La letteratura critica registra il 1524 come anno di morte di Tommaso Bragadin, che in tal caso non sarebbe da identificare con l'omonimo iscritto alla fraglia dei pittori veneziani nel 1530. A quest'ultimo Fritz Heinemann, nel 1962,



cat. 2

riferiva una *Madonna* di ubicazione ignota, senza riportare né le misure né l'illustrazione, limitandosi a scrivere che non era di Andrea Previtali. Su Previtali esistono tre studi monografici, il più recente dei quali è una tesi presentata a Bologna nel 2004, inedita, in cui sono elencate senza illustrazioni quattro *Madonne* di ubicazione ignota, già assegnate a lui. Heinemann registrava sotto il nome di Andrea da Murano la *Madonna della Trinità*, quando invece Fiocco l'aveva già riferita a Tommaso Bragadin insieme con una *Madonna* conservata nella Pinacoteca Comunale di Faenza, attribuita dubitativamente da Bernard Berenson ad Andrea da Murano ed elencata sotto tale nome anche da Heinemann. La *Madonna faentina* è stata esposta alla mostra su Andrea Riccio nel Castello del Buonconsiglio di Trento nel 2008 con un'attribuzione dubitativa ad Angiolo di Silvestro detto lo Zoppo. Nella *Madonna della Trinità* la figura di Maria ha un aspetto singolare, soprattutto nel volto e nelle mani. L'attribuzione a Tommaso Bragadin potrebbe spiegare il carattere neo-bizantino del dipinto, dal momento che Zara era una città molto legata all'impero romano d'Oriente, come attestano i numerosi dipinti della scuola dalmata tuttora visibili nel locale Museo di Arte Sacra.

Scheda di Anchise Tempestini



verso

*3-6. Francesco India ovvero Francesco Torbido detto il Moro (1482/85-1561)

Creazione del mondo
Quattro dipinti

Bibliografia

S. Marchiori e L. Marchi con fonti nel testo. Per un commento cfr. A. Donati nel testo.

7. Jacopo Tintoretto (1518/19-1594)

Dio crea gli animali

Olio su tela, cm 151 x 258

Venezia, Gallerie dell'Accademia, Inv. 900

Bibliografia

Borghini 1584, p. 552; Ridolfi 1648, ed. von Hadeln 1924, II, p. 18: "Indi lavorò nella Trinità cinque quadri continenti la *Creazione del Mondo*: e tra questi sono celebratissimi quelli ov'è dipinto l'errore de' primi nostri padri, che a persuasione del Serpente mangiano il vietato pomo; e Caino, che uccide il fratello. Negli altri divide la creazione de' pesci, degli animali, e la formazione di Eva. Ma ragionando il Tintoretto di que' due, soleva dire, che ritrasse que' corpi con molta applicatione dal naturale, ponendovi sopra una grata di filo, per osservare puntualmente, ove ferivano le parti delle membra, a quali però aggiunse certo accrescimento di gratia ne' contorni, che appresso da' rilievi haveva (senza di che poco si apprezzano le figure)



cat. 7

e volle in quegli ignudi, (diceva egli) dar a vedere il modo, che tener si deve nel cavare le cose dal vivo; né giamai haverebbe ridotti que' corpi ad una tanta esquisitezza, se non vi havesse acconcio ciò, che vidde manchevole nel naturale, facendo espressamente conoscere, che il buon Pittore deve accrescere alla Natura bellezza con arte"; Sansovino, ed. Martinioni 1663, p. 277: "la creazione de' pesci, quella degli animali"; Boschini 1664, p. 352: "L'Eterno Padre, che crea il mondo"; Boschini 1674, p. 30 (sestiere di Dorsoduro) "L'Eterno Padre, che crea il mondo"; Martinelli 1684, p. 392: "L'Eterno Padre, che crea il mondo"; Martinelli 1705, p. 30 "L'Eterno Padre, che crea il mondo"; Zanetti 1733, p. 337: "intorno la scuola: l'Eterno Padre che crea il mondo"; Zanetti 1771, p. 146: "Dipinse il Tintoretto le prime istorie della Genesi, cioè, Iddio Padre che crea il mondo"; Pittaluga 1925, p. 218; Barbantini 1937, pp. 52-54, 58, n. 17; Wilde 1938, p. 143; De Vecchi 1970, p. 95, n. 82/A, Tav. VII; Cassegrain 2010, pp. 127, 135-135, fig. 78; M. Binotto, in Sgarbi-Morello 2012, pp. 84-85, n. 4, con bibliografia; S. Marchiori e L. Marchi con fonti nel testo.

Ritrovato da von Hadeln nei magazzini di Palazzo Ducale e collegato dalla Pittaluga al ciclo della sala dell'albergo della Trinità, si ritiene comunemente che sia l'unico dipinto della serie ad aver conservato le dimensioni originali. La Roman D'Elia ha sottolineato il senso della velocità del dipinto, suggerito dal volo di Dio Padre e degli animali in un'unica direzione.



Raffaello, *Padre Eterno*, particolare della *Conversione di Saul*. Arazzi Vaticani



Bottega di Raffaello, *Creazione del cosmo e degli animali*. Logge Vaticane



Federico Brandani, *Creazione degli animali e di Eva*. Senigallia, Palazzo Baviera

*8. Jacopo Tintoretto (1519-1594)
Dio crea Eva dalla costola di Adamo

Bibliografia

Ridolfi 1648, ed. von Hadeln 1924, II, p. 18: "la formazione di Eva"; Sansovino, ed. Martinioni 1663, p. 277: "La formazione di Eva"; Boschini 1664, p. 352: "Lo stesso [Eterno Padre], che forma Adamo, et Eva"; Boschini 1674, p. 30 (sestiere di Dorsoduro): "Lo stesso [Eterno Padre], che forma Adamo, et Eva"; Martinelli 1684, p. 392: "Lo stesso [Eterno Padre], che forma Adamo, et Eva"; Martinelli 1705, p. 444: "Lo stesso [Eterno Padre], che forma Adamo, et Eva"; Zanetti 1771, p. 146; Wilde 1938, p. 143; Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 266; S. Marchiori e L. Marchi con fonti nel testo. Per un commento cfr. A. Donati nel testo.

Il dipinto è perduto, ma noto attraverso il disegno di Paolo Farinati alla Pierpont Morgan Library di New York, penna e acquerello, inchiostro nero e biacca, carta bianca, mm 255 x 187; iscritto "Paulo Farinato"; proveniente dalla collezione Moscardo-Calceolari, Verona; poi Janos Scholz (1903-1993), New York (Lugt Suppl. 2933b; foto NFGC 10502; cfr. Muraro 1957, pp. 27-28, n. 31; De Vecchi 1970, p. 95, n. 82, ill.). Il disegno è stato ultimamente catalogato da Rhoda Eitel-Porter con l'assistenza di Laura Zukerman. Farinati studiò almeno tre dei cinque dipinti di Tintoretto alla Trinità. La fonte iconografica è incerta. La creazione di Eva dalla costola di Adamo dimostra un'assoluta originalità espressiva. Dal punto di vista iconografico si può richiamare un perduto dipinto attribuito a Giulio Romano nella collezione Crozat, presso cui fu inciso da Jean Haussart nel 1729, e acquistato da Caterina di Russia



84 Paolo Farinati, copia da Tintoretto



Jean Haussart, da Giulio Romano, *Creazione di Eva*



Paolo Veronese, *Creazione di Eva*. Chicago Art Institute



Maarten de Vos, *Creazione di Eva*. Castello di Celle

per l'Ermitage, dove risulta documentato fino al 1774 (cfr. P. Coccia, in Massari 1993, p. 310, n. 306). Un esito meno convincente mostra un dipinto analogo attribuito a Paolo Veronese nell'Art Institute di Chicago (olio su tela, cm 81 x 102, 2, Inv. 30.286; cfr. Pignatti 1976, I, p. 139, n. 190, e II, figg. 486-487, con datazione verso il 1570). I tre protagonisti assumono forme allungate e posizioni differenti tra loro. Dio padre piomba fulmineamente dal cielo squarciando con la destra il fianco sinistro di Adamo per far uscire dalla costola Eva, che lievita in alto come una statua di Venere Pudica emersa all'improvviso dalla terra, mentre l'uomo giace ignaro, assopito e disteso con la testa reclinata sul gomito, in una posizione del tutto naturale. L'episodio ricorre più nella pittura tedesca che in quella italiana coeva. Si veda la versione di Maarten de Vos.

9. Jacopo Tintoretto (1518/19-1594)

Dio proibisce il pomo ad Adamo ed Eva

Olio su tela, cm 118 x 148

Firenze, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890, n. 8428



cat. 9



Fondazione Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Fondo Pallucchini prima del restauro

Bibliografia

Borghini 1584, p. 552; Ridolfi 1648, ed. von Hadeln 1924, II, p. 18; Boschini 1664, p. 352: "Quando gli proibisce il pomo"; Boschini 1674, p. 30 (sestiere di Dorsoduro): "Quando gli proibisce il pomo"; Martinelli 1684, p. 392: "quando gli proibisce il Pomo"; Martinelli 1705, p. 444: "Quando gli proibisce il Pomo"; Zanetti 1733, p. 337: "La proibizione del pomo"; Zanetti 1771, p. 146: "La proibizione del pomo"; Wilde 1938, p. 143; Sernagiotto 1881, p. 637; De Vecchi 1970, p. 95, n. 82D; non incluso nel catalogo generale degli Uffizi del 1979; Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 162, n. 150, e II, p. 382, fig. 198; M. Chiarini, in Chiarini 1994, p. 55, n. 89, con bibliografia; S. Marchiori e L. Marchi con fonti nel testo. Per un commento cfr. A. Donati nel testo.

Disperso in età napoleonica, il quadro finì nella collezione di Natale Schiavoni e poi a Firenze nel 1821. Prima di lasciare Venezia ne fu tratta una copia, segnalata dalla Rossi in collezione privata. Chiarini scriveva di un "possibile decurtamento della tela, sensibilmente più piccola delle altre. Il restauro eseguito in questa occasione ha reso possibile constatare che la pellicola pittorica ha sofferto di cadute di colore, subendo in passato pesanti reintegrazioni. La pulitura ha consentito di recuperare maggiore visibilità confermando la qualità della pittura di Tintoretto, affermata per la prima volta dalla Pittaluga che connetteva la tela al ciclo della Trinità. Rispetto alle altre questa è la meno complessa dal punto di vista compositivo, ma nonostante le manomissioni conferma lo stile di Tintoretto nella sua prima maturità". Nel terzo dipinto si ritrovano gli stessi protagonisti del secondo episodio. Riprendendo le figure, Tintoretto le taglia a mezzo busto per avvicinarle allo sguardo con un effetto *close up* funzionale al significato della scena e alla collocazione originale: la tela infatti è più piccola perché stava sopra una porta. Adamo ed Eva hanno i volti girati di profilo e rivolti a Dio, che li ammonisce a non mangiare il frutto dell'albero proibito. Così i confratelli della scuola potevano immaginare di sentire la voce di Dio, meditando sul valore salvifico dell'umiltà e sul pericolo mortale della tracotanza.

10. Jacopo Tintoretto (1518/19-1594)

La tentazione di Adamo ed Eva

Olio su tela, cm 150 x 220

Venezia, Gallerie dell'Accademia, Inv. 43

Bibliografia

Ridolfi 1648, II, p. 18: "e tra questi sono celebratissimi quelli ov'è dipinto l'errore de' primi nostri padri, che a persuasione del serpente mangiano il vietato pomo"; Sansovino, ed. Martini 1663, p. 277: "l'istessa [Eva] con Adamo che mangiano il pomo"; Boschini 1664, p. 352: "Eva, che tenta Adamo; Boschini 1674, p. 30 (sestiere Dorsoduro): "Eva, che tenta Adamo; Martinelli 1684, p. 392: "Eva, che tenta Adamo"; Martinelli 1705, p. 444: "Eva, che tenta Adamo"; Zanetti 1733, p. 337: "Eva che tenta Adamo"; Zanetti 1771, p. 147 e p. 543: "Eva sedente con Adamo"; Moschini 1815, II, p. 515: "dalla scuola della Trinità Adamo ed Eva nell'atto di mangiare il pomo"; Pittaluga 1925, pp. 86, 217-218, fig. 7; Barbantini 1937, pp. 52-53, 56, 57, n. 16; Wilde 1938, p. 143; De Vecchi 1970, p. 95, n. 82C, tav. VIII; Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 162, n. 151, e II, p. 383, n. 200, con bibliografia; Ticozzi 1982, p. 47, n. 33 (in-



cat. 10

cisione); Chiari 1994, pp. 70-71, n. 61 (incisione); Cassegrain 2010, pp. 184, 189, fig. 110; S. Marchiori e L. Marchi con fonti nel testo. Per un commento cfr. A. Donati nel testo.

Il dipinto, inciso da Zucchi su disegno di Manaigo per *Il Gran teatro di Venezia di Domenico Lovisa* (circa 1715), divenne proprietà demaniale con le soppressioni napoleoniche passando prima nei depositi di Palazzo Ducale, poi alle Gallerie dell'Accademia. Zanetti scriveva: "Pregiavasi questo Maestro d'aver dipinte le figure di quest'opere con perfetta attenzione; disegnandole prima esattamente dalla verità, e aggiungendovi dopo quelle eleganze che imparate avea col lungo studio dai modelli delle cose antiche e di Michelangelo. Ciò dicea d'aver fatto per mostrare il vero uso che far si dee del naturale; e quel sia l'utile che dee trarsene. Io credo di conoscere abbastanza il fondamento di questo canone pittorresco; e posso dire che tutta la somma della grand'arte del disegno in esso contiene...". La composizione segna un momento fondamentale. Le due figure che si fronteggiano, l'una seduta, l'altra semisdraiata, allungano in modo sinuoso e contrapposto i loro corpi, creando un precedente per altre composizioni analoghe, come per le *Tre Grazie con Mercurio*, dipinto sotto il doge Girolamo Priuli (1559-1567) per il "salotto dorato" in Palazzo Ducale e poi trasportato nella sala dell'Anti-Collegio (cfr. Tolnay 1963). Infine, sul fondo del paesaggio è raffigurata in piccolo la cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso. Nella tradizione iconografica più antica è il Padre Eterno che caccia Adamo ed Eva, ma dal tardo Medioevo al suo posto compare un angelo vendicatore che, brandendo una spada incandescente come un fulmine, allontana i peccatori dal giardino delle delizie. Raffaello seguì questo schema. Lo stesso fece Federico Brandani negli stucchi del palazzetto Baviera a Senigallia in anni poco distanti dal ciclo della Trinità. Brandani potrebbe aver utilizzato dei perduti disegni di Battista Franco per un servizio di maiolica di Guidobaldo II della Rovere, come è provato nel caso del *Ratto di Elena* nella sala della Guerra di Troia (cfr. Lauder 2009, pp. 198-200, n. 34). Anche Tintoretto si attenne a questa iconografia, ma colse le figure di spalle e confinò l'episodio in un dettaglio; poi riprese la cacciata dal paradiso in modo monumentale nel dipinto della collezione Sgarbossa, per il quale si veda il mio saggio introduttivo.

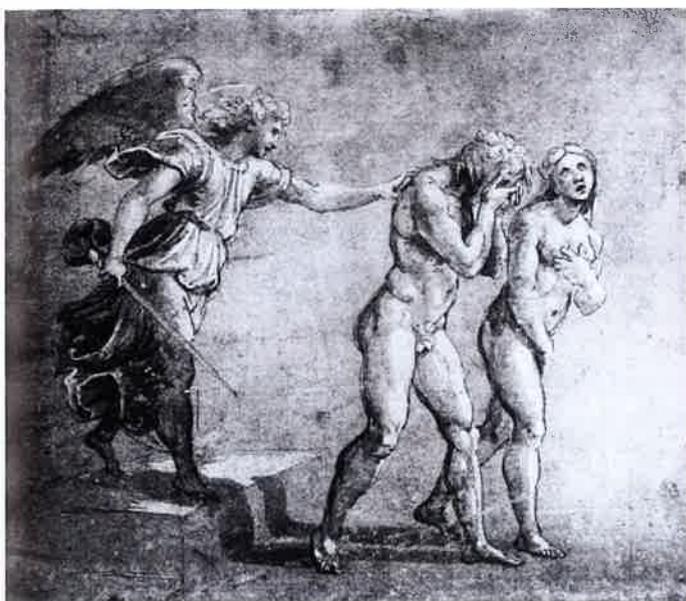


Adamo ed Eva del Tintoretto nella Sala della SS Trinità in Venezia

Andrea Zucchi, da Tintoretto, su disegno di Silvestro Manaigo



Antonio da Trento, da Parmigianino, *Narciso al fonte*



Jacopo Tintoretto, *Cacciata dal paradiso*. Particolare del cat. 10

Raffaello, *Cacciata dal paradiso*. Windsor, fotografia del 1857

Federico Brandani, *Cacciata dal paradiso*. Senigallia, Palazzo Baviera

Pietro Malombra, *Adamo ed Eva*. Vienna, Akademie der bildenden Künste



Maarten de Vos, *Cacciata dal paradiso*. New York, collezione privata

11. Jacopo Tintoretto (1518/19-1594)

Caino uccide Abele

Olio su tela, cm 149 x 196

Venezia, Gallerie dell'Accademia, Inv. 41

Bibliografia

Ridolfi 1648, ed. von Hadeln 1924, II, p. 18: "e Caino che uccide il fratello"; Sansovino, ed. Martinioni 1663, p. 277: "La morte violenta di Abel"; Boschini 1664, p. 352: "Cain, che uccide Abelle"; Boschini 1674, p. 30 (sestiere di Dorsoduro): "Cain, che uccide Abelle"; Martinelli 1684, p. 392: "Cain che uccide Abel"; Martinelli 1705, p. 444: "Cain che uccide Abel"; Zanetti 1733, pp. 337-338: "L'uccisione di Caino, questi due [include Eva che tenta Adamo] che sono li più distinti e famosi per i bellissimoi nudi, ottimamente dipinti, inventati, e disegna-



ti, sono alle stampe del Lovisa"; Zanetti 1771, p. 543: "L'uccisione di Abelle"; Moschini 1815, II, p. 515: "All'Accademia di Belle arti [...] la uccisione di Abele, opere di cui compiacevasi lo stesso autore aver cavato il disegno dal naturale"; Pittaluga 1925, pp. 86, 217-218, fig. 8; Barbantini 1937, pp. 52-55, n.15; Wilde 1938, p. 143; De Vecchi 1970, p. 95, n. 82E, Tav. IX; G. Nepi Sciré, in *Le siècle de Titien*, 1993, pp. 544-545, n. 192; Ticozzi 1982, p. 53, n. 40 (incisione); Chiari 1994, pp. 70-71, n. 60 (incisione); Cassegrain 2010, pp. 240, 246, fig. 139; A. Carradore, in Dal Pozzolo 2015, pp. 343-344, n. VI.7, con bibliografia; S. Marchiori e L. Marchi con fonti nel testo. Per un commento cfr. A. Donati nel testo.

Il dipinto, inciso da Zucchi, condivide la sorte del precedente. Confrontandolo con l'incisione, si vede che è stato decurtato di pochi centimetri sulla destra, perdendo la figurina del Padre Eterno che scaccia Caino mentre fugge dalla scena del delitto. Il quadro fu copiato da Paolo Farinati in un disegno al Museo di Castelvecchio di Verona (penna inchiostro e acquerello bruno con traccia di carboncino su carta, mm 288 x 488, Inv. 25437 2B 1952) proveniente dalla collezione Cuppini



Jacopo Piccini, dal Pordenone, *Caino e Abele*



Andrea Zucchi, da Tintoretto, su disegno di Silvestro Manaigo



Paolo Farinati, da Tintoretto. Verona, Museo di Castelvecchio



Andrea Schiavone (attribuito), *Caino e Abele*. Firenze, Galleria Palatina

di Verona (cfr. Marinelli 1999, pp. 36-37, n. 3; E. Svalduz e S. Zaggia, in Marini 2005, pp. 68-70, n. I.3, con bibliografia). Nel disegno compare anche uno studio d'interno della chiesa palladiana di San Giorgio Maggiore, ciò che fissa la datazione dopo il 1565. Non c'è ragione di credere infatti, come invece ha sostenuto Marinelli, che Farinati avesse utilizzato il foglio una prima volta nel 1553 durante un presunto viaggio a Venezia per copiare i primi quadri del Veronese nei soffitti di Palazzo Ducale, perché in quell'anno Farinati era occupatissimo tra Verona e Mantova. La critica ha discusso a lungo sui precedenti di Tintoretto. La composizione può ricordare in controparte un dettaglio del fregio dell'arazzo della *Conversione di Saul* di Raffaello, il cui cartone passò temporaneamente a Venezia in collezione Grimani (ante 1521-post 1528). L'invenzione originale del fregio raffaellesco è visibile solo nella serie vaticana, la cosiddetta "serie vecchia", perché nelle successive, come quella Gonzaga, compaiono altri motivi figurativi. Tuttavia, mentre nella serie vaticana è sottolineato il profilo netto dei personaggi, in sintonia con la simulazione di un basamento scultoreo antico, nel *Caino e Abele* invece Tintoretto ruota i corpi per accentuare l'illusionismo tridimensionale. Se mai avesse studiato l'invenzione raffaellesca tramite un disegno o una stampa, riuscì a trasformarla profondamente. Si è spesso sostenuta l'importanza del perduto affresco del Pordenone nel chiostro del convento agostiniano di Santo Stefano a Venezia, risalente al 1532 o 1535, noto attraverso l'incisione di Jacopo Piccini del 1656. L'affresco del Pordenone avrebbe influenzato sia Tiziano nel quadro per il soffitto di Santo Spirito in Isola, ora sagrestia della Salute, (vedi a p. 33, fig. 6) sia lo Schiavone nel

dipinto che gli viene riferito tradizionalmente alla Galleria di Palazzo Pitti (olio su tela, cm 216 x 182, Inv. 1812, n. 152). Il dipinto è identificato per la prima volta da Balducci nel 1688 come "Sansone che uccide un filisteo" (cfr. Richardson 1980, pp. 158-159, n. 255; S. Marinelli, in Chiarini 1994, pp. 46-47, n. 3, e p. 49; M. Chiarini, in Padovani 2003, II, pp. 370-371, n. 597; Dal Pozzolo 2015, p. 218 e pp. 342-343, n. VI.6). Dopo le analisi a raggi infrarossi (cfr. Tranquillità 2016, pp. 28-31, n. 1) e il confronto diretto con Tintoretto nella mostra del 2015, a mio parere il vecchio titolo e la datazione precoce del quadro Pitti, che Marinelli anticipava addirittura al 1542, non sono convincenti, mentre l'attribuzione allo Schiavone resta dubbia, essendo il quadro una derivazione tarda dal perduto affresco del Pordenone. Il quadro Pitti già in precedenza, per il suo sviluppo verticale era stato paragonato alla *Tentazione di sant'Antonio* del Veronese (cfr. Pignatti 1976, p. 107, n. 22, con bibliografia; B. L. Brown, in Marini-Aikema 2014, pp. 62-63, n. 1.13, con bibliografia aggiornata e datazione al 1552-1553). Secondo la critica corrente nel nudo maschile Veronese si sarebbe ispirato a una serie di modelli illustri, quali il *San Pietro Martire* di Tiziano, il *Torso del Belvedere*, l'*Ercole e Caco* inciso da Gian Giacomo Caraglio su disegno di Rosso Fiorentino. La qualità del quadro Pitti è assai inferiore ai dipinti che avrebbe ispirato. Pertanto è difficile ritenere che fosse stato dipinto un decennio prima del *Caino e Abele* di Tintoretto e della *Tentazione di sant'Antonio* del Veronese, rappresentando un punto di riferimento per due artisti maturi e avviati al successo. Tintoretto ha sì tenuto conto del Pordenone, ma per realizzare una composizione più dinamica e coinvolgente, un effetto più

drammatico e teatrale. Caino impugna con la destra il manico spezzato della zappa e con la sinistra stringe la gola del fratello, mentre Abele, già colpito e sanguinante, per parare il colpo mortale, perde l'equilibrio scivolando a terra; tenta invano di resistere appoggiando la destra sopra un sasso, ma è destinato a soccombere. Il finale tragico è evocato in lontananza da Caino che fugge dal luogo del delitto, inseguito dal Padre Eterno in volo. La figurina del Padre Eterno è perduta, ma visibile nell'incisione di Lovisa. Quanto alla testa mozzata del capretto, è uno straordinario brano di natura morta, di cui la testa del cerbiatto nel *Baccanale* di Tiziano costituisce senz'altro un precedente; ma non è affatto dimostrato che Tintoretto conoscesse il dipinto di Tiziano nella collezione Estense e alquanto riduttivo pensare che abbia dovuto prendere a modello il suo principale rivale (cfr. Krischel 2000, pp. 41-42), anziché sfidarlo sullo stesso piano del naturalismo, imitando una testa vera che poteva vedere nel mattatoio di Venezia, a poca distanza da casa sua. Semmai sembra più pertinente un confronto a distanza con Jacopo Bassano, a queste date già specialista assoluto della pittura di animali.

*12-19. Jacopo Tintoretto (1518/19-1594), attribuito

San Matteo evangelista
 San Marco evangelista
 San Luca evangelista
 San Giovanni evangelista
 San Pietro apostolo
 San Paolo apostolo
 Maria annunciata
 Angelo annunciante

Bibliografia

Boschini 1664, p. 352: "Li quattro evangelisti. Due apostoli. Due quadri: nell'uno l'Angelo, et nell'altro Maria Annonciata"; Boschini 1674, p. 30 (sestiere Dorsoduro): "Li quattro evangelisti. Due apostoli. Due quadri: nell'uno l'Angelo, et nell'altro Maria Annonciata"; Martinelli 1684, p. 392: "Li 4 evangelisti, e due Apostoli. Due quadri: nell'uno l'Angelo, et nell'altro Maria Annonciata"; Martinelli 1705, p. 444: "Li 4 evangelisti, e due Apostoli. Due quadri: nell'uno l'Angelo, et nell'altro Maria Annonciata"; Zanetti 1733, p. 338: "sonovi poi li quattro Evangelisti, due Apostoli e l'Annunziata in due pezzi vicino all'altare"; S. Marchiori e L. Marchi con fonti nel testo.

Per la raffigurazione dei quattro evangelisti alla Trinità si possono prendere a paragone le due portelle interne dell'organo di Santa Maria del Giglio, in cui figurano in coppia (olio su tela, cm 257 x 180, ciascuno; cfr. Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 166-167, nn. 165-166, e II, pp. 394-395, figg. 217, 218; A. Gallo, in *Le Tintoret*, 1998, pp. 48-55, ill.), mentre le portelle esterne dell'organo che raffiguravano la *Conversione di san Paolo*, ricordate anche da Vasari nel 1568 (ed. Milanese 1906, VI, p. 591: "nei portegghi dell'organo di Santa Maria Zebenigo fece la Conversione di San Paulo, ma con non molto studio"), risultano perdute dopo il 1847. Tali dipinti sono documentati da un doppio contratto di Tintoretto con il guardiano Giulio Contarini, rispettivamente in data 20 aprile 1552 e 6 marzo 1557. I documenti sono stati pubblicati da Lorenzetti nel 1938. La proposta di Pallucchini, sostanziata dalla Rossi, di leggere diversa-



Jacopo Tintoretto, *San Pietro e San Paolo*. Venezia, Gallerie dell'Accademia



Jacopo Tintoretto, *I quattro evangelisti*. Venezia, Santa Maria del Giglio

mente l'anno del secondo contratto, anticipando la datazione al 1553, è un'illazione gratuita, dovuta all'inimicizia con Lorenzetti. Ignorando i rapporti di gelosia tra i due studiosi e contro ogni evidenza paleografica, l'ipotesi della datazione anticipata del secondo contratto è stata ripresa da Grosso (2017), secondo cui lo stile degli *Evangelisti* è compatibile con quello delle tele della Trinità, cosa che trova tutti d'accordo, e la nomina di Giulio Contarini a savio della Repubblica nel 1553 sarebbe il vero motivo della commissione. Poiché i contratti sono due, nulla toglie che Tintoretto avesse dipinto gli *Evangelisti* dopo il 1552 e la *Conversione di san Paolo* dopo il 1558 (non 1557, perché il contratto è segnato il 6 marzo *more veneto*); non si capisce infatti come la nomina di Contarini potesse incidere sul secondo contratto per le portelle dell'organo del Giglio. Assai più rilevante è notare come Tintoretto continuasse a elaborare il soggetto di Adamo ed Eva nel corso degli anni cinquanta e come Contarini avesse scelto l'immagine di san Paolo, simbolo della spiritualità riformata in età tridentina. Comunque gli evangelisti sono abbastanza rari nel catalogo di Tintoretto. Terzo esempio iconografico sono i due quadri nella sala del Consiglio dell'Ateneo Veneto, raffiguranti *San Giovanni* e *San Marco* (olio su tela, cm 57 x 52, ciascuno),

provenienti dalla scuola di San Fantin. I dipinti, rovinati prima del restauro del 1974, sono di dubbia attribuzione (cfr. Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 182, nn. 234-235, e II, p. 444, figg. 304-305; Echols-Ilchmann 2009, p. 147, nn. C55-C56, come "bottega di Tintoretto"). Assumendo l'incarico nel 1552 Tintoretto avrebbe potuto lavorare alla raffigurazione degli *Evangelisti* per il Giglio o per San Fantin a ridosso di quelli per la Trinità. Sebbene le immagini degli *Evangelisti* avessero finalità differenti – nel caso della Trinità fungevano da complemento alle scene della *Creazione*, nel caso del Giglio da complemento alla *Conversione di san Paolo*, nel caso di San Fantin se ne ignora l'esatta funzione – dipingere gli stessi soggetti per due destinazioni diverse avrebbe comportato una razionalizzazione delle idee in funzione dell'economia del lavoro, ma anche un'articolazione creativa delle immagini. In altre parole Tintoretto doveva immaginare gli evangelisti da più punti di vista, studiando il lume e la posizione delle figure attraverso disegni e modelli in creta, finalizzando differenti destinazioni a seconda della committenza. Per la raffigurazione degli apostoli invece si possono assumere a paragone, se non proporre come veri indiziati, i santi a figura intera alle Gallerie dell'Accademia (*San Pietro*, Inv. 506; *San Paolo*, Inv. 501), provenienti dal lascito Contarini (1838), che la vecchia critica assegna a Tintoretto, la nuova alla sua cerchia (cfr. Moschini Marconi 1962, II, p. 221, nn. 392-393; Pallucchini-Rossi 1982, I, pp. 150-151, nn. 111-112, e II, p. 350, figg. 140-141; Echols-Ilchmann 2009, p. 147, nn. C55-C56, come "cerchia di Tintoretto").

