



LA CATTEDRALE DI PADOVA

Archeologia Storia Arte Architettura

a cura di

GIROLAMO ZAMPIERI

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

LA CATTEDRALE DI PADOVA

Archeologia Storia Arte Architettura

a cura di
GIROLAMO ZAMPIERI



«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

GIORGIO FOSSALUZZA

I DIPINTI DELLA CATTEDRALE DI PADOVA
DEL SEI E SETTECENTO
OSSERVAZIONI, PROPOSTE E IPOTESI

Il tentativo di individuare un programmatico percorso pittorico di Sei e Settecento nella chiesa cattedrale di Padova richiede una ricostruzione dei fatti graduale e paziente per più ragioni, come rivela del resto anche una prima percezione. Nella vastità dello spazio sacro, solenne e articolato, non si ha l'immediata visione di un'immagine pittorica che costituisca un *focus* concettualmente importante, a considerare sia l'asse privilegiato fra aula e presbiterio, sia i transetti absidati con i loro altari; un tale risultato si ottiene semmai, in via affatto secondaria, nell'osservare dalla navata alcune cappelle laterali. Eppure, in tale arco temporale si manifesta una ricchezza notevole di espressioni pittoriche nel Duomo, ma tutte da collegare fra loro con motivazioni spesso inedite, talvolta da reinterpretare. Infatti, si assiste con esse all'assommarsi di variegati capitoli per lo più autonomi e in sé complessi, rispondenti ad altrettante iniziative di committenza che costellano saltuariamente (o si prolungano) in questo lungo arco temporale. Quello che ha come fulgido riferimento l'episcopato delle due personalità eminenti entrambe elette alla dignità cardinalizia: Gregorio Barbarigo (1664-1697) e soprattutto Carlo Rezzonico (1753-1758), poi salito al Soglio di Pietro con il nome di Clemente XIII, il quale il 16 luglio 1761 beatificò colui che fu suo predecessore sulla cattedra di san Prosdocimo¹.

Ebbero un ruolo distinto nelle vicende della fabbrica della loro cattedrale, anche perché ben diverso era il contesto e lo stile della loro azione

¹ Per la personalità dei due vescovi, il loro rapporto con la Cattedrale e le arti figurative, in generale, basti in questo contesto il rinvio alle seguenti pubblicazioni, alcune delle quali miscellanee: BELLINATI 1969; *Il Seminario* [1997]; *Gregorio Barbarigo, patrizio veneto* 1999; *Clemente XIII Rezzonico* 2008. In quest'ultima, in particolare, si tenga conto dei contributi di NANTE 2008, pp. 15-22; ZAGGIA 2008, pp. 31-36.

pastorale. Alla presa di possesso di Gregorio Barbarigo «la sua Chiesa Cattedrale vien decorata da un capitolo cospicuo, che comprende XXVII Canonici, fra quali IV Dignità, sei Custodi, altrettanti curati, XLVI Cappellani, e più di XXX Chierici»; si tenga conto che in città si registrano nel contempo centosedici chierici².

I rapporti con il Capitolo canonico furono subito difficili, fin dall'ingresso il 24 aprile 1664 che il presule demandò per procura al vecchio arciprete Galeazzo Mussato, appartenente a famiglia dell'antica nobiltà cittadina³. Neppure in una delle agiografie edite in occasione della beatificazione di Barbarigo si sono sminuiti tali rapporti tesi: «i Canonici stessi della sua Cattedrale si rivoltarono talvolta contro di lui, e gli contrastarono l'esercizio della sua autorità. Si trovarono de' Parrochi, de' Capitoli, delle Comunità religiose, che gli mossero liti moleste sopra alcuni punti di giurisdizione, obbligandolo a correre a Venezia per dire le sue ragioni, e difendere la sua causa»⁴. Ciononostante, la sua cattedrale, se non al centro delle attenzioni per il decoro, divenne strategica ad esempio per le azioni di rinnovamento nella formazione e stile di vita del clero di nuova generazione. Valga per tutte quella che disponeva l'obbligo per sacerdoti e chierici di esercitarsi nella predicazione proprio in Duomo; fu il vescovo stesso a promulgare la turnazione per ogni giorno festivo dell'anno litur-

² RICCHINI, PETRONI 1761, p. 39. In proposito è più esplicito FERRARI 1734, cc. 139-140, ed. FANTELLI 1987c, p. 165, pertanto si ritiene utile riportarne il brano per aver presente la situazione nei decenni che qui interessano: «Da questo anno [1625] presero eccitamento i posterì [del vescovo Pietro Valier] di atterrare affatto il restante della chiesa vecchia, e di continuare la fabbrica nella più dispendiosa magnificenza. Ella è uffiziata da ventisette canonici colle cinque dignità di Arciprete, d'Arcidiacono, di Tesoriero dignità non fiera "?", di Primicerio, e di Decano. Undici di essi sono di Prebenda sacerdotale, cinque diaconale, e sei subdiaconale. Da sei mansionari con cura d'anime. Da sei custodi. Tre diaconi. Tre suddiaconi. Da cinquanta cappellani. Tra quali vi sono nove cantori musici oltre il maestro di cappella. Da ventotto chierici, con prebenda sine onorario e da altri soprannumerari. Del numero de' benefiziati vi sono per ordinario quattro con titolo di Maestri. L'uno maestro di coro. L'altro primo maestro di cerimonie. Il terzo sono maestro di cerimonie ed il quarto maestro di cerimonie destinato per i Rettori, e città nelle funzioni della Cattedrale. Vi sono di più i destinati nelle cariche bisognevoli della chiesa, de' quali alcuno può essere secolare, come il canevaro, cioè il riscuotitore delle intrade capitolari».

³ Per l'episodio si rinvia al cenno di DANIELE 1966, col. 393. Il profilo di Mussato è tratteggiato da DONDI DALL'OROLOGIO 1805, pp. 38, 130, 246. Ricorda come Barbarigo ebbe, a sua volta, il canonicato della cattedrale di Padova fin dal 1656, prima di essere eletto vescovo di Bergamo.

⁴ [CORDARA] 1761, p. 54. Tale contesto è ricostruito a proposito delle controversie con i Benedettini da TROLESE 1999, pp. 867-934

gico⁵. Solo con il tempo il vescovo Barbarigo, che di fatto non prevedeva un incisivo ruolo del Capitolo nel suo governo, ebbe modo di ristabilire un equilibrio nei rapporti grazie ai nuovi canonici dei quali favorì la nomina⁶.

Ben diverso fu il caso del vescovo Carlo Rezzonico che si inserì autorevolmente nella dinamica di avanzamento della fabbrica, sostenne in prima persona alcune iniziative, altre le poté ispirare⁷. Così che ne raccolse i frutti prima dell'effettivo completamento - se mai si verificò se si pensa alla facciata incompiuta - potendovi celebrare il 25 agosto 1754 il solenne rito di consacrazione e nuova dedicazione a Santa Maria Assunta; la cattedrale fu allora elevata al titolo di basilica minore.⁸ Fu il Rezzonico a interessarsi affinché Papa Benedetto XIV nel 1744 concedesse ai canonici di Padova il significativo privilegio di fregiarsi di insegne come quelle dei canonici delle Basiliche di Roma, di godere le prerogative dei Protonotari Apostolici; a queste dignità e privilegi premonitori altri se ne aggiunsero da parte del successore, come quella della speciale croce onorifica⁹. A conferma delle particolari attenzioni di Rezzonico, vi sono infatti molte manifestazioni di generosità a favore della cattedrale e dei suoi canonici, anche dopo l'elezione al pontificato.

In ogni caso, in generale, a essere promotori diretti del completamento o trasformazione della fabbrica del Duomo, con i suoi apparati figurativi, furono raramente i presuli¹⁰. Tutt'al più approvarono o, semmai, parte-

⁵ RICCHINI, PETRONI 1761, pp. 60-61.

⁶ Per una visione d'insieme su tale problematica nel contesto del governo episcopale di Barbarigo si rinvia al saggio di BILLANOVICH 1999, pp. 468-469.

⁷ Il successore, il vescovo Niccolò Antonio Giustiniani (1786, p. CXXI), ricorda che «Fu assai benefico verso la cattedrale, che per veder terminata, come la vide, diede più somme di danaro. L'arricchì di molti arredi sacri, e fece fondere in Roma sei bellissimi candellieri d'argento con Croce, e con due candelabri per l'Altare Maggiore». Segue la menzione dei doni inviati dal Pontefice (p. CLIX).

⁸ Sul rito della consacrazione promossa dall'arciprete Girolamo Barbarigo cfr. BELLINATI 1977, p. 50.

⁹ GIUSTINIANI 1786, pp. CXXI, CLIX; DONDI DALL'OROLOGIO 1794, p. 49. Sulle iniziative gratificanti di papa Clemente XIII si rinvia a CAVALLI 1998, p. 163, cat. 106.

¹⁰ A leggere la serie cronologica dei vescovi di Giustiniani (1786, p. CXLIII), si apprende il caso del concorso di vescovo, clero e popolo. Si fa memoria a proposito del cardinale Pietro Valier, già vescovo di Ceneda, dell'erezione della cappella della Vergine: «Proposta ed intrapresa dal pio desiderio del Vescovo Valerio, e dall'universal concorso del clero la fabbrica della cappella della B. Vergine nel Duomo, seguendo l'ordine della cappella del Coro, fu eziandio in breve tempo con molte contribuzioni

ciparono autorevolmente alle decisioni soprattutto degli Arcipreti, dei Preposti alla Fabbrica del Capitolo canonico, mentre si assommavano le iniziative numerose di singoli canonici, talvolta dei prebendati e più raramente di privati.

Tale situazione è descritta dall'abate Giuseppe Gennari *ante* 1800, laddove egli motiva indirettamente per quali ragioni si avanzò per tappe nella fabbrica e nei vari aspetti del suo decoro, compreso quello pittorico¹¹. Si poté farlo in base alla raccolta soprattutto delle elemosine, come efficacemente egli esprime quando afferma essersi «avverato ciò che il nostro beato Barbarigo aveva profetizzando predetto, cioè che la chiesa si sarebbe terminata colle contribuzioni di bezzi e di soldi. E ciò tanto è vero, che

condotta a perfezione». Sui rapporti con i canonici si veda il cenno in DONDI DALL'OROLOGIO 1805, p. 215.

¹¹ Il lavoro è noto in edizione postuma. GENNARI 1842, pp. 8-9. «Nel millesettecento cinquantaquattro la basilica fu terminata, e addì venticinque di agosto del suddetto anno fu consecrata dal card. Carlo Rezzonico nostro vescovo, poi Clemente XIII. Mancavano ancora gli altari, e questi tutti li vediamo ora belli e fatti. Quello del Santissimo e l'altro del b. Barbarigo colle limosine dei fedeli, l'altare di s. Carlo è stato eretto dalla pia congregazione dei poveri vergognosi, e la tavola del Bissoni stette un tempo nella cappella di s. Antonio, dove ora sta collocata quella di s. Carlo e del s. Giuseppe da Copertino, opera del nostro Zanoni. Quello di s. Antonio fu alzato co' denari di mons. Giustiniani, ma la mensa era già stata fatta da alcuni devoti, che volevano trasportarvi le sacre spoglie del s. m. Daniele; il quale disegno trovò tante e tali opposizioni, che non si poté colorire. La famiglia del march. Selvatico, fece fare a sue spese i due di s. Lorenzo e di s. Girolamo, i calzoi quello de' ss. m. Crispino e Crispiniano, una bella reliquia de' quali santi ebbero in dono da Clemente XIII; e la scuola de' ciechi quello di Maria Vergine. Quando io giunsi agli anni della discrezione, non v'era altro che quello del Sacramento con colonne di legno dorato, quello di nostra Donna, e l'altro di s. Giuseppe: ma appoggiate ai pilastri, e a' muri della chiesa v'erano alcune mense a comodo de' celebranti». Segue la menzione dell'iniziativa del cardinale Rezzonico che provvedeva all'acquisto dei marmi per la pavimentazione, lavoro gestito dal Capitolo in seguito alla sua elezione al soglio di Pietro. Sono inoltre messe in luce altre iniziative di canonici, in particolare quelle di Celso Donati e Giovanni Battista Manzoni, sui quali si veda DONDI DALL'OROLOGIO 1805, pp. 76, 131-132, 258. Da notare che alcuni riferimenti riguardano gli altari non della cattedrale ma del Santo, a proposito delle pale di Bissoni e Zanoni. Cfr. BRANDOLESE 1795, p. 27; FANTELLI 1981-1982, p. 140. La cronotassi dei canonici arcipreti della cattedrale, comprendente esponenti delle antiche famiglie dell'aristocrazia padovana e quelli dell'aristocrazia veneziana, si desume da DONDI DALL'OROLOGIO 1805, *passim* e comprende Girolamo Zacco (1591-1609); Paolo Gualdo (1609-1621); Giuseppe Gualdo (1621-1640); Albertino Barisoni (1640-1656); Galeazzo Mussato (1656-1665); Paolo Dolfin (1665-1671); Pietro Antonio Dolfin (1671-1685); Antonio Loredan (1685-1713); Faustino Bonlini (1713-1733); Antonio Marino Priuli (1733-1738); Girolamo Barbarigo (1738-1760); Lauro Campolongo (1760-1771); Giovanni Dotto (1771-1797).

nessuna grossa eredità le fu lasciata; ed una sola pingue, che infallibilmente doveva pervenirle, fu con sottilissime arti preoccupata da' Gesuiti, di che tanto dolore sentì il canonico Alessandro de Lazzara, che, avendo mossa contra di loro e perduta una lite, sgraziatamente divenne pazzo»¹².

Quanto ai contenuti di tante iniziative, potrebbe sembrare rassicurante un'annotazione di Giulio Bresciani Alvarez, espressa in una delle principali ricostruzioni complessive della storia dell'edificio sacro, con la quale si sostiene che «nelle cappelle delle navate, lungo le pareti della crociera, nel presbiterio, nelle nicchie d'accesso alle sacrestie, la decorazione pittorica della cattedrale è tutta protesa a raffigurare, come episodi di un unico tema la celebrazione della sua titolare, santa Maria [santa Maria Assunta]. Nel suo assieme tale decorazione costituisce un capitolo di rilievo nella cultura artistica padovana di ogni tempo. Per quanto riguarda il Sei e Settecento alcune opere sono degne di particolare menzione»¹³. La verifica, circa tale osservazione sul risultato generale, sembrerebbe doversi limitare, pertanto, all'aspetto dei programmi iconografici che, nell'arco temporale qui preso in considerazione, sono manifestati specie con l'altare e gli apparati scultorei, i quali risultano talvolta, apparentemente, preponderanti rispetto a quelli pittorici, come pale d'altare, teleri e rare decorazioni ad affresco. Più motivi, tuttavia, suggeriscono di procedere per tale verifica, anziché attraverso una visione sincronica della sussistenza di un programma iconografico, con l'individuazione delle fasi fondamentali della decorazione pittorica nella più consueta forma diacronica e quale conseguenza dei momenti evolutivi della fabbrica. Un intreccio che si industriò a fare per primo «da storico» e certo con precise informazioni il canonico Francesco Scipione Dondi dall'Orologio nelle *Due lettere sopra la fabbrica della cattedrale di Padova* dedicate a Giovanni de Lazara, edite a Padova nel 1794 per i tipi di Penada, così da offrirci, con la seconda, una testimonianza di valore che si può qualificare documentario, poiché riguarda fatti ancora relativamente recenti¹⁴. Quanto ai dipinti, per i pochi menzionati, si tratta di un primo riscontro circa la congruenza delle notizie fornite in proposito dalle fonti manoscritte del Seicento e primo

¹² GENNARI 1842, p. 9. L'episodio rispecchia evidentemente il clima anti-gesuitico per il quale si rinvia a VECCHI 1962, pp. 252-256. Non si fa menzione dell'episodio nel profilo del canonico di DONDI DALL'OROLOGIO 1805, p. 115. Da notare che il canonico fu conferito a de' Lazara nel 1685 e che egli morì nel 1705.

¹³ BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 99.

¹⁴ DONDI DALL'OROLOGIO 1794. Da tenere in conto anche GENNARI 1807. Si tratta della lettera edita pochi giorni dopo quella di Dondi dall'Orologio e quindi in anticipo sulla dissertazione di quest'ultimo sui canonici. La dedica è dell'abate don Pietro Ceoldo. Riguarda l'origine e la fase medioevale della cattedrale.

Settecento, poi dalle guide edite da Rossetti nel 1765 (per gli ultimi aspetti, anche nel suo caso, in presa diretta), che sono verificate nelle edizioni successive della sua opera, quindi da Brandolese nel 1795, inoltre da Moschini nel 1817¹⁵.

Si aggiunga che i più recenti e completi contributi di primario riferimento del secolo scorso affrontano l'indagine sul patrimonio pittorico del Duomo scorporandolo entro la classificazione dei beni mobili, come nel caso di Arslan nel 1936, il quale attesta utilmente la situazione prima delle "perdite" causate dal secondo conflitto mondiale, delle conseguenti trasformazioni o "dispersioni"¹⁶. Con il metodo di quest'ultimo, ma nei termini non di una catalogazione bensì di un'agile guida o illustrazione generale, fanno seguito la compilazione collegiale di Checchi, Gaudenzio e Grossato del 1961, infine quella di Grossato del 1977¹⁷. Un taglio che comprende, invece, gli interventi pittorici nella trattazione della storia della fabbrica caratterizza i contributi di Bresciani Alvarez del 1975 e 1977, di Bellinati del 1977¹⁸.

Seguendo il percorso di questi ultimi, si devono schematizzare alcune premesse sulle tappe della trasformazione architettonica¹⁹.

La prima fase di attuazione del progetto cinquecentesco per l'intero organismo nella sua planimetria e alzato, quello da riferirsi al proto Matteo da Valle e che recepisce il ben noto «modello» perduto di Michelangelo Buonarroti, ebbe come conseguenza solo sporadiche commissioni di opere pittoriche²⁰. Ad esempio, nel 1564, quella a Domenico Campagnola delle tele per la «sacrestia maggiore» a completamento della parete ovest alla quale anche oggi è addossato l'armadio delle sacre reliquie²¹. Il pittore non poté soddisfare quanto gli fu affidato contrat-

tualmente, sopraggiungendo pochi giorni dopo la sua morte, per cui il lavoro fu affidato a Parrasio Micheli che lo consegna l'anno seguente²². Al 1589 risale il contratto fra l'arciprete Lodovico Zabarella e Sebastiano Galvan per l'esecuzione di cinque pale d'altare su tela, per la cospicua somma di ducati centosessanta²³. Si può supporre, ma senza migliori elementi, che fossero destinate agli altari delle cappelle laterali, da doversi rinnovare in base alla nuova sensibilità post-tridentina. Nel primo decennio del Seicento il cavalier Girolamo Selvatico fa erigere l'altare di patronato dell'illustre famiglia patavina, comparando effigiato nella pala di Pietro Damini che raffigura il suo santo patrono; nella stessa cappella, a una lapide, egli affidava il ricordo del fratello Bartolomeo, docente di Istituzioni presso lo Studio cittadino, accademico Ricovrato, Consultore dello Stato e insignito del titolo di Cavaliere di San Marco²⁴. Si trattò di un complesso destinato a essere ricomposto con il progredire della nuova fabbrica, ma oramai a metà Settecento.

Non si hanno testimonianze, in questa fase, sull'esistenza di un progetto di apparato pittorico per la zona presbiterale che era stata portata a compimento. Tutto rimaneva da attuarsi oltre un secolo dopo. Altrettanto può dirsi dopo l'avanzamento dei lavori - a partire dallo scorcio del Cinquecento - inerenti la crociera, su preventivo del proto di San Marco Giulio Viola, al quale subentra per la realizzazione il proto Andrea Almerigo che si dedica anche alla costruzione della Cappella della Vergine delle Grazie²⁵. I lavori architettonici, conseguenti la realizzazione strutturale, procedono gradualmente. Ma vi fu l'occasione di erigere subito l'altare maggiore nel 1627, opera dello scultore Cesare Bovo, il quale nel 1635 esegue anche il baldacchino ligneo che lo sovrastava, con un primo cielo poi rinnovato a

¹⁵ Le fonti manoscritte comprendono MONTEROSSO sec. XVII, II, s.p.; FERRARI 1734, ed. FANTELLI 1987c, pp. 164-168; DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZIO 1973 (1980), pp. 67-69 (1793, 29 luglio). Le fonti a stampa corrispondono alle pubblicazioni fondamentali di ROSSETTI 1765, pp. 125-142; IDEM 1776, pp. 122-138; IDEM 1780, pp. 126-142; IDEM 1786, pp. 127-141. Sono verificate poi da BRANDOLESE 1795, pp. 121-134; da MOSCHINI 1817, pp. 65-79.

¹⁶ ARSLAN 1936a, pp. 61-75.

¹⁷ CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, pp. 541-563; GROSSATO 1977, pp. 183-198. Solo alcuni dipinti del periodo che qui interessa sono considerati in GROSSATO 1971.

¹⁸ BRESCIANI ALVAREZ 1975, pp. 91-100.

¹⁹ Per le quali, si rinvia ai contributi in questo volume di Matteo Melchiorre e Mariangela Bordin.

²⁰ BRESCIANI ALVAREZ 1965, pp. 605-624; PUPPI 1969, pp. 15-46.

²¹ ACV, *Acta capitularia*, 1561-1565, cc. 235v, 237r. Il riconoscimento a Campagno-

la è ripetuto da ROSSETTI 1765, p. 136; SELVATICO 1869, p. 122; BRANDOLESE 1795, p. 129; MOSCHINI 1817, p. 73; ARSLAN 1936a, p. 68; CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 557; GROSSATO 1971, pp. 60-62; BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 89; PUPPI 1975, p. 316.

²² I documenti risolutivi sono segnalati da BELLINATI (1976, p. 5), in base ad essi chiarisce la vicenda OLIVATO 1976, pp. 87-88, cat. 87. Si veda in seguito BELLINATI 1977, p. 37; BRESCIANI ALVAREZ 1977, p. 107; GROSSATO 1977, pp. 170-180. In proposito, si rinvia al contributo di Chiara Bonaccorsi nel presente volume.

²³ PIETRUCCI 1858, p. 126. In proposito si veda IVI più oltre. Su Zabarella cfr. DONDI DALL'OROLOGIO 1805, p. 229.

²⁴ BELLINATI 1977d, p. 60; FANTELLI 1993, p. 104, cat. 10. Sui fratelli Selvatico si consideri almeno FRANCESCHI 2005, pp. 4-7.

²⁵ Gli impegni di Andrea Almerigo per la fabbrica del Duomo e i tempi sono definiti nei contributi di PUPPI 1969, pp. 15-17, 20-26, 41-43 doc.; BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 91; IDEM 1977, pp. 112-113.

inizi Settecento²⁶. Una volta compiuto il braccio settentrionale del transetto, si provvide a dare inizio alla ricostruzione dell'altare della Madonna delle Grazie o dei Miracoli, già dedicato ai santi Pietro e Paolo e, in antico, sotto il giuspatronato della famiglia Zabarella, promotori «gli esecutori del testamento del Vescovo e Cardinale Pietro Valerio (1625)», secondo Ferrari²⁷. Solo vent'anni dopo si passa alla costruzione dell'altare barocco dotato di due statue disegnato da Mattia Carneri, il quale fu messo in opera tra il 1648 e il 1652²⁸. Vi fu collocata l'immagine che deriva dalla venerata «Madonna di san Luca», uno dei tanti casi della fortuna devozionale di un prototipo iconografico antico nelle più diverse stagioni artistiche²⁹.

Tali interventi non riguardarono, in definitiva, nuove opere pittoriche che possano ricadere, pertanto, nella fase dell'episcopato Barbarigo. Non vi fu occasione per interventi di questo carattere neppure con la ripresa dei lavori dovuta all'iniziativa del Capitolo deciso a far innalzare la cappella del Santissimo Sacramento del transetto meridionale, come avvenne nell'arco temporale che va dal 1693 al 1704, data quest'ultima in cui si riposizionò il ciborio già in uso e si elevò un dossale ligneo³⁰. Progettista fu Antonio Gaspari, proto Francesco Tentori, ma è documentato anche l'impegno del padovano Girolamo Frigimelica, architetto destinato a garantire una lunga e determinante attività nella

²⁶ BRESCIANI ALVAREZ 1975, pp. 92; IDEM 1977, pp. 130-131. Un profilo di Bovo con riferimenti documentari si deve a LODI, SAMBIN DE NORCEN 1996, pp. 71, 77-78, nota 105.

²⁷ FERRARI 1734, c. 139, ed. FANTELLI 1987c, p. 165. Sul patrocinio dell'altare si rinvia a CESSI 1964, pp. 483-485. Si fa riferimento a ROSSETTI 1786, p. 129; DONDI DALL'OROLOGIO 1794, pp. 44-46; BRANDOLESE 1795, p. 126.

²⁸ Sullo scultore basti qui il rinvio al più aggiornato profilo di BACCHI 2003a, II, pp. 105-114.

²⁹ BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 92; IDEM 1977, pp. 111-113. Sulla posizione critica pregressa si veda GROSSATO 1971, pp. 11-15, cat. 2. Con lo stesso GROSSATO 1974, s.p. cat. 2, si affaccia la tesi che la tavola attualmente esposta, a causa di un incidente non sia altro che «una copia, eseguita forse nel 1647 quando si rifece l'altare [...] da un prototipo più antico, scomparso, da cui deriverebbe anche quella di Giusto; questa più fedele all'originale, quella di Giusto più libera; oppure questa una derivazione da quella di Giusto con varianti». Per un chiarimento in proposito basti il rinvio al saggio comprendente il vaglio delle testimonianze documentarie e delle fonti di NANTE 2008a, pp. 35-40. Un cenno come copia secentesca è di FLORES D'ARCAIS 2011, pp. 189-190, cat. 32; SPIAZZI 2012, pp. 45-55. Si veda inoltre il contributo di Chiara Duò nel presente volume.

³⁰ BRESCIANI ALVAREZ 1961-1962, p. 313 segg.; IDEM 1975, pp. 96-97; IDEM 1977, pp. 133-134.

fabbrica del Duomo³¹. In definitiva, opere pittoriche di rilievo non si annoverano neppure in questa seconda fase secentesca. Se ne trova la collocazione significativa solo in ambienti, per così dire, secondari. Si provvide all'apparato pittorico della cappella della Santa Croce la cui costruzione al piano inferiore (o cripta) in corrispondenza della Sacrestia dei Canonici, fu promossa a seguito della donazione nel 1617 di una reliquia insigne del Sacro Legno da parte del vescovo di Veglia Giovanni della Torre, già Canonico dal 1588³². Egli ebbe modo di avviare i lavori prima di passare a miglior vita a Padova agli inizi del 1623, ma fu il nipote Girolamo della Torre a garantirne il prosieguo: nel 1633 risultano rivestite di marmo le pareti, infine nel 1676 e 1677 si completa l'altare e il tabernacolo in «commesso» grazie al canonico Giovan Battista Vero, esecutori i fiorentini Antonio e Francesco Corberelli³³. Si ritiene che possa risalire alla fase iniziale la raffinata decorazione in stucco forte della volta ribassata, al centro della quale sono incorniciati gli affreschi, ora molto consunti, con il *Martirio di sant'Orsola e delle sue compagne* (fig. 1), il *Rinvenimento della santa Croce* e altra *Scena di martirio (San Giovanni Battista?)*³⁴. Nelle specchiature mistilinee del raccordo della volta con le pareti sono rappresentati gli *Angeli con gli strumenti della Passione (arma Christi)* (fig. 2). Il carattere stilistico è quello di un "veronesismo" nella formulazione propria della fase epigonica di tale fortunata "corrente".

³¹ Per la sua attività padovana e un cenno all'impegno in Duomo si rinvia a BRESCIANI ALVAREZ 1962, pp. 245-260, in part. p. 257, nota 21; IDEM 1961-1962, p. 315; IDEM 1975, p. 91; IDEM 1977, pp. 114, 116-121, 125, 127-129.

³² L'elezione canonica avvenne dopo la morte di Carlo Sanbonifacio. Nominato vescovo di Veglia l'anno seguente, nel prendere possesso della cattedra nel 1590, rinunciò al canonicato. Dedicatosi dal 1595 all'attività diplomatica per sollecitazione di papa Clemente VIII che lo spinse ad assumersi la nunziatura presso gli Svizzeri, il vescovo della Torre nel 1596 scelse Padova quale rifugio di qualche mese ove meglio meditare sulle proprie capacità a svolgere la missione diplomatica a fronte delle difficoltà di accettazione da parte degli Spagnoli, in quanto considerato filofrancese. La decisione del dono alla cattedrale di Padova della reliquia della Santa Croce aveva dunque profonde motivazioni coltivate nel tempo. Ebbe sepoltura nella stessa cappella della Santa Croce dove ora lo ricorda un'iscrizione. Sul committente basti il rinvio a DONDI DALL'OROLOGIO 1805, p. 208; ANDREATTA 1989, pp. 567-570.

³³ BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 92; BELLINATI 1977, pp. 43-44; BRESCIANI ALVAREZ 1977, p. 130; SACCOCCI 1981 p. 214, cat. 145. All'iniziativa del canonico Vero nel 1676 BRANDOLESE 1795, p. 131 riconosce il rivestimento marmoreo delle pareti. Fa cenno a questa promozione del canonico Vero, originario di Breganze, anche DONDI DALL'OROLOGIO 1805, pp. 216-219 che ne tratteggia puntualmente la personalità anche di letterato.

³⁴ SACCOCCI 1981 p. 214, cat. 145.



Fig. 1 - Gasparo Giona, *Martirio di sant'Orsola e delle sue compagne*, Padova, Duomo, Cappella della Santa Croce.



Fig. 2 - Gasparo Giona, *Angelo con il velo della Veronica*, Padova, Duomo, Cappella della Santa Croce.

Sembra di assistere, nella fattispecie, al perdurare della linea che ascende ancora a Dario Varotari e che fu impersonata a Padova dai pittori "paoleschi" quali furono Gasparo Giona e Giovanni Battista Bissoni, collaboratori talora di Giuseppe Viola Zanini, specialista in quadrature³⁵.

Sembra doversi escludere, nel caso specifico, la paternità di Bissoni del quale non si ravvisano le cifre tipologiche inconfondibili. Egli in ogni caso fu attivo in Cattedrale nel 1632³⁶. Per quanto riguarda il veronese Giona, invece, della vastissima produzione di frescante documentata sono poche le testimonianze superstiti; talora, per di più, esse risultano problematiche a valutarsi per lo stato di conservazione. Tra queste, consentono di sostenere con buon margine di sicurezza l'attribuzione a suo favore degli affreschi della Cappella della Santa Croce e, di conseguenza, una datazione ante 1631, l'affresco dell'*Elemosina di san Bernardino* che Giona affresca nel 1618 all'estremità occidentale del porticato del Monte di Pietà, in seconda stanza l'affresco staccato della *Madonna con il Bambino tra i santi Carlo Borromeo e Antonio da Padova* dei Musei Civici di Padova, di poco antecedente³⁷. Ma decisivo per avanzare con più convinzione la paternità di Giona è la coincidenza stilistica con gli affreschi dedicati, in particolare, alle *Storie di Enea* che Francesco Tassello, illustre medico, commissionò per la sua villa presso Monselice circa il 1627, come assicura l'esplicita testimonianza di Giacomo Filippo Tomasini del 1634, il quale ricorda un altro buon numero di opere del pittore³⁸. Ne consegue anche l'attribuzione delle *Storie di Antenore* affrescate nella Biblioteca del convento di Santa Maria dei Servi a Padova, in modo che si compone un assieme di esempi superstiti che consentono il riconoscimento di questa personalità del tardomanierismo padovano, la cui portata rimane ancora sfuggente³⁹.

³⁵ Sul veronese Giona (Verona 1563 - Padova 1631) trasferitosi a Padova e il suo catalogo cfr. FANTELLI 1982, pp. 7-13; IDEM 1985, pp. 94-98; IDEM 1989b, p. 765; CABURLOTTO 1993, pp. 224, 233; IDEM 1994a, pp. 117-128; PIERGUIDI 2001, pp. 188-190; FANTELLI 2000, pp. 121-122, 127, fig. 150. Sul cartografo, architetto e pittore Viola Zanini basti qui il rinvio a *Della architettura* 2001.

³⁶ Poco si ricava dalla nota di spesa del 3 dicembre 1632 nei *Quaderni della Sacrestia*, in cui risulta che Giovan Battista Bissoni dipinge «le armi» per la cattedrale. Cfr. PUPPI, in GUALDO 1650, ed. 1972, p. 84, nota 1.

³⁷ GROSSATO 1966, pp. 196, 198; LODI, SAMBIN DE NORCEN 1996, pp. 73, 78, note 137-140; MANCINI 1991, pp. 316-317, cat. 323.

³⁸ TOMASINI 1630, c. 28. Valorizza questa fonte per il riconoscimento degli affreschi a Giona Vincenzo Mancini, come chiarisce nell'occasione di illustrarli compiutamente CASTELLARIN 2009, pp. 260-265, cat. 57 (con bibliografia pregressa).

³⁹ GULLI 2007, p. 5.; CASTELLARIN 2009, pp. 260-265, cat. 57, su proposta di V. Mancini.

Molto tempo dopo, nel settembre del 1655 i quaderni di spesa registrano il pagamento per alcuni «telaretti de' quadri nelli archi del volto» della cappella⁴⁰. Verosimilmente è inerente la realizzazione delle lunette con figure a mezzo busto ancora presenti: sulla parete est è posta al centro l'immagine di *Maria Vergine che tiene la corona del rosario* (fig. 3); è fiancheggiata a sinistra da quella di *San Domenico* e a destra di *San Tomaso d'Aquino* (figg. 4-5); nelle lunette della parete settentrionale sono effigiati i patroni di Padova, *Santa Giustina martire*, *San Prodocimo vescovo*, *Sant'Antonio da Padova*, inoltre *San Francesco d'Assisi* (figg. 6-9), manca la tela della lunetta verso l'altare (era previsto san Daniele o san Luca?); nella parete meridionale sono collocate fra le finestre le lunette con *San Giuseppe* e *San Carlo Borromeo* (figg. 10-11). Tali dipinti sono riconducibili per evidenti ragioni stilistiche alla mano di Francesco Minorello, palesemente emulo di Luca Ferrari che ebbe come maestro. Ne è una dimostrazione ancora una volta proprio questo ciclo per quanto appartenente alla sua ultima fase, in cui si assiste a una tipica semplificazione della forma, ma anche a una coerente ricerca di resa monumentale⁴¹. I confronti probanti, quasi a parità d'anni, si possono stabilire con *L'incoronazione della Vergine, san Giovanni Evangelista e san Francesco d'Assisi con il ritratto di Giovanni Bragnara* della chiesa di San Fermo in Padova, ora al Collegio Barbarigo, con il telegrafo raffigurante *Alessandro dona Campaspe ad Apelle*, firmato e datato 1656, eseguito per palazzo Pisani a Este, poi passato a Palazzo Pisani-Moretta di Venezia, dove si conserva anche il relativo modelletto⁴².

Altro capitolo della decorazione pittorica in ambienti del Duomo portati a compimento è quello che riguarda la volta ribassata della Sacrestia dei Prebendati, importante per le molte implicazioni. La partizione ad affresco a finto stucco con festoni intrecciati di frutta in chiaroscuro con-

⁴⁰ ACV, *Quaderni della Sacrestia*, 1654-1655, c. 26v. Cfr. BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 92; IDEM 1977, p. 130, nota 135.

⁴¹ Tali dipinti confermano la testimonianza di BRANDOLESE 1795, p. 288, secondo il quale fu il «migliore scolare di Luca da Reggio, e di lui imitatore a segno che alcune sue opere vengono talora prese per lavori del maestro». Si vedano riprodotti il *Sant'Antonio da Padova* e la *Santa Giustina* in GROSSATO 1977, p. 314, fig. 196; p. 315, fig. 198, come opere dubitative di Francesco Minorello. In proposito si segnalano i cenni in CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 556: ignoto pittore seicentesco; BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 92: forse Francesco Minorello; IDEM 1977, p. 130, nota 135: trascrizione delle note di spesa; GROSSATO 1977, pp. 186-187: Minorello; SACCOCCI 1981, p. 214, cat. 145; BIFFIS 2010, pp. 695-697: Minorello. Sul pittore i principali contributi sono di CESSI 1963, pp. 247-249; MORELLI 1965, pp. 30-33; BALDISSIN MOLLI 1995, p. 78 segg.; FANTELLI 2000, p. 155 segg.; IDEM 2001a, II, p. 852 (con bibliografia).

⁴² PAVANELLO 1976, pp. 180-181; BALDISSIN MOLLI 1997, pp. 330-331, cat. 298.



Figg. 3-5 Francesco Minorello, *Maria Vergine che tiene la corona del rosario*; *San Domenico*; *San Tomaso d'Aquino*, Padova, Duomo, Cappella della Santa Croce.

Figg. 6-8 Francesco Minorello, *Santa Giustina martire*; *San Prosdocimo vescovo*; *Sant'Antonio da Padova*, Padova, Duomo, Cappella della Santa Croce.



Fig. 9 - Francesco Minorello, *San Francesco d'Assisi* (part.), Padova, Duomo, Cappella della Santa Croce.

tiene scene cristologiche, *Cristo caccia i mercanti dal tempio* (fig. 12) e *La resurrezione di Lazzaro* (fig. 13), inoltre *Angeli con gli strumenti della Passione* (figg. 14-15), *Apostoli* e i *Dottori della Chiesa*; al centro sta il grande *plafond* ovato dell'*Assunzione di Maria* (fig. 16) che spetta a Nicolò Bambini, lo attorniano altresì le lunette, anch'esse su tela, con gli *Evangelisti* opera di più autori⁴³. Non sono più leggibili gli affreschi delle lunette di controfacciata e dell'arco santo e di alcuni riquadri della volta, specie sul lato ovest. Si aggiungono le due tele con *Maria vergine annunciata* e *L'arcangelo Gabriele* (figg. 17-18) inserite negli spicchi di rinfianco dell'arco santo dell'absidiola dell'altare. In basso a destra dell'affresco con *Cristo caccia i mercanti dal tempio* l'iscrizione, priva di data, ricorda il cappellano che ne fu il committente, forse sostenitore solo di una parte dell'articolata impresa pittorica⁴⁴.

