

# STUDI

Numero VI-VII, 2011

# TIZIANESCHI

*Annuario della Fondazione Centro studi Tiziano e Cadore*



ALINARI  ZADRE



# STUDI TIZIANESCHI

*Annuario della Fondazione Centro studi Tiziano e Cadore*

*Studi Tizianeschi*  
Annuario della Fondazione Centro studi Tiziano e Cadore

*Direttore*  
Bernard Aikema

*con la consulenza di*  
Augusto Gentili, Stefania Mason, Lionello Puppi, David Rosand, Enrico Maria Dal Pozzolo, Maria Giovanna Coletti

*Segreteria di redazione*  
Giorgio Tagliaferro  
Tessie Vecchi

*Coordinamento redazionale*  
Giorgio Tagliaferro  
Tessie Vecchi

*Fondazione Centro studi Tiziano e Cadore*

*Consiglio di amministrazione*  
Livio Barnabò, *presidente*  
Maria Giovanna Coletti, *vicepresidente*  
Renzo Bortolot, *consigliere*  
Paolo Caldara, *consigliere*  
Sandro De Marchi, *consigliere*  
Matteo Fiori, *consigliere*  
Igino Genova, *consigliere*  
Giacomo Giacobbi, *consigliere*  
Valentino Vascellari, *consigliere*

Mirco Zandonella, *consigliere*  
Sergio Zandonella, *consigliere*  
*Segreteria della Fondazione*  
Letizia Lonzi - Elena Maierotti

*Elenco dei soci fondatori della Fondazione Centro studi Tiziano e Cadore*

*Enti pubblici*  
Magnifica Comunità di Cadore  
Comune di Pieve di Cadore  
Provincia di Belluno  
Comunità Montana Centro Cadore  
Comunità Montana Comelico-Sappada  
Comunità Montana Val Boite  
Comunità Montana Cadore-Longarone-Zoldo  
Comunità di Selva di Cadore  
Consorzio Azienda B.I.M. Piave

Camera di Commercio, Industria e Agricoltura di Belluno  
*Enti sociali*  
Assindustria Belluno, Associazione fra gli industriali della Provincia di Belluno  
Ente cooperativo di Consumo di Mutuo Soccorso di Auronzo arl  
La Cooperativa di Cortina, società cooperativa

*Società*  
Safilo spa  
Giorgio Fedon & figli spa  
Mytos srl  
Galvalux srl  
Tipografia Tiziano

*Privati*  
Vittorio Tabacchi  
Enrico Cian  
Walter De Rigo  
Cesare Passuello  
Enzo Sopracolle  
Maurizio Soravia  
Giuseppe Unterberger  
Valentino Vascellari  
Mirco Zandonella  
Sincero Zanella

*Soci cofondatori*  
Gatto Astucci srl  
Real Marmarole sas  
Carmelo Paludetti  
Consorzio Industriali Protezione Ambiente (Cipa)

Vittoria Da Prà  
Comune di Belluno  
*Per informazioni e contatti*  
Fondazione Centro studi Tiziano e Cadore, 32044 Pieve di Cadore (Belluno)  
Casa di Tiziano Oratore  
tel. +39.0435.501674  
fax +39.0435.507658  
email: [centrostudi@tizianovecellio.it](mailto:centrostudi@tizianovecellio.it)  
[www.tizianovecellio.it](http://www.tizianovecellio.it)  
versamenti Unicredit Banca spa  
-Cariverona  
c/c 000040006521;  
Abi 02008;  
Cab 61230

© Copyright 2008 by Fondazione Centro studi Tiziano e Cadore

*Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.*

*Direttore editoriale*  
Giovanna Naldi  
*Progetto grafico*  
Sansai Zappini

© Copyright 2008  
by Alinari 24 ORE  
Largo Alinari, 15  
50123 Firenze  
[www.alinari.it](http://www.alinari.it)

