



Celebrazione e autocritica

La Serenissima e la ricerca
dell'identità veneziana
nel tardo Cinquecento

a cura di
Benjamin Paul

VENETIANA

CENTRO TEDESCO DI STUDI VENEZIANI



VIELLA

CENTRO TEDESCO DI STUDI VENEZIANI

Venetiana

Collana diretta da Sabine Meine

14

Celebrazione e autocritica

La Serenissima e la ricerca
dell'identità veneziana nel tardo Cinquecento

a cura di Benjamin Paul

viella

© 2014 Viella s.r.l. - Centro Tedesco di Studi Veneziani, Roma-Venezia
Prima edizione: gennaio 2014
ISBN 978-88-6728-261-6 (e-book - pdf)

Volume pubblicato con i contributi della Fondazione Fritz Thyssen per la Promozione delle Scienze, del Research Council della Rutgers University e del Delegato del Governo Tedesco per la Cultura e i Media - Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung, Research Council der Rutgers University und Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages.

viella

libreria editrice
via delle Alpi, 32
00198 ROMA
www.viella.it

Centro Tedesco di Studi Veneziani

Palazzo Barbarigo della Terrazza
S. Polo 2765/A - Calle Corner
30125 Venezia
www.dszv.it

Indice

Premessa	7
BENJAMIN PAUL Introduction	9
ANNA BELLAVITIS “Tal che chi lei vede/stima veder raccolto in breve spatio il mondo”. Identità sociali e critica a Venezia tra Cinque e Seicento	17
CLAUDIO BERNARDI Tra trombe e campane. Il corpo sociale nei culti eucaristici della Serenissima dopo Lepanto	39
IAIN FENLON The Memorialization of Lepanto in Music, Liturgy, and Art	61
MARTIN GAIER “Architettura Venetiana”. Antonio Da Ponte, Leonardo Fioravanti e l’idea della Repubblica nel Cinquecento	79
DEBORAH HOWARD Power and Practicality at Palmanova: the Role of Marc’Antonio Barbaro	107
BENJAMIN PAUL “Convertire in se medesimo questo flagello”: autocritica del Doge Alvise Mocenigo nel bozzetto di Tintoretto per il dipinto votivo a Palazzo Ducale	123

DORIT RAINES	
La storiografia pubblica allo specchio. La “ragion di Stato” della Repubblica da Paolo Paruta ad Andrea Morosini	157
DAVID ROSAND	
<i>Ultra quid faciam?</i> La crisi degli epigoni	177
GIORGIO TAGLIAFERO	
Il “Mito” ripensato: trasformazioni della pittura veneziana tra Lepanto e l’Interdetto	193
DEBORAH WALBERG	
Patriarch Giovanni Tiepolo and the Search for Venetian Religious Identity in the Waning of the Renaissance	233
THOMAS WORTHEN	
Soazoni, or The Venetian Reformation of San Nicolò dei Mendicoli	253
Bibliografia	285
Indice dei nomi	313
Gli autori	319

Premessa

I saggi di questo volume sono il frutto del convegno *Celebrazione e autocritica. La Serenissima e la ricerca dell'identità veneziana nel tardo Cinquecento* che si è occupato del conflitto tra l'immagine della Repubblica e la realtà storica nel periodo veneziano particolarmente turbolento che va dal 1560 fino alla fine del secolo. Ho organizzato il convegno in stretta collaborazione con Giorgio Tagliaferro, che mi ha aiutato nella progettazione e nella cura della pubblicazione: vorrei sottolineare il mio debito nei suoi confronti riguardo il nostro vivace scambio di idee che ha fatto nascere questo progetto. Il convegno ha avuto luogo il 14 e 15 dicembre 2006 presso il Centro Tedesco di Studi Veneziani e l'Università Ca' Foscari di Venezia. Voglio ringraziare entrambe le istituzioni per la loro gentile cooperazione, in maniera particolare Klaus Bergdolt, l'allora presidente del Centro Tedesco, che ha sostenuto il progetto in ogni sua fase e che ha voluto includere questo volume nella collana "Venetiana". Un ringraziamento va anche a Augusto Gentili dell'Università Ca' Foscari, che ci ha dato la possibilità di usufruire della meravigliosa Aula Magna di Ca' Dolfin. I direttori del Centro Tedesco, Uwe Israel e Sabine Meine, e le collaboratrici, Francesca Rottigni e Michaela Böhringer, hanno dato un aiuto indispensabile nell'organizzazione del convegno e nella pubblicazione del volume. Cecilia Palombelli della casa editrice Viella è stata sempre disponibile per ogni richiesta dimostrandosi un'editrice di alta professionalità. Ringraziamenti di cuore rivolgo anche alla Fondazione Fritz Thyssen, che con generosità ha sostenuto sia il convegno che la pubblicazione. Un ulteriore contributo si è aggiunto grazie a un Research Council Grant dalla Rutgers University: a tutte queste persone e istituzioni desidero esprimere la mia più profonda gratitudine.

Benjamin Paul

BENJAMIN PAUL

Introduction

The essays assembled in this volume deal with the particularly turbulent period in Venetian history from about 1560 until the end of the century. In these years Venice faced a severe combination of dramatic economic difficulties, internal and external political conflicts, wars, and a long list of natural disasters, epidemics, and famines, to which one must add the religious tensions resulting from the papacy's increased pressure on Venetian conventions and traditions after the Council of Trent. In particular, the expansion of Turkish power in the Levant and Eastern Mediterranean threatened to dismember Venice's colonies and along with it to further diminish her trade activities. The latter were already challenged by the Portuguese discovery of new oceanic trade routes round the Cape of Good Hope to India and the East Indies, as a consequence of which the Mediterranean was no longer the exclusive channel of intercontinental trade. The chaotic private banking and credit system, which culminated in the bankruptcy of the last remaining bank of the Pisano and Tiepolo in 1584 further weakened Venetian merchants, as did the crisis in shipbuilding after 1570.¹

The war with the Turks from 1570-73 that led to the costly loss of Cyprus and the bubonic plague that lasted from 1575-77 and killed nearly

1. On Venice's economic situation in the second half of the sixteenth century, see the essays in *Crisis and Change in the Venetian Economy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, ed. by Brian Pullan (London, 1968) and in chapter IV of *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, vol. 5, *Il Rinascimento. Società ed economia*, ed. by Alberto Tenenti and Ugo Tucci (Rome, 1996) and chapter V, *ibid.*, vol. VI, *Dal Rinascimento al Barocco*, ed. by Gaetano Cozzi and Paolo Prodi (Rome, 1994). See also Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 2 vols. (Paris, 1949).

one-third of the population greatly contributed to these economic woes.² During these years maritime and industrial activity essentially came to a halt but there were also long-term consequences. For other ports such as Ragusa, which because of their politics of neutrality were considered safer, seized a considerable amount of the shipping while the plague destroyed parts of the labor force, thus driving up the wages and making Venice less competitive.

It has been observed that by now Venice was no longer capable to actively react to these developments. In particular the separate peace, which Venice concluded in 1573 with the Ottoman Turks behind the backs of the papacy and Spain, was on such unfavorable terms that it has been considered a sign for the Republic's "renunciation of imperial and hegemonic aspirations" and an admission that the ambitions to greatness by now belonged largely to the past.³ At the beginning of the sixteenth century Venice still responded with comprehensive reforms to the devastating defeat to the League of Cambrai at Agnadello (1509).⁴ Following a period of severe self-criticism the city was characterized by what Gaetano Cozzi calls a "volontà di rinnovamento".⁵ In the second half of the century, however, it seems as if Venice had become passive and no longer actively pursued such wide-ranging reforms. Instead, Venice turned to the past and began to glorify herself and her history, elaborating what modern scholars have called the "Myth of Venice". Art and culture were important elements of this self-celebration, as in particular the exuberant festivities for the victory at Lepanto (1571) and the visit of Henry III of France (1574) demonstrate. They were designed to maintain the image of Venice's continuous status and significance. "Music, liturgy, and ceremony, literature, architecture, painting and the press", observes Iain Fenlon, "were all brought into service as the Venetian ruling class attempted to inscribe the events of the

2. On the war with the Turks, see the volume *Il Mediterraneo nella seconda metà del '500 alla luce di Lepanto*, ed. by Gino Benzioni (Florence, 1974). On the plague, see Paolo Preto, *Peste e società a Venezia nel 1576* (Vicenza, 1978).

3. Gaetano Cozzi, "Venezia dal Rinascimento all'Età barocca", in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, vol. VI, p. 54 ("rinuncia alla ambizioni imperiali ed egemoniche").

4. Felix Gilbert, "Venice in the Crisis of the League of Cambrai", in *Renaissance Venice*, ed. by John R. Hale (London, 1973), pp. 274-92.

5. Cozzi, "Venezia", p. 10. On the remorseful attitude of the Venetians after Agnadello, see Gilbert, "Venice".

post-Lepanto years into a heroic narrative that effectively underplayed its political realities”.⁶

At the same time, however, Venice was neither blind to her problems nor did it plainly resist reforms. In fact, one could argue that in the end her decline was not so dramatic and that there were good reasons for being optimistic. The economy recovered remarkably well from the severe setbacks of the 1570s. In particular, the Venetian spice trade picked up again in the 1580s. In addition, like the rest of Italy, Venice profited from the war between Spain and the Netherlands by receiving some of the business that formerly passed via the Atlantic. Also, the commerce with English wool and unfinished cloth increased during these years, leading to vivid activity in the port, reflected best in the growing anchorage tax. The shift towards industrial production and agriculture, which some consider a sign of the decline of trade, yielded positive results. The city improved her landholdings and increasingly could supply her own food. Venice’s cloth production was also going strong until the end of the century with the result that she was no longer exclusively dealing with goods but manufactured her own. It is for these reasons that Fernand Braudel refused to characterize this period as decadent.⁷

The economic recovery of the 1580s and 90s was in part the result of reforms and less protective economic politics. In the last third of the century, Venice was more welcoming to foreign traders than previously. As a result, Venice benefited from the anchorage taxes and maintained the trade routes that led all the way from the eastern Mediterranean to Northern Europe. Politically, as well, major changes occurred. Between 1582 and 1583 the *Maggior Consiglio* initiated constitutional reforms that by limiting the power of the Council of Ten increased the role of the Senate and therefore guaranteed a broader distribution of authority. In this conflict surfaced a division in the patriciate between the so-called *giovani* and the *vecchi*. Whether these groups can be indeed considered political parties with distinct programs remains an open point of debate. Yet, the fact that such groups existed, however vaguely defined confirms the combativeness of the Venetian patriciate and its disposition to changes. In fact, as Man-

6. Iain Fenlon, *The Ceremonial City. History, Memory and Myth in Renaissance Venice* (New Haven, 2007), p. 229.

7. Fernand Braudel, “La vita economica di Venezia nel secolo XVI”, in *La civiltà veneziana del Rinascimento*, vol. 4, ed. by Diego Valeri (Venice, 1958), pp. 81-102.

fredo Tafuri and others have argued, the controversies that accompanied several of the most important city planning projects, such as the restructuring of the Piazza San Marco, the design of the new Rialto bridge, the restoration of the Ducal Palace after the fires of 1574 and 1577, and the construction of Andrea Palladio's Redentore church after the plague of 1575 reflect the patriciate's active search for the direction of Venetian politics. While, generally speaking, one faction was looking for compromise in particular with the papacy (*vecchi*) the other faction was more aggressive and sought a return to Venice's greatness for which reason it fiercely defended her independence (*giovani*). It was the latter position that triumphed during the Interdict of 1606 and 1607, in which Venice successfully resisted the pressure of Pope Paul V and defended her traditional civil jurisdiction over clerics and church property. While the interdict marks Venice's last great appearance on the stage of world politics, Paul V's willingness to compromise can also be considered an indication of the by now insignificant status of the city, which ultimately no longer mattered to the papacy. Venice's hazardous insistence on conventions on the other hand maybe symptomatic for an inflexible society more occupied with principles and her historical accomplishments than with adjusting to the real socioeconomic challenges.

While the authors of this interdisciplinary book study these conflicts and tensions from a great variety of point of views, they share a concern with the reform tendencies, which existed in Venice, however hidden and indirect and with the city's self-critical awareness of her problems. All of the studies draw attention to Venice's conflicted identity and deep rooted insecurity about her situation that resulted from an unusual combination of, on the one hand, serious set-backs and problems and, on the other hand, unexpected triumphs and recoveries. These studies, therefore, depict the image of a city caught in a dialectical process in which overt self-celebration is always already a symptom of crisis and self-criticism.

This interrelationship is particularly striking in the discussion of Iain Fenlon (Cambridge) of the festivities and public commissions commemorating Lepanto. Fenlon demonstrates how the elaborate processions and an abundant production of music and art, which were meant to heighten the significance of this allegedly divinely sanctioned victory, actually constituted a barely concealed acknowledgment of Venice's weakness because of the attempt to hide the actual outcome of the war, namely the loss of Cyprus and unfavorable peace treaty with the Ottoman Turks. The continuous fear of the Turks led in the 1590s to the construction of Palmanova, the

fortified city in Friuli, which is the subject of the contribution of Deborah Howard (Cambridge). She discusses the enormous difficulties the project's first supervisor Marc'Antonio Barbaro faced in realizing the architect's Giulio Savorgnan utopian design and thus points to similar contradictions between ideal and reality that characterizes the aftermath of the Battle of Lepanto.

The tensions in the patriciate about the directions of Venetian politics surface in the official state historiography, which Dorit Raines (Venice) discusses in her essay. She draws attention to Andrea Morosini's unusual break with convention by recounting events already covered in Paolo Paruta's history of Venice and argues that Morosini no longer considered the old historiography and political treatises sufficient for the changed political situation in the early seventeenth century. Shifting focus from the official historiography to private chronicles and testaments, Anna Bellavitis (Rouen) discovers among the *cittadini* a growing concern with the inflexible social system that increasingly complicated mobility between the different strands of the population and excluded many *cittadini* even from administrative positions in the government. In particular the laws of 1589 and 1590 were designed to limit social mobility and ultimately impaired the economic recovery of these years. Some *cittadini*, however, considered precisely this aspiration for bureaucratic positions a sign of decadence and deviation from their mercantile identity, which originally had significantly contributed to Venice's wealth.

The conflict between those who believed that the potential for moral renewal lies a return to the alleged origins and in asserting a distinctive Venetian identity and those who sought Venice's opening up and active cooperation with other political forces, in particular the papacy also characterizes the debate about architecture in the late Cinquecento, which Martin Gaier (Basel) discusses in his contribution. He studies the simple and functional buildings of Antonio Da Ponte, which have little in common with Andrea Palladio and Vincenzo Scamozzi's romanizing designs. In fact, Da Ponte hardly considered himself an architect but a builder and *proto*. Precisely because of this ostentatious rejection of aesthetic concerns and *magnificenza* the Bolognese physician Leonardo Fioravanti praises Da Ponte in his treatise *Dello specchio di scientia universale*. Fioravanti maintains that it is the sole purpose in a Republic like Venice to serve the public interest and to merge with the existing fabric of the city. Fioravanti considers the break with tradition and pursuit of universal theories deriving from antiquity a vainglori-

ous search for distinction and hence decadent. Da Ponte and Fioravanti's opposition to *magnificenza* echoes Doge Alvise Mocenigo's attitude in the debate about the design of the votive church Il Redentore, in which he took position against Andrea Palladio's plans for a centralized church. Doge Mocenigo's self-critical attitude during the plague is the topic of the contribution of Benjamin Paul (New Brunswick). A close reading of Jacopo Tintoretto's *bozzetto* for Mocenigo's votive painting demonstrates that as head of the Republic the doge considered himself responsible for the plague of 1575, which he understood as divine punishment of Venice's sins. Contrary to the official triumphant rhetoric after the victory of Lepanto, Mocenigo's case reveals a deep-rooted realization of the need for change and renewal even among the highest ranks of society. According to Giorgio Tagliaferro (Warwick), however, such self-critical connotations largely disappeared in the early seventeenth century. Instead, Domenico Tintoretto's votive painting of two Avogadori and one notary in the Sala dell'Avogaria of the Ducal Palace incorporates the plague into the "Myth of Venice", which was "redefined" towards the end of the Cinquecento. With its strong emphasis on the Eucharist, Tintoretto's painting demonstrates how the State now conceived itself more than ever in strictly religious terms.

Tintoretto and Mocenigo's responses to the plague demonstrate that the sociopolitical crises of the late sixteenth-century were always spiritual. Claudio Bernardi (Milan), therefore, investigates the Corpus Domini festivities after the Battle of Lepanto and observes the increased role of the Scuole Piccole, the small lay confraternities, which often administered the Holy Sacraments in parish churches. Bernardi argues that these scuole, whose members primarily derived from the middle classes, became the third force in the social fabric of the city next to the Church and the State. Tom Worthen (Des Moines) takes a close look at a specific instance of scuole activity in the 1580s and investigates their contribution to the remodeling of San Nicolò dei Mendicoli with so-called *soazoni*, elaborate wood entablatures along the church nave. These *soazoni*, which the Scuole del Santissimo Sacramento helped to install in many Venetian parish churches in the second half of the century, facilitated the focus on the Crucifix on top of the choir screen, a main concern of these lay confraternities. What is more, Worthen argues that in their spirit the *soazoni* were anticlassical and relate to an older, specifically Venetian reformist piety. They express a specifically Venetian religious identity far removed from the demands of the Council of Trent and Rome.

Resistance to the attempt to deprive Venice from its religious identity also characterizes Patriarch Giovanni Tiepolo's activity in the early seventeenth century, which Deborah Walberg (Boston) discusses in her essay for the volume. Walberg demonstrates that long after the interdict Tiepolo continues to negotiate Venetian religious tradition with Rome's ever-increased demands for a cohesive and unified Catholic Church. In order to legitimize the claim to relative independence many of Tiepolo's initiatives underlined Venice's long history of exemplary devotion, as proof of which served him the impressive number of local saints. Tiepolo thus turned to the past in order to account for contemporary rights. The burdensomeness of a glorified past, instead, is the topic of the essay of David Rosand (New York), which studies the crisis of the artists following the golden generation of Titian, Veronese, and Tintoretto. Unlike in many of the other cases discussed in this volume, turning to the past no longer contains reform connotations but gains a conservative flavor. In this respect the decline of Venetian art in the seventeenth century can be considered an allegory of the city's increasing political marginalization. A past considered unsurpassable complicates renewal and inhibits a society struggling with comprehensive sociopolitical problems. This escapist attitude facilitated the shift from self-critique to self-celebration that greatly contributed to the Serenissima's long downhill slide until its dissolution in 1798.

ANNA BELLAVITIS

“Tal che chi lei vede/stima veder raccolto
in breve spatio il mondo”. Identità sociali e critica
a Venezia tra Cinque e Seicento*

Celebrazione, autocritica e identità sono parole grosse, che rivestono significati molteplici, in qualsiasi contesto le si voglia utilizzare. Se le celebrazioni non mancarono mai a Venezia, praticamente in ogni epoca, l'autocritica fu molto più rara, per non parlare della critica, in quella che fu definita la città “del silenzio politico”. Forse, paradossalmente, è meno difficile parlare di identità, ammesso che si rinunci, a Venezia come altrove, a utilizzare la parola al singolare. Nel mio intervento, intendo presentare alcuni aspetti della società veneziana tra Cinque e Seicento, delle sue articolazioni, della capacità dei singoli e delle famiglie di pensare se stessi, il proprio futuro e la propria perpetuazione.¹ Non mi occuperò del ceto patrizio, ma degli altri Veneziani, di coloro che non decidevano dei destini dello Stato e che pertanto più che di “autocritica”, erano eventualmente portatori di “critica”, della Repubblica, delle sue gerarchie sociali e delle sue gerarchie di genere.

1. *Le molte identità di una metropoli internazionale*

Venezia restava, a fine Cinquecento, una capitale dell'economia-mondo, un centro di scambi internazionali, una città in grado di attirare ogni sorta di persone, dal mercante internazionale al mendicante e, naturalmen-

* La citazione che ho scelto come titolo di questo intervento, una fra le tante celebrazioni di Venezia e delle molteplici identità in essa concentrate, è tratta da un'Allegoria di Venezia di Giacomo Franco, “Habit delle donne veneziane”, BMC, volume stampe, E9.

1. Riprendo qui la seconda parte del mio libro *Famille, genre, transmission à Venise au XVI^e siècle* (Roma, 2008).

te, uno spazio di libertà intellettuale nell'Europa delle riforme religiose. Eppure, il secolo si era aperto sotto cattivi auspici: le guerre d'Italia, la notizia dell'arrivo del pepe a Lisbona, la Terraferma invasa dalle truppe della Lega di Cambrai, il tradimento delle nobiltà suddite avevano fatto temere il peggio alla Serenissima e al suo governo. Negli anni Settanta, la perdita dell'isola di Cipro e soprattutto la peste erano stati altrettanti momenti di grave crisi. Generazioni di storici, da qualche decennio a questa parte, hanno dedicato studi importanti alla ripresa economica di Venezia nel corso del Cinquecento e soprattutto a fine secolo. Il commercio restava "il nervo della città",² ma l'attività mercantile si coniugava quanto e più di prima alle attività industriali e Venezia confermò e accentuò la sua vocazione di grande centro manifatturiero, in particolare, ma non solo, dell'industria del lusso. È del resto proprio l'incremento delle attività industriali la chiave della solidità economica dimostrata nel Cinquecento dalla città, che costituì anche un importante mezzo di ascesa sociale per degli imprenditori e artigiani provenienti dai territori della Repubblica.³

Una lunga tradizione storiografica ha parlato della riconversione del patriziato, che avrebbe abbandonato le attività mercantili per la rendita fondiaria. È vero che i Veneziani, e in particolare i patrizi, investirono molto nell'acquisto di terre, ma le ricerche più recenti hanno chiarito che non si è trattato di una "fuga" verso la rendita, né, per riprendere l'efficace, ma discutibile, formula di Fernand Braudel, di un "tradimento della borghesia". In tutta Europa, l'aumento dei prezzi dei cereali attirava verso la terra i capitali mercantili, che furono all'origine di importanti progetti di bonifica e di intensificazione delle colture, una scelta particolarmente interessante in un'epoca in cui Venezia cominciava a perdere il controllo di alcuni territori chiave per il rifornimento di cereali.⁴

2. BMC, Cod. Correr 963/5, Andrea e Alessandro Ziliol, "Cronaca", foll. 137-149v. In Anna Bellavitis, *Identité, mariage, mobilité sociale. Citoyennes et citoyens à Venise au XVI^e siècle* (Roma, 2001), pp. 337-53 e ora anche in *Family Memoirs from Venice (15th-17th centuries)*, a cura di James S. Grubb, con un saggio di Anna Bellavitis (Roma, 2009).

3. La bibliografia è vastissima; per una sintesi recente, cfr. Domenico Sella, "L'economia", in *Storia di Venezia*, vol. 6, *Dal Rinascimento al Barocco*, a cura di Gaetano Cozzi e Paolo Prodi (Roma, 1994), pp. 651-711.

4. Per una sintesi recente, cfr. Giuseppe Gullino, "Quando il mercante costruì la villa: le proprietà dei veneziani nella terraferma", in *Storia di Venezia*, vol. 6, pp. 875-924; Ivo Mattozzi, "Intraprese produttive in Terraferma", in *Storia di Venezia*, vol. 7, *Il Barocco*, a cura di Giovanni Benzoni e Gaetano Cozzi (Roma, 1997), pp. 435-78.

Nuovi orientamenti di ricerca, più attenti ad una visione globale dell'economia della Repubblica Veneta e alle dinamiche di scambio tra la capitale e il territorio, hanno messo in discussione l'esistenza stessa della crisi, insistendo sull'evoluzione parallela e soprattutto sulla crescente interdipendenza tra l'economia veneziana e le economie della Terraferma.⁵

A fine Cinquecento, Venezia era una città ricca e certamente uno dei maggiori centri europei dell'industria del lusso. I suoi abitanti venivano dal territorio dello Stato, come dagli altri paesi d'Europa e del Mediterraneo e non v'è dubbio che la ripresa demografica dopo la peste del 1575-77 fosse dovuta all'afflusso costante di immigrati, alcuni dei quali ottennero il privilegio di cittadinanza veneziana. La società stava però irrigidendo i suoi meccanismi di chiusura e non solo la concessione del privilegio di cittadinanza fu sottoposta a controlli sempre più ferrei, ma la qualità di cittadino originario che, già dal Quattrocento, era diventata indispensabile per accedere alle cariche della Cancelleria ducale, stava ormai diventando necessaria anche per ottenere gli uffici minori.⁶

Nel 1509 la città contava circa 115.000 abitanti, nel 1563 superava i 168.000. Nonostante l'ecatombe della peste, che aveva fatto diminuire di un terzo la popolazione, la ripresa fu molto rapida e si giunse, nel 1586, a ben 148.000 abitanti.⁷ I censimenti distinguevano, secondo una terminologia ambigua e che, per gli storici, resta fonte di domande e perplessità, i nobili (tra il due e il tre per cento della popolazione) e i cittadini (tra cinque e sette per cento) dagli artefici. Solo il primo gruppo ha un'identità chiara, anche se numerose sono le distinzioni, soprattutto economiche, al suo interno; il secondo ha invece un'identità molto più composita, riconducibile al modello dell'onorato cittadino, comprendente i membri delle professioni, i funzionari della Repubblica, ma anche i mercanti onorati e i preti se "capi di casa".⁸ Tutti gli altri, ovvero il novanta per cento circa della popolazione veneziana, sono coloro che traggono sostentamento dal lavoro manuale.

5. *At the Center of the old World. Trade and Manufacturing in Venice and Venetian Mainland (1400-1800)*, a cura di Paola Lanaro (Toronto, 2006).

6. Andrea Zannini, *Burocrazia e burocrati a Venezia in età moderna: i cittadini originari (sec. XVI-XVIII)* (Venezia, 1993).

7. Per una sintesi sulla società veneziana a fine Cinquecento, cfr. Giuseppe Trebbi, "La società veneziana", in *Storia di Venezia*, vol. 6, pp. 129-213.

8. Anna Bellavitis, "Per cittadini metterete..." La stratificazione della società veneziana cinquecentesca tra norma giuridica e riconoscimento sociale", in *Quaderni Storici*, 30, 89/2 (1995), pp. 359-84.

A Venezia, come in tutte le città di antico regime, il “popolo” costituiva il nucleo più importante degli abitanti ma era anche il gruppo dalle identità più composite e differenziate. Varie e articolate erano le gerarchie di ricchezza, prestigio e indipendenza all’interno di questa popolazione, che era anche la più mobile. Il mondo dei mestieri, quello dei servizi e quello del commercio al dettaglio erano tradizionalmente i più aperti agli immigrati, provenienti dallo Stato veneto, come i tessitori delle valli lombarde, i calafati dalmati o le balie del Feltrino e del Friuli, ma anche da altri Stati europei, come i fornai tedeschi. Ed in particolare a Venezia, dove i privilegi mercantili più importanti erano riservati al patriziato e ai cittadini, originari o per privilegio.⁹ Non tutti i lavoratori manuali erano organizzati in corporazioni, ma quest’ultime erano a Venezia particolarmente numerose, e di nuove ne sorsero, a fine Cinquecento, nel settore tessile. La moltiplicazione di corpi di mestiere è tuttavia più un sintomo di debolezza che di forza di queste istituzioni, in un contesto, come quello veneziano, in cui le corporazioni non avevano alcun ruolo politico.¹⁰

Tra “popolo” e patriziato, si articolavano gerarchie economiche e gradi di onorevolezza che si rispecchiavano in maniera eloquente nell’evoluzione delle modalità di riconoscimento della cittadinanza originaria di cui i candidati agli uffici dovevano fornire la prova. La legge del 1569, esigendo le tre generazioni di nascita a Venezia, operò già di per sé una frattura all’interno del ceto cittadino, nei confronti degli originari di seconda generazione cui restarono solo i privilegi mercantili, analoghi a quelli che si potevano acquisire dopo venticinque anni di residenza, con il privilegio di cittadinanza “de intus et extra”. Ma l’utilizzo, di fatto, se non ancora per legge, del criterio dell’abbandono delle “arti meccaniche” da tre generazioni stigmatizzava il mondo dell’artigianato, introducendo una barriera sottile, ma tenace, tra chi “fa” e chi “fa fare” ed anche delle classificazioni talvolta contraddittorie, fondate al tempo stesso sui livelli di ricchezza e sul carattere più o meno “nobile” della merce trattata, per cui vetro, pellicce, oro e seta erano merci onorate il cui commercio era ammesso anche da parte di cittadini originari veneziani.¹¹ Il privilegio di cittadinanza, invece,

9. Bellavitis, *Identité*.

10. Marino Berengo, *L’Europa delle città. Il volto della società urbana europea tra Medioevo ed Età moderna* (Torino, 1999).

11. Zannini, *Burocrazia*; Trebbi, “La società”; Anna Bellavitis, “Ars mechanica e gerarchie sociali a Venezia tra XVI e XVII secolo”, in *Le technicien dans la cité en Eu-*

che gli immigrati potevano ottenere dopo quindici o venticinque anni di residenza continuativa in città, era richiesto a fine Cinquecento soprattutto da artigiani-imprenditori desiderosi di poter commercializzare la propria produzione, in città, grazie al privilegio “de intus tantum”, o anche nei porti del Levante, grazie al privilegio “de intus et extra”, godendo delle esenzioni daziarie che spettavano ai Veneziani. Si trattava in buona parte di sudditi dello Stato e in particolare di lanaioli, immigrati a metà Cinquecento o subito dopo la peste del 1575-77.¹²

Non disponiamo, per tentare di misurare livelli di ricchezza e gerarchie economico-sociali, di fonti fiscali paragonabili al famoso Catasto fiorentino del 1427, tuttavia le fonti dei Dieci savi alle decime di Rialto, ovvero le dichiarazioni delle proprietà immobiliari a fini fiscali, sono state studiate secondo una griglia di lettura basata sulle classificazioni sociali. Nel 1537 il 74,8% della rendita immobiliare apparteneva al patriziato, percentuale che nel 1581 scese al 69,41%. Gli altri gruppi sociali possedevano tuttavia delle percentuali significative della rendita immobiliare in alcune contrade periferiche in cui erano concentrate le attività industriali e, nei sestieri di Cannaregio e Castello, la proprietà “cittadina” e “popolare” arrivava al 40-50% della rendita immobiliare totale.¹³

Le mutazioni economiche importanti e la circolazione di beni che caratterizzarono il Cinquecento veneziano arricchirono molti, senza tuttavia permetter loro di fare il grande salto, molto più facile in altri Stati europei, dove bastava “vivere da gentilhuomo” per vedersi riconoscere un titolo nobiliare. I nuovi equilibri economici ne avevano però anche impoveriti altri, quei “Veneziani antichi” la cui identità, soprattutto mercantile, faticava a star dietro alle trasformazioni rese necessarie dall’emergere di nuovi concorrenti internazionali. Che a questi “Veneziani antichi” fosse stato riservato l’accesso alle cariche burocratiche, non pareva sufficiente, a inizio Seicento, al cittadino Alessandro Ziliol che, nella sua Cronaca famigliare, raccontava come già un secolo prima Vettor Ziliol, “desideroso de inalzar la sua casa, et vedendo non poter con la mercantia, qual veramente è stata la base della grandeza della città, se voltò a i brogli et a i officii”. Gli uffici

rope occidentale (1250-1650), a cura di Mathieu Arnoux e Pierre Monnet (Roma, 2004), pp. 161-79.

12. Bellavitis, *Identité*, pp. 19-63.

13. Ennio Concina, *Venezia nell’età moderna. Struttura e funzioni* (Venezia, 1989), pp. 82-85.

sembravano ancora un “desviamento” dalla retta via, che non poteva essere che il commercio, fondamento dell’identità del cittadino veneziano.¹⁴

2. Mobilità geografiche, familiari e sociali

La mobilità era forse l’esperienza che più caratterizzava la famiglia artigiana: mobilità geografica, poiché fu solo grazie all’immigrazione che fu possibile la grande crescita demografica cinquecentesca e soprattutto la straordinaria ripresa dopo la peste del 1576; mobilità dei giovani che lasciavano la famiglia di origine verso i quattordici anni, ma spesso anche molto prima, per andare a vivere e a lavorare come apprendisti nella famiglia del maestro o della maestra artigiana. Spesso i due tipi di mobilità si coniugavano nello stesso individuo, dato che buona parte degli apprendisti veneziani, a fine Cinquecento, non erano veneziani, ma originari dello Stato veneto o di altri Stati italiani.¹⁵

Tra questi, i bergamaschi si ritagliavano la parte del leone e le loro biografie, ricostruite attraverso le fonti giudiziarie, descrivono le peripezie di giovani uomini partiti dalle vallate lombarde “con un casachin”, “con solo la pelle sulle ossa”, al seguito di uno zio, o talvolta pagando un intermediario che potesse trasportarli verso la capitale e introdurli nel mercato del lavoro. “A prezzo di sudore, fatiche e Turchi”, come dissero i fratelli dal Caviaro nel 1593, si poteva anche arrivare in alto, mettere su la propria impresa mercantile, in questo caso di importazione di pesce salato dalla Dalmazia, e farsi chiamare “messeri”. La famiglia, in questo, come in altri casi, era rimasta al paese, la madre che filava per i mercanti, il padre che “aveva solo un prato e che se avesse avuto di più non avrebbe lasciato partire tutt’e tre i suoi figli”.¹⁶

Una prima rottura si verificava dunque all’origine. Arrivati a Venezia, talvolta questi immigrati ritrovavano dei cugini, o degli zii partiti prima di loro. Quando arrivavano alla soglia del privilegio di cittadinanza veneziana, le storie che raccontavano insistevano sempre su due tipi di relazioni

14. Andrea e Alessandro Ziliol, “Cronaca”, in Bellavitis, *Identité*, p. 343.

15. Sull’apprendistato a Venezia a fine Cinquecento, rinvio a Anna Bellavitis, “Apprentissages masculins, apprentissages féminins à Venise au XVI^e siècle”, in *Histoire urbaine*, 15 (2006), pp. 49-73.

16. ASV, Giudici dell’Esaminador, Testamenti rilevati per breviario, b. 56, fol. 47 (1594, 14 novembre).

familiari: il matrimonio con una veneziana, perché sposare una veneziana era anche un modo per ottenere il privilegio di cittadinanza e la relazione di lavoro con lo zio paterno, eventualmente già diventato cittadino. Esperienza di mobilità, integrazione per matrimonio e imprese familiari composte di padri e figli o zii e nipoti: lo zio giovane che emigra ed è poi seguito dai figli del fratello più anziano, che resta invece al luogo di origine, è una tipologia diffusa fra gli aspiranti al privilegio di cittadinanza veneziana immigrati dalle vallate lombarde.¹⁷

L'emigrazione femminile si basava invece su altri tipi di relazioni: la giovane apprendista o domestica arrivata dalla Terra ferma era collocata nella casa del maestro, con la garanzia del fratello maggiore, al cui seguito era giunta in città; oppure veniva collocata come domestica in una famiglia in cui la padrona di casa le avrebbe insegnato "tutto quello che una donna deve sapere", comprese la tessitura della seta e la confezione di cordelle e fazzoletti. Una padrona che poteva anche chiamarsi magnifica madonna Andriana Morosini, vedova del clarissimo Gabriel, ed esercitare "negocio et mercanzia" della seta: come a Colonia nel Quattrocento, anche a Venezia le donne del patriato possono "far mercanzia" di tessuti di seta!¹⁸

L'immigrazione artigiana era certo un fenomeno tipico di tutte le città di Antico regime e soprattutto di Venezia, dove le attività mercantili furono sempre considerate monopolio dei cittadini veneziani, mentre il mondo dell'artigianato fu sempre più aperto e meno esclusivo. E lo era anche nel Cinquecento e in particolare dopo la peste, quando, a leggere le storie raccontate dai candidati al privilegio di cittadinanza, sembra di cogliere che il grande sviluppo dell'arte della lana registrato in quest'epoca sia in gran parte dovuto agli immigrati dalle vallate lombarde.¹⁹

Esisteva evidentemente anche una solida base artigiana veneziana da generazioni, in particolare nei mestieri di lusso, ma anche in queste famiglie la mobilità dei giovani poteva essere importante. Orefici, sarti o setaioli veneziani mandavano infatti i propri figli a imparare il mestiere da altri colleghi in città, per intessere delle reti di relazione, ma anche perché pensavano che si trattasse di un miglior modo di educarli.

17. Sulla cittadinanza per privilegio, rinvio a Bellavitis, *Identité*, pp. 42-63 e a Bellavitis, "Ars mechanica".

18. Bellavitis, "Apprentissages". Luca Molà, "Le donne nell'industria serica veneziana del Rinascimento", in *La seta in Italia dal Medioevo al seicento. Dal baco al drappo*, a cura di Luca Molà, Reinhold C. Mueller e Claudio Zanier (Venezia, 2000), pp. 423-59.

19. Bellavitis, *Identité*; Bellavitis, "Ars mechanica".

Il patrizio, e cavaliere, Zuan Maria Memmo, a metà Cinquecento, forniva istruzioni molto precise al riguardo, raccomandando ai padri di mandare i propri figli a imparare il mestiere nelle case altrui, perché “senza l’ombra paterna” sarebbero diventati “maestri molto migliori”.

Li menino a vedere diverse arti et exercitii, lasciando che piglino quella cui natura l’inclina [...] non facendo come alcuni imprudenti che vogliono che i figlioli seguitino l’arte loro, ovvero quella che ad essi padri più aggrada. Né si vergognino i padri, ancora che non habbiano bisogno, di mettere lor figlioli in casa altrui ad imparar tali arti, perché essendo nelle altrui mani, et mancando di quella ombra paterna né havendo quello ardire in casa altrui che nella propria piglieranno miglior creanze et si faranno parimente migliori maestri. Ben voglio che i padri usino ogni diligenza in guardare a cui danno i lor figlioli accio che in vece d’un’arte honesta non imparassino molti vitii et arti dishoneste. Veggano medesimamente che quelli a’ quali danno i figliuoli, siano huomini humani et non fiere crudeli come sono molti che si satiano in battere si acerbamente quelli che sono dati al loro governo, che molte fiata li fanno morire, over infirmare et divenire stupidi et insensati.²⁰

Mobilità poteva talvolta anche significare integrazione definitiva in un’altra famiglia: molti apprendisti erano orfani e in molti testamenti artigiani erano designati come eredi degli “arlievi”, oppure dei “fioi de anema”, ovvero degli orfani dell’ospedale della Pietà, che uomini e soprattutto donne del cetto artigiano avevano di fatto “adottato” “per la propria anima”.²¹

Il matrimonio era caratterizzato, in questi gruppi sociali, dalla reciprocità: alla dote portata dalla moglie corrispondeva una controdote, ovvero una somma promessa dal marito in caso dovesse restar vedova e, nei loro testamenti, mariti e mogli si sceglievano reciprocamente come eredi. La coppia era la prima società economica e mariti e mogli artigiani condividevano casa e bottega. Se ne potrebbero citare molti esempi e anche ai livelli più elevati, di artigiani proprietari della loro bottega e in grado di commercializzare la propria produzione. Per esempio, Zuanne Rimondi

20. Giovanni Maria Memmo, *Dialogo del magnifico cavaliere messer Gio. Maria Memmo, nel quale dopo alcune filosofiche dispute, si forma un perfetto prencipe & una perfetta Republica, e parimente un senatore, un cittadino, un soldato & un mercatante, diviso in tre libri* (Venezia, 1563), pp. 121-22.

21. ASV, Notarile Testamenti, b. 783, 1208 (1573, 19 agosto). Sul problema dell’adozione nell’Europa moderna, si veda, tra l’altro, *Adoption et Fosterage*, a cura di Mireille Corbier (Parigi, 1999).

dalla seda, nel suo testamento redatto, nel 1556, in buona salute di corpo e di spirito, dichiarava di avere una bottega di setaiolo, dei lavoranti, fra i quali uno schiavo, dei figli e delle figlie. Affidava tutto e tutti a sua moglie, dichiarando che nessuno potesse mai chiederle di controllare i conti della bottega, “perché ha una bonissima intelligenza”. La moglie, Angela, poteva scegliere la formazione dei figli, uno dei quali avrebbe un giorno dovuto sostituirla nella bottega mentre un altro doveva esser mandato in Germania a imparare il mestiere con “li nostri signori mercadanti”. Zuanne Rimondi raccomandava anche di dare le figlie in spose a dei patrizi veneziani: un esempio significativo di quali fossero le possibilità “immaginabili” di promozione sociale in quest’epoca.²²

Alla lettura di questo, e di altri testamenti, di artigiani agiati o di commercianti, merciai, o spezieri, che affidavano alla moglie la gestione degli affari, si ottiene un’immagine della famiglia veneziana simile a quella immortalata da alcuni celebri dipinti dell’Europa del Nord, che celebravano la collaborazione fra moglie e marito nella bottega.

3. Continuità di modelli e progetti familiari

Con Zuanne Rimondi siamo al confine tra lavoro e direzione del lavoro altrui, tra artigianato e commercio, su cui correva il sottile e quantomai incerto distinguo, tipico di quest’epoca, tra arti meccaniche e non meccaniche. Possiamo dirigerci verso la famiglia mercantile, avvertendo tuttavia che, specie in quest’epoca, il confine tra mercanti e funzionari o tra mercanti e dottori di fatto non esisteva a scala familiare: i figli di mercanti che tentavano la carriera burocratica, o i figli di dottori che investivano nei commerci erano la norma. E neppure si può dire che la distinzione fosse netta nella biografia individuale. Come risulta dai loro testamenti e contratti matrimoniali, numerosi dottori o segretari della Repubblica investivano infatti in compagnie mercantili.

La società mercantile di base, a Venezia, ancora alla fine del Cinquecento, era la fraterna. Il testamento del mercante di lana Vincenzo Zaguri ne è un bell’esempio, uno fra i tanti. Sulla barca che lo conduceva al lazaretto, in piena epidemia, nell’agosto 1576, Zaguri scrisse un testamento di tredici pagine, seguito da una lettera di dieci pagine a uno dei suoi fratelli,

22. ASV, Notarile Testamenti, b. 1218, 36 (1556, 15 giugno).

il cui scopo principale era convincerli dell'importanza dell'unità familiare, e delle attività mercantili.

Atio resti tanto più capitale a miei fratelli da negotiar perché concludo che chi vive solamente d'intrada, ancor che quella fosse oppulenta, a longo tempo convengono cascar perho non vorei che miei fratelli a via nissuna lasciassero la mercantia, quella legiermente essercitando in questi soi principii fin tanto che cominciassero a prender pratica atio non gl'andasse il tutto de male, et se gli parerà non poter riuscir in essa diano il suo a livello a qualche bon monasterio o lo mettino in Cecha fin tanto che gli vengi qualche bona occasione da valersi di quelli o in mercantia o in compreda de boni terreni.²³

Il commercio è certo un'attività trasmissibile ma se si trattava, anziché di una bottega, di una rete di affari tra Londra e Aleppo, il capitale da solo non bastava e ci volevano talento, pratica e occasione. Salvo eccezioni, tutti i fratelli erano coinvolti, insieme al padre, nella fraterna la cui struttura doveva essere trasmessa alle generazioni successive, secondo delle modalità che potevano variare: a volte, uno solo dei fratelli accettava il "cargo" come si diceva allora, di sposarsi e fondare una famiglia, e gli altri glielo lasciavano volentieri, come scrisse ancora Andrea Ziliol, a inizio Cinquecento:

Nota che io Andrea non mi volsi mai maridar come volevamo miei fradelli, essendo il mio diletto far qualche viazo. E col nome de Dio ho lassado el cargo a Vettor mio fradello, el qual ieri che fu alli 4 fevrer 1500, ha sposada madonna Lugretia Reverti con dote de ducati doimille d'oro, che è una gran bella dota a i tempi correnti.²⁴

In altri casi, come accadde per la fraterna Bortolussi, vetrai muranesi, tutti i fratelli si sposarono, le doti delle loro mogli furono integrate nel capitale della fraterna, e i nipoti subentrarono progressivamente ai loro padri nella fraterna, che venne così a comporsi oltre che di fratelli, di zii, nipoti, cugini.²⁵

La fraterna era, ovviamente, una società maschile ma le doti delle mogli dei mercanti entravano nel capitale comune, il che contribuisce a mio parere a spiegare perché quest'ultime insistessero particolarmente, nei loro testamenti, sul destino delle figlie che, se la dote materna fosse rimasta

23. ASV, Notarile Testamenti, b. 1200, 158 (1576, 12 agosto).

24. Andrea e Alessandro Ziliol, "Cronaca", in Bellavitis, *Identité*, p. 340.

25. Bellavitis, *Identité*, pp. 269-73.

bloccata nel capitale della fraterna, avrebbero corso il rischio di non poter ricevere a loro volta una dote (dotare la figlia era certo un obbligo paterno, ma le doti delle madri servivano proprio a questo...) e sarebbero finite in convento. Si trovano infatti nei testamenti delle mogli dei mercanti delle formule straordinarie e sorprendenti, del tipo “Item dechiaro et voio che se le mie fie non vorano andar munege per niente non siano messe munege, ma facino quello le vorano”, immancabilmente completate però dalla frase: “cioè siano maridate secondo il grado suo et sua condicion”.²⁶ In tempi di controriforma, fare quel che si vuole per una ragazza significa poter almeno scegliere di non andare in convento e un padre lungimirante può anche prevedere, per una figlia che “fesse vergogna” alla casa, non di rinchiuderla in convento, ma di ridurre la dote da 3.000 a 500 ducati.²⁷ Il matrimonio, nella logica mercantile, era sempre un mezzo per ampliare il proprio giro di affari ed anche per fondare delle nuove società di commerci, specie quando non vi fossero figli maschi.

I testamenti dei mercanti erano dominati, e direi quasi ossessionati, dalla perpetuazione della fraterna mercantile. Se però non avevano figli legittimi, eventualità abbastanza probabile in un sistema in cui il matrimonio era spesso riservato a una parte o a uno solo dei fratelli, i mercanti chiedevano ai loro eredi, fratelli o nipoti, di includere gli illegittimi. Nel suo testamento del 1574 Giacomo dalla Valle preparò per il figlio illegittimo una “carta d'identità” in piena regola:

Et volio che miei heredi sia obligati tenir mio fio naturale in casa et nutrirlo con loro, vestirlo, farli tuto quello che bisogna, farlo imparar litere mercantile di comerçanti fino che l'haverà ani 22 et di più se bisogna [...] et el ditto mio fiollo a nome Antonio et Bonadio et Mathio et nasete ali 13 zugno in venerdì a ore 2 et batezato el sabato seguente li compari fu el signor Paollo Petri dottor in Treviso et messer Bernardin Varischin de Venzon el prete veramente fu messer pre Valentin Capella in San Severo et fu batezato in San Severo et questa nota io l'ho fatta azo ocorendo chei non lo volese lasar navegar et per altre ocasion.²⁸

Quella degli illegittimi era una delle questioni del secolo e le corti veneziane sembravano sempre più favorevoli ad includerli nella successione, al punto che, nei primi decenni del Seicento, fu necessario rior-

26. ASV, Notarile Testamenti, b. 196, 904 (1545, 20 febbraio).

27. ASV, Notarile Testamenti, b. 164, 365 (1558, 23 maggio).

28. ASV, Notarile Testamenti, b. 1259, 584 (1574, 4 novembre).

mulare la legge sulla successione degli illegittimi ai fedecommissi.²⁹ Il problema era evidentemente che i fedecommissi si stavano moltiplicando, ma anche che, in epoca rinascimentale, il pensiero umanista era stato particolarmente indulgente nei confronti dei figli naturali,³⁰ mentre, a fine Cinquecento, l'illegittimità dei natali cominciava ad essere una tara di cui era difficile liberarsi, soprattutto dopo il Concilio di Trento. Le parole di un mercante di legname sono particolarmente eloquenti in proposito: "Dichiaro che Santa mia di casa è mia moglie vera tolta a laude di Dio in fede et così voglio che per tale sia tenuta et reputata da ognuno havendola tolta et sposata in fede davanti la Sanctissima Trinità avanti assai il Concilio di Trento".³¹ Solo quattro anni dopo il decreto "Tam etsi", che ridefiniva le modalità del matrimonio secondo la Chiesa cattolica, Zuane Bianchini si ritrovava anche lui di fronte al problema di garantire la sopravvivenza della fraterna. Tuttavia, obbligando il figlio di quest'unione con la sua "donna di casa", a restare sotto l'autorità di suo fratello sino all'età, abbastanza eccezionale, di quarant'anni (di solito ci si fermava a venticinque anni, massimo trent'anni), sembrava implicitamente ammettere l'irregolarità delle origini.

Coabitazione dei fratelli, coabitazione di più generazioni, coabitazione eventualmente dei figli illegittimi e anche delle loro madri, con il resto della famiglia: la casa mercantile assomigliava al palazzo patrizio, quando ve ne fossero i mezzi materiali.

4. *Individualità, progetto, trasmissione*

Per diventar mercante occorre talento, capitali e relazioni, per diventar dottore bisognava seguire degli studi lunghi e trasferirsi a Padova o anche più lontano, per entrare nella burocrazia ci si poteva iscrivere alla Scuola di San Marco e, in ogni caso, si doveva essere ben integrati nella città, e da più generazioni. Tra i beni delle famiglie di dottori e funzio-

29. ASV, Compilazione Leggi, Ia serie, b. 301, foll. 47-49 (1617, 21 maggio).

30. Paolo Prodi, "I figli illegittimi all'inizio dell'età moderna. Il trattato *De nothis spuriiisque filiis* di Gabriele Paleotti", in *Benedetto chi ti porta, maledetto chi ti manda. L'infanzia abbandonata nel Triveneto (secoli XV-XIX)*, a cura di Casimira Grandi (Treviso, 1998), pp. 49-57.

31. ASV, Notarile Testamenti, b. 89, 90 (1568, 25 luglio).

nari vi erano sempre i libri, che venivano lasciati anche alle figlie, come nel testamento di Nicolò Massa, famoso anatomista.³² Il gran cancelliere Camillo Frizier, invece, dichiarò che, poiché suo figlio e sua figlia erano stati educati insieme, i libri della sua biblioteca si dovevano dividere fra loro due.³³

I funzionari della Repubblica tendevano a sposarsi nello stesso ceto sociale, quando non orientavano le loro scelte matrimoniali verso figlie di nobili o dottori di Terraferma, desiderosi di intrecciare relazioni nella capitale, o quando non riuscivano a tessere legami matrimoniali con famiglie patrizie.³⁴ In questo gruppo sociale il contributo economico dei due coniugi non serviva alla formazione di un capitale mercantile o all'organizzazione di una bottega artigiana, ma aveva la funzione di accrescere il capitale sociale e simbolico della famiglia. La scelta del genero rispondeva allora soprattutto a dei criteri di *status* e onore come risulta, tra l'altro, dal testamento di Nicolò Carlo, gastaldo della Procuratia de Citra, che decide di aggiungere alla dote della figlia i 500 ducati che aveva ricevuto come grazia speciale in riconoscimento dei trentasei anni di servizio, perché, scrive, "con 1500 ducati non son riuscito a maritarla".³⁵

In linea di principio il matrimonio non è frutto di libera scelta nemmeno per i maschi, ma si avvertono talvolta dei sintomi di insofferenza. Nella sua Cronaca famigliare Alessandro Ziliol raccontava come, a fine Cinquecento, tra i suoi zii fosse sorta una "concorrenza" per chi si fosse sposato e avesse avuto figli, e di come la prima divisione tra i fratelli fosse stata determinata proprio dalla scelta di uno di loro di sposarsi, mentre il suo destino doveva essere quello di restare celibe, in casa con gli altri fratelli e, questo non lo dice, ma lo si deduce se non altro, dal resto della Cronaca, di procreare con servette e concubine dei figli che potevano eventualmente entrare a far parte della famiglia del fratello.³⁶

Anche in ambito successorio si percepisce l'aprirsi di possibilità di scelte individuali. Il testamento di Gerolamo Zuccato, segretario del Senato, risulta ai nostri occhi di una modernità sconcertante, oltre che completamente in controtendenza rispetto all'immagine che abbiamo del fedecom-

32. ASV, Notarile Testamenti, b. 196, 870 (1569, 28 luglio).

33. ASV, Notarile Testamenti, b. 1258, 19 (1578, 25 gennaio).

34. Bellavitis, *Identité*.

35. ASV, Notarile Testamenti, b. 1249, I, 5 (1568, 1 settembre).

36. Andrea e Alessandro Ziliol, "Cronaca".

messo come modalità normale di pensare la propria successione a partire dal secondo Cinquecento. Nel 1562 scrive:

Quando mio fio avrà vent'anni potrà mutare, rinovare questo testamento come fatto non fusse e poi farne un altro a modo suo ma non possa disporre di quella parte in cui io parlo di sua madre, et ciò dico per la gran mutatione che il mondo fa di giorno in giorno per tutte le sue cose come perché li nostri parenti habbino causa di tanto più viver in carità et amorevolezza con lui per tal autorità da me prestatali possendo sperar con qualche occasione di possèr haver qualche bene da lui, alla qual carità et benevolentia lo esorto ad haver più rispetto che a grado o propinquità di sangue.³⁷

Più che dei ruoli familiari predefiniti, sono gli affetti scelti che contano e forse questo testamento è il sintomo che qualcosa sta cambiando, e che, in certi ambienti, l'incertezza del futuro, della successione, della trasmissione, esperienza per noi del tutto normale, poteva essere accettata, messa in conto, senza bisogno di orchestrare strategie complicate e dall'esito improbabile per fronteggiarla. Zuccato aveva diviso i suoi beni a metà tra il figlio e la figlia che aveva a Venezia, aggiungendo un lascito per la figlia, presumibilmente illegittima, che aveva lasciato in Inghilterra. L'integrazione dell'illegittimità, nel progetto successorio, non aveva, come nei testamenti dei mercanti di cui s'è parlato, la funzione di garantire un erede, rigorosamente maschio, alla società mercantile, ma riguardava una figlia lontana, poiché, scriveva Zuccato, "e voglio che sia mia figlia".

Questa perifrasi, che riguarda sempre la prole naturale, è diffusa anche nei testamenti mercantili o artigiani, ma risulta sempre sorprendente, perché è una rivendicazione della paternità come atto di volontà, che si rivolge a chiunque "potesse dir qualcosa in contrario", e quindi opporsi ai lasciti. Ciò che colpisce ancor di più è il ritrovarla in testamenti femminili, dove il dubbio non avrebbe alcuna ragione di esistere, salvo nel caso di adozioni, per l'appunto, o di quelle che in linguaggio moderno si potrebbero chiamare "famiglie allargate", ovvero, all'epoca, famiglie formate da vedovi e vedove con figli propri. Per esempio, i due testamenti redatti dallo stesso notaio per le due mogli successive di Andrea Surian, segretario del Consiglio dei Dieci, ci fanno capire che il figlio Zuanne di cui parlava la seconda moglie, Bianca Basalù,³⁸ era in realtà quel Zanetto designato come erede,

37. ASV, Notarile Testamenti, b. 1218, 50 (1562).

38. ASV, Notarile Testamenti, b. 193, 169, 1584 (18 ottobre e 1586, 5 dicembre).

venticinque anni prima, da sua madre, Cecilia Corso.³⁹ Ci troviamo qui di fronte a una doppia ricomposizione familiare: Cecilia Corso aveva infatti avuto almeno una figlia da un precedente matrimonio, cui lasciava 300 ducati, mentre ne lasciava 500 ciascuna alle quattro figlie che aveva avuto con Andrea Surian. Bianca Basalù faceva dei lasciti alle sue figlie (in realtà figlie di Cecilia Corso?) e a Zuanne, che era già padre di quattro figli. Da tre (o forse quattro?) matrimoni erano nate almeno quattro figlie (oppure otto?) e un solo figlio, erede dei beni di madre e matrigna.

L'impressione che si ricava dai testamenti di funzionari e membri delle professioni è che, rispetto ai testamenti di mercanti, fosse lasciata maggior libertà ai figli nella scelta della carriera e talvolta persino nella scelta della sposa. L'unità famigliare non era più, come nella fraterna mercantile, una necessità economica evidente, e i padri che volevano ribadire la necessità erano costretti a cercare riferimenti classici: le frecce di Artaserse che sono più efficaci se lanciate tutte insieme, per esempio, come si può leggere nel testamento di un medico, che però aggiungeva “che facciano come se non avessero eredità, e che si illustrino in un'attività, per guadagnar il pane e vivere del loro lavoro e virtù”.⁴⁰

È infine in queste famiglie che le doti materne erano chiamate a contribuire direttamente alla carriera dei figli, in un contesto famigliare in cui si trattava spesso della principale ricchezza mobilizzabile, non solo per le doti delle figlie ma anche per gli studi dei figli. Il testamento di Andriana Uberti, figlia di Antonio, segretario ducale, e moglie di Bonifacio Antelmi, anch'egli segretario ducale, è interamente concentrato sulla carriera dei suoi due figli. Tuttavia questa madre, che non aveva figlie, bloccava i suoi beni immobili in un fideicommissio stretto e indissolubile e perpetuo, in modo da impedire che i suoi figli disperdessero i suoi beni, ma agevolando il loro inserimento sociale e lavorativo. Andriana Uberti scriveva che “si debbono applicare a qualche cargo o esercizio e che quelli che non lo faranno perderanno il diritto ai miei lasciti” ma, soprattutto, aggiunse: “voglio che i miei figli e discendenti perdano il beneficio delle mie rendite se non pagano le tanse della città”.⁴¹ Una rivendicazione d'identità veneziana e di identità del servizio allo Stato che colpisce in modo particolare in un testamento femminile.

39. ASV, Notarile Testamenti, b. 193, 215 (1561, 21 febbraio).

40. ASV, Notarile Testamenti, b. 79, 355 (1552, 18 dicembre).

41. ASV, Notarile Testamenti, b. 193, 67 (1593, 5 gennaio).

5. Critiche di outsiders...

Questa città però è differentissima da tutte le altre ed è nuova e meravigliosa opera della man di Dio; e si per questo, come per molte rare e soprannaturali eccellenze in nobiltà e dignità avanza tutte le altre città del mondo, così antiche come moderne, onde drittamente può chiamarsi Metropoli dell'universo.⁴²

È una delle tante descrizioni elogiative della Serenissima, ma che ci viene da una mano femminile, quella di Modesta Pozzo, in arte Moderata Fonte, cittadina veneziana, autrice di un dialogo sul *Merito delle donne*, scritto poco prima di morire di parto, nel 1592. L'identità veneziana, alla fine del Cinquecento, è fatta anche di queste figure di letterate, più uniche che rare, nell'Europa dell'epoca.⁴³

La "ricerca dell'identità veneziana" che ha dato il titolo al nostro convegno non ha che un significato retorico, oppure ideale, poiché questa *differentissima* "Metropoli dell'universo", era composta di differenze, sociali, culturali, linguistiche, religiose. Ho, nelle pagine che precedono, cercato di declinare "le" identità veneziane a partire da tre tipi di famiglia: artigiana, mercantile, dei funzionari e membri delle professioni, venendo in tal modo a tracciare un percorso "ideale" di mobilità sociale, i cui meccanismi cominciano però a incepparsi a fine Cinquecento.

Le frontiere del patriziato restarono invalicabili ancora sin quasi alla metà del secolo successivo e l'unica mobilità ascendente possibile fu, paradossalmente, quella femminile, di donne non nobili maritate a membri del patriziato. Una mobilità che restava ovviamente individuale dato che il titolo patrizio non era trasmissibile dalla sposa alla sua famiglia di origine, ma che certamente permetteva di tessere delle relazioni familiari degne di interesse, alla cui realizzazione certi padri dedicarono molte energie. È il caso del mercante Giacomo Ragazzoni che, negli anni Settanta, riuscì a far sposare tutte le sue figlie, ed erano ben nove, a dei membri del patriziato, offrendo delle doti di gran lunga superiori ai limiti consentiti dalle leggi suntuarie.⁴⁴ A fine secolo, tuttavia, l'identità delle madri dei

42. Moderata Fonte, *Il merito delle donne. Ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*, edizione a cura di Adriana Chemello (Milano, 1988), p. 13.

43. Margaret King, *Le donne nel Rinascimento* (Roma, 1991).

44. Sul Ragazzoni, cfr. Lucio Pezzolo, "Sistema di valori e attività economica a Venezia, 1530-1630", in *L'impresa. Industria, commercio, banca, secc. XIII-XVIII*, a cura di Si-

membri del Maggior Consiglio fu definita in senso più restrittivo da nuove leggi, del 1589 e del 1590, sulla base di criteri di legittimità della nascita, di onorevolezza e dell'esclusione delle donne provenienti da famiglie "meccaniche".⁴⁵ Criteri analoghi erano stati introdotti, qualche anno prima, per regolamentare l'accesso agli uffici della burocrazia veneziana. Cominciavano insomma ad incepparsi quei meccanismi di mobilità sociale che erano stati tra i fattori della ripresa e della crescita durante tutto il secolo. La reazione di chiusura della società veneziana era in realtà la risposta di segno conservatore a un'epoca in cui le possibilità di arricchimento erano state assai vaste e in cui si era vista la formazione di grandi fortune grazie al commercio e all'attività manifatturiera. Fortune e ricchezze che avrebbero potuto anche sconvolgere degli equilibri politici.

L'esclusione dei ceti dirigenti della Terraferma dal potere politico aveva creato delle situazioni di tensione sociale che, a fine Cinquecento, si espressero in un'accresciuta conflittualità locale, ma che si traducevano anche in casi giudiziari che finivano nei tribunali della capitale.⁴⁶ Tuttavia, anche nella capitale, i privilegi di cui godevano alcuni gruppi sociali non bastavano a compensarne la frustrazione di restare comunque esclusi dal potere politico e, nei primi decenni del Seicento, Alessandro Ziliol, uno di quei "cittadini onorati" che componevano la *Seconda corona della Veneta Repubblica*, come recita il titolo di una raccolta di genealogie cittadine da lui compilata⁴⁷ trovò persino il coraggio di denunciare, nella *Cronaca* di famiglia, l'arroganza del patriziato, ovvero dei "cittadini di Consiglio".

Ma da qui innanzi ancora, niuno che non sia di Consiglio potrà annobiliarsi o aggrandirsi per via di mercature, perciò che essendo in estremo accresciuta la potenza particular del citadin di Consiglio et l'insolenza in molti, hanno chiuse et vanno chiudendo tutte le strade per le qual il popolare od altro possa spuntare, havendo loro per mira che altri non si faccia troppo grande et al tirar

monetta Cavaciocchi (Firenze, 1991), pp. 981-88. Sulle doti delle sue figlie cfr. Bellavitis, *Identité*, p. 163.

45. Cf. Alexander Cowan, *Marriage, Manners and Mobility in Early Modern Venice* (Aldershot, 2007).

46. Claudio Povolo, "Centro e periferia nella Repubblica di Venezia. Un profilo", in *Origini dello Stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, a cura di Giorgio Chittolini, Anthony Molho e Pierangelo Schiera (Bologna, 1994), pp. 207-21.

47. Alessandro Ziliol, "Le due corone". BNM, Cod. Marc. It. VII, 4-5 (7925-6), 2 voll., XVII secolo.

in se co i parentadi et altre vie le ricchezze tra il populo sparse al qual fine hanno eziandio procurato sempre che in Vinezia siano manco naturali et cittadini che sia possibile, et gl'è riuscito, perciò che non credo che in Venezia vi siano seimila Vineziani antichi.⁴⁸

Un secolo prima Andrea, prozio di Alessandro e autore della prima parte della *Cronaca*, aveva coniato frasi ben più elogiative nei confronti “del governo presente”, poiché,

quantunque non siamo del Mazor Consejo né habili a quella ballotta come erimo avanti il 1297, nientedemanco nel resto con tutti i nostri eguali semo tegnudi e stimadi al pari de quel, per la piasevolezza e modestia de 'sto governo, che sempre che ella starà cusì, starà sempre prosperoso e grandò, a laude de Dio e despetto de i so nemisi.⁴⁹

Figlio di una Bragadin e nipote di un Procuratore di San Marco, il cittadino Alessandro Ziliol era stato esortato, dal testamento del padre Giulio, cancelliere inferiore, a “dedicarsi tutto al governo della famiglia, et al servitio della Patria et e nostri signori ad imitazione de nostri antenati ch'avendo ben servio sono stati sempre amati, favoriti et honorati”.⁵⁰ Nel 1627, Alessandro era “repertor della Cancelleria inferiore”, a fianco di suo padre, ma, nel 1629, fu coinvolto in un processo che gli valse una condanna all'esclusione dai pubblici uffici per quattro anni, e che in realtà ne determinò l'esclusione definitiva dalla Cancelleria. L'altro cancelliere inferiore, Francesco Erizzo, lo aveva accusato di non aver risposto al suo saluto

non solamente senza scoprirsi, ma con atto di gran sprezzatura voltandomi appertamente la schena della qual cativa sua operatione havendolo coretto prurupe in parole indecenti così alla mia nasita et al carico che io tengo come al luoco mio solito ove residevo che è la Cancelleria di Vostra Serenità. Et passò a tanto eccesso che tirò calamari et queloti da sabion per cogliermi come fece in un braccio et non contento di questo si avventò con gran impeto verso di me.⁵¹

Un atteggiamento irrispettoso e violento, forse derivato dal fatto che, figlio di una patrizia, Alessandro si sentiva fuori posto tra i cittadini. Certo è che le sue critiche alla società veneziana erano esplicite ed amare, e traduce-

48. Andrea e Alessandro Ziliol, “Cronaca”, in Bellavitis, *Identité*, pp. 342-43.

49. *Ibid.*, p. 340.

50. ASV, Notarile Testamenti, b. 1178, 210 (1625, 18 ottobre).

51. ASV, Avogaria di Comun, Miscellanea Penale, b. 313, n. 12.

vano la frustrazione sociale di un membro della *Seconda corona della Veneta Repubblica*, o meglio, secondo la definizione, “alquanto stravacante” da lui stesso utilizzata, di un “gentilhuomo popolare”.⁵² Alla fine del Seicento, gli osservatori stranieri, come La Haye o Saint Didier, definivano i cittadini veneziani “nobles citadins” o “gentilhommes”, ma per trovare un’immagine analoga, in ambito veneziano, bisogna arrivare a fine Settecento, al testo *Delli gentilhuomini del secondo ordine*, in cui l’anonimo autore scriveva: “benché secondo il parlar del popolazzo in Venetia Nobili vengano chiamati solamente coloro che sono capaci del Gran Consiglio, nondimeno [questo non] apporta pregiudicio alcuno alla nobiltà di Cittadini”.⁵³

Anche Moderata Fonte, a fine Cinquecento, aveva introdotto nel suo *Dialogo* delle considerazioni critiche, che non si rivolgevano però al sistema veneziano in particolare, ma al sistema dotale e alle relazioni tra i sessi nel ceto sociale “borghese” cui apparteneva:

Voi non la pigliate per lo verso – ritolse Corinna – poiché anzi la donna pigliando marito entra in spese in figliuoli e in fastidi e ha più bisogno di trovar robba che di darla; poiché stando sola senza marito, con la sua dote può viver da regina secondo la sua condizione. Ma pigliando marito e per avventura povero, come spesso accade, che altro viene ad acquistar di grazia, salvo che di compratrice e patrona diventi schiava a perdendo la sua libertà, perda insieme il dominio della sua robba e ponga tutto in preda ed in arbitrio di colui che ella ha comprato, il quale è bastante in otto giorni a farle far di resto d’ogni cosa? Mirate, che bella ventura d’una donna è il maritarsi: perder la robba, perder se stessa e non acquistar nulla se non li figliuoli che le danno travaglio e l’imperio d’un uomo, che la domini a sua voglia.

O quante – disse Leonora – farebbon meglio, inanzi che tuor marito, a comprar un bel porco ogni carnevale, che starebbon grasse tutto l’anno, avendo chi le ungesse e non chi le pungesse del continuo.⁵⁴

Con ironia, l’autrice criticava le modalità economiche dello scambio matrimoniale e rivendicava per le donne la libertà di scegliere. Nel *Dialogo* di Moderata Fonte non si trattava solo di tessere le lodi delle donne illustri, come in tanta letteratura della *Querelle des femmes*, ma di inventare un mondo diverso, un’utopia dell’eguaglianza e della libertà.

52. Alessandro Ziliol, “Le due corone”.

53. BNM, Manoscritti Italiani, Classe VII, 341 (8623) e cfr. Zannini, *Burocrazia e burocrati*, pp. 265-83.

54. Fonte, *Il merito delle donne*, p. 69.

A metà Seicento Arcangela Tarabotti improntò tutta la sua opera ad una critica disperata e feroce del sistema dotale che costringeva una parte delle figlie alla monacazione forzata, perché dar loro una dote sarebbe stato troppo costoso, e le altre a dei matrimoni altrettanto forzati, perché la scelta dello sposo obbediva a dei criteri di *status* decisi dalle famiglie. Lo fece, tuttavia, dando alla sua analisi una dimensione di critica politica:

Ben si conviene in dono la Tirannia paterna a quella Repubblica nella quale, più frequentemente che in qual altra si sia parte del mondo, viene abusato di monacar le figliole sforzatamente. Non merita d'esser presentata ad altri principi per non apportar loro scandoli eccessivi: proporcionata è la mia dedicatione al vostro gran Senato, che, con incarcerar le figliole vergini, acciò si maccerino, salmeggino et orino in cambio loro, spera d'etternar voi, Vergine bellissima, Regina dell'Adria.

E ancora:

Se stimate pregiudicar la molteplicità delle figliole alla Ragion di Stato, poi ché, se tutte si maritassero, crescerebbe in troppo numero la nobiltà et impoverirebber le case col sborso di tante doti, pigliate la compagnia dattavi da Dio senz'avidità di danaro. Già a comprar schiave, come voi fatte le mogli, saria più decente che voi sborsar l'oro, non elle, per comprar patrone. E poi, già che nel far serragli di donne e in altre barbarie imitate i costumi di Tracci, dovreste anche imitarli in uccider i parti maschi subito nati, un sol conservandone per ogni famiglia, essendo molto minor peccato che sepelir vive le femine! Guai a voi a cui l'interesse politico ha levato la giustitia de' sentimenti!⁵⁵

Quello stesso sistema dotale che, a fine Cinquecento, aveva suscitato la critica altrettanto lucida, ma al tempo stesso ironica, di Moderata Fonte appariva a metà Seicento, agli occhi di Arcangela Tarabotti, monaca per forza, un'imperdonabile ingiustizia. La tranquilla accettazione delle gerarchie sociali, che traspariva dalle parole del cittadino Andrea Ziliol a inizio Cinquecento, diventava negli anni Quaranta del Seicento l'amara denuncia di una società bloccata, nelle dichiarazioni di Alessandro, cittadino anch'egli, ma pronipote, per via materna, di Girolamo Bragadin, Procuratore di San Marco.

55. Francesca Mediolì, *L'inferno monacale di Arcangela Tarabotti* (Torino, 1990), pp. 27 e 93.

Biografie diverse, certo, che non possono che dare visioni diverse della realtà, ma forse anche la testimonianza di un'evoluzione più generale, nella Venezia del Seicento, poco dopo la peste e quando gli effetti dei mutati equilibri internazionali cominciavano davvero a farsi pesanti. Il secondo Cinquecento, al confronto, era stato una stagione fausta e fastosa, in cui ancora molto sembrava possibile, anche per chi, artigiano immigrato, cittadino o donna colta, non deteneva certo le redini del potere.

CLAUDIO BERNARDI

Tra trombe e campane. Il corpo sociale nei culti eucaristici della Serenissima dopo Lepanto

1. *Le trombe dello Stato*

La festa del Corpus Domini, istituita nel 1264 da Papa Urbano IV, venne introdotta a Venezia, come festa di precetto e festa solenne *in palatio et ubique*, con il Decreto del 31 maggio 1295 del Maggior Consiglio.¹ Il Corpus Domini conquistò un ruolo di preminenza nel rituale civico della Serenissima quando venne introdotta per la prima volta la solenne processione eucaristica per le vie della città nel 1407, con l'esplicito fine di onorare Cristo e la Patria: “pro reverentia gloriosi Jesu Christi Domini Nostri et honore Patriae”.²

John Bossy ricorda che il tema della festa del Corpus Domini era la congruità storica della città terrena con lo stato celeste attraverso “la riconciliazione delle parti e del tutto, l'unione delle membra sociali nel corpo di Cristo”.³ Lo svolgimento era articolato in tre tipi di azione rituale, “nell'ufficio e nella messa particolari della festa, nella grande processione in cui la sequenza delle arti e degli ordini conduceva verso l'ostia portata sotto il baldacchino, nella serie di rappresentazioni” che “contrassegnavano le fasi

1. ASV, Avogaria di Comun, Deliberazioni di Maggior Consiglio, reg. 21, *Leona*, c. 167v, 22/5/1407; Matteo Casini, *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale* (Venezia, 1996), p. 158.

2. BMC, Codice Cicogna 2043, c. 17. Sull'origine e sviluppo della festa cfr. Miri Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture* (Cambridge, 1991), pp. 164-212; per un confronto sul rituale civico del Corpus Domini nelle Repubbliche di Venezia e Genova: Claudio Bernardi, “Tra Cesare e Dio. Il Corpus Domini delle Repubbliche di Genova e Venezia (secc. XVI-XVII)”, in *Annali di storia moderna e contemporanea*, 16 (2010), pp. 377-96.

3. John Bossy, *Christianity in the West. 1400-1700* (Oxford, 1985), tr. it.: *L'occidente cristiano. 1400-1700* (Torino, 1990), p. 86.

della processione raccontando la storia del mondo, e integrando le disparate fatiche delle corporazioni in un tutto unico”.⁴ La processione eucaristica rendeva visibile la struttura politica e sociale di una città, l’ordine gerarchico, l’onore e il prestigio delle diverse membra della città cristiana.⁵ Mervyn James ha osservato che il tema della relazione delle parti con il tutto poteva essere trattato ricorrendo ad immagini differenti dal corpo, ad esempio l’albero o la nave.⁶ Tuttavia il corpo come simbolo assunse particolare rilievo nella storia cristiana per la fondamentale vicenda di un corpo, quello di Cristo, il cui sacrificio aveva permesso la riconciliazione tra Dio e l’uomo, e la pace in terra attraverso la pratica della fraternità.

Miri Rubin non condivide l’interpretazione di James che vede nella processione del Corpus Domini, ma anche in ogni corteo religioso, lo specchio dell’ordinamento sociale e una precisa espressione della *communitas*, il legame essenziale di ogni società.⁷ Per Rubin lo svelamento della gerarchia dei poteri, percepito in un momento di grande significato simbolico, piuttosto che adesione suscitava conflitti. Più che il problema dell’unità, la relazione tra rito religioso e valori sociali riguardava spesso la composizione e la rappresentazione di divergenti interessi dei diversi gruppi sociali. Il Corpus Christi non risolveva le contraddizioni quotidiane, piuttosto propagandava una particolare concezione del mondo nella quale si ripetevano i modelli di interazione usuali degli altri ambienti di vita. Rubin rileva che il corpo nel contesto medievale era una metafora di metafore usata in molti modi. Uno era quello delle classi aristocratiche delle città che insistevano sul corpo come fatto naturale, evidente a tutti e non discutibile. Il corpo come simbolo naturale era presentato come un corpo perfettamente funzionante, in cui le singole membra sentivano armoniosamente di far parte di un tutto. Il potere civile cercava di trasferire a livello politico e sociale l’idea del corpo mistico di Cristo, ma con molta attenzione per il controllo delle manifestazioni delle componenti più inquiete della società, come corporazioni e confraternite, che avevano altre idee sul corpo di Cristo.⁸

4. Bossy, *L’occidente cristiano*, p. 86.

5. Claudio Bernardi, “Il corpo spezzato. Conflitti e riti di pace per la festa del Corpus Domini nell’Europa della Riforma”, in *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento*, a cura di Myriam Chiabò e Federico Doglio (Roma, 2006), pp. 49-77, in part. pp. 54-56.

6. Mervyn James, “Ritual, Drama and Social Body in the Late Medieval English Town”, in *Past and Present*, 98 (1983), pp. 3-29, in part. pp. 6-8.

7. Rubin, *Corpus Christi*, p. 271.

8. *Ibid.*, pp. 269-71.

Il controllo delle associazioni religiose e laicali fu certamente uno degli obiettivi del rituale civico veneziano. Soprattutto per il Corpus Domini, che era diventato nel Quattrocento il maggior evento politico-religioso di ogni stato cristiano, si impose l'accentramento dogale e l'assunzione da parte del regime repubblicano della solenne processione eucaristica, che divenne il modello della liturgia civica, centralizzata e uniformata, in cui "l'*auctoritas* di un patriziato ormai identificatosi con la classe di governo" si sostituiva "alla vecchia *caritas* diffusa a livello contradaio".⁹ Il rituale religioso venne sottomesso a quello civile per i motivi descritti da Muir:

Due teatri, la parrocchia locale, cui era preposto il santo protettore, e il centro della città, con a capo San Marco, gareggiavano per attirare l'attenzione del popolo. La forma delle due rappresentazioni teatrali era ritualistica. La causa del conflitto era la famiglia, la classe e la rivalità di vicinato. Il risultato finale era la vittoria della città-repubblica accentrata, governata da un patriziato chiuso, che creò una nuova forma di rappresentazione, il rituale civico, al di fuori della lotta tra parrocchia e città e che, da quel momento, usò il rituale civico per esaltare lo Stato.¹⁰

La conduzione dei rituali civici era affidata ad un *magister chori*, un membro del clero scelto dai Procuratori di San Marco e investito dell'incarico dal doge. Il cerimoniere non si occupava solo delle funzioni nella basilica marciana, ma anche delle processioni in piazza, in particolare quelle del Corpus Domini e del Venerdì Santo, in cui si portava alla sepoltura una bara contenente, secondo il costume liturgico locale, il corpo di Cristo ossia il Santissimo Sacramento.¹¹ A Venezia la processione del Corpus Domini non era solo rituale civico di unità, ma anche esaltazione all'esterno della magnificenza statale, e, finché fu agile l'accesso a Gerusalemme, era centrale la comunicazione del profondo rapporto che la città intratteneva con i pellegrini in viaggio verso la Terra Santa. La festa attirava migliaia di spettatori sia Veneziani sia della *terraferma*, ad osservare l'imponente parata sotto un baldacchino di panno bianco eretto nella Piazza per l'avvenimento. Le cerimonie avevano inizio quando il doge entrava in San Marco, si confessava al patriarca e si sedeva nel coro, davanti a file di magistrati e senatori, per osservare la processione, eccezionalmente lunga (nel

9. Casini, *I gesti del principe*, p. 157.

10. Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice* (Princeton, 1981), tr. it.: *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento* (Roma, 1984), p. 345.

11. Muir, *Il rituale civico*, p. 251.

1506 ci vollero più di cinque ore, perché sfilasse attraverso la Basilica), di cui facevano parte i membri delle Scuole Grandi, delle gilde, delle Scuole Piccole dedicate all'Eucarestia, del clero regolare e delle congregazioni di secolari. Questi gruppi formavano un lungo preambolo alla processione ducale stessa, che in quest'occasione comprendeva sia il patriarca, il quale portava un tabernacolo contenente l'Ostia, sia i senatori, ciascuno dei quali era in coppia con un pellegrino straniero diretto verso la Terra Santa. La composizione della processione era caratteristica per due aspetti: dava spazio a quasi ogni ente morale di Venezia, e associava il regime con l'assistenza ai pellegrinaggi.¹²

Lo spazio concesso ad ogni ente morale, a cui allude Muir, era costituito soprattutto dai fastosi "solieri", ossia carri o casse processionali, delle Scuole Grandi e minori, delle corporazioni e delle chiese. I "tableaux portatili che impiegavano attori vivi o gruppi di statue di legno o di gesso erano rari" prima del XVI secolo, ma divennero comuni nel Cinquecento, al punto che le rappresentazioni sopra palchi, l'esibizione di abiti e ornamenti preziosi, lo sfarzo di argenterie e reliquiari del Corpus Domini fornirono "ai Veneziani un tale repertorio di splendide rappresentazioni sceniche per altre parate, come per il Carnevale o la visita di dignitari stranieri, che la reputazione civica di Venezia fioriva conseguentemente".¹³ Le Scuole Grandi erano appunto tali anche per la bravura e lo sfarzo con cui allestivano i solieri, ricchi di raffigurazioni allegoriche, scene bibliche, oggetti liturgici, reliquie.¹⁴

12. Ibid., pp. 254-55. Bianca Tamassia Mazzarotto, *Le feste veneziane. I giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo illustrate da Gabriel Bella* (Firenze, 1961), p. 165: "i pellegrini ospiti di Venezia prima di salpare per la Terrasanta, in quell'epoca dell'anno" erano "sempre assai numerosi. Durante il soggiorno in città essi erano considerati sacri, godevano di vari privilegi, erano assistiti da appositi incaricati detti *tolmazzi* e consigliati per l'alloggio il vitto e i noli d'imbarco per il passaggio d'oltremare". Nel XVIII secolo, quando vennero a mancare i pellegrini diretti in Terrasanta, alcuni poveri locali camminavano "alla destra di ogni senatore e patrizio, che intendeva così dar pubblico segno di umiltà e di benevolenza cristiana".

13. Muir, *Il rituale civico*, p. 257.

14. Marin Sanudo, *I diarii*, a cura di Rinaldo Fulin et al. (Venezia, 1879-1903), vol. 58. Nel Quattrocento non sembrano attestati i solieri o rappresentazioni di alcun tipo, a giudicare almeno dalle descrizioni della processione solenne del 1440, che celebrava anche una vittoria veneziana, o di quelle del 1468 e 1495, Muir, *Il rituale civico*, p. 281, nota 33. Nel 1510 i solieri erano considerati ormai un elemento imprescindibile della processione come si evince dal commento di Sanudo: *I diarii*, vol. 10, p. 460: "La procession ferial,

Per la processione del Corpus Domini del 1532 i membri della Scuola di San Rocco allestirono un carro ornato con oggetti liturgici d'argento, e tre con tableaux del Vecchio Testamento; essi vestirono dodici membri come patriarchi, costruirono una ruota (una ruota della Fortuna?) con sei bambini che vi giravano sopra, e si disposero in trentatre coppie per portare argenteria rilucente: il tutto in una chiara esibizione di ricchezza e del favore divino che una tale ricchezza implicava, ma ostentata, naturalmente, come un modo di magnificare l'onore reso a Dio. Le altre Scuole mandarono semplicemente quadri di bambini vestiti da angeli. Ma i frati di Santi Giovanni e Paolo erano meglio preparati: costruirono un carro su cui due bambini nudi rappresentavano Adamo ed Eva, ed altri, probabilmente degli adulti, rappresentavano Cristo e i quattro ordini di frati; dietro a loro veniva una barca carica d'argento, recante il motto *Pro fide et patria*.¹⁵

Quando apparve nel 1581 l'opera celebre di Francesco Sansovino, *Venezia città nobilissima et singolare*, la festa del Corpus Domini sembra al culmine del suo sfarzo, grazie all'impegno cerimoniale delle Scuole Grandi: "imperocché tutti compariscono pomposamente con ornamenti di abiti, con Argenterie, con Reliquie in mano, con rappresentationi sopra palchi, così rare e belle, ch'è una cosa degna a vedere".¹⁶

La profonda crisi di identità, che attraversava Venezia in seguito alle vicende degli anni Venti e Trenta e all'attività di riforma della Chiesa Romana dopo il Concilio di Trento, si esprime alla fine del Cinquecento in uno scenario incerto tra apertura al rinnovamento e chiusura nell'autocelebrazione politica, ben visibile nelle cerimonie pubbliche per la vittoria di Lepanto, l'ingresso di Enrico III nel 1574, la liberazione della peste del

non soleri ni anzoli chome li anni passati". Per altre importanti testimonianze del Sanudo cfr. i volumi 14, p. 306; 16, p. 303; 18, p. 271; 20, pp. 274-75; 24, pp. 347-48; 25, p. 437; 27, p. 77; 30, p. 281; 34, p. 238; 36, p. 369; 39, p. 77; 41, p. 414; 45, p. 356; 50, p. 374; 58, p. 315.

15. Muir, *Il rituale civico*, pp. 256-57. Sui bambini-angeli del Corpus Domini veneziano vedi Jonathan E. Glixon, "Music and Ceremony at the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista: A New Document from the Venetian State Archives", in *Crossing the Boundaries. Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities*, a cura di Konrad Eisenbichler, Early Drama, Art, and Music Monograph Series, vol. 15 (Kalamazoo, 1991), p. 78.

16. Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, (con aggiunte di Giovanni Stringa) (Venezia, 1604); con aggiunte di Giustiniano Martinioni (Venezia, 1663), ristampa con indice analitico di Lino Moretti (Venezia, 1968), qui si cita l'ed. 1663, p. 512.

1576, la venuta dei giapponesi nel 1585, l'ingresso di Morosina Grimani nel 1597, la pace europea del 1598.¹⁷ Il trionfo del Corpus Domini come rituale civico si ebbe infine con l'Interdetto di Paolo V negli anni 1606-1607. Nel maggio del 1606 si svolse l'annuale processione del Corpus Domini in piena bagarre religiosa e politica, allorché i fedeli al Pontefice vennero costretti all'esilio e le istituzioni religiose clericali e laicali, come le confraternite, furono coinvolte nel braccio di ferro tra Chiesa e Serenissima. Il Corpus Domini offrì al regime un'occasione senza pari, sia di affermare la lealtà dei veneziani alla linea di governo, sia di fare proseliti attraverso la pompa pubblica.¹⁸ La processione che ne risultò fu così straordinaria che l'ambasciatore inglese, Sir Henry Wotton, la acclamò come "la più sontuosa processione che si sia mai vista qui".¹⁹ Le Scuole Grandi e gli ordini religiosi avevano preparato parecchi quadri viventi che svolgevano il tema della separazione tra potere politico e potere religioso. Così ne parla una storia anonima dell'epoca:

Il giorno della solennità del Corpus Domini fu fatta a San Marco la processione, ma con insoliti e grandissimi apparati di solari, di argenterie e di reliquie, in modo che ha superato la memoria di tutte le processioni fatte in tal giorno, et in essa v'intervennero tutte le religioni et il clero solito andar alle processioni, sebbene alcune d'esse religioni non in tanto numero. Le Scuole Grandi in particolare fecero molti bei solari, con alcune rappresentazioni che alludevano alla pretensione ragionevole della Repubblica con il papa, perché figurarono un Christo con due Farisei sopra un solaro con un motto che diceva "Reddite quae sunt Casaris Cesari, et quae sunt Dei Deo". In un altro solaro fecero Moisé et Aron dinanzi a Dio col motto che diceva: "Segregate

17. Casini, *I gesti del principe*, p. 310.

18. *Ibid.*, pp. 286-87.

19. Muir, *Il rituale civico*, p. 258. L'originale inglese si trova in Logan Pearsall Smith, *The Life and Letters of Sir Henry Wotton* (Oxford, 1907), vol. 1, p. 350: "Yesterday was the Feast of Corpus Christi, celebrated by express commandment of the State (which goeth farther than devotion), which the most sumptuous procession that ever had been seen here, wherein the very basins and ewers were valued in common judgement at 200,000 pound sterling, besides many costly and curious pageants, adorned with sentences of Scripture fit for the present, as *Omnis potestas a Deo*, 1 *Date Caesari quae Caesaris et Deo quae Dei*, 2 *Omnis anima subdita sit potestatibus sublimioribus*, 3 *Regnum meum non est de hoc mundo*, 4 and the like. The reason of this extraordinary solemnity were two, as I conceive it. First, to contain the people still in good order with superstition, the foolish band of obedience. Secondly, to let the Pope know (who wanteth not intelligencers) that notwithstanding his interdict, they had friars enough and other clergymen to furnish out the day".

mihī tribum Levi etc”. In un altro fecero Christo con tutti li dodici apostoli, “Reges gentium dominantur eorum, vos autem non sic” e tutte queste persone rappresentate erano de giovani vestiti con abiti e barbe postizze, portati essi solari dalli fratelli delle scole. Anco li padri dei frati fecero alcune rappresentationi, come nel particolare una chiesa cadente sostenuta dal doge di Venetia, appresso del quale erano San Domenico e San Francesco, che aiutavano esso doge veneto a sostener la chiesa. Fu anco sopra un altro solaro vestito da doge, con barba simile a quella del Serenissimo Doge presente, un giovine, che stava genochiato davanti un San Marco che lo benediva. Fu anco fatta una Venetia che haveva la fede avanti di sé, et era appoggiata ad alcuni leoni col motto che accennava la sua costanza nella fede. Insomma il spettacolo fu degno e memorabile.²⁰

Sulla provocazione più forte dei frati, così riferisce il gesuita Giacomo Lambertengo:

Nella processione del *Corpus Domini* dicono, che i Scarpanti portassero processionalmente una chiesa in atto di cadere, con S. Francesco e S. Domenico che la sostentavano, et due frati ai lati con due spadoni, e sopra i spadoni di due mani alcuni brevi, dicono, scritti: Viva il Dose. Spettacolo miserabile.²¹

Il giudizio sull’evento processionale del *Corpus Domini* non poteva essere più discrepante: lo spettacolo che era sembrato ai veneziani “memorabile” risultò ai fedeli servitori della Santa Sede “miserabile”.

2. *Le campane della Chiesa*

Lo scontro del 1606 tra la Repubblica e il Papato fu l’episodio culminante di un conflitto che aveva radici lontane e che si era acuito nel Cinquecento a partire dalla nascita dell’evangelismo luterano. Il problema di fondo non era costituito dalla diffusione dell’eresia con possibile passaggio in blocco della Serenissima al protestantesimo. Al contrario, fu

20. Cfr. Doc. 6 in Appendice a Gaetano Cozzi, “Paolo Sarpi tra il cattolico Philippe Canaye de Fresnes e il calvinista Isaac Casubon”, in *Bollettino dell’Istituto di Storia della Società e dello Stato Veneziano*, 1 (1959), pp. 105-06.

21. Lettera di padre Giacomo Lambertengo al padre Bernardo De Angelis, Ferrara 10 giugno 1606, cit. a p. 223 di Pietro Pirri, *L’Interdetto di Venezia del 1606 e i gesuiti. Silloge di documenti con introduzione*, Bibliotheca Instituti Historici Societatis Iesu, vol. 14 (Roma, 1959).

proprio la stretta connessione tra Patria e Fede cattolica il palese motivo di incomprensione tra Venezia e Papato. Come osserva Pirri,

lo Stato veneto fu il primo degli Stati moderni che adottò come norma di governo quelle massime giurisdizionali che tendevano a restringere l'autorità del papa nel governo intero dello Stato anche nell'ambito dei poteri ecclesiastici, come l'immunità, la proprietà di stabili e di beni ecc. In misura del progressivo affievolimento dell'autorità pontificia, dalla Riforma in poi, le autorità venete andarono accentuando sempre più tale loro egemonia.²²

In realtà l'ingerenza dello Stato veneto non era propriamente riservata solo alla giurisdizione ecclesiastica, ma si estendeva più complessivamente a tutta la materia religiosa in forza del costitutivo rapporto tra fede e patria, testimoniato non solo dalle innumerevoli e fastose fabbriche e opere di culto, ma anche dalla ammirabile organizzazione sociale e dalla promozione capillare della carità cristiana.²³ La Repubblica di Venezia più che "anticlericale" era cesaropapista. L'Interdetto del 1606-07 costituì il trionfo del partito di coloro che, corroborati dal pensiero politico del servita Paolo Sarpi, rivendicavano uno Stato sovrano, libero e indipendente e contrario alle pretese della Chiesa romana, la quale, attraverso il governo delle coscienze, mirava a controllare lo stesso Stato.²⁴ All'inizio del XVII secolo per coloro che detestavano gli Spagnoli, il Papato e il suo esercito, costituito dai tribunali dell'inquisizione e dai nuovi ordini religiosi, in particolare i Gesuiti, Venezia era diventata un modello di Stato e per la costituzione mista e per essere simbolo di giustizia, indipendenza e pace. I critici della Repubblica enfatizzavano invece le tensioni interne, insistendo sul carattere tirannico del governo oligarchico e gerontocratico veneziano.²⁵ Almeno su un punto avevano ragione. Il potere di Venezia era fondato sulla gestione del sacro non solo nel rituale civico, ma anche nella vita quotidiana. E proprio sul tipo di rapporto tra Dio e uomo si era aperta la questione che aveva spaccato la cristianità.

22. Pirri, *L'Interdetto di Venezia*, p. 8.

23. Brian Pullan, *Rich and Poor in Renaissance Venice. The Social Institution of a Catholic State, to 1620* (Oxford, 1971), tr. it.: *La politica sociale della Repubblica di Venezia 1500-1620*, vol. 1, *Le Scuole Grandi, l'assistenza e le leggi sui poveri* (Roma, 1982); Adriano Prosperi, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari* (Torino, 1996), pp. 20-23.

24. Prosperi, *Tribunali della coscienza*, pp. 83-84.

25. Pullan, *La politica sociale*, vol. 1; Gaetano Cozzi, *Paolo Sarpi tra Venezia e l'Europa* (Torino 1979); Gino Benzoni, *Venezia nell'età della Controriforma* (Milano 1973).

La Riforma aveva suscitato un vasto dibattito sugli oggetti del sacro e sui suoi ambiti. Pietà e culto cattolici apparivano idolatrici, sacrileghi, irriverenti, o pura esteriorità, esibizione, teatro. Particolarmente detestate erano le pratiche devozionali, le processioni, le rappresentazioni di misteri, le statue e le immagini.²⁶ I riformatori protestanti condannavano proprio tutto quello che a Venezia “serviva per far conoscere la vita e la morte di Cristo. La Redenzione passava attraverso la compassione e questa è prima di tutto opera dei cinque sensi”.²⁷ Particolarmente prese di mira erano le sacre rappresentazioni.²⁸ Nel quarto libro del suo *Regni papistici*, del 1553, Tommaso Kirkmeyer definiva “ridicole” le devozioni drammatiche come la visita al sepolcro delle tre Marie, la corsa di Pietro e Giovanni il giorno di Pasqua, l’asinello di legno con l’immagine di Cristo portato in trionfo la Domenica delle Palme, il “truncus” raffigurante Gesù issato con una fune nella sommità delle chiese per rappresentare l’Ascensione, le processioni di martiri e santi con le loro insegne, le turpi e terribili figure di mostri e demoni sconfitti dalla potenza divina.²⁹

È singolare come il Concilio di Trento abbia difeso e promosso l’uso delle immagini e delle suppellettili sacre come veicoli del sacro, “giudicando l’uomo incapace di meditare sulle cose divine *sine adminiculis exterioribus* (senza l’aiuto di apporti esteriori)”, nella stessa sessione, la ventiduesima, in cui veniva riaffermata la dottrina della transustanziazione e della mediazione della Vergine e dei santi.³⁰ La riforma cattolica rispose

26. Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (London, 1978), tr. it.: *Cultura popolare nell’Europa moderna* (Milano, 1980), pp. 203-17.

27. Philippe Denis, *Le Christ étendard. L’Homme-Dieu au temps des réformes (1500-1565)* (Parigi, 1987), tr. it.: *Il Cristo conteso. Le rappresentazioni dell’Uomo-Dio al tempo delle Riforme (1500-1565)* (Brescia, 1994), p. 98.

28. Robert W. Scribner, “Ritual and Popular Religion in Catholic Germany at the Time of the Reformation”, in *Journal of Ecclesiastical History*, 35 (1984), pp. 47-77.

29. Alessandro D’Ancona, *Origini del teatro italiano* (Torino, 1891) (rist. anast. Roma, 1971), vol. 2, pp. 176-78.

30. Peter Burke, *The Historical Anthropology of Early Modern Italy. Essays on Perception and Communication* (Cambridge, 1987), tr. it.: *Scene di vita quotidiana nell’Italia moderna* (Roma, 1988), p. 291; Daniele Menozzi, “La Chiesa e le immagini”, in *Mistero e immagine. L’Eucarestia nell’arte dal XVI al XVIII secolo*, a cura di Salvatore Baviera e Jadranka Bentini (Milano, 1997), pp. 33-38. Sul rapporto Chiesa-immagini cfr. Daniele Menozzi, *Les images: l’Église et les arts visuels* (Parigi, 1991), tr. it.: *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni* (Cinisello Balsamo, 1995); Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter*

alle accuse dei protestanti puntando da una parte sul disciplinamento del culto e della vita religiosa, dall'altra sulla loro "invenzione". Sacro e profano dovevano essere nettamente distinti in base agli attori, agli spazi, ai tempi, alle manifestazioni, agli oggetti e alle vesti. I tempi sacri furono le domeniche, le feste di precetto e i servizi liturgici; gli spazi le chiese, i sagrati e i conventi; gli attori il clero e i religiosi; gli atti sacri la messa, l'amministrazione dei sacramenti, la predicazione, le benedizioni; la lingua il latino; gli oggetti sacri le immagini, le statue, le reliquie, le suppellettili, ecc. In conformità al canone culturale stabilito da Roma, scomparvero o vennero riformati e declassati tropi, sequenze, usi e tradizioni locali, cerimonie drammatiche (come la Visita al sepolcro delle tre Marie a Pasqua o quelle del vescovo-bambino nel giorno degli Innocenti), feste originate da narrazioni apocriefe e riti particolari di formazione recente.³¹ Nel dominio veneto una delle devozioni drammatiche più diffuse era quella dell'Annunciazione a Maria, il 25 marzo, festa dell'Incarnazione di Cristo. A Venezia tale data non costituiva solo l'inizio dell'anno, ma coincideva con il giorno della mitica fondazione della città.³² In tutti i capoluoghi veneti la celebrazione non era solo religiosa, ma anche civile e politica.³³

der Kunst (Monaco, 1990); Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards* (Parigi 2003), tr. it.: *Il commercio degli sguardi* (Milano, 2011).

31. Enrico Cattaneo, *Il culto cristiano in Occidente. Note storiche*, 2ª ed. (Roma, 1984), pp. 301-46.

32. Cfr. Marin Sanudo, *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae, ovvero La città di Venetia (1493-1530)*, a cura di Angela Caracciolo Aricò (Milano, 1980), pp. 12-13: "Venezia fo comenzata a edificar [...] del 421, adi 25 Marzo in zorno di Venere circha l'hora di nona ascendendo, come nella figura astrologica apar, gradi 25 del segno del Cancro. Nel qual zorno ut *divinae testantur litterae* fu formato il primo homo Adam nel principio del mondo per le mano di Dio; ancora in ditto zorno la verzene Maria fo annunciata dall'angelo Cabriel, et *etiam* il fiol de Dio, Christo Giesù, nel suo immacolato ventre *miraculose* introe, et secondo l'opinione theologica fo in quel medesimo zorno da Zudei crucefisso". Su Venezia e la Vergine, vedi Giorgio Tagliaferro, "Le forme della Vergine: la personificazione di Venezia nel processo creativo di Paolo Veronese", in *Venezia Cinquecento*, 15 (2005), 30, pp. 5-158.

33. La drammatizzazione liturgica della festa dell'Annunciazione ha come principali testimoni i testi di Cividale, Padova e quello conservato a Venezia presso la chiesa di Santa Maria della Fava, scoperto e studiato da Giulio Cattin, che si caratterizza per l'aggiunta della Visitazione. I tardi compilatori degli *officia* liturgici di Cividale e di Santa Maria della Fava mettono in musica con molta fedeltà tutte le battute dialogiche del vangelo lucano e non utilizzano le procedure centonizzanti e il ricorso alla citazione libera del testo biblico come accade a Padova o nella rappresentazione di fine di gennaio per l'antica festa delle Marie a

La maggior parte degli studi sulla riforma cattolica insiste sull'opera di disciplinamento, di controllo e di governo delle coscienze, dimenticando o sottovalutando la parte espressiva e creativa nell'ambito liturgico, devozionale, artistico e sociale.³⁴ L'invenzione culturale post-tridentina, così radicale da parere una rivoluzione, deriva in gran parte dal nuovo culto eucaristico. Charles Zika ha dimostrato come già nel Quattrocento il culto eucaristico avesse progressivamente scalzato il popolare culto delle reliquie dei santi, spostando gli equilibri nella gestione del sacro dai laici al clero. La consacrazione, l'ostensione e la distribuzione delle sacre specie richiedeva infatti la mediazione del sacerdote.³⁵

Il culto eucaristico, in quanto centro della liturgia, divenne il fulcro ispiratore delle regole compositive di tutta l'architettura controriformistica. La collocazione dei tabernacoli sull'altare centrale, la preferenza per le chiese a navata unica e a croce latina, la concentrazione delle fonti di luce sul presbiterio, l'eliminazione o la riduzione delle barriere architettoniche e di qualsiasi elemento culturale o devozionale che fosse di intralcio e di disturbo all'attenzione del fedele, condotto visivamente per costruzione prospettica al centro dell'altare e al tabernacolo in cui vive il fondamento della sua fede e pietà, divennero i criteri più seguiti per la progettazione o la ristrutturazione degli interni di chiese parrocchiali, conventuali e cattedrali.³⁶

Gli attori, le forme, le immagini, gli spazi del culto e delle devozioni medievali, non essendo fondati sul primato eucaristico, dovettero essere

Venezia, cfr. Giulio Cattin, "Tra Padova e Cividale: nuova fonte per la drammaturgia sacra nel medioevo", in *Il saggiaio musicale*, 1 (1994), pp. 7-111, in part. p. 72, nota 109.

34. Sulla propensione di una certa storiografia a collocare tutti i processi di sviluppo delle riforme religiose in età moderna in una prospettiva autoritaria, impositiva e giuridico-disciplinare si vedano le osservazioni di Danilo Zardin, "Controriforma, Riforma cattolica, cattolicesimo moderno: conflitti di interpretazione", in *Identità italiana e cattolicesimo. Una prospettiva storica*, a cura di Cesare Mozzarelli (Roma, 2003), pp. 289-307; inoltre si veda Domenico Sella, "Disciplinamento sociale nell'Italia della Controriforma: riflessioni su un tema controverso", in *Annali di storia moderna e contemporanea*, 13 (2007), pp. 223-39; in una prospettiva diversa si colloca Wietse De Boer, "Social Discipline in Italy: Peregrination of a Historical Paradigm", in *Archiv für Reformationsgeschichte*, 94 (2003), pp. 294-307.

35. Charles Zika, "Hosts, Processions and Pilgrimages in Fifteenth-Century Germany", in *Past and Present*, 118 (1988), pp. 25-64.

36. Christoph Jobs, "Liturgia e culto dell'Eucarestia nel programma spaziale della chiesa. I tabernacoli eucaristici e la trasformazione dei presbiteri negli scritti ecclesiastici dell'epoca intorno al Concilio di Trento", in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, a cura di Jörg Stabenow (Venezia, 2006), pp. 91-126.

modificati nel corso del Cinquecento. In questo ampio processo di riforma culturale si inserisce la Visita Apostolica del 1581, uno degli episodi di conflitto più forti tra Santa Sede e Repubblica di Venezia. Protagonisti furono da una parte gli organi supremi della Serenissima guidati dal Doge Nicolò Da Ponte e il patriarca Giovanni Trevisan, dall'altra Papa Gregorio XIII e il Nunzio Alberto Bolognetti.³⁷ Già la Visita Apostolica di Carlo Borromeo alle diocesi di Bergamo e Brescia aveva irritato non poco le autorità veneziane. Quando poi fu la volta della diocesi di Venezia con l'incarico affidato al nunzio, affiancato dai vescovi di Padova e Verona, Federico Corner e Agostino Valier, si ebbe un'aperta e durissima opposizione da parte delle autorità politiche e religiose di Venezia. Entrambe scorgevano nella Visita Apostolica da una parte un attentato all'autonomia giurisdizionale della Serenissima e dall'altra uno scavalco indebito dei diritti dell'ordinario, cioè il patriarca, al quale si chiedeva di affidare, come controproposta, l'incarico. Si arrivò al compromesso, affidando la visita al nuovo nunzio Lorenzo Campeggi, affiancato dal vescovo di Verona. La visita delle parrocchie veneziane si svolse tra il 26 maggio e l'11 luglio 1581 e si concluse un mese dopo con la lettura delle disposizioni generali.³⁸

Tra le decisioni riguardanti la struttura dello spazio culturale, la Visita raccomandava la netta separazione tra laici e chierici, affidando ai primi lo spazio del presbiterio e imponendo l'eliminazione dei barchi o cori maschili.³⁹ Ma la raccomandazione più importante riguardava la devozione eucaristica. Si invitavano le parrocchie a collocare il tabernacolo sull'altare maggiore e a togliere *altaria portatilia*. La conseguenza principale dell'adeguamento alle nuove normative ecclesiastiche, avvenute peraltro con una certa elasticità e libertà, fu la scomparsa dei cibori lignei o marmorei e,

per contro, l'apparizione di nuove forme architettoniche come l'organo stabile, il pulpito, l'altar maggiore a due o quattro colonne in parete (un esempio notevole sarà costruito da Gerolamo Campagna nella chiesa di San Lorenzo), e il tabernacolo poligonale a tempio, in rievocazione del Sepolcro.⁴⁰

37. Si vedano in questo volume i saggi di Deborah Walberg e Thomas Worthen.

38. Silvio Tramontin, "La Visita Apostolica del 1581 a Venezia", in *Studi veneziani*, 9 (1967), pp. 453-533.

39. Paola Modesti, "I cori nelle chiese veneziane e la visita apostolica del 1581. Il «barco» di Santa Maria della Carità", in *Arte veneta*, 59 (2002), pp. 39-65.

40. Stefania Mason Rinaldi, "'Hora di nuovo vedesi...' Immagini della devozione eucaristica a Venezia alla fine del Cinquecento", in *Venezia e la Roma dei Papi* (Venezia, 1987), p. 171.

La differenza tra la concezione culturale dell'architettura delle chiese promossa dall'ala dura dei riformatori cattolici e la concezione ecclesiale della corrente più aperta degli umanisti cattolici si nota nell'esempio di San Giorgio Maggiore a Venezia. La chiesa a forma di croce, progettata da Andrea Palladio (1566) sotto l'influenza dell'abate Andrea Pampurio da Asola, era stata trasformata in uno spazio luminoso e libero da ostacoli, in netto contrasto con tutte le altre chiese veneziane, conventuali o monastiche, spesso affondate nel fitto tessuto edilizio circostante e riccamente decorate all'interno da monumenti funebri o cappelle private. Nessun'altra chiesa dell'epoca in Italia, benedettina o di altri ordini religiosi, esprimeva con tanta semplice maestosità il segno della croce; nessuna subordinava in modo altrettanto perentorio ogni forma di devozione a quel segno, esaltato dalla modestia dell'arredo e dall'assenza di altari nobiliari.

Tutta la chiesa di San Giorgio era a completa ed esclusiva disposizione dei fedeli perché i fedeli stessi erano la chiesa. L'immagine espressa da san Paolo, secondo cui i credenti sono il corpo e l'edificio della Chiesa (1 Corinzi 3, 9-17; 12, 12-27), così diffusa nel mondo protestante, trovava una efficace visualizzazione nell'edificio palladiano.⁴¹

Se il cuore della composizione architettonica delle chiese non è più la sua forma simbolica complessiva, ma la sua scena rituale, si comprende perché, da una parte, non conti più di tanto la pianta, e perché, dall'altra, l'altare maggiore diventi, come il palcoscenico in un teatro, il principio ordinatore dello spazio religioso. Anche quando l'eucarestia è custodita in cappelle laterali, ma pur in preziosi tabernacoli di legno o bronzo o argento dorato rivestiti di seta, l'altare maggiore deve risultare come l'opera più preziosa e più ornata all'interno delle chiese in quanto centro della liturgia e della devozione eucaristica. Tripartito in tabernacolo-arca-sepolcro in cui è custodito il Dio incarnato, tempietto dove si espone il sacramento in adorazione, pietra sacra sulla quale si rinnova nella messa il sacrificio di Cristo, l'altare maggiore deve colpire lo sguardo dei fedeli per la sua ricchezza e imponenza. Se nella prima fase della Controriforma le chiese vengono costruite o ristrutturare affinché la celebrazione della messa e l'esposizione del Santissimo siano visibili a tutti, attraverso la distruzione dei tramezzi o dei barchi, lo spostamento del coro dietro l'altare e la congiunzione tra presbiterio e navata, separati

41. Andrea Guerra, "Croce della salvezza. I benedettini e il progetto di Palladio per San Giorgio Maggiore a Venezia", in *Lo spazio e il culto*, p. 374.

solo dalla balaustra, nella seconda fase si assiste ad una estrema elaborazione del centro cultuale.⁴²

L'arte diventa, in misura maggiore delle epoche precedenti, lo strumento essenziale della comunicazione liturgica. L'architettura ha il compito non solo di delimitare lo spazio del sacro e di connotarlo come tale, con il massimo decoro ed onore, in quanto casa di Dio, ma soprattutto di ordinarlo e disporlo in modo da dar corpo ad un'esperienza ecclesiale ricca di componenti emotive, ma anche di contenuti dottrinali chiari. Al centro, nel tabernacolo con tempio sull'altare maggiore, è il Corpo di Cristo, realmente presente. Dalla cupola discende la luce che rimanda alla gloria del Paradiso. Sulle pareti e negli altari laterali statue e pitture della Vergine e dei Santi esaltano la teologia della loro intercessione e mediazione presso Dio e confermano il valore evangelizzatore delle immagini, non strumento di idolatria o di falsificanti pensieri (per questo rigorosamente controllate), ma conoscenza figurativa ed emozionale dell'amore cristiano fatto carne. Ogni chiesa è *theatrum sacrum*.⁴³

Oltre al teatro eucaristico, eminenti teatri della gloria furono le feste per le beatificazioni e le canonizzazioni dei santi, le solenni traslazioni di reliquie e corpi santi, le feste patronali e le pompe funebri con gli alti catafalchi illuminati da migliaia di candele che raccontavano il passaggio dei grandi di questo mondo dalla gloria terrena a quella eterna.⁴⁴ Le grandi scenografie liturgiche erano sempre accompagnate dalla musica e dal canto polifonico (il vertice della musica sacra). Abituati erano i concerti di campane e i fuochi artificiali. I paramenti solenni, l'intenso profumo d'incenso, le decorazioni floreali, l'oro dei vasi sacri e degli ostensori, il profluvio di luci, la disposizione gerarchica della comunità vestita a festa miravano a creare l'estasi dei sensi. Ogni fedele veniva fortemente coinvolto in un'esperienza "paradisiaca" e si sentiva parte non eliminabile della congregazione ecclesiale e del rito.⁴⁵

42. Arnaldo Morelli, "Sull'organo et in choro". Spazio architettonico e prassi musicale nelle chiese italiane durante il Rinascimento", in *Lo spazio e il culto*, pp. 209-26.