La decorazione è stata ritenuta in passato dello stesso Bambini o di Francesco Zanella, senza alcuna chiosa giustificativa⁴⁵. Innanzitutto è necessario

⁴³ La parziale riproduzione della decorazione ad affresco si trova in GROSSATO 1977, pp. 320-321, figg. 207-209: nelle didascalie gli affreschi sono riferiti a Francesco Zanella. Quanto ai Dottori della Chiesa sono da riconoscere *Sant'Ambrogio* e *San Gregorio Magno* sul lato sinistro, *Sant'Agostino* e *San Girolamo* sull'altro lato.

⁴⁴ Nonostante le piccole cadute di colore si legge il nome del cappellano «BARON-VS» (?) che fece fare la decorazione.

⁴⁵ Assegnati a Bambini da CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 56; GROSSATO 1977, p. 193. Il nome di Zanella è proposto nelle didascalie delle riproduzioni da GROSSATO 1977, pp. 320-321, figg. 207-209.



Figg. 10-11 Francesco Minorello, *San Giuseppe*, *San Carlo Borromeo*, Padova, Duomo, Cappella della Santa Croce.

prendere atto di una palese distinzione di mani e di tecnica, per cui i risultati sono talora ben poco conciliabili. Si propone in questa occasione di riconoscere Michele Primon quale autore dell'incorniciatura, inoltre del *Cristo caccia i mercanti dal tempio*, di alcuni riquadri degli *Angeli con gli strumenti della Passione*, in sostanza di tutte le immagini della porzione di sinistra della volta; inoltre in quella di destra gli si attribuiscono di preferenza gli *Apostoli* superstiti (*Simone cananeo*, *Tomaso*, *Bartolomeo*), nonché il *Sant'Agostino*, qualche dubbio pone invece il *San Girolamo* per una maggiore finitezza. Per prima cosa, risulta inequivocabile la comparazione con gli affreschi siglati e datati 1684 che ammantano più stanze di villa Contarini a Piazzola sul Brenta⁴⁶.

⁴⁶ D'ARCAIS 1978, I, p. 217, cat. 143, II, figg. 176-202; TON 2009, pp. 302-314, cat. 70. Sull'attività del pittore, documentato a Padova dal 1664 al 1697, e il problematico riconoscimento si veda PALLUCCHINI 1981, I, pp. 342-343, il quale indica dubitativamente il 1711 come data dell'ultima sua menzione; DAL POZZOLO 1997, pp. 225-226, cat. 165; pp. 466-467, cat. 653; FANTELLI 2001c, II, p. 864. Sull'incertezza riguardante il riconoscimento di Primon e l'equivoco con l'opera del Bolo-



Fig. 12 - Michele Primon, *Cristo caccia i mercanti dal tempio*, Padova, Duomo, Sacristia dei Prebendati.



Fig. 13 - Francesco Zanella, *La resurrezione di Lazzaro*, Padova, Duomo, Sacristia dei Prebendati.



Figg. 14 - 15
Francesco Zanella, *Angeli con gli strumenti della Passione*, Padova, Duomo, Sacristia dei Prebendati.



Fig. 16 - Nicolò Bambini, *Assunzione di Maria Vergine*, Padova, Duomo, Sacristia dei Prebendati.



Fig. 17 - Francesco Zanella, *Maria vergine annunciata*, Padova, Duomo, Sacristia dei Prebendati.

Si aggiungano a confronto quelli altrettanto esuberanti di alcuni ambienti al piano terra di Palazzo Cavalli in Padova, in particolare della Stanza della caccia, o le scene dalle *Metamorfosi* di Ovidio di un altro ambiente⁴⁷. Ricorrente è il repertorio ornamentale delle incorniciature e, nelle figure, soprattutto la *verve* esecutiva che si accompagna a una particolare festosità cromatica. Entro una stilizzazione propriamente barocchetta, è palese in tutti questi affreschi l'ascendenza tipologica dai modelli di Luca Ferrari che fu maestro di Primon, ben riscontrabile nel *Cristo caccia i mercanti dal tempio*, in particolare per quelle fisionomie un poco stranite; ma palese questa stessa fonte d'ispirazione anche

gnese Pietro Antonio Torri, attivo a Padova e Vicenza, si esprime BINOTTO 2000, I, pp. 297-298. Si veda in proposito FANTELLI 2000, I, pp. 163, fig. 201. Su Torri cfr. FANTELLI 1989c, II, pp. 903-904.

⁴⁷ Il confronto fra gli affreschi di Villa Contarini e di Palazzo Cavalli risale a D'ARCAIS 1978, pp. 31, 33, nota 22; FLORES D'ARCAIS 2001, p. 645. È ripreso ed esteso puntualmente entro il programma di Palazzo Cavalli da TON 2009, p. 309.



Fig. 18 - Francesco Zanella, *L'Arcangelo Gabriele*, Padova, Duomo, Sacristia dei Prebendati.

la funzione dinamica impressa dal fondale architettonico⁴⁸. È quanto poteva osservare Moschini nel fregio di palazzo de Lazara con «puttini e donne tra fogliami»⁴⁹. Lo stesso carattere stilistico e analoghe soluzioni tipologiche si scorgono ancora nei pochi brani superstiti dei più tardi affreschi con *Storie di santa Giustina* della camera dell'abate del cenobio cittadino intitolato alla santa martire⁵⁰. I brani riconducibili a Primon della Sacristia dei prebendati si caratterizzano, in particolare, per una definizione della forma per campiture di colore molto liquido, per l'alta luminosità, inoltre per il ricorso a una soluzione che si direbbe "grafica" nella resa chiaroscurale, ridotta alla sovrapposizione di un rado tratteggio. Sono aspetti esecutivi che giustificano il riferimento, oltre che a Luca Ferrari, a Pietro Liberi, tenendo in conto anche solo la decorazione della Sacristia del Santo che molto incise nella pit-

⁴⁸ Sull'alunnato presso Ferrari si esprime, ad esempio, PIETRUCCI 1858, p. 223.

⁴⁹ MOSCHINI 1826, p. 93.

⁵⁰ PIETRUCCI 1858, p. 223; PREVEDELLO 1972, p. 145, cat. 349.

tura padovana.³¹ Nell'assegnargli parte della decorazione della Sacrestia dei Prebendati del Duomo, si conferma come Primon elabori un repertorio alla moda ben riconosciuto negli ambienti padovani di alto livello, anche perché flessibile per poter essere destinato con facilità a contesti sacri e profani. Questa aggiunta al catalogo che ben si caratterizza stilisticamente e per qualità, conferma nondimeno quell'escursione linguistica che lo contraddistingue, e non solo per la scontata partecipazione di aiuti alle sue imprese più impegnative. Riguardo agli affreschi di Villa Contarini, che rimane il confronto primario, si può tener conto soprattutto degli esiti che egli mostra nella Stanza delle storie sacre e nella Stanza della caccia, nelle altre la sua pittura è infatti diversamente ben più strutturata³².

La rimanente decorazione della Sacristia, quella del lato destro della volta e che comprende *La resurrezione di Lazzaro* a cui si collegano due scomparti oblungi e due pennacchi con *Angeli che recano gli strumenti della Passione*, a ben vedere, è stata riconosciuta autorevolmente a Zanella già da Brandolese nel 1795, ma l'indicazione, nonostante l'importanza che riveste nel percorso del pittore padovano, risulta successivamente non valorizzata in sede critica³³. Sul piano stilistico non si hanno difficoltà a confermarla, tanto più che tale decorazione murale (certo non a buon fresco) risulta realizzata con la definizione formale e pittorica di una delle lunette su tela degli *Evangelisti*, grazie alla quale il confronto diviene maggiormente omogeneo con le primissime opere del suo catalogo. Il quale, è da sottolineare, in tutto il suo complesso non annovera finora alcun dipinto murale, né documentato, né attribuito. Anche le due inedite tele dell'*Annunciazione* possono essere riferite a Zanella, qui in veste quasi di "tenebroso"; è da tener conto che di un tale soggetto di Zanella, in questa sacristia (ma posto sul soffitto), aveva già fatto cenno Rossetti e che Brandolese fatica solo a identificarlo negli scomparti ad affresco della volta³⁴.

Questa prima attestazione padovana dell'arte di Zanella sollecita altresì a operare un distinguo circa l'esito stilistico. *La resurrezione di Lazzaro*, come si mette in luce a proposito della lunetta su tela che di seguito gli si riconosce pur con qualche cautela, è rivelatrice del suo ossequio nei confronti di Luca Giordano, come dimostrano il grado di naturalismo e la struttura plastica e chiaroscurale. Altri brani della stessa decorazione murale, invece, sono una manifestazione affatto inedita di come questi aspetti

³¹ Su tale decorazione del 1665 si veda RUGGERI 1996b, pp. 36-38, figg. 42,43, 165-166, cat. P114.

³² Per la descrizione e distinzione di esito stilistico si rinvia alla dettagliata scheda di TON 2009, pp. 302-311, cat. 70.

³³ BRANDOLESE 1795, p. 127.

³⁴ ROSSETTI 1765, pp. 134-135; BRANDOLESE 1795, p. 127.

possano essere risolti da Zanella, in contemporanea, con un'aggiornata sensibilità quasi chiarista, perfettamente adeguata al *plafond* di Bambini.

Quanto alle tele dei quattro evangelisti non vi è stata finora chiarezza in proposito, anche a motivo del mancato rilevamento dei dati oggettivi riguardanti alcune di esse. Grazie ai quali si riscontra, in quest'occasione per la prima volta, l'abbinamento di artisti padovani ad altri foresti, avvenuto in momenti distinti, circostanze che lasciano tuttavia ancora da approfondire o risolvere aspetti identificativi e cronologici di non poco conto. Arslan, ad esempio, si limitò a riportare l'iscrizione del *San Matteo* in cui si ricorda il ruolo di promotore del mansionario padovano, tale «Antonio Pietro Maria», nel 1686; quanto alla paternità di questa e delle altre opere collegate proponeva l'assegnazione generica ad artista padovano secentesco, ammettendo almeno che fosse degno di qualche interesse³⁵. Per la tela di Bambini sosteneva la data del 1713 in base alla comparazione con la sua pala in San Francesco Grande che è di tale anno³⁶.

Partendo ora dai dati certi, è da considerare che non è stata altrimenti ratificata in sede scientifica l'attestazione documentaria di pagamento a Francesco Zanella nel 1685 «di uno dei lunettoni dipinti sulle pareti, ma facenti parte del complesso», riferimento cronologico che fa anticipare anche l'intervento di Bambini³⁷. Dato del tutto credibile poiché per esclusione - come si potrà vedere - non può che riguardare la lunetta su tela del *San Luca* (fig. 19), supponendo che dovessero meritare un'altra qualifica nella registrazione di spesa gli scomparti della volta, ai quali si aggiungono i due lunettoni ora non più leggibili. Pertanto si individua a Padova la sua prima opera su tela cronologicamente accertata che è prossima sia al *Martirio di san Paolo* della chiesa di San Paolo a Cenate d'Argon,

³⁵ ARSLAN 1936b, p. 65. Si legge infatti in basso a destra: R. PRAESBYTER/ANTONIVS PETRUS MARIA/ PATAVINVS MANSIONARIVS/ FACIENDVM CVRAVIT/ ANNO DOMI(ni)/ MDCLXXXVI.

³⁶ ARSLAN 1936b, p. 65.

³⁷ La segnalazione di tali documenti spetta a Claudio Bellinati, secondo quanto riporta GROSSATO 1977, p. 193, nota 219. A questo dato sui «lunettoni» si appunta, giustamente, per un'anticipazione agli anni Ottanta della tela di Bambini in particolare RADASSAO 1998, pp. 134, 156, cat. 14 (con completa bibliografia). Il *plafond* di Bambini (cm. 387x233) è segnalato da ROSSETTI 1765, p. 134; IDEM 1780, p. 135; DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZO 1973 (1980), p. 67; BRANDOLESE 1795, p. 127; MOSCHINI 1817, p. 70; ARSLAN 1936b, p. 220, nota 9; IDEM 1936a, p. 65, ill.: 1713; IDEM 1936b, pp. 192, nota 49; CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 560; IVANOFF 1963, p. 645; MARTINI 1964, p. 17: tra Sei e Settecento; D'ARCAIS 1967, p. 249; ROSSI BARONI 1972, p. 318: 1713; GROSSATO 1977, pp. 192-193: 1720; LUCCO 1979, p. 10: ultimo decennio del Seicento; MARTINI 1982, p. 469, nota 28; FOSSALUZZA 1989, I, p. 159: 1713; HORNIG 1992, p. 546.



Fig. 19 - Francesco Zanella, *San Luca evangelista*, Padova, Duomo, Sacristia dei Prebendati.

il telerò firmato 1686 che lo pone a confronto con il veronese Francesco Barbieri detto lo Sfrisato, sia alle tele datate 1687 con *La visione mistica di santa Rosa da Lima* e il *Transito di san Gaetano da Thiene* per la chiesa della Beata Vergine della Misericordia di Buie (Croazia), da collegare a quella (unica riconosciuta di quattro) con *La gloria di santa Rosa da Lima che reca il Bambino Gesù* proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino di Padova e ora presso la Sacristia della Basilica dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia⁵⁸.

⁵⁸ Tiene conto del dato documentario riguardante Zanella anche FANTELLI 1987b, p. 18, che tuttavia non individua l'opera e coglie l'occasione per accorpare a questa data altre opere di Zanella per il Duomo: *Adorazione dei Magi* e *Assunzione della Vergine*. Un anticipo cronologico per queste ultime che è da emendare, per più motivi documentari qui di seguito esposti; esso condiziona le proposte in tal senso di MAGANI 1987, pp. 155-159, più di recente le menzioni delle opere del Duomo padovano di KUDIŠ BURIĆ 2010, pp. 245-250. I due dipinti di Buie costituiscono un punto di riferimento importante per la ricostruzione del percorso di Zanella, di esse non sempre si tiene conto nella letteratura critica padovana sul pittore. Per la loro particolare problematica si veda innanzitutto il contributo di KUDIŠ BURIĆ 1993, pp. 255-264; EADEM 2005, pp. 43-46, cat. 48-49. Per il riconoscimento iconografico si rinvia al seguente saggio che ha validità anche per la più completa bibliografia sulle opere di Buie e, in generale, su Zanella: BRALIĆ 2012, pp. 47-56. In quest'ultimo contributo è riprodotto il dipinto già in Sant'Agostino a Padova. Al telerò di Cenate d'Argon sembra doversi accostare, di preferenza, la tela con *Gesù Cristo che risana gli ammalati* del palazzo Arcivescovile di Zara, per intensità chiaroscurale, lucidità della materia cromatica, scala dimensionale e assieppamento delle figure. La presenza nella città dalmata è dovuta al vescovo Vittorio Priuli che si insedia nel 1688. Sulla pala bergamasca si veda OLIVARI 1987, pp. 245-246, 262, fig. 5. Il lavoro gli fu commissiona-



Fig. 20 - Bartolomeo Cittadella, *San Matteo evangelista*, 1686, Padova, Duomo, Sacristia dei Prebendati.

Nel gruppo iniziale di opere di Zanella che è così composto, comprendente i primi inediti esempi padovani, si fatica a ritrovarvi l'influsso di Luca Ferrari o di Fumiani, e il suo giordanismo, invece effettivo, manifesta quelle cadenze sofisticate al modo, si direbbe, di Paolo De Matteis, grazie alla sua esperienza romana nei primi anni Ottanta e l'osservazione di Maratta⁵⁹. Rimane, dunque, ancora affatto sibillina la frase di Lanzi che sembra additare al contenuto di stile, come pure alla produttività facile dell'artista padovano: «Egli è quasi il Giordano di questa città pel gran numero di dipinti condotti in poco tempo»⁶⁰.

to dall'abate Massimo Gervasi, di origine bellunese, che affidò altri lavori al veronese Francesco Barbieri detto lo Sfrisato. Evidentemente il collegamento fra i cenobi benedettini padovani e quelli dei territori dello Stato fu determinante per gli avvisi di Zanella. Come data significativa dell'attività di Zanella indica proprio il 1687 LANZI [1793-1794] 1988, p. 123. Cfr. DREONI 1979, pp. 70-86; GUZZO 1986, fasc. 712, pp. 49-53, in part. p. 53, nota 7; OLIVARI 1987, pp. 245-246, cat. 38.

⁵⁹ Per la più tarda presenza (collezionistica) di De Matteis cfr. MARIANI CANOVA, IBIDEM, pp. 340-341, cat. 225-226. Per la fase qui richiamata, si fa riferimento alla *Allegoria delle Arti* del Paul Getty Museum di Malibu, alla *Madonna con il Bambino* di San Giovanni dei Fiorentini a Napoli del 1680. Più tardi si veda la pala della Cappella Masciano del Duomo di Napoli del 1688, la pala dell'Angelo Custode della chiesa di Santa Maria di Montesanto a Napoli.

⁶⁰ LANZI 1809, III, 1970, II, p. 144. Per altre formulazioni del pronunciamento di Lanzi si veda FANTELLI 1987b, p. 18. Risulta significativo quello che dice, in altra occasione, «Molte sue opere in patria piuttosto di sprezzo che di arte». Cfr. LANZI [1793-1794] 1988, p. 123.

La lunetta del *San Matteo* (fig. 20) ha apposta, non solo la memoria del mansionario committente con la data 1686, ma anche la firma, finora mai rilevata, di Bartolomeo Cittadella, pittore che si divide fra Verona e Vicenza e non è documentato a Padova⁶¹. Questo inedito, che attesta al momento una presenza sporadica, si situa in particolare fra gli impegni per le chiese specie del territorio vicentino e il rientro gratificante a Verona a partire dal 1691. Quanto ai primi, si vedano le pale firmate del *Martirio di sant'Agata* del 1681 della parrocchiale dei Santi Maria, Filippo e Giacomo di Sandrigo, quella del *Martirio di san Lorenzo* della parrocchiale di Marano Vicentino, quella della *Deposizione di Cristo* della chiesa di San Pietro apostolo di Schio⁶². Riguardo l'attività veronese, sono da considerare altresì le quattro tele comprese fra le diciotto del fregio della chiesa di San Nicolò che, alla data del 1691, pongono Cittadella in un ruolo ragguardevole a fianco di personalità di punta su diversificate linee di ricerca, e sono Simone Brentana, Giuseppe Lonardi detto lo Zangara, Pietro Bellotti, Alessandro Marchesini, inoltre si aggiungono il foresto Louis Dorigny, infine altri pittori radicati a Verona: Santo Prunati, Francesco Barbieri detto lo Sfrisato, Giambattista Lanceni e Francesco Perezzioli⁶³. L'inedita tela del Duomo padovano, fra queste dei due poli vicentino e veronese della sua attività, conferma il percorso di Cittadella verso un "tenebrismo temperato", che si esprime nell'uso di un colore pastoso e talora più sensibilizzato in superficie, nell'elaborazione di un naturalismo espressivo affatto alleggerito⁶⁴.

Nella lunetta con il *San Giovanni Evangelista* (fig. 21) si legge la sigla «G. C.» che si accompagna alla data 1698, in questo caso non vi è dubbio trattarsi di quella ricorrente del padovano Giulio Cirello⁶⁵. Essa restituisce

⁶¹ Si legge: «BARTOLOME(us) CITTADELLA F(ecit)». Per questo pittore basti qui il rinvio ai seguenti contributi di taglio più generale: ROSSI 1968-1969, pp. 87-89; BINOTTO 1981, pp. 102-112; EADEM 1982, pp. 58-62.

⁶² BINOTTO 1981, p. 111.

⁶³ Spettano a Cittadella le quattro tele con *Tobia guarisce la cecità del padre Tobit* (1691), *Il ritorno degli esploratori dalla terra promessa*, *La morte dei primogeniti d'Egitto*, *Il dolore di Giacobbe*. Sul ciclo veronese, nell'occasione di illustrare il contributo di Dorigny, si veda la sintesi di PIETROPOLLI 2003, pp. 171-172, cat. 87 (con bibliografia). In precedenza è illustrato, tra altri, da FLORES D'ARCAIS 1980, p. 517; BINOTTO 1981, p. 107; MARINELLI 2000, I, p. 397.

⁶⁴ Si vedano anche gli esempi tardi di tale carattere stilistico presenti nelle raccolte del Museo Civico di Vicenza. Cfr. ALTISSIMO, LODI 2004, pp. 354-355, cat. 328; pp. 355-357, cat. 329.

⁶⁵ FANTELLI 1980, pp. 9-13; IDEM 1981a, pp. 778-779; PALLUCCHINI 1981, I, p. 341, II, fig. 1124; FANTELLI 1989d, pp. 695-696. Sulla prima attività del pittore si tenga conto inoltre del contributo di PANCHERI 1995, pp. 131-140. Per l'elenco delle ope-



con sicurezza una incomparabile attestazione della fase più avanzata del suo operare che è rarefatta di opere accertate. Queste si limitano, infatti, alla lunetta con *La deposizione di Cristo dalla croce* del 1683 presso la chiesa di San Gaetano, all'*Adorazione dei pastori* della chiesa di Santa Maria del Torresino che fu ampliata lateralmente da Lodovico Vernansal nel 1720⁶⁶. La prima è stata ritenuta caratterizzata da un luminismo alla Pietro Ricchi, presente a Padova nella fase tarda, l'altra da un'apertura chiarista che ha fatto supporre la suggestione di Ricci impegnato in Santa Giustina nel 1700, anno che diverrebbe il *terminus post quem* per la realizzazione dell'opera⁶⁷. La nuova acquisizione dell'inedita tela individuata nella Sacrestia dei Prebendati dimostra come, nel 1698, a dispetto del sintetismo formale e sofisticato luminismo acceso dai cangianti che accompagna la ricerca di Ricchi, fosse ancora vitale per Cirello quel modo sfrangiato di dipingere, di una libertà tutta barocchetta, che sembra avere la sua ascendenza in Pietro Liberi o in Federico Cervelli, come del resto lasciano intuire per il passato i due impegnativi teleri votivi della Rotonda di Rovigo, il primo del 1672 e l'altro del 1678⁶⁸.

Fig. 21 - Giulio Cirello, *San Giovanni evangelista*, 1698, Padova, Duomo, Sacrestia dei Prebendati.

re documentate e la presenza della sigla si rinvia al fitto repertorio di FANTELLI 1980, pp. 12-13, nota 27.

⁶⁶ FANTELLI 1980, pp. 11-12, figg. 5-6.

⁶⁷ FANTELLI 1980, p. 11.

⁶⁸ IVANOFF 1967, pp. 98-99, parla di «barocchetto d'oltralpe. Il suo è una specie di "stile fiorito" a cangiantismi, svolazzi, stranezze d'espressione...». Si direbbe sempre più affrancato dal condizionamento della formazione presso Luca Ferrari. Per le due

Si vuole sottolineare che il vantaggio maggiore derivante dal riconoscimento di quest'opera del 1698 è quello di costituire, finalmente, un confronto, si direbbe *ad annum*, per sciogliere la riserva circa la paternità di Cirello degli affreschi, certo ben più rappresentativi, della "Sala grande" del Palazzo Vescovile, con i quali si rinnova l'impaginato dei celebri ritratti dei vescovi di Bartolomeo Montagna⁶⁹. Si fa riferimento alla nuova finta architettura che comprende, sotto i ritratti del primo registro parietale, ventinove targhe con figure allegoriche di *Virtù* in chiaroscuro su fondo vinaccia, tutte con iscrizione identificativa, inoltre le figure allegoriche entro le finte architetture in terretta ocra chiara che conferiscono una dimensione monumentale alle doppie porte degli accessi principali, dallo scalone nobile e dagli altri ambienti del palazzo⁷⁰. Un elemento in più, circa la conferma dell'impegno concomitante di Cirello nel 1698 in Palazzo Vescovile e nella Sacristia dei Prebendati, è costituito dall'annotazione del *Libro delle entrate* della Mensa vescovile in data 31 ottobre di tale anno, in cui si conteggiano «lire 70 pagate al pittore Zirello per il ritratto dell'eminentissimo cardinale Barbarigo in sallone [...]»⁷¹. L'iniziativa maturerebbe, pertanto, subito dopo l'ingresso del vescovo Giorgio Corner, creato cardinale da papa Innocenzo XII nel concistoro del 22 luglio 1697 e contemporaneamente vescovo di Padova⁷².

Il caso ancor più intrigante della decorazione della volta di questo ambiente del Duomo padovano riguarda, indubbiamente, il *San Marco* (fig. 22) che reca la firma «LOPES» a grandi lettere capitali, anch'essa mai rilevata prima d'ora, la quale è ripetuta in modo calligrafico sul dorso di uno dei libri. Tale nome, tuttavia, è stato suscitato (di conseguenza?) a proposito di altri dipinti della Sacristia dei Prebendati: il *San Paolo* e il *San Pietro* (figg. 23-24) posti sulle pareti a rinfiacco dell'absidiola che, con formula cautelativa, Rossetti ricorda «vengono tenuti del Lopez», come ripete ancora Arslan, ma sempre con dubbio giustificato dalla mancata

opere, *Glorificazione del podestà Carlo Bellegno e Glorificazione del podestà Battista Foscarini*, si veda in seguito l'illustrazione in SGARBI 1988, pp. 218-219, 228-229. Ad esse si collega la tela con *Sant'Agnesa esortata a sposare il figlio del prefetto* proveniente dalla chiesa di Sant'Agnesa di Padova, ora presso il Museo Diocesano, per la quale si rinvia alla scheda di NANTE 2003, pp. 88-92, cat. 14.

⁶⁹ La proposta di riconoscere, pur dubitativamente, la paternità a Cirello è di MAGANI 2006, pp. 68, 76; IDEM 2006, II, pp. 49-88.

⁷⁰ Per l'identificazione dei soggetti e la riproduzione si rinvia a MAGANI 2006, pp. 50-51, 52-53, 57, 58-59, 60-61, 63, 70.

⁷¹ ACVO, *Mensa. Libri delle entrate*, reg. n. 188, c. 336. Il merito della segnalazione è di MAGANI 2006, p. 88, nota 24.

⁷² GIUSTINIANI 1786, pp. 154-155 (CLIV-CLV).



identificazione di tal pittore⁷³. Non sono infatti firmati. A ben osservare, il dipinto con *San Pietro*, oltre l'iscrizione che ricorda il mansionario che lo ordinò, ha apposta la data 1685 da ritenersi valida anche per quello del *San Marco* entro lunetta, dal momento che è da ribadire l'omogeneità di stile delle tre opere⁷⁴. Rimane il quesito sull'identità di Lopes attivo per Padova, o a Padova, in tale anno. In attesa di ritornare sull'argomento in specifica sede, non si può che rispondere con pure ipotesi, almeno due. La prima è per escludere. Indaga se si possa ravvisare nei tre dipinti padovani un'attestazione affatto inedita di un'iniziale (o aggiuntiva) dedizione alla pittura di storia dell'artista napoletano Gasparo Lopez, che è ben noto quale ricercato specialista in pittura di fiori, ma con la prima opera certa ormai nel 1712. Il suo profilo è dunque carente di dati specie riguardo gli avvii, non è neppure nota la data di nascita fissata per lo più nel 1650, il che sarebbe utile al caso in oggetto; in realtà risulta improbabile anche in ragione del posticipo di quella di morte nel 1740, anziché nel 1732 come riporta De Dominicis che narra della fatale aggressione occorsagli a Venezia in quell'anno⁷⁵. Pertanto, c'è da chiedersi se negli anni ottanta del Seicento sia da fissare tutt'al più la sua data di nascita e non una possibile attività

Fig. 22 - Carlo (?) Lopes, *San Marco evangelista*, Padova, Duomo, Sacristia dei Prebendati.

⁷³ Ciascuno cm 130x120. ROSSETTI 1765, p. 135; Cfr. ARSLAN 1936a, p. 66; CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 562.

⁷⁴ In basso a sinistra si legge in lettere capitali «MAR. GRAE./MANS. /I.V.D (?)/1685».

⁷⁵ DE DOMINICIS 1743, III, pp. 576-577. Per il profilo di Gaspare Lopez basti qui il rinvio a SALERNO 1984, pp. 249-251; MIDDIONE 1989, II, pp. 951-953; SESTIERI 2000, pp. 60-63; STROCCHI, CASCIU 2002, pp. 287, 470.



Fig. 23 - Carlo (?) Lopes, *San Paolo apostolo*, Padova, Duomo, Sacristia dei Prebendati.



Fig. 24 - Carlo (?) Lopes, *San Pietro apostolo*, 1685, Padova, Duomo, Sacristia dei Prebendati.

in Veneto, a meno che non si spinga la sua attività di peregrinante fino ai novant'anni⁷⁶. Lo storiografo napoletano che ricorda la formazione presso Andrea Belvedere e l'interesse per Jean-Baptiste Gayot-Dubuisson, non fa menzione di un'attività di Lopez quale pittore di figura, ma segnala la sua propensione a viaggiare. Dapprima parte da Napoli per la Prussia. In seguito l'itinerario tocca Roma, Venezia e da qui la Polonia⁷⁷. Come risaputo, è poi attivo a lungo a Firenze e, nella fase avanzata della sua carriera, è di nuovo a Venezia, in entrambi i casi in momenti che, ragionevolmente, devono essere successivi all'esecuzione delle tele del Duomo di Padova.

Il "tenebrismo" temperato di queste opere padovane di Lopes, derivanti da modelli ribereschi forse veicolati da fonti grafiche, è comunque di una tale sofisticatezza la cui cifra lascia presupporre esperienze "esterne" maturate dal loro autore, certo oltre la conoscenza della pittura veneta. In proposito, l'altra ipotesi che si propone prospetta una soluzione più confortante sul piano stilistico-comparativo e cronologico, ma ne apre un'altra su quello dell'identificazione anagrafica del pittore. Essa deriva dall'intrigante affinità fra le tele padovane e il dipinto raffigurante *I tre giovani nella fornace* proveniente al Museo Civico di Vicenza con il legato di Paolina Porto Godi del 1825-1831, nella collezione della quale gli inventari ripetono trattarsi di opera spettante a Carlo Lopez⁷⁸. Si vuole credere che il dato dipenda da un riferimento oggettivo (una firma o un documento?), e che solo la difficoltà nel reperire i dati anagrafici di costui abbia indotto a identificarlo in seguito, negli inventari stessi che si susseguono, con il sivigliano operante a Madrid Francesco Lopez Caro, di cui si poteva allora trovare notizia, ad esempio, in Orlandi-Guarienti o in Ticozzi, ma che nulla ha a che vedere⁷⁹. Di certo il dipinto del museo vicentino non regge il confronto con quelli del padovano Giambattista Minorello al quale è stato ultimamente attribuito, ma in un catalogo costruito attorno ai due teleri sicuri del "paramento Civran" della cattedrale della città berica che richiede ancora serie verifiche⁸⁰. L'abbinamen-

⁷⁶ A proposito dei quattro dipinti in collezione Algarotti a Venezia si legge nell'inventario: «Lopes Gasparo detto dai Fiori. Morì in Venezia da non molto tempo, in età di circa 55 anni». Cfr. [SELVA, EDWARDS] 1776, p. XII.

⁷⁷ Egli ha colto anche la lezione dei tedeschi Karel van Vogelaer e Franz Werner von Tamm, attivi a Roma tra il 1685 ed il 1695, secondo DE LOGU 1962, p. 156.

⁷⁸ Sul dipinto inv. A 448 (cm 93,5x130) e le registrazioni inventariali basti il rinvio alla scheda di MAGANI 2004, pp. 172-174, cat. 111, al quale spetta l'attribuzione a Giambattista Minorello.

⁷⁹ A titolo d'esempio in ORLANDI, GUARIENTI 1753, p. 192; TICOZZI 1818, I, p. 319.

⁸⁰ La problematica attributiva che il nome di Giambattista Minorello ha ultimamente innescato, ad opera tra gli altri di BINOTTO 2000, pp. 304-305, figg. 396-

to del dipinto del museo vicentino con le tele firmate padovane sembra porre sotto una luce diversa il collegamento fra questo e gli affreschi delle *Storie di Mosè* in Villa Trento a Costozza di Longare (ora Fondazione Baschirotto), del fantomatico Maestro di Villa Trento, come aveva ben stabilito Pallucchini nell'anticiparne l'attività all'ultimo quarto del Seicento, includendovi però anche le tele del "paramento Civran"⁸¹. Con questa seconda ipotesi, non solo si conferma in via indiretta la collocazione cronologica anticipata di tale straordinaria espressione di "naturalismo" secentesco dall'estro incomparabile, ma anche si scopre il limite dei tentativi rivolti ad addomesticarne le fonti stilistiche, guardando solo entro l'orizzonte dei "tenebrosi" di prevalente formazione veneta, come le pregresse soluzioni attributive palesano⁸². Ad esempio, il riferimento al friulano Antonio Carneo, già chiamato in causa per gli affreschi di Villa Trento, può ancora aver valore ma solo nell'ottica della ricezione a lungo termine dell'immaginario "popolare" di Bernhard Keilhau, Monsù Bernardo, e del suo cromatismo che è frutto della singolarissima esperienza diretta dell'arte olandese, tedesca, veneziana, infine romana⁸³.

In termini non attributivi, ma di indirizzo stilistico più generale, il misterioso Lopes che si individua nella Sacrestia dei Prebendati del Duomo sembra collocarsi, in certo qual modo, sulla linea delle novità stilistiche

397, e MAGANI 2001, pp. 615-616, nota 70, è ben ricostruita dallo stesso MAGANI 2004, pp. 172-174, cat. 111, ma non è questa la sede per affrontare una verifica puntuale. Cenni si trovano più avanti in questo testo a proposito dell'opera che gli è da riconoscere nel Duomo di Padova.

⁸¹ PALLUCCHINI 1981, I, pp. 361-362; II, figg. 1179, 1180. Sugli affreschi di Villa Trento e le proposte attributive del passato si veda la più completa scheda di CRAIEVICH 2009, pp. 154-160, che li conferma a Giambattista Minorello. Per inciso, l'acceramento documentario della partecipazione di costui al ciclo di tele che compongono il paramento Civran della cattedrale vicentina risale all'anno successivo l'uscita del contributo di Pallucchini, si deve a SACCARDO 1982, pp. 127-128, 131-135, 162-164. Si veda poi SACCARDO 1993, pp. 11-17; la proposta di identificare con Giambattista Minorello il «Maestro di Villa Trento» fu avanzata per primo da BARBIERI 1993, p. 24. In calce, si ricorda che SACCARDO 1999, p. 38 segnala sul mercato antiquario di Bassano del Grappa nel marzo 1983 il «bozzetto», olio su tela cm 87,5x66,2, della *Resurrezione di un morto posto sul legno della Croce*, purtroppo non valutabile in riproduzione.

⁸² Intuisce che si tratta di pittore «non veneto» CEVESE 1971, II, p. 451, che però data gli affreschi a inizi Settecento. D'ARCAIS 1978, I, pp. 157-158, ha il merito di affrontare l'esame più completo del ciclo, di metterne in luce le qualità linguistiche, concludendo con l'attribuzione ad Antonio Carneo. L'ascendenza in Maffei di taluni esiti peculiari e le assonanze dello stile con quello di Liberi, Loth e Zanchi sono richiamate da CRAIEVICH 2009, p. 156.

⁸³ HEIMBÜRGER 1988. Su Carneo basti qui il rinvio a FURLAN 1995, pp. 31-60.

che si erano manifestate nella città del Santo nel decennio precedente, tra 1670 e 1671, con le opere di Giovanni Francesco Cassana per la Basilica di Santa Giustina, poste accanto a quelle di Pietro Ricchi, altro "foresto" di esperienza internazionale⁸⁴. Nella loro enfasi tenebrosa quelle di Cassana mostrano componenti rubensiane e alla Strozzi, dovute alla sua formazione presso quest'ultimo a Genova, ed è l'aspetto che più interessa. Sono opere che costituiscono l'avvio di un programma tra i più importanti per Padova, perché esso vedrà partecipi nello stesso decennio Pietro Vecchia, il francese Valentin Le Febvre, Pietro Liberi, Antonio Zanchi, nonché il bavarese Loth nella sua fase più cortonesca⁸⁵. Il passo successivo nel rinnovo dei dipinti di Santa Giustina è quello che si ritiene avere più attinenza con il problema dell'estrazione stilistica di Lopes, purtroppo non ancora con quella invece anagrafica. Si tratta delle pale d'altare della *Morte di santa Scolastica* e del *Martirio di san Placido* di Luca Giordano che, per via congetturale, si datano entrambe al 1684 circa, anno in cui si realizza l'altare dedicato a quest'ultimo santo benedettino⁸⁶. Al di là del confronto specifico con tali opere di Giordano e il loro "ammodernato cortonismo" in tutto coincidente, si ritiene palese la diretta connessione del dipinto vicentino, e di conseguenza delle tele della Sacristia dei Prebendati, con il linguaggio del grande maestro dei primi anni ottanta, quando egli alterna l'attività napoletana agli impegni fiorentini. Si tratta di stabilire un confronto fra il gruppo delle opere di Lopes e le prove di Giordano dal «luminismo macchiato» di matrice neoveneta che comprendono, ad esempio, la *Conversione di Saul* e la *Morte di Giuliano l'Apostata* (Roma, Galleria Pallavicini), tele eseguite per Simon "Giogali" suo procuratore veneziano nelle trattative per la fornitura dei teleri di Santa Maria Maggiore a Bergamo, oltre quello del *Passaggio del Mar Rosso* del 1681⁸⁷. Si possono aggiungere i confronti con altre opere

⁸⁴ Si tratta dell'*Apparizione dei tre angeli ad Abramo* e de *Il castigo di Nabab ed Abiud* del 1672. Cfr. LUCCO 1980, pp. 456-457, cat. 454-455; PALLUCCHINI 1981, I, pp. 242-243; FANTELLI 2000, p. 165. Da ricordare che BRANDOLESE 1795, pp. 11, 94, 270 qualificava il suo *Baccanale* perduto del Collegio del Monte di Pietà di Padova per essere «condotto sul modo di Rubens». Su tali ascendenze si basa anche la pittura del figlio Nicolò nella sua primissima fase veneziana degli anni ottanta. Cfr. CHIARINI 1974a, pp. 234-239; IDEM 1974a, pp. 200-203; PALLUCCHINI 1981, I, pp. 309-311; RUGGERI 1996a, pp. 77-82.

⁸⁵ FANTELLI 2000, pp. 164-165, 168.

⁸⁶ Su Giordano a Padova e le pale di Santa Giustina si veda FERRARI, SCAVIZZI 1966, I, pp. 83, 103-104; II, 127-129; TREVISANI 1980, pp. 438-440, cat. 438-439; FERRARI, SCAVIZZI 1992, I, pp. 58, 228, 242, 287-288, cat. A224a.b., 577 figg. 296, 297; FANTELLI 2000, p. 168.