*Redazione*  
Rossella Carrus

ISBN 9788863020144

*Fotolito*  
Fotolito Toscana, Firenze

*Stampa*  
EBS, Verona

## Sommario

5 Premessa

6 Il programma di ricerca della Fondazione Centro studi Tiziano e Cadore  
*Il comitato scientifico*

7 Notizie dal Centro

9 Titian's *Three Ages of Man*, Carlo Ridolfi and Lucretius's *De rerum natura*  
*Heiner Borggrefe*

20 Regesto per Francesco Vecellio  
*Elia D'Incà e Gabriele Matino*

47 Francesco Vecellio tra pittura e fanteria: indizi per una nascita  
*Gabriele Matino*

62 L'attività politico-amministrativa in Cadore e l'altro Francesco Vecellio  
*Elia D'Incà*

71 Further Considerations on the Pardo *Venus*  
*Paul Joannides*

78 Andrea Schiavone interprete di Tiziano: due variazioni dell'*Ecce Homo* per Giovanni d'Anna  
*Giorgio Fossaluzza*

88 Titian's *Salome* and its Copies: Some Errata and Addenda to Wethey  
*Simon P. Oakes*

97 Tra i "discepoli" di Tiziano: Damiano Mazza e il soffitto della Scuola dei Sartori  
*Giorgio Fossaluzza*

117 Un'intenzione ritrovata: il bozzetto per il "Monumento a Tiziano"  
*Ranieri Varese*

136 Il monumento a Tiziano Vecellio a Pieve di Cadore  
*Cristina Beltrami*

148 Recensioni – libri e articoli

Tizianello (a cura di Lionello Puppi)  
*Breve compendio della vita di Tiziano (1622)*  
David Rosand

Sylvia Ferino-Pagden (a cura di)  
*Giorgione - entmythisiert*  
Andrew John Martin

Norberto Gramaccini, Hans Jakob Meier  
*Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485-1600*  
Bernard Aikema

Claude Phillips  
*Titian*  
Simon P. Oakes

Tosca Rossi  
*Bergamo - urbs picta. Le facciate dipinte di Bergamo tra XV e XVII secolo*  
Andrew John Martin

Linda Borean e Stefania Mason (a cura di)  
*Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*  
Isabella di Lenardo

Joanna Woodall  
*Anthonis Mor. Art and Authority*  
Bernard Aikema

Maria H. Loh  
*Titian Remade. Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art*  
Carlo Corsato

Alessandra Cusinato  
*L'arte in Cadore al tempo di Tiziano*  
Thomas Dalla Costa

Un biennio di studi tizianeschi. 2007-2009  
*Michele Di Monte*

169 Recensioni – mostre

*Titian, Tintoretto, Veronese: Rivals in Renaissance Venice* al Museum Fine Arts di Boston  
*Beverly Louise Brown*

*Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise* al Musée du Louvre di Parigi  
*Beverly Louise Brown*

*El retrato del Renacimiento Renaissance Faces: Van Eyck to Titian* a Madrid e a Londra  
*Beverly Louise Brown*

## Tra i “discepoli” di Tiziano: Damiano Mazza e il soffitto della Scuola dei Sartori\*

Giorgio Fossaluzza

Damiano Mazza è artista il cui stile manifesta un indubbio e sostanziale debito nei confronti del Tiziano dell'ultima fase creativa e non si scopre nulla ad affermarlo. Di fatto, lo si constata in almeno alcune fra le pochissime opere certe del suo attuale catalogo che, non senza discontinuità specie ideative, dimostrano come gli si possa accreditare un'intelligente e una delle più immediate interpretazioni della pittura “con macchie” del grande Cadorino<sup>1</sup>. Eppure non sono documentati i reali rapporti fra loro. Sussiste, anzi, un'incertezza se essi si siano fondati all'interno della più tipica dinamica di bottega e con la prassi operativa del tutto peculiare instauratasi specie nell'ultimo decennio d'attività del “vecchissimo” maestro<sup>2</sup>. È quanto esprimono le fonti che giungono a configurare un alunnato, forse solo per comprensibile semplificazione del problema. Carlo Ridolfi, quale fondamentale biografo di Damiano Mazza, lo pone tra i “discepoli” in una compagine della bottega – comprensiva dei “foresti” ammessi – che “travia dall'ordine dei tempi” in quanto composta pressoché a ritroso<sup>3</sup>. Tale profilo segue quello di Orazio Vecellio, figlio e diretto collaboratore di Tiziano in fase tarda, e del fantomatico Natalino da Murano pittore senza opere e di mira solo per sottrazioni e qualche coraggiosa proposta attributiva<sup>4</sup>. L'espressione migliore del forte legame fra Mazza e Tiziano è sempre Ridolfi a escogi-