*20-23. Maarten de Vos (1532-1603)

L'Eterno Padre con il caos

L'Eterno con due angioletti che distingue il Caos

L'Eterno che forma il cielo portato da tre Angeli col sole e la luna

L'Eterno con la creation della terra con alberi e frutti

Bibliografia

Boschini 1664, p. 353: "Vi sono poi altro quattro quadri appartenenti alla Creazione del Mondo, della scuola di Martin de Vos"; Boschini 1674, p. 30 (sestiere di Dorsoduro): "Vi sono poi altro quattro quadri appartenenti alla Creazione del Mondo, della scuola di Martin de Vos"; Martinelli 1684, p. 393: "Vi sono altri quattro quadri appartenenti alla Creazione del Mondo: della Scuola di Martin de Vos"; Martinelli 1705, p. 444: "Vi sono altri quattro quadri appartenenti alla Creazione del Mondo: della Scuola di Martin de Vos"; Zanetti 1733, p. 338: "Vi sono altri quattro quadri appartenenti alla Creazione del Mondo della scuola di Martin de Vos"; S. Marchiori e L. Marchi con fonti nel testo.

Maarten de Vos, allievo di suo padre Pieter e di Frans Floris, nel 1552-1554 viaggiò in Italia con Peter Bruegel visitando Roma, Firenze e Venezia, dove completò la sua formazione nella bottega di Tintoretto, poi rientrò in patria prima del 1558, quando risulta iscritto alla gilda di San Luca di Anversa. (cfr. Benesch 1953; Mielke 1996, pp. 5-17; Zweite 1980, pp. 21-23). Il suo passaggio a Roma è legato alla discussa *Madonna Immacolata* in San Francesco a Ripa, una pala che, sebbene gli venga riferita dalla guida di Titi (ed. Contardi-Romano, I, p. 29: "La Concettione di Maria di mano di Martino da Vos"), la critica moderna ha espunto dal catalogo, per altro senza una proposta alterna-



Maarten de Vos, *Storia di Adamo ed Eva*. Castello di Celle

tiva (cfr. Zweite 1980, pp. 324-326, n. Z1). Nel paesaggio di fondo della pala compare la *Tentazione di Adamo ed Eva*. È una casualità o invece un motivo riconducibile al periodo di Maarten de Vos in Italia? Del soggiorno fiorentino non rimane traccia. Tuttavia occorre ricordare che l'*Adamo ed Eva* di Francesco Salviati alla Galleria Colonna (Fid. n. 135), dipinto a Roma, fu consegnato ad Alamanno Salviati a Firenze, il 26 marzo 1553, diventando subito uno dei dipinti più ammirati del suo palazzo in via del Corso (cfr. Ph. Costamagna, in Monbeig Gouguel 1998, pp. 166-167, n. 47; Piergiovanni 2015, pp. 238-239, n. 218, con bibliografia). Essendo il dipinto Salviati-Colonna (tav. III) coevo al ciclo di Tintoretto alla Trinità e presentando ugualmente riferimenti alla statuaria, Michelangelo, Raffaello, Parmigianino, importa osservare come la singolare ed esuberante raffigurazione del giardino dell'Eden, in particolare dei fiori, distingue questa versione dall'altra eseguita ad affresco nella cappella Chigi in Santa Maria del Popolo. Per spiegare la componente naturalistica del dipinto Salviati-Colonna si è pensato finora a un rapporto diretto del pittore fiorentino con qualche collega fiammingo di passaggio in Italia. È stato evocato il nome di Giovanni Stradano come quello più ovvio per i suoi rapporti diretti con Salviati e la corte medicea, dimenticando che nei medesimi anni Brueghel e Vos visitarono Roma e Firenze. Il passaggio di Maarten de Vos a Venezia è legato a Ridolfi, che lo ricorda alquanto superficialmente. Non avendo notizie di prima mano, riferisce l'aneddoto di Tintoretto, "visitato da alcuni giovani Fiamminghi venuti da Roma, [che] gli recarono alcune loro granite teste di lapis rosso"; e accenna

in modo generico ai "paesi" e alle "giornate della creazione del mondo e dell'uomo, e altre cose del Genesi, intagliate in rame da Giovanni Sadeler" (Ridolfi 1648, von Hadeln 1924, II, pp. 65, 81, 83-84; Sadeler, ed. 1966). La mancanza di informazioni precise da parte di Ridolfi ha condizionato la critica moderna, che nonostante le citazioni di Boschini, Martinelli e Zanetti ha trascurato l'intervento del giovane fiammingo alla scuola della Trinità. Si veda il giudizio limitativo della Limentani Viridis (1996, pp. 139-141). A proposito del soggiorno veneziano, Wickhoff (1903, pp. 89-90) ipotizzava che fossero da attribuire a de Vos i dipinti della sagrestia della chiesa di San Sebastiano a Venezia che Bonifacio de' Pitati, residente a San Marcuola, da lungo tempo malato, non poteva portare a termine quando dettò testamento nel 1553. Infatti Vasari (ed. Milanese 1906, VI, p. 591) scrive che, nella sagrestia di San Sebastiano, Tintoretto "fece sopra gli armarii Moisé nel deserto, ed altre storie che furono poi seguitate da Natalino pittore vinitiano e da altri"; la notizia è ripresa da Borghini: "in San Sebastiano un quadro, in cui è il serpe innalzato con Moisé". Il testamento di Bonifazio e altri documenti connessi sono stati pubblicati da Ludwig nel 1901; ma il dipinto è stato espunto dal catalogo di Tintoretto e ricondotto a un suo anonimo seguace o imitatore (cfr. Borghini 1584, p. 552; Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 254, n. A112, e II, p. 679, fig. 734). L'attribuzione ipotetica a Galizzi è stata esclusa da Cottrell (2009, p. 54, fig. 5). L'ultima traccia dell'intervento di Maarten de Vos alla Trinità si ritrova nella fase successiva della sua carriera, quando nel 1570 andò in Bassa Sassonia per realizzare una serie di quadri

nella residenza del duca Guglielmo V di Brunswick-Lüneburg (1535-1592). Il duca era figlio di Ernesto I il Confessore (1497-1546) e sposo di Dorotea di Danimarca. Nella chiesa del castello di Celle, il pittore rappresentò la *Creazione di Eva dalla costola di Adamo* (collezione Richard Feigen, New York; cfr. Zweite 1980, pp. 269-270, n. 17, fig. 16; inciso con l'aggiunta della creazione del mondo a sinistra da Joan Sadeler, ivi, fig. 203); il *Diluvio universale* (Zweite 1980, pp. 273-274, n. 25, figg. 34, 32), *Adamo tentato da Eva con il serpente dalla testa di donna* (Zweite 1980, p. 276, fig. 39); *Dio unisce Adamo ed Eva* (Zweite 1980, p. 276, n. 34, fig. 43); *Dio caccia Adamo ed Eva dal paradiso* (Zweite 1980, pp. 276-277, n. 35, fig. 44; inciso da R. Sadeler nel 1583, ivi, fig. 185); *Dio crea il mondo* nel timpano sovrastante i tre quadri precedenti (Zweite 1980, p. 276, n. 32, figg. 42, 41 e 184 (xilografia). Per quest'ultima immagine egli attinse alla xilografia della Bibbia di Lutero stampata a Wittenberg nel 1534. Per la *Cacciata dal paradiso* (tavola, cm 53,5 x 38) esiste il disegno preparatorio in collezione privata, segnalatomi da Gloria e Julien Stock, inciso da Sadeler nel 1583 (cfr. Zweite 1980, p. 276, n. 35, fig. 44). Un dipinto anonimo nella Galleria Doria Pamphilj (olio su tela, cm 49 x 106,9, FC 473), raffigurante il *Peccato originale e la Cacciata dal paradiso*, è un'ulteriore testimonianza della fortuna del pittore fiammingo in Italia. Il tema della *Creazione del mondo* era molto apprezzato presso le corti di Sassonia, come dimostra il caso di Enrico II di Brunswick-Lüneburg (1528-1584), conte di Calenberg. Il conte era figlio del duca Enrico I il Vecchio, 1470-1540) e cugino del principe Guglielmo di Lüneburg. Nel 1581 acquistò il palazzo di Alvise Loredan sul Canal Grande (poi Vendramin Calergi, ora Casinò di Venezia), ma poco dopo lo offrì in vendita a Guglielmo Gonzaga, il quale s'impegnò a sborsare 50.000 ducati il 28 ottobre 1583. La somma fu ridotta a 40.000 nel 1587. Il conte di Calenberg aveva arredato il suo palazzo veneziano con alcune serie di magnifici arazzi, che al momento della vendita dell'immobile dovevano essere restituiti alla vedova, Dorotea di Lorena (1545-1621). Il duca di Mantova cercò invano di trattenere con sé "una stanza di tapezzaria di Fiandra", corrispondente a nove arazzi con le storie della "Creatione di Adamo nel Paradiso terrestre", e della "cessatione del diluvio, col sacrificio che fece Noè a Dio", tessuti in "oro argento et seta", non si sa su quali modelli. Gli arazzi sono documentati dall'inventario redatto a Milano nel 1587 e da una lettera di protesta della vedova del conte di Calenberg al duca Vincenzo Gonzaga del 20 aprile 1591 (cfr. Brown-Delmarcel 1996, pp. 63, 131). Alla fine il duca di Mantova non poté impossessarsi del palazzo Loredan, perché Andrea Doria reclamò l'immobile per sé, in cambio della dote che gli era stata promessa al momento del matrimonio con Caterina Gonzaga, il 17 febbraio 1580. Dopodiché si perdono le tracce degli arazzi Brunswick-Lüneburg. Le storie del Genesi erano molto richieste dalle corti europee. Ad Anversa nel 1551 Cosimo I de' Medici aveva comprato sette arazzi, ora in deposito a Palazzo Pitti. Gli arazzi de' Medici con le storie di Adamo furono progettati nell'ambito della scuola di Bernard van Orley, "il primo grande interprete fiammingo della pittura alla maniera italiana", e tessuti da Jan van Tieghem e/o Jan de Kempeneer su cartoni disegnati probabilmente da Michiel Coxie, Pieter

Coecke van Aelst e Jan Cornelisz Vermeyen (cfr. Meoni 1989). A Tieghem risalgono anche gli arazzi con le "Storie dei Primi Genitori" tessuti poco dopo il 1550 per la corte di Monaco di Baviera (cfr. Duverger 1975, pp. 55 e 56). Una serie analoga con le "Storie di Adamo ed Eva" era in vendita ad Augusta nel 1549, quando Caterina d'Austria si interessò al suo acquisto. È ancora incerto, per mancanza di prove, se quella serie di arazzi fosse realmente pervenuta al castello di Wawel a Cracovia in occasione del terzo matrimonio del re Sigismondo Augusto di Polonia con Caterina d'Austria, vedova di Francesco III Gonzaga, il 23 giugno 1553. Gli arazzi degli Jagelloni hanno subito varie vicissitudini nel corso dei secoli. Stanislaw Orzechowski fu il primo a nominare gli arazzi con le storie di Adamo ed Eva, e di Caino e Abele, quando erano appesi nella camera da letto del re: "*Post coenas et post certamina, et ludos, sternitur genialis lectus in interiore thalamo, rara, et non alias uti ferebatur, visa apud reges cortinarum magnificentia. In quibus ut ortus nostri auctores, ita calamitatis parentes Adam & Eva, ad effigiem veritatis stabant textu depicti, ambo per omnes cortinas auro praetextati. Et quoniam illae primorum parentum effigies praeter caeteras res visendas admirabili fuerunt materia et ope, eas ad Ceбетis instar demonstrabo, ut inde cum opus ipsum praecleari artificis: tum vero ingenium optimi regis pernoscat, quod ex studio ipsarum rerum potissimum cernitur. In prima cortina ad caput genialis lecti, parentum nostrorum contextu expressa foelicitatis cernebatur effigies, in qua foelices illi cum essent, non erubescabant nudi. Porro utriusque nuditas ita commovebat animos, ut viri Evae, Adamo vero lascivae introgressae arriderent puellae. Aperta enim pube ille viri, haec foeminae sexum sinu ostentabant pleno. Secunda cortina arboris pomum et serpentis referebat suasum, tanta arte, ut et serpentis fallacias et Evae gulam et Adae peccatum loqueretur ipsa cortina. In tertiza repraesentabatur exilium illud nostrorum miserum, et calamitosum. Hic fugam Adae et trepidationem Evae, tum Deum idudicem iratum perhorresceres, teque damnari una, ac de te sententiam ferri spectans diceres, ita omnibus umbris, ac partibus cortina peccatum Adae, et iram Dei in nos exaggerabat. In quarta labor et dolor noster ob oculos proponebatur. Adam infelix, mortalis indutus pelle, patria pulsus, alienam colebat terram gravibus rastris. Eva vero proterva humilem horrida in pelle servabat Casam, geminam cricum sinum educans sobolem. Casae cespitem culmen congestum cernabatur, tum variae circumquaque, supraque insuetae volucres obstrepebant Evae: Casaque volabant, peccatum exprobrantes, ac illi insultantes exuli. In quinta ...*" (Orzechowski, *Panagyricus nuptiarum Sigismundi Augusti Poloniae Regis*; cfr. *Ciampi nel 1830*; Hennel-Bernasikowa 2014). Gli otto arazzi sono perduti. Oggi a Wawel è esposto un solo arazzo con le storie di Adamo ed Eva, che però fa parte di un'altra serie, tessuta a Bruxelles su disegno di Michiel Coxie di Malines, Cornelis Floris e Cornelis Bos. Luigi Lippomano visitò la corte polacca come nunzio apostolico nel 1555-1556, ma degli arazzi non fece alcun accenno (cfr. Tacchella 1983). Sebbene Tintoretto non abbia tenuto presente alcuna iconografia degli arazzi sopra citati, è impossibile che non fosse al corrente del successo che le immagini della *Creazione del mondo* avevano nelle corti di tutta Europa. L'originalità e la differenziazione dei soggetti rende ancora più apprezzabile l'impegno da lui profuso nella scuola della Trinità.

*24. Jacopo Tintoretto (1518/19-1594), attribuito
Santissima Trinità

Bibliografia

Boschini 1664, p. 353: "Vi è un altro quadretto, del Tintoretto, con la Santissima Trinità"; Boschini 1674, p. 30 (sestiere di Dorsoduro): "Vi è un altro quadretto, del Tintoretto, con la Santissima Trinità"; Martinelli 1684, p. 393: "In sacrestia [...] V'è un altro quadro del Tintoretto, con la Santissima Trinità"; Martinelli 1705, p. 444: "Vi è un altro quadro, del Tintoretto, con la Santissima Trinità"; Zanetti 1733, p. 338: "Evvi ancora un altro quadretto con la SS. Trinità del Tintoretto"; S. Marchiori e L. Marchi con fonti nel testo.

Vedi saggio di Silvia Marchiori

*25. Pietro Malombra (1556-1618)

Trinità
pala d'altare

Bibliografia

Boschini 1664, p. 353: "in sacrestia [...] un quadro grande di Pietro Malombra, pure con la Santissima Trinità, e diversi angeli"; Boschini 1674, p. 30 (sestiere di Dorsoduro): "in sacrestia [...] un quadro grande di Pietro Malombra, pure con la Santissima Trinità, e diversi angeli"; Martinelli 1684, p. 393: "in sacrestia [...] un quadro grande di Pietro Malombra, con la Santissima Trinità, e diversi angeli"; Martinelli 1705, p. 444: "in sacrestia [...] un quadro grande di Pietro Malombra, con la Santissima Trinità, e diversi angeli"; Zanetti 1733, p. 338: "La Santissima Trinità e varij Angeli del Malombra"; Zanetti 1771, p. 353: "v'è un suo quadro con la SS. Trinità appunto e varii angeli"; S. Marchiori e L. Marchi nel testo.

Il quadro, che nel 1689 risulta tra quelli restaurati in seguito va perduto. Definito "un quadro grande della SS. Trinità coroso dal tempo con diversi Angeli di Pietro Malombra", nel 1695 si trovava nel convento dei padri Somaschi, in un magazzino concesso per "riponer per modal provision li robbe della scola di nessun valore, le chiavi del quale sono appresso al sig. governor". Il 20 giugno 1698 risulta pagato il pittore Gerolamo Pa-



Pietro Malombra, *Incoronazione della Vergine*. Inghilterra, collezione privata

giarin "per haver acquistato due quadri che era di sopra nell'Albergo, quali era tutti ruinati: uno di mano di Pietro Malombra, il quale è la figura della SS. Trinità, e l'altro di Mattio Ponzon dela Coronation della Madonna; li quali quadri sono riposti in Chiesa con gli altri apar ric.o in libro". Sebbene venduti, i quadri continuano a rimanere segnalati: quello di Malombra infatti scompare negli inventari del 1711 e 1722, ma è citato da Zanetti nel 1733, mentre quello di Ponzon risulta sempre fino al 1743 e al 1771.

Per avere un'idea della composizione si possono richiamare due disegni per l'*Incoronazione della Vergine*: uno in collezione privata inglese (penna e inchiostro bruno ed acquerello, rialzato di biacca, quadrettato a pietra nera e centinato, mm 545 x 405), preparatorio per la perduta pala di Santa Chiara a Venezia (cfr. Meijer 2017, pp. 289-290, n. 11); l'altro alla Akademie der bildenden Künste di Vienna (penna e acquerello, inchiostro bruno, acquerello bruno, mm 115 x 222, Inv. 3753; cfr. Meijer 2017, p. 304, n. 37). Infine va ricordato che Malombra, ispirandosi a Tintoretto, creò una *Tentazione di Adamo ed Eva* in un altro disegno dell'Accademia di Belle Arti di Vienna

(penna e pennello, inchiostro bruno, acquerello bruno, su traccia di pietra nera, Inv. 3752; Meijer 2017, pp. 303-304, n. 36).

*26. Matteo Ponzone (1583-1675)

Incoronazione della Vergine

Pala d'altare



Matteo Ponzone, *Madonna in trono*. Firenze, Biblioteca Marucelliana

Bibliografia

Boschini 1664, p. 353: "Maria Coronata dal Padre, e dal Figlio, con lo Spirito Santo, et alcuni Angeli, e Ritratti, di Matteo Ponzone"; Boschini 1674, p. 30 (sestiere di Dorsoduro): "Maria Coronata dal Padre, e dal Figlio, con lo Spirito Santo, et alcuni Angeli, e Ritratti, di Matteo Ponzone"; Martinelli 1684, p. 393: "In Sacrestia [...] Maria Coronata dal Padre, e dal Figlio, con lo Spirito Santo, et alcuni Angeli, e Ritratti: mano di Matteo Ponzone"; Martinelli 1705, p. 444: "Nella sacrestia [...] Maria Coronata dal Padre, e dal Figlio, con lo Spirito Santo, et alcuni Angeli, e Ritratti: mano di Matteo Ponzone"; Zanetti 1733, p. 338: "Coronazione della Madonna del Ponzone"; Zanetti 1771, p. 344: "evvi un suo quadro con la B. Vergine coronata dal Padre e dal Figliuolo, con alcuni ritratti. S'accosta molto alla maniera del Maestro"; S. Marchiori e L. Marchi con fonti nel testo.

Il quadro che nel 1689 risulta tra quelli "che erano nella scuola" era in sacrestia, "intitolato la Madonna degli Angeli di mano del famoso Ponzon pitor". Il quadro risulta perduto. Potrebbe

corrispondere al disegno preparatorio per una pala raffigurante la Madonna in trono con il Bambino e due angeli che la incoronano, sovrastata dal Padre Eterno e dalla colomba dello Spirito Santo con i santi Rocco e Cristoforo ai lati e due gruppi di fedeli, uomini e donne, ai piedi. Il disegno, pervenuto nella Biblioteca Marucelliana di Firenze nel 1783 (penna e inchiostro bruno, su traccia di pietra nera, quadrettatura a pietra nera, mm 216 x 95, Inv. A, n. 54/a), reca un'iscrizione antica: "All molto / Mag.co Sig.r matio ponzoni / mio padron osservandissimo in venetia / nicolo Birri / MDCV ... 1605 / 1 ...bre / 1605 / 1605" (cfr. Meijer 2017, p. 389, n. 4). Se il disegno si riferisse all'anno indicato dalla scritta e fosse preparatorio per la pala della scuola della Trinità, significa che Ponzone avrebbe lavorato in modo autonomo rispetto alla bottega di Sante Peranda, con cui in quegli anni soleva collaborare.

*27-28. Matteo Ponzone (1583-1675)

Zaccaria e Geremia;

Simeone e Beniamino

Quadri bislunghi

*29-32. Gio. Antonio Fumiani (1640?-1710)

I quattro Dottori della Chiesa

1698

Dipinti ovali

Bibliografia

Vedi il saggio di S. Marchiori e il regesto di L. Marchi.

I documenti d'archivio della scuola della Trinità ricordano in data 1° dicembre 1698 un primo pagamento a Domenico Bianchi "per haver fato quatro quadri di tela imprimita e quelli commissati al Fumiani pitor per Dipinger li quatro Dotori"; e in data 22 dicembre un secondo pagamento ad Antonio Fumiani "per impostar detti quatro quadri ovadi deli quattro dottori". I quattro dipinti furono commissionati nel periodo in cui Fumiani lavorava ai dipinti per la chiesa di San Pantalon (1684-1704), considerato il suo capolavoro.

*33-35. Pittori non identificati

Sant'Agostino, con ritratti del guardiano Lura e due altri fratelli della scuola

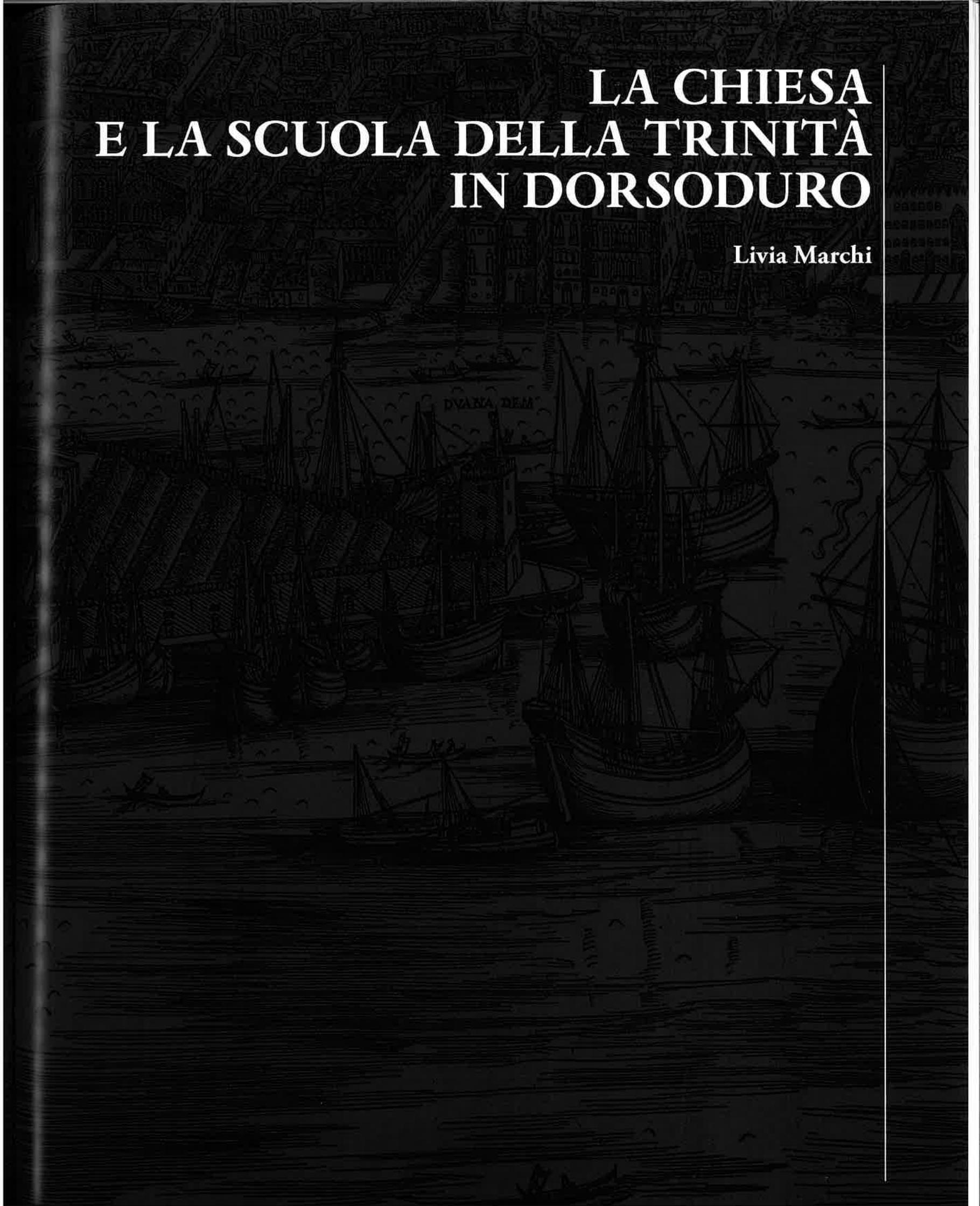
SS. Trinità, con confratelli e loro cappe

Pala della SS. Trinità con i santi Francesco e Domenico

La tela con *Sant'Agostino* compare per la prima volta nell'inventario del 1678. Nel 1695 fu temporaneamente trasferita in un magazzino e definita "pittura ordinaria"; l'anno seguente collocata nella sala dell'albergo e, a partire dal 1711, posta in sacrestia, dove continua ad essere segnalata tra i beni della scuola fino al 1743. Invece il dipinto raffigurante la SS. Trinità con i confratelli compare per la prima volta nel 1695 descritto quale "pittura moderna" in un "luogo provvisorio", offerto dai Somaschi come deposito dei dipinti della scuola. L'anno successivo, conclusi i lavori, la tela tornò a ornare la chiesa della scuola. Poi tutti i documenti tacciono, ma appare un nuovo soggetto, vale a dire una SS. Trinità con i santi Francesco e Domenico. Non è chiaro se questo dipinto è il medesimo di prima o uno nuovo in sostituzione del precedente.

LA CHIESA E LA SCUOLA DELLA TRINITÀ IN DORSODURO

Livia Marchi



La chiesa e il convento della Santissima Trinità erano un tempo situati sulla estrema punta del sestiere di Dorsoduro, indicata dai documenti come *Motta di San Gregorio*, ed in seguito come *punta della Trinità*.

Nel Duecento la chiesa della Trinità, il vicino convento e altre proprietà, erano stati seduti dal doge Reniero Zen (1253-1268) ai cavalieri Teutonici come ricompensa degli aiuti prestati durante la guerra contro Genova (1256)¹.

Sulla punta di Dorsoduro l'ordine Gerosolimitano di Santa Maria dei Tedeschi costruì alcuni magazzini paralleli, in parte affittati alla Repubblica per il deposito dei Sali e poi trasformati in dogana, e altri edifici a sud della chiesa della Trinità, sul canale della Giudecca, dove sorgevano anche alcune case e uno squero per la riparazione delle navi.

A partire dal XV secolo, fino a tutto il Seicento, questa zona acquistò sempre più importanza come centro di vita sia commerciale che religioso della città.

Nel 1414 venne qui spostata la dogana, situata precedentemente a San Biagio, nella zona dell'arsenale di Castello. I due complessi religiosi presenti a Dorsoduro erano Santa Maria della Visitazione, o dell'Umiltà, con facciata sul canale della Giudecca, e quello della Trinità, con facciata sul Canal Grande, la cui fondazione è per entrambi legata alla presenza dell'ordine Teutonico a Venezia. I due conventi furono concessi alla fine del Cinquecento rispettivamente ai Gesuiti e ai Somaschi, questi ultimi stabilitisi alla Trinità da San Cipriano di Murano nel 1595, in seguito al trasferimento del Seminario Patriarcale voluto da Lorenzo Priuli.