⁸⁷ FERRARI, SCAVIZZI 1966, I, p. 102; II, p. 124; III, figg. 232, 233; FERRARI, SCA-

che precedono il soggiorno di Giordano a Firenze nel 1684, come quelle del gruppo già di casa Baldi e Durazzo a Genova datato circa 1680. Tra queste si seleziona il *Perseo combatte contro Fineo e i suoi compagni* già presso la Heim Gallery di Londra (ora Mount Holyoke College Art Museum, South Hadley, MA), il *Dubbio di Giuseppe* del Landesmuseum Joanneum di Graz, tela che ben si accosta alla lunetta padovana⁸⁸. Si assiste, dunque, a un significativo aggiornamento di Lopes sugli esiti di Giordano, forse nella sua formazione o in un rapporto collaborativo. Esso non poteva che maturare fuori Padova e pertanto implica di estendere la ricerca sulla sua identità a partire dalla capitale partenopea. Risultano aspetti peculiari, tutti di certo più comprensibili nella prospettiva giordanesca, la sensibilità descrittiva espressa con tanta immediatezza, il duttile e vivace cromatismo dai ricchi impasti con effetti molto ricercati e in un'organizzazione, come osservato, «a macchia» che caratterizzano il dipinto vicentino e con ancora maggiore fluidità materica le opere padovane. Non da ultimo è un segno di distinzione del pittore quel grado di naturalismo intuitivo avvertibile specie nel *San Pietro* e nel *San Paolo* con il loro piglio visionario.

Quale corollario a questa ipotesi di identificazione di un maestro con un suo primo gruppo di opere rimane la verifica se possa ancora reggere l'identità di mano con gli affreschi di Villa Trento. La soluzione che è stata proposta sembra doversi mantenere aperta, anche se questi ultimi sembrano presentare un fraseggio pittorico più frammentato e minuzioso, come mettono in evidenza del resto anche le tele già in collezione privata veneziana, documentate dalle fotografie di Umberto Rossi, segnalate come spettanti allo stesso maestro: il *Mosè salvato dalle acque* e il *Mosè che calpesta la corona del faraone*, solo in certa misura «repliche» degli affreschi, alle quali si aggiunge una terza con *Labano cerca gli idoli presso le tende di Giacobbe*⁸⁹. Si può prospettare che gli affreschi di Villa Trento e queste tele correlate possano appartenere,

vizzi 1992, I, pp. 298-299, cat. A286.

⁸⁸ FERRARI, SCAVIZZI 1966, I, p. 95; II, pp. 118, 132; III figg. 235, 246; FERRARI, SCAVIZZI 1992, I, pp. 72, tav. XV, 296-297, cat. A273a.b.c., 309, cat. A347, 650, fig. 453. Per le opere fiorentine basti il rinvio a FERRARI, SCAVIZZI 1992, I, pp. 73-103. Quanto alle opere di casa Baldi a Durazzo si tratta di un'anticipazione rispetto a quanto espresso da FERRARI 1984, pp. 317-319, cat. 2.125a, 2.125b. Si rinvia inoltre a GIANNINI 2005, pp. 1-24, 235-250.

⁸⁹ TOMEI, TOSINI 1995, pp. 68-69, cat. 140 a,b,c. Nel rendere noti i tre dipinti escludono che si tratti di copie o derivazioni dagli affreschi. Pertanto, in considerazione anche delle numerose varianti, li ritengono spettare al maestro stesso. Tali dipinti sono considerati da FURLAN 2002 p. 79 nel quadro di un'altra ricostruzione del catalogo di Giambattista Minorello, per il quale si veda qui di seguito a proposito dello *Sposalizio della Vergine* del Duomo. La studiosa tiene conto anche del «bozzetto» di un telerio del paramento Civran edito da Saccardo, per il quale si veda IVI nota 81.

in tutti i casi, a un momento meno pressato dall'emulazione di Giordano, contraddistinto anche da più distese soluzioni neomanieriste o neoveronesiane, certo diverse da quanto dimostra la tela già Porto Godi con la sua concitazione e foga pittorica.

Tra i due estremi documentati del 1685 e 1698, stabiliti dagli interventi di Zanella e Lopes da ultimo di Cirello, si colloca la tela che costituisce il fulcro tematico del ciclo decorativo della volta della Sacristia dei Prebendati, *l'Assunzione della Vergine Maria* spettante a Nicolò Bambini. Di conseguenza, risulta ora più chiaro che i confronti si possono istituire nel suo catalogo con quegli esempi contraddistinti dalla più lucida intavolatura chiarista, con figure dalle forme sempre risolte e impeccabili, a iniziare, a monte, dalla lunetta del *Sacrificio di Davide* della chiesa di San Samuele a Venezia, il cui pagamento è effettuato nel 1684⁹⁰. Per il momento subito successivo, a tener conto solo delle opere di datazione accertata, si può guardare alle tele più evolute, dunque ancor più affini per esito, che compongono il fregio del portico di Palazzo Barbaro-Curtis a Venezia, da datare *ante* 1698 quando le quattro di Bambini, assieme alle due di Giovanni Segala che si accostano, risultano già inventariate⁹¹.

Dopo aver considerato gli apparati pittorici di ambienti "minori", la Cappella della Santa Croce e la Sacristia del Prebendati, se si volge di nuovo l'attenzione allo spazio liturgico, si deve constatare come fossero ben più importanti nello scorcio del Seicento le imprese scultoree: si tenga conto dell'affidamento a Filippo Parodi del progetto e realizzazione del modello del pulpito (in seguito addossato al quarto pilastro di sinistra della navata) e del coro ligneo che riguardano gli anni 1692-1694; l'uno promosso dal canonico Bartolomeo Selvatico, l'altro allestito in ricordo del canonico Pietro Labia⁹².

A sbloccare la situazione della fabbrica della cattedrale patavina fu la fase che ebbe inizio nel primo decennio del Settecento con riguardo al presbiterio e transetto, alla quale seguì quella di fatto conclusiva, ma oramai alla metà del secolo, che interessò l'aula e le cappelle laterali. Furono fasi determinanti per l'assetto fondamentale della nuova decorazione pittorica e la ricollocazione di qualche elemento "recuperato".

Si trattò, in un primo tempo, di rendere concreta, definendo di volta in volta gli aspetti esecutivi, l'ideazione proposta da Domenico Rossi, Baldissera Garzotti e Lorenzo Boschetti, la quale teneva conto ancora dell'architettura della chiesa di Santa Giustina dovuta a Matteo da Valle e che risaliva altresì a quella della cattedrale stessa, come accennato, spettante un secolo e mezzo prima ad Andrea da Valle (e Michelangelo)⁹³. In estrema sintesi, in questo contesto è forse sufficiente ricordare come divenisse il punto di riferimento principale Girolamo Frigimelica - che si avvaleva per gli esecutivi ancora di Francesco Tentori o di altri collaboratori come Sante Benato e Giovanni Gloria - impegnandosi in tale responsabilità fino al suo trasferimento a Modena nel 1722⁹⁴. Non si può tralasciare, invece, un dettaglio riguardante un passaggio importante nelle approvazioni progettuali, quello del 1708, quando per esprimersi su di un esecutivo di Tentori si trovarono riuniti il vescovo Giorgio Corner, Frigimelica, i deputati alla fabbrica, ma anche Giovanni Antonio Fumiani, in tale circostanza come «pittore e architetto», assieme ad «altri intendenti e dilettranti»⁹⁵.

L'intervento in persona del cardinale Corner e l'importante ruolo assunto da Frigimelica nelle scelte esprimono di per sé una peculiare direzione di stile complessivo che, nel caso delle decisioni specifiche, risulta ancora improntato al rispetto del classicismo cinquecentesco, cioè all'ispirazione originaria, ragione per cui risultano temperate le aperture ai grandi modelli del Barocco e Tardobarocco romano, comunque ben noti e presenti⁹⁶. Il cardinale Corner, successore di Barbarigo, poteva sostenere una tale visione estetica di sintesi, perfettamente attuale, perché essa si potrebbe dire "coincidente" con quanto egli manifestava in più forme e iniziative di altra natura: nella scelta di collaboratori e persino nell'orientamento della formazione del clero, o nel recupero della storia della chiesa padovana. In tutti i casi in un'azione pastorale non disgiunta dalla promozione di una visione umanistica integrale. Si possono sottolineare, ad esempio, alcuni aspetti delle sue azioni concomitanti a tali scelte progettuali della cattedrale e la loro estetica. Per prima, la rapida promozione del giovane Iacopo Facciolati quale docente presso il Seminario diocesano, del quale il vescovo apprezzava non solo la preparazione teologica e filosofica, ma altresì la propensione verso le discipline umanistiche, come la letteratura, la poesia e l'erudizione a pieno campo, nella fattispecie quella rivolta alla tradizione

⁹⁰ NIERO 1969, pp. 341-345. Cfr. RADASSAO 1998, pp. 156, cat. 13, 206, fig. 8.

⁹¹ Si tratta di quelle che rappresentano *Loth e le figlie, Agar e l'angelo, Il ritrovamento di Mosè, Giuda e Tamar*, di conseguenza datate alla metà degli anni novanta da AIKEMA 1987, pp. 147-153. Cfr. RADASSAO 1998, p. 158, catt. 23-26; pp. 209-211, figg. 17, 19, 21. Al contributo di quest'ultimo studioso si rinvia anche per altri confronti, con l'unica eccezione dell'*Agar e l'angelo* (pp. 158, cat. 29, 210, fig. 22), già sul mercato antiquario milanese, che si è già avuto modo di assegnare a Girolamo Brusaferrero, anch'egli presente in Palazzo Barbaro-Curtis.

⁹² BRESCIANI ALVAREZ 1964, 2, pp. 153-176.

⁹³ PUPPI 1969-1971, pp. 315-333.

⁹⁴ Sulla sua personalità e gli impegni padovani basti qui il rinvio a BALATA, FINOCCHI GHERSI 1998, pp. 543-547. Ma si veda anche BULGARELLI 1999, pp. 239-267.

⁹⁵ BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 94; IDEM 1977, pp. 119-120.

⁹⁶ BRESCIANI ALVAREZ 1977, pp. 119-120. Su questo aspetto si sofferma TON 2010a, p. 46.

dell'antico⁹⁷. Per seconda, si tenga conto della sopra citata iniziativa del rinnovo del Salone dei Vescovi dell'Episcopio con il suo valore simbolico e di attualità nel manifestare una linea pastorale sul fondamento della tradizione e degli "exempla virtutis" dei presuli che furono nei secoli alla guida della chiesa patavina⁹⁸. Quanto all'estetica vi corrispondeva appieno Frigimelica per il suo profilo e l'assommarsi delle esperienze pluridirezionali: quella del soggiorno romano già alla fine degli anni settanta, la carica di conservatore della Biblioteca universitaria, l'attività letteraria e poetica o di erudizione, il principato dell'Accademia dei Ricovrati (1700-1709)⁹⁹.

Nella "riunione di servizio" del 1708, con le sue congetturate ampie prospettive di strategia culturale in cui si inserisce, si potrebbe cogliere una rivelazione riguardo la specifica con cui è qualificato Fumiani che vi è ammesso, poiché l'attività di architetto non risulta al momento da lui esercitata, secondo le testimonianze documentarie o le fonti disponibili. Ma, a ben vedere, un tale titolo, in senso lato, poteva ben essergli assegnato in quanto "quadraturista" di rara maestria a osservare le sue più note realizzazioni decorative "totalizzanti", come quella più nota in San Pantalon a Venezia¹⁰⁰. Inoltre, è da ricordare a proposito della sua tarda attività, come nel 1699 il gran principe Ferdinando di Toscana, per il quale lavorava con la mediazione di Niccolò Cassana, nel manifestargli di continuo la sua stima lo esortasse a dedicarsi nelle sue opere alle architetture anziché alle figure, invito raccolto ad esempio in opere come la *Lapidazione di Zaccaria* ora alla Galleria degli Uffizi¹⁰¹. Non si hanno documenti, tuttavia, per poter credere

⁹⁷ Per il profilo di Facciolati basti qui il rinvio a BOSCAINO 1994, pp. 65-68. Per il contesto culturale si è tenuto conto del contributo di BURLINI CALAPAJ 1988, pp. 96-126. Sulla produzione editoriale della stamperia del Seminario durante l'episcopato del Corner si veda *Il Seminario di Padova* 1911, pp. 183-185.

⁹⁸ Per la lettura iconografica e "ideologica" del nuovo intervento si rinvia a MAGANI 2006, pp. 72, 76, 88; TON 2010a, pp. 20, 47, nota 26.

⁹⁹ Il profilo in sintesi si deve a BALATA, FINOCCHI GHERSI 1998, pp. 543-547. Sul soggiorno romano si sofferma TOGNOLO 1979, pp. 69-92. Sulle problematiche ereditate dal principato di Alvise Camposampiero di cui era «portavoce» e il contesto culturale si sofferma DEL NEGRO 2001, pp. 75-102.

¹⁰⁰ Da ricordare la sua formazione quadraturistica a Bologna presso Domenico degli Ambrogi attestata da MALVASIA 1678, 1841, I, p. 387. L'applicazione alla scenografia è ricordata da IVANOFF 1962, p. 249, che lo ritiene «certamente pittore di teatro», come assicura infatti la partecipazione alle scene del Coriolano, dramma di C. Ivanovich musicato da F. Cavalli, rappresentato al teatro Ducale di Piacenza nel 1669. Cfr. SARTORI 1990, II, p. 231. Per la sua opera quadraturistica è sufficiente qui il rinvio al profilo di PALLUCCHINI 1981, I, pp. 299-301; FLORES D'ARCAIS 2001, II, pp. 658-659.

¹⁰¹ Il consiglio di dedicarsi all'architettura è ricorrente nella corrispondenza fra Ferdinando di Toscana e Cassana, anche in previsione che le figure fossero poi eseguite da

che Fumiani fosse convocato presso la cattedrale di Padova per un contributo di allestimento decorativo più vasto rispetto all'incarico portato a compimento, che fu quello di fornire uno dei teleri da collocarsi in presbiterio. Ma non si può negare che egli possa essersi espresso sul carattere dell'impresa pittorica alla quale partecipava, sul suo sviluppo complessivo caratterizzato a tutti gli effetti dal "dialogo" con l'architettura.

A questa fase di perfezionamento dell'assetto architettonico e all'autorevole riunione del 1708 fa seguito, difatti, la realizzazione del primo programma pittorico sostanzialmente unitario e di più rilevante portata nell'economia degli spazi liturgici, il quale si conserva solo in parte ancora distribuito come in origine, entro ogni sfondato delle pareti laterali del presbiterio. Per comprenderne il carattere occorre, pertanto, compiere uno sforzo ricostruttivo e considerare le strutture del presbiterio, caratterizzato dalla ritmica dettata dalle lesene di ordine gigantesco di ispirazione michelangiolesca, convivere (o interferire) con le articolate soluzioni prospettiche e figurative dei teleri che occupavano gli spazi parietali, inoltre con il vecchio organo dotato di portelle anch'esse figurate.

Due teleri, infatti, sono stati trasferiti dal presbiterio negli sfondati del transetto settentrionale ricavati sul coronamento delle pareti a tanta altezza. Nel presbiterio due di tali specchiature sono rimaste pertanto vuote perché vi si appoggia il timpano dei due organi speculari che avrebbero impedito la vista delle sacre rappresentazioni. La causa di un tale intervento, si direbbe di "dispersione interna" dei teleri, che è registrato come recente da Brandolese nel 1795, fu proprio l'allestimento dei nuovi organi e relativa orchestra riferiti a Daniele Danieletti, a cui si provvide grazie al dono del vescovo di Famagosta Giambattista Santonini, intervento che data ai primi anni novanta del Settecento¹⁰². Si aggiunga che tutti gli sfondati rettangolari alla sommità delle pareti del transetto (quattro per ciascuno dei bracci), dove sono alloggiati attualmente anche i due teleri provenienti dal presbiterio, dovevano essere destinati a ospitare altrettanti dipinti, come avvenne nel braccio meridionale solo agli inizi dell'Ottocento, così da costituire un apparato decorativo in grado di interpretare (o trasfigurare), nello sforzo di ricerca

quest'ultimo. Si vedano in proposito le lettere del 15 gennaio, 19 febbraio, 16 maggio 1699, nell'edizione di FOGOLARI 1937, pp. 168-169, 171, nn. 29, 34, 45.

¹⁰² MANETTI sec. XIX, c. 14. BRANDOLESE 1795, pp. 126-127 parlando dei teleri di Lazzarini e Zanella del transetto settentrionale dice il primo «qui trasferito, non ha guari tempo, dalla cappella maggiore». A proposito si rinvia anche a BELLINATI 1977, pp. 50, 51, nota 43. Che si trattasse di un rinnovo più articolato del presbiterio lo dimostra la concomitante sostituzione dell'altare maggiore. Il padovano Santonini, canonico, poi vescovo titolare di Samaria e quindi di Famagosta, morì nel 1795. Si vedano i dati sintetici in BELLINATI 1977, p. 60



Fig. 25 - Antonio Balestra, *Natività di Gesù*, Padova, Duomo, presbiterio.

Fig. 26 - Giovanni Antonio Fumiani, *Presentazione di Gesù al tempio*, Padova, Duomo, presbiterio.

di un'unitarietà, l'intero organismo architettonico della crociera del Duomo. In base alla considerazione di Bresciani Alvarez, sopra riportata quale premessa, la tematica mariana si configura in questi teleri dapprima nella dimensione dei vangeli dell'infanzia, a iniziare da quello di Antonio Balestra al quale spetta la *Natività di Gesù* (fig. 25) della parete sinistra. In quella opposta, in alto, trova collocazione quello della *Presentazione di Gesù al tempio* (fig. 26) (non la circoncisione come altre volte riportato) spettante a Giovanni Antonio Fumiani¹⁰³. Al di sopra del quale è collocata la lunetta di largo respiro del *Riposo durante la fuga in Egitto* (fig. 27) che a dispetto delle fonti, ostinatamente anche in qualche contributo recente, è assegnata all'inesistente «M. Laos» per un errore di lettura della firma che è stato accertato essere quella del francese Jean Raoux¹⁰⁴. In continuità tematica si devono conside-

¹⁰³ Lo menzionano le seguenti fonti principali: FERRARI 1734, c. 141, ed. FANTELLI 1987c, p. 166; ROSSETTI 1765, p. 135; DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZO 1973 (1980), p. 67; BRANDOLESE 1795, p. 128; MOSCHINI 1817, p. 71; FACCIO 1818, p. 71. Successivamente è schedato da ARSLAN 1936a, p. 63; CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 548; BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 99; GROSSATO 1977, p. 188; FOSSALUZZA 1989, p. 159. Il telerò è datato al 1693 da FANTELLI 2000, I, p. 169.

¹⁰⁴ La lunetta (circa cm 250x570) è assegnata al modo seguente dalle fonti principali, da ROSSETTI 1765, p. 135: «M. Laos Francese»; DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZO 1973 (1980), p. 67: «di M.re Jo. Rooux»; BRANDOLESE 1795, p. 128: Laos; MOSCHINI 1817, pp. 71, 273 «di un francese fiorito al principio del sec. XVIII»; FACCIO 1818, p. 71: Laos. Come si può osservare la trascrizione nel catalogo manoscritto di de Lazara lascia intendere che la firma era leggibile in modo più verisimile. D'altra parte Rossetti, Brandolese e Moschini sembrano non accorgersi di dover stabilire una corrispondenza con la firma che trascrivevano nell'*Annunciazione* del vestibolo della Sacristia dei canonici, cfr. IVI nota



Fig. 27 - Jean Raoux, *Riposo durante la fuga in Egitto*; pennacchi: Francesco Zanella, *Angeli con l'arma del Canonico Gabriele Lion*, Padova, Duomo, presbiterio.



Fig. 28 - Francesco Zanella, *Adorazione dei Magi*, Padova, Duomo, transetto settentrionale, parete sinistra.

rare, come già osservato, altri due teleri, anch'essi un tempo sulle pareti del presbiterio, attualmente posti a tanta altezza sulla parete sinistra del braccio del transetto settentrionale: l'*Adorazione dei Magi* (fig. 28) di Francesco

117. Per la lunetta si veda in seguito ARSLAN 1936a, p. 63: Laos, «opera notevole»; ed inoltre CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 548: Laos; BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 99: Laos. Fuorviante risulta la posizione critica di GROSSATO 1977, pp. 191-192, il quale, dopo aver esaltato la qualità e i caratteri stilistici della tele dell'*Annunciazione* e della *Visitazione di Maria ad Elisabetta* di Jean Raoux del vestibolo della Sacristia dei canonici, per quanto concerne *Il riposo durante la fuga in Egitto*, attenendosi alle fonti parla di Laos, altro francese. Ammette «effettivamente si tratta di un capolavoro, improntato ad una grazia e ad una finezza tutta francese, ma anche in questo caso, con addentellati culturali italiani, probabilmente toscano-romani (come nel caso di Raoux). Ma forse qui ci troviamo più avanti di due o tre decenni rispetto ai due dipinti del Raoux, e quindi gli agganci con la pittura toscano-romana vanno riferiti a pittori di una generazione successiva, forse al Batoni». Questi ultimi autori, evidentemente non sono a conoscenza che durante il restauro è emersa la firma di Jean Raoux, come segnala nel contributo fondamentale per la rivalutazione del suo ruolo a Venezia e Padova IVANOFF 1964, p. 147. BELLINATI 1963, p. 11 anticipa il parere di Ivanoff con una datazione al 1700. In seguito tiene conto della firma D'ARCAIS 1981, pp. 176-177. Da sottolineare che sulla paternità di Raoux si era espresso nel frattempo RÉAU 1933, p. 150. Altre citazioni dell'importante dipinto padovano sono di CLAPARÈDE 1977, p. 17; PENENT 1984, p. 59; FOSSALUZZA 1989, p. 161; ALEGRET 1992, p. 161; PALLUCCHINI 1995, p. 178; D'ARCAIS 1997, pp. 240-241, cat. 188: 1708. Quanto alla posizione di quest'ultima studiosa, non si ritiene sottoscrivibile l'attribuzione a Raoux del *Ritrovamento di Mosè* che la motiva; per la corretta attribuzione ad Alessandro Lanfranchi si vedano i riferimenti forniti da TON 2010a, p. 48 nota 37. Si veda inoltre ALEGRET 2009, p. 23; ALEGRET, ZEDER 2009, p. 90, cat. 5: con datazione 1710-1713; TON 2010a, p. 22.



Zanella, ora affiancato da quello dell'*Incoronazione di Maria vergine* (fig. 29) di Gregorio Lazzarini che evidentemente, per soggetto, concludeva il ciclo allora previsto, almeno nella configurazione dei teleri principali.

Il riferimento cronologico preciso del 1708 è disponibile in via congetturale per alcuni teleri, per due è stabilito in modo diretto. Riguardo quello di Fumiani lo si deduce dalla sua presenza quale «architetto» - come sopra ricordato - quando si trattò di esprimere un parere su un esecutivo di Tentori e per questo si trovarono riuniti il vescovo Corner, Frigimelica e i deputati alla fabbrica.

Per quanto concerne il dipinto di Balestra, la data si accerta grazie alla precisa menzione nella sua vita stilata da Lione Pascoli (1732-1739), dopo aver raccolto le testimonianze del pittore stesso: «E nel 1708 fece un quadro grande all'Em(minetissim)o Card(inale) Cornaro Vesc(covo) di Padova, e fu posto nel Duomo di quella Cattedrale esprimente la Natività di Nostro Signore»¹⁰⁵. Nell'occasione si dovette stabilire un particolare rapporto di

Fig. 29 - Gregorio Lazzarini, *Incoronazione di Maria vergine*, Padova, Duomo, transetto settentrionale, parete sinistra.

¹⁰⁵ PASCOLI, D'ARCAIS 1979, pp. 10, 21, 34, nota 23 [prima redazione, di mano del Pascoli] cc. 9v-16r: Poscia che prese ne' 1708 servitù col Card. Cornaro Vescovo di Padova un grande assai gliene colori colla natività del Signore per la sua Cattedrale. [Seconda redazione grafia del Balestra?], cc. 17r-20v «E nel 1708 fece un quadro all'Eminentissimo Cardinal Cornaro vescovo di Padova che fu posto nel duomo di quella cattedrale esprimente la Natività di Nostro Signore». Si tratta dell'estratto anticipato di PASCOLI 1981, pp. 107-148. Le fonti padovane comprendono FERRARI 1734, c. 141, ed. FANTELLI 1987c, p. 166; ROSSETTI 1765, p. 135; IDEM 1780, p. 135; DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZO 1973 (1980), p. 67; BRANDOLESE 1795, p. 128; MOSCHINI 1817, p. 71; FACCIO 1818, p. 71. Si vedano inoltre ARSLAN

stima con il maestro veronese distintosi per la sua esperienza romana, come si deduce dal fatto che il cardinale Corner nel 1717 lo sosterrà nell'ottenere l'affidamento dei due vasti e spettacolari teleri («opere delle meglio che abbi fatto») con *I santi Cosma e Damiano salvati dall'angelo* e con *La fustigazione dei santi Cosma e Damiano* per la chiesa della Misericordia di Padova, appartenente alle benedettine, poi passati alla Basilica di Santa Giustina¹⁰⁶.

Sul dipinto di Lazzarini è Vincenzo Da Canal che offre nel 1732 interessanti precisazioni, innanzitutto la conferma della paternità e la data d'esecuzione coincidente del 1708, come si legge nella menzione: «L'incoronazione della Vergine per il Duomo di Padova pel card. Cornaro, malamente attribuito dal Rossetti ad Antonio Molinari, e restituito al Lazzarini dall'esperto Brandolese»¹⁰⁷. Tuttavia, il dato utile non è quello di rettifica attributiva, bensì la conferma della committenza Corner. Si aggiunge inoltre nella biografia di Da Canal come quest'opera per la cattedrale patavina fosse particolarmente considerata da Lazzarini, se diviene l'argomento di una conversazione con Pietro Diedo, nobile veneziano, in cui il pittore si esprime sulle propensioni stilistiche e tematiche dei colleghi Bellucci, Molinari e Fumiani¹⁰⁸. Tutti superati da Lazzarini in questo preciso momento, «a giorni suoi più belli (...), il che confessarono i lavoratori più diligenti, da cui osservaronsi le opere del Balestra, del Fumiani e di altri, che lavorarono nella Cappella del Santo (sic) in Padova, quand'egli ebbe posta in quella città in grande tela, con la Coronazione della Vergine». Si ha la convinzione che il riferimento riguardasse proprio il ciclo della cattedrale che ora si illustra e che sia solo un *lapsus* la menzione della Cappella del Santo, dove nessuno di questi artisti fu all'opera. Quanto poi all'*Incoronazione della Vergine*, a conferma dell'altrimenti perfetta cognizione di causa, si lamenta l'alterazione dell'azzurro dovuta all'umidità della parete.

1936a, p. 63; CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 548; BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 99; GROSSATO 1977, pp. 188-189; FOSSALUZZA 1989, p. 159; GHIO 1989, p. 200, cat. 44; POLAZZO 1990, pp. 27, 74; TON 2010a, pp. 20, 21.

¹⁰⁶ PASCOLI, D'ARCAIS 1979, p. 37. Cfr. LUCCO 1981, p. 432, catt. 432, 434-435; TON 2010a, pp. 21-22, fig. 9.

¹⁰⁷ DA CANAL (1732) 1809, p. LX. Per la citazione dell'opera in fonti e nei principali contributi critici si rinvia a FERRARI 1734, c. 141, ed. FANTELLI 1987c, p. 166; ROSSETTI 1765, p. 135; Antonio Molinari; DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZZO 1973 (1980), p. 67; Molinari; BRANDOLESE 1795, p. 126; DA CANAL (1732) 1809, pp. 60, 72-73; MOSCHINI 1817, p. 69; FACCIO 1818, p. 70; SELVATICO 1869, p. 121, in quest'opera «inferiore a sé stesso»; ARSLAN 1936a, p. 62; CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 549; BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 99; GROSSATO 1977, pp. 192-193; TON 2010a, p. 21, fig. 8; p. 48, nota 31.

¹⁰⁸ DA CANAL (1732) 1809, pp. LXXII-LXXIII.



Fig. 30-31
Francesco Zanella,
*Davide che suona
l'arpa*; *Santa Cecilia
all'organo*, 1707,
Padova, Musei
Civici, portelle
d'organo del
Duomo.

L'Adorazione dei Magi di Francesco Zanella si inquadra tra gli altri impegni di maggior portata nel programma iconografico del presbiterio che sono riservati a tale pittore padovano; egli doveva avervi posto mano per primo con la decorazione del monumentale organo allestito sulla parete destra del presbiterio¹⁰⁹. Le portelle del quale, con la rappresentazione di *Davide che suona l'arpa* e di *Santa Cecilia all'organo* (si tratta del lato interno) (figg. 30-31), sono conservate presso il Museo Civico di Padova dove giunsero dalla collezione di Giovanni Scapolo¹¹⁰. La scritta apposta su entrambe (ADORNAVIT. 1707) è riproposta nei quattro pennacchi che completavano l'apparato, i quali sono rimasti in loco; in essi alcuni putti librano l'arma del canonico Gabriele Lion, il munifico sostenitore dell'impresa e di molte altre impegnative commissioni concomitanti¹¹¹. Nello stesso anno Zanella esegue la lunetta della *Rinuncia all'episcopato del beato Giordano Forzatè* (fig. 32) della parete di controfacciata della Sacristia dei Canonici recante l'arma comitale probabilmente di un altro canonico (Carlotti?), identificabile con l'opera di tale anno citata da Moschini senza specifica del soggetto¹¹². Rimane da accertare se fosse questa la sua destinazione originaria all'interno del Duomo, come pare verosimile.

Per quanto riguarda Jean Raoux il 1708 coincide con la sua attività a Venezia, dove giunge probabilmente già l'anno prima, sospendendo l'aggiornamento compiuto a Roma; in proposito è al solito puntuale la testimonianza di Dezailler d'Argenville¹¹³. Il quale specifica che l'invito gli è rivolto da un nobile veneziano per il quale «il peignit dans son palais un portique qui lui acquit quelque réputation», si tratta del conte Giovanni

¹⁰⁹ FERRARI 1734, c. 141, ed. FANTELLI 1987c, p. 166; ROSSETTI 1765, p. 135; DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZO 1973 (1980), p. 67; BRANDOLESE 1795, p. 127; MOSCHINI 1817, p. 69 (trasferito dalla cappella maggiore); FACCIO 1818, p. 70; PIETRUCCHI 1858, p. 288; ARSLAN 1936a, pp. 61-62; GROSSATO 1977, p. 192; PALLUCCHINI 1981, I, p. 343; FANTELLI 1987b, pp. 18-21; MAGANI 1987, p. 158, nota 6; FANTELLI 2000, I, pp. 173, 179, fig. 212: ultimo decennio del Seicento, ubicata erroneamente presso il Museo Diocesano; FANTELLI 2001d, p. 890.

¹¹⁰ FANTELLI 1997, pp. 226-227, cat. 166; IDEM 2000, I, p. 173.

¹¹¹ SCHROEDER 1830, pp. 201, 439-440.

¹¹² Olio su tela, cm 150x360 circa. L'opera non reca la firma, ma la data a caratteri lapidari (AGOSTO 1707) posta sotto l'arma comitale ancora da identificarsi. Cfr. MOSCHINI 1817, p. 73. Si veda inoltre ARSLAN 1936a, p. 67, che la ritiene dubitativamente opera ancora cinquecentesca e, con cautela, fa il nome di Giambattista Bissoni. Cfr. CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 559: «opera di pittore veneto dei secoli XVI-XVII (Bissoni?)»; GROSSATO 1971, p. 71 cat. 24: Bissoni?; FANTELLI 1987b, pp. 20, 21, nota 28; IDEM 2000, I, p. 173.

¹¹³ DEZAILLER D'ARGENVILLE 1752, p. 260; IDEM 1762, IV, p. 375.



Giustiniani Lolin, nel palazzo del quale, affacciato su Canal Grande in San Vidal, si vedono ancora oggi dopo il ripristino le quattro grandi tele del pittore francese, con soggetti mitologici e di storia antica e i quattro sopra porta con temi dalle *Metamorfosi* di Ovidio, un complesso che è esempio impareggiabile di novità per tipologia decorativa e stile, all'insegna di un'eleganza piacevolmente sofisticata¹¹⁴. Questa non mancò di manifestarsi anche a Padova, dove «in casa Ferri» si ha testimonianza che vi fossero di Raoux una *Betsabea* e un *Giudizio di Salomone*, quest'ultimo da identificare con il dipinto delle raccolte di Montpellier, utilmente datato 1710¹¹⁵.

Fig. 32 - Francesco Zanella, *Rinuncia all'episcopato del beato Giordano Forzatè*, 1707, Padova, Duomo, Sacristia dei Canonici.

¹¹⁴ Si tratta di *Apollo e le Muse* (con firma e data 1708), *Il giudizio di Paride*, *Il ratto di Elena*, *l'Imeneo di Bacco e Arianna*. Si deve riconoscere a IVANOFF 1964, p. 152 il merito di aver riconosciuto l'autore e la provenienza di questi dipinti quando si trovavano nella collezione Leo Salom in palazzo Correr-Spinelli a Venezia, grazie a ciò nel 1977 sono stati acquisiti dalla Fondazione Ugo e Olga Levi che ha sede in palazzo Giustiniani Lolin. Cfr. MILNER 1978, pp. 5-6. La scoperta di questi dipinti è resa nota in IVANOFF 1971, p. 26. Per la loro illustrazione si veda GALLI ROSSO 1989-1990, pp. 61-67. Tale contributo non fa cenno alcuno all'attività padovana di Raoux. La più completa analisi critica spetta di recente a ZEDER 2009, pp. 45-51; ALEGRET, ZEDER 2009, cat. nn. 9-12. Una recensione su tali contributi spetta a JACKALL 2010, pp. 105-106. Sui soggetti e l'importanza di questa decorazione a Venezia si veda inoltre PAVANELLO 2003, p. 43: «Nulla di simile s'era visto a Venezia, con quelle compiaciute simulazioni in *trompe-l'oeil* dell'apparato ornamentale formato di drappaggi, cascate e festini di fiori e frutti - da bordura di arazzo - ma profuse con un'esuberanza che arieggia il gusto della corte francese».

¹¹⁵ Sono citati da Pietro Edwards che li dice dipinti alla maniera di Rubens. Venezia, Biblioteca del Seminario Patriarcale, Fondo Edwards, ms. 788.13. Segnala la notizia IVANOFF 1971, p. 26. Si veda quindi ALEGRET 2009, p. 22; ALEGRET, ZEDER 2009,



Fig. 33 - Jean Raoux, *Annunciazione*, Padova Duomo, Vestibolo della Sacristia dei Canonici.



Fig. 34 - Jean Raoux, *Visitazione di Maria a Elisabetta*, Padova, Duomo, Vestibolo della Sacristia dei Canonici.

Per comprendere il significato e la portata della partecipazione di Raoux, e per precisarne il momento cronologico, si deve introdurre un'altra iniziativa che lo vede protagonista in Duomo. Si deve tener conto che del programma iconografico - come rappresentato dai grandi teleri del presbiterio di rilevanza più generale - fanno parte altresì le tele poste nei vestiboli d'accesso alle Sacrestie dei canonici e dei prebendati, che si configurano absidate come giustifica il fatto di costituire il punto focale delle navate minori.

Negli *Acta Capitularia*, in data 20 aprile 1709, si riporta la seguente decisione: «Intesosi quanto è stato rappresentato da mons. Rev.mo arciprete circa il dono, che intende fare alla chiesa di tre quadri il N. H. e rev. mo co. Gabriele Lion canonico, con le sue arme gentilitie, per essere posti in chiesa, sopra i tre nicchi della porta di questa sacrestia maggiore»¹¹⁶. Per quanto prive dell'arma Lion, si tratta delle due tele dell'*Annunciazione* (fig. 33) (opera firmata) e della *Visitazione di Maria a Elisabetta* (fig. 34) di Jean Raoux e della piccola tela dell'*Assunzione della Vergine* (fig. 35) entro cornice lignea a portale intagliata e dorata, posta al centro quale sovrapporta, opera di Francesco Zanella¹¹⁷. Quest'ultima, per quanto a rigore potesse essere oggetto di una ricollocazione e quindi eseguita tempo addietro, si ritiene sia inseribile in questa fase dei primi anni del Settecento, per l'accuratezza

pp. 92-93, catt. 7-8; TON 2010a, p. 23, 26, fig. 12, 48, nota 41. Riguardo all'inventario Edwards si veda ora *Gli inventari* 2007, pp. 62-67.

¹¹⁶ BELLINATI 1977, p. 48, nota 28.

¹¹⁷ A quest'ultimo dipinto dovrebbe pertanto riferirsi la richiesta di permesso registrata in data 16 ottobre 1709 al fine di collocare un quadro «sopra la porta della sacrestia delle messe», ACV, *Acta capitularia*. La trascrizione si desume da BELLINATI 1977, p. 48, nota 28. Non si tratterebbe della *Adorazione dei pastori* entro cornice tardobarocca posta sopra la porta del vestibolo della Sacrestia dei prebendati, per la quale si veda più oltre. Sulle due opere *en pendant* di Raoux cfr. FERRARI 1734, c. 141, ed. FANTELLI 1987c, p. 167 «di un Franzese»; ROSSETTI 1765, p. 135: «sono di Jo. Rooux come rilevasi dall'epigrafe in fondo della tela»; IDEM 1776, p. 132; IDEM 1780, p. 135; IDEM 1786, p. 135; DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZZO 1973 (1980), p. 67: «di JO. ROOUX»; BRANDOLESE 1795, p. 128: «JO. ROOUX FECIT»; MOSCHINI 1817, p. 72: «I due quadri laterali all'ingresso sono di Giovanni Rooux che nel primo vi lasciò il suo nome». Il riconoscimento corretto al pittore francese spetta a BATAILLE 1930, II, p. 268, n. 1.2, e RÉAU 1933, p. 150. Se ne avvede BELLINATI 1963, p. 11 che data le opere al 1700. La valorizzazione critica spetta a IVANOFF 1964, pp. 148-150, figg. 2-4. Fanno seguito i contributi di CLAPARÈDE 1977, p. 17; GROSSATO 1977, p. 191; D'ARCAIS 1981, p. 176; PENENT 1984, p. 59; FOSSALUZZA 1989, p. 847; ALEGRET 1992, p. 161; PALLUCCHINI 1995, p. 178; D'ARCAIS 1997, pp. 240-241, cat. 188: 1708 circa; ALEGRET 2009, p. 23; ALEGRET, ZEDER 2009, pp. 88-90, cat. 5: con datazione 1710-1713; TON 2010a, pp. 22-23, 24-25, figg. 10-11.