43. Jörg Stabenow, "Auf dem Weg zum 'theatrum sacrum'. Bedeutungen der theatrale Analogie im Kirchenraum der Gegenreformation in Italien", in *Konfessionen im Kirchenraum. Dimensionen des Sakralraums in der Frühen Neuzeit*, a cura di Susanne Wegmann e Gabriele Wimböck (Korb, 2007), pp. 115-36.

44. Esemplicazioni in Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento* (Roma, 1990), pp. 52-66. Per Venezia: Matteo Casini, "Cerimoniali", in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, vol. 7, *La Venezia barocca*, a cura di Gaetano Cozzi e Paolo Prodi (Roma, 1997), pp. 107-62.

45. Claudio Bernardi, "Il teatro degli angeli. La rappresentazione sacra barocca", in *Barocco padano 1*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (Como,

3. *I cori dei laici*

Il culto verso il Corpo di Cristo emerge a Venezia con prepotenza agli inizi del Cinquecento. L'immagine somatica proposta nella pietà popolare del tardo Medioevo non era l'immagine di un corpo perfetto, "divinizzato", bensì di un corpo piagato, morto. Come osserva Bossy,

il simbolo esteriore del cristianesimo era sempre la croce, ma fu il crocifisso – le braccia abbandonate, il capo ancora martoriato dalla corona di spine – ad assurgere a immagine della Redenzione. Non esistevano limiti alla compassione che tanta *pietà* fraterna doveva ispirare.⁴⁶

L'associazione dell'immagine di Cristo morto con l'eucarestia divenne comunissima nel tardo Medioevo. Hans Belting, pur ricordando che non deve essere generalizzato il fatto che l'*imago pietatis* fosse vista come immagine del Corpus Domini, mette in luce lo schema concettuale che permise un crescente sviluppo, anche oltre il Medioevo, della relazione fra la passione di Cristo e il sacramento. "L'ostia rende in forma materiale la cosiddetta 'presenza reale' nel sacramento. L'immagine poté dare al pane l'evidenza figurativa che a questa mancava ed il pane all'immagine l'assicurazione della realtà".⁴⁷ In tal modo sui retablo e sui tabernacoli degli altari l'*imago pietatis* divenne simbolo dell'eucarestia.⁴⁸ L'immagine del corpo di Cristo morto che emerge dal sepolcro è diffusissima nell'iconografia religiosa veneziana; compare ad esempio nel tabernacolo rinascimentale posto nella sacrestia della chiesa di Santa Maria dei Frari e costituisce il tema del pannello centrale dell'altare del Sacramento nella chiesa di San Giuliano a Venezia, opera di Gerolamo Campagna.⁴⁹

Agli inizi del Cinquecento, oltre alle cinque Scuole Grandi a cui si aggiunse nel 1552 la Scuola di San Teodoro, si contavano a Venezia più

2002), pp. 7-35; Philippe Martin, *Le théâtre divin. Une histoire de la messe. XVI^e-XX^e siècle* (Parigi, 2010).

46. Bossy, *L'occidente cristiano*, p. 9.

47. Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion* (Berlino, 1981), tr. it.: *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antichi immagini della Passione* (Bologna, 1986), p. 195.

48. Sui diversi usi e sull'iconografia dell'*imago pietatis* a Venezia cfr. Hans Belting, *Giovanni Bellini. Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei* (Francoforte sul Meno, 1985), tr. it.: *Giovanni Bellini. La Pietà* (Modena, 1996).

49. Mason Rinaldi, "'Hora di nuovo vedesi...'", p. 172. Cfr. anche Francesco Saracino, *Cristo a Venezia. Pittura e cristologia nel Rinascimento* (Genova, 2007).

di cento associazioni minori, dette Scuole Piccole.⁵⁰ Protagoniste dell'incremento associativo furono nel primo Cinquecento le confraternite del Santissimo Sacramento istituite in seguito in tutte le 70 chiese parrocchiali di Venezia.⁵¹

Nei secoli XV e XVI si erano diffuse libere associazioni di laici che chiedevano alle diverse chiese di promuovere propri culti e devozioni, scatenando spesso gare di emulazione sia per gli spazi cultuali (scanni, cappelle, arredi sacri, altari, opere d'arte ecc.) sia per il protagonismo rituale. Alla fine del Quattrocento e agli inizi del Cinquecento si era imposto come culto più eminente e prestigioso quello eucaristico.⁵² A Venezia confraternite del corpo di Cristo esistevano già nel XIV secolo.

Il loro scopo specifico, a parte l'obbligo di praticare la carità e di comporre le liti, che dividevano con altre scuole, era quello di onorare il corpo di Cristo e di celebrare, fra le altre feste, quella del Corpus Domini. Verso la fine del XV secolo, alcune fondazioni di pari nome, che si ispiravano agli osservanti francescani, adottarono un diverso indirizzo, sforzandosi di assicurarsi che nelle chiese le ostie consacrate fossero conservate non solo in modo decoroso, ma addirittura con sfarzo e che un seguito debitamente imponente le accompagnasse nel loro cammino attraverso le strade per le visite agli ammalati.⁵³

Tutte le confraternite, essendo società istituzionalizzate, con propri statuti, indipendenza giuridica, dotazioni di fondi per opere di carità, venivano strettamente seguite dalla Serenissima, che era riuscita da tempo a portare sotto il controllo pubblico le confraternite più antiche, in particolare le Scuole Grandi, coinvolgendole nelle principali cerimonie di Stato.⁵⁴ La Repubblica cercò di comportarsi in modo analogo con le compagnie del Santissimo Sacramento. Nel 1507 "il Consiglio di Dieci affidò ai Provve-

50. Francesca Ortalli, *'Per la salute delle anime e delli corpi.' Scuole piccole a Venezia nel tardo medioevo* (Venezia, 2001).

51. Gastone Vio, *Le Scuole Piccole nella Venezia dei Dogi. Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane* (Venezia, 2004), p. 21. Solo nella parrocchia di San Marco "non venne mai fondata la confraternita del Santissimo, essendo praticamente priva di una popolazione stabile, per cui venivano a mancare, con i possibili associati, anche gli elementi ai quali affidare, di anno in anno, le mansioni direttive".

52. Christopher F. Black, *Italian Confraternities in the Sixteenth Century* (Cambridge, 1989), tr. it.: *Le confraternite italiane del Cinquecento* (Milano, 1992), pp. 129-35.

53. Brian Pullan, "Natura e carattere delle Scuole", in *Le scuole di Venezia*, a cura di Terisio Pignatti (Milano, 1981), p. 12.

54. *Ibid.*, p. 24.

ditori di Comun il controllo e l'approvazione delle mariegole delle nuove scuole⁵⁵ del Santissimo che stavano sorgendo. Nel 1508 agli stessi magistrati venne assegnato il compito di decidere sulle innumerevoli questioni che nascevano tra le Scuole Piccole, mentre al Consiglio dei Dieci era riservata la decisione relativa alle richieste di istituzione di nuove congreghe. Lo stesso Consiglio nel 1519 concedeva una licenza generale alle confraternite del Santissimo per le indulgenze ottenute da Roma e indispensabili per la raccolta delle offerte.⁵⁶

Con l'avvento della Riforma e dopo il Concilio di Trento le compagnie del Corpo di Cristo ebbero una decisiva trasformazione che le portò a diventare confraternite del Santissimo Sacramento. Il passaggio è evidente nello spazio culturale con la progressiva trasformazione delle cappelle del Santissimo e l'edificazione di altari monumentali con il tempio per il tabernacolo eucaristico.⁵⁷ Nell'ambito strettamente iconografico l'esempio più rilevante è il cambiamento tematico dell'*Ultima Cena* che abbandona la tradizionale scena della rivelazione del tradimento di Giuda per sviluppare il tema dell'istituzione dell'eucarestia, seguendo i tre stadi indicati da Maurice Cope: la consacrazione, l'adorazione, la comunione.⁵⁸

Il più articolato esempio di arte eucaristica è il complesso di San Giacomo dall'Orio. Giovanni Maria Da Ponte, parroco dal 1576 al 1606, dedicò ben tre aree alla devozione eucaristica con tele di profonda dottrina teologica di Jacopo Palma il Giovane.⁵⁹ Le confraternite del Santissimo Sacramento non si limitarono più ad incoraggiare il culto eucaristico, a promuovere la comunione frequente, ad esaltare i poteri miracolosi dell'ostia, o a celebrare, nelle devozioni e nelle arti figurative, i contenuti della dottrina cattolica maggiormente colpiti dall'eresia, ma divennero un marchio dell'ortodossia cattolica, in quanto il farne parte attestava la fede nella

55. Vio, *Le Scuole Piccole*, p. 22.

56. Ibid.

57. Mason Rinaldi, “‘Hora di nuovo vedesi...’”, p. 172. Sul tema del passaggio dalla pietà eucaristica del corpo di Cristo passionevole al Santissimo Sacramento si vedano in Bergamo. *L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto. 1510-1530*, a cura di Francesco Rossi (Milano, 2001), i saggi di Danilo Zardin, “‘In su la croce con amare pene’. La pietà delle confraternite del Corpo di Cristo a Bergamo e nella Lombardia del Cinquecento”, alle pp. 237-41, e Claudio Bernardi, “Una scena pietosa”, pp. 243-47.

58. Maurice E. Cope, *The Venetian Chapel of the Sacrament in the Sixteenth Century* (New York, 1979). Si veda anche il saggio di Beatrice Peria, “Tintoretto e l'Ultima Cena”, in *Venezia Cinquecento*, 7 (1997), 13, pp. 79-139.

59. Mason Rinaldi, “‘Hora di nuovo vedesi...’”, pp. 181-86.

presenza reale di Cristo nell'ostia negata dal protestantesimo. Poiché per l'"esercizio" dell'eucarestia era necessaria la presenza di preti, ciò significò non solo aprire un nuovo fronte culturale, ma anche una diversa alleanza tra chierici e laici, che a Venezia poteva significare dipendenza dei laici dal clero, sbilanciando a favore della Chiesa quel rapporto considerato paritario tra la giurisdizione statale ed ecclesiastica, com'era, ad esempio, nel caso del Tribunale dell'Inquisizione.⁶⁰ Al contrario delle antiche confraternite dei disciplinati, come le Scuole Grandi, le confraternite del Santissimo non avevano case di riunione e di culto proprie, ma erano collocate presso le chiese parrocchiali delle quali curavano il culto eucaristico. Ciò non solo ridiede potere culturale alle parrocchie, che, al tempo medievale della festa delle Marie, erano considerate fonte di conflitti per lo Stato e perciò erano state ridimensionate; ma rinfocolò anche il movimento di recupero di quel cattolicesimo veneto delle origini i cui caratteri erano l'intensa spiritualità, il desiderio di riforma interiore e l'attuazione della verità cristiana nelle opere di carità.⁶¹ In questa prospettiva va letta la critica alle Scuole Grandi e alla loro servilità nelle cerimonie di Stato. Alessandro Caravia ne denunciò il lusso e lo sfarzo e le accusò di aver tradito lo spirito evangelico e penitenziale delle origini, essendo confraternite di Battuti. Al contrario elogio le Scuole Piccole più vicine al dettato di Cristo.⁶²

Si era a metà del Cinquecento. Le Compagnie del Corpo di Cristo non erano ancora diventate del Santissimo Sacramento, promotrici di quello sfarzo nelle chiese, che portò il patriarca Matteo Zane nel 1604 a lamentarne la differenza con i poveri redditi parrocchiali.⁶³ Tuttavia, come le confraternite dei Battuti furono nel tardo Medioevo il modello di associazionismo e di devozione della pietà laicale, così nel Cinquecento le *societates Sanctissimi* o *Sacratissimi Corporis Christi*, gradualmente trasformate in confraternite del Santissimo Sacramento in conformità ai dettami del Concilio di Trento e alle connesse riforme del culto cattolico, divennero il modello delle congreghe religiose laicali.⁶⁴ Diversamente dalle altre, le confraternite del Santissimo avevano un culto universale e non particolare. Nelle parrocchie di San Giovanni in Bragora, di San Provolo e di San Cassian "cessarono di esistere le

60. Prosperi, *Tribunali della coscienza*, pp. 85-103.

61. Casini, *I gesti del principe*, p. 287.

62. Enrica Benini Clementi, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento: Alessandro Caravia* (Firenze, 2000), pp. 57-64.

63. Pullan, "Natura e carattere delle Scuole", p. 12.

64. Black, *Le confraternite italiane del Cinquecento*, pp. 48-49.

confraternite dedicate ai santi titolari delle stesse chiese, in quanto vennero assorbite o si fusero” con le nuove confraternite del Santissimo.⁶⁵ Queste ultime avevano finalità religiose e spirituali molto accentuate. Vantavano un forte radicamento nel territorio grazie al servizio alla chiesa parrocchiale, vista come espressione di un’unità tendente a superare le differenze di classe (nobili e plebei), di culto (pubblico e privato), di devozione (esteriore ed interiore). La stretta cooperazione delle confraternite del Santissimo Sacramento con i parroci per l’esercizio culturale si allargava spesso alla gestione amministrativa rinforzandone il ruolo socializzante. Le chiese “eucaristiche” del clero regolare e secolare come precipui luoghi di culto divennero sedi di diversi tipi di associazioni religiose e corporative il cui numero andò crescendo fino ad arrivare a quota 357 (tra Scuole, Suffragi, *Sovegni* e Confraternite) nel censimento del 1732.⁶⁶

Accanto al cattolicesimo di stato, che impose, come sostiene Matteo Casini, una controriforma “tutta veneziana, cioè laica”, consistente in un’opera di accentramento durante tutto il Cinquecento, per creare una fede monumentale e spettacolare in cui la devozione individuale si saldava all’esaltazione del fasto civico della ritualità dogale, le confraternite del Santissimo svilupparono un cattolicesimo romano nelle chiese, parrocchiali e non, attraverso i teatri eucaristici.⁶⁷ Per favorire la partecipazione dei fedeli, esclusi dalla comprensione dei testi e anche fisicamente separati, con il presbiterio e le balaustre, dagli attori rituali, la Chiesa post-tridentina sviluppò un’originale presentazione “teatrale”, visuale-auditiva, dei misteri cristiani.⁶⁸ Nel teatro della gloria, alla scena fissa dell’altare centrale si aggiunsero, nelle feste e nelle occasioni solenni, apparati, quadri e macchine di ogni genere. Il teatro eucaristico, già imponente nei sepolcri della settimana santa, negli altari e nelle scenografie delle processioni del Corpus Domini, raggiunse il suo massimo esito artistico con le Quarantore.⁶⁹ Nel

65. Vio, *Le Scuole Piccole*, p. 21.

66. Pullan, *La politica sociale*, vol. 1, p. 42; Richard Mackenney, “The Scuole Piccole of Venice: Formations and Transformations”, in *The Politics of Ritual Kinship. Confraternities and Social Order in Early Modern Italy*, a cura di Nicholas Terpstra (Cambridge, 2000), pp. 172-89; Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, p. 290.

67. Casini, *I gesti del principe*, p. 284.

68. Gino Stefani, *Musica barocca*, vol. 2, *Angeli e Sirene* (Milano, 1987).

69. Costanzo Cagnoni, “Quarantore (1536-1665). Introduzione”, in *I frati cappuccini. Documenti e testimonianze del primo secolo*, vol. 3,2, *Evangelizzazione e operosità apostolica (1526-1632)* (Perugia, 1991), pp. 2895-958; Christopher F. Black, “The Public Face of Post-

teatro delle Quarantore si attua il passaggio dalla scena della pietà alla scena della gloria: il corpo di Cristo rappresentato “fisicamente” nella sua Passione si tramuta nella realtà luminosa dell’eucarestia. A Venezia la nuova devozione, inizialmente accolta in modo tiepido, a fronte dell’incredibile successo in altre parti del dominio veneto come Udine e Verona, vide il suo trionfo nel Settecento con la concorrenza delle chiese dell’intera città.⁷⁰

I teatri eucaristici, effimeri e permanenti, sono correlati al nuovo cristiano voluto dalla Controriforma. L’adorazione silenziosa, l’orazione e la preghiera mentale sviluppano una religione dell’interiorità, un approccio individuale al divino. Confessione e culto eucaristico, tribunale della coscienza e colloquio personale con Dio si rivelano le pratiche più frequenti ed importanti per l’ascesi individuale, rappresentando la via cattolica – secondo quanto messo in luce da Louis Châtellier – alla formazione dell’individuo moderno, contraddistinto dall’etica della responsabilità, della razionalità e della libertà.⁷¹ Se nel culto eucaristico medievale era accentuata la dimensione sociale, il Corpo di Cristo come simbolo di unità politica e religiosa e azione di pace e di fraternità, il Santissimo Sacramento della Controriforma sviluppò l’idea del miracolo individuale, il rapporto personale con Dio come via di perfezione e crescita delle opere di misericordia del singolo fedele.⁷² La spiritualità interiore si esplica tuttavia sempre in un contesto ecclesiale, in un rapporto sociale, in un legame istituzionale. Il sentire cattolico è un sentire rituale, non è puramente soggettivo né ideologico, non privilegia “lo spirituale rispetto al corporeo, l’interiore rispetto all’esteriore, la vita rispetto alla forma, l’intenzione rispetto all’operare”.⁷³

Tridentine Italian Confraternities”, in *The Journal of Religious History*, 28 (2004), pp. 87-101, in part. pp. 94-96; Costanzo Cagnoni, *Le quarantore ieri e oggi: viaggio nella storia della predicazione cattolica, della devozione popolare e della spiritualità cappuccina* (Roma, 1986).

70. Angelo De Santi, *L’orazione delle Quarant’ore e i tempi di calamità e di guerra* (Roma, 1919), pp. 151-53 e pp. 167-69; “Della Esposizione del Santissimo Sacramento in Venezia”, in *Bollettino Illustrato del XIX Congresso Eucaristico in Venezia*, 3 (15 marzo 1897), pp. 33-35. *Esposizione per Carta* è il titolo che assunse la Devozione delle Quarantore a Venezia.

71. Prosperi, *Tribunali della coscienza*, pp. 211-548; Wietse de Boer, *The Conquest of the Soul* (Leiden, 2001), tr. it.: *La conquista dell’anima. Fede, disciplina e ordine pubblico nella Milano della Controriforma* (Torino, 2004); Louis Châtellier, *L’Europe des dévots* (Parigi, 1987), tr. it.: *L’Europa dei devoti* (Milano, 1988).

72. Bossy, *L’occidente cristiano*, cap. 4.

73. Mario Perniola, *Del sentire cattolico. La forma culturale di una religione universale* (Bologna, 2001), p. 64.

L'esplosione della musica sacra italiana, che trova in Venezia uno dei massimi luoghi di invenzione e sviluppo, permette di comprendere la singolare via alla modernità percorsa dal mondo cattolico attraverso la devozione e la spiritualità, ossia la nascita della coscienza individuale che si sviluppa per la concorrenza nel corpo sociale tra sfera politica e ambito religioso.⁷⁴

Da Lepanto, uno dei migliori periodi di intesa con lo Stato della Chiesa, all'Interdetto del 1606-07, il massimo livello di scontro con Roma, Venezia vide l'ascesa travolgente delle Scuole Piccole. Alle potenti e tradizionali Scuole Grandi, legate a doppio filo con il potere oligarchico veneziano, si aggiunsero le nuove confraternite della Controriforma, dando origine al nuovo sistema associativo dell'età moderna, configurato secondo tre tipologie confraternali. Al vertice vi era il modello di confraternite "di oratorio", che "si richiamavano all'antico ceppo della tradizione" dei disciplinati, come le Scuole Grandi, dotate di un oratorio e di una gestione autonoma anche per l'ufficiatura liturgica.⁷⁵ Venivano poi le confraternite "d'altare", come le confraternite del Santissimo Sacramento, più legate alla gerarchia ecclesiastica e dedite alla promozione di particolari culti e pratiche devozionali. All'ultimo gradino veniva l'ampio arcipelago delle compagnie o *scholae*, che aggregavano individui o famiglie di un vicinato o di membri di una stessa professione, il cui scopo principale spesso era quello di gestire un interesse comune, un istituto conventuale, un santuario con immagini e reliquie miracolose, un ospedale, "un'opera stabile di distribuzione caritativa o di ricovero assistenziale di gruppi di bisognosi".⁷⁶ Le confraternite furono decisive per lo sviluppo di quel capitale sociale, considerato oggi fondamentale per il dinamismo della vita collettiva e la

74. Paolo Prodi, "La cornice e il quadro. Il Concilio di Trento e la musica", in *Barocco Padano* 4, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (Como, 2006), pp. 9-26.

75. Danilo Zardin, "Confraternite, Chiesa e società nell'Italia della prima età moderna", in *Le confraternite in Umbria in età moderna e contemporanea: storia istituzionale e archivi* (Perugia, 2010), pp. 23-24; Danilo Zardin, "Beyond Crisis: Confraternities in Modern Italy between the Church and Lay Society", in *Faith's Boundaries. Laity and Clergy in Early Modern Confraternities*, a cura di Nicholas Terpstra, Adriano Prosperi, Stefania Pastore (Turnhout, 2012), pp. 331-51, versione rivista e aggiornata di "Tra Chiesa e società 'laica': le confraternite in epoca moderna", in *Storia della Chiesa in Europa tra ordinamento politico-amministrativo e strutture ecclesiastiche*, a cura di Luciano Vaccaro (Brescia, 2005), pp. 381-99.

76. Zardin, "Confraternite, Chiesa e società", pp. 26-27.

promozione della solidarietà civile.⁷⁷ A Venezia, il mondo confraternale si radicò sempre più capillarmente nel tessuto sociale, economico e politico della capitale, in forza del suo essere variamente spartito fra il controllo della Chiesa e quello dello Stato. Tra trombe dello Stato e campane della Chiesa, tra autocritica e celebrazione ebbe la meglio così il terzo, sempre poco considerato: il coro della socializzazione.

77. Nicholas Terpstra, “De-institutionalizing Confraternity Studies: Formalism and Social Capital in Cross-cultural Contexts”, in *Early Modern Confraternities in Europe and the Americas. International and Interdisciplinary Perspectives*, a cura di Christopher F. Black, Pamela Gravestock (Aldershot, 2006), pp. 264-83.

IAIN FENLON

The Memorialization of Lepanto in Music, Liturgy, and Art

The victory of the Holy League over the Turkish galleys at Lepanto (1571) has been described as “the last great confrontation of floating armies, rowed methodically into formation, firing artillery as the distance between them narrowed but relying in most cases on closing to board infantry for the coup de grace”.¹ As for the causes of the victory contemporary opinions differed, some praising the determination of the troops, others the superiority of the arquebuses over the bows used in quantity by the Turks, others the firepower of the galliases. The east wind which had faced the Christians before the battle suddenly turned into a favourable westerly, “per l’opera del Signor Dio”, as many accounts put it, just as the forces began to engage. This benefitted the Venetian oarsmen, who were more easily able to take up arms as they came closer to the enemy. Inevitably, all three members of the League claimed that their own contribution, whether the heroism of Don Juan, the wisdom of the Pope Pius V, the firepower of the Venetian cannon, or the skill of the Spanish infantry, had been decisive. These are technical and ultimately unquantifiable arguments. The culturally significant fact is that, no matter what the judgement of later writers, the victory of the Holy League was seen by contemporaries to have terminated the Ottoman threat, an event which, although it did not end the war, seemed to confirm their objective to win the war. Psychologically, it marked the end of a period of uncertainty and even a sense of inferiority in the face of Turkish supremacy. Giampietro Contarini was merely expressing a common view, when he wrote in his *Historia* “that this has been the

1. *The Military Organization of a Renaissance State: Venice c. 1400 to 1617*, ed. by Michael E. Mallett and John R. Hale (Cambridge, 1984), p. 238.

greatest and most famous naval battle which has occurred from the time of Caesar Augustus until now".² Christians considered the victory as nothing less than a miracle, a sure sign of divine favour, a gift received "from the hands of God", as the popular pamphlets endlessly repeated. It was to be commemorated accordingly. Similar sentiments run through the texts of the songs sung by the *cantimpanchi* who performed in the *calli* and *campi* of Venice.³

As intelligence of the events of the seventh of October gradually spread throughout the continent, brought by couriers from Venice and the reports of agents and ambassadors, it brought with it waves of public celebration, some of it spontaneous, much of it hurriedly prepared. By 25th October the news had reached Lyons, "grandissime allegrezze" were reported as it arrived in Brussels five days later, and there were processions and prayers in Madrid shortly afterwards.⁴ Since, for all Italians, the Turkish question had become one of perennial interest, news of the outcome of the battle reverberated throughout the whole of the peninsular, particularly in cities such as Genoa, Rome, and the major towns of the Veneto, which had supplied men, money, and galleys. But nowhere in the whole of Italy was the sense of relief and achievement more keenly felt than in Venice, and here too the celebratory rhetoric took on a distinctly local character.⁵ The immediate celebrations only lasted a few weeks, but in that short time the victory at Lepanto was powerfully etched into the Venetian consciousness through characteristic transformations of local traditions of civic and religious dis-

2. Giampietro Contarini, *Historia delle cose successe dal principio della guerra mosca da Selim ottomano a Venetiani fino al di della gran giornata vittoriosa contra Turchi* (Venice, 1572), fols. 52v-53v.

3. Iain Fenlon, "Sung Histories: The Battle of Lepanto between Orality and Print", in *Musical Anthropology in Mediterranean Cultures. Interpretation, Performance, Identity*, ed. by Philip V. Bohlman and Marcello Sorce Keller (Bologna, 2009), pp. 71-80.

4. Details of the reactions in Brussels are revealed in a letter of 30 October 1571 from Paolo Moro, a Mantuan, to the *castellano* of his native city in ASM, 1503. News from Madrid is found in a letter from Luigi Rogna, Rome 1 December 1571, to Aurelio Zibramonte in Mantua, in ASM, 906, and in the direct report to the Duke of Mantua from Giulio Riva, Madrid 7 November 1571, in ASM, 596.

5. For general discussions of the immediate literary reactions to the victory see Antonio Medin, *La storia della Repubblica di Venezia nella poesia* (Milan, 1904), pp. 244-89; Guido Antonio Quarti, *La battaglia di Lepanto nei canti popolari dell'epoca* (Milan, 1930); Carlo Dionisotti, "Lepanto nella cultura italiana del tempo", in *Il mediterraneo nella seconda metà del '500 nella luce di Lepanto*, ed. by Gino Benzoni (Florence, 1977), pp. 127-51.

play.⁶ The crucial fact is that, for the Republic, Lepanto was no ordinary victory, but marked a crucial moment in its history equal in significance to the legendary defeat of Barbarossa.⁷ At the time it seemed to be the first military triumph for decades in which Venice could take pride; its effect on Venetian morale at all levels of society was great.

The prime emphasis not only in the official Venetian celebrations of Lepanto was upon the confirmation of the victory as Christ's victory, and the same is true of many of the more permanent memorials to the victory which began to appear in the months following the battle. As early as the Consistory of May 1571, which had ratified the articles of the League, Pius had attributed the successful conclusion of the discussions between Spain, Venice, and the Papacy, to the power of divine protection, and in consequence had projected the League's military campaign as a divinely-ordained Christian crusade on historical lines, pursued through the agency of papal guidance. This was common rhetoric. According to one Friulian writer, the military preparations that were undertaken on a grand scale in the area at the beginning of 1571, were "not just to preserve our state, but for the health of all Christendom and particularly for the glory of God".⁸ Contemporary codes of chivalry obliged the nobility to fight crusades as and when they were required to do so. This, an important part of Pius V's conception, was taken up by writers and commentators everywhere. Orazio Toscanella argued that it was a Christian duty to reclaim the Holy Land, the birthplace of Adam and Christ, from the Turks. The spread of Islam was a great danger. The Holy League should overcome their differences, and sustained by their common love of Christ, should take up arms and drive the Turks back to their own lands, just as Alexander the Great had done with Darius, the Athenians with Xerxes, and the Romans with Hannibal. The alternative was bloodshed, misery, and death.⁹

In this circumstance it was inevitable that victory, when it came, was regarded in the West as a manifestation of divine providence. Pietro Bucio's oration, one of a number that were delivered publicly, attributed even the mechanics of the battle to God's intervention. The ships of the League

6. See, for a detailed discussion, Iain Fenlon, *The Ceremonial City: History, Memory and Myth in Renaissance Venice* (New Haven, 2007), especially pp. 175-91.

7. Luigi Groto, *Oratione fatta in Vinegia, per l'allegrezza della vittoria ottenuta contra Turchi dalla Santissima Lega* (Venice, 1571), fol. Aii.

8. Udine, Biblioteca Civica, MS 58 (Annales 1571-74), fol. 15.

9. Orazio Toscanella, *Essortatione ai Cristiani contra il Turco* (Venice, 1572).

had triumphed, he wrote, because the wind changed in their favour at the crucial juncture, a sure sign of divine justice, while the fact that the Turks had clearly underestimated the size of the opposing fleet could only be attributed to divine goodness.¹⁰ A sense of amazement at the unexpected reversal in Turkish military fortunes and of its significance was common; Cardinal Granvelle thought the victory a “strange thing and a miracle” since God, who had allowed the Turks to reign supreme at sea for so long, should now reduce them to ruin.¹¹ Lepanto was surely the greatest victory in history, greater than anything that had been achieved by the Greeks or the Romans, declaimed Buccio. All this had happened because God had finally opened his ears to the prayers of the faithful.¹² The topos of Christ’s Victory, expressed in the title of Celio Magno’s play with music (now lost) *Il Trionfo di Christo*, published in 1571,¹³ is a major component of Lepanto celebratory art in Venice and throughout the Veneto. When official representatives from Verona presented themselves to the doge to offer the congratulations of the city for the victory, and to confirm an annual subsidy for the continuation of the war, they referred explicitly to the idea that the hand of God had been responsible for defeating the enemy, destroying its fleet, and flooding the sea with pagan blood. The general familiarity of this theme is neatly illustrated by the title-page of an anonymous pamphlet of poetic paraphrases of the psalms, “accommodate”, according to the title-page, “per render gratie a Dio della vittoria donata al Christianesimo contra Turchi”.¹⁴ Here, within a central decorative frame, the Lion of St. Mark is shown being guided by the hand of God (Fig. 1). Every conceivable ingenuity was deployed by Venetian poets and printers to exploit the Christian theme. In one commentary on the “Pater Noster” “in lingua rustica”, the prayer itself is intertwined with celebratory observations on the victory, and paraphrases of the psalms and other well-known prayers are common in the Lepanto literature.¹⁵ Similar resonances are present in the text of one

10. Pietro Buccio, *Oratione sopra la vittoria christiana contra Turchi ottenuta l’anno felicissimo MCLXXI* (Venice, 1571), fols. 4v-5r.

11. See Fenlon, *Ceremonial City*, pp. 313-14.

12. Buccio, *Oratione*, fols. 4v-5r.

13. Celio Magno, *Il trionfo di Christo contra Turchi* (Venice, 1571).

14. *Parafrasi poetica sopra alcuni salmi di David molto accomodati per render grazie a Dio della vittoria donata al christianesimo e contra a’ Turchi* (Venice, 1571), title-page.

15. *Discorso sopra il Pater Noster in lingua rustica, per la vittoria de Christiani contra Turchi*, n.p., n.d.

of Andrea Gabrieli's eight-voiced polychoral pieces from the posthumous *Concerti* of 1587, "Benedictus Dominus Deus Sabaoth":

Blessed be the Lord God of Hosts. Blessed are they who fight in the name of the Lord. Truly, the hand of the Lord is strong and dreadful: the hand of the Lord fights for them [who fight in his name], the hand of the Lord protects them. Samson fought, Gideon fought, Samson conquered, Gideon conquered. Our men fought in the name of the Lord. The Lord fought for us and overcame his enemies. Be glad, rejoice and sing his praises.¹⁶

In terms of tradition and history, it was inevitable that the victory at Lepanto in 1571 would be marked by an expansion of the Venetian civic liturgy in order to accommodate an annual celebration. The main vehicle for this was a saint with strong local associations, Santa Giustina, Virgin and Martyr, on whose feast-day (7 October) the victory had taken place. A minor figure in the Roman calendar, she had always been more significant in a Venetian context, in part because her relics are preserved in Padua, in the church of the Benedictine monastery which bears her name.¹⁷ According to legend, Giustina was the daughter of Vitaliano, a Roman official in Padua, who arranged for her to be baptized. When a campaign to eliminate Christianity from the region was instigated under the Emperor Claudius, both Giustina and her father suffered martyrdom, she by being condemned to the sword having defended her faith under heavy questioning. Her body, buried outside Padua on the instructions of St. Prosdocus, who had originally been sent by St. Peter to proselytize in the area, was moved to the church of Santa Giustina in the second century. Lost after an earthquake, her body was rediscovered and finally re-interred in the new church in 1562, just nine years before Lepanto. This, at least, was one seventeenth-century version of her life.¹⁸ Giustina was an important local intercessor, whose relics had been authenticated by the usual hagiographical trajectory. Early images of her oc-

16. "Benedictus Dominus Deus Sabaoth. Benedicti qui pugnant in nomine Domini. Manus enim fortis et terribilis pugnat pro eius. Manus Domini protegit illos. Pugnavit Sanson, pugnavit Gedeon, vicit Sanson, vicit Gedeon. Pugnauerunt nostri in nomine Domini. Pugnavit Dominus pro nobis et vicit Dominus inimicos eius. Laetamini et exultate et psallite". Andrea and Giovanni Gabrieli, *Concerti ... continenti musica di chiesa, madrigali, et altro, per voci e stromenti musicali ... libro primo e secondo* (Venice, 1587).

17. *Culto dei santi a Venezia*, ed. by Silvio Tramontin (Venice, 1965), pp. 223-24.

18. Giovanni Battista Martini, *Vita di S. Giustina vergine e martire, protettrice della città di Padova. Cavata dall'archivio del monastero a detta santa consecrata* (Padua, 1627), fols. 1-4.

cur in the nave mosaics of the church of San Apollinaire Nuovo in Ravenna, as well as in the north transept of San Marco, clearly labelled in both cases. Since the early fifteenth century her feastday had attracted some attention, since it coincided with a major victory over the Genoese at Modon, but the reburial of her remains together with her association with Lepanto now secured the promotion of Giustina to a position of major importance within the official articulation of the myth of Venice.

A decree from the doge and Senate ordered that an annual procession, in the form of a full ducal *andata*, in which the doge and all the principal officers of state took part, be held from San Marco to the church and convent of Santa Giustina in the north of the city. In this way, the feast of Santa Giustina was added to the calendrical cycle of major feasts accompanied by an *andata*, which took place which, by the end of the sixteenth century, numbered some forty different occasions. This took place for the first time in 1572.¹⁹ On arrival at the *fondamenta* in front of the convent, the doge was received by the clergy dressed in ceremonial vestments. At the church itself a solemn Mass was celebrated by one of the canons of San Marco according to the *patriarchino*, the rite unique to the Basilica; in this way the church was appropriated and ducal authority asserted through ceremony.²⁰ The standard of Alvise Mocenigo, during whose dogeship the battle at Lepanto had been fought, was on display, and the vestments of the officiating clergy were trimmed with ermine from Mocenigo's ducal robes, as specified in his will.²¹ There followed a brief ritual in which a hymn was sung, and the doge presented coins, popularly known as "giustine" since their design includes an image of Santa Giustina, to the nuns.²² Following this the procession, chanting litanies as it went, returned to the Piazza, where there was a review of the

19. For the *andata* to Santa Giustina, see *Culto dei santi a Venezia*, pp. 223-24; Lina Urban, *Processioni e feste dogali: Venetia est mundus* (Vicenza, 1998), pp. 129-32. Additional details are taken from ASV, Proc. de Supra Reg. 99, fols. 317r-v, with *aggiunte* for subsequent years, BMC, MS. Cicogna 2770, p.134, and BMC, MS. Venier P.D. 517b (Ottobre). The occasion is also briefly noted by the Ferrarese ambassador in Venice in a letter of 8 October to the Duke of Ferrara (ASMod, Ambasciatori [Venezia] 96).

20. Giulio Cattin, *Musica e liturgia a San Marco. Testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII al XVII secolo. Dal graduale tropato del duecento ai graduali cinquecenteschi*. 4 vols. (Venice, 1990-92).

21. Andrea Da Mosto, *I dogi a Venezia con particolare riguardo alle loro tombe* (Venice, 1939), pp. 277-78.

22. Nicolò Papadopoli, *Le monete di Venezia*, 4 vols. (Venice, 1893-1919), vol. 2, pp. 311, 318-22, table 1-2.

scuole and of all the clergy of the city, a symbolic act which emphasised the doge's authority over the ecclesiastical establishment. It was through such means that the Venetians were constantly reminded of the unity of Church and State, placed under the patronage of St. Mark, and guided by the doge, his representative on earth. Through these ceremonial and liturgical forms, the Santa Giustina *andata* joined together a Mass celebrating a great naval victory with a civic procession and parade in which officials of state, clergy, and the *scuole* all participated in a public representation of a harmonious political order. As with other similar events, the Santa Giustina *andata* provided the government of the Republic with the opportunity to honour a saint and commemorate the dead, while at the same time strengthening social cohesion through communal displays of piety and patriotism. In the case of the Turks, who remained uneasily and prominently lodged in the Venetian collective consciousness despite Lepanto, there was the added attraction of annually identifying a common enemy.

Throughout the 1570s and beyond, Santa Giustina's newly acquired significance was frequently expressed in a wide range of plays, verse, paintings, music, and sculpture that were employed to celebrate and recall the victory. One of the earliest literary examples is Magno's already mentioned *Trionfo di Christo contra Turchi*, given for the first time before the doge and Senate on the feast of St. Stephen in 1572, which marked the beginning of the carnival season.²³ Following the *andata* Mass was said at San Giorgio Maggiore in the presence of the doge, who then provided a banquet for the principal office-holders in the Ducal Palace, one of four such occasions held in the course of the year with the primary aim of reinforcing a sense of solidarity and common purpose among the leading patricians.²⁴ The *Trionfo* itself, a short and simple drama cast in the mould of the traditional *sacra rappresentazione*, inaugurated the practice of plays with music given at the end of the feast. None of the music has survived, but the libretti have, and from these it is clear that although traditional in conception, they were quite elaborate in presentation, in particular during the dogeship of Marino Grimani (1595-1605), during which public spec-

23. From 1609 the feast of St. Stephen was added to the calendar of days on which the ducal *andata* was held; cf. BMC, MS. Venier P.D. 517b (Dicembre).

24. Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri hora con molta diligenza corretta, emendata, e più di un terzo di cose nuove ampliata dal M. R. D. Giovanni Stringa*, ed. by G. Stringa (Venice, 1604), fols. 326v-27r; Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice* (Princeton, 1981), p. 256.

tacle and ceremony received considerable emphasis.²⁵ Thematically, Magno's *Trionfo* presents the familiar theme of the Venetians as the Chosen People, through whose courage the Infidel has been punished.²⁶ In the literature that appeared in the bookshops and squares of Venice after Lepanto, comparison between the Israelites and the citizens of the Republic is commonplace.²⁷ This analogy was also taken up in Pietro Vinci's five-voiced motet "Intret super eos formido et pavor", published in his *Secondo libro de mottetti* of 1572, which is headed in all the partbooks "In destructione Turcharum". Vinci, a Sicilian who had then been working as *maestro di cappella* at Santa Maria Maggiore in Bergamo for three years, gathered together a number of occasional pieces for this second motet collection. Dedicated to the governors of the Misericordia in the city, it includes one piece ("Calliope colles sibi legit Apollo") in honour of Bergamo, and two ("Urbs gladijs" and "Plange urbs Bergomea") lamenting the heroic death of Astorre Baglioni at the siege of Famagosta. Born in Perugia, Baglioni had pursued an extremely successful military and administrative career, initially in the service of the papacy and the Farnese, latterly in that of the Republic.²⁸ As a skilled military advisor he oversaw the fortifications at Udine, Padua, and Bergamo; oversees he served as governor of Corfu and Nicosia. At Bergamo in particular, his efforts were much admired, so much so that in 1560 he was given the honorary title of Capo dei Priori, and elaborate obsequies were organized for him in the church of Santa Maria Maggiore, where he had founded the Compagnia of the Gonfalone of San Giuseppe, in 1572.²⁹ In the centre of the church a sepulchre, mounted upon an obelisk, was draped with cloth-of-gold and surrounded by more than a

25. See Jonathan Shiff, *Venetian State Theater and the Games of Siena, 1595-1695: The Grimani Banquet Plays* (Lewiston, NY, 1993).

26. For the elaboration of this *topos* in Venice and the Veneto, see Iain Fenlon, "Old Testament Motets for the War of Cyprus (1570-71)" in "Recevez ce mien petit labour". *Studies in Renaissance Music in Honour of Ignace Bossuyt*, ed. by Mark Delaere and Pieter Berge (Leuven, 2008), pp. 71-82.

27. Among many examples, Bartolomeo Meduna della Motta, *Dialogo sopra la miracolosa vittoria ottenuta dall'armata della Santissima Lega Christiana, contra la Turchesca nel quale si dimostra essa vittoria esser venuta dalla sola mano di Dio. E t si discorre a pieno l'ordine del conflitto* (Venice, 1572), fol. A2v.

28. *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5 (Rome, 1963), pp. 197-99 (De Capo).

29. *Le sontuosissime esequie celebrata nella magnifica città di Bergamo in morte dello illustrissimo signore A. B. con alcuni leggiadri componimenti latini e volgari* (Perugia, 1572), dedication (to Ginevra Salviati de Baglioni).

hundred torches to create the traditional *cappella ardente*. More than one hundred priests were present, half chanting the rest incensing the sepulchre. At some point during the proceedings, Vinci's pieces were performed.

With its text, based on the account in Deuteronomy of the Israelites crossing the Red Sea, "Intret super eos formido et pavor" is one of the clearest examples in the Venetian musical repertory of a specially-composed motet text woven out of another common Lepanto theme, that of the Venetians as the Chosen Race: "Let fear and terror enter above them. In the size of your arm Lord, destroy them and let them become immobilized until the people whom you have possessed have crossed over".³⁰

At the same time, Vinci's text also underscores the topos of the victory as Christ's victory, one of the most popular themes in the vast Lepanto literature. The action of Magno's *Trionfo* proceeds in an entirely emblematic fashion by first introducing David, then the patron saints of the three members of the Holy League, and finally Santa Giustina and the Angel Gabriel, all of whom praise the League in general and the Venetians in particular as the agents of victory. In between these speeches there are choruses, perhaps the "musiche straordinarie" which the Ferrarese ambassador so admired in his despatch.³¹ In the *Trionfo*, issues of history were neatly intertwined with the theme of Venetian sovereignty (by association with David) and, again, the topic of the Venetians as the Chosen Race.

Rescued from a position of comparative obscurity in the Venetian ritual calendar, Santa Giustina was now indissolubly wedded to the crucial process of divine intervention which had secured the victory. In the ephemeral literature she is everywhere. The title-page of Paruta's funeral oration in honour of the Venetian dead shows her supported by two lions with, around the decorative frame, the affirmation "In te Domine speravi" (Fig. 2).³² Above the gateway of the Arsenal, symbol and source of Venetian naval power, her statue by Gerolamo Campagna was raised in 1578, together

30. "Intret super eos formido et pavor. In magnitudine Brachij tui Domine disperde illos et fiant immobiles donec transeat populus tuus quem possedisti". Pietro Vinci, *Il secondo libro de' motetti a cinque voci* (Venice, 1572).

31. The letter, which originally but no longer included a copy of Magno's text, from Claudio Ariosti to the Duke of Ferrara, 26 December 1571, is in ASMod, Ambasciatori (Venezia) 96, and records that 'habbiamo havuto al sudetto Banchetto di musiche straordinarie et representatione delle persone.'

32. Paolo Paruta, *Oratione funebre in laude de' morti nella vittoriosa battaglia contra Turchi a Curzolari* (Venice, 1572).

with an explanatory inscription in Latin, “VICTORIAE NAVALIS MONUMENTVM” and the date “M.D.L.XXI”. Damaged in the explosion of 1569, said to have been perpetrated by Josef Nasi’s agents, the “Porta magna” of the Arsenal was restored at about the same time to incorporate flying victories in the spandrels; the result can be seen in a near-contemporary engraving by Giacomo Franco (Fig. 3).³³

In the decades following Lepanto, Giustina became an increasingly familiar presence in works of art of all kinds. Among paintings the best known is Paolo Veronese’s *Allegory of the Battle of Lepanto*, where the saint is shown, alongside the traditional figure of Venice clothed in white, in the company of Saints Peter, James, and Mark, patrons of the members of the League, while the battle rages below.³⁴ Perhaps painted for Pietro Giustinian, who played a prominent role in the action at Lepanto, it is recorded in the mid-seventeenth century in the chapel of the Confraternity of the Rosary in St. Peter Martyr in Murano. At a more general level, Giustina rapidly assumed the role of one of the protectors of Venice and its government and is shown as such, guiding a group of treasurers and secretaries of the Republic, in Tintoretto’s canvas painted for the offices of the Camerlenghi di Comun in the Palazzo dei Camerlenghi at the Rialto (Fig. 4).³⁵ This is yet a further variation of a standard scheme, in which specific state officials are shown in either adoration or under the protection of the Virgin, Christ, or Saint Mark. Perhaps the most striking of all the images of Santa Giustina to be executed in these years is the large canvas painted for the Benedictine church of Santa Giustina in Padua, begun in 1574 and completed the following year, by Veronese. Against a background view of Padua, dominated by the distinctive domes of the church of Santa Giustina, it shows the saint, surrounded by a group of soldiers and priests, at the moment of her martyrdom.³⁶ It has been suggested that the emphasis

33. Ennio Concina, *L’Arsenale della Repubblica di Venezia: tecniche e istituzioni dal medioevo all’eta moderna* (Milan, 1984), pp. 51-73, 156.

34. Teresio Pignatti and Filippo Pedrocco, *Veronese*, 2 vols. (Milan, 1995), vol. 1, cat. no. 181; *Venezia e la difesa del Levante da Lepanto a Candia, 1570-1670*, ex. cat. (Venice, 1986), pp. 29-30.

35. Rodolfo Pallucchini and Paola Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, 2 vols. (Milan, 1982), cat. 406, and fig. 520; *Venezia e la difesa del Levante*, pp. 30-31; Philip Cottrell, “Corporate Colors: Bonifazio and Tintoretto at the Palazzo dei Camerlenghi in Venice,” in *Art Bulletin*, 82 (2000), pp. 258-78.

36. Pignatti and Pedrocco, *Veronese*, vol. 2, cat. 202.

upon Christ, bathed in a brilliant heavenly light and framed by an angelic choir, represents an intermediate stage in the process in which, following Tridentine thinking, the titular saint was gradually replaced in altarpieces. Flanked by St. John the Evangelist and the Virgin, it is Christ that is here the object of intercession.³⁷

It is clear that the celebrations for the feast-day of Santa Giustina involved a good deal of music. The choir of the basilica walked in the *andata*, and according to the ceremony books simple double-choir litanies and psalms were sung along the route, while at the church itself polyphony was performed.³⁸ Writing in the 1620s, Claudio Monteverdi, then *maestro di cappella* at San Marco, mentions the performance of “solemn music” for the feast as something which required considerable preparation and rehearsal.³⁹ Sixty years after the victory, this is yet a further testimony (the publication of Andrea Gabrieli’s “Benedictus Dominus Deus Sabaoth” may be another), of the remarkable persistence of Lepanto in the ceremonial life of the city. One piece that was evidently composed for performance on the feast-day of Santa Giustina, presumably in connection with the *andata*, is Giovanni Bassano’s five-voiced motet, “Beata virgo et martyr Iustina”, published in his *Motetti per concerti ecclesiastici* of 1598. Bassano, best-known as a virtuoso cornet player and author of an influential treatise on ornamentation, spent much of his career teaching singing at San Marco. As the dedication of the volume to the Procurators of San Marco makes clear, he was also in charge of the music at the Seminary, and the contents of the book were composed in connection with his official duties in the service of the Basilica. The non-liturgical text of Bassano’s motet celebrates the circumstances of Saint Giustina’s martyrdom much as the event is evoked in Veronese’s painting:

Blessed Justina, Virgin and Martyr, when she was being taken to the place of punishment by the heathen tyrant, began to shout to the Lord in suffering: ‘I give thanks to you O Lord whom I have always loved, have always sought,

37. Peter Humfrey, “Altarpieces and Altar Dedications in Counter-Reformation Venice and the Veneto”, in *Renaissance Studies*, 10 (1996), pp. 374-79; Richard Cocke, *Paolo Veronese: Piety and Display in an Age of Religious Reform* (Aldershot, 2001), pp. 41-45.

38. BMC, MS. Cicogna 2770.

39. See Monteverdi’s letters of 10 September and 25 September 1627 in *The Letters of Claudio Monteverdi*, ed. by Denis Stevens, rev. ed. (Oxford, 1995), letters 107 and 111. For the best editions of the original texts see *Claudio Monteverdi: Lettere*, ed. by Eva Lax (Florence, 1994).

have always desired, because you counted me worthy to be received into the company of Martyrs. Alleluia'.⁴⁰

The final ceremonial act on the feast-day of Santa Giustina occurred at Second Vespers in San Marco. As on all the major feasts in the Venetian calendar, of which this was now one, the choir was required to be present for this service, and polyphonic psalm settings for two choirs were sung while the Pala d'oro, the large gold and enamel altarpiece set with precious stones, was open to view. By this date the choir sang from the *pulpitum magnum* in front of the iconostasis. This may have deprived the liturgical choreography of a significant element of Doge Andrea Gritti's classicizing "renovatio", namely the construction of two pergole to designs of Jacopo Sansovino, which may have been intended to accommodate the *cappella marciana*.⁴¹

Nonetheless, other historical resonances were strongly evoked as, above the tomb of St. Mark and in the presence of the doge and Senate, in front of an altarpiece from Constantinople, the liturgy was enacted according to the unique requirements of the San Marco rite. In this process the conquest of Constantinople in 1204 was recorded in a re-affirmation of "venezianità" that, through a liturgical form that could be enacted in the Basilica and nowhere else, underlined the unique and superior character of the State itself. It was through such ceremonial actions, and the music that accompanied them, that the Venetians were to recall the events at Lepanto in the following decades, down until the fall of the Republic.

It was not uncommon for other churches, such the parish church of Santa Marina, which was primarily associated with the recovery of Padua in 1509 and as such was also the object of an annual *andata* of its own,⁴²

40. "Beata virgo et martyr Iustina raperetur ad supplitium cum ab impiissimo tiranno clamabat ad Dominum gratias tibi ago Domine quem semper amavi quem quaesivi quem optavi quia me in numerum martyrum accipere dignatus fuisti. Alleluia". Giovanni Bassano, *Motetti per concerti ecclesiastici a 5, 6, 7, 8, & 12 voci* (Venice, 1598); modern edition in *Giovanni Bassano: Opera omnia*, ed. by Richard Charteris, vol. 1 (n.p., 1999), pp. 9-17. For the association of the piece with Santa Giustina and Lepanto see David Bryant, "Andrea Gabrieli e la 'musica di stato' veneziana" in *Andrea Gabrieli 1585-1985* (Venice, 1985), pp. 29-45.

41. Laura Moretti, "Architectural Spaces for Music: Jacopo Sansovino and Adrian Willaert at St. Mark's", in *Early Music History*, 23 (2004), pp. 153-84.

42. BMC, MS. Cicogna 2770, p.134. For the ceremonies at Santa Marina to mark the recovery of Padua see Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta*

to be visited in the course of the Santa Giustina procession. In particular, the church of Santi Giovanni e Paolo became a particular favourite after 1575, when a separate chapel consecrated to the Virgin of the Rosary was established there.⁴³

Devotion to the Madonna of the Rosary, which centrally involved the recitation of prayers in fifteen decades each designed to encourage meditation on an important episode in the life of Christ and the Virgin, had been growing in strength since the middle of the fifteenth century, particularly among the increasing number of confraternities who were dedicated to it.⁴⁴ Although the Rosary could be recited privately, either in the church or the home, these groups of laymen normally maintained altars in parish churches so that the devotion could be carried out publicly and communally. Originally established in Cologne in 1475 by a Dominican, Jakob Sprenger, the Rosary confraternity was introduced to Venice shortly afterwards, when the first confraternity was established at San Domenico di Castello.⁴⁵ In 1506, during his second Italian journey, Albrecht Dürer executed a large panel painting, now in Prague and commonly known as the *Feast of the Rosegarlands*, for the German Confraternity of the Rosary, founded just eighteen months earlier and attached to the parish church of San Bartolomeo di Rialto, close to their *fondaco* at the foot of the Rialto bridge. Although some merchants from Nuremberg had previously founded a *scuola piccola*, also based in the church, this was the first time that there had been one for the whole Ger-

in XIII libri ... con aggiunta da D. Giustiniano Martinioni, ed. Giovanni Martinioni, (Venice, 1663), pp. 503-04, and Giustina Renier Michiel, *Le origine delle feste veneziane*, 6 vols. (Milan, 1817), vol. 5, pp. 24-132. Descriptions of the Santa Giustina procession occur in all the major ceremony books: see ASV, Collegio Ceremoniale 1, fol. 9, BNM, MS. Lat. III 172 (2276), fol. 53v, and BMC, MS. Venier P.D. 517b (Luglio).

43. As in 1577 and 1578; see the *aggiunte posteriori* to the copy of the *ceremoniale* in ASV, Proc. di Supra 98, fol. 144; BMC, MS. Cicogna 1295, p. 172; BMC, MS. Cicogna 2769, fol. 73r-v.

44. Anne Winston, "Tracing the Origins of the Rosary: German Vernacular Texts", in *Speculum*, 68 (1993), pp. 619-36; Anne Winston-Allen, *Stories of the Rose: The Making of the Rosary in the Middle Ages* (University Park, PA, 1997), pp. 13-30; Esperanca Camara, "Pictures and Prayers: Madonna of the Rosary Imagery in Post-Tridentine Italy" (Ph.D. dissertation, Johns Hopkins University, 2002). I am extremely grateful to Prof. Camara for sending me a copy of her dissertation.

45. Antonio Niero, "La mariiegola della più antica scuola del rosario di Venezia", in *Rivista di storia della chiesa in Italia*, 15 (1961), pp. 324-36; Antonio Niero, "Ancora sull'origine del Rosario a Venezia e sulla sua iconografia", in *Rivista di storia della chiesa in Italia*, 27 (1974), pp. 465-78.

man “nation” in Venice, as there had been for some time for the Albanians, Greeks, Florentines, and the Milanese. Placed over their altar, where it was recorded by Sansovino,⁴⁶ Dürer’s painting was visited by both the doge and the patriarch soon after its arrival, and gave fresh visibility and presence to the cult of the Rosary in the city. Dürer’s composition is dominated by the central figure of the Virgin enthroned, with the Christ Child on her lap. St. Dominic, who stands to her right, distributes rosaries (made up of roses) to a group of the faithful, including the pope and the emperor, who kneel in front of her. As a proud label of authorship, Dürer inserted a portrait of himself into the picture, holding a *cartolino* with the inscription “Exegit quinque mestri spatio Albertus / Durer germanus / MDV” (“It took five months. Albrecht Dürer the German 1506”), accompanied by another figure who, it has been suggested, is the founder of the Venetian confraternity, Leonhard Vilt. Dürer’s painting, which caused some local hostility, makes a number of gestures in the direction of Venetian traditions in both composition and altarpiece design.⁴⁷

The increase in the popularity of the Rosary which occurred in the last quarter of the sixteenth century was largely the result of changes to the Roman liturgy which anchored it to the annual commemoration of Lepanto. This connection was initially established by Pius V who, in the belief that the battle had been won through the intercession of the Virgin, instituted 7 October as the feast of Our Lady of Victory. According to the Roman Breviary, it was also Pius who added the text and chants of “Auxiliarum Christianorum” to the Litany of Loreto, which became standard during the second half of the sixteenth century. The historical reality is different, since “Auxiliorum Christianorum” is already present in versions of the Litany published prior to Lepanto, making this false claim part of the mythology that evolved around the figure of Pius. The connection between Lepanto and the Rosary was further consolidated by his successor, Gregory XIII, who in 1573 designated the first Sunday in October as the Feast of the Rosary.⁴⁸

The fresh lease of life which its association with Lepanto brought to the devotion of the Rosary was particularly strong in Venice and the Vene-

46. Sansovino, *Venetia città nobilissima* (1581), fol. 48v.

47. Peter Humfrey, “Dürer’s Feast of the Rosegarlands: A Venetian Altarpiece”, in *Bulletin of the Society for Renaissance Studies*, 4/1 (1986), pp. 29-39; Peter Humfrey, “La festa del Rosario di Albrecht Dürer”, in *Eidos. Rivista di cultura*, 2 (1988), pp. 4-15.

48. Pompeo Molmenti, *Sebastiano Venier dopo la battaglia di Lepanto* (Venice, 1915), pp. 131-32.

to, and is reflected in the activities of confraternities dedicated to the cult, and in particular to their patronage of buildings and the decorative arts. At Santi Giovanni e Paolo, the Scuola del Rosario, whose membership seems to have largely consisted of wealthy merchants, raised the considerable resources necessary to transform the gothic chapel of San Domenico on the north side of the church into a modern shrine dedicated to the Rosary. Alessandro Vittoria, placed in charge of the work, was also responsible for two statues of Dominican saints as well as the stucco work and two bronze candelabra.⁴⁹ An ornate wooden ceiling was also installed, and by the time that the high altar was consecrated in 1605, the effect was striking, so much so that Stringa considered it to be without parallel in the whole of Italy.⁵⁰ Destroyed by fire in 1867, the decorative scheme is known to have included a strong Lepanto component. One large painting by Domenico Tintoretto apparently showed a simple allegory of the victory as the achievement of the Holy League, secured through the intercession of the Virgin and Santa Giustina, and sustained by Faith. In the foreground were to be seen the figures of Pius V, Philip II, and Doge Mocenigo with, ranged behind them, Marc'Antonio Colonna, John of Austria, and Sebastiano Venier. Above, in the heavens, the Madonna, Faith, and Santa Giustina looked down benevolently on the figures below while the battle raged in the background.⁵¹ Such group portraits are a common feature of Lepanto celebratory art. A particularly imposing example is Dario Varotari's *Celebrazione della Lega* of 1573, commissioned by Giacomo Emo for the Palazzo del Podestà in Padua; with its large cast of characters, which includes diplomats such as Marc'Antonio Barbaro and a contingent of Spanish and Genoese galley captains, it has been characterized as a "group photograph" of the principal actors in the Lepanto drama.⁵² Iconographically somewhat similar is the *Madonna del Rosario*, normally attributed to Veronese and assistants (Fig. 5), originally commissioned by another Confraternity of the Rosary

49. Victoria Avery, "Nuove fonti archivistiche per il rinnovo cinquecentesco della Cappella del Rosario ai Santi Giovanni e Paolo", in *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Università di Udine, 26-27 Ottobre 2000), ed. by Lorenzo Finocchi Ghersi (Udine, 2001), pp. 175-97.

50. Sansovino, ed. Stringa, *Venetia città nobilissima*, fols. 125r-26r.

51. The original appearance of the chapel is described in Gianantonio Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, 2 vols. (Venice, 1815), vol. 1, p. 153.

52. Padua, Museo Civico, inv. No. 681; see *Venezia e la difesa del Levante*, p. 21, cat. 5.

for its chapel in the church of St. Peter Martyr in Murano, where it was placed opposite Veronese's *Allegory of the Battle of Lepanto*. This also shows the Virgin enthroned in glory being worshipped by pope, doge, and emperor surrounded by members of the confraternity, while St. Dominic moves between them scattering handfuls of rose-petals.⁵³ In many places on the *terraferma* (Santa Corona in Vicenza is a notable example), Rosary chapels were constructed or inserted into existing structures. In Venice itself a lavishly-decorated example, destroyed by fire in 1867, was appended to Santi Giovanni e Paolo, the most significant Dominican church in the city.⁵⁴ Amplifications of the Santa Giustina procession strengthened its prime function as a celebration, within a commonly understood civic and liturgical framework, of a great Venetian victory.

Members of the Rosary confraternities must have formed part of the market for the small bronze plaquettes showing the Madonna of the Rosary which were manufactured in some quantity in the last quarter of the sixteenth century. Two designs are known.⁵⁵ The first, which shows "The Coronation of the Virgin and Celebration of the Rosary", is generally thought to have been produced in the circle around Girolamo Campagna and Alessandro Vittoria, both of whom were involved in the decoration of the Rosary Chapel in Santi Giovanni e Paolo. In its original state, this plaquette consists of an unmounted rectangle, but a good number of examples with elaborate High Mannerist frames also survive.⁵⁶ A second style, showing the Madonna of the Rosary surrounded by Dominican saints and representatives of the Holy League (Pope Clement VIII, Emperor Rudolph II, and Doge Marino Grimani), also exists in a number of variants.⁵⁷ These were presumably manufactured during the period of the so-called "Long War" that co-incided with Grimani's dogeship and Clement's papacy, when Rudolf II was determined to unite Christendom in a new crusade against the Turks. Although

53. *Venezia e la difesa del Levante*, pp. 30-31, cat. 16.

54. See Fenlon, *The Ceremonial City*, pp. 281-85.

55. I am grateful to Douglas Lewis for his advice, and for providing references to his forthcoming Systematic Catalogue of plaquettes in the National Gallery of Art, Washington.

56. Ulrich Middeldorf and Otto Goetz, *Medals and Plaquettes from the Sigmund Morgenroth Collection* (Chicago, 1944), no. 85 and plate 21. Lewis, *Systematic Catalogue*, vol. 2, no. 506.

57. See, *inter alia*, Francesco Rossi, *Accademia Carrara: sculture, bronzi, porcellane e ceramiche* (Bergamo, 1992), p. 108; Piero Voltolina, *La storia di Venezia attraverso le medaglie*, 3 vols. (Milan, 1998), no. 707; Lewis, *Systematic Catalogue*, vol. 2, nos. 503-04.

there is little information about the commercial and social contexts in which plaquettes were manufactured and distributed, survivals suggest that they were often mounted on larger objects such as inkwells, sword pommels, and hat badges.⁵⁸ One specimen survives incorporated into a contemporary liturgical pax,⁵⁹ and a number of perforated examples suggest that plaquettes, like medals, could be hung on the wall as objects of devotion in the home. This intimate relationship to the materiality of everyday existence gave plaquettes an important role as one of the means through which Lepanto was commemorated and memorialized, a role which they shared with single-sheet engravings and woodcuts of the Madonna of the Rosary that were produced in the last decades of the century.

For the citizens of Catholic Europe, and particularly of the Mediterranean, the events at Lepanto have maintained an iconic importance equivalent to those of Trafalgar or Waterloo. While this was secured by many different means – artistic, architectural, poetic, musical, and ritualistic – it was largely through some of the most characteristic devotional practices of the post-Trent world that the memory of the victory was annually refreshed and renewed. Liturgy was one of these, but so too were the activities of the Rosary Confraternities, particularly in Venice and the Veneto. This can be seen from the seventeenth- and eighteenth-century decorative schemes executed in churches where the cult was strong, such as the church of Santa Corona in Vicenza (another Dominican foundation),⁶⁰ and the Cathedral of Bassano del Grappa.⁶¹

Evidently the lingering aura of Lepanto was not restricted to Europe, however. When the American artist Cy Twombly was offered a gallery dedicated to his paintings at the 2001 Venice Biennale, he chose to create a new work designed especially for the space, one that he describes as being one painting in twelve parts. For this he decided to turn to the genre of history painting and, responding to the Biennale's proximity to the Arsenal,

58. Charles B. Fullerton, "The Master IO. F. F. and the Function of Plaquettes", in *Italian Plaquettes*, ed. by Alison Luchs (Hanover, NH, 1989), p. 143.

59. Washington, National Gallery of Art 2002.102.2; see Lewis, *Systematic Catalogue*, vol. 2, no. 504.

60. Domenico Bortolan, *S. Corona: chiesa e convento dei domenicani in Vicenza. Memorie storiche* (Vicenza, 1889).

61. Elia Bordignon Favero, "La 'Santa Lega' contro il Turco e il rinnovamento del duomo di Bassano: Volpato, Meyring e la 'Madonna del Rosario'", in *Studi veneziani*, n.s., 11 (1996), pp. 20-31.

chose as his subject the battle of Lepanto. Drawing on sixteenth-century descriptions of the encounter, vivid with details of the sea turned red with blood and burning ships glowing gold, Twombly produced a highly abstract composition which proceeds symphonically and cinematically, to arrive at a conclusion in the final three sections which are drenched with lush reds and yellows. Together with a Gran Solera Spanish brandy, and a station on the Rome underground system, Twombly's evocation of the events of 7 October 1571 is a powerful testimony to the persistent resonance of the battle in the collective memory over a period of some four hundred and fifty years.

MARTIN GAIER

“Architettura Venetiana”. Antonio Da Ponte, Leonardo Fioravanti e l’idea della Repubblica nel Cinquecento*

Oltra di ciò non saria maraviglia se precipitassero tutti gli edificii che oggi si fanno secondo l’ordine di Vitruvio: imperoché gli abiti de le architetture antiche non si confanno ai dossi de le moderne.

Pietro Aretino a Tiziano, 1546, riferendosi al crollo della Libreria del Sansovino¹

Per un architetto come Andrea Palladio, che si era formato attraverso lo studio delle antichità, l’approvazione dell’architettura romana come stile di stato era una necessaria e logica conseguenza; lo era in ogni caso per una repubblica che, come Venezia, era rimasta “sola” al mondo. Nel proemio del trattato di Architettura, Palladio avverte il lettore che

in Venetia, ove tutte le buone arti fioriscono, et che sola n’è come esempio rimasa della grandezza, et magnificenza de’ Romani; si comincia à veder fabbriche c’hanno del buono, dappoi che Messer Giacomo Sansovino Scultore, et Architetto di nome celebre, cominciò primo à far conoscere la bella maniera, come si vede [...] nella Procuratia nova, la quale è il più ricco, et ornato edificio, che forse sia stato fatto da gli Antichi in qua.²

Questa opinione, come quella più generale espressa da Vasari due anni prima,³ è seguita da una gran parte della critica moderna che giudica i primi

* Questo saggio risale ad una conferenza tenuta a Venezia il 15 dicembre 2006. Desidero ringraziare Benjamin Paul, Giorgio Tagliaferro e Claudia Marra per suggerimenti e correzioni del testo. Spero di poter esporre una ricerca più approfondita e aggiornata in un libro che sto preparando sull’architettura dei protti nella Venezia del Cinquecento.

1. Pietro Aretino, *Lettere sull’arte*, a cura di Ettore Camesasca (Milano, 1957), vol. 2, p. 147 (CCCXXVII).

2. Andrea Palladio, *I quattro libri dell’architettura* (Venezia, 1570), lib. 1, p. 5.

3. Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori ed architettori* [...], a cura di Gaetano Milanese, vol. 7 (Firenze, 1881), p. 503: “[la Libreria] fu cagione, dico, che si

edifici veneziani del Sansovino (Fig. 6) un tardo e arretrato riconoscimento dello stile romano nella Repubblica di Venezia.⁴ L'ultima fase della romanizzazione sarebbe iniziata nel 1527. In tal modo Venezia avrebbe accettato definitivamente l'eredità romana.⁵ La cosiddetta Libreria sarebbe stata concepita "come prova del ritorno dell'ultima erede della repubblica di Roma all'antica disciplina di Vitruvio".⁶ Nient'affatto contraddittorio, nessun "oggetto blasfemo"⁷ quindi, questo passo deciso verso una magnificenza oligarchica?⁸ La nuova immagine 'alla romana', il nuovo 'linguaggio' del governo, con il "tentativo di scindere nettamente il nobile dal volgare",⁹ non vengono associati a un abbandono della pregiata indipendenza e libertà?

Il ceto dirigente consapevolmente accettò che la magnificenza di quel "più ricco, et ornato edificio" fin dai tempi romani rompesse con la tradizione repubblicana,¹⁰ e che lo si potesse giudicare come esempio dei vizi, che nella Repubblica veneziana furono collegati con la superbia della Roma

cominciassero a fabbricare con nuovi disegni e con migliore ordine, e secondo l'antica disciplina di Vitruvio, le cose pubbliche e le private".

4. Ad esempio Deborah Howard, *The Architectural History of Venice* (New Haven, 2002), p. 175 in riferimento alla Libreria di Jacopo Sansovino: "It seems that to Venetians the Library embodied exactly what they were seeking – a transposition of the ancient Roman style of building on to Venetian soil".

5. Patricia Fortini Brown, *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past* (New Haven, 1996), p. 277: "The final phase of romanization began in 1527" e p. 281: "Taken together, the three buildings [Zecca, Libreria e Loggetta] document Venice's acceptance of her Roman legacy and her rightful inheritance of Roman virtù".

6. Ennio Concina, *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo*, 3. ed. (Venezia, 2004), p. 190. Per il problema "Venezia erede di Roma" fino agli inizi del Cinquecento cfr. Barbara Marx, "Venedig – altera Roma. Transformationen eines Mythos", in *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 60 (1980), pp. 325-73. Inoltre: Lionello Puppi, "Venezia tra Quattrocento e Cinquecento: da 'nuova Costantinopoli' a 'Roma altera' nel sogno di Gerusalemme", in *Le città capitali*, a cura di Cesare De Seta (Roma, 1985), pp. 55-66.

7. Manfredo Tafuri, "Il pubblico e il privato. Architettura e committenza a Venezia", in *Storia di Venezia*, vol. 6, *Dal Rinascimento al Barocco* (Roma, 1994), pp. 367-447 (in part. p. 414).

8. Cfr. "Renovatio Urbis". *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di Manfredo Tafuri (Roma, 1984); Manfredo Tafuri, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura* (Torino, 1985), in part. pp. 162-69.

9. Tafuri, "Il pubblico e il privato", p. 415.

10. Per il significato della Libreria come segno di potere dei Procuratori di San Marco si veda Thomas Hirthe, "Die Libreria des Jacopo Sansovino. Studien zur Architektur und Ausstattung eines öffentlichen Gebäudes in Venedig", in *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 37 (1986), pp. 131-76.

imperiale: sete di potere e prodigalità.¹¹ Uno stile augusteo era sostenibile come stile di stato finché si trattasse di magnificenza pubblica.

Tuttavia, sebbene lo ‘stile antico romano’ come punto di riferimento per l’architettura rinascimentale nella storiografia dell’architettura in generale non venga differenziato, certo è che si aveva una comprensione di cosa significasse edificare al modo degli imperatori. Era nota l’origine augustea del teatro di Marcello citato nell’ordine inferiore della Libreria, nonché il fatto che Vitruvio avesse dedicato il suo trattato all’imperatore Augusto. Poteva bastare come scusa che la Libreria fosse un edificio pubblico e che il Sansovino ne avesse “venezianizzato” gli elementi romani?¹²

Se pure un cronachista cittadino quale Francesco Argenta, poco dopo la metà del Cinquecento, definisce la Libreria “opra che immita il fabricar de Romani” e aggiunge che compiuta sarebbe “fabrica stupenda non degna d’altro Principe che de questa Republica”,¹³ appare latente un’evocazione di vecchie norme e precetti. Sembra che ai contemporanei veneziani fosse molto facile distinguere lo stile derivante dall’età repubblicana da quello dell’età imperiale in termini di magnificenza, nell’uso diverso di modestia e splendore nelle opere private e pubbliche.

Per il Palladio, come per Daniele Barbaro, lo stile dell’età imperiale era tutt’altro che problematico. L’architetto considerava la magnificenza una categoria dei principi e dei “gentiluomini”, che non si limitava alle opere pubbliche.¹⁴ Il nobile veneziano nei suoi commentari a Vitruvio sottolineava che l’imperatore Augusto era “veramente buono, et grande ap-

11. Cfr., ad esempio, l’orazione di Lorenzo de Monacis per il millenario della Repubblica nel 1421. Mario Poppi, “Un’orazione del cronista Lorenzo de Monacis per il millenario di Venezia (1421)”, in *Atti dell’Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, Classe di scienze morali, lettere ed arti*, 131 (1972/73), pp. 463-97 (in part. p. 488); Marx, “Venedig – altera Roma”, p. 336.

12. Elementi veneziani nella Libreria vedono Thomas Hirthe, *Il “Foro all’antica” di Venezia. La trasformazione di piazza San Marco nel Cinquecento*, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Quaderni, vol. 35 (Venezia, 1986), pp. 16-17; Eugene J. Johnson, “Jacopo Sansovino, Giacomo Torelli, and the theatricality of the Piazzetta in Venice”, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 59 (2000), pp. 436-53, in part. p. 441. Nessun *genius loci* nella Libreria vede invece Tafuri, “Il pubblico e il privato”, p. 412.

13. BMC, Cod. P.D. c. 655/3: Francesco Argenta, “Cronaca”, fol. 16v. Per una copia della trascrizione della cronaca ringrazio cordialmente Christiane Neerfeld che ne sta preparando un’edizione critica.

14. Cfr. Kornelia Imesch, *Magnificenza als architektonische Kategorie: individuelle Selbstdarstellung versus ästhetische Verwirklichung von Gemeinschaft in den venezianischen Villen Palladios und Scamozzis* (Oberhausen, 2003).

poggio de' virtuosi": "Il principe [Augusto] raccolto nella gloria delle belle imprese da lui fatte, godeva del suo splendore, et sommamente si dilettaua di fabricare gloriandosi di lasciar la città (che prima era di pietre cotte) lastricata di Marmo".¹⁵

Un cittadino come Argenta, invece, allo stesso tempo riprende la tradizionale convinzione che, mentre la romana repubblica come tutte le altre furono "opresse et annihilate da Duchi, Re et Imperatori et fatte soggettate", la "Republica Santa Venetiana" aveva conservato la propria libertà osservando i principî della modestia e della "equalità", prevenendo il generarsi di "odii particolari" ed evitando di "far novitade".¹⁶

L'artista e antiquario Enea Vico, nei *Discorsi sopra le medaglie degli antichi* (1558), con ovvia intonazione moralistica rileva le differenze visibili nell'arte romana:

[...] dico, che chi ha riguardato bene, e dottamente considerate tutte le immagini, che nelle Romane medaglie scolpite si veggono, indubitamente comprenderà, innanzi che Cesare estinguesse la Republica di Roma, niun volto d'alcun Romano, che in quel tempo visse, mentre che la Città fu libera, esservi stato impresso.¹⁷

In questi anni, contemporaneamente e in diretta connessione con la fondazione dell'*Accademia Venetiana*, era iniziata una vera e propria produzione di busti-ritratti per il ceto dirigente, monumenti che finora erano stati evitati quali segni di ambizione esagerata e di magnificenza privata.¹⁸

Anche il mito secondo cui le dimore patrizie, per mostrare "unione et parità in tutte le cose", una volta fossero "tutte uguali in altezza",¹⁹ non era più "cosa, che fin al dì d'hoggi si osserva", come vuole ancora il patrizio Nicolò Zen nel suo libro sull'origine di Venezia pubblicato nel 1557.²⁰ Non

15. Daniele Barbaro, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradotti et commentati* [...], 2ª ed. (Venezia, 1567), 1, p. 6. Cfr. Vincenzo Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale*, parte prima, lib. primo, cap. 5 (Venezia, 1615), p. 17.

16. Argenta, "Cronaca", fol. 3v.

17. Enea Vico, *Discorsi sopra le medaglie degli antichi* (Venezia, 1558), p. 78.

18. Cfr. Martin Gaier, "Ius imaginis nihil esse aliud, quam ius nobilitatis". Bildpolitik und Machtanspruch im Patriziat Venedigs", in *Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, a cura di Jeanette Kohl e Rebecca Müller (Berlino, 2007), pp. 255-82.

19. Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare* (Venezia, 1581), p. 140r, riferendosi alla mitica "legge Daula".

20. Nicolò Zen, *Dell'origine de' barbari, che distrussero per tutto 'l mondo l'imperio di Roma, onde hebbe principio la città di Venetia libri undici* (Venezia, 1557), p. 195. Cfr. Ennio

era questo però il problema. Da tempo i palazzi veneziani nelle loro dimensioni venivano alzati “secondo l’appetito de i fabricanti”.²¹ Più gravi erano invece “gli abiti de le architetture antiche [...] ai dossi de le moderne” (Aretino), lo stile, introdotto ultimamente, “secondo la dottrina dell’antico Vitruvio”.²² Nell’estensione delle case si doveva riconoscere lo *status* della famiglia, nella lingua architettonica invece l’unione della Repubblica.²³ Il nuovo Palazzo Grimani (Fig. 7), del veronese Michele Sanmicheli, che raggiungeva solamente con il pianterreno quasi l’altezza intera di una casa adiacente, rompe i principi repubblicani soprattutto stilisticamente con un marcato trionfalismo. Palazzo Corner (Fig. 8), eretto da Jacopo Sansovino “con bellezze et ornamenti alla Romana”, ma “con inventione accommodate all’uso comune”,²⁴ poteva giustificarsi almeno come tentativo di integrazione del linguaggio “alla romana” nel tessuto edilizio veneziano.²⁵ Evidentemente questi palazzi erano segni dello *status* e non più segni dell’unione. Quando Francesco Sansovino nel 1581 pubblicò il suo elogio della città, il sistema menzionato di “unione et parità” non era più in funzione. Già nel 1561 aveva osservato: “Et quando sarà finita la gran macchina di M. Ieronimo Grimani il Cavaliere, et quella di M. Giorgio Cornaro [...], voi vedrete cose meravigliose, perché amendue fabricano si può dire a concorrenza”.²⁶

Concina, “Fra Oriente e Occidente: gli Zen, un palazzo e il mito di Trebisonda”, in *Renovatio Urbis. Venezia nell’età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di Manfredo Tafuri (Roma, 1984), pp. 265-90 (in part. p. 281); Manfredo Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, p. 6.

21. Sansovino, *Venetia città nobilissima*, p. 140r.

22. Ibid., p. 144v.

23. Si vedano, ad esempio, le logge centrali dei palazzi gotici veneziani, che citano la loggia del primo piano in Palazzo Ducale “come un’allusione all’appartenenza dei loro abitanti alla classe governante”. Wolfgang Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert* (Wiesbaden, 1983), p. 23.

24. Sansovino, *Venetia città nobilissima*, p. 145r.

25. Per un altro esempio “integrativo” si veda Manfredo Tafuri, “Venezia e la Roma della Rinascita: Palazzo Dolfin a San Salvador; un’opera ibrida di Jacopo Sansovino”, in *Venezia e la Roma dei Papi* (Milano, 1987), pp. 143-70 (in part. pp. 158-60). Sul problema dell’“uso comune” e degli inizi del Rinascimento veneziano nel Quattrocento si veda ora l’importante saggio di Wolfgang Wolters, “‘Al modo veneziano’ und nicht ‘alla moderna’. Zu den Anfängen der venezianischen Renaissancebaukunst”, in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 38 (2007/2008), pp. 205-29.

26. [Francesco Sansovino], *Delle cose notabili che sono in Venetia* (Venezia, 1561), p. 28r. Dalla vasta bibliografia sul tema cito solo due opere meno note; per il “fabbricare a

Non erano però soltanto le famiglie veneziane a fabbricare in concorrenza tra loro, bensì soprattutto gli architetti stranieri giunti di recente a Venezia – Sansovino, Sanmicheli, Palladio e altri – per i quali i *capomastri*, *protomastri* (*proti*) e ingegneri locali non sembravano essere seri ostacoli al fornire disegni ai committenti più importanti e ambiziosi. Le corporazioni edilizie a Venezia – l’arte dei tagliapietra, dei marangoni e dei mureri – non avevano fatto i conti con una tale concorrenza.²⁷ L’architetto, che poteva facilmente affidare l’esecuzione del suo progetto ai lavoratori locali, proprio in questi anni era stato nobilitato quale intellettuale “soprastante” al sistema delle arti. Fautori di questa definizione non erano solo artisti di corte e accademici come Giorgio Vasari, ma anche umanisti veneziani come Daniele Barbaro.²⁸ Nei commentari a Vitruvio (1556 e, nella seconda edizione, 1567) il Barbaro definisce l’architetto

capo, soprastante, et regolatore di tutti gli artefici: come quello, che non sia prima, a tanto grado salito, che egli non si habbia prima in molte, et diverse dottrine, et opere essercitato. Soprastando adunque dimostra, disegna, distribuisce, ordina, et comanda. Et in questi uffici appare la dignità dell’Architettura esser alla sapienza vicina, et come virtù heroica nel mezo di tutte le arti dimorare. perche sola intende le cagioni [...].²⁹

Con ciò i *proti* veneziani venivano messi a confronto con il problema di autodefinizione e rivendicazione del prestigio professionale, fino a quel momento ovviamente poco discusso nello stato veneziano. Furono però supportati da circostanze esterne. La crisi politica seguita alla battaglia di Lepanto, culminata nella svolta riformistica – benché conservativa – dei “giovani” nel 1582-83, e aggravata dalle conseguenze economiche della

concorrenza” sul Canal Grande il saggio di Norbert Huse, “Palladio am Canale Grande”, in *Städel-Jahrbuch*, 7 (1979), pp. 61-99, e per le relazioni tra *mediocritas* e *magnificenza* nei palazzi veneziani Imesch, *Magnificenza als architektonische Kategorie*, pp. 172-89.

27. Per l’organizzazione delle arti edili veneziane si veda: Agostino Sagredo, *Sulle consorzierie delle arti edificative in Venezia: Studi storici* (Venezia, 1856); *Le arti edili a Venezia*, a cura di Giovanni Caniato e Michela Dal Borgo (Roma, 1990); Wolfgang Wolters, *Architettura e ornamento: la decorazione nel Rinascimento veneziano* (Sommacampana, 2007).

28. Per il Barbaro cfr. Tafuri, *Venezia e il rinascimento*, pp. 185-90; Idem, “La norma e il programma: il Vitruvio di Daniele Barbaro”, in *Vitruvio: I dieci libri dell’architettura di M. Vitruvio tradotti e commentati da Daniele Barbaro, 1567*, a cura di Manfredo Tafuri e Manuela Morresi (Milano, 1987), pp. XI-XL.

29. Barbaro, *I dieci libri di Vitruvio, 1567*, 1, p. 7.

peste del 1576/77 nonché da imprevisti e gravi danni al Palazzo Ducale, simbolo del potere ‘eterno’ dello stato, sfociò in una “seconda renovatio” che tendeva a un ritorno alle origini anche nell’arte edilizia.³⁰ Ciò significa che dagli anni settanta del Cinquecento l’attività dei protti locali, con l’impiego di un’architettura che si distingue consapevolmente dal vitruvianismo, riprende quota. Tra costoro, colui che ottenne maggiore successo fu Antonio Da Ponte, che, sostenuto da nobili veneziani come da scrittori stranieri, poté ‘coronare’ la nuova immagine della città lagunare con il suo progetto per il ponte di Rialto (Fig. 9).

1. “Stimatissimo da chi se ne intende”. Antonio Da Ponte architetto

La distinzione accademica tra architetti e sovrintendenti alla costruzione in generale, tra il teorico-scienziato e l’esperto pratico, nel corso del Cinquecento serviva a una campagna di nobilitazione dell’architettura in confronto alle arti meccaniche e alle arti figurative. Effettivamente più o meno fittizia, questa distinzione fu presentata dagli architetti-autori del rinascimento italiano in modo così persuasivo da condizionare ancora l’odierna ricerca storico-artistica.³¹ Solo negli ultimi anni si può constatare come sia cambiata la valutazione critica dei compiti e della posizione professionale del proto veneziano:³² funzione e responsabilità sarebbero

30. Per le crisi politiche cfr. Gaetano Cozzi, “Il doge Nicolò Contarini. Ricerche sul patriato veneziano all’inizio del Seicento [1958]”, in Idem, *Venezia barocca: conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano* (Venezia, 1995), pp. 3-44; William J. Bouwsma, *Venice and the Defense of Republican Liberty: Renaissance Values in the Age of the Counter Reformation* (Berkeley, 1968). L’influsso della “seconda renovatio” alla fine del Cinquecento sull’“*imago urbis*” è discusso in Manfredo Tafuri, ““Sapienza di stato’ e ‘atti mancati’: Architettura e tecnica urbana nella Venezia del ‘500””, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, a cura di Lionello Puppi (Milano, 1980), pp. 16-39 (in part. p. 22); Idem, *Venezia e il Rinascimento*, pp. 244-97.

31. Cfr. ad esempio Deborah Howard, “Renovation and Innovation in Venetian Architecture”, in *Scroope*, 6 (1994-95), pp. 66-74, in part. p. 66: “Venice’s *protti* – those experts in the technical aspects of building to whom public architecture was entrusted over the centuries – were familiar with the city’s unique physical problems. [...] It was the Venetian caution over technical matters that led, on several occasions, to the appointment of a local nonentity rather than an architect of genius”.

32. Cfr. Wolters, *Architettura e ornamento*, pp. 43-48; “*Architetto sia l’ingegniero che discorre*”: *ingegneri, architetti e protti nell’età della Repubblica*, a cura di Giuliana Mazzi e Stefano Zagga (Venezia, 2004), in part. il saggio introduttivo di Giuliana Mazzi,

“paragonabili a quelle di un architetto-capo, progettista e al contempo direttore dei lavori”.³³ Agli occhi di chi invece nel Cinquecento cercava di fare dell’architettura una *ars liberalis*, la formazione professionale dei protti e la loro inadeguata comunità con gli operai erano inaccettabili. Scrive Vincenzo Scamozzi:

Laonde à questi tali [protti] non si può calciare, che bene stia il cognome d’Architetti; poiche sarebbe un voler’ uguagliare i fantacini a’ Capitani; perche le cazzuole, et i scalpelli, et i martelli non si tramutano così tosto ne’ compassi, e nelle righe, e nelle penne de gli eccellenti Architetti.³⁴

Dopo aver argomentato come “in uno Architetto si dovessero ritrovare tante, e così prestanti scientie, et Arti liberali, e Virtù morali”,³⁵ lo Scamozzi per contro afferma, in due famosi capitoli del suo trattato dedicati alla “preminenza dell’architetto” e alla “peritia, et imperitia de’ Capimastri”, che “i Protti sono anco nelle più vili arte, et essercitij della Città”.³⁶ E precisa infine che “mai habbiam voluto tener stretta prattica con Prothi, ne familiarità con Capimastri, oltre à quello che portava il bisogno”.³⁷

È significativo che già nel 1561 Francesco Sansovino non annoverasse alcun proto tra i migliori architetti a Venezia, mentre contava, accanto al padre, Sanmichele, Palladio, Sante Lombardo e perfino Daniele Barbaro.³⁸ Ciononostante si trattava di un ufficio molto ambito, senza il quale non si potevano raggiungere le commissioni più importanti. Jacopo Sansovino dal 1529 era stato proto della Procuratia di San Marco de supra, Palladio

“Una cosa ben’aggiustata e che s’acosti alla perfezione”, pp. 7-68; Giuliana Mazzi, “Ancora sui contrasti tra ‘ingegneri’, ‘protti’ e architetti: Vincenzo Scamozzi e Palmanova”, in *Artisti in viaggio, 1600-1750: presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di Maria Paola Frattolin (Venezia, 2005), pp. 353-69.

33. Wolters, *Architettura e ornamento*, p. 47. Cfr. Mazzi: “Una cosa ben’aggiustata”, pp. 28, 33.

34. Scamozzi, *L’idea dell’architettura universale*, parte prima, lib. primo, cap. 29, p. 86.

35. *Ibid.*, parte prima, lib. primo, cap. 9, p. 27.

36. *Ibid.*, parte prima, lib. primo, cap. 28 (pp. 83-85) e 29 (pp. 86-88), la citazione a p. 87. Per la polemica contro il proto *sine scientia* nel Cinquecento in generale cfr. Vincenzo Fontana, “Il mestiere di architetto secondo Vincenzo Scamozzi”, in *Architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, a cura di Gianfranco Spagnesi (Roma, 1989), vol. 2, pp. 233-42; Wolters, *Architettura e ornamento*, pp. 43-44 (con bibliografia).

37. Scamozzi, *L’idea dell’architettura universale*, parte prima, lib. primo, cap. 9, p. 27.

38. [Sansovino], *Delle cose notabili*, p. 31r.

nel 1554 invano concorreva per il posto di proto al Sal, carica pubblica che coordinava anche i lavori alla fabbrica di Rialto e a Palazzo Ducale.³⁹

Concorrente del Palladio era pure il falegname carpentiere Antonio Da Ponte (1512-1597). Entrambi, l'architetto e il *marangon*, furono sconfitti dal proto alle acque Pietro de' Guberni, alla morte del quale, nel 1563, il Da Ponte ebbe accesso alla carica.⁴⁰ Quando, nel 1574, dirigeva il restauro di Palazzo Ducale dopo il primo incendio, i suoi superiori erano però gli “ingegneri” della fabbrica Andrea Palladio e Giovan Antonio Rusconi. Questi, dipendendo dai Provveditori patrizi, dovevano fornire i progetti in generale, mentre il proto “aveva il compito di controllare il procedere dei lavori”.⁴¹ Il Da Ponte, che secondo Giangiorgio Zorzi “non poteva ritenersi un vero e proprio architetto decoratore” e doveva “riconoscere la propria limitata competenza rispetto a quella dei due architetti”, non si contentò però della sola sorveglianza ed esecuzione dei lavori:⁴² essendo falegname, cioè professionista in uno dei mestieri più ricercati dopo l'incendio, egli ‘correggeva’ i disegni dei colleghi e forniva almeno un progetto, quello per il soffitto della sala del Collegio.⁴³

39. Giambattista Lorenzi, *Documenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, vol. 1 (Venezia, 1868), p. 281, doc. 601; Giangiorgio Zorzi, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio* (Venezia, 1965), p. 130.

40. Per Antonio Da Ponte si veda Mauro Petrecca, “Da Ponte (Dal Ponte), Antonio”, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 32 (Roma, 1986), pp. 701-06 (con bibliografia); Donatella Calabi, “Venezia e Veneto: città e progetti”, in *Storia dell'architettura italiana: il secondo Cinquecento*, a cura di Claudia Conforti e Richard J. Tuttle (Milano 2001), pp. 406-35 (in part. pp. 413-15, 419-21).

41. Cfr. Isabella Cecchini, “Il cantiere di Palazzo Ducale dopo l'incendio del 1574”, in *Storia di Venezia – Rivista*, 2 (2004), pp. 39-59 (in part. p. 47); Zorzi, *Le opere pubbliche*, pp. 139-40, 149-51.

42. Giangiorgio Zorzi, “Nuove rivelazioni sulla ricostruzione delle sale del piano nobile del Palazzo Ducale di Venezia dopo l'incendio dell'11 maggio 1574”, in *Arte Veneta*, 7 (1953), pp. 123-51 (in part. p. 125).

43. Il Da Ponte rivendicava sua opera “il bellissimo compartimento del soffitto di questo Eccellent.mo Collegio” in una supplica al Senato, scritta alla fine della sua vita. Cfr. Giovanni Battista Cecchini, *Della vita e delle lodi di Antonio Da Ponte, Architetto veneziano: dette nell'aula della Patria Accademia il giorno 5 agosto dell'anno 1860* (Venezia, 1860), p. 30. Cfr. la menzione nella “Vita di Antonio da Ponte architetto” di Tommaso Temanza, *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto* (Venezia, 1778), p. 500. Contro il giudizio dello Zorzi, che ignorò il documento succitato, si veda Juergen Schulz, *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance* (Berkeley, 1968), pp. 104-05, cat. 41. Per la protesta di Cristoforo Sorte contro le modificazioni dei suoi disegni dal proto Da Ponte cfr. Wolfgang Wolters, “Zu einem wenig bekannten Entwurf

Almeno dopo il secondo incendio del 1577, molto più grave del precedente, sembra che si possa osservare una svolta nel dibattito sullo stato dell'architettura e dei suoi professionisti. I danni avevano messo in discussione la stabilità del Palazzo gotico, e ciò avveniva in un momento di grave incertezza per la società veneziana. Il dibattito sul modo di procedere con l'edificio danneggiato, tenuto da quindici periti chiamati dallo Stato, assunse inevitabilmente risvolti ideologici: da una parte si vedeva l'opportunità per la continuazione della *Renovatio urbis* con un nuovo, ragionevole e stabile edificio; dall'altra si voleva dare un segno dell'attenersi alla tradizione. Per abbreviare la ben nota storia⁴⁴ concentriamoci su due protagonisti.

Il Palladio, che sostenne la demolizione dell'edificio o almeno delle facciate, consapevolmente evitò argomenti stilistici-estetici. La sua arma fu la scienza, cioè la legge naturale e lo studio delle antichità: “[...] dirò loro con ogni sincerità et verità et con ogni riverenza quello che et per ragione et esperienza naturale et per esempio delle cose antiche è mio parere”.⁴⁵ L'architetto dubitò seriamente della stabilità dei colonnati, che contro ogni razionalità mettevano il peso sopra il vuoto.

Come sappiamo, la decisione fu – per fortuna – in favore del restauro, del quale era gran sostenitore, come sottolinea la ricerca, il Rusconi, “noto ed apprezzato studioso di Vitruvio”.⁴⁶ Il Da Ponte, dal canto suo, senza preamboli dichiarava che si potesse ripristinare la struttura “in tempo di mesi otto”.⁴⁷ Alla fine della vita avrebbe descritto così il suo contributo riguardo a Palazzo Ducale:

[...] nel 2^{do} incendio che fu delle Sale del gran consiglio et scrutinio, oltre l'haver preservado dal fuoco le sale del Consiglio dei X ed il resto del Palazzo, nel restaurar la parte brusada sostenni in concorso di tutti gli Architetti

des Cristofero Sorte für die Decke der Sala del Senato im Dogenpalast”, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 10 (1962), pp. 137-45 (in part. pp. 140-42).

44. Cfr. Giulio Lupo, “Principio murario e principio dei concatenamenti: i pareri sul restauro di Palazzo Ducale di Venezia dopo l'incendio del 1577”, in *Rassegna di architettura e urbanistica*, 32 (1998), pp. 17-34; Wolfgang Wolters, “Le perizie sulla ricostruzione del Palazzo dopo l'incendio del 20 dicembre 1577”, in *Palazzo Ducale: storia e restauri*, a cura di Giandomenico Romanelli (Verona, 2004), pp. 193-204; Tracy Cooper, *Palladio's Venice. Architecture and Society in a Renaissance Republic* (New Haven, 2005), pp. 205-11.

45. Giuseppe Cadorin, *Pareri di XV architetti e notizie storiche intorno al Palazzo Ducale di Venezia* (Venezia, 1838), p. 52.

46. Lupo, “Principio murario”, p. 24.

47. Cadorin, *Pareri di XV architetti*, p. 109.

principali d’Italia, che si doveva restaurar le fabbriche vecchie come si è fatto senza distrugger così antica e nobil machina.⁴⁸

Dopo questa vittoria, negli anni successivi il proto Da Ponte conseguì un sorprendente successo come architetto. Che i suoi compiti andavano oltre la semplice direzione dei lavori è però stato trascurato spesso dalla ricerca.⁴⁹ Vincenzo Scamozzi, l’avversario dei protti, doveva stare a guardare come veniva eretto il ponte di Rialto secondo il modello del concorrente (Fig. 10). Nel 1588 Marc’Antonio Barbaro, risentito per la sconfitta dello Scamozzi, di cui era sostenitore, scrisse:

Ma quello, che a me non meno è molesto, è che si manifesta al mondo con poca dignità publica di non saper prender risoluzione né informazioni da chi possiede l’arte, con lasciarsi regger da un proto pur troppo conosciuto da ognuno, se è atto a regger tanto carico.⁵⁰

Il Barbaro era d’accordo con Palladio e Scamozzi: il ponte di Rialto come luogo di rappresentazione dello stato doveva essere un monumento all’antica.⁵¹ Il Da Ponte invece formava un elemento di passaggio dominato da funzionalità e comodità. Faceva troneggiare l’ordine rustico nel centro della città con un’architettura “licenziosa”, che – evidentemente discutibile dal punto di vista estetico – sottomette le regole vitruviane all’utile. In un primo tempo anche lui votò per tre archi, ma non fu guidato da un dogmatismo: si lasciò convincere dalla migliore praticabilità di un solo arco ribassato, e trovò – documentato in un abbreviato schizzo di propria mano (Fig. 11) – una soluzione nuova e geniale per la statica, che per i colleghi era contro la legge della natura.⁵² Norbert Huse ha sottolineato che l’arco

48. Supplica al Senato del Da Ponte, citata in Cecchini, *Della vita e delle lodi di Antonio Da Ponte*, pp. 30-31. Cfr. Temanza, *Vite dei più celebri architetti*, pp. 501-02: “Andrea Palladio dubitava assai della loro fermezza [i.e. dei colonnati], e per ciò proponeva di demolire, e rifare tutto di nuovo, conforme a un suo disegno, che già aveva sborzato. [...] Diversamente però sentiva il nostro Antonio da Ponte. Sostenn’egli che tutto si poteva riparare senza rovinare le muraglie, e senza cambiare il sistema di così grande edificio”.

49. Il giudizio di Giangiorgio Zorzi che il Da Ponte “non poteva essere considerato nemmeno un vero e proprio architetto” (Petrecca, “Da Ponte”, p. 703) si è tramandato, sebbene non così rigido, fino ad oggi. Cfr. ad esempio Ennio Concina, *Storia dell’architettura*, p. 226, che cerca “altri ‘intendenti’” (Marc’Antonio Barbaro!) per spiegare un capolavoro del Da Ponte.

50. Citato da Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, p. 211.

51. Cfr. *ibid.*, p. 211.

52. ASV, Provveditori sopra la fabbrica del Ponte di Rialto, b. 41. Cfr. Donatella Calabi e Paolo Morachiello, *Rialto: le fabbriche e il Ponte, 1514-1591* (Torino, 1987), fig. 104;

teso, la costruzione visibile nell'inclinazione delle pietre e la balaustra che energicamente culmina nello stretto arco di mezzo provocano insieme con le arcature e i passanti un contesto urbano il cui valore sta nella sua semplicità apparente ("in seiner scheinbaren Selbstverständlichkeit") che serve non all'idea astratta ma all'uso concreto.⁵³

Un altro edificio che sembra inserirsi in questo contesto competitivo fu la chiesa, ricostruita nel 1583, del monastero di Santa Croce sul Canal Grande, "la quale", scrive il Temanza, "è un'opera, che ha il solo pregio della solidità".⁵⁴ L'esterno si distingueva per una semplice facciata sulla quale però si trovava un'iscrizione dove nell'ultima riga campeggiava il nome di "ANTONIO A PONTE ARCHITECTO".⁵⁵ Certamente, presentare come opera di un "architetto" ciò che doveva possedere "il solo pregio della solidità" doveva costituire una dichiarazione manifesta e audace all'interno del coevo dibattito sulla professione; il che non rientrava nella discussione sulla 'modernizzazione' e sulla distinzione sociale attraverso la lingua dell'architettura, stimolata da 'esperti' come Alvise Cornaro o Sebastiano Serlio, bensì in un discorso di tenore gerarchico all'interno della disciplina architettonica.

A proposito del lavoro di Antonio Da Ponte come architetto, già nel 1982 Lionello Puppi si meravigliava di come "gli studi l'abbiano, sinora, emarginato o sottovalutato".⁵⁶ Da allora le ricerche non sono progredite granché, e, sebbene non sia questa la sede appropriata per un'analisi appro-

Donatella Calabi, "Un grande cantiere pubblico nella Venezia del Cinquecento: il ponte di Rialto e gli stabili speculativi di San Bartolomeo", in *Ars et ratio: dalla torre di Babele al ponte di Rialto*, a cura di Jean-Claude Maire Vigueur e Agostino Paravicini Bagliani (Palermo, 1990), pp. 110-23.

53. Huse, "Palladio am Canale Grande", p. 85: "Die straffe Führung des Bogens, die Verdeutlichung der Konstruktion in der Schichtung der Steine sowie die energisch dem schmalen Mittelpodest zugeführte Balustrade bewirken – gemeinsam mit den Arkaden und den Menschen auf der Brücke – einen städtebaulichen Zusammenhang, dessen Rang nicht zuletzt in seiner scheinbaren Selbstverständlichkeit liegen. Da Pontes Brücke zeigt alle Tugenden eines vorsichtig wägenden, die bestehenden Nutzungen nicht nur abstrakt, sondern auch in ihrer konkreten historischen Erscheinungsform respektierenden Planens [...]".

54. Temanza, *Vite dei più celebri architetti*, p. 507.

55. Flaminio Corner, *Ecclesiae venetae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae ac in decades distributae*, vol. 12 (Venezia, 1749), pp. 320-21; Emmanuele Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. 1 (Venezia, 1824), p. 239.

56. Lionello Puppi, "Venezia. Da Palladio a Longhena", in *Longhena*, Catalogo della mostra (Milano, 1982), pp. 26-29 (in part. p. 28).

fondita, è almeno possibile formulare alcune considerazioni. Tra le opere che eseguì come proto al Sal negli ultimi decenni della sua vita sono note, a parte il ponte di Rialto, soprattutto le Prigioni, un edificio che, almeno nella facciata, doveva innestarsi nella sequenza degli edifici statali preesistenti.⁵⁷ Il suo rustico robusto e l'ordine dorico del primo piano si adattano alla Zecca del Sansovino; ma, sebbene anche quest'ultimo fosse abile nella retorica dello *stilus humilis*, mi pare discutibile parlare di “neosansovinismo” a proposito dell'opera del Da Ponte.⁵⁸ Egli disdegna la retorica in generale, e nelle Prigioni non esalta l'aspetto esteriore, bensì la soluzione tipologica intesa in termini di vivibilità e funzionalità, “opera tanto desiderata, et ambita dalli primi Architetti di quel tempo”.⁵⁹

L'illuminismo manifestò un certo interesse per gli edifici funzionali del Da Ponte. Tommaso Temanza gli dedicò una prima ‘vita’ come architetto, scrivendo che “fu un di quelli architetti, che non sostennero l'arte nella sua purità, e semplicità, come fece il Palladio prima di lui, la fece spiccare contuttociò nella grandiosità, e nella magnificenza”.⁶⁰ L'edificio più lodato dall'età razionale era la cosiddetta “Tana” (Fig. 12), le Corderie dell'Arsenale lunghe più di 300 metri, una fabbrica “assai semplice, soda, e robusta”, scrive Temanza. E guardando le colonne, grosse e di pietracotta, si meraviglia: “Non hanno verun carattere dei soliti ordini d'Architettura [...]”.⁶¹

2. “In breve tempo verrà magnificata”.

L'“Architettura Venetiana” secondo Leonardo Fioravanti

Il fatto sorprendente che a un proto più o meno sconosciuto (o “troppo conosciuto” nelle parole di Marc'Antonio Barbaro) dovevano cedere

57. Umberto Franzoi, *Le prigioni di Palazzo Ducale a Venezia* (Milano, 1997); Donatella Calabi, “Antonio da Ponte e la costruzione delle Prigioni nuove di San Marco: un tecnico *sine scientia* al servizio dell'Ufficio al Sale della Repubblica veneta”, in *Architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, a cura di Gianfranco Spagnesi (Roma, 1989), vol. 2, pp. 225-32; Concina, *Storia dell'architettura di Venezia*, pp. 232-33.

58. Puppi, “Venezia. Da Palladio a Longhena”, p. 28.

59. Da Ponte in Cecchini, *Della vita e delle lodi di Antonio Da Ponte*, p. 30.

60. Temanza, *Vite dei più celebri architetti*, p. 499.

61. Ibid., p. 506, continuando: “[...] tuttavia si posson tenerle di maniera Toscana. Sono appunto quali si convengono ad un grande Arsenale”.

il campo architetti famosi come Palladio o Scamozzi è stato giustamente messo in relazione da Manfredo Tafuri con una *seconda renovatio* nella quale Antonio Da Ponte era il favorito di un partito anti-romano, dell'ambiente innovatore dei "giovani", di patrizi "con un'attenzione per il riuso delle strutture urbane".⁶² Probabilmente il caso più spettacolare nel contesto di questa *renovatio more veneto* fu il tentativo di Leonardo Donà e altri di impedire nel 1596 il proseguimento delle Procuratie nuove secondo il progetto scamozziano, al fine di continuare nello stile di quelle vecchie.⁶³ Sebbene in questo caso risultasse vincitore, lo Scamozzi doveva assistere, già prima e anche in seguito, a come i tanto odiati protti diventassero protagonisti sulla scena architettonica veneziana.⁶⁴ Dopo la morte del Da Ponte, nel 1597, Scamozzi concorse al posto del proto al Sal, ma gli fu preferito Antonio Contin, nipote dello stesso Da Ponte. Se nel 1600, morto anche il Contin, Scamozzi si fosse nuovamente candidato, possiamo presumere che non avrebbe avuto alcuna chance contro il *marangon* Bartolomeo Manopola.⁶⁵

Malgrado questa storia di successi, il Da Ponte e gli altri protti ed architetti di formazione non-accademica sono sempre stati giudicati 'strumenti' di gruppi circoscritti o di singole persone. È proprio il caso con il Palazzo di Leonardo Donà alle Fondamenta Nuove, dove, con la commissione della fabbrica al proto dei Procuratori *de citra* Francesco di Pietro, "non viene incaricato un architetto, ma un tecnico quasi illetterato".⁶⁶ Assumen-

62. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, p. 247; Idem, "'Sapienza di stato' e 'atti mancati'", p. 22.

63. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, pp. 261-71.

64. Cfr. Giandomenico Romanelli, "Scamozzi *versus* Venezia? Venezia *versus* Scamozzi?", in *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, Catalogo della mostra, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, a cura di Franco Barbieri e Guido Beltrami (Venezia, 2003), pp. 47-51.

65. Elena Bassi, "L'architettura", in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, vol. 2 (Roma, 1995), pp. 3-61 (in part. pp. 6, 12); Puppi, "Venezia. Da Palladio a Longhena", pp. 26-27; Martina Frank, "I protti veneziani del Seicento: considerazioni su vicende private e istituzionali", in *"Architetto sia l'ingegnere che discorre": ingegneri, architetti e protti nell'età della Repubblica*, a cura di Giuliana Mazzi e Stefano Zaggia (Venezia, 2004), pp. 125-52, in part. p. 132.

66. Giulia Ceriani Sebregondi, "Un doge e il suo manifesto: il palazzo di Leonardo Donà (1536-1612) alle Fondamenta Nuove a Venezia", in *Annali di architettura*, 14 (2002), pp. 231-50 (in part. p. 234). Cfr. già Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, p. 285: "Programmaticamente, il doge non ne affida la progettazione a un architetto, bensì al proto dei Procuratori *de citra* Francesco di Pietro, autore di edilizia popolare e *amore Dei*".

do con ciò letteralmente l'argomentazione polemica del partito umanistico del Cinquecento, non è mai stata posta di conseguenza la domanda se esistesse alla fine del Cinquecento un movimento nel settore dell'architettura veneziana che opponeva all'idea dell'architettura di colonne e pedimenti una formulazione ideologicamente veneziana: se cioè il proto fosse considerato il vero e proprio architetto veneziano.

Una fonte contemporanea, finora sconosciuta alla ricerca della storia dell'architettura, può confermare che il dibattito non si limitò alla costruzione di singoli edifici come il ponte di Rialto, ma che esisteva una coscienza pubblica del problema. Se ne evince che, nello specchio critico di un non-veneziano e non-esperto di architettura, l'autocritica veneziana acquistava un riflesso più nitido e comprensibile. È un testo molto noto ai contemporanei, perché stampato per la prima volta a Venezia nel 1564, poi successivamente ristampato, tradotto e copiato più volte. Si tratta del libro *Dello specchio di scientia universale* (Fig. 13) del medico bolognese Leonardo Fioravanti, nel quale vengono rappresentate tutte le arti e i mestieri conosciuti, dall'Agricoltura fino all'arte del ballare.⁶⁷

Il capitolo “Dell'Architettura, et suoi ingenio[si]ssimi effetti” comincia, in modo convenzionale, così:

Hebbe l'Architettura origine da necessità, quando gli huomini cominciano a fabricare le case per difendersi dalle piogge, da venti, da tempesta, da caldo, et da freddo. Ma poi si è andato assottigliando di tempo in tempo: di modo che in questa nostra età l'Architettura si usa per fare sontuosissimi edificij, come in infiniti luoghi del mondo si vede.⁶⁸

Poi spiega che fu “essaltata” per lo più dai Romani, “quali di tutti gli ordini dell'Architettura hanno fatto infinite, et maravigliose fabbriche”, e

67. Leonardo Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale* [...] (Venezia, 1564). In questa sede si cita la terza edizione (Venezia, 1572), che fu, come già l'edizione del 1567, rispetto all'edizione del 1564, amplificata sostanzialmente. Per le varie edizioni si veda: Giambattista Passano, *Novellieri italiani in prosa*, 2ª ed. (Torino, 1878), vol. 1, pp. 302-05, che conta dieci edizioni fino al 1679; *Storia della bibliografia*, a cura di Alfredo Serrai, vol. 1: *Bibliografia e Cabala. Le Enciclopedie rinascimentali*, a cura di Maria Cochetti (Roma, 1988), pp. 380-86 (in part. p. 383 con nota 337). Per le riscritture da e di Fioravanti: Elvina Vidali Giorio, “Una fonte del Garzoni: ‘Dello specchio di scientia universale’ di Leonardo Fioravanti”, in *Lingua nostra*, 30 (1969), pp. 39-43; Suzanne Magnanini, “Plagiarism in Book II of Leonardo Fioravanti's *Dello Specchio della Scientia Universale*”, in *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento*, a cura di Paolo Cherchi (Ravenna, 1998), pp. 75-96.

68. Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale*, p. 98r. (lib. I, cap. XXXVIII).

che nel Colosseo “si veggono tutti quattro gli ordini dell’Architettura”, cioè dorico, ionico, corinzio e composito.⁶⁹

Fino a questo punto sembra seguire il modello del Vasari. Il biografo aretino mette però all’inizio il “lavoro chiamato rustico”, quale “principio e fondamento di tutti gli altri ordini”, affermando che si trova soprattutto in Toscana.⁷⁰ Alla fine del percorso storico presenta i “lavori, che si chiamano tedeschi”, e spiega: “né oggi s’usano per gli eccellenti, ma son fuggiti da loro come mostruosi e barbari, dimenticando ogni lor cosa di ordine, che più tosto confusione o disordine si può chiamare”.⁷¹

Il Fioravanti invece considera entrambi gli ordini come nuove “sorti” d’architettura e, mentre definisce il toscano “la Barbaresca”, evita ogni commento negativo rispetto al gotico, anzi ha l’impressione che somigliasse al corinzio:

Ultimamente appresso i moderni, sono state trovate due sorti di nuova Architettura [sic]; cioè la Barbaresca, la quale si può quasi rassimigliare all’antico dorico: perciocche tiene alquanto di quello andare: l’altro è il todesco, ilquale si rassimiglia quasi all’antico corinthio. Et queste sono tutte le sei sorti di Architetture, che oggidì s’usano per tutta Europa.⁷²

Questo brano, pubblicato un anno dopo la fondazione dell’Accademia del Disegno a Firenze (1563), ovviamente è una polemica contro l’accademismo, il vitruvianismo e il toscocentrismo. Quello che segue però è privo di ogni tono polemico e si stacca da tutti gli altri commenti contemporanei sull’architettura:

Ma al presente ne è suscitata un’altra [sorte di Architettura] nuovamente, quale è molto differente da tutte l’altre; et è quella, che si usa nella miracolosa Città di Venetia: laquale serve per maggior commodità delle case: perciocche essendo poco terreno, bisogna delle necessità far legge; et perciò hanno trovata questa nuova sorte di Architettura, laqual se bene ha per fine la commodità, non è però, che non vi concorri insieme la bellezza, e la grandezza: si come apertamente ogni uno può vedere; et questa hoggidì vien detta

69. È significativo però che il ‘laico’ Fioravanti scambia nella successione l’ordine corinzio con quello ionico e, nel quarto piano del Colosseo, il corinzio con il composito.

70. Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* [...] (1550), a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi (Torino, 1986), vol. 1, p. 31 (cap. III).

71. Vasari, *Le vite* (1550), p. 35.

72. Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale*, p. 98v, nell’*editio princeps* (1564) a p. 86v.

Architettura Venetiana. Et credo io, che per le gran commodità, che in essa sono, che in breve tempo verrà magnificata: si come ancor tutte l’altre sorti di Architettura sopradette.⁷³

Fortunatamente il Fioravanti – a partire dalla seconda edizione – ci informa anche sul protagonista di quest’architettura:

Et un de i primi, et che in questa nostra età la intende meglio di tutti è M. Antonio da Ponte, che stà in Venetia à san Martino, et che ciò sia il vero, si può vedere dalle bellissime, et stupende fabriche condotte da lui nella suddeta Città di Venetia, et in molte altre Città ivi convicine, dove son molti edifitij condotti da lui.⁷⁴

Nessun altro architetto viene menzionato nel capitolo sull’architettura.⁷⁵ Con ciò il Fioravanti risulta l’unico autore contemporaneo a dare onore al Da Ponte, dedicandogli un elogio come *architetto*, e per di più agli inizi degli anni settanta, quando l’elenco delle sue opere – almeno allo stato attuale delle ricerche – è ancora quasi vuoto.⁷⁶ A quell’epoca il Da Ponte aveva già sessant’anni, ed era proto al Sal da otto. Non sappiamo dove avesse maturato l’esperienza che lo condusse a ottenere il prestigioso ufficio, né conosciamo “le bellissime, et stupende fabriche condotte da lui” a Venezia. Se guardiamo alle case da lui costruite insieme al ponte di Rialto (Fig. 10), possiamo riconoscere però una rassomiglianza stilistica con diversi palazzi dell’architettura non “minore”, ma di minore decoro esterno.⁷⁷ Queste case si servono sempre di un vocabolario molto semplice:

73. Ibid., p. 98v. Fino a questo punto le edizioni del 1564 e del 1572 sono quasi uguali eccetto innumerevoli variazioni nell’ortografia.

74. Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale*, p. 98v. Nell’*editio princeps* del 1564 il Fioravanti rinuncia ancora quasi del tutto alla menzione di contemporanei esemplari. Era arrivato a Venezia però già nel 1558. Cfr. Piero Camporesi, *Camminare il mondo. Vita e avventure di Leonardo Fioravanti medico del Cinquecento* (Milano, 1997), p. 145. Il Camporesi sembra l’unico autore che, nel capitolo 7 (“Venezia, ‘ombelico del mondo’”), tratta del tema qui affrontato e menziona (a p. 147) anche il passo su Antonio Da Ponte con il quale però (a p. 148) identifica “l’architetto di grido, il teorico formatosi sui classici che firmava i grandi progetti (il cui nome è oggi gloriosamente consegnato alla storia dell’arte)”.

75. Tranne il Da Ponte il Fioravanti menziona solo il muratore Domenico Da Luna. Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale*, p. 100r. Cfr. sullo stesso anche le pp. 78v-79r nel capitolo XXX “Dell’arte del Muratore, & come si fa”.

76. Per l’elenco delle sue opere fino al 1572 – oltre la chiesa e l’ospizio degli Incurabili soprattutto lavori di restauro e manutenzione – si veda Petrecca, “Da Ponte”, pp. 701-02.

77. Per la cosiddetta architettura minore a Venezia si veda: *Dietro i palazzi: tre secoli di architettura minore a Venezia 1492-1803*, catalogo a cura di Giorgio Gianighian e Paola

il basamento, le porte, le finestre e le fasce sono di pietra d'Istria, il resto è di pietracotta intonacata, mentre i balconi costituiscono quasi gli unici elementi decorativi e "di lusso".

È degno di nota che l'argomentazione del Fioravanti sia marcatamente stilistica. Le "sorti" dell'architettura di cui parla non seguono però – come per Vasari – un rigoroso modello ciclico di scomparsa, rinascita, e fioritura, in cui l'antichità costituisca l'inevitabile pietra di paragone. Per il Fioravanti ogni tempo ha un suo stile conveniente, e l'invenzione più moderna tra le diverse tipologie di architettura è l'"Architettura Venetiana": "in breve tempo [essa] verrà magnificata: si come ancor tutte l'altre sorti di Architettura sopradette".⁷⁸ Con ciò declassa l'architettura all'antica quale stile superato ed obsoleto.

La comodità propagata come scopo principale dell'architettura contraddice diametralmente le colonne di Sansovino, Palladio e Scamozzi, che sono fatte soprattutto per ornamento e senza utilità. Come scrisse Temanza, le colonne del Da Ponte nelle Corderie non avevano affatto il carattere dei soliti ordini d'architettura;⁷⁹ erano solamente funzionali, e ciò che è funzionale, ci spiega Fioravanti, allo stesso momento è anche bello: "se bene ha per fine la comodità, non è però, che non vi concorri insieme la bellezza, e la grandezza: si come apertamente ogni uno può vedere".⁸⁰

Un secondo aspetto che viene sottolineato dal Fioravanti è quello che Tafuri definiva "attenzione per il riuso delle strutture urbane".⁸¹ Nel progetto realizzato da Antonio Da Ponte per il ponte di Rialto abbiamo riconosciuto la virtù di un cauto adeguamento, che integrava la funzione già esistente non solo in modo astratto, ma nel suo fatto visibile, concreto e storico. Nelle parole del Fioravanti:

Et quando s'haveranno a fare fabriche nuove, si potrà fare il simile, guardando le case vecchie ivi circonvicine, se ve ne sono; et da quelle si piglierà lo esempio di quella, che si vorrà fare di nuovo; et questa è una delle prime avvertenze, che dee havere l'Architetto.⁸²

Pavanini (Venezia, 1984); Ennio Concina, *Venezia nell'età moderna. Struttura e funzioni* (Venezia, 1989); Egle Renata Trincanato, *Venezia minore*, a cura di Corrado Balistreri Trincanato, Emiliano Balistreri e Dario Zanverdiani (Sommacampagna, 2008).

78. Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale*, p. 98v.

79. Temanza, *Vite dei più celebri architetti*, p. 506.

80. Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale*, p. 98v.

81. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, p. 247.

82. Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale*, p. 99v.

Quindi l’“Architettura Venetiana” è lo stile conveniente ad una repubblica: l’*utilitas* della comunità è di priorità, la magnificenza pubblica non consiste né nella *venustas* degli edifici né in progetti che subordinano l’interesse pubblico e le strutture preesistenti a teorie universali e alla volontà di singole persone.

Ma chi era questo medico, e perché era così interessato nelle altre professioni?

Nato nel 1517 a Bologna, si specializzò prima nella medicina terapeutica e nella produzione di farmaci miracolosi di sua invenzione e poi nella chirurgia, che a quei tempi era ancora nelle mani dei barbieri. Attaccato e accusato di ciarlataneria dagli esponenti della medicina tradizionale, il Fioravanti poteva raggiungere il dottorato solo nel 1568 durante un temporaneo ritorno a Bologna.⁸³ Tra le medicine favorì, sulle orme del grande Paracelso, “quelle che la natura ha creato così semplicemente”.⁸⁴ Condivise con il “divino” medico svizzero, nelle parole di Piero Camporesi,

la convinzione profonda della superiorità dell’esperienza sulla teoria astratta e la necessità dell’esperienza; del vedere e del fare, più che del leggere; l’umiltà del medico, bisognoso d’apprendere anche dagli indotti e dagli analfabeti; la necessità di conoscere le arti manuali per completare il curriculum policentrico dei saperi umani.⁸⁵

Che egli stesso aveva una “dottrina”, il Fioravanti ci fa sapere nel capitolo intitolato “Modo da osservare, da quelli che vogliono seguitare la nostra Dottrina” del suo libro *Regimento della Peste* (1565). Enumera “tre cose, cioè, scordarsi il metodo antico, Fabricar rimedij di sua mano, et haver coscienza”.⁸⁶ Tutto andava inteso non solo dagli esperti, ma anche “dalla gente volgare”, come si esprime Dionigi Atanagi, il quale nel 1564 elogia il libro *Capricci medicinali*, che a suo dire sarebbe stato scritto

83. Per la vita del Fioravanti si veda la breve voce di Anna Mainardi, “Fioravanti, Leonardo”, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 48 (Roma, 1997), pp. 108-09 (con biografia), e soprattutto Camporesi, *Camminare il mondo*.

84. Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale*, p. 88v. Camporesi (*Camminare il mondo*, p. 12) sottolinea che con il Paracelso aveva in comune solo “certi aspetti, vistosi ma generici”. Cfr. anche William Eamon, “‘With the rules of life and an enema’: Leonardo Fioravanti’s Medical Primitivism”, in *Renaissance and Revolution: Humanists, Scholars, Craftsmen and Natural Philosophers in Early Modern Europe*, a cura di Judith V. Field e Frank A.J.L. James (Cambridge, 1993), pp. 29-44 (in part. pp. 31-32).

85. Camporesi, *Camminare il mondo*, p. 13.

86. Leonardo Fioravanti, *Del regimento della peste* (Venezia, 1565), p. 117v.

con tanta facilità, et semplicità di parole, senza andar dietro a lisci, et alle tarsie dell'arte retorica; attendendo solamente alla sustanza della cosa, et alla pura espressione de' suoi concetti, perche sieno intesi dalla gente volgare.⁸⁷

Nel 1558, dopo decenni di peregrinazioni, il Fioravanti si stabilì a Venezia e cominciò lo studio “delle professioni liberali e dei mestieri manuali osservati dall'interno come centri produttori di conoscenze pratiche, di tecniche utili e concrete”.⁸⁸ Con gli occhi del medico, si potrebbe dire, osservò la funzione dell'organismo, non solo la superficie e la bellezza del prodotto. Dove i professori dettero prescrizioni non toccando il paziente, lui usò la mano. La sua “Architettura” del chirurgo – come si esprime nello *Specchio di scientia universale* – è “conoscer la qualità delle ferite, et di tutte l'altre ulcerazioni, et saper curare”.⁸⁹

Come chirurgo, fu tra i primi a indirizzare il mestiere nel settore della medicina, trasformandolo da un lavoro basato esclusivamente sull'atto del tagliare in un'arte ricostruttiva. Nel suo libro *Il tesoro della vita humana* (1570) descrisse per la prima volta che un naso tagliato o ferito in una battaglia era ricostruibile.⁹⁰

Leonardo Fioravanti e Antonio Da Ponte si incontrarono nei principi dell'agire: il conservare contro l'abbandonare, la flessibilità contro il dogmatismo, l'*esperientia* contro la *scientia*, la sperimentazione contro la regola, l'utilità contro l'ordine divino.

Si incontrarono però anche in un altro tentativo. Il Fioravanti cercava di “fare del medico il protagonista dell'intero processo terapeutico, dalla diagnosi alla preparazione dei farmaci alla chirurgia”.⁹¹ Per il mestiere del Da Ponte lo stesso: chi fabbrica case è un architetto e chi lo fa dal progetto fino alla costruzione lo è ancor più. Non c'è nessuna differenza tra teorico e pratico, tra architetto e proto.

87. Leonardo Fioravanti, *De Capricci medicinali* (Venezia, 1565), s.p. (lettera di Dionigi Atanagi datata 17 febbraio 1564). Cfr. Camporesi, *Camminare il mondo*, p. 152: “Il ‘fai da te’, la manualistica per tutti, la medicina a portata di mano nacquero allora per merito suo”.

88. Camporesi, *Camminare il mondo*, p. 153.

89. Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale*, p. 95r.

90. Leonardo Fioravanti, *Il tesoro della vita humana* (Venezia, 1570), p. 47. Perciò il Fioravanti viene visto oggi come uno dei fondatori della chirurgia plastica. Cfr. Paolo Santoni-Rugiu e Riccardo Mazzola, “Leonardo Fioravanti (1517-1588): a Barber-Surgeon who Influenced the Development of Reconstructive Surgery”, in *Plastic and Reconstructive Surgery*, 99, 2 (1997), pp. 570-75.

91. Mainardi, “Fioravanti”, p. 108.

3. Esperienza: l'origine e il futuro della città

Mettendo in questo caso specifico *Lo specchio di scientia universale* a confronto con la “*summa* fortunatissima di quella lessicografia enciclopedica cinquecentesca”,⁹² ossia *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* di Tommaso Garzoni (1585), ci si accorge ben presto dell'enorme distanza che li separa. Il Garzoni, che generalmente si serve dello *Specchio* fino al plagio,⁹³ riguardo alla professione dell'architetto se ne distacca, seguendo le orme di una tradizione che egli stesso riconduce a Leon Battista Alberti, il quale “mostra che l'Architetto sia l'ingegniero, che discorre, et il Fabro sia il operario”, come aveva affermato già Aristotele; analogamente,

Platone nel libro de Regno disse, che niuno architetto usa il ministero della mano, ma è soprastante a chi l'usa, alludendo espressamente che l'architettura consista piu presto nella speculatione, che nel ministero.⁹⁴

Mentre il Garzoni, secondo l'usanza del tempo, si mette alla “ricerca dei mitici inventori delle cose”, il Fioravanti non se ne interessa.⁹⁵ Dopo aver lodato il Da Ponte, scrive:

Ma questa inventione dell'Architettura, da chi la fosse trovata, io non lo saprei dire: perche del primo, che cominciò investigarla, credo io, che non ne fosse fatta mentione alcuna, perche hebbe tanto debole principio, che il mondo non se ne pote accorgere. E per questo io non m'affaticarò troppo a mostrar chi fusse il primo inventore.⁹⁶

Ciò che conta non è il riferimento ai grandi esempi e alle regole trovate dalla scienza in un altro tempo, ma solamente l'esperienza alla quale si è arrivati al momento. Nei *Capricci medicinali* il Fioravanti avverte il lettore

[...] ch'io non ho seguito in ciò lo stile di Hippocrate, né di Galeno, né d'Avvicenna, né d'altri antichi o moderni Autori: ma solamente il mio proprio giudicio, e la esperienza, che si suol dire esser madre di tutte le cose [...].⁹⁷

92. Vidali Giorio, “Una fonte del Garzoni”, p. 39.

93. Ibid., p. 42.

94. Tommaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, 6ª ed. (Venezia, 1595), p. 757.

95. Camporesi, *Camminare il mondo*, p. 149.

96. Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale*, p. 99r.

97. Leonardo Fioravanti, *De' Capricci medicinali* (Venezia, 1647), *Ragionamento importantissimo dell'autore a' lettori*, s.p.

Nella città lagunare il Fioravanti si accorge che l'esperienza in tutte le arti è ottima. Perciò decide di apprezzare i rappresentanti migliori delle singole professioni, sapendo bene che ne sarebbe stato deriso e che forse sarebbero già stati morti e dimenticati nella successiva edizione del libro: un "Maestro Domenico da Luna, [...] molto conosciuto nell'arte de' Muratori, per esser huomo sapiente, et di grande esperienza in tal professione, et molti gentilhuomini, et altri si servono di lui in materia di fabricare";⁹⁸ oppure "duoi valentissimi, et rari Ortolani, che al presente habitano nel Li[d]o di Venetia, appresso la Giesiola, l'uno de' quali si chiama Mariano Veronese; et l'altro il Battilana, huomini tutti duoi di gran dottrina, et esperienza nell'arte dell'Ortolano";⁹⁹ e così via. A prima vista sembra essere una grande provocazione. Ma chi sta prendendo in giro? Non le arti, che egli considera seriamente. Persegue un altro scopo, che si rivela quando arriva all'"arte del Pescare".¹⁰⁰ In questo punto gli piace porre una domanda alla quale si è mostrato finora consapevolmente disinteressato, cioè chi fosse stato il primo inventore. Non pone però il quesito riguardante l'invenzione della pesca, ma la problematica domanda dell'origine della città e Repubblica di Venezia. Scrive:

E perche in queste lacune di Venetia si pigliavano d'ogni sorte pesci, et in maggior quantità, che in altri luoghi; et però cavandosene grande utilità, i Pescatori cominciano per loro commodità ad habitare in questi luoghi, sopra certe alture quali erano scoperte dall'acque, come in Rivo alto [...]. Sì che i primi, che incominciassero ad habitare i detti luoghi, furono Pescatori: da quali hebbe origine Venetia; et però dunque Venetia hebbe origine da Pescatori. Ma la Illustrissima Signoria non hebbe già principio da Pescatori, né da huomini vili; et sarebbe grandissima pazzia a crederlo: percioche, come ho detto di sopra, furno huomini illustri [...]. Et al nostro dolce Giesù, che mai abbandona i servi suoi, piacque di voler conservare quei nobili, et giusti huomini, con illuminare loro il cuore, et la mente, che eglino si dovessero partire dalla conversatione de cattivi Christiani, et andare nelle lacune, dove è hora Venetia, ad habitare quivi con quelli semplici Pescatori, iquali habitavano in certe cappanuze coperte di paglia; et così la santa inspiratione di nostro Signore hebbe effetto, che tutti i servi suoi fuggirono la ira de Barbari, venendo ad habitare in queste lacune, così nel luogo di Rivo alto soprannominato,

98. Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale*, p. 100r.

99. *Ibid.*, pp. 81r-v.

100. *Ibid.*, pp. 81v-83v (Cap. XXXI: "Dell'arte del Pescare, & dell'origine di Venetia"). Questo capitolo si trova già nell'*editio princeps* del 1564 (pp. 72r-74v).

come ancor in tutti gli altri pozzetti, in compagnia di quei semplici Pescatori, et subito in Rivo alto fecero edificare un Tempio bellissimo in honore del glorioso San Giacomo. Machina da huomini illustri, et non da Pescatori, che anco hoggidi si può vedere, per esser tutto in piedi, et divinamente officiato [...] che non sono opere di Pescatori: ma si da huomini illustri, et facoltosi, quali erano religiosi, et devoti, et conservatori della Religion Christiana. Et però torno un'altra volta a dire, che la Città di Venetia, hebbe la sua origine, et principio da Pescatori. Ma la Serenissima Signoria hebbe origine, et principio da huomini illustri, et santi [...].¹⁰¹

È una provocazione aperta e audace, ma detta sul serio in confronto alla mitizzazione delle origini di Venezia intrapresa dai contemporanei e, al tempo del Fioravanti, accettata anche nella storiografia non veneziana.¹⁰² Leandro Alberti, nella sua *Descrittione di tutta Italia* del 1550, in conformità alla ‘versione ufficiale’ del mito aveva affermato: “Et così è stata principiata questa gloriosa et trionfante città, non da pescatori, né da pastori, né da ladroni e non da persone infami, ma da cittadini e gentiluomini”.¹⁰³ Nicolò Zen, nel suo libro sulle origini di Venezia, distingue tra l’insediamento dei pescatori e degli “huomini di qualche stato, e conditione” fuggiti in questo luogo. Perciò afferma che nell’isola di “Riv’alta” non si formò una città finché “un Entinopo architetto di Candia si fermò in questo luogo, e vi edificò una casa di muro, vivendo di far barche, e navi”.¹⁰⁴ Per il Zen “l’architettura ha un ruolo fondamentale nella formazione di *imperio* e *fama* veneziane”,¹⁰⁵ sebbene l’architetto mitico, come fu caratterizzato dalle cronache da Andrea Dandolo in poi, a Venezia seguiva la professione di un *marangon*.¹⁰⁶

101. Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale*, pp. 82v-83v. Cfr. Camporesi, *Camminare il mondo*, p. 162.

102. Cfr. Camporesi, *Camminare il mondo*, pp. 162 e 146. Per la storiografia sulle origini di Venezia si veda Antonio Carile e Giorgio Fedalto, *Le origini di Venezia* (Bologna, 1978).

103. Leandro Alberti, *Descrittione di tutta Italia* (Bologna, 1550), p. 452v. Cfr. Camporesi, *Camminare il mondo*, p. 146.

104. Zen, *Dell’origine de’ barbari*, pp. 190-91. Cfr. Concina, “Fra Oriente e Occidente”, p. 281.

105. Concina, “Fra Oriente e Occidente”, p. 281.

106. Andrea Dandolo, *Chronica per extensum descripta*, a cura di Ester Pastorello, *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. 12, parte 1 (Bologna, 1938-1942), vol. 1, p. 53: “vir quidam Archichiron nomine et cognomine Entinopi magister navium, nacione grecus”. Cfr. Sansovino, *Venetia città nobilissima*, p. 72r.

Anche il Fioravanti distingue la fondazione di Venezia tra ceti popolare e ceto dirigente; ma secondo lui la città come primo insediamento di uomini ebbe origine dai pescatori, la *Signoria* però come istituzione e forma di governo da uomini illustri. Con ciò tocca, come alcuni anni prima il filologo Carlo Sigonio, il problema dell'origine non di Venezia, ma della classe dirigente della città lagunare.¹⁰⁷ Secondo Fioravanti le capanne costruite da pescatori senza nome erano già "città", la prima chiesa di San Giacomo di Rialto invece – "Machina da huomini illustri, et non da Pescatori" – era l'inaugurazione della Repubblica e di una stratificazione sociale di Venezia.

Nello *Specchio di scientia universale* il Fioravanti fa notare quanto merito spettasse allo zelo della gente comune nella costruzione della Repubblica: la gente ne fa parte dal primo giorno della fondazione e ha una funzione cardinale nel crescere e fiorire dello stato. William Eamon ha sottolineato che già per la cura degli uomini, "il più ardente fautore della dottrina del primitivismo medico in Italia" avesse trovato che non nella tradizione scolastica, ma nell'esperienza della gente si nascondessero le origini del sapere. E sebbene avesse opposto la sua "nuova strada" a quella canonica, insisteva che in realtà sarebbe stata un ritorno alle origini della medicina, quella dei "primi medici".¹⁰⁸

Sembra evidente che nel capitolo sull'architettura il Fioravanti stia propagando un ritorno ai principi dei "primi architetti" di Venezia. Se Zeno Daulo, il mitico primo console di Venezia, nel nome dell'unità si era preso cura della *mediocritas* degli edifici, chi ne erano i costruttori? Non erano forse gli antenati del *marangon* Antonio Da Ponte e del muratore Domenico Da Luna? E chi era presente e attivo quando nei primissimi giorni della Repubblica dai tre consoli padovani a Rialto furono "messi li primi fondamenti per l'habitation publica [...] facendo palazzo et logia, preson [cioè: prigione] et simile lochi publici necessari"?¹⁰⁹ Per il Fioravanti l'architetto che doveva aver ricoperto questo posto era un esperto dalla gente, come "Entinopo Candiotto, maestro di far barche",¹¹⁰ del quale tace perché crede che dai primi costruttori delle città "non ne fosse fatta menzione alcuna".¹¹¹

107. Cfr. Gaier, "ius imaginis nihil esse aliud, quam ius nobilitatis," pp. 265-68.

108. Eamon, "With the rules of life and an enema", pp. 30 e 31 (traduzione mia).

109. Argenta, "Cronaca", fol. 2v.

110. Sansovino, *Venetia città nobilissima*, p. 72r.

111. Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale*, p. 87r.

Nei suoi giorni, spiega, è senza dubbio il proto Antonio Da Ponte che, riflettendo sui vecchi valori, sulla propria esperienza e tradizione con l’“Architettura Venetiana”, poteva dar aiuto alla rinascenza della Repubblica dei primissimi giorni.

4. *L’architetto effigiato*

Per concludere, vorrei porre la domanda se l’iconografia del proto corrispondesse all’idea che ci siamo fatti di Antonio Da Ponte. Si è conservato un suo ritratto, noto in due versioni, entrambe assegnate a Jacopo Tintoretto nel Cinque e Seicento, oggi però attribuite a Jacopo Bassano o alla sua bottega.¹¹² L’una, al Louvre (Fig. 14), originariamente fece parte della collezione veneziana di ritratti di artisti ed architetti dell’orafa tedesco Hans Jakob König (ca. 1536-ca. 1600).¹¹³ L’altra versione, ridotta ad una testa davanti al fondo scuro, è possibilmente quel ritratto che apparteneva alla collezione di Raffaele Inviziati, vescovo di Zante e Cefalonia e familiare del cardinale Scipione Borghese.¹¹⁴ L’architetto e il vescovo molto probabilmente si conoscevano.¹¹⁵ Nel 1624 l’Inviziati lasciò il dipinto a papa Urbano VIII descrivendolo nel testamento come quadro “di mano del Ten-

112. Parigi, Louvre, inv. M.I. 1138 (66 x 51 cm) e Londra, collezione privata (54 x 46 cm). Cfr. *Bassano et ses fils dans les musées français*, Catalogo della mostra, Musée du Louvre, Parigi, a cura di Jean Habert e Catherine Loisel Legrand (Parigi, 1998), pp. 43-44, 76-77, cat. 10 (con bibliografia); inoltre: Ingrid Severin, *Baumeister und Architekten: Studien zur Darstellung eines Berufsstandes in Porträt und Bildnis* (Berlino, 1992), p. 217, cat. 161.

113. Andrew John Martin, “Eine unbekannte Sammlung bedeutender Portraits der Renaissance aus dem Besitz des Hans Jakob König”, in *Kunstchronik*, 48 (1995), pp. 46-54 (in part. p. 53, n. 49). Martin dimostra che i ritratti della collezione König sono identificabili attraverso le iscrizioni (personaggio raffigurato e autore) ordinati dallo stesso, come nel nostro caso (tuttavia ritoccati in tempi più recenti): ANTONIO. DAL. PONTE ARCITETO VENETVS e I. TENTORETO. F.

114. Questa fonte ignorata dalla ricerca su Tintoretto e Bassano, ma importantissima anche per l’attribuzione del dipinto, era nota già al Cicogna. Per Raffaele Inviziati, nato probabilmente a Venezia, nel 1594 accolto nella chiesa di Santa Maria Formosa, nel 1596 Vescovo di Zante e Cefalonia, membro dell’Accademia Veneziana Seconda, si veda Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. 5 (1842), pp. 336-37.

115. Nel 1600 l’Inviziati consacrò la chiesa degli Incurabili a Venezia, opera eseguita dal Da Ponte. Cfr. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. 5 (1842), pp. 336-37.

toretto che è il Ritratto di Antonio dal Ponte Architetto, che è stimatissimo da chi se ne intende”¹¹⁶

Particolarmente accattivante nel ritratto è il testone del vecchio barbuto che, un po' affondato tra le spalle, ci osserva attentamente con occhi umidi e coperti da palpebre pesanti. La pelle segnata dal tempo, la fronte corrugata, la barba arruffata, il naso prominente, tutto ci dimostra, con un verismo estremo, che quest'uomo aveva una vita non raffinata e laboriosa.

Se vi poniamo a confronto il ritratto del vecchio Sansovino, dipinto da Jacopo Tintoretto (Fig. 15), vediamo anche qui i segni della vita trascorsa, ma espressi con una distinzione dell'atteggiamento e dello sguardo che ci fa capire che si tratta di un uomo rispettato e stimato nella sua professione. La mano del Sansovino è graziosa e precisa, come il compasso, attributo caratteristico dell'architetto.¹¹⁷ Analogamente, osservando un altro ritratto di architetto, di Paolo Veronese (Fig. 16), salta subito agli occhi, a prescindere dall'aspetto colto dell'uomo, una mano che tiene elegantemente il compasso evidenziando il modulo del capitello corinzio: è la nobilitazione della professione dell'architetto attraverso la scienza, che ben si attaglia alla possibile identificazione con Vincenzo Scamozzi, recentemente proposta.¹¹⁸

Gli attributi del Da Ponte, più ancora del piccolo compasso, sono invece le mani carnose, esposte al margine del dipinto come strumenti di lavoro. La sua figura non nega né le fatiche del corpo né l'operazione manuale, entrambi fattori per i quali, secondo la definizione accademica, l'artefice si distingue dall'artista, il proto dall'architetto. Sebbene “del tutto scevro da orpelli

116. ASV, Santa Marta, b. 2, rubr. II: copia (per la nipote Cristina Inviziati suora nel convento) del testamento di Raffaele Inviziati, stilata il 24 novembre 1624 a Roma, Santo Spirito in Sassia, dove fu anche sepolto. Al papa Barberini del quale fu nominato commendatore dell'Archispedale di Santo Spirito in Sassia lasciò pure “una Madona con N. S.re S. Giovannino et S. Gioseppe, che fu lasciata per cosa bella di mano del Correggio”. Cfr., per gli altri dipinti notevoli della sua eredità, Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. 5 (1842), p. 104, n. 1.

117. Per il ritratto del Sansovino si veda: *Jacopo Tintoretto. L'opera completa*, vol. 1: *I ritratti*, a cura di Paola Rossi (Milano, 1974), p. 92, cat. 46. Per l'attributo del compasso: Severin, *Baumeister und Architekten*, pp. 84-91.

118. Guido Beltramini e Paola Marini, “L'immagine di Vincenzo Scamozzi”, in *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, Catalogo della mostra, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, a cura di Franco Barbieri e Guido Beltramini (Venezia, 2003), pp. 527-35 (in part. p. 529), pp. 528-29 per l'attribuzione del dipinto (Denver Art Museum, E-126; 93,3 x 81,7 cm) a Paolo Veronese.

retorici”¹¹⁹ il ritratto comunque lascia intendere, per mezzo del compasso e dell’iscrizione, che si tratta di un *architetto* in carne ed ossa.¹²⁰

Quest’uomo, che doveva edificare la chiesa del Redentore secondo il progetto palladiano ed erigere una facciata all’antica davanti al corpo moderno e funzionale delle Prigioni, si stancò infine della retorica di capitelli e cornici, delle “facciate stupendissime” – sentiamo ancora una volta il Fioravanti – “che non servono niente alla commodità del patrone, ma solo alla vista de gli altri”.¹²¹ Il medico bolognese, che cercò i suoi eroi non nelle pagine dei trattati o nelle accademie, ma tra la gente, quasi per strada, ben presto aveva capito che a Venezia sarebbe stato possibile sostenere una tendenza autocritica con l’elogio di Antonio Da Ponte e con la proclamazione di una nuova maniera dell’edificare, che denominò significativamente “Architettura Venetiana”.

119. Paola Rossi, “Ritratto di Antonio Da Ponte”, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, a cura di Lionello Puppi (Milano, 1980), p. 247, cat. 396.

120. Anche per quanto concerne l’origine dei dipinti non mi sembra per niente convincente la proposta (ultimamente in *Bassano et ses fils*, p. 76) che la versione di Londra, la sola testa senza le mani e l’attributo, sia l’“originale” e quello del Louvre una copia con aggiunte.

121. Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale*, p. 78v.

DEBORAH HOWARD

Power and Practicality at Palmanova: the Role of Marc'Antonio Barbaro*

The star-shaped, fortified town of Palmanova, built by the Venetian Republic on the eastern border of its territory at the end of the sixteenth century, is justly celebrated for its utopian qualities (Fig. 17).¹ In this megalomaniac project, conceived in the 1590s as a defence against possible Turkish invasion, the Republic hardly faltered despite the huge expense and practical difficulties.

The eastern province of Friuli was the focus of territorial rivalries and conflicting religious loyalties. As the Ottoman Empire grew in power beyond its eastern frontier, the Venetian Republic – still smarting from the catastrophic loss of Cyprus to the Ottomans in the peace treaty of 1574 – feared an overland Turkish incursion. At the same time, its boundaries with the Holy Roman Empire in the area were fluid and often bitterly contested. The Republic claimed the right to nominate the Patriarchs of Aquileia, although the cathedral town itself was by now in Imperial hands. Even within the government of the Venetian Republic itself, there was internal tension between those with strong Catholic loyalties and those who favoured greater independence from the church of Rome.

As the nexus of these complex conflicting ideologies, Friuli seemed to demand decisive action, but the implementation of the huge fortified town

* This is an abbreviated version of a chapter in my recent book, *Venice Disputed: Marc'Antonio Barbaro and Venetian Architecture, 1550-1600* (New Haven, 2011).

1. See, in particular, Pietro Damiani, *Palmanova: la Storia*, 3 vols. (Udine, 1982); Silvano Ghironi and Antonio Manno, *Palmanova: Storia, progetti e cartografia urbana (1593-1866)*, exhibition catalogue (Padua, 1993); Ennio Concina and Elisabetta Molteni, “*La fabbrica della fortezza*”: *L'architettura militare di Venezia* (Verona, 2001), pp. 187-207. The catalogue by Ghironi and Manno publishes a very full repertoire of the surviving plans.

was to prove far from simple. A utopian version of such a project could be admired in a celebrated manuscript of Filarete's treatise in the library of the Dominican friars at Santi Giovanni e Paolo in Venice: here the star-shaped town of Sforzinda, founded on an idyllic site blessed with plentiful raw materials and supplies of food, was erected by contented workers within the biblical time-span of six days.² At Palmanova the realities were to be horribly different: in the execution of the grandiose idea, practical obstacles and personal rivalries would demand constant compromise.

This paper focuses on the personal role of the elderly Senator Marc'Antonio Barbaro, former patron of Palladio, in the day-to-day management of the building site or *cantiere* during the first year of construction.³ As an experienced diplomat and statesman, Barbaro was a respected figure who had played a decisive role in many public building schemes. At the age of 75, in 1593, he took charge of the building site of the Republic's flagship fortress town, supervising the construction of the entire four-mile-long perimeter wall and its nine bastions to the height of ten feet within less than a year. Throughout this time, Barbaro's standpoint brought him inexorably into conflict with that of the Republic's professional designer of fortifications, Giulio Savorgnan, and the polemic between these two elderly and distinguished figures was to create a drama of operatic dimensions.

Barbaro's task was to adapt Savorgnan's visionary concept to the realities of the badly drained site and the lack of materials, money and manpower. Meanwhile Savorgnan, confined to his sickbed throughout the project, had no direct experience of the conditions on site. Sheltered from the day-to-day realities he promoted a constant barrage of criticism from Venice, as he sought to defend his idealistic dream of the perfect *fortezza reale*. Barbaro's personal experiences at the building site vividly chronicle the dialectic process by which *celebrazione* and *autocritica*, the themes of this book, alternately propelled and obstructed the execution of the project. The Senate's criticisms, fuelled by Savorgnan, sought to intervene at remote control according to abstract principles that seemed to Barbaro to have little relevance to the situation on the ground.

2. *Filarete's Treatise on Architecture*, ed. and transl. by John R. Spencer, 2 vols. (New Haven, 1965), I, pp. 39-80; Howard, *Venice Disputed* pp. 193-95.

3. See Antonio Manno, "Il governo del cantiere: istituzioni, patrizi, soldati, tecnici e operai durante la costruzione di Palmanova", in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 151 (1992-93), pp. 1061-1102.

As a former ambassador in Constantinople, who concluded the peace treaty with the Ottomans after the war of Cyprus, Barbaro was familiar with Turkish culture and warfare, while his interest in fortifications dates back at least to his time as ambassador to the French court in the early 1560s.⁴ Yet in Palmanova his experience on the ground was discouraging, to say the least, and he repeatedly begged to be allowed to return to Venice. As the *provveditore* for the project his role lay somewhere between that of a military commander, ambassador and proto, always expected to represent the interests of state and to defend his personal opinions with rational discourse. The language of his dispatches will be used to analyse this ideologically sensitive project, one of the most ambitious building programmes ever undertaken by the Serenissima.

Turkish advances in Hungary had made the Republic acutely aware of its vulnerability on the eastern frontier, and it was feared that an invading army could advance unimpeded as far as Treviso by the overland route through Gorizia (Fig. 18).⁵ The project for a new *fortezza* in Friuli had been under discussion since 1532, but it was the Republic's elderly adviser on fortifications, Giulio Savorgnan, who proposed urgent action in a letter to the doge on 15th May 1592.⁶ His motives were unashamedly personal: at 82 years of age and in poor health, he realised that in 66 years' service of the Republic, designing forts on land and sea, he had never done anything of importance in his own native region, Friuli. Savorgnan stressed that the new fortress would close the "barbarians' gate of entry" into Italy.⁷ The initial reaction of

4. Howard, *Venice Disputed*, pp. 66-82.

5. Fernand Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, transl. by Siân Reynolds, 2 vols. (London, 1972-73), vol. 2, pp. 661-69, 1188-1204.

6. ASV, Senato Secreto, Materie Miste Notabili, reg. 5, Discorso sopra il Friuli: Fortezza di Palma, unnumbered pages. The date of 1532 is mentioned in an undated description by Giulio Savorgnan of the proposed new fortification in Friuli, datable by external evidence to 1592. On Giulio Savorgnan's role in the design of Palmanova, see, for example, Loredana Olivato, "Contributo alla genesi progettuale di Palmanova: il ruolo di Giulio Savorgnan", in *Memorie storiche Forogiuliesi*, 56 (1976), pp. 93-110. Pierlorenzo La Penna, *La fortezza e la città: Bonaiuto Lorini, Giulio Savorgnan e Marcantonio Martinengo a Palma (1592-1600)* (Florence, 1997). On the Savorgnan family and their roots in Friuli, see Laura Casella, *I Savorgnan: La famiglia e le opportunità del potere (secc. XV-XVIII)* (Rome, 2003), where Giulio's role as military architect is discussed on pp. 164-171.

7. ASV, Senato Secreto, Materie Miste Notabili, reg. 5, Discorso sopra il Friuli: Fortezza di Palma, unnumbered pages, letter of Giulio Savorgnan, 14 Sep 1593, on the need to "chiuder la porta all'ingresso de Barbari".

the *Maggior Consiglio* was a desire to undertake the fortress as a gesture of recognition of Savorgnan's long and distinguished career.⁸ On 16 June 1592 three senators, Marc'Antonio Barbaro, his close friend Giacomo Foscarini, and Francesco Duodo, were proposed as *Provveditori generali* in Friuli, but the appointment was delayed while Savorgnan's reports were studied.

The adventure began with an eventful reconnaissance expedition. On 1st October 1593 five highly respected Venetian senators left Venice for Friuli to choose the site of a new fortification (Fig. 19). The rigours of the journey, by boat and on horseback, in atrocious weather, were vividly chronicled by one of their number, the future doge, Leonardo Donà.⁹ The roads were terrible, and sometimes they rode with their horses up to their bellies in water. Four days later they reached their base at the castle of Strasoldo, where they were joined by nine of the most expert military strategists and engineers that the Republic could muster. The poignant bleakness and isolation of the area shocked them – with only fifty inhabitants, Strasoldo itself was so inbred that marriages could only take place with special dispensation from the Church.¹⁰

In his travel diary, after a sight-seeing visit to the sad vestiges of Aquileia, Leonardo Donà described the town as “old, derelict and almost abandoned”, its few remaining houses inhabited by only 70-80 inhabitants.¹¹ At the same time, he admired the “most beautiful church supposedly built 500 years ago” with its many relics of martyrs, fine tower and “as many indulgences as the city of Rome”.¹² Donà mused that the new fortress would defend Friuli, the Venetian Republic and “the whole of Christianity, especially in Italy, from the invasions of the Turks, just as in the past, with even greater effort, Aquileia had resisted the barbarian incursions”.¹³ The myth of the origins of Venice still aroused emotion. Leonardo Donà mused that

8. *Ibid.*, copy of decree of *Maggior Consiglio*, 22 May 1592.

9. Leonardo Donà, “Della deliberazione di construir la Fortezza di Palma in Friuli et di riparar Udene”, in BMC, Cod. Donà delle Rose, busta 49, fols. 1r-32v.

10. *Ibid.*, fol. 23r, 12 Oct 1592.

11. *Ibid.*, fols. 19r-v: “la vecchia, derelitta e quasi abbandonata città di Aquileia”.

12. *Ibid.*, fols. 19r-v: “una chiesa bellissima fabricata come si dice già cinquecento anni [...] et per la città molti indulgentie come sono nella città di Roma”.

13. *Ibid.*, fol. 20v., 10 Oct 1592: “tutta la Christianità specialmente d'Italia dalle invasioni Turchesche, come antiquamente con qualche similitudine benchè gravemente maggior faceva la città d'Aquileia dale genti barbare”. See also the similar expression of the need to defend “tutta la Christianità” in the report of Bonaiuto Lorini of 10 Nov 1592 in ASV, *Provveditori all Camera dei Confini*, busta 169, section 1, fols. 29r-30r, on fol. 29v.

the new fortress would defend Friuli, the Venetian Republic and “tutta la Christianità”, just as “in the past, with even greater effort, Aquileia had resisted the barbarian incursions”.¹⁴ The myth of the origins of Venice still aroused emotion. The Christian cause was highlighted on 11th October 1593 when a large cross was planted in the bleak, deserted plain, to mark the centre of the proposed new fortress.¹⁵ For five more days the Senators and their technical advisers rode around the site inspecting the locations of the proposed nine bastions, before they went on to Udine to inspect the town’s defences. It was while they were there that a letter arrived from Venice confirming that one of the five senators, Marc’Antonio Barbaro (Fig. 20), was to remain in Friuli as the *Provveditore General* to organise the building of the new fortress.¹⁶ He was ordered to stay on site until the new fort was completely defensible.

It is easy to sympathise with Barbaro’s dismayed reaction. In vain, he immediately sent a letter to the doge, Pasquale Cicogna, asking to be excused from the post and allowed to return to Venice.¹⁷ Then in his 76th year, Barbaro claimed that he suffered from chronic ill health and was unfit to supervise the building site through the winter months. The lodgings were uncomfortable and he missed his usual domestic amenities and household staff. He feared that his physical strength would not live up to his professed desire to serve the Republic in such an important task. To the doge he wrote,

You have committed yourself to the most glorious and necessary project ever undertaken by any prince. You have filled this region with joy and given consolation, arousing admiration in the whole of Italy and Christianity.¹⁸

But rhetoric and flattery had no effect – even his request for just a few days in Venice to order supplies was refused. Having left the city for no more than a short reconnaissance trip just a few weeks earlier, Barbaro had

14. Leonardo Donà, “Della deliberazione di construir la Fortezza di Palma in Friuli et di riparar Udene”, in BMC, Cod. Donà delle Rose, busta 49, fol. 20v, 10 Oct 1592.

15. *Ibid.*, fol. 21r.

16. *Ibid.*, fol. 28v, 21 Oct 1592.

17. ASV, Senato Dispacci dei Rettori, filza Palma, 1593-94, dispatch of Marc’Antonio Barbaro, unnumbered pages, 22 Oct 1593.

18. “Lei si è posta ad una impresa la più gloriosa, et più necessaria et utile, che facesse già mai altro principe: ha riempito questa Patria tutta di giubilo: haverà dato consolatione con admiratione all’Italia et Christianità tutta con la resolutione già fatta”. ASV, Senato Dispacci dei Rettori, filza Palma, 1593-94, dispatch of Marc’Antonio Barbaro, unnumbered pages, 25 Oct 1593.

to resign himself to the deprivations of a long stay in the wilds of Friuli. A whole year was to elapse before he was allowed to return home to Venice.

Why was Barbaro chosen from the five senators on the reconnaissance expedition? The others in the party were his friend Giacomo Foscarini, Leonardo Donà (author of the diary), Zaccaria Contarini and Marino Grimani. Evidently Barbaro was already closely involved in the design issues. The day before the fateful announcement, Donà's diary recorded that Barbaro had in his own hands all the reports and drawings presented by the military engineers.¹⁹ As a patron and friend of Palladio, he was the brother of the late Daniele Barbaro, translator of Vitruvius and patriarch elect of Aquileia; and his own design for a cantilever stair had been illustrated in Palladio's *Quattro libri*.²⁰ Admired by Ridolfi as an amateur stuccoist, he had direct experience of handling building materials.²¹ Since his election to the Senate in 1559, Barbaro had been involved, directly or indirectly, in almost every major public building project in Venice.²² Together with his friend Foscarini and a third colleague, Alvise Zorzi, he had just finished directing the construction of the new Rialto Bridge, regarded as a triumphant success.²³ Yet Barbaro's career in public building projects had not been a smooth one. Despite his recognised gift of oratory, the Senate often rejected his advice – most famously his proposals for a centralised church for the Redentore and for a triple-arched Rialto Bridge.²⁴ Barbaro's experiences at Palmanova were to stretch his patriotic sense of duty to the very limits.

19. Leonardo Donà, "Della deliberazione di construir la Fortezza di Palma in Friuli et di riparar Udene", in BMC, Cod. Donà delle Rose, busta 49, fol. 27, 20 Oct 1592.

20. Marc'Antonio Barbaro's design for a cantilever spiral stair with curved treads was illustrated in Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (Venice, 1570), Book I, Chap. XXVIII, pp. 61-62.

21. Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte* [1648], 2 vols, ed. by Detlev von Hadeln (Berlin, 1914-24), vol. 1, pp. 290, 303. In her posthumous study of the stucco sculptures of the Nymphaeum of the Villa Barbaro at Maser, Carolyn Kolb attributed the execution of all the statues to Marc'Antonio Barbaro himself, and the authorship of the iconographic program to his brother Daniele. See Carolyn Kolb, "The Sculptures on the Nymphaeum Hemicycle of the Villa Barbaro at Maser", in *Artibus et Historiae*, 35 (1997), pp. 15-33.

22. For Barbaro's role in state building projects in Venice, see Deborah Howard, "Architectural Politics in Renaissance Venice", in *Proceedings of the British Academy*, 154 (2008), pp. 29-68; Howard, *Venice Disputed*.

23. See especially Roberto Cessi and Annibale Alberti, *Rialto: L'isola – il ponte – il mercato* (Bologna, 1934); Donatella Calabi and Paolo Morachiello, *Rialto: le fabbriche e il Ponte 1514-1591* (Turin, 1987).

24. Howard, *Venice Disputed*, pp. 98-102, 156-65.

The austere radical faction in the Senate, known as the “giovani”, led by Leonardo Donà, was on the ascent, and every public building project was subject to constant scrutiny.²⁵

Celebrazione and *autocritica* are present in equal measure in the story of Palmanova. Although treatises had mused on the plans of ideal fortified towns for over a century, this was the only one realized on such a scale in the whole of Renaissance Europe.²⁶ The cost and size of the project exceeded all previous Venetian public building projects, even the vast expense of the new Rialto Bridge. Savorgnan, designer of the star-shaped fortress, estimated that a fort with eight bastions would cost the almost unthinkable sum of 15,200,000 ducats, more than 60 times the cost of the new Rialto Bridge, and this one was to have nine.²⁷

Barbaro began the task on an up-beat note. He suggested the name “Palma” for the new fortress, after the nearby village of “Palmada”, because the palm symbolised victory.²⁸ (The regular use of the name “Palmanova” cannot be traced back before 1646.²⁹) (Fig. 21) The date of the inauguration of the site soon acquired its own foundation myth, for the *forteza* was reputed to have been started on the feast of Santa Giustina, anniversary of the famous victory at Lepanto.³⁰ Barbaro requested the striking of 500 celebra-

25. On the factions in the Venetian nobility known as the “giovani” and “vecchi”, see especially Gaetano Cozzi, *Il doge Nicolò Contarini: Ricerche sul patriziato veneziano agli inizi del Seicento* (Venice, 1958), pp. 2-52. The principal biography of Leonardo Donà is Federico Seneca, *Il doge Leonardo Donà: la sua vita e la preparazione politica prima del dogado*, (Padua, 1959).

26. See for example, Bartolomeo Ammannati, *La Città: Appunti per un trattato*, ed. by Mazzino Fossi (Rome, 1970); Giorgio Vasari il Giovane, *La Città ideale: Piante di Chiese [Palazzi e ville] di Toscana e d'Italia*, ed. by Virginia Stefanelli (Rome, 1970), pp. 62-63; John R. Hale, *Renaissance Fortification: Art or Engineering* (London, 1977); André Chastel et. al., *L'architettura militare veneta del Cinquecento* (Milan, 1988); Concina and Molteni, “La fabbrica”.

27. ASV, Senato Secreto, Materie Miste Notabili, reg. 5, “Discorso sopra il Friuli: Forteza di Palma”, unnumbered pages, undated estimate of costs in hand of Giulio Savorgnan. In a treatise in the form of a dialogue with Horatio da Pordenone he estimated the cost of a nine-bastion fort as 16,603,200 ducats (ASV, Senato Secreta, Materie Miste Notabili, reg. 18, Savorgnan: 9 argomenti di artiglierie 1592, fol. 28).

28. ASV, Senato Dispacci dei Rettori, filza Palma, 1593-94, dispatch of Marc' Antonio Barbaro, unnumbered pages, 30 Oct 1593 (in Barbaro's own hand).

29. Damiani, *Palmanova*, vol. 1, p. 5. Georg Braun and Frans Hogenburg's *Civitates Orbis Terrarum*, vol. 5 (Antwerp, 1598), fol. 68 first refers to “nova Palmae”.

30. Damiani, *Palmanova*, vol. 1, p. 5.

tory medals and asked to have commemorative inscriptions carved on stone tablets (Fig. 22).³¹ *Celebrazione* was certainly the mood at the start.

Barbaro's dispatches from the building site recount in graphic detail the challenges he had to face.³² The site was unpropitious: it was described in the dispatches as sandy, badly drained, unhealthy, sparsely populated and remote. It lay close to the frontiers of the Imperial territories, which added to the sense of vulnerability, for although the Empire feared the Turkish threat at least as much as the Serenissima, the two powers hotly contested the mobile boundary that divided their lands across northern Italy. The recruitment of labour was a constant problem. The subject territories such as Padua and Vicenza were ordered to send both labourers and large donations of funds, but the workers were unreliable and always too few. The provision of temporary accommodation in tents and huts for the workforce had to be organized, but the shelters were cold and inadequate. Many labourers preferred to stay in taverns in outlying villages where they became inebriated and failed to turn up on site.³³ Tools were needed for digging and transporting earth (Fig. 23). The original system of daily wages was eventually replaced by piecework, but money was slow to arrive from Venice and the organization of the payment of the teams of labourers at each bastion remained problematic. Many workers fell sick, but the medical facilities were minimal. The supply of food, especially grain, was erratic, and Barbaro had to organize facilities for milling flour and baking bread. A recipe has survived from the papers of Barbaro's *capo da guerra*, Marc'Antonio Martinengo di Villachiarà, for baking cakes without flour, in two versions – the *torta rossa* and the *torta bianca* – although this rich recipe, made with ground almonds, eggs, sugar and spices, would certainly not have been fed to the workers.³⁴

Barbaro himself clearly felt that the implications of the huge scale of the project had not been fully thought through by the Senate. By early December six of the nine bastions had been raised to a height of four or five feet, but Barbaro was again pleading to be allowed to be relieved of the task, tired of walking the whole circumference of the *fortezza* every

31. ASV, Senato Dispacci dei Rettori, filza Palma, 1593-94, dispatch of Marc'Antonio Barbaro, unnumbered pages, 30 Oct 1593 (in Barbaro's own hand).

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*, 7 April 1594.

34. ASV, Senato Segreta, Materia Miste Notabili, busta 15-21, reg. 19, papers of Conte Marc'Antonio Martinengo di Villachiarà, fol. 117v.

day.³⁵ Repeatedly he wrote to the Senate stressing that the enclosure had to be populated:

Most respectfully, I remind you that it is not enough to surround the site with walls, but to arouse admiration you need inhabitants, industries, crafts, trades and other provisions.³⁶

He used all his rhetorical skills, making the familiar analogy with the human body:

The walls and ramparts of the city are similar to the skin of the human body, containing and protecting all its parts, but if the extremities are not nourished by bones, nerves and blood conducting natural heat, then, like an empty shell deprived of nourishment, it will die.³⁷

Merely to fortify an empty wilderness, or as he described it “a large wood full of trees”, would bring little glory to the Republic.³⁸ Very sensibly, Barbaro recommended tax incentives, rights of citizenship, trading privileges, transport links, churches and monasteries (provided with notable relics), courts of justice, schools and encouragements for craft initiatives.³⁹ A few days later he stressed the need for public buildings, especially garrisons, munition stores and granaries, but these common-sense recommendations fell on deaf ears.⁴⁰

The delicate relations with the Empire are a recurrent theme in Barbaro’s dispatches. His eldest son Francesco, who had recently succeeded Giovanni Grimani as the Patriarch of Aquileia, provided a crucial diplomatic link to both Church and Empire, and made several attempts to attract financial support for the new *fortezza*. In November 1593, Marc’Antonio proudly

35. ASV, Senato Dispacci dei Rettori, filza Palma, 1593-94, dispatches of Marc’Antonio Barbaro, unnumbered pages, 1 Dec 1593 and 4 Dec 1593.

36. “Riverentemente le ricorderò poiche poco giovano il circondar le città di sole muraglie più adentro deve mirare la prudentia del Principe poiche vi vogliono gl’habitanti, l’industrie, l’arti, et i traffichi, et altre provisioni ancora”. ASV, Senato Dispacci dei Rettori, filza Palma, 1593-94, dispatches of Marc’Antonio Barbaro, unnumbered pages, 25 Dec 1593.

37. “Le mure et li recinti della Città sono simili alla pele de corpi humani, che risera et conserva tutte l’altre parti di essi, ma quando l’estremità non sia nodrita dalle osse, nervi et sangue con il calor naturale, all’hora come cosa vacua et priva di nodrimento questo si annichilarebbe”. ASV, Senato Dispacci dei Rettori, filza Palma, 1593-94, dispatches of Marc’Antonio Barbaro, unnumbered pages, 29 Dec 1593.

38. “[...] fortificare una selva ripiena d’arbori”. Ibid., 31 Dec 1593.

39. Ibid., 5 Jan 1593 m.v. (=1594).

40. Ibid., 12 Jan 1593 m.v. (=1594).

announced that many Austrians were coming to the site to admire the work in progress – somewhat surprisingly, he did not suspect intelligence-gathering motives.⁴¹ But he must have been disconcerted to learn from Francesco that the Austrians did not wholly sympathise with the anti-Turkish agenda. Informers in the Imperial ranks were beginning to intimate that the scale of building at Palmanova might have an adverse effect by swelling the fear of the Turks in the courts of Italy.⁴² This suspicion seemed to be substantiated by the Austrians' reluctance to allow the use of lime from the Monte di Medea, which, as Barbaro knew from his experiences as a stuccoist, made the best mortar.⁴³ By April his son Francesco was reporting jealousy and resentment even on the part of the Emperor in Prague, while news of Turkish victories on the Danube added to the local anxiety.⁴⁴

By now, Barbaro was beginning to claim lameness as an excuse, complaining of disabling pain in one leg.⁴⁵ He was becoming deeply disillusioned by the Senate's lack of response to his pleas to consider the livelihood of the new garrison town. Even more distressingly, rumours were beginning to circulate that the new fortifications deviated from Savorgnan's masterplan. From this time onwards, a process of internal criticism in Venice – in effect a form of *autocritica* in the Senate of the implementation of its own dream project – began steadily to undermine Barbaro's authority and achievement. Increasingly antagonistic correspondence flooded into the Senate from the two main protagonists, both of them old men complaining vociferously of age and disability: Giulio Savorgnan confined by ill-health to Venice on the one hand, and Barbaro unhappily encamped on the building site at Palma.

At the outset, two of Savorgnan's nephews had been appointed to support Barbaro: the Count Marc'Antonio Martinengo Villachiara as the *capo di guerra* or military advisor, and Giovanni Garzoni as the treasurer.⁴⁶ Martinengo remained faithful to Barbaro to the last, but Garzoni began to sow seeds of dissent in Venice, supported by Savorgnan who claimed that Martinengo had no experience of combat with the Turks (even if – like Bar-

41. *Ibid.*, 13 Nov 1593.

42. *Ibid.*, 24 Dec 1593.

43. *Ibid.*, 24 Dec 1593.

44. *Ibid.*, 30 Apr 1594 and 21 May 1594.

45. *Ibid.*, 10 Jan and 14 Jan 1593 m.v. (=1594).

46. ASV, Senato Segreta, reg. 89, fols. 135r-135v, letter from Senate to the Proveditori in Friuli, 19 Oct 1593.

baro – he had seen French fortifications).⁴⁷ Models and drawings passed to and fro between Savorgnan in Venice and Martinengo on the building site, while Savorgnan and his nephew Garzoni bombarded the Senate with criticism of the technical aspects of the work. The depth of the moat, the height of the escarpments and the angle of the outer walls were the main targets for Savorgnan’s increasingly embittered attacks. He was nearly deaf, and his speech was impeded by his toothlessness,⁴⁸ but his letters were eloquent in his attempts to discredit Martinengo: “If he has been involved in active combat, I don’t know when or where”⁴⁹ Savorgnan reminded the Senate that, by contrast, he himself had passed his youth in combat under the great military leader Francesco Maria della Rovere “of glorious memory” and his nephew ought to remember his own relative inexperience.⁵⁰

The main target of criticism was that the nine bastions, as built, were not identical. In March 1594 Martinengo was sent to Venice with the model of the *fortezza* requested by the Senate, and in his absence Barbaro’s paranoia grew. The Senate wrote ordering him to use his authority to ensure that no-one deviated from the agreed design.⁵¹ Barbaro defended himself with the assertion that the bastions were so similar to each other, that even if they had been made from a mould they could not have been more alike.⁵² He attributed the variations to the different soil conditions, for all the ramparts were built of material excavated from the moats (Fig. 24). In his own hand Barbaro penned a diagram showing the different slopes used in different locations, for where the soil was sandy, it could not be banked up steeply.⁵³ He needed support, not criticism, from the Senate, for his orders were being “thrown into confusion by false rumours, born of unbridled passions and rivalries, and magnified by drawings furiously circulated by ignorant people and made at dead of night”⁵⁴

47. ASV, Senato Segreta, Materie Miste Notabili, reg. 5, unnumbered pages, letter of Giulio Savorgnan 18 June 1594.

48. Ibid., letter of Giulio Savorgnan, 23 March 1594.

49. “Se egli ha guerreggiato a questi tempi, [...] io non sò ne quando ne dove”. Ibid., letter of Giulio Savorgnan, 18 June 1594.

50. “di gloriosa memoria”. Ibid., letter of Giulio Savorgnan, 18 June 1594.

51. ASV, Senato Segreta, reg. 90, fols. 6r-6v., 12 March 1594.

52. ASV, Senato Dispacci dei Rettori, filza Palma, 1593-94, dispatches of Marc’Antonio Barbaro, 15 March 1594.

53. Ibid., 16 March 1594.

54. “[...] posti in confusione, con tante varie et falsissime disseminazioni, nate veramente tutte da sfrenate passioni d’ambitioni et emulationi, et ampliate con disegni mandati a far qui furiamente da persone poco pratiche, nell’oscura parte della notte”. Ibid., 30 Mar 1594.

By April the animals were starving, and the workers (who included mercenaries, children and pieceworkers) were falling ill or, even worse, returning to their homelands.⁵⁵ Barbaro overtly blamed Giovanni Garzoni, his treasurer, for disloyalty and false accusations.⁵⁶ It was, indeed, Garzoni who reported “serious disorders in the works at the most important Fortezza di Palma”.⁵⁷ Barbaro, in turn, strongly resisted the idea that the errors resulted from poor site supervision. Increasingly disillusioned and isolated, he retreated to his living quarters, claiming he had broken his leg.⁵⁸ By the end of May, his chief ally, Martinengo, now back at the building-site, was suffering from fever and an attack of carbuncles.⁵⁹ Barbaro was by this time so short of labour that he was forced to employ Austrians, and even numerous women.⁶⁰

Barbaro carefully reconsidered his own position: he doubted the wisdom of recent technical specifications from Venice, and confessed he was bound to appear “obstinate” or “disobedient”, but his sense of public duty obliged him to do what he knew to be right.⁶¹ The problem of the project’s direction by remote control from the Senate greatly vexed him. In early June he asked to be allowed to return to Venice to explain things for himself, or at the very least to receive a delegation of experienced senators from Venice to review the conditions on site.⁶² In a fine piece of rhetoric, he asked the doge:

to stem the calumnies and extinguish the falsities, and relieve the candour of personal innocence, which forces me to say that never has the Republic had a citizen more willing to undertake his public duty more sincerely than me, never having had any other intention than to fulfil my personal duty to serve my country.⁶³

55. *Ibid.*, 20 March 1594 (“lavoro con buon numero di venturieri, putti, et huomini a ferlini”), 26 Mar 1594, 7 Apr 1594, 20 Apr 1594, 25 May 1594.

56. *Ibid.*, 18 May 1594, 2 June 1594.

57. “gravissimi disordini seguiti nel lavoro dell’importantissima Fortezza di Palma”. ASV, Senato Segreta, reg. 90, fol. 25, 27 May 1594. Garzoni’s accusations are to be found in ASV, Senato Dispacci dei Rettori, filza Palma, 1593-94, 8 May 1594, 20 May 1594 unnumbered pages,

58. ASV, Senato Dispacci dei Rettori, filza Palma, 1593-94, dispatches of Marc’Antonio Barbaro, unnumbered pages, 11 May 1594.

59. *Ibid.*, 30 May, 8-9 June 1594.

60. *Ibid.*, 2 June and 18 June 1594.

61. *Ibid.*, 2 June 1594.

62. *Ibid.*, 2-3 June 1594.

63. “[...] troncar hormai le calumnie et estinguer la falsità, sostentar la dignità publica, et sollevar la candidezza dell’innocentia privata, la qual liberamente mi sforza dire che

Due to his ill-health, he had only left his house once in the past month, and Martinengo, also ailing, had only made four site-visits in three months.⁶⁴ Although Barbaro was able to go out again by the end of June, his misfortunes were compounded when his secretary fell ill and almost died.⁶⁵ Meanwhile the Senate, complaining of “the great multiplication of irregularities”, finally agreed to send four senators to Palma to see for themselves, but the delegation did not arrive until mid-July.⁶⁶

As the summer proceeded, matters improved in some respects. By late July Barbaro was able to announce proudly that the entire fortress was surrounded by 10-foot ramparts – considering the huge diameter of the fortress this was no mean achievement.⁶⁷ Fortunately a new treasurer, Pasquaglio, had replaced the perfidious Garzoni.⁶⁸ Barbaro was now once more able to inspect the ramparts and measure the bastions, and his secretary had recovered,⁶⁹ but work was again held up while the Senate deliberated on the report of the visiting delegation.

Frustrated by the delays while he waited for the decisions of the Senate, in August Barbaro began another campaign to be allowed to return to Venice, claiming mental turmoil and weakness of the body.⁷⁰ Precious time had been wasted in making a new model, when the old one could have been adjusted and work resumed on site. The model ordered in March was only now being considered by the Senate. In early September, the weather was good – for once – and it was tantalising not to be able to carry on building,⁷¹ while news of Turkish advances in Hungary made the urgency even more pressing.⁷² Work had been suspended for six months and the

la Republica non ha mai havuto cittadino chel habbia servita per proprio obbligo et pronta dispositione con più sincero procieder di me, senza mai haver niun'altra intentione che di sodisfare all'obbligo natural de la patria”. *Ibid.*, 4 June 1594.

64. *Ibid.*, 11 June 1594.

65. *Ibid.*, 6, 13 July 1594.

66. ASV, Senato Segreta, reg. 90, fols. 31-31v, 30 June 1584; ASV, Senato Dispacci dei Rettori, filza Palma, 1593-94, dispatches of Marc'Antonio Barbaro, unnumbered pages, 16 July 1594.

67. ASV, Senato Dispacci dei Rettori, filza Palma, 1593-94, dispatches of Marc'Antonio Barbaro, unnumbered pages, 2 June 1594.

68. *Ibid.*, 29 June 1594.

69. *Ibid.*, 30 July 1594.

70. *Ibid.*, 17, 21, 24 August 1594.

71. *Ibid.*, 7 Sep 1594.

72. *Ibid.*, 22, 24 Sep 1594.

people of Friuli and Croatia were reportedly becoming anxious.⁷³ At last, in September, Barbaro's successor, Giovanni Mocenigo, was appointed with the remit of correcting the "numerous errors".⁷⁴ This overt criticism of Barbaro's management of the site was hardly dampened by the letter from the Senate which finally authorised his return to Venice, with its muted thanks for his "relevant service" on behalf of the adornment and benefit of the Republic.⁷⁵

The aging Savorgnan was never ever fit enough to visit the site, but even with his last missive, dictated in June 1595, he could not resist sending drawings from his sickbed.⁷⁶ Shortly afterwards Marc'Antonio Barbaro died from a six-month fever, perhaps from malaria contracted in the marshes of Friuli.⁷⁷ Palmanova had broken his spirit and destroyed his health. He would perhaps have been comforted by the medal struck in 1605 to commemorate the recent facing of the fort in stone, which attributed both the authorship and inauguration of the fortress to none other than the honorable ("delecto") Marc'Antonio Barbaro (Fig. 25).⁷⁸

In the sessions of the Senate, Barbaro's pragmatism and sense of urgency had collided with Savorgnan's utopian vision. *Celebrazione*, driven by a combination of fear and patriotism, sustained the exorbitant expense, while *autocritica* tempered the idealism. Confined at the building site until the whole town was defensible, Barbaro became ever more frustrated by the criticism and lack of practical support from the Senate in Venice (Fig. 26). Even in the 18th century, the fortress was still thinly populated, fulfilling Barbaro's worst fears, but it successfully defended the Republic's eastern frontier for 200 years, finally falling to the Austrians in 1797.

In the overall trajectory of Barbaro's involvement in public building initiatives, his approach in this case stands out in marked contrast to his

73. *Ibid.*, 11 Oct 1594.

74. ASV, Senato Segreta, reg. 90, fols. 57v-59r, commissione to Giovanni Mocenigo, 4 Oct 1594. The "molti errori" are mentioned on fols. 51r – 52r, 17 Sep 1594, which proposes a compromise between the models of Martinengo and Savorgnan.

75. "rilevante servitio". ASV, Senato Segreta, reg. 90, fol. 59v, 4 October 1594.

76. "[...] vederà questi disegni fatti fare da me stando qui in letto". ASV, Senato Segreta, Materia Miste Notabili, reg. 5, Discorsi sopra il Friuli: Fortezza de Palma, unnumbered pages, 'ultima scrittura' of Giulio Savorgnan, June 1595.

77. "da febre continua mesi 6". ASV, Provveditori alla Sanità, busta 826, Necrologi 1595-96, 4 July 1595.

78. Piero Voltolina, *La storia di Venezia attraverso le medaglie*, 3 vols. (Venice, 1998), vol. 2, pp. 8-9, no. 846.

usual idealistic perspective.⁷⁹ Although at the outset he evidently supported the almost platonic vision of the enormous star-shaped *fortezza reale*, his experiences on site forced him to abandon his typically uncompromising stance. Knowing that he would never be allowed to return to Venice until the perimeter walls were completed to a defensible height, he was forced to recognise that some minor imperfections would have to be tolerated. Confined at the building site, he became ever more frustrated by the criticism and lack of practical support from Venice. In the sessions of the Senate, the pragmatism and sense of urgency in Barbaro's dispatches collided with Savorgnan's utopian vision. Little by little, rational assessment of the situation on the ground forced Barbaro to adopt a new realism and the enterprise cost him his life.

79. See Howard, "Architectural Politics" and Eadem, *Venice Disputed*.

BENJAMIN PAUL

“Convertire in se medesimo questo flagello”: autocritica del Doge Alvise Mocenigo nel bozzetto di Tintoretto per il dipinto votivo a Palazzo Ducale

Jacopo Tintoretto eseguì due versioni del dipinto votivo di Alvise Mocenigo a Palazzo Ducale, offrendo un’acuta lettura introspettiva della profonda crisi personale del doge (1570-77), verso la fine della sua vita, di fronte alla drammatica situazione sociopolitica di Venezia. Le differenze tra il bozzetto al Metropolitan Museum di New York (Fig. 27) e il dipinto finale nella Sala del Collegio a Palazzo Ducale (Fig. 28) dimostrano che al volgere del sedicesimo secolo l’autocritica di Venezia ed il desiderio di un cambiamento erano diffusi persino ai più alti livelli della società, e pur tuttavia queste tendenze riformatrici venivano soffocate da una classe politica sempre più insicura e paralizzata. Le due versioni di Tintoretto aiutano a gettare uno sguardo dietro la facciata dell’autorappresentazione della Repubblica Veneziana e contribuiscono a meglio far comprendere il suo conflitto di identità durante la grave crisi degli anni settanta.

La Serenissima era estremamente sensibile al valore simbolico del ciclo di dipinti votivi che decoravano le pareti di Palazzo Ducale. Probabilmente venivano richiesti degli abbozzi dettagliati per essere sicuri che ogni dipinto votivo corrispondesse all’immagine ufficiale che la Repubblica intendeva trasmettere di se stessa e delle persone che venivano esposte per decorare il suo palazzo più importante.¹ Talvolta questo forte desiderio di controllo deve aver provocato dei conflitti perché, dopo tutto, i dipinti votivi erano committenze private pagate dal doge o, dopo la sua morte, dalla famiglia. Oltre al bozzetto ad olio di Tintoretto sopravvive solo il grande

Vorrei ringraziare Annaleda Tagliaferro che ha gentilmente tradotto il testo in italiano.

1. Vedi anche Wolters, il quale suggerisce che la Serenissima esercitasse un qualche controllo sui dipinti votivi. Wolfgang Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert* (Wiesbaden, 1983), p. 123.

disegno di Paolo Veronese per il dipinto votivo di Sebastiano Venier (British Museum, Londra) (Fig. 29). Le differenze con l'opera finale nella Sala del Collegio (Fig. 30) suggeriscono che, proprio come Mocenigo, Venier non era inizialmente disposto ad obbedire alla convenzione di sottomettere la propria visione privata a quella ufficiale dello stato. I bozzetti comunicano una potente immagine personale dei due dogi, che governarono entrambi negli anni settanta, ed offrono uno sguardo all'interno delle loro idee (diametralmente opposte) riguardo agli adempimenti pubblici. Ed è significativo che dalla versione finale dei dipinti a Palazzo Ducale siano poi spariti quasi completamente proprio questi tratti.

Ben noto è il caso del disegno di Paolo Veronese per il dipinto votivo di Sebastiano Venier (1577-78), l'eroe della Battaglia di Lepanto (1571).² È tipico dei dipinti votivi che il doge chieda con deferenza l'intercessione della Vergine o di Cristo e noi sappiamo che la chiede a nome di Venezia, perché è San Marco, il patrono della città, che lo raccomanda all'apparizione divina. In accordo con il sistema politico oligarchico di Venezia, secondo il quale non era altro che il *primus inter pares*, il doge è solo il principale rappresentante di Venezia, ed ecco spiegato perché la divinità non si indirizza mai esclusivamente a lui ma è consuetudine che si rivolga anche agli spettatori. Il disegno di Veronese al British Museum, invece, capovolge questa disposizione. Qui, San Marco sulle nuvole sostituisce la Vergine o Cristo e con gesto benedicente si rivolge chiaramente a Venier come se Venezia dovesse ringraziare il comandante della sua flotta per la vittoria contro i Turchi infedeli. L'impressione che ne consegue è che lo status elevato appartenga alla persona del doge piuttosto che a Venezia e ciò, in effetti, doveva apparire inaccettabile, in particolare perché, attribuendo la vittoria a Venier in contrapposizione all'intervento divino, il disegno di Veronese rischia anche di minare alla base il fondamento religioso dei dipinti votivi. Di conseguenza, la versione finale di Veronese nella Sala del Collegio restituì San Marco al suo ruolo convenzionale di mediatore

2. Vedi Benjamin Paul, "‘And the Moon has Started to Bleed’: Apocalypticism and Religious Reform in Venetian Art at the Time of the Battle of Lepanto", in *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750*, a cura di James Harper (Londra, 2011), pp. 67-94, spec. pp. 71-73; Staale Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic* (Roma, 1974), pp. 95-98; Wolters, *Bilderschmuck*, pp. 126-28; Giorgio Tagliaferro, "Martiri, eroi, principi e beati: i patrizi veneziani e la pittura celebrativa nell'età di Lepanto", in *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento*, a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio (Roma, 2006), pp. 337-90.

in terra e raffigurò Cristo come Giudice Supremo in cielo, mentre concede il proprio sostegno a Venezia benedicendo insieme a Venier il gruppo dei santi, le figure allegoriche e gli spettatori.

Questi cambiamenti sostanziali che alteravano il significato della composizione furono chiaramente imposti all'artista e al committente per ridimensionare lo status di Venier cui era stato dato un rilievo inopportuno nel disegno per il bozzetto. A prima vista, le modifiche apportate al bozzetto di Tintoretto per il dipinto votivo del Doge Alvise Mocenigo, esposto al Metropolitan Museum di New York, appaiono molto meno drammatiche o ideologicamente motivate nell'opera finale nella Sala del Collegio. Eppure, un esame più attento rivela che il quadro del Metropolitan deve essere apparso altrettanto inaccettabile del disegno di Veronese – sebbene per ragioni quasi diametralmente opposte.³

Secondo la consuetudine il dipinto votivo di Mocenigo fu commissionato proprio alla fine della vita del doge o subito dopo la sua morte, avvenuta il 21 maggio 1577, per dare conto di tutti gli eventi del suo dogato. Anche se la maggior parte dei dipinti votivi a Palazzo Ducale hanno un formato orizzontale il bozzetto di Tintoretto è insolitamente largo e basso (97,2 x 198,1 cm.). Probabilmente era stato ideato per ornare l'intera parete nord della Sala del Collegio, risultando appeso sopra la tribuna del doge.⁴ Infine, il dipinto votivo di Sebastiano Venier del Veronese ornava questa parete che misura 285 x 564 cm. (Fig. 31), comprese le due sculture dipinte che incorniciano la scena votiva. Nonostante le dimensioni siano differenti i due dipinti hanno proporzioni quasi identiche e la loro altezza è approssimativamente la metà della loro larghezza. D'altronde, la versione finale del dipinto votivo di Mocenigo appeso all'angolo nord della parete orientale della Sala del Collegio misura 390 x 660 cm. ed ha delle proporzioni molto meno irregolari. Questo allora sta a indicare che la prestigiosa parete della tribuna, mentre originariamente era stata assegnata a Mocenigo, fu infine data a Sebastiano Venier dopo che l'eroe di Lepanto gli era succeduto come doge.

La destinazione originaria del dipinto di Mocenigo giustifica così il formato oblungo come pure la simmetria della composizione sia nel bozzetto che nella versione finale. Tradizione vuole che nei dipinti votivi il doge sia

3. Sul dipinto votivo di Alvise Mocenigo vedi Sinding-Larsen, *Christ*, pp. 84-95; Wolters, *Bilderschmuck*, pp. 118-23.

4. Sinding-Larsen, *Christ*, pp. 90-91.

situato lontano dal centro, di fronte alla Vergine o, come in questo caso, al Redentore e vicino al gruppo di santi presenti per motivi di onomastica o perché collegati in qualche modo ad eventi accaduti durante il dogato. In accordo con la costituzione repubblicana di Venezia, che limita rigorosamente l'influenza politica del doge, questa divisione riduce i legami personali del doge con la divinità, mentre contemporaneamente accresce il ruolo da intermediario di San Marco, posto tra il doge e la divinità. Sulla parete oblunga della tribuna nella Sala del Collegio una composizione così asimmetrica sarebbe comunque sembrata goffa. Essa avrebbe creato uno spazio troppo ampio tra il doge e la divinità oltre al fatto di non creare alcun collegamento spaziale con la sottostante tribuna. In effetti, il Sebastiano Venier di Veronese riduce la dimensione oblunga della parete incorniciando la scena votiva con due sculture dipinte dentro a delle nicchie e fa convergere l'intera composizione verso il centro per stabilire un collegamento con il trono sulla tribuna. Come soluzione alle difficoltà spaziali della parete questa risulta più elegante di quella di Tintoretto, il quale pone il doge di fronte ad una colonna al centro, spinto anche lui dal desiderio di allineare la composizione alla tribuna. Il fatto che Mocenigo, nella versione finale, mantenga la sua posizione centrale non è contraddittorio, soprattutto se si conviene con Wolfgang Wolters, il quale argomenta che Tintoretto aveva perso interesse al lavoro dopo che era stato costretto a fare dei cambiamenti e l'aveva quindi assegnato alla sua bottega.⁵ La mancanza di ispirazione, dunque, spiegherebbe perché la composizione nel suo complesso rimase ampiamente inalterata. Inoltre, Tintoretto e la sua bottega, molto esperta nei cosiddetti *lateralis*, devono aver tenuto conto del fatto che la maggior parte degli spettatori possono vedere il dipinto, situato nell'angolo estremo, solo da una prospettiva obliqua, il che in effetti riduce l'impressione che la posizione di Mocenigo sia nel mezzo della composizione.

Con ogni probabilità dunque Tintoretto ideò il bozzetto prima che a Venier fosse assegnata la parete della tribuna. E tuttavia sembra insostenibile il tentativo di Miguel Falomir di datarlo tra il 1571 e il 1574.⁶ Non solo è improbabile che Mocenigo commissionasse il proprio dipinto votivo subito all'inizio del suo dogato, ma sarebbe strana anche la corrispondenza per cui la prima apparizione del Redentore in un dipinto votivo ducale

5. Wolters, *Bilderschmuck*, p. 122

6. Miguel Falomir, "Il Doge Alvise Mocenigo presentato al Redentore", in *Tintoretto* (catalogo), a cura di Miguel Falomir (Madrid, 2007), n. 37, pp. 324-29.

coincida con il doge che solo in seguito avrebbe fatto voto di dedicare una chiesa a Cristo Redentore.⁷ Dopo tutto, il dipinto votivo di Mocenigo dovrebbe quanto meno dare riconoscimento ad alcuni aspetti della sua reggenza fino al 1574 e la figura del Redentore da sola, senza attributi specifici, non contiene collegamenti diretti a Lepanto né al trattato di pace separato con i Turchi nel 1573, né alla visita di Enrico III di Francia del 1574, tutti eventi centrali del suo dogato fino a questo momento.⁸ Il Redentore è invece sicuramente legato alla devastante epidemia di peste del 1575-77 e all’impegno di Mocenigo di costruire una chiesa votiva. Di conseguenza, non può sussistere alcun dubbio che Tintoretto dipinse il bozzetto in un qualche momento tra la fine della vita di Mocenigo e prima che la parete della tribuna fosse assegnata a Venier, il che non deve essere avvenuto oltre il 1578, quando l’anziano successore di Mocenigo era già morto.⁹

La composizione e l’iconografia del bozzetto di Tintoretto sono quelle classiche. Esso mostra il doge al centro in posizione di preghiera con lo sguardo diretto fuori dal quadro più che verso il Redentore, il quale si avvicina da sinistra accompagnato da una schiera di angeli. Tintoretto sperimenta due posizioni per San Marco, in piedi accanto a Mocenigo, per raccomandarlo a Cristo. A sinistra, in primo piano, si trova il leone, attributo di Marco. Un gruppo di quattro santi occupa la metà destra della composizione, mentre sullo sfondo si ha una visione del Palazzo Ducale e

7. Quantunque egli citi il Redentore nella dedica introduttiva del suo testamento datato 1562, si deve considerare tale riferimento come generico, dato che non è inusuale ed appare in numerosi testamenti dell’epoca: “Lascio adunque l’Anima mia al Pietoso Dio Eterno et Benedetto, che per mezo de miser Jesu Cristo suo Figliolo et nostro Redentore et per gratia si degnara di accetarla [...]” ASV, Testamenti Notarili Cesare Ziliol 1256, n. 12 (Alvise Mocenigo di Tommaso).

8. Tracy Cooper opera un tentativo simile, e non convincente, di associare a Lepanto il Redentore al centro della tomba di Alvise Mocenigo in Santi Giovanni e Paolo. Tracy Cooper, *Palladio’s Venice. Architecture and Society in a Renaissance Republic* (New Haven, 2005), p. 333, n. 42.

9. Nel 1574 un incendio distrusse la Sala del Collegio e sembra improbabile che un punto così importante come la parete sopra la tribuna fosse lasciato vuoto. Mentre l’incisione di Cesare Vecellio che mostra la Sala prima dell’incendio è tagliata sopra il trono, la sua inclusione di una cornice può suggerire che la parete era decorata. In questo caso solo l’incendio rese possibile la nuova decorazione della Sala del Collegio, per cui Tintoretto eseguì il bozzetto, e ciò fornirebbe una prova ulteriore per una data posteriore al 1574. Per un’illustrazione della stampa del Vecellio vedi *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento* (catalogo), a cura di Lionello Puppi (Milano, 1980), p. 87, fig. 55 con un breve commento di Stefania Mason Rinaldi (p. 88).

della biblioteca di Jacopo Sansovino, a mo' di cornice per la Piazzetta di San Marco che conduce al bacino dove stanno alla fonda numerose galee della flotta veneziana.

Le modifiche di Tintoretto nella versione finale sono relativamente piccole. Sicuramente egli aggiunse una figura di Vittoria al di sotto di Cristo ed un tappeto orientale per Mocenigo a San Marco sulla tribuna sopraelevata. In aggiunta, sul margine destro compaiono le teste di due uomini, mentre il Palazzo Ducale scompare dietro l'ampia nuvola che accompagna Cristo. Tintoretto mostra differenti tipi di navi nel bacino e fornisce il leone di San Marco dei suoi attributi tradizionali: le ali ed un libro aperto. Cambia anche leggermente la relazione tra il doge ed il Redentore che si avvicina, come pure la disposizione e gli attributi dei santi onomastici nella metà destra della composizione.

Staale Sinding-Larsen ha argomentato che furono le mutate circostanze storiche a rendere necessarie le modifiche tra il bozzetto e la versione ultima.¹⁰ Di conseguenza, nel bozzetto le galee nel bacino di San Marco e quella che Sinding-Larsen ha considerato originariamente una figura di vittoria vicino al doge, sono da mettere in relazione con il successo di Lepanto, per il quale persino il Redentore che si approssima sembra ringraziare il doge. Sinding-Larsen ha sostenuto che, dal momento che il sottotesto del bozzetto era divenuto obsoleto dopo la morte di Mocenigo e l'insediamento di Sebastiano Venier, vero eroe di Lepanto, il dipinto finale dava rilievo alla firma del trattato di pace con i Turchi, motivo per cui le gondole ora sostituiscono le navi da guerra nel bacino, ed il Leone di San Marco mostra chiaramente il libro con l'iscrizione: "Pax tibi Marce Evangelista Meus". Wolfgang Wolters, invece, ha fatto ben poche distinzioni tra le due versioni.¹¹ Escludendo ogni riferimento alla Pace Separata egli ha sostenuto che ambedue i dipinti si riferiscono non solo alla vittoria di Lepanto ma anche alla fine della peste del 1575-77 dato che la presenza del Redentore, nella raffigurazione del doge che aveva fatto voto di ergergli una chiesa se la peste fosse finita, suggerisce inevitabilmente delle associazioni con quel disastro.

In ambedue le versioni Tintoretto aveva ben presente tutta la vita di Mocenigo e quindi fa riferimento ad eventi che riguardano l'intero dogato. Secondo il *breve* sullo stendardo nel ritratto della successione nella Sala

10. Sinding-Larsen, *Christ*, pp. 84-95.

11. Wolters, *Bilderschmuck*, pp. 118-24.

dello Scrutinio, Mocenigo liberò la Repubblica dalla guerra, dalla fame, dal fuoco e dalla peste.¹² Sembra quasi che Tintoretto mostri di riconoscere molte di queste qualità, anche se in ogni versione ne enfatizza aspetti differenti. Mentre in entrambi i dipinti il Redentore in posizione elevata sta a significare la fine della peste, nel bozzetto le galee all’ancora nel bacino si riferiscono alla guerra. La veduta del Palazzo Ducale può ben alludere all’incendio del 1574 che danneggiò proprio l’ala occidentale riprodotta nel dipinto. Nella versione finale la figura di vittoria ha probabilmente molteplici implicazioni, come suggerisce Wolters, riferendosi al trionfo sulla peste, sui Turchi e forse anche sull’incendio, al quale fa probabilmente riferimento il cielo rosso dietro la testa di San Marco.

La versione finale sostituisce le galee nel bacino con il *bucintoro* e le gondole con cui arrivò nella Piazzetta Enrico III re di Francia.¹³ Il tappeto orientale sul quale si inginocchia Mocenigo potrebbe essere un’ulteriore allusione a Lepanto, poiché un tappeto simile compare in Palazzo Ducale nel dipinto votivo di Pietro Loredan (1567-70), il cui dogato fu dominato dai conflitti con i Turchi.¹⁴ Anche il risalto – ed è unico nel ciclo votivo – dato al leone di San Marco in primo piano, mentre sorregge il libro che annuncia come l’Evangelista troverà pace a Venezia, può riferirsi alla Pace Separata con i Turchi, come ha suggerito Sinding-Larsen. Il trattato di pace era impopolare sia a Venezia che a Roma e quindi non viene menzionato nel *breve* di Mocenigo. Comunque, sembra che alla fine la Pace Separata divenne in qualche modo più accettata come indicano le iscrizioni sui monu-

12. “DEPVLSA FAME/ CONSOCIATIS/CHRISTIANORVM/PRINCIPVM VIRI/BVS SELYMI TV/RCARV. REGIS/CLASSE PROFLI/GATA ATQ. INDE VICTORIA VNA/ OMNIVM NOBILI/SSIMA PARTA/SERVATORI DEO AEDE DICATA/ VRBE BELLO FAME/INCENDIO PESTIL/ENTIA LIBERATA/REMP. FLORENTE./RELINQVIMVS”. Per la trascrizione, vedi Umberto Franzoi, *Storia e Leggenda del Palazzo Ducale di Venezia* (Verona, 1982), p. 335.

13. Per la raffigurazione del *bucintoro* con il baldacchino semicircolare usato per la visita di Enrico III, vedi il dipinto di Palma il Giovane alla Gemäldegalerie Alte Meister a Dresda, come pure la descrizione in ASV, *Cerimoniale*, reg. 1, foll. 43r-44v, che menziona anche le gondole di accompagnamento.

14. Su Pietro Loredan vedi il capitolo tre di Benjamin Paul, “The Turks, Plague, and Divine Wrath: Jacopo Tintoretto’s Representations of the Apocalyptic Woman” (Ph.D. dissertation, Harvard University, 2004). Un tappeto orientale compare anche nel dipinto votivo di Marcantonio Memmo (1612-15). L’importanza dei Turchi durante il governo di Memmo è meno evidente, ma il tappeto si riferisce forse al suo precedente impegno a Palmanova, la roccaforte veneziana contro i Turchi. Su Memmo, vedi Andrea Da Mosto, *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata* (Milano, 1966), pp. 407-13.

menti funerari di Marino Grimani e Giovanni Soranzo, le quali riconoscono ai defunti i loro ruoli di negoziatori con i Turchi.¹⁵

Mentre le allusioni a molti di questi eventi devono considerarsi indirette e ambigue, il riferimento alla peste è esplicito in ambedue le versioni, per via dell'inclusione del Redentore cui fu ascritta ufficialmente la cessazione dell'epidemia del 1575-77. Per quanto riguarda la versione finale, la focalizzazione sul macabro evento che spazzò via un terzo della popolazione può spiegarsi con il fatto che era ormai chiaro che a Venier, nella Sala del Collegio, sarebbe stato attribuito il merito di Lepanto. Onde evitare ripetizioni all'interno del ciclo di dipinti votivi, quello di Mocenigo metteva l'accento sulla peste che aveva preceduto Lepanto, ordinando così i dipinti secondo la cronologia degli eventi e non dei dogati.¹⁶ Per quanto riguarda il bozzetto, comunque, sorprende questa enfasi sulla peste. Quando Tintoretto ideò il bozzetto, Venier probabilmente non era nemmeno doge ed il dipinto votivo avrebbe ancora potuto attribuire la vittoria a Mocenigo. Inoltre, ad una più attenta osservazione diventa evidente che contrariamente al *breve*, che mette in risalto la liberazione dalla peste ("Pestilentia liberata"), il bozzetto fornisce pochi elementi di sollievo al riguardo e il suo linguaggio è notevolmente meno trionfale che non nella versione finale a Palazzo Ducale.

Le modifiche al secondo santo sulla destra, che in ambedue le versioni costituisce la figura più singolare del gruppo di santi, fornisce il motivo più chiaro per questo cambiamento da un'atmosfera sottomessa ad una trionfante. Nel dipinto finale il santo è rappresentato come un vecchio che

15. Per l'iscrizione sulla tomba di Marino Grimani a San Giuseppe di Castello, vedi Jan Simane, *Grabmonumente der Dogen. Venezianische Sepulchralkunst im Cinquecento* (Sigmaringen, 1993), p. 108, n. 6. Per la tomba di Giovanni Soranzo sulla facciata di Santa Giustina, vedi Martin Gaiet, *Facciate sacre a scopo profane. Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento* (Venezia, 2002), p. 496, cat. 14.G a).

16. Se mai fosse stato inteso un ordine cronologico, resta un problema complicato. Non può comunque essere una coincidenza che il dipinto votivo di Nicolò Da Ponte, successore di Venier nella carica, sia posto dopo quello di Mocenigo. Allo stesso tempo, sopra la porta della Sala del Senato e dell'Antecollegio sono appesi i dipinti votivi di Francesco Venier e Andrea Gritti. Essi probabilmente sostituivano i dipinti dei due dogi distrutti dall'incendio del 1574 poiché sembra quasi che i dogi d'inizio Cinquecento riservassero a se stessi gli importanti spazi sopra le porte. Dal momento che evidentemente mantennero i loro vecchi spazi dopo l'incendio, fu difficile riconoscere un ciclo coerente. Vedi anche la tesi di laurea di Stefano Colombo, "I dipinti commemorativi dei dogi a Palazzo Ducale: riflessioni sull'immagine di Stato a Venezia, 1574-1618" (Università Ca' Foscari, Venezia, anno accademico 2010/2011; relatore: Augusto Gentili).

si genuflette in posizione di preghiera. Vestito di un mantello colorato e voluminoso che conferisce grande presenza alla sua figura, egli fissa direttamente il Redentore per creare un contatto visivo; i riflessi sul suo capo e sulla punta delle sue dita, impegnati in manifestazioni devozionali, suggeriscono che egli è illuminato direttamente da Cristo. Nel bozzetto il santo sembra molto più giovane; egli indossa una veste semplice e non porta scarpe, incrocia le braccia davanti al petto con devozione ed abbassa il busto e il capo scoperto come se fosse troppo umile per guardare il Redentore che avanza. In tal modo, mentre la versione finale evidenzia la fede esemplare del santo e privilegia l'accesso a Cristo, il bozzetto lo definisce come un umile penitente.

Mentre i rispettivi attributi aiutano ad identificare gli altri tre santi del gruppo che sono, da sinistra a destra, San Giovanni Battista, San Luigi di Tolosa e San Nicola di Bari, questo santo manca del tutto di qualsiasi attributo e, di conseguenza, la sua identità è stata oggetto di numerose congetture. Da parte sua Falomir lo ritiene semplicemente non identificabile, mentre Wehle e Wolters lo hanno associato a San Rocco, però solamente “perché il dipinto nel suo insieme era considerato collegato alla peste” come ha giustamente osservato Sinding-Larsen.¹⁷ Nella versione finale, in particolare, l'uomo anziano e pelato è molto dissimile da San Rocco, comunemente rappresentato come un giovane pellegrino con sulla coscia dei bubboni dovuti alla peste. Cooper ha quindi giustamente rifiutato questa identificazione e, con cautela, ha suggerito che possa trattarsi di San Francesco, con riferimento a Francesco fratello di Alvise, da lungo tempo deceduto, data l'inclusione dei due santi onomastici dei suoi fratelli viventi: Giovanni e Nicolò.¹⁸ In tal caso nel dipinto votivo sarebbero comparsi tutti i santi onomastici dei quattro fratelli.¹⁹

17. Falomir, “Doge”, p. 328; Harry B. Wehle, “An unfinished Tintoretto explained”, in *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 7 (1949), p. 179; Wolters, *Bilderschmuck*, p. 122; Sinding-Larsen, *Christ*, p. 85.

18. Francesco era morto nel 1538. Cooper, *Palladio's Venice*, p. 333, n. 43.

19. Secondo Federigo Stefani c'era anche un quinto fratello, Marco, che non è menzionato dal Barbari nella genealogia dei Mocenigo ma è registrato nei documenti del 23 gennaio 1515 (Stefani, “Mocenigo di Venezia”, in *Famiglie celebri italiane*, a cura di Pompeo Litta, vol. 157 [Milano, 1868], tavola 13). Se si volesse dar seguito alla tesi di Cooper, nel dipinto di Tintoretto San Marco potrebbe riferirsi a Marco Mocenigo, il che è comunque molto improbabile, considerato il ruolo privilegiato che il santo patrono di Venezia occupa nelle composizioni votive.

Ad ogni modo, se il vecchio con la barba della versione finale non assomiglia minimamente a San Rocco, ha ben poco in comune anche con San Francesco, che solitamente indossa una semplice veste marrone con un cordone, spesso con cappuccio, ma mai di un tessuto dal colore rosso. Se si considerano l'età, la pettinatura, la barba e la struttura fisica Francesco può essere più vicino al santo del bozzetto, ma anche qui il colore rosa e la foggia dell'abito rendono piuttosto improbabile questa identificazione. Dato che Tintoretto aveva inserito gli attributi degli altri santi, ci si aspetterebbe di trovare anche quelli di Francesco, la croce rossa e le stigmate, specialmente in una caratterizzazione che devia radicalmente dalla convenzione.

In una nota Sinding-Larsen avanza però anche l'ipotesi che il santo possa rappresentare Tommaso.²⁰ La mancanza di attributi, effettivamente, si adatta a Tommaso, che talvolta è rappresentato con una squadra –essendo considerato un architetto– e talaltra con una lancia, a causa del suo martirio. Ma questi attributi non sono comuni ed il più delle volte l'apostolo è raffigurato senza alcun oggetto identificativo.²¹ Nemmeno la differenza di età tra il santo del bozzetto e la versione finale crea problemi, perché se tradizionalmente è raffigurato come un giovane glabro, come nell'iconostasi della Basilica di San Marco o nei mosaici di Torcello, esso compare anche come un uomo più maturo con una barba corta, come nelle due pale d'altare del Tommaso Dubbioso di Cima da Conegliano.

Sembra che a Venezia, dove Tommaso fu di rado ritratto individualmente, non si sia mai consolidata una convenzione univoca sul modo di raffigurarlo.²² Una prova concreta che la figura rappresenta in effetti San

20. Egli sostiene questa ipotesi dal confronto tra il colletto del santo e quello di San Tommaso nel *paliotto* del diciassettesimo secolo eseguito da Matteo Verona per la Pala d'Oro a San Marco e suggerisce che vi si trovi come allusione al padre di Alvisè. Sinding-Larsen, *Christ*, p. 85, n. 2.

21. Vedi Martin Lechner, "Thomas, Apostel", in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 8 (Roma, 1974), coll. 468-75.

22. Nelle statistiche di Peter Humfrey sui santi più comunemente rappresentati nelle pale d'altare veneziane dal 1450 al 1530, con una soglia di sei presenze, Tommaso non trova spazio. Nelle pale d'altare narrative Cima da Conegliano raffigura due volte Tommaso che dubita. Nell'*Assunta* di Palma il Vecchio, Tommaso si avvicina in lontananza e sembra indossare lo stesso telo rosso sopra una veste verde come nella rappresentazione di Cima. Nella versione finale di Tintoretto l'abito del santo appare blu e non verde ma indossa la stola rossa, suggerendo che forse a Venezia si era affermato un colore iconografico per San Tommaso. Vedi anche Maffeo Verona, che nel *paliotto* inverte la combinazione e veste San Tommaso di rosso con uno scialle blu. Per le statistiche e le illustrazioni delle pale di Cima

Tommaso la si può trarre dal testamento di Alvise Mocenigo, in cui si evince che, piuttosto che alludere al padre di Mocenigo, come argomenta Sinding-Larsen, Tommaso è incluso per via di Tomà, il figlio di Nicolò, fratello del doge. Il matrimonio di Alvise con Loredana Marcello fu senza prole e, di conseguenza, egli si interessò molto affinché i due fratelli Giovanni e Nicolò con le rispettive famiglie mantenessero vivo il suo ricordo per i posteri. Così, nel suo testamento, egli non solo divide i suoi beni tra i suoi due fratelli più giovani, ma include anche i loro primogeniti Alvise e Tomà, dando loro istruzioni dettagliate su come usare i suoi generosi lasciti e, cosa ben più cara al doge, pretendendo che loro ed i loro figli chiamassero il maschio primogenito Alvise.²³

Il Doge Alvise Mocenigo, dunque, quasi adotta i suoi fratelli ed i loro figli, che essendo obbligati ad usare il suo nome per i discendenti portano

e Palma vedi Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice* (New Haven, 1993), p. 65 tavole 5 e 6 e figg. 239, 340, 248. Sull'iconostasi a San Marco, vedi Wolfgang Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)* (Venezia, 1976), vol. 2, fig. 448.

23. Lunario, figlio primogenito di Giovanni era morto nel 1572, quindi prima che Alvise scrivesse il codicillo (vedi ASV, Marco Barbaro, “Arbori de’ Patritii Veneti”, vol. 22, “Mocenigo F”, p. 191). Comunque, già nel testamento originale vergato nel 1562 Alvise promette la residenza di famiglia alla Giudecca ad Alviseto, figlio di Giovanni, a condizione che chiami il suo primo maschio Alvise: “Io voglio che detta casa et horto vada nel mio residuo con questa conditione che’l primo delli discendenti dei miei fratelli che havera al mio Nome subentri in locho di Alviseto sopraditto”. Nel primo codicillo, scritto nel 1574, cioè quando era doge, promette ad Alviseto Villa Bono vicino a Verona, ed esige che anche i figli dei figli vengano chiamati come lui: “Et però di tutto quello, che habbiamo in Villa Bono, volemo che sia erede Alvise Mocenigo nostro nipote filo di Miser Giovanni nostro fratello con questa condicion chel si mariti //, et al primo figliol mascolo ponga nome Alvise, et unde di herede in erede ponendo Alvise. Et all m.do Alvise in la sua descendentia, vada in Alvise”. Giovanni e suo figlio ricevono così tanto perché Alvise aveva una cosiddetta *fraterna* con Giovanni, il che vuol dire che reggevano insieme gli affari di famiglia. Forse a causa dell’aumento di prestigio derivante dalla carica dogale, a questo punto diede un riconoscimento anche a Nicolò e a suo figlio Tomà, sempre assicurandosi che per generazioni la discendenza maschile si chiamasse Alvise: “Il qual fondo volemo che sia di Thomà primo genito di Miser Nicolo nostro fratello. Il qual sia tenuto maritarsi, et al suo primo fiolo, che nascesse de legittimo matrimonio, et atto a venir a Gran Consiglio volemo sia posto nome Alvise. Il qual dapoi la morte de suo padre resti solo erede di questo legato, et in questo nome di Alvise habbia a permanir isso legato”. Nel caso Giovanni e Nicolò non ottemperassero a queste istruzioni saranno privati di tali benefici. Questa strategia ebbe successo e portò ad una sovrabbondanza di Alvise nella famiglia, compresi tre dogi futuri e cinque procuratori. ASV, Testamenti Notarili Cesare Zilioli 1256, n. 12 (Alvise Mocenigo di Tommaso).

avanti la sua linea di famiglia e non quella dei loro antenati. Queste preoccupazioni genealogiche suggeriscono che Alvise Mocenigo avesse previsto l'inserimento dei ritratti di Giovanni e Nicolò, cosa unica nel ciclo di dipinti votivi a Palazzo Ducale.²⁴ Tanto che Miguel Falomir ha suggerito che i fratelli di Alvise non appaiano solo nella versione finale, collocati nell'ombra dietro il gruppo di santi onomastici, ma anche nel bozzetto, dove si accostano alla piattaforma dal lato destro dello sfondo.²⁵ La disposizione dei santi riflette pure i legami tra i Mocenigo e ciò è particolarmente evidente nella Sala del Collegio. Qui la sequenza ininterrotta di quattro santi del bozzetto viene divisa in due gruppi, ognuno formato da padre e figlio, ovvero Giovanni è appaiato con Alvise (il nome veneziano per Luigi) e Nicolò con Tomà. Alla luce dei ritratti gli spettatori contemporanei non avrebbero probabilmente avuto alcuna difficoltà nel mettere i santi in relazione con le famiglie di Giovanni e Nicolò.

Allo stesso tempo, in particolare nel bozzetto, Tintoretto evidenzia Tommaso nel gruppo dei santi onomastici non a causa dei doveri dinastici di Tomà Mocenigo, ma probabilmente per le implicazioni dovute alla reputazione del santo, ritenuto uno scettico. Tommaso è noto per la sua incredulità nel momento in cui gli altri Apostoli gli annunciarono la Resurrezione di Cristo: “Se non vedo nelle sue mani il segno dei chiodi e non metto la mia mano nel suo costato, non crederò” (Giovanni 20:25). Otto giorni dopo Gesù permise a Tommaso di toccare il costato ma non senza attirarsi il rimprovero di Cristo: “Perché mi hai veduto, hai creduto: beati quelli che pur non avendo visto crederanno!” (Giovanni 20:29) Autorevoli teologi quali Sant'Agostino e San Gregorio Magno hanno attribuito al dubbio di Tommaso una valenza positiva, argomentando che egli aveva chiesto una prova della Resurrezione di Cristo non perché mancasse di fede ma per

24. Wolters (*Bilderschmuck*, p. 123) suggerisce che l'inserimento di membri di famiglia non era inusuale nei dipinti votivi ducali ma come prova riporta solo un esempio (ambiguo) proveniente dalla terraferma e che non ritrae un doge.

25. Falomir, “Doge”, p. 328. Nel dipinto di Mocenigo l'uomo pelato con la barba bianca deve essere Giovanni, poiché egli compare anche nel dipinto votivo di Tintoretto eseguito per il palazzo privato di Alvise Mocenigo, ed ora alla National Gallery di Washington, D.C. Probabilmente i due fratelli appaiono anche nel dipinto di Alessandro Varotari (Il Padovanino) che rappresenta il voto di Alvise di costruire Il Redentore (collezione privata) e la raffigurazione di Palma il Giovane di una messa in onore della vittoria di Lepanto (San Fantin) (Fig. 49). E potrebbero anche essere presenti nella *Madonna del Rosario* di Paolo Veronese nel Museo Vetrario a Murano (vedi Fig. 5).

cancellare ogni dubbio.²⁶ Toccando le ferite di Cristo, Tommaso rivela la verità della Resurrezione e quindi dissipa il sospetto di tutti gli altri.

Però non tutti i teologi hanno assolto Tommaso per la sua incredulità. In una predica pasquale Sant’Antonio da Padova esorta gli ascoltatori: “Non essere senza fede, dunque, oh Tommaso, oh Cristiano, ma sii invece un credente”.²⁷ Su questa scia, la devozione popolare veneziana lo ridusse alla sua incredulità con canzoni e proverbi (“San Tomaso xe sora i increduli”); “Xe come San Tomaso, no ghe crede se no ghe ficca el naso”.²⁸ Pietro Aretino conclude la sua *Vita di Santa Maria Vergine* con un riferimento a Tommaso ed al suo dubbio sulla Resurrezione.²⁹ Nella *Humanità di Cristo*, Aretino trae delle conclusioni morali di portata ancora più ampia, ricordando ai lettori le conseguenze fatali che potrebbe avere un comportamento irriverente come quello di San Tommaso: “Non tentate il redentor nostro perché a tutti non è lecito ch’egli consenta quel che ha consentito a Tommaso”.³⁰

Anche alla base del bozzetto di Tintoretto si trova questa fama popolare di Tommaso dovuta alla sua mancanza di fede. Ma più che rendere lo scetticismo dell’apostolo, Tintoretto mostra l’atteggiamento verosimilmente penitente di Tommaso dopo il suo ritorno alla fede. Così facendo lo mette in grado di esprimere il proprio rammarico e di dimostrare la propria fede nel Cristo risorto. Molti altri aspetti suggeriscono che il pentimento costituisce il tema di fondo del bozzetto. Più ancora della loro condizione privilegiata, Tintoretto enfatizza la devozione dei santi. Con l’eccezione di Luigi da Tolosa, tutti i santi che si accompagnano a Tommaso sono scalzi e, per sottolinearne ulteriormente lo zelo religioso, tutti fuorché Tommaso leggono la Bibbia. Sulla copia aperta di Giovanni Battista si posa l’Agnello di Dio per attirare l’attenzione sul sacrificio di Cristo per l’umanità e quin-

26. Su San Tommaso nell’arte visiva italiana e nelle discussioni teologiche, vedi Erin Benay, “The Pursuit of Truth and the Doubting Thomas in the Art of Early Modern Italy” (Ph.D. dissertation, Rutgers University, 2009).

27. *Anthony of Padua. Sermons for the Easter Cycle*, a cura di Gorge Marcil (St. Bonaventure, NY, 1994), p. 102; citato in Benay, “Pursuit”, p. 72.

28. Giovanni Musolino, “I santi nel folklore”, in *Santità a Venezia*, a cura di Antonio Niero, Giovanni Musolino e Silvio Tramontin (Venezia, 1972), pp. 196, 216.

29. “O Giunto ne la sua valle si certifico de la Assunzione di lei col testimonio de la cintola, che egli che dubita de la Resurrezione di Maria si vidde cadere in mano con molto applauso de gli altri del collegio di Gesu”. Pietro Aretino, *Vita di Santa Maria Vergine. Nuovamente corretta e ristampata* (s.l., 1540) (pagina non numerata).

30. Pietro Aretino, *La Humanità di Cristo* (s.l., 1540), p. 102.

di sui suoi peccati, sulla necessità del pentimento e su un rinnovato patto con Dio.³¹ Nemmeno l'agnello sta in ozio e sembra studiare la Bibbia di Luigi alla sua sinistra. E in più la posizione del doge stesso suggerisce pentimento. Secondo Cesare Ripa, le braccia aperte e abbassate come quelle di Mocenigo significano riverenza a Dio mentre si prega.³² Raffaele Borghini descrive questo gesto come “atto umile” con riferimento al dipinto votivo del Doge Nicolò Da Ponte di Tintoretto.³³

La posizione che Tintoretto aveva inizialmente concepito per Marco, il santo patrono di Venezia, avrebbe drammaticamente accresciuto l'impressione della necessità del pentimento. Le indagini a raggi X del bozzetto rivelano che prima di sperimentare le due posizioni di San Marco vicino a Mocenigo (Fig. 32) Tintoretto aveva progettato di mostrarlo in primo piano alla destra del leone. Perfino ad occhio nudo si può ancora identificare la testa dell'Evangelista e intuire il suo corpo sotto il sottile strato di pittura. Originariamente egli intendeva in tal modo porre Marco con la schiena agli spettatori, tenendo sotto il braccio sinistro il librone chiuso. Con la parte superiore del corpo ed il capo volti in direzione del pavimento a destra Marco avrebbe dovuto apparire sul punto di muoversi verso il doge e la laguna.

Analizzando il bozzetto come fosse incentrato su Lepanto, Sinding-Larsen non commenta la posizione insolita di Marco e si concentra sul libro chiuso dell'Evangelista, che egli considera espressione dello stato di guerra di Venezia.³⁴ Wolters, da parte sua, riconosce che la posizione di Marco è inusuale ma, invece di analizzare questa rottura del decoro la attribuisce semplicemente all'ingegno di Tintoretto.³⁵ Tintoretto, comunque, deve essere stato pienamente consapevole delle implicazioni di tale *invenzione*, effettivamente così radicale che il pittore stesso la modificò già in questo stadio precoce. In questa posizione Marco non ricopre più il ruolo di santo

31. Il dominante colore rosso del suo mantello è un riferimento al suo martirio. Vedi Elisabeth Weiss, “Johannes der Täufer”, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 7 (Roma, 1974), coll. 164-90, in particolare col. 166.

32. “Lo star inginocchiato con le braccia aperte dimostra la riverenza, che si deve avere al Signor Iddio, et in particolare quando si stà in oratione” Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione* [1603], con una introduzione di Erna Mandowsky 1603 (Hildesheim, 1970), p. 372. Citato da Wolters, *Bilderschmuck*, p. 122, n. 2.

33. Raffaele Borghini, *Il riposo* (Firenze, 1584), p. 556. Vedi Wolters, *Bilderschmuck*, p. 122, n. 3.

34. Sinding-Larsen, *Christ*, p. 93.

35. Wolters, *Bilderschmuck*, p. 122.

patrono dato che egli non presenta il doge al Redentore e nemmeno attira l'attenzione di Cristo su Mocenigo; anzi, Marco distoglie lo sguardo dagli spettatori e chiude il libro che annuncia la *predestinatio*, secondo la quale Venezia, per la sua eccezionale fede, è il perfetto rifugio dell'Evangelista. In tal modo sembra che Marco si allontani proprio perché non riesce più a trovare pace a Venezia e, da parte sua, non proteggerà più la città. Pur inclinandosi verso Mocenigo egli non lo guarda e sembra invece diretto alla Piazzetta da dove s'imbarcherà e lascerà la laguna. Fosse stato realizzato, il primo abbozzo di Tintoretto avrebbe certo sovvertito la funzione rassicurante dei dipinti votivi ducali, dato che invece di evidenziare la protezione di Marco avrebbe esibito il suo estraniarsi dalla Repubblica.

Il leone sulla sinistra fornisce un indizio per le riflessioni che attribuiscono un gesto così drastico a Marco oltre ad accrescere l'impressione che un grande pericolo sovrasti Venezia. Mentre dapprima può sembrare che Tintoretto abbia lasciato l'animale incompiuto o abbia tentato di cancellarlo a seguito della decisione di spostare Marco verso il fondo, osservando più attentamente diventa chiaro come Tintoretto abbia oscurato quest'area intenzionalmente.³⁶ Infatti, se Tintoretto, sempre tanto preoccupato dell'efficienza, avesse voluto coprire il leone, lo avrebbe fatto con lo stesso colore e forse anche con le stesse pennellate da lui usate per eliminare San Marco e non con un colore marrone semitrasparente che cela a mala pena l'animale. Che Tintoretto abbia dipinto intenzionalmente quest'area con un colore scuro si evince dai contorni di sinistra che seguono esattamente il movimento dei gradini. In tal modo egli intendeva proiettare il leone di San Marco nel profondo dell'ombra e, come si potrebbe dedurre, Venezia insieme a lui.