Le proprietà iniziali dei Teutonici vennero ulteriormente condivise quando, nel 1419, alcuni cittadini veneziani istituirono la confraternita della Santissima Trinità, che si stabilì in una parte del convento, tra la chiesa e il rio di San Gregorio, verso il Canal Grande². Al 1420 risalgono accordi fra la neo istituita confraternita e i Teutonici per la concessione di un'area sulla quale poter costruire la scuola³.

Nella veduta quattrocentesca di Erhard Reuwich (1486, fig. 1), si possono notare particolari interessanti come il retro dei motivi decorativi dell'antica facciata della chiesa di San Gregorio, anche se gli edifici della Trinità sembrano quasi non essere rappresentati, intravedendosi solamente alcuni tetti più bassi forse riferibili alle proprietà della Trinità, oltre le mura merlate dei magazzini della dogana.

Una veduta anonima del Quattrocento, e la mappa di Jacopo de' Barbari (fig. 2-3), documentano nel dettaglio e in manie-

ra più completa la proprietà della scuola fra i magazzini della dogana e il rio di San Gregorio. La punta della Trinità era occupata da nove magazzini del Sale disposti in modo parallelo fra loro. L'area compresa fra i magazzini, una "calle comune", e il rio di San Gregorio era suddivisa orizzontalmente da una calle che conduceva al rio dei Catecumeni. A nord, verso il Canal Grande, si trovava la chiesa della Santissima Trinità, il convento annesso, la scuola, gli orti e le case di proprietà Porro; mentre a sud erano altri quattro magazzini, sorti al posto dell'iniziale squero. Di proprietà della scuola erano anche dieci case, costruite ex novo nel 1493 e concesse "pro amore Dei", cioè da distribuire tra i poveri tramite ballottaggio: «cinque a pe' pian e cinque in soler, con so corte e pozo» contigue con l'orto della Trinità⁴. Per la confraternita queste case erano la fonte di reddito più valida, anche dopo che furono demolite per ricavare spazio per la costruzione della chiesa della Salute⁵: infatti per questa concessione la scuola continuò a ricevere 30 ducati all'anno⁶.

Nel 1512, il monastero della Trinità venne trasformato in priorato e ceduto da papa Giulio II ai Lippomano⁷. Soprattutto sotto il priorato di Andrea (1512-1574), l'aspetto dell'isola subì nuovi importanti cambiamenti. Ospiti del priorato furono nel 1534 Girolamo Emiliani, fondatore della Congregazione Somasca, e Ignazio di Loyola nel 1550. A quest'ultimo venne donato un «terrenum et situm cum Ecclesia Humilitatis et aliis aedificiis ibi constructis» per ospitarvi un collegio⁸. Fu Andrea inoltre a donare, nel 1549, la chiesa dell'Umiltà alla compagnia di Gesù, che vi eresse affianco un collegio ed iniziò la costruzione di una nuova chiesa, consacrata nel 1589.

Due eventi importanti comportarono un nuovo radicale cambiamento della zona nella prima metà del Seicento. Nel 1595, una parte delle proprietà della Trinità venne ceduta al Seminario Diocesano, fondato dal patriarca Trevisan nel 1579. Alcuni edifici adiacenti alla scuola vennero così abbattuti, mentre alcune casette furono nel frattempo concesse ai Padri Somaschi, e altre da loro prese in affitto. In questo periodo (1617), vennero inoltre intrapresi lavori di ammodernamento di una cappella e del relativo altare, che causarono alcune controversie fra i Somaschi e la confraternita⁹.

Inoltre, a causa dei conflitti fra papa Paolo V e la Repubblica di Venezia, nel 1606 i Gesuiti furono espulsi da Santa Maria dell'Umiltà e nel 1615 subentrarono le monache benedettine di San Servolo. Nella ricostruzione del sito a inizio Seicento (fig. 4) le case dei padri si trovano situate a nord affianco alla chiesa

¹ Per la storia del legame fra i Teutonici e la Trinità cfr. il saggio di Silvia Marchiori in questo catalogo.

² Corner F., 1749, p. 25; cfr. Piva V., 1930, p. 15.

³ Vio G., 2004, p. 913.

⁴ ASVe, *Provveditori di Comun*, reg. AA, c. 546v.

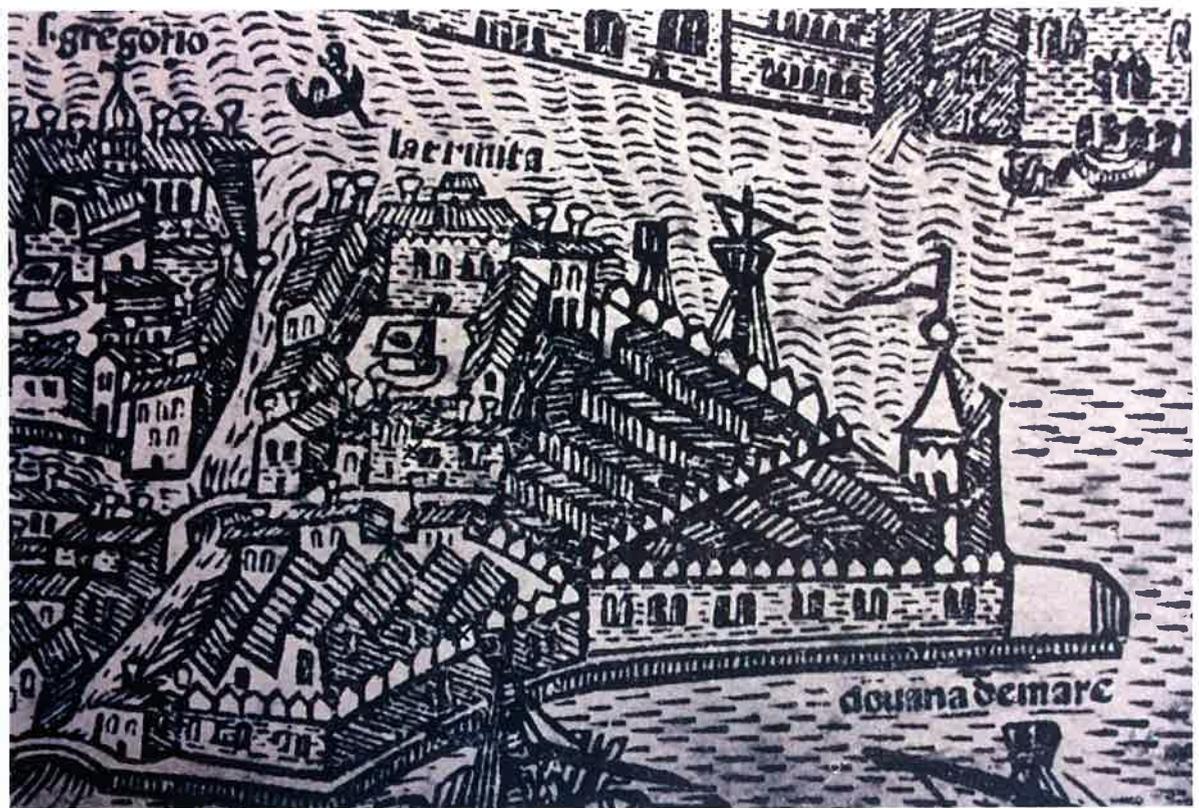
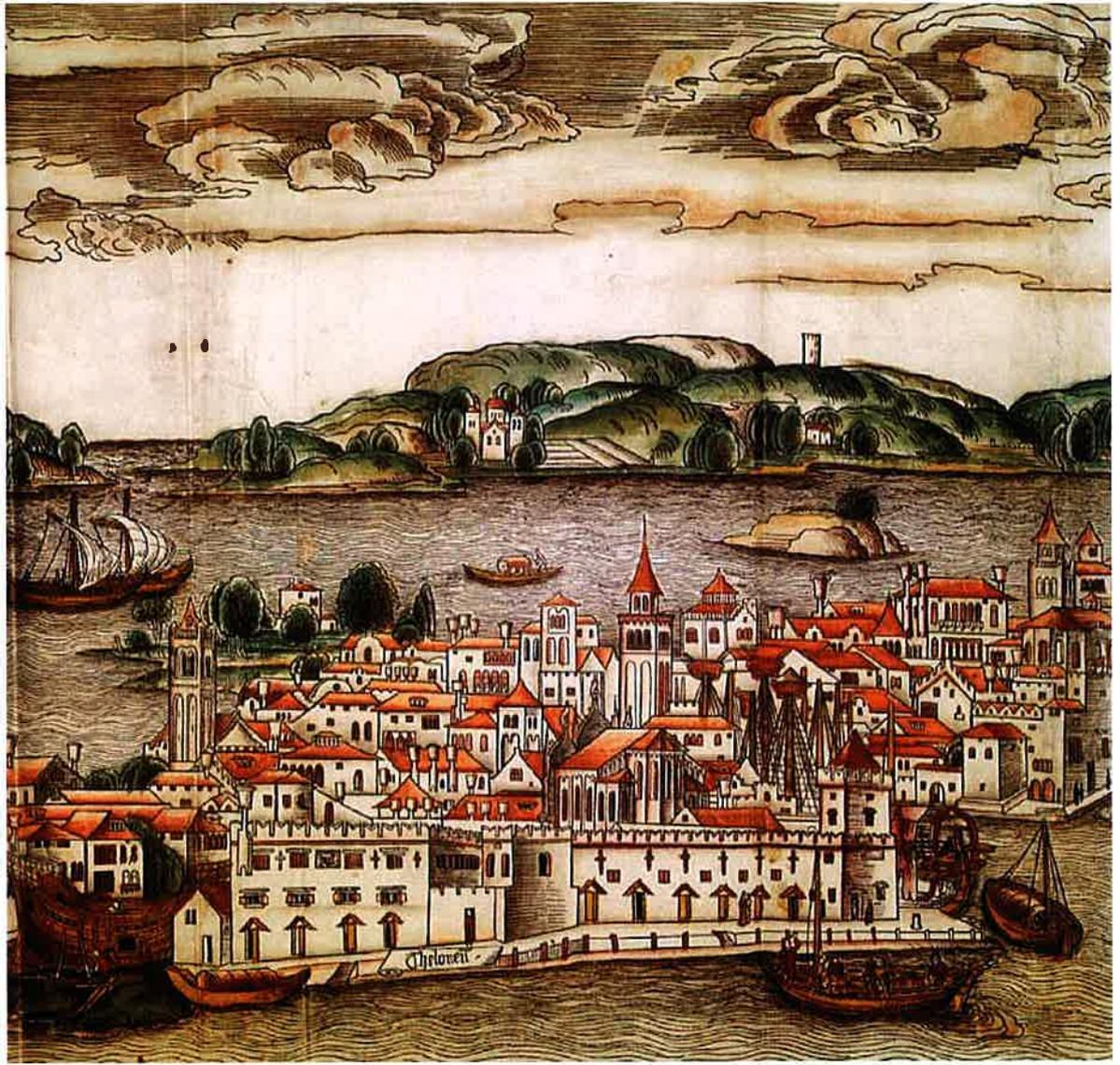
⁵ Ortalli F., 2001, p. 15.

⁶ ASVe, *Senato, Terra*, filza 580, 21 novembre 1633, cfr. S. Langé, M. Piana, 2006, p. 149.

⁷ Per un profilo dei Lippomano il saggio di Silvia Marchiori in questo catalogo.

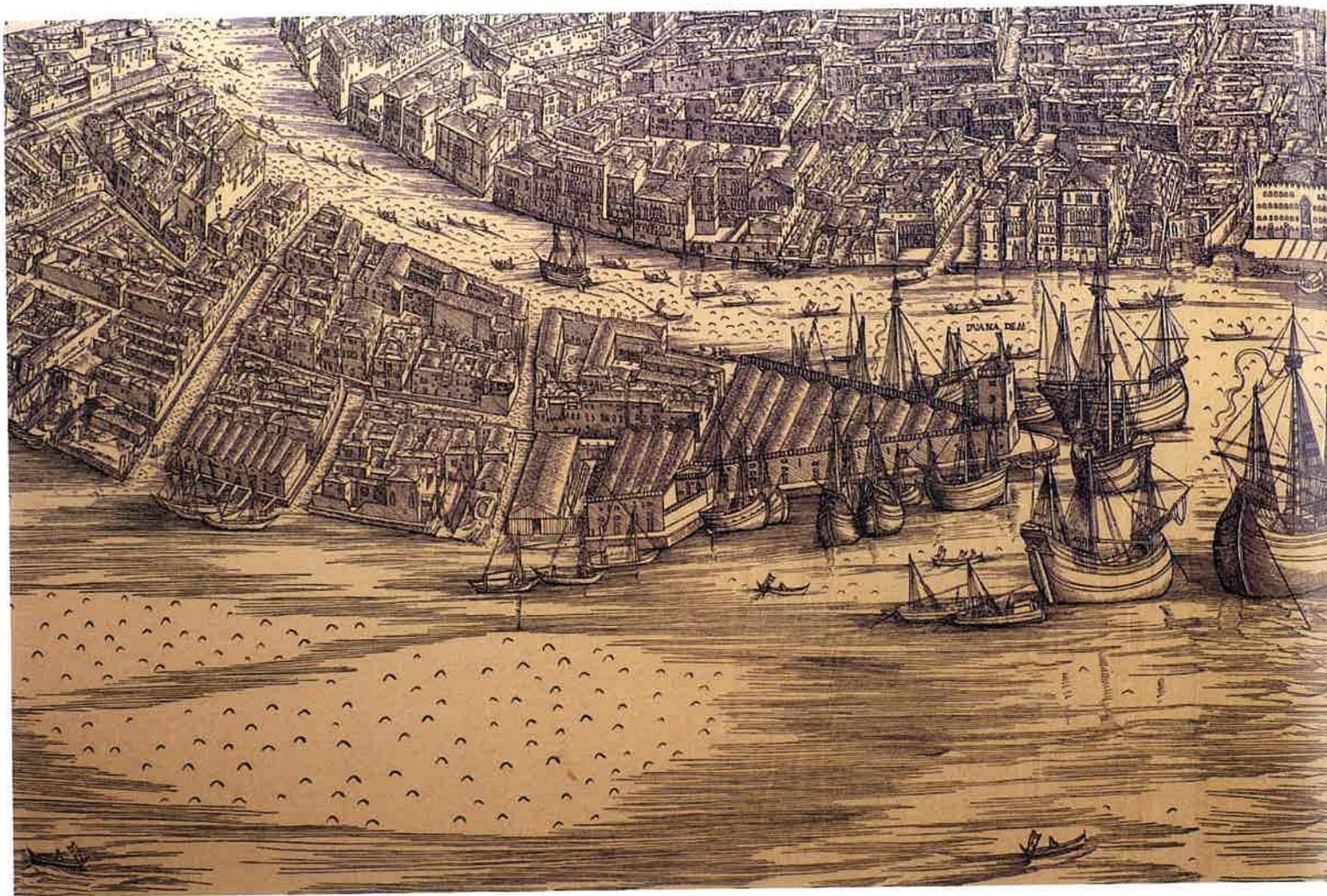
⁸ Tramontin S., Scarpa G., Niero A., 1958, p. 10.

⁹ ASVe, *Provveditori di Comun*, reg. AA, cc. 573v-574r, cfr. Regesto documentario.



1. E. Reuwich, *Vue de Venise*, in B. de Breidenbach, *Opusculum sanctorum peregrinationum ad spulcrum Christi venerandum*, particolare. Magonza, 1486, Parigi, Bibliothèque Nationale de France

2. Incisione anonima del Quattrocento, particolare della punta della Dogana



3. Jacopo de' Barbari, *Veduta di Venezia*, 1500, particolare. Venezia, Museo Correr © foto Stefano Dionisi

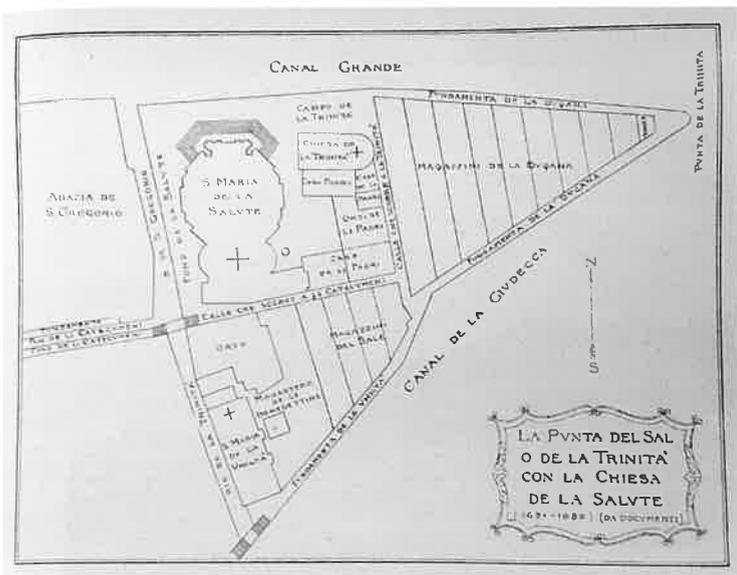
della Trinità, mentre a sud, attorno alla chiesa dell'Umiltà, sorgeva il convento (dei Gesuiti prima e delle benedettine poi), che rimase in piedi fino al 1824, quando entrambi furono demoliti per lasciare posto ai cortili del Seminario.

Dalla seconda metà del Cinquecento, la zona assunse un nuovo tipo di rilevanza e prestigio, in virtù della costruzione delle chiese palladiane di San Giorgio Maggiore (1565-1612), del Redentore (1576-1592) e delle Zitelle (1581-1588). La punta di Dorsoduro si colloca infatti nel mezzo, tra questi tre punti focali e San Marco, dove in quegli stessi anni vennero ricostruiti il Palazzo Ducale, le prigioni e il ponte dei Sospiri, motivo anche per cui il sito nel 1630 fu scelto per erigervi la basilica di Santa Maria della Salute, ritenendo che fosse il più «..opportuno per il sito, capace per lo spazio, e per ogni requisito proporzionato al decoro della fabbrica, et alla pubblica intenzione..»¹⁰. Di conseguenza, il Seminario dovette spostarsi prima all'Angelo Raffaele, poi di nuovo a San Cipriano di Murano.

I lavori per la Salute si protrassero fino al 1687. Le trasforma-

zioni del sito, conseguenti all'intervento architettonico di Longhena, avvennero in un arco di tempo di circa cinquant'anni. Ci furono diversi ripensamenti dei progetti iniziali, soprattutto per quanto riguarda il mantenimento o la demolizione della chiesa e del convento della Trinità. Tali ripensamenti erano anche dovuti alla necessità di adattare un progetto così grandioso alla ristrettezza del luogo. Avvalersi delle vedute topografiche dal Seicento in poi, per fare chiarezza sulle vicende degli edifici della Trinità, risulta molto relativo, poiché non sempre le immagini aiutano a capire l'esatta collocazione degli edifici che ci interessano, sia per le distorsioni dovute al punto di vista dell'immagine, sia per gli interventi di demolizione e successiva ricostruzione avvenuti in tempi serrati. Ho cercato quindi di riassumere le vicende dell'edificio della scuola e della chiesa grazie alle informazioni, talvolta sommarie, ricavate dai documenti, integrandole con le ipotesi già formulate da Andrew Hopkins, Santino Langé e Mario Piana.

Il 3 dicembre 1630 il Senato deliberò che la scuola della Trinità,



4. Ipotesi di ricostruzione del sito della Trinità tra 1600 e 1631 di Vittorio Piva

5. E.J. Dahlberg, *La chiesa della Madonna della Salute in Venetia*, 1655, particolare. Stoccolma, Royal Library

situata vicino al Canal Grande nell'area di pertinenza del futuro complesso della Salute, dovesse essere demolita e ricostruita a ovest, mentre gli altri edifici a est andavano mantenuti nella loro posizione originaria. Secondo il progetto di Longhena, il nuovo edificio doveva essere lungo 32 piedi, con un piccolo cimitero dietro, e una rampa di scale che avrebbe condotto alla sala dell'albergo al primo piano¹¹. Di questo importante spazio della scuola, ed in generale del suo intero edificio, siamo a conoscenza solamente di lavori per il completamento e dipintura del soffitto negli anni Quaranta del Cinquecento¹². Nel progetto di Longhena, la scuola era prevista lontana 43 piedi dal Canal Grande e adiacente al rio di San Gregorio, mentre la chiesa, alla stessa distanza della scuola dal canale, sarebbe rimasta a est. I due edifici avrebbero avuto l'importante funzione di inquadrare scenograficamente la chiesa della Salute per chi la guardava dal Canal Grande. Secondo le parole dello stesso Longhena, la Salute sarebbe dovuta sorgere «giusto nella mezzaria tra la chiesa et scuola della Trinità»¹³.

La chiesa della Trinità non venne ricostruita secondo questo progetto. Nel 1631 il dibattito sulla scelta del sito per la costruzione della Salute era infatti ancora molto acceso. Si cominciò a pensare che il nuovo edificio a pianta centrale avrebbe avuto un maggiore impatto visivo se collocato sulla punta della dogana, anche per il fatto che la chiesa della Trinità, che doveva essere mantenuta nella sua posizione iniziale a est, ne sarebbe altrimenti rimasta offuscata. Al 26 maggio risale la sospensione del decreto di costruzione sul luogo della Trinità, e la decisione per il sito della dogana¹⁴, previa demolizione di sette magazzini che avrebbero dovuto essere ricostruiti al posto della chiesa della Trinità, lasciando però in piedi la scuola, «fabrichando sul canton sopra Canal Grande l'ufficio a pè pian, et in soler sopra uno di essi magazeni».

Se attuato sulla punta, il progetto di Longhena avrebbe dovuto subire tuttavia della modifiche sostanziali, per esempio per quanto riguarda l'importante elemento della scalinata. L'opposizione dei Savi alla Mercanzia alla distruzione della sede di «sei officij principalissimi et necessarij per il negocio», portò alla fine a lasciare la decisione per il sito della Trinità, sacrificando una parte degli edifici di questa.

Al 9 giugno 1633 risale la decisione di demolire parte della chiesa¹⁵, e più tardi, il 21 novembre, anche due casette di proprietà della confraternita¹⁶. La demolizione avvenne in due riprese, nel 1633 e nel 1652. Allora fu deciso definitivamente che la Salute dovesse essere costruita tra la chiesa della Trinità in parte demolita, e il rio di San Gregorio.

Nel 1652 si decise per la demolizione definitiva della scuola¹⁷, secondo il progetto dell'area della dogana presentato l'11 agosto dai tre deputati sopra la fabbrica della Salute, in occasione della richiesta di demolizione dei rimanenti edifici della Trinità, oltre alla chiesa già in parte atterrata nel 1633, poiché le rimanenze impedivano «la perfettione» della scalinata principale

¹¹ ASVe, Senato, Terra, filza 326, cfr. Regesto documentario

¹² ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b.706, Notatori, Libro I, c. 12 r-13 v; c. 63 v.

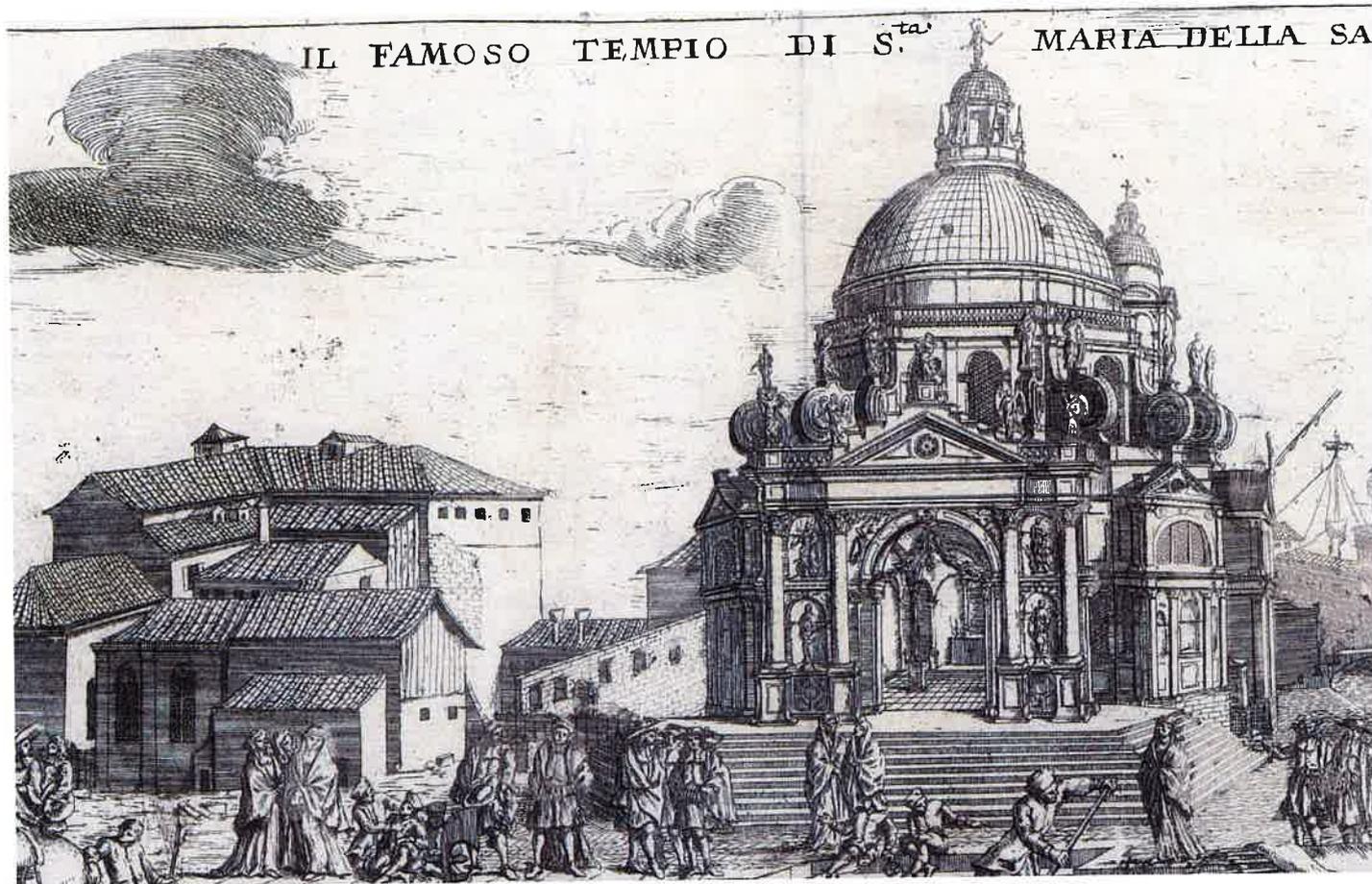
¹³ Hopkins A., 2000, p. 22-23; Langé S., Piana M., 2006, p. 83.

¹⁴ ASVe, Senato, Terra, filza 326; Langé S., Piana M., 2006, p. 148

¹⁵ ASVe, Senato, Terra, filza 350; Langé S., Piana M., 2006, p. 149.

¹⁶ ASVe, Senato, Terra, filza 580; Langé S., Piana M., 2006, p. 149.

¹⁷ ASVe, Senato, Terra, filza 580, Pregadi, 17 agosto 1652; Hopkins A., 2000, pp. 200-201; Langé S., Piana M., 2006, p. 150; Frank M., 2004, p. 467.

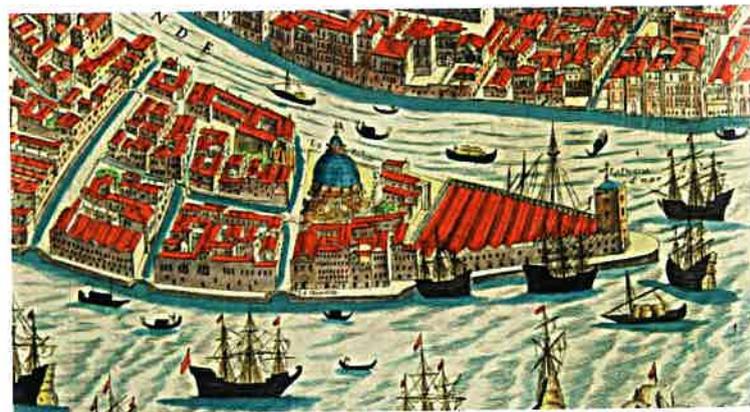


6. Stefano Scolari, *Il famoso Tempio di Santa Maria della Salute*, particolare, 1625-1650
© Gallica - BnF

della Salute. La scuola viene quindi prontamente ricostruita fra il 1653 e il 1654, su progetto di Longhena, sul sito del primo dei magazzini del sale, e aveva le stesse dimensioni in pianta, ma non in alzato¹⁸. Nel 1657 i lavori di rifinitura della scuola risultavano ancora in corso, così come la richiesta di demolizione di due casette per far posto alla sacrestia della nuova chiesa della Salute¹⁹. Nel 1661 la ricostruzione era completata, poiché il fatto che la scuola vecchia fosse stata demolita aveva creato la necessità di restaurare le opere d'arte che vi si conservavano, probabilmente a causa dei danni che i dipinti avevano subito nei vari spostamenti tra la chiesa, la scuola, ed eventuali altri luoghi²⁰.