Fig. 35 - Francesco Zanella, *Assunzione di Maria vergine*, Padova, Duomo, Vestibolo della Sacrestia dei Canonici.

disegnativa, il forte risalto plastico, la corposità del colore levigato e risonnante, certa sintesi formale che si ritrova specie nelle portelle d'organo per il Duomo. Una maggiore «facilità» che contraddistingue altre opere della sua fase avanzata, in cui dismette maggiormente le iniziali tensioni chiaroscurali, a volte fin troppo, si riscontra semmai nell'*Adorazione dei Magi*, al punto da consentire una sorta di sovrapposibilità con l'esito, persino brioso, di Francesco Onorati, o da mostrare assonanze con le primissime opere del vicentino Giovanni Antonio de Pieri detto lo Zoppo, per quel suo modo vibrato di dipingere, sulla base di una struttura chiaroscurale¹¹⁸.

Come si è già osservato, si può dedurre che la convocazione di Raoux per partecipare all'impresa decorativa del Duomo, specie con l'impegnativa lunetta del *Riposo durante la fuga in Egitto* destinata al presbiterio, sia concomitante e, comunque, non di molto successiva all'aprile 1709, cioè segua solo di pochi mesi (ma non di più) la collocazione dei primi teleri spettanti a Zanella, Fumiani, Balestra e Lazzarini¹¹⁹.

¹¹⁸ Francesco Onorati, secondo la sintetica testimonianza di Pietrucci, «vien rammentato dal Melchiori e dal Coronelli per un rivale del contemporaneo Zanella cui sopravvisse», e con il quale è talvolta confuso. Cfr. PIETRUCCI 1858, p. 211. Cita MELCHIORI 1720, 1964, p. 46. La data di morte dell'artista è indicata talora nel 1704, si deve dedurre erroneamente. Cfr. DONZELLI, PILO 1967, p. 290. Fra gli equivoci attributivi vi è, ad esempio, quello dell'*Ingresso di Gesù in Gerusalemme* della Cappella del Santo Sepolcro in San Gaetano di Padova. Cfr. ARSLAN 1936a, p. 111. Di Zanella per ROSSETTI 1765, p. 174; BRANDOLESE 1795, p. 225; MOSCHINI 1817, p. 115. Il catalogo di Onorati è composto di poche opere per poterne seguire puntualmente il percorso; tra queste offrono un riscontro comparativo convincente quelle assegnate alla fase più tarda: il *Noli me tangere* della chiesa di San Pietro Viminario, le due redazioni dell'*Adorazione dei Magi* che provengono dalla chiesa parrocchiale di Cornoleda (ora Padova, vescovado), Cfr. FANTELLI 1987a, pp. 24-27; IDEM 2001b, II, p. 857. Ma si consideri in particolare il confronto fra il telerio del 1691 raffigurante *Padova che invoca dalla Vergine la liberazione dalla peste* della chiesa del Torresino, caratterizzato da una pittura più sciolta, talora frangiata, e la maggiore accuratezza formale che subentra nelle più tarde opere citate, le quali possono trovare riferimento nell'impegnativa lunetta di grandi dimensioni del 1699 rappresentante *San Matteo battezza la figlia del re d'Etiopia*, ora nelle chiesa parrocchiale di Sant'Anna Morosina (Padova). Ringrazio Paolo Miotto per avermi messo a disposizione generosamente l'immagine fotografica di quest'ultimo dipinto poco noto. Per De Pieri si può fare riferimento, in particolare, alla pala di Monte Magrè (Vicenza) del 1705 circa di cui si conservano i modellotti disegnativi che costituiscono una variazione sul tema. Cfr. CEVESE, SACCARDO 1990, pp. 108-109, cat. 3.1.1., cat. 3.1.2, cat. 3.1.3. Questi ultimi richiamano quegli enti peculiari di Zanella di cui offre un esempio il piccolo dipinto su carta dei Musei Civici di Padova, per la cui analisi si rinvia a FOSSALUZZA 1997, pp. 230-231, cat. 174.

¹¹⁹ D'ARCAIS 1981, p. 176: data la lunetta al 1708, in quanto ritenuta coeva al telerio di Balestra.

A tal proposito non si possono trascurare i dati documentari "più prosaici", forniti da Bellinati, riguardo l'assunzione di spesa di ciascun telerio da parte di singoli canonici, come risulta dagli *Acta capitularia* in data 10 gennaio 1708: «Intesosi quanto è stato rappresentato da mons. Rev. Arciprete, circa il dono fatto alla chiesa di tre quadri: due da mons. rev. Abate Carlotti (uno con l'immagine della Natività del Signore, del sig. Antonio Ballestra; l'altro della B.V. Assunta del sig. Antonio Fumiani), il terzo donato da mons. Rev.mo nob. Co. Gabriel Lion con l'immagine della coronazione delle B. V. del sig. Gregorio Lazarini, per esser posti nella chiesa stessa, per adornamento del choro [...]»¹²⁰. Così si ha conferma della tempistica, per altro già altrimenti chiara, nella realizzazione di queste tre opere, precedute dall'*Adorazione dei Magi* di Zanella che già nel 1707 colloca le portelle d'organo.

Sulla figura del canonico Giuseppe Carlotti, di origine corsa si dispone di maggiori notizie a motivo del ruolo riconosciuto dal cardinal Barbarigo che lo nomina Rettore del Collegio dei nobili veneziani aperto nel 1671 a Padova in collaborazione con le famiglie patrizie veneziane, finalizzato alla formazione dei giovani e al loro avvio al sacerdozio; egli divenne Canonico Penitenziere ed ebbe la cattedra di Filosofia Morale presso l'Università di Padova dal 1682¹²¹. I suoi collegamenti con Venezia e l'aristocrazia risultano evidenti; poterono essere messi a frutto anche nell'assumere un ruolo di committente, quando volle partecipare all'impresa decorativa del Duomo. Promosso a una posizione rilevante dal cardinale Barbarigo, Carlotti conservava intatti i favori con il successore, il Corner, come sintetizza Papadopoli nel 1726, a un decennio dalla scomparsa dell'insigne canonico¹²².

Al generoso canonico Lion, sul quale disponiamo di scarse informazioni, come risulta dagli *Acta Capitularia* spettò poco dopo l'iniziativa di far eseguire anche le tele del vestibolo della Sacristia dei canonici approvata in data 20 aprile 1709, e in data 8 settembre 1709 il sostegno di spesa per il baldacchino sovrastante l'altar maggiore, il cui cielo fu affidato a Zanella che vi rappresenta il *Padre Eterno in gloria* (fig. 36)¹²³. Questi riferimenti

¹²⁰ BELLINATI 1977, p. 48, nota 28. Evidentemente è da emendare il soggetto indicato per il dipinto di Fumiani.

¹²¹ Per Carlotti (Aleria, 1634 - Padova 1717) si veda il profilo di PATINUS 1682, pp. 126-129; PAPADOPOLI 1726, pp. 181-182. In seguito il profilo più completo spetta a DONDI DALL'OROLOGIO 1805, pp. 66-67.

¹²² PAPADOPOLI 1726, p. 182: «Venerabili Card. Gregorio Barbadoico, deinde Card. Cornelius inter paucos charus, acceptus omnibus».

¹²³ Cfr. ROSSETTI 1765, p. 135; BRANDOLESE 1795, p. 128; MOSCHINI 1817, p. 71; PIETRUCCI 1858, p. 288; ARSLAN 1936a, p. 63; CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO

documentari, entro la straordinaria sollecitudine per la sua cattedrale del canonico Lion, possono intendersi come conferma della partecipazione di Raoux con la fornitura di tre tele per il Duomo avvenuta tra il 1709 e il 1710, data del dipinto già in collezione Ferri, dunque in una successione ravvicinata¹²⁴. In tutti i casi, l'impegno a Padova del pittore francese risulta ancora più articolato, come attestano in concreto la solenne e patetica *Pietà* entro lunetta dell'anti sacristia della chiesa dei Servi in cui si legge la firma, e virtualmente la menzione di sue opere in altra collezione privata¹²⁵.

In sostanza, dopo aver collegato tutti questi dati, e pur ammettendo le oscillazioni stilistiche che si notano nelle opere del soggiorno veneziano e padovano del pittore francese, non risulta convincente associare queste ultime al 1710 con termine ultimo il 1713, quando il pittore lascia Venezia¹²⁶. La sua partecipazione all'impresa decorativa del presbiterio del Duomo si giustifica preferibilmente entro lo sforzo progettuale e della messa in opera dei dipinti fissato nel 1708, grazie alla partecipazione di artisti padovani e veneziani di primo piano. Poté essere stata, semmai, solo di poco successiva per il pittore francese appena giunto a Venezia e, del resto, la collocazione delle tele del vestibolo della Sacristia dei canonici è approvata nel 1709. Con i dipinti di casa Ferri del 1710 si può documentare, semmai, il temporaneo prolungarsi e diversificarsi della sua fortuna professionale a Padova¹²⁷.

Non è accertato chi facesse da tramite per la convocazione di Raoux nella città del Santo, per corrispondere ai desiderata del cardinale Corner

1961, p. 548: dipinto attribuito a Zanella; BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 92; BELLINATI 1977, p. 48, nota 28.

¹²⁴ La proposta di TON 2010a, p. 48, nota 40, consiste nell'anticipare le due tele del vestibolo della sacristia dei canonici prima della decorazione Lolin-Giustinian e nel far seguire a questa la grande lunetta del presbiterio.

¹²⁵ Il merito del primo riconoscimento della tela dei Servi a Raoux, con il rinvenimento della firma, spetta a D'ARCAIS 1981, p. 176. La studiosa giunge con ciò a ritenere di potersi «avvalorare l'ipotesi di un lungo soggiorno del pittore a Padova». In precedenza fu ritenuta di Louis Dorigny. Cfr. ROSSETTI 1765, p. 265; IDEM 1776, p. 265; BRANDOLESE 1795, p. 65; MOSCHINI 1817, p. 159. Con dubbio fu data a Dorigny anche da ARSLAN 1936a, p. 153 e, in un primo tempo, dalla stessa D'ARCAIS 1978, p. 158. Si veda in seguito FOSSALUZZA 1989, p. 847; ALEGRET 1992, p. 192; PALLUCCHINI 1995, p. 178; ALEGRET, ZEDER 2009, p. 91, cat. 6: datazione 1710-1713; TON 2012a, pp. 150-151 fig. 12.

¹²⁶ Tale soluzione cronologica è indicata nei contributi di ALEGRET, ZEDER 2009. Per la specifica indicazione bibliografica si rinvia a IVI, alle note 104, 114, 117. Nel luglio 1713 Raoux (come Brusaferrò, Balestra e Cassana) non paga la «tansa» perché partito da Venezia. Cfr. FAVARO 1975, p. 221.

¹²⁷ Una *Figura femminile con mascherina* in collezione degli Oddi è segnalata da PAVANELLO 2000, p. 98, nota 7.



o dei canonici donatori, il Lion in particolare. Si può pensare che una tale mediazione sia spettata a un artista già impegnato nel ciclo del Duomo, o ad altri sostenitori veneziani dell'artista; si può ritenere che valessero le entrate del canonico Carlotti presso l'aristocrazia veneziana, che lo poteva ben conoscere per il suo apporto di novità. Forse Raoux, rispetto alla nota concorrenzialità vigente a Venezia, poteva trovare a Padova maggiori spazi di mercato, accondiscendendo egli anche alla richiesta di opere destinate alle chiese. Quanto alle circostanze dell'impegnativa "distrazione" padovana durante il suo intenso soggiorno veneziano, si assommano, senza ancora trovare puntuali riscontri documentari, altre plausibili indicazioni che non confliggono. Quella dell'orientamento di gusto del cardinale Corner verso la "fusione" fra la cultura figurativa francese e romana, alla quale egli poteva essere sensibile di conseguenza ai suoi soggiorni Oltralpe. Quale partecipe, in un primo tempo, dell'attività diplomatica di Sebastiano Foscarini tra 1680 e 1684, in seguito quale oratore lui stesso presso Luigi XIV nel 1690, dopo l'emblematica rinuncia all'incarico di ambasciatore presso tale corte¹²⁸. Secondariamente, e più in generale,

Fig. 36 - Francesco Zanella, *Padre Eterno in gloria*, Padova, Duomo, presbiterio, cielo del baldacchino dell'altare maggiore.

¹²⁸ Un suggerimento che si coglie da TON 2010a, p. 22. Riguardo alle esperienze diplomatiche in Francia si veda PRETO 1983, pp. 222-223.

si inserisce questa presenza nell'ambito della provata apertura di Padova alla cultura figurativa francese, di cui si avvedeva già Moschini, e che è motivata in sede critica più recente a proposito dell'attività di Raoux, Dorigny e Vernansal a partire da Nicola Ivanoff, il quale fa riferimento alla presenza di Charles Patin, le figlie del quale rimasero custodi della sua nota collezione eterogenea e, si può dire, cosmopolita¹²⁹.

Per più ragioni, dalle testimonianze riguardanti alcune opere destinate al presbiterio e i loro autori, oltre la coincidenza di date, l'anno 1708, si evince come ne sia il destinatario (o il promotore) il cardinale Corner, anche se il concreto sostegno finanziario spettò ai canonici, come attesta l'approvazione degli *Acta capitularia* del 10 gennaio 1708. Forse nelle biografie dei pittori convocati garantiva più prestigio accreditare come committente un tale presule, di aristocratica estrazione, l'ultimo di una successione di vescovi del casato veneziano sulla cattedra di san Prosdocimo, o forse si intendeva solo sancire il suo ruolo di ispiratore e patrono, che prevedeva anche un controllo diretto. Questo, si deve ammettere, fu indubitabile. Sta il fatto che il cardinale Corner, «molto zelante e attivo», è ricordato in particolare come «protettore delle arti e delle lettere», si aggiunga, rimanendo egli legato alla sua Venezia: «Forte dell'appoggio incondizionato dei rettori veneziani, che non mancarono di segnalarne più volte al Senato il suo "bel cuore" e la "devotione et amore" alla "Serenissima Patria", si impegnò attivamente per continuare l'opera di restaurazione morale e disciplinare intrapresa dal suo illustre predecessore», il Barbarigo¹³⁰.

Il contesto in cui si procede nella realizzazione del ciclo pittorico del Duomo, il ruolo del cardinale Corner e il suo orientamento culturale, quello delle maestranze partecipi delle scelte inerenti la fabbrica, consentono di ritenere che nella selezione dei pittori convocati, tutti professionalmente ben riconosciuti, si esprima una vera e propria preferenza di gusto, per quanto si sia concessa piena libertà alle personali e diversificate elaborazioni stilistiche. Quelle rispondenti, com'è ovvio, alla loro estrazione e percorso, ma che li vede perlomeno accomunati da una visione accademizzante e "chiarista" in seno al barocchetto, anche per interessi maturati da ciascuno e in tempi diversi, ad esempio a Bologna o a Roma. Sotto questa prospettiva rimane il più clamoroso e irripetibile l'intervento di Jean Raoux, proprio per «l'ambivalenza del suo linguaggio, ora classicistico e accademizzante, ora aggraziato e settecentesco», oscillazione

¹²⁹ Cfr. MOSCHINI 1826, p. 124. Il collegamento spetta a IVANOFF 1960, pp. 446-457; IDEM 1969, pp. 236-238. Ma si veda ora il contributo specifico di MANCINI 2008, pp. 70-73. Ne tiene conto TON 2010a, pp. 19, 22-23.

¹³⁰ PRETO 1983, pp. 222-223.

perfettamente compendiata nelle tre tele del Duomo¹³¹. Per Padova, in generale, esso consente di «ribadire la preferenza e l'orientamento classicistico nelle scelte degli artisti, che caratterizzava la cultura figurativa della città negli anni tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento»¹³². Per ciascuno dei partecipanti è da considerare, inoltre, il momento particolare in cui si situa la commissione per la cattedrale patavina. Balestra ha modo di ricomporre, con controllata enfasi monumentale, l'invenzione della *Natività* di San Zaccaria a Venezia del 1704, sempre ammirata per gli effetti di accensione luminosa, con il rilievo ricorrente del carattere neo-correggesco il quale si unisce a una correttezza formale alla Maratta. Nella resa anatomica dei pastori e dell'angelo si ritrova l'insistenza e la magniloquenza che dimostra nel *Martirio di san Cassiano* per la chiesa dedicata al santo a Venezia che è dello stesso anno; l'inchiostrazione chiaroscurale e il movimento più libero dei piani cromatici, occasionato specie dalle nuvole, anticipano gli esiti della pala di *Sant'Osvaldo di Nortumbria in gloria* della chiesa di San Stae e del *San Pietro che risana gli ammalati con la propria ombra* della chiesa di San Pietro a Trescore (Bergamo)¹³³.

Quanto a Fumiani, nella sua opera padovana che è la più significativa di fine carriera, egli perviene a rassodare le forme, a rendere più liquida e trasparente la cromia, elaborandone l'orchestrazione sotto una luce più tersa, per cui ben si associa agli esiti di Lazzarini¹³⁴. Considerato accanto alla lunetta della chiesa di San Zaccaria a Venezia del 1705 che raffigura *L'imperatore Federico III accompagnato dal doge in visita al convento di San Zaccaria*, il telero padovano sembra poi corrispondere appieno al consiglio di Ferdinando di Toscana nel rinnovato impegno riservato all'ambientazione architettonica, in virtù della quale l'opera si distingue, indubbiamente, all'interno del ciclo¹³⁵.

Il dipinto per il Duomo di Lazzarini, ben considerato dal pittore stesso come si è ricordato, è della massima rappresentatività per stabilire un punto fermo nel suo percorso stilistico. Si situa tra le ultime opere realiz-

¹³¹ La qualifica è di D'ARCAIS 1981, p. 176.

¹³² D'ARCAIS 1981, p. 176.

¹³³ Per maggior comodità del confronto basti qui il rinvio a POLAZZO 1990, pp. 68-69, 74-79.

¹³⁴ Un commento stilistico è di PALLUCCHINI 1981, I, p. 300; II, fig. 1016. Estende il confronto a opere di gran lunga precedenti MAGANI 1989, p. 158, nota 6. Tra i confronti proposti da Pallucchini sembra particolarmente valido quello con la *Disputa di Gesù nel tempio* di collezione privata fiorentina (PALLUCCHINI 1981, I, p. 300; II, fig. 1017). Cfr. ZAMPETTI 1959, p. 106, cat. 164.

¹³⁵ Il telero di San Zaccaria è commentato e riprodotto da PALLUCCHINI 1981, I, pp. 300-301; II, fig. 1020.

zate su commissione di padre Savoldelli per la Basilica e il convento dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia: la *Caduta della manna* (1706), il *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia* (1707), ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia; fa seguito la *Punizione di Core, Daton e Abiron* (1707) e il *Castigo dei serpenti* (1707) conservati presso il convento domenicano; è successiva la *Strage degli innocenti* richiesta invece da padre Quarti suo successore, portata a compimento tra il 1710 e il 1714¹³⁶. Solo con quest'ultima opera si possono stabilire affinità riguardo il solenne respiro compositivo, la monumentalità dei personaggi acquista con la soluzione di farli guadagnare quanto più possibile il primo piano. I gruppi di figure, sospesi tra le nubi che consentono un'unica apertura di cielo, dettano un ritmo cadenzato; è tuttavia palese uno studio complesso nel loro disporsi per contrapposti, nella ricerca di posture e gesti flessuosi, ogni volta con esiti di grande eleganza. Proprio tale equilibrio formale, in tanta meditata complessità, aveva meritato a Lazzarini, da molto tempo, l'apprezzamento in ambiente romano, quello di Maratta, in particolare¹³⁷. Aveva fatto seguito l'interesse del cardinale Pietro Ottoboni che possedeva una sua *Sacra famiglia*¹³⁸. Lazzarini declinò gli inviti a trasferirsi a Roma, ma coltivò qualche contatto e accolse le richieste di committenti di riguardo della capitale¹³⁹. Risale al 1709 il dipinto per il marchese Gabrielli che ebbe dal pittore veneziano una *Morte di Cleopatra*, non più individuata¹⁴⁰. Il corrispettivo stilistico per il dipinto del Duomo padovano, specie per la risolutezza della definizione plastica, si può trovare almeno nel dipinto da stanza con *Volumnia e i figli Veturia dinanzi a Coriolano* sul mercato antiquario nel 1982 come Bellucci, da identificarsi con quello che, secondo Da Canal, il pittore eseguì, giusto nel 1708, per «l'abate Ferro di Padova», che qui possiamo identificare con il benedettino di Santa Giustina padre Pellegrino Ferro, eletto a tale dignità ai tempi dello storiografo¹⁴¹. Anche la presenza di Lazzarini nel ciclo del Duomo di Padova è, dunque, una chiara conferma della linea "classicistica" prevalente e aggiornatissima, di una duplice attenzione verso l'arte di Venezia e nondimeno, in percorsi complessi, di Roma.

¹³⁶ MOSCHINI MARCONI 1970, pp. 38-39, catt. 79-80; SPONZA 1989, pp. 244-261, figg. 22-23, 25.

¹³⁷ L'accertamento spetta alle ricerche di MAGANI 2001, pp. 603, 616, n. 87 (con bibliografia precedente).

¹³⁸ DA CANAL (1732) 1809, p. XL.

¹³⁹ DA CANAL (1732) 1809, p. LXIX.

¹⁴⁰ DA CANAL (1732) 1809, p. XL. Non è specificata la data dell'*Adamo ed Eva* per il principe Altieri, IBIDEM, p. XXXVIII.

¹⁴¹ DA CANAL (1732) 1809, p. XL. L'identificazione è proposta da MAGANI 1995, p. 215. Cfr. *Dipinti, disegni e stampe* 1982, lotto 94, olio su tela cm 116x150.



Fig. 37 - Giovanni Antonio Pellegrini, *Madonna con il Bambino in trono, san Giuseppe e san Cesareo vescovo di Arles*, Padova, Duomo, Cappella di San Giuseppe.

Pochi anni dopo la manifestazione di più voci in questa importante fase tra 1707-1710, si registra nella cattedrale patavina una sporadica apertura al linguaggio pittorico *rocaille* più evoluto, rappresentativo di un gusto internazionale. Avviene con l'incarico rivolto a Giovanni Antonio Pellegrini, artista di fama europea, di realizzare la pala della *Madonna con il Bambino in trono, san Giuseppe e san Cesareo vescovo di Arles* (fig. 37) per la cappella di San Giuseppe, la quarta del lato meridionale¹⁴². Essa si inserisce coerentemente in un progetto organico voluto dal già ricordato canonico, con il titolo di abate, Gabriele Lion (Leoni) come attesta l'iscrizione con data 1716 che si legge sul timpano dell'altare, l'autorizzazione a porla è del 18 settembre; in essa egli si qualifica anche come conte di Sanguinetto, patrizio veneto e, in particolare, si dichiara devoto a san Giuseppe¹⁴³. Altra iscrizione accanto all'altare a destra, tra due lesene, fa memoria dell'antica dedicazione trecentesca di una cappella del Duomo ai santi Benedetto e Cesareo, che giustifica la rappresentazione di quest'ultimo¹⁴⁴. La consapevolezza del canonico Lion di collegarsi con tale sua iniziativa - pur legata *in primis* a un'intima propensione devozionale - a una storia invece secolare è ben espressa anche da Ferrari, il quale non tralascia che il Lion fa porre la nuova opera «sopra l'altare (...) dedicato nel 1350 a SS. Benedetto e Cesaro dal vescovo Ildebrando»¹⁴⁵.

La pubblicazione del dipinto di Pellegrini, «buono fra moderni» come aggiunge sempre Ferrari nel 1734, ha avuto pertanto come riferimento il 1716, ma è stata ritardata anche al 1722, supponendo l'esecuzione concomitante con quella della pala del *San Nicola da Bari che salva due naufraghi* della chiesa di San Tommaso apostolo (ora Padova, Museo Diocesano), nella quale, a partire da Brandolese, si leggeva tale data¹⁴⁶.

¹⁴² Ricordata a partire da ROSSETTI 1765, p. 138; DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZO 1973 (1980), p. 68: «eseguita con bravura [...] ma alquanto pregiudicata»; BRANDOLESE 1795, pp. 132-133; MOSCHINI 1817, p. 78; FACCIO 1818, p. 73. Si vedano inoltre i contributi di FIOCCO 1929, p. 53; ARSLAN 1936, p. 63.

¹⁴³ Trascritta e tradotta da BELLINATI 1977, p. 61. La richiesta di costruire la cappella data al 5 aprile 1715. I lavori murari della navata in prossimità della cappella sono in atto in quell'anno; quelli verso il vescovado si svolgono ancora nel 1717. Cfr. BELLINATI 1977, p. 48; BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 99; IDEM 1977, p. 125. A fianco del dossale d'altare due stemmi marmorei presentano l'arma Lion, corrispondente a quella che figura nei dipinti commissionati dal canonico per il presbiterio e relativi pennacchi.

¹⁴⁴ BELLINATI 1977, p. 61.

¹⁴⁵ FERRARI 1734, c. 141, ed. FANTELLI 1987c, p. 167. Fonte valorizzata anche da TON 2010a, p. 50 nota 57.

¹⁴⁶ La fortuna critica dell'opera è ricostruita, in occasione di un'approfondita revisio-

Gli aspetti stilistici e congiunturali confortano la tesi dell'esecuzione durante il breve soggiorno veneziano del 1715, entro il mese di settembre, cioè prima del rientro di Pellegrini in Germania, dove lo attendevano soprattutto gli incarichi a Bensberg, presso la nuova residenza di Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg, Elettore del Palatinato renano, la cui scomparsa avviene l'8 giugno 1716¹⁴⁷.

Di certo Pellegrini era a Venezia il 4 febbraio 1715, ma a settembre assieme alla moglie Angela Carriera è già in viaggio verso la Germania; da allora tornò a Venezia solo nei primi mesi del 1720¹⁴⁸. Altra testimonianza già resa nota in proposito, è una lettera del 3 agosto 1715 inviata da Giorgio Maria Rapparini, segretario del principe elettore, a Rosalba Carriera, cognata di Pellegrini, nella quale si intercetta la sensibilità nostalgica di quest'ultimo per essersi accomiato dalla città dove, si può dedurre, era appena stato temporaneamente operoso: «dalla patria, dalli amici, dai parenti, dal Santo protettore e [per] quel non aver a rivedere per un pezzo la patria dei Zabarella»¹⁴⁹.

Si aggiunga, ora, l'annotazione che l'anziano canonico Lion avrà operato (vogliamo pensare con religiosa trepidazione e senso del governo delle cose) per vedere quanto prima compiuta la sua iniziativa devozionale, egli muore il 19 agosto 1719 all'età di settantacinque anni¹⁵⁰.

Il complesso impianto della pala è stato giustamente qualificato di eco ricciosa, come a dire neoveronesiano, esso tuttavia è trasformato da Pellegrini in una personalissima dimensione affatto «antimonumentale»¹⁵¹. Lo

ne critica e motivazione cronologica, da MARIUZ 1998, pp. 29-30. Comprende le seguenti voci di CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 545: probabilmente del 1716; GROSSATO 1977, p. 196: notevolmente posteriore al 1716; MARTINI 1982, p. 482, nota 77: forse intorno al 1722; FOSSALUZZA 1989, p. 159: 1716; KNOX 1995, p. 174, 250, cat. P. 329, Pl. 133: 1722, con altra bibliografia; PALLUCCHINI 1995, pp. 90-91: intorno al 1722; BETTAGNO 1998, p. 172, cat. 35, con ulteriore bibliografia: 1722-1723; TON 2010a, pp. 23-24, 49-50, nota 56: 1716? Per la data della pala già in San Tommaso si veda BRANDOLESE 1795, p. 211; MOSCHINI 1817, pp. 78, 88. Nella situazione lacunosa in cui è pervenuta, si trova documentata da BETTAGNO 1998, p. 172, cat. 36.

¹⁴⁷ *Abecedarario* 1857-1858, p. 94. Per i lavori di Pellegrini si rinvia a KNOX 1995, pp. 174-175.

¹⁴⁸ Per il primo documento si veda in *Antonio Pellegrini* 1998, p. 225; i tempi del viaggio si deducono da SANI 1985, p. 297 segg.

¹⁴⁹ Valorizza questa testimonianza MARIUZ 1998, p. 30. Per il testo integrale della lettera si rinvia a SANI 1985, I, p. 293, lettera 246.

¹⁵⁰ Settantacinquenne precisa DONDI DALL'OROLOGIO 1805, pp. 113-114.

¹⁵¹ MARIUZ 1998, p. 30.

scioglie l'eleganza della cromia alleggerita, a campiture come geometrizzate almeno nei panneggi, talora dai contorni segmentati e persino tremuli, la levità del tocco in superficie su impasti materici elaborati e l'ariosità che riesce a raccordare ogni elemento pur entro il forte sviluppo in verticale. Tutto ciò consente il raggiungimento di un'espressività solenne, ad un tempo giocosa e tesa, che è coerente e risolta anche nel comprendere le acute e abbreviate notazioni fisiognomiche e l'eloquenza dei gesti.

Sotto l'aspetto stilistico e comparativo, per la conferma dell'anticipo cronologico si deve tener conto anche del modelletto segnalato un tempo presso la Collezione Neumanns a Parigi, il quale rende più evidente l'ispirazione ricca della messa in scena; in ragione dello "scavo" più risoluto della forma, dell'espressività più esplicita, non solo negli atteggiamenti mutati del san Cesareo, esso consente di trovare un più facile riscontro nelle opere per la residenza di Bensberg realizzate nel 1714¹⁵². Fra queste si può privilegiare il confronto, anche per la spazialità e le componenti scenografiche, con *Il ricevimento degli inviati d'Armenia* e *la Presentazione di Maria Luisa a Eleonora del Palatinato-Neuburg vedova reggente*, ora presso le Bayerische Gemälde Sammlungen di Monaco di Baviera¹⁵³.

Nel prosieguo delle fasi decorative del Duomo di Padova segue la tappa di metà Settecento durante il governo episcopale di Carlo Rezzonico che si insedia sulla cattedra di san Prosdocimo l'8 settembre 1743; il completamento di alcune iniziative avviene dopo la sua elezione al Soglio di Pietro il 6 luglio 1758, da quel momento non mancarono ulteriori e significativi contributi da parte sua¹⁵⁴. Ne è consapevole, ad esempio, Dondi Dall'Orologio: «Era riserbato alla pietà, al zelo, alla generosità della S. M. di Clemente XIII l'animare il proseguimento di questa Chiesa, poiché pervenuto Egli a questo vescovado nel 1743 volle che fosse innalzato un nuovo Altare per la Cappella del Santissimo, e ciò eseguito, fu la Lui consecrato l'anno seguente»¹⁵⁵. Allora le strutture e coperture del corpo longitudinale erano state realizzate, ma mancava il completamento architettonico. Nel 1753 l'architetto Giovan Battista Novello progettò e seguì almeno l'esecuzione delle cupolette delle navate laterali, con l'intento di ottenere una miglioria estetica¹⁵⁶. Nel 1755

¹⁵² Il modelletto (ca. cm 40x20) fu segnalato da MARTINI 1982, p. 482, nota 77, fig. 431 come pertinente alla pala padovana che ritiene del 1722; è pubblicato anche in KNOX 1995, pp. 174, 252, cat. P. 352, Pl. 134: con datazione 1722.

¹⁵³ KNOX 1995, pp. 120-121, 244, cat. P.250, 245, cat. P.259, Pl. 95, Pl. 99.

¹⁵⁴ BELLINATI 1969; NANTE 2008b, pp. 17-18; ZAGGIA 2008, pp. 34-35.

¹⁵⁵ DONDI DALL'OROLOGIO 1794, p. 49. Sui veri tempi di realizzazione si veda qui di seguito.

¹⁵⁶ Lo ricorda DONDI DALL'OROLOGIO 1794, p. 50. La definizione progettuale sulla

il Capitolo canonico si esprimeva ancora sulla necessità di provvedere organicamente alla sistemazione delle «Cappelle à mezza Chiesa»¹⁵⁷.

Come si evince dai disegni dello stesso Novello risalenti al 1754, definiti in risposta a tale esigenza, l'aula nel suo sviluppo longitudinale doveva riproporre gli elementi lessicali del presbiterio e del transetto, articolarsi in tre navate, in brevi cappelle laterali nel numero di quattro per lato; in più, nella loro successione, al centro doveva aprirsi un pseudo-transetto con copertura a catino¹⁵⁸. Nel 1755 fu approvato il progetto disposto da Giovanni Gloria, già collaboratore di Frigimelica, al fine di procedere alle opere strutturali in vista della costruzione della cupola della crociera¹⁵⁹. Su personale richiesta del cardinale Rezzonico, fu interpellato in proposito Giorgio Massari che, fra aprile e maggio 1756, approvò con modifiche non sostanziali il progetto Gloria, sulla base del quale essa fu portata a compimento nel 1765¹⁶⁰.

A Giorgio Massari, più volte implicato per la sua autorevolezza, in pareri o progetti dal 1756 al 1766, l'anno della sua morte, si deve riconoscere un ruolo nella definizione compositiva dell'altare del Santissimo Sacramento della cappella absidata che chiude il transetto meridionale¹⁶¹. I tempi di realizzazione risultano lunghissimi. Lo spazio era già stato riservato a questa funzione primaria dal 1692 con l'inizio della nuova fabbrica, la cappella doveva essere allora impostata architettonicamente «a similitudine dell'altra della Beatissima Vergine dei Miracoli di rimpetto»; fin dal 1704 si era potuto collocare il ciborio già in uso, come si è già ricordato¹⁶². Un'altra fase fu quella del 1741-1743, quando predispongono il progetto dell'altare l'architetto Giovanni Gloria e, per la parte scultorea, Antonio Bonazza; questo fu

base dei pareri dell'architetto Giovan Battista Novello è descritta da BRESCIANI ALVAREZ 1975, pp. 95; IDEM, 1977, pp. 183-184; ZAGGIA 2008, p. 35.

¹⁵⁷ ACV, *Acta capitularia*, 4 gennaio 1755, cc. 187v-188. Cfr. BELLINATI 1977, p. 50, nota 41; BRESCIANI ALVAREZ 1977, p. 136.

¹⁵⁸ ZAGGIA 2008, pp. 106-107, catt. 42-43.

¹⁵⁹ BRESCIANI ALVAREZ 1975, pp. 95-96; IDEM 1977, pp. 127-130; ZAGGIA 2008, p. 35; IDEM 2008, pp. 107-108, cat. 44. Per il profilo di Gloria cfr. FINOCCHI GHERSI 2001, pp. 417-419.

¹⁶⁰ Massari BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 96; IDEM 1977, pp. 183-184.

¹⁶¹ Si esprime in proposito con molta cautela ed equilibrio BRESCIANI ALVAREZ 1961-1962, pp. 309-332. Lo studioso ricostruisce puntualmente tutte le fasi costruttive dell'opera. L'attribuzione a Massari è espressa di MOSCHINI 1817, p. 74, ma non vede concorde MANETTI sec. XIX, c. 7v secondo il quale sarebbe opera di Giovanni Gloria nel 1759.

¹⁶² BRESCIANI ALVAREZ 1961-1962, pp. 313-319

subito realizzato negli elementi essenziali allo svolgimento del culto: la mensa e il ciborio¹⁶³. Ma risale al 1759 l'approvazione del progetto dello stesso Gloria relativo al fondale (o dossale), in cui trovano posto gli angeli marmorei, l'uno di Tomaso Bonazza - quello di destra in cui egli attua un modello del fratello Antonio - l'altro di Jacopo Gabano, anch'egli partecipe alla stessa bottega in quanto allievo di Giovanni Bonazza¹⁶⁴. Nel 1766 ancora si sollecita la nomina di un nuovo deputato alla costruzione di questo complesso perché non era stato del tutto portato a termine; infatti era venuto a mancare il canonico Benedetto Balbi che ne aveva seguito il lungo percorso di realizzazione, gestendo anche gli insufficienti proventi di una commissaria privata¹⁶⁵. Complemento pittorico, in questo caso, è solo il "cioletto" del baldacchino, ancor più tardo; quello che attualmente si presenta reca l'immagine della *Colomba simbolo dello Spirito Santo e una gloria d'angeli* (fig. 38), lavoro che ha suscitato finora scarso interesse¹⁶⁶. Affatto trascurata è la soluzione attribuita fornita da Manetti e riportata solo da Bresciani Alvarez, il quale tuttavia non ne trae le conclusioni: trattasi di opera «di mano del Tiraboschi già scolaro del Cignaroli»¹⁶⁷. L'indicazione si può sciogliere identificando quale autore Giuseppe Tirabosco (meglio che Tiraboschi) al quale Moschini riconosce il dipinto raffigurante *Il beato Bonaventura da Potenza* della Sacristia della Basilica del Santo, «artista altrimenti ignoto», come osserva Arslan¹⁶⁸. Nella più recente riconsiderazione di quest'ultima opera si attribuiva all'autore, considerato probabilmente padovano, un'assonanza con i modi di Gaspare Diziani e Jacopo Marieschi che sono accomunabili per l'ascendenza ricca¹⁶⁹. Nessuna osservazione aggiuntiva è derivata dal riconoscimento di una variante del tema di formato ovale conservata presso il Museo Antoniano: la rappresentazione del beato confortato dagli angeli, giustamente ritenuta spettante

¹⁶³ BRESCIANI ALVAREZ 1961-1962, pp. 320-324, figg. 1-3 individua e discute il disegno progettuale.

¹⁶⁴ DONDI DALL'OROLOGIO 1794, p. 52 cita questi autori. Cfr. BRESCIANI ALVAREZ 1961-1962, pp. 319-326, per il riferimento a tutti gli interventi scultorei.

¹⁶⁵ BRESCIANI ALVAREZ 1961-1962, p. 328.

¹⁶⁶ CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 547: tela secolo XVIII, senza altra nota.

¹⁶⁷ MANETTI sec. XIX, c. 14. Cfr. BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 97. Si attinge accortamente a Manetti per la voce redazionale su Tirabosco in cui si fa menzione del legame con Giambettino Cignaroli, cfr. la voce redazionale in THIEME-BECKER 1939, p. 201.

¹⁶⁸ MOSCHINI 1817, p. 15; ARSLAN 1936a, p. 12.