tarla per primo con consumate formule critiche: “alcuna volta contrafece mirabilmente la maniera del Maestro”; di seguito aggiunge che il dipinto tuttora più intrigante del suo catalogo, il *Ganimede rapito dall'aquila* per il soffitto di una loggia della dimora di Francesco Assonica a Padova, identificato per lo più con l'esemplare della National Gallery di Londra, “fu creduto per la sua squisitezza di Tiziano”<sup>5</sup>. Si riportano pronunciamen- ti che, come osservato, lasciano il dubbio se vogliano esprimere un ossequio solo stilistico e persino mimetico, ovvero le logiche conseguenze di un rapporto maestro-allievo, quello ancora più forte rispetto a un discepolato. Boschini, poi, giunge in proposito solo all'astrazione, con l'inserirlo fra “i tanti ispirati” dei grandi maestri. Seppure sia la pala dell'Ospedaletto che “merita Corona di lode”, i maggiori riconoscimenti al “doto Damian” gli sono riservati nel mentre lo si abbina a Bonifacio Veronese, in quanto entrambi “a Tician giera guardie d'alabarda”<sup>6</sup>.

La problematica che così emerge assume un rilievo affatto peculiare a fronte di un unico dato biografico a disposizione e che converte in cruda realtà un'osservazione conclusiva di Ridolfi, la quale si sarebbe potuta interpretare in termini più aleatori per quel grado di retorica che anch'essa porta con sé, laddove osserva: “Mancò Damiano ne' più begli anni suoi, che averebbe anco fatto cose maggiori, promettendolo le opere da lui dipinte”<sup>7</sup>. Il

ritrovato necrologio di Damiano Mazza, registrato il 25 agosto 1576 nella parrocchia dei Santi Apostoli a Cannaregio, lo dice ventiseienne quando morì – forse anche lui di peste – a due giorni dalla dipartita di Tiziano ultranovantenne e a pochi altri da quella del figlio Orazio<sup>8</sup>. Si direbbero eventi luttuosi che imprimono una direzione particolare alla valorizzazione del lascito tizianesco, almeno secondo l'ottica della continuità "tecnica" di una bottega, che è pur sempre altra cosa dall'interpretazione immediata o successiva dello stile e dei "contenuti morali" dell'insigne maestro; forza non certo di corto raggio familiare, bensì quasi incommensurabile e, per certi aspetti, persino inesauribile. Quello che ora interessa è constatare che il dato anagrafico lascia congetturare solo poco più di un lustro d'attività autonoma di Damiano Mazza, mentre è da definire la consistenza quantitativa del suo lavoro che è pertinente, come ovvio, alle sue virtù lavorative e alle fortunate occasioni di committenza. Il luogo delle opere talvolta è di per sé portatore di un significato sulla considerazione professionale meritata dal giovane artista. Ovviamente, spicca l'incarico rivoltagli da Francesco Assonica a Padova che ha fatto notare come si possa porre di conseguenza all'amicizia del ricco avvocato con Tiziano del quale possedeva alcune opere. Gli impegni a Venezia, invece, lo indicano prevalentemente collegato alle Scuole minori e alle loro iniziative di rinnovo figurativo di sedi e altari. In terraferma, a Noale, la sua opera s'inserisce nell'ambito delle iniziative promosse dai fratelli Giovanni e Giulio Locatelli che reggevano quella chiesa. Il primo fu partecipe dell'azione d'aggiornamento post-tridentina della diocesi di Treviso impressa dal vescovo Giorgio Cornaro, dell'illustre casata veneziana, il secondo fu dedito anche alle lettere e alla formazione del clero<sup>9</sup>. Si è suggerito che tale commissione "perife-