Le vedute di Dahlberg del 1655, e di Scolari del 1670 (fig. 5 e 6), documentano la Salute ancora in costruzione, già in buona parte compiuta, e a est ciò che rimaneva degli edifici della Trinità²¹. In particolare, nella stampa di Scolari si vede abbastanza chiaramente la parte di chiesa lasciata in piedi, con annessa struttura probabilmente provvisoria, il muretto che divideva la proprietà dalla Salute, e, più a sud, un edificio un po' rovinato, che potrebbe indicare la demolizione delle proprietà in quel punto.

Già nel primo progetto di Longhena, del 1631, era previsto un monastero annesso alla Salute, da realizzare sull'area delle demolite case della Trinità a est, verso la Dogana, per la co-



7. G. Merlo, *Vero e real disegno della inclita cita di Venezia*, 1676, particolare

struzione del quale negli anni successivi vennero pian piano cedute tutte le proprietà sul Canal Grande, ricostruite con un allineamento più arretrato rispetto alla precedente chiesa della Trinità.

L'idea iniziale di Longhena, per quanto riguarda il monastero, venne attuata nel 1669, quando si rese necessario costruire un edificio adiacente alla chiesa per i Somaschi che officiavano alla Salute, concedendo loro un «altro poco sito restato inutile del magazzino già concesso dall'Eccellentissimo Senato per refabri-

¹⁸ ASVe, *Collegio, Notatorio*, reg. 105, fol. 98 v, 14 dicembre 1653, cfr. Regesto documentario. ASVe, *Collegio, Notatorio*, filza 351; Hopkins A., 2000, p. 201; Frank M., 2004, p. 469; Langé S., Piana M., 2006, p. 151. L'appalto per la costruzione viene dato ai fratelli Gaffurini.
¹⁹ ASVe, *Collegio, Notatorio*, reg. 107, fol. 27 r-28 r 24 aprile 1657, cfr. Regesto documentario.

²⁰ ASVe, *Scuole Piccole e Suffragi*, b.706, *Notatori*, Libro III, cc.43 v- 44r, 18 aprile 1661, cfr. Regesto documentario.

²¹ Hopkins A., 2000, p. 64-65.



8. Anonimo (Stefano Scolari ed.), 1677-1680, particolare della punta della Dogana. Venezia, Museo Correr

care la scuola della Santissima Trinità.²² oltre che i magazzini del Sale verso la Giudecca. Al 7 gennaio 1671 risale la proposta dei Somaschi di costruire un collegio ma, una volta ottenuto il permesso, nei documenti non si accenna più alla ricostruzione della scuola della Trinità, che fu nuovamente demolita, o incorporata – questo non è chiaro – in occasione della costruzione del collegio dei Somaschi.

Nella veduta di Giovanni Merlo del 1676 (fig. 7), e da quella di anonimo databile fra il 1677 e il 1680 (fig. 8), a est la chiesa era parzialmente ancora in piedi e alcuni edifici si trovavano a ridosso del primo magazzino del sale, così come la scuola a nord, sul Canal Grande. In effetti, in un documento del 1777, abbastanza tardo, si parla della «scuola nostra eretta in tramontana»²³. I documenti non dicono esplicitamente quale fosse la posizione di quest'ultima, ma solo che il sito del demolito magazzino avrebbe dovuto ospitare, oltre che la scuola, anche «il rimanente [...] che servirà poi a suo tempo per fabbricar la chiesa della Trinità sul Canton verso il Canal Grande et il convento per quei religiosi destinati all'ufficiatura nella chiesa»²⁴. Quindi, sul sito del primo magazzino, doveva essere costruita anche la chiesa della Trinità, in realtà mai ricostruita del tutto. Nell'*Isolario* di Coronelli del 1696 (fig. 9), si intravede un piccolo edificio a ridosso dei magazzini che potrebbe essere identificato come parte dei luoghi della Trinità.

Nel 1674 la parte del collegio verso la Giudecca e la dogana

era praticamente completata. Rimanevano da costruire la parte verso il Canal Grande e la chiesa; mancava solo la demolizione della chiesa della Trinità e delle ultime case rimaste in piedi. La demolizione fu decretata in Pregadi il 27 settembre 1681. Ai Somaschi fu concesso di utilizzare il materiale proveniente dalla demolizione. Forse fu allora che l'oratorio della Trinità, ancora oggi esistente, venne ricostruito dai Somaschi per ospitare gli arredi sacri e le pitture esistenti nella scuola²⁵.

Fra il 1676 e il 1682 furono completati anche i lavori per la nuova dogana, secondo il progetto di Giuseppe Benoni. Da un documento del 1682 risulta che la chiesa della Trinità era ancora in piedi, perché si parla di «prosecuzione dell'opera per tutta la linea della fondamenta d'essa Doana, qual termina appreso la Chiesa della Santissima Trinità, che si unisce a quella della Beatissima Vergine della Salute».²⁶ L'ipotesi più probabile è quindi che la scuola fosse stata inglobata dentro un'ala dei quattro bracci del palazzo del Seminario, mentre la chiesa era rimasta parzialmente in piedi, situata sulla parte a nord del magazzino concesso nel 1652.

Anche se alcune vedute, come quella di Merlo del 1696, mostrano il sito della Trinità completamente occupato dal collegio dei Somaschi, senza più nessuna traccia della scuola e della chiesa, nel 1695 si attendeva che la scuola venisse nuovamente ricostruita, o che comunque uno dei locali del Seminario venisse adattato per permettere alla confraternita di riunirsi: così

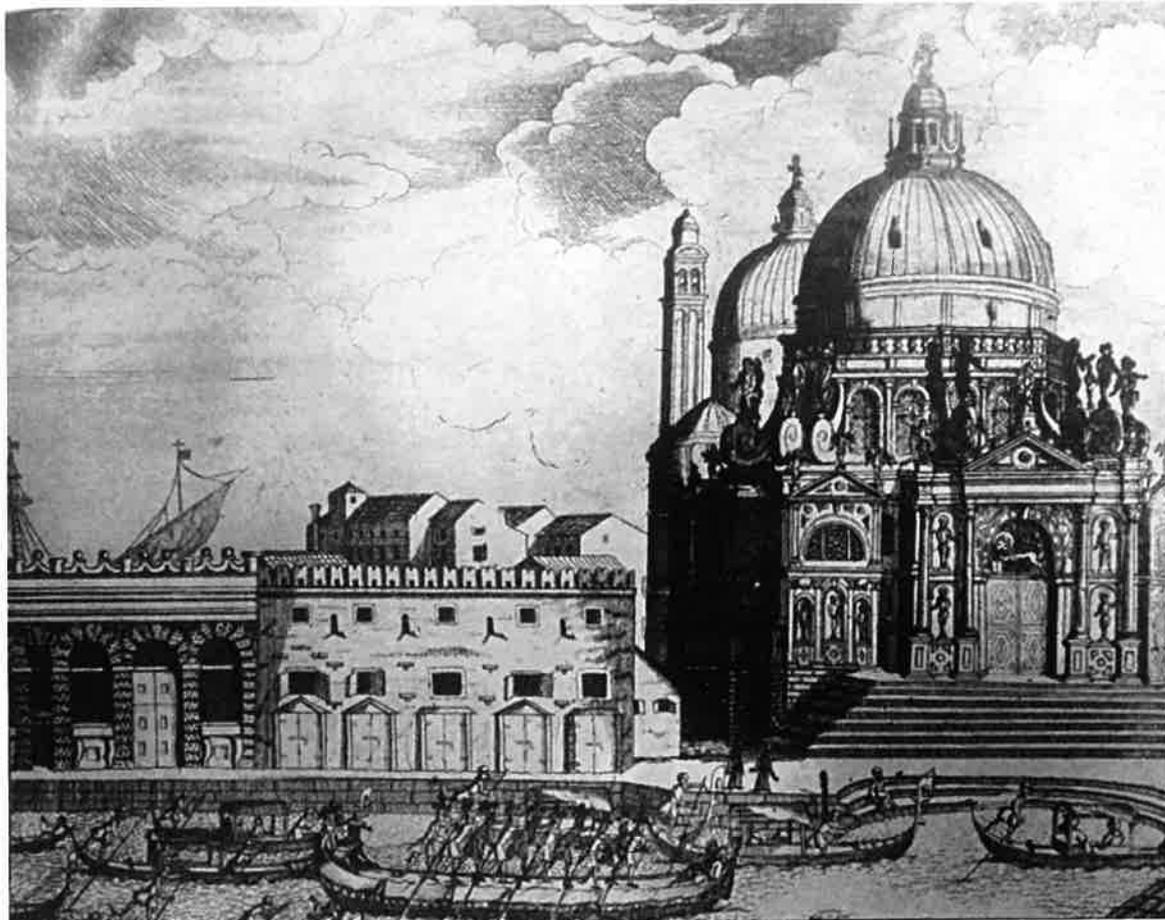
²² ASVe, *Senato, Terra*, filza 179, fol. 702 r-v, 4 gennaio 1669, 4 gennaio 1669, cfr. Regesto documentario.

²³ ASVe, *Scuole Piccole e Suffragi, SS. Trinità*, b. 707, 1761, *Autentiche di Parti prese in Capitolo Generale*, n. 81, 13 aprile 1777, cfr. Regesto documentario.

²⁴ ASVe, *Senato, Terra*, filza 580, 11 agosto 1652, cfr. Langè S., Piana M., *op. cit.*, p. 88.

²⁵ Piva V., 1930, p. 74; Moschini G., 1842, p. 54.

²⁶ Hopkins A., 2002, p. 409.



9. V. Coronelli, *Tempio della Salute*, 1696-1697, particolare

almeno indica l'inventario realizzato per lo spostamento delle opere d'arte, le quali furono portate dalla chiesa e dalla scuola della Trinità nella casa del guardiano Francesco Mazzaroli in attesa del rifacimento dell'edificio. L'anno successivo infatti i quadri vennero riportati nella loro sede. Il luogo in questione non era stato tuttavia ricostruito come desideravano i confratelli, come attestano le loro lamentele per quella che è definita la nuova «sacrestia», che risultava più stretta a causa della vicinanza ai pubblici magazzini, e come attesta la loro richiesta che fosse fabbricata in «due solari», «cioè sia ripartita per metà con travadure, e sopra delle medesime il terrazzo marmorino», due finestre, e una scala di pietra di Nanto²⁷. Inoltre, dall'inventario del 1695 risulta che dai padri Somaschi era stato assegnato alla confraternita uno spazio «per modal provisione [...] che serve in luogo della detta scuola che si deve demolire», oltre che un magazzino del loro convento per riporre arredi e oggetti della scuola²⁸.

Nonostante questi cambiamenti, la scuola continuava la sua attività. Proprio in quegli anni, nel 1695, vennero commissionati ad Antonio Fumiani quattro dipinti ovali raffiguranti i Dottori

della Chiesa; inoltre si ordinò la doratura delle cornici di tutti i quadri della scuola, e la ridipintura di quattro porte, «due dalla sagrestia e due finte»²⁹.

Nel 1717 sono documentati dei lavori di restauro nell'albergo della scuola, in particolare del soffitto e della sacrestia; quest'ultima fu dotata di una nuova copertura di tavole perché la vicinanza ai magazzini del Sale causava infiltrazioni di umidità. Nei lavori sono compresi anche nuovi restauri delle opere d'arte³⁰.

Poco prima della definitiva soppressione della confraternita e del collegio somasco nel 1810, la scuola versava in uno stato di irreversibile decadenza. L'approvazione del Consiglio dei Dieci degli undici punti proposti da Antonio Girardi per il mantenimento di essa risultò insufficiente a farla mantenere in vita³¹. Molte scritture dei notatori degli ultimi anni parlano infatti di un degrado finanziario e patrimoniale. La scuola aveva bisogno non solo di nuovi arredi sacri, ma anche di nuovi membri. La drastica riduzione del numero dei confratelli alla fine rese impossibile svolgere l'elezione delle cariche, mettendo termine alla storia secolare della confraternita.

²⁷ ASVe, *Scuole Piccole e Suffragi*, b.706, Notatori, Libro III, c.146 v, cfr. Regesto documentario.

²⁸ ASVe, *Scuole Piccole e Suffragi*, b.711, quaderno cassa, c.335 r, 12 giugno 1695, cfr. Regesto documentario.

²⁹ ASVe, *Scuole Piccole e Suffragi*, b.711, quaderno cassa, c.318 r, 20 febbraio 1695, cfr.

Regesto documentario.

³⁰ ASVe, *Scuole Piccole e Suffragi*, b.711, quaderno cassa, c. 383.

³¹ ASVe, *Consiglio dei Dieci, Deliberazioni, Comuni*, reg. 211, c. 98 v, 8 giugno 1761, cfr. Regesto documentario.

Raccolgo in ordine cronologico e in trascrizione parziale i principali documenti riguardanti la chiesa e la scuola della Santissima Trinità. Molti documenti del priorato della Trinità dei secoli XIV e XV sono andati perduti. Una parte, esaminata da Riccardo Predelli per ricostruire la storia della Casa Teutonica, è conservata all'Archivio di Stato di Venezia ("SS. Trinità, o S. Maria dei Teutonici") e concerne documenti che vanno dal 1181 al 1417.³² Presso il medesimo ente, nel fondo "Scuole Piccole e Suffragi. SS. Trinità", è conservato il resto dell'archivio della Scuola della Trinità, mentre altre documenti si possono trovare nel fondo "Corporazioni religiose soppresse". Un lacerto del disperso archivio del priorato della Trinità è invece conservato nell'Archivio Storico del Seminario di Venezia, con documenti che vanno dal 1546 al 1591. Altri indicazioni archivistiche sparse nei fondi del governo veneziano sono fornite da Gastone Vio.³³

Mi sono concentrata sui cinque libri dei Notatori della Scuola, che forniscono informazioni, pur con diverse lacune temporali, sull'attività della Scuola dal 1531 al 1736 circa,³⁴ attuando una scelta di documenti riguardanti in particolare i dipinti della chiesa e della scuola della Trinità. Inoltre ho curato la raccolta di altre notizie utili alla ricostruzione delle vicende riguardanti le proprietà della Scuola nell'area della punta di Dorsoduro nel Seicento. Tali vicende, come hanno evidenziato i precedenti studi di Hopkins, Frank e Langé - Piana, sono fortemente legate alla costruzione della chiesa di Santa Maria della Salute.

1535 *more veneto* [1536], 16 gennaio

Necessità di finire il soffitto della Scuola

Dovendosi finir l'opera principiada per li precessori vardiani di tempo in tempo del sofitado de la scola nostra maximì quello vedendosi andar in total ruina et non aversi trova modo di averlo finido fin ora con dano et jactura grandissima de la preditta scola nostra et più in vilipendio de la santissima Trinità qual fa per dar la devocion a tutte quelle persone che hano bon voler et bona devocion [...] il spetabel mss. Marco dal diamante D. Dignissimo nostro guardian che per fornir il sofitado comenzo in la scola nostra per investir il muro di legname va intorno a dita scola per poi farlo depenzer con cenaprio et marche col segno di la santissima Ternità et far quanto ocorerà in tal edificio chomo si farà per honor et gloria di quella [...]. Ma volendo donar si posi donar tanto quanto a loro parera et acetar quanto per loro sara oferto si che possi aut per tal cauxa duc 400. Ligual danari siano spexi nel sofitado sopradito et investir il muro de la sopra dita Scola.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro I, cc. 12r-13v.

1544, 7 settembre

Necessità di dipingere il soffitto della Scuola.

Essendo sta per li precessori nostri fatto et compido el sofitado della nostra Scuola [...] che solum le manca depenzer et dorar peci n.3 de soazoni che siano in torno ditto sofitado et se non si compissero seria cosa vergognosa che restassimo cosi nudi per la qual cosa è necessario che ditti soazoni si compino acciò che ditto soffitto sia ridotto a perfetto fine che sera cosa molto laudabili et bello.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro I, c. 63v.

1546 *more veneto* [1547], 2 gennaio

Scrittura firmata da Francesco Torbido per la realizzazione dei quadri nella Scuola.

Di quanto apiazer sia apreso il grande Idio ladronamento dil tabernachullo suo questo si lege nelle sachre littere et pero seguendo li nostri progenitori le vestigie delli antichi padri del vechio et novo testamento se ano afaticato con tutti li modi sono stati possibili de adornar el suo tabernachullo et caxa de Dio perché questo vero sia et se vede quelli adornamenti fatte nela schuola nostra et masime in el sofitado di quella con non picholla spexa de esa schuola dilche ritrovandosi tal cosa eser imperfetta et cognosando il magnifico guardian sopradito chelle vestigie de lor progenitori et padri de schuolla non sono fatte che ad onor et gloria della santissima Ternità se a inzegniatto con ogni industria de prinzipiar tre quadri de esa schuolla da eser fatti in pichtura con la istoria dela santissima Ternità zovè la creation del mondo da la banda destra intrando in schuolla et avendo trovato che messer francesco turbido pichtor la sufittientia del qual a tutti è nota moso da zelo de carità a promeso far de sua propia mano li preditti tre quadri per merzede de ducati XXV a lore 6 soldi 4 per ducato oltra le telle che intrerano in esi quadri però mete per parte el preditto guardian che li sia conzeso de poter far far al preditto pittor tal bona opera et darli esi ducati 25. Con dichiaration che finita sia lopera sia quella diligentemente per dui periti de larte eletti per loro parte et stimata et non valendo tanto sia tenuto refare fino ala suma de esi duc. 25, et stimandosi valler de piuq contenta de non dimandar piuq de esi ducati 25 con questo che questi siano finiti per 15 de mazo proximo 1547 sotto pena de ducati X da eser aplicadi al Ospital della piettà et perché eso guardian a bon chonto li da ducati X et restituir essi ducati X et fino ala suma de esi ducati 25 eso guardian sia obligato darli finita et stimata lopera et non altrimenti.

De si n.20, de no n.0, et fu prexa.

Io Ixepo de Marchiori scrisi, Io Francescho Turbido sopradito son chontento e prometo, a quanto di sopra e scritto.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro I, cc. 74r-75v; Ludwig, 1905, pp. 136-137.

1547, 4 giugno

Vincenzo Quartari incarica Pietro degli Ingannati e Zuan Pietro Silvio della stima dei dipinti.

Se fa notte qualiter nel sopraditto giorno da poi messi li soprascritti 3 quadri fornidi del tutto al suo locho nella schuola, fu chiamato per el spectabil messer Vincenzo Quartari nostro guardian li infrascritti depentori messer Piero di Inganadi et messer Zampiero Silvio depentori et datoli sachramento potrà valer in futura del depenzer di essi quadri Iuxta la soprascritta parte qual zero valer ducati trentasei et più come qui sotto di suo man affermerà esser così la verità.

Io piero de inganadi sopradittofermo per mio sachramento ut supra.

Io zuanpiero silvio sopradetto afermo per mio sagramento ut supra.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro I, c. 75v.

1547, 8 dicembre

Vincenzo Quartari ha pagato Francesco Torbido per il quarto quadro

Havendo il magnifico messer Vincenzo Quartari degnissimo guardian speso nel far far il quarto quadro et nel capital nostro ducati X del suo che di tanto è rimasto dacordo con ser francesco turbido pittor del ditto pero mette per parte chel possi fuori ditti ducati X delli danari della Schuola nostra mettendo a debito di ditta nostra schuola li ditti ducati X.

Della parte de si n.XX De no N. doi.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro I, c.78v; Ludwig, 1905, pp. 138-139.

³² Predelli, 1905, pp. 5-6.

³³ Vio, 2004, pp. 913-915. Mariiegola, copia in ASVe, *Provveditori di Comun*, reg. AA, cc. 530-584; ASVe, *Consiglio dei Dieci. Misti*, reg. 9, c. 190v, 13 novembre 1418; *Capi dei Dieci. Notatorio*, reg. 2, c. 46v; *Consiglio dei Dieci. Comune*, reg. 211, c. 98v; *Collegio*, bb. 343, 344, 345; *Provveditori di Comun*, b. 61; *Notarie, Atti*, b. 1729.

³⁴ ASVe, Scuola Piccole e Suffragi, b.706: Libro I 1531-1559; Libro II 1560-1576; Libro III 1649-1710; Libro IV 1711-1750; Libro V 1722-1734.

1550, 23 marzo

Necessità di finire i quadri iniziati per la Scuola.

[...] che vedendosi chiaramente quanto sii necessario di finir, se non intutto al mancho in parte, li quadri che manchano a finire in la nostra schuola de pictura et altro, landera parte che mette el predetto magnifico guardian nostro, che ad honor et laude della santissima Trinità et per adornamento de ditta nostra schuola [...] se possi per ditto guardian spender ducati quindese delli danari della ditta schuola per pagamento de ditta pictura et altro; con questo che esso guardian et compagni de banco et zontta et altri della schuola habbino a spender delle sue proprie borse altri ducati 15 per questo medesimo effetto.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro I, c. 87r; Ludwig, 1905, p. 140.

1550, 24 settembre

Spese fatte dal guardiano Zuanne della Vedova.

Da poi la parte predita mise per parte esso magnifico messer zuane dalla vidua vardian che avendo spese in diverse cose bisognose per la schola nostra, come per far et dorar i smussi per li quadri et far refar un quadro fu speso in tuto ducati n.16 et lire 5 soldi 14 como apar per el conto perhò landara parte che mete eso magnifico guardian che diti danari li sia fati boni como cosa giusta et honesta.

De sì n. 13.

De no n. 3 – et fu presa.

Et perché si vedi apertamente che chi no rimedia al muro, li quadri sora vastati et andara in ultima ruina anco la porta de la nostra schola si trova in mal eser et il muro e i fodri di dita banda e bisognoso di concieri per la causa sopra schrita perhò landarà parte che mete el magnifico Zuane dalla Vedova vardian ut supra che de i danari de la nostra schola si faci far una porta maistra ala nostra schola honesta si onorevole con quella manco spesa che si può.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro I, c. 91v.

1550, 24 settembre

Francesco Torbido viene pagato per il secondo quadro.

Conto delli contrascritti – ducati 16, Lire 5, soldi 14

Per il quadro secondo fatto per maestro francesco Torbido – Lire 12,8

Per Terlise per il ditto quadro – Lire 4,14

Per doi marangoni lavoro et fece li smussi per li 5 quadri nuovi et altre operazioni necessarie per la Scuola per zorni doi – Lire 6

Per far nettar Loro della palla et di quadri vechij et Crose, et altre cose della Scuola, et mezan

Per stelli doradi per la ditta palla in do fiatti – Lire 4

Per il depentor refrescho la palla di azuro – Lire 4

Per doratura delli sopraddetti smussi per li sopraddetti quadri contadi a mastro Zan Maria – Lire 49,22.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro I, c. 92r; Ludwig, 1905, p. 140.

1553, 25 luglio

Quadri della sala dell'albergo.

Acciò che nel Tempo dela Invernata neli giorni festivi che si convien tenir aperta la schuola le persone no patiscano de fredo, anzi siano riguardate da venti et pioze con qualche riparo conveniente et onorevole ad una simile fraterna. Però landera parte che mette il spectabel Domenego Bonamor nostro vuardian chel si debbi far una porta con la sua tella, et una figura dela Trinità, postizza da potersi metter, et levar con quella mancho spesa si potrà. Et acciò dil tutto sij accompagnato l'albergo di la schuola nostra de quadri si come in bona parti e che ne mancha fornir nisi dali bande del altar nostro. Pero landera parte che mette il preditto nostro guardian messer Domenego Bonamor chi si debba far far i telleri dale due bande del altar seguendo l'ordini deli altri Telleri lassando però star li dui quadri chi sono sopra le porte dale bande preditte, et farsi debba con mancho spesa si potrà.

Dela parte n. 16.

De non n. 2. Et fu presa.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro I, cc. 118v-119r.

1617, 7 giugno

Contenzioso tra la Scuola e i Somaschi per l'altare nella Cappella maggiore della chiesa della Santissima Trinità.

Essendo stato commesso li anni passati per ordine delli Ill.mi Sig.ri visitatori Apostolici, che fosse reformato lo Altar posto nella Capella Grande della Chiesa della Santissima Trinità nel Confin de San Gregorio, qual Capella et Altare sono di ragione della Scuola della Santissima Trinità in contigua, essendo, che il tutto fu fondato, et fabricato, con li proprij denari della Scuola predetta nondimeno fu da ditto tempo levato detto Altare senza notitia et essendo della Scuola nostra, et posteriormente anco rimossi et asportati tutti li banchi, che erano attorno di detta Capella per ornamento di essa, et comodo delli Mag.ri Guardiani et Banca si come etiam han fatto delli due quadri Videlicet La Beatissima Vergine, et l'Angelo che l'anuncia quali erano in fazza di detto nostro altare al quale se assendeva per molti gradi, et essendo dalli Reverendi Padri Somaschi, ovvero dalli governatori et Procuratori del Reverendo Seminario Patriarcal ditto altare per degni rispetti, et per fine Religioso per la Commissione predetta statto rimosso, et poi come s'è detto o sii statto per la commissione sudetta o pure per loro comodo li sudetti banchi cossi l'aditto, che si haveva intorno come sotto havendo quello ridotto al Piano come si vede con manifesto pregiudicio del Dominio, et ragioni della Scuola nostra, et senza notitia, o assenso alcuno di essa.

ASVe, Provveditori di Comun, reg. AA, cc. 573v - 574r.

1631, 16 aprile

Scrittura di Baldassarre Longhena presentata al Senato.

Terzo, dalla parte verso il rio delli Cattacumeni li sara una fundamenta larga piedi numero dieci la quale haverà esito dalle parte di Catecumeni sino sul campo sarà verso canal grande, la qual fundamenta nel disegni dilla pianta si vede tinta zala nella quale sul canton d'essa verso il Canal grande li sara fabricata la scola della Santissima Trinità in larghezza della facciata verso Canale grande piedi numero 32 et così anco di longeza et po dietro d'essa scola li sara le sue scale per salir ad un albergo sopra et dreto essa scola confina con esse scale vi saranno un poco di campo santo per sepelir et far sepolture per li fratelli d'essa scola, qual scola sua facciata sarà aritta linea della Chiesa della Santissima Trinità che così anco la nova Chiesa sara posta la facciata di essa nella mezaria tra la chiesa vecchia della Trinità, et la scola nominata pur a retta linea di esse.

ASVe, Senato, Terra, filza 326; Moschini 1842; Hopkins 2000, pp. 166-169; Frank 2004, pp. 444-445; Langé-Piana 2006, p. 107.

1631, 26 giugno

Relazione delle spese per demolire i magazzini del Sale alla Dogana e per ricostruirli nuovamente alla Trinità.

[...] per doversi fabricare, la nova Chiesa, si hanno a fare di Santa Maria di Salute, et di più nel sito il qual per il passatto fù terminatto, per fabricar la sudetta chiesa cioè alla Trinità, in esso sitto fabricarli, sette magazen, per salli over merchantie [...] lasciando però in piedi, la scoletta della Trinità al presente si ritrova et fabricando sul canton sopra Canal Grande l'officcio à pè pian, et in soler sopra uno di essi magazen, si come al presente son quelli in Dogana, verso la Ponta [...] del tutto come di sopra habiamo detto, cioè desfar li fabriche vecchie, sono sul isola di Dogana, et far li sette magazen novi, nel sito della Trinità. ASVe, Senato, Terra, filza 326, cc. 11r-v; Hopkins 2000, pp. 174-175; Langé-Piana 2013 p. 148.

1633, 9 giugno – Pregadi

Decreto relativo la demolizione di chiesa della Santa Trinità

Essendo necessario per continuar la fabrica della nuova chiesa intitolata la Madonna della Salute valersi di parte di quella della Trinità contigua [...] l'anderà parte che li procuratori sopra essa fabrica debbano far gettare a terra quella parte che facesse bisogno per continuar la chiesa predetta.

ASVe, Senato, Terra, filza 350; ASVe, Senato, Terra, filza 580; Langé-Piana 2013, p. 149.

1633, 21 novembre

Memoria relativa al contratto fra i deputati della fabbrica della Salute e quelli della Scuola della Trinità per la demolizione di due proprietà.

Fu approvata nell'eccellentissimo collegio la scrittura dell'eccellentissimi signori deputati sopra la fabbrica de Santa Maria della Salute con la quale hanno concluso con li eletti per il capitolo della Scuola della Santissima Trinità di risponderli ducati trenta correnti all'anno per effetto di dui casete di ragione d'essa scola contigue alla fabbrica suddeta giettate a terra per serviti della medesima chiesa.

ASVe, Senato, Terra, filza 580; Langé-Piana 2013, p. 149.

1652, 17 agosto

Decisione di demolire la Trinità.

La Scuola della Trinità opposta al dirimpetto alla chiesa nova di Santa Maria della Salute serve di notevole impedimento alla dovuta perfezione della scalinata principale d'essa chiesa e togliendole la vista rende essenzialmente difettiva la maestà di fabbrica pomposa costosissima.