¹⁶⁹ LUCCO 1981, pp. 82-83, cat. 66. Lo studioso identifica il dipinto presso il Convento del Santo; BALDISSIN MOLLI 1996, p. 501-516.

allo stesso autore¹⁷⁰. La conferma della paternità, oltre che dall'evidente coincidenza stilistica, si ricava e ben vedere dalla trascurata menzione di Moschini che segnala proprio la versione in ovale, riconosciuta puntualmente a Tirabosco «vivente in Padova», applicata alla pala di Francesco Zanoni (circa 1760) con *San Carlo Borromeo e san Giuseppe da Copertino in estasi davanti alla croce sostenuta da un angelo*, all'epoca sul primo altare di destra della Basilica del Santo¹⁷¹. Un motivo in più per ricavare da questa collocazione una data dell'opera prossima alla beatificazione del beato Bonaventura avvenuta nel 1775; comunque, essa risulta collegata alla traduzione incisoria di questo soggetto spettante a Tirabosco stesso, edita nel compendio agiografico del nuovo beato dato alle stampe in Padova nel 1776¹⁷². L'accertamento cronologico avvalorava l'estrazione stilistica dall'accademia cignaroliana di Tirabosco. L'idealizzazione per l'appunto accademizzante delle due opere del Santo è tale da aver suggerito un più comprensibile richiamo ai modi del tardo Francesco Lorenzi, da ritenersi certo inconciliabile con il supposto interesse per Diziani e Marieschi¹⁷³.

Considerati i due esempi di Tirabosco vagliati e la loro sostanza stilistica, si deve porre il quesito se il dipinto del Duomo che ora si presenta per la prima volta corrisponda a quello ricordato da Manetti. Esso si conserva, infatti, in stato di conservazione mediocre per le estese integrazioni pittoriche; ma soprattutto è evidente un libero ripristino delle figure, una sorta di reinterpretazione di superficie, probabilmente risalente al tardo Ottocento se non oltre. Per di più non vi sono riscontri tipologici con i due dipinti di Tirabosco per il Santo. Tuttavia, che l'ideazione del dipinto del Duomo gli si possa riconoscere è una tesi che si può ancora sostenere, pur con la dovuta cautela, se si allarga il confronto a un'altra opera del suo rarefatto catalogo, alla pala di *San Michele Arcangelo* della chiesa Par-

¹⁷⁰ MOLTENI 1995, p. 194, cat. 156; pp. 195-196, cat. 157.

¹⁷¹ MOSCHINI 1817, pp. 10, 298. Sulla pala di Zanoni si veda SPIAZZI 1984, pp. 185-186, fig. 235; RIGATO 2002, p. 129 fig. 4, pp. 131-132. La proposta di datazione è al sesto decennio del 1700, tra 1753 e 1760.

¹⁷² *Compendio* 1776. L'incisione è segnalata da LUCCO 1981, p. 83. La datazione in base alla data di beatificazione è proposta da MOLTENI 1995, p. 195. Ma si veda, in particolare anche SARTORI, LUISETTO 1983, III/2, p. 890.

¹⁷³ SPIAZZI 1984 p. 186. La dipendenza da Cignaroli, evidente sul piano stilistico, è avvalorata da padre Francescantonio Pigna che nelle sue memorie (1751-1791), a proposito del dipinto del beato Bonaventura del «giovane signor Giuseppe Tirabosco» per la Cappella del Crocifisso al Santo, precisa che «studiò qualche anno sotto il celebre pittor Cignaroli di Verona. Su tale fonte si veda GOMBOSO 1991, pp. 5-298. Segnala la notizia BALDISSIN MOLLI 1996, pp. 502-503.



Fig. 38 - Giuseppe Tirabosco, *Colomba simbolo dello Spirito Santo e una gloria d'angeli*, Padova, Duomo, altare del Santissimo Sacramento del transetto meridionale, cielo del baldacchino.

rocchiale di Arino di Dolo donata all'arciprete, l'abate Antonio Gazzotti, dal vescovo di Adria Arnaldo Speroni degli Alvarotti, dell'antico casato patavino, del quale la pala mostra l'arma¹⁷⁴. Entro un percorso ancora tutto da costruire del pittore padovano, si individua una fase, da ritenersi successiva a quella documentata dalle due opere del Santo, nella quale è superata la fedeltà assoluta al modello di Cignaroli.

Si ritiene opportuno cogliere l'occasione per avanzare, in questo contesto, la proposta di aggiungere al catalogo di Tirabosco un'altra opera del Duomo, conservata presso la Sacristia dei Prebendati, una soluzione che potrà essere vagliata in futuro con il fortunato rinvenimento di altri esempi certi, per il caso specifico appartenenti alla sua prima fase. È *Il sacrificio di Isacco* (fig. 39) che non risulta citato dalle fonti, né aver ricevuto recenti attenzioni di studio; quando ad Arslan si limita ad assegnarlo ad ignoto settecentesco¹⁷⁵. L'interesse sta nella palese matrice di accademismo roma-

¹⁷⁴ Speroni degli Alvarotti fu sulla cattedra episcopale di Adria dal 1766 al 1800. Su Gazzotti e la sua attività letteraria basti qui il rinvio a VEDOVA 1832, I, pp. 446-447.

¹⁷⁵ Olio su tela, cm 180x130. Pertanto l'ultimo pronunciamento è quello di ARSLAN 1936b, p. 66, la classificazione del quale è ripetuta da CHECCHI, GAUDENZIO, GROSATO 1961, p. 560.



Fig. 39 - Giuseppe Tirabosco (?), *Il sacrificio di Isacco*, Padova, Duomo, Sacristia dei Prebendati.

no, specie nella figura dell'angelo, che trova affinità in opere "minori", destinate alla devozione privata, di Pietro Antonio Rotari, quindi ancora degli anni quaranta¹⁷⁶. In parallelo è palese ancora una volta l'ascendenza cignaroliana, specie nella figura di Isacco; inoltre le notazioni fisiognomiche più puntuali del volto di Abramo risultano corrispondere, in certa misura, a quelle del beato Bonaventura da Potenza dei due dipinti al Santo.

Gli interventi pittorici nel Duomo successivi alla metà del Settecento, connessi alla costruzione delle cappelle laterali, i più consistenti anche in rapporto al loro immediato succedersi in ordine temporale, sono quelli spettanti a Giambattista Mengardi, impegnato nella dotazione dell'altare dedicato ai Santi Crispino e Crispiniano, il quarto della navata settentrionale, e nella decorazione ad affresco e su tela della cappella del beato Gregorio Barbarigo, la terza e quella più importante della navata meridionale¹⁷⁷.

Come noto, l'artista padovano doveva godere ben presto di una certa considerazione nella sua città se nel 1758, giusto ventenne, poté eseguire il *Ritratto di Papa Clemente XIII* (fig. 40) la sua prima opera nota, compiuta l'anno stesso dell'elezione al soglio di Pietro del vescovo di Padova che suscitò nella città del Santo, come nella sua Venezia e in altre città dello Stato, l'entusiasmo universale con molte spettacolari manifestazioni¹⁷⁸. Il ritratto esprime l'omaggio al nuovo pontefice del Capitolo canonico della chiesa cattedrale di provenienza, come l'iscrizione apposta al grande cartiglio fermato sul bordo del tavolo esplicita¹⁷⁹. Fu destinato, difatti, alla Sacristia dei Canonici, presentato nella spettacolare cornice in legno intagliato e dorato con fastigio contenente l'arma Rezzonico sormontata dalle insegne papali, dalla tiara le cui infule posano specularmente sulle chiavi decussate¹⁸⁰. È sta-

¹⁷⁶ Si fa riferimento alla *Sant'Anna e la Vergine Maria* sul mercato antiquario milanese (*Dipinti Antichi* 2009, lotto 94); alla tela di piccole dimensioni (49,5x38 cm) raffigurante l'*Elemosina di santa Elisabetta di Ungberia*, apparsa di recente sul mercato antiquario tedesco come opera di pittore bolognese (*Auktionhaus Stabl* 2013, Katalog Nr. 314, Lot Nr. 385), il merito del riconoscimento del soggetto e della paternità di Rotari spetta a Michele Daniele.

¹⁷⁷ Come punti di riferimento per il profilo dell'artista basti qui il rinvio a PAVANELLO 1974, pp. 3-8; PALLUCCHINI 1996, II, pp. 484-488; VON HEYL 2002. In particolare, per le opere di destinazione sacra cfr. FANTELLI 1984, pp. 119-124. Per altre opere di soggetto sacro in fase tarda si rinvia a PAVANELLO 1997, pp. 99-103, 108, note 62-66.

¹⁷⁸ DEL NISTA 2008, pp. 37-43. Ma si vedano anche BELLINATI 2008, pp. 20-21; CALLEGARI 2008, pp. 124-126, cat. 64a-64e; NISTRA 2008, pp. 127-128, cat. 65.

¹⁷⁹ CLEMENTI XIII P.M. / ANTISTITI PRIMUM SUO / CANONICI PATAVINI / ACCEPTORUM BENEFICIORUM MEMORES / PRESENTIUM POSTERORUMQUE SOLATIO / VIVENTI POSUERUNT / A.S. MDCCLVIII.

¹⁸⁰ Qui è menzionato a partire da ROSSETTI 1765, p. 137; IDEM 1776, p. 133; IDEM



Fig. 40 - Giambattista Mengardi, *Ritratto di Papa Clemente XIII*, 1759, Padova, Duomo, Sacristia dei Canonici, attualmente presso il Museo Diocesano.

to chiarito con molta puntualità il meccanismo con cui Mengardi approntò con tanta immediatezza il ritratto, si può riaffermare con una modalità che non rende necessaria la "ripresa dal vivo"¹⁸¹. Quale modello, riguardo il taglio compositivo e buona parte delle componenti dell'aulica ambientazione, è stato individuato il *Ritratto di papa Benedetto XIV* eseguito da Pierre Subleyras nel 1741 più volte soggetto a replica, ma noto a Mengardi attraverso la traduzione al bulino e acquaforte subito eseguita da Rocco Pozzi¹⁸². Per il pittore padovano si trattò, in definitiva, di operare una sorta di riporto in scala maggiore, con minime varianti e di cambiare ovviamente l'identità dell'effigiato, con sforzo mnemonico o sulla scorta di un modello ritrattistico messo a disposizione. Entro questi volontari condizionamenti derivativi è parsa aleatoria soprattutto l'ispirazione tiepolesca che si fatica a cogliere soprattutto nella qualità della cromia: la materia pastosa è condotta in modo insistito, prolisso, infine risulta un poco bloccata dal segno nella resa fisiognomica¹⁸³. Taluni di questi aspetti non escludono che altri modelli possano aver condizionato il giovane pittore, sviandolo dalle direttive della sua formazione. Ma altri caratteri esecutivi, quelli più consistenti, si direbbero condivisi con Giandomenico Tiepolo, nel caso di Mengardi con qualche impaccio; non si vuole tralasciare che sembra potersi cogliere altresì una suggestione esercitata dai modi estemporanei dell'ultimo, o meno cristallizzato, Gianantonio Guardi.

L'incarico al giovane pittore di eseguire con prontezza un ritratto celebrativo così importante, lascia porre il quesito se sia indicativo, non solo di un già avvenuto riconoscimento professionale, bensì di altri rapporti progettuali già stabiliti, se non in atto, con il vescovo di Padova o con i canonici i quali, dopo l'elezione del presule al soglio pontificio, poterono diventare subito operativi. Sta il fatto che data al gennaio 1759 la commissione a

1780, p. 137; IDEM 1786, p. 136; poi da MOSCHINI 1817, p. 74; PIETRUCCHI 1858, p. 187. Si veda quindi ARSLAN 1936a, p. 67; CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 545; PAVANELLO 1974, pp. 3-4; FANTELLI 1984, p. 119; CESCHI 1989, p. 792; FOSSALUZZA 1989, p. 165; PALLUCCHINI 1996, 2, p. 484; VON HEYL 2002, pp. 57-61, 178-180, cat. M 1; TON 2008, p. 143, cat. 86 (con bibliografia precedente); IDEM 2010a, p. 32.

¹⁸¹ VON HEYL 2002, pp. 60-61; TON 2008, p. 143, cat. 86.

¹⁸² Per il ritratto di Subleyras, le sue repliche e la traduzione incisa di Rocco Pozzi si rinvia alla scheda ricca di informazioni di ROSEMBERG 1987 pp. 248-253, cat. 19.

¹⁸³ TON 2008, p. 143, cat. 86: «La figura appare come schiacciata nel primo piano, il volto stesso del pontefice è un poco rigido, mentre nelle fitte pieghe del pizzo, forzatamente compresse, sembra di trovare traccia di una predilezione per la complicazione formale delle superfici, alla ricerca di giochi chiaroscurali, che diverrà tratto caratteristico dello stile del pittore».

Mengardi del dipinto per l'altare della Fraglia dei Calzolai raffigurante il *Martirio dei santi Crispino e Crispiniano* (fig. 41) che fu consegnato nell'ottobre 1760, come certificano le registrazioni del libro delle parti¹⁸⁴. Al 1758 risale la richiesta di autorizzazione per poter erigere l'altare che si realizzò solo grazie alla «bontà del Reverendissimo Capitolo de' Monsignori Canonici di cotesta Insigne Cattedrale»¹⁸⁵. Pertanto, l'iniziativa poteva essere stata concepita da qualche tempo se occasiona l'interesse di papa Clemente XIII non dimentico di far dono al Capitolo delle reliquie dei martiri, i protettori di calzolari e ciabattini, che giungono già nel 1758, dunque poco tempo dopo l'elezione avvenuta il 6 luglio¹⁸⁶. Nell'affidamento della pala al giovane pittore che ne aveva presentato il modello si specifica che questo avviene «con obbligo al sopradetto Signor Mingardi di soggettarsi per intiero della sudetta facitura al suo Maestro Signor Gio. Battista Tiepolo, e nel caso ci fosse qualche cosa da regolare, sarà sempre pronto di ciò fare»¹⁸⁷. Ma anche si specifica, nelle righe che introducono i termini di questo impegno, che al pittore «gli verrà contribuito tutto quello sarà creduto giusto dal sopradetto Nobil et Reverendissimo Monsignor Archidiacono [allora Girolamo Barbarigo], e ciò in figura di conveniente regalo, che doverà esser passato in mano di detto Monsignor», ma solo quando il lavoro fosse stato completato e approvato. Si tratta del procedimento che poté essere rispettato in altre occasioni di offerte che provenivano da privati o confraternite. La pala di Mengardi è senza dubbio da identificare con quella ora nella chiesa parrocchiale di San Giorgio delle Pertiche, da porre a confronto utilmente con il *Sant'Antonio da Padova che ha la visione del Bambino Gesù*, pala della chiesa parrocchiale di Sant'Andrea di Cadoneghe¹⁸⁸. Citato, dunque, come

¹⁸⁴ Puntualmente trascritte e vagliate da VON HEYL 2002, pp. 22, 180-182, 274-279 Dok. 2, al quale si rinvia anche per la collocazione archivistica.

¹⁸⁵ VON HEYL 2002, p. 277 Dok. 2.

¹⁸⁶ Per l'indicazione di tale data su base documentaria e per il reliquiario dei santi Crispino e Crispiniano si rinvia alla scheda di CAVALLI 2008, pp. 143-144, cat. 87.

¹⁸⁷ VON HEYL 2002, p. 277. Il dipinto (olio su tela cm 340x130) è menzionato da ROSSETTI 1765, p. 131; IDEM 1776, p. 128; IDEM 1780, p. 131; IDEM 1786, p. 130; BRANDOLESE 1795, p. 124; MOSCHINI 1817, p. 67; PIETRUCCHI 1858, p. 187. È catalogato da ARSLAN 1936b, p. 61. Una scheda sull'opera, ritenuta perduta, con ulteriore bibliografia è di PAVANELLO 1974, p. 7. La pala di Mengardi è ora sostituita sull'altare da quella con la raffigurazione di San Pio X, opera di Dionisio Gardini.

¹⁸⁸ Edita da FANTELLI 1984, pp. 119-121, fig. 1. Lo studioso prospetta con cautela l'identificazione con la pala del Duomo, pur notando la coincidenza con la descrizione di ARSLAN 1936b, p. 61. Considerato il carattere del contributo, non fa testo che l'opera sia ancora segnalata presso il Duomo da CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 555. Da ritenersi trasferita alla sede attuale dopo il 1936, si ritiene a seguito dei danni

«suo Maestro», in un documento contrattuale che per sua natura non riserva spazio di solito a opinioni, Tiepolo poté accogliere in bottega l'apprendista Mengardi precocemente, forse dopo il novembre 1753, data del ritorno da Würzburg. I rapporti fra maestro e allievo poterono mantenersi in seguito nei termini, se non di un vero e proprio vincolo o di mandato, almeno di una garanzia generosamente offerta in occasione dei primi lavori autonomi. Lo si deduce dall'approvazione subordinata del 1759, lo si conferma in seguito fino alla partenza di Tiepolo per la Spagna (31 marzo 1762)¹⁸⁹. In base a tali esiti documentari non vi sarebbe giustificazione per vanificare un tale alunno diretto del versatile pittore che si è prospettato sostituibile con lo studio da autodidatta basato su fonti grafiche, il quale tuttavia non mancò¹⁹⁰.

Il successivo intervento presso il Duomo di Mengardi è legato alla beatificazione di Gregorio Barbarigo che ha questi tempi romani, dopo la proclamazione a Servo di Dio che risale al 15 luglio 1724: riconoscimento dell'eroicità delle virtù in data 8 febbraio 1759, solenne decreto di beatificazione il 16 luglio 1761 e rito di beatificazione celebrato il successivo 21 settembre¹⁹¹. Di conseguenza, i tempi padovani riguardano la decisione dei canonici di allestire la nuova cappella dedicata al beato che fu presa il 3 ottobre 1761¹⁹². Dopo un laborioso concorso comparativo, l'incarico affidato a Giorgio Massari e il carattere «della sua concepita Idea», già presentata in forma di modello in creta, sono resi espliciti, in qualche misura, con l'annotazione degli *Acta capitularia* in data 6 febbraio 1762: «Intesosi

subiti dall'edificio sacro nella seconda guerra mondiale. Si vedano in seguito le citazioni di FOSSALUZZA 1989, p. 165; CESCHI 1989, p. 792; PALLUCCHINI 1996, 2, p. 485; da ultimo per la completa bibliografia si può ricorrere alla monografia di VON HEYL 2002, pp. 61-66, 180-182, cat. M 2; TON 2010a, p. 32. Sulla pala di Cadoneghe si veda FANTELLI 1984, pp. 119-120; FOSSALUZZA 1989, p. 165; CESCHI 1989, p. 792; PALLUCCHINI 1996, 2, p. 485; VON HEYL 2002, pp. 182-184, cat. M 3.

¹⁸⁹ Per questa problematica si attinge ai citati contributi di PAVANELLO 1974, p.3 e FANTELLI 1984, p. 119; PALLUCCHINI 1996, II, pp. 484-488; VON HEYL 2002, *passim*.

¹⁹⁰ MOSCHINI 1815, 2, p. 605: «Studiò da prima in patria, e poscia a Venezia sotto il Tiepolo, ma più si è formato da sé sulle stampe»; MOSCHINI 1826, p. 126: «studiò in Padova i primi elementi pittorici, e quindi alla scuola di Tiepolo, ma più di tutto sulle stampe, compié la di lui educazione che lo rese un pennello diligente, ma spesse volte stentato». Si limita a ricordare la sua attività di incisore, anche di traduzione PIETRUCCI 1858, p. 187. Alcuni pronunciamenti sono riportati o commentati utilmente da TON 2008, p. 143, cat. 86.

¹⁹¹ DANIELE 1966a, coll. 400-401.

¹⁹² BELLINATI 1977, p. 50, nota 42; BRESCIANI ALVAREZ 1977, p. 135, con erronea indicazione del primo ottobre.



Fig. 41 - Giambattista Mengardi, *Martirio dei santi Crispino e Crispiniano*, San Giorgio delle Pertiche, chiesa arcipretale, dal Duomo di Padova, altare della Fraglia dei Calzolari.



Fig. 42 - Giambattista Mengardi, *La Carità*, Padova, Duomo, cappella di San Gregorio Barbarigo.



Fig. 43 - Giambattista Mengardi, *La Mansuetudine*, Padova, Duomo, cappella di San Gregorio Barbarigo.



Fig. 44 - Giambattista Mengardi, *La Penitenza* Padova, Duomo, cappella di San Gregorio Barbarigo.



Fig. 45 - Giambattista Mengardi, *La Vigilanza (o Sollecitudine)*, Padova, Duomo, cappella di San Gregorio Barbarigo.

[...] intorno alla qualità dei marmi da porsi in opera per la più conveniente esecuzione del modello e disegno del pubblico architetto Giorgio Massari [...]¹⁹³. Vada parte [...] che sia eretto l'altare dai suddetti capi mistri, tutto di marmo bianco di Carrara, con fregi di verde antico[...]»¹⁹⁴. In data 16 marzo Giovanni Mengardi, a nome del figlio, rilascia ricevuta per la somma corrisposta «per la facitura di un Cartellone», il saldo è registrato in data 28 agosto¹⁹⁵. L'impresa è affrontata, in questo caso, grazie alle «generose offerte fatte da tutti i Corpi di questa Città»¹⁹⁶. Quanto

¹⁹³ ACV, *Acta capitularia*, alla data. Per la trascrizione si veda BELLINATI 1977, p. 50, nota 42.

¹⁹⁴ ACV, *Acta capitularia*, 1758-1767, c. 185v, alla data 1762, 30 gennaio. Si riporta la trascrizione di BRESCIANI ALVAREZ 1975, pp. 98; BELLINATI 1977, p. 50, nota 42. Quanto ai precedenti progetti alternativi si rinvia a BRESCIANI ALVAREZ 1975, pp. 97-98; IDEM 1977, p. 134. Risultano intervenire nella parte architettonica Giovanni Danieletti e Andrea Fasolato, l'altare fu affidato a Francesco Androsi. In proposito si rinvia alla puntuale scheda di MARIANI 2008, pp. 163-165, cat. 107.

¹⁹⁵ Si cita il documento nel regesto di BRESCIANI ALVAREZ 1977, p. 134.

¹⁹⁶ ACV, *Acta capitularia*, 1758-1767, cc. 185v-186. L'annotazione è riportata da

all'intervento specifico di Mengardi, il Capitolo canonico approvò il 3 aprile l'accoglimento dell'offerta «di persona devota, la quale vorrebbe dipinzer il cuppolino della cappella destinata pel Beato Barbarigo, [in base ad un] disegno esibito in tella, dal qual si vede chiaramente la concepita idea»¹⁹⁷. Ancora una volta, per questa decorazione prestigiosa, era stato richiesto l'avvallo di Giambattista Tiepolo: si concede che il «cuppolino» venga dipinto salvo ottenere anche l'approvazione dell'«insigne Tiepoletto» del lavoro che fu poi eseguito da Mengardi¹⁹⁸. Per inciso, come già ricordato, il 3 aprile Tiepolo risulta già in viaggio da qualche giorno per raggiungere Madrid¹⁹⁹. In contemporanea con il lavoro decorativo, Francesco Androsi può erigere l'altare marmoreo con la statua del santo

BRESCIANI ALVAREZ 1977, p. 135.

¹⁹⁷ ACV, *Acta capitularia*, 1758-1767, c. 191v. Il regesto è di BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 98; IDEM 1977, p. 135. La notizia è già in DONDI DALL'OROLOGIO 1794, p. 53.

¹⁹⁸ Lo ricorda DONDI DALL'OROLOGIO 1794, p. 53. Il documento è segnalato da BRESCIANI ALVAREZ 1995, p. 98.

¹⁹⁹ DONDI DALL'OROLOGIO 1794, p. 53: «temo che il grande Tiepoletto non venisse mai per tutto il tempo che durò quel lavoro».

e due angeli ai lati che recano le insegne episcopali, mitria e pastorale, entro la mensa è poi collocata l'urna delle venerate reliquie²⁰⁰. Sul gradino sopra la mensa i quattro busti bronzei rappresentano i santi protettori di Padova²⁰¹. Dunque, Mengardi si impegna in pochi mesi a realizzare la decorazione a buon fresco: nella cupola *Il Padre Eterno in gloria*, altre volte il soggetto è ritenuto la gloria del beato Barbarigo²⁰². Nei pennacchi le *Virtù* si riferiscono alla figura del beato e alla sua azione pastorale esercitata con eroica dedizione, compare *La Carità* tra le Teologali, e tra le Cristiane *La Mansuetudine*, *La Penitenza* e *La Vigilanza* (o *Sollecitudine*) (figg. 42-45)²⁰³.

La decorazione della cupola è andata perduta durante la seconda guerra mondiale, assieme alle tre tele («cartelloni») di grande formato a chiaroscuro grigio poste sopra le arcate²⁰⁴. Raffiguravano episodi caritatevoli e miracolosi della vita del nuovo beato: a sinistra *Il beato Gregorio Barbarigo visita gli appestati*; al centro *Il beato Gregorio Barbarigo fa la carità*; a destra *Il beato Gregorio Barbarigo a cavallo fa l'atto di benedire e fa arrestare un masso che sta precipitando sul suo seguito*²⁰⁵. È evidente come i primi due episodi trovino una specularità nell'agiografia di san Carlo Borromeo, modello risaputo di santità e di dedizione pastorale per Barbarigo; il terzo si inse-

²⁰⁰ GENNARI 1842, p. 8. Si registrano inoltre le citazioni di ROSSETTI 1765, p. 131; BRANDOLESE 1795, p. 124; MOSCHINI 1817, p. 67. In seguito si veda ARSLAN 1936a, p. 61. Si rinvia alla ricostruzione documentaria di MARIANI 2008, pp. 163-165, cat. 107.

²⁰¹ Sulle immagini bronzee dei santi Giustina, Daniele, Prodocimo e Antonio e la problematica attributiva si vedano i cenni di MARIANI 2008, p. 165, cat. 107.

²⁰² Non sono rintracciate riproduzioni fotografiche e questa decorazione non è menzionata da ARSLAN 1936a. La bibliografia comprende: ROSSETTI 1765, p. 140; IDEM 1776, p. 136; IDEM 1780, p. 139; IDEM 1786, p. 139; DONDI DALL'OROLOGIO 1794, p. 53; BRANDOLESE 1795, p. 133; MOSCHINI 1817, p. 78; PIETRUCCI 1858. Nel secolo scorso è considerata da RONCHI 1922, p. 62; CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 544; BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 98; IDEM 1977, p. 135, nota 173; PUPPI, TOFFANIN 1983, p. 101; FANTELLI 1984, p. 119; VON HEYL 2002, p. 245, cat. MZ1.

²⁰³ DONDI DALL'OROLOGIO 1794, p. 53. Citate in seguito da CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 544; PAVANELLO 1974, p. 7; FANTELLI 1984, p. 119; FOSSALUZZA 1989, p. 165; PALLUCCHINI 1996, 2, p. 484, non dà per certa la presenza; VON HEYL 2002, p. 246, cat. MZ 2.

²⁰⁴ A causa della caduta di una bomba l'8 febbraio 1944 fu «sfondata la cupola sull'altare di S. Gregorio Barbarigo; lesionati i muri della stessa cappella», GAMBA 1977, p. 76.

²⁰⁵ Ciascuna cm 250x570. Ricordate da ROSSETTI 1765, pp. 140-141; IDEM 1776, p. 136; IDEM 1780, p. 139; IDEM 1786, p. 139; BRANDOLESE 1795, p. 133; MOSCHINI 1817, p. 78; PIETRUCCI 1858, p. 187. Ne offre la descrizione più dettagliata ARSLAN 1936b, p. 64. Si vedano inoltre PAVANELLO 1974, p. 7; FANTELLI 1984, p. 119. La scheda più completa è di VON HEYL 2002, pp. 233-235, Kat. MV 22- Mv 24.

risce tra i fatti miracolosi in vita che seguono quelli di visioni e premonizioni fin da giovane, e riguarda il contesto della sua infaticabile presenza in ogni realtà periferica della sua vasta diocesi. Sia nell'aspetto allegorico che in quello agiografico, con i suoi espliciti riferimenti borromaici, si riscontra la perfetta aderenza con quanto manifestato nella letteratura edificante sul nuovo beato edita nel 1761 a Roma, Padova e Venezia, da sottolineare, anche negli apparati illustrativi²⁰⁶.

In base ai dati e tempi fissati dai documenti non sappiamo, con assoluta certezza, se Tiepolo sia stato coinvolto preventivamente nella formulazione del progetto per la complessa decorazione della cappella, se vi sia stato il tempo per un suo pronunciamento in merito a quanto presentato dall'allievo, come richiesto dall'anonimo offerente privato. È un dato di fatto la perfetta corrispondenza del lavoro di Mengardi all'«idea» di Massari, in particolare in ordine alla scelta dei materiali e ai ricercati effetti cromatici che si deducono per l'insieme, per cui non è tralasciata l'indicazione dei marmi da impiegare, il bianco di Carrara e il verde per i fregi. Pur supponendo che la raffigurazione del «cuppolino» fosse policroma, tale sintonia di intenti espressivi si manifesta nel ricorso al chiaroscuro nelle tre scene agiografiche e nelle finte statue delle *Virtù* che aggettano sul fondo oro spericolandosi elegantemente, le sole superstite che possano ancora testimoniare l'efficacia della ricerca illusionistica. Si trattava di attuare ancora una volta quanto Massari proponeva nelle sue opere in una visione organica, come era avvenuto - fatti i debiti distinguo - più di un quarto di secolo prima (1737-1739) con il coin-

²⁰⁶ Si tenga conto di quella spettante al domenicano RICCHINI 1761. Il cui nome si ricava dalla dedica. Lo stemma di papa Clemente XIII sul frontespizio è sottoscritto da Antonio Nesi inventore e da Carlo Baroni incisore. Il ritratto del beato è sottoscritto da Stefano Pozzi inventore e da Giovanni Carlo Mallia incisore. L'edizione è arricchita da testatine, capilettera e finalini di Nesi inventore e disegnatore e di Alessio Giardini incisore. Sull'intervento miracoloso si veda in particolare a p. 235. Nello stesso anno è edita a Venezia da Bortolo Baronchelli in traduzione italiana e in veste meno elegante: [RICCHINI, PETRONE] 1761. Si tenga conto inoltre delle seguenti in edizione romana e padovana, comprendenti le testimonianze dei processi esibite alla sacra Congregazione dei Riti, il cui autore si deduce dal testo [CORDARA] 1771. Sul frontespizio stampato in rosso e nero vi è una vignetta calcografica; iniziali, testatine e finalini sono xilografici. Il ritratto è inciso da Giovanni Volpato. Infine si segnala che in [CORDARA] 1761 si ripropone il ritratto del beato sottoscritto da Stefano Pozzi inventore e da Giovanni Carlo Mallia incisore, la testatina allegorica a carta 2r è su disegno di Antonio Grecoliny e incisa da Hieronymus Rossi. Sulla prima letteratura riguardante il beato si rinvia a DANIELE 1966a, coll. 401-402; IDEM 1969, pp. 273-277, note 2-3; BELLINATI 1976, pp. 7-8, 14; GIOS 1996, pp. 21-22, nota 2; ZIRONDA 1999, p. 1251 segg.



Fig. 46 - Giambattista Mengardi *Il beato Gregorio Barbarigo visita gli appestati*, già Padova, Duomo, cappella di San Gregorio Barbarigo, opera distrutta nel 1943.

volgimento di Tiepolo ai Gesuati a Venezia²⁰⁷. Se si volesse guardare alle esperienze autonome di Giandomenico, a parità d'anni, sostanziali somiglianze nell'ideazione e, per certi esiti stilistici, si possono ravvisare negli affreschi del presbiterio della chiesa parrocchiale di Meolo, in particolare per quel «linguaggio grafico arrovellato e icastico» che Mengardi sembra far proprio nella sua impresa a Padova, specie a considerare le *Virtù*²⁰⁸. In definitiva, entro questo contesto progettuale massariano il giovane Mengardi trova sostegni nello sperimentare con il suo programma agiografico un linguaggio, quello peculiare del chiaroscuro, che ben presto egli adotterà nella decorazione dal gusto ancora più avanzato in residenze nobiliari padovane e, dopo il 1767, veneziane²⁰⁹. In esse l'uso del chiaroscuro assumerà, da ultimo, quella nuova valenza «razionalista» che è funzionale al rinnovo dei miti antichi con il loro significato ideale²¹⁰.

Premesso tutto questo, per una valutazione qualitativa dell'esito raggiunto da Mengardi nella Cappella del Beato Barbarigo, manca la maggior parte dei documenti pittorici a seguito dei danni subiti dalla cappella. Rimangono quale testimonianza importante, comunque, le deboli riproduzioni fotografiche di due scene a monocromo del ciclo: *Il beato Gregorio Barbarigo visita gli appestati* (fig. 46) e *Il beato Gregorio Barbarigo*

²⁰⁷ ARSLAN 1932b, pp. 19-26; NIERO 1979.

²⁰⁸ MARIUZ 1971, pp. 62, 125, tavv. 138-139.

²⁰⁹ Si data *ante* 1767 l'intervento in palazzo Maldura a Padova. Cfr. PAVANELLO 1974, pp. 5-8, figg. 6-10; IDEM 1978a, pp. 281-300; IDEM 2002, pp. 509-510.

²¹⁰ PAVANELLO 1999a, pp. 137-142.



a cavallo fa l'atto di benedire e fa arrestare un masso che sta precipitando sul suo seguito (fig. 47)²¹¹. Si tratta di eventi calati in una dimensione d'attualità il primo, quasi di cronaca l'altro e rimane il sospetto che la loro ideazione possa (anche solo in parte) trarre spunto da fonti grafiche che un occhio attento e paziente potrà forse individuare. Il concetto stilistico generale, il senso di realtà e certo "formalismo" possono trovare riscontro ancora una volta nell'opera di Giandomenico Tiepolo. Nella decorazione della chiesetta della villa dei Tiepolo a Zianigo risalente giusto al 1759, della quale sono da considerare i monocromi con *Il beato Girolamo Emiliani trova l'acqua* e con *Il beato Girolamo Emiliani e i suoi fanciulli recitano il rosario*, ora al Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico²¹². Al confronto, Mengardi sembra condividere nei «tabelloni» padovani un'estetica e le sue modalità come espresse a Zianigo: «Il richiamo alla "bella natura" proclamato dai teorici del classicismo era evidentemente interpretato da Giandomenico come un invito a inamidare in un bagno di gesso il "vero particolare". Si riscontra infatti, nei due principali affreschi della cappella un naturalismo quasi ottocentesco, cagliato nel bigio del chiaroscuro»²¹³. Un tale intento di Giandomenico, colto in modo ineccepibile in questa annotazione critica, si vedeva emulato palesemente da Mengardi nella cattedrale di Padova.

Fig. 47 - Giambattista Mengardi, *Il beato Gregorio Barbarigo a cavallo fa l'atto di benedire e fa arrestare un masso che sta precipitando sul suo seguito*, già Padova, Duomo, cappella di San Gregorio Barbarigo, opera distrutta nel 1943.

²¹¹ Edite da BELLINATI 1960, p. 99; ripubblicate da VON HEYL 2002, p. 373, figg. 71-72.

²¹² Si vedano in proposito le indicazioni bibliografiche IVI nella nota 324.

²¹³ MARIUZ 1971, p. 64.

Sono disponibili pochi dati comparativi omogenei nell'opera di quest'ultimo. Riguardano l'affresco firmato con *San Siro vescovo* realizzato al modo di una pala d'altare sulla parete di fondo del presbiterio della chiesa padovana dedicata a questo santo; è stata invece distrutta durante la seconda guerra mondiale la volta della navata della chiesa di Sant'Andrea dove, tra gli ornati di Paolo Guidolini, era rappresentato *Il santo apostolo portato in cielo dagli angeli*²¹⁴. In ogni caso, pur con i limiti di una ricostruzione in parte solo congetturale, si può ritenere che l'intendimento generale della decorazione della Cappella del beato Barbarigo, di cui Mengardi è coprotagonista con Massari e Androsi, dimostri l'ossequio al modello di Giambattista Tiepolo. Che non si riducesse a un accademismo unidirezionale lo garantisce la sua personale insistenza "grafica", ogni volta puntualmente rilevata in sede critica, di cui sono la dimostrazione le *Virtù*. Ma soprattutto lo attestano quelle notazioni fisiognomiche decisamente più "naturalistiche" occasionate dalle opere di destinazione sacra, come si vedono sia nella pala del *Martirio dei santi Crispino e Crispiniano*, sia nell'affresco con il *San Siro*. In esse Mengardi fa sicuramente proprio, in termini più "prosaici", quel peculiare registro espressivo di Giandomenico Tiepolo che guarda più alla realtà.

Nell'illustrazione delle pitture sei e settecentesche della cattedrale di Padova un capitolo a sé può essere riservato ai "complementi" figurativi promossi nel tempo e alle ricollocazioni di alcune opere superstiti.

A distanza di trent'anni dal completamento del nuovo altare della cappella della Madonna delle Grazie o dei Miracoli del transetto destro, vi fu l'occasione di assegnare a Giustino Menescardi il cielo del baldacchino con l'*Assunzione di Maria Vergine*, la cui messa in opera risale al 1782²¹⁵. Purtroppo il dipinto che ora si valuta è un sostituto, o il frutto di un'integrale ridipintura di modestissimo livello, per cui non si ravvisano attualmente aspetti riconducibili a Menescardi. La segnalazione dovuta a Manetti che ha trovato solo sporadiche conferme, assume comunque validità almeno sul piano storico. Nell'avvalorarla, assieme alla data del 1782, si segnala infatti l'ultima attestazione dell'attività del pittore, finora indicata nel 1776 quando figura iscritto alla fraglia dei pittori a Venezia, o nel 1777 allorché completa per l'arcipretale di Noale gli affreschi del soffitto della navata con l'*Apoteosi dei santi Felice e Fortunato* e due episodi della vita dei due

²¹⁴ PAVANELLO 1974, pp. 7, 8. Per tale lavoro si rinvia a SACCOMANI 2010, pp. 127-128.

²¹⁵ MANETTI sec. XIX, c. 14: «Giustino». Si veda in seguito CHECCHI, GAUDENZI, GROSSATO 1961, p. 551: ignoto pittore del secolo XVIII; BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 92: Giustino Menescardi, baldacchino messo in opera nel 1782; IDEM 1977, p. 131; GROSSATO 1977, p. 131: Menescardi.