Nella *Pala d'altare di San Marco* databile intorno al 1509, Tiziano aveva dato all'ombra connotazioni simili proiettandola in diagonale sulla metà sinistra del corpo dell'Evangelista a voler denotare la minaccia che la peste rappresenta per la città.³⁷ Considerando che durante il governo di Mocenigo Venezia fronteggiò la più grave epidemia di peste dalla Morte

36. Nella guida di Palazzo Ducale Wolfgang Wolters afferma che Tintoretto cercò di nascondere sia Marco che il leone dietro uno strato di pittura. Wolters, *Der Dogenpalast in Venedig. Ein Rundgang durch Kunst und Geschichte* (Berlino, 2010), p. 101.

37. David Rosand, *The Myths of Venice. The Figuration of a State* (Chapel Hill, 2001), p. 66. Vedi anche la pala d'altare con la Vergine, Lucca e Marco di Tintoretto alla Gemaeldegalerie, Berlino. Benjamin Paul in *AVE EVA. Die Wiederentdeckung einer Renaissance Tafel von Gauillaume de Marcillat* (catalogo), a cura di Alessandra Galizzi Kroegel e Roberto Contini (Petersberg, 2013), pp. 100-02.

Nera, è più che probabile che l'ombra presente nel bozzetto di Tintoretto faccia anche riferimento a questo momento critico. E in Tintoretto l'ombra è ancora più minacciosa, perché in termini tecnici quella di Tiziano deriva dall'architettura che ostacola la luce proveniente dalla destra del primo piano, mentre l'ombra di Tintoretto non ha fonti naturali. Qui la luce entra senza ostacoli dalla sinistra del primopiano, ed il pittore lo mette in evidenza tramite i riflessi vividi sulla veste blu di Cristo. L'ombra che getta il leone di Venezia nell'oscurità può quindi avere solo origine divina.

In effetti, molti veneziani consideravano la peste una punizione divina.³⁸ A Venezia gli anni settanta del sedicesimo secolo furono un periodo di massima incertezza spirituale, politica ed economica. Ormai il costante declino economico e politico della città era divenuto un fatto innegabile.³⁹ E tuttavia la maggior parte delle persone non cercava le cause politiche di questo declino, considerandolo la manifestazione di un disegno divino. L'insolita combinazione di disastri politici e naturali verificatisi nell'arco di una decina d'anni, tra il 1569 ed il 1577, contribuì poi grandemente alla sensazione diffusa di stare subendo una punizione da parte di Dio. Soprattutto la guerra con i Turchi, che durò dal 1569 al 1573, e la terribile pestilenza del 1575-77 furono ritenute espressioni della collera divina. Ma anche altri avvenimenti furono considerati presagi apocalittici. Fra questi i violenti fulmini che per ben due volte danneggiarono il Campanile di San Marco nel 1565 e nel 1567; la carestia del 1568, l'ultima e la più violenta in una lunga serie nel Cinquecento; l'incendio dell'Arsenale nel 1569 e i due incendi devastanti a Palazzo Ducale nel 1574 e nel 1577; il terremoto nel 1570; l'apparizione di una cometa che brillò dal 1572 al 1574 mentre un'altra fu vista nel 1577 subito dopo la fine della peste; l'eccezionale acqua alta del 1574 che inquinò tutte le fontane della città.⁴⁰

38. Per un resoconto più dettagliato, vedi Paul, "The Plague", in particolare l'Introduzione.

39. Per una analisi critica della letteratura sul declino economico di Venezia nel sedicesimo secolo, vedi James S. Grubb, "When Myths Lose Power: Four Decades of Venetian Historiography", in *Journal of Modern History*, 58 (1986), pp. 60-64. Per una buona visione d'insieme della disciplina, vedi anche la raccolta di saggi a cura di Brian Pullan, *Crisis and Change in the Venetian Economy in the Seventeenth Century* (Londra, 1968) oltre alle osservazioni innovative di Fernand Braudel nel suo *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 2 voll. (Parigi, 1949).

40. Per una discussione di questi eventi e del loro impatto devastante sulla disposizione d'animo dei veneziani, vedi Paolo Preto, "Le grandi paure di Venezia nel secondo '500: Le paure naturali (Peste, Carestie, Incendi, Terremoto)", in *Crisi e rinnovamento*

Secondo le Scritture, segnali importanti e presagi avrebbero annunciato l'approssimarsi dell'Apocalisse, ed i Quattro Cavalieri dell'Apocalisse simboleggiavano appunto la peste, la guerra, la carestia e la morte. Ma nelle pagine apocalittiche della Bibbia compaiono anche il terremoto, le eclissi, le stranezze meteorologiche, il fuoco, il tuono, le inondazioni e la grandine.⁴¹ Numerosi segnali di questo genere compaiono negli scritti veneziani sui disastri del tardo Cinquecento e particolarmente in quelli sulla peste, anche se, stranamente, fanno pochi riferimenti espliciti all'Apocalisse.⁴² Sebbene considerino la peste una punizione divina, molti trattati

nell'autunno del Rinascimento a Venezia, a cura di Vittore Branca e Carlo Ossola (Firenze, 1991), pp. 177-92. Per il fulmine che colpì due volte il Campanile di San Marco, non menzionato da Preto, vedi Gregorio Gattinoni, *Il Campanile di San Marco. Monografia storica* (Venezia, 1910), pp. 75-77.

41. Per i Quattro Cavalieri, vedi Ap 6:2-8; per la peste, vedi Ap 16:8-11, 18:8 e le parti apocalittiche dei vangeli Mt 24:7 e Lc 21:11; per i terremoti, vedi Ap 6:12, 11:13, 11:19, 16:18; Is 29:6-7; At 16:26; Mt 24:7; Mc 13:8; Lc 21:11; per le eclissi, vedi Mc 13:24; per il tuono, la grandine ed il fuoco dal cielo, vedi Es. 9:23-26; Ap 8:7; Ap 9:2-3; Ap 16:21; Ap 20:9.

42. Lo stesso può dirsi per la letteratura sulla peste, che non considera una possibile interpretazione escatologica della peste. Nelle parole di Robert Lerner: “Remarkably little research has been done on this subject” (Robert E. Lerner, “The Black Death and Western European Eschatological Mentalities”, in *The Black Death. The Impact of the Fourteenth-Century Plague*, a cura di Daniel Williman [Binghampton, NY, 1982], p. 78). Paolo Preto, per esempio, non cita mai l'Apocalisse nel suo studio fondamentale dell'epidemia del 1575-77 (*Peste e società a Venezia nel 1576* [Vicenza, 1978]). Oltre a Lerner c'è comunque uno studio recente sull'Apocalisse e la peste, che, come Lerner, tratta per lo più della Morte Nera del 1348: Laura A. Smoller, “Of Earthquakes, Hails, Frogs, and Geography. Plague and the Investigation of the Apocalypse in the Later Middle Ages”, in *Last Things. Death and the Apocalypse in the Middle Ages*, a cura di Caroline Walker Bynum e Paul Freedman (Philadelphia, 2000), pp. 156-87. Utile è anche Faye Marie Getz, “Black Death and the Silver Lining. Meaning, Continuity and Revolutionary Change in Histories of Medieval Plague”, in *Journal of the History of Biology*, 24 (1991), pp. 265-280, in particolare pp. 267-74. Per il contesto veneziano, vedi comunque la “Cronaca Agostini”, che afferma come molti veneziani considerassero l'incendio dell'Arsenale un presagio del Giorno del Giudizio: “era stà disseminato per la città di Venetia un Pronostico, e non si sà l'origine, che a mezzo il mese dixbre (=dicembre) doveva essere il giorno del giudizio universale (BMC, cod. Cicogna 2853, “Cronaca Agostini”, vol. 2, fol. 156v). Nella stessa cronaca si afferma che l'apparizione di una cometa a mezzanotte di sabato 11 dicembre 1567 veniva interpretata come un presegio della perdita di Cipro: “A di 11 dixbrio giorno di Sabbato ad hore 24 in c.a apparve qui in Venetia una Cometa Crinita, et fù vista apposesso il Campanile di S. Marco, et aveva la Coda non molto lunga, et era divisa in due parti, la quale fù vista, per due Anni, e più di lungo, e fù un presagio della perdita del regno di Cipro, perdo subito,

evitano di definirla in termini manifestamente escatologici quale segno della fine dei giorni. Parecchi autori, invece, ricercano le cause nell'ambito della filosofia naturale, facendo comunque riferimento ad una struttura apocalittica.⁴³ Leonardo Fioravanti, per esempio, ricorda ai suoi lettori che prima dell'esplosione dell'epidemia Dio manda segnali quali carestie, infermità, alluvioni, guerre, discordia ed inimicizia, e conclude che la cecità dei Veneziani e la mancanza di fede impedirono loro di leggere tali segni e costrinsero Dio a punirli con la pestilenza: "et all'ultimo Iddio ci manda la peste".⁴⁴ In queste elaborazioni la peste era allo stesso tempo naturale e soprannaturale – naturale nel suo derivare da cause naturali: aria malsana, terremoti o congiunzioni planetarie malefiche; e soprannaturale nel suo essere il terribile rimedio di Dio per una condotta peccaminosa.

Molte spiegazioni delle cause della peste celano la concezione che in definitiva essa non sia altro che una punizione divina all'interno di giustificazioni scientifiche, e questo perché probabilmente gli autori temevano l'ira del governo. La Serenissima applicava rigide misure per prevenire il diffondersi di timori apocalittici. Nel novembre del 1575 Pietro de Faris affrontò un processo dell'inquisizione per aver pubblicato e distribuito davanti a San Marco un libello contenente preghiere che invocavano l'aiuto della Vergine Maria contro la peste, con l'accusa che "il loro contenuto era superstizioso".⁴⁵

Se si considerano gli sforzi estremi della Serenissima per rasserenare la popolazione, appare davvero sorprendente che proprio il Doge Alvise Mocenigo manifestasse un chiaro atteggiamento di rimorso. Tracy Cooper

che si hebbe la nuova della persa di quell'Isola, non si vide più detta Cometa, e questo fù osservato da molti" ("Cronaca Agostini", vol. 2, fol. 147 r-v).

43. La stessa riluttanza a considerare la peste un segno apocalittico o un evento naturale è stata osservata da Smoller in relazione ai flagelli tardo medievali ("Of Earthquakes", in particolare pp. 182-87). Sui segni apocalittici, vedi anche William Heist, *The Fifteen Signs before Doomsday* (Michigan, 1952) e Hans Eggers, "Fünfzehn Zeichen", in *Die deutsche Literatur des Mittelalters* (Verfasserlexikon), vol. 5 (Berlino, 1955), pp. 1139-48.

44. "[Perché] si vede che mai viene la peste, che prima Iddio non ci mandi ambasciatori come carestia, infermità, acque, guerre, discordie, inimicizie et altre cose simili, che tutte sono messaggeri mandati a noi et noi miseri et ciechi non le conosciamo et questo avviene perché noi non habiamo il vero lume della santa fede del nostro signor Giesù cristo et all'ultimo poi Iddio ci manda la peste". Leonardo Fioravanti, *Il reggimento della peste* (Venezia, 1571). Citato in Preto, *Peste e società*, p. 178.

45. "Superstiziosa quaedam continentis". ASV, Santo Uffizio, Processi, busta 39. Citato in Preto, *Peste e società*, p. 86.

ha esposto i buoni motivi per il “ruolo penitenziale” di Mocenigo ma contemporaneamente argomenta che esso è connesso dialetticamente al suo ruolo di vincitore. Secondo Cooper, il doge usava immagini allegoriche che “conflated the history of the city with that of sacred events”, sottintendendo che egli avrebbe salvato da questa crisi Venezia, la quale alla fine “emerge in triumph”.⁴⁶ Osservandole più attentamente, però, le dichiarazioni e le iniziative di Mocenigo verso la fine dei suoi giorni appaiono molto personali e ben difficilmente fanno risuonare note trionfali. Sembra quasi che questa particolare crisi turbasse davvero il doge, visibilmente insicuro del suo esito, e piuttosto che atteggiarsi a liberatore temeva di essere la causa delle calamità che avevano colpito Venezia durante il suo dogato. Per meglio comprendere la mancanza di fiducia in se stesso e l’insicurezza di Mocenigo riguardo il proprio ruolo nella storia di Venezia, si rende necessario esaminare nel dettaglio le sue apparizioni pubbliche, le sue dichiarazioni e le sue iniziative.

Il 4 settembre 1576, al massimo dell’epidemia, che ormai infuriava da più di un anno, il Senato decise di far costruire, una volta che il flagello fosse cessato, una chiesa dedicata al Redentore, come “segno d’humiltà” per placare Dio che stava “affliggendo al presente questa città col flagello della peste”.⁴⁷ Il voto coinvolgeva anche il doge che, accompagnato dal Collegio, sarebbe stato obbligato ad andare ogni anno in processione alla nuova chiesa. Il giorno successivo, però, Mocenigo in persona prese un’iniziativa incentrata su di lui non solo come primo rappresentante della Repubblica ma anche come individuo: ordinò per i successivi tre giorni delle processioni nelle quali l’Eucarestia fosse portata dai Savii di Terraferma “col capo scoperto”.⁴⁸ E il doge stesso partecipò “senza corno in testa in segno d’humanità”, il che, significativamente, non è menzionato nei Cerimoniali, resoconto ufficiale delle festività di Stato, ma da Rocco Benedetti, il cronista della peste.⁴⁹ Nei Cerimoniali si trova però riportata

46. Cooper, *Palladio's Venice*, pp. 236-37.

47. ASV, Senato Terra, vol. 51, pag. II (4 settembre 1576). Citato in Giangiorgo Zorzi, *Le chiese e i ponti di Andrea Palladio* (Vicenza, 1966), p. 130, no. 1.

48. ASV, Cerimoniali, reg. 1, fol. 48r (8 settembre 1576). Citato in Zorzi, *Chiese*, p. 131, no. 2.

49. Rocco Benedetti, *Ragguaglio minutissimo del successo della peste di Venetia, con gli casi occorsi, provisioni fatte, et altri particolari, infino alla liberatione di essa* (Tivoli, 1577). Analogamente, all’inizio del suo dogato, Alvise Mocenigo non esitò a rompere con la convenzione delle apparizioni pubbliche ma questa volta per esaltare se stesso. Così,

la seconda occasione in cui il doge apparve senza *corno*. Ogni giorno la processione culminava in una breve messa: il terzo giorno, tuttavia, Mocenigo si allontanò dal protocollo e alzandosi prima della celebrazione della messa pronunciò un discorso “co’l corno in mano”.⁵⁰

La rimozione del *corno* da parte di Mocenigo assumeva un grande significato simbolico, perché al doge non era consentito apparire in pubblico senza la sua corona.⁵¹ Nemmeno quando pregava in San Marco davanti ad una immagine sacra o ad una reliquia il doge toglieva il copricapo, unica eccezione essendo la liturgia pasquale del Venerdì Santo, quando si presentava vestito a lutto con l’abito rosso a ricordare il sangue versato dal Redentore per l’umanità.⁵² Durante la cerimonia pasquale il doge s’inginocchiava di fronte alla Crocifissione, all’entrata principale, e al Santo Sepolcro, sollevando ogni volta il *corno* “in segno di reverenza e devozione”.⁵³ Sotto il *corno* il doge copriva i capelli con il *camauro*, un berretto di lino bianco. Secondo Francesco Sansovino il *camauro* ha una funzione paragonabile all’unzione dei sovrani ed il doge lo indossa “quasi come insegna di persona sacra”.⁵⁴ Ma come suggeriscono sia la liturgia pasquale che l’interpretazione di Benedetto del gesto di Mocenigo, sembra che togliendo il *corno* i dogi intendessero non tanto accentuare il loro stato sacrale quanto piuttosto la loro devozione e umiltà.

La stessa impressione si evince anche dai dipinti votivi dove il doge appare con il solo *camauro*, i quali cercano tutti di stabilire un collegamento personale tra il doge raffigurato e l’apparizione divina.⁵⁵ Inoltre, mentre

durante la processione per la sua incoronazione in Piazza San Marco indossò una veste dorata, che gli valse lo sdegno di osservatori critici come Francesco Da Molin. Vedi Da Mosto, *Dogì*, p. 340.

50. ASV, Cerimoniali, reg. 1, fol. 48r (8 settembre 1576). Citato in Zorzi, *Chiese*, p. 131, no. 2.

51. “Fu similmente l’anno 1367 instituito che il Principe uscendo in publico non andasse mai senza il Corno, si come s’è sempre osservato”. Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare. Con le aggiunte di Giustiniani Martinioni* (Venezia, 1663), p. 471.

52. Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice* (Princeton, 1981), p. 261.

53. Marina Foscarì Malacrea, “Il doge nelle cerimonie pubbliche”, in *Il Serenissimo Doge*, a cura di Umberto Franzoi (Treviso, 1986), p. 136.

54. Sansovino, *Venetia*, p. 471. Per un approfondimento di queste implicazioni del *camauro* per la carica ducale della repubblica, vedi Matteo Casini, *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e a Venezia in età rinascimentale* (Venezia, 1996), p. 55.

55. Vedi in particolare l’analisi di Wolters dei dipinti votivi di Leonardo Donà e Antonio Grimani, dove sottolinea la devozione dei due dogi (*Bilderschmuck*, pp. 100-04;

si potrebbe argomentare che i dipinti votivi mostrano situazioni private, Mocenigo si tolse il *cornio* anche in pubblico. Che questo gesto eccezionale fosse di portata storica e segnasse una delle pietre angolari della carriera di Mocenigo lo prova un rilievo posto sopra l'edicola cieca sul lato sinistro della tomba di Mocenigo a Santi Giovanni e Paolo (Fig. 33), il quale rappresenta il voto del doge: esso lo mostra in pubblica preghiera in compagnia di un gruppo di senatori. Uno di essi si volge verso gli spettatori e contemporaneamente indica il capo di Mocenigo per attirare l'attenzione sul fatto che il doge indossa solo il *camauro*, che a causa della posizione di profilo risulta molto sporgente e copre la maggior parte della testa. Per accentuare ulteriormente il significato di tale atto, Mocenigo ostenta il suo largo *cornio* di fronte a lui, sul banco posto in primo piano nel rilievo.⁵⁶

Che il pentimento di Mocenigo fosse sincero e che egli avesse veramente capito come la peste fosse una punizione divina, lo dimostra l'eccezionale discorso con cui accompagnò il gesto di autoumiliazione di togliersi il *cornio*. Pur se la trascrizione nella cronaca di Francesco Da Molin è molto più dettagliata di quella nel Ceremoniale, gli studi finora l'hanno in gran parte ignorata.⁵⁷ Nel resoconto di Molin l'allocuzione pubblica del doge tocca una nota infausta, con connotazioni apocalittiche che sembrano più adatte ad un predicatore zelante che sfrutti l'ansia pubblica per trascinare i fedeli verso Dio che non a un capo di Stato che cerchi di tenere sotto controllo una situazione pericolosa e potenzialmente destabilizzante. Secondo Molin, Mocenigo esordì ricordando le tre precedenti riunioni tenutesi a San Marco: per ringraziare Dio per la vittoria di Lepanto, per la pace separata con i Turchi e per la visita di Enrico III di Francia. Quindi il doge mise in contrasto la felicità di quelle occasioni con l'attuale tristezza, per poi criticare tutti coloro che individuavano l'origine della peste in cau-

Dogenpalast, pp. 121-22). Anche Marino Grimani appare senza *cornio*. Sebastiano Venier è rappresentato a capo scoperto, cioè senza *camauro* né *cornio*, perché il dipinto votivo fa riferimento ad eventi che ebbero luogo prima del suo dogato. Per quest'ultimo, vedi Sinding-Larsen, *Christ*, p. 96.

56. Considerando questa raffigurazione ostentata del doge che prega in uno spazio pubblico senza indossare il *cornio*, sembra fuori luogo la discussione circa il significato della scena. Non è solo l'interpretazione iconografica della preghiera di Mocenigo che indica come il rilievo si riferisca al voto del doge, ma anche il suo orientamento verso destra dove è raffigurato il Redentore nel secondo registro sopra l'entrata. Simane, *Grabmonumente*, pp. 67-68; Cooper, *Palladio's Venice*, p. 193.

57. BNM, Cod. Marc. It. VII, 110 (=8612) Francesco Da Molin, “Memorie delle cose successe a suoi tempi in Venezia dal MDLVIII al MDXCIII”, foll. 52v-55r.

se naturali e non nell'ira divina: "ma con che ragione, o ciechi et infelici, non sappiamo l'offese fatte a Sua Divina Maestà e come in questa città abbondavano le scelleratezze et l'abbomination del peccato et che insieme perciò necessitavano la giustizia di Dio a castigarci" (fol. 53r).⁵⁸ Prosegui, quindi, sottolineando che unica responsabile dell'attuale crisi è la condotta peccaminosa, per poi dichiarare: "Penitenza, oratione, elemosine vogliamo e desideriamo siano le nostre difese, iustitia, sincerità, pietà, l'armi con le quali abbattiamo il presente flagello" (fol. 53r).

A questo punto sia nella cronaca di Molin che nel Ceremoniale segue il passaggio più citato nel quale Mocenigo si paragona a Re Davide. L'immaginario della sua elaborazione si attiene strettamente alle descrizioni di Cronache 1:21 e Samuele 2:24. Il censimento voluto da Davide aveva provocato l'ira terribile del Signore, ma piuttosto che punire lui personalmente Dio gli offrì la scelta tra la carestia, la guerra e la pestilenza. E in seguito alla scelta di Davide fu proprio quest'ultima ad uccidere 70.000 persone in soli tre giorni. Un Davide distrutto si rivolge allora a Dio chiedendo perché mai Egli castighi gente innocente quando è il solo Davide ad essere stato empio. In risposta alla sua assunzione di colpa, il profeta Gad gli dice di erigere un altare sulla proprietà di Oman, che, vedendolo prostrato al suolo, si offre di donargli la terra. Davide, tuttavia, insiste per pagarlo dimostrando così il proprio rimorso che, alla fine, indurrà Dio a far cessare la punizione.

I riferimenti allegorici a personalità del Vecchio Testamento godono di una lunga tradizione in Italia e a Venezia. Sulle facciate di Palazzo Ducale, ad esempio, si trovano sculture di Noè e Re Salomone risalenti al quattordicesimo secolo. Mosè, soprattutto, giocò un ruolo importante nell'iconografia ufficiale di Stato a Venezia, come si può vedere nella liturgia pasquale a San Marco, che evidenzia come Mosè abbia guidato il suo popolo fuori dall'Egitto verso la loro patria.⁵⁹ Queste non erano solo

58. A questo proposito è sorprendente che nel 1576 Gabriele da Fiamma, predicatore popolare e autorevole, tenesse al Senato veneziano un discorso che va in tutt'altra direzione. Mentre effettivamente esordisce con un riferimento alla divina provvidenza riguardo la peste, tutto il prosieguo delle sue lunghe elaborazioni si incentra su spiegazioni scientifiche e suggerisce i modi per proteggersi dall'epidemia. Anche Rocco Benedetti, nel suo importante resoconto della peste, cita questo discorso ma ne sottolinea la portata morale. Rocco Benedetto, *Ragguaglio minutissimo*.

59. Vedi Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians* (Emsdetten, 2002), p. 77, in particolare n. 171 per ulteriori riferimenti.

tradizioni medievali sopravvissute nel sedicesimo secolo, come dimostra il discorso di Luigi Groto per l’investitura del Doge Sebastiano Venier; chiamando l’eroe di Lepanto “nuovo Mosè”, Groto modifica l’immagine allegorica usuale per cui i Veneziani erano il popolo eletto guidato da uno dei condottieri del Vecchio Testamento e afferma che Venier aveva fatto annegare gli Egiziani per salvare gli Israeliti con l’aiuto di Dio.⁶⁰

A Venezia come altrove, i paragoni tra i governanti e Re Davide hanno goduto di una lunga tradizione, risalente almeno a Carlo Magno e che è continuata fino al diciottesimo secolo.⁶¹ In tutta Europa Davide era considerato un modello per i governanti cristiani, poiché egli univa al coraggio ed al successo in tempo di guerra, la saggezza ed il buon governo in tempo di pace.⁶² Poco sorprende, quindi, che il lavoro di Cecilio Magno *Trionfo di Christo* ed il titolo dell’esegesi dei salmi di Gabriele Fiamma, dopo la battaglia di Lepanto, associno Venezia e Mocenigo a Davide.⁶³ In tempi di epidemia, invece, i capi di Stato solo raramente venivano associati a Davide, proprio a causa dell’episodio del censimento nelle Cronache, che non getta buona luce sul governo del re biblico. Ad ogni modo, nel 1714 il predicatore viennese Franz Xaver Braun paragonò Carlo VI a Davide con riferimento al suo mandato di costruire la *Karlskirche* dopo la fine di una grave epidemia.⁶⁴ Il predicatore austriaco porta a esempio la costruzione di un altare da parte di Davide in modo da definire Carlo VI un penitente esemplare. Tuttavia a Firenze, dove Davide era diventato parte integrante del simbolismo politico visivo della città, quel passo delle sacre scritture aveva procurato al re della Bibbia una messe di critiche in tempi di epide-

60. “Voi imitando quel Santo la cui Chiesa fabricò la vostra famiglia [*San Moisè*], e perciò divenuto nuovo Mosè, non pur di Mosè figliuolo [*il padre di Sebastiano si chiamava Mosè*], lasciate nel mar sommersi gli Egittii e con l’aiuto divino ne traeste salvo il popolo eletto di Dio”. Luigi Groto, *Le Orationi Volgari* (Venezia, 1604), fol. 112v.

61. Hugo Steger, *David Rex et Propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts* (Nürnberg, 1961), pp. 125-32.

62. Friederich B. Polleroß, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert* (Worms, 1988), p. 100.

63. [Celio Magno], *Trionfo di Christo per la vittoria contra Turchi. Rappresentato al Serenissimo Principe di Venezia il giorno di San Stefano* (Venezia, 1571); Gabriele Fiamma, *Parafrafi poetica sopra alcuni Salmi di David Profeta. Molto accomodate per render gratie a Dio della Vittoria donata al Christianesimo contra Turchi. Accioche nostre allegranze siano veramente Christiane, e grate à sua Divina Maestà* (Venezia, 1571).

64. Polleroß, *Identifikationsporträt*, p. 101.

mia.⁶⁵ Nel 1577 Bernardo Busti indaga le possibili ragioni per il sacrificio della popolazione innocente a causa del peccato di Davide ed arriva alla sola conclusione che, uccidendo il figlio, Dio punisce il padre: “però con la loro morte fu punito Davide”.⁶⁶ Nel 1633 Philiberto Marcino collega, in modo pressoché esplicito, Davide alla famiglia che governa Firenze.⁶⁷ Ed è ancora più critico nei confronti di Davide che non il Busti, sottolineando a più riprese che solo il re è da incolpare per l’esplosione dell’epidemia. Il frontespizio è un’allegoria della peste come punizione divina: esso mostra Davide con l’arpa in piedi davanti ad una lesena e subito sotto lo stemma dei Medici, il che, alla luce del trattato di Marcino, ben difficilmente può rappresentare un accostamento lusinghiero per il Duca Francesco. Diversamente da Padre Braun, quindi, Busti e Marcino mettono in rilievo le conseguenze devastanti della condotta di Davide; rendendolo personalmente responsabile per la morte di 70,000 persone gli autori fiorentini sembrano mettere in dubbio le sue capacità di governo, e questo in una città dove i governanti erano tradizionalmente associati al re della Bibbia.

Anche a Venezia parecchie pubblicazioni all’epoca della peste accennano all’offesa di Davide a Dio, ma pur riconoscendo all’epidemia il carattere di punizione divina, esse rimangono così generiche che, diversamente dai testi fiorentini, sembrano a mala pena suggerire un diretto collegamento tra il doge e Davide.⁶⁸ Solo *Le Lagrime della penitenza di David* di Scipione Manzano allude forse al comportamento di Mocenigo durante la peste.⁶⁹ Scritto in prima persona, il poema resta molto vago; Davide semplicemente riconosce come opportuna l’ira divina e afferma di pentirsi dei suoi peccati senza tuttavia specificare in cosa essi consistessero (dopo

65. Paul William Richelson, *Studies in the Imagery of Cosimo I de’ Medici, Duke of Florence* (New York, 1978), p. 112.

66. Bernardo Busti, *Cause et rimedii della peste, et d’altre infermita* (Firenze, 1577), pp. 164-67, in particolare p. 166.

67. Philiberto Marchino, *Bellum Divinum effusè ac diligenter explicatum* (Firenze, 1633).

68. Vedi Andrea Gratiolo, *Discorso di peste, nel quale si contengono utilissime speculationi intorno alla natura, cagioni e curazione della peste, con un catalogo di tutte le pesti più notabili de’ tempi passati* (Venezia, s.d.), pp. 4-6; Gerolamo Donzellini, *Discorso nobilissimo e dottissimo preservativo e curativo della peste* (Venezia, 1577); Antonio Glisente *Trattato del reggimento del vivere et delle altre cose che devono usare gli huomini per preservarsi sani nelli tempi pestilenti continuato dalla cognitione delle cause che producono la peste* (Venezia, 1576). Tutti citati in Paolo Preto, *Peste e società*.

69. Scipione Manzano, *Le Lagrime della penitenza di David* (Venezia, 1592).

tutto, la lista dei peccati di Davide è lunga e comprende non solo la promozione del censimento ma anche l’uccisione di Uriah e l’adulterio). Eppure, il collegamento con l’epidemia sembra evidente se si considera che il poema di Manzano apparve nel 1592, l’anno della consacrazione della chiesa del Redentore. A questo punto, l’eccezionale identificazione di Mocenigo con Re Davide, per il suo discorso a San Marco, doveva essere diventata parte della memoria collettiva insieme all’epidemia del 1575 e al voto di costruire la chiesa del Redentore. Appare significativo che il poema descriva il pentimento di Davide e non la risposta misericordiosa di Dio che rese possibile il superamento della crisi; e, pur considerato un’allegoria di Mocenigo, non suggerisce nemmeno che il riferimento del doge a Davide comportasse un’uscita trionfale dalla crisi.

Il discorso pubblico di Mocenigo a San Marco, tenuto senza indossare il *corno* e la sua identificazione con Davide non facevano quindi parte di un cerimoniale stabilito e inteso a confermare la condizione di Venezia come città eletta, ma fanno piuttosto pensare ad espressioni della personale devozione del doge e alla sua sensazione di essere responsabile della gravissima situazione di Venezia. Un’analisi più attenta dell’identificazione di Mocenigo con Davide, che il *Ceremoniale* e Da Molin descrivono in modi diversi, fornisce una conferma ulteriore di questa impressione. Conformemente al *Ceremoniale*, Mocenigo riconosceva che Dio punisce il popolo a causa dei peccati di Davide, e non cesserà finché questi non Gli chiederà di punire lo stesso Davide (“convertire il suo giusto flagello in se medesimo, che aveva peccato”); Mocenigo, quindi, sottolinea il fatto che Davide deve pentirsi pubblicamente al nuovo altare per far cessare le morti. Nella versione di Da Molin Mocenigo usa parole ancora più drastiche per il pentimento di Davide e rende il collegamento con se stesso del tutto esplicito. Nel momento in cui gli viene chiesto di scegliere tra la carestia, la guerra e la peste, Davide opta per quest’ultima perché, secondo Mocenigo, “da guerra e fame potrò schermirmi con l’arte, con la potenza, con la ricchezza, ma però tutto il danno e il travaglio l’haverà gl’infelici miei sudditi, ora manda o Signore la pestilenza, che non avendo rispetto al scettro, ne al purpore o manto farà che correrò co’ miei vassalli una medesima e comune fortuna” (foll. 53v-54r).

In tal modo Mocenigo offre un’interpretazione della scelta di Davide che richiama l’attenzione sul livellamento sociale insito nella peste, la quale non fa distinzioni di classe fra coloro che ne vengono colpiti; in quanto osservazione sull’eguaglianza sociale da parte di un governante agli inizi della modernità, si tratta di un’affermazione già abbastanza notevole di

per sé. Diversamente dalla formulazione leggermente più vaga del Cerimoniale (che fornisce il resoconto ufficiale del discorso), qui Mocenigo si scaglia proprio contro i suoi privilegi; egli rifiuta il modello feudale del fiorentino Bernardo Busti, stando al quale il sacrificio degli Israeliti mira fondamentalmente a punire Davide, che da signore feudale forma un tutt'uno con i suoi vassalli. Mocenigo non lascia spazio all'identificazione allegorica tradizionale di Davide con la Repubblica ed invece personalizza completamente le cause della calamità senza nemmeno lasciare intendere che l'espiazione di Davide salverà infine la popolazione.

Mocenigo sperimentò in prima persona la valenza democratica della peste, avendo delle buone ragioni per un atteggiamento così desolato. Infatti, se si segue Rocco Benedetto, due suoi parenti stretti erano caduti vittime della malattia. Mentre non si sa nulla del secondo caso, nell'ultimo codicillo al suo testamento redatto nel settembre 1576 Alvise Mocenigo racconta di aver ricevuto una lettera "con parole lacrimose", che gli diede "dolore assai", dato che recava la tragica notizia della morte di Alvisetto Marcello. Si trattava dell'unico figlio maschio di Vincenzo, deceduto nel 1572, e fratello di Loredana Marcello, moglie defunta di Mocenigo. Così, con Alvisetto moriva l'"unico maschio che restava del quondam Vincenzo Marcello", come Mocenigo non manca di sottolineare.⁷⁰ Se si considerano le preoccupazioni dinastiche del doge, la completa estinzione del ramo della famiglia Marcello legato a sua moglie deve averlo colpito duramente, soprattutto perché il suo era stato un matrimonio d'amore, tanto che nel suo testamento egli ricorda con commozione la moglie morta nel 1572.⁷¹ Questi tragici avvenimenti contribuiranno all'umore cupo del doge verso la fine della sua vita, ed aiutano a spiegare perché egli attribuisse a Re Davide il desiderio di sacrificarsi chiedendo implicitamente di essere colpito dalla peste.

70. L'intero passo suona così: "Doppoi scritto quanto si ritrova in l'oltra scritto sfoglio: ho scritto lettere da castel Baldo di 14 del presente da madona Cicilia Marcello per le quali con parole lacrimose le quali ancho a noi han dato dolore assai: Ne da aviso esser in li di passati morto Alvisetto unico maschio che restava del quondam Vincenzo Marcello di modo chr resta solamente Loredaneta la qual pregamo Il Signor Dio si degni di conservarla in vita". ASV, Testamenti Notarili Cesare Ziliol 1256, no. 12 (Alvise Mocenigo di Tommaso).

71. Il primo codicillo del suo testamento contiene numerosi passi in cui egli piange la recente morte di Loredana. Vedi, per esempio, il seguente brano: "La Morte della quondam Serenissima et Amatissima nostra consorte ne ha dato, et al presente dà infinito travaglio astringe la conscientia nostra à ordinar quello, ch'el Signor Dio ne ispirerà". ASV, Testamenti Notarili Cesare Ziliol 1256, no. 12 (Alvise Mocenigo di Tommaso).

In ambedue le versioni Mocenigo conclude il suo discorso a San Marco evidenziando l'importanza del voto di costruire la chiesa del Redentore.⁷² Non sorprende, quindi, che alcuni giorni dopo il doge prosegua nella sua personale imitazione di Davide: riecheggiando l'insistenza di Davide nel pagare la proprietà di Oman egli contribuisce con 1,500 ducati alla costruzione della nuova chiesa, il cui costo globale, secondo il voto, non avrebbe dovuto eccedere i 10.000 ducati.⁷³ Si trattava di una donazione sostanziosa anche per un uomo della ricchezza di Mocenigo e di un'ulteriore conferma che la sua identificazione con il pentimento di Davide era sincera.

Malgrado tutti questi sforzi (pubblici) molti veneziani consideravano fallimentare il dogato di Mocenigo e lo accusavano di qualunque cosa fosse andata male in quegli anni. Nella sua storia ufficiale di Venezia, ad esempio, Paolo Paruta afferma che “Mocenigo [...] haveva sempre più alla pace inclinato, che alla lega”, per poi riportare il lungo discorso fatto dal doge in favore di un trattato di pace separato con i Turchi, attribuendogli così implicitamente l'iniziativa.⁷⁴ La pace separata era estremamente impopolare in quanto poneva fine, in realtà, alla Lega santa riconoscendo *de facto* che quella di Lepanto era stata una vittoria di Pirro e che ormai Venezia aveva

72. ASV, Ceremoniale, vol. 1, p. 48 (8 settembre 1576); Da Molin, “Memorie”, fol. 48r-v.

73. ASV, Senato Terre, vol. 51, fol. 163r (22 novembre 1576). Citato in Zorzi, *Chiese*, p. 133 no. 6. I paralleli continuavano ma alcuni erano pure coincidenze. Così, nella discussione sul luogo della nuova chiesa, le suore di Santa Croce di Venetia offrirono il loro terreno gratuitamente, proprio come Oman aveva offerto il suo. Infine fu deciso di comprare il terreno adiacente i Cappuccini alla Giudecca, che si rivelò molto costoso. Per una recente analisi della commissione per la chiesa del Redentore, vedi Cooper, *Palladio's Venice*, pp. 229-57. I costi eccessivi per la costruzione della chiesa erano già stati rimarcati dai contemporanei; vedi Giovanni Nicolò Doglioni, *Historia Venetiana scritta brevemente. Delle cose successe dalla prima fondation di Venezia fino all'anno di Christo MDXCVII* (Venezia, 1598), p. 921.

74. “Il Doge Mocenigo, il quale haveva sempre più alla pace inclinato, che alla lega [...]”. Nella frase conclusiva del suo lungo discorso (da pag. 219 a pag. 225 del libro di Paruta), Mocenigo considera la guerra e le sue conseguenze negative un segno dell'ira divina: “Iddio che ha di questa Republica preso sempre particolare protezione, & che con questi flagelli di guerra vuole forse da qualche suo errore correggerla, non ruinarla, aprirà alla salute, & grandezza di lei alcuna più certa via, la quale si stà al presente incognita, & nascosa alla nostra prudenza humana”. Tutto ciò forse suggerisce che l'atteggiamento del doge, cupo e timorato di Dio, aveva la sua origine nell'epoca dopo Lepanto e nelle gravi perdite dei Turchi. Paolo Paruta, *Della Historia Vinetiana Parte Seconda; nella quale in libri tre si contiene la Guerra fatta dalla Lega de' Prencipi Christiani contra Selino Ottomano, per occasione del Regno di Cipro* (Venezia, 1645), pp. 219, 225.

fatto cadere le sue pretese sul Mediterraneo orientale.⁷⁵ La pace spazzò via la diffusa euforia provocata dalla inattesa vittoria di Lepanto, che in molti avevano considerato una conferma del ruolo privilegiato occupato da Venezia nel disegno divino. Quindi non dovette giovare alla sua reputazione pubblica il fatto che, secondo Paruta, Mocenigo concludesse le sue esposizioni chiedendo con inquietudine se le sconfitte della guerra non fossero un avvertimento divino per incoraggiare i veneziani a emendarsi.⁷⁶

L'impopolarità del doge è del tutto evidente nelle cronache di Francesco Da Molin e Girolamo Savina: entrambi attribuiscono l'incendio di Palazzo Ducale nel 1574 ai festeggiamenti molto vivaci in occasione dell'anniversario della sua elezione e riferiscono con sdegno che egli fuggì dal palazzo in fiamme per passare la notte da fratello Giovanni.⁷⁷ Anche Sansovino non può che prendere atto che l'incendio scoppiò nell'anniversario del doge ed implicitamente collega questa catastrofe con l'inizio dell'epidemia di peste.⁷⁸ Pur non nominando Mocenigo, Rocco Benedetti insinua che gli smodati festeggiamenti per la visita di Enrico III fossero responsabili per la peste; e se prima le considerava una conferma della posizione di immutato splendore di Venezia nel mondo, ora si rende conto che queste feste possono essere state un errore, poiché il morbo "pareva terribile e fiero, quanto che pareva che la Giustizia divina la ci avesse a punto così mandato per contraposto del riverscio della medaglia al Magnifico e festoso trionfo fatto già come dissi, nel ricevere il Re Christianissimo di Francia" (cioè Enrico III).⁷⁹

75. Sulle implicazioni politiche e sociali di Lepanto, vedi la descrizione sintetica di Hans Kretschmayr, *Geschichte von Venedig*, vol. 3 (Darmstadt, 1964), pp. 73-75.

76. "Iddio che ha di questa Repubblica preso sempre particolare protezione, e che con questi flagelli di guerra vuole forse da qualche errore correggerla, non ruinarla, aprirà alla salute e grandezza di lei alcuna più certa via, la quale si sta al presente incognita e nascosta alla prudenza humana". Paruta, *Historia*, p. 225.

77. Da Molin, "Memorie", fol. 39r-v. ("Nel principio dell'estate, che segui del 1574 le cattive nove venute da Venetia fero non sol me doglioso e mesto, ma tutto quel regno, essendo benissimo avisati, come nel giorno che Miser Alvise Mocenigo Serenissimo Principe celebrava il suo annuale con un sontuosissimo banchetto [fol. 39v] che fu adi 4 maggio 1574. Cominciandosi a radunar il Consiglio di Pregadi a hore di nove, si scoperse essersi acceso fuoco in Palazzo e nel principio vedendosi il fumo più denso dell'ordinario si battè e chiamò alle porte delle stanze ducali, acciò si vedesse da che causava [...]"); BNM, Cod. Marc. It. VII, (=8035), Girolamo Savina, "Cronaca veneta sino al MDCXV", fol. 364v (citato in Cooper, *Palladio's Venice*, p. 198).

78. Sansovino, *Venetia*, p. 614.

79. Rocco Benedetto, *Raguaglio minutissimo*.

Alla morte di Mocenigo le cronache e le pubblicazioni rendono nota una diffusa sensazione di sollievo; l'anonimo “Guerre col Turco e altri avvenimenti”, per esempio, afferma “che non fu sentito dolor alcuno della morte del principe Mocenigo”.⁸⁰ Anche Giovanni Nicolò Doglioni nella sua *Historia* del 1598 osserva che dopo la morte di Mocenigo e l'avvento di Venier alla carica ducale “parve anco che Iddio volesse hormai por fine alle tante passate calamità e che la peste totalmente cessasse”.⁸¹ Il più ostile fu comunque Francesco Da Molin: già quando la notizia della malattia fatale del doge prese a circolare nel 1577 egli scrisse nei suoi diari: “non si può considerare che sotto i suoi sfortunati auspicii non siano intervenuti alla patria guerra, perdita di regni e città, incendi, inondation d'acque, carestie, e finalmente orrenda pestilenza”.⁸² E le sue conclusioni sono che, a causa di questi disastri, i veneziani desideravano “mutar Principe”,⁸³ e così, quando si diffuse la notizia della morte di Mocenigo, si radunarono davanti a Palazzo Ducale “e con aria dimandavano e cercavano s'era vero quello che sommamente desideravano”.⁸⁴

Ben più sorprendente di queste manifestazioni di pubblica ostilità, tuttavia, è il fatto che verso la fine dei suoi giorni il Doge Mocenigo sembrasse d'accordo con i suoi critici. Ciò lo si deduce da un'altra trascrizione della sua dichiarazione pubblica del 1576, in cui Mocenigo fu molto preciso nell'identificare le cause della catastrofe, collegando alla punizione divina non solo la peste, ma anche altre recenti sciagure quali la carestia del 1569-70, gli incendi dell'Arsenale e di Palazzo Ducale, la guerra con i Turchi:

Per niuna altra causa Clarissimi Senatori, Oratori, et popolo nostro la Cristianità et principalmente questa città sostiene questo flagiello di mortalità se non per li grandi et enormi peccati nostri, ch'è veramente el flagiello de Iddio, el qual castigo sempre i suoi populi con la misericordia, et quando vede li popu-

80. BNM, Cod. Marc. It. VII, 364 (=7934), “Guerre col Turco e altri avvenimenti, 1556-1593”, fol. 70v.

81. Doglioni, *Historia*, p. 922.

82. Da Molin, “Memorie”, foll. 58v-59r.

83. *Ibid.*, fol. 59r.

84. *Ibid.*, fol. 59r. Contrariamente alla consuetudine, il funerale di Alvise fu celebrato a San Marco, ufficialmente a causa del maltempo ma probabilmente perché la Serenissima temeva un tumulto popolare. Anche il funerale del suo predecessore Pietro Loredan, altrettanto impopolare, era stato officiato a San Marco. In quest'ultimo caso i cronisti ammisero che il Senato intendeva prevenire dimostrazioni. Sui funerali di Loredan e Mocenigo, vedi Da Mosto, *Dogi*, pp. 336, 342.

li pertinaci va a mutando castigo come habiamo veduto nella nostra città, in la quale è caduto prima la fame, il fuocho et la guerra et al presente la peste.⁸⁵

Questo passo è particolarmente notevole: non solo il doge elenca i Quattro Cavalieri dell'Apocalisse – pestilenza, guerra, carestia e, implicitamente, morte – ma tutti questi presagi apocalittici si verificarono durante il suo governo. Legando risolutamente queste calamità al suo dogato, Mocenigo veniva così a ritenersi personalmente responsabile della punizione divina di Venezia. A questo stesso tragico contesto di ammissione di colpa appartiene un'altra dichiarazione, riportata nella cronaca di Da Molin:

Dicono che quasi nell'estremo di sua vita comprendendo quello che in effetto era, rivolto a suoi famigliari disse, “finiamo finiamo di gratia questa vita, e sodisfaciasi a molti, perché interverrà a noi quello ch'intervenve a Giovanni Mocenigo Principe nostro autore, dal quale siamo discesi, che col partirsi di vita, parti anco in quel tempo la peste della città”. E così come racconto il vero pel passato così profettizo dell'avvenire a primo di Giugno mancò di questa vita, e furono gli fatte l'essequie e sepolto in Santi Giovanni e Paulo.⁸⁶

Asserendo che la sua morte libererà Venezia dalle sue difficoltà, Mocenigo si considera qui più peccatore che martire; e infatti egli non presenta la sua morte come un sacrificio ma, nella consapevolezza di avere offeso il Signore, sa di doverne affrontare le conseguenze. A questo punto, nel momento in cui fa un diretto riferimento all'antenato Giovanni, Mocenigo dichiara che è tutta la sua famiglia ad essere un peso per Venezia.

Proprio a questo contesto si può far risalire l'atteggiamento penitente di Alvise Mocenigo e dei quattro santi onomastici nel bozzetto di Tintoretto. Dipinto presumibilmente subito dopo il voto ma prima della morte del doge, esso illustra il momento immediatamente prima che il destino di Venezia si invertisse. Se il leone di San Marco resta ancora nell'ombra ed

85. BNM, Cod. Marc. It. VII, 364 (=7934), “Guerre col Turco e altri avvenimenti, 1566-1593”, fol. 66r.

86. Cooper fraintende in parte questo passo e non si accorge che è Mocenigo a parlare. Resta comunque corretta la sua impressione che Da Molin attribuisca la peste ad Alvise e accolga di buon grado la sua morte (*Palladio's Venice*, p. 237). I dogati di Giovanni e Alvise Mocenigo in effetti si riecheggiano l'un l'altro per molti aspetti: i due dogi furono pesantemente coinvolti nelle guerre contro i Turchi e verso la fine dei loro giorni fronteggiarono la peste. Su Giovanni Mocenigo, vedi Da Mosto, *Dogi*, pp. 204-07. Da Mosto (*Dogi*, p. 341) ipotizza che la frase conclusiva del testamento di Alvise sottintenderebbe un desiderio di morire, precisando che egli considerava la morte una liberazione dalle “vanità e dalle miserie del mondo”.

il santo patrono minaccia di lasciare la città, gli angeli aprono già la strada al Redentore; ed il sole che sorge sul buio orizzonte introduce un barlume d’ottimismo. Si offre così la prospettiva di una cessazione della collera di Dio grazie all’intercessione del misericordioso Redentore che sembra apprezzare gli atteggiamenti penitenti dei santi riuniti e del doge.⁸⁷

Il bozzetto, tuttavia, non evidenzia queste tracce di speranza; l’impressione dominante non è tanto quella di una promessa di uscire dalla crisi quanto quella di una situazione incalzante che richiede grande umiltà e devozione. Invece di sottolineare gli effetti positivi della penitenza, il bozzetto evidenzia la necessità di farla, la penitenza, e questo si indirizza anche al doge e, tramite il gruppo onomastico, alla sua famiglia.

Che i contemporanei di Mocenigo comprendessero appieno la dimensione penitenziale del bozzetto e la critica ai costumi veneziani, lo rivela il paragone con la versione definitiva nella Sala del Collegio, dipinta dopo la morte del doge e probabilmente commissionata dai fratelli Giovanni e Nicolò. Non è possibile stabilire se il bozzetto risultò inaccettabile a loro due, o alla Serenissima, o più probabilmente ad entrambi. Ad ogni modo, come si è già osservato a proposito di San Tommaso, tutte le allusioni alla collera divina e alla penitenza spariscono nella versione finale. Il doge ora solleva le mani molto più in alto che nel bozzetto (e dunque non è più ritratto nell’“atto humile” di Nicolò Da Ponte.) Non si inginocchia più scomodamente sui gradini come in chiesa ma poggia col suo cuscino imperiale sulla pedana ricoperta da un tappeto orientale che forse allude alla sconfitta di Mocenigo dei Turchi Ottomani.⁸⁸ San Marco tocca leggermente il doge sulla spalla e lo presenta al Redentore, che giunge trionfalmente librandosi in aria senza l’aiuto degli angeli. Nel bozzetto Cristo è quasi all’altezza degli occhi del doge e si volge a lui con un’intensità che comunica il senso di una situazione incalzante piuttosto che accentuarlo come individuo. Nella ver-

87. Tintoretto quindi mostra lo stesso momento della *Pala d’altare di San Marco*. Nel dipinto della peste di Tiziano viene oscurata solo metà del viso dell’Apostolo, suggerendo che il flagello sta passando. In Tintoretto il sole che sorge all’orizzonte indica spesso un mutamento nel destino; vedi ad esempio il suo dipinto votivo di Andrea Gritti nella Sala del Collegio ed il ritratto di Sebastiano Venier in collezione privata. Per il dipinto votivo, vedi Wolters, *Bilderschmuck*, pp. 111-12. Per il ritratto, vedi Paul, “Moon”, p. 79.

88. Per il cuscino, vedi Sansovino (*Venetia*, p. 480), il quale afferma che Papa Alessandro III lo aveva dato al doge come *regalia insignia*. Pur confermando che fa parte delle “regalia insignia”, Pertusi osserva che il cuscino non compare nelle descrizioni storiche della donazione di Alessandro. Agostino Pertusi, “Quedam Regalia Insignia. Ricerche sulle insigne del potere ducale a Venezia durante il medioevo”, in *Studi veneziani*, 7 (1965), p. 83.

sione finale Cristo si rivolge specificatamente a Mocenigo mentre contemporaneamente ruota il busto per comprendere anche gli spettatori esterni al quadro. Le braccia spalancate di Cristo, Marco e Mocenigo si richiamano le une con le altre quasi a rendere evidenti i loro stretti legami tramite la somiglianza dei gesti. Al di sotto di Cristo giunge la Vittoria e porge la palma al doge; le sue ali sono in relazione con quelle del leone che regge il libro spalancato per confermare la pace di San Marco. Dietro questo gruppo la veduta di Palazzo Ducale, già presente nel bozzetto, è scomparsa dato che avrebbe potuto ricordare l'incendio del 1574 che demolì parti notevoli del Palazzo, e proprio nel giorno anniversario dell'incoronazione del Doge Mocenigo. Un cielo rosso minaccioso incorniciato da un anello di nuvole grige può forse richiamare le calamità che colpiscono Venezia durante il dogato di Mocenigo, ma entra nel dipinto insieme al Redentore; mentre sullo sfondo il sole nascente comincia a rimpiazzare le tenebre, diffondendo luce sulla laguna con le sue gondole ed il *bucintoro* che fa il suo ingresso sulla Piazzetta gremita, evidente richiamo alla visita di Enrico III.

Cambiamenti lievi ma significativi ha subito anche il gruppo dei santi onomastici sulla destra: non leggono più la Bibbia e, eccetto San Giovanni, calzano scarpe ed indossano abiti elaborati. San Giovanni ha perso l'agnello e non porta più il mantello rosso, due allusioni al sacrificio di Cristo. San Nicola ora è addirittura mostrato nell'atto di venire incoronato da un angelo, portando così a conclusione la trasformazione della composizione da penitenziale ad autocelebrativa.

Come Paolo Veronese fu probabilmente costretto a modificare la composizione del dipinto votivo del Doge Sebastiano Venier, allo stesso modo Jacopo Tintoretto dovette cambiare quello del Doge Alvise Mocenigo. A prima vista le ragioni per questi cambiamenti sembrano diametralmente opposte. Mostrando Marco in posizione tale da sembrare che ringrazi Venier per aver protetto Venezia, Veronese capovolse la tradizionale gerarchia dei dipinti votivi; la sua esaltazione di Venier e la personalizzazione del trionfo di Lepanto andava ad aumentare il prestigio del doge sino ad un grado inopportuno. Il bozzetto di Tintoretto, invece, si richiama a comportamenti antichi e, presumibilmente, più umili, in modo da riflettere alla perfezione l'atteggiamento di Mocenigo, il quale nelle sue dichiarazioni pubbliche sottolineava la necessità di imitare gli antenati per placare l'ira di Dio.⁸⁹ Eppure,

89. Nel discorso del 1576 nel Collegio, per esempio, egli incoraggiò "ad imitatione magiori nostri, che in tali occasioni placarono lo sdegno celeste con pie venerandi voti ad

proprio enfatizzando l’umiltà del doge si ingrandisce la gerarchia tradizionale; in tal modo il bozzetto rischia di indebolire la dignità della carica e la sua condizione quasi sacra, e con essa l’immagine di Venezia come città eletta. Gli abbozzi di Veronese e Tintoretto sovvertono sì la convenzione, ma evidentemente da versanti opposti.

In ultima istanza le implicazioni del bozzetto di Tintoretto sono altrettanto presuntuose di quelle del disegno di Veronese: proprio perché il bozzetto personalizza gli eventi storici, analogamente eleva il doge in modo inopportuno. Accettando la piena responsabilità delle calamità durante il suo dogato Mocenigo – non solo nel bozzetto di Tintoretto ma anche nelle sue dichiarazioni pubbliche – non si considera più *primus inter pares*, bensì assume una posizione per cui il benessere dello Stato dipende interamente da lui. Contrariamente alla chiara intenzione di esprimere un’umile devozione, inoltre, Mocenigo resta intrappolato in una insolubile dialettica tra autocritica ed autoelevazione, e forse proprio a causa di questo oscillare tra due inaccettabili rotture del decoro, la Serenissima ritenne necessario censurare il bozzetto di Tintoretto.

Pur non potendo stabilire in modo definitivo chi fu il responsabile di decisioni di così vasta portata, se Mocenigo o Tintoretto, è molto improbabile che un artista osasse agire contro la volontà di un committente tanto influente, soprattutto se già sussisteva un precedente rapporto di lavoro.⁹⁰ Sembra molto più plausibile che, proprio a causa della familiarità con Mocenigo, Tintoretto si trovasse nella condizione di conoscere le opinioni del doge negli ultimi anni della sua esistenza. D’altro canto, l’opera di Tintoretto in questi anni è particolarmente devota e critica nei confronti dei recenti sviluppi.⁹¹ Di conseguenza si potrebbe parlare di una collaborazione tra due uomini che condividevano opinioni simili sulla crisi della Venezia nel tardo Cinquecento.

Le due versioni del dipinto votivo di Mocenigo, allora, mostrano i diversi aspetti della situazione conflittuale di Venezia al volgere del secolo; nella prima metà di esso la Repubblica era ancora in grado di reagire alle crisi – in particolare alla sconfitta della Lega di Cambrai nel 1509 – con

honor del Salvator nostro”. Da Molin, “Memorie”, fol. 54v. Vedi anche le sue osservazioni sul discorso per la pace separata con i Turchi. Paruta, *Historia*, pp. 109-12.

90. Tintoretto aveva dipinto il suo ritratto (Gallerie dell’Accademia, Venezia) ed un dipinto votivo privato della sua famiglia (National Gallery, Washington D.C.)

91. Per l’atteggiamento di Tintoretto durante questi anni e il suo immaginario allegorico, vedi Paul, “Turks”.

un'aperta autocritica e riforme di vasta portata.⁹² Nella seconda metà del secolo, tuttavia, quando la crisi si fece per molti aspetti ben più profonda, Venezia non ebbe più l'energia né la determinazione per perseguire le tanto necessarie riforme.⁹³ Essa si concentrò sempre più sul proprio mito ed infine si trasformò in una "Ceremonial City".⁹⁴ Il bozzetto di Tintoretto, però, rivela che non tutti erano diventati così disfattisti; sopravvivevano ancora manifestazioni di autocritica e tendenze riformatrici, ma il desiderio di cambiamento era destinato a restare molto più nascosto e indiretto che nella prima metà del secolo. L'alto prezzo che infine Venezia ebbe a pagare per la sua passività e irresolutezza non fu solo politico ma anche artistico: mentre dipinse tutto da solo l'innovativo bozzetto di Alvise Mocenigo, Tintoretto, ormai disilluso, affidò la versione finale nella Sala del Collegio alla sua bottega. La paura non è fatale solo in politica, essa avvenna anche l'arte.

92. Felix Gilbert, "Venice in the Crisis of the League of Cambrai", in *Renaissance Venice*, a cura di John Hale (Londra, 1973), pp. 274-92.

93. Per un utile compendio, vedi Paolo Ulvioni, "Cultura politica e cultura religiosa a Venezia nel secondo Cinquecento. Un bilancio", in *Archivio storico Italiano*, 141 (1983), pp. 591-651.

94. È questo il titolo dello studio monumentale di Iain Fenlon su Venezia al volgere del sedicesimo secolo (*The Ceremonial City. History, Memory, and Myth in Renaissance Venice* [New Haven, 2007]).

DORIT RAINES

La storiografia pubblica allo specchio. La “ragion di Stato” della Repubblica da Paolo Paruta ad Andrea Morosini

Giacché a me fu comandato per la sua morte [di Paolo Paruta] dalla stessa autorità di quel supremo Consiglio [di Dieci] di raccorre ne' miei scritti la memoria de' fatti dell'età nostra, credetti che non fosse del tutto perduta l'opera, se da più lontano principio facessi capo, *per desiderio che non per entro i limiti di una sola Provincia, ma per dovunque è stesa la cognizion della Latina favella antica si diffondessero*,¹ e cominciassi da quei giorni, che tennero dietro alla pace in Brusselles tra Francesco I Re di Francia, e Carlo d'Austria allora Duca delle Fiandre ed alla tregua tra esso, e i Veneziani conchiusa.

Così lo storiografo pubblico Andrea Morosini, successore nel 1598 di Paolo Paruta all'importante carica, motivò la sua scelta di andare indietro nel tempo, al 1521, ed iniziare da questa data la sua *Istoria*. Certo, l'argomento che avanzava: l'uso dell'idioma latino per meglio diffondere la versione del patriziato veneziano oltre i confini italiani, è attendibile, anche se c'è da chiedersi chi fosse in realtà il suo pubblico: gli italiani o gli intellettuali europei. E anche il fatto che la parte della storia scritta da Paruta e che copre gli anni 1553-1569, sia rimasta inedita per ignoti motivi, e poi smarrita,² induce a pensare che fosse la continuità della narrazione storica a guidare Morosini nella sua scelta temporale. Un fatto che rafforza quest'ipotesi è senz'altro il taglio temporale: non iniziò dal 1513, punto di

1. Nota al margine: “Nel testo latino vi è frapposto questo senso: *per desiderio che non per entro i limiti di una sola Provincia, ma per dovunque è stesa la cognizion della Latina favella antica si diffondessero*: il qual senso non può convenire ad Opera in Italiana lingua portata”. Il corsivo è dell'edizione italiana: Andrea Morosini, *Storia della Repubblica veneziana scritta per pubblico decreto e condotta dall'anno MDXXI sino al MDCXV dal Senator Andrea Morosini ora per la prima volta dal latino idioma recata nell'Italiano* (Venezia, 1782), vol. 1, p. 4.

2. Gaetano Cozzi, “Cultura politica e religione nella ‘pubblica storiografia’ veneziana del '500”, in *Bollettino dell'Istituto di storia della società e dello stato veneziano*, 5-6 (1963-64), p. 264.

partenza della Storia di Paruta, bensì dal 1521, anno dell'ascesa al potere di Antonio Grimani a Venezia, ma soprattutto dell'inizio delle ostilità tra Carlo V e Francesco I di Francia: un conflitto che si protrae fino agli anni Cinquanta con l'abdicazione dell'imperatore nel 1556 e l'ascesa effettiva al potere di Filippo II due anni dopo.

Eppure, questa scelta di uno storiografo pubblico di riscrivere la storia già trattata dal suo predecessore era alquanto clamorosa. In pratica, Morosini smenti un lavoro di un uomo stimato dai suoi colleghi, Paolo Paruta, anche se l'opera stessa di quest'ultimo non era stata ancora pubblicata, poiché sarebbe uscita in stampa solo nel 1605, a cura dei figli dello storiografo.³ Quando, dopo la morte dello stesso Morosini, fu pubblicato nel 1623 il suo lavoro, il fatto di ripetere la storia già scritta dal Paruta non suscitò l'attenzione del patriato o del pubblico dei lettori perché la parte dedicata all'Interdetto divenne subito il centro del dibattito. Un anno dopo la pubblicazione, infatti, la Storia del Morosini fu messa all'Indice proprio per l'ultima parte che affrontava il tema dell'aspra contesa tra la Repubblica di Venezia e la Santa Sede. Ai lettori non importava più di tanto la parte precedente.⁴ Così, questo fatto inedito di uno sdoppiamento storiografico ufficiale sfuggì all'occhio del pubblico fino al Settecento, quando il lavoro morosiniano fu tradotto dall'influente senatore e noto erudito Girolamo Ascanio Molin, e pubblicato nel 1782.⁵ Dopo la prima edizione lo stampatore Zatta aveva notato lo scarso interesse portato dal pubblico ai primi sei libri dell'opera morosiniana (che coprono gli anni 1521-1548). Il traduttore quindi scrisse un *Avviso* atto a persuadere il pubblico che la parte soppressa era “noiosa” e inutile “all'erudizione degli studiosi”. Zatta ristampò quindi il testo privo di quella parte.⁶

3. Cozzi, “Cultura politica”, p. 71.

4. Dorit Raines, “Dopo Sarpi: il patriato veneziano e l'eredità del servita”, in *Ripensando Paolo Sarpi*, a cura di Corrado Pin (Venezia, 2006), p. 558.

5. Sulla vicenda delle traduzioni in italiano e sul comportamento del Molin riguardo all'Abate Leonardo Marcellotto, che stava per consegnare alla stampa la propria traduzione, Emmanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate...* (Venezia, 1834), vol. 4, pp. 470-74, citando dalle *Memorie della Vita di Antonio Longo* contenute nella *Biblioteca utile e dilettevole* (Mira, 1809-1810), vol. 4, pp. 37-38. Su Molin e la sua biblioteca, Marino Zorzi, *La Libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi* (Milano, 1987), pp. 365-68; sulla presa di posizione del Molin da “conservatore”, sull'odio personale verso Zorzi Pisani e sul suo coinvolgimento nell'arresto di quest'ultimo, Franco Venturi, *Settecento riformatore*, vol. 2, *La Repubblica di Venezia (1761-1797)* (Torino, 1990), p. 214.

6. Andrea Morosini, *Storia della Repubblica* (Venezia, 1787), vol. 5, p. 32. Cicogna segnala che Zatta aveva sostituito per l'edizione del 1789 la dedica fatta al doge Renier con

Prima di proseguire ed addentrarci nei motivi che indussero Morosini a questa scelta particolare, cerchiamo di ambientare lo storico all'interno del mondo patrizio, popolato allora da correnti e da fazioni, da alleanze ideologiche e da "lobbies" basate su rapporti socio-economici. Morosini, famoso per il "ridotto" tenuto da lui e dal fratello Nicolò nella loro casa a San Luca, era legato al futuro Doge Nicolò Contarini da vincoli di parentela; comune era stato il loro maestro negli anni dell'infanzia, stando a Fulgenzio Micanzio, il sacerdote Ambrogio Morelli, zio materno di Paolo Sarpi, anch'egli compagno di studi in giovanissima età. I tre, insieme con altri patrizi come Alvise Lollino, futuro vescovo di Belluno, Gianfrancesco Sagredo, Antonio Querini, Leonardo e Nicolò Donà, Domenico Molin, formavano il nucleo del "ridotto" che, oltre ad un'apertura a vasti e svariati interessi eruditi, si proponeva di elaborare un programma politico destinato a riportare Venezia sulla scena internazionale.⁷ Non stupisce di trovare quindi alcuni di questi nomi tra i più battaglieri protagonisti dell'Interdetto.⁸ Le idee politiche caldegiate da quei "giovani" del "ridotto" Morosini nei due ultimi decenni del Cinquecento si stavano affermando a Venezia. L'Interdetto si era rivelato un momento di fervore "repubblicano", che aveva unito gran parte del patriziato nella difesa dell'autonomia di Venezia di fronte alla Santa Sede.⁹

una indirizzata al nuovo eletto, Lodovico Manin. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. 4, p. 474.

7. Marco Foscarini, *Della letteratura veneziana ed altri scritti intorno ad essa* (Venezia, 1854), pp. 116-17; Vincenzo Marchesi, *Il ridotto Mauroceno. Studio biografico*, vol. I, *Andrea Morosini, istoriografo veneziano* (Venezia, 1879), p. 15; Antonio Favaro, "Un 'ridotto' scientifico in Venezia al tempo di Galileo Galilei", in *Nuovo Archivio Veneto*, 5 (1893), pp. 199-209: alla p. 205 la lista dei frequentatori; Giuseppe Trebbi, "Venezia tra '500 e '600 nell'opera storica di Andrea Morosini", in *Studi veneziani*, n.s., 25 (1993), pp. 73-120; Gaetano Cozzi, "Il doge Nicolò Contarini. Ricerche sul patriziato veneziano agli inizi del Seicento", in *Venezia barocca. Conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano* (Venezia, 1995), p. 48.

8. Pietro Savio, "Per l'epistolario di Paolo Sarpi", in *Aevum*, 10 (1936), p. 31.

9. C'è da chiedersi se il "ridotto", almeno nelle sue prime fasi, vada letto nel senso di un progetto volto a radunare persone fornite degli stessi valori e opinioni, oppure nel senso di un gruppo eterogeneo desideroso di sperimentare e discutere idee e progetti di ogni tipo (o, per usare le parole di Micanzio, "civile e libera creanza"). Le idee attribuite ai "giovani" nascevano in questo laboratorio culturale, ma non sono mai arrivate ad un'espressione programmatica esplicita, a meno che non si consideri, come ha fatto Trebbi, la storia di Morosini come tale. William J. Bouwsma, *Venezia e la difesa della libertà repubblicana. I valori del Rinascimento nell'età della Controriforma* (Bologna, 1977), pp. 133-40, sostiene

Abbiamo visto come Morosini non esitò a sfiduciare il lavoro di Paolo Paruta. Però, egli non si fermò lì e successivamente si collegò ad uno dei mostri sacri della trattatistica veneziana, ovvero il padre fondatore del mito repubblicano veneziano, Gasparo Contarini con la sua opera *La Republica e i magistrati di Vinegia* (1544). Infatti, all'inizio del Seicento, lo storico, che nutrì una grande stima per il Contarini, progettò un'opera ancora più rivoluzionaria. Consapevole che la narrazione cronologica non soddisfaceva più le esigenze dei patrizi, e alla luce di molti trattati politici, Morosini aveva scritto un suo trattato, *De forma Venetae Reipublicae*, argomentando che a distanza di ottant'anni dall'opera di Gasparo Contarini "sono accadute molte cose degne di memoria le quali per niuna maniera si devono tralasciare nel grembo dell'oblivione". Il progetto era audace e impegnativo:

Io ho deliberato di scrivere la forma della Republica di Venetia i suoi istituti e i suoi magistrati et consigli così perché niuna cognitione può essere né più giovevole né più prestante a quelli che sono riposti nella vicendevoles varietà del suo governo, come perché ella riuscirà grandemente necessaria et appropriata a coloro che vorranno perfettamente intendere l'istoria Veneziana la quale havendo io preso a scrivere per ordine del Consiglio di Dieci et havendola con lunghe fatiche condotta sino a i presenti tempi, ho giudicato conveniente mandarle innanzi questa opportuna lumiera acciocché riescano più facili et meglio espresse le cose che in essa si devono raccontare [...]. Che se ad alcuno parerà che per la similitudine del soggetto io abbia per avventura intentione di offuscare quello che ne ha scritto Gasparo Contarini chiariss. Cardinale il quale ne ha fatto in questa medesima materia uno elegante et nobile trattato, la ragione nondimeno doverà sottrarmi da questa opinione quando si conoscerà che nello spazio di ottant'anni che sono corsi da che quel grand'uomo scrisse l'opera sua, sono accadute molte cose degne di memoria le quali per niuna maniera si devono tralasciare nel grembo dell'oblivione.¹⁰

che un programma per la correzione del Consiglio dei Dieci esisteva, mentre Martin J.C. Lowry, "The Reform of the Council of Ten, 1582-3: un unsettled problem?" in *Studi veneziani*, 13 (1971), p. 278, si rivela scettico su questo punto. Cfr. Trebbi, "Venezia tra '500 e '600", pp. 83-84, e la descrizione fatta da Micanzio alla p. 87.

10. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. 4, pp. 478-79, cita da un codice autografo di Andrea Morosini presso la famiglia Corner Duodo (Pietro Duodo era amico di Morosini, Gualdo e Lollino, vedi Raines, "Dopo Sarpi", p. 596, note 186-87), che comprendeva la sua opera inedita *Tractatus de forma Reipublicae Venetae*. Già Foscarini, *Della letteratura veneziana*, pp. 348-49, scriveva di aver trovato l'originale nell'allora Regia Biblioteca di Francia, n. 10128, menzionato da Bernard de Montfaucon, *Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova* [...] autore R.P.D. Bernardo de Montfaucon (Parigi, 1739), vol. 1, p.

Bisognava esaminare le risorse a disposizione della Repubblica per meglio agire. Dopo aver scartato, seguendo le orme di Tuciddide, che si soffermava solamente sui fatti della diplomazia, il modo di far storia del Paruta, che narra gli eventi di guerra e di pace e indaga i rapporti di forza tra Stati,¹¹ anche il modello antiassolutistico del Contarini, che si concentrava sulla struttura del governo, si rivelava insufficiente di fronte alle monarchie assolute.¹²

È possibile che la scelta morosiniana sia da collegare ad un dibattito storiografico tra coloro che vedevano in Tito Livio lo storico per eccellenza proprio per la sua adesione ai valori repubblicani, e gli altri che consideravano Tacito uno storico il cui approccio, che presentava i fatti in modo “neutrale” lasciando al lettore il giudizio sul loro valore, era più adatto a narrare i fatti contemporanei. Morosini si schierava dalla parte di Tito Livio e di quello da lui considerato l’ideale successore: Pietro Bembo. La scelta quindi di proseguire da dove il cardinale è arrivato con la sua narrazione e sfidare il testo di Paruta, potrebbe essere anche letta in questo senso “culturale”, come suggerisce Trebbi,¹³ anche se è ovvio che dietro una scelta di stile dell’*ars historica*, si nascondevano motivi politici ben precisi. La scelta di rivisitare il testo di Gasparo Contarini rafforza quest’ultima convinzione.

Quindi la cerchia dei “giovani” alla quale apparteneva Andrea Morosini era convinta che i vecchi strumenti storiografici e di trattatistica politica veneziana non fossero ormai utilizzabili perché non aggiornati e quindi

893, dal quale fa copia (n. 5878 nella sua biblioteca). Una copia si trova oggi in microfilm alla Fondazione Cini di Venezia, tratta dal Fondo Foscarini all’Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, ma col numero 6442. Vedi Cozzi, “Cultura politica”, p. 282, n. 106. Cfr. Trebbi, “Venezia tra ’500 e ’600”, p. 92, n. 46.

11. Come dichiarato dallo stesso Paruta all’inizio della sua *Istoria*: “Di tale dunque, & tanta città, io m’ho proposto nell’animo di scrivere le cose fatte in guerra, & in pace, per quel tempo, che mi sarà concesso”. Paolo Paruta, *Degl’Istorici delle cose veneziane, I quali hanno scritto per Pubblico Decreto. T. III: che comprende gli otto primi libri della prima parte dell’Istorie Veneziane volgarmente scritte da Paolo Paruta, cavaliere e procuratore. Aggiuntavi la Vita dell’Autore, la Cronologia esatta nel margine, e Indici copiosi* (Venezia, 1718), p. 3.

12. Vedi l’ampia analisi della crisi del mito veneziano verso la fine del Cinquecento in Franco Gaeta, “Venezia da ‘Stato misto’ ad aristocrazia ‘esemplare’”, in *Storia della cultura veneta*, vol. 4/II, *Il Seicento*, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi (Vicenza, 1984), pp. 437-94.

13. Trebbi, “Venezia tra ’500 e ’600”, pp. 104-10.

privi di spunti di riflessione necessari alla classe dirigente veneziana in tempi così pregni di cambiamenti strutturali al livello europeo: l'emergere degli Stati-nazione, la lotta tra la Francia e la Spagna, la forza schiacciante dell'impero ottomano, lo spostarsi del baricentro commerciale verso l'ovest, la progressiva perdita dei mercati nell'Oriente.

Accanto alla comparsa di trattati politici che discutevano delle forme di governo, del ruolo del principe, della ragion di Stato – Niccolò Machiavelli con *Il Principe* (1513), Jean Bodin con i *Sei Libri della Repubblica* (1576), Giovanni Botero con *La Ragion di Stato* (1589) e poi all'inizio del Seicento Traiano Boccalini con *Ragguagli di Parnasso* (1612-1613) – c'erano in circolazione opere come la raccolta *Thesoro Politico*,¹⁴ pubblicato nello stesso anno dell'opera di Botero, con all'interno un trattato intitolato, *Delli fondamenti dello stato et instrumenti del regnare*, che mirava a definire l'"ottimo principe" e il miglior modo di governare uno Stato, o lo *Squitinio della libertà veneta nel quale si adducono anche le ragioni dell'Impero Romano sopra la Città & Signoria di Venetia* (Mirandola, 1612), opere tipiche di un "nuovo genere di dottrina", che facevano scalpore, e allo stesso tempo erano uno stimolo ad affrontare argomenti scottanti. La storiografia ufficiale e la trattatistica politica veneziane non potevano ignorare i nuovi temi introdotti nel dibattito politico, specialmente quello della ragion di Stato.¹⁵

Repubblica o Stato, *res publica* o ragion di Stato. Se possiamo sintetizzare il problema concettuale che si poneva al patriziato veneziano alla fine del Cinquecento, credo che siano queste le domande da porre: cosa rappresenta Venezia? e dietro questo nome si celano un numero non indifferente di possibili definizioni – comunità, società, stato, Repubblica,

14. *Thesoro Politico, cioè Relationi, Istruzioni, Trattati, discorsi Varii, D'Ambasciatori, Pertinenti alla cognitione, & intelligenza delli stati, interessi, & dipendenze de più gran principi del Mondo. Nuovamente impresso a beneficio di chi si diletta intendere, & pertinentemente discorrere li negotii di stato* (nell'Accademia Italiana di Colonia, 1589). Vedi Enzo Baldini, "Origini e fortuna del Tesoro Politico alla luce di documenti dell'Archivio del Sant'Uffizio", in *Cultura, politica e società a Milano tra Cinque e Seicento*, a cura di Franco Buzzi e Chiara Continisio (Milano, 2000), pp. 155-75; Simone Testa, "Per una interpretazione del Thesoro Politico (1589)", in *Nuova Rivista Storica*, 85 (2001), pp. 347-62.

15. Morosini, ad esempio, dovette, a detta di Trebbi, essere turbato dalla lettura dei libri di Bodin, soprattutto per il trattamento disprezzante verso due storici da lui tanto stimati: Tito Livio e Pietro Bembo, rappresentanti secondo lui del massimo spirito classicistico. Trebbi, "Venezia tra '500 e '600", p. 112.

impero, città, vale a dire Venezia in una veste sociale, politica, di forma del governo, di potere politico-economico. Cosa contraddistingue Venezia veramente e qual è la sua *raison d'être*?

Qui inevitabilmente dobbiamo fare un passo indietro. Se esaminiamo le parole più frequentemente usate nelle cronache e nella storiografia ufficiale, emergono per primi, senza dubbio, i concetti di libertà e di Repubblica. Quanto alla libertà, inevitabilmente ogni racconto della storia veneziana inizia con la comparsa della figura di Attila quasi dal nulla. Credo sia inutile soffermarsi a lungo sul filo rosso che corre tra il leader unno e libertà. Il racconto veneziano che sceglie Attila come padre fondatore negativo, in mancanza di un padre unificatore, rivela in un modo estremamente efficace l'ansia di questa comunità di essere libera da qualsiasi potere esterno e di poter autonomamente gestire gli affari e la vita.¹⁶

Ma la libertà richiede un prezzo. Perché l'alternativa è distruzione, quella barbara, per intenderci, che devasta tutto senza logica e continua la sua marcia verso altre mete. Un incubo per gli abitanti delle isole lagunari. La disgregazione sociale può portare alla dissoluzione politica. La ricetta vincente è l'unità, l'equilibrio sociale e politico che non permette scosse sociali o lotte di potere in grado di indebolire la nascente comunità politica. Doveva nascere alla fine un'intesa tra le famiglie clanistiche che gestivano il territorio. D'ora in avanti sarebbero state loro a dettare la struttura sociale e politica veneziana e sarebbe stato l'equilibrio politico e sociale tra loro all'ordine del giorno.

Dopo un tentativo caduto nel vuoto di esercitare la forma del Comune, e favorire più la tendenza democratica, con la Serrata del Maggior Consiglio (1297), si passò a un regime aristocratico, nel quale un numero determinato di famiglie si spartì il potere, ma all'interno di una struttura sociale concettualmente armoniosa che presupponeva per ogni classe sociale un ruolo specifico nella conservazione e manutenzione della comunità lagunare. Tutto questo ci narra il mito veneziano confezionato ad arte già nelle cronache tre-quattrocentesche e maggiormente diffuso nel Cinquecento, a beneficio di tutta la collettività.¹⁷

Se scaviamo negli strati archeologici del concetto di *res publica* in Italia e a Venezia, troviamo quest'espressione già diffusa nella seconda

16. Dorit Raines, *L'invention du mythe aristocratique. L'image de soi du patriciat vénitien au temps de la Sérénissime* (Venezia, 2006), pp. 40-55.

17. Raines, *L'invention du mythe*, pp. 37-81.

metà del Trecento, come parte di una crescente consapevolezza da parte della classe dirigente dell'esistenza, accanto agli interessi privati anche di quelli pubblici.¹⁸ C'è da chiedersi se dobbiamo interpretare questa tendenza in senso sociale (di preminenza della collettività), oppure in senso di gestione del potere, e quindi dell'emergere di un senso dello Stato. Alberto Tenenti, nei suoi studi dedicati alla nozione di "Stato", osserva che alla seconda metà del Trecento "il complesso delle notazioni linguistiche in cui si esprime la percezione dello stato si fa così vario e multiforme che non se ne potrà agevolmente dar conto".¹⁹ Eppure il senso territoriale, che per noi oggi è quasi sinonimo dell'idea di Stato, rimane ancora secondario rispetto a quello patrimoniale *tout court*, proprio perché si tratta di stati signorili. A Venezia, a partire dalla fine del Trecento, e maggiormente dal Quattrocento, cioè quando via via viene formato lo Stato di terra e con esso accresciuto l'apparato burocratico, la nozione di Stato si sposa con quella di uffici e ufficiali. Lo Stato e la sua burocrazia condizionano già un'idea diversa del potere, quello impersonale, e quindi pur non negando che gli interessi dei privati giovano all'entità politica (basti pensare alla ricchezza delle famiglie mercantili patrizie che permette loro di sostenere le cariche pubbliche), il potere è più attento agli interessi pubblici. Un gioco sottile, che con l'affermarsi delle idee umanistiche, trova il suo ideale collocamento nell'idea platonica della Repubblica che incarna l'interesse per il bene della collettività della *polis*, la città. Eppure, la città è ormai uno Stato, e quindi si aggiunge a questo l'idea aristotelica della Repubblica come forma di governo – dall'elemento democratico si passa a quello aristocratico. I patrizi s'identificano a tal punto con l'idea di Repubblica che a partire dalla metà del Quattrocento vediamo il titolo "patrizio veneziano" usato sempre più frequentemente.²⁰

Tra *res publica* e "ragion di Stato" non esiste tanto un problema semantico, quanto piuttosto concettuale. Non è detto che siano concetti antitetici, ma certamente provengono da tradizioni politiche diverse e da differenti schemi mentali: l'uno considera l'organizzazione sociale della somma degli individui viventi in una comunità non meno importante della struttura politica che la incarna (possiamo chiamare questa corrente "ra-

18. Alberto Tenenti, "La nozione di 'Stato' nell'Italia del Rinascimento", in *Stato: Un'idea, una logica. Dal comune italiano all'assolutismo francese* (Bologna, 1987), p. 58.

19. Tenenti, "La nozione di 'Stato'", p. 57.

20. Raines, *L'invention du mythe*, pp. 566-81.

gion civile”), e l’altro crede che il potere nella sua applicazione razionale e imparziale sia lo strumento efficace alla conservazione della struttura politica, e quindi della collettività – la “ragion di Stato”, appunto. Non è mia intenzione ovviamente discutere qui le teorie nate nell’ambito delle scienze politiche, quanto rintracciare i percorsi che portano alla svolta mentale della fine del Cinquecento veneziano.

Torniamo quindi ai nostri due storiografi pubblici, Paolo Paruta e Andrea Morosini, con i due concetti, “ragion di Stato” e “ragion civile”, in mente. Dall’esame condotto sulle prime pagine introduttive di ogni opera, con riferimento ai seguenti vocaboli: “repubblica”, “patria”, “città”, si rileva che i patrizi si riferiscono quasi sempre al termine “repubblica” quando parlano di Venezia in un contesto generale, o politico (55% dei riferimenti). La “città” è evocata in 20% dei casi, e la “patria” in 8% del totale dei riferimenti, ma in connotazione molto particolare, quella legata al servizio, al sacrificio: Paruta propone di “impiegare l’opera mia a servizio di questa nobilissima, e carissima patria”.²¹ L’uso ricorrente quindi del termine “repubblica” dimostra quanto la forma del governo cresca in importanza rispetto ad altre forme di riferimento, fino a diventare l’antonomasia di Venezia. La parola “Stato” invece si riferisce sempre all’aspetto territoriale dell’Impero veneziano o alla sua sovranità, e meno alla nozione gestionale di un apparato che agisce per conto suo, talvolta realizzando un’azione contraria a certi interessi o ideali dello Stato o dei suoi cittadini, che è appunto “la ragion di Stato”.

Il discorso sarebbe potuto rimanere teorico qualora la struttura politica veneziana non fosse stata messa alla prova. Ma Paruta e Morosini avevano sotto gli occhi non solo i trattati politici di Machiavelli e Bodin, e poi quello del 1589 di Botero. Erano testimoni diretti di un affare clamoroso di ragion di Stato nel periodo successivo alla vittoria di Lepanto (7 ottobre 1571), che agli occhi dei Veneziani cancellava il loro Vietnam, la disfatta di Agnadello nel 1509 con la perdita temporanea della Terraferma. Cito Paolo Tiepolo che divenne dopo la guerra di Cipro l’ambasciatore veneziano a Roma, e che scrisse la sua versione dei fatti, rimasta inedita:

[...] non si sa che mai a Venetia fosse stata accettata, et deliberata alcuna Guerra con maggior consenso, et ardor di questa, percioché non solamente

21. Paruta, *Degl’istorici delle cose veneziane*, vol. 3, p. 4. Cfr. nella stessa edizione, tomo 5: *Historiarum Venetarum Andreae Maurocenum* (1719), p. 2: “quibus artibus coalescere civium animi, ac singularem concordiam nexu ingentes pro patria labores exantlare, potuerint”.

nelle deliberazioni del Senato, a pena si ritrovava Voto contrario, ma ancora in ogni sorte di Persone della Città si scorgeva volontà e desiderio incredibile [...] havevano Venetiani stati in Pace trenta anni continui, sopraggiunti da una improvvisa Guerra, così grande [...] che loro per il vero non mai creduto perché la riputavano, non solo contraria al giusto, ma ancora ad ogni ragion di Stato.²²

Ecco appunto che emerge chiaramente il malinteso veneziano riguardo alla “ragion di Stato”. Per i Veneziani significava azione politica corretta e onorabile, che segue le linee di una giustizia naturale le cui radici vanno ricercate in un parallelismo tra il comportamento umano e quello dell’entità politica, come esemplificato da Paruta: “Percioché appresso i nostri maggiori, huomini innocentissimi, fu costume d’imprender le guerre, non per appetito di dominare, ma per desiderio di conservare la libertà; & tutti intenti al beneficio della Republica, poco la privata grandezza curando”.²³ Per coloro che nel corso del Seicento evocavano questo concetto sulla base di una lettura erronea di Botero, “ragion di Stato” era sinonimo di “Realpolitik”, talvolta immorale, da eseguirsi comunque in segreto.²⁴

Eppure, la vittoria di Lepanto si è rivelata in seguito un “match nul”, “incontro pari”, come veniva chiamato da Fernand Braudel.²⁵ I fatti sono noti: a seguito dei movimenti della flotta turca dopo la battaglia di Lepanto e i successivi attacchi ad altri luoghi sotto tutela veneziana come Macarascia, Morea, Cattaro, il Consiglio dei Dieci incaricò in gran segreto il bailo alla Porta ottomana, Marc’Antonio Barbaro di aprire le trattative per la pace, conclusa il 2 marzo 1573 con la cessione dell’isola di Cipro e Sopotò ai Turchi e l’indennizzo di 300,000 ducati. Naturalmente il fatto suscitò scalpore non solo in tutta l’Europa, ma anche a Venezia fu accolto con sorpresa e amarezza. Nove anni dopo seguì la prima correzione del Consiglio dei Dieci, in parte dovuta anche a quest’episodio. Esso dimostrò sì quanto potere era stato concentrato nelle mani di una parte del patriziato che monopolizzava certe cariche nello Stato veneziano, ma soprattutto provò che un gruppo ristretto di persone agenti nel segreto non era più qualificato o

22. BNM, Cod. Marc. It. VII, 224 (=8309), foll. 12-13.

23. Paruta, *Degl’Istorici delle cose veneziane*, vol. 3, p. 2.

24. Sul punto di vista di Paruta a questo proposito vedi Raines, *L’invention du mythe*, pp. 153-64; Per il Seicento: Gaeta, “Venezia da ‘Stato misto’”, pp. 465-94.

25. Fernand Braudel, “Bilan d’une bataille”, in *Il Mediterraneo nella seconda metà del ’500 alla luce di Lepanto*, a cura di Gino Benzoni (Firenze, 1974), p. 119.

buon gestore della cosa pubblica di un organo più ampio che procede ad un dibattito approfondito prima di prendere qualsiasi decisione.²⁶

Ma ciò che c'interessa qui è la visione patrizia della gestione di matrice repubblicana e della "ragion di Stato". Paruta, che subito ammette un contrasto palese dovuto a due visioni politiche diverse tra il Senato e il Consiglio dei Dieci, più propenso alla pace, sceglie la figura del Doge Alvise 1° Mocenigo per portare le ragioni che avevano indotto il Consiglio dei Dieci ad agire in gran segreto in una visione di "Realpolitik". Poiché la fortuna si è rivelata avversa (e sappiamo che la fortuna, già evocata negli scritti di Machiavelli e Guicciardini, fu considerata un fattore presente nel processo decisionale di ogni principe),²⁷ e "la guerra è ordinata alla pace", si chiede Mocenigo, "[...] dobbiamo dunque continuare ancora nel medesimo errore, e porre la conservazione dello Stato, e ogni fortuna delle cose nostre sopra fondamenti incerti, sopra speranze, dalle quali siamo ormai tante volte rimasti delusi?"²⁸ Infatti, conclude Paruta,

Ma gli huomini di più sano, e più maturo giudicio, li quali con l'isperienza delle cose passate andavano i futuri successi misurando, affermavano costantemente meritare questa operazione laude, o almeno giusta scusa, così consigliando la ragione di Stato, e la prudenza civile per la conservazione del Dominio della Repubblica, il quale si conosceva, senza questo unico rimedio della pace, restare soggetto a gravissimi incomodi, e pericoli.²⁹

Nel *Discorso della pace de' Veneziani co' Turchi*, rimasto inedito,³⁰ Paruta è stato ancora più esplicito, contrapponendo la Repubblica come

26. Lowry, "The reform", pp. 275-310.

27. Raines, *L'invention du mythe*, pp. 126-80.

28. Paolo Paruta, *Degl'Istorici delle cose veneziane*, pp. 399-402: "[...] furono costretti a mutare pensieri, e con nuova deliberazione risolversi di prestare l'orecchie a tali ragionamenti di pace, procurando d'assicurare in quel maggior modo ch'era conceduto, le cose loro rimase esposte all'incertezza della fortuna [...] E certa cosa è, che la guerra è ordinata alla pace, e il fine de' travagli, e de' pericoli deve essere la quiete, e la sicurtà. [...] dobbiamo dunque continuare ancora nel medesimo errore, e porre la conservazione dello Stato, e ogni fortuna delle cose nostre sopra fondamenti incerti, sopra speranze, dalle quali siamo ormai tante volte rimasti delusi". Vedi alle pp. 404-06 sua analisi della situazione veneziana nel contesto occidentale e cattolico.

29. Paruta, *Storia della guerra di Cipro*, p. 413.

30. Vedi, ad esempio, BNM, Cod. Marc. It. VII, 417 (=7495), pp. 177-200: [Paolo Paruta], "Discorso della pace fatta con Turchi dalla S[igno]ria di Venetia l'an[n]o 1572"; BNM, Cod. Marc. It. VII, 227 (=7609), fasc. IV, foll. 30-37 (antica numerazione: foll. 38-45), Paolo Paruta, "Lettera e discorso a favor della pace fatta con Turchi dalla Signoria di

forma di governo ad ogni altro tipo di regime: “Però che tale è la natura di queste cose mortali, che lungamente mai non durano in uno istesso essere; ma, per vari accidenti, e spesso tali che non può raggiungerli il nostro umano provvedimento, veggonsi ruinare grandissimi imperi”, e contro l’imprevedibilità e l’incertezza, bisogna “[...] tali occasioni sapere e aspettare, e usar ben quando sono poste innanzi; è proprio di repubblica, e di repubblica bene ordinata come è la nostra. [...]. A repubblica, dunque, conviensi di provvedere con più maturità, però che ella è sempre, in certo modo, la medesima, né ha da pensare ad una gloria presente, come fa un principe solo; che a repubblica governata da uomini savi, è proprio di saper conoscer le diverse qualità delli tempi, e con la prudenza andarsi a quelle accomodando”.³¹

A distanza di anni Andrea Morosini non era così convinto proprio di quest’ultima affermazione e decise di scrivere la propria versione:

Ma riandando io i documenti degli antichi Autori, ed osservando esempj di Scrittori Greci, e Latini, tra’ quali molti uomini di eccellente ingegno, e facondi, aveano tutti del pari travagliato col tramandar alla posterità i racconti medesimi, giudicai che non avesse a riuscire inopportuno, se ancora la mia industria si occupasse intorno a’ fatti avvenuti nelle circostanze le più scabrose della Repubblica, parendomi che tra quelli dell’età nostra nissuno ne fosse di più notabile, o per l’importanza, o per la varietà degli accidenti: oltre di che avendo io molti di questi da’ pubblici registri, e dagli scritti di accuratissimi uomini, e dalla narrazione di coloro, che v’intervennero, raccolti, e di molti, quantunque giovinetto allora fossi, essendo stato testimonio, mi sembra, se non erro, che non sia per riuscir infruttuoso, che io con diligenza, e precisione ne conservi alla posterità la rimembranza.³²

La scelta di Morosini va letta come contrasto tra due gruppi all’interno del patriziato. Naufragata due volte (ad Agnadello nel 1509 e nella cessione dell’isola di Cipro nel 1573 all’impero ottomano) la visione

Venetia l’anno 1572”; BNM, Cod. Marc. It. VII, 336 (=8662), pp. 113-124, [Paolo Paruta], “Orazione a favor della pace fatta con Turchi dalla S[igno]ria di Ven[ezi]a l’an[n]o 1572”. Il testo è stato pubblicato in: *Opere politiche di Paolo Paruta*, a cura di Cirillo Monzani (Firenze, 1852) (le citazioni si riferiscono a questa edizione). Cfr. Giorgio Candeloro, “Paolo Paruta. II. La vita pubblica - La Storia e i Discorsi politici”, in *Rivista storica italiana*, ser. 5, 1, 4 (1936), p. 69.

31. Paruta, “Discorso”, pp. 440-01. Cfr. Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l’époque de Philippe II* (Parigi, 1979), vol. 2, p. 10.

32. Andrea Morosini, *Storia della Repubblica veneziana*, vol. 3 (Venezia, 1784), p. 1.

dell'immortalità repubblicana,³³ si doveva reagire con un'organizzazione diversa delle risorse, con l'ottimizzazione delle forze politiche interne, con una risposta repubblicana adeguata al mondo degli "Stati".³⁴ L'evocazione del modello ideale dello "Stato misto", tanto caro a Gasparo Contarini, era ormai superato: l'equilibrio idillico tra l'elemento monarchico (doge), aristocratico (i consigli ristretti – Collegio, Senato, Consiglio dei Dieci) e popolare (Maggior Consiglio), non funzionava più.³⁵ Tramontata già all'inizio del Cinquecento l'ipotesi di un efficace controllo del Maggior Consiglio sull'attività dei diversi consigli tramite le elezioni alle cariche,³⁶ il Collegio, il Senato e il Consiglio dei Dieci si vedevano contendere degli spazi di potere sempre più ampi. La guerra di Cipro dimostrò l'esito di una tale confusione governativa, dove un consiglio (quello dei Dieci) revocava a sé delle prerogative non sue in nome della segretezza e di pratiche governative più veloci ed efficaci.³⁷

Morosini, come si è detto, era appartenuto al gruppo dei "giovani" che caldeggiavano un attivismo politico a tutto campo. Dall'altro lato c'era il gruppo dei "vecchi", che non nutriva alcuna fiducia nella capacità francese di costituire un equilibrio tra appunto la Francia e la Spagna, e perseguiva pertanto una diplomazia basata sulla neutralità. Inoltre, i "vecchi", consci della potenziale esplosività dei rapporti tra la politica ecclesiastica veneziana e la Santa Sede, postulavano un approccio realistico al problema, fondato sul compromesso. Alla politica di neutralità e compromesso si può

33. Sul concetto dell'immortalità repubblicana di Venezia durante la lega di Cambrai, Robert Finlay, "The Immortal Republic: The Myth of Venice during the Italian Wars (1494-1530)", in *The Sixteenth Century Journal*, 30 (1999), pp. 931-44; ripubblicato in *Venice Besieged. Politics and Diplomacy in the Italian Wars, 1494-1534* (Aldershot, 2008).

34. Cozzi, "Il doge Nicolò Contarini", pp. 17-18.

35. Vedi Gasparo Contarini, *La Repubblica e i magistrati di Vinegia di M. Gasparo Contareno nuovamente fatti volgari* (Venezia, 1551), p. 23. Cfr. Franco Gaeta, "L'idea di Venezia", in *Storia della cultura veneta*, vol. 3/III, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a cura di Girolamo Arnaldo e Manlio Pastore Stocchi (Vicenza, 1981), pp. 632-41, che sottolinea che Contarini abbia fatto un passo in avanti nell'identificare non solo nel Senato l'elemento "aristocratico", ma anche nel Consiglio dei Dieci (ibid., p. 635).

36. Robert Finlay, *La vita politica nella Venezia del Rinascimento* (Milano, 1982), pp. 86-113.

37. La sovrapposizione tra il Senato e il Consiglio dei Dieci nel Cinquecento e fino alla correzione di quest'ultima nel 1582, è ben presente anche nell'opera del fiorentino Donato Giannotti, *Della repubblica de' Viniziani*, ampiamente letta a Venezia a metà secolo. Cozzi, "Il doge Nicolò Contarini", pp. 8-11; Gaeta, "Venezia da 'Stato misto'", p. 442.

aggiungere un terzo tassello, espressione questa volta del fronte “interno”; la necessità della concordia. Si cercava di mantenere un equilibrio tra tutti i gruppi patrizi e tra gli organi collegiali che costituivano il potere. Paolo Paruta apparteneva a questo gruppo, come anche il patriarca d'Aquileia, Francesco Barbaro (1546-1616) figlio di Marc'Antonio. Barbaro e la sua “consorteria”, ampiamente documentata da Giuseppe Trebbi,³⁸ in particolare il Procuratore di San Marco Giacomo Foscari, l'Ambasciatore Francesco Molin figlio di Zuanne, Lorenzo Marcello, Girolamo Trevisan figlio di Francesco (nipote del defunto vescovo di Verona, Girolamo figlio di Domenico) e parente acquisito del Barbaro, nonché Francesco Donà figlio di Zuanne, e suo fratello, il futuro doge Nicolò. Tuttavia, tra Paruta e Barbaro esisteva un abisso nelle loro vedute della forma del governo.³⁹

Barbaro, a lungo accompagnatore del padre, Marc'Antonio, in ambascerie in luoghi politicamente roventi (la Francia delle guerre di religione e Costantinopoli durante la guerra di Cipro), aveva vissuto non senza rammarico quest'ultima esperienza, per il risultato diplomatico deludente dopo una vittoria tanto strepitosa.⁴⁰ La sua esperienza traumatica aveva indotto il patrizio a redigere un trattato dedicato proprio all'accaduto: “Trattato del Clarissimo Signor Francesco Barbaro del maneggio della guerra 1570 fatto in Costantinopoli nel tempo del Bailaggio del Procurator suo Padre”,⁴¹ in un tentativo di imitare il padre e la sua durissima critica al comportamento della classe dirigente veneziana.⁴² Era uno scritto non destinato alla

38. Giuseppe Trebbi, *Francesco Barbaro, patrizio veneto e patriarca di Aquileia* (Udine, 1984), pp. 85-89, 192, 369-70, 382-92, 396-99, 442. La corrispondenza con questi ed altri patrizi è in Udine, Archivio Patriarcale, Fondo patriarchi e vescovi, b. 902: Epistolario Francesco Molino al patriarca Barbaro 1592-1600; b. 905: Lettere di Patrizi Veneti a Francesco Barbaro 1595-1601.

39. Su Paruta, Candeloro, “Paolo Paruta”, pp. 70-97; e dello stesso: “Paolo Paruta. II. La vita pubblica”, pp. 51-79.

40. Per queste esperienze, Giuseppe Trebbi, “Francesco Barbaro o la scelta romana”, in *Una famiglia veneziana nella storia. I Barbaro*, a cura di Michela Marangoni e Manlio Pastore Stocchi (Venezia, 1996), pp. 450-51, 454-56.

41. BMC, Cod. Cicogna 3186: *Historia del Regno de Cipro*, fasc. 1, foll. 47-170. Le abbreviazioni sono state sciolte. Cfr. Raines, “Dopo Sarpi”, pp. 641-42.

42. “La qual cosa non fu loro, per opinione mia, persuasa da altra occasione se non dal timoroso e basso nostro procedere”. “Relazione di Marco Barbaro nel 1573”, in Eugenio Alberi, *Le Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato durante il secolo XVI* (Firenze, 1863), serie 3,1, p. 340. Ma, nel corso di cinque mesi di trattative estenuanti, quando su Barbaro furono esercitate pressioni psicologiche, c'era la consapevolezza del precedente

pubblicazione,⁴³ ma forse a costituire una testimonianza per Paolo Paruta, che stava scrivendo la storia della guerra di Cipro. Barbaro non si considerava uomo di parole, anzi, manifestava scarsa considerazione per persone come Paolo Paruta, perché, sosteneva nel 1594, “chi si consuma nella contemplativa riesce poi inabile nell’attiva”.⁴⁴

Barbaro, mentre era ambasciatore in Savoia, fu affascinato da Emanuele Filiberto e dalla sua visione assolutistica, come proposta nella sua relazione di ritorno dall’ambasciata, un modello assolutistico sulla scia del modello dello “Stato misto”, applicato alla Repubblica:

Erano congregati detti tre Stati in ogni occasione d’interprendere una guerra, di metter nuove gravezze e cose simili, le quali da’ duchi di Savoia mai erano deliberate senza l’approbatione di tutti gli tre Stati. Ma nell’altro consiglio, che era di persone più scelte, si deliberavano altre materie più particolari, come quelle che appunto sono più proprie di questo ecc.mo Senato; e nella testa del principe (per stare nella stessa similitudine) con quelli che a lui pareva di tirarsi appresso o per confidenza o per valore erano riservate quelle che sariano proprie del Consiglio di Dieci: sebben però detto principe aveva sempre autorità grandissima in tutti tre quei consigli, essendo quello, come comportava la ragione, dal quale dependeva il tutto. Di modo che si accorgeva in questo governo il principe assoluto, il governo d’ottimati, e quello anco del popolo, e tutti tre insieme rappresentavano l’aspetto d’una bellissima Repubblica.⁴⁵

È chiaro che né Paruta né Morosini potevano acconsentire ad una visione così lontana dalla realtà veneziana. Ma mentre Paruta ancora credeva nel gioco di equilibrio tra i diversi consigli e nella concordia tra gli aventi diritto al potere come garante dello Stato, Morosini non lo credeva più. Vedendosi la classe dirigente veneziana non più l’arbitro di un nuovo ordine continentale, ma costretta ad agire in circostanze ed eventi creati o istigati da altre potenze, Morosini avvertì un senso amaro del declino politico di

stabilito nel 1539, durante la guerra di Prevesa. Questa era per lo meno la versione di Paolo Tiepolo nella sua *Guerra di Cipro*, in BNM, Cod. Marc. It. VII, 224 (=8309), foll. 297-98.

43. Yriarte ha rilevato l’esistenza di più di venti trattati manoscritti diversi, redatti allo scopo di difendere il negoziato, ma di bassa circolazione. Charles Yriarte, *La vie d’un patricien de Venise au seizième siècle* (Paris, 1874), p. 221.

44. Trebbi, *Francesco Barbaro, patrizio veneto*, p. 388. Vedi Trebbi, “Francesco Barbaro o la scelta romana”, pp. 451-52, sulla preparazione di Barbaro.

45. Trebbi, *Francesco Barbaro, patrizio veneto*, pp. 49-50: la relazione in parte inedita si trova in ASV, Collegio, Relazioni, b. 24, fol. 16r-v.

Venezia, come lo avvertì il Bailo Simone Contarini nella sua relazione di Costantinopoli nel 1608, nella quale descrisse il mondo come teatro, e Venezia come spettatrice intelligente.⁴⁶ Quella di Morosini si rivelò una difesa di trincea: la sua *Istoria* tende a glorificare ogni azione veneziana, ad esagerare la forza del nemico,⁴⁷ a porre l'accento sulla diffidenza verso la Santa Sede,⁴⁸ a scivolare sullo scontro istituzionale tra il Senato e il Consiglio dei Dieci, pendendo più per il primo come istituzione capace a gestire la situazione.⁴⁹

Curiosamente, forse questo è il punto che scopre un Morosini convinto che la “ragion di Stato” potrebbe essere ben custodita e maneggiata all'interno dell'organo decisionale più esteso – il Senato.⁵⁰ Echeggiava quest'opinione Traiano Boccalini (1556-1613), che nel 1612 pubblicò a Venezia i suoi *Ragguagli di Parnasso*. Boccalini mise in bocca quest'opinione all'umanista veneziano Ermolao Barbaro, che sosteneva che gli affari di Stato discussi nel Senato non erano mai trapelati fuori delle aule del potere.⁵¹ Tuttavia Boccalini, consumato scrittore politico e conoscitore

46. Gino Benzoni, “Flash sull'Europa: Le relazioni dei diplomatici veneziani”, in *Da Palazzo Ducale. Studi sul Quattro-Settecento veneto* (Venezia, 1999), pp. 142-43. Vedi la situazione degli anni '80, qualche anno dopo la guerra di Cipro e l'amara constatazione di una parte del patriato del ruolo secondario della Serenissima sulla scena europea. Cozzi, “Il doge Nicolò Contarini”, pp. 16-21.

47. Sufficiente è la sua lettura delle ragioni che portavano alle guerre d'Italia, per cui “non vi era ragion in essi di preferir alla tranquillità ed alla pace il travaglio, ed il tumulto dell'armi”. Morosini, *Storia della Repubblica veneziana*, vol. 1, p. 8.

48. Tipico è il commento a proposito della lega tra la Francia, il Papato e Venezia contro l'imperatore, dove, secondo Morosini, il Senato “della volontà del Pontefice alcuna volta si dubitasse, che non forse potesse rivoltar l'animo corrotto dalle blandizie della fortuna a' privati pensieri”. Morosini, *Storia della Repubblica veneziana*, vol. 1, p. 9. Paruta si rivela più cauto nei suoi giudizi: “Da queste, o da altre più occulte cagioni, mosso il Pontefice, volgendo anch'egli diversi pensieri per la mente, cominciò a proporre nuovi articoli nelle convenzioni della lega, ricercando, che fosse specificato, dovere i Collegati essere tutti ad ajutarlo a castigare i sudditi della Chiesa contumaci”. Paolo Paruta, *Degl'Istorici delle cose veneziane*, vol. 3, p. 316.

49. Morosini, *Storia della Repubblica veneziana*, vol. 3, pp. 261-62.

50. Il Senato era composto da sessanta senatori eletti più la Zonta di altri sessanta, che erano il corpo elettivo, più i rappresentanti della Signoria ed altri magistrati che avevano diritto di presenza, contro il corpo ben più ristretto del Consiglio dei Dieci, che comprendeva dieci membri, più la Zonta di altri dieci, il doge, i sei consiglieri ducali e un avogador di comun.

51. Traiano Boccalini, *Ragguagli di Parnasso e Pietra del Paragone Politico*, a cura di Giuseppe Rua (Bari, 1910), vol. 1, p. 30: “quando i segreti più importanti della repubblica

del dibattito sulla “ragion di Stato”, aggiunse per bocca della Libertà veneziana: “per ben governar gli stati non meno è necessaria la segretezza che il buon consiglio”.⁵² Era allora comune opinione da parte di coloro che cercavano di coniugare la “ragion di Stato” e l’idea di Repubblica, che il forgiarsi di una politica passa per l’espressione di diversi opinioni e nel confrontarsi delle idee.⁵³ Il dibattito, le opinioni, lo scontro delle idee non intimorivano quindi Morosini: per lui era il naturale corso della pratica decisionale che, se gestita entro certe regole del gioco politico, si rivelava fruttuosa e, anzi, pacificava gli animi.

Un esempio fra tutti potrà rendere l’idea del Morosini di come avrebbe dovuto svolgersi il teatro della politica. Durante le trattative nel 1571 per concludere una lega tra la Santa Sede, la Spagna e Venezia, e dopo una proposta di pace del sultano ottomano Selim II, Paruta descrive la reazione dei senatori:

le quali proposte, benché fossero a’ Senatori sospette, dubitandosi ch’elle fatte fossero più tosto per raffreddare gli animi loro dalle provisioni della guerra, & da collegarsi con altri Principi, che a fine di deporre l’armi, o di convenire in una buona pace: tuttavia grande forza havevano a persuadergli di dover a tali pratiche prestare orecchie i varii accidenti di questo tempo.⁵⁴

Morosini invece riferisce che

incominciarono gravi dibattimenti nel Senato; essendo opinione di molti di non lasciarsi sfuggire quella lusinga di pace, che veniva posta dinanzi; altri poi consigliando, che si spingesse vieppiù l’affar dell’alleanza, negando di prestar fede agli artificj, e agl’inganni dei nemici.

con pochi senatori erano comunicati, la prestantissima Libertà veneziana, per fuggire di far naufragio in così pericoloso scoglio, comunicava i segreti e deliberava le faccende più importanti del suo Stato nel supremo magistrato del Pregadi, numeroso di più di dugento cinquanta senatori; e che cosa gli pareva degna di stupor grande che la republica veneziana in così gran numero di senatori trovasse quella segretezza”. Su Bocalini: Luigi Firpo, “Bocalini, Traiano”, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 11 (Roma, 1969), pp. 16-18.

52. Bocalini, *Ragguagli di Parnasso*, p. 31.

53. Già le pratiche delle accademie di lanciarsi in dibattiti su argomenti scelti, diverse opere che scelsero di presentare argomenti vari tramite un dibattito tra vari personaggi (Paruta lo fa nella *Perfettione della vita politica*, come anche Bocalini in *Ragguagli di Parnasso*), o le Relazioni, e lettere lette in Senato come materiale preparatorio ad un dibattito, dimostrano quanto questa pratica era congenita alla mentalità repubblicana veneziana che cercava sempre un punto d’equilibrio tra i diversi componenti della società.

54. Paruta, *Storia della guerra di Cipro*, p. 142.

Quindi, ecco un dibattito classico dove ogni parte esprime un'opinione opposta per ragionare insieme ed arrivare ad una sintesi. Tuttavia questo procedimento non porta ad uno stallo, né ferma altre alternative, anzi: "in questo contrasto di avvisi non si intramettevano i necessarij, ed opportuni apprestamenti per far la guerra".⁵⁵ Paruta chiaramente cercò di smussare i toni del dibattito, presentando un gruppo coeso che era arrivato ad una decisione politica consapevole dei rischi; Morosini credeva nel forgiarsi delle opinioni attraverso uno scontro aperto, ma circoscritto al tema del dibattito.⁵⁶ Morosini non era l'unico ad essere convinto del ruolo del Senato come rigeneratore del vecchio Repubblicanesimo un tempo trionfante. Anche il "capo" dei "giovani", il futuro Doge Leonardo Donà, si espresse in questi termini negli anni '1580, mentre era ambasciatore a Roma, in una lettera al fratello: in Senato, diceva, si parlasse "con charità et con verità più d'una volta, non con bellezza di parole, che non servono a nulla, ma con apertura de cuore, con concetti veri et sinceri, et con pietà verso il pubblico bene et la contentezza di tutti".⁵⁷

Morosini aveva scelto di riscrivere la storia veneziana del Cinquecento, non per esaltare le virtù veneziane, ma per contrastare un'idea che trovava sbagliata: non si poteva coniugare "ragion di Stato" e Repubblica, come aveva tentato di fare Paolo Paruta. Morosini scelse di spostare il baricentro politico del dibattito. Non serviva più un elogio senza frontiere (che suonava come apologia a tutto campo) dell'operato della classe dirigente e la rivendicazione dei valori repubblicani attuati in ogni decisione politica. L'inattivismo che secondo lui investiva una parte dei dirigenti veneziani doveva risolversi solo seguendo una riforma interna che ponesse l'accento

55. Morosini, *Storia della Repubblica veneziana*, vol. 3, pp. 106-07.

56. Cfr. Biblioteca Civica "Vincenzo Joppi", Udine, Cod. Manin 412 (ex Svajer 808), "Trattato della perfettione del Senatore", composto verso fine Cinquecento: "Nel Senato, e fuori, dove bisognerà ragionare, o far discorso sopra le cose importanti allo statto, et al governo della Rep[ubblica], prima udirà volentieri ciascuno; e se conoscerà, ch'ì consigli di coloro, che havran[n]o parlato, siano buono e diritti, si appiglierà, et si sottoscriverà al migliore. E se anco gli parerà di poter aggiongervi del suo, sempre proverà discretamente, et userà parole che saranno piene di affettione e di carità verso la Patria, e non di contentione, e detto non per confutar l'opinione d'alcuno, ma per far comparire, e per approvar la sua come quella che gli parà più utile, e più atta a far prendere quel' espedienti, che più sono necessarij".