ASVe, Senato, Terra, reg. 144, c. 366v; Hopkins 2000, pp. 200-201; Langé-Piana 2013, p. 150.

1653, 14 dicembre

Capitolato per l'appalto dei lavori di demolizione del magazzino del Sale e della Scuola di Santa Trinità e ricostruzione della Scuola.

Volendo [...] dar à far diverse opere del arte di murer per far la scoletta si ha da novo refabrichar della Santissima Trinità qual si ha da far nel magazzino da sulli confini con la chiesa della Santissima Trinità, qual magazzino si deve destruzer per fabrichar detta scola et questa conforme il modello [...] far tutte esse muraglie si di dentro come di fuori [...] far il coperto di copi et taveze dopo il marangon l'aveva fatto facendo li suoi colmi in malta [...] metter le gorne atorno atorno essi coperti con i suoi modioni in cartella ... metter in opera li balconi a volto con sue feriate di pietra viva.

ASVe, Collegio, Notatorio, reg. 105, c. 98v; Hopkins 2000, p. 201, n.75; Langé-Piana 2013, pp. 150-151.

1653, 14 dicembre

Demolizione e ricostruzione della Trinità.

[...] essendo già li proclami fatti per l'arte de murari de dar a destruzer li magazzino de sale intesta del campo della Santissima Trinità et parimente destruzer la scuoleta della Trinità et quella far de novo nel loco del magazzino soprascritto.

ASVe, Collegio, Notatorio, filza 351; Hopkins 2000, p. 201; Frank 2004, p. 469; Langé-Piana, 2013, p. 151.

1657, 24 aprile

Demolizione di case di proprietà della Trinità per la costruzione della sagrestia della Salute.

Deliberato per la facitura della sagrestia della detta Chiesa [...] tre balconi a volto, le meze lune [...]. Di più havendo devuto sue Eccellenze la necessita di valersi di due delle casete di ragion della scola della Santissima Trinità per la fabbrica della sudetta sagrestia [...]. Et perché l'obbligo che si ha di mantenere l'ufficiatura [...] porta anco necessariamente il bisogno di dare passaggio ai Padri somaschi di potersi condurre in ogni tempo et all'hore competenti dalle loro habitazioni alla chiesa per l'esercitio del coro [...] necessaria la fabbrica d'un coridor.

ASVe, Collegio, Notatorio, reg. 107, c. 27r-28r; Hopkins 2000, n. 81, p. 203.

1661, 11 aprile

Pietro Vecchia viene rimborsato delle spese per i quadri della Scuola.

Contadi a Pietro Vecchia Pitor per aver speso nel marangon che mette li teleri alli quadri della Scuola come appar suo receiver nel libro [...]. Lire 254.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 711, Quaderno cassa, c. 234r.

1661, 18 aprile

Viene pagato Pietro Vecchia per il restauro dei quadri dopo la demolizione della Scuola.

Parte per la restaurazione delli quadri.

Havendosi per restaurare li quadri della detta Scuola nostra che erano reduci al ultimo estermio, che più di quelli non si poteva volere si per li antichità loro, et funtione che erano ridoti, come ancho per l'occasione della dimulitione della scola nostra vecchia converebbe spendere la suma de ducati settantacinque corenti senza li teleri de quali sarebbe stata tenuta la scola nostra per la contribuzione ma mediante le buone disposizioni de fratelli nostri et benefattori, è stato pagato ducati quarantacinque onde restando sotto per saldare il detto debito ducati trenta che è creditori Pietro Vecchia Pitore manda parte, S. Antonio Fabrici Governatore che sii delle elemosine o entrate aspetanti alla sola Nostra pagati li predetti ducati trenta al detto Vecchia a ducati tre al mese

Per la parte n. 15.

De no n. 3.

Fu presa.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro III, cc. 43v-44r.

1669, 4 gennaio

Decreto di concessione di una parte dei magazzini del Sale alla fabbrica del nuovo collegio dei Somaschi.

L'ufficiatura di quel Tempio per cui convenendo non solo provare il disaggio della loro habitat ione ma anco devono sentire molto angustiato il sito delle pubbliche scole [...] riuscirebbe molto opportuno il permetterle di poter fabbricare a tutte sue spese le scole stesse sopra il magazzino de Sali pubblici, et concederle inoltre altro poco sito restato inutile del magazzino già concesso dall'Eccellentissimo Senato per refabricare la Scuola della Santissima Trinità.

ASVe, Senato, Terra, filza 179, cc. 702r-v, 4 gennaio 1669; Hopkins 2000, p. 205, doc. 87; Frank 2004, pp. 384-385; Langé-Piana 2006, p. 152.

1678, 30 settembre

Inventario degli oggetti e delle opere che si trovano nella sacrestia della chiesa fatto dal Guardiano Bernardo Lura.

Inventario delli Mobili, che hora si atrova nella sacristia della Chiesa della Santissima Trinità appresso la Salute fatto d'ordine del Clarissimo s. Bernardo Lura Governator della nostra Veneranda Scuola come segue.

- Un quadro della Incononation della Madonna in Sagrestia

- Un detto della Santissima Trinità

- Un detto di S. Agustin, con Retrati del Lura e due altri Fratelli di scola

- Un detto grandio della Santissima Trinità

- Un Penelo vecchio

- Quadri Grandi della Creation del Mondo n. 9 Nove

- Una Nontiatia in due quadri con l'Angelo bislungi

- Quadri n. 4 quattro delli quatro Evangelisti

- Due detti San Pietro e San Paolo

- Due detti di due Profeti, per uno

- Un detto Cristo in Tolla soaza dorata

- Una Madonna sopra l'altar.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro III, cc. 106v-107r.

1689, 11 aprile

Restauro dei dipinti.

Havendo il signor Governatore presente speso vinticinque ducati per la restaurazione delli quadri, come appar dalle ricevute del sig. Pietro Venier Pitor comprato Tella et altri quali sono nella Scuola nostra, lo che havevano grande bisogno, et essendo giunto gli venghino bonificati [...] potendo anco far aggiustare il quadrino che sono nella sacristia intitolato la Madonna degli angeli quale è in stato deplorabile, lo essendo di valuta considerabile, di mano del famoso Ponzon pitor, e ciò con la minor spesa sarà possibile.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro III, c. 128v.

1690, 5 luglio

Zorzi Negri ha assistito la Scuola nella causa per le casette cedute nel 1662.
Le fatiche straordinarie prestate dal Zorzi Negri, nel assistere alla Causa della Scuola per la difesa delle case vendute fino l'anno 1662 al NH Francesco Morosini et Inventarij fati per ordine delli Provveditori di Comun, uno degli suppeleteli et altro delli Libri/bretti della Scuola, e per la pratica che tiene nel ministero di Cancellero brama il nostro Governator che quello resti confermato per ut altro anno.
ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro III, c. 135v.

1695, 1 marzo

Lamentazioni dei confratelli per la ricostruzione della sacrestia della chiesa troppo piccola.

Parte per la definizione del litigio et aggiustamento seguito con li RR.PP. della Salute [...] il mandato Ecc.mo de Provveditori di Comun de di 4 febbraio, e per dar fine alle contese vertenti con li RR.PP. Somaschi della Salute, per causa del soler di sopra di detta nostra scola [...]. L'andera parte, che manda Francesco Mazzaroli Guardian, et Banca, che resti terminata ogni difficoltà vertente con li detti PP della Salute, per le cause, quali sopra come possino ridurre, nella forma ed Admissione, della scola nostra a tutte loro spese, come è stato prescritto dalli Sovrani comandi dell'Ecc.mo Governo, non potendo in ordine alli ordini alterar l'insegna Sacrosanta della Scuola nostra a preservazione perpetua delle nostre ragioni a differenza dell'insegna di detti RR.PP. Et essendosi scoperto dalle misure de proti, che per il scalembro, de pubblici magazenì, riesce in una parte un poco ristretta la sagrestia, per suprire soprabondantemente alla detta ristrettezza, ad oggetto di levare tutti i litiggi, e tutte l'occasioni, di più contendere, resti fermato, e stabilito che li RR.PP. basti nella nuova costruzione, che faranno, della Scuola Nostra, e sagrestia a tutte loro spese, giusto alli decreti dell'Ecc.mo Senato debbano ordinare, che la Sagrestia nostra, sia fabbricata in due solari, cioè sia ripartita per metà con travadure, e sopra delle medesime il Terrazzo Marmorino, con due fenestre, e feriate, come da presente, con la sua Scala de pietra de Nanto, e così sarà tutto ad honore, et gloria della Santissima Trinità, di che ne dovrà esser rogato Instromento negli atti del Signor nodaro Centon, con li RR.PP. Padri sudetti da una parte, et il Guardian della Scuola Nostra dall'altra E con questo s'intendano sempre terminate tutte le differenze, stime, et inde, sicche mai in alcun tempo, ne una, ne l'altra parte, possa pretendere cosa alcuna, spettante, et appartenente a detta fabbrica, della Scuola, e Sagristia.
ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro III, c. 146v.

1695, 12 giugno

I quadri vengono trasportati a casa del governatore Francesco Mazzaroli in attesa della ricostruzione della Scuola della Trinità.

Conferitisi Francesco Mazzaroli Governator attuale della veneranda Scuola della Santissima Trinità, Alvise Centon e Flaminio Giberti agionti nella Scuola stessa [...] si sono inventariati, et incontrati con li numeri all'ind.o li quadri esistenti in essa Scuola che sono anco descritti nell'Instrumento Notatorio et Mariiegola della Scuola, quali per esser li più riguardevoli s'è creduto bene restino trasportati sotto la custodia di esso Gov. Mazzaroli nella di lui Casa [...] sino a quando sarà nuovamente ricostruita la fabrica della Scuola delli P.P. della B.V. della Salute [...] per essere di nuovo riposti nella Scuola suddetta, e sono li seguenti che furono anco a nostra cautione della scola stessa sigillati.

- n. 1 L'eterno padre che crea il mondo con tutti gli Animali
 - n. 2 lo stesso che sveglia Adamo con Eva a canto
 - n. 3 lo stesso con Adamo, et Eva più picciolo a quali proibisce il pomo
 - n. 4 Eva che tenta Adamo con il pomo
 - n. 5 L'uccisione di Caino con Abelle
 - n. 6 San Marco
 - n. 7 San Matteo
 - n. 8 San Luca
 - n. 9 San Giovanni – Evangelisti
 - n. 10 San Pietro
 - n. 11 San Zuanne – Apostoli lunghi
- Tutti undeci del Tentoreto Vecchio

n. 12 L'eterno padre con il caos

n.13 lo stesso con due Angioletti che distingue il Caos

n.14 lo stesso che forma il cielo portato da tre Angioletti col Sole e la Luna

n. 15 lo stesso con la Creation della Terra con alberi e frutti Tutti e quattro della Scuola di Martin de Vos

n.16 Un Cristo con le Marie, in tavola di Antonello da Messina

n. 17 La SS. Trinità con Seraffini del Tentoreto Vecchio bislongo

n. 18 La Beata Vergine con il Bambino in tavola del Belino

n. 19 L'Incoronazione della Beata Vergine in grande di Mattio Ponzon

n. 20 Profeti Zaccaria e Geremia

n. 21 Due altri, Simeone et Beniamin – Tutti due del Ponzon.

Oltre li detti quadri vi sono poi li suddetti cioè:

Nel luoco assignato per modum provisionis dalli Padri che serve al proc. in luoco della detta Scuola, che si deve demolire le chiavi dela quale sono appresso al Governatore.

n. 22 La palla della SS. Trinità, con fratelli di scola con cappe, pittura moderna.

n. 23 Un quadro della Beata Vergine Anonciata

n. 24 Un simile del Angelo che si Anoncia – Tutti due del Tentoreto Vecchio.

In un magazzino del convento delli P.P. concesso riponer per modum provisionis li robbe della scola di nessun valore le chiavi del quale sono appresso al sig. Governator cui sono.

n. 25 un quadro grande della SS. Trinità coroso dal tempo con diversi Angeli di Pietro Malombra

n. 26 un quadro grande di Sant'Agostino con fratelli di Scuola, pittura ordinaria.

Io Francesco Mazzaroli Governatore.

Io Alvise Centon Aggiunto.

Flaminio Giberti Aggiunto.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro III, cc. 148v-149r.

1695, 20 febbraio

Viene pagato Andrea Magioto pittore per aver ridipinto le cornici dei quadri ed altri oggetti della Scuola.

2° Feb.ro per contadi a Andrea Magioto depentor per aver dorà tutti li quadri esistenti in Scuola e fatti di color di bosso, come anco aver depento de novo tutti li banchi atorno detta Scuola come anco 4 porte due dalla sagrestia et le due finte – Lire 124.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 711, Quaderno cassa, c. 318r.

1695, giugno

Viene pagato il trasportatore dei quadri dalla Scuola alla casa del guardiano.

Contadi a facchini che porto via la robba di scola la quale si porto nella Gesiola che fa prestata delli Padri Somaschi per la refabrica di detta nostra Scuola Iusto li decreti del Ecc.mo Senato – Lire 5,10.

14 sud.to – Contadi a S. Piater che porto li quadri, alla mia Casa per custodirli sino terminata la fabbrica. Peatta e Fachin – Lire 5,10.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 711, Quaderno cassa, c. 317r.

1695, 30 agosto

Viene pagato l'intagliatore delle cornici per undici quadri della Scuola e della pala d'altare.

Contadi a Felice intagiador a San Lio per aver intagai le Soaze delli quadri in detta nostra Scuola n.11 come anco quel della Palla in tutto – Lire 90.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b.711, Quaderno cassa, c. 317v.

1696, aprile

Viene pagato il trasportatore dei quadri dalla casa del guardiano alla Scuola ricostruita

Per contadi a An.to peater per condur li quadri in scola fatta da novo con S. aiutante Lire 7.

18 aprile Per contadi al Anzolo Menego Raspi per aver asistito in Scola quando si riporto la robba in Scola fatta da novo.
Per contadi a An. vige.to che mese suso li quadri in scola con aiutante
– Lire 7.
ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 711, Quaderno cassa, c. 318v.

1696, 11 maggio

La Scuola è stata ricostruita e i quadri vi vengono riportati dalla casa del guardiano Mazzaroli.

Essendo stata rifabbricata questa veneranda Scuola della Santissima Trinità [...] et essendo stati riportati dal s. Gov. Attuale Francesco Mazzaroli tutti li quadri di raggione della medesima veneranda Scola che erano nella Scola vecchia, et che furono a detto Governatore dati in custodia con l'inventario incontro, et consegna, come avanti fatto sotto li 12 Giugno 1695 dalli Aggiunti sopra la detta fabbrica Alvise Centon e Flaminio Giberti in numero di vinti sei [...]. Li quadri soprannominati sono distribuiti nelli luochi infrascritti videlicet:

Nella Chiesa della Scola

- n. 1 L'eterno padre che crea il mondo con tutti gli animali
- n. 2 Lo stesso che sveglia Adamo con Eva a canto
- n. 3 Lo stesso con Adamo, ed Eva più piccolo a quali proibisce il pomo
- n. 4 Eva che tenta Adamo con il pomo
- n. 5 L'uccisione di Caino con Abelle
- n. 12 L'eterno padre con il caos
- n. 13 Lo stesso con due angioletti che distingue il Caos
- n. 14 Lo stesso che forma il cielo portato da tre Angioletti col Sole e luna
- n. 15 lo stesso con la Creation della terra con alberi e frutti
- n. 18 La Beata Vergine col Bambino in tola del Giambelino riposta sopra l'altare
- n. 22 la Pala della SS. Trinità con fratelli di Scola con Cappe pure riposta sopra l'altare
- n. 23 un quadro della Beata Vergine Nontiatia
- n. 24 un simil dell'Angelo che l'annuncia.

Nella Sagrestia

- n. 10 San Pietro
 - n. 11 S. Zuanne Apostoli in lungo
 - n. 17 La Santissima Trinità con serafini bislungo
 - n. 20 Li Profetti Paolo e Geremia
 - n. 21 Li Profetti Simeon e Beniamin – bislungi
- Nell'Albergo di sopra
- n. 6 San Marco
 - n. 7 San Matteo
 - n. 8 San Luca
 - n. 9 San Giovanni – Evangelisti.
 - n. 16 Un Cristo morto con le Marie in tavola
 - n. 19 L'incoronazione della Beata Vergine Grande
 - n. 25 Un quadro grande della Santissima Trinità lordo dal tempo
 - n. 26 Un quadro grande di Sant'Agostino con fratelli di Scola.

Francesco Mazzaroli.

Alvise Centon Aggionto.

Flaminio Giberti Aggionto.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro III, cc. 149v-150r.

1696, 24 maggio

Lamentazioni del Governatore perché la Scuola è stata ricostruita troppo piccola.

[...] nella nuova fabbrica fatta costruire dalla Congregatione delli Padri Somaschi osservato un notevole pregiudizio, et una evidente diminuzione dello stato della loro Scola antica, et questo contra l'espresso et inviolabili prescrizioni del Senato, come chiaro apparisca dalle misure prese da periti, e da altre evidenti dimostrazioni senza alcun benché minimo pregiudizio.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro III, cc. 150v-151r.

1698, 18 giugno

Inventario degli oggetti della Scuola nel quale, per quanto riguarda i dipinti, compare solo la pala della Santissima Trinità.

Inventario dei mobili, Argenti et altro di raggione della VS della Santissima Trinità appresso la Salute, di tutti li Libri, e scritte, e prima.
In Sacrestia: (venduta sotto il Gov. Mazzetti 1700 20 giugno Lire 124)
Una Pala della Santissima Trinità di legno intagliata indorada antica.
ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro III, cc. 166v-167r.

1698, 20 giugno

Pagamenti per cornici e fiocchi di seta per i quadri della Scuola

Riscossi dal NH Agustin Nani di Cannaregio de si et de no sono per la Comprada delle soaze che era nelli quadri di scola nostra.

Riscossi dal [...] Nic:o Resio Lire 16:10 per fiocchi undeci di seda che sostener li quadri – L. 16:10.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 711, Quaderno cassa, c. 333v.

1698, 20 giugno

Acquisto dei quadri di Malombra e Ponzzone.

Contadi Ger.mo Pagiarin Pitor per haver acquistato due quadri che era di sopra nell'Albergo quali era tutti ruinati uno di mano di Pietro Malombra il quale è la figura della SS. Trinità e l'altro di Mattio Ponzon dela Coronation della Madonna li quali quadri sono riposti in Chiesa con gli altri apar ric.o in libro – Lire 93.

124 contadi a Simon Parioso Tagiapietra per haver fatto li capitelli di piera da Rovigno sopra le catene del Altar di scola ma li quali era di gesso apar ric.o in libro.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 711, Quaderno cassa, c. 334r.

1698, 1 dicembre; 22 dicembre

Antonio Fumiani e Domenico Bianchi vengono pagati per aver fatto dei quadri per la Scuola.

1 dicembre, contadi a Domenico Bianchi Pitor per haver fato quatro quadri di tela imprimita e quelli comissati al Fumiani pitor per Dipinger li quatro Dotori ric. febraro – Lire 9:12.

22 dicembre, contadi a Gio. Antonio Fumiani Pitor per impostar detti quatro quadri ovadi deli quattro dottori posti in scola ric. febraro – Lire 99:4.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 711, Quaderno cassa, c. 335r.

1711, 20 gennaio

Inventario degli oggetti e dei dipinti della Scuola.

Inventario de i mobili, argenti, quadri damaschi, libri, scritte et altro di raggione della Veneranda Scola della S.S. Trinità posta vicino alla chiesa della Beata Vergine della Salute

In chiesa di detta Scuola.

Quadri

Eterno Padre che crea il Mondo, con tutti gli Animali

Lo stesso che sveglia Adamo, con Eva accanto

Lo stesso con Adamo, et Eva, a quali proibisse il pomo

Eva che tenta Adamo con il Pomo

Uccisione di Cain con Abel

S. Marco

S. Matteo

S. Luca

S. Giovanni – Evangelisti

Pietro

Paolo – Apostoli, in lungo.

Tutti undeci del Tentoretto il Vechio

Eterno Padre con il Caos

Lo stesso con due Angeleti che distingue il Caos

Lo stesso che forma il cielo portato da tre Angioletti con il Sole e la Luna

Lo stesso con la creazione della Terra con Alberi, e frutti

Tutti quattro della scola di Martin de Vos.

In sacrestia

Un Cristo con le Marie, in tavola di Antonello da Messina

La SS. Trinità con serafini del Tentoretto il Vecchio bislongo
 La Beata Vergine con il Bambino in tavola del Belino
 L'Incoronazione della Beata Vergine in grande di Mattio Ponzon
 Profeti Zaccaria e Geremia
 Due altri, Simeone et Benjamin, tutti due del Ponzon
 La palla della SS. Trinità, con S. Francesco e S. Domenico
 Un quadro della Beata Vergine Anonciata
 Un simile del Angelo che si Anoncia, tutti due del Tentoretto il Vecchio
 Un quadro grande della S.a Trinità, di Pietro Malonbra
 Un quadro grande, con il Bambin Gesù, S. Agostin, i fratelli di Schola, in sagrestia
 S Augustin
 S. Bonaventura – Dottori di chiesa in due quadri bislungi.
 S. Gierolemo
 S. Giovanni Crisostomo
 Due quadri bislungi con serafini.
 ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro IV, cc. 1r-4r.

1715, 16 maggio
Necessità che ad ogni cambio di guardiano venga fatto un inventario dei beni mobili della Scuola.

[...] si concede Licenza al Guardian della Scuola della Santissima Trinità vicina alla Salute, che possa ridur il suo Capitolo generale, passando la metà per far Guardian, et Banca Nova [...] dovendo finito l'anno esser fatta Banca Nova, et mutato ogni ufficiale [...]. Dovendo anco ogni, et cadauno a chi aspetta, nel termine di giorni otto, doppo finito il Carico, consegnar per inventario al successor, tutti li ori, et Argenti, et altri Mobili di esse scole, da esserne fatta particolar nota, sotto pena d'ogni, et cadauno, che non ricevesse detti ori, et argenti, et Mobili, di restar sottoposto ad ogni mancamento, che si trovasse, come se li avesse ricevuti.
 ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro IV, c. 12r.

1717, 8 settembre
Pietro Baseggio governatore ha pagato o ordinato il restauro della sala dell'albergo della Scuola.

[...] Scola della Santissima trinità vicino alla Chiesa della B Vergine della Salute, come io Pietro Baseggio q.m Camilo fui eletto nel 1716 Governator di detta Scola, et feci del mio proprio il restauro del Albergo di sopra in detta Scola, ove si devono ridurre li fratelli nel quale apparono li comodi, et altre fatture che al presente si vedono, con spesa di lire milletrecento otto, e ciò a puro zelo, e mera carità come fratello di detta scola.
 ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 711, Quaderno cassa, c. 383.

1722, 20 maggio
Inventario degli oggetti della Scuola fatta da guardiano Francesco Ferro.
 Inventario delli mobili della Veneranda Scuola della Santissima Trinità posta vicino alla Chiesa della B.V. della Salute. Fatto da me Francesco Ferro q. sig. Gio. Battista Governator attuale
 Eterno Padre che crea il Mondo, con tutti gli Animali
 Lo stesso che sveglia Adamo, con Eva accanto
 Lo stesso con Adamo, et Eva
 Eva che tenta Adamo con il Pomo
 Uccisione di Caino con Abele
 S. Marco Evangelisti
 S. Matteo
 S. Luca
 S. Giovanni
 Pietro
 Paolo – Apostoli in lungo
 Tutti undeci del Tentoretto Vecchio
 Eterno Padre con il Chaos
 Lo stesso con due Angeleti che distingue il Chaos
 Lo stesso che forma il cielo portato da tre Angioletti con il Sole e la Luna
 Lo stesso con la creazione della Terra con Alberi, e frutti, tutti quattro della scola di Martin de Vos
 Un Cristo con le Marie, in tavola di Antonello da Messina, tutto logorato in sagrestia

La SS. Trinità con serafini del Tentoretto Vecchio bislongo
 La Beata Vergine con il Bambino in tavola del Belino
 L'Incoronazione della Beata Vergine in grande di Mattio Ponzon
 Profeti Zaccaria e Geremia
 Due altri, Simeone et Benjamin, tutti due del Ponzon
 La palla della SS. Trinità, con S. Francesco e S. Domenego
 Un quadro della Beata Vergine Anonciata
 Un simile del Angelo che si Anoncia, tutti due del Tentoretto il vecchio
 Quattro ovadi con li quatro dotori di S.a chiesa
 In sagrestia
 Quadro grande con S. Agustin e Confratelli di Scuola.
 ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro V, cc. 2r-3r.

1743, 30 maggio
Inventario degli oggetti della Scuola.
 Inventario de i Mobili, e Argenti, Quadri, Damaschi, Libri, Scritture et altro che si ritrova nella Veneranda Scola della Santissima Trinità.
I quadri sono gli stessi, l'unica informazione in più che ci fornisce il documento è che il quadro posto in chiesa con Dio Padre con Adamo ed Eva, "a quali proibisse il Pomo" è posto "sopra la porta".
 ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, b. 706, Notatori, Libro IV, c. 83r.

1761, 8 giugno
Il Consiglio dei Dieci approva gli undici punti proposti da Antonio Girardi per la sopravvivenza della Scuola della Trinità.
 Dalla terminazione ora letta dal Mag.to de' Provvr.ri di Comun si rileva il merito di Antonio Girardi, che dopo aver redenta con le sue applicazioni la Scola della Santissima Trinità presso il Tempio della Salute, ha' saputo con le sue rassegnate undeci Parti assicurare per l'avvenire la divozione, e l'Economia. A così Lodevoli oggetti, tenendo tutte le stesse Parti, e perciò dalla Terminazione del Mag.to avvalorate per maggiormente assicurarne l'esecuzione più esatta restano dall'autorità di questo Consiglio approvate.
 ASVe, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni, Comuni, reg. 211, c. 98v; Vio 2004, p. 915.

1770, 22 aprile
Necessità di restaurare la sacrestia facendo una nuova copertura di tavole per le infiltrazioni di umidità causate dalla vicinanza ai magazzini.
 Governator Gio: Michiel Terzi
 Capitolo general per le cose interne
 Parte di accomodar la sagrestia con Lire 260, e far sistemar la medesima con Lire 124.
 Sprovveduta la Sagrestia di Scola Nostra di una Cotta, che si fa necessaria al Capellan per le continue funzioni, fu della attenzione de che ha l'onore di servirle nel carico di Gov. Presa la più esatta informazione.
 La vicina situazione di Scola nostra e Publici magazzini de Sali, fa che di continuo porti una qualche umidità a pregiudicio delle coperte a muri della sagrestia fatti da qualche tempo con legname.
 Si fa necessario un nuovo coperto di tavole, e si crede utile nel tempo medesimo di coprire pur con legnami anco le altre facciate di muro, che si ritrovano scoperte, e la perizia di mastro Francesco Pasa Marangon dimostra la spesa di Lire 260.
 ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, SS. Trinità, b. 707, Capitoli della Scuola della Santissima Trinità, n. 69.

1773, 18 aprile
Necessità di restaurare la sacrestia.
 Marco Moretti Governator [...] quanto con poca spesa si potrebbe ridurre l'Albergo di Scola nostra in vista ancora che nelli anni andati era l'unico loco destinato alle riduzioni medesime [...] stabilimento del suddetto albergo, che si fa necessaria [...]. De di 22 aprile 1770 comandato il ristau-ro della sagrestia, cioè l'imbottitura de' muri della medesima di semplice tavole d'albeo [...] necessario sarebbe, che la sagrestia medesima fosse con decenza picturata a calio.
 ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, SS. Trinità, b. 707, Capitoli della Scuola della Santissima Trinità, n. 74.

1773, 16 maggio

Necessità di coprire sei quadri della Scuola.

Si ritrovano lateralmente nella Scuola nostra sei quadri di celebre autore riguardanti la Creazione del Mondo esposti in cadaun tempo alla polvere, e ad ogni altro scapito in grazia della situazione della Scuola medesima. Per preservazione de medesimi, che per il vero meritano ogni attenzione il coprirli con Coltrine di Tella Sangallo ad oggetto di non aggravare la Cassa Scuola, e per la cognizione presa fra Tella, Ferramenta, e Fattura giusto le note di avviso che si umiliano risulta il dispendio di Lire 120 – circa – mandano parte li Sig. Gov. Sindici, e [...] Che sia impartita facoltà al Governatore di far la provista delle coltrine con la spesa di Lire 120 dovendo essere prodotte le polize nella resa de conti.

Giacomo Savorgnan Provveditore di Comun.

Pietro Ortali Nodaro.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, SS. Trinità, b. 707, Capitoli della Scuola della Santissima Trinità, n. 77.

1775, 21 maggio

Il soffitto della Scuola minaccia rovina e deve essere restaurato.

Il soffitto di scola nostra, che merita per la sua antichità essere conservato minaccia rovina.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, SS. Trinità, b. 707, 1761, Autentiche di Parti prese in Capitolo Generale, n. 80.

1777, 13 aprile

Danni all'edificio della Scuola

La posizione di scola nostra eretta in tramontana, il tempo della fattura delle spaliere accaduta nell'anno 1722 sono i veri motivi per quali l'improvviso precipitarono alla parte dirimpetto al altare le spaliere e tal impegnato accidente chiamò l'attenzione di chi veglia alla custodia, e decoro della medesima.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, SS. Trinità, b. 707, 1761, Autentiche di Parti prese in Capitolo Generale, n. 81.