rica", comunque in un contesto ragguardevole, fosse giunta anche per qualche ufficio del podestà di Noale Giovanni Pietro Ghisi *quondam* Vincenzo, in carica nei primi anni settanta, motivata dalla prossimità della residenza di quest'ultimo in palazzo già Boldù a Venezia, in parrocchia dei Santi Apostoli.<sup>10</sup> Le commissioni per la chiesa di Santa Maria dei Derelitti, detta dell'Ospedaletto, che lo vedono perfezionare figurativamente il progetto di Andrea Palladio, implicano i rapporti con il suo governatore e, dunque, con tutta probabilità il diretto committente che è Giovanni Battista Contarini del ramo di San Samuele "pater pauperum"; non si è mancato di estenderli al fratello, il senatore Jacopo, distinto mecenate, intellettuale, diletante delle scienze matematiche e bibliofilo, promotore dell'Accademia Veneziana Seconda, il quale, fra gli interessi molteplici, annovera rapporti di speciale considerazione con Tiziano<sup>11</sup>. Al riguardo delle frequentazioni, e ipoteticamente dell'estrazione familiare, spicca la menzione affettuosa de "il mio buon Damiano" da parte del poeta Orsatto Giustinian (1538-1603) in un sonetto indirizzato al coetaneo poeta Celio Magno (1526-1602), avendo di fronte l'effigie consolatoria che il giovane maestro gli aveva eseguita<sup>12</sup>. A Orsatto sembra di vedere vivo e presente l'amico attraverso i suoi scritti poetici: "[...] m'affiso / ne l'immagine tua dipinta in carte", "[...] l'occhio e 'l desio m'appaga l'arte"; tuttavia come nella poesia anche nella pittura "Il mio buon Damian, quando ti pinse, / scopri de l'arte sua la vera idea / e natura agguagliò, se pur non vinse". Si aggiunge l'ipotesi di un legame di parentela fra Orsatto di Michiel dei Giustinian del ramo di San Pancrazio, la cui madre fu Elena Mazza, e il "buon" pittore, forse figlio di un fratello di costei<sup>13</sup>. In ogni caso la testimonianza così particolare, riguardante il ritratto di Celio Magno in possesso di Orsatto Giustinian e



1. Damiano Mazza, *Esaltazione della Croce e i santi Elena, Andrea, Nicola da Bari, Silvestro I papa accompagnato da un chierico e Costantino imperatore*. Rimini, Tempio Malatestiano (deposito della Pinacoteca Nazionale di Bologna).

le capacità o bontà del suo autore, assicura una frequentazione significativa quando si pensi alla partecipazione dei due amici letterati a quel circolo di punta che si riuniva presso Domenico Venier.<sup>14</sup> Le testimonianze antiche relative a opere perdute vedrebbero Damiano Mazza pubblicare alcune pale d'altare in più chiese veneziane, quali Sant'Agnese, la chiesa della Maddalena, quella del Priorato della Misericordia e in refettori di importanti conventi: ai Servi e presso i Domenicani ai Gesuati<sup>15</sup>.

Il vero problema è l'individuazione delle opere, un procedimento dimostratosi complesso e tale da riservare intriganti questioni valutative anche nei risultati acquisiti più di recente<sup>16</sup>.