57. Mario Brunetti, "Da un carteggio di Leonardo Donà ambasciatore in Roma col fratello Nicolò (1581-1583)", in *Miscellanea di studi storici in onore di Alessandro Luzio* (Firenze, 1933), vol. 1, p. 135.

su un organo capace di arrivare a scelte coraggiose dopo aver riflettuto e discusso in modo approfondito e organico.

La “Realpolitik” e la mossa oligarchica del Consiglio dei Dieci nel 1573 si erano rivelate cibo indigesto per una gran parte del patriziato veneziano. I “giovani” non potevano più accettare le maniere di fare dei “vecchi”, che identificavano l’operato del Consiglio dei Dieci in quello della Signoria e credevano nella gestione di un gruppo ristretto. Più dibattito, più impegno politico, più coraggio nelle decisioni, anche a costo di schierarsi apertamente con un campo o con l’altro, furono queste le richieste dei “giovani”. Mancavano secondo loro i progetti di ampio respiro politico e culturale, tanto sognati già ai tempi della naufragata Accademia Veneziana di Federico Badoer.⁵⁸ Urgeva una realtà operante. La proposta fu dunque quella di allargare il cerchio dei partecipanti alle decisioni politiche, puntando al Senato come centro d’eccellenza ed espressione degli “ottimati”.⁵⁹ Così si poteva eludere la segretezza e le decisioni immorali che si connettevano all’idea di “ragion di Stato”.

Balza agli occhi una realtà di tipo “kissingeriana”: la politica estera di Venezia era condizionata da quella interna. I grandi dibattiti teorici, le letture frenetiche di scrittori politici, gli scritti storiografici, tutti questi si fermavano davanti ad una struttura politica plurisecolare che faticava a cambiare. In fin dei conti le differenze tra Paruta e Morosini non erano dottrinali, bensì d’opportunità e di praticità; c’era una questione di metodo che li divideva: la politica dovrebbe essere gestita all’oscuro della maggior parte degli organi dello Stato, poiché richiede massima segretezza, oppure all’interno di un consiglio con numero sufficiente di persone di primissimo ordine, dove dibattere e scontrarsi alla ricerca di una sintesi accettabile? Tuttavia, ciò che sembra una mera scelta tra la preminenza di un consiglio o di un altro era inevitabilmente collegato ad una matrice politica ben precisa. Paruta credeva davvero che la “ragion di Stato” significasse innanzi tutto allo stato attuale la conservazione dello Stato; Morosini abbandonò ormai l’idea dello “Stato misto” e puntò su un gruppo scelto all’interno della classe dirigente per poter

58. Su Badoer e suo progetto: Paul Lawrence Rose, “The Accademia Venetiana. Science and Culture in Renaissance Venice”, in *Studi veneziani*, 11 (1969), pp. 191-242 e Lina Bolzoni, “L’Accademia Veneziana: splendore e decadenza di una utopia enciclopedica”, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Laetitia Boehm e Ezio Raimondi (Bologna, 1981), pp. 117-67.

59. Sul concetto di ‘ottimati’, di origine aristotelica, Raines, *L’invention du mythe*, pp. 83-114.

contare ancora sulla scena politica europea. Con Morosini ed i “giovani” si avvicina ormai, all’inizio del Seicento, il passaggio da uno “Stato misto” alla “Repubblica aristocratica”, volta a rispondere alle nuove esigenze di fronte agli Stati assoluti. Forse i “giovani” non percepirono fino in fondo il monito di Giovanni Botero in *Della ragion di stato: Venezia*, essendo a suo dire uno Stato mediocre, avrebbe fatto meglio a occuparsi della sua conservazione che a comportarsi da grande Stato, altrimenti avrebbe potuto perdere tutto.⁶⁰ Pur sostenendo un attivismo politico in contrasto con il gruppo dei “vecchi” che predicavano la neutralità, sembra che oltre il momento dell’Interdetto (allorché Venezia scoprì le sue forze d’altri tempi, ma soprattutto grazie a un non patrizio, il teologo Paolo Sarpi), il gruppo dei “giovani” si fosse rivelato forse più sognatore e meno realistico di quello dei “vecchi”, che avevano capito la giusta dimensione e i limiti della ormai tramontata “ben regolata Repubblica”.

60. “Cosi veggiamo esser durate molto più alcune potenze mediocri, che le grandissime, di che fanno fede Sparta, Cartagine, ma sopra tutto Venetia, della quale non fu mai Dominio, dove la mediocrità havesse luogo più stabile, e più fermo. Ma se bene la mediocrità è più atta alla conservazione d’un Dominio, che gli eccessi d’essa, durano nondimeno poco gli Stati mediocri; perché i Principi non se ne contentano, ma di mediocri vogliono diventar grandi, anzi grandissimi: onde, uscendo fuor de’ termini della mediocrità, escono anche fuor de’ confini della sicurezza: come avvenne a’ Venetiani, i quali havendo voluto abbracciar alquanto più di quel che la mediocrità richiede, nell’impresa di Pisa, e nella lega contra Ludovico Sforza, in quella si misero in grandissime spese, senza profitto, & in questa in un’estremo pericolo di perdersi: ma se il Principe conoscesse i termini della mediocrità, e se ne contentasse, il suo Imperio sarebbe durabilissimo”. Giovanni Botero, *Della ragion di stato libri dieci di Gioianni Botero benese. Con tre libri delle cause della grandezza e magnificenza delle Città* (Venezia, 1589), pp. 10-11.

DAVID ROSAND

Vltra quid faciam? La crisi degli epigoni

Per quanto riguarda gli artisti a Venezia nel tardo Cinquecento il problema della ricerca dell'identità assume un significato particolarmente professionale; ma nello stesso tempo rappresenta una crisi storica più generale e proprio veneziana. Guardando indietro, si domandava se la gloria fu già del passato, sia la gloria della Serenissima Repubblica, sia la gloria della sua tradizione pittorica.

Più di una generazione dopo la morte dell'ultimo dei grandi maestri veneziani – cioè del Tintoretto nel 1594 – Carlo Ridolfi affrontò il dilemma storico e culturale:

Essendo stato il passato secolo un Teatro à punto, ove si fece l'apparato delle più rare maraviglie dell'Arte, non vi essendo stata parte difficultosa, che non fosse felicemente praticata da Titiano, dal Tintoretto, da Paolo e dagli altri valorosi Autori narrate, e dal loro sublime pennello ridotta ad'una impareggiabile esquisitezza; onde con ragione se le potrebbe dirizzare per corpo d'impresa le due Colonne Herculee col Motto: “*Vltra quid faciam?*” essendo vanità il pretendere documenti migliori, esempi più rari e bellezze più pellegrine [...].¹

Dopo tutta quella gloria – dopo le creazioni pittoriche dei grandi maestri – cosa si potrebbe fare di più?

Questa situazione artistica del tardo Cinquecento può essere capita, in parte, nel contesto delle crisi e degli avvenimenti dell'epoca – cioè gli incendi ed i restauri nel Palazzo Ducale, la pestilenza e la paura e le reazioni provocate da essa, le morti dei maestri e la sorte delle loro botteghe

1. Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte* (1648), a cura di Detlev Freiherr von Hadeln (Berlino, 1914-24), vol. 2, p. 95.

e della loro eredità artistica. Possiamo aprire il discorso con Domenikos Theotokopoulos, benché non sia proprio veneziano (Fig. 34). Nato e educato a Candia, in Creta, El Greco venne a Venezia, già maestro, per continuare i suoi studi nella capitale dell'arte della pittura moderna. Anni dopo, Giulio Clovio lo chiamerà "discepolo di Tiziano". E sebbene abbia imparato anche da modelli del Tintoretto e del Bassano, è Tiziano che il giovane Greco elegge a suo maestro veneziano – come vediamo nel quadro di Minneapolis, ove il ritratto di Tiziano si trova fra quelli di Michelangelo, dello stesso Clovio, e di Raffaello: un gruppo che funziona quasi come firma, una dichiarazione delle fonti della sua propria arte – il Clovio essendo stato un amico d'importanza per la carriera del Greco a Roma. E sebbene El Greco abbia senz'altro studiato l'arte dei grandi maestri di Roma, è sempre il colorito alla veneziana, quella pittura di macchia, di pennellate costruttive, che servirà quale fondamento assoluto della sua pittura.

Oltre una firma personale, però, questo gruppo di ritratti testimonia un più ampio contesto culturale, cioè una consapevolezza d'un momento preciso nella storia dell'arte. Tramite questa firma ritrattistica il pittore riconosce la sua eredità; ma riconosce anche la sfida dei suoi predecessori, il peso del passato: Questi grandi maestri si presentano come *exempla virtutis*, esempi ideali con cui è difficile misurarsi – senza parlare di sorpassarli. Così, El Greco raffigura la crisi di una generazione intera.

Era una crisi di varie componenti, non solo estetica. Si tratta anche di una crisi economica e professionale. Arrivato a Venezia nel 1567 circa per perfezionare la sua arte, El Greco abbandonò la laguna per Roma nel 1570. Benché il suo scopo fosse quello di espandere i suoi orizzonti artistici, è anche vero che la possibilità di una carriera a Venezia era molto limitata in quel momento, effettivamente bloccata dal monopolio delle grandi botteghe – quelle di Tiziano, del Tintoretto, e del Veronese.

Quel problema viene citato esplicitamente dal Ridolfi nella sua vita di Jacopo Palma il Giovane. Vero epigono veneziano e un protagonista centrale di questa storia, il Palma si gloria con una certa presunzione nel suo più noto autoritratto (Fig. 35), un'immagine che dichiara in pieno la sua ambizione. Il giovane pittore lasciò Venezia nel 1564, prima per Pesaro e poi a Roma, dove si impegnò con lo studio per qualche anno prima di tornare a casa quattro anni dopo. "Ma", scrive il Ridolfi, "provando egli molta difficoltà nell'ottenere impiego di momento in quella Città per lo numero degli eccellenti Pittori, che all' hora fiorivano in quella Patria, se ne passò

di nuovo a Roma”.² Come per El Greco, così per il Palma, in quegli anni Venezia fu dominato dai grandi maestri i quali lasciarono poche prospettive di lavoro ai principianti.

A Venezia le tradizioni delle botteghe familiari e le leggi delle corporazioni delle arti creavano una situazione alquanto difficile per un giovane ambizioso pittore. Vero è che il Palma era figlio di un pittore, Antonio, e quindi avrebbe potuto ereditare la bottega paterna, ma questa doveva essere un’impresa alquanto modesta. Sulla questione dell’attività di Palma nello studio di Tiziano tornerò più oltre.

Lo stesso Tiziano nel frattempo cercava di assicurare il futuro, sia economico, sia spirituale, alla sua impresa familiare. Nella *Pietà* concepita per il proprio monumento funebre (Fig. 36) – una tela acquistata dal Palma dopo la morte del maestro – Tiziano raffigura se stesso nella veste di San Girolamo davanti al corpo del Salvatore, e ancor una volta, accompagnato dal suo figlio Orazio, tutti e due rappresentati nella tavoletta votiva dietro il santo. E nei tre ritratti dell’*Allegoria della Prudenza* è possibile vedere le generazioni Vecelli, girando dal passato, attraverso il presente, fino al futuro: il vecchio Tiziano, il figlio Orazio, e il giovane nipote Marco Vecellio.³ E se non fosse morto con suo padre nella peste nel ’76, Orazio Vecellio sarebbe diventato maestro della bottega Tizianesca.

È proprio negli anni settanta, a causa di varie circostanze, che il controllo monopolistico delle tre grandi botteghe sulle maggiori commissioni incomincia allentarsi. Il decennio si aprì con le grandi celebrazioni per la battaglia di Lepanto avvenuta nel giorno di Santa Giustina, il 7 ottobre 1571, una vittoria della Santa Lega sui Turchi – una vittoria alquanto di Pirro che non arrestò la progressiva espansione dell’impero ottomano nel mediterraneo. Tuttavia, dopo tali celebrazioni il resto del decennio fu marcato da calamità, fra le quali due incendi nel Palazzo Ducale: il primo nel 1574 rese necessaria la ricostruzione e ridecorazione delle sale del Collegio e del Senato, ed il secondo nel 1577 distrusse la Sala del Maggior Consiglio. Ma l’avvenimento più catastrofico fu la grande peste che afflisse la città (e oltre) dal 1575 fino al ’77.⁴ Tutti questi disastri tuttavia aprirono

2. Ridolfi, *Maraviglie*, vol. 2, p. 173.

3. Per la discussione più recente, cfr. Augusto Gentili, “Ancora sull’*Allegoria della Prudenza*”, in *Studi Tizianeschi*, 6 (2006), pp. 122-34, e nel catalogo della mostra *L’ultimo Tiziano e la sensualità della pittura* (Vienna-Venezia, 2007), cat. 1.11.

4. Cfr. Paolo Preto, “Peste e demografia. L’età moderna: le due peste del 1575-77 e 1630-31”, nel catalogo della mostra *Venezia e la peste 1348/1797* (Venezia, 1979), pp. 97-98, e Idem, *Peste e società a Venezia, 1576* (Vicenza, 1978).

nuove opportunità per le arti e per gli artisti – esemplificate dalla chiesa del Redentore, commissionata ad Andrea Palladio dal Senato come voto per la cessazione della pestilenza.

L'effetto della peste si trova in vari aspetti delle arti, sia nell'iconografia, sia nello stile. L'opera pittorica più importante, eseguita proprio durante gli anni della pestilenza, fu la decorazione del cielo della sala capitolare della Scuola Grande di San Rocco, ove viene raffigurato il tema della salvezza grazie all'intervento divino (Fig. 37). Nelle tribolazioni degli ebrei il Tintoretto rappresentò per i confratelli immagini di speranza e di fede nei momenti difficili.

È possibile anche notare l'effetto dell'esperienza pestifera nell'arte di Paolo Veronese, poiché è proprio in questi anni che la sua pittura manifesta quell'oscurare della tavolozza che caratterizzava le sue ultime opere. Un esempio chiave è la *Crocifissione* per San Nicolò ai Frari (Fig. 38). Il dramma espressivo di questo paesaggio passionale raffigura perfettamente il mondo descritto nel vangelo di Matteo (27:45-53), ove “dall'ora sesta fino all'ora nona, si stesero le tenebre su tutta la terra [...] [e] la terra tremò, le pietre si spezzarono, le tombe si aprirono, e molti corpi di santi, che vi riposavano, risuscitarono [...] usciti dai loro sepolcri [...]” La scena descritta da Matteo fu rielaborata da Pietro Aretino nei suoi *Quattro libri de la humanità di Christo*, pubblicati nel 1539. Come un pittore (che si vantava di esser stato), l'Aretino aggiunge pennellate atmosferiche al paesaggio del vangelo: “Ma ecco, che trema la terra: ecco che si spezzon le pietre: ecco mugghiare i venti [...] si scuoteno i monti: si oscura il Sole: suda l'aria [...] si scossero li abissi. E nel patir d'ogni cosa, per rompersi le leggi de la natura, risuscitando corpi de i Santi adormentati gran tempo innanzi, pati ancho la morte”. Benché le sue pubblicazioni erano inseriti nell'Indice dei libri proibiti dall'Inquisizione, l'*Humanità di Christo* aveva un valore come di una seconda Bibbia per i pittori veneziani; per la sua forza drammatica costituì per loro una continua fonte di ispirazione.⁵

L'iconografia della Crocifissione secondo Matteo non era spesso dipinta, sebbene già più di un secolo prima Jacopo Bellini esplorava il soggetto in

5. Pietro Aretino, *I quattro libri de la humanità di Christo* (Venezia, 1539), fol. 100v. Cfr. David Rosand, “Observations on Veronese's *Crucifixion for San Nicolò ai Frari*”, in *Der unbestechliche Blick / Lo sguardo incorruttibile: Festschrift zu Ehren von / Studi di storia dell'arte in onore di Wolfgang Wolters*, a cura di Martin Gaier et al. (Trier, 2005), pp. 393-400.

un suo libro di disegni.⁶ A Venezia, solo dopo la peste degli anni settanta il tema divenne frequente – ad esempio, nell’arte del Palma il Giovane.⁷ Sembrerebbe che quell’esperienza avesse ispirato un nuovo interesse nel dramma della salvezza e la risurrezione dei morti. Durante il periodo della peste, oltre i santi Rocco e Sebastiano, Cosimo e Damiano, e Maria Vergine, l’ultimo appello era sempre al Cristo stesso e alla Croce della sua Passione.⁸

La peste influì non solo il contesto artistico veneziano, ma anche quello economico dei membri della sua comunità. Il sistema veneziano delle corporazioni, cioè le scuole degli artigiani e mercanti, era parte essenziale e fondamentale dell’equilibrio interno della Serenissima Repubblica. Lo Stato garantì il controllo delle corporazioni sulla produzione e il mercato dei prodotti; in cambio di quella garanzia gli artigiani e i mercanti delle varie corporazioni giuravano la loro fedeltà allo Stato. Soprattutto, lo Stato proteggeva le arti contro la competizione straniera. A Venezia non si poteva né produrre né vendere le opere d’arte senza esserne iscritto. Così Albrecht Dürer, come forestiero che lavorava a Venezia e non immatricolato all’Arte dei Depentori, fu chiamato davanti ai Giustizieri Vecchi, cioè il magistrato incaricato alla sorveglianza delle art, e fu costretto a pagare una multa all’Arte.⁹ Come le altre gilde, l’Arte dei Depentori controllava sia la produzione delle opere d’arte sia la preparazione dei garzoni. Per assicurare un mercato concorrente, c’era un controllo sull’immatricolazione ed un limite al numero dei garzoni ed assistenti permessi ad ogni bottega.¹⁰

Benché il principio dell’*arte chiusa* fosse garantito e protetto dallo Stato, i limiti d’immatricolazione potevano essere sospesi in tempi di crisi,

6. Per Jacopo Bellini il tema della Crocifissione servì quale base per l’invenzione nel senso Albertiano: cfr. David Rosand, *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation* (Cambridge, 2002), pp. 38-43.

7. Stefania Mason Rinaldi, *Palma il Giovane: L’opera completa* (Milano, 1984), cat. 33, 177, 233.

8. Già durante la peste del 1447 a Venezia una processione del clero e dei confratelli delle scuole grandi girò per piazza San Marco solennizzando preghiere al Cristo: “Alto Re di gloria, / Cazzé via sta moria: / Per la vostra Passion, Habiene misericordia”. Citato in Giambattista Gallicciolli, *Delle memorie venete antiche profane ed ecclesiastiche* [...] (Venezia, 1795), vol. 2, p. 209; cfr. inoltre pp. 217-23, per un’andata simile per la liberazione dalla peste il 22 luglio 1577.

9. Hans Rupprich, *Dürer: Schriftlicher Nachlass* (Berlino, 1956) vol. 1, p. 49.

10. Per l’Arte dei Depentori, cfr. David Rosand, “The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition”, in *L’Arte*, 11-12 (1970), pp. 5-53, specie 25-34, e Elena Favaro, *L’Arte dei Pittori in Venezia e i suoi statuti* (Firenze, 1975).

come per esempio quelli della peste. Dopo la perdita di una grande percentuale del popolo, era necessario riempire le varie arti e accrescere il numero degli artefici: Così, per decreto del Senato il 15 marzo 1577 tutte le arti furono aperte per un periodo di tre anni a chiunque voleva entrare, senza i “requisiti ordinarii”, cioè l’apprendistato e la prova di maestranza.¹¹

Quest’apertura porterà varie conseguenze. I nuovi maestri, per quanto di talento, s’iscrissero all’arte senza una preparazione adeguata e senza l’esperienza necessaria a soddisfare cariche importanti. E tali condizioni si manifestarono poco tempo dopo. La notte del 20 dicembre 1577 quel secondo incendio distrusse una grande parte del Palazzo Ducale, compresa la Sala del Maggior Consiglio. D’un tratto per i pittori veneziani si resero disponibili numerosi incarichi, ed una generazione d’epigoni entrò nel campo di lavoro. La necessità di ricostruire e di ridecorare le sale più importanti del palazzo offrì a questi giovani la prima opportunità di praticare la loro arte quale maestri indipendenti. Come spiega il Ridolfi nel caso di Leonardo Corona, “Hebbe poi occasione, per l’incendio del Palagio Ducale, d’esercitar l’ingegno, essendogli assegnati alcuni minori spatij, à chiaro scuro nel maggior Consiglio”.¹² Ed alcuni altri di questi chiaroscuri minori furono assegnati ad Antonio Aliense, ad Andrea Vicentino, e a Francesco Montemezzano, mentre le tre tele grandi del nuovo cielo del Maggior Consiglio furono commissionate al Tintoretto, al Veronese, e (fortunato lui) al Palma il Giovane.¹³

Con questo incarico, il Palma raggiunse il livello pari ai due grandi maestri. Tiziano morì durante la peste, e il suo figlio proprio dalla peste, con la conseguente chiusura della sua bottega. Da quel momento, è il Palma ad emergere come il terzo nome della costellazione pittorica di Venezia.

L’urgenza di restauro dopo gli incendi traspare nelle dichiarazioni ufficiali: “Essendo necessario riffar con prestezza quella Parte di Palazzo ch’è stata ruinata dal foco [...] a riffar esso Palazzo honoramente et come si conviene alla publica dignità”.¹⁴ La Sala del Maggior Consiglio, in par-

11. Agostino Sagredo, *Sulle consorterie delle arti edificative in Venezia* (Venezia, 1856), p. 182; Favaro, *L’Arte dei Pittori*, pp. 60-61.

12. Ridolfi, *Maraviglie*, vol. 2, p. 102.

13. Per l’incendio del 1577 e il restauro delle sale del Maggior Consiglio e dello Scrutinio, cfr. Terisio Pignatti, in Umberto Franzoi, Terisio Pignatti, e Wolfgang Wolters, *Il Palazzo Ducale di Venezia* (Treviso, 1990), pp. 319-52.

14. Giambattista Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia* (Venezia, 1868), doc. 786.

ticolare, funzionava come palcoscenico per mettere in mostra la grandezza e le virtù della Repubblica e per illustrare le grandi gesta che costituivano un gran parte del mito di Venezia. E mentre nel tardo Cinquecento la Serenissima stava perdendo il suo potere militare, l'affermazione pubblica di quel mito, tramite una documentazione pittorica, diveniva sempre più importante: perciò fu pubblicato il libretto di Girolamo Bardi proprio per spiegare il programma iconografico delle nuove decorazioni.¹⁵

Una parte essenziale del restauro nel Maggior Consiglio era dedicata al ripetere gli avvenimenti del 1177, cioè la cosiddetta Pace di Venezia, in cui il Doge Sebastiano Ziani intervenne fra l'imperatore Federico Barbarossa e il papa Alessandro III, facendo di Venezia il terzo centro di potere europeo. Questa storia era parte fondamentale del mito politico di Venezia, e fu il soggetto del primo ciclo murale nella Sala, quello distrutto dal fuoco e che verrà restaurato. L'incendio comunque offrì l'opportunità di espandere l'orizzonte storico, creando l'occasione di allargare le dimensioni del mito – soprattutto sul soffitto moderno. Il nuovo programma, spiegato nel libretto del Bardi, aggiunge degli avvenimenti tratti dalla storia più recente, dalla quarta crociata nel primo Duecento, quell'armata deviata per soggiogare Zara e conquistare Costantinopoli, alla guerra con la Lega di Cambrai del primo Cinquecento, fino alla vittoria a Lepanto, celebrata in un gran telero nella Sala dello Scrutinio.

La necessità di “quella maggior prestezza che sia possibile” dopo l'incendio, il quale offrì l'occasione di nuove commissioni ai giovani pittori, contribuì anche alla loro evoluzione artistica. La “prestezza” fu il segno dello stile del maestro più ambizioso di tutti, cioè il Tintoretto. È proprio la gara col Tintoretto che ispirò il Palma, il quale evidentemente cercava di coprire tutte le pareti di Venezia che non erano già coperte dallo stesso Tintoretto. La sfida creata dall'occasione, cioè la necessità di ridecorare le nuove sale ducali, era di creare composizioni traboccanti di figure. Era il Tintoretto che ha instaurato il modello della grande maniera veneziana – come verrà celebrato nel Seicento da Marco Boschini:

15. Girolamo Bardi, *Dichiaratione di tutte le istorie che si contengono nei quadri posti nuovamente nelle Sale dello Scrutinio et del Gran Consiglio del palagio ducale della Serenissima Repubblica di Vinegia* (Venezia, 1587); il testo del programma iconografico è ripubblicato in Wolfgang Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale: Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento* (Venezia, 1987), pp. 299-310.

Ma che si dirà della gran tela rappresentante il Paradiso nella Sala del Gran Consiglio, che tanto non farebbero insieme cinquanta Pittori? In soma la Maniera Veneziana hà portato seco questo dominio di pennello, e questa Padronia di distribuire migliaia di figure!¹⁶

Il dominio di pennello e la padronia di distribuire migliaia di figure: erano questi i valori della grande maniera veneziana insegnati dall'esempio Tintorettesco. E mentre il Palma studiò assai quel modello, non sempre capì bene le lezioni del maestro.

Il Ridolfi narra la risposta del vecchio pittore al *Giudizio universale* dipinto dal Palma nello Scrutinio: Di quest'opera,

[...] soleva dire il Tintoretto, che gli havrebbe dato l'animo di ridurla assai migliore, senza aggiungervi cosa alcuna, mà solo col levarle alcune figure, che gli parevano superflue, non consistendo la perfettione nella molteplicità delle figure, mà nel collocarle bene senza confusione, con l'ordine dovuto.¹⁷

Un altro aneddoto raccontato dal Ridolfi attesta ancor di più la tensione nei rapporti fra i due artisti impegnati contemporaneamente alla decorazione del soffitto del Maggior Consiglio; si tratta dei quadri marginali di battaglia. Il Palma domandò al Tintoretto

ciò che faceva ne' quadri suoi. A cui il vecchio, scherzando, rispose: Io faccio alcuni che vanno sù gli alberi, del cui avviso si prevalse il Palma, facendone anch'egli alcuni nel modo detto in atto di salire, poi che veduti dal Tintoretto, disse: Costui mi hà rubbata l'inventione.¹⁸

Tenersi sempre dietro il Tintoretto, seguire il suo esempio nella pratica, emulare il suo successo: ecco lo scopo del Palma – e della generazione degli epigoni. Il Palma era un lavoratore prodigioso, e – specie dopo la morte del Tintoretto nel 1594, quando l'agone sarà liberato –

si soleva [sempre secondo il Ridolfi] [si soleva] nel bel mattino fino à sera, e nel tempo verno fino alle cinque e sei hore di notte incessantemente dipingere, eccitato ancora dall'utile, che ne traheva, mandandone quantità per varii luoghi dello stato & altrove.¹⁹

16. Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana* (1674), a cura di Anna Pallucchini, in *La carta del navigar pitoresco* (Venezia, 1966), p. 732.

17. Ridolfi, *Maraviglie*, vol. 2, p. 179.

18. *Ibid.*, vol. 2, p. 176.

19. *Ibid.*, vol. 2, p. 189.

E aggiunge che il Palma

operava senza alcuna intermittenza, non avendo altro per fine, che di occupar ogni luogo, seguendo in ciò l'humore del Tintoretto, e per far auuanzi di ricchezza, pensando, che le accumulate ancora non le bastassero per lo sostentamento di sua vecchiezza [...].²⁰

Per quanto il Palma abbia cercato di presentarsi quale discepolo di Tiziano – e tornerò alla questione – nello scopo ambizioso della sua arte l'esempio del Tintoretto era di un'importanza fondamentale. Difatti sembra che il Palma in qualche modo avesse accesso ai disegni del Tintoretto – com'è suggerito da questo disegno di un motivo michelangelesco che sembrerebbe derivare da un modello grafico piuttosto che da uno plastico. Evidentemente il Palma aveva avuto l'occasione di studiare, se non proprio col Tintoretto stesso, almeno sui disegni del maestro.²¹ Nel Seicento Marco Boschini potrà dichiarare che il Palma “ha procurato nel Dissegno d'accostarsi al Tintoretto, e nel Colorito a Tiziano” – modificando così la formula cinquecentesca, sostituendo il nome di Michelangelo con quello del Tintoretto, il quale sarà intitolato dal critico veneziano come il “Monarca nel Dissegno”.²²

Il debito che il Palma sentiva verso il Tintoretto verrà riconosciuto esplicitamente nelle sue ultime volontà, secondo le quali lascia a Domenico Tintoretto, con una dovuta modestia, quattro suoi disegni, “perche io son molto ubrigatto alla casa et alla virtu del Sig.r Giacomo Tentoretto fu ecc[ellentissi]mo pitore la cui fama sara sempre imortalle come per molti favori recevuti in tempo di sua vitta [...]”.²³

La sua arte, in particolar modo nei quadri pubblici, fu costantemente ispirata allo stile e alla celebrità del Tintoretto, ma il modello più profondo, il più intimo, che si trasforma in un peso psicologico, rimase il grande Tiziano. Mentre il suo tirocinio ebbe luogo nella bottega di suo padre Antonio, la carriera professionale del Palma fu lanciata da Tiziano, o almeno davanti ad un quadro del vecchio maestro, il *Martirio di San Lorenzo* nella chiesa dei Crociferi. In quella chiesa il giovane Palma fu scoperto da Guidubaldo

20. Ibid., vol. 2, p. 203.

21. Boschini, *Le ricche minere*, p. 740. Cfr. David Rosand, “Palma il Giovane as Draughtsman: The Early Career and Related Observations”, in *Master Drawings*, 8 (1970), pp. 148-61.

22. Boschini, *Le ricche minere*, p. 751.

23. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*, p. 70.

della Rovere, il duca d'Urbino, il quale, ammirando la copia della pala tizianesca fatta dal Palma, portò con se il quindicenne a Pesaro; lo manderà poi a Roma proprio per studiare il disegno. Il Palma riprenderà anni dopo questa composizione tizianesca come ispirazione per la sua rappresentazione del soggetto. Inoltre il soggetto continuerà quasi come un motivo nella sua immaginazione, fino agli ultimi anni della vita, anzi gli ultimi giorni – come si vede in questi esempi della grafica dell'ottantenne, disegni fatti da una mano tremolante, con una calligrafia incerta, un tocco malfermo – ma, si potrebbe dire, unita anche ad una certa determinazione inventiva. Questi disegni richiamano il commento del Ridolfi sul Palma disegnatore:

I disegni fatti da lui in qualunque genere in più maniere del vecchio e nuouo testamento furono infinite, da' quali traheua l'inuentioni, che à far haueua, e molti ancora ne formaua per isfogare il capriccio, poi che non tantosto leuata la touaglia dalla mensa, si faceua recare il lapis, componendo sempre qualche pensiero, e di questi molti ne vanno in volta.²⁴

Tornando alla sua prima ispirazione artistica, al suo sogno di Tiziano, il vecchio Palma data il suo ultimo disegno del *Martirio di San Lorenzo* precisamente: il 14 ottobre 1628, cioè solo tre giorni prima della morte.²⁵

Tuttavia, l'auto-identificazione col gran maestro costituiva per il Palma un programma deliberato, anzi un romanzo familiare. Dopo la morte di Tiziano molte delle sue tele lasciate abbozzate nella bottega furono acquistate da altri artisti – fra loro il Tintoretto, il quale evidentemente scelse l'*Incoronazione di spine*, ora a Monaco.²⁶

La *Pietà* che Tiziano intendeva per la propria tomba entrò in qualche modo nello studio del Palma, il quale, aggiungendo qualche pennellata, dichiarò nella malformata iscrizione: ciò che Tiziano ha lasciato incompiuto è stato finito dal Palma con riverenza e dedicato a Dio.

Oltre alla testimonianza del Boschini, nella sua ben nota relazione sulle prassi del vecchio Tiziano, non c'è nessuna documentazione a proposito della presenza del giovane Palma nello studio di Tiziano. Un intimo rapporto fra i due pittori sembrerebbe difatti una pura invenzione dalla parte del Palma, un'invenzione, però, la cui realtà verrà documentata in modo preciso dallo stesso Palma, cioè nel suo monumento. Cercando di assicura-

24. Ridolfi, *Maraviglie*, vol. 2, p. 203.

25. Cfr. Rosand, "Palma il Giovane as Draughtsman", pp. 154-56, fig. 50b.

26. Cfr. Boschini, *Le ricche minere*, p. 712.

re la propria fama nel 1620 il Palma fece un accordo coi frati predicatori di Santi Giovanni e Paolo per erigere il suo monumento sopra la porta della sagrestia (Fig. 39). Disegnata dall'artista stesso, l'opera presenta tre ritratti in busto: Tiziano in cima fiancheggiato da Jacopo Palma il Vecchio e dal suo pronipote Palma il Giovane; la loro parentel è dichiarata dall'iscrizione: "TITIANO VECELLIO / JACOBO PALMA / SENIORI / JUNIORIQ. / AERE PALMEO / COMUNI GLORIA".²⁷ La tela retrostante mette in evidenza l'albero eponimo, e il concetto viene sottolineato dalle due figure che, suonando la tromba, proclamano la fama della comune gloria dei tre pittori. Così il Palma garanti che la fama del suo nome farà parte in perpetuo tra i grandi veneziani del Cinquecento, legittimando tale impresa esaltando il rapporto di parentela col suo prozio.²⁸

Nel desiderio di associarsi coi grandi maestri del Cinquecento, il Palma esprimeva la volontà della sua generazione. Comunque il suo bisogno d'identificarsi col passato è più forte degli altri, è più ovvio. La sua preoccupazione è ricordata con un certo pathos nel piccolo libro di disegni su pergamena dell'Institut Néerlandais a Parigi.²⁹ Si tratta di una serie d'immagini di santi sul recto, e sul verso gruppi di ritratti d'artisti. Palma si effigia assieme ai ritratti del Tintoretto e del Veronese (fol. 16v),³⁰ i due grandi che dominavano la cultura pittorica a Venezia dopo la scomparsa di Tiziano – alla quale compagnia il più giovane Palma si aggiunse in occasione dell'incarico del soffitto del Maggior Consiglio. Tali disegni ci offrono un documento prezioso dell'anima d'un artista veneziano a cavallo fra i due secoli, un periodo che coincide con la fine d'una gloriosa tradizione, già del passato; si trova invece in un presente fatto di imprese minori e di fronte ad un futuro di promessa incerta. Questa preoccupazione verso i maestri del passato posta in relazione alla propria posizione nella storia è difatti commuovente – anzi un po' patetica.

Il Palma però non è l'unica voce di questa generazione. Anche i suoi compagni si confrontavano con la sfida del passato, sentivano la stessa necessità di giustificarsi quali eredi della grande maniera veneziana instau-

27. Franca Zava Boccazzi, *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia* (Venezia, 1965), pp. 251-54; Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*, p. 54.

28. Per un'interpretazione del monumento e del suo programma personale, cfr. Rosand, "Palma il Giovane as Draughtsman".

29. James Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection* (Parigi, 1983), cat. 249.

30. Byam Shaw, *Italian Drawings*, fig. 289.

rata soprattutto dal Tintoretto. Benché alcuni furono entrati nell'Arte dei Depentori in seguito all'apertura delle corporazioni dopo la peste, e avessero ricevuto le loro prime commissioni dall'urgenza causata dall'incendio nel Palazzo Ducale, le condizioni non rimasero sempre così favorevoli. Tre anni dopo l'apertura, le arti si chiusero nuovamente, tornando all'"ordine antiquo", cioè all'"requisiti ordinari" d'un apprendistato e della dimostrazione d'una prova per immatricolarsi come maestro dell'arte. Tuttavia, le porte furono già aperte, e le condizioni stimolarono un nuovo atteggiamento verso l'arte della pittura. La pittura venne ridefinita come arte liberale, non meccanica, cioè un'arte aperta agli uomini liberi: posizione, però, insostenibile secondo la legge veneziana.

Alla fine del Cinquecento la comunità dei pittori subì una trasformazione. Non più artigiani, i pittori – almeno i *figurer*, cioè i depentori di figure – si vantarono quali uomini di alta cultura, e difatti molto di loro ebbero molte pretese alla poesia e alle lettere. Così il Ridolfi ci informa che Domenico Tintoretto,

hauendo occupato qualche tempo della giouentù nello studio delle buone lettere [...]. Si diletto di compore versi. [e aggiunge che] Interueniua nelle veglie, che si faceuano da' gentil'huomini e letterati della Città.³¹

E l'Aliense, sempre secondo il Ridolfi, "Fù sottilissimo aritmetico e di piaceuole e schietta natura, gratissimo nelle conuersazioni, viuace ne' motti, e si diletto di legger historie, quali riferiua à tempo con felice spiegatura".³² E se non si può attribuire un qualche talento letterario al Palma stesso, "era la sua Casa frequentata da' più chiari Poeti, trà quali il Guarino, lo Stigliani, il Marino, il Frangipane, & altri soggette di lettere".³³

L'ideale del pittore quale gentiluomo, ben letterato e di cultura, un'ideale rinascimentale sorto nei primi decenni del Quattrocento fiorentino, incominciava a realizzarsi a Venezia alla fine del Cinquecento. Grazie in parte al modello dell'Accademia del Disegno concepita dal Vasari a Firenze, anche i pittori veneziani si sentivano accademici. Questo atteggiamento liberale si trovò naturalmente in conflitto col sistema delle arti a Venezia, un sistema che dipendeva proprio dallo Stato e garantito dallo stesso. Le ambizioni culturali dei pittori non potevano che trovare impedimenti ufficiali.

31. Ridolfi, *Maraviglie*, vol. 2, p. 262.

32. *Ibid.*, vol. 2, p. 236.

33. *Ibid.*, vol. 2, p. 203.

Nel 1596 i protagonisti di questo conflitto furono Pietro Malombra e Giovanni Contarini. Entrambi non appartenevano alla classe artigiana e dividevano natali fortunati ed una buona educazione. Contarini cominciò il suo percorso educativo con lo studio delle buone lettere, preparandosi ad una carriera di notaio. Malombra proveniva da una famiglia dei cittadini originarii, ed era destinato ad una carriera nella cancelleria ducale. “Compose gentilmenti versi volgari”, scrive il Ridolfi, “fù molto praticato delle historie e delle Poesie”, e fu grand’intendente nella materia teologica.³⁴

Tutti e due studiarono pittura non come mestiere ma come arte liberale. Tuttavia lavorando come pittori professionisti e senza essere immatricolati nell’Arte dei Depentori, nel 1596 furono denunciati alla Giustizia Vecchia, il magistrato incaricato alla sorveglianza delle arti. Il gastaldo dell’Arte chiese che il reo Contarini “debbi esser venuto afarsi scriver nella scholla de depentori, essendo che esso fa pitture, et opera pertinente all’arte di esse depentori, si come han fatto altri dell’instessa profession che per far pitture, et altro sono entrati in essa scholla”.³⁵ (Possiamo pensare alle tribolazioni del forestiero Dürer all’inizio del secolo.) La difesa del Contarini si basava sul fatto che egli non doveva iscriversi in quella scuola “essendo che se alcuna volta fa qualche pittura non opera come pittor artifice, ma come talle che havendolla apressa per deletatione”. Aggiunse inoltre che la pittura serve “come di virtu che non pol esser levata da ogni persona civile come è noto e conosciuto”. Naturalmente, questa difesa fu respinta dal gastaldo et compagni, asserendo che “falla il suo pensiero”, e che Messer Zuane Contarini pittor “si crede cum acortezza et delusione voler deluder la Justizia et deffraudar le leggi della matricola nostra”.³⁶

Contarini e Malombra furono costretti ad immatricolarsi nell’Arte, e oltre alle tasse d’iscrizione furono condannati a pagare una multa e le spese legali. L’esito della causa fu inevitabile, poiché la difesa dei diritti dell’Arte fu una riaffermazione delle leggi dello Stato, il fondamento della serenità della Repubblica. Le decisione fu presa nell’anno 1597 quando gastaldo era Antonio Aliense.³⁷ L’Arte dei Depentori continuerà fino alla fine della Repubblica, benché i *figurer* si distaccheranno dagli altri dipintori – cioè

34. Ibid., vol. 2, pp. 159-60.

35. ASV, Arte dei Depentori, busta 103, n. 9: “Processo di M. Piero Malombra et M. Zuane Contarini”, fol. 3. Per questi documenti, cfr. Rosand, “The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition”, p. 52 nn 157-59, e Favaro, *L’Arte dei Pittori*, pp. 69-70.

36. ASV, Arte dei Depentori, busta 103, n. 9, fol. 5.

37. Ibid., busta 104.

artefici come cartoleri, indoradori, e targheri – per creare nel 1682 un loro collegio, seguito nel 1754 da una vera accademia – cioè due secoli dopo la creazione dell’Accademia fiorentina.³⁸

Benché *l’ordine antiquo* fu mantenuto, gli anni intorno al 1600 coincisero con un periodo di crisi per l’Arte dei Depentori. Il problema toccava ancora gli artefici che non erano iscritti all’Arte ma che nondimeno lavoravano e vendevano “cose spettante a detta Arte”. Poi c’era il problema dell’apprendistato, cioè l’immatricolazione dei garzoni senza i “requisiti ordinarii”. Nella mariegola dell’Arte una partita del 1619 lamenta:

Abbondano tanto l’avaritia nel Cor delli homeni col lascarsi corromper con danaro, ò altro, che si sono alcuni Maestri delle Arti nostre che accordano garzoni con fraude, [...] quali poi finito il detto tempo molto facilmente entrano nella scolla nostra benche non sano lavorare.³⁹

Questa voce dichiara che il problema toccava “tutte le professioni che si ritrovano sotto il stendardo di S. Luccha”, tra ne i *figurer*. E può darsi che quest’è la condizione lamentata dal Aliense, il quale, secondo il Ridolfi, diceva

che la pittura andaua declinando, non essendo inteso, che da pochi il buono [...] Che uedeuasi poca riuscita ne’ giouani, perche non haueuano à pena appreso il modo di formar le parti de’ corpi, che uoleuano far dei Maestri, douendosi per gradi giungere alla cognitione dell’Arte, la quale poi stabilita con douiti fondamenti, poteua all’hora lo studente cimentarsi à far opera d’inuentione.⁴⁰

Nel primo Seicento gli epigoni dei grandi maestri dovevano affrontare delle condizioni cambiati per quanto riguarda l’educazione dei pittori. Un nuovo fenomeno fu la pubblicazione di libri che insegnavano a disegnare, cioè “il modo di formar le parti de’ corpi”. Il primo libro di tale genere fu pubblicato a Venezia dal bolognese Odoardo Fialetti nel 1608 – un progetto ispirato dall’esempio dell’accademia dei Carracci (Figg. 40- 41). A questo progetto del Fialetti il Palma contribuì con due illustrazioni, forse i suoi primi tentativi nell’incisione all’acquaforte (Fig. 42). Tre anni dopo seguì la pubblicazione di Giacomo Franco, *De excellentia et nobilitate de-*

38. Per la separazione del 1682, cfr. Favaro, *L’Arte dei Pittori*, pp. 119-27.

39. ASV, Arte dei Depentori, busta 104, fasc. C (= busta 103: Mariegola, fol. 92), citato in Rosand, “The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition”, p. 53, n. 164.

40. Ridolfi, *Maraviglie*, vol. 2, p. 219.

lineationis (Fig. 43). Libri di questo tipo offrirono ai giovani la possibilità di imparare le parti del corpo umano – fuori dalla bottega e lontano dal modello naturale. Il Palma partecipò anche al progetto del Franco, fornendo le illustrazioni per i due frontispizii. È possibile che il pittore abbia anche disegnato qualche foglio poi inciso dal Franco. Tuttavia, qualche anno dopo la morte, il libro venne ripubblicato, in forma ridotta, e attribuito unicamente al Palma stesso.⁴¹

È davvero paradossale che i primi manuali dedicati all'insegnamento del disegno uscirono a Venezia, centro tradizionale del colorito – e dove, secondo il Michelangelo del Vasari, “era un peccato che [...] non s'imparasse da principio a disegnare bene”.⁴² E anche ironico che il Palma, che non fu mai un gran disegnatore, si lesse maestro del disegno. Ma il fenomeno è anche indicatore di un cambiamento nella cultura artistica della città. Questo accademismo fine secolo rappresenta un tentativo di aggiornamento da parte di artisti quale il Palma. Nonostante la sua venerazione per il passato, la sua adorazione per Tiziano e la sua emulazione del Tintoretto, questo maestro veneziano sembrerebbe aver abbandonato il pennello del colorito veneziano – quella pittura di macchia che lui non fu mai veramente in grado di adoperare – per girarsi invece verso un più solido senso della forma, abbandonando quella varietà del tocco e vivacità di superficie che caratterizzano la pittura dei vecchi maestri veneziani. Un cambiamento simile si può notare nello sviluppo stilistico di Domenico Tintoretto, il quale evidentemente non poteva – o non voleva – mantenere le ambiziose pennellate della grande maniera di suo padre, addomesticando le superficie verso un naturalismo blando. È quasi come se il figlio rispondesse alla critica d'un Federico Zuccaro, il quale lamentò la sorte della pittura “sù l'onde Venete”. Il responsabile per la caduta dell'arte, secondo lo Zuccaro, fu Jacopo Tintoretto:

O che capriccio, ò che gran frenesia,
O che furor; ma quell che mi sà peggio,
È ch'altri lo seguir ne la pazzia.⁴³

41. Per queste pubblicazioni cfr. Rosand, “The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition”.

42. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1568), a cura di Gaetano Milanesi, vol. 7 (Firenze, 1878-85), p. 447.

43. *Il lamento della pittura su l'onde venete, nel quale si come si duole d'essere al presente mal trattata* (Mantova, 1605); ristampa in *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a cura di Detlef Heikamp (Firenze, 1961), p. 127.

E l'unico antidoto doveva essere un ritorno al vero del disegno.

Spiegare questi sviluppi a Venezia intorno al 1600 come una scelta voluta, cioè come una decisione di seguire delle nuove possibilità stilistiche nella pittura, sarebbe forse un giudizio critico e storico troppo generoso. Ad ogni modo, il fenomeno riflette una crisi nella tradizione rinascimentale veneziana e, in un certo senso, anche un'apertura ad una visione più internazionale. Guardando indietro, i pittori veneziani di questa generazione si sentivano sempre nell'ombra dei maestri più grandi. In fatti, i nomi gloriosi di Tiziano, del Veronese, e del Tintoretto costituirono una parte importante del mito di Venezia.

La posizione storica fu riassunta nel Settecento da Luigi Lanzi, il quale scrisse che il Palma fu un pittore “che ugualmente si può chiamare l'ultimo della buona età e il primo della cattiva”.⁴⁴ Così il Lanzi commenta il dilemma di una generazione che dissipò la sua eredità artistica. E il giudizio della storiografia più moderna non è tanto in disaccordo con quello giudizio. La pittura a Venezia, per rinnovarsi, dovrà aspettare l'arrivo di nuovo sangue – ossia l'arrivo di forestieri quali Jan Liss o Bernardo Strozzi. Però, gli artisti capaci di portare avanti quella tradizione furono i più grandi maestri del Seicento europeo – cioè Rubens, Rembrandt, Velázquez – i quali sono i veri eredi della tradizione pittorica di Venezia.⁴⁵

44. Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia* (Milano, 1824-25), vol. 3, p. 210.

45. Cfr. Julius S. Held, “Rubens and Titian”, in *Titian, His World and His Legacy*, a cura di David Rosand (New York, 1982), pp. 283-339; David Rosand, “Titian's Dutch Disciple”, in *Rembrandt and the Venetian Influence* (New York, 2000), pp. 9-21; Idem, “Un discepolo suo: Pietro Paolo Rubens”, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di Massimo Gemin (Venezia, 1990), pp. 115-20.

GIORGIO TAGLIAFERRO

Il “Mito” ripensato: trasformazioni della pittura veneziana tra Lepanto e l’Interdetto

1. Con il presente contributo intendo mettere in evidenza, attraverso la lettura puntuale di un dipinto, alcuni temi del codice di autorappresentazione della Serenissima che sono venuti sviluppandosi nell’arco cronologico indicato. Pur non essendo annoverata tra i capisaldi dell’iconografia di Stato veneziana, l’opera in questione rappresenta tuttavia un campo di indagine straordinario – quanto a unicità e pregnanza – per misurare l’incidenza di fenomeni e di avvenimenti epocali (come quelli estesamente discussi in questo volume) sulla percezione del sé e sulle strategie di espressione identitaria messe in atto dalla classe dirigente lagunare. A fronte di una verosimile, anzi probabile datazione ai primissimi anni del Seicento, l’immagine rivela il confluire e il sedimentarsi dei principali motivi introdotti nel corso di una nuova stagione della retorica figurativa pubblica, segnatamente ma non esclusivamente di ambito statale.

La tela in esame, raffigurante *Venezia raccoglie il sangue di Cristo, accompagnata da un angelo e dalla Libertà, con i ritratti di due avogadori e un notaio*, opera di Domenico Tintoretto,¹ (Fig. 44) è conservata nella Sala dell’Avogaria, ubicata al piano delle logge di Palazzo Ducale. L’ambiente era sede degli Avogadori di Comun, una magistratura composta da tre membri eletti dal Maggior Consiglio, che restavano in carica per sedici mesi, e che ricoprivano l’ufficio di accusatori pubblici nei consigli.² Istituiti nel XII secolo con l’incarico di difendere gli interessi dello Stato negli

1. Olio su tela, 290 x 210 cm.

2. Andrea Da Mosto, *L’Archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico* (Roma, 1937), vol. 1, pp. 68-69; *Guida alle magistrature. Elementi per la conoscenza della Repubblica Veneta*, a cura di Catia Milan, Antonio Politi, e Bruno Vianello (Sommacampagna, 2003), pp. 34-36.

affari penali e civili, col tempo assunsero il compito di tutelare l'osservanza alle leggi, presenziando alle sedute del Maggior Consiglio, del Senato e del Consiglio dei Dieci, dove potevano intervenire bloccando le delibere che fossero ritenute contrarie alle norme legislative. Avevano "competenza in materia giudiziaria per quanto riguarda i beni dello Stato e la tutela dei diritti dello stesso",³ esercitando

il diritto di inquisire in materia di mancata obbedienza degli organi locali agli ordini del Dominio, di rivedere le casse degli uffici di S. Marco e di Rialto, di bollare gli scrigni per impedire le sottrazioni fraudolenti di denaro ed il peculato, di eseguire le confische ordinate dai Dieci.⁴

Inoltre tenevano il Libro d'Oro delle nascite e dei matrimoni dei patrizi, e assicuravano l'ordine pubblico insieme ai Cinque della Pace e ai Signori di Notte. Svolgevano, in conclusione, una funzione disciplinare e di controllo della giustizia e del corretto svolgimento degli affari di governo, considerata fondamentale per il funzionamento della vita pubblica, ciò che ne faceva una delle principali dignità dello Stato.

Come in tutte le magistrature pubbliche veneziane, anche nell'Avogaria i funzionari in carica praticavano la consuetudine di commissionare dipinti con i propri ritratti per adornare le pareti del loro ufficio. La risistemazione della sala dopo il 1797 ha compromesso l'assetto originale dei quadri,⁵ alcuni dei quali sono attualmente esibiti in altre sale di Palazzo Ducale. Il quadro in esame tuttavia si trova sulla stessa parete dove lo vide Marco Boschini, che nelle *Minere* (1664) lo descrive così:

[nella stanza di mezzo dell'Avogaria] dalla parte del Nodaro Primario, verso il Rio, vi è un quadro di Domenico Tintoretto, con Nostro Signore in aria, e Venezia, con un Calice in mano, raccoglie il Sangue dal Costato di Christo, con un motto, che dice: *Donec veniam*; et in un altro: *De [sic] virtute tua Domine*. Et appresso un Angelo, e la Fede; et a basso tre Avogadori, et un Notaro.⁶

Se l'attribuzione a Domenico Tintoretto è inoppugnabile, per ragioni formali e per continuità con altri dipinti da lui eseguiti per questa e altre

3. *Guida alle magistrature*, p. 36.

4. Da Mosto, *L'Archivio*, vol. 1, p. 68.

5. Wolfgang Wolters, *Il Palazzo Ducale di Venezia. Un percorso storico-artistico* (Casselle di Sommacampagna, 2010), p. 178.

6. Marco Boschini, *Le minere della pittura* (Venezia, 1664), p. 66.

sale attigue, la datazione è di più difficile precisazione, mancando dati oggettivi e prove documentali. L'attività del pittore per questa magistratura si svolge in un arco di circa due decenni, sicuramente tra il 1606 del *San Marco con i simboli della giustizia, tre avogadori e due notai* e il 1623 del *San Marco in gloria con tre avogadori e un notaio*, opere entrambe datate.⁷ Tuttavia un'oscillazione cronologica così ampia è inaccettabile ai fini di una completa lettura dell'immagine, poiché – come si vedrà – taluni meccanismi necessitano di essere spiegati alla luce del contesto e dei moventi che dovettero occasionare la realizzazione del quadro. Nella presente circostanza non si è potuto risolvere questo problema, pertanto l'analisi deve appoggiarsi a una datazione plausibile e concentrarsi su aspetti che possono essere compresi in uno sguardo d'insieme, focalizzato sulle dinamiche principali del dispositivo retorico. In questo senso, sembra convincente la corrente datazione al primo decennio del Seicento, accettata pressoché unanimemente dagli studiosi – e non sono molti – che si sono occupati del dipinto. Le riflessioni qui presentate tengono conto di tale ipotesi cronologica.

La scarsa fortuna critica del quadro è dovuta presumibilmente alla collocazione marginale nei percorsi del palazzo, nonché a un generale deprezzamento dei ritratti votivi di gruppo prodotti da Domenico, accusato di disgregare “in accostamenti incongrui” quegli elementi figurativi che invece il padre Jacopo, così come Leandro Bassano, sarebbero riusciti a comporre con maggiore perizia.⁸ Eppure è evidente già a un primo sguardo che l'immagine si stacca dalla serialità delle altre prove dell'artista presenti in questa e nell'adiacente Sala dei Censori. Non a caso Staale Sinding-Larsen, il primo a dare rilievo al dipinto, vi ha individuato implicazioni ecclesiologiche e mariologiche, inserendolo all'interno di una temperie artistica dominata dall'introduzione di temi eucaristici nell'immagine di Stato veneziana.⁹ In tal modo veniva messa in evidenza la portata della scena superiore, fulcro visivo e semantico della composizione, in cui Venezia si genuflette devotamente al cospetto del Redentore per raccoglierne dentro un calice il sangue zampillante dal costato.

7. Umberto Franzoi, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia* (Venezia, 1982), pp. 394, 396, cat. 539, 544. La tela raffigurante i *Santi Antonio Abate, Pietro e Girolamo con tre avogadori* è databile al 1618 in base ai nomi degli effigiati (ibid., p. 397, cat. 547).

8. Wolters, *Il Palazzo*, p. 180.

9. Staale Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic* (Roma, 1974), pp. 55, 218, 235.

In seguito, tuttavia, non è mai stata assegnata grande importanza a quest'opera, e anzi si sono manifestate difficoltà e dissensi perfino nell'identificazione di talune figure, a partire dalla donna che, stringendo un bastone con un cappello infilato sulla sommità, accompagna la personificazione di Venezia, tiene con lei un cartiglio, come lei si inginocchia devotamente, e viene parimenti introdotta a Cristo da un angelo che le posa una mano su una spalla. Malgrado Sinding-Larsen vi avesse riconosciuto – correttamente, come si vedrà – la Libertà, emendando la svista di Boschini (che la descrive come una Fede), in seguito è stata interpretata come una generica virtù,¹⁰ in un caso intesa specificamente quale virtù ecclesiastica,¹¹ e solo di recente ricondotta alla sua giusta identità da Wolfgang Wolters.¹²

In effetti il quadro presenta oggettive difficoltà nello scioglimento dei due personaggi dalle sembianze orrende che rendono omaggio a Venezia, e questo è un aspetto su cui tornerò. Ma perfino sull'identificazione e caratterizzazione della figura di Venezia è mancato accordo. Mentre Sinding-Larsen vi riconosce una Venezia come *Ecclesia*, Irene Kleinschmidt suggerisce che possa essere vista anche nei panni di Venezia/Giustizia, secondo un'iconografia consolidata che però è tanto perspicua e inequivocabile da smentire *in toto* questa proposta.¹³ Umberto Franzoi addirittura considera possibile ma non certa l'identificazione in Venezia, laddove invece tutto nel quadro indica senza ombra di dubbio l'identità del personaggio femminile:¹⁴ dalla presenza del leone marciano (che, pur essendo senza ali, non si giustifica altrimenti)¹⁵ a quella degli avogadori, dalle vesti dogali della donna al gesto di sottomissione del personaggio che le porge un anel-

10. Irene Kleinschmidt, *Gruppenvotivbilder venezianischer Beamter (1550-1630). Tintoretto und die Entwicklung einer Aufgabe* (Venezia, 1977), pp. 22, 87, cat. 18; Franzoi, *Storia e leggenda*, pp. 395-96, cat. 543.

11. David Rosand, *Myths of Venice. The Figuration of a State* (Chapel Hill, 2001), p. 39.

12. Wolters, *Il Palazzo*, p. 180.

13. David Rosand, "Venetia figurata: The Iconography of a Myth", in *Interpretazioni veneziane: Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di David Rosand (Venezia, 1984), pp. 177-96.

14. Franzoi (*Storia e leggenda*, p. 395) intitola il dipinto *Cristo, le Virtù e i ritratti di tre Avogadori e un Notaio*, affermando che la donna che raccoglie il sangue di Cristo simboleggia "forse" Venezia.

15. Il leone sarebbe secondo Kleinschmidt (*Gruppenvotivbilder*, p. 22) un indizio per l'identificazione della figura come Giustizia; in tal caso, però, a parte gli attributi inequivocabili di spada e bilancia, i leoni dovrebbero essere preferibilmente due (uno solo è co-

lo (memoria di quello che simboleggia il rito del sposalizio del mare celebrato dal doge durante la festa della *Sensa*), fino alla descrizione geografica del golfo Adriatico nel grande globo, in prossimità del quale la figura in questione posa il ginocchio. Inoltre, un'inconfondibile personificazione di Venezia con queste stesse sembianze e attributi ritorna in almeno altri due dipinti di Domenico Tintoretto, su cui tornerò più avanti: *San Marco, la Dignità, la Fede, Venezia, tre avogadori e un notaio* (tela ora decurtata conservata nella sala stessa dell'Avogaria), e *Venezia intercede presso la Vergine e il Salvatore per la cessazione della peste* (1631, coro della chiesa di San Francesco della Vigna).

Grande merito ha perciò David Rosand per avere rimarcato come qui Venezia usurpi il ruolo di Ecclesia o della Fede (di entrambe le quali il calice è tradizionale attributo), leggendovi una connotazione antipapale che trasforma il dipinto in una dichiarazione della politica ecclesiastica dello Stato veneziano. E da queste considerazioni, fondate sulla constatazione di un'iconografia assolutamente originale e inedita, che questo studio trae il proprio punto di partenza. Quelle che seguono sono riflessioni sulle modalità e le dinamiche storiche che stanno alla base di questo congegno visivo.

2. La superficie pittorica del quadro presenta una quantità considerevole di pentimenti visibili a occhio nudo. Partendo dal basso, si notano almeno i seguenti aggiustamenti: la testa dell'avogador di sinistra era spostata più a destra, e qualche cambiamento è stato apportato anche nel suo collega ritratto a destra; la testa della figura che porge l'anello era già stata interamente dipinta a sinistra della posizione attuale, la mano col pugnale un po' più sotto e a destra, mentre pare che l'altro braccio fosse piegato in basso in modo da far poggiare la mano sul globo; a sua volta la mano, con cui la figura che le sta accanto porge il ramoscello d'ulivo, si trovava più in alto; il profilo del muso del leone sembra essere stato spostato a destra; segni in eccesso si vedono in corrispondenza della testa dell'angelo, nonché delle piume di entrambe le ali; alcune lettere nel cartiglio inferiore, tenuto da Venezia e Libertà, sono state riscritte; Cristo, infine, aveva il braccio sinistro più in alto. Si tratta tuttavia di pentimenti legati esclusivamente al posizionamento, che non mostrano segni di ripensamenti decisivi in termini compositivi o iconografici.

munque possibile), ma la donna ci starebbe seduta sopra. Il leone potrebbe accompagnare la Fortezza, ma nient'altro corrisponde all'iconografia di quella virtù.

In generale tutta la tela è realizzata con un fare rapido, caratteristico di Tintoretto, contrassegnato da pennellate lunghe e sovrapposte. Il pittore non si cura di nascondere la discrepanza tra i contorni della pittura finale e quelli del disegno iniziale, e lascia affiorare strati di colore successivi creando effetti di trasparenza – c'è da chiedersi se voluti o meno – in corrispondenza, per esempio, del braccio sinistro di Cristo o di quello destro della Libertà, che si intravedono attraverso la manica della veste, nonché dell'asta che quest'ultima figura tiene in mano.

Apetto di questa corsività di superficie, di marca tipicamente tintorettesca, la struttura del dipinto è solida e ben studiata, impostata sulla dialettica fra due piani di appoggio sovrapposti, distinti sia per sistemazione che per composizione interna. La loro scansione attiva un nesso relazionale tra i due rispettivi gruppi di figure, e, in virtù di precisi segni di riconoscimento che ciascuno di questi gruppi reca, si carica di una specifica valenza semantica: in tal modo l'organizzazione dello spazio interno dell'immagine contribuisce, in assenza di dispositivi narrativi, a stabilire altri tipi di connessione pregnanti e non casuali tra le due parti dell'immagine. Nella fattispecie, l'associazione tra i quattro personaggi effigiati nella parte inferiore, connotati nella veste di funzionari amministrativi, e la figura di Venezia che abita la parte superiore, implicata in una più complessa ma distinta trama di gesti e relazioni con altre figure, produce un rapporto di dipendenza dei primi rispetto alla seconda, proiettando il dato naturalistico del ritratto in un impianto generale di segno allegorico.

Questa scansione in due piani si articola sia verticalmente che in profondità, di modo che le figure nella parte inferiore risultano collocate su un piano avanzato rispetto a quelle della parte superiore; e ciò è ottenuto grazie all'inserimento del grande globo al centro, unico elemento in grado di suggerire un'articolazione spaziale. Se da una parte la sovrapposizione risultante lungo l'asse verticale determina un ordinamento gerarchico, con Venezia in posizione dominante e i quattro magistrati qualificati come suoi emissari, dall'altra lo scalamento in profondità avvicina gli effigiati al riguardante, assegnando loro un ruolo di mediazione visiva; che, come poi si vedrà, acquista rilievo anche in termini di scansione temporale, precedente – in una proiezione finalistica – dal tempo dell'attualità storica a quello dell'attualizzazione liturgica.

L'immagine fa affidamento sulla disponibilità dello spettatore – che per varie ragioni si può dare per scontata – a riconoscere questi segni, principalmente in virtù del contesto e in ragione di due operazioni che gli vengono ri-

chieste, o – meglio – imposte, data la loro coerenza: innanzi tutto l’inclusione del dipinto all’interno di una consuetudine e di una sequenza iconografica, come suggerito visivamente dalla continuità con altri elementi che compongono la decorazione di questo ambiente e di quelli attigui;¹⁶ poi il riconoscimento, per via analogica, di un codice consolidato facente capo a una sfera semantica inequivocabile e ineludibile, che è quella della retorica celebrativa della Repubblica veneziana. Scomponendo gli elementi della raffigurazione, è possibile ricondurli entro le coordinate di questo stesso codice e approfondire il senso dell’assemblaggio operato dall’artista.

La composizione presenta caratteristiche ricorrenti nei numerosi dipinti offerti dagli avogadori per commemorare il loro mandato, che si inseriscono nello schema più generale dei ritratti di gruppo dei magistrati veneziani;¹⁷ tuttavia sono qui rielaborate in modo originale, talché il dipinto si pone come un *unicum* all’interno di questa consolidata tipologia iconografica. La consuetudine prevede che i magistrati siano ritratti al cospetto di personaggi sacri, talvolta presentati nei termini di una vera e propria teofania, cioè come apparizione di figure la cui natura trascendente è dichiarata in contrasto con la natura umana e corporea degli effigiati, e dunque in forma di visione.¹⁸ Un esempio classico di questa tipologia è la *Santa Giustina con tre camerlenghi e tre segretari* di Jacopo Tintoretto (1580),¹⁹ (Fig. 4) mentre, nel contesto che qui interessa, vanno menzionate alcune tele realizzate da Domenico Tintoretto, con la saltuaria collaborazione di Paolo de’ Freschi, nei decenni a cavallo dei due secoli: il *Salvator Mundi e dieci censori*, la *Madonna col Bambino e nove censori*, lo *Spirito santo e dieci censori*, l’*Incoronazione di Maria con otto censori* (Fig. 45).²⁰

16. Sui dipinti che compongono la decorazione della sala: Franzoi, *Storia e leggenda*, pp. 394-97; Wolters, *Il Palazzo*, pp. 178-80; Francesco Zanotto, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, vol. 1 (Venezia, 1853), parte 4.

17. Kleinschmidt, *Gruppenvotivbilder*; eadem, “Gruppenvotivbilder venezianischer Beamter (1550-1630) im Palazzo dei Camerlenghi und im Dogenpalast”, in *Arte Veneta*, 31 (1977), pp. 104-18; Wolfgang Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale: aspetti dell’autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento* (Venezia, 1987), pp. 136-50.

18. Wolters, *Storia e politica*, p. 143.

19. Venezia, Museo Civico Correr, dal Palazzo dei Camerlenghi; cfr. Rodolfo Pallucchini e Paola Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane* (Milano, 1982), vol. 1, p. 218, cat. 406; Kleinschmidt, *Gruppenvotivbilder*, p. 90, cat. 24.

20. Venezia, Palazzo Ducale, Sala dei Censori; cfr. Kleinschmidt, *Gruppenvotivbilder*, pp. 84-85, cat. 9-12; Franzoi, *Storia e leggenda*, pp. 391, 393, cat. 530, 531, 537, 538.

Non raramente il gruppo sacro viene inserito all'interno di uno spazio fisico unitario, condiviso dagli individui ritratti, e caratterizzato inequivocabilmente come spazio terreno. Esempiare di questo genere è la cosiddetta *Madonna dei tesoreri* di Jacopo Tintoretto (1566),²¹ nonché, restando alla Sala dell'Avogaria, la *Madonna col Bambino e tre avogadori* di Leandro Bassano (1604).²² Talvolta questo spazio condiviso contribuisce a comporre la rappresentazione di un determinato episodio sacro, dotato di sviluppo narrativo, come nella spettacolare *Resurrezione con tre avogadori* dipinta da Jacopo Tintoretto, secondo molti con l'aiuto di Domenico, per la medesima sala (ca. 1571) (Fig. 46),²³ oppure come nella più modesta *Annunciazione e tre avogadori* di Domenico (ca. 1595).²⁴

Se la collocazione del gruppo di ritratti in primo piano trova riscontro in tutti questi modelli, una particolarità del dipinto in esame consiste nella scansione per piani sovrapposti descritta sopra. Gli effigiati si trovano alla base di una struttura dalla forte spinta ascensionale, che induce l'occhio a spostarsi verso la parte superiore. Qui trova spazio la consueta messa in scena dell'apparizione sacra, questa volta nella forma di una composita allegoria che fonde l'iconografia religiosa del sangue di Cristo con quella politica della glorificazione del principe. Questa fusione si incentra nell'incontro tra il Redentore, librato in volo contro un cielo irrorato di luce e incorniciato da nubi che si squarciano al suo apparire, e Venezia, che gli si inginocchia davanti restando ben piantata sulla sfera terrestre. Raccogliendo in un calice il sangue che sgorga dal costato di Cristo, Venezia partecipa del mistero eucaristico, caricandosi così di un ruolo di intercessione, il cui effetto nel mondo è visualizzato dall'orbe terracqueo.

21. Venezia, Gallerie dell'Accademia, proveniente dal Palazzo dei Camerlenghi; cfr. Pallucchini e Rossi, *Tintoretto*, vol. 1, pp. 193-94, cat. 302; Kleinschmidt, *Gruppenvotivbilder*, pp. 88-89, cat. 21. Per un discussione del dipinto nell'ambito della decorazione dei Camerlenghi: Philip Cottrell, "Corporate Colors: Bonifacio and Tintoretto at the Palazzo dei Camerlenghi in Venice", in *Art Bulletin*, 82 (2000), pp. 671-72.

22. Venezia, Palazzo Ducale, Sala dell'Avogaria; cfr. Kleinschmidt, *Gruppenvotivbilder*, p. 82, cat. 4; Franzoi, *Storia e leggenda*, p. 395, cat. 541.

23. Venezia, Palazzo Ducale, Sala dell'Avogaria; cfr. Kleinschmidt, *Gruppenvotivbilder*, pp. 89-90, cat. 23; Franzoi, *Storia e leggenda*, p. 395, cat. 540. Il dipinto includeva il ritratto di due notai (ibid., p. 395, cat. 542) che si trova ora separato (si veda la ricomposizione fotografica in Kleinschmidt, "Gruppenvotivbilder", p. 109, figg. 10-11, e Wolters, *Il Palazzo*, p. 178, figg. 139-40).

24. Venezia, Palazzo Ducale, Sala dei Censori; cfr. Kleinschmidt, *Gruppenvotivbilder*, pp. 83-84, cat. 8; Franzoi, *Storia e leggenda*, p. 391, cat. 529.

Questo elemento, che salta agli occhi per imponenza e dimensioni, ha un'importante ricaduta sul piano sia visivo che simbolico, commisurata alla sua rilevanza nell'economia della composizione. La sua presenza si giustifica nella duplice funzione di supporto simbolico all'allegoria e di cerniera visiva tra questa e il gruppo di ritratti. Difficile, se non impossibile, infatti, non attribuire al globo quel significato di emblema dell'universalità che acquista quando viene associato, per inveterata tradizione, sia all'iconografia del *Salvator Mundi* sia a quella, mutuata dalla numismatica imperiale romana, del monarca. Mentre costituisce un'assoluta anomalia iconografica nella serie dei ritratti di gruppo dei magistrati, esso viene talvolta associato, in forme variate, alla personificazione di Venezia. È questo un fenomeno che si manifesta per la prima volta alla metà nel Cinquecento, e che deve a Paolo Veronese la sua successiva diffusione. Lo si ritrova, come orbe terracqueo, ripetuto in due pannelli del soffitto della Sala delle Udienze del Consiglio dei Dieci in Palazzo Ducale (1553-1554), sia nel celebre pannello di Veronese in cui Venezia riceve onorificenze e ricompense sia in quello di Zelotti raffigurante Venezia seduta sul mondo, nel quale addirittura una piccola scritta indica che il continente in esso riprodotto è l'Europa. In seguito Veronese avrebbe riutilizzato più volte il motivo, dilatandone l'impatto visivo. Il caso più illustre e significativo è l'ovale che completa la decorazione del soffitto della Sala del Collegio raffigurante *Venezia in trono con Giustizia e Pace* (1575-1578); ma vanno annoverate anche la tela proveniente dal magistrato dei Provveditori alle Biave (ora Gallerie dell'Accademia),²⁵ in cui Venezia, affiancata da due ancelle (?) e da Ercole, viene omaggiata da Cerere, e quella già nell'Uffizio dei Provveditori alle Legna (ora Budapest, Szépművészeti Múzeum),²⁶ che ricalca la composizione del Collegio, sostituendo Ercole e Nettuno a Giustizia e Pace.

Rispetto alle proporzioni del quadro qui in esame, la sfera ha una dimensione più che ragguardevole, tanto da incorniciare tutte le figure del piano inferiore e dare appoggio a tutte quelle del piano superiore (salvo Cristo, ovviamente, che si solleva in volo). In più ha la funzione – come

25. Terisio Pignatti e Filippo Pedrocchio, *Veronese. Catalogo completo dei dipinti* (Milano, 1995), vol. 2, pp. 346-47, cat. 231.

26. Pignatti e Pedrocchio, *Veronese*, vol. 2, p. 348, cat. 232; Filippo Pedrocchio in *Veronese. Miti, ritratti, allegorie*, catalogo della mostra, a cura di Patrizia Nitti et al. (Milano, 2005), p. 120, cat. 21.

visto – di articolare prospetticamente lo spazio interno, in modo da sistemare alcune figure *davanti* e altre *sopra*. Va inoltre osservato che, rispetto alle sue proporzioni interne, il globo presenta un evidente sovradimensionamento geografico: una spropositata raffigurazione dell'area mediterranea, al cui centro campeggia la penisola italiana, domina quasi un intero emisfero, spostando l'Africa oltre il Polo e impedendo anche all'occhio più indulgente di intuire, per la conseguente mancanza di spazio, la presenza dell'Asia e del Nuovo Continente nella parte di globo non visibile (e si può star certi che le conoscenze geografiche dell'epoca erano tali che chiunque avrebbe dovuto presupporre la presenza di quest'ultimo dall'altra parte dell'orbe).

Così enfaticamente, per dimensioni e centralità, la sfera terrestre si impone quale elemento imprescindibile nella costruzione dell'immagine, all'interno della quale acquista una valenza simbolica che la riscatta dalla semplice funzione di raffigurazione geografica. Essa accentua l'effetto universale dell'azione salvifica attuata da Cristo con il martirio e di quella benefica esercitata da Venezia con il suo buon governo, in modo che l'opera redentrice del primo venga proiettata sull'operato virtuoso della seconda. Ciò avviene evidentemente in virtù della compartecipazione di Venezia al sacrificio eucaristico, e ha virtualmente effetto sull'umanità intera. Venezia è così presentata come vicaria del beneficio di Cristo, sua mediatrice. Il globo segnala che il loro incontro avviene tra cielo e terra, con l'angelo a fare da tramite, e allinea nel comune orizzonte del mondo la loro azione. In tal modo esso fa da raccordo tra soprannaturale e terreno, raffigurando lo spazio in cui si svolge la storia umana e ha luogo l'intervento divino. Per lo stesso principio visivo e concettuale, la sfera mette in collegamento l'allegoria e i ritratti dei magistrati, che rappresentano il prolungamento di questa attualizzazione nel mondo, alla cui dimensione appartengono e davanti al quale si dispongono rivolgendosi allo spettatore: essi impersonano e concretizzano storicamente i fondamenti del buon governo veneziano, contribuendo al suo svolgimento e anzi, per statuto, sorvegliandolo e tutelandolo.

Rispetto alle consuetudini compositive dei dipinti di analoga tipologia, il pittore ha qui rinunciato tanto alla semplice sovrapposizione di ritratti e visione teofanica, quanto alla costruzione di uno spazio prospettico condiviso; questo è tutto spazio allegorico, unificato internamente dal globo, che congiunge visivamente e concettualmente l'elemento terreno e quello soprannaturale. L'espansione stessa della sfera indica che il suo significato

va al di là del semplice dato referenziale; tuttavia l'ostensione geografica, tanto più ineludibile in quanto ingigantita, gioca un ruolo fondamentale nella lettura dell'immagine. Ruotata in modo da esibire al centro la penisola italiana, e da consentire al ginocchio della personificazione di Venezia di poggiare in prossimità del golfo di Trieste, quasi esattamente sulla linea di confine con l'Impero, la sfera ha anche la funzione di celebrare l'autorità di Venezia sui propri dominî, suggerendo una lettura in chiave più strettamente giurisdizionale.

Questo slittamento di senso, tra l'altro, trova corrispondenza nell'anello consegnato a Venezia da una delle figure semimotuose che montano letteralmente sul globo da sinistra: richiamo irrinunciabile, in questo contesto, all'anello della festa della *Sensa*, simbolo dell'autorità giurisdizionale della Repubblica sull'Adriatico.²⁷ Malgrado l'identificazione del personaggio che lo compie sfugga a un'esatta definizione, l'atto si configura come un chiaro gesto di sottomissione, completato dal messaggio di rappacificazione della sua compagna dai seni vizzi, colta mentre porge un ramoscello di ulivo. Saldamente genuflessa sui propri territori, Venezia si oppone a questi due esseri (tre, se si include anche quello appena abbozzato in trasparenza sullo sfondo) che, se non altro per il fatto di brandire ciascuno uno stiletto, si presentano verosimilmente come emblemi di una minaccia sventata. L'atteggiamento estremamente e insolitamente aggressivo del leone marciano, con le fauci digrignate in un ruggito ostile rivolto alle due figure, conferma che qui Venezia non solo contribuisce all'azione salvifica di Cristo, ma esercita anche una funzione di guardia armata, che si intuisce presumibilmente rivolta a salvaguardare i propri territori.

3. A questo punto si apre la questione, tuttora irrisolta, dell'identità di questi personaggi. Il nodo centrale è se debbano essere interpretati come presenze di segno puramente allegorico, oppure come individui specificamente connotati. Mancando gli appigli per situare il dipinto in una precisa congiuntura, è preclusa la possibilità di associarli con certezza a una determinata emergenza storica. D'altronde il loro aspetto trattiene elementi

27. Lina Padoan Urban, “La festa della *Sensa* nelle arti e nell'iconografia”, in *Studi veneziani*, 10 (1968), pp. 291-353; Edward Muir, *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento* (Roma, 1984), pp. 135-47; Matteo Casini, *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale* (Venezia, 1996), pp. 310-27; Lina Urban, *Processioni e feste dogali. 'Venetia est mundus'* (Vicenza, 1998), pp. 89-96.

che possono essere caricati di valenza simbolica, evidentemente negativa: per esempio i seni avvizziti, che solitamente contraddistinguono esseri ripugnanti, come la personificazione dell'Eresia o dell'Invidia; o il pugnale, attributo che indica tradimento e inganno, usato sia da Zelotti nell'ottagono del soffitto nella Sala dei Tre Capi del Consiglio dei Dieci, dove è in mano a una donna identificata a vario titolo nell'Insidia o nell'Invidia,²⁸ sia da Veronese nell'affresco sulla volta della Stanza del Cane in Villa Barbaro a Maser, dove caratterizza la donna accovacciata ai piedi di un orbe terracqueo analogo a questo, pronta a trafiggere proditoriamente alle spalle la figura dell'Ambizione, che a sua volta tenta di strappare la cornucopia dalle mani della Fortuna seduta sul medesimo globo.²⁹ Tra l'altro, nell'ottica di redenzione attivata nell'immagine, l'accoppiamento maschio/femmina sembra scelto appositamente per alludere alla coppia Adamo/Eva: nella loro configurazione di segno complessivamente negativo, le due creature potrebbero così caricarsi della colpa derivata dal peccato originale, di modo che la loro sottomissione prelude al riscatto ottenuto per intercessione di Venezia presso il Redentore.

L'identificazione delle due figure come personificazioni di Invidia e Dissidio ("Envy" e "Strife"), proposta da Rosand,³⁰ si inserisce in una chiave di lettura allegorica che illustra perfettamente l'impianto strutturale dell'immagine, e lo inquadra legittimamente nel codice della più sofisticata retorica celebrativa veneziana. Altre interpretazioni hanno suggerito di vedervi l'Insidia e l'Inganno,³¹ o più genericamente i nemici di Venezia,³² o addirittura – ma forse con un pizzico di esagerazione, almeno rispetto ai presupposti iconografici – le Furie.³³ In generale, quindi, per la critica che se n'è occupata non vi sono dubbi sulla natura allegorica di queste figure, e chi scrive concorda *in toto* nell'assegnare loro, nell'economia dell'immagine, il significato di presenze ostili, di minacce tuttavia sventate e assoggettate a Venezia, fermo restando che questo asservimento ha per

28. Zanotto, *Il Palazzo*, vol. 2 (1858), tav. XVII, p. 6.

29. Giorgio Tagliaferro, "Le forme della Vergine: la personificazione di Venezia nel processo creativo di Paolo Veronese", in *Venezia Cinquecento*, 15, no. 30 (2005), p. 42.

30. Rosand, *Myths*, p. 39.

31. Franzoi, *Storia e leggenda*, p. 395.

32. Kleinschmidt, *Gruppenvotivbilder*, p. 22, che dubitativamente e tra parentesi aggiunge: "Barbaren?".

33. Wolters, *Il Palazzo*, p. 179. Significativamente Sinding-Larsen (*Christ*, p. 218, n. 4) elude il problema non menzionando le due figure.

destinatario ultimo Cristo, poiché la loro subordinazione a Venezia si incardina proprio nell'inestricabile rapporto instaurato da questa con Cristo, e che il trionfo ultimo spetta al Salvatore; non a caso egli le sovrasta, quasi spingendole in basso con la gamba piegata in avanti.

Nessuno però rende conto del fatto che queste due figure sono accompagnate da una terza (Fig. 47), che non reca alcun attributo e ha tratti fisionomici simili ma attenuati. La sua presenza scompagina la lettura di un'organizzazione allegorica binaria, mentre isola un comune denominatore che insiste su una generica caratterizzazione somatica (si veda la lunga chioma). Che si tratti, allora, non di due personificazioni allegoriche, ma di tre rappresentanti di un dato *genus* umano, connotato in base a una certa identità tipologica?

In effetti non va esclusa la possibilità che, viste nella prospettiva salvifica universale attivata dal rapporto di prossimità con il globo, queste creature vadano intese non come mostruose bensì come selvagge, primitive, rozze, ponendosi quali presenze di segno contrario alla civilizzazione della perfetta repubblica cristiana simboleggiata da Venezia, con tutto ciò che questo comporta in termini latamente etici (dunque maligne, perverse, e pertanto orribili anche nell'aspetto). A questa, che è una constatazione senz'altro attendibile ma comunque generica del ruolo attribuito dal pittore alle tre figure, andrebbe allora associata una più stringente corrispondenza sul piano dell'identificazione oggettiva, tale da ricondurre la produzione e le funzioni dell'immagine a circostanze determinate.

Durante lo svolgimento del convegno, in sede di dibattito a margine del mio intervento, sono emerse varie chiavi di lettura alternative, tra cui due in particolare voglio qui segnalare, in quanto non solo aprono la discussione in nuove direzioni, ma gettano ulteriore luce sui meccanismi che reggono l'immagine. Entrambe le proposte danno conto dell'alto livello di complessità dei contenuti, rimandando a questioni che rientrano in una visione storica ampia, riguardanti a vario titolo la politica estera veneziana, la sua integrità territoriale, la volontà di dichiararsi come stato sovrano cattolico.

La prima ipotesi propone di vedere allusa nelle tre figure la minaccia dei pirati Uscocchi, che a cavallo dei due secoli infestavano, istigati dall'Impero, le coste adriatiche a danno della Repubblica.³⁴ Secondo que-

34. Per le fonti sul conflitto con gli Uscocchi: Minuccio Minucci, *Historia degli Uscocchi scritta da Minucio Minuci arcivescovo di Zara. Co i progressi di quella gente*

sta lettura, gli stilette sarebbero simbolo della loro vocazione guerresca e aggressiva, e l'anello un riferimento alla giurisdizione dell'Adriatico. Si tratterebbe pertanto di immagini trasfigurate, laddove l'aspetto orrendo emblemizza la minaccia. In tal modo si chiarirebbe meglio la centralità del globo, con l'Adriatico bene in vista e il ginocchio di Venezia posato proprio a ridosso della regione incriminata (in particolare vicino a Segna, divenuta all'epoca una vera e propria piazzaforte degli Uscocchi). Naturalmente questa tesi fonda i moventi del dipinto nell'attualità storica di fine Cinquecento, ma la lacuna cronologica crea imbarazzo qualora si cerchi di isolare, all'interno di una contesa più che trentennale, una specifica congiuntura rispetto alla quale tale lettura sia funzionale e attuale. È pur vero che in linea di massima, individuati e chiariti i possibili nessi strutturali tra il contenuto dell'immagine e i termini generali della questione, l'interpretazione funziona anche al di là della spiegazione contingente; tuttavia, una volta scesi nel campo dell'ermeneutica contestuale, non si può eludere quale circostanza abbia determinato il riferimento al dato storico, chi siano le persone ritratte, e perché una tela destinata a una sala di un magistrato non governativo rechi memoria di un conflitto che toccò gli interessi generali dello Stato veneziano. Non è solo questione di trovare, fra i tanti momenti che segnarono le ostilità, una data che si concili anche con le caratteristiche formali del dipinto (la guerra del 1592-93,³⁵ o magari i violenti scontri del 1596,³⁶ o addirittura la pace che nel 1618 pose fine agli scontri³⁷); ma si tratta, semmai, di giustificare un tema di questa portata in un dipinto commissionato dagli avvocatori.

A parte ciò, va osservato che nella retorica figurativa veneziana non si manca mai di caratterizzare il nemico in modo da renderlo ben riconoscibile, come avviene – e in modo sempre più deciso nel corso del Cinquecento – nel caso dei Turchi, i cui attributi diventano parte integrante del repertorio iconografico di fine secolo. Non si vede perché, se il pericolo era così

sino all'anno 1602 (Venezia, [1603]); Paolo Sarpi, *La Repubblica di Venezia, la Casa d'Austria e gli Uscocchi. Aggiunta e supplemento all'Istoria degli Uscocchi. Trattato di pace et accomodamento*, a cura di Gaetano e Luisa Cozzi (Bari, 1965).

35. Mauro Krajvánszky, "Il processo degli Uscocchi", in *Archivio Veneto*, 5 (1929), pp. 234-66.

36. Stevka Šmitran, *Gli Uscocchi. Pirati, ribelli, guerrieri tra gli imperi ottomano e asburgico e la Repubblica di Venezia* (Venezia, 2008), p. 65.

37. Gaetano Cozzi, Michael Knapton, Giovanni Scarabello, *La Repubblica di Venezia nell'età moderna*, vol. 2, *Dal 1517 alla fine della Repubblica* (Torino, 1986), vol. 2, p. 101.

precisamente individuato, non se ne sia data una altrettanto precisa connotazione. D'altra parte, è anche vero che un'iconografia consolidata degli Uscocchi è assente dal repertorio figurativo, e che il pittore avrebbe dovuto fare appello alle proprie risorse inventive (nel presente caso limitandosi a un'immagine che semplicemente esprimesse la brutalità degli Uscocchi); e malgrado ciò, se non una caratterizzazione di costume, almeno un riferimento alla guerra marittima sarebbe stato ineludibile: che basti, a tal fine, la raffigurazione geografica?

In questa lettura bisognerà anche far quadrare, in ogni caso, la scena eucaristica, che è tema dominante della raffigurazione. Forse una spiegazione plausibile c'è, se si pensa al quadro internazionale in cui si inserisce la vicenda e al ruolo giocato in essa da Spagna e Impero. Considerando che l'Impero fomentava le incursioni degli Uscocchi per provocare uno scontro tra Venezia e il Turco (lasciando che il secondo imputasse alla prima le incursioni subite) e dimostrare che la Serenissima “non riusciva a garantire quella tranquillità di navigazione che era il corrispettivo del diritto sul mare da essa vantato”, allora sia il tema eucaristico sia l'intonazione universalistica acquisterebbero senso nella volontà di promuovere un'immagine di Venezia quale paladina della cristianità, in particolare contro il Turco e a difesa dell'Adriatico (e per di più in nome di un'autorità giurisdizionale ricevuta dalla Santa Chiesa), scendendo sullo stesso campo della propaganda praticata dalle monarchie asburgiche, che pretendevano di incarnare il modello del Monarca Universale e di esercitare la propria egemonia sulla penisola italiana, sulla quale invece si suggerisce estendersi – come bene illustra il dettaglio geografico – la protezione della Serenissima.³⁸

Va comunque ricordato, per concludere, che gli Uscocchi erano cattolici e combattevano contro il Turco, da cui erano stati scacciati (uscocco significa letteralmente “fuggiasco”),³⁹ e che pertanto non vi sarebbe un nesso causale diretto tra queste figure e il rito eucaristico; esso sancirebbe semmai l'autorità di Venezia e la sua azione a salvaguardia della Cristianità, senza alcuna allusione ad alcun tipo di riscatto o conversione dei nemici. In tal senso assisteremmo a un trionfo sugli Uscocchi, devotamente dedicato al Redentore dalla vincitrice.

La seconda proposta interpretativa, invece, fa insistere l'identità di questi nemici proprio su una contrapposizione di segno religioso: essi rap-

38. Cozzi, Knapton, Scarabello, *La Repubblica*, vol. 2, p. 100.

39. Šmitran, *Gli Uscocchi*, pp. 1-2.

presenterebbero i selvaggi del Nuovo Mondo, in cui il verbo di Cristo doveva essere diffuso. Questa suggestione potrebbe essere indotta dal fatto che i personaggi salgono effettivamente da Ovest, da quella parte del globo che, come si è visto, è completamente obliterata nell'immagine (anche se in realtà, come giustamente osservato da altri, essi provengono da oltre la circonferenza del globo).⁴⁰ Per quanto intrigante e originale, l'ipotesi presenta gli stessi difetti, forse anche più accentuati, imputati alla precedente: innanzi tutto la difficoltà nel reperire i moventi di un messaggio apparentemente ancor più estraneo agli interessi e alle competenze degli avogadori; poi, il problema di una connotazione troppo implicita, soprattutto a fronte di un soggetto che in un simile contesto iconografico avrebbe necessitato di segni di riconoscimento manifesti, e anche a fronte di una messa in scena che per il resto è invece accuratamente studiata.

Sebbene le due tesi qui esposte non siano per il momento verificabili, è utile prenderle in considerazione quanto meno per ciò che inducono a vedere nel quadro e per come ne evidenziano le dinamiche interne, mettendone alla prova la tenuta compositiva ed evidenziandone i principali nuclei concettuali. Allo stato attuale, non posso che limitarmi a prendere atto della funzione di queste due figure nel meccanismo complessivo dell'immagine, cioè per il loro significato allegorico patente, al di là della loro possibile associazione a una determinata contingenza storica. Considerata la ricchezza dei contenuti e dei rimandi iconografici, un'analisi che ignori i moventi inerenti alla commissione offre comunque risultati di massimo interesse, poiché consente di individuare temi e funzioni di grande momento all'interno del quadro complessivo dell'autocelebrazione veneziana.

4. L'immagine, in effetti, è il risultato di una combinazione di diversi elementi riferibili specificamente a quel codice espressivo. È il caso, quindi, di passarli in rassegna uno ad uno, tenendo presente che, come i presupposti iconografici dell'immagine risiedono nella tradizione multiforme dell'autorappresentazione pubblica, così i presupposti ideologici sono riposti in quella trama di *topoi* che compongono il cosiddetto "Mito di Venezia", con tutte le sue implicazioni etiche, politiche, civili e finanche religiose. Per esempio, la compartecipazione al rito eucaristico, in cui si attua l'azione salvifica di Cristo, si chiarisce alla luce di un asserto fondamentale: la tradizionale attribuzione a Venezia – intesa simultaneamente

40. Franzoi, *Storia e leggenda*, p. 395.

come luogo geografico, comunità civile ed entità socio-politica – di una funzione nel piano divino, in virtù della sua fondazione in epoca cristiana (che la vede affrancata dal paganesimo romano), della sua conformazione geografica unica (laddove l’acqua diviene simbolo di purezza), della sua inviolabilità (che la assimila a Maria Vergine), dell’istituzione di un presunto regime democratico e meritocratico (che ne fa un ricettacolo di libertà e giustizia), e così via. È in questo tessuto di fondo che trovano posto uno accanto all’altro alcuni tra i principali elementi impostisi nell’iconografia di Stato veneziana nella seconda metà del Cinquecento, sui quali vorrei soffermarmi brevemente.

Detto delle convenzioni del ritratto di gruppo di magistrati, l’apparizione di Cristo risorto rappresenta senz’altro il motivo maggiormente caratterizzante, per pregnanza e per impatto visivo. Si tratta di un tema che, come Sinding-Larsen ha magistralmente discusso in *Christ in the Council Hall*, rientra nel progressivo e prepotente emergere dell’iconografia del corpo di Cristo nelle decorazioni pittoriche di Palazzo Ducale (e non solo) a partire dalla metà del secolo. Oltre a richiamare la già citata *Resurrezione con tre avogadori* di Tintoretto, la figura del Redentore apparenta il dipinto ad alcuni dei cosiddetti quadri votivi dei dogi, come quello di Lorenzo e Girolamo Priuli (ca. 1585-1590, Sala del Senato).⁴¹ Talvolta il doge veste contemporaneamente l’armatura e il mantello dogale, come nella tela di Sebastiano Venier realizzata da Paolo Veronese (ca. 1578, Sala del Collegio) (Fig. 30), che costituisce uno dei congegni figurativi più complessi e compiuti generati nel clima ideologico degli anni successivi alla vittoria di Lepanto, o in quello di Antonio Grimani iniziato da Tiziano e ultimato da Marco Vecellio (ca. 1555-1590, Sala delle Quattro Porte). In entrambi questi casi, il doge è presentato in prossimità della Fede recante il calice eucaristico, nel secondo fatta oggetto di una vera e propria visione apparsa dinanzi al doge. Questi esempi si inscrivono in un fenomeno più genera-

41. Sinding-Larsen (*Christ*, p. 27), propone una datazione tra 1583 e 1588, riportata tra 1590 e 1595 da Stefania Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L’opera completa* (Milano, 1984), pp. 141-42, cat. 532-34. La panoramica più completa sui dipinti dogali resta quella fornita da Wolters (*Storia e politica*, pp. 93-135). Sull’appropriatezza dell’uso del termine ‘votivo’ rispetto alle funzioni e ai contenuti di questi dipinti, ormai invalso più per inerzia che per consapevolezza critica, rimando alle ricerche ancora *in fieri* di Stefano Colombo; in attesa di una sua pubblicazione sull’argomento, si veda: idem, “I dipinti commemorativi dei dogi a Palazzo Ducale: riflessioni sull’immagine di Stato a Venezia, 1574-1618” (tesi di laurea, Università Ca’ Foscari, Venezia, 2010-2011).

le, che vede il diffondersi di rappresentazioni del serenissimo principe in atto di partecipare alla celebrazione della messa; un tema su cui tornerò oltre per mettere allo scoperto il processo di revisione del codice figurativo dell'autocelebrazione veneziana.

La novità introdotta da Domenico Tintoretto consiste nella sostituzione del doge con Venezia, che nello stesso tempo si appropria di un'azione – la raccolta del sangue di Cristo – normalmente svolta da angeli. Un angelo viene invece convocato a svolgere un compito solitamente assegnato ai santi eponimi, cioè presentare il doge alle figure sacre, in questo caso posando una mano sulla spalla di Venezia. Come già visto, inoltre, il pittore ha ripreso l'iconografia di Venezia seduta sul globo, e aggiunto la presenza della Libertà col pileo, con un chiaro riferimento a uno dei temi fondanti del "Mito di Venezia", cioè la sua libertà originaria. La grande *Apoteosi di Venezia* di Paolo Veronese sul soffitto del Maggior Consiglio (1579-1582) (Fig. 48), forse la più autoritaria dichiarazione della sovranità veneziana mai messa in immagine, costituisce un precedente iconografico imprescindibile, che toglie ogni dubbio sull'identità della figura: raffigurata a destra nel gruppo di personificazioni che rendono omaggio a Venezia, la Libertà (così identificata nel programma iconografico manoscritto e nella *Dichiarazione* di Girolamo Bardi)⁴² si sostiene a un'asta su cui è infilato un berretto frigio rosso, cioè dello stesso colore di quello dipinto da Domenico Tintoretto nella tela dell'Avogaria. Due figure analoghe accompagnano la Libertà che scioglie i ceppi nel tondo affrescato da Jacopo Tintoretto sul soffitto della Sala delle Quattro Porte (ca. 1577).⁴³ Si ricordi infine che l'iscrizione posta a commento del già citato ovale con Venezia insieme a Giustizia e Pace, nel soffitto del Collegio, celebra le tre figure quali "Custodes Libertatis".

Assolutamente coerente con la macchina iconografica messa in moto da Domenico è, infine, l'allusione alla consegna dell'anello; un'allusione che ricorda, per modalità e funzioni, quella introdotta dal padre Jacopo nelle *Nozze di Bacco e Arianna*, facente parte della serie di quattro allegorie politiche originariamente nell'Atrio Quadrato al secondo piano nobile

42. Girolamo Bardi, *Dichiaratione di tutte le Istorie che si contengono ne i quadri posti nuovamente nelle Sale dello Scrutinio, et del Gran Consiglio, del Palagio Ducale della Serenissima Republica di Vinegia, nella quale si ha piena intelligenza delle più segnalate vittorie; conseguite di varie nationi del mondo da i Vinitiani* (Venezia, 1587), fol. 63r; Wolters, *Storia e politica*, p. 310.

43. Pallucchini e Rossi, *Tintoretto*, vol. 1, pp. 207-08, cat. 361.

(1578, ora nell’Anticollegio). Il tutto viene infine commentato dai due cartigli con citazioni bibliche, anche questi elementi non infrequenti soprattutto nei dipinti provenienti dalle magistrature pubbliche.⁴⁴

Si tratta, in conclusione, di una piccola *summa* dell’iconografia di Stato veneziana di fine Cinquecento, dove confluiscono temi che dopo la vittoria di Lepanto si consolidano in un crescente clima di ostentata devozione pubblica e attraverso un processo scandito da eventi che cambiano il volto della vita cerimoniale di Venezia, tra cui la visita di Enrico III nel 1574 e la peste del 1576-77.⁴⁵ Il tutto viene rielaborato in modo originale, con l’*hapax* di Venezia che raccoglie il sangue di Cristo e l’attivazione di un impianto finalistico, incardinato nell’apparizione del Messia ed esplicitato dai due cartigli. Inoltre, dall’associazione dell’immagine regale di Venezia al rito eucaristico deriva una serie di importanti conseguenze riguardo all’idea di sovranità veicolata nel quadro.

È su questi aspetti che intendo ora indirizzare la discussione.

5. Si potrebbe essere tentati di ridurre l’inclusione del tema eucaristico nel dipinto a semplice manifestazione di un intento devozionale. Tuttavia, sia la struttura compositiva, sia taluni dettagli, sia infine la congruenza dell’immagine rispetto a un più ampio e articolato contesto figurativo come quello sopra tratteggiato, suggeriscono connessioni più profonde con le tematiche basilari del “Mito” veneziano e con gli sviluppi della realtà politico-istituzionale della Serenissima.

Il rito eucaristico non è solo un atto di fede, ma un atto di carità compiuto da Cristo a beneficio dell’umanità, e dalla comunità dei fedeli per amore verso Cristo; dunque un atto da imitare, che gioca un ruolo fondamentale nella coesione della compagine sociale, in quanto rito di comunione. Esso ha però anche un valore fondamentale in chiave teleologica, poiché è memoria e simbolo della cena del Signore, ma anche sua stessa

44. Wolters, *Storia e politica*, pp. 138-39.

45. Casini, *I gesti*, pp. 281-87; Iain Fenlon, *The Ceremonial City. History, Memory and Myth in Renaissance Venice* (New Haven, 2007), pp. 273-91. Più specificamente sulle relazioni tra l’immaginario pubblico, la vittoria di Lepanto e la peste: Benjamin Paul, “Identità e alterità nella pittura veneziana al tempo della battaglia di Lepanto”, in *Venezia Cinquecento*, 15, no. 29 (2005), pp. 155-87; idem, “‘And the moon has started to bleed’: apocalypticism and religious reform in Venetian art at the time of the Battle of Lepanto”, in *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750. Visual Imagery before Orientalism*, a cura di James Harper (Farnham, 2011), pp. 67-94.

attualizzazione secondo il principio della transustanziazione, e prefigurazione della liberazione finale al momento del ritorno del Messia. In esso si celebra un nuovo patto di alleanza tra Dio e gli uomini, che trasforma la cena tipica veterotestamentaria; è quindi verità che compie la figura, atto che converte la legge in grazia.

Questa prospettiva finalistica non sfugge al nostro dipinto, dove i due cartigli contribuiscono da un lato a innescare una griglia temporale che allinea passato, presente e futuro nell'attualizzazione rituale, e dall'altro vi inserisce l'esaltazione del principe/sovrano (qui annullato nell'entità socio-politica che rappresenta), glorificato nell'ottica trasfigurante della dottrina soteriologica e della pratica liturgica. Vediamo allora come si mette in moto questo meccanismo.

I due cartigli riportano ciascuno una citazione riadattata dalle Sacre Scritture. Come già rilevato da Sinding-Larsen,⁴⁶ l'espressione "donec veniam" è palesemente ispirata a un brano della prima lettera ai Corinzi (I Cor 11, 26):

quotienscumque enim manducabitis
panem hunc et calicem bibetis
mortem Domini adnuntiatis donec veniat.⁴⁷

La citazione è perfettamente appropriata al contesto eucaristico dell'immagine, poiché rimanda a un passo in cui Paolo invita i Corinzi a celebrare l'eucaristia per commemorare e riattualizzare il sacrificio di Cristo, annunciandone il ritorno nella parusia.⁴⁸ L'espressione originale viene qui declinata in prima persona, così da risultare chiaramente nella forma di un annuncio da parte di Cristo medesimo, talché le parole dell'Apostolo vengono in pratica fatte pronunciare al Salvatore (e si noti che il cartiglio è svolto in modo che un'estremità punti verso la bocca di Gesù, come un moderno fumetto). In questo modo l'appello lanciato da Paolo viene reso efficace dall'inverarsi stesso dell'evento commemorato nel sacramento.

46. Sinding-Larsen, *Christ*, p. 218, n. 4.

47. "Perché, ogni volta che mangerete / questo pane e berrete al calice, voi / annunziate la morte del Signore fino / al giorno in cui egli verrà" (*Le lettere di Paolo*, traduzione e commento di Giuseppe Barbaglio [Roma, 1990²], p. 444).

48. "Fino al giorno della parusia, la Chiesa deve proclamare la morte redentrice del Signore ogni volta che celebra l'eucaristia. Essa è il sacramento della presenza invisibile, commemorazione della morte avvenuta nel passato e garanzia del trionfo futuro" (*Grande commentario biblico* [Brescia, 1973], p. 1176).

L'apparizione di Cristo rende visibile la presenza invisibile del suo corpo e del suo sangue nel pane e nel vino del rito eucaristico, dimostrando come esso sia non solo memoriale e simbolo della morte del Signore, ma anche prefigurazione del suo ritorno. La scelta delle parole è sintomatica: la formula *donec veniam* inquadra l'intera scena in una prospettiva finalistica, e attiva il meccanismo della ripetibilità del rito nonché della validità perpetua della liberazione attuata da Cristo nel martirio, da esso evocata.

Il secondo cartiglio completa il messaggio con una citazione dal Salmo 20 (Sl 20 [21], 2):

Domine in virtute tua laetabitur rex.⁴⁹

Protagonista del Salmo è il sovrano ebraico, che acclama Jahweh per la sua potenza e per la vittoria, e cui Jahweh rivolge la propria benedizione, ponendogli in capo una corona d'oro puro, simbolo della stabilità e della durata del suo regno; all'acclamazione per la fiducia del re nel Signore e per la fedeltà del Signore nel re fanno seguito la maledizione dei nemici del re da parte di Jahweh e, infine, l'acclamazione per la potenza e la forza di quest'ultimo. Il concetto centrale del salmo è il “nesso di alleanza, di amicizia, di intimità e di fedeltà” stabilito fra Dio e il re.⁵⁰ Molti esegeti lo considerano un inno di intronizzazione regale oppure un canto per il giubileo commemorativo dell'incoronazione, che, trasferito in chiave di lettura cristologica, celebra la gloria della redenzione e la sconfitta dei nemici.⁵¹

Nulla di più appropriato, perciò, per l'immagine in questione, dove il rapporto tra Dio e il sovrano si impernia evidentemente nel nuovo patto della cena eucaristica e in un'ottica di redenzione. Lo scambio tra Cristo e Venezia, vestita di una corona d'oro puro, si svolge nella forma di un dialogo muto messo in atto attraverso i due cartigli. La promessa di salvezza da parte di Cristo si esplicita nell'attualizzazione del suo sacrificio (“donec veniam”), e trova corrispondenza nell'operato del sovrano (“in virtute tua domine”). Dettaglio non secondario, la Libertà aiuta Venezia a reggere il proprio cartiglio, condividendone la gioia con cui celebra la potenza del Signore. Il concetto di Libertà forma quindi un tutt'uno con quello di sovrannità, oltre che, naturalmente, con quello di Giustizia che è implicito

49. “Signore, si rallegri il re nella tua potenza”.

50. Gianfranco Ravasi, *Il Libro dei Salmi. Commento e attualizzazione* (Bologna, 1985), vol. 1, p. 391.

51. *Ibid.*, p. 385.

tanto nell'operato del Salvatore quanto in quello del buon governante: la Repubblica, libera e sovrana nei propri territori, garantisce libertà ai sudditi e li traghetta verso la salvezza dai peccati del mondo. La nozione di libertà originaria di Venezia viene così fatta coincidere – secondo un *cliché* della retorica veneziana (bastino le sculture angolari di Palazzo Ducale) – con la liberazione dal peccato originale promessa da Cristo. La lettura filtrata attraverso il Salmo 21 rende conto anche delle creature che si sottomettono a Venezia, rappresentanti quei nemici la cui minaccia è sventata dalla mano del Signore. Ed è questo, tra l'altro, un motivo standard dell'autocelebrazione veneziana, il cui sommo esempio è ancora una volta fornito dalla retorica *post* Lepanto, che ovviamente attribuisce il successo alla mano di Dio intervenuta a sostegno dei Veneziani.⁵²

Ricondotti nell'unità dell'immagine, i due cartigli compongono un unico messaggio che sancisce quella piena uniformità tra azione salvifica del Redentore e azione benefica di Venezia, di cui s'è discusso in precedenza. Questa concordanza tra la prospettiva messianica e quella storica è connaturata al teleologismo della dottrina politica veneziana, che trasfigura la comunità lagunare nel popolo eletto e la sua compagine istituzionale nella perfetta repubblica concepita da Dio all'interno del piano di salvezza. Tale visione non può dunque prescindere dall'ideale assegnazione di un mandato di Venezia nella storia, quale garante di libertà, giustizia e pace.

Il dipinto si avvale del potere mitizzante del rituale, che consente di sublimare eventi passati e situazioni presenti nella dimensione sempre ripetibile della riattualizzazione commemorativa, secondo lo stesso principio che anima le straordinarie forme di elaborazione a cui viene elevata, senza paralleli in tutto il panorama europeo, la vita civile veneziana.⁵³ Tale principio si realizza qui in un modo tutto particolare, facendo sì che il tempo umano e storico venga assorbito nell'estensione temporale dilatata della liturgia eucaristica, così da essere assorbito nel tempo divino e soprastori-

52. Tra i tanti scritti composti per l'occasione, risulta particolarmente significativa nel presente contesto la breve raccolta di salmi tradotti in volgare da Gabriele Fiamma (*Parafrafi poetica sopra alcuni salmi di David Profeta, molto accommodate per rendere grazie a Dio della Vittoria donata al christianesimo contra Turchi, accioché le nostre allegrezze sieno veramente Christiane, e grate a sua Divina Maestà* [Venezia, 1571]), in cui il sovrano che schiaccia i nemici con l'aiuto del Signore è uno dei temi principali su cui si fonda la selezione dei testi.

53. Muir, *Il rituale*, pp. 55-61; Patricia Fortini Brown, *La pittura nell'età di Carpaccio. I grandi cicli narrativi* (Venezia, 1992), pp. 177-79.

co. In virtù della triplice funzione commemorativa, attualizzante e prefigurativa del rito eucaristico, questo innesto liturgico nel filone autocelebrativo risulta particolarmente produttivo ed efficace in ordine al processo di trasfigurazione della storia messo in moto dal “Mito”, e consente di visualizzare in un’unica immagine la sovrapposizione tra il finalismo cristiano e quello segnatamente veneziano.⁵⁴ Quel che lo spettatore vede non è la rappresentazione di una messa eucaristica, ma la visualizzazione stessa del principio che la sostanza (la conversione del pane e del vino nel corpo e nel sangue di Cristo), secondo una logica tutta figurativa. Il primo cartiglio serve appunto a evocare il contesto liturgico che attiva questo meccanismo nell’immagine del corpo di Cristo, ed è significativo che, mentre si mostra il calice per raccogliere il sangue, è assente l’ostia: è infatti Cristo stesso a materializzarsi *in corpore*, così come è il sangue a sgorgare direttamente nel calice, secondo una prassi figurativa che caratterizza l’iconografia della raccolta del sangue del Redentore. Analogo è il principio che informa l’immagine, diffusa a Venezia nel tardo Cinquecento, del Cristo morto sul calice, che talvolta appare su un altare davanti agli astanti.⁵⁵

Inserita nel suo contesto originale, la citazione dal versetto paolino indica che “l’eucaristia si colloca tra la morte di Gesù e la sua venuta finale”, pertanto è “espressione del tempo storico della Chiesa”.⁵⁶ Coerentemente trasferita nell’immagine, essa ha la funzione fondamentale di innescare una scansione temporale, grazie alla quale il tempo storico di una Venezia che iconograficamente si sostituisce alla Ecclesia viene presentificato nella dimensione continuamente rinnovata e rinnovabile del rito eucaristico. Per dare ragione del compiersi di questo rito sacrificale e della compartecipazione di Venezia in esso, è però necessario che si stabilisca un nesso causale. Il pittore lo ha fatto con un semplice ma fondamentale dettaglio, per comprendere il quale è necessario riportarlo non solo all’insieme del dipinto, ma anche al contesto generale dell’iconografia di Stato veneziana dell’epoca. Questo nesso è riposto nell’idea della disponibilità al martirio, a imitazione di Cristo, così come viene fissata nell’immaginario collettivo

54. André Jean-Marc Loechel, “Le rappresentazioni della comunità”, in *Storia di Venezia*, vol. 4, *Il Rinascimento. Politica e cultura*, a cura di Alberto Tenenti, Ugo Tucci (Roma, 1996), pp. 679-80.

55. Si vedano alcuni esempi in *The Passion in Venice. Crivelli to Tintoretto and Veronese. The Man of Sorrows in Venetian Art*, catalogo della mostra, a cura di Catherine Puglisi e William Barcham (New York, 2011), pp. 108-09, 140-43, cat. 40-41, 56-57.