1785, 3 aprile

Scrittura sul degrado della Scuola, necessità di nuovi arredi sacri e strumenti per officiare funzioni.

ASVe, Scuole Piccole e Suffragi, SS. Trinità, b. 707, 1761, Autentiche di Parti prese in Capitolo Generale, n. 96.

GUARDIANI DELLA SANTISSIMA TRINITÀ DAL 1531 AL 1582

Anzolo Cadena 1531-1532

Agostin Gortiga 1532-1533

Andrea Zio 1533-1534

Zuan Piero de Micheli 1534-1535

Marco Dal Diamante 1535-1537

Ventura dala Vedia 1537-1538

Marco da la Pigna 1538-1539 (*nel 1539 Bonamore è "scrivan", ma scritto "avvocato" a fianco al nome di Bonamor; nello stesso anno è indicato anche "cancellier")

Piero Campanato 1539-1540

Zuan Lanciloto 1539-1540

Olivier Darmano 1541-1542

Lorenzo Negro 1542-1542

Piero Grisanti 1543-1544

Domenico di Giacomo 1544-1545

Domenico Bonamore 1545-1547

Vincenzo Quartari 1547-1550

Zuane della Vedova 1550-1552

Domenico Bonamore 1552-1554

Baldissera Balbi 1554-1555

Benetto Zuliani 1555-1556

Matteo de Marni 1556-1557

Matteo Soliani 1557-1558

Ieronimo Rotta 1558-1559

Baldissera del Cortivo 1559-1560

Zuan Antonio dal Ben 1560-1561

Isepo de Calvi 1561-1562

Nicolò Balbi 1562-1563

Giovanni Negro 1563-1564

Domenego di Beni 1565-1566

Antonio dalla Vecchia 1566-1567

Foscolo Foscolo 1567-1568

Tranquillo Bevilacqua 1568-1569

Piero Pizoni 1569-1570

Piero Bon 1570-1571

Andrea Serena 1571-1572

Cesare Beliaro 1572-1573

Alvise Archani 1573-1574

Giulio di Martini 1574-1575

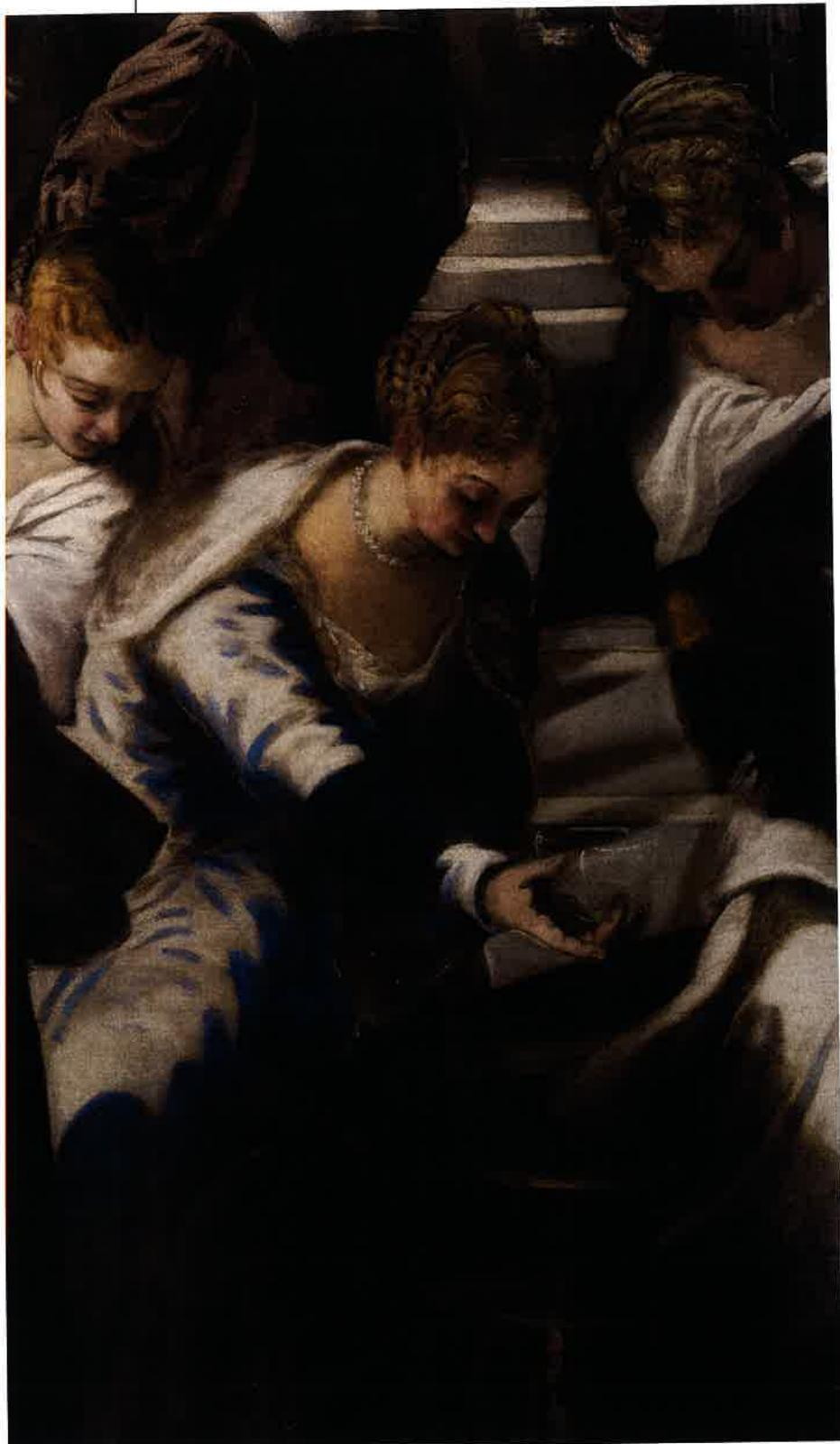
Zuane di Santi 1575

Piero Partenio Anicario 1575

Valerio Darmano 1576

Nicolò Malipiero de Simon Triffon 1582

JACOPO TINTORETTO E LE NOZZE DI CANA GIÀ DEI CROCIFERI NELLA SAGRESTIA DELLA BASILICA DI SANTA MARIA DELLA SALUTE



In un interno molto vasto, esteso in profondità sino a un loggiato lontano che si apre su un cielo azzurro solcato da nubi, Tintoretto inscena il primo miracolo di Gesù, le nozze di Cana. Numerosi, oltre cinquanta, sono i personaggi che animano questa narrazione ricca di vita, dove è rappresentata una gran varietà di atteggiamenti e situazioni. Se la lunga tavolata imbandita con i convitati disposti tutt'intorno sembra predisposta come per una foto di gruppo dalla quale nessuno possa restare escluso, è la gesticolazione degli inservienti in primo piano a imprimere energia alla composizione. E' un affacciarsi spontaneo e rapido, privo dell'enfasi che caratterizza spesso la produzione del maestro, tanto che pare quasi di sentire il fruscio delle loro vesti. Tra gli effigiati vi dovrebbero essere dei padri Crociferi, secondo un procedere d'intenzioni consolidato e noto in simili committenze, ma la loro identificazione è ardua allo stato attuale della ricerca. Il colore che connota le vesti di alcuni personaggi, quantunque ora, in molti casi, risulti alterato e modificato in seguito alle complesse vicende conservative subite dal dipinto, rinvia al colore dell'abito di quei religiosi che, sin dal concilio di Mantova (1459), avevano stabilito fosse azzurro.

L'ordine dei Crociferi, in veneziano dei Crosechieri, venne così denominato per la consuetudine di portare una piccola croce d'argento, mentre in antico era di ferro. L'emblema della croce li distingueva immediatamente ed è documentato a Venezia fin dal XII secolo.

La morigeratezza dei religiosi andò diminuendo nei secoli. Per conseguenza papa Pio V, nel 1568, chiuse tutti i loro conventi, eccetto quattro, tra cui quello veneziano. Novant'anni dopo, nel 1656, Alessandro VII sopprime definitivamente l'ordine su sollecitazione della Repubblica, che si trovava nella necessità di rimpinguare le casse pubbliche svuotate dagli immani costi della guerra di Candia; rivendendo infatti il complesso architettonico ai Gesuiti ne ricavò ottocentomila ducati, una cifra importante, ma in fin dei conti poca cosa rispetto alle spese belliche complessivamente valutate in centoventisei milioni. Allo stesso modo si era conclusa anche la vicenda delle proprietà degli Eremitani nell'isola di Santo Spirito. Le opere d'arte di entrambi i complessi monastici furono destinate a essere ornamento del tempio votivo di Santa Maria della Salute, allora in fase di costruzione, e qui sono ancora oggi conservate.

La grande tela, realizzata per il refettorio, s'inserì nel contesto con tale naturalezza, da suscitare ammirazione e incondizionato apprezzamento. Concepita esattamente per lo spazio comunitario che veniva condiviso da tutta la comunità religiosa dei Crociferi, dilatava i confini dell'ambiente in forme credibili e

realistiche. Dal singolare soffitto a cassettoni con le travi decorate pendono addobbi mossi festosamente dal vento. Si vedono illusionisticamente un grande lampadario e alte finestre sulla sinistra. "Quei che la videro al suo posto ne scrissero come di un miracolo dell'arte: perciocché la travatura di quella stanza era così ben ripigliata nel quadro, e imitata con tanta intelligenza di prospettiva che faceva comparire il luogo maggiore doppio di quel ch'era". Così ricorda il quadro l'abate Luigi Lanzi. Dunque un effetto *trompe l'oeil* di straordinaria efficacia, frutto di attento studio e di consumata pratica. Realizzato in seguito a una rigorosa osservazione del contesto ambientale al fine di perseguire i risultati più alti e concretamente credibili. "Soleva Tintoretto – continua Lanzi – quando voleva usar diligenza, prima di dipingere una tela guardare il luogo dove si doveva porre la pittura: e ciò per adattare alla situazione i chiari e le ombre, e fissare il punto di veduta corrispondente all'altezza e lontananza d'onde il quadro sarebbe osservato. Di ciò abbiamo un bel monumento in quella *Cena* che dipinse pel Refettorio dei Crociferi".

Il tema delle cene evangeliche è una costante nei refettori monastici. L'aver preferito in quello dei Crociferi l'episodio delle *Nozze di Cana*, che viene narrato nel solo vangelo di Giovanni, aveva certamente un significato escatologico. In questa vicenda i protagonisti sono Gesù, che si manifesta per la prima volta come Messia, e sua Madre; gli sposi invece non hanno rilevanza. Tutti e quattro vengono rappresentati, secondo gli intenti del manierismo, in fondo alla lunga mensa. Gesù, a capotavola, è circondato di luce; ma tutti sono lontani, piccoli, poco appariscenti, confusi tra i commensali. Tuttavia sono queste numerose comparse il vero perno della narrazione, verso le quali converge tutta la composizione.

I domestici invece sono in primo piano, hanno ben altre dimensioni, dominano la scena. Sono loro che in base all'ordine di Gesù si danno da fare e riempiono i recipienti d'acqua, che viene trasformata miracolosamente in vino. Il maestro di sala, lo scalco, elegantemente abbigliato, che rimane defilato sulla destra, non è a conoscenza di quanto Gesù ha detto ai camerieri e, secondo la narrazione evangelica, si complimenterà con lo sposo per la qualità di vino offerto a fine pasto. Gli inservienti sono i soli a sapere come sono andate veramente le cose; sono indaffarati e concentrati affinché il miracolo si compia. Così svolgono solerti il loro lavoro.

Il grandioso dipinto godette fama precoce e universale. Fu copiato fin da subito da diversi autori, che così ne ampliarono la fama: dimostrazione quanto mai significativa delle qualità che gli venivano riconosciute. Vari cronisti ne esaltarono la no-

lità, l'elevato livello artistico e il potente risultato. Lanzi pone il dipinto al terzo posto per qualità nel catalogo di Tintoretto, dopo *Il Miracolo dello schiavo* e *La Crocefissione* nella Scuola di San Rocco, e sottolinea, congiuntamente ad altri critici, come tutte e tre questi dipinti rechino la firma del maestro: a suo dire, "perché maggiormente tra tutte se ne compiacqué" il pittore. Dopo che la tela fu espropriata ai Crociferi ed entrò nella disponibilità della Repubblica, proprio per la grande considerazione di cui godeva, si tentò di sistemarla nella cappella ducale, cioè in San Marco; ma le imponenti dimensioni (cm 590 × 440) resero vana quella possibilità e indirizzarono piuttosto la scelta verso la sede in cui tutt'ora si trova, grande, accogliente, una sorta di straordinaria quadreria, ma purtroppo lontanissima dal contesto originario per cui era stata concepita. A tal proposito, e proprio per questo dipinto, ne i *Discorsi letti ne la I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia* [...] fu scritto "Perdere qualche parte di loro bellezza è il destino di quasi tutti i dipinti traslocati. Per goderne la bellezza intera, converrebbe collocarli e in quella luce, e in quell'altezza, e in quella distanza, che furono contemplate dagli autori quando li fecero".

Eseguita da Tintoretto poco più che quarantenne nel 1561 – dunque all'incirca alla metà del proprio percorso artistico, nel pieno della maturità e della fama – è un'opera di potente impatto, soprattutto scenografico, e di grande originalità. Fu realizzata con una tecnica esecutiva decisamente inconsueta. Si tratta infatti di una tempera su tela priva di preparazione. Difficile comprendere il perché di una simile scelta, che però si può ipotizzare fosse dettata dalla volontà d'imitare l'effetto di un arazzo. Tale ipotesi è rafforzata dal fatto che i pigmenti a tempera sono meno brillanti e appariscenti di quelli a olio, e ben si prestano all'imitazione di un arazzo.

Nel corso del restauro, complesso e delicato, sono stati affrontati tutti gli argomenti correlati. L'opera è stata studiata sotto il profilo storico e artistico, sottoposta a indagini chimiche e fisiche, in fluorescenza ai raggi X, in fluorescenza ultravioletta e riflettografiche all'infrarosso. I dati ottenuti hanno consentito di conoscere in maniera approfondita un dipinto di grande rilevanza nel percorso artistico di Tintoretto e di grande complessità per la sua storia conservativa.

Nonostante da quasi trecentosessant'anni il dipinto sia stato trasferito nella sagrestia della basilica di Santa Maria della Salute e sia perduta per sempre la straordinaria illusione concepita dall'artista per il refettorio dei Crociferi, l'opera appare ancora mirabile per un'invenzione fresca e coinvolgente.





Jacopo Tintoretto, *Nozze di Cana*
Venezia, Basilica di Santa Maria della
Salute © foto Mauro Tonon
per gentile concessione di Save Venice

RELAZIONE DI RESTAURO

L'intervento di restauro che ha interessato il grande telero delle Nozze di Cana di Jacopo Robusti detto il Tintoretto si è dimostrato un'eccezionale occasione di conoscenza e approfondimento di un'opera celebre già dalla storiografia contemporanea, ma negli ultimi anni poco indagata per la disomogeneità nella qualità della pittura che ha fatto teorizzare una massiccia presenza della bottega. La ricerca sulla storia conservativa, l'attuale restauro e il prezioso apporto scientifico della diagnostica, intesi come differenti aspetti di un unico processo di conoscenza, hanno permesso di confermare degli elementi finora non emersi con evidenza scientifica. Il dipinto rettangolare di grandi dimensioni, cm 590 x 440 è composto da cinque tessuti di lino con altezza variabile e va dai cm 95 ai 100. L'ultimo telo a chiudere risulta più stretto con un'altezza di circa cm 50. Il quarto e il quinto telo seguono nelle estremità un andamento semicircolare e ad essi si congiungono due pennacchi ai lati destro e sinistro aggiunti in epoca successiva. Riguardo al problema della forma, oggi si può con certezza affermare che il dipinto nacque con la forma a lunettone e solo successivamente ne fu variata la sua configurazione con l'inserimento dei due pennacchi. Non si è trovata una spiegazione plausibile riguardo al fatto che tutte le copie rintracciate, anche quelle eseguite dopo pochi anni dalla realizzazione del telero, abbiano invece una forma rettangolare e non si può con certezza documentaria datare il momento preciso del cambio della forma ma solo dare un'indicazione di massima delle trasformazioni.

Riguardo alla caratteristica della resa pittorica definita in alcune parti scabra e disomogenea tanto da far ipotizzare una massiccia presenza di aiuti e addirittura la non autografia dell'opera sono emerse, grazie all'intuizione del restauratore e al conseguente utilizzo puntuale delle tecniche diagnostiche, le motivazioni tecniche che spiegano gli esiti estetico conservativi del telero. Le analisi stratigrafiche condotte nell'ambito dell'attività diagnostica finalizzate ad acquisire informazioni sui materiali costitutivi originali e/o sovrammessi alla materia pittorica, eseguiti su alcuni micro campioni, hanno inoltre fatto rilevare la mancanza dello strato di preparazione. Tintoretto, con un procedimento inusuale nella pittura del cinquecento veneziano, stende il colore temperato con l'uovo direttamente sulla tela non usando la consueta preparazione con colla e gesso. Questa scelta ha quindi determinato l'aspetto irregolare della superficie pittorica ed ha reso sicuramente più opaco il risultato finale rispetto alle opere dello stesso periodo, in cui usa impasti ad olio. Non vi sono tesi ma solo ipotesi per spiegare questa scelta che, al momento, rimane singolare nella produzione del Tintoretto. Una tra le più consolidate ipotesi è che il pittore abbia avu-



Jacopo Tintoretto, *Nozze di Cana*. Venezia, Seminario Patriarcale, Basilica di Santa Maria della Salute © foto Davide Bussolari, radiografie, per gentile concessione di Save Venice

to fretta e molti incarichi da soddisfare contemporaneamente e quindi la tempera rispetto all'olio aveva tempi più veloci di asciugatura. Non riteniamo comunque che ciò possa da solo spiegare una scelta così inconsueta e per certi versi sperimentale.

Questo aspetto caratteristico e l'alterazione irreversibile di alcuni pigmenti, nonché l'abrasione di numerose porzioni del telero non permettono oggi di immaginarne l'originale lettura. Pur con questa materia del colore e con la totale assenza di preparazione, il dipinto, ricordato da tutte le fonti tra i più apprezzati, doveva comunque avere uno straordinario effetto cromatico in particolare in primo piano con una preponderanza dei toni del blu di smalto e oltremare insieme all'intenso arancio delle vesti e al brillante verde di alcuni panneggi. La figura femminile al centro e alcuni personaggi in secondo piano conservano un abbigliamento integro perché in queste parti Tintoretto ha usato con generosità il più prezioso, resistente e costoso lapislazzuli. Riguardo alla presenza e l'individuazione nel corso di questo restauro di figure sottostanti ma definite come da ultima stesura, si può affermare con certezza che il dipinto ebbe almeno due versioni autografe, la prima delle quali riconoscibile nella copia temporalmente più vicina del dipinto eseguita da Michele Damaskinos. Alla seconda in corrispondenza della parete scura a sinistra sotto le finestre, appartengono il gruppo di circa otto figure, visibili in radiografia, allineate su due livelli e ben de-



finite nei loro tratti, tra cui si identifica un'unica figura femminile con il capo coperto da un velo presumibilmente uguale a quello bianco indossato dalla figura centrale. Questa certezza e il riconoscimento in certi casi preciso delle figure delle varie versioni lasciano aperto un affascinante interrogativo riguardo ai motivi delle trasformazioni, all'identità dei ritratti dei personaggi cambiati o aggiunti nel tempo e alla datazione della prima stesura.

I pentimenti in radiografia sono numerosi: quelli più sostanziali corrispondono a due volti delle figure femminili in sequenza sul lato destro del tavolo, caratterizzati e completati come quelli definitivi, che denotano il cambio di inclinazione dello scorcio della tavolata. I bicchieri, le ciotole e le inghistere, già in radiografia, denotano la trasparenza del vetro, e cambiano nei ripensamenti la posizione o vengono celati (esempi più evidenti sono lo spostamento della ciotola della figura femminile ed il mascheramento della bottiglia sul bordo della tavola a sinistra in primo piano). Le anfore denotano variazione di dimensione (in particolare di quella che sta per essere raccolta dal servitore in primo piano a destra) anche osservabile nel visibile.

Con la rimozione della vernice, effettuata nell'attuale restauro l'opera ha riacquisito vivacità e brillantezza cromatica, rilevando l'inedita novità sul legante a tempera ad uovo. Per tecnica esecutiva la superficie però rimane disomogenea con porzioni di colore corposo, parti con velature più fluide e zone

con il solo effetto increspato della tela; in quest'ultime l'indagine ultravioletta, eseguita dopo la rimozione della vernice, ha individuato una lieve fluorescenza dovuta alla presenza di colla animale (riscontrata anche dalla gascromatografia), stesa sul retro per interventi di foderatura del telero (l'ultima effettuata nel 1984) e trapassata sul davanti vista la mancanza della tipica preparazione.

Le ridipinture, probabilmente con impasto oleo-resinoso, sono state individuate nel visibile con una stesura compatta e spessa e confrontate nell'infrarosso nelle tonalità di un grigio medio opaco non rilevabili in fluorescenza UV prima della rimozione della vernice. Alcuni esempi sono: la terza figura alla destra di Gesù sul lato sinistro della tavola, parte del volto a destra di Cristo, il lato destro del volto del committente, la capigliatura dello sposo, i volti barbuti al centro, la guancia esageratamente aranciata della figura femminile in primo piano davanti alla tavola, così come il pannello rosso delle sue maniche. L'indagine chimica non ha evidenziato in questi casi pigmenti utilizzati in epoche sicuramente successive. Per cui la sola differenziazione si può rilevare dall'analisi stilistica con il supporto di antichi interventi di restauro documentati, che, vista l'intensa storia conservativa, rimangono comunque di notevole importanza e sono stati pertanto conservati.

BIBLIOGRAFIA

SIGLE ARCHIVISTICHE

AHSI = *Archivum Historicum Societatis Iesu*

ARSI = *Archivium Romanum Societatis Iesu*

ASP = Archivio Storico Patriarcale

ASPG = Archivio Storico Padri Somaschi Genova (= AGRS)

ASVe = Archivio di Stato Venezia

A

AA.VV. 1913 = AA.VV., *Pietro Favre*, Milano, Ancora editrice, 1913.

Adelson 1983 = Candace Adelson, *Cosimo de' Medici and the Foundation of Tapestry Production in Florence*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, 3. *Relazioni artistiche. Il linguaggio architettonico*, Firenze, L. S. Olschki, 1983, pp. 899-924.

Aretino 1538 = *Il Genesi di m. Pietro Aretino con la visione di Noe ne la quale vede i misterii del Testamento Vecchio e del Nuouo, diuiso in tre libri*, Impresso in Venetia, per Francesco Marcolini, 1538.

Aretino 1551 = *Al beatissimo Giulio III, papa com' il II ammirando il Genesi l'Humanita di Christo, & i Salmi. Opere di m. Pietro Aretino del sacrosanto monte humil germe, & per diuina gratia huomo libero*, In Vinegia, in casa de' figliuoli d'Aldo, 1551.

Aretino 1992 = Pietro Aretino, *Poesie varie*, a cura di Giovanni Aquilechia e Angelo Romano, Roma, Salerno, 1992.

Ascoli 2008 = Donatella Ascoli, *Il patrizio e il pellegrino: la Cena in Emmaus di Alvise Contarini Millecroci*, in "Venezia Cinquecento", 35, I, 2008.

B

Bacchi 1999 = "La bellissima maniera": *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo a cura di Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper, Trento, 1999.

Bacchi-Giacomelli 2008 = *Rinascimento e Passione per l'Antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli, Trento, Provincia autonoma, 2008.

Barbantini 1937 = *La mostra del Tintoretto a Venezia*, catalogo delle opere, a cura di Nino Barbantini, Venezia, Ca' Pesaro, Off. Graf. Carlo Ferrari, 1937.

Baudi di Vesme 1899 = Alessandro Baudi di Vesme, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Torino, 1899.

Benesch 1953 = Otto Benesch, "Kunstchronick", 6, 1953, pp. 76-82 (recensione a: Charles De Tolnay, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*, Zürich, 1952).

Bercken-Mayer 1923 = Erich Bercken, August Mayer, *Jacopo Tintoretto*, R. Piper & Company, 1923.

Berenson 1957 = Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance Venetian School*, London, Phaidon Press, 1957.

Bertini Calosso 1911 = Achille Bertini Calosso, *Le mostre retrospettive in Castel Sant'Angelo*, "L'Arte", XIV, 1911, pp. 445-468.

Bertoldi 1874 = Antonio Bertoldi, *Michele Sanmicheli al servizio della Repubblica Veneta: documenti tratti dal R. Archivio Generale di Venezia*, Verona, premiata tipografia di Gaetano Franchini, 1874.

Bettinelli 1780 = Giuseppe Bettinelli, *Dizionario storico-portatile di tutte le venete patrizie famiglie*, Venezia, presso Giuseppe Bettinelli, 1780.

Bianchi 1763 = *Ragguaglio della vita del Beato Giovanni Marinoni cherico*

regolare descritto dal padre don Ignazio Lodovico Bianchi della medesima Congregazione, In Venezia, presso Guglielmo Zerletti, 1763.

Bison 2014 = Antonella Bison, *I Gesuiti a Padova. Da Bernardino Scardeone alla soppressione dell'Ordine del 1773. Architettura e arte dimenticate*, Tesi di Laurea Magistrale (Rel. Prof.ssa Alessandra Pattanaro), Università degli Studi di Padova, A.A. 2013/2014.

Boillet 2017 = Pietro Aretino, *Opere religiose: Genesi, Umanità di Cristo, Sette Salmi, Passione di Gesù*, a cura di Élise Boillet, Premessa di Giulio Ferroni, Roma, Salerno, 2017.

Bollettino 1810 = *Bollettino delle leggi del Regno d'Italia. Parte prima. Dal primo gennaio al 30 giugno 1810*, Milano, Dalla Reale Stamperia, 1810.

Bonamore 1578 = *In obitu sereniss. Principis Venetiarum, Sebastiani Venetii Boni Amoris oratio*, Venezia, Domenico Farri, 1578.

Borean 1999 = Linda Borean, *Appunti per una storia del collezionismo a Venezia nel seicento: la pinacoteca di Lorenzo Dolfin*, "Studi Veneziani", n.s. XXXVIII, 1999, pp. 259-291.

Borggreffe 2008 = *Hans Rottenhammer: Begehrt, Vergessen, neu Entdeckt*, herausgegeben von Heiner Borggreffe et al., München, Hirmer, 2008.

Borghini 1584 = *Il riposo di Raffaello Borghini in cui della pittura, e della scultura si fa uella, de' piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, In Fiorenza, appresso Giorgio Marescotti, 1584.

Boschini 1660 = Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco* (Venezia, Baba, 1660), *Breve Instruzione premessa a Le Ricche Minere della Pittura Veneziana* (Venezia, Francesco Nicolini, 1674), edizione critica di Anna Pallucchini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1966.

Boschini 1664 = Marco Boschini, *Le minere della pittura. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'isole ancora circonuicine...*, Venezia, Francesco Nicolini, 1664.

Boschini 1674 = Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, appresso Francesco Nicolini, 1674.

Boucher 1991 = Bruce Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, Yale University Press, 1991.

Brown 1991 = Clifford M. Brown, *Paintings in the collection of Cardinal Ercole Gonzaga*, in *Giulio Romano, Atti del Convegno internazionale di studi su Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento*, Mantova, Palazzo ducale, Teatro scientifico del Bibiena, 1-5 ottobre 1989, Mantova, Cariplo, 1991, pp. 205-226.

Brown-Delmarcel 1996 = Clifford M. Brown e Guy Delmarcel, *Tapestries for the Courts of Federico II, Ercole, and Ferrante Gonzaga*, with the collaboration of Anna Maria Lorenzoni, University of Washington press, 1996.