L'elenco fornito da Ridolfi comprende l'*Incoronazione della Vergine* dell'Ospedaletto, l'unica della Capitale rimasta nella sua ubicazione originaria e alla pubblica vista<sup>17</sup>. Già lo storicoografo secentesco lamenta la rimozione di una seconda tela dal soffitto che ci interessa per la composizione in quanto descritta come "l'Assunta dell'istessa Vergine con numero di bambinetti, et Angeli maggiori in iscorcio, che sostenevano la nube, ov'ella riposava", testimonianza di una propensione a esiti "illusionistici"<sup>18</sup>. L'aneddoto relativo a "un frammento della Crocifissione del Salvatore con tre soldati venuti alle mani per le di lui vesti, che si afferravano ne' capelli, ponendo mano a pugnali" posseduto da Girolamo Gambarato disperatosi perché ebbe incautamente a passarlo a Philip Esengren, orefice e sensale di quadri, testimonia un certo interesse collezionistico per la sua opera e in generale per il frammento<sup>19</sup>.

È da ritenersi non trascurabile per la percezione che si ebbe del suo stile, fin dai primi pronunciamenti critici secenteschi, constatare come, a livello attributivo, l'opera di Damiano Mazza si potesse equivocare per affinità di linguaggio non solo con quella di Bonifacio Veronese, ma anche di personalità della maggiore attualità manieristica quali Giuseppe Porta, cioè il Salviati e Tintoretto<sup>20</sup>. Tale casistica riguarda un'opera indubitabile qual è la pala dell'*Esaltazione della Croce e i santi Elena, Andrea, Nicola da Bari, Silvestro I papa accompagnato da un chierico e Costantino imperatore* (fig. 1) realizzata per l'altare di patronato della Scuola dei Mercanti da Vin o della Croce in San Silvestro riapparsa solo nel 1930, ora deposito della Pinacoteca Nazionale di Bologna presso il Tempio Mala-



testiano di Rimini<sup>21</sup>. Sull'altare realizzato da Giovanni Antonio Rusconi, Francesco Sansovino vede la pala e nel farne menzione nel 1581, senza precisarne il soggetto, ne riporta la paternità del Salviati, come poi ripetono Stringa e Martinioni nei loro aggiornamenti<sup>22</sup>. La riconoscono invece a Damiano Mazza sia Ridolfi, che si conferma il più informato in proposito, sia Boschini<sup>23</sup>.

A complicare la ricostruzione del suo profilo si aggiunge l'opinione di Boschini che parla di scuola di Damiano a proposito di due lunette poste in una delle prime stanze della Procuratia de Supra, formula che Zanetti riprende assegnando a seguaci le opere in Sant'Agnese e ai Servi<sup>24</sup>. Gli fa eco Moschini secondo il quale l'artista, pur avendo concluso la sua attività giovanissimo, ebbe addirittura alcuni discepoli, ma nessun dato più preciso è rivelato in proposito<sup>25</sup>.

Altre opere descritte dalle fonti sono individuate in contributi critici di Otto e Novecento che risultano fondamentali per la conoscenza di Damiano Mazza, anche se non sempre portano tale attribuzione diretta. Punto di riferimento circa la difficoltà di enucleare un profilo organico, per quanto discutibile, è il contributo di Cavalcaselle nel 1878 che consiste in una serie di annotazioni che non si compongono e neppure sono esaustive dei suoi saperi su Damiano Mazza<sup>26</sup>. Emblematica è quella relativa al *Ratto di Ganimede* di Londra, opera che secondo il grande conoscitore "fu forse dipinta da qualche disegno o bozzetto di Tiziano, e la dipinse probabilmente Damiano Mazza, padovano, suo scolaro"<sup>27</sup>. La distinzione fra ideazione e qualità della stesura pittorica è un pronunciamento di grande consapevolezza e da tenere ben in conto perché pronunciato da uno degli occhi critici più virtuosi nella valutazione dell'universo tizianesco. Cavalcaselle assegna poi a Damiano Mazza alcuni dipinti polidoreschi dei Musei di Berlino<sup>28</sup>. Sorprende il fatto, e