Fig. 48 - Antonio Buttafogo, *La santissima Trinità e due santi vescovi* (con al centro la "Madonna dei Ciechi"), Padova, Duomo, altare della Madonna dei Ciechi.

martiri, con l'aiuto del pittore Francesco Calapo²¹⁶. Nel 1779, in qualità di presidente del Collegio dei pittori di Venezia, Menescardi si pronuncia sul cattivo andamento di tale istituzione, dopo di che non si hanno più notizie; non si conosce neppure la data di morte di cui si può fissare ora il *terminus post quem*²¹⁷. Quanto al suo stile negli esiti finali, l'inedita testimonianza padovana avrebbe potuto costituire una verifica di quanto mette in luce il confronto con Giovanni Scajaro a Noale: quel permanere in sintonia con il tiepolismo che Menescardi interpreta traducendone la struttura cromatica in una sorta di grafia insistita e con qualche annotazione naturalistica dall'effetto espressivo pronto, abilmente manierata ed estrosa²¹⁸.

Nella prima cappella della navata meridionale, nell'altare settecentesco in marmo bianco è ricollocata l'immagine della *Madonna con il Bambino* per lungo tempo assegnata a Stefano Dell'Arzere che la tradizione devozionale titola come "Madonna dei Ciechi", in quanto l'altare è posto sotto il patronato della Scuola dei Ciechi²¹⁹. La tela che l'incornicia con *La santissima Trinità e due santi vescovi* (fig. 48) spetta al veronese Antonio Buttafogo, come ricorda per primo Brandolese nel 1795, il quale segnala anche la firma attualmente non rilevabile²²⁰. Si tratta di un esito ben più maturo del «pittore universale discepolo del celebre Giambettino Cignaroli», come lo definiva Rossetti nel 1780 a proposito della pala del *Transi-*

²¹⁶ Per il profilo, i riferimenti a fonti e bibliografia si rinvia a MOCCI 2009, pp. 458-461. Cfr. FAVARO 1975, p. 159. Sulle opere di Noale e la loro documentazione in sede locale, si rinvia a PAVANELLO 1978, p. 428; IDEM 1999b, p. 281, nota 1.

²¹⁷ BASSI 1941, p. 17.

²¹⁸ Circa la posizione stilistica di Menescardi si rinvia PALLUCCHINI 1960, p. 169; IDEM 1996, II, pp. 239-250; PAVANELLO 1999b, pp. 279-283. Il tentativo di costituirne il *corpus* grafico da parte di KNOX 1996, pp. 208-220 è messo in discussione da AIKEMA 2004, pp. 203-210 nell'occasione di isolare i pochi fogli sicuri.

²¹⁹ Sulla Scuola si veda CESSI 1905, pp. 105-114. Per la verifica attributiva dell'opera si veda Chiara Bonaccorsi, in questo volume.

²²⁰ BRANDOLESE 1795, p. 134 e MOSCHINI 1817, p. 79 non specificano l'identità dei santi vescovi. MONTEROSSO sec. XVII, II, c. 227 segnala «all'altare di chiechi altra vaga tavola di N. D. dipinta da...» (sic). Successivamente è ROSSETTI 1765, p. 140 che cita sull'altare della prima cappella il dipinto di Dell'Arzere. DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZZO 1973 (1980) non cita la tela di Buttafogo, ma solo quella di Stefano dell'Arzere. Sulla tela di Buttafogo si considerino inoltre le menzioni di: MOSCHETTI 1912, p. 50; ARSLAN 1936a, p. 65; CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, pp. 542-543; BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 99; GROSSATO 1977, pp. 196-197; FOSSALUZZA 1989, p. 165. Quest'ultimo stabilisce un confronto privilegiato con la pala ora al Museo Civico di Padova che ritiene identificabile con quella del 1783 proveniente dalla chiesa di Santa Giuliana in Padova. Quest'ultima, in realtà, è quella ora a Minneapolis. Si veda in proposito IVI alle note seguenti 222, 224.

to di sant'Antonio da Padova della Scuola del Santo firmata e datata 1776²²¹. La ricerca formale accademizzante sul fondamento di Balestra, ma aggiornata in ossequio al magistero di Cignaroli, caratterizza ancora nei modi impeccabili la pala della *Sacra famiglia e san Giovannino* della chiesa di Santa Giuliana in Padova, ora all'Institute of Arts di Minneapolis, che ha l'utilità di essere datata al 1783, o quella di *San Romualdo* dell'Eremo Camaldolese di Monte Rua²²². Tale equilibrio formale, sostenuto da un accentuato chiaroscuro, dovette evolvere rapidamente già nel corso degli anni Ottanta. Nelle successive pale d'altare di Padova e del suo territorio, Buttafogo comincia a comprimere le figure in poco spazio, atteggiandole in modo più enfatico. Il disegno e il fraseggio pittorico si fanno più liberi (fatta salva un'effusione controllata), le fisionomie divengono più caricate. Le somiglianze più significative si avvertono con gli esiti di un altro veronese, Giovanni Faccioli, tanto che i due pittori conterranei risultano quasi confondibili²²³. Tra le opere più avanzate di Buttafogo si situa proprio la pala del Duomo, da porre a confronto con la *Sacra conversazione* ora al Museo Civico di Padova; qualche perplessità attributiva desta quella degli Eremitani passata alla chiesa di Santo Spirito a Venezia, non controllata *de visu* in questa occasione²²⁴. Si deduce che Brandolese, nel citare il dipinto del Duomo, giudicava un'opera pubblicata da Buttafogo da meno di una decina d'anni; nell'occasione non si esprime in quale misura fosse ancora consona al suo gusto, o a quello allora imperante.

Riguardo gli interventi promossi dalle famiglie gentilizie patavine nel Duomo sono da registrare quelli dei Selvatico che edificano a proprie spese il nuovo altare di San Girolamo; ma la memoria di un loro esponente si trova anche nella cappella di San Lorenzo dove la lapide sepolcrale del cavalier Bartolomeo Selvatico con data 1693, fu posta dai fratelli, i conti Bartolomeo canonico, e Benedetto²²⁵. In particolare, interessa ora la ricollocazione nella seconda cappella della navata meridionale della sopra citata pala del giovane Pietro Damini raffigurante *San Girolamo che ha la visione angelica e il committente Girolamo Selvatico* (fig. 49), solitamente è riferita al 1612 circa²²⁶.

²²¹ ROSSETTI 1780, p. 88.

²²² FANTELLI 1981b, pp. 178-179, figg. 1-2, 7, pp. 180-181.

²²³ TURLON 1999, pp. 37-47.

²²⁴ FANTELLI 1981b, pp. 178-179, figg. 6,8, pp. 180-181; IDEM 1997, p. 281, cat. 227.

²²⁵ BELLINATI 1977, p. 51, nota 42; IDEM 1977, pp. 57-58. Un cenno all'influenza di tale famiglia nelle questioni inerenti la fabbrica nel tardo Seicento si trova in DONDI DALL'OROLOGIO 1794, p. 46.

²²⁶ MONTEROSSO sec. XVII; *Pitture d'Autori rinomati*, ms. sec. XVII, c. 3, ed. FANTELLI 1978, p. 15, 20, nota 2; FERRARI 1734, c. 141, ed. FANTELLI 1987c, p. 166; ROS-



Fig. 49 - Pietro Damini, *San Girolamo che ha la visione angelica e il committente Girolamo Selvatico*, Padova, Duomo, altare di San Girolamo.



Fig. 50 - Pietro Damini, *Gesù Crocifisso e le sante Caterina d'Alessandria e Maria Maddalena*, Padova, Duomo, cappella di San Gregorio Barbarigo.

A tale data l'altare della nobile famiglia poteva essere eretto già da tempo. Infatti, porta la data 1603 la lapide, ricollocata anch'essa sulla parete destra accanto all'altare barocco, che fa memoria di Bartolomeo Selvatico, per un cinquantennio illustre docente di diritto canonico e civile presso l'ateneo paravino, consultore di Stato e diplomatico²²⁷. L'iniziativa fu dei quattro figli e del fratello Girolamo che, in seguito, provvide alla commissione della pala di Damini in cui si fa ritrarre con piglio arguto e, si direbbe, piuttosto disincantato rispetto alla manifestazione sacra a cui assiste. Il consueto riferimento al 1612 deriva prendendo alla lettera la testimonianza di Carlo Ridolfi che afferma, riservando gran credito a quest'opera, come il pittore di Castelfranco «negli anni 20 di sua età trasportò l'habitatione e la famiglia a Padova, ove si fè strada con la tavola del san Girolamo posta nel Duomo nell'altare del Cavalier Selvatico»²²⁸. La data di nascita di Damini è accertata nel 1592, pertanto ne deriva la datazione della sua "opera prima" padovana, la quale non ha precedenti di pari rappresentatività altrove. Essa offre la migliore testimonianza di come il naturalismo di ascendenza bassanese assumesse in Damini una nuova connotazione grazie all'osservazione di Veronese, o meglio di quanti ne raccolsero il lascito. Ne sortisce, repentinamente, un'interpretazione affatto personale, come cristallizzata e lucida, di inappuntabile precisione esecutiva che sta alla base di un eloquio solenne e veritiero, conforme alla sensibilità posttridentina e alla migliore comprensione dei suoi valori.

Non si dispone di testimonianze circa la collocazione originaria in cattedrale dell'altra pala di Damini con il *Crocifisso e le sante Caterina d'Alessandria e Maria Maddalena* (fig. 50), chiaramente firmata come di consueto, che fu posta fin dal suo completamento sulla parete di fondo della cappella che celebra il beato Barbarigo, fungendo da fondale alla statua che lo rappresenta²²⁹. Si tratta di un esempio notevolissimo per qualità della

SETTI 1765, p. 140; DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZO 1973 (1980), p. 68: «la prima opera che facesse in Padova il bravo pittore Pietro»; BRANDOLESE 1795, p. 134; MOSCHINI 1817, p. 78; FACCIO 1818, p. 74; SELVATICO 1869, p. 127. Per la più completa trattazione con bibliografia si veda la scheda di FANTELLI 1993, p. 104, cat. 10. Lo studioso (pp. 106-107, cat. 11) pubblica del soggetto la versione su rame firmata appartenente a collezione ferrarese. Anziché un «modelletto» in senso proprio, privo tra l'altro del ritratto, si preferisce giudicarla una variazione sul tema di poco successiva. In proposito si veda anche RIZZI 1977, pp. 61-63; FANTELLI 1978, p. 100 (v. *Pitture d'Autori rinomati* 1978); IDEM 1987c, p. 166.

²²⁷ BELLINATI 1977, p. 60.

²²⁸ RIDOLFI 1648, ed. 1924, II, p. 243.

²²⁹ *Pitture d'Autori rinomati* sec. XVII, c. 3, ed. FANTELLI 1978, p. 15, 20 nota 2; FERRARI 1734, c. 141, ed. FANTELLI 1987c, p. 166; ROSSETTI 1765, p. 139; DE LAZARA



Fig. 51 - Giovanni Battista Pellizzari, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Giuseppe (?), Antonio da Padova, Antonio abate e Leonardo di Limoges*, Padova, Duomo, cappella di San Lorenzo Giustinian.



Fig. 52 - Giovanni Battista Pellizzari, *Nascita di Maria*, Padova, Duomo, cappella di San Lorenzo Giustinian.

rilettura deliberata di Veronese che la pala Selvatico, per prima, palesa al grado migliore. I tagli di luce sul volto di santa Caterina, la tipologia stessa e la resa della sua veste costituiscono uno scoperto esercizio di traduzione. La forma è nitida per via di un disegno essenziale e accurato; la materia cromatica fredda in rapporto al fondo azzurro rimane timbricamente risovente, la luce direzionata assicura inoltre effetti di riflesso metallico sulle superfici e su ogni dettaglio minuto. L'eloquio drammatico è intenso e misurato, di trattenuto impatto emotivo. Il riferimento al Veronese, così deliberato suggerisce la collocazione cronologica sullo scorcio del secondo decennio, o nel 1620 circa, comunque in prossimità delle tele un tempo nella chiesa delle monache benedettine di Santo Stefano (*Lapidazione di santo Stefano*, *Adorazione dei magi*), ora ai Musei Civici di Padova²³⁰.

1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZO 1973 (1980), p. 68; BRANDOLESE 1795, p. 133; MOSCHINI 1817, p. 78; FACCIO 1818, p. 74; SELVATICO 1869, p. 126. Si tenga conto inoltre delle datazioni di ARSLAN 1936a, p. 64; CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 544; GROSSATO 1977, p. 185. I disegni con il *Crocifisso e le sante Caterina d'Alessandria e Maria Maddalena* e con il *Crocifisso con santa Maria Maddalena*, rispettivamente Londra, Cortauld Institute Galleries, inv. 2549, e British Museum, inv. 1853-8-13-27, si preferisce classificarli come variazione sul tema di Damini, anziché, come è stato proposto per il primo, «un vero e proprio studio preparatorio per il dipinto» della Cappella Barbarigo. Cfr. MARC'ALVISE DE VIerno 1993, pp. 214-215, catt. 1-2. Si veda anche BETTAGNO 1966, pp. 39-40, catt. 24-25; FANTELLI 1978 (v. *Pitture d'Autori rinomati* 1978), p. 100; IDEM 1987c, p. 166, nota 3.

²³⁰ Per le quali si rinvia a BANZATO 1997, pp. 119-120, catt. 24-25.



Fig. 53 - Pittore tardomanierista, *Presentazione di Maria al tempio*, Padova, Duomo, cappella di San Lorenzo Giustinian.

Nella seconda cappella della navata settentrionale dedicata a san Lorenzo Giustinian è allogata sulla parete retrostante l'altare marmoreo la pala raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono e i santi Giuseppe (?)*, Antonio da Padova, Antonio abate e Leonardo di Limoges (fig. 51), opera considerata dalle fonti di ignoto, per Arslan assai vicina al Padovanino, un pronunciamento generico destinato a ripetersi in modo formulare e che non risulta aver ricevuto recenti verifiche²³¹. Si ritiene di poter proporre l'attribuzione a Giovanni Battista Pellizzari, un veronese presto naturalizzato a Padova, per agevole comparazione con le opere subito successive il primo nucleo documentato, raccolto intorno al telero del 1628 raffigurante *Lo scambio del bastone di vicario tra Antonio e Daniele degli Oddi* della chiesa della Santissima Trinità di Arquà Petrarca, in cui si manifesta l'originaria dipendenza stilistica da Damini, alla quale si aggiunge l'osservazione più aggiornata del Padovanino²³². È inconfondibile nella pala del Duomo la

²³¹ Tela cm 270x140. ROSSETTI 1765, p. 131: «incerto autore»; DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZO 1973 (1980), p. 67: di ignoto autore; BRANDOLESE 1795, p. 125: «di qualche merito d'autore sconosciuto»; MOSCHINI 1817, p. 68: ripete alla lettera Brandolese; ARSLAN 1936a, p. 61 «opera vicina al Padovanino»; CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 554 «opera assai vicina al Padovanino»; BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 99: «tela di buona scuola padovana, secondo alcuni nell'ambito del Padovanino»; IDEM 1977, p. 136: «buon autore locale forse il Padovanino». Si limita a negare con sicurezza la paternità di Padovanino RUGGERI 1988, p. 143.

²³² Su Pellizzari e la sua attività a Padova basti qui il rinvio a BELFRAME 1975, pp. 17-20; PALLUCCHINI 1981, I, p. 339; FANTELLI 1989e, pp. 840-841; IDEM 1993, pp.

cifra disegnativa affatto caratterizzante per insistenza, la quale corrisponde a un particolarissimo sintetismo sia formale che luministico; nel caso specifico l'apertura a un cromatismo più alleggerito, è il solo aspetto che può aver giustificato il richiamo al Padovanino. Si riscontrano esiti analoghi nelle venti tele che compongono il ciclo dei *Miracoli della Vergine* della Rotonda di Rovigo che le registrazioni di pagamento assegnano agli anni 1638 e 1639, da intendersi preferibilmente come termine *ante quem* per la pala del Duomo di Padova²³³.

Si ritiene doversi riferire a Pellizzari anche il dipinto della *Nascita di Maria* (fig. 52), in *pendant* con quello raffigurante *La presentazione di Maria al tempio* (fig. 53), che Arslan segnala sulla parete della Sacrestia del coro d'inverno come opere dubitative di Dario Varotari, attualmente presso la Cappella di San Lorenzo Giustinian²³⁴. Spettano evidentemente a pittori ben distinti. Il dipinto che si assegna a Pellizzari, caratterizzato dalla riproposta di spunti di ascendenza bassanesca ma svolti con tutt'altra sensibilità stilistica, è da ritenersi successivo alla pala ora attribuitagli della stessa cappella Giustinian. Una cromia più pastosa attenua ora le durezza disegnativa, ma permane certo sintetismo formale. Tutti aspetti che consentono di istituire un confronto, pertinente anche sul piano cronologico, con l'orientamento di stile manifestato dagli allievi di Alessandro Maganza impegnati nel terzo decennio nella Cappella del Rosario della chiesa di Santa Corona a Vicenza, in particolare da Porfirio Moretti²³⁵. Si ponga a confronto, tra le sue opere più tarde, la *Presentazione della Vergine al tempio* e, in aggiunta, la pala di *San Bellino, vescovo di Padova, guarisce gli infermi morsi da cani idrofobi* del Duomo di Vicenza che proviene dalla chiesa di Santa Maria Nova; opere nelle quali prevale una semplificazione formale e si spengono le esuberanze cromatiche che, assieme agli effetti anche di cangiante, Moretti manifesta nella prima fase in cui prevalgono le affinità con i modi che un tempo furono di Zelotti e con quelli più recenti di Andrea Vicentino²³⁶. Quali punti di riferimento più avanzati nel catalogo di Pellizzari si indicano, inoltre, la pala con *Le sante Apollonia, Maria Maddalena e Giuliana* della chiesa di Santa Maria dei Servi del 1641, le tele con i *Miracoli del Santo*

84-85, cat. 1; PIETROPOLLI 1996, p. 36 segg.; IDEM 2015, on line.

²³³ SGARBI 1988, pp. 212-215.

²³⁴ Ciascuno cm 112x274. Cfr. ARSLAN 1936a, p. 64.

²³⁵ BINOTTO 2000, I, pp. 361-364.

²³⁶ BINOTTO 2000, I, pp. 361-364, fig. 319, 321. Sul percorso di Moretti si rinvia a BINOTTO 2000, pp. 258, 263-264, 314, note 61-63; LODI 2001, pp. 854-855; RIGONI 2002, pp. 59-61; EADEM 2002, pp. 90 - 93, catt. 26- 27; MARINELLI 2002, p. 56, nota 8; BINOTTO 2003, pp. 431-432, cat. 259.

per la sacrestia di San Francesco Grande del 1647, queste compongono un ciclo al quale partecipano Giovanni Specchietti e Daniel van den Dyck²³⁷. Si aggiungano altresì tra i confronti di qualche utilità, seppure di gran lunga successivi, le tele del 1659 per la chiesa del Carmine²³⁸.

Il *pendant* con *La presentazione di Maria al tempio* manifesta un carattere più marcatamente veronesiano, persino nella disinvolta citazione della messa in scena, tuttavia in una formulazione non diretta bensì desunta da chi raccolse quel lascito; ciò giustifica il richiamo a Dario Varotari. Soprattutto sembra di assistere alla riformulazione affatto estrosa dello stile di un abile "fa presto" qual è Maffeo Verona, con l'aggiunta di elementi di più meditato naturalismo, come esplicitano il personaggio seduto in primo piano sulla sinistra o una delle astanti, quella a destra colta di profilo che trattiene una bambina. Alla cultura di Maffeo Verona, che trova corrispettivo a Padova in Gasparo Giona e in Giovanni Battista Bissoni entrambi legati inizialmente a Varotari, si somma quella di Felice Brusasorci, come divulgata a Verona dentro il Seicento, ad esempio, dal più composto Zeno Donise²³⁹.

Nel braccio destro del transetto del Duomo il monumento funerario tardogotico del cardinale Francesco Zabarella è corredato, nella parete sotto l'arcosolio, dal dipinto con *Gesù crocifisso, Maria Vergine e san Giovanni Evangelista, i santi Francesco d'Assisi, Benedetto (?) Maria Maddalena, Carlo Borromeo e Antonio da Padova* (fig. 54) attribuito a Luca Ferrari da Reggio. Non lo cita Rossetti, ma per primo Brandolese con questa paternità e ubicazione²⁴⁰. Di particolare interesse è, in proposito, la specifica di Moschini che rivela il significato della collocazione, dovuta al fatto che il pittore si sarebbe adoperato per una riproposta: «trasse da una pittura antica che vedesi dovera per lo innanzi il sepolcro del Zabarella»²⁴¹. Il quale presenta

²³⁷ Per la pala dei Servi cfr. ARSLAN 1936a, p. 351; TON 2012, pp. 134-135, fig. 3. Si vedano inoltre i cenni di SPIAZZI 1982, p. 514; SESLER 1983, p. 138 segg.

²³⁸ Tra queste le rappresentazioni seguenti: *Miracolo del patriarca san Cirillo, Il beato Teodorico Alemanno libera un'indemoniata, San Bertoldo che ha la visione dei saccheggisti turchi*. Cfr. GASPAROTTO 1955, p. 268 segg., p. 275, fig. 95, p. 279, fig. 99, p. 280, figg. 100, 289.

²³⁹ Per un consuntivo su Maffeo Verona si consenta il riferimento a FOSSALUZZA 2013, pp. 83-89.94-95, 98, 99. Su Zeno Donise basti il rinvio a MARINELLI 2000, I, pp. 334-338, figg. 414-419. Il profilo di Bissoni spetta a FANTELLI 1981-1982, pp. 133-142; IDEM 1989b, p. 641; CABURLOTTO 1994a, pp. 171-178; IDEM 1997, pp. 99-103, catt. 1-4.

²⁴⁰ BRANDOLESE 1795, p. 127. Probabilmente, sulla scorta di quest'ultimo, il dipinto è citato da FONTANESI sec. XVIII fine, *ad vocem*.

²⁴¹ MOSCHINI 1817, p. 70. L'anno prima compare come opera di Ferrari tra le po-

l'Annunciazione affrescata sul fronte dell'arcosolio, con tutta probabilità anch'essa si configura come una riproposta.

La conferma della paternità di Luca Ferrari di questa tela e la datazione riguardante il suo primo soggiorno padovano si fonda sul confronto con gli affreschi della cappella funeraria della famiglia de Lazara della chiesa di San Giovanni Battista a Palù di Conselve, che Moschini attesta eseguiti nel 1640, e con la pala raffigurante *Il Padre Eterno in gloria, i santi Bartolomeo Bernardi e Giovanni Evangelista* della chiesa parrocchiale di Chirignago (Venezia), firmata e datata 1641²⁴². Qualche dubbio si nutre non sull'originaria collocazione del dipinto, quanto sulle attuali modalità di presentazione, poiché l'immagine nella sua debole cornice appare affatto svincolata dal particolarissimo contesto architettonico e plastico, un aspetto poco consono con l'epoca a cui si riferisce l'esecuzione dell'opera e a maggior ragione se si dovesse trattare davvero di una riproposta iconografica. L'affresco con l'Annunciazione si può ritenere coevo al dipinto, ma nello stato conservativo in cui si giudica pare di debole qualità per essere riconosciuto a Luca Ferrari e riconducibile semmai a un aiuto. Pertanto, può essere comunque l'indice di una decorazione più organica entro la quale figurava, in origine, il dipinto autografo del pittore di Reggio, ricordato dalle fonti con questa ubicazione.

Quanto ad altri completamenti, con riguardo al ciclo del presbiterio, è da valorizzare la notizia documentaria del 14 aprile 1795 che riguarda un dipinto da collocarsi «sopra il monumento, in faccia alla cattedra vescovile», cioè sopra il monumento con i busti di Papa Benedetto XIV e del Vescovo il Cardinale Carlo Rezzonico opera di Giovanni Maria Morlaiter, autore incaricato fu il «celebre pittore Tommaso Sciacca, romano»²⁴³. Il

che segnalate da FACCIO 1818, p. 71. Nonostante questa premessa, il dipinto non ebbe buona fortuna critica come opera autografa presso ARSLAN 1936a, p. 62: «opera di mediocre interesse artistico, che non sembra, a giudicare dallo stato attuale, attribuibile al Ferrari»; CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 549: attribuita a Ferrari. Ne rivaluta la qualità, infine, GROSSATO 1977, pp. 186, 313, fig. 195, il quale la assegna al secondo soggiorno padovano del pittore. Non si può essere d'accordo con il giudizio dello studioso sul piano inventivo: «una copia, e ciò spiega l'arcaismo della composizione». Non si condivide l'identificazione iconografica dei santi.

²⁴² Sulle otto figure di santi affrescate nella cupola della cappella de Lazara a Palù si veda MOSCHINI 1826, pp. 101-102. Si rinvia alla scheda con completa bibliografia di RAMPONI 1999, pp. 111-112, cat. nn. 12-19. Dapprima si tenga conto, in particolare, della segnalazione di PAVANELLO 1976, p. 181, nota 1. Sulla pala di Chirignago intervengono CESCHI LAVAGGETTO 1996, p. 209; PIRONDINI 1999, pp. 47-48, 115, cat. 23.

²⁴³ ACV, *Acta capitularia*, c. 48v, alla data 1795, 14 aprile. Cfr. BELLINATI 1977, pp. 50-51. Sul monumento di Morlaiter si veda DE VINCENTI 2008, pp. 82-83, catt. 12-



Fig. 54 - Luca Ferrari da Reggio, *Gesù crocifisso, Maria Vergine e san Giovanni Evangelista, i santi Francesco d'Assisi, Benedetto (?) Maria Maddalena, Carlo Borromeo e Antonio da Padova*, Padova, Duomo, presso il Monumento funerario del cardinale Francesco Zabarella, transetto settentrionale.

contesto è ancora quello, sopra ricordato, della distribuzione del ciclo pittorico del presbiterio conseguente la collocazione dei nuovi organi e relativa orchestra nel 1791. Si tratta, nel caso specifico, della grande lunetta ancora in loco, a quanto risulta inedita in sede scientifica, nella quale sono raffigurati *Sant'Antonio da Padova che ha la visione del Bambino Gesù, i santi Pietro apostolo e Prosdocimo vescovo, Bellino di Padova vescovo e Daniele diacono* (fig. 55). Nell'unica menzione reperita essa è ritenuta di ignoto pittore degli inizi dell'Ottocento di scarso interesse²⁴⁴. Quanto a Tommaso Maria Sciacca, siciliano e non romano se non per formazione, la verifica comparativa circa la paternità di quest'opera padovana può istituirsi con i molti esempi del suo soggiorno in Polesine, dove fu introdotto dall'abate olivetano Anton Maria Griffi, conosciuto a Roma quando costui rivestì l'incarico di Generale dell'Ordine²⁴⁵. Si tratta delle numerose pale d'altare per il Duomo e la chiesa di San Bartolomeo di Rovigo, per la parrocchiale di Villanova del Ghebbo e per il Santuario della Beata Vergine del Pilastrello a Lendinara, al quale il Griffi assegnò quelle di sua proprietà²⁴⁶. Nella chiesa di Santa Sofia di Lendinara Sciacca concluse improvvisamente la sua attività (il 2 maggio 1795), come spiega Brandolese: «fu adunque con lui convenuto che dipingesse il catino della crociera del duomo, e con istraordinario impegno diede mano alla grandiosa impresa. N'era compiuto il bozzetto, e stava allestendo in cera i modelletti di alcune figure: il palco erasi già eretto, nè rimaneva al pittore che salirvi per dar principio all'opera, quando fatalmente assalito da improvviso malanno dovette in pochi dì cedere al comune destino», proprio quando «incominciava a risorgere dall'antica indigenza»²⁴⁷.

Si desume la consapevolezza dell'apporto di novità garantito da Sciacca, come si comprende dal fatto che tale decorazione gli è commissionata, secondo Brandolese, tenendo conto della prova che l'artista aveva dato

13; in questo volume il contributo di Fabien Benuzzi.

²⁴⁴ Ne fa cenno MOSCHINI 1817 p. 76; non inventariata da ARSLAN 1936a. La ritengono «d'ignoto pittore degli inizi del sec. XIX» CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 548. Si veda, in proposito, IVI più oltre nel testo.

²⁴⁵ Su Sciacca (Mazara del Vallo, 1734 - Lendinara, 2 maggio 1795) si veda il profilo di BASILE 1968, pp. 137-149. Sui rapporti con l'abate Griffi si rinvia a MOSCHINI 1809, I, p. 5; II, p. XXV. Ne considera l'azione formativa a Lendinara BAGATIN 1990, pp. 284-286, 306-307.

²⁴⁶ BARTOLI 1793, pp. 29, 37, 41-42, 43, 332 [profilo], 336; IDEM 1794, pp. 345-347; BRANDOLESE 1795b, pp. III, XXV-XXVIII, XXXVI. L'illustrazione moderna delle opere polesane si trova in PIZZAMANO 1992, pp. 277-280; SGARBI 1990, pp. 17, 19, 20-21; SGARBI, PIZZAMANO 1990, pp. 204-211; SGARBI 1988, pp. 16, 18, 164-165.

²⁴⁷ BRANDOLESE 1795b, pp. XXVII-XXVIII.



come frescante in palazzo Ruspoli a Roma nel 1782, sappiamo affrontata accanto a Giuseppe Cades e Pietro Angeletti²⁴⁸. Gli affreschi della cupola del Duomo lendinarese con il *Trionfo della Chiesa*, a seguito di tale fatalità, furono realizzati dal veronese Giorgio Anselmi che si avvale del bozzetto preparatorio di Sciacca²⁴⁹. Si deduce la tesi che anche la commissione della tela per il Duomo di Padova non poté essere soddisfatta nel poco tempo che intercorre fra l'incarico e la sopraggiunta morte del pittore. Non si ravvisano, peraltro, quegli elementi stilistici riconducibili a Sciacca e al suo accademismo, improntato alle opere dell'ultimo Batoni, ma con riferimenti diretti prima ad Agostino Masucci e, da ultimo, ad Antonio Cavallucci, attraverso i quali giungere a «un certo sentore di neoclassicismo», come attestano le sue opere polesane²⁵⁰. Proprio questi aspetti assegnano valore alla testimonianza della sua convocazione a Padova nel

Fig. 55 - Pittore di fine Settecento-inizi dell'Ottocento, *Sant'Antonio da Padova che ha la visione del Bambino Gesù, i santi Pietro apostolo e Prosdocimo vescovo, Bellino di Padova vescovo e Daniele diacono*, Padova, Duomo, parete sinistra del presbiterio.

²⁴⁸ BRANDOLESE 1795b, pp. XXVII. Gli affreschi Ruspoli sono illustrati da MICHEL 1985, pp. 191-198.

²⁴⁹ DAL FORNO 1990, pp. 143-147.

²⁵⁰ Sulla posizione stilistica di Sciacca nell'ultima sua fase si rinvia alle equilibrate considerazioni di BASILE 1968, p. 147 che dosa quel sentore di neoclassicismo, ravvisandolo pertinente almeno per la pala con *Sant'Antonio abate fa visita a san Paolo Eremita* del Santuario della Madonna del Pilastrello a Lendinara. Si rinvia anche a PAVANELLO 2001, p. 258, tav. 33.

1795, seppure riferita a un'opera non realizzata, perché attesta comunque la chiara volontà di un aggiornamento di gusto avviato nelle scelte dell'apparato pittorico della Cattedrale che si deduce ancora in prosecuzione. Va verificato se, anche in questo caso, a subentrare a Sciacca sia stato chiamato Giorgio Anselmi che fu attivo fino al 1797 nella realizzazione della cupola del Duomo di Lendinara, morendo per la caduta dall'impalcatura²⁵¹. I confronti per soppesare questa soluzione attributiva, oltre ai problematici affreschi di Lendinara, si possono allargare ai suoi più tardi esempi di decorazione ad affresco, quelli di Palazzo Magnagutti a Mantova, del monastero di San Benedetto Po, e soprattutto della chiesa parrocchiale di Villastrada (Mantova)²⁵². Tuttavia, per quanto alcune affinità di fondo sussistano, non si riscontrano elementi che consentano di risolvere a suo vantaggio la questione attributiva. La quale assume maggiore importanza per il fatto che sono da riconoscere allo stesso pittore anche altre impegnative opere collocate nel transetto meridionale e settentrionale del Duomo, con l'evidente intento di dotare di teleri tutti gli spazi disponibili che dovrebbe avere come termine *post quem* l'incarico a Sciacca del 1795. Si tratta di opere inedite. Sopra il Monumento al cardinale Pileo da Prata della parete sinistra del transetto meridionale entro la grande lunetta è rappresentata *Maria Vergine in gloria che appare ai santi Luca evangelista, Daniele diacono, Bellino vescovo, Giustina martire e Prosdocimo vescovo* (fig. 56). Sulla parete destra i teleri e relativi pennacchi presentano *Mosè e il popolo ebraico che raccoglie la manna nel deserto* (fig. 57), al di sotto angeli, uno a sinistra con fascio di spighe, *L'adorazione dell'arca santa* (fig. 58), al di sotto angeli, tra questi quello a destra regge il turibolo. Il pittore impegnato in queste opere con modalità esecutive molto facili e una certa ripetitività, doveva aver ricevuto l'incarico di procedere anche nel transetto settentrionale. Qui colloca almeno i pennacchi con angeli recanti la corona e la palma del martirio, il baculo pastorale al di sotto dell'*Incoronazione della Vergine* di Lazzarini e con angeli al di sotto dell'*Adorazione dei Magi* di Francesco Zanella. Un annuncio di programma iconografico, rispetto alla celebrazione dei santi patavini delle due lunette eseguite da questo artista, si ricava unicamente dai due soggetti veterotestamentari del transetto meridionale, evidentemente proposti nella più consueta prospettiva di prefigurazione eucaristica e, dunque, in quanto pertinenti alla cappella del Santissimo Sacramento.

Tenendo conto del 1795 fissato dall'incarico a Sciacca, come *terminus post quem*, della mancata menzione, sia da parte di Brandolese il cui lavoro era fresco di stampa, sia da parte dell'allora canonico Francesco

²⁵¹ BRANDOLESE 1795 esp, p. XXVIII.

²⁵² Si rinvia in proposito al repertorio di DAL FORNO 1990, pp. 135-142.



Fig. 56 - Pittore di fine Settecento-inizi dell'Ottocento, *Maria Vergine in gloria che appare ai santi Luca evangelista, Daniele diacono, Bellino vescovo, Giustina martire e Prosdocimo vescovo*, Padova, Duomo, transetto meridionale, sopra il Monumento al vescovo Pileo da Prata della parete sinistra.



Fig. 57 - Pittore di fine Settecento-inizi dell'Ottocento, *Mosè e il popolo ebraico che raccoglie la manna nel deserto*, Padova, Duomo, transetto meridionale, parete destra.

Scipione Dondi dall'Orologio nella sua seconda lettera sulla cattedrale del 1794, si deve desumere che la realizzazione di questo nucleo di opere sia da collocare a fine Settecento o nei primi anni dell'Ottocento, comunque ante 1817²⁵³. Nella fase in cui proprio Dondi dall'Orologio a fine Settecento fu eletto dal Capitolo vicario generale in regime di sede vacante, a seguito della morte del vescovo Nicolò Giustiniani nel 1796; a cui seguì la sua consacrazione vescovile nel 1805, la nomina a vescovo di Padova alla fine del 1807, potendo così il nuovo presule prendere finalmente possesso della sua sede il 29 dicembre e fare l'ingresso solenne il 5 gennaio 1808²⁵⁴. Assume quindi una particolare valenza la scelta di dedicare ai santi protettori due lunette, se si tiene conto della straordinaria elaborazione di tutte le fasi e aspetti della storia della chiesa di Padova che aveva compiuto, con eccezionale impegno, il canonico e poi vescovo Dondi dall'Orologio²⁵⁵. Quanto al suo aggiornato gusto artistico, si deve almeno ricordare come egli avesse commissionato tre impegnativi dipinti di soggetto sacro da destinarsi al Palazzo Vescovile avvalendosi del riminese Francesco Albèri, professore di disegno all'Università di Padova dal 1806 al 1810; passarono in seguito nella collezione di Vincenzo Stefano Breda²⁵⁶. Ad Albèri spettò anche l'incarico di eseguire il ritratto del vescovo regnante.

Quanto all'autore, Moschini nel 1817 è il solo che ricorda questi dipinti del Duomo e lo fa in termini critici, al punto da non far menzione della loro paternità, così da escludere, forse, anche quella degli artisti viventi che egli annovera: «non meritano considerazione le tre moderne opere pittoriche» del transetto meridionale, anche il quadro del presbitero «con i protettori della città, (è) opera triste di un moderno pennello»²⁵⁷.

²⁵³ In base alle poche testimonianze qui di seguito riportate nel testo e IVI, nota 257.

²⁵⁴ Su Scipione Dondi dall'Orologio, le sue scelte politiche e pastorali, nella complessa fase vissuta dalla chiesa patavina dopo la caduta della Repubblica veneta e con i regimi francese e austriaco si rinvia a PRETO 1992, pp. 292-295.

²⁵⁵ CRISTOFANELLI 1905; BROTTI 1909; IDEM 1991, pp. 13-30.

²⁵⁶ Sul periodo padovano di Albèri si veda la testimonianza di MOSCHINI 1826, pp. 127-128. Le opere per il palazzo Vescovile sono edite da MILLOZZI 1999, pp. 91-102; si veda anche POLI 2002, pp. 127, 163, nota 10.

²⁵⁷ MOSCHINI 1817, pp. 71, 76. Lo ripetono CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 547: «dipinti di poco pregio di ignoti pittori settecenteschi». MOSCHINI 1817, pp. 104, 106, 186, 192, 193 ricorda tra i pittori recenti o ancora operanti i più noti Pietro Antonio Novelli, Saverio Dalla Rosa, Giambattista Canal. Fa menzione dell'attività a Padova di Pietro Moro noto soprattutto come decoratore neoclassico, di Giuseppe Gallo Lorenzi noto anche come restauratore, di Giuseppe Tirabosco, di cui si è trattato nel presente lavoro, del veronese Luca Breda, IBIDEM pp. 10, 15, 81, 84, 90, 113, 119, 166,



Fig. 58 - Pittore degli inizi dell'Ottocento, *L'adorazione dell'arca santa*, Padova, Duomo, transetto meridionale, parete destra.