56. *Le lettere di Paolo*, p. 454.

a partire dalle celebrazioni per la vittoria di Lepanto – vittoria di Cristo per eccellenza – attraverso la rappresentazione dei Veneziani come *militēs christiani*, come eroi martiri che vengono beatificati in virtù del loro sacrificio, e che qui viene integralmente trasferita sulla figura di Venezia.⁵⁷ Il dettaglio che esplicita questo concetto è l’armatura, che Venezia indossa sotto il mantello e la veste dogali.

L’armatura è attributo raro della personificazione di Venezia, se non addirittura sconosciuto alla tradizione precedente. Il pittore ha fatto in modo che essa spunti solo in corrispondenza dei bracciali,⁵⁸ lasciando scoperte le mani, senza curarsi di come prosegue sotto gli abiti regali; di fatto, non solo non si vede alcun’altra porzione della corazza, ma nemmeno la si intuisce, poiché manca il corrispondente rigonfiamento che essa provocherebbe al di sotto delle vesti. Questa incongruenza induce l’osservatore ad assegnare all’armatura una valenza prettamente simbolica, attivata dall’associazione con l’atto di porgere il calice e, per coerenza visiva e semantica, con quello di tenere il cartiglio. Nell’immaginario dell’epoca, fissato nell’encomiastica letteraria e figurativa, il collegamento è immediato: Venezia è presentata quasi letteralmente come braccio armato che agisce in difesa della cristianità, facendosi paladina e garante dell’azione salvifica svolta dal Redentore con il suo immolarsi sulla croce, ridistribuendola a sua volta a beneficio dei propri sudditi e – potenzialmente – dell’intera ecumene cattolica.

Non tornerò su argomenti che ho già trattato estesamente altrove,⁵⁹ ma è utile ricordare come la celebrazione dei caduti della guerra di Cipro dia avvio a un processo di trasfigurazione che si innesta sul tradizionale ceppo del “Mito” veneziano, procedendo dal “bel morire” dei soldati vittorio-

57. Si veda ad esempio Paolo Paruta, *Oratione funebre [...] in laude de' morti nella Vittoriosa battaglia contra Turchi Seguita a Curzolari l'anno 1571 alli 7 d'Ottobre* (Venezia, 1572), pubblicata in idem, *Opere politiche*, a cura di Cirillo Monzani (Firenze, 1852), pp. 15-32. Per uno sviluppo complessivo dell’argomento: Giorgio Tagliaferro, “Martiri, eroi, principi e beati: i patrizi veneziani e la pittura celebrativa nell’età di Lepanto”, in *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento*, a cura di Federico Doglio e Myriam Chiabò (Roma, 2006), pp. 337-74. Cfr. Stefania Mason Rinaldi, “Le virtù della repubblica e le gesta dei capitani. Dipinti votivi, ritratti, pietà”, in *Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia 1570-1670*, catalogo della mostra (Venezia, 1986), pp. 13-18; Fenlon, *Ceremonial City*, pp. 293-311; Cecilia Gibellini, *L’immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell’arte veneziana* (Venezia, 2008), pp. 75-111.

58. Come nota anche Franzoi (*Storia e leggenda*, p. 395).

59. Tagliaferro, “Martiri”.

samente deceduti in battaglia fino alla santificazione – per traslato – dei buoni governanti della Serenissima (in quel Paradiso che campeggia nella rinnovata Sala del Maggior Consiglio). Sull’iconografia pubblica costruita attorno alla figura di Sebastiano Venier,⁶⁰ capitano generale della flotta veneziana a Lepanto, poi eletto doge nel 1577, si plasma l’immagine di un principe che incarna tutte le qualità del perfetto capitano e del buon governante, in più con la pretesa di annullare la propria persona nell’assoluta dedizione all’idea stessa della Repubblica, prima ancora che ai suoi vincoli istituzionali. Come sopra accennato, il suo dipinto celebrativo, che decora la parete del *tribunal* della Sala del Collegio, integrando di fatto la decorazione del soffitto, è una vera e propria elaborazione dottrinale del concetto di sovranità: il messaggio si incentra sull’equazione tra il vittorioso sacrificio di Cristo e quello, altrettanto vittorioso, dei Veneziani, laddove il Venier, abbigliato come capitano e doge, al modo della Venezia nel dipinto di Domenico Tintoretto, incarna le qualità della perfetta *res publica christiana* che difende la Fede dai nemici e instaura la pace nel mondo.⁶¹ Un analogo principio, pur senza questi complessi sviluppi allegorici e ideologici, sostiene il dipinto che commemora Antonio Grimani, collocato su una parete della vicina Sala delle Quattro Porte, dove, parimenti abbigliato con l’armatura e i paramenti dogali, il principe assiste a una visione della Fede recante la croce e il calice, che retrospettivamente proietta le implicazioni ideologiche del dopo-Lepanto sulle sue non propriamente fortunate gesta.

Iain Fenlon ha giustamente sottolineato come la tela Grimani faccia da perfetto contraltare al dipinto di Andrea Vicentino (1593),⁶² che, collocato sulla parete opposta della medesima sala, rievoca l’ingresso di Enrico III a Venezia diciannove anni dopo l’avvenimento. Non occorre qui enunciare in dettaglio quello che è uno dei temi più frequentati dalla storiografia veneziana, vale a dire la glorificazione del futuro re di Francia come modello assoluto del monarca cristiano, messa in scena durante i memorabili

60. Fenlon, *Ceremonial City*, pp. 294-96.

61. Tagliaferro, “Le forme”, pp. 86-97. Per una diversa interpretazione del processo creativo e del funzionamento del dispositivo semantico del dipinto: Staale Sinding-Larsen, “The Changes in the Iconography and Composition in Veronese’s Allegory of the Battle of Lepanto in the Doges Palace”, in *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, 19 (1956), pp. 298-302; idem, *Christ*, pp. 95-98.

62. Pier Luigi Fantelli, “L’ingresso di Enrico III a Venezia di Andrea Vicentino”, in *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia*, 8 (1979), pp. 95-99; Fenlon, *Ceremonial City*, pp. 309-10.

festeggiamenti lagunari celebrati in suo onore nel 1574;⁶³ mi limiterò a rimarcare che quella stessa immagine aveva ancora validità sullo scorcio del secolo, se ancora nei primi anni Novanta veniva dato un simile risalto in uno degli spazi più affollati, in quanto ambiente di passaggio e smistamento alle sale conciliari e di udienza, di tutto Palazzo Ducale. D'altronde non si deve dimenticare che in quegli stessi anni si andava ancora completando la decorazione delle sale del Maggior Consiglio e dello Scrutinio, totalmente impregnata delle idee e dei toni che la vittoria di Lepanto aveva promosso e suscitato; e dove, secondo un medesimo principio di sublimazione del fatto storico, le gesta compiute dai Veneziani sono presentate come manifestazione storica di un'idea preconcepita.⁶⁴

Questo stesso principio ispira la tela dell'Avogaria, dove si compone in unità, nella personificazione di Venezia, ciò che nel dipinto celebrativo di Sebastiano Venier era appena alluso attraverso l'accostamento di due gesti distinti, quello del doge genuflesso che stende il braccio avvolto nell'armatura in direzione del Salvatore, e quello della Fede – anch'ella inginocchiata, poco più in là – che gli offre il calice. Allo stesso modo la sovranità veneziana, lì incarnata dal doge e qui dalla personificazione di Venezia, viene associata al sacrificio eucaristico; ma la figura della Fede, lì ancora presente, viene ora annullata in quella di Venezia. Questa usurpazione – per riprendere le parole di Rosand – può essere considerata l'atto estremo di un processo di associazione e sovrapposizione dell'immagine di Venezia a quella della Fede, che si avvia all'epoca della guerra di Cipro (si vedano, oltre i dipinti sopra menzionati, le varie allegorie della Lega Santa,

63. Tra le fonti, si vedano: Rocco Benedetti, *I trionfi, e le gran feste fatte dalla serenissima Signoria di Venetia, nella venuta del christianissimo, et invittissimo Henrico 3. re di Francia, et di Polonia* (Venezia, 1574); Marsilio della Croce, *L'istoria della publica et famosa entrata in Vinegia del Serenissimo Henrico III Re di Francia, et di Polonia [...]* (Venezia, 1574); Tommaso Porcacchi, *Le attioni d'Arrigo Terzo Re di Francia, et Quarto di Polonia, descritte in dialogo [...]* (Venezia, 1574). Per la bibliografia moderna: Pierre De Nolhac, Angelo Solerti, *Il viaggio in Italia di Enrico III Re di Francia e le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino* (Roma, 1890); Nicola Ivanoff, "Henri III à Venise", in *Gazette des Beaux Arts*, 80 (1972), pp. 313-30; Wolfgang Wolters, "Le architetture erette al Lido per l'ingresso di Enrico III a Venezia nel 1574", in *Bollettino del Centro di Studi di Architettura «Andrea Palladio»*, 21 (1979), pp. 273-89; Gino Benzoni, "Enrico III a Venezia; Venezia ed Enrico III", in *Venezia e Parigi* (Milano, 1989), pp. 79-112; Fenlon, *Ceremonial City*, pp. 193-215.

64. Giorgio Tagliaferro, "Il ciclo pittorico del Maggior Consiglio dopo l'incendio del 1577: indagini e proposte per l'immagine di Stato a Venezia" (tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, Venezia, 2004).

da quella perduta di Palma il Giovane per la Cappella del Rosario in Santi Giovanni e Paolo, a quella fissata in un disegno conservato a Chatsworth da Paolo Veronese, a quella invece realizzata per la chiesa di San Pietro Martire a Murano e ora alle Gallerie dell'Accademia).⁶⁵

Venezia è ora presentata da Domenico Tintoretto nella duplice veste, inedita e non casuale, di soldato (con l'armatura) e di regina (con la corona), sostituendosi non solo e non tanto alla Fede, quanto semmai al doge; ed è chiaro che, nel momento in cui viene colta nell'atto di raccogliere il sangue eucaristico, si vuole dichiarare che entrambe queste funzioni sono assolte in nome di Cristo. D'altronde, il fatto che l'armatura prosegua esclusivamente in corrispondenza delle braccia evidenzia il collegamento tra il gesto della mano destra e quello della mano sinistra, e quindi tra il verso paolino e quello davidico. Viene così a crearsi un vero e proprio binomio tra sacrificio e sovranità, fondato sull'etica del martirio, sull'equiparazione tra il sangue versato da Cristo e quello versato dai Veneziani, che legittima l'equivalenza tra l'azione salvifica dell'uno e degli altri. Sacrificio e sovranità risultano inscindibilmente legati tra loro e incardinati nella glorificazione di Venezia, giustificandosi vicendevolmente ed esplicitando l'idea del Buon Governo della Repubblica.

Tutto, nel modo solenne e umile in cui Venezia tende il braccio per offrire il calice (dalla postura alla presa, dall'armatura al velo che sembra assimilarla a una religiosa, o a Maria), è studiato per sottolineare la ritualità del gesto; e c'è un mutuo scambio con Cristo, che a sua volta protende il braccio fino a toccarla sulla spalla. Le affinità con certa iconografia del doge devotamente inginocchiato davanti all'altare della messa, diffusa nei decenni conclusivi del secolo, non possono sfuggire, né essere dettate dal caso. Ne offre esempio, a ulteriore dimostrazione di come la vittoria di Lepanto imprima una svolta di lunga durata nella retorica autocelebrativa dello Stato veneziano, la tela di Palma il Giovane nella chiesa di San Fantin (ca. 1596) (Fig. 49), che commemora e allegorizza, a venticinque anni di distanza, il momento della messa celebrata in San Marco alla presenza del Doge Alvise Mocenigo dopo l'annuncio della vittoria sui Turchi.⁶⁶ Il dipinto era stato preceduto di

65. Stefania Mason Rinaldi, in *Venezia e la difesa del Levante*, pp. 20-21, 29-30, cat. 4, 15; Wolters, *Storia e politica*, pp. 207-15; William R. Rearick, *The Art of Paolo Veronese 1528-1588*, catalogo della mostra (Washington, 1988), pp. 107-08, cat. 53.

66. Fenlon (*Ceremonial City*, p. 180) mette in relazione la commissione del dipinto con il *revival* musicale di Giovanni Croce. Vedi inoltre: Sinding-Larsen, *Christ*, p. 90; Ste-

qualche anno dalla decorazione, a opera dello stesso pittore, dell'Oratorio dei Crociferi, dove in tre atti si illustra come Pasquale Cicogna, già Procuratore di San Marco, fosse stato raggiunto dalla notizia dell'elezione dogale mentre assisteva alla messa in quel medesimo luogo di culto.⁶⁷ Noto per la condotta devota e pia (si distingue alle spalle del Mocenigo nel dipinto di San Fantin), protagonista di aneddoti che ne tratteggiano una biografia degna di un predestinato,⁶⁸ Pasquale Cicogna è inoltre immortalato, in atto di assistere alla messa, in uno dei quattro scomparti laterali del soffitto del Senato realizzato da Tommaso Dolabella (ca. 1595) (Fig. 50).

Sull'identificazione del soggetto non c'è concordanza, né su quella dei celebranti. Francesco Zanotto ne ha dato la lettura più dettagliata e convincente, riconoscendovi una messa officiata per chiedere la liberazione della peste che nel 1591 aveva colpito l'isola di Candia.⁶⁹ Secondo la ricostruzione di Zanotto, è il patriarca Lorenzo Priuli ad agitare il turibolo ai piedi dell'altare,⁷⁰ mentre il vescovo di Candia Lorenzo Vitturi raccomanda a

fania Mason Rinaldi in *Venezia e la difesa del Levante*, p. 44, cat. 36; eadem, *Palma*, p. 319, cat. 366.

67. La sequenza, messa in opera tra 1586 e 1587, si inserisce nell'ambito della fine delle controversie legali tra i Crociferi e i Procuratori di San Marco, che dal XIII secolo amministravano la *commissaria* istituita a favore dell'oratorio dal doge Ranieri Zen, e integra la tela raffigurante il *Redentore che appare a Ranieri Zen*, dove lo stesso Cicogna è raffigurato insieme agli altri procuratori. Sinding-Larsen, *Christ*, pp. 110-13; Stefania Mason Rinaldi, "Jacopo Palma il Giovane all'Ospedaletto dei Crociferi: una nuova cronologia", in *Arte Veneta*, 31 (1977), pp. 240-50; eadem, "Jacopo Palma il Giovane e la decorazione dell'Oratorio dei Crociferi", in *Hospitale S. Mariae Cruciferorum. L'ospizio dei Crociferi a Venezia*, a cura di Silvia Lunardon (Venezia, 1984), pp. 87-123; Michele Di Monte, "Vincenzo Morosini, Palma il Giovane e il ritratto di gruppo veneziano", in *Venezia Cinquecento*, 7, no. 13 (1997), pp. 159-74; Francesco Mozzetti e Giovanna Sarti, "Biografia, immagine e memoria: storia di Vincenzo Morosini", in *Venezia Cinquecento*, 7, no. 13 (1997), pp. 141-58.

68. Andrea Da Mosto, *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata* (Milano, 1977), p. 306. L'autore riporta l'aneddoto secondo cui, nel corso di una messa cui il Cicogna partecipò quand'era castellano di Corfù, l'ostia fu sospinta dal vento in sua direzione, ciò che sarebbe stato interpretato come premonizione dell'elezione dogale.

69. Zanotto, *Il Palazzo*, vol. 2 (1858), tav. XCVII. L'identificazione del soggetto è accettata da Franzoi (*Storia e leggenda*, pp. 137-38, cat. 182), che però inspiegabilmente lo riferisce alla peste che colpì Venezia nel 1576, quando il doge in carica era Alvise Mocenigo. Sull'identità del Cicogna non c'è invece dubbio (ed è infatti universalmente accettata), per evidenti riscontri somatici.

70. L'identificazione si basa sulla presenza di un accolito recante la croce, mentre non trova riscontro nell'immagine l'affermazione secondo cui si vedrebbe "trapunta sul palu-

Dio la popolazione, rappresentata da vecchi oranti e donne che stringono a sé i figli. Il doge, umilmente genuflesso a capo scoperto davanti all’altare, allarga le braccia e fissa con sguardo rapito l’eucaristia colpita da un raggio di luce. Oltre che dai chierici, il popolo è soccorso anche da altri magistrati veneziani (chi replicando il gesto del doge, chi congiungendo le mani in preghiera), tra i quali risalta in primo piano un senatore che fa l’elemosina a un vecchio bisognoso. Collocate giusto alle spalle del mendicante, le due donne con i figlioletti sottolineano l’opera caritatevole, rimandando alla canonica iconografia della Carità.

Non c’è dubbio sulla relazione tra la messa e la peste, dal momento che un altrimenti inspiegabile infermo occupa una posizione di rilievo, trovandosi disteso, e in atto di rivolgersi verso il calice con l’ostia, sullo stesso piano del doge, di modo che queste due sono le figure che risaltano a un primo sguardo. Infine, un rotolo con la scritta “Tutela R[ei] P[ublicae]” non dichiara che la Fede è uno dei fondamenti dello Stato, come asserito da molti sulla scorta di un fraintendimento del canonico Giovanni Stringa (1604),⁷¹ ma, al contrario, che lo Stato esercita la tutela sui suoi sudditi:

damento sacro indossato dal patriarca stesso l’arma blasonica della sua casa” (Zanotto, *Il Palazzo*, vol. 2 [1858], tav. XCVII, p. 2). In alternativa il prelado è stato identificato nel primicerio di San Marco (Sinding-Larsen, *Christ*, p. 249), ma ciò presupporrebbe che la scena fosse ambientata nella chiesa dogale, nella quale non si può in alcun modo riconoscere l’edificio raffigurato. Va comunque osservato che il patriarca e il primicerio sono facilmente confondibili, poiché entrambi hanno abiti episcopali (qui però la mitria è assente e il celebrante è a capo scoperto), e sono accompagnati dalla croce. D’altronde, che questa non sia la croce patriarcale a due braccia non è probante, poiché sovente il patriarca è effigiato con analoga croce greca, per esempio nell’*Ingresso di Enrico III al Lido* di Andrea Vicentino, dove è accertatamente il patriarca ad accogliere il futuro re di Francia, o nella processione ducale raffigurata in una delle incisioni che illustrano il volume di Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus [...]* (Padova, 1589), in cui i personaggi sono identificati tramite didascalie.

71. Giovanni Stringa, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta già in 14. libri da M. Francesco Sansovino [...]* (Venezia, 1604), fol. 231r: “Volendo dimostrare, che la tutela, la custodia, la conservazione, et il fondamento della Republica è tutto fondato in Christo Signor nostro: se ben propriamente tutta questa pittura rappresenta la fede Christiana, vera base, e saldo sostegno di essa Republica”. L’errore è perpetuato da Giustiniano Martinioni (*Venetia città nobilissima et singolare, descritta già in XIII Libri da M. Francesco Sansovino [...]* [Venezia, 1663], p. 344): “Per dimostrare che le maggiori speranze, et il principal fondamento della conservazione della Republica è posto nella santa Fede, et Religione Christiana”. Entrambi fraintendono in larga misura il soggetto, vedendo nel celebrante il papa, nei suoi accompagnatori dei cardinali, e attorno al Cicogna il Senato.

solo così, infatti, ha senso il cartiglio sventolato al di sopra delle teste della folla da un personaggio evidentemente colpito dal morbo, avendo dei moncherini al posto dei piedi.

Certamente, la Fede personale del doge, unita a quella dei sudditi, viene qui presentata come una componente fondamentale dello Stato, che va a completare i temi illustrati negli altri tre pannelli laterali del medesimo soffitto, vale a dire la poesia, le armi e il conio delle monete. Tuttavia la fama di probità religiosa e morale che circondava il Cicogna non è sufficiente a legittimarne l'esaltazione individuale, secondo quanto proposto da Wolters,⁷² in un contesto che illustra i capisaldi della Repubblica, mentre – per contro – essa viene messa in rilievo nel suo dipinto celebrativo appeso alla parete ovest della medesima sala, dove compaiono il Redentore, la Fede/Religione con croce, libro e turibolo, e l'edificio dell'Oratorio dei Crociferi; né, d'altronde, è l'unica e principale protagonista dell'immagine in questione. La funzione qui assegnata al doge è di fulcro da cui si propaga la compunzione espressa da tutta la comunità (si veda la donna col velo alle sue spalle sullo sfondo, colta nell'atto di leggere un piccolo libro di preghiere), e ciò in virtù dell'ovvio fatto che egli ne è il rappresentante eletto, circondato di un'aura sacrale quel tanto che basta da giustificarne il ruolo di primo attore in una recita collettiva che però è prima di tutto una funzione liturgica, nella quale la cittadinanza è coesa in un unico *corpus mysticum*.⁷³

D'altronde la scena rappresentata non può che essere immaginaria, poiché riunisce indebitamente il doge e il patriarca con il Vescovo Vitturi e i Candioti, in un luogo che sovrappone indefinitamente Venezia e Candia, ma che non può essere certo identificato nella chiesa di San Marco (dove ci aspetteremmo di trovare il doge); vale, quindi, come sintesi allegorizzante dell'invocazione per la cessazione della peste, e non come descrizione di un determinato episodio storico. Giustiniano Martinioni, che non associa la peste del 1591 al dipinto, ma ne dà comunque un breve resoconto tra i fatti rilevanti occorsi sotto il dogato del Cicogna, non menziona alcuno speciale intervento del doge in tale occasione, mentre loda l'operato dei

Sinding-Larsen (*Christ*, p. 250), intende il celebrante come il primicerio di San Marco, dove evidentemente sarebbe a suo parere ambientata la scena.

72. Wolters, *Storia e politica*, p. 248.

73. Per una discussione approfondita del tema liturgico nel dipinto, malgrado le sviste iconografiche: Sinding-Larsen, *Christ*, pp. 249-51.

funzionari veneziani, *in primis* il Provveditore Generale Giovanni Mocenigo, così come la condotta esemplare del Vescovo Vitturi, che sfidava il pericolo del contagio amministrando il santissimo sacramento al popolo e sollecitava preghiere e processioni pubbliche per implorare il Signore di placare la propria ira.⁷⁴ Se il procuratore in primo piano fosse il Mocenigo, tuttavia eletto a tale carica soltanto il 4 luglio 1595,⁷⁵ avremmo allora un dispiegamento completo dei personaggi coinvolti nella vicenda; laddove l'inclusione del Cicogna è legittimata non solo dalla carica dogale, ma anche dal fatto che, come indica la personificazione di Candia nel suo dipinto celebrativo, la sua biografia era particolarmente legata all'isola presso cui aveva lungamente prestato servizio prima come duca e poi rivestendo altre cariche.⁷⁶ In ogni caso, è evidente che l'intento del pittore e dei suoi committenti era mostrare come l'intera comunità politica e religiosa veneziana, al livello sia dei propri vertici sia dei delegati attivi nel Dominio, si era impegnata per scacciare il morbo, facendo tutt'uno col popolo. E non solo: come sempre in queste circostanze di comune afflizione, il corpo politico si era compattato attorno al corpo mistico del Redentore per ritrovare nella propria sanità morale la salvezza fisica. È proprio la “tutela della Repubblica”, esplicitata in quel cartiglio tenuto alla stessa altezza del calice santo, a

74. Martinioni, *Venetia*, p. 624: “L'anno 1591 fu la peste in Candia, che estinse intorno a 26mila persone nel corso di sei mesi, ch'ella durò. Non mancando in tanta calamità la sollecitudine, e pietà di Giovanni Mocenigo Procurator di San Marco, all'ora Provveditor Generale in quel Regno, di Girolamo Capello Duca, di Filippo Pasqualigo Capitano, di Benedetto Querini, e d'altri pubblici rappresentanti, in soccorrere di viveri li poveri, e miserabili, e di porger ogni aiuto per liberar quella città da tanto male: oltre all'esemplarità di Lorenzo Vitturi Arcivescovo, il quale esponendosi ad ogni pericolo nell'amministrare i Santissimi Sacramenti a gli appestati, procurava anco con le Processioni, con l'Orationi, e mortificazioni di placar l'ira di Dio, e d'implorar il suo Santo aiuto, non lasciando alcuna parte dell'ufficio suo Pastorale”.

75. David S. Chambers, “Merit and Money: The Procurators of St Mark and their *Commissioni*, 1443-1605”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 60 (1997), p. 88. Ciò che fornirebbe un *terminus post quem* all'esecuzione del quadro, che d'altronde dovrebbe conciliarsi con la partenza di Dolabella per la Polonia, dove si recò probabilmente l'anno seguente su invito del re Sigismondo III Vasa; cfr. Marius Karpowicz, “Dolabella, Tommaso (Tomasz)”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 40 (Roma, 1991), pp. 388-91.

76. Da Mosto, *I dogi*, p. 306; Angelo Baiocchi, “Cicogna, Pasquale”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 25 (Roma, 1981), p. 404. Dopo aver ricoperto la carica di duca di Candia, Cicogna fu in successione vicecapitano e consigliere, prefetto di Cidone e provveditore alla Canea.

far sì che un raggio divino getti una benevola luce di speranza, designando l'oggetto della devozione collettiva: quell'ostia che è simbolo e memoriale del corpo sacrificato di Cristo, in cui si riunifica la compagine civile.

Se dunque un elogio della devozione del doge c'è, esso avviene in funzione della ragion di Stato, e di ciò danno ulteriore conferma sia l'enorme tela dei Tintoretto posta al centro del soffitto, che acclama Venezia quale regina dei propri dominî (e un grande orbe terracqueo campeggia anche qui), sia quella di Marco Vecellio appesa alla parete sul rio, in cui Lorenzo Giustinian, eletto primo patriarca di Venezia, benedice la folla nella chiesa di San Pietro di Castello: entrambe glorificano l'autonomia giurisdizionale di Venezia, tanto *in re materiale* quanto *in re spirituale*.

Il messaggio si integra perfettamente con quello espresso nel soffitto dell'adiacente Sala del Collegio (Fig. 51), dove la glorificazione dell'*imperium* di Venezia e della sua azione giusta, pacifica e libera si impernia nella raffigurazione centrale del sacrificio cruento veterotestamentario, trasformato e portato a compimento in quello eucaristico, posta – questa volta sì, tramite l'inequivocabile iscrizione “Fundamentum Rei Publicae” – a fondamento dello Stato. La partecipazione al rito è ora trasferita, con un meccanismo di dissimulazione degli stemmi di famiglia tra gli ornamenti degli offerenti, ai Provveditori sopra la Fabbrica, supervisori del cantiere di restauro della sala dopo l'incendio del 1574. Anche qui, come nella tela precedente, la loro *pietas* è lodata in quanto messa al servizio dello Stato, motivo e conferma del loro spirito di partecipazione pubblica. Si tratta di uno straordinario *hapax* iconografico e compositivo, che esalta la portata simbolica del sacrificio quale fattore unificante della nazione, in armonia con l'impianto ideologico su cui andavano strutturandosi le coeve monarchie europee.⁷⁷

Staale Sinding-Larsen ha inquadrato la diffusione del tema eucaristico nell'iconografia di Stato veneziana in un'ottica contemporaneamente antiromana e antiprotestante.⁷⁸ La sua interpretazione non è stata avallata né da Wolters⁷⁹ né da Gaetano Cozzi, che piuttosto vedeva in questo fenomeno la volontà della classe dirigente veneziana di mostrare come Cristo

77. Tagliaferro, “Le forme”, pp. 82-85.

78. Sinding-Larsen, *Christ*; idem, “L'immagine della Repubblica di Venezia. Programmi decorativi di Palazzo Ducale”, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di Lionello Puppi (Venezia, 1980), pp. 40-49.

79. Wolters, *Storia e politica*, p. 253.

ispirasse gli ordinamenti della repubblica, e dunque “un’affermazione di indipendenza spirituale che tuttavia è esente da spinte eversive rispetto alla Chiesa cattolica”.⁸⁰ C’è anche, presumibilmente, la volontà di ribadire l’autonomia giurisdizionale in materia ecclesiastica, e di mostrare come il doge sia *princeps in republica* e *princeps in ecclesia*;⁸¹ ma la sua compartecipazione alla messa eucaristica acquista un significato simbolico di straordinaria importanza nel quadro della ridefinizione delle prerogative e della rappresentazione del sovrano nell’Occidente cristiano. Nel rifondare l’idea di sovranità, infatti, la nuova teologia politica formulata da Jean Bodin e da altri pensatori assegna grande importanza al sacrificio cruento, includendolo tra gli *iura principatum* e associandolo a un ideale di *self-sovereignty* che si realizza “impedendo che il potere sacerdotale si intrometta nello spazio vacante tra Dio e principe pio”.⁸² A partire da questa riformulazione della concezione ministeriale della regalità, già applicata dalla tradizione medievale all’idea di *regnum christianum* secondo il modello biblico istituito da Samuele, si sarebbe sviluppato il concetto hobbesiano del re ebraico che si sostituisce al sacerdote, restando vicario in terra fino al ritorno del Messia;⁸³ un concetto che, *a posteriori*, si attaglia straordinariamente al dipinto di Domenico Tintoretto, dove, in assenza del celebrante, il potere sacerdotale e quello regale sono riuniti sotto un’unica corona, e messi in relazione con la supremazia giurisdizionale della Repubblica.

Non è dunque solo una questione di *res publica christiana*, ma di uno Stato *superiorem non recognoscens*, in cui la religione ha funzione prettamente civile. L’efficacia del rito eucaristico si esplica come strumento di consenso pubblico e di coesione interna utilizzabile dal sovrano; e il doge, sebbene non detenga i diritti del monarca-legislatore, è figura simbolica della sovranità di Venezia, dotata di un’aura di sacralità che si esprime soprattutto nel rituale civico,⁸⁴ e che nei decenni conclusivi del Cinquecento viene accentuata anche nella rappresentazione figurativa. Nei dipinti

80. Gaetano Cozzi, “Politica, cultura e religione”, in *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, a cura di Vittore Branca, Carlo Ossola (Firenze, 1984), p. 31.

81. Fenlon, *Ceremonial City*, p. 309, in riferimento al dipinto votivo di Antonio Grimani.

82. Gilberto Sacerdoti, *Sacrificio e sovranità. Teologia e politica nell’Europa di Shakespeare e Bruno* (Torino, 2002), p. 111.

83. Ibid., pp. 101-02.

84. Edward Muir, “The Doge as Primus inter pares: Interregnum Rites in Early Sixteenth-Century Venice”, in *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, a cura di Sergio Bertelli,

di San Fantin e dei Crociferi popolazione e doge sono messi uno accanto all'altro (si vedano la donna col fanciullo e la vedova, nella prima tela),⁸⁵ seguendo un principio di mediazione concentrica, con il principe che attende alla messa e i sudditi che vi prendono parte attorno a lui. Il punto non è quindi la devozione del doge in sé, bensì l'effetto che essa produce come strumento della ragion di Stato: nel rito di comunione patrocinato dal principe si esprime la concordia delle parti sociali.⁸⁶ D'altronde, quello della concordia civile veneziana, oltre a essere un tema tradizionale già lodato da Petrarca in un celebre passo,⁸⁷ è un motivo frequente nell'iconografia di Stato e in particolare nella ritrattistica dei magistrati.⁸⁸

Concetti analoghi sono alla base della duplice rappresentazione allegorica che incornicia il dipinto celebrativo di Marcantonio Memmo eseguito da Palma il Giovane (1615),⁸⁹ conservato nel cosiddetto Liagò di Palazzo Ducale, dove la Religione con libro e turibolo, vestita come una monaca, e la Concordia con un fascio di verghe fiancheggiano l'effigie del doge presentato al cospetto di Maria col Bambino, incoronato da un angelo, attorniato da santi e seguito dalle personificazioni delle principali città suddite della Repubblica, dove aveva prestato servizio nella sua illustre carriera di rettore. La glorificazione della sovranità di Venezia, legittimata per ratifica divina del mandato dogale, si incentra sulla devozione che garantisce la celebrazione liturgica e sulla concordia che tiene unite le province. Anche se Memmo non partecipa alla messa (un motivo comunque assente dalla

Gloria Ramakus (Firenze, 1978), vol. 1, pp. 145-60; idem, *Il rituale*, in particolare pp. 287-97; Casini, *I gesti*, in particolare pp. 29-56.

85. Fenlon, *Ceremonial City*, pp. 177-78.

86. Si consideri l'importanza della processione del *Corpus Domini* a Venezia come strumento di controllo e di consenso, su cui si sofferma Claudio Bernardi nel presente volume. Cfr. Muir, *Il rituale*, pp. 254-59; Casini, *I gesti*, pp. 149-63, e, più in generale nel contesto europeo, Miri Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture* (Cambridge, 1991), pp. 243-71.

87. *Epistolae seniles*, IV, 3. Il brano è tanto celebre da essere riportato da Francesco Sansovino (*Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, 1581, foll. 152v-153r), che nella sua traduzione suona così: “[Venezia] fondata su saldi marmi, ma più saldamente stabilita sul saldo fondamento della concordia civile”.

88. Si vedano ad esempio il *San Marco in trono con tre Camerlenghi* del 1569 (Berlino, Staatliche Museen, proveniente dal Palazzo dei Camerlenghi), recante la scritta “Tres et unus”, e la già menzionata *Madonna dei Tesorieri*, commentata dal motto “Unanimis Concordiae Symbolus” (Kleinschmidt, *Gruppenvotivbilder*, pp. 15, 34).

89. Franzoi, *Storia e leggenda*, pp. 215-16, cat. 295-97; Mason, *Palma*, p. 143, cat. 541-43.

serie dei cosiddetti dipinti votivi dogali), sintomaticamente la Religione è collocata a sinistra del quadro, dalla parte del doge e del gruppo sacro, mentre la Concordia si trova a lato delle personificazioni di città.

A sua volta, la scelta del versetto paolino nel dipinto dell'Avogaria suggella questo valore politico della convivialità con Cristo. Sebbene la concisione del rimando (*donec veniam*) punti diritto al cuore del messaggio, è utile tenere in considerazione il contesto dell'intero passo da cui è tratto. Vi si denunciano infatti le fratture interne ai Corinzi, che si manifestano nella mancata osservanza del principio comunitario della Cena del Signore. Paolo stigmatizza le discriminazioni che inficiano lo svolgimento del sacramento come pasto comune, e, opponendo questo alla cena privata, invoca il modello di una comunità "unita al suo Signore e solidale all'interno".⁹⁰ È nella comunione col corpo di Cristo che si esprime l'unità del corpo ecclesiale. Nell'usurpare l'azione dell'Ecclesia, la Venezia del quadro di Domenico Tintoretto si appropria anche delle prerogative di un corpo ecclesiastico unificato, in funzione e in virtù dell'unificazione del proprio corpo politico.⁹¹ D'altronde, il valore coesivo del convito era noto al rituale civico veneziano, che contemplava l'offerta di quattro cene offerte durante l'anno dal doge "acciocché comunicando in quell'occasione la sua conversatione con diversi nobili d'ogni grado et età, venisse a sembianza de i conviti pubblici de i Lacedemoni, a partecipar di se stesso con tutta la Repubblica".⁹² In quest'ottica comunitaria è interessante e calzante l'identificazione di una delle due creature mostruose nel Dissidio, proposta da Rosand, sebbene sia tutta da verificarne la congruenza iconografica.

A questo punto, la scena nella parte superiore si configura, alla luce dell'ampio contesto figurativo tratteggiato, come una dimostrazione del nesso tra la pratica culturale pubblica e l'idea di sovranità, nel quale si esprimono alcune prerogative della Repubblica: lo zelo religioso, provato da una condotta onesta e pia; la consacrazione del potere sovrano e la sua legittimazione per mandato divino; il beneficio della grazia da esso ricevuta e la sua conseguente redistribuzione alla comunità, che indica il ruolo di mediazione

90. *Le lettere di Paolo*, pp. 446-47.

91. Si ricordi che tradizionalmente il corpo politico delle istituzioni veneziane, tendeva a essere presentato come *corpus mysticum*, soprattutto attraverso la leggenda marciiana (Muir, *Il rituale*, p. 339).

92. Francesco Sansovino, *Venetia*, fol. 189r-v. I conviti erano organizzati in occasione delle feste di Santo Stefano, San Marco, Santi Vito e Modesto e Ascensione. Cfr. Muir, *Il rituale*, p. 292.

del buon governo; la rivendicazione della potestà giudiziale in materia ecclesiastica, secondo un principio di autonomia del potere sovrano *in re spirituale*; l'unità confessionale interna espressa attraverso la solidarietà nella cena comune, in cui si estrinseca l'armonia del governo e delle parti sociali. Ma a garanzia di tutto ciò non è il doge, bensì l'incarnazione stessa di quell'idea di sovranità inverata in quell'ordinamento politico, di cui in conclusione i magistrati ritratti sono gli autentici rappresentanti convocati nell'immagine.

6. L'analisi strutturale ha già rivelato come l'ingranaggio che catalizza il meccanismo dell'attualizzazione sia la presenza degli avogadori in primo piano. Essi sono manifestazione sensibile, personificazione – dotata di consistenza e individualità storica – di quel buon operato che fa scaturire la riattualizzazione del sacrificio di Cristo come promessa di salvezza. La composizione stessa attiva questo meccanismo, in base al quale i magistrati sono mediatori per l'azione di Venezia, Venezia è mediatrice per l'azione di Cristo, e Cristo è modello e garanzia per tutti. Il richiamo alla mansione degli avogadori, allora, acquista una risonanza nuova, sconosciuta agli altri dipinti sia precedenti che posteriori. Non si tratta più soltanto di presentare i magistrati sotto la benevola protezione di Cristo, della Vergine o dello Spirito Santo, ma di mostrare gli effetti della loro azione attraverso il messaggio veicolato nell'allegoria inscenata alle loro spalle.

In tal senso non si può prescindere dal fatto che, come sottolineato da Gaetano Cozzi,⁹³ gli avogadori rappresentavano “la legge quale garanzia di giustizia e uguaglianza”, e che nei decenni centrali del Cinquecento questo era stato il fondamento concettuale di una contrapposizione ben definita con il Consiglio dei Dieci, rappresentante della “legge quale espressione di autorità”.⁹⁴ Per il patriziato – prosegue Cozzi – la legge “non era qualcosa di estrinseco, di imposto: era l'espressione di se stessa, [...] frutto della volontà collettiva, accettato e applicato da tutti come qualcosa di proprio, cui ci si sottomette nella consapevolezza che solo in virtù di questo si garantisce

93. Gaetano Cozzi, “La giustizia e la politica nella repubblica di Venezia (secoli XV-XVIII)”, in idem, *Repubblica di Venezia e Stati italiani* (Torino, 1982), pp. 81-216 (in particolare 96-104).

94. Ibid., p. 100. Sul ruolo di tutela della legalità svolto dagli avogadori nel Quattrocento, soprattutto con funzione di integrazione e controllo del neformato dominio veneziano in terraferma, si veda Alfredo Viggiano, *Governanti e governati. Legittimità del potere ed esercizio dell'autorità sovrana nello Stato veneto della prima età moderna* (Treviso, 1993), pp. 51-146.

l’uguaglianza dei singoli, e con essa la libertà della Repubblica”.⁹⁵ All’interno di un corpo politico “costituito da uomini che erano nel contempo sovrani e sudditi, giudici e giudicandi”, gli avogadori rappresentavano “la coscienza civile dell’aristocrazia sovrana, che aveva il compito di tutelare quell’uguaglianza che doveva essere, idealmente, alla sua base”.⁹⁶ A petto del crescente potere politico del Consiglio dei Dieci, che fino alla sua riforma avvenuta nel 1582-1583 era andato estendendo la propria capacità di intervento nelle principali direttive di governo, al punto di mettersi in concorrenza col Senato e agire come una sorta di governo ombra in mano a un’influente élite interna al patriziato, gli avogadori avevano continuato a incarnare quel principio di uguaglianza su cui tradizionalmente si basava la libertà veneziana.

Il conflitto istituzionale legato alla regolamentazione del Consiglio dei Dieci doveva essere stato appianato da tempo quando il quadro venne commissionato; ma, in ogni caso, con questa tela i tre avogadori ritratti lanciavano un evidente richiamo a quel principio cardine dell’ordinamento etico e politico veneziano, suffragando l’autorità della magistratura preposta a tutelarlo. E, nel farlo, ricorrevano a un’immagine che scende sullo stesso campo del codice espressivo normalmente adottato nelle sale conciliari, a partire proprio dalla Sala delle Udienze del Consiglio dei Dieci (si veda il globo ripetuto due volte nel soffitto), impalcando un congegno retorico che per complessità e ambizione compete con le decorazioni maggiori di Palazzo Ducale, vale a dire con dispositivi figurativi dall’altissimo potenziale comunicativo, che sono in grado di toccare più temi contemporaneamente, assolvere più funzioni, attivare più chiavi di lettura, e rivolgersi a diverse tipologie di spettatori. In tal modo il dipinto travalica la semplice funzione di rappresentanza e si innalza su un piano di elaborazione concettuale “alto”, nel quale trova spazio una formulazione retorica del ruolo di Venezia nella storia, comparabile a quelle svolte nelle decorazioni degli ambienti in cui si consuma la vita di governo della Serenissima.

È proprio nella sottile rottura con la consuetudine dei loro predecessori, nell’eccentricità del soggetto rispetto alla serie in cui si inserisce, che si legge la volontà di rivendicare responsabilità e competenze, rivaleggiando con i principali organi collegiali di Stato sul piano del linguaggio figurativo; e l’esito è un’immagine in cui si condensa un lungo processo di revisione dell’iconografia pubblica veneziana, sollecitata da uno scenario costellato di

95. Cozzi, “La giustizia”, pp. 100-01.

96. Ibid., p. 101.

eventi talvolta traumatici (si pensi ai due incendi di Palazzo Ducale), sospinta dalla necessità di dimostrare storicamente i postulati del “Mito”, permeata da un’etica martiriale e da un’accentuata visione finalistica che contrastano col trionfalismo di primo Cinquecento, e sempre più incentrata sulla figura sacralizzata del doge. Ancor più pregnante è allora l’atto compiuto dalla personificazione di Venezia, in virtù del quale essa non viene a sostituirsi tanto alla figura di Ecclesia quanto a quella del doge inginocchiato davanti all’altare (in una sede da cui comunque l’immagine del principe era usualmente esclusa). Il corpo politico della Repubblica si unifica in questo personaggio muliebre, che rimanda alla carica del doge ma non alla sua persona, abolendo così ogni residua forma di individualismo che – per quanto austera nell’intonazione – era inevitabilmente contenuta nella diffusa rappresentazione di dogi quali Pasquale Cicogna e Marino Grimani.

Per quanto non verificata, l’ipotesi di David Rosand che il dipinto sia da mettere in relazione con il conflitto antipapale dell’Interdetto calza pienamente con la messa in scena: non solo l’immagine può essere letta in reazione alla scomunica, quindi come una rivendicazione della legittimità di Venezia a ricevere i sacramenti e dell’illiceità dell’interdizione papale, ma inoltre l’idea di sovranità ad essa soggiacente sembra radicata in quel processo di secolarizzazione della teologia che trova un generale riscontro nel pensiero di Paolo Sarpi.⁹⁷ Ma questa affermazione di autonomia giurisdizionale, potenzialmente rivolta all’esterno, affonda le sue radici in un ripensamento del principio di autorità che regola l’ordinamento politico al suo interno, e che viene qui ricondotto entro la tutela dell’uguaglianza e della giustizia. Benché, dunque, non siamo in grado di stabilire se i moventi e le funzioni dell’immagine siano da ricondurre a una circostanza specifica, possiamo in ogni caso valutare gli effetti prodotti su di essa da una lunga stagione di mutamenti che portano a una ridefinizione sostanziale della retorica autocelebrativa.

97. Federico Chabod, “La politica di Paolo Sarpi”, in idem, *Scritti sul Rinascimento* (Torino, 1967), pp. 503-06; Vittorio Frajese, *Sarpi scettico. Stato e Chiesa a Venezia tra Cinque e Seicento* (Bologna, 1994), pp. 15-60; Sacerdoti, *Sacrificio e sovranità*, pp. 245-46, 262-63; Boris Ulianich, “Teologia paolina in Sarpi”, in *Ripensando Paolo Sarpi*, a cura di Corrado Pin (Venezia, 2006), pp. 73-101. Vi sono apparenti corrispondenze anche tra la posizione di Sarpi riguardo alla necessità pratica che il doge esprima pubblicamente il proprio zelo religioso e il senso di molte immagini analizzate finora; cfr. William J. Bouwsma, *Venezia e la difesa della libertà repubblicana. I valori del Rinascimento nell’età della Controriforma* (Bologna, 1977), p. 319.

L'immagine che abbiamo sotto gli occhi è un'immagine insieme di ri-piegamento e rilancio, che innesta un motivo arcaizzante (il sangue di Cristo) nel rinnovato filone dell'autorappresentazione politica. Ed è significativo che una personificazione di Venezia con sembianze identiche a queste venga riutilizzata dallo stesso pittore in una congiuntura che per antonomasia, come visto sopra, impone un'autocritica funzionale al riscatto e un modello comportamentale improntato ad austerità e pietismo. Quando, nel 1631, Domenico la ritrae in un quadro votivo per la cessazione della peste (Venezia, San Francesco della Vigna) (Fig. 52), le lascia corona, velo e vesti, ma rimuove opportunamente l'armatura; le fa invece conservare il ruolo di mediatrice, dal momento che qui ella sta invocando l'intercessione di Maria affinché chieda al Figlio di placare la propria ira e mettere fine alle afflizioni che piagano la città. E, sintomaticamente, sono molti gli aspetti in comune con l'immagine fatta oggetto del presente studio: la struttura verticale su cui si imposta il meccanismo dell'intercessione, che sale dai personaggi ritratti in primo piano fino alla figura dominante del Salvatore; la posa ancora genuflessa di Venezia, che occupa il centro dell'immagine (in pratica in corrispondenza del globo nel dipinto dell'Avogaria), mentre è ora Maria inginocchiata a occupare il posto precedentemente assegnato a Venezia; l'impiego di un cartiglio tramite il quale viene inoltrata la supplica (ma qui il messaggio va in un'unica direzione, dal supplicante al supplicato); la trasposizione infine dell'impianto allegorico in un *hic* storico e geografico, grazie allo scenario retrostante della città flagellata dalla peste.

Non soltanto l'analogia con la paletta di San Francesco della Vigna aiuta a comprendere i meccanismi del quadro dell'Avogaria, ma mette in risalto l'intonazione completamente opposta dei due dipinti, laddove il mansueto leone nel primo, sotto cui campeggia la scritta “Pax”, contrasta in pieno con l'atteggiamento aggressivo del suo omologo nel secondo. Sotto questa contrapposizione si scopre però il terreno comune del ripensamento, della riabilitazione e del riscatto, lo stesso che mette in parallelo la tela dell'Avogaria anche con quella sul soffitto del Senato esaminata sopra: in entrambe l'antidoto alla crisi (i nemici nella prima, la peste nella seconda) è riposto nella tutela esercitata dallo Stato, nella coesione delle istituzioni politico-religiose e della società. Ciò che il dipinto di Domenico Tintoretto afferma energicamente è che l'una e l'altra si attuano attraverso il rispetto degli ordinamenti etici, politici e religiosi, e che la devozione è sì un pilastro fondamentale dello Stato, ma non spetta al solo principe metterla in pratica nella liturgia pubblica, bensì alla comunità intera.

DEBORAH WALBERG

Patriarch Giovanni Tiepolo and the Search for Venetian Religious Identity in the Waning of the Renaissance

Celebration and self-criticism, the themes of this conference, have broad implications for the social, cultural, and art history of the transitional years between the sixteenth and the seventeenth centuries. This is particularly true in the field of religious history and the study of the Venetian Church, for radical shifts in the ideology and practice of Catholicism took place in the city between the close of the Council of Trent in 1563 and the 1631 plague. Although the drive to replace Venetian religious ideology and praxis with the norms of the Roman Catholic Church was inexorable, for a brief period in the early Seicento the people of the Serenissima reacted strongly to attempts to deprive the Republic's religious identity of its historically Venetian flavor. This reactionary trend was fueled by a number of factors, including the actions of its own Counter-Reformation upper clergy and the fluctuating political rapport between Venice and the Holy See. How the Venetians accepted or refused these changes was heavily influenced by a number of crucial events, and the preaching and publications of a few reactionary clerics who compelled the city to re-examine, defend and celebrate its religious identity.

From 1564 until Pope Paul V's 1606 Interdiction of the Venetian Republic, the path taken by the patriarchs of Venice in their attempts to reform the ancient ecclesiastical structure of their native church adhered to a rigorous mainstream directive. After personally attending the last sessions of the Tridentine council the Patriarch Giovanni Trevisan (1559-1590) immediately set about applying its decrees, from founding the first seminary in Venice to enacting reforms of the local clergy, and was succeeded by others who continued his efforts.¹

1. Silvio Tramontin, "Gli inizi dei due seminari di Venezia", in *Studi veneziani*, 7 (1965), pp. 363-78; Antonio Niero, "Venezia tra riforma cattolica e riforma protestante", in *Patriarcato di Venezia*, ed. by Silvio Tramontin (Venice, 1991), pp. 119-21.

Despite numerous clashes with the Venetian government regarding jurisdictional matters in the management and reform of the Venetian Church, the one episode in which Trevisan stood fast with the Senate against Rome was the incident of the 1581 Apostolic Visit. Trevisan resisted the efforts of the papal nuncio to arrange the visit, insisting that, in the first place, Venice had no need for external meddling with its religious life, as it was more religious than “ten Milans” (a swipe at Carlo Borromeo’s reform efforts in his own bishopric) and second, that any changes ordered by the apostolic visitors were likely to cause mass confusion among the people, as had been the case in the aftermath of Borromeo’s pastoral visit to the diocese of Brescia the preceding year.² Nevertheless, in the end Rome won the upper hand: carefully documented visits were made to the parish churches and monasteries of the city, and the clergy and monks were rigorously examined in daily interviews.³ The convoluted machinations required to conclude the episode illustrated the conflicting stances of the two parties for the next half-century. On the one hand the Roman Catholic Church in Venice stubbornly upheld its belief in its ability to adapt to Counter-Reformation norms without the interference of the papacy. On the other, the Holy See remained suspicious of Venice’s capacity to transform a thoroughly entrenched religious tradition so closely linked to the State without external pressure from a higher authority.

It should be noted that there was never any doubt on the part of the Venetian upper clergy that conforming to the dictates of the Council of Trent was an absolute necessity, and every Counter-Reformation patriarch after Trevisan attempted (with varying levels of success) to bring the Venetian Church and its clergy in line with the edicts and decrees emanating from Rome. The conflicts ensuing from attempts to apply the Tridentine decrees in Venice were most often a consequence of the Venetian government’s intransigence in the face of any change to the social structure that might threaten the jealously guarded stability of the Venetian Republic, rather than confrontations between the Venetian patriarchate and the Holy See.

Consequently, the Apostolic Visit of 1581 should be considered something of an anomaly in the relationships between the Venetian upper clergy and Rome in the last quarter of the sixteenth century. The real conflict

2. Silvio Tramontin, “La visita apostolica del 1581 a Venezia”, in *Studi veneziani*, 9 (1967), pp. 453-534.

3. APV, Visita Apostolica, b. 1 and 2.

lay in the rapport between patriarch and Senate, reflecting an issue that had concerned Venice throughout its long history: the relationship between Church and State. In Venice an alternate church authority was closely tied to the prerogatives and power of the doge under the aegis of the *primicerio* of San Marco, a mitred dean who did not answer directly to the Holy See but rather to the sacral head of the Venetian dominions, the doge.⁴ Therefore the patriarch, who governed the Roman Church in Venice, found himself in a constant state of frustration regarding his authority over church affairs. To make matters worse, the Marcian church represented the most antique local traditions of civic and state religious practice, and as such was exactly the type of autonomous national ecclesiastic authority that the Church of Rome endeavored to recast within the normative structures of the post-tridentine movement.⁵

The battle to bring the ducal chapel under the control of the patriarchate and subsume Venetian religious tradition reached its most contentious moments during the tenure of Giovanni Trevisan's successor, Lorenzo Priuli (1590-1600). After weathering numerous conflicts during the patriarchal tenure of Giovanni Trevisan (a Benedictine monk) the Senate voted to bestow the office on a member of the laity, who ostensibly would be less apt to contest the will of the Venetian governing body. Priuli's diplomatic career was brilliant, having served as ambassador to Spain, France, and the Holy See. Hopes were that, when called upon, the patrician would defer to the will of the Venetian government like previous lay patriarchs. But if the Senate envisioned the election of one of its own diplomats to the patriarchal seat as a resolution to the rising conflicts between Church and State in Venice they were quickly disillusioned. Priuli proved to be the most austere, intractable, and rigid of the Counter-Reformation patriarchs to hold office, enacting harsh reforms of the clergy, the physical structure and decoration of churches, and above all the convents of Venice.⁶

4. Giambattista Galliccioli, *Delle memorie venete antiche profane ed ecclesiastiche* (Venice, 1795), vol. 6, pp. 68-126; Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice* (Princeton, 1981), pp. 261-76; and Matteo Casini, *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale* (Venice, 1996), pp. 149-84.

5. Antonio Pasini, *La Basilica di San Marco* (Venice, 1888), pp. 65-71 ("Rito antico e ceremoniale della basilica"). A history of the *patriarchino*, the ancient liturgy of the basilica of San Marco, derived from the ancient rite of the patriarchs of Grado.

6. APV, *Visite Pastorali*, b. 3, *Visitationes Ecclesiarum 1591-1593* (Lorenzo Priuli); and b. 4, *Visite Lorenzo Priuli 1591-1598* (Supplementi); Jutta Sperling, *Convents and the Body Politic in Late Renaissance Venice* (Chicago, 1999).

As a result, by the end of the sixteenth century the religious face of Venice outside the ducal chapel had been transformed into a reflection of the demands and precepts of the Counter-Reformation church in Italy in most respects, as the process of assimilation accelerated in the backwash of the Council of Trent. Little by little the identity of a State Church in which politics and religion were melded into a sacrality that had permeated both civic and ecclesiastical structures, as well as public life and the individual consciousness, was being lost.⁷

Controversies over issues such as the papal confirmation of the Venetian patriarch (a new requirement that considerably irked the Venetian government) were only a prelude to the subsequent duel between the two powers that swelled to international proportions.⁸ After nearly a year of squabbles over ecclesiastical matters, Venice refused to acknowledge the existence of Paul V's papal bull levying the Interdict of 1605-07, and became even more implacable following the election of Leonardo Donà, the leader of the anti-papal faction (the so-called *giovani*) to the ducal throne in January of 1606. The pro-papal Capuchins and Theatines left the city voluntarily, and though the act was considered a necessary evil by the government, the Jesuits were expelled from Venice (which would ultimately have a long-term impact on the religious affairs of the city).⁹ Beyond minor incidents involving clerics who were reluctant to break with Rome, the practice of religion continued in Venice as though nothing had happened, for the government recognized that an interdict could be effective only if the Republic was denied the sacraments.¹⁰

This resistance had a profound effect on Venice and its people. Throughout the conflict Venetians obstinately defended their politico-religious stance, believing it to be more orthodox than the Catholicism of-

7. Paolo Prodi, "Chiesa e società", in *Storia di Venezia*, vol. 6, *Dal Rinascimento al Barocco*, ed. by Gaetano Cozzi and Paolo Prodi (Rome, 1994), pp. 305-39, esp. p. 306.

8. Gino Benzoni, "Una controversia tra Roma e Venezia all'inizio del '600: la conferma del patriarca", in *Bollettino dell'Istituto di Storia della Società e dello Stato Veneziano*, 3 (1961), pp. 121-38.

9. William Bouwsma, *Venice and the Defense of Republican Liberty. Renaissance Values in the Age of the Counter Reformation* (Berkeley, 1968), pp. 389-90. See also the more recent Filippo de Vivo, *Information and Communication in Venice. Rethinking Early Modern Politics* (Oxford, 2007).

10. Paolo Sarpi, *Considerazione sopra le censure di papa Paolo V contro la repubblica di Venezia e altri scritti sull'Interdetto*, ed. by Gaetano and Luisa Cozzi (Milan, 1977).

ferred by Rome. Patriotic pride drove citizens who normally never entered a church to attend daily Mass, simply to show contempt for the pope.¹¹ Venice demonstrated that it could uphold a religious and spiritual life without the papacy; and that the city, which based its very existence and its longevity on its republican freedom and its religious purity, was an alternative to, not a subject of, Roman religious authority. But Doge Leonardo Donà and the *giovani* were not proponents of politics imposing an upper hand over religion; instead they believed it was possible to restore the ancient tradition of the sacral state that had been so badly eroded in the second half of the Cinquecento. Donà, for instance, was an intensely religious man who had maintained a vow of chastity since youth, and for him the Interdict was a religious war in which Venice defended Christian orthodoxy against the papacy, which had been corrupted by its temporal power.¹²

In fact, a subtle but distinct shift away from the mainstream Counter-Reformation process of ecclesiastical regularization and systematization occurred in the Venetian church in the period between 1603 and the advent of the plague in 1630. Its impetus was without a doubt a result of the confrontation between the Venetian Senate and the Holy See during the papal Interdict, but the person responsible for this shift in direction was not the Servite friar Paolo Sarpi, the Venetian Republic's political consultant during the Interdict, but the patrician cleric Giovanni Tiepolo, *primicerio* of San Marco from 1603 to 1619, and patriarch of Venice from 1619 to his death in 1631. His attitude regarding the relationship of the Venetian Church with that of Rome, his belief in the efficacy of a specifically Venetian brand of external cult (that outward display of faith and spirituality present in every religion), and his incessant promotion of the veneration of Venetian saints can be traced through the decrees he pronounced as *primicerio* and patriarch, his prolific pastoral writings and the numerous religious works of art he commissioned for the altars and chapels of his native city. In contrast to his predecessors, Tiepolo strove to maintain a viable Venetian religious tradition within the ever-encroaching confines of the Catholic Church at large. It was precisely this drive to restore the particularly Venetian aspects of Catholic life in the Serenissima that motivated Tiepolo throughout his thirty-year ec-

11. Bouwsma, *Venice and the Defense*, pp. 389-90.

12. Gaetano Cozzi, *Il doge Nicolò Contarini. Ricerche sul patriziato veneziano agli inizi del Seicento* (Venice, 1959), p. 114.

clesiastical career, resulting in the creation of a considerable corpus of sacred art and voluminous pastoral treatises to support his commissions.

Zuane Tiepolo was born on 12 April 1570 to Agostin q. Nicolò Tiepolo and Laura Bragadin. At first he led the typical Venetian patrician's life, filling a number of magistracies before deciding to join the priesthood.¹³ By nature an ascetic and a mystic, he nevertheless was profoundly influenced by his patrician background and was a passionate defender of the Venetian State in ecclesiastical matters. Doge Marino Grimani (1595-1605) was his maternal great-uncle, and this familial relationship held him in good stead when, upon the death of the *primicerio* Alvise Diedo in 1603, the elderly leader exercised his ducal prerogative in selecting Tiepolo as Diedo's successor. Grimani's choice had more to do with the young man's stance on the relationship of Church and State than it did with consanguinity, for Grimani saw in Tiepolo the person who could continue Diedo's passionate defense of the doge's *juspatronatus* at San Marco.¹⁴

In his sixteen years in the office Tiepolo staunchly defended the right of the doge and *primicerio* to maintain the ducal chapel and its hierarchy of subsidiary churches and canons. He wrote thousands of pages of pastoral texts aimed at every level of literate Venetian society, restored churches, founded altars, promoted the veneration of relics linked to the Venetian State and single-handedly created a corpus of Venetian hagiography that has formed the backbone of every study on Venetian saints from that day to the present. In his capacity as the titular head of the Venetian Church, he promoted every means available to recreate the *venezianità* of the religious sphere in the Serenissima. In 1619 Tiepolo was the first *primicerio* to be elected to the patriarchy, thereby forming an ideal union of the two Churches of Venice.¹⁵

13. Much of the biographical information that follows is derived from the manuscript *vita* of Tiepolo, BMC, Cod. Cicogna, 3060, 1, pp. 23-26. See also Helen Deborah Walberg, "The Marian Miracle Paintings of Alessandro Varotari (il Padovanino, 1588-1649): Popular Piety and Painted Proselytising in Seventeenth-Century Venice" (Ph.D. dissertation, Princeton University, 2004), esp. chs. 5 and 6.

14. Gaetano Cozzi, "Giuspatronato del Doge e prerogative del Primicerio sulla Capella Ducale di San Marco (secoli XVI-XVIII): Controversie con i Procuratori di San Marco de Supra e i Patriarchi di Venezia", in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti*, 151 (1992-93), pp. 1-69.

15. Gaetano Cozzi, "Note su Giovanni Tiepolo, Primicerio di S. Marco e Patriarca di Venezia: L'unità ideale della chiesa veneziana", in *Chiesa società e stato a Venezia. Miscellanea di studi in onore di Silvio Tramontin*, ed. by Bruno Bertolli (Venice, 1994), pp. 121-50.

Tiepolo's political leanings are well known. He was a friend of Paolo Sarpi, an even closer friend of Sarpi's secretary Fulgenzio Micanzio, and was considered one of the circle of Sarpi's intimates allied with the *giovani* in the Senate. As a result he was viewed with suspicion by the papal nuncio, and was despised by Gregory XV and Urban VIII. Unlike his predecessors Lorenzo Priuli and Francesco Vendramin (1607-1619), Tiepolo never received a cardinal's hat as recognition for his pastoral labors, though he was even more fervent in his efforts to reform the Venetian clergy than either cardinal.¹⁶ Unlike them, he clearly understood the ambiguous nature of the female monastery in Venice, and did everything in his power to alleviate the discomfort of the unfortunate women enclosed within the cloister walls against their wills, and in this period in which Venetian patricians began to recognize their own demographic decline, he labored to uphold the nobility and ideals of the ruling class as an exemplar of Venetian excellence in both secular and spiritual realms.¹⁷

The most enduring contribution Tiepolo made to the restoration of Venetian religious traditions was his research in Venetian hagiography. The phenomenon emerged throughout Counter-Reformation Italy as a consequence of the Tridentine decrees reconfirming the validity of the cult of saints. Bishops reorganized their local liturgical calendars to bring them into concordance with the Roman *calendarium* and eliminated any mythical saints or those without an official cult.¹⁸ However, the promotion of holy persons in Venice was characterized not so much by attempts to have them officially recognized by Rome as to publicize them to the Venetian populace. This trend saw a notable escalation during the Interdict, as Sarpi's circle both preached and published sermons on Venetian saints and their lives.

Fulgenzio Manfredi, a Franciscan firebrand whose passionate anti-papal sermons alarmed even the normally sanguine Servite, was foremost among

16. Cozzi, *Il doge Nicolò Contarini*, p. 63 n 1. Cozzi also describes the Holy See's distrust of Tiepolo on p. 64, n. 1, where the nuncio complains that he cannot speak of ecclesiastical matters with Tiepolo without the latter immediately reporting to his friends in the Senate.

17. Sperling, *Convents and the Body Politic*. Sperling uses Tiepolo's concern for the nuns as the linchpin for her book.

18. Eric Waldram Kemp, *Canonization and Authority in the Western Church* (London, 1948), pp. 145-46; and Kenneth L. Woodward, *Making Saints* (New York, 1990), p. 75.

these hagiographical broadcasters.¹⁹ After preaching a sermon on the Venetian proto-patriarch Lorenzo Giustiniani (beatified in 1524 by Clement VII, but not canonized until 1690),²⁰ he published the life of the *beato*, extracted from a collection of saintly biographies produced by Gabriele Fiamma, a sixteenth-century bishop of Chioggia.²¹ The publication date of Manfredi's version is January of 1606 m.v., (1607 in the Gregorian calendar, at the height of the Interdict). The first page of Fiamma's *vita* immediately demonstrates the attraction the work had for Manfredi, and the potential power such a publication could wield in the ongoing conflict with Rome:

Quanta sia la felicità, la bellezza, et la nobiltà di Venetia, Città famosa, ornamento singular del mondo, gran miracolo dell'universo, sol rifuggio di tutta Italia, et seggio proprio della libertà; io presumo che ciascuna il sappia, et che sia soverchio il farne qui parola. Perché, se a laude, o se a ventura alcuno recarsi dee d'esser nato in alcun luogo celebre: a gran laude et a gran ventura dee attribuirsi al beato Lorenzo l'esser nato in Venetia, et di genitori fra l'ordine de' nobili nobilissimi.²²

This introduction, written in the early 1580's, highlights the three most prominent aspects of Venetian Seicento hagiographic writing. First, the holiness of the person was directly linked to Venice's own exceptional qualities. Second, almost without exception the holy persons chosen for promotion in Venice during this period were of the patrician class. Lorenzo Giustiniani's pedigree was particularly impressive due to his direct descent from the popular *beato* Nicolò Giustiniani, so his family tree possessed the joint advantages of nobility and sanctity. Third, the vast majority of *beati* promoted by Venetian Seicento hagiographical writers were not officially recognized by the Sacred Congregation of Rites in Rome.

Along with the republication of Fiamma's *vita*, Manfredi produced a tract of his own: the life of the doge-turned-monk Pietro Orseolo. Although his cult was not officially recognized until 1731, Orseolo's significance as a popular saint was firmly embedded in the religious consciousness of the Venetian people, for he was one of the saints represented in the Trecento mosaics in the baptistery of San Marco, and was accepted by the Con-

19. Bouwsma, *Venice and the Defense*, p. 401, n. 311.

20. Giovanni Musolino et al., *Santi e Beati Veneziani. Quaranta profili* (Venice, 1963), pp. 207-16.

21. Gabrielle Fiamma, *Le Vite de' Santi* (Venice, 1583).

22. Fiamma, *Vite*, p. 4.

gregation of Rites due to the antiquity of his *fama sanctitatis*. Manfredi's choice of a holy person to promote, however, reveals his ulterior motives. Not only was Orseolo a member of the nobility, he was a doge. He renounced the *dogado* to become a Camaldolese monk in 978, becoming a close companion of the order's founder, san Romualdo. A man who had been the sacral head of the *Serenissima*, Pietro Orseolo was also one of the Company of the Blessed in Heaven. A finer example could not have been found during the contentious period of the Interdict to uphold the holiness of Venice and its unique form of government.

By promoting the doge in this manner, Manfredi made an explicit comparison between Orseolo and other saintly rulers, such as Louis IX of France and Edward the Confessor of England. This effectively reaffirmed the Venetian government's claim to be mandated not by any secular power, but by the supreme authority of God. The *vita* was dedicated to the intransigent Doge Leonardo Donà, who had been elected to the *dogado* one day before the anniversary of the saint's death. The dedication warrants reproduction:

Questo giorno annuale di V. Serenità soblimata all'alto Seggio, e Trono di questa eccelsa Repubblica, et gloriosa Patria, [...] Domani sarà il natale del [...] beato morire [di Orseolo], nel quale delle sue fatiche; e nello stesso di la Sublimità vostra fu coronata per suoi meriti, eletta da Dio a tempo di bisogno non per spreggiare, et abbandonare, ma per ben regere, e defendere la patria libera, e la Reppublica sua ottima Vinitiana, a reformatione, ed ampliacione della nostra vera Chiesa Cattolica Christiana. E come ella è stata sempre Christianissima, et Religiosissima in ogni tempo di altro stato, così farà (spero) via più religiosa, e santa in cotesto suo Principiato. Il quale non è contrario alla santità; quando molti Precipi et Reggi siano stati Santi: e più facilmente tali possano esser quelli (quali ve ne son stati) di questa giusta, e modestissima Signoria; il cui Precipite pende dalla volontà, e volontaria elezione de gli ottimati, ed ottimi Senatori, moderato dalle giuste, e sante leggi, a quali anch'ei è sottoposto. Sottoponga Dio con la forza sua onnipotente gl'infedeli alla sua Santa Fede, et all'Impero Christiano, gli rebelli all'ubidienza della Chiesa Cattolica, e della Christiana Reppublica.²³

This passage highlights the most important ideological issues tested during the conflict with Rome: the concept that the authority of the doge

23. Fulgenzio Manfredi, *Vita di S. Pietro Orseolo, di Doge, e Precipite di Vinetia fatto Monaco, & Eremita in Guascogna* (Venice, 1606), pp. 3-4.

was derived from God, and not from any earthly power; that Venetian religion belonged to “our true Catholic Church”; and that the laws of the *Serenissima* were both “just and holy”. Although Orseolo’s sanctity is apparent long before he renounces the throne to become a monk, Manfredi places equal importance on the doge’s just actions while he is in office.²⁴ The resulting hagiographical construct creates a sort of “political” saint – a saint whose attributes and qualities exemplify the bond between the sacral state of the Venetian Republic and the ruling class that governed it.

Manfredi’s political proselytizing was cut short, however, when he suddenly switched sides during the Interdict and fled to Rome in 1607.²⁵ It was left to Tiepolo to carry on the hagiographical work, which he conducted with encyclopedic exactitude as he initiated a campaign to promote Venetian saints and the Virgin Mary, founding altars and publishing vernacular pastoral treatises destined for a broad spectrum of the Venetian populace.

Tiepolo commenced his lifelong devotion to the role of saints and saints’ relics in the Venetian Church by publishing the *Trattato dell’invocazione et veneratione de’ Santi* in 1613.²⁶ It displays not only the cleric’s passionate interest in hagiography at an early stage of his career, but his ponderous erudition as well (at the beginning of the work Tiepolo lists forty-nine authors on whose writings he based his own work). The nearly five hundred pages of the treatise reaffirm the Counter-Reformation doctrines on the proper veneration of the Virgin Mary and the saints.

Succeeding this rather ponderous tract was Tiepolo’s first saintly biography, in which he focused his energies on the life and miracles of Giacomo Salomone, the Venetian patrician who became a Dominican monk and ultimately a patron saint of Forlì.²⁷ He was one of several authors who

24. Manfredi, *Vita di S. Pietro Orseolo*, pp. 8-11.

25. Bouwsma, *Venice and the Defense*, p. 488; Cozzi, *Il doge Niccolò Contarini*, p. 99, n. 49; John L. Lievsay, *Venetian Phoenix: Paolo Sarpi and some of his English Friends (1606-1700)* (Lawrence, KA, 1973), p. 110; and Gino Benzoni, “I ‘teologi’ minori dell’Interdetto”, in *Archivio veneto*, 5th series, 91 (1970), pp. 67-78. See also Paolo Savio, “Per l’epistolario di Paolo Sarpi”, in *Aevum*, 11 (1937), pp. 275-322; especially pp. 316-17, in which, writing to Antonio Foscarini on 16 February 1610, Sarpi reports Manfredi’s arrest and expects the worst.

26. Apparently only two copies survive, one at Harvard and the other in the Venetian Seminary’s library.

27. Giovanni Tiepolo, *La Vita del B. Giacomo Salomone, Frate dell’Ordine di San Domenico. Nobile Venetiano, et Protettore della Città di Forlì* (Venice, 1618).

wrote *vitae* in 1618 when the saint's cult was recognized in Venice; until that year Salomone had been venerated only in the Emilian monastery where he was buried.²⁸

In the book's first chapter Tiepolo occupies himself with the rhetorical question of the usefulness of hagiography. After addressing the need to imitate the saints, he approaches hagiographical biography as a historian, and notes the author's responsibility to report factual information, not legend.²⁹ This reflects not only the Counter-Reformation demand to validate the lives of the saints through a rigorous scholarly approach (as would be represented some thirty years later by the works of the Bollandists),³⁰ but the author's own intense interest in Venetian history writing. In his youth he had copied chronicles and collected documents for a history of Venice that he never found time to write.³¹ Here Tiepolo has transformed his love of Venetian history into a useful tool to promote the *venezianità* of the sacred in his homeland.³²

The second chapter, which addresses the origins of the *beato*, stresses the importance of Salomone's patrician birth. The author debates the propriety of emphasizing the nationality and family of one who is "a citizen of heaven", and who sought while alive to "leave [earth] and receive as a homeland the dwelling of God". He compares heaven and earth to a natural and an artificial light, the former obscuring the latter with its brilliance, but then declares:

Non è così nelle vite di santi, quando si tratta di appressare alla luce della lor Gloria che hora possiedono nel Paradiso il chiaro delle lor patria, et lo splendore de i lor natali, perche come l'oro, non leva, ma accresce, non toglie, ma dà bellezza di quella gemma, la quale egli lega, ancorché Maggiore sij il pretio di essa, che non è quello di così ricco metallo, così il dirsi d'un Santo che sij stato di sangue, et di patria illustra è un far parire Maggiore la sua virtù, et

28. Musolino et al., *Santi e beati veneziani*, pp. 160-64. Two other *vitae* were written by the Dominicans Gioan Michele Piò and Francesco Marini, and another by Giovanni Antonio Flaminio (all published in Venice in 1618).

29. Tiepolo, *Vita di Giacomo Salomone*, pp. 7-8.

30. Sherry Reames, *The Legenda Aurea. A Reexamination of its Paradoxical History* (Madison, WI, 1985), pp. 27-67.

31. Cozzi, *Il doge Nicolò Contarini*, pp. 62-63.

32. He notes, for example, that though Salomone was well known in Forlì, he was "qui nella propria patria quasi occulto thesoro per lungo tempo nascosto". Tiepolo, *Vita del Beato Giacomo*, p. 7.

per contrario accresce non poco di lode, et di stima alla città, et alla famiglia che l'hanno prodotto nel mondo. Qual più gloriosa patria poteva sortire il nostro Beato che una Vinigia? et qual più degna famiglia che de Salomoni, di Sanguè Patritio, et di soggetti, et virtù nobile, et eccellente?³³

This emphasis on Salomone's noble heritage served as a benchmark for the Venetian ruling class – a reminder that their patrician heritage was as pure and sacred as that of the State itself.

Tiepolo notes that, like many other medieval saints, Salomone performed miracles before his death. The first miracle the author relates is of particular significance for his promotion of the *beato*. A young girl is covered with scrofula, and the doctors are unable to cure her. Her father dreams of taking her to France to receive the King's Touch, but the family is too poor to make the trip. He conducts her instead "with many tears" to Salomone, who, touching her neck, heals her instantly.³⁴ The allusion is obvious: the Venetian patrician Salomone, by virtue of the sanctity inherent in his family, his upbringing, and his pious acts, is promoted as a holy person possessing the same healing power bestowed by God upon the anointed king of France. Once again, the miracle points to an assessment of the patrician class of Venice, upholding and validating its nobility. Tiepolo's work concludes with a section describing the Venetian Senate's efforts to build a magnificent tomb for the *beato* in Forlì and the recent papal decision to expand the holy man's cult into the Venetian dominion.³⁵ As a result, the book strives to take back for Venice some of the glory one of its illustrious sons had won outside the dominion, and to make Salomone a truly Venetian saint.

In the same year he published Salomone's biography, Tiepolo founded an altar dedicated to the *beato* in the chapter room of the Venetian monastery of Santi Giovanni e Paolo, effectively reinforcing his *vita* with a visual testament to the *beato*.³⁶ This concept of combined written and visual promotion of a saint remained in an embryonic state in the case of Giacomo Salomone, as the chapel was accessible to the public only during feast days. However, Tiepolo would find a way to circumvent this obstacle and elaborate the *modus operandi* of his hagiographical agenda in his next project, a comprehensive index of the names of the Venetian saints and *beati*.

33. *Ibid.*, p. 8.

34. *Ibid.*, pp. 32-33.

35. *Ibid.*, pp. 47-56.

36. ASV, SS. Giovanni e Paolo, b. 12, Consigli. 4 gennaio 1618.

Around the time he was elected to the patriarchate in 1619, Tiepolo compiled a catalogue of Venetian saints and *beati* containing 160 names of predominantly aristocratic holy persons: from legendary saints associated with the beginnings of the Venetian republic to holy women of the Cinquecento. The original index was never published and the manuscript has disappeared, but it survives as the kernel for three expanded versions produced by Andrea de' Vescovis in the second half of the seventeenth century.³⁷ Silvio Tramontin has noted that, despite the fact that Tiepolo's catalogue was never published, it forms the basis for every hagiographical study of Venetian sanctity from the seventeenth century to the present.³⁸ Tiepolo scoured every possible source to find suitable candidates for his index. He included a number of nuns from the monastery of Santa Croce, all of whom are recorded in a 1610 publication, the *Compendio dell'origine et delle donne illustri di Santa Croce di Venetia* by Domenico Codagli. He augmented his list with more nuns from the monastery of Corpus Domini, indicating that he had access to the manuscript histories contained in the monastery's archives. In addition, the mendicant orders and the Gesuati are well represented, suggesting once again that Tiepolo consulted the histories of the various orders while compiling his list.

Nearly every one of these holy persons lacked official recognition by the Congregation of Rites in Rome. Tiepolo was obviously collecting the names of prominent Venetians in an effort to bring together a corpus of Venetian sanctity from which other ecclesiastics could draw candidates for possible canonization processes; a list that could also serve to defend the Venetian *calendarium* from the Counter-Reformation decree purging local dioceses of their "popular" and unauthorized saints. In all probability he saw the index as a tool with which to promote the causes of these Venetian holy persons; a tool which Tiepolo was unable to utilize to its fullest extent but which served as his legacy to later hagiographers of Venetian sanctity.

Aside from its value as a historical document and hagiographical tool, the true significance derived from the Index of Venetian Saints and *beati* is

37. BNM, Cod. Marc. It. VII, 702; BNM, Cod. Marc. It. VII, 331; and BMC, Cod. Cicogna 1139. De' Vescovis marks the entries in his expanded version that had been in Tiepolo's original index.

38. Silvio Tramontin, "Cataloghi dei 'santi veneziani'", in Musolino, et al., *Santi e beati veneziani*, pp. 19-61.

the art patronage associated with it. In 1622 Tiepolo commissioned twenty-eight ideal portraits of Venetian saints and *beati* for the Morosini chapel in the church of the Madonna dell'Orto. According to Marco Boschini, they were painted by Palma il Giovane, Matteo Ponzone, Pietro Mera, "and others".³⁹ In generally poor condition, they have suffered over time: several have been over-painted, and all have been cut down about 10 cm at each side. Nevertheless, they constitute an important visual "catalogue" of sanctity that reflects Tiepolo's intensely personal involvement in hagiographical research. This is testified by the collection of paintings in his possession at his death in 1631, composed exclusively of paintings and prints of saints and *beati*, 80% of whom were Venetian.⁴⁰

Indeed, his self-involvement reached such a pitch that in 1621 he had a vision of a member of the convent of Santa Croce della Giudecca, Eufemia Giustiniani, whom he had originally left off the index. She appeared to him, beseeching him to add her name to the list. When he doubted the validity of the apparition, she appeared several more times to convince him, and he finally responded by adding her name to the index and including her in the portrait gallery.⁴¹

The twenty-eight paintings in the church of the Madonna dell'Orto represent a cross section of the Venetian religious community. At their head stand the figures of three saints from Venice's earliest days: St. Demetrius, the fifth century Greek military saint from whom the Minotto family claimed descent (Fig. 53), and Sts. Magnus and Titian, both bishops of Eraclea and evangelizers in the Venetian lagoon. St. Magnus was of particular significance to Venice's religious heritage, as he is credited with the foundation of eleven of the oldest parish churches in the city.⁴² Two saintly doges testify to the religious purity of the Venetian Republic: Orso Badoer

39. Marco Boschini, *Minere della pittura veneziana* (Venice, 1664), p. 445. The "others" probably included Domenico Tintoretto. Jacopo Tomasini, *Annales Canoniorum secularium S. Georgii in Alga* (Udine, 1641), p. 328. Tomasini posits that the paintings were all executed by Domenico Tintoretto. In light of the different hands evident in the paintings, his proposal is not accepted today. (This author attributes two of the paintings to Matteo Ingoli on stylistic grounds.)

40. BMC, Cod. Cicogna 3243/24, Inventario di scritture et mobili fatto l'anno 1631 14. Maggio del q. Mons. Ill.mo e Rmo Patriarca et della N.D. Laura Bragadin.

41. Flaminio Corner, *Venetiae Ecclesiae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae ac in decades distributae* (Venice, 1749), vol. 1, p. 49.

42. Giovanni Antonio Gasparini, *La Vita ovvero Memorie dell'opere mirabili di s. Magno nobile di Altino e Vescovo di Eraclea* (Venice, 1736).

(d. ca. 930) (Fig. 54) and Manfredi's Pietro Orseolo,⁴³ doge from 976 to 978. Both these men were accepted by the Catholic Church as *praetermissi*: recognized by virtue of their long-standing cults in the city. Alongside these two sacral heads of state Tiepolo placed three spiritual heads of the Church in Venice, the first Venetian Patriarch Lorenzo Giustiniani (d. 1456) (Fig. 55), his successor Matteo Contarini (d. 1460), and Francesco Querini (d. 1372), patriarch of Grado. Giustiniani, as noted above, was officially beatified in 1524,⁴⁴ but Contarini appeared as a *beato* only for the first time in Tiepolo's index, and Querini was the object of a failed canonization process begun the year he died.⁴⁵ Two more bishops, Gerardo Sagredo (bishop of Marosvar, Hungary, and the first Venetian martyr, d. 1046)⁴⁶ and Antonio Pizzamano (Bishop of Feltre, d. 1512), were also represented; both were objects of popular cults soon after their deaths.⁴⁷

Most of the rest of the male saints depicted in the paintings represent various religious orders: Dominicans, Franciscans, Somaschi and others, but particularly Gesuati. All of these men were venerated only within their orders, or else had no evidence of any cult whatsoever in Venice.⁴⁸

Three abbesses figure among the Madonna dell'Orto *beati*: two Benedictines, Giuliana da Collalto (d. 1262) and Eufemia Giustiniani (d. 1487, niece of the proto-patriarch Lorenzo Giustiniani and subject of Tiepolo's visions in 1621).⁴⁹ The third is the Franciscan Illuminata Bembo (d. 1483), who is depicted in the act of writing the *vita* of St. Catherine of Siena

43. Giusto Fontanini, *De sancto Petro Urseolo* (Rome, 1730); and Fulgenzio Manfredi's *Vita* discussed above; Antonio Niero, "B. Badoer, Orso", in *Biblioteca Sanctorum* (Rome, 1962), vol. 2, col. 693.

44. Bernardo Giustiniani, *Viti beati Laurentii Iustininai Venetiarum proto patriarchae* (Rome, 1475); and Gabrielle Fiamma, *Vita del B. Lorenzo Giustiniano Primo Patriarca di Venetia. La cui Festa cade li 8. di Gennaio* (Venice, 1606).

45. Musolino et al., *Santi e beati veneziani*, p. 221.

46. Florio Banfi, "Vita di S. Gerardo da Venezia nel codice 1622 della Biblioteca universitaria di Padova", in *Benedictina*, 2 (1948), pp. 262-80.

47. Musolino et al., *Santi e beati veneziani*, pp. 72 and 249.

48. Included are the Gesuati Antonio Bembo (d. 1436), Antonio Veneziano (d. 1458) and Bartolomeo Michiel (d. 1442); the Canon Regular of San Giorgio Antonio Correr (d. 1445); the founder of the Capuchins, Matteo da Bascio (d. 1552); the Camaldolese Paolo Giustiniani (d. 1518); the Theatine Giovanni Marinoni (d. 1562); the Dominican Giacomo Salomone (d. 1299?); and Girolamo Miani, the founder of the Somaschi (d. 1537).

49. Anonymous, *Memorie della vita della beata Eufemia Giustiniani monaca benedettina* (Venice, 1788).

(Fig. 56), a work for which she was recognized as a leading scholar among female monastics.⁵⁰ Of the three, Eufemia Giustiniani was the object of active local veneration (by the mid-seventeenth century her cult was so popular that the patriarch Francesco Morosini demanded that the body be placed in a locked coffin that could only be opened with his permission).⁵¹ But Giovanna da Collalto received recognition only in the late 17th century, and only in her home monastery on the island of Giudecca.⁵² Illuminata Bembo was venerated solely within the Franciscan order, and her portrait in the *Madonna dell'Orto* is the only indication of a Venetian cult.⁵³

Two of the most intriguing monastic figures represented in the gallery are the thirteenth-century patrician couple Nicolò Giustiniani and Anna Michiel. Nicolò (Fig. 57) was a monk in the monastery of San Nicolò al Lido when, as a result of both war and pestilence, he found himself the last surviving male in his ancient and noble family. He was released from his monastic vows by a senatorial request to Pope Alexander III, and married Anna, daughter of the Doge Vitale Michiel. They produced six sons and three daughters, after which they both took vows of chastity and lived as man and wife in name only. Once the familial line was secure, Nicolò returned to his monastery and Anna became a Benedictine nun.⁵⁴ As the focus of a widespread popular cult, their story assumed a particular resonance in light of the early-Seicento demographic decline of the Venetian nobility.

Three members of the laity were added to the gallery: the Venetian hermit Leo Bembo (d. 1187), the twelfth-century almsgiver Pietro Acotanto, and the virgin Contessa Tagliapietra (d. 1308). The case of Contessa, or Contissa Tagliapietra (Fig. 58), characterizes the difficulties Venetian popular saints had in gaining official recognition during the Counter Reformation. Tagliapietra is the only lay female to be included in the portrait collection, yet aside from Lorenzo Giustiniani (who became a patron saint of Venice) her cult was probably the most widely followed of any of the Venetian holy persons Tie-

50. The *vita* survives in manuscript form in the Royal Library of Brussels, n. 2894.

51. Musolino et al., *Santi e beati veneziani*, p. 241.

52. Antonio Arcoletto, *Ristretto della Vita della beata Giuliana Contessa di Collalto Fondatrice del Venerabile Monastero de' santi Biagio e Cataldo in Venezia* (Vienna, 1693).

53. Musolino et al., *Santi e beati veneziani*, p. 235.

54. Giuseppe Gennari, *Notizie spettanti al beato Niccolò Giustiniani Monaco di s. Niccolò del Lido* (Padua, 1794).

polo chose for the Madonna dell'Orto canvases.⁵⁵ Despite repeated requests by Venetian authorities, Rome never granted her official recognition.⁵⁶ The problem was twofold: first, there was a total lack of documentary evidence for her life and miracles, and second, veneration of her relics generated a superstitious practice that was extremely difficult to control.

According to tradition, Contessa was a young patrician who harbored a strong devotion for the Holy Eucharist, crossing the Grand Canal each day to attend Mass at the church of San Maurizio. When her parents, concerned by her impassioned devotion, forbade her attendance by sequestering the gondola in which she traveled, she was miraculously transported across the canal on her cloak. After her death at the age of twenty, a popular practice arose at her tomb. Venetian placed their infants on the urn containing Contessa's body in the belief that, should the children fall into a canal, they would float on the surface of the water for the same number of minutes that they had rested over the remains of the young patrician, thereby allowing enough time for someone to rescue them.⁵⁷

The apostolic visitors made note of the superstitious practice in 1581 and ordered that the parish priest suppress it on pain of suspension.⁵⁸ The tradition flourished, however, and Lorenzo Priuli noted in his 1593 Pastoral Visit that a new chapel was being prepared for the body of the *beata*.⁵⁹ However, when Priuli's successor Matteo Zane visited the church in 1604, he banned the transfer, as Contessa had not been officially beatified.⁶⁰ Nevertheless, the practice of placing infants over the relics was still popular as late as 1661.⁶¹

The vicissitudes of Contessa Tagliapietra's cult in Venice, both popular and official, are a perfect example of the problems the Catholic Church

55. Lina Urban, "L'andata' dogale a San Vio. Rituale, un quadro, una 'beata,' una chiesa", in *Studi veneziani*, new series, 28 (1994), pp. 191-202.

56. As late as 1830 a painting over an altar in Santo Stefano was ordered removed until the cult was officially recognized. Musolino et al., *Santi e beati veneziani*, p. 158.

57. Anonymous, *Compendio della vita, morte e miracoli della Beata Contessa Tagliapietra, il cui corpo riposa nella chiesa parrocchiale e collegiate di San Vito all'altar di sant'Antonio Abate* (Venice, 1762).

58. APV, Visita Apostolica, b. 1, fasc. 54.

59. APV, Visite Pastorali, b. 3, Visitationes Ecclesiarum 1591-1593 Lorenzo Priuli, fol. 537.

60. APV, Visite Pastorali, b. 5, Visite Parrocchiale Zane 1601 ad 1604, fol. 38. In addition, Zane orders that the relics of the *beata* be securely locked behind a grate.

61. Musolino et al., *Santi e beati veneziani*, p. 157.

faced in supporting the veneration of saints after the Protestant Reformation. Though she was the object of a widespread local cult, Contessa nevertheless lacked the necessary saintly pedigree to be officially recognized, and presented church authorities with a problematic superstitious practice that proved impossible to eliminate. Her inclusion in Tiepolo's catalogue of Venetian sanctity highlights the patriarch's desire to promote hagiographical models that were not necessarily acceptable in the eyes of the Holy See, but instead reflected a specific form of sanctity that would resonate in the Venetian religious consciousness.

Finally, Tiepolo added a local hero to the gallery, the parish priest of the church of San Giovanni Decollato (incorrectly named Giovanni Olini due to a misreading of sources).⁶² Giovanni was venerated throughout Venice for his pastoral care and charity during the plague of 1348. In a sense the choice was a premonition, for Giovanni's namesake and patriarchal patron would himself die in the odor of sanctity as a result of his pastoral activities during the plague of 1630-31, only a week after laying the first stone of the votive church of Santa Maria della Salute.

In the final analysis, only sixteen of Tiepolo's twenty-eight saints and *beati* were objects of popular veneration in seventeenth-century Venice. Of these, only the three saints Demetrius, Magnus and Titian, and the two doges Orso Badoer and Pietro Orseolo were recognized by the Congregation of Rites by virtue of their longstanding cults, and only Lorenzo Giustiniani had been officially beatified. The remaining ten "popular" Venetian *beati* were first promoted by the new patriarch. In addition, Tiepolo added twelve holy persons to his visual catalogue who were venerated only within the religious orders in which they had professed, but who did not have widespread popular cults. Their presence as *beati* in the Madonna dell'Orto points to a conscious attempt on Tiepolo's part to reveal unfamiliar holy persons to the public-at-large, and to broaden the ranks of Venetian sanctity in a period which was notably lacking in saintly figures of its own.⁶³

Antonio Niero has noted the patrician flavor in the presentation of the members in the Madonna dell'Orto gallery. All but two belonged to the

62. *Ibid.*, p. 165.

63. Giovanni Spinelli notes the "general mediocrity" of the period in terms of the number of its saintly figures in Spinelli, "I religiosi e le religiose", in *La chiesa di Venezia nel Seicento* (Contributi alla storia della chiesa veneziana, 5), ed. by Bruno Bertoli (Venice, 1992), pp. 198-99.

patrician class either as result of popular legend or by genealogical fact. Each person is identified with an inscription (which has been cut down at the base), and his or her heraldic arms are prominently displayed at the bottom center of the canvas. This emphasis on the nobility of the saints and *beati* represented in the Madonna dell'Orto paintings reflects Tiepolo's concern for the promotion of his own social class both to the patriciate and to the rest of the Venetian public. In doing so, Tiepolo created a visual parallel to his Index of Venetian Saints and *beati*: an iconography of Venetian sanctity operating in tandem with the index as a hagiographical tool for both Venetian ecclesiastics and the laity.⁶⁴ The Madonna dell'Orto paintings thus operate as a concrete visual rendition of the thoughts and desires of the Venetian patriarch.

In his 1616 *Delle considerazioni del Santissimo Sacramento del corpo di Christo*, Tiepolo denotes the importance of the two modes of communication, writing and painting, operating together.

Siano le profetie alla conditione delle cose scritte saranno poi le figure alla conditione delle cose dipinte, chi non sa, che niente meno s'intende la materia, et serie di un fatto col leggerla in un libro, che col vederla dipinta in un quadro? Ma perche lo scrittore alcuna volta in certe parti non può in alcune cose cotanto abellire quello, che dice, come fa il pittore con li colori, et con li penelli, ne al pittore è dato d'esprimere alcune parti, che hanno più dell'ideale, che del sensibile, come per dinotare pienamente una cosa, si usano ben spesso di unire in uno, et la pittura, et la scrittura a fine di maggiormente significarcela.⁶⁵

This passage clarifies the embryonic concept Tiepolo promoted in commissioning Salomone's chapel in Santi Giovanni e Paolo concurrently with his publication of the saint's life, and reiterates the relationship between the painted and written versions of his index. It demonstrates the complexity of Tiepolo's methodology in his search to renew a specifically Venetian brand of piety, one in which the cleric called upon every means at his disposal to inflame the collective consciousness of the city and bring it closer to the religious heritage of its long and tempestuous history. Although his dreams for a renewed Venetian national church died with him

64. Emmanuele Cicogna attests to the fact that the paintings were "copied and re-copied" in various media. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane* (1824-53), vol. 2 (reprint Bologna, 1982), p. 120.

65. Giovanni Tiepolo, *Delle considerazioni del Santissimo Sacramento del corpo di Christo* (Venice, 1616), p. 49.

in 1631, Giovanni Tiepolo's legacy to his beloved *patria* was the creation of a community of indigenous saints who were slowly acknowledged by the Roman Church over the next three centuries. Tiepolo's pastoral writings and his gallery of ideal portraits at the Madonna dell'Orto, regardless of the aesthetic valorization imposed on them by modern connoisseurs, stand as important historical documentation of the patriarch's search for, and celebration of Venetian religious identity.

THOMAS WORTHEN

Soazoni, or The Venetian Reformation of San Nicolò dei Mendicoli

From the middle of the fifteenth century on, the walls of Venetian churches tended to be of whitewashed plaster with structural elements of white or gray stone. The church of San Giorgio Maggiore, often used to exemplify sixteenth-century Venetian architecture, is as white and grand as it could be. Seen in this context, San Nicolò dei Mendicoli is peculiar (Figs. 59-66). In the 1580s, while the new church of San Giorgio was still being built, San Nicolò was enveloped in dark, rich woodwork. Shortly thereafter, paintings of the Life of Christ were added to the upper walls, further darkening the nave. Here I will examine the décor of San Nicolò, trace its origins, and describe its significance. It may seem something of an outlier, but I would argue that San Nicolò is actually far more characteristic of Tridentine Venice than San Giorgio Maggiore.

1. *San Nicolò dei Mendicoli*

The parish church of San Nicolò is a basilica on the far western end of Venice that was altered a number of times in the course of its long history.¹

1. In the following notes, the indication “ASV: Provveditori di Comun” always refers to the transcription of the *mariegola* (matricola or register) of the confraternity that is mentioned in the relevant text. For other histories of San Nicolò, see Giuseppe Bettanini, *La chiesa di S. Nicolò dei Mendicoli in Venezia* (Noale, 1935); Umberto Franzoi and Dina Di Stefano, *Le chiese di Venezia* (Venice, 1976), pp. 190-91; Rosolino Scarpa, *Notizie della chiesa e parrocchia di San Nicolò dei Mendicoli* (Venice, 1976) [typescript; reprinted 1991]; Francesca Zennaro, “La chiesa di S. Nicolò dei Mendicoli a Venezia” (tesi di laurea, Università Ca’ Foscari, Venice, 1978); Lina Salerni, *Repertorio delle opere d’arte*

The most dramatic structural change came in the 1360s when the columns closest to the apse and to the façade were removed to make room for large gothic arches. The eastern arches (Fig. 60, lower right) provided a generous space for choir stalls that were separated from the rest of the nave by an unusually obtrusive wall.² The purpose of the western arches (Fig. 61) can only be surmised. In the fifteenth century two altars were set up in the nave near the choir wall and two chapels added to the south aisle.³

Around 1578 the confraternities, or *scuole*, of San Nicolò began a remodeling that eventually encompassed the entire church. In 1604 the parish priest, Salomon Lando, wrote:

In the church there are four *scuole*, all devotional, namely, that of the most Blessed Sacrament, of the Madonna [i.e., of the Visitation], of the Cross, and of Saint Nicholas, which, in all their poverty, in around twenty-six years have spent twelve or thirteen thousand ducats in beautifying the church and maintaining their altars.⁴

(The district was famously poor, but its chronic poverty at least had the happy result that the parish could never again afford a major transformation. It could barely keep the church standing.)⁵ Identical chapels were built to either side of the apse, the one on the left for the Sacrament, trans-

e dell'arredo delle chiese e delle scuole di Venezia, vol. 1, *Dorsoduro, Giudecca, Santa Croce* (Vicenza, 1994), pp. 118-28; Ennio Concina, *Le chiese di Venezia, l'arte e la storia* (Udine, 1995), pp. 162-67; Andrea Gallo and Stefania Mason, *Chiesa di San Nicolò dei Mendicoli, arte e devozione* (Venice, 1996), pp. 17-45. There are two magnificent glass-plate negatives by Naya of the interior of the church ca. 1880, one at F. Turio Böhm, S. Marco 2337, Venice (no. 25133N), the other at Museo Fortuny (no. 1778). I have not been able to get a usable reproduction of either. A late 19th-century painting of the interior by P. Varen(?) hangs in the left aisle of the church, a photograph of which is in the Fondazione Cini (Fototeca, n. 269474).

2. Described in 1581 as a “paries intersecans Ecc[lesi]am”: see note 13.

3. According to Gastone Vio, *Le scuole piccole nella Venezia dei Dogi* (Vicenza, 2004), p. 796, in 1437 the altar of the Scuola di San Nicolò was erected “ai piedi dell’iconostasi”.

4. APV, *Visite parrocchiali Zane*, no. 27 [p. 6]: “Vi sono in chiesa quattro scole cio è quello del S.mo Sagramento, della Madonna, della Croce, et di S. Nicolo, che sono tutte di devocione, le quali spendono in abellir la chiesa, et mantener li loro altari, che in tutta la loro povertà hanno speso in 26 anni intorno dodeci o tredecimila ducati”. Lando was parish priest from 1573 to 1611 (Flaminio Corner, *Venetæ Ecclesiæ Antiquis Monumentis nunc etiam primum editis illustratæ ac in decades distributæ* [Venice, 1749], vol. 5, p. 368).

5. Subsidence to the south of the church caused ongoing static problems that were resolved only in 1915 by the rebuilding of the entire south wall of the church and the installation of two large buttresses (Archivio Storico Comunale di Venezia, 1915-20, fascicolo

ferred from the south aisle sometime before 1581, and that on the right for the Confraternity of the Visitation (Fig. 62).⁶ An artist close to Veronese frescoed the apse with figures and with fictive architecture of white stone whose entablature extended onto the adjacent walls. Veronese's nephew, Alvise dal Friso (Alvise Benfatto), painted an Annunciation on the wall above the apse.⁷ The church acquired a fine new organ and loft at the western end of the nave.⁸ By 1580 gilded woodwork had been added: a workman wrote his name and that date above an unidentified part of it.⁹ This woodwork was very likely in the north aisle (Fig. 65) if San Nicolò was like other churches where the aisle leading up to the Sacrament Chapel was the first one to be fitted with a ceiling.¹⁰ In any event the redecoration was thorough enough for Francesco Sansovino to have written in 1581 that the church had been "in large part restored a few years ago".¹¹ The nave,

IX.7.11, Stima dei lavori 12 Marzo 1915). See also Scarpa, *Notizie della chiesa*, pp. 63-65, 70-81; Zennaro, "La chiesa di S. Nicolò", pp. 80-87, 112-67.

6. APV, Visite Apostoliche, fols. 238, 239v. In 1558 The Scuola del Sacramento voted to "de far far uno soffittado in Giesia de S. Nicolò di sopra alla Capella del Sagramento" and in 1561 "de depenzer, et indorar el ditto soffittado" (ASV, Provveditori del Comun Reg. AA, fol. 208v). At that time the Sacrament chapel was in the south aisle (Zennaro, *La chiesa di S. Nicolò*, pp. 35-36). In 1595 the scuola voted to move its banco, which ought to be opposite the Sacrament chapel, because the chapel was no longer where it had been when the banco was installed in 1553 (ASV, Provveditore del Comun, Reg. AA, fols. 202v-03r, 206r).

7. For the work of Veronese and his followers in the church, see Richard Cocke, *Veronese's Drawings. A Catalogue Raisonné* (London, 1984), pp. 188-91; Hans Dieter Huber, *Paolo Veronese. Kunst als soziales System* (Munich, 2005), pp. 194-98.

8. In April, 1581, the church had a new organ that was "buono, et bello" (ASV, Provveditori di Comun, reg. AA, fols. 195v, 205).

9. "Sopra un brano di quella decorazione [di legno dorato] si legge ancora la scritta: *Questo fu fato per man de Zuane Darconin nel 1580 2 zugno*" (Commissione Centrale delle Antichità e Belle Arti, *Relazione. Intorno ai lavori di restauro di Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venezia. Sui lavori compiuti nelle chiese di S. Giacomo dall'Orto, S. Francesco della Vigna e S. Niccolò dei Mendicoli in Venezia* [Venice, 1905], p. 19).

10. By ordering a ceiling to be made in the other aisle, Priuli implies that the one leading to the Sacrament chapel already had one: APV, Visite parrocchiali Priuli, fol. 240v (San Simeone Piccolo), fol. 298v (San Polo), 504v (Santa Sofia). San Simeone Profeta was comparable (Francesco Sansovino, with additions by Giovanni Stringa, *Venetia città nobilissima, et singolare* [Venice, 1604], fol. 163).

11. Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare* (Venice, 1581), fol. 87v: "restaurata in gran parte pochi anni sono". Despite his wording, much of the newer work must have been very recent indeed.

however, did not yet have its choir screen nor its woodwork nor paintings on its upper walls nor a ceiling.¹²

In that same year, 1581, San Nicolò, like every other parish in Venice, was examined by two apostolic visitors. The apostolic visitors ordered that church replace its painted rood or Crucifix *in frontispicio* (that is, the prominent one facing the nave, required of all churches), that it build a more normal choir screen in place of the wall, and that the choir be moved into the cappella maggiore.¹³ These orders were a catalyst for the far more extensive remodeling that largely survives, one that concealed some of the work that had been done just a few years earlier.

The Confraternity of the Blessed Sacrament (Scuola del SS. Sacramento) took responsibility for the remodeling of San Nicolò's nave, which became a purely congregational area after the removal of the two altars there.¹⁴ It commissioned the choir screen and the large, sculptural Crucifix (Fig. 59) that replaced the smaller, painted version criticized by the apostolic visitors. Beneath the cross, on both sides of the plinth, is an emblem showing two angels holding a chalice (Fig. 60, upper right). In this context the chalice states the identity of Christ's blood and the Eucharistic wine. Its main purpose, however, is to identify the organization responsible for the Crucifix and the choir screen, because the chalice was the confraternity's main symbol. The rest of the woodwork is integrated with the screen and was part of a single project.¹⁵

The wood of San Nicolò encases the arches and forms an entablature immediately above them. It surrounds the nave, for the woodwork on the

12. Its roof was "ut in alijs et[iam] ecclesijs" (APV, Visite Apostoliche, fol. 240), and of the roofs recorded by the apostolic visitors, almost two thirds were open-beam. The other features of the nave are discussed below.

13. APV, Visite Apostoliche, fols. 240, 241: the "crucifixum pictum" was to be replaced with a "Crucifixum magnus in frontispicio"; and also, "Totus paries intersecans Ecc[lesi]am amoveatur, et fiat chorus in Capella maior; quae sepiatur columnis decentibus ut factum est in nonnullis Ecclesijs". The order to move the choir is unique in the visitation reports and peculiar. Were the choir stalls placed against the wall that transected the nave, as in some monastic choirs?

14. In 1581 the two altars were "ad medium ecclesiae" but were not ordered removed (APV, Visite Apostoliche, fol. 239v). By 1591 they had been (APV, Visite parrocchiali Priuli, fols. 171-72).

15. Figures and architecture are aligned in older photographs (see note 1; cf. Fig. 59). The current misalignment is the result of rightening and repairing the south wall in the early 20th century. Structural elements for the beam are concealed within the screen and so the two were necessarily made together (see note 5).

walls continues across the choir screen without interruption and its cornice crosses the rear of the church as the upper part of the organ loft. The detailing is elaborate (Figs. 60, 63, and 66). The cornice is supported by dentils and modillions and by pairs of brackets; faces are carved into the brackets and into the keys of the arches; and carved figures stand between the arches: apostles in the nave, angels in the aisles, and evangelists in the choir (Figs. 63 and 65). The woodwork is further enriched by extensive gilding and by delicate, painted patterns on some moldings and almost all of the flatter surfaces. In contemporary documents such encasements were called *soaze* or *soazoni*. Literally, a soazone is a large cornice or entablature, generally of wood, but here I will use the term as it is used in many of my sources, in the plural and including both the cladding of the arches and the entablature above them.¹⁶

Originally the entablatures of San Nicolò continued beyond the choir screen to the apse, where the dark wooden entablature partly covered the one of fictive white stone on the lateral walls. A low wooden arch on either side of the choir supported the entablatures (Figs. 63 and 65). At the western end of the nave pairs of pendent arches, that is, arches in which the impost is unsupported by a column, hung beneath the entablatures to give them visual support and to make the arcade more consistent (Figs. 64 and 66).¹⁷

Woodwork and paintings also covered the walls of both aisles and of all the ceilings. Individual confraternities took charge of specific areas, as is clear from the subjects of the paintings that were there.¹⁸ The Scuola del Sacramento paid for the left aisle, which terminated in the Sacrament Chapel though, as mentioned, it may have had the ceiling installed several years before. The confraternities of the Visitation and of the Cross paid for the other aisle. By 1583 the Confraternity of Saint Nicholas had received permission to use the cappella maggiore as its chapel, and the large wooden statue of the saint was transferred from the confraternity's old altar in

16. See Appendix. In Venetian, soaza usually means wooden cornice. It sometimes refers to other kinds of wooden cladding, as in an entry of 1540 in the Mariegola della Scuola del Sacramento in San Severo: "le spalliere over soazze" (ASV, Provveditori di Comun, reg. Q, fol. 186).

17. The Apostle in Fig. 66 corresponds to the westernmost one on the north side of the nave, and thus was on the hanging impost seen in Figs. 64 and 65.

18. Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, 2nd ed. (Venice, 1674), "Dorso Duro", pp. 3-7. For illustrations of paintings remaining in the church and a list of those found elsewhere, see Gallo and Mason, *Chiesa di San Nicolò*, pp. 29-45.

the nave to the high altar, where it remains. A ceiling was installed above the choir with a painting of Saint Nicholas in Glory designed by Veronese. Plans for the church had changed: this ceiling hid the upper part of the Annunciation that Alvise had painted just a few years earlier.¹⁹ As part of the same project, the priests had a second set of choir stalls built in the apse. The old stalls were retained, as both documentary evidence and the screen itself attest, though perhaps moved from their previous non-standard location and reconfigured (Fig. 62).²⁰ As in other churches with two sets of stalls, the priests of San Nicolò would have used one for the greater masses and the other for the canonical hours because, while masses are intrinsically public, the authorities insisted that priests have absolute privacy during the divine offices.²¹

The large arch above the Crucifix helped define the space of the choir and provided spandrels for an Annunciation (now illegible) to replace the

19. For the painting, see note 7. In a photograph taken when the Alvise's Annunciation was uncovered (Fondazione Cini, Fototeca, n. 35149), Gabriel is whole from the neck up where it was protected by the ceiling beams but chipped elsewhere.

20. On 16 Feb. 1583 the priests allowed the Scuola di San Nicolò "di poter trasferire, et trasportar san Nicolò dall'Altar solito posto nel mezzo di essa Chiesa sopra all'Altar grande di quella [...]. Item che il loco dove debba star esso Gastaldo, et Banca ad Missam debbi esser à basso presso alle sedie vecchie all'incontro dell'Altar" (ASV, Provveditori di Comun, reg. Z, fol. 152r-v). Another transcription of this document is more specific: "[...] à basso in Coro alle sedie vecchie [...]" (APV, S. Nicolò dei Mendicoli, Scritture diverse, tomo 4, p. 407). The priests, then, did not use the old choir stalls during masses for the Scuola di San Nicolò, but presumably did use them for other high masses. The Scuola di San Nicolò may have been granted the cappella maggiore before 1581 because the pilasters of all three eastern chapels have or had symbols of an identical type carved into them: the Madonna and Child in the chapel of the Visitation, Saint Nicholas in the cappella maggiore, and a chalice (destroyed) in the Sacrament chapel.

21. Sant'Angelo and San Maurizio seem to have had two choirs because in both the apostolic visitors wanted changes made to the choir that was at the high altar, implying that there was another (APV, Visite Apostoliche, fols. 25v and 202v), and Sant'Angelo, at least, certainly had a choir in its nave (APV, Visite parrocchiali Priuli, fol. 381v). San Giacomo dall'Orio also may have had two choirs because Priuli's order that the divine offices be said in the cappella maggiore presupposes the prior existence of stalls there: see note 36. Church authorities were concerned that parish priests perform properly and privately the canonical hours required by the constitution of their particular church. As Patriarch Priuli wrote to the clergy of Sant'Aponal in 1591 (APV, Visite Priuli, fols. 263v-64), "Et perche nella d[ett]a cappella [maggiore] si devono celebrare li divini officij sarà conveniente serrarla con balaustri, perche il popolo nô entri in essa a disturbare i sacerdoti, et sarà bene anco accomodarvi delle cortine, perche stando a certi tempi serrati si possi celebrare con maggiore divotione".

one above the apse that had been obscured by the choir ceiling. The pilasters on the clerestory walls conceal the brick pilaster strips of the medieval building and provide visual support for the ceiling of the nave and its paintings. Both arch and pilasters were afterthoughts. Their juncture with the outermost elements of the Crucifixion group is makeshift (Fig. 60). The lower part of the large arch displaces the vases on either side of the beam. The pilasters cut across the vases' plinths in a completely arbitrary manner. (In contrast, on the choir side, where the pilasters have been removed, the plinths are whole.) These awkwardnesses make clear that both the pilasters and the arch were designed only after the Crucifixion group and soazoni had been installed. Still, all of these projects were probably finished by 1591, when Patriarch Lorenzo Priuli

took great pleasure in seeing all of the church gilded and decorated with very beautiful paintings, and surrounded with walnut benches; and he encouraged the people and especially the heads of the confraternities to bring the work to perfection according to the plan begun.²²

The parts left unfinished in 1591 included some of the right aisle, where a Baptism of Christ was added the following year.²³ They also must have included the paintings in the nave, which were commissioned by individuals: half of the scenes include a portrait of the patron or patrons near the lower edge. The upper frames differ slightly from painting to painting, so the frames must also have been commissioned separately. The piecemeal nature of the project naturally caused it to drag on though most and perhaps all of the paintings were in place by 1604.²⁴

22. APV, Visite parrocchiali Priuli, fol. 171v: “[Priuli] piglio gran piacere di vedere tutta la Chiesa indorata, et ornata di quadri di pittura molto belli, et de banchi di nogara attorno, et esserto il popolo, et particolarmente li gastaldi di dette scole a dedur l’opera in perfeitione, conforme il disegno com’inciato”.