Brownell 1988 = Penelope C. Brownell, *La figura di committente del vescovo Gianmatteo Giberti. Il rinnovamento cinquecentesco della chiesa di*

- S. Stefano, in *Veronese e Verona*, a cura di Sergio Marinelli, Verona, Museo di Castelvevchio, 1988, pp. 53-83.
- Brucioli 1532 = *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento, tradotti nuouamente de la hebraica verita in lingua toscana per Antonio Brucioli. Co diuini libri del nuouo testamento di Christo Giesu signore & saluatore nostro. Tradotti di greco in lingua toscana pel medesimo*, impresso in Vinegia, ne le case di Lucantonio Giunti fiorentino, nel mese di maggio 1532.
- Brucioli 1540 = *I sacrosanti libri del Vecchio Testamento. Tradotti dalla ebraica uerita in lingua italiana, & con breue & catholico commento dichiarati, per Antonio Brucioli*, stampato in Venetia, per Bartholomeo de Zanetti da Brescia, 1540 del mese di ottobre.
- Brusegan 2007 = Marcello Brusegan, *I Palazzi di Venezia*, Roma, Newton & Compton, 2007
- C
- Caccialupi 1978 = Paola Caccialupi, *Pietro Degli Ingannati*, Saggi e Memorie di storia dell'arte, 11, 1978, pp. 21, 23-43, 147-162.
- Calimani 2016 = Riccardo Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia (1516-2016)*, Milano, 2016.
- Calmo 1552 = *Il rimanente de le piaceuole et ingeniose lettere indirizzate a diuersi con bellissime argutie. Sotto varii et sottilissimi discorsi dechiariti per m. Andrea Calmo*, In Vinegia, apresso Ioan Battista Bertachagnio al segno de Santo Moise, 1552.
- Calmo 1552/a = *Supplimento delle piaceuoli, ingeniose, et argutissime lettere ... per Andrea Calmo*, In Vinegia, apresso Ioan Battista Bertachagnio de Santo Moise, Lanno MDLII.
- Calmo 1553 = Andrea Calmo, *Le bizzarre, faconde et ingeniose rime pescatorie, nelle quali si contengono sonetti, stanze, capitoli, madrigali, epitaphij, desperate e canzoni. Et il commento di due sonetti del Petrarca, in antiqua materna lingua*, In Vinegia, Appresso Iovanbattista Bertacagno, al segno di San Moise, 1553.
- Calmo 1554 = Andrea Calmo, *I piaceuoli et ingenuosi discorsi in piu lettere compresi, e ne la lingua antica volgari dechiariti. Ne i quali si contengono varij cherebizzi e fantastiche fantasie filosofiche in varie materie, pur sempre a le vertu accostate*, In Vinegia, apresso Stephanodi Alessi, alla Libreria del Cavalletto, al Fontego de i Todeschi, in Calle della Bissa, 1554.
- Calmo 1559 = *Cherebizzi di M. Andrea Calmo, Il rimanente de le piaceuole et ingeniose lettere indirizzate a diuersi, con bellissime argutie, Cheribizzi di ...*, *Supplimento delle piaceuoli, et ingeniose lettere...*, *Il residuo delle lettere facete, et piaceuolissime amoroze...*, In Vinegia, per Domenico de' Farri, 1559.
- Canato 2016 = Mario Canato, *Domenico Molin. Un riflesso del Tintoretto*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 38, 2016, pp. 8-29.
- Canedy 1976 = Norman W. Canedy, *The roman sketchbook of Girolamo da Carpi*, London, The Warburg Institute - Leiden, E. J. Brill, 1976.
- Caracausi 2008 = Andrea Caracausi, *Mercanti e tele di lino nella Repubblica Veneta: il caso padovano*, "Saccisica. Studi e ricerche", 2008, pp. 145-168.
- Cassegrain 2017 = *La giovinezza di Tintoretto*, Atti di congresso, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 28-29 maggio 2015, a cura di Guillaume Cassegrain ... [et al.], Venezia, Linea d'acqua, Fondazione Giorgio Cini, 2017.
- Chiari 1994 = *Jacopo Tintoretto e i suoi incisori*, a cura di Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, Milano, Electa, 1994.
- Chiarini 1994 = *Jacopo Tintoretto 1519-1594: il grande collezionismo mediceo*, a cura di Marco Chiarini, Sergio Marinelli, Angelo Tartuferi, Firenze, Sala bianca di Palazzo Pitti, 7 dicembre 1994-28 febbraio 1995, Firenze, Centro Di, 1994.
- Ciampi 1830 = *Flosculi historiae Polonae sparsi Pulaviis inter concelebrantes idus augusti a. 1830*, [ed. Sebastiano Ciampi] Pulawy, typis Bibliothecae Pulaviensis, 1830.
- Cicogna = Emanuele Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia, presso Giuseppe Orlandelli editore, 1824-1853.
- Clayton 1999 = Martin Clayton, *Raphael and his circle: drawings from Windsor castle*, London, M. Holberton, 1999.
- Coletti 1940 = Luigi Coletti, *Il Tintoretto*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1940.
- Cordellier 2012 = Dominique Cordellier, *Luca Penni: un disciple de Raphaël à Fontainebleau*, Paris, Louvre, Somogy éditions d'art, 2012.
- Corner 1749 = Flaminio Corner, *Ecclesiae Venetae Antiquis Monumentis*, Venezia, typis Jo. Baptista Pasquali, 1749.
- Corner 1758 = Flaminio Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello, tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, Padova, Stamperia del Seminario appresso G. Manfrè, 1758.
- Cottrell 2009 = Philip Cottrell, *Painters in practice: Tintoretto, Bassano and the studio of Bonifacio de' Pitati*, in Falomir 2009, cit., pp. 50-57.
- Cozzi 1995 = Gaetano Cozzi, *Venezia barocca*, Venezia, Il Cardo editore, 1995.
- D
- Dacos 2008 = Nicole Dacos, *Le Logge di Raffaello: l'antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna*, Milano-Città del Vaticano, Jaca book-Libreria editrice vaticana, 2008.
- Dauner 2005 = Gudrun Dauner, *Drawn together: two albums of renaissance drawings by Girolamo da Carpi*, edited by Nicolas Barker and Derick Dreher, Philadelphia, Rosenbach Museum & Library, 2005.
- Davies-Hemsoll 2004 = Paul Davies e David Hemsoll, *Michele Sanmicheli*, Milano, Electa, 2004.
- DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960 - continuazione.
- De Carolis 2017 = Lorenzo Lotto, *Il libro di spese diverse*, Introduzione, commento e apparati di Francesco De Carolis, EUT Edizioni Università di Trieste, 2017
- De Dalmases 1994 = Candido De Dalmases, *Il padre maestro Ignazio*, Milano, Jaca Book, 1994.
- De Dominicis 2009 = Claudio De Dominicis, *Membri del senato della Roma pontificia: senatori, conservatori, caporioni e loro priori e lista d'oro delle famiglia dirigenti (sec. X - XIX)*, Roma, Fondazione Marco Besso, 2009.
- De Marchi 2016 = Andrea G. De Marchi, *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016.
- De Vecchi 1970 = Pierluigi De Vecchi, *L'opera completa del Tintoretto*, a cura di Pierluigi De Vecchi, Milano, Rizzoli, 1970.
- De Luca-Fara 2017 = *I volti della Riforma: Lutero e Cranach nelle collezioni medicee*, a cura di Francesca de Luca e Giovanni Maria Fara, Firenze, Giunti, 2017.
- Di Monte 2017 = Michele Di Monte, *L'espressione del giovane Tintoretto e le espressioni della storia dell'arte*, in Cassegrain 2017, cit., pp. 69-83.
- Donati 2014 = Andrea Donati, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 2014.
- Donati 2016 = Andrea Donati, *Tintoretto punto e a capo. Il problema del catalogo e un'aggiunta ipotetica a Giovanni Galizzi*, "Studi Veneziani", LXXIII, 2016 (2017), pp. 261-285.
- Donati 2016a = Andrea Donati, *The Sistine Ceiling with regard to Jews*

- and Turks, and Michelangelo two journeys to Venice, "Studi Veneziani", LXXIV, 2016 (2017), pp. 257-291.
- Doni 1544 = *Lettere d'Antonfrancesco Doni*, In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1544.
- Doni 1551-1552 = *Zucca del Doni*, In Vinegia, per Francesco Marcolini, 1551-1552.
- Doni 1552 = Anton Francesco Doni, *Tre libri di lettere del Doni. E i termini della lingua toscana*, In Vinegia, per Francesco Marcolino, 1552.
- Doni 1552a = Anton Francesco Doni, *I Mondi del Doni*, In Vinegia, per Francesco Marcolino, 1552.
- Doni 1553 = Anton Francesco Doni, *Inferni del Doni Academico Pellegrino. Libro secondo de Mondi*, In Vinegia, nell'Accademia Peregrina per Francesco Marcolini, 1553.
- Doni 1552 (1553) = *I Marmi del Doni, Academico Peregrino: al mago et eccellente s. Antonio da Feltro dedicati*, In Vinegia, per Francesco Marcolini, 1552 (1553).
- Doni, ed. Girozzo-Rizzarelli 2017 = Anton Francesco Doni, *I Marmi*, edizione critica e commento a cura di Carlo Alberto Girozzo e Giovanna Rizzarelli, Firenze, Olschki, 2017.
- Dunkerton-Fletcher-Joannides 2013 = Jill Dunkerton, Jennifer Fletcher, Paul Joannides, *A portrait of 'Girolamo Fracastoro' by Titian in the National Gallery*, "The Burlington Magazine", 2013, CLV, pp. 4-15.
- Duverger 1975 = Erik Duverger, *Tapisseries de Jan van Tieghem représentant l'Histoire des premiers parents du Bayrisches Nationalmuseum de Munich*, « Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire », VI, 45, 1975, pp. 19-63.
- E
- Evans 2010 = *Raphael: cartoons and tapestries for the Sistine Chapel*, edited By Mark Evans and Clare Browne with Arnold Nesselrath, with contributions by Mark Haydu and Adalbert Roth, catalogue by Mark Evans and Anna Maria De Strobel, London, Victoria and Albert Museum, 2010.
- F
- Falomir 2007 = *Tintoretto*, ed. Miguel Falomir, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.
- Fasolo 2003 = Andrea Fasolo, *Palazzi di Venezia*, Arsenale editrice, 2003.
- Favaro 1975 = Elena Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze, Olschki, 1975.
- Ferrari 1992 = Daniela Ferrari, *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992.
- Fido 1980 = Franco Fido, *Il teatro di Andrea Calmo fra cultura, "natura" e mestiere*, in *Scritti di italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, Palermo, Palumbo, 1980, pp. 153-174.
- Finocchi Ghersi 1999 = Lorenzo Finocchi Ghersi, *Carpaccio, Tintoretto and the Lippomano family*, "The Burlington Magazine", CXLI, 1999, pp. 455-461.
- Forlani 1956 = *Mostra di disegni di Jacopo Tintoretto e della sua scuola*, a cura di Anna Forlani, Firenze, Leo S. Olschki, 1956.
- Furlan 1988 = Caterina Furlan, *Il Pordenone*, Milano, Electa, 1988.
- G
- Gabrielli 1971 = Noemi Gabrielli, *Galleria Sabauda. Maestri italiani*, Torino, ILTE, 1971.
- Gallo 1945 = Rodolfo Gallo, *Una famiglia patrizia: i Pisani ed i palazzi di S. Stefano e di Stra*, Venezia, Reale Deputazione di Storia Patria per le Venezia, 1945.
- Giolito 1586 = Giovanni Giolito De' Ferrari, *Vita del padre Ignatio Loiola, fondatore della religione della Compagnia di Gesù*, in Venetia, 1586.
- Giovio, ed. Doglio 1978 = Paolo Giovio, *Dialogo dell'impresa militari e amorose*, ed. M. L. Doglio, Roma, Bulzoni, 1978.
- Gisolfi 1996 = Diane Gisolfi, *Tintoretto e le facciate affrescate di Venezia*, in *Jacopo Tintoretto*, 1996, cit., pp. 111-114.
- Goldscheider 1957 = Ludwig Goldscheider, *Michelangelo's bozzetti for statues in the Medici chapel: the Clay and Wax models in the British Museum, the Pietri Collection*, Caracas, and at Florence, London, L. Goldscheider, 1957.
- Grevembroch 1981 = Giovanni Grevembroch, *Gli abiti de' veneziani, di quasi ogni età con diligenza raccolti, e dipinti nel secolo XVIII*, 4 voll., Venezia, Libreria Editrice Filippi, 1981.
- Grosso 2017 = Marsel Grosso, *"come un bronzo che risuona un cembalo che tintinna"*, *Tintoretto per l'organo di Santa Maria del Giglio*, in Cassegain 2017, cit., pp. 185-199.
- Guida 1912 = *Guida del visitatore artista attraverso il Seminario Patriarcale di Venezia*, Venezia, Tipografia San Marco, 1912.
- H
- Habert 2006 = *Il paradiso di Tintoretto. Un concorso per Palazzo Ducale*, a cura di Jean Habert, Milano, 2006.
- Hadeln 1911 = Detlev Freiherrn von Hadeln, *Beiträge zur Tintorettoforschung*, "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", XXXII, 1911, pp. 53-58.
- Heinemann 1962 = Fritz Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, Venezia [1962].
- Hennel-Bernasikowa 2014 = Maria Hennel-Bernasikowa, *The tapestries of Sigismund II Augustus: a history*, Bernasikowa, Cracow, Wawel Royal Castle, 2014.
- Hochmann 1996 = Michel Hochmann, *Tintoret au palais Gussoni*, in *Jacopo Tintoretto*, 1996, cit., pp. 101-107.
- Hochmann 2004 = Michel Hochmann, *Venise et Rome, 1500-1600: deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève, Librairie Droz, 2004.
- Hochmann 2014 = Michel Hochmann, *Il mecenatismo dei cardinali Corner nel XVI secolo*, in *I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, ed. Caterina Furlan e Patrizia Tosini, Milano, Silvana Editoriale, 2014, pp. 75-103.
- Hopkins 2000 = Andrew Hopkins, *Santa Maria della Salute: architecture and ceremony in Baroque Venice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Hopkins 2002 = Andrew Hopkins, *La Dogana da mar e l'isola della Salute: da zone industriale a zona di rappresentanza*, estratto da *Architettura: processualità e trasformazione*, atti del convegno internazionale di studi, Roma, Caste Sant'Angelo, 24-27 novembre 1999, a cura di Maurizio Carena e Gianfranco Spagnesi, Roma, Bonsignori, 2002, pp. 405-416.
- Huffman Lanzoni 2015 = Kristin Huffman Lanzoni, *To the Glory of God? The Decorative Enterprise at the Scuola dei Mercanti in Venice*, "Ricche Minere", 3, 2015, pp. 27-43.
- I
- Ilchmann 2009 = *Titian, Tintoretto, Veronese: Rivals in Renaissance Venice*, ed. Frederick Ilchmann, Boston, Museum of Fine Arts, 2009.
- Ilchman - Echols 2010 = Ilchman - Echols, *Jacopo Robusti detto il Tintoretto (Venezia, 1518 circa-1594). Deposizione di Cristo*, in *Capolavori restaurati. Le Gallerie dell'Accademia e Save Venice Inc.*, a cura di Giulio Manieri Elia, Venezia, 2010.
- J
- Jacopo Tintoretto*, 1994 = *Jacopo Tintoretto: ritratti*, Catalogo della mostra

- (Venezia, Gallerie dell'Accademia 25 marzo-10 luglio 1994 ; Vienna 31 luglio-30 ottobre 1994) Milano, Electa, 1994.
- Jacopo Tintoretto, 1996 = *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, a cura di Paola Rossi e Lionello Puppi, Padova, Il Poligrafo, 1996.
- K
- Krahn 2018 = Volker Krahn, *A bronze after Michelangelo's model for "Earth"*, "The Burlington Magazine", CLX, June 2018, pp. 462-469.
- Krautheimer 1956 = Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, in collaboration with Trude Krautheimer-Hess, Princeton University Press, 1956.
- Krischel 1991 = Roland Krischel, *Jacopo Tintoretto's "Sklavenwunder"*, München, Scaneg, 1991.
- Krischel 1996 = Roland Krischel, *Reiseerfahrungen des Jacopo Tintoretto*, "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", 57, 1996, pp. 133-159
- Krischel 2000 = Roland Krischel, *Jacopo Robusti detto Tintoretto: 1519-1594*, Köln, Konemann, 2000.
- Krischel 2018 = *Tintoret: naissance d'un génie*, sous la direction scientifique de Roland Krischel, avec la collaboration de Michel Hochmann et de Cécile Maisonneuve, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2018
- L
- La Costa 2017 = Isabella La Costa, *Uno per tutti, tutti per uno: ritratto della famiglia Soranzo di San Polo del Tintoretto*, in Cassegain 2017, cit., pp. 171-181.
- Lane 1996 = Fredric C. Lane, *I mercanti di Venezia*, Torino, Einaudi tascabili, 1996.
- Langè-Piana 2006 = Santino Langè e Mario Piana, *Santa Maria della Salute a Venezia*, Milano, Touring Editore, Marzianum Press, 2006.
- Larivaille 1995 = Paul Larivaille, *Sulla datazione dei sonetti lussuriosi di Pietro Aretino*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo 28 settembre-1 ottobre 1992, Toronto 23-24 ottobre 1992, Los Angeles 27-29 ottobre 1992, Roma, Salerno, 1995, II, pp. 599-617.
- Lauber 2004 = Rossella Lauber, *"Il vero oracolo di Vinegia tutta": il Bravo di Tiziano e Giovanni Antonio Venier, muovendo l'animo ad firmamentum*, "Studi tizianeschi", 2004, pp. 11-30.
- Lauber 2008 = Rossella Lauber, *Memoria, visione e attesa. Tempi e spazi del collezionismo artistico nel primo Rinascimento veneziano*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di Michel Hochmann, Rossella Lauber e Stefania Mason, Venezia, Marsilio, 2008, I, pp. 41-81, 100-105.
- Le siècle de Titien*, 1993 = *Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993.
- Limentani Viridis 1996 = Caterina Limentani Viridis, *Jacopo Tintoretto e i pittori nordici: la dinamica figura-sfondo*, in *Jacopo Tintoretto*, 1996, cit., pp. 139-143.
- Linari 1963 = *Il beato Giovanni Marinoni nel IV centenario della sua morte (1562-1962)*, scritti di Cleto Linari et al., Roma, Regnum Dei, 1963
- Lippomano 1545 = *Esposizioni volgare del reueren. M. Luigi Lippomano vescouo di Modone, ... Sopra il simbolo apostolico cioe il Credo, sopra il Pater nostro, & sopra i dua precetti della charita*, In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1545.
- Lippomano 1546 = *Catena in Genesim ex authoribus ecclesiasticis plus minus sexaginta... authore Aloisio Lippomano...*, Parisiis: ex officina Carolæ Guillard, 1546.
- Lippomano 1862 = *Descrizione del solenne ingresso che monsignore Pietro Lippomano fece al vescovato di Verona li 26 ottobre 1544 copiata da un manoscritto sincrono della Biblioteca comunale*, Verona, Vicentini e Franchini, 1862.
- Lippomano 1541 = *Sermoni del R.do Coadiutore di Bergamo / Sopra tutte le principali feste dell'anno / opera degna et utile ad ogni christiano*, [Roma, Antonio Blado] 1541.
- Lo Re 2013 = Salvatore Lo Re, *Varchi, Doni e l'Accademia Fiorentina*, in *Dissonanze concordi: temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, a cura di Giovanna Rizzarelli, Bologna, Il mulino, 2013, pp. 171-197.
- Lorenzetti 1926 = Giulio Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Venezia, 1926.
- Lorenzetti 1938 = Giulio Lorenzetti, *Una nuova data sicura per la cronologia tintoretiana*, "Atti e memorie dell'Ateneo Veneto", 1938, 1, p. 129-139.
- Lorenzo Ghiberti*, 1978 = *Lorenzo Ghiberti: materia e ragionamenti*, Firenze, Museo dell'Accademia e Museo di San Marco, 18 ottobre 1978 - 31 gennaio 1979, Firenze, Centro Di, 1978.
- Lovisa = *Il Gran teatro di Venezia ovvero descrizione esatta di cento delle più insigni prospettive, e di altrettante celebri pitture della medesima città, il tutto disegnato, e intagliato eccellentemente da periti artefici, con la narrazione della fondazione delle chiese, monasteri, spedali, isolette, e altri luoghi sì pubblici, come privati ... tomi due in foglio imperiale*, In Venezia, per Domenico Lovisa sotto i portici a Rialto [post 1715].
- Lucco 2006 = *Antonello da Messina: l'opera completa*, a cura di Mauro Lucco, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006.
- Ludwig 1901 = Gustav von Ludwig, *Bonifazio di Pitagora da Verona, eine archivalische Untersuchung*, "Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen", XXII, 1901, pp. 61-78, 180-200.
- Luzio 1897 = Alessandro Luzio, *L'Aretino e il Franco. Appunti e documenti*, "Giornale storico della letteratura italiana", XXIX, 1897, pp. 229-283.
- M
- Makrykostas 2008 = Haris K. Makrykostas, *Antonio Vassilacchi Alienese, 1556-1629: a Greek painter in Italy*, Athens, Kitty Kyriacopoulos, 2008.
- Mancini 2003 = Vincenzo Mancini, *Per la giovinezza di Tintoretto: un nuovo documento e un'ipotesi attributiva*, "Venezia Cinquecento", 25, 2003, pp. 183-201.
- Marchiori 2008 = *Aprirono i loro scrigni Pinacoteca Manfrediniana e Opere d'arte del Seminario Patriarcale*, a cura di Silvia Marchiori, Venezia, 2008.
- Marinelli 1988 = *Veronese e Verona*, a cura di Sergio Marinelli, Verona, Museo di Castelvecchio, 1988.
- Marinelli 1999 = *Museo di Castelvecchio: disegni*, a cura di Sergio Marinelli e Giorgio Marini, Milano, Electa, 1999.
- Marinelli 2001 = Sergio Marinelli, *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di Mario Di Giampaolo et al., Napoli, 2001, pp. 311-317.
- Marinelli 2004 = Sergio Marinelli, *L'episodio veronese a Rosazzo*, in *Artisti in viaggio 1450-1600: presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di Maria Paola Frattolin, Venezia-Udine, Itineraria, 2004, pp. 192-202.
- Marinelli 2006 = Sergio Marinelli, *Dipinti e disegni nel Cinquecento veronese*, "Verona illustrata", 19, 2006, 109-113.
- Marini 2005 = *Paolo Farinati, 1524-1606: dipinti, incisioni e disegni per l'architettura*, a cura di Giorgio Marini, Paola Marini, Francesca Rossi, Venezia, Marsilio, 2005.
- Martinelli 1705 = Domenico Martinelli, *Il ritratto ovvero le cose più notabili di Venezia*, Venezia appresso Lorenzo Baseggio, 1705

- Martini 1949 = Angelo Martini, *Di chi fu ospite s. Ignazio a Venezia nel 1536?*, in *AHSI* 18 (1949), pp. 253-260.
- Mason 1996 = Stefania Mason, *Intorno al soffitto di San Paternian: gli artisti di Vettore Pisani*, in *Jacopo Tintoretto*, 1996, cit., pp. 71-75.
- Massari 1993 = Stefania Massari, *Giulio Romano pinxit et delineavit: opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, Roma, F.lli Palombi, 1993.
- Mayer 1926 = August L. Mayer, *Two Unknown Paintings by Tintoretto, "Apollo"*, January 1926, p. 35.
- Meijer 2017 = Bert W. Meijer, *Il disegno veneziano, 1580-1650: ricostruzioni storico-artistiche*, Firenze, Olschki, 2017.
- Mellinato 1974 = Giuseppe Mellinato, *Il luogo dell'ordinazione di Sant'Ignazio e di san Francesco Saverio*, in *I Gesuiti della provincia romana*, 1974, pp.14-17.
- Meoni 1989 = Lucia Meoni, *Gli arazzieri delle Storie della Creazione Medicea*, "Bollettino d'Arte", LXXIV, 58, pp. 57-66.
- Meoni 1998 = Lucia Meoni, *Gli arazzi nei musei fiorentini: la collezione medicea: catalogo completo*, Livorno, Sillabe, 1998.
- Mercati 1939 = Angelo Mercati, *Storici, critici dell'arte e documenti a proposito di una pala di Palma il Vecchio nella chiesa della Madonna dell'orto a Venezia*, "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", 1939, pp. 21-36.
- Mielke 1996 = Hans Mielke, *Pieter Bruegel: die Zeichnungen*, Turnhout, Brepols, 1996.
- Monbeig Goguel 1998 = Francesco Salviati (1510-1563), o *La bella maniera*, a cura di Catherine Monbeig Goguel, Milano, Electa, 1998.
- Monumenta*, 1903 = *Monumenta Ignatiana, ex autographis vel ex antiquioribus exemplis collecta*, Typis G. Lopez del Horno, 1903.
- Moroni = Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1840-1879.
- Moretti 1977 = Lino Moretti, *I Pisani di Santo Stefano e le opere d'arte del loro palazzo*, in *Il conservatorio di musica Benedetto Marcello di Venezia*, a cura di Pietro Verardo, Venezia, 1977, pp. 135-181.
- Moschini 1842= Giannantonio Moschini, *La chiesa e il seminario di Santa Maria della Salute in Venezia*, Venezia, Antonelli, 1842.
- Moschini Marconi 1962 = Sandra Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, Opere d'arte del secolo XVI*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1962, vol. II.
- Muraro 1957 = Michelangelo Muraro, *Catalogue of the exhibition of venetian drawings from the collection Janos Scholz*, preface by Giuseppe Fiocco, Venezia, NeriPozza, 1957.
- Muraro 1963 = Michelangelo Muraro, *Affreschi di Jacopo Tintoretto a Ca' Soranzo*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, 3, 1963, pp. 103-116.
- Muratori = Lodovico Antonio Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, Milano, 1723-1751.
- Musatti 1925 = Cesare Musatti, *Il testamento di Andrea Calmo e di sua moglie*, "Rivista dell'Ateneo Veneto", gennaio-giugno 1925, pp. 97-101.
- N
- Natali 2006 = Antonio Natali, *Rosso Fiorentino*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006.
- Netto 1993 = Lorenzo Netto, *Il secolo di san Girolamo Miani*, Treviso, Tintoretto, 1993.
- Niero 2005 = Antonio Niero, *La vita del patriarcato di Venezia dalle origini ad oggi*, Venezia, Edizioni CID, 2005
- Oberhuber 1999 = *Roma e lo stile classico di Raffaello, 1515-1527*, a cura di Konrad Oberhuber, catalogo di Achim Gnann, Milano, Electa, 1999.
- Ortalli 2001 = Francesca Ortalli, *Per salute delle anime e delle corpi: scuole piccole a Venezia nel tardo Medioevo*, Venezia, Marsilio, 2001
- P
- Pallucchini 1950 = Rodolfo Pallucchini, *La giovinezza del Tintoretto*, Milano, D. Guarnati, 1950.
- Paratico 2008 = Chiara Paratico, *La bottega Marinoni, XV-XVI secolo*, Azzano San Paolo, Bolis Edizioni, 2008.
- Paschini 1926 = Pio Paschini, *San Gaetano di Thiene, Gian Pietro Carafa e le origini dei chierici regolari teatini*, Roma, 1926.
- Paschini 1926/a = Pio Paschini, *L'abbazia di Rosazzo nella prima metà del Cinquecento*, "Memorie Storiche Forogiuliesi", XXII, 1926, pp. 23-49.
- Paschini 1929 = Pio Paschini, *San Girolamo Emiliani e l'attività benefica del suo tempo*, "Rivista della Congregazione Somasca", XXVII, Maggio-Giugno, 1929.
- Canato-Pasqualini Canato 2015 = Mario Canato e Maria Teresa Pasqualini Canato, *I Molin al traghetto della Maddalena e il loro palazzo: fasti e nefasti di una famiglia nobile nella storia di Venezia*, Venezia, Marsilio, 2015.
- Pastor = Ludovico von Pastor, *Storia dei Papi*, traduzione italiana di Angelo Mercati, I-XVI, Roma, Desclée&C.i Editori Pontifici, 1942-1944.
- Pellegrini 1975 = Carlo Pellegrini, *Le lettere di san Girolamo Miani*, Rappallo, 1975.
- Pellegrini 1975 = Carlo Pellegrini, *Vita del clarissimo Signor Girolamo Miani Gentil Uomo Veneziano*, Roma, 1985.
- Piergiovanni 2015 = *Galleria Colonna in Roma: catalogo dei dipinti*, a cura di Patrizia Piergiovanni, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2015.
- Pignatti 1976 = Terisio Pignatti, *Veronese, l'opera completa*, Venezia, Alfieri, 1976.
- Pino 1548 = Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, edizione critica con introduzione e note a cura di Rodolfo ed Anna Pallucchini, Venezia, D. Guarnati, 1946.
- Pittaluga 1919 = Mary Pittaluga, *A proposito della "Trinità" del Tintoretto nella Pinacoteca di Torino*, "L'Arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna", 22, 1919, pp. 223-225.
- Pittaluga 1925 = Mary Pittaluga, *Il Tintoretto*, Bologna, N. Zanichelli, 1925.
- Piva 1930 = Vittorio Piva, *Il tempio della Salute eretto per voto de la Repubblica Veneta*, Venezia, Libreria Emiliana, 1930.
- Plaisance 2008 = Michel Plaisance, *Le retour à Florence de Doni: d'Alexandre à Côme*, in *Una soma di libri: l'edizione delle opere di Anton Francesco Doni*, atti del Seminario (Pisa, Palazzo Alla Giornata, 14 ottobre 2002), a cura di Giorgio Masi, Firenze, L. S. Olschki, 2008, pp. 155-166.
- Predelli 1905 = Riccardo Predelli, *Le reliquie dell'archivio dell'Ordine Teutonico in Venezia*, "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", 1904-1905, LXIV, parte II, 1905.
- Procaccioli = Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno, 1997-2002.
- Procaccioli 1998 = *Anton Francesco Doni, Contra Aretinum*, a cura di Paolo Procaccioli, Manziiana, Vecchiarelli, 1998.
- Prosperi 1969 = Adriano Prosperi, *Tra evangelismo e controriforma. G. M. Giberti (1495-1543)*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1969.