non si hanno spiegazioni in proposito, che non sia annoverata un'opera fondamentale del catalogo di costui qual è la pala documentata del 1573 raffigurante *l'Ascensione di Cristo e i santi Felice e Fortunato* della chiesa parrocchiale di Noale. Difatti, tra gli appunti e disegni conservati alla Biblioteca Marciana si conserva il foglio con un intelligente, seppure sintetico disegno dell'opera stilato nel 1865 con apposta l'annotazione "tizianesco, Mazza" che Cavalcaselle avrà pure in mente nel prospettare tale soluzione attributiva per il dipinto di Londra<sup>29</sup>. Il conoscitore, per altro, dimostra altre volte di far uso pressoché sistematico delle *Memorie* di Domenico Maria Federici del 1803 in cui si riporta la somma complessiva versata a Damiano Mazza per l'opera di Noale che rimase inserita nel dossale sansoviniano fregiato dagli stemmi di Giorgio Cornaro, insignite vescovo di Treviso, e dei committenti: Giovanni e Giulio Locatelli<sup>30</sup>.

Il saggio di Detlev von Hadeln del 1913 ha il merito di illustrare le opere certe di Damiano Mazza, selezionate con il vaglio delle fonti, accanto a proposte attributive destinate a permanere a lungo in discussione<sup>31</sup>. Ovviamente, punti di riferimento sono le pale dell'Ospedaletto e di Noale e per confronto stilistico si consolida l'attribuzione del *Ganimede rapito dall'aquila* di Londra, saggiamente posto a confronto con la *Historia* di Tiziano (*La Sapienza*, 1559-60) sul soffitto del Vestibolo della Biblioteca Marciana<sup>32</sup>. Si affacciano per la prima volta alla considerazione filologica altre opere di indubbia importanza. In collezione privata tedesca lo studioso individua lo scomparto di soffitto con la rappresentazione di *Marte Venere e Amore fra le nubi* che collega alla testimonianza di Ridolfi sulla decorazione di Casa Donati in Santa Maria Formosa dove descrive "due quadri contenenti Deità, Amori e Satiri con panieri di frutti, colombe e fiori"<sup>33</sup>. No-

nostante il dipinto non risulti più comparso dall'inizio del Novecento, alla valutazione dell'immagine riprodotta non sussistono dubbi attributivi. Si conferma in essa non solo la ricerca d'impostazione "illusionistica", ma anche un'elaborazione tipologica a cui poter fare riferimento in altri accertamenti attributivi. Dobbiamo far fede sulla testimonianza dello studioso circa la preziosità delle gamme cromatiche e, in particolare, l'uso delle lacche e la profonda intonazione rossastra degli incarnati che anche nella riproduzione risultano piuttosto compatti e levigati.

Si aggiunge nella selezione dei riconoscimenti e attribuzioni che si ritengono vincenti la segnalazione dei quattro "stupendi" busti di *Evangelisti* all'Accademia di Vienna che lo studioso è consapevole provenire dalla veneziana Scuola dei Sartori dove si accompagnavano ai *Dottori della Chiesa* nel circondare la figura centrale di un perduto *Dio Padre*<sup>34</sup>. A fronte di un gruppo di opere divenuto più nutrito anche per quanto riguarda quelle sicure e quelle in seguito confermate, la valutazione stilistica si appunta specie sulla pala di Noale, perché in nessun altro quadro Damiano Mazza è andato così vicino al Tiziano dei lavori tardi, per nobiltà di portamento ed espressività, altresì per alchimia cromatica: "in denen ein vielfältig gebrochenes, sanft gleißendes Licht alle festen Formen auflöst, alle scharfen Grenzlínien verwischt und die Farbflächen ungebunden ineinander übergehen lässt"<sup>35</sup>. La conclusione è che Mazza si possa collocare fra i pochi che hanno veramente imparato nell'atelier del maestro e che difficilmente si possa trovare un altro capace di arrivare così vicino al suo stile. Definito in tale forma, il catalogo di Damiano Mazza è destinato, in seguito, a non conoscere sostanziali riequilibri e tantomeno destabilizzanti aggiunte. In sintesi, per quanto riguarda la seriazione cronologica delle opere entro un breve arco temporale, si acquisisco-

no dati cogenti per collocare dopo la pala di Noale del 1573 quella dell'Ospedaletto, ormai nella fase conclusiva della sua breve attività, addirittura post ottobre 1575<sup>36</sup>.