Si tratta di un giudizio di qualità. Ma si può anche osservare in proposito come l'impronta ancora prevalentemente tardosettecentesca, si direbbe in un'accezione di normalizzato Rococò di carattere accademizzante di questo nucleo di opere fosse destinata in pochi anni a non incontrare più il gusto per il suo rapido evolversi, nel caso migliore per il deciso mutare. Nel 1826, nel considerare un'ultima volta i pittori operanti a Padova a fine e Settecento e i contemporanei, Moschini restituisce una situazione rarefatta di personalità, annovera Francesco Albèri e lascia comprendere la sua linea quando, dopo costui, chiude con il ricordare che «ora Padova, possiede e accarezza Giovanni Demin»²⁵⁸. Pertanto, rimane il dubbio se la realizzazione di un'opera per il Duomo di S. Maria della Spina, con la sua visione improntata alla pittura romana, avrebbe potuto meritare un riscontro e apprezzamento circa la novità di linguaggio perché su quella linea che

174, 179, 182. Su Breda cfr. BIADDEGO, ZANNANDREIS 1891, pp. 486-487. Considera anche i meno noti Prospero Schiavi allievo di Gianbattino Cignaroli attivo per la chiesa dei Filippini, Giuseppe Nicoletti pittore di riguardo, entrambi morti nel 1803, Giambattista Pizzati allievo di Piazzetta morto nel 1806, di cui ricorda l'attività di restauratore, IBIDEM pp. 63, 100, 106; tra i viventi si ricordano Antonio Zinello, Simeone Merlini da Pisa, Ludovico Brussa detto Guetto «ornamentista» a Venezia, Giuseppe Baldissini di Nicolò, IBIDEM, pp. 61, 153, 163, 166, 174, 179, 182, 188.

²⁵⁸ Moschini 1826, p. 127.

Moschini fatica altrimenti a trovare in seguito. Va ricordato come, a monte, Pietro Brandolese l'avesse già colta tale novità nel pittore siciliano, ben conoscendone l'opera a Rovigo e a Lendinara.

In un tale contesto, per proseguire con il programma pittorico del Duomo ci si affidò a un'artista che ha almeno qualche affinità con quel modo disinvolto di elaborare i fondamenti dell'accademismo cignaroliano proprio di Anselmi, il quale sembra ancora echeggiato nelle gamme cromatiche fredde e brillanti, nella magniloquenza compositiva, non certo nelle tipologie nient'affatto idealizzanti²⁵⁹.

In estrema sintesi gli interventi nella cattedrale di Padova a partire da metà Settecento, e a considerare unitamente quelli più importanti e i complementi, si pongono sulla linea tiepolesca con Mengardi e Menescardi, su quella cignaroliana con Tirabosco, si aggiungeva da ultimo la convocazione del batoniano Sciacca che rivela una precisa scelta di gusto, anche se poi egli dovette essere sostituito.

Un altro capitolo è quello riguardante la quadreria delle due sacrestie dei canonici e dei prebendati. Riguardo ai loro vestiboli, si è già osservato come le tele della Sacrestia dei canonici, spettanti a Raoux e Zanella, siano organiche per tematica al ciclo di teleri del presbiterio, e la loro ideazione e realizzazione sia conseguente anche in termini cronologici.

Altrettanto doveva verificarsi per quelle del vestibolo della Sacrestia dei Prebendati. Invece, almeno in parte, esse confermano attualmente la prassi della ricollocazione di opere di diversa provenienza che si è altre volte riscontrata. Nella specchiatura concava di sinistra figura lo *Sposalizio della Vergine* (fig. 59), opera attribuita concordemente dalle fonti a Giambattista Minorello, attendibilità messa in dubbio solo più di recente²⁶⁰. Si

²⁵⁹ Se si dovesse accertare una tale estrazione veronese dell'ignoto pittore così largamente impegnato in Duomo si stabilirebbe una linea di gusto, fatti i debiti distinguo qualitativi, che è segnata dalla presenza di Saverio Dalla Rosa con le pale per la chiesa dei Filippini del 1805-1806, assegnategli grazie alla mediazione dell'allievo Bortolo Corner, dall'attività di Angelo Da Campo, impegnato nel territorio, a Tribano. Per tali episodi e il gruppo di "minori" formatisi presso l'Accademia di Verona, basti il riferimento a MARINI 2011, pp. 203-214, in part. p. 207; FABBRI 2011, pp. 195-201.

²⁶⁰ ROSSETTI 1765, p. 134; DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZO 1973 (1980), p. 67; BRANDOLESE 1795, p. 127; MOSCHINI 1817, p. 70. In seguito menzionata con cauta attribuzione a G. Minorello da ARSLAN 1936a, p. 62; CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 548; BRESCIANI ALVAREZ 1975, p. 99. Quanto a GROSSATO 1977, pp. 187, 319, fig. 206 che si esprime dopo il restauro, ritiene presenti «elementi manieristici di derivazione bolognese. Ricorda infatti, per certi aspetti di composizione, tipologie e stile, i pittori Lorenzo Sabattini e Orazio Samacchini; si tratta quindi di un filone di cultura emiliana completamente diverso da quello a cui si riallaccia l'altro Minorello». Ricordata come G. Minorello, ma



Fig. 59 - Giambattista Minorello, *Sposalizio della Vergine*, Padova, Duomo, Vestibolo della Sacrestia dei Prebendati.

ritiene opera certa di questo artista di origine padovana, e legato da parentela a Francesco Minorello. Per di più le si riconosce l'utilità di consentire l'esclusione di alcune attribuzioni al suo catalogo e di fugare il dubbio espresso nel proporre altre, in un contesto di incertezza valutativa a cui si è già fatto riferimento. La conferma della paternità, più volte attestata dalle fonti, si stabilisce non sul confronto con i due teleri più noti e rappresentativi del *Mosè sostenuto nella preghiera mentre Giosuè combatte*, già ritenuto di Francesco Ruschi, e del *Miracolo della Croce*, già ritenuto di Johann Karl Loth, entrambi pubblicati nel 1680 nel paramento liturgico della cattedrale di Vicenza promosso dal vescovo Giuseppe Civran²⁶¹. Le attribuzioni di partenza di queste due opere vicentine sono rivelatrici dell'esito stilistico del pittore che fa sintesi fra certo classicismo accademizzante come quello di Ruschi - ravvisabile nelle composizioni, nell'accertamento disegnativo, nella scelta tipologica - e una sensibilità chiaroscurale o una stesura pittorica più sciolta al modo dei veneti con trascorsi "tenebrosi", come per l'appunto Loth. Di maggiore interesse è il fatto che più cogenti si presentano le coincidenze dei risultati fra il dipinto padovano e le altre opere accostate a Giambattista Minorello solo dubitativamente, o che sono assegnate in alternativa al marchigiano di stanza a Venezia Giuseppe Diamantini, o in cui si è voluta trovare anche l'influenza di Zanchi e Giordano: la *Flagellazione* e la *Resurrezione di Cristo* della chiesa parrocchiale Castegnaro, alla quale provengono dall'oratorio del Rosario di Vicenza²⁶². Il dipinto del Duomo padovano, anche in virtù del confronto con queste due opere vicentine, mette in luce in Minorello una sostanza non strettamente tenebrosa, bensì il permanere di quella "accademizzante", non più ruschiana ma affine ai modi dei veronesi che alle stesse date maturarono un'esperienza a Bologna e Roma: Francesco Perezzi detto il Ferrarino, Santo Prunato attivo per San Giacomo a Vicenza e Antonio Calza²⁶³. Non si dispone degli estremi anagrafici di Giambattista Minorello, ma il nucleo di tre opere formulato accostando alla tela del Duomo di Padova le due ora a Castegnaro prospetta l'accertamento della sua fase

senza specifiche, da BINOTTO 2000, pp. 303-304; MAGANI 2004, p. 173, cat. 111; BIFFIS 2010, p. 696-697. Per FURLAN 2002, p. 79, nota 124 «presenta caratteri abbastanza dissimili dai dipinti del periodo vicentino».

²⁶¹ SACCARDO 1982, pp. 127-128, 131-135, 162-164; BARBIERI 1993, pp. 24-25; FURLAN 2002, p. 79.

²⁶² La proposta attributiva, espressa con dubbio, è di BINOTTO 2000, pp. 304, 313-314. L'attribuzione a Diamantini, o un accostamento di Minorello a quest'ultimo, sembra si possano dedurre da MAGANI 2004, p. 173, cat. 111.

²⁶³ Per tali autori, nel presente contesto, è sufficiente il riferimento ai profili di MARINELLI, PESENTI 1978, pp. 131-142.



Fig. 60 - Girolamo Brusaferrò (?), *Nascita di Cristo*, Padova, Duomo, Vestibolo della Sacristia dei Prebendati.

tarda, assieme a una evoluzione stilistica rispetto a quanto dimostrato con i teleri vicentini del 1680 per il paramento Civran. La supposizione è che lo *Sposalizio della Vergine* sia un'opera collocata in Duomo circa il 1709.

Al centro, sopra la porta che dà accesso alla Sacrestia, rimane il dipinto della *Nascita di Cristo* contenuto entro un'esuberante cornice lignea intagliata e dorata (fig. 60); le fonti lo assegnano alla scuola dei Bassano, poi fu ritenuto genericamente d'ignoto secentesco²⁶⁴. La ripresa di un'invenzione alla Francesco Bassano, ravvisabile ancora nelle tipologie e nella ricerca luministica, avviene in termini affatto svincolati dagli ultimi artisti del lascito d'apontiano e con un grado di naturalismo di matrice tenebrosa e giordanesca che appartiene all'ultimo Seicento. A osservare il dipinto sotto questa ottica, pare doversi raccogliere almeno provocatoriamente la testimonianza del manoscritto Ferrari che menziona «i quadri laterali delle Sagrestie de' Canonici, de' Capellani, di un Francese, del Brusafello e del Minorello padovano»; nel riportarla Arslan si giustifica sottolineando che «è l'unica fonte in cui troviamo nominato il Brusafello»²⁶⁵. Individuate le opere degli altri artisti citati, a Brusafello non rimane che questa, forse da tenere in conto - con tutte le cautele del caso - come giovanile esercizio di variazione su di un tema bassanesco che lo mostra in una dimensione affatto inedita, ma con qualche possibilità di riscontri nelle sue opere più "tenebrose", almeno nella tipologia del Bambino che non è conforme al modello bassanesco prescelto. Pertanto, si iscrive l'opera nel suo catalogo in termini affatto dubitativi, come una sorta di possibile "incunabolo", e solo perché rimane ancora da definire la sua prima attività: nato nel 1677 è iscritto alla Fraglia dei pittori nel 1702 venticinquenne, e non è possibile che ad aprire il catalogo debba rimanere il telerò della *Sommersione del Faraone* del 1706 per la chiesa di San Moisè a Venezia, opera di aggiornato carattere riccresco²⁶⁶. Quanto al suo soggiorno a Padova, vi pubblica una delle opere iniziali documentate ma ancora più tarda, il telerò con *San Domenico che salva una donna dal naufragio* della chiesa di Santa Maria delle Grazie, nel quale le fonti assicurano intervenisse Marini²⁶⁷.

²⁶⁴ Contenuta in ricca cornice lignea intagliata e dorata, la tela è ritenuta «de' Bassani» o di scuola dei Bassano: ROSSETTI 1765, p. 134; DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZO 1973 (1980), p. 67; BRANDOLESE 1795, p. 127; MOSCHINI 1817, p. 70. Per ARSLAN 1936, p. 62 di ignoto secentesco, come pure per CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 548.

²⁶⁵ FERRARI 1734, c. 141, ed. FANTELLI 1987c, p. 167; ARSLAN 1936a, p. 62.

²⁶⁶ Tale problematica è ricostruita, con indicazione degli apporti critici fondamentali, da PIETROPOLLI 2002, pp. 13-18.

²⁶⁷ PIETROPOLLI 2002, p. 56, cat. 26, fig. 38.



Fig. 61 - Angelo Trevisani, *Dormitio Virginis*, San Giorgio delle Pertiche, chiesa arcipretale, dal Duomo di Padova, Vestibolo della Sacrestia dei Prebendati.

Non è più presente la *Dormitio Virginis* (fig. 61) ritenuta di Angelo Trevisani già da Rossetti, che la indica posta nella specchiatura di sinistra, dove ancora la segnala Arslan, confermandone l'autore²⁶⁸. Si trova anch'essa "sfollata" presso la parrocchiale di San Giorgio delle Pertiche, probabilmente poco prima del 1943, dove è stata riconosciuta di recente sotto il nome di Francesco Polazzo, ovviamente da poco acquisito in sede locale²⁶⁹. Va da sé che i soggetti mariani assicurano il legame dei dipinti di Minorello e Trevisani con il ciclo del presbiterio che tematicamente trova i presupposti (Annunciazione e Visitazione) nella corrispondente absidiola della Sacristia dei Canonici, così che questi ultimi ne costituiscono anche un completamento. Di primo acchito si sarebbe portati a supporre una cronologia ravvicinata, circa il 1709, anche per quello di Trevisani. Si deve tener conto che, diversamente da quanto avviene per Minorello, si dispone proprio per questo momento di molti punti di riferimento che sono stati accertati anche di recente, tutti di notevole livello qualitativo per definire l'identità stilistica del pittore veneziano. Si tratta, in particolare, della pala della parrocchiale di San Lorenzo di Cavazzana di Lusia con *San Sebastiano e i santi Rocco, Lucia e Bovo*, delle ben note tele, sei in tutto, del Santuario della Madonna del Pilastrello a Lendinara, alle quali si è avuta l'occasione fortunata di aggiungere tre rappresentativi dipinti "di storia" eseguiti nella stessa fase per la nobile famiglia lendinarese dei Malmignati, già ritenuti di Nicola Grassi e Antonio Bellucci²⁷⁰.

L'assieme di queste opere e la coerenza dei risultati stilistici, fa propendere per una collocazione successiva, seppure di poco, per la tela già nel Duomo di Padova. Si assiste in essa a un'orchestrazione cromatica più

²⁶⁸ ROSSETTI 1765, p. 134; DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZO 1973 (1980), p. 67; BRANDOLESE 1795, p. 127; MOSCHINI 1817, p. 70; ARSLAN 1936a, p. 62. Si deduce che la tela sia stata rimossa per lasciar posto a quella dello *Sposalizio della Vergine*, trasferita dalla parete destra, dove la ricordano le stesse fonti. L'indagine per rintracciare il dipinto, l'intervista a monsignor Claudio Bellinati avevano avuto esito negativo. Cfr. FOSSALUZZA 2009, p. 204-217 nota 20.

²⁶⁹ Il rinvenimento è merito di TON 2010a, p. 50, nota 59; in seguito illustrata dallo studioso, cfr. TON 2010b, pp. 58, 60, fig. 8. La datazione proposta è circa il 1709. L'assegnazione a Polazzo è di TIETO 1994, pp. 83-84, 86 che mette in luce le componenti piazzettesche e ricchesche. Si ricava che l'opera poté giungere dal Duomo di Padova nella congiuntura della ricostruzione della chiesa parrocchiale di San Giorgio delle Pertiche che, ornata di molte opere, è consacrata dal vescovo Carlo Agostini il 15 ottobre 1943. Cfr. TIETO 1994, pp. 45, 109, nota 36.

²⁷⁰ Quanto alla cronologia dei dipinti lendinaresi di Trevisani e il suo percorso, con l'aggiunta dei dipinti già Malmignati, si consenta il riferimento a FOSSALUZZA 2009, pp. 199-222.

libera, a un fraseggio pittorico alleggerito, come dire a un'espressione di punta del riccismo, anche se può risultare ancor più aderente il confronto ad esempio con Giovanni Segala più che con Giuseppe Camerata, o se alcuni aspetti più innovativi possano rinviare, in definitiva, anche a Pellegrini e alla sua *verve rocaille*.

Questi esiti, anche a tener conto del testo pittorico in molti punti compromesso, fanno ritenere più appropriato l'accostamento a opere di poco successive al 1709, collocate ad apertura del terzo decennio, in particolare alla pala dell'*Esaltazione del Cristo crocifisso portato dagli angeli, le anime del Purgatorio e santi* della chiesa Collegiata di San Giorgio di Pirano, fino a giungere almeno a livello comparativo alla pala di *San Rocco e l'angelo* per la chiesa cattedrale di Chioggia, ora al Museo diocesano.²⁷¹

In sostituzione della *Dormitio Virginis* di Trevisani, è attualmente esposta nel vestibolo della Sacristia dei Prebendati una tela inedita con scena di martirio (fig. 62), la cui paternità di Andrea Michieli detto il Vicentino è assicurata dall'iscrizione in lettere capitali, mai rilevata²⁷². L'originario *pendant* di questa con altra scena di martirio (fig. 63), è esposto attualmente sulla parete destra del presbiterio e il collegamento è certificato dalla perfetta omogeneità stilistica e dalle coincidenti dimensioni, tenuti in conto gli ingrandimenti apportati, perché richiesti dalla nuova collocazione²⁷³. Sono opere descritte da Arslan nel 1936 come di proprietà della Fabbriceria della chiesa, entrambe poste sulla parete della sacristia del coro d'inverno; la paternità secondo lo studioso è da riconoscere a Palma il Giovane, per il notevole livello qualitativo²⁷⁴. Evidentemente, lo studioso non si avvedeva della risolutrice iscrizione di una di esse. L'originaria provenienza, senza puntuali prove, è indicata, nel contempo, dalla chiesa di Sant'Agata delle monache benedettine, dove gli storiografi padovani, a

²⁷¹ Per la cronologia e il riconoscimento di quest'ultima opera si rinvia a FOSSALUZZA 2009, pp. 199-222. Da ricordare, a proposito della presenza a Padova di Trevisani, che eseguì una *Madonna del Rosario* per la chiesa della beata Elena Enselmini. Cfr. ROSSETTI 1765, p. 152; BRANDOLESE 1795, p. 231. Molto più avanti fu convocato per l'esecuzione della pala di *San Prosdocimo che battezza santa Giustina* per una delle cappelle del tornacoro del Santo, realizzata nel 1738 da Giacomo Ceruti. Cfr. LUCCO 1981, pp. 55-57, cat. 55.

²⁷² ANDREA VICE(NTIN)O.

²⁷³ Tela, cm 254x180 circa.

²⁷⁴ ARSLAN 1936a, p. 64. Non chiariscono la problematica con la menzione delle tele con «Martiri di vari santi» nella sacrestia del Duomo IVANOFF, ZAMPETTI 1979, p. 600, cat. 487 che, tuttavia, hanno il merito di proporre il nome di Andrea Vicentino. Invece, ritiene «più credibile un riferimento alla fertile bottega dei Maganza» MASON RINALDI 1984, p. 171, cat. A 55.



Fig. 62 - Andrea Michieli, detto il Vicentino, *Martirio di san Lorenzo*, Padova, Duomo, Vestibolo della Sacristia dei Prebendati.



Fig. 63 - Andrea Michieli, detto il Vicentino, *Martirio di san Lorenzo*, Padova, Duomo, Presbiterio, parete destra.

partire da fine Seicento, segnalano la pala raffigurante il *Martirio dei santi Trifone, Respicio e Ninfa* del Palma, quella del *Martirio di sant'Agata* di Leonardo Corona, ora ai Musei Civici, le *Storie di Cristo* di Dario Varotari della volta della navata, in aggiunta alle quali l'Aliense rappresentava i *Dottori della Chiesa e Profeti*, dimostrandosi allievo di Varotari dopo esserlo stato del Veronese, come certifica molto significativamente Antonio Monterosso²⁷⁵. Fra questi pittori delle ben note "Sette maniere" veneziane, Palma, Corona e l'Aliense, con l'aggiunta del padovano Varotari, di certo Andrea Michieli detto il Vicentino, che è uno dei sette selezionati da Boschini, avrebbe avuto il migliore riconoscimento con le due tele ora individuate presso il Duomo. Ma nulla, al momento, ci autorizza a confermare la provenienza da Sant'Agata, neppure il contenuto iconografico, il quale suggerisce anzi di cercare una soluzione alternativa.

Si deve tener conto, in concreto, come in un altare laterale della chiesa di San Pietro Apostolo delle Monache Canonichesse Benedettine, storicamente soggetta alla Cattedrale, le fonti segnalano opere del Vicentino, in particolare la pala del *Martirio della graticola di san Lorenzo*²⁷⁶. Ai lati della quale, secondo Moschini che è il più dettagliato, quattro tele riguardavano altri momenti del martirio del santo; dal punto di vista iconografico, possono essere associate a quelle che poi sarebbero state trasferite in Cattedrale: «nell'altare seguente (il secondo) la tavola con il "martirio di san Lorenzo" fu dipinta da Andrea Vicentino. Questi vi fece eziandio e le due figure laterali de' santi Pietro e Paolo, e gli altri quattro quadri, due

²⁷⁵ La pala del Palma, «un Martirio d'alcuni Santi», è ricordata nell'inventario tardo secentesco della Biblioteca Civica di Padova, ms. BP 125 edito da FANTELLI 1978, p. 16. Si vedano in seguito le menzioni di ROSSETTI 1765, p. 2; BRANDOLESE 1795, p. 146. ARSLAN 1936, p. 64 rinvia in proposito a MOSCHETTI 1901, IV, p. 31. Risulta trattarsi, in quel caso, di un unico dipinto di tale soggetto, effettivamente assegnato al Palma anche da DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZO 1973 (1980), p. 72. Cfr. MASON RINALDI 1984, p. 179. Per il dipinto di Corona, in aggiunta alle fonti in questa nota citate per il Palma, si rinvia al compendio di MASON RINALDI 1988, p. 244, cat. 169, alla ricostruzione della prima fase di FOSSALUZZA 2013, pp. 58-62. Si ritiene rilevante la testimonianza di MONTEROSSO (ms. sec. XVII, II) il quale ricorda la pala di Corona «pittore raro», le tele del soffitto di Varotari e che «li quattro Dottori di S. Chiesa sono di Antonio Aliense suo allievo». RIDOLFI 1648, ed. 1924, II, p. 208 nel ricordare questa collaborazione a Padova, a cui si aggiunge quella in villa Emo Capodilista a Montecchia, indica che Aliense è in anni giovanili, rimane dunque implicito un rapporto di allunato presso Varotari. Sulla formazione di quest'ultimo e il percorso iniziale di vedano le annotazioni in PALLUCCHINI 1981, I, pp. 44-45.

²⁷⁶ La pala centinata (cm 143x75) è riprodotta da ARSLAN 1936a, p. 149: «sembra vicina all'arte giovanile di Francesco Maffei».

per parte, l'uno sovrapposto all'altro, con azioni del santo, a cui l'altare è consacrato. Nel quadro di sotto alla sinistra di chi guarda, è scritto: Andrea Vic(entino)»²⁷⁷. Nella sacristia di San Pietro Apostolo ora si giudica la piccola pala del *Martirio della graticola di san Lorenzo* che nello stato conservativo in cui versa si fatica a valutare con piena cognizione di causa, risulta anzi difficoltosa la conferma al Vicentino. Si colgono comunque quei caratteri di un virtuosismo esecutivo che ha motivato il richiamo addirittura a Maffei, o più concretamente tipologie riconducibili ad Alessandro Maganza che fu partecipe alla decorazione pittorica dell'altare, almeno secondo Ferrari, ma che in realtà fu attivo in altro contesto in questa chiesa. Si riscontrano, in particolare, affinità con le opere di quest'ultimo nelle quali è impegnato a riproporre soggetti bassaneschi in piccolo con studiati effetti luministici, per cui si avvale come supporto della pietra di paragone. Tuttavia, nel caso del dipinto padovano vi è una maggior tensione nel disegno rispetto a quanto si nota in Maganza, la pittura di macchia sembra più disinvolta, la materia cromatica degli incarnati più

²⁷⁷ Si riporta la descrizione più completa ed esplicita di MOSCHINI 1817, p. 156. Si tenga conto inoltre delle menzioni in *Pitture d'Autori rinomati*, ms. sec. XVII, c. 9, ed. FANTELLI 1978c, p. 19, 23, nota 42 «Et un S. Lorenzo con alcuni Quadri per parte d'Andrea Vicentino»; FERRARI 1734, c. 138, ed. FANTELLI 1987c, p. 217: «Il martirio di San Lorenzo in piccole figure è giudicato d'uno de' Bassani. I due quadri bislonghi à parte sinistra col Martirio di detto santo con differente tormento, l'uno di Andrea Visentin, l'altro di Alessandro Maganza»; *Diario* 1766, p. 237: riporta, come Rossetti, la notizia della commissione della casa Malipiero Sassonia. Si veda dunque ROSSETTI 1765, p. 249: «La tavola col Martirio di S. Lorenzo, ed i due quadri laterali, e quelli al di sopra sono opere belle di Andrea Vicentino. Nel quadro alla parte del vangelo c'è il suo nome. A piedi di questo altare giace il cav. Ercole Sassonia Nobile Padovano autore di molte opere, e Professore riputatissimo di Medicina in questa Università»; DE LAZARA 1793-1795, in DE NICOLÒ SALMAZO 1973 (1980), p. 92: «Quella del martirio di S. Lorenzo con ai lati S. Pietro, e S. Paolo e li due Quadri laterali e quello di sopra di Andrea Vicentino»; BRANDOLESE 1795, p. 167: «...l'altare di S. Lorenzo, la cui tavola esprime il Martirio del santo, colorito da Andrea Vicentino. I due quadri laterali, come pure gli altri due a questi sovrapposti sono dello stesso pennello, e rappresentano varie azioni del santo. In quello di sotto a sinistra di chi guarda sta scritto *Andrea Vic.*». Nella verifica di quanto in proposito riportato da queste fonti, FANTELLI 1978 (v. *Pitture d'Autori rinomati* 1978), p. 23, nota 42 segnala ancora in san Pietro Apostolo, fra quelli assegnati al Vicentino, due dipinti in sacrestia e due in chiesa, senza specifica del soggetto. Si basa su CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 514. Nel pubblicare il "catalogo" di Girolamo Ferrari, Fantelli segnala la pala attribuita al Vicentino in sacristia, aggiunge «non identificabile con precisione il dipinto di Maganza». Cfr. FERRARI 1734, c. 138, ed. FANTELLI 1987c, p. 217, nota 190. In tal caso il rinvio è alla guida PUPPI, TOFFANIN 1983, p. 352.

attenta a modulazioni tonali, come si può riscontrare ad esempio in Pietro Malombra.

Si conservano altresì in sacristia della chiesa di San Pietro Apostolo due altri dipinti inediti che si ritengono opere indubbe del Vicentino, la *Conversione dei santi Tiburzio e Valeriano* e l'*Incontro di Salomone con la regina di Saba* che, evidentemente, non hanno connessione con il programma dell'altare dedicato a san Lorenzo martire; entrambi furono da Arslan assegnati dubitativamente a Francesco Minorello²⁷⁸.

Alcuni documenti del *Codice diplomatico padovano* di Gennari aggiungono conferme su quanto riportato dalle fonti, ma anche specifiche riguardo l'altare di san Lorenzo, la più importante è quella che consente di datare i dipinti al 1604, anno in cui risulta che «l'Ecce(ellentissimo) Ercole Sassonia fece far l'Altare di S. Lorenzo con tutti gli ornamenti, di quadri ai lati, della gelosia»²⁷⁹. Questo illustre docente di medicina poteva permettersi di convocare nel 1604 Andrea Vicentino che dà il meglio di sé, mentre in contemporanea Palma il Giovane pubblicava la *Conversione di san Paolo* eseguita a spese del Cappellano Giovanni Battista Bussolotti; da parte sua la Badessa Nadia Descalzi, l'anno dopo, proseguiva con le iniziative facendo decorare il presbiterio e altre parti della chiesa da Gasparo Giona, incaricava invece per le tele il vicentino Alessandro Maganza, autore della *Natività di Maria*, della *Presentazione di Maria al tempio*, di una *Gloria d'angeli*, e probabilmente ancora una volta il Palma²⁸⁰. In definitiva,

²⁷⁸ Ciascuna cm 120x244. Cfr. ARSLAN, 1936, pp. 148-149. All'attribuzione progressiva al Vicentino, riferita dal *Diario* 1766, p. 237 per confronto con la pala del *Martirio di san Lorenzo*, lo studioso preferisce quella dubitativa in favore di Francesco Minorello, non concordando su tale abbinamento.

²⁷⁹ GENNARI C.D.P., Tomo Sesto, c. 162v. Questo documento e altri inerenti la chiesa di San Pietro Apostolo sono resi noti da MASON RINALDI 1975, p. 204, nota 16. La studiosa assegna al Vicentino la pala del *Martirio di san Lorenzo*, non segnala altre opere qui discusse. Si deve sottolineare che le registrazioni di spesa del 1605 (IBIDEM, c. 129), riguardanti gli interventi nel presbiterio, fanno il nome di «Gasparo dipintor» per la decorazione murale, si tratta verosimilmente di Giona che indora anche la «gelosia»; si fa menzione altresì «di due quadri del Maganza ai lati dell'altare», si deduce essere quello maggiore. Ciò può aver comunque ingenerato l'equivoco attributivo per i laterali dell'altare di San Lorenzo. Gaspare Giona risulta autore anche di una pala d'altare, quella della *Natività*; inoltre «quello della presentation [fatto dipinzer da] M.r Giacomo dipintore», può riguardare una seconda opera di Iacopo Palma il Giovane che nel 1604 esegue la *Conversione di san Paolo* per questa chiesa, ancora in loco.

²⁸⁰ Le opere sono ben descritte da ROSSETTI 1765, p. 250. Sulla figura di Ercole Sassonia (Padova 1551-1607) basti qui il rinvio a CASTIGLIONI 1936, p. 896; PAZZINI 1947, pp. 697-698. Sulla pala del Palma si veda anche MASON RINALDI 1984, pp.



Fig. 64 - Sebastiano Galvan (?), *Martirio di san Lorenzo*. Padova, Duomo, altare di San Lorenzo.

il riconoscimento della provenienza delle due tele del Vicentino ora presso il Duomo apre alla ricostruzione di una microstoria di committenza presso la vicina chiesa di San Pietro Apostolo, e soprattutto alla ricomposizione di una pagina affatto significativa del Tardomanierismo pittorico nella città di Padova.

Acquisite nuove certezze di paternità si generano, come si vede, le problematiche sulla provenienza originaria delle opere. Per certi aspetti si può ritenere, al riguardo, correlata la questione attributiva di una pala d'altare del Duomo padovano in cui è rappresentato il *Martirio di san Lorenzo* (fig. 64), la cui trattazione si preferisce pertanto anticipare, nonostante sia collocata sull'altare barocco della seconda cappella del lato destro. Le fonti assicurano la paternità di Alessandro Galvano, pittore padovano non altrimenti noto, come non manca di segnalare ad esempio Moschini: «ha il suo nome nelle *Guide* di Padova, per una tavola che ne fece al duomo con il martirio di s. Lorenzo, la quale lo appalesa mediocre pittore»²⁸¹. L'altra opera accertata lo rivelava, infatti, solo un imitatore agli occhi di Rossetti che giudica la tavola del nuovo altare [di San Pietro Martire] in Sant'Agostino, ad evidenza una «cattiva copia fatta da Alessandro Galvano Padovano, tratta dalla più eccellente, e non mai abbastanza lodata del Gran Tiziano nella Chiesa de' Santi Giovanni e Paolo in Venezia»²⁸². Si deve osservare, tuttavia, come mai avvenuto prima d'ora che le fonti nel menzionare queste due opere di Galvano ne collocano l'attività nel Settecento, senza altra specifica. Un'indicazione questa affatto incongruente con il carattere palesemente tardomanieristico dell'unica opera ora giudicabile che ha come referente proprio lo stile di Andrea Vicentino, del quale in ogni caso non si ricalcano appieno i tratti tipologici. Questi sono associabili preferibilmente a quelli di Baldassarre d'Anna in fase tarda, quando divengono più stereotipati, mantenendosi

69, 98, cat. 188 (con bibliografia). L'altare per il quale il Palma realizzò la pala su incarico del cappellano Bussolotti, era stato fondato da Giovanni Cefali da Ferrara, famoso giureconsulto, docente di Diritto Civile presso lo Studio patavino che nel 1580 fu sepolto in San Pietro. Cfr. ROSSETTI 1765, p. 249.

²⁸¹ MOSCHINI 1826, p. 110. Si veda in precedenza MONTEROSSO, sec. XVII, I, c. 86v.; II, c. 30; ROSSETTI 1765, pp. 131-132: «secondo alcuni mss. è di Alessandro Salvato, o Galvano Padovano»; DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZZO 1973 (1980), p. 67; BRANDOLESE 1795, p. 124; MOSCHINI 1817, p. 67; ARSLAN 1936a, p. 61; CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 554.

²⁸² Si veda ROSSETTI 1786, p. 13, che ricorda come la tavola sia menzionata anche in *Diario* 1761, p. 81. Si trova citata altresì da BRANDOLESE 1795, p. 158. Si veda in proposito GHEDINI 1995, p. 82.

anch'essi sempre collegati alla matrice veronesiana²⁸³. Si pone quindi in dubbio che la pala che oggi si valuta corrisponda a quella segnalata dalle fonti, potrebbe darsi il caso che si sia proceduto a una sostituzione. Ma si affaccia altresì l'ipotesi più percorribile di un equivoco identificativo, per cui la pala del Duomo debba spettare non ad Alessandro Galvano ma a Sebastiano Galvan che, a detta di Moschini, come sopra ricordato, in data 27 novembre 1589 «si impegnava con i Canonici, siccome se ne ha dagli Atti Capitolari, di lavorare cinque pale in tela ad olio, per la somma di ducati centosettanta»²⁸⁴.

La pertinenza di questa soluzione, seppure in via solo ipotetica, si ricava dal confronto stilistico con l'unica opera finora identificata di Sebastiano Galvan qual è il telerò firmato della *Strage degli Innocenti* ora presso la Basilica di Santa Giustina a Padova per destinazione demaniale, ma segnalato in origine nella chiesa di San Benedetto Novello, almeno da Moschini e Pietrucci²⁸⁵. Sono inequivocabili i riscontri tipologici per via di un'eccentricità nella resa fisiognomica ed espressiva. Vi è poi coincidenza di matrice stilistica nell'interpretazione di un impianto veronesiano attraverso soluzioni cromatiche e chiaroscurali tintoretiane. La concitazione e le abbreviature disegnative possono richiamare in effetti gli esiti di Aliense, ciò non toglie che nella pala del Duomo il risultato sia più confacente, come osservato, ai modi del Vicentino o di Alessandro Maganza²⁸⁶. Una tale congiuntura rende pertinente l'ipotesi di identificazione dell'opera con una delle cinque pale d'altare commissionate a Sebastiano Galvan per il Duomo nel 1589, anche se questa, a rigore, possa risultare una data precoce per la sintesi stilistica che è proposta.

Quanto alla vera e propria quadreria delle Sacristie, ultimo capitolo a tutti gli effetti del presente percorso, è da prendere atto che non è edito in sede scientifica, a tutt'oggi, un completo riscontro rispetto a quanto catalogato da Arslan nel 1936, tanto più necessario a seguito dell'irreperibilità di alcune opere dopo la seconda guerra mondiale e dal momento che, in anni recenti, una selezione è entrata a far parte del Museo Diocesa-

²⁸³ Su D'Anna e un consuntivo sulla sua tarda attività si rinvia a FOSSALUZZA 2014, pp. 174-176, cat. 23 (con bibliografia).

²⁸⁴ MOSCHINI 1826, p. 110. Per i due Galvano si deve tenere conto della sintetica voce biografica di PIETRUCCI 1858, p. 126 che conferma la notizia di Moschini.

²⁸⁵ Sull'opera, ora esposta nel transetto sinistro (parete di sinistra) di Santa Giustina, si veda MOSCHINI 1817, p. 110; IDEM 1826, p. 110; PIETRUCCI 1858, p. 156. ARSLAN 1936a, p. 116 è dell'opinione che provenga dalla Scuola dello Spirito Santo. Si tenga conto dell'illustrazione di SPIAZZI 1980, p. 436, cat. 436.

²⁸⁶ Richiama Aliense SPIAZZI 1980, p. 436, cat. 436.

no ospitato nel vicino Palazzo Vescovile²⁸⁷. Tali opere, quale che sia la loro collocazione museale odierna, rimangono il segno di devoto legame con la cattedrale manifestato dai vescovi, canonici, prebendati e presbiteri con varie mansioni. Il munifico conferimento alle sacristie di opere devozionali ne decreta il passaggio dalla dimensione privata a un contesto affatto particolare, per certi aspetti "semipubblico". A un ambiente destinato, soprattutto, al disporsi alla celebrazione dei riti sacri, che già prevede un peculiare apparato iconografico stabile, sia devozionale, sia di richiamo alla dignità del ruolo ministeriale ricoperto dagli appartenenti ai diversi gradi del presbiterato che in cattedrale prestano il loro servizio.

Se si considera quanto catalogato ancora da Arslan nel 1936, la dimensione "istituzionale" della raccolta è tuttora rappresentata nella Sacristia dei Canonici dalla serie iconografica dei Canonici illustri, ma non più dai

²⁸⁷ ARSLAN 1936a, pp. 65-75. Su questi ambienti si sofferma anche il contributo relativo al tesoro di MOSCHETTI 1925, pp. 79-109; 277-310. Proveniente dalla Sacristia dei Canonici, presso il Museo Diocesano è esposto il dipinto raffigurante *San Francesco in orazione* con giusta attribuzione a Palma il Giovane, ma per ARSLAN 1936a, p. 73 solo «opera vicina» a tale pittore. Si propone una datazione al secondo decennio. Si fa cenno, almeno, alla tela (ora nella cappella di San Gregorio Barbarigo) con *I santi Daniele, Prosdocimo vescovo, Giustina martire e Antonio da Padova* (cm 70x193) che ARSLAN 1936a, p. 66 ritiene «di mediocre artista padovano vicino al Maffei». In realtà è da ritenersi riferibile ai modi del Padovanino nella fase più tarda, nel quinto decennio, che un aiuto o diretto seguace si sforza di imitare anche nelle abbreviature della stesura cromatica. Il motivo in chiaroscuro, con volute e fogliame su cui posano due putti, indica trattarsi probabilmente di un fregio o di un sopra porta.

Non mancano le copie. Quella della *Salomè con la testa del Battista* di Guido Reni della Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Corsini in Roma è una sorta di libera interpretazione che data al 1687, come dichiara l'iscrizione che fa memoria dell'offerente, il prete don Paolo De Bonardis, primo beneficiario della cappella di San Giovanni Battista. Cfr. ARSLAN 1936a, pp. 65-66; CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 563. Il dipinto è ora posto nella parete di controfacciata della Sacristia dei Prebendati. Per le caratteristiche esecutive, piuttosto modeste, può ritenersi tardo secentesco anche la copia della *Sacra famiglia e san Giovannino* di Paolo Veronese già nella chiesa di San Barnaba a Venezia (ora in quella dei Carmini), che ebbe vastissima fortuna. Cfr. ARSLAN 1936a, p. 66. Per quanto concerne il *San Francesco e un angelo* della Sacristia dei Prebendati che si giudica dopo il restauro relativamente recente non si può che confermare la valutazione di BRANDOLESE 1795, p. 128 che ravvisa la maniera di Luca Ferrari. Il parere di quest'ultimo è confermato da ARSLAN 1936a, p. 66. Non si può ritenere, infatti, opera autografa, semmai nella migliore delle ipotesi un esercizio autonomo di replica di un partecipante alla bottega; non è ravvisabile lo stile di Francesco Minorello. Cfr. CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 561: pittore del secolo XVII; GROSSATO 1977, pp. 168, 312, fig. 194: Luca Ferrari; PIRONI 1999, p. 245, cat. 37: presumibilmente lavoro di collaborazione tra il maestro e la bottega.