Pullan 1971 = Brian Pullan, *Rich and Poor in Renaissance Venice*, Oxford, Basil Blackwell, 1971.

Q

Quirini = *Epistolarum Reginaldi Poli*, ed. Angelo Maria Quirini, Brescia, G. M. Rizzardi, 1744-1757.

R

Raccolta, 1743 = *Raccolta di cinquantacinque storie sacre incise in altrettanti rami*, Venezia, 1743.

Raphael invenit, 1985 = *Raphael invenit: stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica*, catalogo di Grazia Bernini Pezzini, Stefania Massari, Simonetta Prosperi Valenti Rodino, Roma, Quasar, 1985.

Ratti 1780 = Carlo Giuseppe Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura, ed architettura*, Genova, 1780.

Réau 1956 = Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, 1955-1959.

Repetto Contaldo 1982 = Marina Repetto Contaldo, *Francesco Torbido: da Giorgione alla 'maniera'*, "Arte veneta", 36, 1982, pp. 62-80.

Repetto Contaldo 1984 = Marina Repetto Contaldo, *Francesco Torbido detto "il Moro"*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 14, 1984, pp. 43-76.

Richardson 1980 = Francis L. Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford, Clarendon press, 1980.

Ridolfi 1648, ed. von Hadeln = Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, ouero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato*, Venezia, Gio. Battista Sgava, 1648, a cura di Detlev Freiherrn von Hadeln, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchandlung, 1914, 1924 (edizione originale consultata: Fondazione Giorgio Cini, fondo Fiocco).

Roman D'Elia 2004 = Una Roman D'Elia, *Tintoretto, Aretino and the Speed of Creation*, "Word & Image", 20, 3, 2004, pp. 206-218.

Romanelli 2010 = Giandomenico Romanelli, *Dogana da Mar: la Punta dell'arte*, contributi di Jean-Claude Hocquet, Paola Rossi, Milano, Electa, 2010.

Rossi 1888 = Vittorio Rossi, *Le lettere di messer Andrea Calmo riprodotte sulle stampe migliori*, Torino, Ermanno Loescher, 1888.

Rossi 1975 = Paola Rossi, *I disegni di Jacopo Tintoretto*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

Rossi 1994 = Paola Rossi, *I primi committenti del giovane Tintoretto*, in Cassegrain 2017, pp. 19-

31.

Rossi 1994 = Paola Rossi, *Jacopo Tintoretto: ritratti*, Milano, Electa, 1994.

Rossi 2017 = Paola Rossi, *I primi committenti del giovane Tintoretto*, in Cassegrain 2017, cit., pp. 19-29.

S

Sadeler 1966 = *Giusto Sadeler (secc. XVI-XVII), su invenzioni di Martino De Vos*, edizione in facsimile, Bergamo, Monumenta Bergomensia, 1966.

Salomonio 1701 = Giacomo Salomonio, *Urbis Patavinae inscriptiones sacrae et profanae*, Padova, typis Jo. Baptista Cesari, 1701.

Sansovino 1581 = *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIV libri da M. Francesco Sansouino*, In Venetia, appresso Iacomo Sansouino, 1581.

Sansovino, ed. Stringa 1604 = *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in XIII libri da M. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal*

M.R.D. Giouanni Stringa, Venezia, Altobello Salicato, 1604.

Sansovino, ed Martinioni 1663 = *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XIV libri da m. Francesco Sansouino... Con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, & occorse dall'anno 1580 sino al presente 1663. Da d. Giustiniano Martinioni ... Doue vi sono poste quelle del Stringa; seruato però l'ordine del med. Sansouino*, In Venetia, appresso Stefano Curti, 1663.

Sanudo = Marin Sanudo, *Diarii*, a cura di Fulin Rinaldo, Stefani Federico, Barozzi Niccolò, Berchet Guglielmo, Allegri Marco, Venezia, Visentini, 1879-1903.

SAUR = *Allgemeines Künstlerlexikon*, Leipzig, 1996.

Schulz 1982 = Juergen Schulz, *Houses of Titian, Aretino, and Sansovino*, in *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, ed. David Rosand, New Haven-London, Yale University Press, 1982, pp. 73-118.

Schulz 1983 = Anne Markham Schulz, *Antonio Rizzo: sculptor and architect*, Princeton, University press, 1983.

Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi, a cura di Filippa M. Aliberti, Roma, De Luca, 1963.

Sernagiotto 1881 = Luigi Sernagiotto, *Natale e Felice Schiavoni. Vita, opere, tempi*, Venezia, Longo editore, 1881.

Sgarbi-Morello 2012 = *Tintoretto*, a cura di Vittorio Sgarbi, commissario generale Giovanni Morello, Milano, Skira, 2012.

Shapley 1979 = Fern Rusk Shapley, *Catalogue of the Italian paintings*, National Gallery of Art Washington, 1979.

Shearman 1972 = John Shearman, *Raphael's cartoons in the collection of her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine chapel*, Oxford, Phaidon, 1972.

Shearman 1983 = John Shearman, *The early Italian pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge Univ. Press, 1983.

Shearman 2003 = John Shearman, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, New Haven-London, Yale University press, 2003.

Simoni 1993 = Pino Simoni, *Luigi Lippomano Vescovo e Nunzio apostolico del Cinquecento: profilo bio-bibliografico*, Verona, Archivio storico Curia diocesana, 1993.

Smith 2012 = Jeffrey Chipps Smith, *Dürer*, London, Phaidon Press, 2012.

Syre 2000 = Cornelia Syre, *Tintoretto der Gonzaga-Zyklus*, München, Hatje Cantz Verlag, 2000.

T

Tacchella 1983 = Lorenzo Tacchella, *Paolo IV e la nunziatura in Polonia di Luigi Lippomano vescovo di Verona (1555-1557)*, "Miscellanea Historiae Pontificiae", 50, 1983, pp. 231-260.

Thode 1901 = Thode, *Kritische studien über Tintoretto*, "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXV, 1901.

Ticozzi 1982 = *Immagini dal Tintoretto: stampe dal 16. al 19. secolo nelle collezioni del Gabinetto delle stampe*, catalogo a cura di Paolo Ticozzi, Roma, Villa alla Farnesina alla Lungara, 23 marzo-30 maggio 1982, Roma, De Luca, 1982.

Tietze 1948 = Hans Tietze, *Tintoretto: Gemälde und Zeichnungen*, London, Phaidon press, 1948.

Titi = Filippo Titi, *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma, 1674-1763*, edizione comparata a cura di Bruno Contardi e Serena Romano, Firenze, Centro Di, 1987.

Tolnay 1963 = Charles de Tolnay, *Tintoretto's Salotto Dorato Cycle in the Doge Palace*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, 1963, 3, pp. 117-131.

Tolnay, *Corpus* = Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara, De Agostini, 1975-1980.

Tormene 1903-1904 = Antonio Tormene, *Il bailaggio a Costantinopoli di Girolamo Lippomano e la sua tragica fine*, "Nuovo Archivio Veneto", VI, 2, 1903, pp. 375-431; IV, 7, 1904, pp. 66-125, 288-333; IV, 8, 1904, pp. 127-161.

Tosato 2016 = *I Sanmicheli ingegneri della Serenissima: scritti e disegni*, a cura di Stefano Tosato, Crocetta del Montello (Treviso), Antiga, 2016.

Tramontin 1973 = Silvio Tramontin, *I Teatini e l'Oratorio del Divino Amore a Venezia*, in "Regnum Dei. Rivista scientifica di Studi Teatini", 1973, pp. 53-76.

Tramontin 1990 = Silvio Tramontin, *Le nuove congregazioni religiose, in Contributi alla storia della Chiesa Veneziana. La chiesa di Venezia tra riforma protestante e riforma cattolica*, IV, Venezia, Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1990.

Tramontin-Scarpa-Niero 1958 = Silvio Tramontin, Gigi Scarpa e Antonio Niero, *L'Isola de la Salute. Nella storia, nell'arte, nella pietà veneziana*, Venezia, 1958.

Tranquillità 2016 = *Andrea Schiavone: ventuno dipinti in infrarosso*, a cura di Paola Artoni ed Enrico Maria Dal Pozzolo, con schede di Chiara Tranquillità, Treviso, ZeL edizioni, 2016.

Travi = Pietro Bembo, *Lettere*, edizione critica a cura di Ernesto Travi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987-1993.

V

Varick Lauder 2009 = Anne Varick Lauder, *Battista Franco*, traduit de l'anglais par Elisabeth Agius d'Yvoire et Anne-Marie Terel, Paris, Musée du Louvre, 2009.

Viana 1933 = Dirce Viana, *Francesco Torbido detto il Moro*, Verona, La tipografica veronese, 1933.

Vio 2004 = Gastone Vio, *Le Scuole Piccole nella Venezia dei Dogi. Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Vicenza, A. Colla editore, 2004.

W

Wethey 1969 = Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian, complete edition*, London, Phaidon Press, 1969, 1971, 1975.

Wickoff 1903 = Franz Wickoff, *Aus der Werkstatt Bonifazios*, "Jahrbücher Kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses", XXIV, 1903, pp. 87-104.

Wilde 1938 = Johannes Wilde, *Die Mostra del Tintoretto zu Venedig*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 7, 1938, pp. 140-153.

Whistler-Thomas 2017 = *Raphael the drawings*, by Catherine Whistler and Ben Thomas with Achim Gnann and Angelamaria Aceto, Oxford, Ashmolean Museum, 2017.

Z

Zanetti 1733 = Antonio Maria Zanetti, *Descrizioni di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*, Venezia, presso Pietro Bassaglia, 1733.

Zanetti 1740 = Anton Maria Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*, Venezia, 1740.

Zanetti 1771 = Antonio Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, In Venezia, nella stamperia di Giambatista Albrizzi a S. Benedetto, 1771.

Zorzi 1984 = Alvise Zorzi, *Venezia Scomparsa*, Milano, Electa, 1984.

Zweite 1980 = Armin Zweite, *Marten de Vos*, Berlin, Mann, 1980.

INDICE DEI NOMI

- A
- Aelst, Peter van 35
- Aelst, Pieter Coecke van 93
- Agnew 42
- Alberto, frate 11
- Aldobrandini, Pietro 18
- Alessandro VII papa 112
- Aliense (Antonio Vassillacchi) 44
- Ammannati, Bartolomeo 40
- Andrea da Murano 82
- Antonello da Messina 18, 19, 29, 80-81, 108, 110
- Antonio de Saliba 80
- Antonio da Trento 86
- Antonio di Marsilio 28
- Aragona 44
- Aretino, Pietro 27, 30, 31, 32, 36, 36-38, 41, 45
- Arzenti, Gian Battista 15
- Asalone dalla Fornace 10
- Austria, Massimiliano d' 17-18
- Austria, Caterina d' 93
- Austria, Margherita d' 42
- B
- Badalocchio, Sisto 36
- Badoer, Alvise 16
- Badoer, Francesco 27, 29
- Badoer, Giovanni 27, 29
- Baffo, Vincenzo 19
- Balkany, Robert 41
- Bandinelli, Baccio 40
- Barbari, Jacopo de' 13, 14, 15, 98-100
- Barbaro, Daniele 31
- Barbiero, Marika 44
- Barbo, Pietro 11
- Bassano, Jacopo da Ponte 14, 90
- Battista del Moro 27
- Baudi de Vesme, Alessandro 20
- Baviera, Giuseppe 83, 86-87
- Belli, Elio 36
- Belli, Valerio 36
- Bellieni, Andrea 81
- Bellini, Gentile 81
- Bellini, Giovanni 28, 29, 80-82, 108, 110
- Bembo, Pietro 27, 28
- Benoni, Giuseppe 103
- Bercken, Erich von 20, 28
- Berenson, Bernard 82
- Berni, Francesco 27
- Bertini Calosso, Achille 42
- Bianchi, Domenico 95, 109
- Binotto, Margaret 36
- Biri, Nicolò 95
- Boiani, Venceslao 27
- Bollani 37
- Bonamor, Domenico 16, 106
- Bonasone, Giulio 35
- Bonis, Pietro Paolo 19
- Bordone, Paris 7, 14
- Borghini, Raffaello 16, 29, 30
- Borgianni, Orazio 36
- Bornato, Annibale 36
- Bos, Cornelis 93
- Boschini, Marco 16, 17, 18, 29, 30, 80, 92
- Bragadin, Donato 81
- Bragadin, Tommaso 81-82
- Brandani, Federico 83, 86-87
- Bronzino (Baccio d'Agnolo) 40
- Brucioli, Antonio 32, 37, 38
- Bruegel, Peter 91-92
- Brunswick-Lünenburg, Enrico I 93
- Brunswick-Lüneburg, Enrico II 93
- Brunswick-Lünenburg, Ernesto 93
- Brunswick-Lünenburg, Guglielmo V 93
- Brusatorzi, Domenico 26
- C
- Calmo, Andrea 38-39
- Calmo, Taddeo 39
- Canali, Francesco 15
- Campagna, Girolamo 40
- Cappello, Antonio 39, 41
- Cappello, Elisabetta 15
- Cappello, Paola 12
- Cappello, Vettore 12
- Carafa, vedi Paolo IV
- Caraglio, Gian Giacomo 89
- Carlo V imperatore 43
- Carlo Felice di Savoia 20
- Carnesecchi, Piero 40
- Carnesecchi, Simone 40
- Caroto, Giovan Francesco 26
- Carpaccio, Vittore 12
- Carracci, Annibale 36, 38
- Casa, Niccolò della 35
- Cassador, Giacomo 13
- Catena, Vincenzo 28
- Caterina II di Russia 84
- Cattaneo, Danese 27
- Celestino III papa 10
- Centon, Alvise 108, 109
- Cesi 44
- Chaperon, Nicolas 36
- Chiappini di Sorio, Ileana 39
- Chiarini, Marco 85
- Chigi 44, 92
- Clemente VII papa 12, 26, 27
- Clemente VIII papa 18
- Clovio, Giulio 36
- Clusone, Scipione 41
- Colonna 61, 92
- Conrado de' Feuchtwangen 10
- Contarini (degli Scrigni) 91
- Contarini, Alessandro 27
- Contarini, Alvise 16
- Contarini, Dionigi 18
- Contarini, Francesco 28
- Contarini, Gasparo 13, 14
- Contarini, Giovanni 36
- Contarini, Giulio 39, 45, 90-91
- Contarini, Ottaviano 39
- Contarini, Pietro Marcantonio 13
- Contarini, Pietro 13
- Contini Bonacossi, Alessandro 28
- Corner (Cornaro) 28
- Corner, Alvise 41
- Corner, Francesco 42
- Corner, Giovanni Paolo 41
- Coronelli, Vincenzo 103-104
- Correr, Teodoro 13, 80-81
- Coxcie, Michiel 93
- Cranach, Lucas 31
- Crawshay 42-43
- Crozat, Pierre 84
- Cuppini 88, 89
- D
- Dahlberg, Jonas 101-102
- Dal Zotto 20
- Dandolo, Andrea 10
- Dolce, Ludovico 39
- Dolfin 37, 43, 81
- Dolfin, Elisabetta 43
- Dolfin, Giovanni 43
- Dolfin, Lorenzo di Giovanni 43
- Dolfin, Lorenzo senatore 43
- Domenichi, Ludovico 40
- Donà 28
- Donà, Leonardo 17
- Donati, Andrea 14, 16, 28, 30, 35
- Donatello (Donato Bardi) 32
- Doni, Anton Francesco 31, 32, 35, 38, 39, 40, 41
- Doria, Andrea 93
- Doria, Niccolò 41
- Doria Pamphilj 93
- Dorothea di Lorena (di Danimarca) 93
- Duranti, Durante 28
- Durazzo 20
- Dürer, Albrecht 31, 32, 34
- E
- Eithel-Porter Rhoda 84
- Edwards, Pietro 20, 42
- Egnazio, Giambattista 28
- Emo, Andrea 17, 18
- Este, Isabella d' 28
- Eugenio IV papa 12

- F
- Fabri 29
- Fabrizi, Antonio 107
- Farinati, Paolo 84, 88-89
- Farnese, Alessandro 39
- Farnese, Pier Luigi 38
- Farnese, Ranuccio 39
- Feigen, Richard 93
- Felice "intagiador" 19, 109
- Ferrer, Vincenzo 39
- Ferro, Francesco 110
- Filiasi, Jacopo 20
- Filippo di Altolapide 12
- Fiocco, Giuseppe 37, 81
- Floris, Cornelis 93
- Floris, Franz 91
- Fontana, Battista 31
- Foscari, Francesco 34
- Foscari, Paolina 40
- Foscarini 34, 41
- Fracastoro, Girolamo 27
- Franco, Battista 42, 86
- Franco, Niccolò 37
- Fugger, Raimondo 28
- Fumiani, Antonio 19, 95, 104, 109
- G
- Gaetano Thiene, santo 13, 14
- Galanini, Aloisio 36
- Galizzi, Giovanni 92
- Garbin, Luciano 44
- Gardner, Elizabeth 81
- Gavagnin, Domenico 108, 109
- Gentili, Augusto 30
- Ghiberti, Lorenzo 31, 32
- Gianonio, Marco 16
- Gibelino, Benedetto 10
- Gibelino, Francesco 10
- Gibelino, Pietro 10
- Giberti, Flaminio 108, 109
- Giberti, Gian Matteo 14, 26, 27, 28, 37
- Giorgione (da Castelfranco) 27, 28
- Giovanelli 28
- Giovanni (de Antonio) da Messina 80
- Giovanni da Udine (de' Ricamatori) 38
- Giovio, Paolo 27, 37, 40
- Girardi, Antonio 19, 104, 110
- Girolamo da Carpi 34, 37
- Girolamo Miani (Emiliani), santo 13, 14, 41, 98
- Giulio II papa 11, 12, 27, 98
- Giulio III papa 36, 37, 38
- Giulio Romano (Pippi) 26, 40, 84
- Giunta, Lucantonio 37
- Giusti, Ugucione 29
- Giustiniani 20
- Giustiniani, Lorenzo 11
- Gonzaga 89
- Gonzaga, Caterina 93
- Gonzaga, Ercole 36, 40
- Gonzaga, Francesco III, 93
- Gonzaga, Guglielmo 40
- Gonzaga, Vincenzo 93
- Gozzi, Cristoforo 30
- Gradenigo, Gabriele 39
- Grevembrok, Giovanni 14
- Grimani 28, 38, 41, 42, 89
- Grimani, Domenico 27, 35
- Grimani, Marino 18, 36
- Gritti, Andrea 35
- Grosso, Marsel 91
- Gussoni, Andrea 39
- Gussoni, Chiara 7, 13, 39
- Gussoni, Marco 39, 41, 42
- H
- Hadeln, Detlev Freiherrn von 30, 83
- Haussart, Jean 84
- Heinemann, Fritz 81
- Hochmann, Michel 42
- I
- Iacopo da Valenza 91
- Iacopo della Quercia (di Guarnieri) 32
- Ignazio di Loyola, santo 7, 13, 14, 98
- Ingannati, Pietro degli 15, 16, 105
- Iagelloni 93
- K
- Kempeneer, Jan de 93
- Kuniceck, Giovanni 26
- L
- Lanfranco, Giovanni 36
- Lanzi, Luigi 113
- Layne, Diego 17
- Leone X papa 7, 12, 27, 35
- Licini, Giovan Battista 30
- Lippomano 11-13, 17, 21, 39, 41, 42, 98
- Lippomano, Agostino vescovo 26, 28
- Lippomano, Andrea priore 11-14, 16-17, 28, 98
- Lippomano, Elisabetta 18
- Lippomano, Giovanni 12, 13, 14, 28, 38, 39
- Lippomano, Girolamo dal banco 11-13, 28
- Lippomano, Girolamo ambasciatore 17, 42
- Lippomano, Luigi vescovo 17, 26, 28, 38, 93
- Lippomano, Maffio 12
- Lippomano, Niccolò 12
- Lippomano, Pietro vescovo 12, 13, 14, 16, 17, 28, 38, 41
- Lippomano, Pietro junior 12, 13, 17, 18
- Lippomano, Tommaso senior 12
- Lippomano, Tommaso 26
- Longhena, Baldassarre 7, 102, 106
- Loredan, Alvise 93
- Loredan, Leonardo 11
- Loredan, Lorenzo 36
- Lorenzetti, Giulio 81, 90-91
- Lotto, Lorenzo 15
- Lovisa, Domenico 86, 90
- Lucco, Mauro 81
- Lura, Bernardo 107
- Lutero, Martino 37, 93
- Ludwig, Gustav von 92
- M
- Maggiotto, Andrea 19, 108
- Maggiotto, Francesco 20
- Malipiero, Marino 43
- Malombra, Pietro 18, 19, 87, 94-95, 108, 109, 100
- Manaigo, Silvestro 86, 88
- Madruzzo, Ludovico 18
- Manfron, Pier Paolo 28
- Mantova Benavides, Marco 40
- Manuzio, Aldo 37
- Marcello, Giacomo 44
- Marchi, Livia 7, 18, 29
- Marchiori, Giuseppe 105
- Marchiori, Silvia 7, 28, 29, 41, 81, 98
- Marcolini, Francesco 37, 40
- Maistri, Marietta de' 39
- Marin, Piero 30
- Marinelli, Sergio 89
- Martinelli, Domenico 16, 80, 92
- Martini, Benedetto 27, 29
- Martinioni, Giustiniano 18, 30
- Massimiliano I imperatore 11, 26
- Mayer, August 20, 42
- Mazzante, Paolo 39
- Mazzaroli, Francesco 19, 108, 109
- Mazzetti, Lorenzo 19, 109
- Mazzoleni, Zuan Battista 30
- Medici de' 34
- Medici, Alessandro de' 42
- Medici, Cosimo I de' 40, 93
- Medici, Marco 27
- Merlo, Giovanni 102-103
- Miani (Emiliani) 7, 30, 39, 41
- Michelangelo (Buonarroti) 7, 17, 30-35, 39-42, 44, 45, 86, 92
- Michiel, Marcantonio 28, 36
- Mignanelli, Fabio 37
- Molin, Domenico 40
- Molin, Girolamo 39
- Molin, Jacopo Alvise 43
- Monaco, Pietro 42
- Montorsoli, Giovanni Angelo 40
- Moretti, Marco 111
- Morone, Giovanni 38
- Morosini, Francesco 108
- Mosca, Simone 40
- Moschini, Giannantonio 20
- Mosto da' 13
- Muraro, Michelangelo 41
- N
- Nani, Agostino 109
- Natalino pittore 92
- Negri, Zorzi 108

- Negusanti, Vincenzo 14
 Nicola di Domenico, pittore 10
 Niccolini da Sabio, Giovanni Antonio 38
 O
 Ochino, Bernardino (Tommasini) 31, 32
 Oradino 10
 Orley, Bernard van 93
 Ortalli, Pietro 111
 Orzechowski, Stanislaw 93
 P
 Pagani, Giacomo 11
 Pagiarin, Gerolamo 19, 94, 109
 Palladio, Andrea 89
 Pallucchini, Rodolfo 27, 42, 45, 66, 85, 90-91
 Palma il Vecchio 28, 30
 Paolo di Tarso, santo 31, 32, 36
 Paolo III papa 13, 14
 Paolo IV papa 7, 13, 14, 26, 37, 38
 Paolo V papa 98
 Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola) 40, 86, 92
 Pasa Maragon, Francesco 111
 Penni, Giovan Francesco 37
 Penni, Luca 36
 Peranda, Sante 95
 Piasecka Johnson, Barbara 28
 Piccini, Jacopo 88-89
 Pino, Paolo 35
 Pio V papa 13, 30, 112
 Pio da Carpi, Rodolfo 37
 Pisani 40, 42, 44
 Pisani, Michele 43
 Pisani, Vettore 40
 Pitati, Bonifacio de' 41, 92
 Pittaluga, Mary 30, 85
 Piva, Vittorio 101
 Plinio il Vecchio 39
 Pole, Reginald 13, 14
 Ponzone, Matteo 11, 18, 19, 94, 95, 107, 108, 109, 110
 Pordenone (Giovanni Antonio de' Sacchis) 89
 Porro 98
 Porzio, Domenico 26
 Predelli, Riccardo 105
 Previtali, Andrea 82
 Priuli, Girolamo 86
 Priuli, Lorenzo 18, 98
 Priuli, Niccolò 41
 Q
 Quartari, Vincenzo 14-16, 28, 105
 Querini, Francesco 13
 Querini, Teodoro 13
 Quirini, Girolamo 40
 R
 Raffaello (Sanzio) 7, 17, 27, 28, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 40, 44, 45, 83, 87, 89, 93
 Raimondi, Marcantonio 44
 Ram, Giovanni 28
 Ramusio, Giovan Battista 27
 Ramusio, Paolo 27
 Rangone, Tommaso 7
 Raspi, Angelo Domenico 109
 Ratti, Carlo Giuseppe 20
 Reuwich, Erhard 98, 99
 Riccio, Andrea 82
 Ridolfi, Carlo 21, 30, 31, 41, 44, 92
 Ridolfo del Ghirlandaio 40
 Rizzo, Antonio 34
 Rizzo, Nicola 10
 Roccatagliata, Nicolò 35
 Roliger, Giovanni 10
 Roman D'Elia, Una 36, 38, 83
 Rossi, Nicola de' 10
 Rossi, Paola 85, 90-91
 Rosso Fiorentino (Giovan Battista di Jacopo di Gasparre) 40, 44, 89
 Rota, Gerolamo 30
 Rovere, Guidubaldo II della 28, 86
 Rubens, Peter Paul 42
 Ruzzante (Angelo Beolco) 39
 S
 Sadeler, Jan 92, 93
 Salamanca, Antonio 35
 Salvati, Alamanno 92
 Salvati, Francesco 40, 44, 92
 Sanmicheli, Michele 26-29, 39
 Sansovino, Francesco 29, 30
 Sansovino, Jacopo 28, 41, 43, 44
 Sanudo, Marino 11
 Schiavone, Andrea (Meldola) 31, 41, 89
 Schiavoni, Natale 20, 85
 Scolari, Stefano 18, 19, 102-103
 Sforza, Galeazzo Maria 80
 Sebastiano del Piombo (Luciani) 28
 Sergeant, John Singer 42
 Sgarbossa, Roberto 44-45, 86
 Sigismondo Augusto di Polonia 93
 Silvio, Zampiero 15, 16, 105
 Simbenati, Antonio 26
 Simone, incisore 10
 Smith, Adam 38
 Soranzo, Jacopo 41
 Soranzo, Lorenzo 41
 Spinola 41
 Stampa, Massimiliano 38
 Stanley Moss 28
 Stella, Giovanni 10
 Stock, Julien e Gloria 93
 Stradano, Giovanni (van der Straet) 92
 Strinati, Claudio 44
 Stringa, Giovanni 17
 Strozzi, Piero 40
 Strozzi, Roberto 40
 Suida, Wilhelm 43
 T
 Tagiapiedra, Simon Parioso 109
 Tebaldeo, Antonio 28
 Tempestini, Anchise 81-82
 Terzi, Giovan Michiel 111
 Tieghem, Jan van 36, 93
 Tintoretto, Domenico 40
 Tintoretto, Domenico di Jacopo 17, 20, 31, 43
 Tintoretto, Jacopo (Robusti) 7, 11, 14, 16-20, 29-78, 82-91, 93, 94, 95, 108, 110, 112-117
 Tintoretto, Marietta di Jacopo 39
 Tiziano (Vecellio) 16, 31, 33, 37, 39, 42, 45, 89, 90
 Torbido, Francesco (India detto il Moro) 7, 14, 15, 16, 17, 26-29, 30, 38, 39, 40, 82, 105, 106
 Toris, Angelo 10
 Trevisani, Girolamo 26
 Tribolo, Niccolò 34
 V
 Vasari, Giorgio 26, 29, 30, 44, 90, 92
 Vecchia, Pietro 18, 107
 Vedova, Zuane della 15, 16, 106
 Vendramin Calergi 93
 Vendramin, Andrea 12
 Vendramin, Bartolomeo 12
 Vendramin, Gabriele 40
 Vendramin, Paola 12
 Venier, Francesco 39
 Venier, Giovanni Antonio 36
 Venier, Pietro pittore 107
 Vermeyen, Jan Cornelisz 93
 Veronese, Paolo (Caliari) 14, 30, 31, 84, 85, 89
 Vianello, Giovanni 10
 Vianello, Pietro 10
 Vico, Enea 32, 40
 Vittoria, Alessandro 39
 Vivarini, Alvise 81
 Vos, Maarten de 16, 17, 30, 84-85, 88, 91-93, 108, 110
 Vos, Pieter de 91
 W
 Wickhoff, Franz 92
 Wilde, Johannes 30
 Z
 Zan Maria "mastro" 106
 Zanetti, Anton Maria 41, 80, 86, 92
 Zanetti, Bartolomeo 37
 Zantani, Antonio 41
 Zen, Reniero 10, 98
 Zen, Vincenzo 41
 Zeri, Federico 81
 Ziani, Pietro 10, 11
 Zio, Francesco 28
 Zoppo, Angiolo di Silvestro 82
 Zuccato, Francesco 39
 Zuccato, Valerio 39
 Zucchi, Andrea 86, 88



€ 40,00

ISBN:978-88-99680-12-1



9 788899 680121