Un'articolata discussione a parte richiederebbe la questione inerente il riconoscimento e attribuzione del *Ganimede rapito dall'aquila* commissionatogli secondo Ridolfi da quel Francesco Assonica, "compare" e collezionista di Tiziano, per la sua dimora di Padova, ubicata presso Prato della Valle in Santa Giustina<sup>37</sup>. Per quanto sia un'acquisizione critica relativamente tarda, sussistono molte buone ragioni per proporre l'identificazione con la versione della National Gallery di Londra (fig. 2) come motiva più di recente con un procedimento impeccabile Nicolas Penny, il quale ripercorre le vicende collezionistiche dell'opera e affronta con nuove strumentazioni l'analisi stilistica<sup>38</sup>. Tale conclusione risulta tanto più impegnativa a fronte di altre due versioni di questo soggetto, ultimamente venute alla ribalta in sede critica, per le quali vi è occasione almeno di stabilire più direttamente un confronto d'immagini con l'aggiunta di un commento. Si tratta della tela di minori dimensioni della Collezione Heinz Kisters di Kreuzlingen (fig. 3), apparsa sul mercato antiquario londinese nel 1961 come Tintoretto, ma edita per la prima volta solo nel 1995 da W. R. Rearick che sostiene l'attribuzione a Tiziano, nel mentre assegna a Damiano Mazza il corrispettivo londinese qualificato come "replica"<sup>39</sup>. Tenendo conto dapprima dello stato conservativo delle due opere, si deve poi considerare innanzitutto la notevole difformità di dimensioni che, come ovvio, incide sull'esito pittorico e giustifica in quella minore una riuscita levità di tocco e morbida modulazione tonale, mentre consente nell'altra di giungere a una più compiuta definizione della forma. L'incarnato del Ganimede londinese appare come levigato e più riflettente a motivo di una maggiore



2. Damiano Mazza, *Ganimede rapito dall'Aquila*. Londra, National Gallery

fusioni della cromia. Inoltre, la logica della ricerca di compiutezza fin dal valore dato al disegno ben si esprime, ad esempio, nella definizione del profilo e soprattutto della chioma. In ogni caso, non si può assegnare alla versione Kisters la qualifica di modello, poiché risulta a tutti gli effetti opera compiuta. In sintesi estrema, non si ravvisa neppure una disparità qualitativa fra le due versioni e neppure uno sforzo "imitativo" nella traduzione in grande, mentre la differenziazione nei valori esecutivi si ritiene possa rientrare nelle logiche conseguenze dello scarto dimensionale. Si ipotizza l'utilizzo di un disegno quadrettato per entrambe le versioni in base alla constatazione della perfetta corrispondenza dell'ideazione figurativa, il che non toglie la possibilità di aggiustamenti

che, infatti, sono emersi dalle analisi della versione londinese e che sarebbe assai utile verificare in quella svizzera. Mentre Rearick interpreta tali "pentimenti" come difficoltà incontrate da Damiano Mazza nel tradurre in grande il dipinto assegnato a Tiziano ora in grande il dipinto assegnato a Tiziano ora Kisters, Penny li considera, per chi scrive a ragione, come attestazione di autografia di Damiano Mazza. Lunghe e minuziose ricerche si sono appuntate al riguardo dei passaggi collezionistici dell'opera, implicitamente tese a trovare una giustificazione esterna al riconoscimento attributivo. Non è il caso neppure di sintetizzarle, solo si ritiene opportuno sottolineare una precisazione di Ridolfi circa il fatto che il dipinto sul soffitto del belvedere di palazzo Assonica era di dimensioni "quanto al naturale", proprio come quel-