23. On 7 Aug. 1592 the parish priest paid Alvise [dal Friso] “per haver depinto il s. Giovanni al battisterio, et colorito il cop[er]chio £6 s.4” (APV, S. Nicolò dei Mendicoli, Scritture diverse, t. II Fabbrica, p. 51).

24. In 1604 Patriarch Zane wrote, “[La chiesa] è adornata di molte vaghe et devote pitture” (APV, Visite parrocchiali Zane, no. 27 [p. 3]). Patriarch Vendramin’s description of 1612 is a little more explicit: “la chiesa è ridotta in assai bella forma con belle et vaghe pitture sotto il soffita di essa et sopra” (APV, Visite parrocchiali Vendramin, no. 13 [p. 4]). The paintings on the left wall are by Alvise dal Friso. Stefania Mason has argued that the paintings on the right side of the nave, which appear to be by other artists and include Palma Giovane’s Resurrection at the west end, must have been made after his death in 1609 (Gallo

In the eighteenth century the apse was remodeled, a new Sacrament Chapel was built off the south aisle, new windows were added to the aisles and some of the paintings there removed. San Nicolò was more radically altered in the course of restorations made between 1903 and 1914.²⁵ In the choir and aisles all of the remaining paintings and woodwork were stripped from the ceilings and walls. The gothic arches were reopened in the choir. Columns were added beneath the hanging imposts at the western end of the nave. When its sixteenth-century decoration was intact, however, San Nicolò's interior would have been altogether consistent and harmonious.²⁶ The parishioners were justly proud of what they accomplished. In 1619 the head (*gastaldo*) of the Scuola del Sacramento wrote, with extravagant if understandable hyperbole, that "those excellent men, our forefathers, [...] have made this Church so distinguished, that the fame of its beauty has spread through almost the entire world".²⁷ Forty-five years later Francesco Braccolani, in his description of the parish, was at least as enthusiastic in his praise of this "Temple of Gold", a title audaciously appropriated from San Marco.²⁸ Parishioners were not the only ones who admired it. The sec-

and Mason, *Chiesa di San Nicolò*, p. 41; Stefania Mason Rinaldi, *Palma il Giovane* [Milan, 1984], p. 130, no. 449). But Alvise was not the only painter working in San Nicolò and there is no reason to suppose he had exclusive rights to the nave.

25. See note 5. For reasons both static and aesthetic, A. Scolari, who was overseeing the restoration of San Nicolò, proposed on 28 Feb. 1912 that each of the western gothic arches be again covered by the wooden arches, now supported by a newly made column. The work was done by 22 Mar. 1914.

26. In 1591 Patriarch Priuli had asked the Scuola del Sacramento to cover the walls of its chapel with "corame d'oro, overo di spaliere, acciaio essendo tutta la Chiesa indorata, questa Capella, che doverebbe haver piu nobile adornamenti, non si vegga con li muri guasti" (APV, Visite parrocchiali Priuli, fol. 171v). His advice was followed, as recorded in an inventory of 1646: "Li quori d'oro per fornimento della capella dell' Santissimo". The opposite chapel was similarly attired: "Li Fornimenti di Damascho per la Capella [di Santa Maria Elisabetta]" (APV, S. Nicolò dei Mendicoli, Scritture diverse, tomo 4, pp. 205 and 436).

27. ASV, Provveditori di Comun, reg. AA, fol. 213 (Michael Matile, '*Quadri laterali' im sakralen Kontext. Studien und Materialien zur Historienmalerei in venezianischen Kirchen und Kapellen im Cinquecento* [Munich, 1997], p. 405, no. 54.4): "li nostri bonissimi homeni antenati [...] hanno fatto questa Chiesa cosi honorata, che quasi per tutto il Mondo è sparsa la fama di sua bellezza".

28. Francesco Braccolani, *Breve notitia della fondatione dell'Isola di S. Nicolò detto de' Mendicoli, e di molte altre cose à quella appartenente* (Venice, 1664), pp. 42-45: "[...] ogni suo lavoro si vede posto à finissimo Oro; onde è meritamente detta questa Chiesa (*Templum Aureum*) Tempio d'Oro nè viene ella solamente per tal ragione cosi chiamata, mà ancora, per

tions of San Nicolò's entablature that were removed from the choir in 1903 (Fig. 63) are now in the Accademia Galleries, crowning Veronese's "Feast in the House of Levi".²⁹

2. Other parishes

Entablatures of various kinds had long been added to churches, and I have already mentioned the painted ones in the cappella maggiore of San Nicolò. Given how wide-spread they were, it is not too surprising that in the 1520s or thereabouts cornices, presumably painted to resemble stone, were installed in San Cassiano. What is surprising is that they were commissioned by the Scuola del Sacramento. In that confraternity's earliest inventory the cornices were the only item that did not pertain to Eucharistic processions, the altar of the Sacrament, or the scuola itself.³⁰ In fact, there is little evidence that any confraternity of the Sacrament took an interest in decorating the nave of a church before the middle of the century. The Scuola del Sacramento in San Cassiano obviously thought these cornices worth the expense, but what exactly they were, where they were put, and why they were made is unexplained.

In 1566 the Scuola del Sacramento in San Barnaba planned to make anew the soaze around the church's interior. They were to be praiseworthy in both woodwork and painting, so evidently they were not intended

la spesa incredibile, che vi andò in fabricarla". This is quoted with only necessary changes from Stringa's description of San Marco (Sansovino-Stringa, *Venetia*, fol. 53v).

29. The earliest evidence I have found of Veronese's painting with the entablature from San Nicolò is in Gino Fogolari, *Le RR. Gallerie dell'Accademia di Venezia* (Rome, 1934), p. 52. The painting's original cornice, which was destroyed by fire in 1697, was much simpler: Giovanna Nepi Scirà, "'Convito in Casa di Levi' di Paolo Veronese, vicende e restauri", in *Restauro del Convito in casa di Levi di Paolo Veronese*, ed. by Giovanna Nepi Scirà, vol. 11 of *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistica e Storici di Venezia* (1984), pp. 13-53 (esp. pp. 16-22, 34, 52).

30. The inventory is in the Mariiegola [prima] della Scuola del Sacramento in San Cassiano (BMC, MS. 4, 203, pp. 7-9: "Sotto la Banca gastaldo m. Venturin de christophoro franchinelo e compagni fo fatto [...] Cornise intorno de la giesia depente et fitte com li segnali del calixe sopra depento". This gastaldo is not listed by Giambattista Gallicciolli, *Delle memorie venete antiche profane ed ecclesiastiche* (Venice, 1795), vol. 6, pp. 223-24 (libro 3, no. 211), and so presumably served in one of the years that Gallicciolli omits: 1518 at the earliest, 1533 at the latest.

to be gilded.³¹ In San Cassiano, the Scuola del Sacramento again became involved with cornices in 1578-79 when it voted to gild the soaze on either side of the nave. These can safely be called soazoni because they included wooden encasement of the arches.³² But the Scuola del Sacramento in San Cassiano may have made its soaze anew, for it is unlikely to have gone to the expense of gilding a relatively simple entablature like those that survive in the interiors of earlier sixteenth-century Venetian churches.

San Giacomo dall'Orio has the earliest set that survives (Fig. 67). It seems to have been made in two separate periods, like those documented in San Barnaba and San Cassiano. The encasement of the arches is relatively simple and was probably intended to resemble stone, for though it has lost much of its original paint, the designer, having imitated the stone architectural forms of the Biblioteca Marciana, probably wanted his wooden arches to look as if they were made of stone as well. The entablature, on the other hand, is later. Its soazoni are elaborate and partly gilt, with a floral, pulvinated frieze, slight projections above the columns, and elongated frond brackets connecting the capitals with the entablature; but they lack San Nicolò's human ornamentation of heads and figures as well as paneling in the spandrels. The soazoni are now found only in the rear of San Giacomo's nave but have evidently been truncated. Originally they must

31. APV, S. Barnaba, busta 12, processo 15.9, fols. 9v-10 (29 June 1566): "[...] ogni anno si debbia far due cerche straordinarie per la Contrada [...] Dechiarando, che le limosine trovate delle dette due cerche straordinarie siano applicate per lo far di novo le Soaze intorno la nostra Chiesa, & non in altra opera, fin tanto che non siano compite in lodevol forma cosi di marangone, come di depentore". In 1581 the church "habet eximias coronices" (APV, Visite Apostoliche, fol. 96). At that time the choir was in the nave because the altar of Saint James "adhaeret Colummi ex Chorum" and the altar of the Madonna was "retro choro", i.e., from the point of view of the high altar.

32. On 14 Sept. 1578 the Scuola del Sacramento in San Cassiano voted to finish the project already begun "di far indorar le Soaze da una banda della Chiesa", and on 28 Oct. 1579 they voted "la continuation dell'indorar le soaze dall'altra parte della Chiesa" (ASV, Provveditori di Comun, reg. R, fols. 294v, 295v; Matile, *Quadri laterali*, p. 340, no. 19.5-6). In 1581 San Cassiano had "fornices aureatae", that is, arches encased in wood and gilded (APV, Visite Apostoliche, fol. 62v). The description of San Cassiano in Sansovino-Stringa, *Venetia*, fol. 165, must have been specifically of its soazoni: "È questa Chiesa anch'ella di vaghi lavori, & abbellimenti messi ad oro ornata". The priests had given the cappella maggiore to the Scuola del Sacramento for its chapel in 1563, with permission to "adounar d'una onorata palla, e farli li Banchi intorno, et ogn'altro adornamento, come à loro parerà" (ASV, Provveditori di Comun, reg. R, fol. 292v); and thus the choir stalls were necessarily elsewhere, that is, in the nave.

have extended to the far side of the crossing and supported a partition wall that closed off the upper part of either transept, because in 1581 the church was described not as cruciform, which it is most emphatically, but merely as three-aisled; and walls of some type continued to cut off the transepts until the early twentieth century.³³ The church's Scuola del Sacramento commissioned the soazoni, which are adorned at intervals with a carved chalice. In 1569 that same scuola placed a large Crucifix flanked by Mary, John and two angels on the entablature (*cornisone*) of the choir screen.³⁴ (The figure of Christ on the cross was complemented by the other two persons of the Trinity, whose images are painted on a roundel in the ceiling in the center of the crossing.) The Crucifixion group and the entablature must have been part of a single project and presumably were made around the same time.³⁵ The entablatures on the walls may have continued across the choir-and-rood screen in a single uninterrupted band as at San Nicolò. Whether or not they did is less important than the fact that a single organization commissioned both the soazoni and the Crucifixion group, and that the two were meant to be seen together. The screen was certainly well integrated with the church as a whole, for when Patriarch Priuli ordered that

33. APV, Visite Apostoliche, fol. 69(bis)v: "Est honorificentiss.a et ampla cum tribus navibus columnis marmoreis distinctis". For the church see Giovanni Costantini, *Chiesa di San Giacomo dall'Orio in Venezia. Notizia di storia e d'arte* (Venice, 1912); Antonio Niero, *Chiesa di S. Giacomo dall'Orio Venezia, Venezia sacra 15* (Venice, 1979). According to Costantini (pp. 28-29) in 1764 "furono chiusi i bracci laterali della crociera con pareti di graticcio che simulavano due archi acuti precedenti i due archi finali". The partition walls were large enough to carry the old organ shutters, each ca. 3m high: Giannantonio Moschini, *Guida per la Città di Venezia* (Venice, 1815), vol. 2, pp. 116, 120. The transepts had been opened by 1907: ASCV, 1910-14, IX.7.14, protocollo 53: "Ora che vennero demolite le pareti che impedivano di vedere la croce su cui è piantata la chiesa [...]".

34. APV, S. Giacomo dall'Orio, Cattastico o sia miscelanea della notizie [...] di S. Giacomo dall'Orio raccolte dal R'mo Sig. P. Girolamo Cattaneo, vol. 1, p. 9: "L'Anno 1569 fù posto dalla Scola del Venerabile un Crocefisso grande d'intaglio con l'Imagini della B. V., di S. Giovanni, e due Angeli sopra un Cornisone di rimpetto l'Altar Maggiore, il quale fù levato l'Anno 1756 [...]".

35. According to the 18th-century Catastico mentioned in the preceding note (vol. 1, p. 3), "L'Anno 1532 fù fatto l'organo dal Colombo Professor insigne, con li soazoni dorati d'intorno la Chiesa"; but this date cannot be right, as demonstrated by Fernanda Vicelli, "Catalogo delle opere dei secoli XV e XVI della chiesa di S. Giacomo dall'Orio di Venezia" (tesi di laurea, Università di Venezia, 1992), pp. 20-22, because Colombo's organ was not completed before 1545. From 1567, only two years before the Crucifixion group, is a record "far indorar e depinzer l'organo".

the divine offices be said in the cappella maggiore in 1591 he did not want the old choir removed, as was usual, but rather left for the laity.³⁶

As far as I know, all of the earlier sets of soazoni stood alone, without paintings or pilasters above them.³⁷ In all the relevant churches the choir was probably in the nave; and it is likely, if not provable, that all of the soazoni were integrated in some way with the choir screen (see Appendix).

After San Nicolò, the design of gilded woodwork in the churches became wonderfully varied, at least judging by the four parishes for which there is some visual evidence: San Basilio, San Simeone Profeta, San Polo, and San Giuliano. In their various ways they were extraordinary; and it was specifically of such churches that Giovanni Stringa wrote in 1604, “[...] for my part I believe that in all Christendom there are no churches more ornate and more embellished than those of Venice”.³⁸

At San Basilio (Fig. 66) the corbels were multiplied; the frieze carried discrete decorative panels (cf. Fig. 73); and the figures in the spandrels were painted, by Leonardo Corona, rather than sculpted. Like San Nicolò, San Basilio had narrative paintings above the entablature.³⁹ It also had the first retrochoir that can be documented in a Venetian parish,

36. APV, Visite parrocchiali Priuli, fol. 280: “Ordino anco, che in detta cappella maggiore si dichino per l’avvenire i divini officij dal Piovano, et sacerdoti lassando il choro a’ laici poich’è troppo frequentato et non si può in esso da sacerdoti celebrar con divotione”. In this context, “frequentato” must refer to traffic between the choir and the cappella maggiore, so at that time the two were well separated.

37. In 1613 at San Giacomo dall’Orio reference was made to “l’ordine bello, et riguardevole delli Quadri, che honorevolmente circondano tutta essa Chiesa” (ASV, Provveditori di Comun, reg. R, fol. 19); but because no visitor wrote of paintings in the nave nor were there any but incidental paintings there in 1755 (APV, Giacomo dall’Orio, Cattastico o sia miscelanea, vol. 1, pp. 7-9), these paintings were necessarily on the walls of the aisles and chapels. Pilasters are never mentioned as a feature of soazoni.

38. Sansovino-Stringa, *Venetia*, fol. 152: “[...] e per me credo, che in tutte le parti della Christianità non vi si trovano Chiese le più ornate, & le più abbellite di queste di Venetia”.

39. San Basilio evidently had no new work in 1591 (APV, Visite parrocchiali Priuli, fols. 231-33v). The decoration had been finished by 1604: Sansovino-Stringa, *Venetia*, fol. 179: “sopra le colonne vi sono dipinti i dodici Apostoli; & sopra la cornice tutto il vano fino al soffitto è tutto occupato da quadri assai belli allo intorno, che adornano maravigliosamente”. For its paintings, see also Boschini, *Le ricche minere*, “Dorso Duro”, p. 17, and APV, Visite parrocchiali Badoer, vol. 1, fol. 448v (from an inventory of 1696): “Sopra li soazoni nella parte in cornu evangelij vi sono cinque quadri grandi [...]”. Santa Sofia also had paintings above its soazoni: see Appendix.

though the priests presumably stayed in the cappella maggiore for the greater masses.⁴⁰ In such a church the laity may not have been separated from the presbytery by a full screen like that in San Nicolò, though the possibility should not be excluded. Still, it is likely that even in these churches at least a part of the soazoni crossed the entrance to the cappella maggiore as a rood beam, supporting the Crucifix *in frontispicio*.

In San Simeone Profeta the Scuola del Sacramento redecorated the nave in 1601. Statues of the apostles survive (Fig. 68).⁴¹ They were surely more striking when they wore their original paint and gilding, but they are handsome even in their gray state, far more so than the comparable figures in San Nicolò. (San Nicolò's figures function well enough as part of a decorative ensemble but are too crude to stand alone, a fact painfully evident in the two evangelists that were placed on the high altar after their soazoni were removed.) In order to show the apostles more effectively, the woodwork in San Simeone may have been reduced to little more than the gilded arches, for no document mentions so much as a cornice. The impression of the interior would have been very different from San Nicolò's, but also very different from that of the contemporary bland and denuded church of San Simeone.

San Giuliano's woodwork, added some time between 1582 and 1604, was it its way equally far removed from San Nicolò's. Cornices and isolated paintings remain on its walls (Fig. 69), but the church should be envisioned as it once was, with all the bare space around the paintings filled with elaborately worked and gilded wood and adorned with statues of prophets.⁴² As

40. For the retrochoir in San Basilio, see Sansovino-Stringa, *Venetia*, fol. 179. San Martino has a retrochoir in an architectural space that was built 1553-56 (Manfredo Tafuri, *Venice and the Renaissance*, trans. Jessica Levine [Cambridge, MA, 1995], pp. 53-58), but the only choir mentioned by the apostolic visitors, the patriarchs Trevisan, Priuli, and Zane, or Stringa was in the cappella maggiore proper. If the church had so singular a feature it is odd that no visitor mentioned it.

41. Giampaolo Lotter, *Guida storico artistica della chiesa parrocchiale di San Simeone Profeta* (Milan, 1994), p. 15, for the document of 1601, and pp. 38-39 for the statues, which he attributes to Francesco Terilli. See also Sansovino-Stringa, *Venetia*, fol. 163r, which mentions corresponding figures of angels in the aisle on the side of the Sacrament Chapel, and Francesco Sansovino with additions by Giustiniano Martinioni, *Venetia città nobilissima, et singolare* (Venice, 1663), pp. 201-02: "Vi sono ancora dodici figure di Legno diligentemente intagliate grandi al naturale, significanti i dodici Apostoli, colorite, e dorate, poste frà i spatij de i volti, che sostengono la nave di mezzo". I assume San Simeone had pendent arches in the wide space between the first and second sets of columns (to the left in Fig. 68).

42. Sansovino-Stringa, *Venetia*, fol. 96: "A mez' Aria vi sono certi soazoni vagamente lavorati, & indorati, sopra de i quali all'intorno vi sono ne i vani diversi quadri dipinti da

an open hall, undivided by aisles and nave, San Giuliano obviously lacks wood-encased arches; but a more important difference between it and the churches discussed so far is that its soazoni could never have stood alone. Except for a thin cornice above the eastern chapels, all of the woodwork was designed to enframe the paintings.⁴³

The fourth parish, San Polo, modernized between 1591 and 1604, was the opposite: all wood and no paintings (Figs. 70 and 71). The entablature, which was reduced to a series of brackets interrupted by arches, was so little independent as to be almost vestigial, part of a lavish ensemble of carved and gilded wood that filled the spandrels.⁴⁴ Judged by comments of contemporaries, San Polo was spectacular. In 1611 Thomas Coryat wrote that “although it be but little yet it is passing glorious and beautifull, being gilt round about very richly within side”.⁴⁵ Giovanni Stringa gave a fuller description, though his enthusiasm sometimes exceeds his clarity:

There are many other pictures throughout this church that fill up all its empty spaces in such a way that there is not a place that is not covered by them [...]. Just how ornamental, then, are the twelve Apostles, who are seen above the columns that divide this church into three aisles, and the many decorative works near them, friezes, festoons, foliage, moldings, panels, and carvings, all done in gold, with the organ all gilded, which goes all the way down to the bottom, I leave for them who have seen this church to consider, inasmuch as they are marvelous and singular [...].⁴⁶

diversi. [...] i quali tutti quadri sono con vaghi lavori, & intagli all'intorno con oro, & con diverse figure di Profeti riccamente ornati”. See also Franzoi and Di Stefano, *Le chiese di Venezia*, p. 364; Concina, *Le chiese di Venezia*, p. 295; Matile, *Quadri laterali*, pp. 193-95, no. 20.

43. Santi Apostoli was similar: see Appendix. Sant’Aponal had one of the most admired series of nave paintings (e.g., Boschini, *Le ricche minere*, “San Polo”, pp. 6-8), but I have found no evidence that it had soazoni.

44. The elevation (first published by Anna Toniolo, *Il Gazzettino*, 20 Mar. 1954, p. 6) was made by Davide Rossi, probably in 1799, in order to contrast the church as it was then with the remodeling that he proposed. The thermal windows and vaults were probably added in the early 18th century, around the same time as the stucco work and paintings below them, for which see Anton Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della Città di Venezia* (Venice, 1733), p. 266. At the time of Priuli’s visit in 1591 only San Polo’s cappella maggiore had been modernized (APV, *Visite parrocchiali Priuli*, fols. 297v-98). Work on the nave was evidently finished by 1604 when Stringa described it.

45. Thomas Coryat, *Coryat’s Crudities* (1611; reprint, Glasgow, 1905), p. 385.

46. Sansovino-Stringa, *Venetia*, fol. 152: “Vi sono molti altri quadri per questa Chiesa, che occupano tutti i vani di lei, in modo tale, che non vi è luogo, che non sia da quelli

Altogether there is evidence that some twenty of the seventy parishes in Venice were fitted with soazoni between 1560 and 1620, by which time the fashion had faded (see Appendix). Discounting such churches as the cathedral and the parish-monasteries, where the Scuole del Sacramento would have had less independence, as well as the newer churches whose architecture precluded them, almost 40% of the parish churches in Venice can be documented as having had soazoni. Understood in its historical context, then, the interior of San Nicolò, far from being unusual, is a particularly fine example of the decoration that was most typical of Venetian parish churches in the last third of the sixteenth century.

The Scuola del Sacramento paid for the soazoni in every parish church for which there is documentation. As Stringa wrote, after his praise for the work in San Simeone Profeta,

[...] it must be considered amazing inasmuch as not only this, but almost all the churches of this city have these adornments, and, through holy competition, all of them make every effort to do this for the praise and glory of the Lord, and all this is paid for by the Confraternity of the Most Blessed Sacrament, which is found in every church.⁴⁷

It is surely no coincidence that a large majority of the churches with soazoni were on the west side of the Grand Canal. Competition is most intense among neighbors.

3. *Santa Maria dei Carmini*

Only one monastic church, Santa Maria dei Carmini, ever had soazoni, but they survive more completely there than in any church save San Nicolò (Figs. 72 and 73). They were made between 1595 and 1604, or

coperto [...]. Di quanto adornamento poscia siano i dodici Apostoli, che si veggono sopra le colonne, che formano questa Chiesa in tre navi, & appresso essi i molti lavori, fregi, festoni, fogliami, corniciamenti, partimenti, & intagli il tutto messo ad oro, con l'Organo tutto indorato, che discende sino a basso, lo lascio considerare a chi ha veduta questa Chiesa, imperoche sono maravigliosi, e singolari [...]" The paintings that Stringa said filled the entire church were probably all in the aisles.

47. Sansovino-Stringa, *Venetia*, fol. 163r: "[...] né bisogna darsi maraviglia poiche non sol questa, ma quasi tutte le Chiese di questa Città, hanno questi adornamenti, & a santa gara si sforza ognuno di far ciò a laude, & gloria del Signore. E tutto ciò vien fatto a spese della schola del Santissimo Sacramento, che per ogni Chiesa si trova".

shortly thereafter.⁴⁸ (The paintings on the upper walls of the nave were part of a later remodeling, and installed between 1666 and 1750.) The initiative for the soazoni came not from the friars, who necessarily administered the project, but rather from the confraternities that had altars in the church, and especially from the popular Scuola dei Carmini.⁴⁹ In 1595 that confraternity was given a prominent section of the right aisle for its altar and by the end of that year the redecoration of the nave had begun. The decoration of the left aisle was probably initiated by the Scuola di Sant'Alberto, one of several confraternities in the Carmini composed largely of parishioners of San Nicolò, and so the similarity of the soazoni in the two churches was surely deliberate (Figs. 59, 60, 72, and 73).⁵⁰ The various sections of the Carmini's woodwork were funded by whatever scuola had its altar nearby,

48. See the Mariogola of the Scuola di San Nicolò in Santa Maria dei Carmini (ASV, Provveditori di Comun, reg. AA, fols. 113v-14v), of 1 Jan. 1597 (1596 m.v.): “[La Scuola di San Nicolò] si obligano di far fare li Soazzoni à spese di detta lor Confraternità, et Scuola nel modo, et forma de quelle di S: Alberto con quelle figure, che gli vanno, et indorati che siano à tutta perfetione come si conviene giusto al Modello d’oro imbrunito, et come di S: Nicolò de Mendicoli, et che siano fatti dall’Organo per insino à quelli di S: Alberto, cioè volti trè, et figure trè grande. Oltra di questo siano tenuti di fare una Arpia per colonna in cambio del Modione, che vâ sotto la Giocciola, quale sia indorata nel modo delle figure grande; et questa opera sia fatta, et indorata del tutto in termini di mesi [i.e., anni] sei prossimi venturi, cioè delli primi doi anni à legname, et delli quattro restanti indorate, et à tutta perfetione”. This agreement confirms one dated 20 Dec. 1596 (fol. 113), according to which a year earlier, on 1 Nov. 1595, the scuola had refused to make the soazoni as long as the Padri Reverendi of the monastery “non haveranno concesso gratis, et amore alla Nostra scola di poter essa Nostra Scola [i.e., its building in the campo] slongar piedi sette [...]” By December 1596 the reverend fathers had made the concession. The carving and gilding were given different deadlines because, quite apart from the expense involved, they were done by different guilds, the Arte degli Intagliatori di Legname and the Arte dei Battioro. See Giovanni Caniato, “Intagliatori, doratori e battiloro a Venezia dal tardo medioevo ai giorni nostri”, in *Con il legno e con l’oro*, ed. by Giovanni Caniato (Verona, 2009), pp. 11-41.

49. For the Scuola dei Carmini, see Antonio Niero, *La Chiesa dei Carmini, storia e arte*, Venezia sacra 5 (Venice, 1965), p. 13.

50. Nicolotti also made up the majority of the Scuole della Presentazione and the Scuola di San Liberale (Braccolani, *Breve notitia*, pp. 55-56; Roberto Zago, *I Nicolotti. Storia di una comunità di pescatori a Venezia nell’età moderna* [Abano Terme, 1982], p. 32), but it was the Scuola di Sant’Alberto that the friars used as a model (see note 48). There was a close relationship between the Scuola di Sant’Alberto and the church of San Nicolò: in preparation for Patriarch Priuli’s visitation in 1591 the priest of the church borrowed hangings from the scuola (APV, S. Nicolò dei Mendicoli, *Scritture diverse*, tomo 2, p. 41), and the painting once above San Nicolò’s choir features a prominent Carmelite saint, doubtless Saint Albert (Boschini, *Le ricche minere*, “Dorso Duro”, p. 5; see also note 7).

and the confraternities did not all hire the same craftsmen. The woodwork for the Confraternity of Saint Nicholas (to the right in Fig. 73), differs in almost every detail from that of the Confraternity of Saint Albert (to the left in Fig. 73). The soazoni show similar variations throughout. This inconsistency confirms that it was the scuole, acting as independent agents, who were responsible for the redecoration. Nor was there any single confraternity at the Carmini that acted on behalf of the entire church, as the scuole del Sacramento did in the parishes.

The length of the Carmini's soazoni, extending for twelve arches, is excessive, though until 1653 the arcades were interrupted by a raised choir or barco after the ninth column (Fig. 72: the barco passed through the bay with the pulpit).⁵¹ In such a large nave the decoration seems busy, repetitive, and inadequate. As it stands, the Carmini serves as a negative example to show that soazoni work best where they are consistent because controlled by a single organization, are modest in extent because the church is small, and integrate the walls and the choir screen in a single decorative ensemble.

In 1597, when the undertaking was still only partially complete, the friars of the Carmini referred to the parish church of San Nicolò dei Mendicoli as a model for its soazoni, specifically for the quality of the gold (evidently, none of the woodwork in the Carmini had yet been gilded).⁵² The reference underscores the fact that for the most part soazoni were a parochial enterprise, and that, in this case at least, the decoration of the monastic church was inspired by that of the parish, with confraternity members being the main intermediaries.

4. *The significance of soazoni*

The soazoni of San Nicolò modernized the building by giving a renaissance veneer to a medieval structure and did so more cheaply than could be done with stone. This explanation, however true it may be, ignores some of their most notable characteristics, including the dark exposed wood with its painted and gilded elaborations, the images of holy figures, and the pendent arches. Soazoni would have been cheaper and more like the architec-

51. Sansovino-Martinioni, *Venetia*, p. 265.

52. See note 48.

ture in other sixteenth-century churches had they been painted to resemble stone, like the arches of San Giacomo dall'Orto or the wooden entablatures in such scuole grandi as San Marco and the Misericordia.⁵³ Even more eccentric were the pendent arches that often accompanied the soazoni. In fact, we know of those arches mainly because in the eighteenth-century Antonio Visentini found them so distasteful and so likely to “surprise a reasonable man” that he recorded them as examples of what an architect ought not to do (Figs. 66 and 71).⁵⁴ The woodwork is superficially renaissance. Its spirit is not.

Soazoni were popular precisely when the Catholic Reformation was at its most intense in Venice and are in part an expression of parochial devotion. In Venice the Tridentine reformation of the parishes came in two overlapping phases. The earlier and more independently Venetian one developed under Giovanni Trevisan, patriarch of Venice from 1559 to 1590. Trevisan had attended the later sessions of the Council of Trent (1545-63) and tried to reform the clergy and the spiritual life of the city in light of his understanding of Tridentine principles and Venetian tradition. Significantly, the text of his first synod, of 1564, began with a recapitulation of the orders relevant to parishes that had been given by earlier Venetian bishops and patriarchs.⁵⁵ The city's reformation entered a more Roman phase in 1581 when the two apostolic visitors came to Venice with the reluctant consent of the Venetian government in order to enforce a papal conception of Tridentine principles.⁵⁶ The responsibility for carrying out their orders necessarily fell to the patriarch, and Trevisan, finding nothing in his see that needed outside intervention, made no attempt to impose them. Effectively, it was not until the next patriarch, Lorenzo Priuli (1590-1600),

53. Manuela Morresi, *Jacopo Sansovino* (Milan, 2000), pp. 95-114, 132-34.

54. Antonio Visentini, *Osservazioni che servono di continuazione al trattato di Teofilo Gallaccini sopra gli errori degli architetti* (Venice, 1771), p. 106 and illustrations on pp. 109-10.

55. For Trevisan, see Giuseppe Cappelletti, *Storia della Chiesa di Venezia dalla sua fondazione sino ai nostri giorni* (Venice, 1849), vol. 1, pp. 477-86; Antonio Niero, *I patriarchi di Venezia da Lorenzo Giustiniani ai nostri giorni* (Venice, 1961), pp. 92-98. For Trevisan's three synods, of 1564, 1571, and 1578, see Cappelletti, *Storia della chiesa*, vol. 6, pp. 377-500.

56. Silvio Tramontin, “La visita apostolica del 1581 a Venezia”, in *Studi veneziani*, 9 (1967), pp. 453-533; Antonio Niero, “Riforma cattolica e Concilio di Trento a Venezia”, in *Cultura e società nel rinascimento tra riforme e manierismi*, ed. by Vittore Branca and Carlo Ossola, *Civiltà veneziana*, saggi, vol. 32 (Florence, 1984), pp. 77-96.

that the apostolic visitors' orders became the basis for the reform of all the Venetian parish churches.⁵⁷

Soazoni developed while Trevisan was patriarch. In many ways the two parallel one another inasmuch as the design of soazoni and the patriarch's reforms both arose from older Venetian practices. The location of the choir can exemplify the situation. Until the 1580s choirs tended to remain in the nave, where they usually had been in parochial churches. Only after the Apostolic Visitation in 1581 and especially after the election of Patriarch Priuli in 1590 was there a general movement to make the churches more spacious by transferring the choir to the cappella maggiore.⁵⁸ It is fitting for San Nicolò's situation, after the Apostolic Visitation but while Trevisan was still patriarch, that it retained the nave choir even while it installed a new one in the apse. It is also significant that San Nicolò's screen is a substantial barrier, derived in all its bulk from such earlier Venetian screens as that in San Marco.

Seen more broadly, however, the decoration of San Nicolò is an expression of an older reformist piety with its origin, or at least its clearest representative, in the confraternity of the Sacrament itself, which developed in Venetian parishes shortly after 1500. In the course of the sixteenth century, the confraternities gradually expanded their field of concern from sacramental processions to the Sacrament chapel and their desk or *banco* and thence, in the second half of the century, to the choir screen and the nave.⁵⁹ The roots of soazoni lay in this pre-Tridentine Venetian devotion;

57. For Priuli, see Cappelletti, *Storia della Chiesa*, vol. 1, pp. 486-94; Niero, *Patriarchi*, pp. 99-106.

58. The apostolic visitors had ordered only a single choir into the cappella maggiore, namely Nicolò's (see note 13). Priuli wanted five more to be moved, at Sant' Agnese, Sant' Angelo, San Marziale (San Marcellian), San Moisè, and San Tomà; and at Sant' Angelo and San Marziale he particularly wanted to get the choir screen out of the nave (APV, *Visite parrocchiali Priuli*, fols. 374, 381r-v, 207v-08, 287v, 57v). Nave choirs were never condemned as such, nor was there any expressed desire to make the high altar more visible; rather it was openness that was sought. At San Marziale, for instance, "[Priuli] hà giudicato, che la chiesa apparirà molto maggiore, et sarà ancora più commoda se si rimovesse il Choro". Stringa expressed a similar idea apropos of San Moisè (Sansovino-Stringa, *Venetia*, fol. 89). See also Paola Modesti, "I cori nelle chiese veneziane e la visita apostolica del 1581. Il 'barco' di Santa Maria della Carità", in *Arte veneta*, 59 (2002), pp. 38-65.

59. The Council of Ten approved a scuola del Sacramento, such as that of San Severo in 1540, only to "accompagnar esso Santissimo Corpo quando se porterà per communicar li infermi cum le Luminarie per honor de quello" (ASV, *Provveditori di Comun*, reg. Q, fol. 184). For Venetian Sacrament Chapels, see Maurice Cope, *The Venetian Chapel of the Sacrament in the Sixteenth Century* (Ph.D. dissertation, University of Chicago, 1965) (New

and, as we have seen, the first soaze, whatever they may have been, were installed long before the beginning of the Council of Trent. Inasmuch as soazoni can be connected with the Council at all, they are, like Patriarch Trevisan, both reformist and Venetian, and wholly independent of Rome.

The heavy choir screen was only one of the retrospective elements that accompanied the soazoni. With the hanging arches, San Nicolò's nave arcade extended in an unbroken sequence from the rear of the church to the choir screen; and, with the gothic arches filled, the clerestory extended from façade to apse. The church thus took on something of the appearance of an older basilica, like that of Torcello, and, like the older church, it even retains windows in the south clerestory only. The pendent arches were a clever expedient, but they also revived a medieval form, specifically a gothic one best known in Venice in the stone tracery of the Ca d'Oro and the Porta della Carta. As a wooden construction, however, pendent arches have survived in Venice only on altarpieces, and perhaps the architect who first integrated pendent arches with soazoni felt justified because of these ecclesiastical associations.⁶⁰ In addition, the decorative motifs on the soazoni are small scale and complex; the church avoids Roman monumentality; and the mode of decoration is like an incrustation, that is, the church uses wood and canvas to achieve effects of decoration and of color comparable to those achieved in San Marco with stone paneling and mosaics. It may have been pretentious of Braccolani to have called San Nicolò a "Temple of Gold" like San Marco, but he was not altogether wrong. All of these features distant San Nicolò from what it had been, and represent an implicit criticism of its earlier and whiter eastern chapels and of such contemporary well-lit, monumental, open churches as San Giorgio Maggiore. San Nicolò's decor was at the service of an older ideal, one going back to San Marco itself, an ideal that surely seemed more holy to the parishioners who had it made.

Soazoni arose specifically from a well-established feature, the rood beam, which was sometimes identified by that term.⁶¹ They developed because confraternities of the Sacrament had a particular interest in the rood

York, 1979). For the banco, see Thomas Worthen, "Tintoretto's Paintings for the *Banco del Sacramento* in S. Margherita", in *Art Bulletin*, 78 (1996), pp. 707-32.

60. As in the two splendid altarpieces in the Tarasio Chapel of San Zaccaria (Concina, *Le chiese di Venezia*, pp. 242-46).

61. The following is in an inventory of 1646 from San Nicolò, referring to the Crucifix in frontispicio: "Facioli per il Christo sopra li soazoni [...]" (APV, S. Nicolò dei Mendicoli, *Scritture diverse*, tomo 4, p. 206).

beam. Soazoni are effectively an extension to the walls of the church of the entablature that supports the Crucifix *in frontispicio*. The fact that soazoni are of wood is significant. It is not the material of church architecture but rather of its furnishings. While the few remaining rood screens in Venice are of stone, the screen, or at least the beam itself, was once more commonly of wood, as in the Cathedral of Torcello. The earliest usage of the word “soazon” that I know, of 1555, designated the wooden beam at the entrance to the Sacrament chapel of San Severo, which functioned very much like a rood beam inasmuch as it was to be carved and gilded and was to carry a wooden image of the resurrected Christ flanked by angels. San Severo was not unusual: in other Sacrament chapels there were similar beams and figures.⁶²

The soazoni on the side walls, then, depend on those of the choir screen. Visually, the relationship between the arcade and the entablature on the walls of San Nicolò is something like that in Brunelleschi’s San Lorenzo and its progeny; but in such churches the entablature was not linked to a screen. The architecture was one thing, the furnishings, including the screen, another.⁶³ Conceptually, San Nicolò’s entablature is instead like that in the courtyard of the Scuola Grande of San Giovanni Evangelista, where the stone screen of 1481 is the only thing that justifies the entablature on the walls to either side (Fig. 74).

The history of soazoni offers further support for the primacy of the choir-and-rood screen. It is notable that the soazoni at San Nicolò were made only after the apostolic visitors had ordered the church to divide the choir from the nave with columns and to make a new Crucifix.⁶⁴ In

62. For San Severo, see ASV, Provveditori di Comun, reg. Q, fol. 187v. At San Giacomo in 1755, “Vicino la Porta del Venerabile v’è una bellissima Colonna di Verde antico [...] sopra della quale v’esiste un Ressurexit d’intaglio antico” (APV, S. Giacomo dall’Orto, Cattastico o sia miscelanea, vol. 1, p. 2): the “Ressurexit” was probably a statue of Christ that was on the beam before the Sacrament Chapel either at that time or previously. Santa Margherita had a similar, gilt architrave with a figure of Christ, recorded in 1603 (APV, S. Margherita, Mariiegola prima della Scuola del Sacramento, fol. 29r).

63. Fra Carnevale’s “Presentation of the Virgin” in the Museum of Fine Arts, Boston, shows how a screen might relate to the architecture of a Brunelleschian church (Keith Christiansen et al., *From Filippo Lippi to Piero della Francesca: Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master*, exh. cat. [New York, 2005], p. 261, cat. 45B).

64. See note 13. The same may be true of San Polo where the soazoni were only made after 1592, when Patriarch Priuli “ordino che si faccia il frontespicio nel principio della cappella maggiore, et se li pòga un crocefisso proportionatam:te grande” (APV, Visite parrocchiali Priuli, fol. 298v).

Sant'Eufemia as well, gilded soazoni with figures of the apostles appear to have been added to the lateral walls of the nave in the early seventeenth century as an extension of the rood beam that the Scuola del Sacramento had had carved and gilded in 1596.⁶⁵ Such evidence, however partial, helps confirm the suggestion that soazoni should be considered less an architectural feature of the nave that has been extended to the choir screen than as a part of the choir-and-rood screen that has been extended out to embrace the nave.

In the two most important churches in Venice, the ducal chapel of San Marco and the cathedral of San Pietro di Castello, the twelve apostles flank or flanked the Crucifixion on the choir screen.⁶⁶ Until the later sixteenth century such sculptural figures seem never to have been placed on the nave walls of Venetian churches. Inasmuch as the soazoni on the walls of San Nicolò are an extension of the entablature on the rood screen, so the apostles that line its nave can be understood as an extension of the figures that stood on the screens of the greater foundations.

Soazoni, then, effectively embrace the congregational area with what might be called the more concentrated holiness of the rood screen. They had another association that contributed to this sense of holiness. The kind of wooden décor used in San Nicolò, being unprecedented in a nave, evoked those ecclesiastical places where gilt wood, elaborate detailing, and carved figures were more common, especially chapels with their carved and gilded altarpieces. In fact, rood beams had earlier been extended to the walls of the cappella maggiore, as at San Stae in 1521.⁶⁷ Soazoni around the

65. ASV, Provveditori di Comun, reg. Z, fols. 478r, 479v-80r: “dobbiamo far far l'Architravo, che sono pozato sopra la Croce del nostro signor Giesu Christo qui alla Capella dell'Altar Maggior di detta Nostra Chiesa, e quello farlo intagliar, et indorar”. At the beginning of January, 1616 (1615 m.v.), the Scuola del Sacramento was in the process of gilding the arches of the church, which had figures of apostles (ASV, Provveditori di Comun, reg. Z, fol. 482r-v: “Donatione fatta alla Scuola del Santissimo Sacramento per adornare i Volti [i.e., arches] della Chiesa Parochiale di Santa Eufemia. [...] per pagare gli Indoradori £144 s.8 con la quali havemo fatto indorar il Volto, che guarda in faccia della Porta del sottoportico [north of the church] il restante che importa £445 s.19 [...] con li quali danari havemo fatto indorare dui altri Volti uno dove è S. Pietro, e l'altro dove, e S. Andrea”.

66. For San Pietro, see Sansovino-Stringa, *Venetia*, fol. 101.

67. On 21 May 1521 the Scuola della B. V. Assunta planned to “investir el travo, che va à traverso della ditta Capella come uno Cornison, che liga attorno via fin'alli balconi” (ASV, Provveditori di Comun, reg. R, fol. 118V). At San Stae the chapel of this scuola was also the cappella maggiore, and the *travo* was most likely the rood beam.

high altar were thus a precedent for those around the nave. In such ways did soazoni help make the church as a whole both more glorious and more numinous.

4. *Paintings above the soazoni*

The paintings above the soazoni of San Nicolò were a new feature. On the mainland, an artist might paint narrative scenes (in fresco) on the walls of the nave, as Pordenone did in the Duomo of Cremona; but in Venice a sense of propriety evidently dictated that aisles can have paintings (in oil on canvas) but the nave should not; and thus when an observer, such as Stringa, describes a church like San Polo as being completely surrounded by paintings he means that paintings filled the aisles.⁶⁸ Then, in the late 1580s and 1590s, paintings began to blossom on the upper walls of Venetian parish churches, not only in basilicas such as San Nicolò, San Basilio, and Santa Sofia, but also in open halls such as San Giuliano and Santi Apostoli.

San Giuliano is the only church besides San Nicolò on whose walls a series of narrative paintings on canvas from this period survive, representing the Passion of Christ. They were an afterthought. I have mentioned that several scuole del Sacramento placed a carved figure of the resurrected Christ on a beam across the entrance to the Sacrament chapel. Around 1581-82 the Confraternity of the Sacrament in San Giuliano did much the same thing by commissioning a painting of the Resurrection from Palma Giovane for the wall above its Sacrament chapel (Fig. 69).⁶⁹ The small cornice that divides the entrance to the chapel from the painting continues on the other side of

68. See note 46, and also note 37. Twice Priuli wanted a church to complete paintings and other decorations on its walls. At Santa Ternita (Trinità), having observed “che li soffittati della chiesa si cominciano à dipingere, et ornare ancora li muri di quadri, [Priuli] essortò il R.do Piovano, che si interponga con la contrada, et la scola del s.mo sacramento, che tuttavia si continui in simile ornamento di pitture, acciò la chiesa comparisca piu bella” (APV, Visite parrocchiali Priuli, fols. 564v-65; also 566); at Santa Marina, Priuli encouraged the church “di far ridurre a perfettione q’lli quadri, di pittura, che mancano nel corpo della chiesa, accomodandogli ne i luoghi, che restano vacui” (APV, Visite parrocchiali Priuli, fols. 399; also 398r-v). He did not specify the walls he intended, and in neither case have I found any evidence that there were paintings in the nave.

69. Mason Rinaldi, *Palma*, p. 134, no. 495.

the cappella maggiore, where another painting may have been planned to balance the Resurrection. No other paintings were envisioned for the upper walls at that time, for the robust cornices running on the other three sides of the church are so very different from these daintier ones that they cannot possibly have been part of the same project. In 1593 Patriarch Priuli found “the entire church honorably decorated”.⁷⁰ As at San Nicolò, there is no way of knowing whether the honorable decoration included the series of paintings on the upper walls. San Giuliano’s Passion was made around the same time as San Nicolò’s Life of Christ, as were the paintings in San Basilio and a few other churches. One church must have taken the audacious first step and served as an example for the others, but to deduce which took the lead we need to look beyond the documentary history currently available.

There are three probable models or sources of inspiration for these paintings. First, it was in chapels that paintings on canvas were initially joined to a wooden revetment to form a unified wall decoration, at least in a church setting.⁷¹ Like the woodwork alone, the combination of woodwork and painting reinforces the suggestion that the church as a whole has been given a chapel-like sanctity. This model, while significant, was available to any church. The two other precedents, in the Doge’s Palace and in the scuole grandi, suggest that the people of San Nicolò may indeed have been the first to put paintings above their soazoni.

Following the fires of 1574 and 1577, the rooms of the Doge’s Palace were lavishly redecorated. Any church that drew on the type of decor found there may have considered it a kind of patriotic celebration, a declaration that such adornment befits an organization that is truly Venetian. For no church in Venice would a connection with the Doge’s Palace have been more significant than for San Nicolò. The people of this parish were unique in that they had their own leader or *gastaldo grande*, sometimes called the doge of the Nicolotti. The leader was elected for life and had an official if marginal relationship with the doge of Venice. When a new *gastaldo grande* was to be elected, the doge sent to the church of San Nicolò as his representative one of the secretaries of the senate. There the secretary,

70. APV, Visite parrocchiali Priuli, fol. 412v: “tutta la chiesa ornata honorevolmente, et restando solo la capella maggiore inornata”.

71. Paul Hills, “Piety and Patronage in Cinquecento Venice: Tintoretto and the Scuole del Sacramento”, in *Art History*, 6 (1983), pp. 30-43; Matile, *Quadri laterali*, esp. pp. 19-47 and 63-83.

the parish priest, and twelve select Nicolotti presided over the election of a new leader with much ceremony.⁷² Even as the gastaldo grande of the Nicolotti was a local reflection of the doge, so the church of San Nicolò became at this time the local reflection of the rooms in the Doge's Palace where the doge was elected.⁷³ By lining its walls with paintings in imitation of the ornate meeting rooms of the Palazzo Ducale, the people of San Nicolò celebrated their unique status in Venice.

The decoration of the great confraternities, especially of that of San Marco, is the other possible model. For the better part of a century some confraternities with independent meeting halls had decorated their rooms with paintings, such as those Carpaccio made for San Giorgio degli Schiavoni (1501-11); and Tintoretto's contributions to the halls of the two great confraternities of San Marco and San Rocco raised this practice to a dazzling level. The Nicolotti had a distinct relationship to the Scuola Grande of San Marco because a Nicolotto always served as one of its directors (*degani*) and the scuola's governing board paid a formal visit to the community of San Nicolò every year on the feast of Saint Martha.⁷⁴ This connection may have made the parish of San Nicolò especially receptive to the kind of decoration found in the scuole grandi.

Of course the Scuola del Sacramento in San Nicolò added paintings to the nave for their visual richness and pious subjects. But perhaps it also intended to express or strengthen a sense of community in the parish by suggesting that the parishioners have the same mutual love that binds members of a confraternity, at least ideally. In the larger rooms of a scuola grande, with its oversized columns and oversized painted figures, the inexhaustible detailing is part of the overwhelming splendor. On the smaller scale of San Nicolò, the warm color and rich detail and, above all, the encircling soazoni give the interior an intimate quality found neither in the scuole grandi nor in the whiter Venetian churches. San Nicolò's nave is comfortable; and it has been compared, appropriately, to a "fine living room", a characterization that would never be made of San Giorgio Maggiore.⁷⁵

72. Braccolani, *Breve notitia*, pp. 18-29; Zago, *I Nicolotti*, pp. 60-66, 205-07.

73. For the election of the doge, see Sansovino, *Venetia*, fol. 180r-v.

74. Braccolani, *Breve notitia*, pp. 56-59; Zago, *I Nicolotti*, p. 32.

75. Zago, *I Nicolotti*, p. 33 (though his emphasis is different from mine): "La preziosità della iconostasi, i legni dorati e intarsiati sono eloquenti: l'orgoglio di genti povere per le quali la chiesa è come un "salotto buono", un vestito da festa che si desidera bello e prezioso e che si vuol esibire". Private homes were also decorated with gilded woodwork

San Giorgio Maggiore's grandeur is addressed to a wider community. It is, literally and figuratively, less parochial. The Benedictines of San Giorgio were part of an international organization; the vastness of their church connects it with the many other major Benedictine foundations; and their preference for Palladio's style connects the church with classical Rome, and perhaps papal Rome as well. As a monastery, San Giorgio was independent of the patriarch. It was of course wholly independent of confraternities. In the monastery it was the lavishly worked choir that expressed the brotherhood of the monks. The nave, which was for processions and for the laity, could remain a relatively barren hall, albeit a glorious one.

The addition of soazoni in churches, from the 1560s to the 1610s, was a fairly brief and minor phase in the history of Venetian architecture. Already in the 1580s, the parish church of San Trovaso was being rebuilt from its foundations in a simpler Palladian style, a style that became increasingly predominant. The woodwork of San Nicolò could hardly compete. It was very much a style of remodeling not rebuilding, of surfaces instead of structure, and of richness more than grandeur. But if grandeur eventually triumphed, San Nicolò dei Mendicoli survives as an alternative conception, at once luxurious and intimate, retrospective and audacious, and expressive of a popular piety and a strong devotion both to the parish and to the city that was far more characteristic of Venetian churches in the later sixteenth century than those that are larger, whiter, and better known.

and paintings (Sansovino, *Venetia*, fol. 142v), though there the effect was very different, judging by the few examples that survive (Patricia Fortini Brown, *Private Lives in Renaissance Venice* [New Haven, 2004], p. 3).

Appendix: churches with soazoni

The following list includes all churches for which I have found at least some evidence for soazoni. I cannot be certain that all had them nor that the word always refers to the type of décor I have discussed; but at the same time there were almost certainly other churches with soazoni that I have not yet been able to document. It is notable that Stringa, one of my major sources, wrote nothing on the redecoration of either San Nicolò or the Carmini, both of which must have been completed, or nearly so, by his time.⁷⁶ It thus seems more likely that the list understates than that it overstates the total number. The churches are arranged in a very approximate chronological order.

SAN CASSIANO: Sometime between 1518 and 1533 the Scuola del Sacramento installed *cornise* around the church. In 1578-79 it voted to have the *soaze* on either side of the nave gilded. In 1581 the apostolic visitors noted gilded arches. Its choir was in the nave. See text and notes 30 and 32.

SAN BARNABA: In 1566 the Scuola del Sacramento raised money to remake the *soaze* surrounding the church and have them carved and painted. In 1581 the apostolic visitors noted that the church had extraordinary *coronices*. Its choir was in the nave. See text and note 31.

SAN GIACOMO DALL'ORIO: Its *soazoni* (so called in 1755) may have been made in two phases, the second in conjunction with the Crucifixion group that was installed in front of the cappella maggiore in 1569. It was commissioned by the Scuola del Sacramento. The soazoni toward the east were probably removed together with the *cornisone* supporting the Crucifix in 1756; those in the rear of the church survive. The choir was in nave, east of the crossing. See text, notes 21, 33-37, 62, and Fig. 67.

SAN BASSO: Presumably a hall church; it had a raised presbytery. In 1570 *soazze*, otherwise undefined, were made by the Scuola del Sacramento.⁷⁷

76. Sansovino-Stringa, *Venetia*, fols. 178v, 184.

77. ASV, Provveditori di Comun, reg. V, fol. 52 (1570): “furono fatte le Soazze intorno alla Chiesa”.

SANTA MARGHERITA: In 1603 the Scuola del Sacramento included in an inventory *souaze* around the church, otherwise undocumented. Its choir was in the nave until 1604.⁷⁸

SAN GIOVANNI DECOLLATO (SAN ZAN DEGOLÀ): In 1581 the apostolic visitors recorded that it was fitted with appropriate *cornices*, otherwise undescribed. The site of its choir is unknown.⁷⁹

SANT'AGOSTIN: In 1581 the apostolic visitors noted that it was fitted excellent *cornicibus*, which must be the same as the wooden *soazoni* recorded by Patriarch Priuli in 1592. Its choir was in the nave.⁸⁰

SANTA SOFIA: In 1581 the apostolic visitors recorded *coronifices linea*, presumably some kind of wooden cornice. In 1588 the Crucifix *in frontispicio* was on an architrave. In 1604 the church had *souazoni* on the side and western walls of its nave, also called “the architraves, that is, *soazoni*”, and there were paintings above them. The choir was in the nave.⁸¹

78. APV, S. Margherita, Mariegola prima della Scuola del Sacramento, fol. 30v: “le souaze attorno la chiesa”. See also note 62. For the church as a whole, see Worthen, “Tinoretto’s Paintings”, pp. 728-31.

79. APV, Visite Apostoliche, fol. 78: “cum cornicibus decentibus”. The only suggestion I have found for the choir’s site is the apostolic visitors’ order (fol. 79), “Lecturile statorium amoveatur, quia impedit aspectum altaris Maioris, et fiat gestatorium”. If this lectern was intended for antiphonals, it would not have obscured the high altar if the choir was in the nave.

80. APV, Visite Apostoliche, fol. 81v: “egregias habet cornices”. Sant’Agostin’s cornices were probably designed together with a choir screen. The apostolic visitors ordered, “Ponatur Crucifixus in frontispicio” (fol. 83v); and the lack of a Crucifix was so unusual – only San Boldo also needed one – that it probably indicates that the choir-and-rood-screen section of the cornices had not yet been completed. They presumably had been by 1592 when Priuli ordered, “che il Rev:do Piovano procuri con diligentia di proveder al volto della cappella grande, si per assicurarlo, come anco per ornarlo conforme alli soazoni di legno (APV, Visite parrocchiali Priuli, fol. 352). Sant’Agostin’s choir was probably in the nave because Priuli listed an altar of the Madonna “chiamata in choro” (fol. 351v) and generally an altar “in choro” was built against a pier between the choir and the cappella maggiore.

81. APV, Visite Apostoliche, fol. 118: “[Santa Sofia] habet coronifices ligneas”. The word *coronifices* is unknown to me. The following items are from inventories in the Mariegola of the Scuola del Sacramento in Santa Sofia (BMC, Mss. 4, 131, fol. 31v): from 1588, “Uno pezzo di tella che si coverze larcitravo sotto el Cristo”; from 1604, “Telle biave per coprir li quadri sopra li souazoni n° 4 [...] Ali architravi ciouè souazoni pezzi dei longhi n° 2”. The paintings are described by Boschini, *Le ricche minere*, “Canareggio”, p. 25: “Nell’ordine sopra il Cornicione, e sopra il detto quadro [i.e., Veronese’s Last Supper,

SAN GIOVANNI NOVO (SAN GIOVANNI IN OGLIO): An inventory of 1593 records *Soaze et Cornisoni indorati* around the church, funded in part by the Scuola del Sacramento. In 1581 the church was recorded both as having three aisles and as cruciform, so perhaps the soaze crossed the transepts as I have proposed for San Giacomo. The choir is undocumented.⁸²

SAN NICOLÒ DEI MENDICOLI: Its *soazoni*, so called in 1646, which are gilded and include figures of the apostles, were installed after 1581 and probably before 1591, and commissioned in all probability by the Scuola del Sacramento. Paintings were added above the cornices, probably for the most part in the 1590s. The paintings and woodwork survive mainly in the nave. It had two sets of choir stalls, one in nave and the other in the cappella maggiore. See text, notes 1-15, 17-20, 22-28, 48, 50, 61, 72, 75, and Figs. 59-66.

SAN GIULIANO (SAN ZULIAN): An open hall, its *soazoni*, figures of prophets, and paintings on the sides and rear of the church were installed after 1582 and before 1604. The woodwork survives only in part. See text, notes 41, 68, 69, and Fig. 69.

SANTI APOSTOLI: An open hall, its woodwork and paintings were installed after 1592 and before 1604. The Scuola del Sacramento mentioned its *souazzoni* in 1600.⁸³

SANTA MARIA DEI CARMINI: A Carmelite church, its *soazzoni*, with various holy figures and much gilding, were installed beginning in 1595, and survive. Most of the soazoni were commissioned by the church's various scuole though the friary may have been responsible for the section east of the former raised choir with figures of the four Fathers of the Church. See text, note 48-51 and Figs. 72-73.

which was above the main portal], vi è la Crocifissione di Christo” and five other paintings, by Baldissera d’Anna (ca. 1560-after 1642) and Alvise dal Friso (1544-1609).

82. APV, Visite Apostoliche, fol. 100: “[San Giovanni Novo] habet tres naves, et est fabricata in modum Crucis”. APV, Visite parrocchiali Priuli, Supplemento, no. 17, [p. 6]: “Soaze et Cornisoni indorati torno alla chiesa, fati parte per il q. R:do ms P’ Laurentio Boarato olim pivano in ditta Chiesa, e parte per li fratelli de ditta scola [del Sacramento]”.

83. Santi Apostoli’s wall decoration probably followed its ceiling, of 1592 (APV, Visite parrocchiali Priuli, fol. 319). The “souazzoni” are mentioned by 1600 (ASV, Provveditori di Comun, reg. N, fol. 512v), and the project was probably complete by 1604 (Sansovino-Stringa, *Venetia*, fol. 141).

SAN BASILIO (SAN BASEGIO): Its *soazzoni* with pendent arches, paintings of the apostles in the spandrels, and narrative paintings above the cornice were installed between 1591 and 1604. It had a retrochoir. See text, notes 39, 40, and Fig. 66.

SAN POLO: Its woodwork, with *corniciamenti*, figures of the apostles and pendent arches, was installed after 1591 and before 1604. Its choir was probably in the cappella maggiore. See text, notes 44-46 and Figs. 70-71.

SAN SIMEONE PROFETA (SAN SIMEON GRANDE): In 1601 the Scuola del Sacramento paid for the gilded woodwork, including arches and figures of the apostles. The latter survive, though now painted a uniform gray. It is likely that the wide spaces between the first and second sets of columns from the east were filled with pendent arches. The choir was in the nave in 1591. See text, note 41, and Fig. 68.

SAN TOMÀ: It was embellished by 1604, very likely after Priuli's visit in 1591, probably with the *cornici* and figures of the apostles that were (re) painted and (re)gilded in 1672. The choir was in the nave in 1591, and in a retrochoir by 1663.⁸⁴

SANTA MARIA ZOBENIGO (SANTA MARIA DEL GIGLIO): It had decorated and gilded woodwork with figures of prophets and others by 1604. The site of its choir is unknown.⁸⁵

SANTA FOSCA: By 1604 it had *diversi ornamenti alla moderna*, a description that in other churches included *soazzoni*; they were probably added after Priuli's visit in 1591. In 1591 the choir was in the nave.⁸⁶

84. APV, Visite parrocchiali Priuli (1591), fol. 57v. Two altars in San Tomà were against the choir. Priuli wanted them moved elsewhere. Sansovino-Stringa, *Venetia*, fol. 152v (1604): "Hora in questa Chiesa vi si veggono gli infra scritti abbellimenti, & ornamenti prima è ridotta in altra forma alla moderna". That "alla moderna" here includes *soazzoni* and statues seems evident from Pietro Antonio Pacifico, *Cronica veneta* (Venice, 1697), p. 359: "la Chiesa è ridotta in tutta perfezzione apparendo le cornici sopra le colonne, con gli Apostoli vagamente indorate, e dipinte l'anno 1672; oltre gl'altri ornamenti, che adornano questa Nobilissima Chiesa". For the retrochoir, see Sansovino-Martinioni, *Venetia*, p. 183.

85. Sansovino-Stringa, *Venetia*, fol. 89v: "Sopra alle colonne, che formano la Chiesa in tre navi, vi si veggono vaghi, e bei lavori, intagli, fogliami, figure di alquanti Profeti, & di altro, il tutto indorato, che fa una bella vista".

86. Sansovino-Stringa, *Venetia*, fol. 140v. The choir must have been in the nave in 1591 because an altar was built against it (APV, Visite parrocchiali Priuli, fol. 212v).

SAN VIO (SAN VITO E MODESTO): By 1604 it had unspecified gilded embellishment and paintings, neither mentioned by Priuli in 1593. The site of its choir is unknown.⁸⁷

SANT'EUFEMIA DELLA GIUDECCA: The Scuola del Sacramento voted to have the *architravo* carrying the Crucifix at the entrance of the cappella maggiore carved and gilded in 1596. Arches in the nave with images of the apostles had been gilded by 1616. Its choir was in the cappella maggiore. See text and note 65.

87. Sansovino-Stringa, *Venetia*, fol. 181: "Hor questa chiesa è stata di vaghi abbellimenti adornata: con quadri diversi, dipinti da più Pittori, che le sono di assai ornamento; oltre che vi sono molti lavori per lei messi ad oro".

Bibliografia

Abbreviazioni

ASV	Archivio di Stato, Venezia
ASM	Archivio di Stato, Mantova
ASMod	Archivio di Stato, Modena
BMC	Biblioteca del Museo Correr, Venezia
BNM	Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia

Fonti archivistiche

- BNM, Cod. Marc. It. VII, 4-5 (=7925-6), 2 voll., 17° secolo, Alessandro Ziliol, “Le due corone della Nobiltà Viniziana”.
- BNM, Cod. Marc. It. VII, 417 (=7495), pp. 177-200: [Paolo Paruta], “Discorso della pace fatta con Turchi dalla S[igno]ria di Venetia l’an[n]o 1572”.
- BNM, Cod. Marc. It. VII, 227 (=7609), fasc. IV, foll. 30-37 (antica numerazione: foll. 38-45), Paolo Paruta, “Lettera e discorso a favor della pace fatta con Turchi dalla Signoria di Venetia l’anno 1572”.
- BNM, Cod. Marc. It. VII, 364 (=7934), “Guerre col Turco e altri avvenimenti, 1556-1593”.
- BNM, Cod. Marc. It. VII, 134 (=8035), Girolamo Savina, “Cronaca veneta sino al MDCXV”.
- BNM, Cod. Marc. It. VII, 224 (=8309), foll. 297-98, Paolo Tiepolo, “Guerra di Cipro”.
- BNM, Cod. Marc. It. VII, 110 (=8612), Francesco Da Molin, “Memorie delle cose successe a suoi tempi in Venezia dal MDLVIII al MDXCIII”.

- BNM, Cod. Marc. It. VII, 336 (=8662), pp. 113-124, [Paolo Paruta], “Orazione a favor della pace fatta con Turchi dalla S[igno]ria di Ven[ezi]a l’an[n]o 1572”.
- BMC, Cod. P.D. c. 655/3: Francesco Argenta, “Cronaca”.
- BMC, Cod. Cicogna 2853, “Cronaca Agostini”, 2 voll.
- BMC, Cod. Donà delle Rose, busta 49, Leonardo Donà, “Della deliberazione di construir la Fortezza di Palma in Friuli et di riparar Udene”.
- BMC, volume stampe, E9, Giacomo Franco, Museo Correr, “Habiti delle donne veneziane”.
- BMC, Cod. Correr 963/5, Andrea e Alessandro Ziliol, “Cronaca”.
- Biblioteca Civica “Vincenzo Joppi”, Udine, Cod. Manin 412 (ex Svajer 808), “Trattato della perfezione del Senatore”.

Fonti edite e studi

- Anonimo, *Compendio della vita, morte e miracoli della Beata Contessa Tagliapietra, il cui corpo riposa nella chiesa parrocchiale e collegiate di San Vito all'altar di sant'Antonio Abate* (Venezia, 1762).
- Anonimo, *Discorso sopra il Pater Noster in lingua rustica, per la vittoria de Christiani contra Turchi* (n.p., n.d.).
- Anonimo, *Memorie della vita della beata Eufemia Giustiniani monaca benedettina* (Venezia, 1788).
- Anonimo, *Memorie della vita di Antonio Longo*, in *Biblioteca utile e dilettevole*, 4 voll. (Mira, 1809-1810)
- Anonimo, *Parafrasi poetica sopra alcuni salmi di David molto accomodati per render grazie a Dio della vittoria donata al christianesimo e contra a' Turchi* (Venezia, 1571).
- Anonimo, *Le sontuosissime esequie celebrata nella magnifica città di Bergamo in morte dello illustrissimo signore A. B. con alcuni leggiadri componimenti latini e volgari* (Perugia, 1572).
- Anonimo, *Thesoro Politico, cioè Relationi, Istruzioni, Trattati, discorsi Varii, D'Ambasciatori, Pertinenti alla cognitione, & intelligenza delli stati, interessi, & dipendenze de più gran principi del Mondo. Nuovamente impresso a beneficio di chi si diletta intendere, & pertinentemente discorrere li negotii di stato* (Accademia Italiana di Colonia, 1589).
- Alberti, Leandro, *Descrittione di tutta Italia* (Bologna, 1550).
- Albrizzi, Giambattista, *Forestiere illuminato intorno de cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia* [1740] (rist. anast. Sala Bolognese, 1984).

- Ammannati, Bartolomeo, *La Città: Appunti per un trattato*, a cura di Mazzino Fossi (Roma, 1970).
- Ancona, Alessandro D', *Origini del teatro italiano* [1891], 2 voll. (rist. anast. Roma, 1971).
- Anthony of Padua. Sermons for the Easter Cycle*, a cura di Gorge Marcil (St. Bonaventure, NY, 1994).
- “Architetto sia l'ingegniero che discorre”: *ingegneri, architetti e proti nell'età della Repubblica*, a cura di Giuliana Mazzi e Stefano Zaggia (Venezia, 2004).
- Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di Lionello Puppi (Milano, 1980).
- L'architettura militare veneta del Cinquecento*, a cura di André Chastel et. al. (Milano, 1988).
- Arcoleo, Antonio, *Ristretto della Vita della beata Giuliana Contessa di Collalto Fondatrice del Venerabile Monastero de' santi Biagio e Cataldo in Venezia* (Vienna, 1693).
- Aretino, Pietro, *Vita di Santa Maria Vergine. Nuovamente corretta e ristampata* (s.l., 1540).
- , *La Humanità di Cristo* (s.l., 1540).
- , *Lettere sull'arte*, a cura di Ettore Camesasca, 3 voll. (Milano, 1957).
- Le arti edili a Venezia*, a cura di Giovanni Caniato e Michela Dal Borgo (Roma, 1990).
- At the Center of the old World. Trade and Manufacturing in Venice and Venetian Mainland (1400-1800)*, a cura di Paola Lanaro (Toronto, 2006).
- Avery, Victoria, “Nuove fonti archivistiche per il rinnovo cinquecentesco della Cappella del Rosario ai Santi Giovanni e Paolo”, in *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, a cura di Lorenzo Finocchi Ghersi (Udine, 2001), pp. 175-97.
- Baiocchi, Angelo, “Cicogna, Pasquale”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 25 (Roma, 1981), pp. 403-06.
- Baldini, Enzo, “Origini e fortuna del Tesoro Politico alla luce di documenti dell'Archivio del Sant'Uffizio”, in *Cultura, politica e società a Milano tra Cinque e Seicento*, a cura di Franco Buzzi e Chiara Continisio (Milano, 2000), pp. 155-75.
- Baldoni, Brigida, e Paola Martinelli, “Antonio da Ponte Proto al Sal: ‘l'acconciar' e le nuove ‘fabbriche’. Ponte di Rialto e Prigioni” (tesi di laurea, IUAV, anno accademico 1982-1983).
- Banfi, Florio, “Vita di S. Gerardo da Venezia nel codice 1622 della Biblioteca universitaria di Padova”, in *Benedictina*, 2 (1948), pp. 262-80.
- Barbaro, Daniele, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradotti et commentati* [...]. Seconda edizione (Venezia, 1567).

- Barbaro, Marco, "Relazione di Marco Barbaro nel 1573", in *Le Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato durante il secolo XVI*, a cura di Eugenio Albreri (Firenze, 1863), pp. 299-346 e 387-415.
- Bardi, Girolamo, *Dichiaratione di tutte le Istorie che si contengono ne i quadri posti nuovamente nelle Sale dello Scrutinio, et del Gran Consiglio, del Palagio Ducale della Serenissima Republica di Vinegia, nella quale si ha piena intelligenza delle più segnalate vittorie; conseguite di varie nationi del mondo da i Vinitiani* (Venezia, 1587).
- Bassano et ses fils dans les musées français*, catalogo della mostra, a cura di Jean Habert e Catherine Loisel Legrand (Parigi, 1998).
- Bassano, Giovanni, *Motetti per concerti ecclesiastici a 5, 6, 7, 8, & 12 voci* (Venezia, 1598).
- , *Opera omnia*, a cura di Richard Charteris, vol. 1 (n.p., 1999--).
- Bassi, Elena, "L'architettura", in *Storia di Venezia. Temi. L'arte* (Roma, 1995), vol. 2, pp. 3-61.
- Bellavitis, Anna, "'Per cittadini metterete...' La stratificazione della società veneziana cinquecentesca tra norma giuridica e riconoscimento sociale", in *Quaderni Storici*, 30, no. 89 (1995), pp. 359-84.
- , *Identité, mariage, mobilité sociale. Citoyennes et citoyens à Venise au XVIe siècle* (Roma, 2001).
- , "Ars mechanica e gerarchie sociali a Venezia tra XVI e XVII secolo", in *Le technicien dans la cité en Europe occidentale (1250-1650)*, a cura di Mathieu Arnoux e Pierre Monnet (Roma, 2004), pp. 161-79.
- , "Apprentissages masculins, apprentissages féminins à Venise au XVIe siècle", in *Histoire urbaine*, 15 (2006), pp. 49-73.
- , *Famille, genre, transmission à Venise au XVIe siècle* (Roma, 2008).
- Belting, Hans, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion* (Berlino, 1981), tr. it.: *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione* (Bologna, 1986).
- , *Giovanni Bellini. Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei* (Francoforte sul Meno, 1985), tr. it.: *Giovanni Bellini. La Pietà* (Modena, 1996).
- , *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (Monaco, 1990).
- Beltramini, Guido, e Paola Marini, "L'immagine di Vincenzo Scamozzi", in *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*. Catalogo della mostra, a cura di Franco Barbieri e Guido Beltramini (Venezia, 2003), pp. 527-35.
- Benay, Erin, "The Pursuit of Truth and the Doubting Thomas in the Art of Early Modern Italy" (Ph.D. dissertation, Rutgers University, 2009).
- Benedetti, Rocco, *I trionfi, e le gran feste fatte dalla serenissima Signoria di Venetia, nella venuta del christianissimo, et invittissimo Henrico 3. re di Francia, et di Polonia* (Venezia, 1574).

- , *Ragguaglio minutissimo del successo della peste di Venetia, con gli casi occorsi, provisioni fatte, et altri particolari, infino alla liberatione di essa* (Tivoli, 1577).
- Benini Clementi, Enrica, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento: Alessandro Caravia* (Firenze, 2000).
- Benzoni, Gino, “Una controversia tra Roma e Venezia all’inizio del ‘600: la conferma del patriarca”, in *Bollettino dell’Istituto di Storia della Società e dello Stato Veneziano* 3, (1961), pp. 121-38.
- , “I ‘teologi’ minori dell’Interdetto”, in *Archivio veneto*, serie 5, 91 (1970), pp. 67-78.
- , *Venezia nell’età della Controriforma* (Milano 1973)
- , “Enrico III a Venezia; Venezia ed Enrico III”, in *Venezia e Parigi* (Milano, 1989), pp. 79-112.
- , “Flash sull’Europa: Le relazioni dei diplomatici veneziani”, in Idem, *Da Palazzo Ducale. Studi sul Quattro-Settecento veneto* (Venezia, 1999), pp. 127-51.
- Berengo, Marino, *L’Europa delle città. Il volto della società urbana europea tra Medioevo ed Età moderna* (Torino, 1999).
- Bernardi, Claudio, “Una scena pietosa”, in *Bergamo. L’altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto. 1510-1530*, a cura di Francesco Rossi (Milano, 2001), pp. 243-47
- , “Il teatro degli angeli. La rappresentazione sacra barocca”, in *Barocco padano*, 1, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (Como, 2002), pp. 7-35.
- , “Il corpo spezzato. Conflitti e riti di pace per la festa del Corpus Domini nell’Europa della Riforma”, in *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento*, a cura di Myriam Chiabò e Federico Doglio (Roma, 2006), pp. 49-77.
- , “Tra Cesare e Dio. Il Corpus Domini delle Repubbliche di Genova e Venezia (secc. XVI-XVII)”, in *Annali di storia moderna e contemporanea*, 16 (2010), pp. 377-96
- Bertelli, Pietro, *Diversarum nationum habitus [...]* (Padova, 1589).
- Bibliografia e Cabala. Le Enciclopedie rinascimentali*, a cura Maria Cochetti, di vol. 1 di *Storia della bibliografia*, a cura di Alfredo Serrai (Roma, 1988).
- Black, Christopher F., *Italian Confraternities in the Sixteenth Century* (Cambridge, 1989), tr. it.: *Le confraternite italiane del Cinquecento* (Milano, 1992).
- , “The Public Face of Post-Tridentine Italian Confraternities”, in *The Journal of Religious History*, 28 (2004), pp. 87-101.
- Boccalini, Traiano, *Ragguagli di Parnasso e Pietra del Paragone Politico*, a cura di Giuseppe Rua, 2 voll. (Bari, 1910).
- Boer, Wietse De, *The Conquest of the Soul* (Leiden, 2001), tr. it.: *La conquista dell’anima. Fede, disciplina e ordine pubblico nella Milano della Controriforma* (Torino, 2004).

- , “Social Discipline in Italy: Peregrination of a Historical Paradigm”, in *Archiv für Reformationsgeschichte*, 94 (2003), pp. 294-307.
- Bohde, Daniela, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians* (Emsdetten, 2002).
- Bolzoni, Lina, “L’Accademia Veneziana: splendore e decadenza di una utopia enciclopedica”, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Laetitia Boehm e Ezio Raimondi (Bologna, 1981), pp. 117-67.
- Borghini, Raffaele, *Il riposo* (Firenze, 1584).
- Bortolan, Domenico, *S. Corona: chiesa e convento dei domenicani in Vicenza. Memorie storiche* (Vicenza, 1889).
- Boschini, Marco, *Minere della pittura veneziana* (Venezia, 1664).
- , *Le ricche miniere della pittura veneziana*, 2^a ed. (Venezia, 1674).
- Bossy, John, *Christianity in the West. 1400-1700* (Oxford, 1985), tr. it.: *L’occidente cristiano. 1400-1700* (Torino, 1990).
- Botero, Giovanni, *Della ragion di stato libri dieci di Giouanni Botero benese. Con tre libri delle cause della grandezza e magnificenza delle Città* (Venezia, 1589).
- Bouwsmas, William, *Venice and the Defense of Republican Liberty. Renaissance Values in the Age of the Counter Reformation* (Berkeley, 1968).
- Braccolani, Francesco, *Breve notitia della fondatione dell’Isola di S. Nicolò detto de’ Mendicoli, e di molte altre cose à quella appartenente* (Venezia, 1664).
- Braudel, Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l’époque de Philippe II*, 2 voll. (Parigi, 1949).
- , “La vita economica di Venezia nel secolo xvi”, in *La civiltà veneziana del Rinascimento*, a cura di Diego Valeri (Venezia, 1958), vol. 4, pp. 81-102.
- , *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, trad. Siân Reynolds, 2 voll. (Londra, 1972-73).
- , “Bilan d’une bataille”, in *Il Mediterraneo nella seconda metà del ‘500 alla luce di Lepanto*, a cura di Gino Benzoni (Firenze, 1974), pp. 109-20.
- Brunetti, Mario, “Da un carteggio di Leonardo Donà ambasciatore in Roma col fratello Nicolò (1581-1583)”, in *Miscellanea di studi storici in onore di Alessandro Luzio*, 2 voll. (Firenze, 1933), vol. 1, pp. 121-46.
- Bryant, David, “Andrea Gabrieli e la ‘musica di stato’ veneziana”, in *Andrea Gabrieli 1585-1985* (Venezia, 1985), pp. 29-45.
- Buccio, Pietro, *Oratione sopra la vittoria christiana contra Turchi ottenuta l’anno felicissimo MCLXXI* (Venezia, 1571).
- Burioni, Matteo, *Die Renaissance der Architekten. Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten* (Berlino, 2008).
- Burke, Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe* (Londra, 1978), tr. it.: *Cultura popolare nell’Europa moderna* (Milano, 1980).

- , *The Historical Anthropology of Early Modern Italy. Essays on Perception and Communication* (Cambridge, 1987), tr. it.: *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna* (Roma, 1988).
- Busti, Bernardo, *Cause et rimedii della peste, et d'altre infermita* (Firenze, 1577).
- Cadorin, Giuseppe, *Pareri di XV architetti e notizie storiche intorno al Palazzo Ducale di Venezia* (Venezia, 1838).
- Calabi, Donatella, "Antonio da Ponte e la costruzione delle Prigioni nuove di San Marco: un tecnico *sine scientia* al servizio dell'Ufficio al Sale della Repubblica veneta", in *Architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, a cura di Gianfranco Spagnesi (Roma, 1989), vol. 2, pp. 225-32.
- , "Un grande cantiere pubblico nella Venezia del Cinquecento: il ponte di Rialto e gli stabili speculativi di San Bartolomeo", in *Ars et ratio: dalla torre di Babele al ponte di Rialto*, a cura di Jean-Claude Maire Vigueur e Agostino Paravicini Bagliani (Palermo, 1990), pp. 110-23.
- Calabi, Donatella, e Paolo Morachiello, *Rialto: le fabbriche e il Ponte, 1514-1591* (Torino, 1987).
- Camara, Esperanca, "Pictures and Prayers: Madonna of the Rosary Imagery in Post-Tridentine Italy" (Ph.D. dissertation, Johns Hopkins University, 2002).
- Camporesi, Piero, *Camminare il mondo. Vita e avventure di Leonardo Fioravanti medico del Cinquecento* (Milano, 1997).
- Candeloro, Giorgio, "Paolo Paruta. II. La vita pubblica - La Storia e i Discorsi politici", in *Rivista storica italiana*, ser. 5 (1936), pp. 70-97.
- Caniato, Giovanni, "Intagliatori, doratori e battiloro a Venezia dal tardo medioevo ai giorni nostri", in *Con il legno e con l'oro*, a cura di Giovanni Caniato (Verona, 2009), pp. 11-41.
- Cappelletti, Giuseppe, *Storia della Chiesa di Venezia dalla sua fondazione sino ai nostri giorni*, 6 voll. (Venezia, 1849-55).
- Carandini, Silvia, *Teatro e spettacolo nel Seicento* (Roma, 1990).
- Cargnoni, Costanzo, "Quarantore (1536-1665). Introduzione", in *I frati cappuccini. Documenti e testimonianze del primo secolo*, vol. 3,2, *Evangelizzazione e operosità apostolica (1526-1632)* (Perugia, 1991), pp. 2895-958.
- , *Le quarantore ieri e oggi: viaggio nella storia della predicazione cattolica, della devozione popolare e della spiritualità cappuccina* (Roma, 1986).
- Carile, Antonio e Giorgio Fedalto, *Le origini di Venezia* (Bologna, 1978).
- Casini, Matteo, *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e a Venezia in età rinascimentale* (Venezia, 1996).
- , "Cerimoniali", in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, vol. 7, *La Venezia barocca*, a cura di Gaetano Cozzi e Paolo Prodi (Roma, 1997), pp. 107-62.

- Casella, Laura, *I Savorgnan: La famiglia e le opportunità del potere (secc. XV-XVIII)* (Roma, 2003).
- Cattaneo, Enrico, *Il culto cristiano in Occidente. Note storiche*, seconda edizione (Roma, 1984).
- Cattin, Giulio, *Musica e liturgia a San Marco. Testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII al XVII secolo. Dal graduale tropato del duecento ai graduali cinquecenteschi*, 4 voll. (Venezia, 1990-92).
- , “Tra Padova e Cividale: nuova fonte per la drammaturgia sacra nel medioevo”, in *Il saggliatore musicale*, 1 (1994), pp. 7-111.
- Cecchini, Giovanni Battista, *Della vita e delle lodi di Antonio Da Ponte, Architetto veneziano: dette nell'aula della Patria Accademia il giorno 5 agosto dell'anno 1860*, Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia degli anni 1859 e 1860 (Venezia, 1860).
- Cecchini, Isabella, “Il cantiere di Palazzo Ducale dopo l'incendio del 1574”, in *Storia di Venezia – Rivista*, 2 (2004), pp. 39-59.
- Ceriani Sebregondi, Giulia, “Un doge e il suo manifesto: il palazzo di Leonardo Donà (1536-1612) alle Fondamenta Nuove a Venezia”, in *Annali di architettura*, 14 (2002), pp. 231-50.
- Cessi, Roberto, e Annibale Alberti, *Rialto: L'isola – il ponte – il mercato* (Bologna, 1934).
- Chabod, Federico, “La politica di Paolo Sarpi”, in Idem, *Scritti sul Rinascimento* (Torino, 1967), pp. 459-88.
- Chambers, David S., “Merit and Money: The Procurators of St Mark and their *Commissioni*, 1443-1605”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 60 (1997), pp. 23-88.
- Châtellier, Louis, *L'Europe des dévots* (Parigi, 1987), tr. it.: *L'Europa dei devoti* (Milano, 1988).
- Cicogna, Emmanuele, *Delle iscrizioni veneziane [1824-53]*, 6 voll. (rist. anast. Bologna, 1982).
- Claudio Monteverdi: Lettere*, a cura di Eva Lax (Firenze, 1994).
- Cocke, Richard, “An Early Drawing by P. Veronese”, in *Burlington Magazine*, 113 (1971), pp. 726-34.
- , *Paolo Veronese: Piety and Display in an Age of Religious Reform* (Aldershot, 2001).
- Colombo, Stefano, “I dipinti commemorativi dei dogi a Palazzo Ducale: riflessioni sull'immagine di Stato a Venezia, 1574-1618” (tesi di laurea, Università Ca' Foscari, Venezia, anno accademico 2010/2011; relatore: Augusto Gentili).
- Concina, Ennio, “Fra Oriente e Occidente: gli Zen, un palazzo e il mito di Trebisonda”, in “*Renovatio Urbis*”. *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di Manfredo Tafuri (Roma, 1984), pp. 265-90.
- , *L'Arsenale della Repubblica di Venezia: tecniche e istituzioni dal medioevo all'età moderna* (Milano, 1984).

- , *Venezia nell'età moderna. Struttura e funzioni* (Venezia, 1989).
- , *Le chiese di Venezia, l'arte e la storia* (Udine, 1995).
- , *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo*, 3ª ed. (Venezia, 2004).
- Concina, Ennio, e Elisabetta Molteni, “*La fabrica della fortezza*”: *L'architettura militare di Venezia* (Verona, 2001).
- Contarini, Gasparo, *La Repubblica e i magistrati di Vinegia di M. Gasparo Contarino nuovamente fatti volgari* (Venezia, 1551).
- Contarini, Giampietro, *Historia delle cose successe dal principio della guerra mossa da Selim ottomano a Venetiani fino al di della gran giornata vittoriosa contra Turchi* (Venezia, 1572).
- Cooper, Tracy, *Palladio's Venice. Architecture and Society in a Renaissance Republic* (New Haven, 2005).
- Cope, Maurice E., *The Venetian Chapel of the Sacrament in the Sixteenth Century* (Ph.D. dissertation, University of Chicago, 1965) (New York, 1979).
- Corner, Flaminio, *Venetiae Ecclesiae Antiquis Monumentis nunc etiam primum editis illustratae ac in decades distributae*, 15 voll. (Venezia, 1749).
- Coryat, Thomas, *Coryat's Crudities* [1611] (rist. anast., Glasgow, 1905).
- Costantini, Giovanni, *Chiesa di San Giacomo dall'Orio in Venezia. Notizia di storia e d'arte* (Venezia, 1912).
- Cottrell, Philip, “Corporate Colors: Bonifazio and Tintoretto at the Palazzo dei Camerlenghi in Venice”, in *Art Bulletin*, 82 (2000), pp. 258-78.
- Cowan, Alexander, *Marriage, Manners and Mobility in Early Modern Venice* (Aldershot, 2007).
- Cozzi, Gaetano, *Il doge Nicolò Contarini: Ricerche sul patriziato veneziano agli inizi del Seicento* (Venezia, 1958).
- , “Paolo Sarpi tra il cattolico Philippe Canaye de Fresnes e il calvinista Isaac Casubon”, in *Bollettino dell'Istituto di Storia della Società e dello Stato Veneziano*, 1 (1959), pp. 27-155.
- , “Cultura politica e religione nella ‘publica storiografia’ veneziana del '500”, in *Bollettino dell'Istituto di Storia della Società e dello Stato Veneziano*, 5-6 (1963-64), pp. 215-97.
- , *Paolo Sarpi tra Venezia e l'Europa* (Torino 1979)
- , “La giustizia e la politica nella repubblica di Venezia (secoli XV-XVIII)”, in Idem, *Repubblica di Venezia e Stati italiani* (Torino, 1982), pp. 81-216.
- , “Politica, cultura e religione”, in *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, a cura di Vittore Branca, Carlo Ossola (Firenze, 1984), pp. 21-41.
- , “Giuspatronato del Doge e prerogative del Primicerio sulla Capella Ducale di San Marco (secoli XVI-XVIII): Controversie con i Procuratori di San Marco de Supra e i Patriarchi di Venezia”, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti*, 151 (1992-93), pp. 1-69.

- , “Note su Giovanni Tiepolo, Primicerio di S. Marco e Patriarca di Venezia: L’unità ideale della chiesa veneziana”, in *Chiesa società e stato a Venezia. Miscellanea di studi in onore di Silvio Tramontin*, a cura di Bruno Bertolli (Venezia, 1994), pp. 121-50.
- , “Venezia dal Rinascimento all’età barocca”, in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, vol. 6, *Dal Rinascimento al Barocco*, a cura di Gaetano Cozzi e Paolo Prodi (Roma, 1994), pp. 3-125.
- , “Il doge Nicolò Contarini. Ricerche sul patriziato veneziano all’inizio del Seicento”, in *Venezia barocca: conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano* (Venezia, 1995), pp. 1-245.
- Cozzi, Gaetano, e Michael Knapton, Giovanni Scarabello, *La Repubblica di Venezia nell’età moderna*, vol. 2, *Dal 1517 alla fine della Repubblica* (Torino, 1986).
- Crisis and Change in the Venetian Economy in the Seventeenth Century*, a cura di Brian Pullan (Londra, 1968).
- Culto dei santi a Venezia*, a cura di Silvio Tramontin (Venezia, 1965).
- Damiani, Pietro, *Palmanova: la Storia*, 3 voll. (Udine, 1982).
- Da Mosto, Andrea, *L’Archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, 2 voll. (Roma, 1937).
- Dandolo, Andrea, *Chronica per extensum descripta*, a cura di Ester Pastorello, *Rerum Italicarum Scriptores* 12, parte 1 (Bologna, 1938-1942).
- Della Croce, Marsilio, *L’historia della publica et famosa entrata in Vinegia del Serenissimo Henrico III Re di Francia, et di Polonia [...] (Venezia, 1574)*.
- Denis, Philippe, *Le Christ étendard. L’Homme-Dieu au temps des réformes (1500-1565)* (Parigi, 1987), tr. it.: *Il Cristo conteso. Le rappresentazioni dell’Uomo-Dio al tempo delle Riforme (1500-1565)* (Brescia, 1994).
- De Vivo, Filippo, *Information and Communication in Venice. Rethinking Early Modern Politics* (Oxford, 2007).
- Dietro i palazzi: tre secoli di architettura minore a Venezia 1492-1803*, a cura di Giorgio Gianighian e Paola Pavanini (Venezia, 1984).
- Dionisotti, Carlo, “Lepanto nella cultura italiana del tempo”, in *Il mediterraneo nella seconda metà del ‘500 nella luce di Lepanto*, a cura di Gino Benzoni (Firenze, 1977), pp. 127-51.
- Doglionti, Giovanni Nicolò, *Historia Venetiana scritta brevemente. Delle cose successe dalla prima fondation di Venezia fino all’anno di Christo MDXCVII* (Venezia, 1598).
- Donzellini, Gerolamo, *Discorso nobilissimo e dottissimo preservativo e curativo della peste* (Venezia, 1577).
- Eamon, William, “‘With the rules of life and an enema’: Leonardo Fioravanti’s Medical Primitivism”, in *Renaissance and Revolution: Humanists, Scholars,*

- Craftsmen and Natural Philosophers in Early Modern Europe*, a cura di Judith V. Field e Frank A.J.L. James (Cambridge, 1993), pp. 29-44.
- Eggers, Hans, “Fünfzehn Zeichen”, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters* (Berlino, 1955), vol. 5, pp. 1139-48.
- Falomir, Miguel “Doge Alvise Mocenigo presented to the Redeemer”, in *Tintoretto*, a cura di Falomir, catalogo della mostra (Madrid, 2007), pp. 324-29.
- Family Memoirs from Venice (15th-17th centuries)*, a cura di James Grubb, con un saggio di Anna Bellavitis (Roma, 2009).
- Fantelli, Pier Luigi, “L’ingresso di Enrico III a Venezia’ di Andrea Vicentino”, in *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia*, 8 (1979), pp. 95-99.
- Favaro, Antonio, “Un ‘ridotto’ scientifico in Venezia al tempo di Galileo Galilei”, in *Nuovo Archivio Veneto*, 5 (1893), pp. 199-209.
- Favero, Elia Bordignon, “La ‘Santa Lega’ contro il Turco e il rinnovamento del duomo di Bassano: Volpato, Meyring e la ‘Madonna del Rosario’”, in *Studi veneziani*, n.s., 11 (1996), pp. 20-31.
- Fenlon, Iain, *The Ceremonial City. History, Memory, and Myth in Renaissance Venice* (New Haven, 2007).
- , “Old Testament Motets for the War of Cyprus (1570-71)”, in “*Recevez ce mien petit labeur*”. *Studies in Renaissance Music in Honour of Ignace Bossuyt*, a cura di Mark Delaere e Pieter Berge (Leuven, 2008), pp. 71-82.
- , “Sung Histories: The Battle of Lepanto between Orality and Print”, in *Musical Anthropology in Mediterranean Cultures. Interpretation, Performance, Identity*, a cura di Philip V. Bohlman e Marcello Sorce Keller (Bologna, 2009), pp. 71-80.
- Fiamma, Gabriele, *Parafraasi poetica sopra alcuni Salmidi David Profeta. Molto accomodate per render gratie a Dio della Vittoria donata al Christianesimo contra Turchi. Accioche nostre allegrezze siano veramente Christiane, e grate à sua Divina Maestà* (Venezia, 1571).
- , *Le Vite de’ Santi* (Venezia, 1583).
- , *Vita del B. Lorenzo Giustiniano Primo Patriarca di Venetia. La cui Festa cade li 8. di Gennaio* (Venezia, 1606).
- Finlay, Robert, *La vita politica nella Venezia del Rinascimento* (Milano, 1982).
- , “The Immortal Republic: The Myth of Venice during the Italian Wars (1494-1530)”, in *Sixteenth Century Journal*, 30 (1999), pp. 931-44.
- , *Venice Besieged. Politics and Diplomacy in the Italian Wars, 1494-1534* (Aldershot, 2008).
- Fioravanti, Leonardo, *Il tesoro della vita humana* (Venezia, 1570).
- , *Il reggimento della peste* (Venezia, 1571).
- , *Dello specchio di scientia universale [...]*[1564], terza edizione, Venezia, 1572.
- , *Capricci medicinali* (Venezia, 1665).

- Firpo, Luigi, "Boccalini, Traiano", in *Dizionario biografico degli Italiani*, 11 (Roma, 1969), pp. 16-18.
- Fontana, Vincenzo, "Il mestiere di architetto secondo Vincenzo Scamozzi", in *Architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, a cura di Gianfranco Spagnesi (Roma, 1989), vol. 2, pp. 233-42.
- Fontanini, Giusto, *De sancto Petro Urseolo* (Roma, 1730).
- Fonte, Moderata, *Il merito delle donne. Ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*, a cura di Adriana Chemello (Mirano, 1988).
- Fortini Brown, Patricia, *La pittura nell'età di Carpaccio. I grandi cicli narrativi* (Venezia, 1992).
- , *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past* (New Haven, 1996).
- Foscarini Malacrea, Marina "Il doge nelle cerimonie pubbliche", in *Il Serenissimo Doge*, a cura di Umberto Franzoi (Treviso, 1986), pp. 105-91.
- Foscarini, Marco, *Della letteratura veneziana ed altri scritti intorno ad essa* (Venezia, 1854).
- Frajese, Vittorio, *Sarpi scettico. Stato e Chiesa a Venezia tra Cinque e Seicento* (Bologna, 1994).
- Frank, Martina, "I proti veneziani del Seicento: considerazioni su vicende private e istituzionali", in *"Architetto sia l'ingegniero che discorre": ingegneri, architetti e proti nell'età della Repubblica*, a cura di Giuliana Mazzi e Stefano Zaggia (Venezia, 2004), pp. 125-52.
- Franzoi, Umberto, *Storia e Leggenda del Palazzo Ducale di Venezia* (Verona, 1982).
- , *Le prigionie di Palazzo Ducale a Venezia* (Milano, 1997).
- Franzoi, Umberto, e Dina di Stefano, *Le chiese di Venezia* (Venezia, 1976).
- From Filippo Lippi to Piero della Francesca: Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master*, catalogo della mostra, a cura di Keith Christianson (New York, 2005).
- Fullerton, Charles B., "The Master IO. F. F. and the Function of Plaquettes", in *Italian Plaquettes*, a cura di Alison Luchs (Hanover, NH, 1989).
- Gabrieli, Andrea e Giovanni, *Concerti...continenti musica di chiesa, madrigali, et altro, per voci e stromenti musicali...libro primo e secondo* (Venezia, 1587).
- Gaeta, Franco, "L'idea di Venezia", in *Storia della cultura veneta*, vol. 3/III, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a cura di Girolamo Arnaldo e Manlio Pastore Stocchi (Vicenza, 1981), pp. 565-641.
- , "Venezia da 'Stato misto' ad aristocrazia 'esemplare'", in *Storia della cultura veneta*, vol. 4/II, *Il Seicento*, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi (Vicenza, 1984), pp. 437-94.
- Gaier, Martin, *Facciate sacre a scopo profane. Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento* (Venezia, 2002).

- , “‘ius imaginis nihil esse aliud, quam ius nobilitatis’. Bildpolitik und Machtanspruch im Patriziat Venedigs”, in *Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, a cura di Jeanette Kohl e Rebecca Müller (Berlino, 2007), pp. 255-82.
- Galliccioli, Giambattista, *Delle memorie venete antiche profane ed ecclesiastiche*, 8 voll. (Venezia, 1795).
- Gallo, Andrea, e Stefania Mason, *Chiesa di San Nicolò dei Mendicoli, arte e devozione*, Venezia dal museo alla città 13 (Venezia, 1996), pp. 17-45.
- Garzoni, Tommaso, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, sesta edizione (Venezia, 1595).
- Gasparini, Giovanni Antonio, *La Vita ovvero Memorie dell'opere mirabili di s. Magno nobile di Altino e Vescovo di Eraclea* (Venezia, 1736).
- Gattinoni, Gregorio, *Il Campanile di San Marco. Monografia storica* (Venezia, 1910).
- Gennari, Giuseppe, *Notizie spettanti al beato Niccolò Giustiniani Monaco di s. Niccolò del Lido* (Padova, 1794).
- Getz, Faye Marie, “Black Death and the Silver Lining. Meaning, Continuity and Revolutionary Change in Histories of Medieval Plague”, in *Journal of the History of Biology*, 24 (1991), pp. 265-280.
- Ghironi, Silvano, e Antonio Manno, *Palmanova: Storia, progetti e cartografia urbana (1593-1866)*, catalogo della mostra (Padova, 1993).
- Gibellini, Cecilia, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana* (Venezia, 2008).
- Gilbert, Felix, “Venice in the Crisis of the League of Cambrai”, in *Renaissance Venice*, a cura di John Hale (Londra, 1973), pp. 274-92.
- Giustiniani, Bernardo, *Viti beati Laurentii Iustininai Venetiarum proto patriarchae* (Roma, 1475).
- Glisente, Antonio, *Trattato del reggimento del vivere et delle altre cose che devono usare gli huomini per preservarsi sani nelli tempi pestilenti continuato dalla cognitione delle cause che producono la peste* (Venezia, 1576).
- Glixon, Jonathan E., “Music and Ceremony at the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista: A New Document from the Venetian State Archives”, in *Crossing the Boundaries. Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities*, Early Drama, Art, and Music Monograph Series, vol. 15, a cura di Konrad Eisenbichler (Kalamazoo, 1991), pp. 56-89.
- Gratiolo, Andrea, *Discorso di peste, nel quale si contengono utilissime speculazioni intorno alla natura, cagioni e curatione della peste, con un catalogo di tutte le pesti più notabili de' tempi passati* (Venezia, s.d.).
- Groto, Luigi, *Oratione fatta in Vinegia, per l'allegrezza della vittoria ottenuta contra Turchi dalla Santissima Lega* (Venezia, 1571).
- , *Le Orationi Volgari* (Venezia, 1604).
- Grubb, James S., “When Myths Lose Power: Four Decades of Venetian Historiography”, in *Journal of Modern History*, 58 (1986), pp. 43-94.

- Guerra, Andrea, “Croce della salvezza. I benedettini e il progetto di Palladio per San Giorgio Maggiore a Venezia”, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, a cura di Jörg Stabenow (Venezia, 2006), pp. 353-83.
- Guida alle magistrature. Elementi per la conoscenza della Repubblica Veneta*, a cura di Catia Milan, Antonio Politi e Bruno Vianello (Sommacampana, 2003).
- Gullino, Giuseppe, “Quando il mercante costruì la villa: le proprietà dei veneziani nella terraferma”, in *Storia di Venezia*, vol. 6, *Dal Rinascimento al Barocco*, a cura di Gaetano Cozzi e Paolo Prodi (Roma, 1994), pp. 875-924.
- Hale, John R., *Renaissance Fortification: Art or Engineering* (Londra, 1977).
- Heist, William, *The Fifteen Signs before Doomsday* (Michigan, 1952).
- Hills, Paul, “Piety and Patronage in Cinquecento Venice: Tintoretto and the Scuole del Sacramento”, in *Art History*, 6 (1983), pp. 30-43.
- Hirthe, Thomas, “Die Libreria des Jacopo Sansovino. Studien zur Architektur und Ausstattung eines öffentlichen Gebäudes in Venedig”, in *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 37 (1986), pp. 131-76.
- , *Il “Foro all’antica” di Venezia. La trasformazione di piazza San Marco nel Cinquecento*, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Quaderni, vol. 35 (Venezia, 1986).
- Howard, Deborah, “Renovation and Innovation in Venetian Architecture”, in *Scroope*, 6 (1994-95), pp. 66-74.
- , *The Architectural History of Venice* (New Haven, 2002).
- , “Architectural Politics in Renaissance Venice”, in *Proceedings of the British Academy*, 154 (2008), pp. 29-68.
- , *Venice Disputed: Marc’Antonio Barbaro and Venetian Architecture, 1550-1600* (New Haven, 2011).
- Humfrey, Peter, “Dürer’s Feast of the Rosegarlands: A Venetian Altarpiece”, in *Bulletin of the Society for Renaissance Studies*, 4 (1986), pp. 29-39.
- , “La festa del Rosario di Albrecht Dürer”, in *Eidos. Rivista di cultura*, 2 (1988), pp. 4-15.
- , *The Altarpiece in Renaissance Venice* (New Haven, 1993).
- , “Altarpieces and Altar Dedications in Counter-Reformation Venice and the Veneto”, in *Renaissance Studies*, 10 (1996), pp. 374-79.
- Huse, Norbert, “Palladio am Canale Grande”, in *Städte-Jahrbuch*, 7 (1979), pp. 61-99.
- Imesch, Kornelia, *Magnificenza als architektonische Kategorie: individuelle Selbstdarstellung versus ästhetische Verwirklichung von Gemeinschaft in den venezianischen Villen Palladios und Scamozzis* (Oberhausen, 2003).
- Ivanoff, Nicola, “Henri III à Venise”, in *Gazette des Beaux Arts*, 80 (1972), pp. 313-30.

- James, Mervyn, "Ritual, Drama and Social Body in the Late Medieval English Town", in *Past and Present*, 98 (1983), pp. 3-29.
- Jobs, Christoph, "Liturgia e culto dell'Eucarestia nel programma spaziale della chiesa. I tabernacoli eucaristici e la trasformazione dei presbiteri negli scritti ecclesiastici dell'epoca intorno al Concilio di Trento", in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, a cura di Jörg Stabenow (Venezia, 2006), pp. 91-126.
- Johnson, Eugene J., "Jacopo Sansovino, Giacomo Torelli, and the theatricality of the Piazzetta in Venice", in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 59 (2000), pp. 436-53.
- Karpowicz, Marius, "Dolabella, Tommaso (Tomasz)", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 40 (Roma, 1991), pp. 388-91.
- Kemp, Eric Waldram *Canonization and Authority in the Western Church* (Londra, 1948).
- King, Margaret, *Le donne nel Rinascimento* (Roma, 1991).
- Kleinschmidt, Irene, *Gruppenvotivbilder venezianischer Beamter (1550-1630). Tintoretto und die Entwicklung einer Aufgabe*, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Quaderni, vol. 4 (Venezia, 1977).
- , "Gruppenvotivbilder venezianischer Beamter (1550-1630) im Palazzo dei Camerlenghi und im Dogenpalast", in *Arte Veneta*, 31 (1977), pp. 104-18.
- Kolb, Carolyn, "The Sculptures on the Nymphaeum Hemicycle of the Villa Barbaro at Maser", in *Artibus et Historiae* 35 (1997), pp. 15-33.
- Krajvánszky, Mauro, "Il processo degli Uscocchi", in *Archivio Veneto*, 5 (1929), pp. 234-66.
- Kretschmayr, Hans, *Geschichte von Venedig*, 3 voll. (Darmstadt, 1964).
- La Penna, Pierlorenzo, *La fortezza e la città: Bonaiuto Lorini, Giulio Savorgnan e Marcantonio Martinengo a Palma (1592-1600)* (Firenze, 1997).
- Lechner, Martin, "Thomas, Apostel", in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 8 (Roma, 1974), coll. 468-75.
- Lerner, Robert E., "The Black Death and Western European Eschatological Mentalities", in *The Black Death. The Impact of the Fourteenth-Century Plague*, a cura di Daniel Williman (Binghampton, NY 1982), pp. 77-106.
- Le lettere di Paolo*, traduzione e commento di Giuseppe Barbaglio (Roma, 1990).
- The Letters of Claudio Monteverdi*, a cura di Denis Stevens (Oxford, 1995).
- Lewis, Douglas, *Systematic Catalogue of Renaissance Plaquettes*, 3 voll. (Washington D.C., 1999).
- Lievsay, John L., *Venetian Phoenix: Paolo Sarpi and some of his English Friends (1606-1700)* (Lawrence, KA, 1973).
- Loechel, André Jean-Marc, "Le rappresentazioni della comunità", in *Storia di Venezia*, vol. 4, *Il Rinascimento. Politica e cultura*, a cura di Alberto Tenenti e Ugo Tucci (Roma, 1996), pp. 603-721.

- Lotter, Giampaolo, *Guida storico artistica della chiesa parrocchiale di San Simeone Profeta* (Milano, 1994).
- Lorenzi, Giambattista, *Documenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia* (Venezia, 1868).
- Lupo, Giulio, "Principio murario e principio dei concatenamenti: i pareri sul restauro di Palazzo Ducale di Venezia dopo l'incendio del 1577", in *Rassegna di architettura e urbanistica*, 32 (1998), pp. 17-34.
- Mackenney, Richard, "The Scuole Piccole of Venice: Formations and Transformations", in *The Politics of Ritual Kinship. Confraternities and Social Order in Early Modern Italy*, a cura di Nicholas Terpstra (Cambridge, 2000), pp. 172-89.
- Magnanini, Suzanne, "Plagiarism in Book II of Leonardo Fioravanti's *Dello Specchio della Scientia Universale*", in *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento*, a cura di Paolo Cherchi (Ravenna, 1998), pp. 75-96.
- Magno, Celio, *Trionfo di Christo per la vittoria contra Turchi. Rappresentato al Serenissimo Prencipe di Venezia il giorno di San Stefano* (Venezia, 1571).
- Mainardi, Anna, "Fioravanti, Leonardo", in *Dizionario biografico degli Italiani*, 48 (Roma, 1997), pp. 108-09.
- Manfredi, Fulgenzio, *Vita di S. Pietro Orseolo, di Doge, e Prencipe di Vinetia fatto Monaco, & Eremita in Guascogna* (Venezia, 1606).
- Manno, Antonio, "Il governo del cantiere: istituzioni, patrizi, soldati, tecnici e operai durante la costruzione di Palmanova", in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 151 (1992-93), pp. 1061-1102.
- Manzano, Scipione, *Le Lagrime della penitenza di David* (Venezia, 1592).
- Marchesi, Vincenzo, *Il ridotto Mauroceno. Studio biografico*, vol. 1, *Andrea Morosini, istoriografo veneziano* (Venezia, 1879).
- Marchino, Philiberto, *Bellum Divinum effusè ac diligenter explicatum* (Firenze, 1633).
- Martin, Andrew John, "Eine unbekannte Sammlung bedeutender Portraits der Renaissance aus dem Besitz des Hans Jakob König", in *Kunstchronik*, 48 (1995), pp. 46-54.
- Martin, Philippe, *Le théâtre divin. Une histoire de la messe. XVI^e-XX^e siècle* (Parigi, 2010).
- Martini, Giovanni Battista, *Vita di S. Giustina vergine e martire, protettrice della città di Padova. Cavata dall'archivio del monastero a detta santa consecrata* (Padova, 1627).
- Marx, Barbara, "Venedig – altera Roma. Transformationen eines Mythos", in *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 60 (1980), pp. 325-73.
- Mason Rinaldi, Stefania, "Jacopo Palma il Giovane all'Ospedaletto dei Crociferi: una nuova cronologia", in *Arte Veneta*, 31 (1977), pp. 240-50.

- , “Jacopo Palma il Giovane e la decorazione dell’Oratorio dei Crociferi”, in *Hospitale S. Mariae Cruciferorum. L’ospizio dei Crociferi a Venezia*, a cura di Silvia Lunardon (Venezia, 1984), pp. 87-123.
- , *Palma il Giovane. L’opera completa* (Milano, 1984).
- , “Le virtù della repubblica e le gesta dei capitani. Dipinti votivi, ritratti, pietà”, in *Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia 1570-1670*, catalogo della mostra (Venezia, 1986), pp. 13-18.
- , “‘Hora di nuovo vedesi...’ Immagini della devozione eucaristica a Venezia alla fine del Cinquecento”, in *Venezia e la Roma dei Papi* (Venezia, 1987), pp. 171-97.
- Matile, Michael, *‘Quadri laterali’ im sakralen Kontext. Studien und Materialien zur Historienmalerei in venezianischen Kirchen und Kapellen im Cinquecento* (Monaco, 1997).
- Mattozzi, Ivo, “Intraprese produttive in Terraferma”, in *Storia di Venezia*, vol. 7, *Il Barocco*, a cura di Giovanni Benzoni e Gaetano Cozzi (Roma, 1997), pp. 435-78.
- Medin, Antonio, *La storia della Repubblica di Venezia nella poesia* (Milano, 1904), pp. 244-89.
- Mazzi, Giuliana, “Ancora sui contrasti tra ‘ingegneri’, ‘proti’ e architetti: Vincenzo Scamozzi e Palmanova”, in *Artisti in viaggio, 1600-1750: presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di Maria Paola Frattolin (Venezia, 2005), pp. 353-69.
- Il Mediterraneo nella seconda metà del ’500 alla luce di Lepanto*, a cura di Gino Benzoni (Firenze, 1974).
- Meduna della Motta, Bartolomeo, *Dialogo sopra la miracolosa vittoria ottenuta dall’armata della Santissima Lega Christiana, contra la Turchesca nel quale si dimostra essa vittoria esser venuta dalla sola mano di Dio. E t si discorre a pieno l’ordine del conflitto* (Venezia, 1572).
- Memmo, Giovanni Maria, *Dialogo del magnifico cavaliere messer Gio. Maria Memmo, nel quale dopo alcune filosofiche dispute, si forma un perfetto prencipe & una perfetta Republica, e parimente un senatore, un cittadino, un soldato & un mercatante, diviso in tre libri* (Venezia, 1563).
- Menozi, Daniele, “La Chiesa e le immagini”, in *Mistero e immagine. L’Eucarestia nell’arte dal XVI al XVIII secolo*, a cura di Salvatore Baviera e Jadranka Bentini (Milano, 1997), pp. 33-38.
- , *Les images: l’Église et les arts visuels* (Parigi, 1991), tr. it.: *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni* (Cinisello Balsamo, 1995).
- Michiel, Giustina Renier, *Le origine delle feste veneziane*, 6 voll. (Milano, 1817).
- Middeldorf, Ulrich, e Otto Goetz, *Medals and Plaquettes from the Sigmund Morgenroth Collection* (Chicago, 1944).
- The Military Organization of a Renaissance State: Venice c. 1400 to 1617*, a cura di Michael E. Mallett e John R. Hale (Cambridge, 1984).