Fig. 65 - Giambattista Bissoni, *Ritratto del cardinale Pietro Valier*, 1629, Padova, Duomo, Sacristia dei Canonici, attualmente al Museo Diocesano.

ritratti di alcuni vescovi di Padova²⁸⁸. Si segnalava qui il *Ritratto del cardinale Pietro Valier* (fig. 65), «opera probabile di un seguace di Leandro da Ponte in contatto con Palma il Giovane» per Arslan, spettante in realtà a Giambattista Bissoni, in quanto risulta firmato sul retro dove si legge anche la data 1629²⁸⁹. Nello stesso anno, precisamente il 9 aprile 1629, il presule passa a miglior vita all'età di cinquantaquattro anni e viene sepolto presso la Cattedrale, dove solo nel 1651 è eretto nel braccio destro del transetto, per volontà dei Canonici designati suoi eredi, il monumento funebre che presenta il suo busto, una traduzione di quello berniniano²⁹⁰. Significativamente esso sta di fronte al *Monumento funebre del cardinale Francesco Zabarella*, e l'epigrafe memorativa del Valier non manca di ricordare che il monumento di quest'ultimo è posto salvi restando i diritti della famiglia Zabarella. Solo due anni prima di essere ritratto da Bissoni, in occasione del suo secondo soggiorno romano del 1627, il Valier aveva potuto mirare ben in alto, commissionando a Gian Lorenzo Bernini il suo ritratto e quello dello zio, il cardinale Agostino Valier (1531-1606), destinati alla cappella di famiglia in Santa Maria in Isola (ora Venezia, Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro)²⁹¹.

Rimane di ignoto il *Ritratto del cardinale Marco Antonio Corner* del 1636, anch'esso presso il Museo Diocesano²⁹². Quest'ultimo svolse il suo ministero episcopale a Padova dal 1632 al 1636, l'iscrizione elogiativa che è apposta alla tabella che accompagna tale ritratto consente ad Arslan di ribadire, quanto già affermavano le fonti: «si apprende come i dipinti della Sacrestia dei canonici, almeno quelli anteriori al 1636, fossero un dono del Corner»²⁹³.

Il punto più alto di richiamo alla storia della moderna cattedrale, il quale coincide con il massimo riconoscimento della dignità dei canonici padovani, è espresso dalla collocazione del *Ritratto di papa Clemente XIII*

²⁸⁸ La serie è composta di quarantaquattro pezzi eseguiti nel Settecento secondo ARSLAN 1936a, p. 67.

²⁸⁹ ARSLAN 1936a, p. 71. Riporta il testo dell'iscrizione dedicatoria con data del 1629 della tabella lignea in origine posta sotto il dipinto.

²⁹⁰ La collocazione è motivata dalla promozione della fabbrica in questa porzione del Duomo da parte del Valier. In particolare sul monumento, si veda BELLINATI 1977, pp. 44-46; per l'iscrizione IDEM 1977, p. 55; BRESCIANI ALVAREZ 1977, pp. 111-112; in questo volume il contributo di Fabien Benuzzi.

²⁹¹ Cfr. ZANUSO 1999, pp. 320-321, cat. 35-36; Bernini 2008, p. 289, cat. A.22.

²⁹² ARSLAN 1936a, pp. 71-72.

²⁹³ ARSLAN 1936a, pp. 71-72. Il testo dell'iscrizione, con analogia considerazione sulla munificenza del Corner, è riportata in calce al profilo del presule di GIUSTINIANI 1786, pp. CLXIV-CLXV; DONDI DALL'OROLOGIO 1805, pp. 64-65.



Fig. 66 - Alessandro Varotari detto il Padovanino, *Madonna con il Bambino*, Padova, Duomo, Sacrestia dei Canonici, attualmente al Museo Diocesano.

di Giambattista Mengardi (ora presso il Museo Diocesano), di cui si è già discusso.

Quanto ai dipinti devozionali, nella Sacristia dei Canonici è da considerare, come caso emblematico, quello della *Madonna con il Bambino* (fig. 66), la cui appartenenza nell'opinione originaria è espressa dall'iscrizione della tabella lignea intagliata e dorata, abbinata alla ricercata cornice a portale. Si fa riferimento alla paternità di Tiziano Vecellio e alla donazione nel 1665 da parte del canonico Francesco Lion, «uomo di somma dottrina, prudenza e zelo impareggiabili», che precedentemente, nel 1653, aveva affidato la sua biblioteca ai Teatini di Padova²⁹⁴. Il dipinto, per la sua attribuzione altisonante al Cadorino, fu oggetto di interesse da parte degli storiografi padovani, a partire da Rossetti, de Lazara e Brandolese, concordi però nel riferire giustamente l'opera a una gloria padovana, ad Alessandro Varotari detto il Padovanino²⁹⁵. In essa egli è ancora una volta, in effetti, emulo di Tiziano, come si ricava se la si pone a confronto con il prototipo del soggetto ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia; si tratta di un impegno che si situa in un momento giovanile, non distante dalla sua opera prima, *l'Incredulità di Tommaso*, pala con data del 1610, destinata alla chiesa di San Tomio a Padova, ora in Santa Lucia²⁹⁶. Proprio una tale datazione fa sì che l'opera del Duomo costituisca una testimonianza fondamentale sul metodo di Padovanino quale esponente di punta del classicismo neotizianesco.

A Padovanino è riferito dalle fonti anche il *Cristo portacroce e il manigoldo* che va iscritto nell'elenco dei dipinti perduti, o non rintracciabili dopo la seconda guerra mondiale, di cui non si dispone di documentazione fotografica per consentirne l'identificazione certa²⁹⁷.

²⁹⁴ Il profilo è di DONDI DALL'OROLOGIO 1805, pp. 111-112. Trascrive l'iscrizione che fa riferimento alla donazione la si legge sulla tabella lignea. Sulla sua famiglia e l'arma comitale cfr. SCHROEDER 1830, pp. 201, 439-440.

²⁹⁵ ROSSETTI 1765, p. 136 «viene tenuta di Tiziano. Altri però la credono una bella copia fatta dal Padovanino»; DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZO 1973 (1980), p. 67: «del Tiziano copiata eccellentemente da Alessandro Padovanino»; BRANDOLESE 1795, p. 129: copia da Tiziano di Padovanino; MOSCHINI 1817, p. 72: Padovanino da Tiziano; FACCIO 1818, p. 72; SELVATICO 1869, p. 122.

²⁹⁶ Dopo il pronunciamento delle fonti la conferma viene da MOSCHETTI 1912, p. 155; VENTURI 1934, IX/VII, pp. 289-290; ARSLAN 1936a, p. 70. Sulla datazione si esprime di recente, nella revisione del catalogo di Padovanino, RUGGERI 1988, p. 121, fig. 7. Ma si veda anche FANTELLI 2000, I, p. 127.

²⁹⁷ ROSSETTI 1765, p. 136 «Cristo con la croce in spalla, che s'invia al Calvario, con un manigoldo in atto di percuoterlo con un bastone, in mezze figure...»; IDEM 1786, p. 135; DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZO 1973 (1980), p. 68: Varotari; BRANDOLESE 1795, p. 129; MOSCHINI 1817, p. 73; FACCIO 1818, p. 72; SELVATICO 1842, p. 205; IDEM 1869, p. 122; PIETRUCCI 1858, p. 277. Tra le menzioni moderne

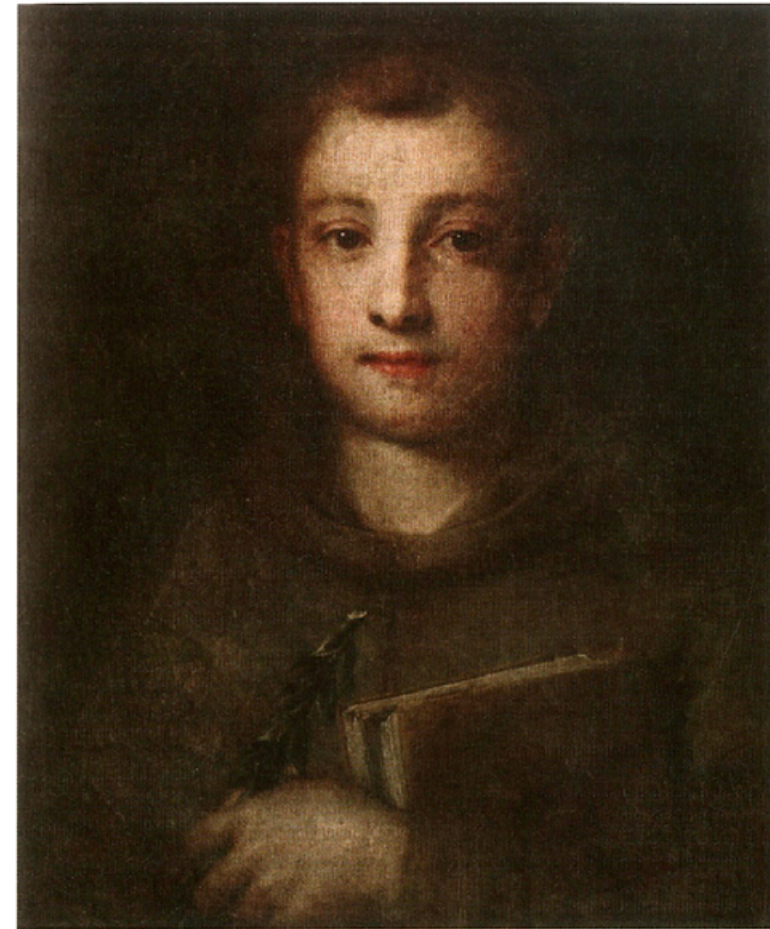


Fig. 67 - Girolamo Forabosco, *Sant'Antonio da Padova giovanetto*, Padova, Duomo, Sacrestia dei Prebendati.

Il nucleo di opere di pittori secenteschi presenti nella Sacristia dei Canonici comprende il raro dipinto del *Sant'Antonio da Padova giovanetto* (fig. 67) di Girolamo Forabosco²⁹⁸. Il Santo, colto in perfetta frontalità e fino

si annoverano quelle di VENTURI 1934, IX/VII, p. 309; ARSLAN 1936a, p. 71; RUGGERI 1988, p. 150: tra le opere perdute o non rintracciabili.

²⁹⁸ Olio su tela, cm 61x50. Cfr. ROSSETTI 1765, p. 136; DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZO 1973 (1980), p. 68: Forabosco; BRANDOLESE 1795, p. 139; MOSCHINI 1817, p. 73; PIETRUCCI 1859, p. 117; SELVATICO 1869, p. 122. Si vedano in seguito ZUCCOLO 1930, p. 28 segg.; ARSLAN 1936, p. 68; GROSSATO 1971, pp. 74-75; SACCOCCI 1981, p. 215, cat. 147, con ulteriore bibliografia. La proposta di datazione di quest'ultimo è tra settimo e ottavo decennio. Agli inizi degli anni cinquanta lo data BANZATO 2000, I, pp. 147, 153, fig. 185.

al busto su fondo unito, regge il libro e trattiene all'altezza del gambo il serto di giglio, così da non far comparire il fiore a disturbare la sobrietà e umbratile fusione cromatica dell'insieme.

Dell'importanza di quest'opera è già consapevole Moschini che nel profilo del pittore, per lui padovano e non veneziano, sottolinea che di sue opere «Padova non ne ha che un bel ritratto alla sagrestia del Duomo», mentre Venezia, secondo le sue conoscenze, ne ha solo due ai Tolentini²⁹⁹. Nel citarla per la prima volta, assieme a quelle presso le nobili famiglie della città, Rossetti lamentava il fatto che il pittore non compare dell'*Abecedario*, «benché le sue pitture sieno stimate e specialmente quelle che lavorò sul gusto di Guido»³⁰⁰. Un riferimento notevole per definire quel «trepidante naturalismo classicista» che il pittore padovano esprime in questo «ritratto», nel quale sa cogliere con apparente semplicità una peculiare frequenza emotiva e interiore del personaggio. Il pronunciamento di Rossetti suggerisce di far menzione di altre testimonianze che esprimono l'orientamento del linguaggio di Forabosco sui modelli bolognesi, su Albani in particolare, quella di Malvasia e Oretti riportate già da Fiocco nel suo contributo del 1926³⁰¹. Si ha motivo di ritenere, infatti, che il dipinto sia l'espressione della sintesi personalissima della lezione di Padovanino e Tinelli, la quale non esclude una tale esperienza bolognese, e che possa situarsi accanto alle prove migliori degli anni Trenta. Si prospetta dunque una notevole anticipazione nella prima maturità rispetto alle soluzioni correnti, talune forse condizionate dal fatto che nel 1653 (ma forse anche in precedenza) il pittore risulta tenere un'accademia di disegno in Padova, allora frequentata da Giovanni de Lazzara, conte e cavaliere di Santo Stefano, in particolare «appassionato antiquario» che incuriosì Cristina di Svezia³⁰². Sono anche

²⁹⁹ MOSCHINI 1826, p. 122.

³⁰⁰ ROSSETTI 1765, p. 136. In realtà è citato proprio in ORLANDI 1704, p. 231. Le opere presso le case Borromeo a Santa Lucia, Buzzacarini a San Giovanni, Ermo Capodilista in parrocchia di San Daniele, Cumani, Ferri, Rosa dietro il Duomo e Venturini sono ricordate da ROSSETTI 1765, pp. 313, 317, 324, 329, 347; IDEM 1780, pp. 329, 345. In casa di Galeazzo Dondi dall'Orologio è segnalata un'opera devozionale in un inventario del 1750, cfr. LEVI 1900, p. 223. Si aggiunga tra le opere perdute o non identificate il *Davide* in San Giovanni in Verdara, cfr. ROSSETTI 1765, p. 347. Per tale elenco si tenga conto ora del catalogo sistematico di MARIN 2015, pp. 331-332.

³⁰¹ MALVASIA (1678) 1841, II, p. 190; ORETTI, ms 1760-1780, ms, 123-135, Tomo V, c. 56. Cfr. FIOCCO 1926, p. 26. Indicazioni valorizzate, tra le altre, anche nel profilo di PALLUCCHINI 1981, I, pp. 180-185, in part. p. 181.

³⁰² Per questi aspetti della formazione, oltre ai contributi sopra citati, si vedano quelli di AIKEMA 1997, pp. 782-784; ROIO 2001, II, p. 827; BOTTACIN 2004, p. 70.

scelte personali quelle che motivano i temporanei soggiorni padovani di Forabosco, come quello «in un certo Monticello di Torreggio appresso Rua di Padova per liberarsi delle occupationi della città et attender a' suoi studii di pittura»³⁰³.

Di conseguenza all'anticipata datazione ora proposta, non si esclude che il dipinto possa appartenere al nucleo che il vescovo Marco Antonio Corner lasciò ai canonici nel 1636, ed essere stato questo particolarissimo «ritratto di devozione» una sua acquisizione recente. Se ciò potesse essere provato, si situerebbe anch'esso, e precocemente, nel quadro del già variegato e lungo capitolo dei rapporti tra Forabosco e più esponenti del casato veneziano dei Corner di San Polo, a iniziare dal patriarca di Venezia Federico, fratello di Marco Antonio vescovo di Padova, che gli commissiona una pala per la cappella di San Giusto martire del Palazzo patriarcale in San Pietro di Castello e che comprende, infine, quello con Giorgio Corner, vescovo di Padova (1642-1663), il quale nel 1663 lo incarica di stilare la stima delle sue opere.³⁰⁴

Quest'ultima ricorda che Forabosco poté frequentare lo studio di Tinelli «magari come collaboratore più che come allievo soprattutto dopo il '33». Nel momento di consegnare questo contributo si prende visione della monografia di MARIN 2015 che ripercorre e vaglia con dovizia di particolari tale problematica. La testimonianza sull'accademia tenuta a Padova da Forabosco è di DE LAZARA ms. sec. XVII, p. 21. Ne tiene conto MOSCHINI 1826, pp. 120-121 che parla di «scuola di disegno nella sua casa in Padova». Di recente tale notizia è valorizzata da PALLUCCHINI 1960-1961, II, p. 21; IDEM 1981, I, p. 180. La questione è ora ben ricostruita da MARIN 2015, pp. 6, 80-81, nota 194. Su de Lazara si hanno notizie da VEDOVA 1832, I, pp. 502-503.

³⁰³ Si ricava dalla particolarissima documentazione sul suo stato libero del 1664 edita da MORETTI 1986, p. 224.

³⁰⁴ Sui Corner e Forabosco si fa riferimento, in particolare, allo studio di BARCHAM 2001, pp. 255-257. Per una sintesi sulle varie occasioni di committenza basti qui il rinvio a MARIN 2015, pp. 68-69, 360-361. La datazione della pala già sull'altare della cappella di San Giusto, *La Madonna (con il Bambino?) e i santi Marco, Cipriano vescovo, Girolamo e il ritratto del patriarca Federico Corner*, è fissata ante 1642. Si tenga conto che il patriarcato del Corner ha come termini il 1631 (ingresso l'anno seguente) e il 1644. Quanto all'indicazione del 1642, è dovuta al fatto che il 2 settembre di quell'anno il patriarca consacra solennemente la cattedrale di San Pietro di Castello di cui ha promosso il rinnovamento, pertanto si presume che si sia annoverata implicitamente fra questi lavori l'erezione della piccola cappella di San Giusto in Patriarcato, sul cui altare si trovava la pala. Ne parla a proposito del Palazzo Patriarcale e non della chiesa Martinioni 1663, I, p. 19. Sulla collocazione della cappella si veda la precisazione anche di BOSCHINI 1664, p. 153; IDEM 1674, p. 5) che dice trovarsi la pala «nella Chiesa di detto patriarcato». Sulla consecrazione cfr. CORNER 1749, pp. 186-188. Da ricordare che Marco Antonio Corner siede sulla cattedra episcopale di Padova proprio

Dalla meritoria revisione più recente del catalogo di Forabosco, di cui si tiene conto solo al momento di licenziare per la stampa il presente contributo, può risultare chiaro come il *Sant'Antonio da Padova giovanetto* non possa accostarsi alle opere degli anni cinquanta, e neppure a quelle dalla ricerca ben più articolata che hanno come riferimento il telero del *Salvataggio miracoloso* della chiesa parrocchiale di Malamocco (Venezia) documentato al 1646³⁰⁵. L'anticipo ancora più deciso che si propone per esso tiene conto di due condizioni preliminari. La prima riguarda il fatto che si giudica un'opera con il condizionamento di una vernice fortemente ossidata che fa percepire la forma più dilatata di quanto non sia in realtà. La seconda prende atto di una ricostruzione della prima fase del pittore viziata dall'inserimento di più opere che si ritengono incongrue, di altre che mostrano uno stato conservativo problematico e che, per di più, sono difficilmente controllabili *de visu*³⁰⁶.

in sostituzione del fratello Federico a causa della nota controversia politica sulla nomina, per la quale si rinvia a ZEN BENETTI 1971, pp. 119-126; GULLINO 1983b, pp. 185-188. Copia del ritratto del cardinale Federico Corner, un busto «tolto dal natural» da Forabosco, non si direbbe quindi derivato dalla pala della cappella di San Giusto, è inventariato presso i fratelli Agostino e Giovan Donaggio Correggio, ricchi mercanti con palazzo in San Cassiano, nella cui cospicua collezione altre opere spettano al pittore. Cfr. BOREAN 2000, pp. 105, 175, 203; MARIN 2015, pp. 92, 101, 352. Il *San Francesco in estasi* di Forabosco della chiesa di San Nicola da Tolentino a Venezia, che si accompagna al *San Magno con il modello di chiesa e l'angelo che presenta la personificazione dell'architettura*, è altresì collegato alla committenza dei Corner che qui avevano una cappella di famiglia. Tale committenza, affatto plausibile, è indagata da MARIN 2015, p. 69, tuttavia è da chiarire specie laddove la studiosa attinge alle motivazioni iconografiche sostenute da MANNO 2012, pp. 37-38. Per la stima dei dipinti del vescovo Giorgio Corner, figlio del doge Francesco, nipote del cardinale patriarca Federico e del vescovo Marco Antonio al quale succede, si veda SARTORI 1964, pp. 280-281. Collocazione archivistica dell'inventario: Padova, Archivio di Stato, Notarile, 6147, cc. 44-45. Su Giorgio Corner cfr. GULLINO 1983a, pp. 218-219.

³⁰⁵ La datazione del dipinto di Malamocco su base documentaria si deve alla ricerca di VIO 1984, pp. 202-203. Il completo ragguaglio della fortuna critica è ora di MARIN 2015, pp. 6, 147-151, cat. 24. La studiosa colloca fra 1646 e 1648 il dipinto del Duomo di Padova qui illustrato. Cfr. MARIN 2015, pp. 35, 65, 156-157, cat. 28, fig. 37.

³⁰⁶ Si fa riferimento al catalogo proposto da MARIN 2015, pp. 111-113 cat. 3, fig. 3; pp. 117-118, cat. 6, fig. 7; p. 123, cat. 9, fig. 15; pp. 52, 127-128, cat. 13, cat. 14, figg. 19-20. Si espungono da esso il *Ritratto del doge Marcantonio Memmo* di collezione privata; il *Ritratto di cortigiana con la sua mezzana* (?) presso Antichità Pietro Scarpa di Venezia; il *Ritratto di dama*, in ovale, della Galerie Rarion Ladrière di Parigi; il *Ritratto di dama con collana di perle* e il *Ritratto di dama con scialle*, entrambi in ovale ed eseguiti su rame, presso Antichità Pietro Scarpa di Venezia. Risultano difficili a giudicarsi in riproduzione, anche per lo stato conservativo che appare problematico, i

Se si parte di nuovo dalla prima opera certa del pittore ventiduenne, il *Ritratto di giovane donna detta Menichina* del 1627 (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini), si possono poi allineare, con un'opportuna selezione, solo il *Ritratto di giovane donna* degli Uffizi (inv. 2809), due ritratti di dama già Rothschild, ora di ubicazione ignota, così strettamente affini da essere quasi confondibili, per giungere al *Ritratto di giovane donna* della Pinacoteca della Fondazione Scientifica Querini Stampalia di Venezia³⁰⁷.

Subito dopo, probabilmente dalla seconda metà degli anni trenta, l'articolazione dei ritratti comincia a farsi più complessa, pur nel ricorso alle stesse componenti. Si coglie in questi ultimi una maggiore attenzione descrittiva anche in termini virtuosistici; nella ripetizione di certi tagli compositivi non si fatica a trovare - ad esempio nella resa delle mani - un'attenzione più naturalistica che ha efficacemente suggerito il richiamo a Bernardo Strozzi³⁰⁸. Una tale seriazione richiede anche l'ardire di espungere da questo contesto il *Ritratto di dama* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, alla Tinelli ma ancor più consono al catalogo di Chiara Varotari in fase matura³⁰⁹.

Proprio tra le opere di Forabosco dei primi anni trenta si propone, dunque, di annoverare il dipinto del Duomo che, grazie allo stile ben precisato e inconfondibile, offre l'occasione, nella sua singolarità tipologica, per conferire coerenza alla iniziale fase documentata del pittore.

La rappresentanza di pittori padovani del Seicento si poteva completare, in passato, con un'opera di Pietro Liberi, la tela con *Angeli recanti una corona di fiori e il giglio* (fig. 68) la cui attribuzione risale a Brandolese, ma che non è confermata nella più recente revisione del catalogo del

due ritratti muliebri di collezione privata padovana, cfr. MARIN 2015, pp. 43, 49, 114-116, cat. 4, fig. 5, cat. 5, fig. 6: 1630-1635. Forti perplessità desta l'attribuzione, e comunque l'inserimento nella fase che qui interessa, della *Ragazza allo specchio* della Collezione Luciano e Agnese Sorlini di Carzago di Calvagese Riviera (Brescia), cfr. MARIN 2015, pp. 53, 121-122, cat. 8, fig. 11: 1635-1640.

³⁰⁷ Si fa riferimento al recente catalogo con accurata bibliografia pregressa di MARIN 2015, pp. 6, 48-49, 107-109, cat. 1, fig. 1; p. 110, cat. 2, fig. 2; pp. 51, 124-125, cat. 10, cat. 11, figg. 16, 17; pp. 49, 50, 129-130, cat. 15, fig. 21. Gli ultimi tre distanziati dai primi, in quanto datati dalla studiosa al 1635-40. Il dipinto Querini ha evidentemente molto sofferto per incauti restauri, localizzati specie in corrispondenza del volto.

³⁰⁸ Segnano un passaggio evolutivo i due ritratti muliebri della Galleria Palatina di Palazzo Pitti, cfr. MARIN 2015, pp. 131-133, cat. 16, fig. 22; cat. 17, fig. 23.

³⁰⁹ ZAMPETTI 1959, p. 69 cat. 109; PALLUCCHINI 1981, I, p. 181; BOTTACIN 2004, p. 70; MARIN 2015, pp. 50, 119-120, cat. 7 (con ulteriore bibliografia).

pittore³¹⁰. La si riproduce per la prima volta in questa occasione, quale opera indubitabile di Jean Raoux, così da integrare il suo raro catalogo padovano. L'esito stilistico complessivo trova riscontro nella lunetta del *Riposo durante la fuga in Egitto* del presbiterio. Il brano raffinatissimo della corona di fiori che ricorre fa riferimento ai modi dei fioranti romani che si alternano nella bottega di Maratta, Karel van Vogelaer e Franz Verner von Tamm, detto Monsù Daparait. Rimane il quesito su quale fosse la destinazione della tela, parzialmente ridotta, pertinente iconograficamente alla celebrazione della Vergine Maria o di un santo (Antonio da Padova?).

Se ci si attiene alla distribuzione dei dipinti fra le due sacristie documentata nel più completo catalogo di Arslan del 1936, va ascritta a quella dei Canonici la *Madonna orante* del Sassoferato che le fonti padovane tra Sette e Ottocento non mancano di segnalare, com'è comprensibile per ragioni di gusto. Anche allora incontrava grande favore quel suo stile improntato al raffaellismo in declinazione "purista", per il quale gli erano stati maestri Domenichino e Reni³¹¹. Considerate le versioni capofila di questa tipologia specifica (tra queste una della Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano) e lo stato di conservazione dell'esemplare padovano, pare ragionevole considerarlo qualitativamente di buon livello, anche se è da tenere in conto la partecipazione della bottega³¹².

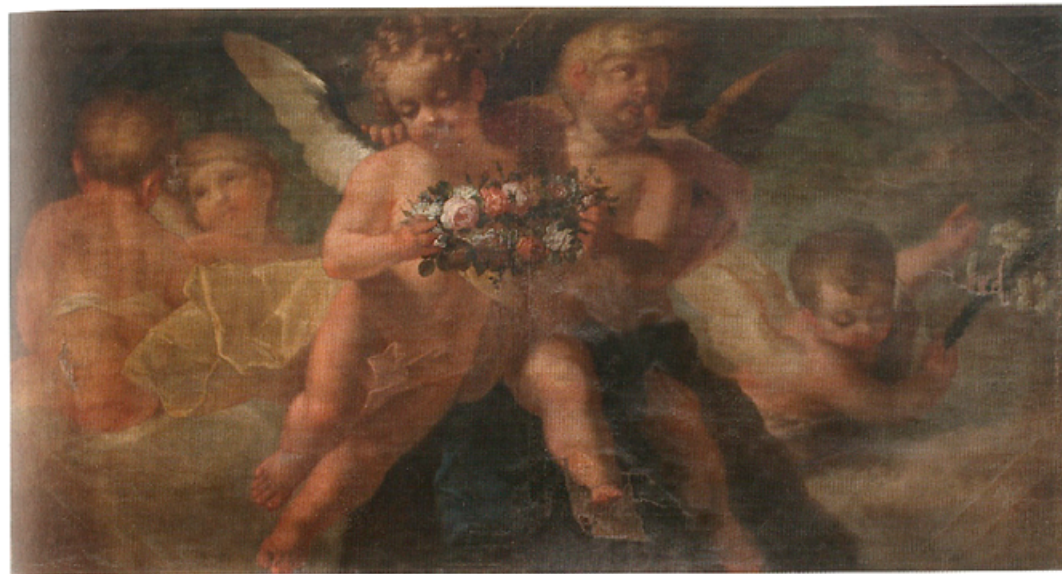
La selezione delle opere storicamente segnalate nella Sacristia dei Canonici può concludersi con le tele in *pendant* di Giandomenico Tiepolo, ora al Museo Diocesano, raffiguranti due apparizioni entro lo spazio liturgico che risultano di larga fortuna iconografica: *La Vergine con il Bambino appaiono sull'altare a san Filippo Neri* (fig. 69), *La Vergine con il Bambino (e san Michele) appaiono a san Girolamo Emiliani e ai suoi orfani in vesti del servizio liturgico* (fig. 70), solo quest'ultima firmata e datata 1778³¹³. Sono

³¹⁰ Da tener conto che il formato dell'opera (cm 150x80) e lo scorcio adottato suggeriscono la collocazione in un contesto decorativo. Attualmente funge da sopra porta nella Sacristia dei canonici. Le menzioni come opera di Liberi sono di BRANDOLESE 1795, p. 130; MOSCHINI 1817, p. 73; FACCIO 1818, p. 72; SELVATICO 1869, p. 122; RONCHI 1922, p. 63. Pongono il dubbio sull'autografia anche ARSLAN 1936a, p. 67; CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 559. Ultimamente è catalogata tra le non autografe da RUGGERI 1996, p. 218, cat. PA 55, con ulteriore bibliografia, non riprodotta.

³¹¹ ROSSETTI 1765, p. 136; IDEM 1780, p. 136; DE LAZARA 1793-1795, DE NICOLÒ SALMAZZO 1973 (1980), p. 68; BRANDOLESE 1795, p. 129; MOSCHINI 1817, p. 73; FACCIO 1818, p. 72. ARSLAN 1936a, p. 69 non pone il problema dell'autografia, ribadita dopo il restauro da GROSSATO 1971, p. 76 cat. 28; IDEM 1977, pp. 187-188, 317, fig. 202.

³¹² *Giovan Battista Salvi* 1990; PULINI 2009, pp. 90-92, cat. 9.

³¹³ Ciascuna cm 47x64. Le segnala ARSLAN 1936a, pp. 69-71. Sono illustrate da



anch'esse la testimonianza di un arricchimento progressivo della "quadrella" che si prolunga nel corso dell'Ottocento, nel caso specifico grazie al legato del canonico Matteo Lorenzoni del 1869³¹⁴.

Non si dispone, infatti, di nessun'altra notizia sulla provenienza dei due dipinti che Arslan pubblica per la prima volta. La data che uno riporta è significativa anche perché coincide con quella de *L'istituzione dell'Eucaristia (Comunione degli apostoli)* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, *morceau de réception* all'Accademia, eseguita solo dopo un «perentorio richiamo» del presidente Jacopo Marieschi, poiché l'elezione risaliva ben addietro, al febbraio 1756, e nel 1772 Tiepolo vi era stato nominato maestro³¹⁵. Allo stesso anno è riferita la pala di *San Francesco di Paola e altri santi* della chiesa parrocchiale di Zianigo, segue *La discesa*

Fig. 68 - Jean Raoux, *Angeli recanti una corona di fiori e il giglio*, Duomo, Sacristia dei Canonici.

GROSSATO 1971, pp. 77-81, catt 29-30. Si veda quindi MARIUZ 1971, p. 131, tavv. 278-279. Per l'aspetto iconografico si consideri *La regola e la fama* 1995; *San Girolamo Miani* 1986; ROSSI 2012.

³¹⁴ Come riporta GROSSATO 1977, p. 196, nota 231 su indicazione di Bellinati. La collocazione archivistica dell'inventario del legato Lorenzoni, non consultabile attualmente, è segnalato da SARTORI, LUISETTO 1988, III/2, p. 1545, n. 41: "1869, 13 Febbraio. Quadri lasciati in legato da Mons. Lorenzoni (AVP, V. XI, N.9)".

³¹⁵ Olio su tela cm 137x100. Cfr. MOSCHINI MARCONI 1970, pp. 115-116, cat. 250; MARIUZ 1971, pp. 77, 139, tav. 274.



Fig. 69 - Giandomenico Tiepolo, *La Vergine con il Bambino appaiono sull'altare a san Filippo Neri*, Padova, Duomo, Sacristia dei Canonici, attualmente al Museo Diocesano.

dello Spirito Santo della parrocchiale di Vigonovo (Pordenone)³¹⁶. Quanto alla sua presenza a Padova, è del 1777 la pala firmata della *Sacra famiglia e le sante Francesca Romana ed Eurosia* per la chiesa di Sant'Agnese, ora in quella di San Nicolò, nella quale l'angelo in primo piano a sinistra è di mano di Giambattista Mengardi³¹⁷. Le due tele di destinazione devozionale privata del Duomo, a confronto stabilito *ad annum* con la più elaborata prova dell'Accademia di destinazione "ufficiale" e con queste coeve pale d'altare, manifestano al miglior grado un altro registro espressivo particolarissimo di Giandomenico, sul quale si basa anche la sua ricerca più avanzata. A prescindere dagli aspetti esecutivi di notevole tensione (materia «gessosa» e una conduzione pittorica quasi «nevrastenica») e dall'orchestrazione cromatica ben elaborata, in esse egli risolve soprattutto «quel significativo blocco ideativo» che si percepisce fra i gruppi di personaggi sacri che popolano le sue pale d'altare e i fondali archi-

³¹⁶ MARIUZ 1971, pp. 77, 151, tav. 276; pp. 152-153, tav. 277.

³¹⁷ MARIUZ 1971, pp. 77, 131, tav. 275.



Fig. 70 - Giandomenico Tiepolo, *La Vergine con il Bambino (e san Michele) appaiono a san Girolamo Emiliani e ai suoi orfani in vesti del servizio liturgico*, Padova, Duomo, Sacristia dei Canonici, attualmente al Museo Diocesano.

tettonici con la loro «enfasi sacrale»³¹⁸. Nella composizione e nel più dinamico rapporto tra figure e spazio architettonico che si instaura nei due dipinti padovani "in piccolo" si avverte la rilettura di soluzioni un tempo attuate da Giambattista. Da citare in particolare quella de *I santi patroni della famiglia Crotta*, tela ora dello Städelches Kunstinstitut di Francoforte, che Giandomenico traduce all'acquaforte, nota in tre stati³¹⁹. Tale composizione, in particolare, sta alla base di soluzioni per nuovi soggetti e nuovi contesti, come può dimostrare, ad esempio, l'acquaforte dell'*Arrivo della Sacra Famiglia alla porta di una città d'Egitto*, la quale è il frutto di interventi che si susseguono nel tempo³²⁰.

³¹⁸ MARIUZ 1971, p. 77.

³¹⁹ Per il dipinto Crotta cfr. GEMIN, in GEMIN, PEDROCCO 1993, p. 412, cat. 397. Riguardo la traduzione incisa di Giandomenico si può consultare utilmente RIZZI 1971, pp. 236-237, cat. 105.

³²⁰ MARIUZ 1971, p. 78; RIZZI [1971], pp. 221-213, cat. 93; MARIUZ 1978, p. 42,

Guardando a questi precedenti, per quanto anche remoti nel percorso di Giandomenico, si può percepire come la prerogativa delle due tele del Duomo di Padova - analogamente alla sua produzione grafica a carattere devozionale - sia quella di attuare la dimensione di un racconto, come quella di un libro, il quale prevede una «lettura individuale»³²¹. Protagonisti in questo racconto «di gusto popolare» sono i personaggi sacri, e unitamente i fanciulli orfani di san Girolamo Emiliani che si presentano nelle loro candide vesti per il servizio liturgico, con il rosario appeso al cingolo, circondati dagli strumenti della carcerazione, dalla cesta della questua³²². Protagonisti sono tutti i presenti, ciascuno connotato psicologicamente, cioè in modo individuale, anche quei personaggi colti in modo estemporaneo, mentre percorrono o lasciano (come anche il cane, che mantiene il suo tradizionale significato allusivo) gli spazi sacri, non perché indifferenti bensì inconsapevoli dell'apparizione. In tale racconto «la storia sacra, cioè la storia per eccellenza, perde così ogni carattere di esemplarità, risolvendosi nel *continuum* di un album di avventure, folto di annotazioni realistiche e di invenzioni bizzarre»³²³. Un esito, questo, che lancia complessi messaggi e, per questo, si mostra adatto alla devozione privata e non alla dimensione dello spazio liturgico, alla specifica funzionalità del quale risponde la pala d'altare con altri registri comunicativi e altri percorsi di libertà interpretativa. Quanto alla Sacristia dei Canonici non potevano esserci, invece, soggetti più pertinenti di quelli delle visioni interpretate con tanta sottigliezza (e una certa quale inquietudine) da Giandomenico Tiepolo, quasi a lasciare il sospetto che, se non questa Sacristia dei Canonici del Duomo di Padova, una simile destinazione fosse per loro l'originaria³²⁴.

cat. 5. Ma si veda anche l'impaginato della scena della *Stazione II*, della *Via Crucis* dell'Oratorio del Crocifisso in San Polo a Venezia, RIZZI, *IBIDEM*, pp. 112-113, cat. 42; MARIUZ, *IBIDEM*, p. 48, catt. 2, 51

³²¹ MARIUZ 1971, p. 78.

³²² MARIUZ 1971, p. 78.; RIZZI [1971], pp. 150-151, cat. 61; pp. 152-153, cat. 62; MARIUZ 1978, p. 56, catt. 3-4.

³²³ MARIUZ 1971, p. 78.

³²⁴ A san Girolamo Emiliani e ai suoi orfanelli, sia Giambattista Tiepolo che il figlio Giandomenico dedicano più opere. Per comprendere l'iconografia del dipinto della Sacristia dei canonici è utile fare riferimento alle scene della vita del santo affrescate in monocromo grigio nell'oratorio di villa Tiepolo a Zianigo nel 1759, ora al Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico a Venezia. Cfr. LEVEY 1961, pp. 335-336; MARIUZ 1971, pp. 64, 142-143, tav. 156. Si tenga conto, inoltre, che il secondogenito di Giambattista Tiepolo, Giuseppe Maria, apparteneva all'Ordine dei Somaschi fondato da Girolamo Emiliani.