- Minucci, Minuccio, *Historia degli Uscocchi scritta da Minucio Minuci arcivescovo di Zara. Co i progressi di quella gente sino all'anno 1602* (Venezia, 1603).
- Modesti, Paola, "I cori nelle chiese veneziane e la visita apostolica del 1581. Il 'barco' di Santa Maria della Carità", in *Arte Veneta*, 59 (2002), pp. 38-65.
- Molà, Luca, "Le donne nell'industria serica veneziana del Rinascimento", in *La seta in Italia dal Medioevo al seicento. Dal baco al drappo*, a cura di Luca Molà, Reinhold C. Mueller e Claudio Zanier (Venezia, 2000), pp. 423-59.
- Molmenti, Pompeo, *Sebastiano Venier dopo la battaglia di Lepanto* (Venezia, 1915).
- Mondzain, Marie-José, *Le commerce des regards* (Parigi 2003); tr. it.: *Il commercio degli sguardi* (Milano, 2011)
- Montfaucon, Bernard De, *Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova [...]* autore R.P.D. Bernardo de Montfaucon, 2 voll. (Parigi, 1739).
- Monte, Michele Di, "Vincenzo Morosini, Palma il Giovane e il ritratto di gruppo veneziano", in *Venezia Cinquecento*, 7, no. 13 (1997), pp. 159-74.
- Morelli, Arnaldo, "'Sull'organo et in choro.' Spazio architettonico e prassi musicale nelle chiese italiane durante il Rinascimento", in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, a cura di Jörg Stabenow (Venezia, 2006), pp. 209-26.
- Moretti, Laura, "Architectural Spaces for Music: Jacopo Sansovino and Adrian Willaert at St. Mark's", in *Early Music History*, 23 (2004), pp. 153-84.
- Morosini, Andrea, *Storia della Repubblica veneziana scritta per pubblico decreto e condotta dall'anno MDXXI sino al MDCXV dal Senator Andrea Morosini ora per la prima volta dal latino idioma recata nell'Italiano* (Venezia, 1782).
- Morresi, Manuela, *Jacopo Sansovino* (Milano, 2000).
- Moschini, Gianantonio, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, 2 voll. (Venezia, 1815).
- , *I dogi a Venezia con particolare riguardo alle loro tombe* (Venezia, 1939).
- , *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata* (Milano, 1966).
- Mozzetti, Francesco, e Giovanna Sarti, "Biografia, immagine e memoria: storia di Vincenzo Morosini", in *Venezia Cinquecento*, 7, no. 13 (1997), pp. 141-58.
- Muir, Edward, "The Doge as Primus inter pares: Interregnum Rites in Early Sixteenth-Century Venice", in *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, a cura di Sergio Bertellio, Gloria Ramakus (Firenze, 1978), vol. 1, pp. 145-60.
- , *Civic Ritual in Renaissance Venice* (Princeton, 1981), tr. it.: *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento* (Roma, 1984).
- Musolino, Giovanni, "I santi nel folklore", in *Santità a Venezia*, a cura di Antonio Niero, Giovanni Musolino e Silvio Tramontin (Venezia, 1972), pp. 167-228.
- Musolino, Giovanni, Antonio Niero e Silvio Tramontin, *Santi e Beati Veneziani. Quaranta profili* (Venezia, 1963).

- Nepi Scirè, Giovanna, “Convito in Casa di Levi’ di Paolo Veronese, vicende e restauri”, in *Restauro del Convito in casa di Levi di Paolo Veronese*, a cura di Nepi Scirè, vol. 11, *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistica e Storici di Venezia* (1984), pp. 13-53.
- Niero, Antonio, *I patriarchi di Venezia da Lorenzo Giustiniani ai nostri giorni* (Venezia, 1961).
- , “La mariegola della più antica scuola del rosario di Venezia”, in *Rivista di storia della chiesa in Italia*, 15 (1961), pp. 324-36.
- , “B. Badoer, Orso”, in *Biblioteca Sanctorum* (Rome, 1962), vol. 2, col. 693.
- , *La Chiesa dei Carmini, storia e arte*, Venezia sacra 5 (Venezia, 1965).
- , “Ancora sull’origine del Rosario a Venezia e sulla sua iconografia”, in *Rivista di storia della chiesa in Italia*, 27 (1974), pp. 465-78.
- , *Chiesa di S. Giacomo dall’Orio Venezia*, Venezia sacra 15 (Venezia, 1979).
- , “Riforma cattolica e Concilio di Trento a Venezia”, in *Cultura e società nel rinascimento tra riforme e manierismi*, a cura di Vittore Branca e Carlo Ossola, Civiltà veneziana, saggi, vol. 32 (Firenze, 1984), pp. 77-96.
- Nolhac, Pierre De, e Angelo Solerti, *Il viaggio in Italia di Enrico III Re di Francia e le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino* (Roma, 1890).
- Olivato, Loredana, “Contributo alla genesi progettuale di Palmanova: il ruolo di Giulio Savorgnan”, in *Memorie storiche Forogioliesi*, 56 (1976), pp. 93-110.
- Ortalli, Francesca, *‘Per la salute delle anime e delli corpi’. Scuole piccole a Venezia nel tardo medioevo* (Venezia, 2001).
- Palladio, Andrea, *I quattro libri dell’architettura* (Venezia, 1570).
- Papadopoli, Nicolò, *Le monete di Venezia*, 4 voll. (Venezia, 1893-1919).
- Pallucchini, Rodolfo, e Paola Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, 2 voll. (Milano, 1982).
- Paruta, Paolo, *Oratione funebre in laude de’ morti nella vittoriosa battaglia contra Turchi a Curzolari* (Venezia, 1572).
- , *Della Historia Vinetiana Parte Seconda; nella quale in libri tre si contiene la Guerra fatta dalla Lega de’ Prencipi Christiani contra Selino Ottomano, per occasione del Regno di Cipro* (Venezia, 1645).
- , *Degl’Istorici delle cose veneziane, I quali hanno scritto per Pubblico Decreto. T. III: che comprende gli otto primi libri della prima parte dell’Istorie Veneziane volgarmente scritte da Paolo Paruta, cavaliere e procuratore. Aggiuntavi la Vita dell’Autore, la Cronologia esatta nel margine, e Indici copiosi* (Venezia, 1718).
- , *Opere politiche di Paolo Paruta*, a cura di Cirillo Monzani (Firenze, 1852).
- Pasini, Antonio, *La Basilica di San Marco* (Venezia, 1888).
- Passano, Giambattista, *I novellieri italiani in prosa*, seconda edizione (Torino, 1878).

- The Passion in Venice. Crivelli to Tintoretto and Veronese. The Man of Sorrows in Venetian Art*, catalogo della mostra, a cura di Catherine Puglisi e William Barcham (New York, 2011).
- Paul, Benjamin, "The Turks, Plague, and Divine Wrath: Jacopo Tintoretto's Representations of the Apocalyptic Woman" (Ph.D. dissertation, Harvard University, 2004).
- , "Identità e alterità nella pittura veneziana al tempo della battaglia di Lepanto", in *Venezia Cinquecento*, 15, no. 29 (2005), pp. 155-87.
- , "'And the Moon has Started to Bleed': Apocalypticism and Religious Reform in Venetian Art at the Time of the Battle of Lepanto", in *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750*, a cura di James Harper (Londra, 2011), pp. 67-94.
- , "Jacopo Robusti, gen. Tintoretto, Maria mit dem Kind auf der Mondsichel, von den Evangelisten Markus und Lukas verehrt", in *AVE EVA. Die Wiederentdeckung einer Renaissance Tafel von Guillaume de Marcillat* (catalogo), a cura di Alessandra Galizzi Kroegel e Roberto Contini (Petersberg, 2013), pp. 100-02.
- Pearsall Smith, Logan, *The Life and Letters of Sir Henry Wotton*, 2 voll. (Oxford, 1907).
- Perniola, Mario, *Del sentire cattolico. La forma culturale di una religione universale* (Bologna, 2001).
- Peria, Beatrice, "Tintoretto e l'Ultima Cena", in *Venezia Cinquecento*, 7 (1997), 13, pp. 79-139.
- Petrecca, Mauro, "Da Ponte (Dal Ponte), Antonio", in *Dizionario biografico degli Italiani*, 32 (Roma, 1986), pp. 701-06.
- Pertusi, Agostino, "Quedam Regalia Insignia. Ricerche sulle insigne del potere ducale a Venezia durante il medioevo", in *Studi veneziani* 7 (1965), pp. 81-95.
- Pezzolo, Luciano, "Sistema di valori e attività economica a Venezia, 1530-1630", in *L'impresa. Industria, commercio, banca, secc. XIII-XVIII*, a cura di Simionetta Cavaciocchi (Firenze, 1991), pp. 981-88.
- Pignatti, Terisio, e Filippo Pedrocchi, *Veronese. Catalogo completo dei dipinti*, 2 voll. (Milano, 1995).
- Pirri, Pietro, *L'Interdetto di Venezia del 1606 e i gesuiti. Silloge di documenti con introduzione*, Bibliotheca Instituti Historici Societatis Iesu, vol. 14 (Roma, 1959).
- Polleroß, Friederich B., *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert* (Worms, 1988).
- Poppi, Mario, "Un'orazione del cronista Lorenzo de Monacis per il millenario di Venezia (1421)", in *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, Classe di scienze morali, lettere ed arti*, 131 (1972/73), pp. 463-97.
- Porcacchi, Tommaso, *Le attioni d'Arrigo Terzo Re di Francia, et Quarto di Polonia, descritte in dialogo [...]* (Venezia, 1574).

- Povolo, Claudio, "Centro e periferia nella Repubblica di Venezia. Un profilo", in *Origini dello Stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, a cura di Giorgio Chittolini, Anthony Molho e Pierangelo Schiera (Bologna, 1994), pp. 207-21.
- Preto, Paolo, *Peste e società a Venezia nel 1576* (Vicenza, 1978).
- , "Le grandi paure di Venezia nel secondo '500: Le paure naturali (Peste, Carestie, Incendi, Terremoto)", in *Crisi e rinnovamento nell'autunno del Rinascimento a Venezia*, a cura di Vittore Branca e Carlo Ossola (Firenze, 1991), pp. 177-92.
- , "Chiesa e società", in *Storia di Venezia*, vol. 6, *Dal Rinascimento al Barocco*, a cura di Gaetano Cozzi e Paolo Prodi (Roma, 1994), pp. 305-39.
- , "I figli illegittimi all'inizio dell'età moderna. Il trattato *De nothis spuriisque filiis* di Gabriele Paleotti", in *Benedetto chi ti porta, maledetto chi ti manda. L'infanzia abbandonata nel Triveneto (secoli XV-XIX)*, a cura di Casimira Grandi (Treviso, 1998), pp. 49-57.
- , "La cornice e il quadro. Il Concilio di Trento e la musica", in *Barocco Padano*, 4, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan (Como, 2006), pp. 9-26.
- Prosperi, Adriano, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari* (Torino, 1996).
- Pullan, Brian, *Rich and Poor in Renaissance Venice. The Social Institution of a Catholic State, to 1620* (Oxford, 1971), tr. it.: *La politica sociale della Repubblica di Venezia 1500-1620* (Roma, 1982).
- , "Natura e carattere delle Scuole", in *Le scuole di Venezia*, a cura di Terisio Pignatti (Milano, 1981), pp. 9-26.
- Puppi, Lionello, "Venezia. Da Palladio a Longhena", in *Longhena*, catalogo della mostra, (Milano, 1982), pp. 26-29.
- , "Venezia tra Quattrocento e Cinquecento: da 'nuova Costantinopoli' a 'Roma altera' nel sogno di Gerusalemme", in *Le città capitali*, a cura di Cesare De Seta (Roma, 1985), pp. 55-66.
- Quarti, Guido Antonio, *La battaglia di Lepanto nei canti popolari dell'epoca* (Milano, 1930).
- Raines, Dorit, "Dopo Sarpi: il patriziato veneziano e l'eredità del servita", in *Ripensando Paolo Sarpi*, a cura di Corrado Pin (Venezia, 2006), pp. 547-649.
- , *L'invention du mythe aristocratique. L'image de soi du patriciat vénitien au temps de la Sérénissime* (Venezia, 2006).
- Ravasi, Gianfranco, *Il Libro dei Salmi. Commento e attualizzazione* (Bologna, 1985).
- Reames, Sherry, *The Legenda Aurea. A Reexamination of its Paradoxical History* (Madison, WI, 1985).

- Rearick, William R., *The Art of Paolo Veronese 1528-1588*, catalogo della mostra, (Washington, D.C., 1988).
- '*Renovatio Urbis*'. *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di Manfredo Tafuri (Roma, 1984).
- Richelson, Paul William, *Studies in the Imagery of Cosimo I de' Medici, Duke of Florence* (New York, 1978).
- Ridolfi, Carlo, *Le meraviglie dell'arte*, 2 voll. (Venezia, 1648).
- Ripa, Cesare, *Iconologia ovvero descrizione di diverse immagini cavate dall'antichità, e di propria inventione* [1603], con una introduzione di Erna Mandowsky (Hildesheim 1970).
- Romanelli, Giandomenico, "Scamozzi versus Venezia? Venezia versus Scamozzi?", in *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, catalogo della mostra, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, a cura di Franco Barbieri e Guido Beltramini (Venezia, 2003), pp. 47-51.
- Rosand, David, "Venetia figurata: The Iconography of a Myth", in *Interpretazioni veneziane: Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di Rosand (Venezia, 1984), pp. 177-96.
- , *The Myths of Venice. The Figuration of a State* (Chapel Hill, 2001).
- Rose, Paul Lawrence, "The Accademia Venetiana. Science and Culture in Renaissance Venice", in *Studi veneziani*, 11 (1969), pp. 191-242.
- Rossi, Francesco, *Accademia Carrara: sculture, bronzi, porcellane e ceramiche* (Bergamo, 1992).
- Rossi, Paola, "Ritratto di Antonio Da Ponte", in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, a cura di Lionello Puppi, catalogo della mostra (Milano, 1980), p. 247.
- Rubin, Miri, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture* (Cambridge, 1991).
- Sacerdoti, Gilberto, *Sacrificio e sovranità. Teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e Bruno* (Torino, 2002).
- Sagredo, Agostino, *Sulle consorzierie delle arti edificative in Venezia: Studi storici* (Venezia, 1856).
- Salerni, Lina, *Repertorio delle opere d'arte e dell'arredo delle chiese e delle scuole di Venezia*, vol. 1, *Dorsoduro, Giudecca, Santa Croce* (Vicenza, 1994).
- [Sansovino, Francesco], *Delle cose notabili che sono in Venetia* (Venezia, 1561).
- , *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri da m. Francesco Sansouino* (Venezia, 1581).
- , *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri hora con molta diligenza corretta, emendata, e più di un terzo di cose nuove ampliata dal M. R. D. Giovanni Stringa* (Venezia, 1604).
- , *Venetia città nobilissima et singolare. Con le aggiunte di Giustiniano Martini* (Venezia, 1663).

- Santi, Angelo De, "Della Esposizione del Santissimo Sacramento in Venezia", in *Bollettino Illustrato del XIX Congresso Eucaristico in Venezia*, 3 (1897), pp. 33-35.
- , *L'orazione delle Quarant'ore e i tempi di calamità e di guerra* (Roma, 1919).
- Santoni-Rugiu, Paolo, e Riccardo Mazzola, "Leonardo Fioravanti (1517-1588): a Barber-Surgeon who Influenced the Development of Reconstructive Surgery", in *Plastic and Reconstructive Surgery*, 99 (1997), pp. 570-75.
- Sanudo, Marin, *I diarii*, a cura di Rinaldo Fulin et al., 58 voll. (Venezia, 1879-1903).
- , *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae, ovvero La città di Venetia (1493-1530)*, a cura di Angela Caracciolo Aricò (Milano, 1980).
- Saracino, Francesco, *Cristo a Venezia. Pittura e cristologia nel Rinascimento* (Genova, 2007).
- Sarpi, Paolo, *La Repubblica di Venezia, la Casa d'Austria e gli Usocochi. Aggiunta e supplemento all'Istoria degli Usocochi. Trattato di pace et accomodamento*, a cura di Gaetano e Luisa Cozzi (Bari, 1965).
- , *Considerazione sopra le censure di papa Paolo V contro la repubblica di Venezia e altri scritti sull'Interdetto*, a cura di Gaetano and Luisa Cozzi (Milano, 1977).
- Savio, Paolo, "Per l'epistolario di Paolo Sarpi", in *Aevum*, 11 (1937), pp. 275-322.
- Scamozzi, Vincenzo, *L'idea dell'architettura universale* (Venezia, 1615).
- Scarpa, Rosolino, *Notizie della chiesa e parrocchia di San Nicolò dei Mendicoli* (Venezia, 1976).
- Schulz, Juergen, *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance* (Berkeley, 1968).
- Scribner, Robert W., "Ritual and Popular Religion in Catholic Germany at the Time of the Reformation", in *Journal of Ecclesiastical History*, 35 (1984), pp. 47-77.
- Sella, Domenico, "L'economia", in *Storia di Venezia*, vol. 6, *Dal Rinascimento al Barocco*, a cura di Gaetano Cozzi e Paolo Prodi (Roma, 1994), pp. 651-711.
- , "Disciplinamento sociale nell'Italia della Controriforma: riflessioni su un tema controverso", in *Annali di storia moderna e contemporanea*, 13 (2007), pp. 223-39.
- Seneca, Federico, *Il doge Leonardo Donà: la sua vita e la preparazione politica prima del dogado* (Padova, 1959).
- Severin, Ingrid, *Baumeister und Architekten: Studien zur Darstellung eines Berufsstandes in Porträt und Bildnis* (Berlino, 1992).
- Shiff, Jonathan, *Venetian State Theater and the Games of Siena, 1595-1695: The Grimani Banquet Plays* (Lewiston, NY, 1993).
- Simane, Jan, *Grabmonumente der Dogen. Venezianische Sepulkralkunst im Cinquecento* (Sigmaringen, 1993).
- Sinding-Larsen, Staale, "The Changes in the Iconography and Composition in Veronese's Allegory of the Battle of Lepanto in the Doges Palace", in *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, 19 (1956), pp. 298-302.

- , *Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic* (Roma, 1974).
- , “L’immagine della Repubblica di Venezia. Programmi decorativi di Palazzo Ducale”, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, a cura di Lionello Puppi, catalogo della mostra (Venezia, 1980), pp. 40-49.
- Šmitran, Stevka, *Gli Usocchi. Pirati, ribelli, guerrieri tra gli imperi ottomano e asburgico e la Repubblica di Venezia* (Venezia, 2008).
- Smoller, Laura A., “Of Earthquakes, Hails, Frogs, and Geography. Plague and the Investigation of the Apocalypse in the Later Middle Ages”, in *Last Things. Death and the Apocalypse in the Middle Ages*, a cura di Caroline Walker Bynum e Paul Freedman (Philadelphia, 2000), pp. 156-87.
- Sperling, Jutta, *Convents and the Body Politic in Late Renaissance Venice* (Chicago, 1999).
- Spinelli, Giovanni, “I religiosi e le religiose”, in *La chiesa di Venezia nel Seicento*, Contributi alla storia della chiesa veneziana 5, a cura di Bruno Bertoli (Venezia, 1992), pp. 198-99.
- Stabenow, Jörg, “Auf dem Weg zum ‘theatrum sacrum.’ Bedeutungen der theatralen Analogie im Kirchenraum der Gegenreformation in Italien”, in *Konfessionen im Kirchenraum. Dimensionen des Sakralraums in der Frühen Neuzeit*, a cura di Susanne Wegmann e Gabriele Wimböck (Korb, 2007), pp. 115-36.
- Stefani, Gino, *Musica barocca*, vol. 2, *Angeli e Sirene* (Milano, 1987).
- Stefani, Federigo, “Mocenigo di Venezia”, in *Famiglie celebri italiane*, a cura di Pompeo Litta, vol. 157 (Milano, 1868).
- Steger, Hugo, *David Rex et Propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts* (Nurembergo, 1961).
- Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, vol. 5, *Il Rinascimento. Società ed economia*, a cura di Alberto Tenenti e Ugo Tucci (Roma, 1996).
- Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, vol. 6, *Dal Rinascimento al Barocco*, a cura di Gaetano Cozzi e Paolo Prodi (Roma, 1994)
- Tafari, Manfredo, “‘Sapienza di stato’ e ‘atti mancati’: Architettura e tecnica urbana nella Venezia del ‘500’”, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, a cura di Lionello Puppi, catalogo della mostra (Milano, 1980), pp. 16-39.
- , *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura* (Torino, 1985).
- , “Venezia e la Roma della Rinascita: Palazzo Dolfin a San Salvador; un’opera ibrida di Jacopo Sansovino”, in *Venezia e la Roma dei Papi* (Milano, 1987), pp. 143-70.
- , “La norma e il programma: il Vitruvio di Daniele Barbaro”, in *Vitruvio: I dieci libri dell’architettura di M. Vitruvio tradotti e commentati da Daniele Bar-*

- baro, 1567*, a cura di Manfredo Tafuri e Manuela Morresi (Milano, 1987), pp. XI-XL.
- , “Il pubblico e il privato. Architettura e committenza a Venezia”, in *Storia di Venezia*, vol. 6, *Dal rinascimento al barocco* (Roma, 1994), pp. 367-447.
- , *Venice and the Renaissance*, trans. Jessica Levine (Cambridge, MA, 1995).
- Tagliaferro, Giorgio, “Il ciclo pittorico del Maggior Consiglio dopo l’incendio del 1577: indagini e proposte per l’immagine di Stato a Venezia” (tesi di dottorato, Università Ca’ Foscari, Venezia, 2004).
- , “Le forme della Vergine: la personificazione di Venezia nel processo creativo di Paolo Veronese”, in *Venezia Cinquecento*, 15 (2005), 30, pp. 5-158.
- , “Martiri, eroi, principi e beati: i patrizi veneziani e la pittura celebrativa nell’età di Lepanto”, in *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento*, a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio (Roma, 2006), pp. 337-90.
- Tamassia Mazzarotto, Bianca, *Le feste veneziane. I giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo illustrate da Gabriel Bella* (Firenze, 1961).
- Tarabotti, Arcangela, *Inferno monacale*, a cura di Francesca Mediolio (Torino, 1990).
- Temanza, Tommaso, *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto* (Venezia, 1778).
- Tenenti, Alberto, “La nozione di ‘Stato’ nell’Italia del Rinascimento”, in *Stato: Un’idea, una logica. Dal comune italiano all’assolutismo francese* (Bologna, 1987), pp. 53-97.
- Terpstra, Nicholas, “De-institutionalizing Confraternity Studies: Formalism and Social Capital in Cross-cultural Contexts”, in *Early Modern Confraternities in Europe and the Americas. International and Interdisciplinary Perspectives*, a cura di Christopher F. Black e Pamela Gravestock (Ashgate, 2006), pp. 264-83.
- Testa, Simone, “Per una interpretazione del Thesoro Politico (1589)”, in *Nuova Rivista Storica*, 85 (2001), pp. 347-62.
- Tiepolo, Giovanni, *Delle considerazioni del Santissimo Sacramento del corpo di Christo* (Venezia, 1616).
- , *La Vita del B. Giacomo Salomone, Frate dell’Ordine di San Domenico. Nobile Venetiano, et Protettore della Città di Forlì* (Venezia, 1618).
- Tomasini, Jacopo, *Annales Canoniorum secularium S. Georgii in Alga* (Udine, 1641).
- Toscanello, Orazio, *Essortatione ai Cristiani contra il Turco* (Venezia, 1572).
- Tramontin, Silvio, “Cataloghi dei ‘santi veneziani’”, in *Santi e beati veneziani*, a cura di Giovanni Musolino, Antonio Niero e Silvio Tramontin (Venezia, 1963), pp. 19-61.
- , “Gli inizi dei due seminari di Venezia”, in *Studi veneziani*, 7 (1965), pp. 363-78.

- , “La visita apostolica del 1581 a Venezia”, in *Studi veneziani*, 9 (1967), pp. 453-533.
- Trebbi, Giuseppe, *Francesco Barbaro, patrizio veneto e patriarca di Aquileia* (Udine, 1984).
- , “Venezia tra ’500 e ’600 nell’opera storica di Andrea Morosini”, in *Studi veneziani*, n.s., 25 (1993), pp. 73-120.
- , “La società veneziana”, in *Storia di Venezia*, vol. 6, *Dal Rinascimento al Barocco*, a cura di Gaetano Cozzi e Paolo Prodi (Roma, 1994), pp. 129-213.
- , “Francesco Barbaro o la scelta romana”, in *Una famiglia veneziana nella storia. I Barbaro*, a cura di Michela Marangoni e Manlio Pastore Stocchi (Venezia, 1996), pp. 435-60.
- Trincanato, Egle Renata, *Venezia minore* [1948], a cura di Corrado Balistreri Trincanato, Emiliano Balistreri e Dario Zanverdiani (Sommacampagna, 2008).
- Ulianich, Boris, “Teologia paolina in Sarpi”, in *Ripensando Paolo Sarpi*, a cura di Corrado Pin (Venezia, 2006), pp. 73-101.
- Ulvioni, Paolo, “Cultura politica e cultura religiosa a Venezia nel secondo Cinquecento. Un bilancio”, in *Archivio storico Italiano*, 141 (1983), pp. 591-651.
- Urban, Lina Paodan, “La festa della Sensa nelle arti e nell’iconografia”, in *Studi veneziani*, 10 (1968), pp. 291-353.
- Urban, Lina, “L’andata’ dogale a San Vio. Rituale, un quadro, una ‘beata,’ una chiesa”, in *Studi veneziani*, n.s., 28 (1994), pp. 191-202.
- , *Processioni e feste dogali. ‘Venetia est mundus’* (Vicenza, 1998).
- Vasari, Giorgio, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori ed architettori* [...], a cura di Gaetano Milanesi, 9 voll. (Firenze, 1881).
- , *Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* [...] (1550), a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi (Torino, 1986).
- Vasari il Giovane, Giorgio, *La Città ideale: Piante di Chiese [Palazzi e ville] di Toscana e d’Italia*, a cura di Virginia Stefanelli (Roma, 1970).
- Venturi, Franco, *Settecento riformatore*, vol. 2, *La Repubblica di Venezia (1761-1797)* (Torino, 1990).
- Vicelli, Fernanda, “Catalogo delle opere dei secoli XV e XVI della chiesa di S. Giacomo dall’ Orio di Venezia” (tesi di laurea, Università di Venezia, 1992).
- Vico, Enea, *Discorsi sopra le medaglie degli antichi* (Venezia, 1558).
- Vidali Giorio, Elvina, “Una fonte del Garzoni: ‘Dello specchio di scientia universale’ di Leonardo Fioravanti”, in *Lingua nostra*, 30 (1969), pp. 39-43.
- Viggiano, Alfredo, *Governanti e governati. Legittimità del potere ed esercizio dell’ autorità sovrana nello Stato veneto della prima età moderna* (Treviso, 1993).
- Vinci, Pietro, *Il secondo libro de’ motetti a cinque voci* (Venezia, 1572).

- Vio, Gastone, *Le Scuole Piccole nella Venezia dei Dogi. Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane* (Venezia, 2004).
- Visentini, Antonio, *Osservazioni che servono di continuazione al trattato di Teofilo Gallaccini sopra gli errori degli architetti* (Venezia, 1771).
- Voltolina, Piero, *La storia di Venezia attraverso le medaglie*, 3 voll. (Venezia, 1998).
- Walberg, Helen Deborah, "The Marian Miracle Paintings of Alessandro Varotari (il Padovanino, 1588-1649): Popular Piety and Painted Proselytising in Seventeenth-Century Venice" (Ph.D. dissertation, Princeton University, 2004).
- Wehle, Harry B., "An unfinished Tintoretto explained", in *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 7 (1949), pp. 173-80.
- Weiss, Elisabeth, "Johannes der Täufer", in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 7 (Roma, 1974), vol. 7, coll. 164-90.
- Winston, Anne, "Tracing the Origins of the Rosary: German Vernacular Texts", in *Speculum*, 68 (1993), pp. 619-36.
- Winston-Allen, Anne, *Stories of the Rose: The Making of the Rosary in the Middle Ages* (University Park, PA, 1997), pp. 13-30.
- Wolters, Wolfgang, "Zu einem wenig bekannten Entwurf des Cristoforo Sorte für die Decke der Sala del Senato im Dogenpalast", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 10 (1962), pp. 137-45.
- , *La scultura veneziana gotica (1300-1460)* (Venezia, 1976).
- , "Le architetture erette al Lido per l'ingresso di Enrico III a Venezia nel 1574", in *Bollettino del Centro di Studi di Architettura «Andrea Palladio»*, 21 (1979), pp. 273-89.
- , *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert* (Wiesbaden, 1983).
- , *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale: aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento* (Venezia, 1987).
- , "Le perizie sulla ricostruzione del Palazzo dopo l'incendio del 20 dicembre 1577", in *Palazzo Ducale: storia e restauri*, a cura di Giandomenico Romanelli (Verona, 2004), pp. 193-204.
- , *Architettura e ornamento: la decorazione nel Rinascimento veneziano* (Sommacampagna, 2007).
- , "'Al modo veneziano' und nicht 'alla moderna'. Zu den Anfängen der venezianischen Renaissancebaukunst", in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 38 (2007/2008), pp. 205-29.
- , *Der Dogenpalast in Venedig. Ein Rundgang durch Kunst und Geschichte* (Berlin, 2010).
- , *Il Palazzo Ducale di Venezia. Un percorso storico-artistico* (Sommacampagna, 2010).

- Woodward, Kenneth L., *Making Saints* (New York, 1990).
- Worthen, Thomas, "Tintoretto's Paintings for the *Banco del Sacramento* in S. Margherita", in *Art Bulletin*, 78 (1996), pp. 707-32.
- Yriarte, Charles, *La vie d'un patricien de Venise au seizième siècle* (Paris, 1874).
- Zago, Roberto, *I Nicolotti. Storia di una comunità di pescatori a Venezia nell'età moderna* (Abano Terme, 1982).
- Zanetti, Anton Maria, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri* [1771] (rist. anast. Venezia, 1972).
- Zannini, Andrea, *Burocrazia e burocrati a Venezia in età moderna: i cittadini originari (sec. XVI-XVIII)* (Venezia, 1993).
- Zanotto, Francesco, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, 4 voll. (Venezia, 1853-61).
- Zardin, Danilo, "'In su la croce con amare pene'. La pietà delle confraternite del Corpo di Cristo a Bergamo e nella Lombardia del Cinquecento", in *Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto. 1510-1530*, a cura di Francesco Rossi (Milano, 2001), pp. 237-41.
- , "Controriforma, Riforma cattolica, cattolicesimo moderno: conflitti di interpretazione", in *Identità italiana e cattolicesimo. Una prospettiva storica*, a cura di Cesare Mozzarelli (Roma, 2003), pp. 289-307.
- , "Confraternite, Chiesa e società nell'Italia della prima età moderna", in *Le confraternite in Umbria in età moderna e contemporanea: storia istituzionale e archivi* (Perugia, 2010), pp. 11-32.
- , "Beyond Crisis: Confraternities in Modern Italy between the Church and Lay Society", in *Faith's Boundaries. Laity and Clergy in Early Modern Confraternities*, a cura di Nicholas Terpstra, Adriano Prosperi, Stefania Pastore (Turnhout, 2012), pp. 331-51.
- Zen, Nicolò, *Dell'origine de' barbari che distrussero per tutto 'l mondo l'imperio di Roma, onde hebbe principio la città di Venetia libri undici* (Venezia, 1557).
- Zennaro, Francesca, "La chiesa di S. Nicolò dei Mendicoli a Venezia" (tesi di laurea, Università di Venezia, 1978).
- Zika, Charles, "Hosts, Processions and Pilgrimages in Fifteenth-Century Germany", in *Past and Present*, 118 (1988), pp. 25-64.
- Zorzi, Giangiorgio, "Nuove rivelazioni sulla ricostruzione delle sale del piano nobile del Palazzo Ducale di Venezia dopo l'incendio dell'11 maggio 1574", in *Arte Veneta*, 7 (1953), pp. 123-51.
- , *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio* (Venezia, 1965).
- , *Le chiese e i ponti di Andrea Palladio* (Vicenza, 1966).
- Zorzi, Marino, *La Libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi* (Milano, 1987).

Indice dei nomi*

- Acotanto, Pietro, beato, 248
Agostino, santo, 50, 134
Alberti, Leandro, 101
Alberti, Leon Battista, 99
Alessandro III (Orlando Bandinelli),
papa, 153 n88, 183
Aliense, Antonio, 182, 188, 189, 190
Antelmi, Bonifacio, 31
Antonio da Padova, santo, 135
Aretino, Pietro, 79, 83, 135, 180
Argenta, Francesco, 81, 82, 102 n109
Atanagi, Dionigi, 97
Avicenna (Ibn Sina), 98 n87
- Badoer, Federico, 175
Badoer, Orso, doge, beato, 246, 250
Baglioni, Astorre, 68
Barbaro, Daniele, 81, 82 n15, 84, 86,
112
Barbaro, Ermolao, 172
Barbaro, Francesco, patriarca, 115, 116,
170, 171
Barbaro, Marc'Antonio, 13, 75, 89, 91,
107-23
Bardi, Girolamo, 183, 210
Basalù, Biana, 30, 31
Bassano, Giovanni, 71, 72 n40
Bassano, Jacopo, 103, 178
- Bassano, Leandro, 195, 200
Bellini, Jacopo, 180, 181 n6
Belting, Hans, 53
Bembo, Antonio, beato, 247 n48
Bembo, Illuminata, beata, 247, 248
Bembo, Leo, beato, 248
Bembo, Pietro, 161, 162 n15
Benedetti, Rocco, 141, 144 n58, 150,
218 n63
Bernardin, famiglia, 27
Bianchini, Zuane, 28
Boccalini, Traiano, 162, 172, 173 n52
Bodin, Jean, 162, 165, 225
Bolognetti, Alberto, 50
Borghese, Scipione, 103
Borghini, Raffaele, 136
Boschini, Marco, 183, 184 n16, 185,
186, 194, 196, 246, 257 n18, 264
n39, 266 n43, 268 n50, 280 n81
Bossy, John, 39, 40 n4, 53, 58 n72
Botero, Giovanni, 162, 165, 166, 176
Braccolani, Francesco, 260, 268 n50,
272, 277 n72
Bragadin, Girolamo, 34, 36
Bragadin, Laura, 238, 246 n40
Braun, Franz Xaver, 145, 146
Brunelleschi, Filippo, 273
Buccio, Pietro, 63, 64

* Tutti i nomi sono indicizzati nella versione italiana.

- Buonarroti, Michelangelo, 178, 185, 191
 Busti, Bernardo, 146, 148
- Campagna, Gerolamo, 50, 53, 69, 76
 Campeggi, Lorenzo, 50
 Camporesi, Piero, 95 n74, 97, 98 n87-88, 99 n95, 101 n101-03
 Capella, Valentin, 27
 Carracci, famiglia, 190
 Caravia, Alessandro, 56
 Carlo d' Austria, *vedi* Carlo V
 Carlo V, imperatore, 157, 158
 Carlo VI, re di Francia, 145
 Carlo Borromeo, santo, 50, 234
 Carlo Magno, 145
 Carlo, Nicolò, 29
 Carpaccio, Vittore, 277
 Casini, Matteo, 39 n1, 41 n9, 44 n17, 52 n44, 56 n61, 57, 142 n54, 203 n27, 211 n45, 226 n84, 226 n86, 235 n4
 Châtellier, Louis, 58
 Cherchi, Paolo, 93 n67
 Cicogna, Emmanuele, 39 n2, 66 n19, 71 n38, 72 n42, 73 n43, 90 n55, 103 n114, 103 n115, 104 n116, 139 n42, 158 n5, 159 n6, 160 n10, 170 n41, 238 n13, 245 n37, 246 n40, 251 n64
 Cicogna, Pasquale, doge, 111, 220, 221 n71, 222, 223, 230
 Cima da Conegliano, 132
 Clemente VII (Giulio de' Medici), papa, 240
 Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini), papa, 76
 Clovio, Giulio, 178
 Codagli, Domenico, 245
 Collalto, Giuliana Da, beata, 247, 248
 Colonna, Marc' Antonio, 75
 Contarini, Gasparo, 160, 161, 169
 Contarini, Giampietro, 61, 62 n2
 Contarini, Giovanni, 189
 Contarini, Matteo, patriarca, 247
 Contarini, Nicolò, doge, 159
 Contarini, Simone, 172
 Contarini, Zaccaria, 112
 Cooper, Tracy, 88 n44, 127 n8, 131, 140, 141, 143 n56, 149 n73, 150 n77, 152 n86
 Cope, Maurice, 55, 271 n59
 Cornaro, Alvise, 90
 Cornaro, Giorgio, 83
 Corner, Federico, 50
 Corner, Flaminio, 90 n55, 246 n41, 254 n4
 Corona, Leonardo, 182, 264
 Corso, Cecilia, 31
 Coryat, Thomas, 266
 Cozzi, Gaetano, 9 n1, 10, 18 n3, 18 n4, 45 n20, 46 n25, 52 n44, 85 n30, 113 n25, 157 n3, 158 n3, 159, n7, 161 n10, 169 n34, 169 n37, 172, n46, 206 n34, 206 n37, 207 n38, 224, 225 n80, 228, 229 n95, 236 n7, 236 n10, 237 n12, 238 n14, 238 n15, 239 n16, 242 n25, 243 n31
- Dalla Valle, Giacomo, 27
 Da Ponte, Antonio, 13, 14, 79-106
 Da Ponte, Giovanni Maria, 55
 Da Ponte, Nicolò, doge, 50, 130 n16, 136, 153 Demetrio, santo, 246, 250
 Diedo, Alvise, 238
 Doglioni, Giovanni Nicolò, 149 n73, 151
 Dolabella, Tommaso, 220, 223 n75
 Donà, Francesco, 170
 Donà, Leonardo, doge, 92, 110, 111 n14, 112, 113, 142 n55, 159, 174, 236, 237, 241
 Donà, Nicolò, fratello del doge Leonardo, 159
 Duodo, Francesco, 110
 Dürer, Albrecht, 73, 74, 181, 189

- Eamon, William, 102, 97 n84
 Edoardo il Confessore, re d'Inghilterra, santo, 241
 Emanuele Filiberto I, duca di Savoia, 171
 Emo, Giacomo, 75
 Enrico III, re di Francia, 43, 127, 129, 143, 150, 154, 211, 217, 218 n63, 221 n70
 Erizzo, Francesco, 34
- Falomir, Miguel, 126, 131, 134
 Faris, Pietro de, 140
 Federico I Barbarossa, imperatore, 183
 Fenlon, Iain, 10, 11 n6, 12
 Fialetti, Odoardo, 190
 Fiamma, Gabriele, 144 n58, 145, 214 n52, 240, 247 n44
 Filippo II, re di Spagna, 75, 158
 Fioravanti, Leonardo, 13, 14, 91-105, 140
 Foscarini, Giacomo, 110, 112, 170
 Francesco I, re di Francia, 157, 158
 Franco, Giacomo, 17, 70, 90, 191
 Franzoi, Umberto, 91 n57, 129 n12, 142 n53, 182 n13, 195 n7, 196, 199 n16, 199 n20, 200 n22, 200 n23, 200 n24, 204 n31, 208 n40, 216 n58, 220 n69, 226 n89, 253 n1, 266 n42
 Frizier, Camillo, 29
- Gabrieli, Andrea, 65, 71, 72 n40
 Garzoni, Giovanni, 116, 117, 119
 Garzoni, Tommaso, 93 n67, 99
 Giovanni d'Austria, don, 75
 Giustiniani, Eufemia, beata, 246, 247, 248
 Giustiniani, Lorenzo, patriarca, santo, 224, 240, 247, 248, 250
 Giustiniani, Nicolò, beato, 240, 248
 Giustinian, Pietro, 70
 Granvelle, Antoine, 64
 Greco, El (Domenikos Theotokopoulos), 178, 179
- Gregorio XIII (Ugo Buoncompagni), papa, 50
 Gregorio XV (Alessandro Ludovisi), papa, 239
 Gregorio Magno, papa, santo, 134
 Grimani, Antonio, doge, 142 n55, 158, 209, 217, 225 n81
 Grimani, Giovanni, patriarca, 115
 Grimani, Girolamo, 83
 Grimani, Marino, doge, 67, 76, 112, 130, 143 n55, 230, 238
 Grimani, Morosina, dogressa, 44
 Gritti, Andrea, doge, 72, 130 n16, 153 n87
 Groto, Luigi, 63 n7, 145
 Guicciardini, Francesco, 167
- Huse, Norbert, 84 n26, 89, 90 n53
- Inviziati, Raffaele, 103, 104 n116
 Ippocrate, 99
- James, Marvyn, 40
- Kirkmeyer, Tommaso, 47
 Kleinschmidt, Irene, 196, 199 n17, 199 n19, 199 n20, 200 n21-24, 204 n32, 226 n88
 König, Hans Jakob, 103
- Lambertengo, Giacomo, 45
 Lando, Salomon, 254
 Lanzi, Luigi, 192
 Lollino, Alvisè, 159, 160 n10
 Lombardo, Sante, 86
 Loredan, Pietro, doge, 129, 151 n84
 Luigi IX, re di Francia, santo, 241
 Luna, Domenico Da, 95 n75, 100, 102
- Machiavelli, Niccolò, 162, 165, 167
 Magno, Celio, 64, 67, 68, 69, 145
 Malombra, Pietro, 189

- Manfredi, Fulgenzio, 239, 240, 241, 242, 247
- Manzano, Scipione, 146, 147
- Marcello, Alvisetto, 148
- Marcello, Loredana, dogaresa, 133, 148
- Marcello, Lorenzo, 170
- Marcello, Vincenzo, 148
- Marcino, Philiberto, 146
- Mariano Veronese, 100
- Martinengo di Villachiarà, Marc'Antonio, 1, 4, 116, 117, 118, 119, 120 n74
- Martinioni, Giustiniano, 43 n16, 73 n42, 142 n51, 221 n71, 222, 223 n74, 265 n41
- Massa, Nicolò, 29
- Memmo, Marc'Antonio, 129, 226
- Memmo, Zuan Maria, 24
- Mera, Pietro, 246
- Micanzio, Fulgenzio, 159, 160 n9, 239
- Michelangelo, *vedi* Buonarroti, Michelangelo
- Michiel, Anna, beata, 248
- Michiel, Vitale II, doge, 248
- Mocenigo, Alvise I, doge, 14, 66, 75, 123-56, 167, 219, 220
- Mocenigo, Giovanni, 120
- Mocenigo, Giovanni, doge, 152
- Mocenigo, Giovanni, fratello di Alvise I, 133, 134
- Mocenigo, Giovanni, provveditore generale, 223
- Mocenigo, Nicolò, 133, 134
- Mocenigo, Tomà, fratello di Alvise I, 133, 134
- Mocenigo, Tomà, padre di Alvise I, 133, 134
- Moderata Fonte, 32, 35, 36
- Molin, Domenico, 159
- Molin, Francesco, 170
- Molin, Francesco Da, 142 n49, 143, 144, 147, 149 n72, 150, 151, 152, 155 n89
- Molin, Girolamo Ascanio, 158
- Montemezzano, Francesco, 182
- Monteverdi, Claudio, 71
- Morelli, Ambrogio, 159
- Morosini, Andrea, 13, 157-76
- Morosini, Andriana, 23
- Morosini, Francesco, patriarca, 248
- Morosini, Gabriel, 23
- Muir, Edward, 41, 42, 43 n15, 44 n19, 67, 142, 203 n27, 214 n53, 225 n84, 226 n86, 227 n91, 227 n92, 235 n4
- Nasi, Josef, 70
- Niero, Antonio, 73 n45, 233 n1, 247 n43, 250, 263 n33, 268 n49, 270 n55, 270 n56, 271 n57
- Orseolo, Pietro, doge, santo, 240, 241, 242, 247, 250
- Palladio, Andrea, 12, 13, 14, 51, 79, 81, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 108, 112, 180, 278
- Palma, Jacopo, il Giovane, 55, 129 n13, 134 n25, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 209 n41, 219, 226, 246, 259 n24, 275
- Palma, Jacopo, il Vecchio, 132 n22, 187
- Pampurio, Andrea, 51
- Paolo, santo, 51, 212, 215 n56, 227
- Paolo V (Camillo Borghese), papa, 44
- Paracelso (Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim), 97
- Paruta, Paolo, 13, 69, 149, 150, 155 n89, 157-76
- Petri, Paollo, 27
- Pirri, Pietro, 45 n21, 46
- Pizzamano, Antonio, 247
- Platone, 99
- Ponzone, Matteo, 246

- Pordenone (Giovanni Antonio de' Sacchis), 275
- Pozzo, Modesta, *vedi* Moderata Fonte
- Priuli, Girolamo, 209
- Priuli, Lorenzo, patriarca, 220, 235, 239, 249, 255, 258 n21, 259, 260 n26, 263, 265 n40, 266 n44, 268 n50, 270, 272, 273 n64, 275 n68, 276, 280, 282, 283
- Querini, Antonio, 159
- Querini, Francesco, patriarca, 247
- Ragazzoni, Giacomo, 32
- Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 192
- Reverti, Lugetria, 26
- Ridolfi, Carlo, 112, 177, 178, 179 n2, 182, 184, 186, 188, 189, 190
- Rimondi, Zuanne, 24, 25
- Ripa, Cesare, 136
- Rosand, David, 197, 204, 218, 227, 230
- Rovere, Francesco Maria della, 117
- Rovere, Guidubaldo della, 186
- Rubens, Pieter Paul, 192
- Rodolfo II, imperatore, 76
- Rubin, Miri, 39 n2, 40, 226 n86
- Rusconi, Giovan Antonio, 87, 88
- Sagredo, Gerardo, santo, 247
- Sagredo, Gianfrancesco, 159
- Salomone, Giacomo, beato, 242, 243, 244, 247 n48, 251
- Sanmicheli, Michele, 83, 84, 86
- Sansovino, Francesco, 43, 67 n24, 72 n42, 74, 75 n50, 82 n19, 83, 86, 101 n106, 102 n110, 142, 150, 153 n88, 221 n71, 226 n87, 227 n92, 255, 262 n32, 264 n38, 264 n39, 265 n40, 265 n41, 266 n46, 267 n47, 277 n73, 278 n75, 279 n76, 281 n83, 282 n84, 282 n85, 282 n86, 283 n87
- Sansovino, Jacopo, 72, 79, 80, 81, 83, 84, 86, 91, 96, 104, 128, 270
- Sarpi, Paolo, 46, 159, 176, 230, 236 n10, 237, 239, 242 n25
- Savina, Girolamo, 150
- Savorgnan, Giulio, 13, 108, 109, 110, 113, 116, 117, 120, 121
- Scamozzi, Vincenzo, 13, 82 n15, 86, 89, 92, 96, 104
- Selim II, sultano ottomano, 173
- Serlio, Sebastiano, 90
- Sigonio, Carlo, 102
- Sinding-Larsen, Staale, 124 n2, 125 n3, 125 n4, 128, 129, 131, 132, 133, 136, 143 n55, 195, 196, 204 n33, 209, 212, 217 n61, 219 n66, 220 n67, 221 n70, 222 n71, 222 n73, 224
- Soranzo, Giovanni, 130
- Sorte, Cristoforo, 87 n43
- Sprenger, Jakob, 73
- Stringa, Giovanni, 75, 221, 261 n28, 262 n32, 264, 265 n40, 266, 267, 271 n58, 275, 279, 281 n83, 282 n84
- Surian, Andrea, 30, 31
- Tafari, Manfredo, 12, 80 n7, 80 n8, 80 n9, 81 n12, 83 n20, 83 n25, 84 n28, 85 n30, 89 n50, 92, 96, 265 n40
- Tagliapietra, Contessa, 248, 249
- Tarabotti, Arcangela, 36
- Temanza, Tommaso, 87 n43, 89 n48, 90, 91, 96
- Tiepolo, Giovanni, patriarca, 15, 233-52
- Tiepolo, Paolo, 9, 165, 171 n42
- Tintoretto (Domenico Robusti), 14, 75, 194, 197, 199, 210, 217, 219, 224, 225, 227, 231, 246 n39
- Tintoretto (Jacopo Robusti), 14, 15, 70, 103, 104, 123-54, 155, 177, 178, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 191, 192, 193, 198, 199, 200, 209, 210, 224, 277

- Tiziano Vecellio, 79, 137, 138, 153 n87, 178, 179, 182, 185, 186, 187, 191, 192, 209
 Toscanella, Orazio, 63
 Tramontin, Silvio, 50 n38, 233 n1, 234 n2, 245, 270 n56
 Trevisan, Giovanni, patriarca, 50, 233, 234, 235, 265 n40, 270, 271, 272
 Trevisan, Girolamo, 170
 Twombly, Cy, 77, 78

 Uberti, Andriana, 31
 Urbano IV (Jacques Pantaléon), papa, 39
 Urbano VIII (Maffeo Vincenzo Barberini), papa, 103, 239

 Valier, Agostino, 50
 Varotari, Dario, 75
 Vasari, Giorgio, 79, 84, 94, 96, 188, 191
 Vecellio, Marco, 179, 209, 224
 Vecellio, Orazio, 179
 Velázquez, Diego, 192
 Vendramin, Francesco, patriarca, 239, 259 n24
 Veneziano, Antonio, 247 n48
 Venier, Sebastiano, doge, 75, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 143 n55, 145, 151, 153 n87, 154, 209, 217, 218
 Veronese, Paolo, 15, 70, 71, 75, 76, 104, 124, 125, 126, 134 n25, 154, 155, 178, 180, 182, 187, 192, 201, 204, 209, 210 217n61, 219, 255, 258, 261, 280 n81
 Vescovis, Andrea de', 245
 Vicentino, Andrea, 182, 217, 221 n20
 Vilt, Leonhard, 74

 Vinci, Pietro, 68, 69
 Vitruvio (Marco Vitruvio Pollione), 79, 80, 81, 83, 84, 88
 Vittoria, Alessandro, 75, 75,
 Vitturi, Lorenzo, 220, 222, 223

 Wehle, Harry B., 131
 Wolters, Wolfgang, 83 n23, 83 n25, 84 n27, 85 n32, 86 n33, 86 n36, 87 n43, 123 n1, 124 n2, 125 n3, 126, 128, 129, 131, 133 n22, 134 n24, 136, 137 n36, 142 n55, 153 n87, 180, 183 n15, 194 n5, 195 n8, 196, 199 n17, 199 n18, 200 n23, 204 n33, 209 n41, 210 n42, 211 n44, 218 n63, 219 n65, 222, 224
 Wotton, Henry, 44

 Zaguri, Vincenzo, 25
 Zane, Matteo, 56, 249, 259 n24, 265 n40
 Zanutto, Francesco, 199 n16, 204 n28, 220
 Zatta, Antonio, 158
 Zelotti, Giovanni Battista, 201, 204
 Zen, Nicolò, 82, 101, 102
 Ziani, Sebastiano, doge, 183
 Zika, Charles, 49
 Ziliol, Alessandro, 18 n2, 21, 22 n14, 29, 33, 34, 35 n52
 Ziliol, Andrea, 18 n2, 22 n41, 26, 36
 Ziliol, Vettor, 21
 Zorzi, Alvise, 112
 Zorzi, Giangiorgio, 87, 89 n49, 141 n47
 Zuccaro, Federico, 191
 Zuccato, Gerolamo, 29, 30

Gli autori

Anna Bellavitis è professore ordinario di Storia moderna all'Università di Rouen. Tra le sue pubblicazioni: *Famille, genre, transmission à Venise au XVI^e siècle* (2008); *Identité, mariage, mobilité sociale. Citoyennes et citoyens à Venise au XVI^e siècle* (2001) e il saggio *Family and Society* nel volume curato da Eric Dursteler *A Companion to Venetian History, 1400-1797* (2013).

Claudio Bernardi insegna Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore nelle sedi di Milano e Brescia. Tra le sue pubblicazioni: *Agenda aurea. Festa, teatro, evento* (2012); *La Stella della Valsabbia. I canti di questua epifanici nel territorio valsabbino* (2007) e *Il teatro della pietà. La fondazione del corpo politico nella Passione di Cristo* (2003).

Iain Fenlon è professore di Storia della musica all'Università di Cambridge ed è Fellow del King's College a Cambridge. Ha pubblicato i volumi *Piazza San Marco* (2009) e *The Ceremonial City: History, Memory and Myth in Renaissance Venice* (2007). Inoltre ha curato insieme a Inga Groote il volume *Heinrich Glarean's Books: The Intellectual World of a Sixteenth-Century Musical Humanist* (2013).

Martin Gaier è docente di Storia dell'arte all'Università di Basilea e borsista "Heisenberg" della Deutsche Forschungsgemeinschaft. Tra le sue pubblicazioni: *Heinrich Ludwig und die "ästhetischen Ketzer": Kunstpolitik, Kulturkritik und Wissenschaftsverständnis bei den Deutsch-Römern* (2013) e *Facciate sacre a scopo profano. Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento* (2002).

Deborah Howard è professore emerito di Storia dell'architettura, Director of Research presso la facoltà di Architecture and History of Art dell'Università di Cambridge e Fellow del St. John's College a Cambridge. Ha pubblicato i volumi *Venice*

Disputed (2012); *Venice and the East* (2000); *The Architectural History of Venice* (1980, 2002³); *Jacopo Sansovino* (1975); *Sound and Space in Renaissance Venice* (insieme a Laura Moretti, 2009), e *The Music Room in Early Modern France and Italy* (curato insieme a Laura Moretti, 2012).

Benjamin Paul è Associate Professor in Italian Renaissance Art alla Rutgers, The State University of New Jersey. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo *Nuns and Reform Art in Early Modern Venice: The Architecture of Santi Cosma e Damiano and its Decoration from Tintoretto to Tiepolo* (2012).

Dorit Raines insegna Storia delle biblioteche presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Ha pubblicato il volume *L'invention du mythe aristocratique. L'image de soi du patriciat vénitien au temps de la Sérénissime* (2006) e *La famiglia Manin e la cultura libraria tra Friuli e Venezia nel '700* (1996). Inoltre ha curato il volume *Al servizio dell' "amatissima patria". Le Memorie di Lodovico Manin e la gestione del potere nel Settecento veneziano* (1997).

David Rosand è Meyer Schapiro Professor Emeritus of Art History alla Columbia University. Tra le sue pubblicazioni: *Véronèse* (2012); *Myths of Venice: The Figuration of a State* (2001); *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto* (1982), e insieme a Michelangelo Muraro *Titian and the Venetian Woodcut* (1976).

Giorgio Tagliaferro è Assistant Professor in Renaissance Art presso l'Università di Warwick. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo *Le botteghe di Tiziano* (2009), scritto insieme a Bernard Aikema.

Deborah Walberg insegna all'Università di Massachusetts Lowell. Ha pubblicato alcuni saggi sul patriarca Giovanni Tiepolo e l'articolo "Una compiuta galleria di pitture veneziane". *The Church of S. Maria Maggiore in Venice* nella rivista *Studi veneziani* (2004).

Thomas Worthen è professore emerito di Storia dell'arte presso la Drake University. Ha pubblicato articoli su Poussin e Tintoretto nella rivista *Art Bulletin*.



1. Cecilio Magno, *Parafrafi poetica sopra alcuni salmi di David Profeta*, frontispiece. Venice, 1571.

2

ORATIONE
FUNEBRE
DEL MAG. M.

PAOLO PARUTA. K

In laude de' morti nella Vittoriosa battaglia
contra Turchi

*Seguita à Curzolari l'anno 1571.
alli 7. d'Ottobre.*



IN VENETIA,
Appresso Bolognin Zaltiero, 1572.

2. Paolo Paruta, *Oratione funebre in laude de' morti nella vittoriosa battaglia contra Turchi*, frontispiece. Venice, 1572.



Questa e' la Porta del
Arsenale, nel quale del continuo si
fanno galere, ed altre uasi-
lli da guerra, e questa
e' la porta che si uede e' la mastra
porta, la quale entra la mat-
tina, ed esce fuori la sera con
bellissimo ordine

3. Giacomo Franco, Gate of the Arsenal. Private collection, Venice.



4. Paolo Veronese, *Rosary feast*. Museo del vetro, Murano.



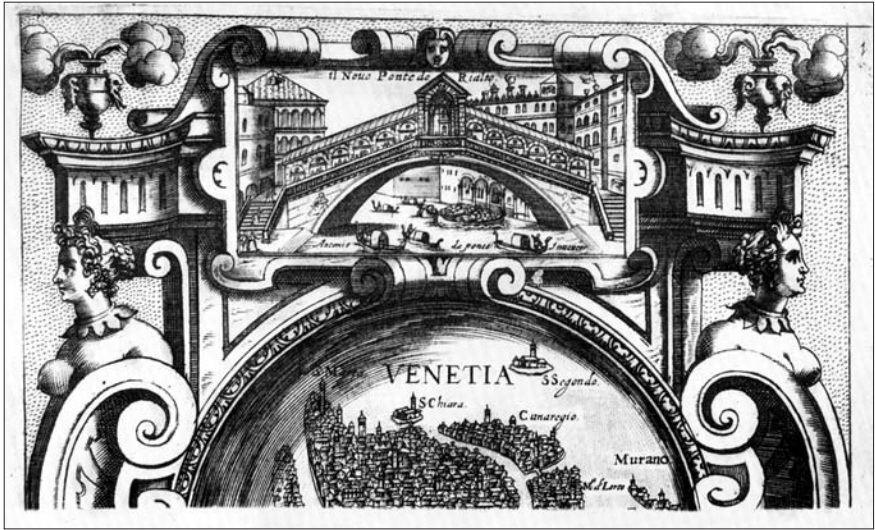
5. Jacopo Tintoretto, *Santa Giustina and three Senators*. Museo Correr, Venice.



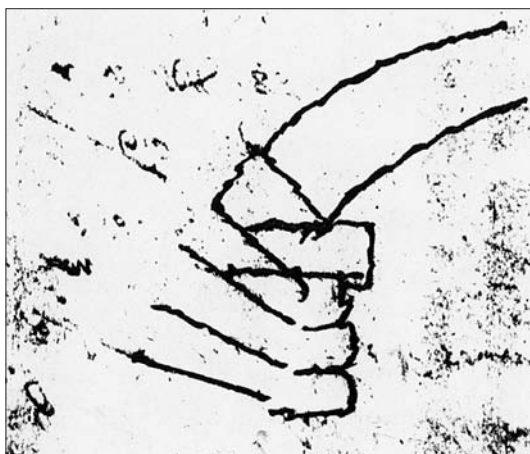
6. Jacopo Sansovino, Libreria, Venezia.



7. Michele Sanmicheli, Palazzo Grimani a San Luca, Venezia.
8. Jacopo Sansovino, Palazzo Corner della Ca' Grande, Venezia.



9. Giacomo Franco, *Habiti d'Huomeni et Donne venetiane*, frontespizio, Venezia, 1610, (particolare).



10. Antonio Da Ponte, Ponte di Rialto e case di San Bartolomeo, Venezia.

11. Antonio Da Ponte, Schizzo per il pilone, l'imposta e l'archivolto del ponte di Rialto. Archivio di Stato, Venezia.



12. Antonio Da Ponte, Le Corderie nell'Arsenale, Venezia. Litografia dell'Ottocento.

DELLO
SPECCHIO
DI SCIENZA
VNIVERSALE,

Dell'Eccellente Medico, & Cirugico
M. Leonardo Fiorauanti
Bolognese,

Libri Tre:



Nel primo de' quali, si tratta di tutte l'arti liberali, & mechaniche, & si mostrano tutti i secreti più importanti, che sono in esse.

Nel secondo si tratta di diuerse scienze, & di molte belle contemplationi de' Filosofi antichi.

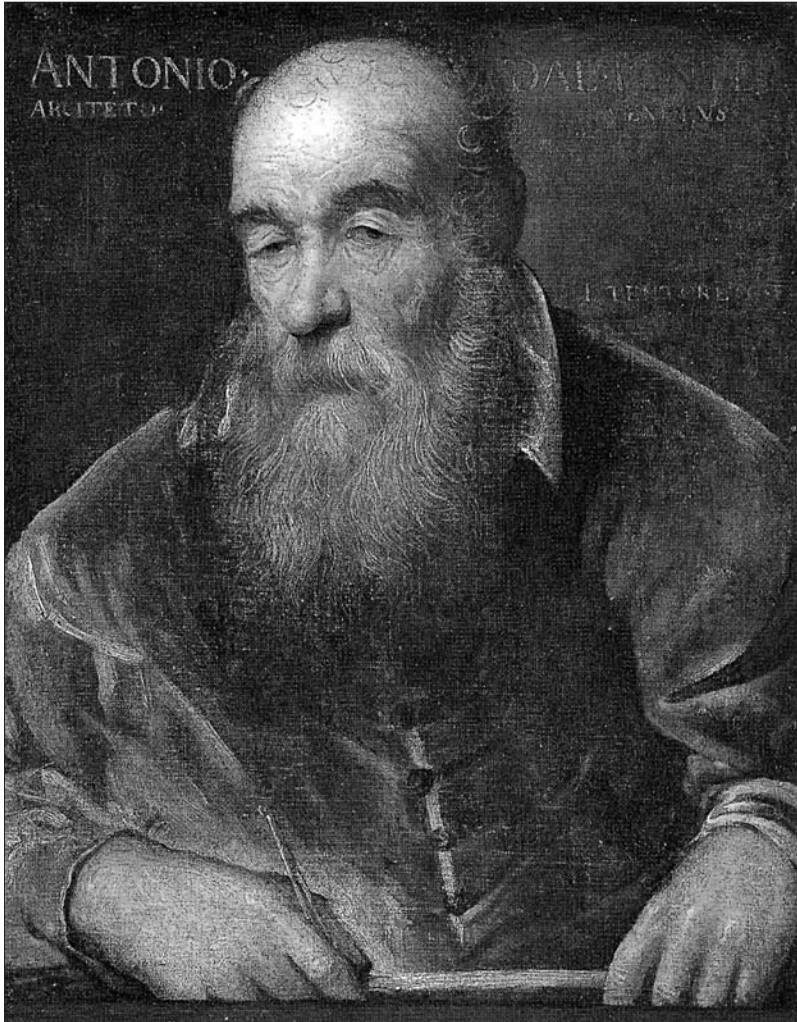
Nel terzo si contengono alcune inuentioni notabili, utilissime & necessarie da saperfi.

Con la Tauola di tutti i Capitoli.

CON PRIVILEGIO.



IN VENETIA, Appresso Vincenzo Valgrisi.
M D L X I I I I.



14. Jacopo Bassano (attr.), *Ritratto di Antonio da Ponte*. Louvre, Parigi.



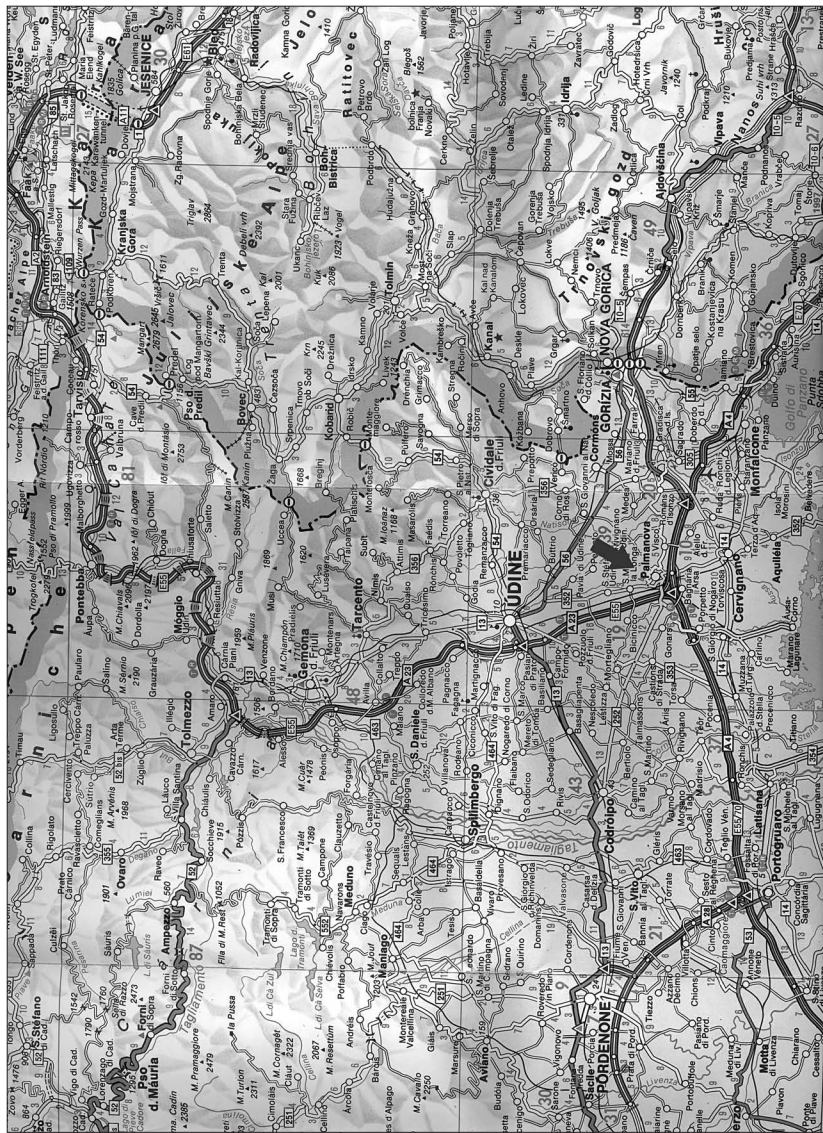
15. Jacopo Tintoretto, *Ritratto di Jacopo Sansovino*. Galleria degli Uffizi, Firenze.



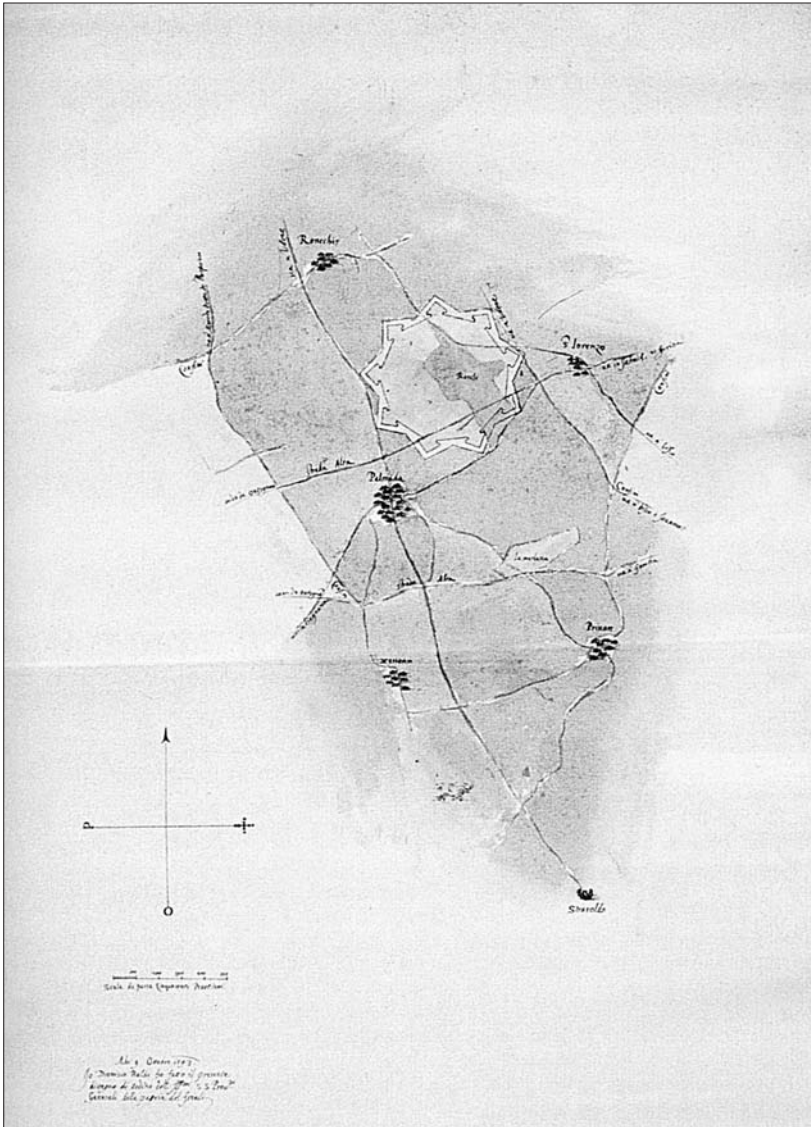
16. Paolo Veronese, *Ritratto di Vincenzo Scamozzi*. Denver Art Museum, Denver.



17. Aerial view of Palmanova (www.clubitalianoautogiro.it).



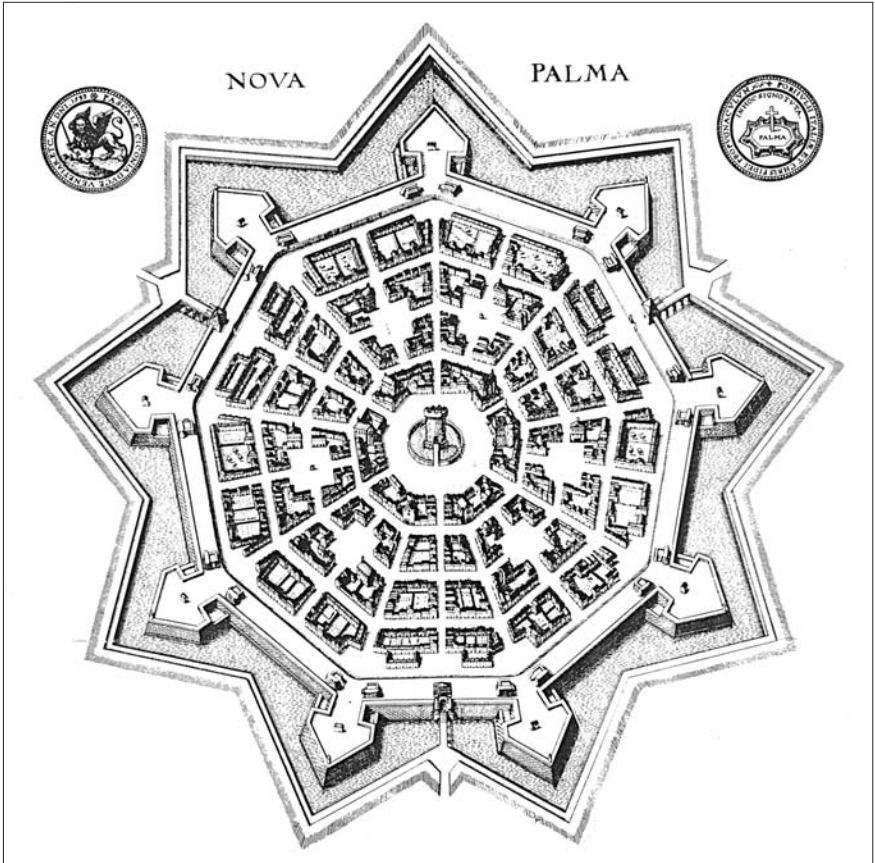
18. Map of Friuli, showing site of Palmanova.



19. Dionisio Boldù, site plan of new fortifications, 9th October 1593. Biblioteca Marciana, Venice, Ms. Cl. It. VI, 491 (=10060).



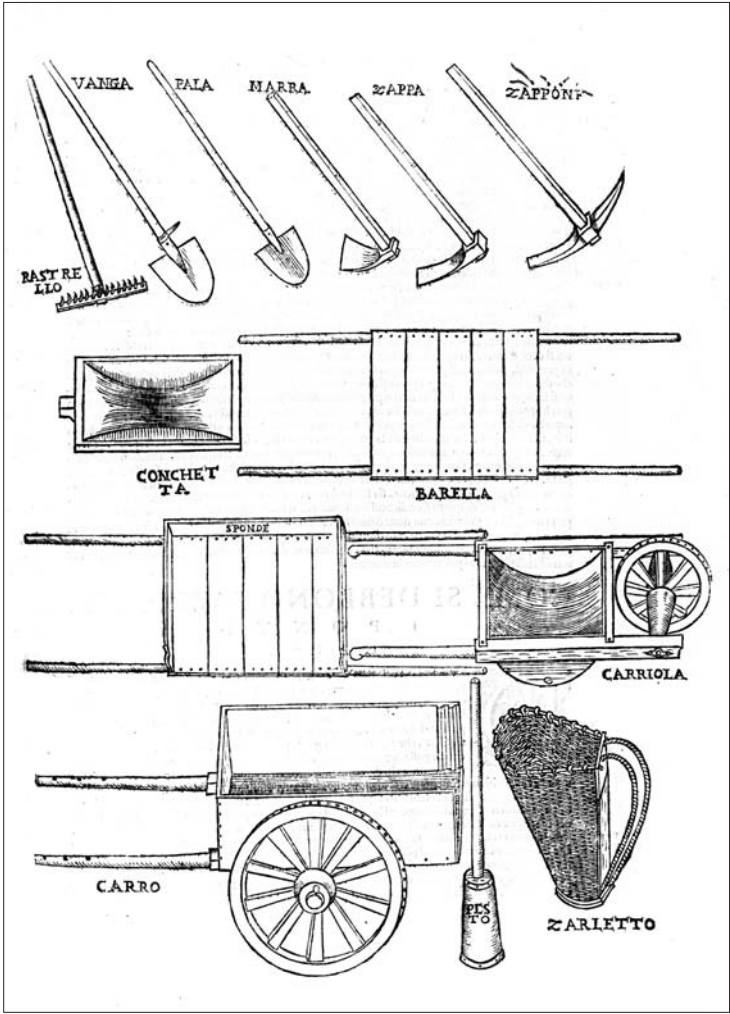
20. Follower of Veronese, *Portrait of Marc'Antonio Barbaro*. Kunsthistorisches Institut, Vienna, c. 1574, on display at Schloss Ambras near Innsbrück, Inv. GG 29.



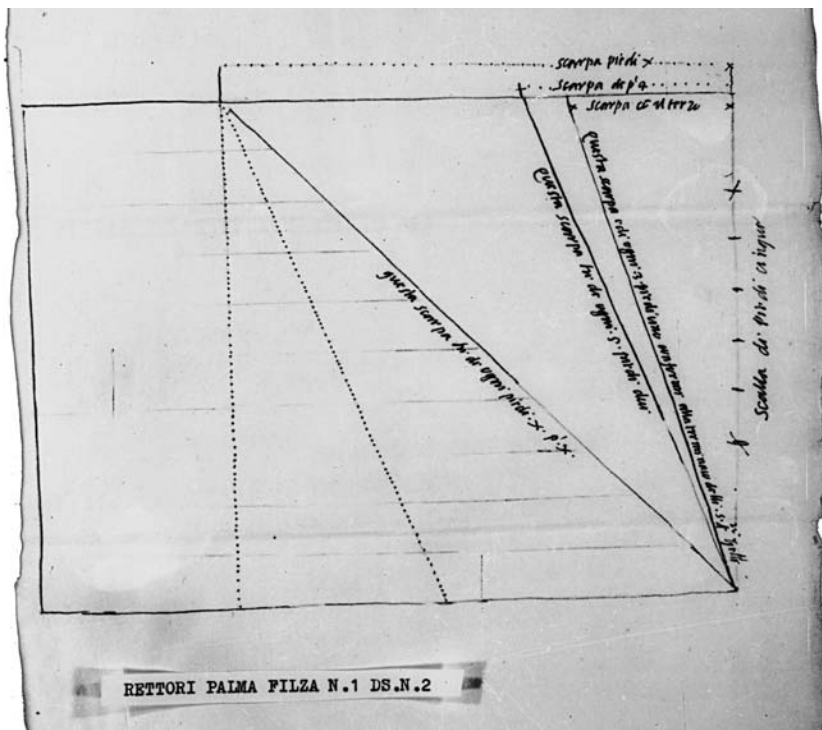
21. Plan of 'Nova Palma', engraving by Matthäus Merian from Martin Zeiller, *Itinerarium Italiae*, Frankfurt, 1640.



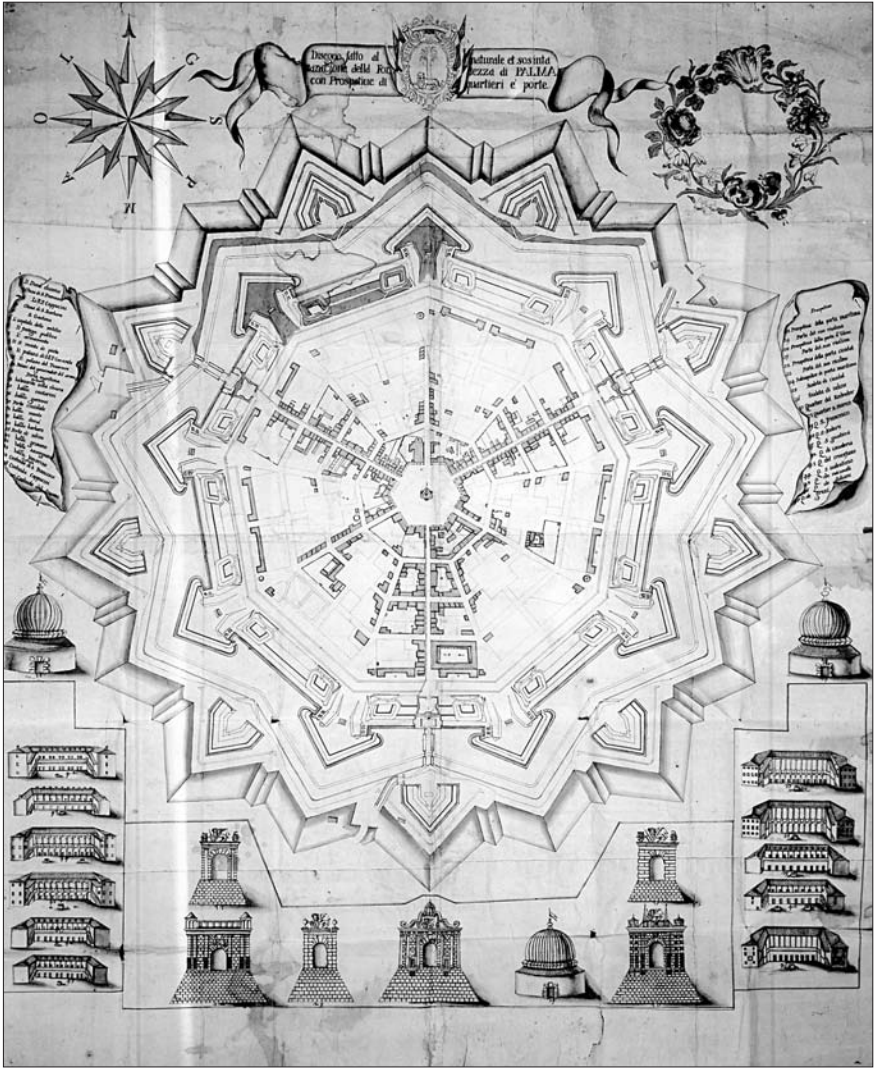
22. Palma, foundation medal, 1593. Copper, diameter 44 mm. Museo Correr, Venice.



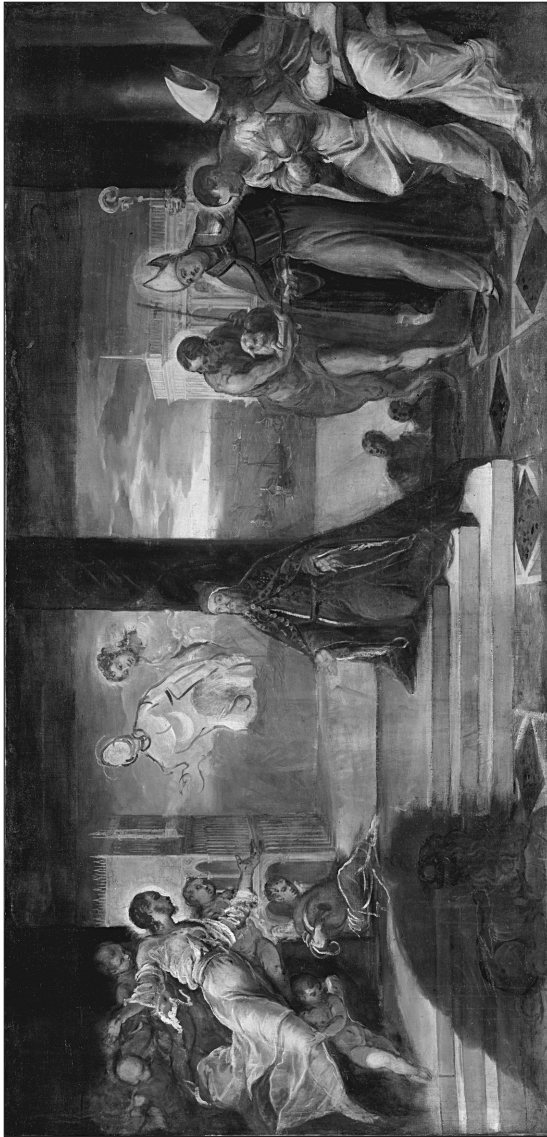
23. Tools needed for building fortifications, from Bonaiuto Lorini, *Le fortificationi*, Venice, 1609 edn.



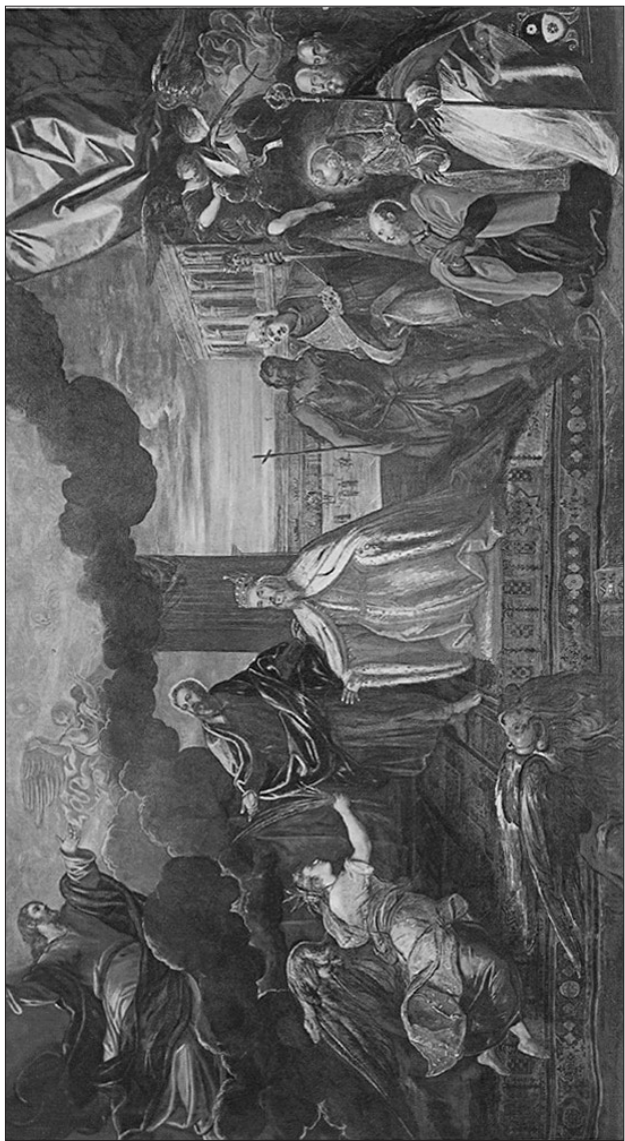
24. Diagram of angles of the escarpments, in the hand of Marc'Antonio Barbaro, 1593. ASV, Dispacci al Senato, Palma, filza 1, disegno no. 2.
 25. Medal commemorating the contribution of Barbaro as 'AV(CY)T(ORE) DEL(ECT)O' of Palmanova, 1605. Copper, diameter 36 mm. Museo Bottacini, Padua.



26. Plan of Palmanova in the 18th century. ASV, Prov. Fortezze, dis. 62, neg. 15/P13, no. 90.



27. Jacopo Tintoretto, Bozzetto del quadro votivo del Doge Alvise Mocenigo. Metropolitan Museum, New York.



28. Jacopo Tintoretto, Quadro votivo del Doge Alvise Mocenigo. Palazzo Ducale, sala del Collegio, Venezia.



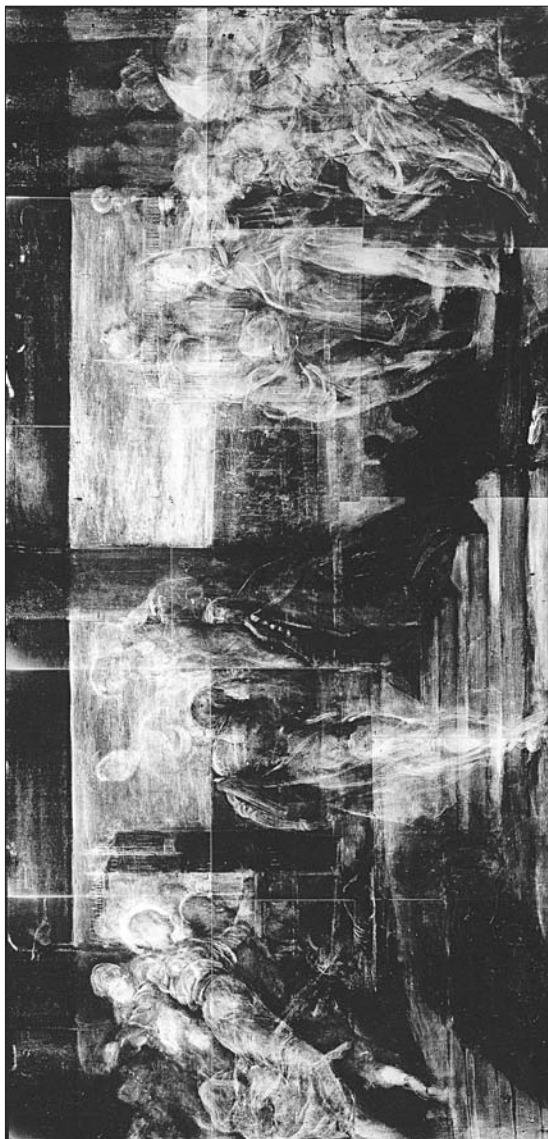
29. Paolo Veronese, Disegno del quadro votivo del Doge Sebastiano Venier. British Museum, Londra.



30. Paolo Veronese, Quadro votivo del Doge Sebastiano Venier. Palazzo Ducale, sala del Collegio, Venezia.



31. Sala del Collegio, Palazzo Ducale, Venezia.



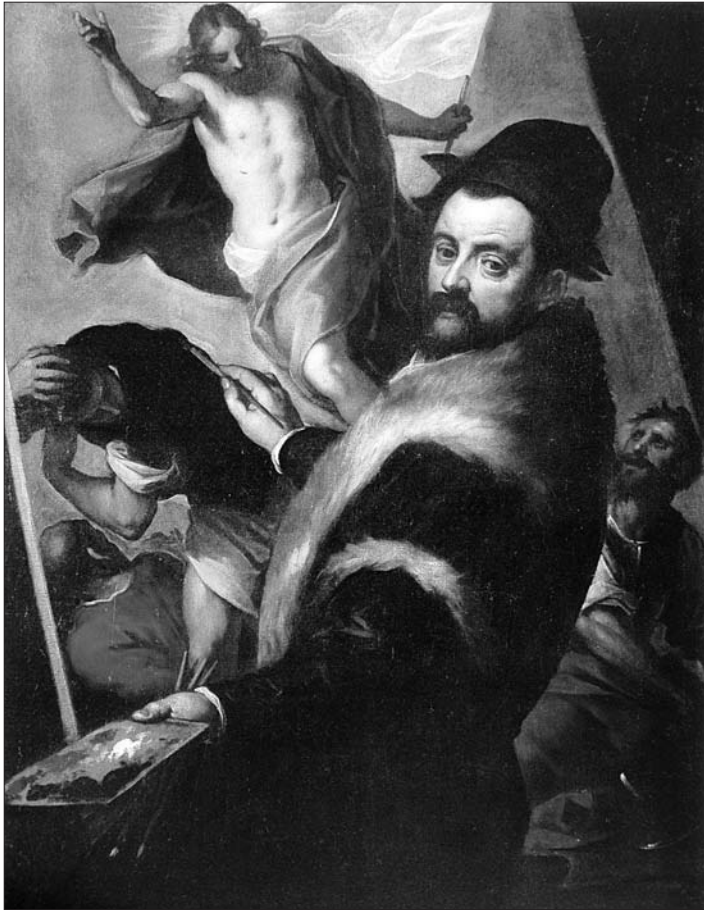
32. Jacopo Tintoretto, Bozzetto del quadro votivo del Doge Alvise Mocenigo, radiografia. Metropolitan Museum, New York.



33. Tomba di Alvise Mocenigo e Loredana Marcello. Santi Giovanni e Paolo, Venezia.



34. El Greco, *Cacciata dei mercanti dal Tempio*. Institute of Arts, Minneapolis.



35. Jacopo Palma il Giovane, *Autoritratto*. Pinacoteca di Brera, Milano.



36. Tiziano, *Pietà*. Gallerie dell'Accademia, Venezia.



37. Jacopo Tintoretto, *Il serpente di bronzo*. Scuola Grande di San Rocco, Venezia.



38. Paolo Veronese, *Crocifissione*. Gallerie dell'Accademia, Venezia.



39. Monumento a Palma. Santi Giovanni e Paolo, Venezia.



40. Odoardo Fialetti, *Il vero modo et ordine per dissegnar tutte le parti et membra del corpo humano*, Venezia, 1608.



41. Odoardo Fialetti, *Il vero modo et ordine per dissegнар tutte le parti et membra del corpo humano*, Venezia, 1608.

42. Jacopo Palma il Giovane, *Madonna e Giesù bambino e santi*, incisione da *Il vero modo et ordine per dissegнар tutte le parti et membra del corpo humano*, Venezia, 1608.

DE EXCELLENTIA,
ET NOBILITATE
DELINEATIONIS.
LIBRI DVO.



*Quorum priorum Delineationis methodus accuratè auidis inueniendis traditur addiscendus; & ad Picturæ aequè ac Sculpturæ perfectionem
& omnium cognoscendam actionem quæ Delineationis subsidia futurè affilient, aditus omnis facti negotio norma mirabilis patefactus
communistratur. & Accerserunt quamplurima non contentendi nomina tam breuili tempore, quàm recentis memoriae. T. C. C. C. C.
Paradigmata, & Exempla, ex ipsa reuoluate partim eruta, partim facultatibus reuocantur: & sibi de se ipsa, ad vitam capiti, &
& delineata, subitè in se in futurum desiderari possit.
In altera præ reliquis uisuntur Comes, Triumphus, & Ornamenta pariter multiplicis, uos cum Animalium figuris, ex antiquis veteris
remanente Epistolis erant, insigniam præter tempore, & restitutum opera quoniam exarata, & in publicum producta.
Pictoris celeberrimi BAPTISTÆ FRANCHI VENETI, studio & labore propolita.*

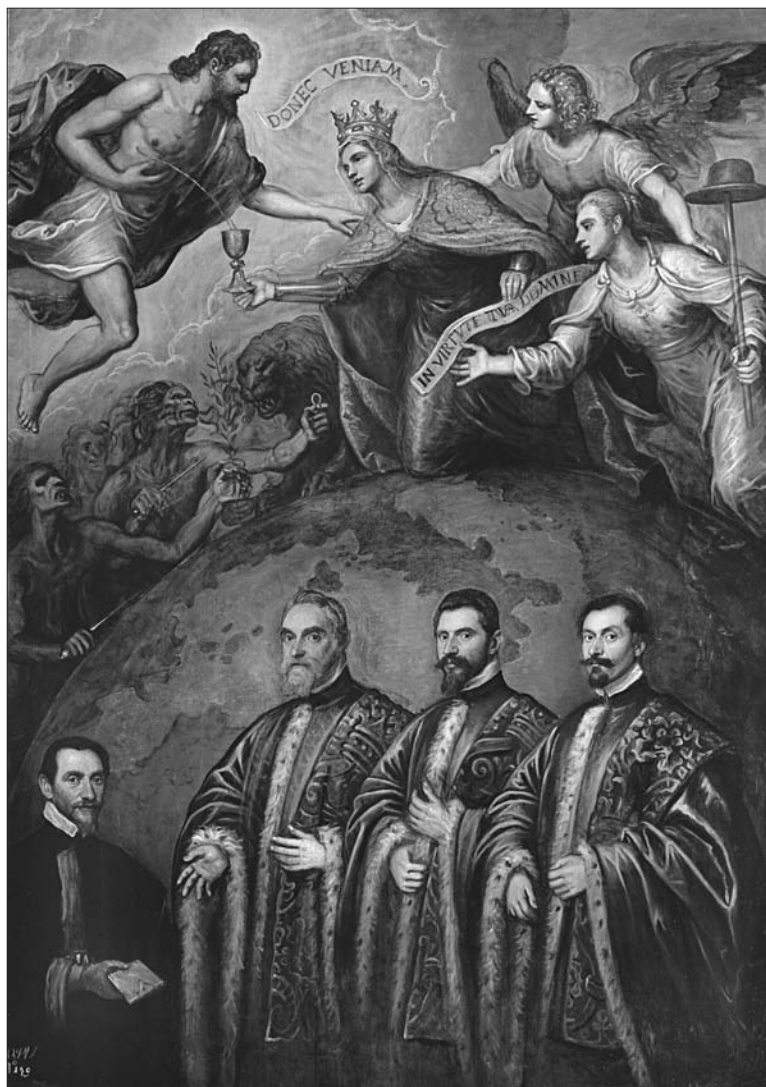
ADDITO NON COMPENDIOSO MINVS QVAM VTILI DISCVRSV
Picturæ Nobilitatem, & Delineationis Excellentiam omnium
passim oculis spectantium representante.

VENETIÆ PRIMVM PER IACOBVM FRANCVM VENETVM PVBLCI IMPRIS FACTVM, ET EVVLGATVM.
CVM PRIVILEGIO.



VENETIIS AD INSIGNAE SOLIS

475



44. Domenico Tintoretto, *Venezia raccoglie il sangue di Cristo, accompagnata da un Angelo e dalla Libertà, con i ritratti di due avvocatori e un notaio*. Palazzo Ducale, sala dell'Avogaria, Venezia.



45. Domenico Tintoretto, *L'Incoronazione di Maria con otto censori*. Palazzo Ducale, sala dei Censori, Venezia.



46. Jacopo Tintoretto, *Resurrezione con tre avogadori*. Palazzo Ducale, sala dell'Avogaria, Venezia.

47. Domenico Tintoretto, *Venezia raccoglie il sangue di Cristo, accompagnata da un Angelo e dalla Libertà, con i ritratti di due avogadori e un notaio* (particolare di fig. 44).



48. Paolo Veronese, *Apoteosi di Venezia*. Palazzo Ducale, sala del Maggior Consiglio, Venezia.



49. Jacopo Palma il Giovane, *Messa di ringraziamento per la vittoria di Lepanto celebrata in San Marco*. San Fantin, Venezia.



50. Tommaso Dolabella, *Messa di invocazione pubblica per la cessazione della peste in Candia*. Palazzo Ducale, sala del Senato, Venezia.



51. Paolo Veronese, *Il Sacrificio come fondamento dello Stato*. Palazzo Ducale, sala del Collegio, Venezia.



52. Domenico Tintoretto, *Venezia intercede presso Cristo e Maria per la cessazione della peste*. San Francesco della Vigna, Venezia.



53



54



55



56



57



58

53. Anonymous, *Saint Demetrius Minotto*, Madonna dell'Orto, Venice.

54. Anonymous, *Blessed Orso Badoer*, Madonna dell'Orto, Venice.

55. Anonymous, *Saint Lorenzo Giustiniani*, Madonna dell'Orto, Venice.

56. Anonymous, *Blessed Illuminata Bembo*, Madonna dell'Orto, Venice.

57. Anonymous, *Blessed Nicolò Giustiniani*, Madonna dell'Orto, Venice.

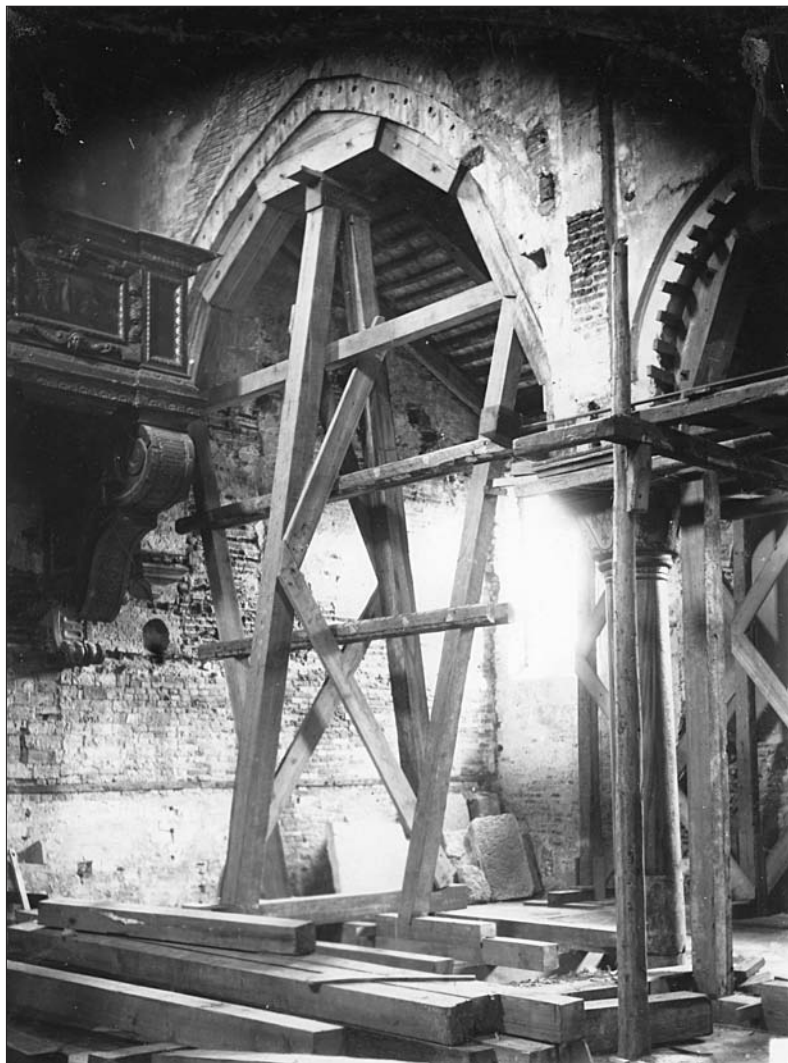
58. Anonymous, *Blessed Comitissa Tagliapietra*, Madonna dell'Orto, Venice.



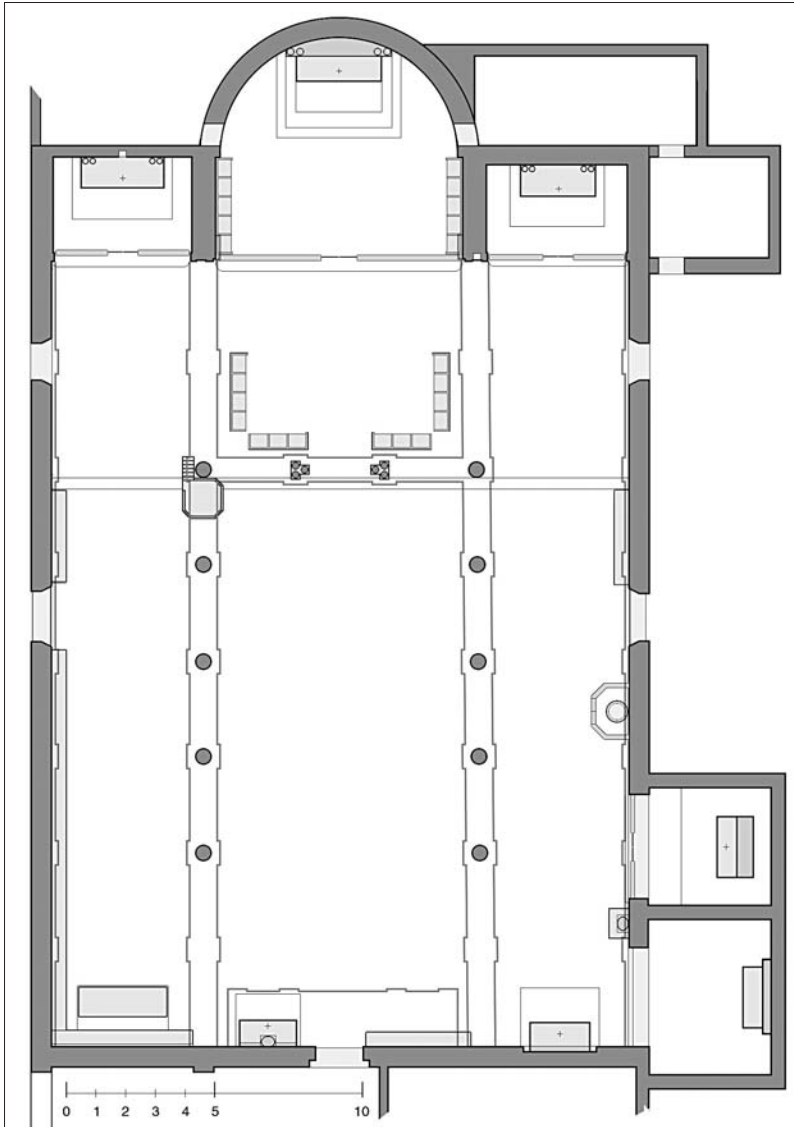
59. San Nicolò dei Mendicoli, Venice, Nave.



60. San Nicolò dei Mendicoli, Venice, Soazoni in northeast corner.



61. San Nicolò dei Mendicoli, Venice, Nave to southeast, 1903. Soprintendenza BAP, Archivio Fotografico, Venice.



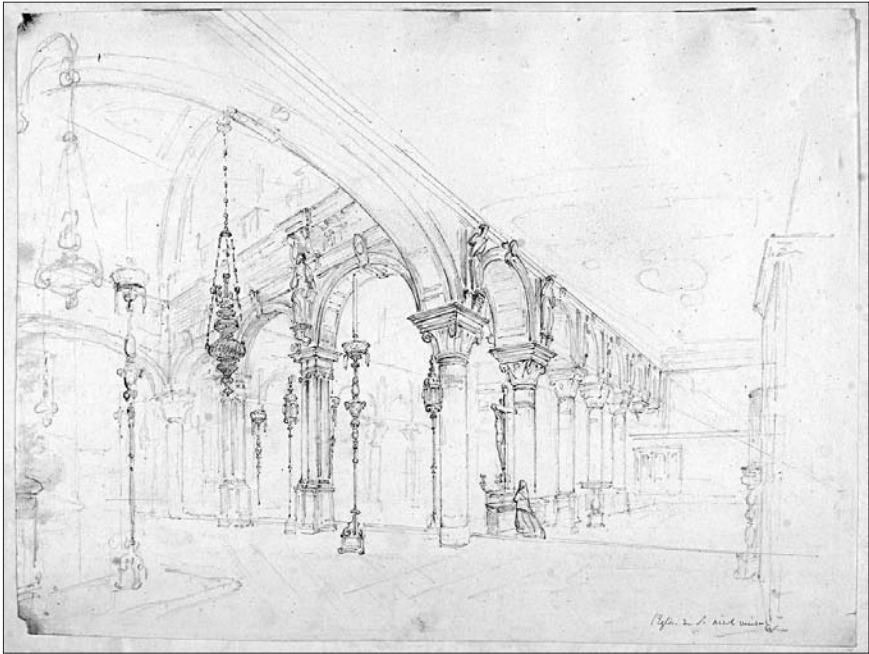
62. San Nicolò dei Mendicoli, Venice, Plan as of 1590 with conjectural furnishings. The actual church is less consistently rectangular than indicated.



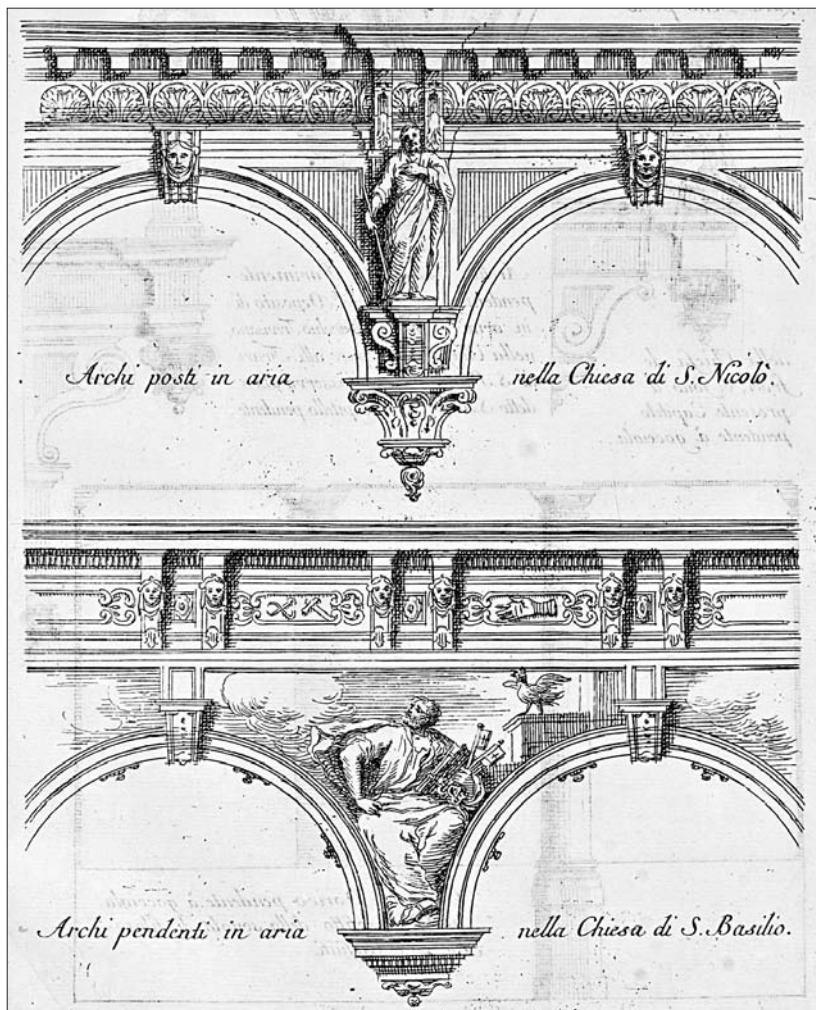
63. San Nicolò dei Mendicoli, Venice, Choir to southwest, 1903. Soprintendenza BAP, Archivio Fotografico, Venice.



64. San Nicolò dei Mendicoli, Venice, Pendent impost from north aisle, 1903. Soprintendenza BAP, Archivio Fotografico, Venice.



65. François Vervloet, North aisle of San Nicolò, Venice, to west, 1862. Museo Correr, Venice.



66. Pendent arches of San Nicolò (above) and San Basilio (below), from Antonio Visentini, *Osservazioni di Antonio Visentini architetto veneto che servono di continuazione al trattato di Teofilo Gallaccini sopra gli errori degli architetti*, Venice, 1771, p. 109.



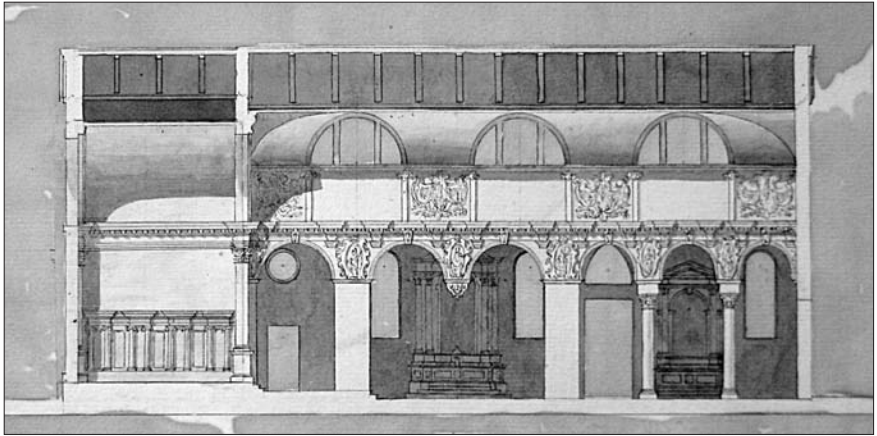
67. San Giacomo dall'Orio, Venice, Nave to northeast.



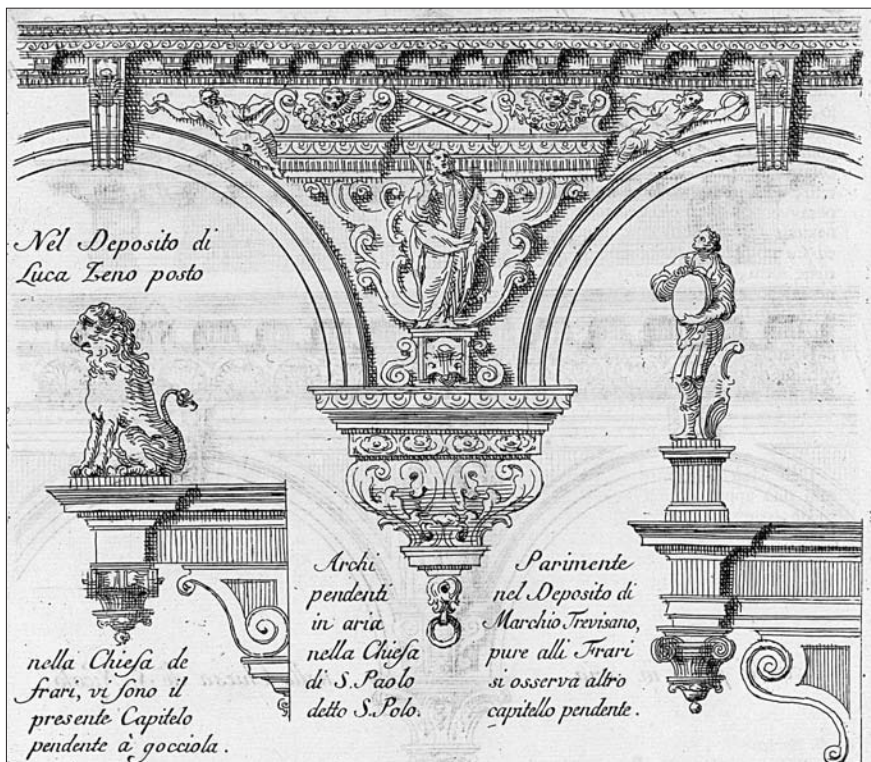
68. San Simeone Profeta, Venice, Nave to southeast.



69. San Giuliano, Venice, Northeast corner, above Sacrament Chapel.



70. Davide Rossi, Elevation of San Polo, Venice, 1799. Museo Civico, Biblioteca, Vicenza.



71. Pendent arches of San Polo, from Antonio Visentini, *Osservazioni di Antonio Visentini architetto veneto che servono di continuazione al trattato di Teofilo Gallaccini sopra gli errori degli architetti*, Venezia, 1771, p. 110.



72. Santa Maria dei Carmini, Venice, Nave.



73. Santa Maria dei Carmini, Venice, Soazoni above 4th column on left.



74. San Giovanni Evangelista, Venice, Courtyard screen, 1481.

Finito di stampare
nel mese di gennaio 2014
dalla Grafica Editrice Romana S.r.l.
Roma