3. Damiano Mazza, *Ganimede rapito dall'Aquila*. Kreuzlingen, Collezione Heinz Kisters

4. Damiano Mazza, derivazione cinquecentesca da *Ganimede rapito dall'Aquila*. Treviso, Palazzo Spineda sede Fondazione Cassamarca



lo ora a Londra.<sup>40</sup> Di conseguenza a queste osservazioni preliminari, si propende per la tesi che ci si trovi di fronte a due versioni di questa straordinaria invenzione spettanti a una stessa personalità, identificabile in Damiano Mazza, senza escludere che egli possa aver tratto persino una diretta ispirazione dal proprio maestro. Ma, certo, altro è relegarlo al solo ruolo di replicante o mero esecutore. La versione in piccolo concomitante poteva assolvere, almeno a livello ipotetico, a una funzione "memorativa", comunque di alto e paritario valore collezionistico. In entrambe le versioni i rapporti cromatici che si stabiliscono non si ritiene possano essere ricondotti a un Tiziano autografo, se si osserva ad esempio entro l'organizzazione spaziale il significato che assume la splendida trovata del drappo svolazzante e strizzato, ora trasparente ora intriso di materia lasciata a grumi. Neppure si ritiene possa appartenere a Tiziano la struttura "disegnativa" di tale panneggio per il suo essere più prolissa e libera, eppure straordinariamente efficace, fino al punto da far supporre che contenga, volendo insistere, anche una sprezzatura di carattere tintoretto. Nella versione londinese la definizione più disegnata e compatta dell'anatomia, e l'applicazione più descrittiva del capo di Ganimede trovano corrisponden-

za in opere di Damiano Mazza. Costui proprio nell'ideazione spaziale, la quale si risolve nel portare la composizione il più possibile in primo piano e in una visione frontale del gruppo figurativo su fondo di cielo abbacinante, denuncia il suo grande debito nei confronti di Tiziano. In proposito è da ritenere più diretto, non solo per ragioni di prossimità cronologica, il confronto con *La Sapienza* del Vestibolo della Libreria Marciana, piuttosto che quello con il soffitto della chiesa di Santo Spirito in Isola (ora Sacrestia della basilica della Salute), o con il soffitto della Scuola di San Giovanni Evangelista (Washington, National Gallery of Art; Venezia, Gallerie dell'Accademia)<sup>41</sup>.

Una terza versione del *Ganimede rapito dall'aquila* (fig. 4) apparsa sul mercato veneziano negli anni Sessanta ha conosciuto le perizie di Rodolfo Pallucchini e di Giuseppe Fiocco a favore del giovane Tintoretto, mentre Antonio Morassi appunta con dubbio il nome di Tiziano<sup>42</sup>. L'attualità di tale dibattito tutto in ambito "antiquariale" è dovuta alla proposta di identificare proprio in questa versione l'opera padovana di Damiano Mazza<sup>43</sup>. Tuttavia, l'esame del dipinto che si segnala ora presso Palazzo Spineda, sede Fondazione Cassamarca di Treviso, fa propendere per una classificazione quale versione derivativa, tuttavia



all'apparenza ancora cinquecentesca, pur giudicabile in uno stato conservativo compromesso e in presenza di vaste ridipinture specie nello sfondo; rimane il suo interesse quale testimonianza della fortuna iconografica del tema relativamente immediata<sup>44</sup>. Il profilo stilistico di Damiano Mazza e il catalogo delle opere che si è aggregato nel lungo percorso critico è qui riassunto per sostenere una nuova proposta identificativa in un contesto che, di per sé, renda evidente come l'identificazione certa di un dipinto documentato possa assumere un peso d'eccezione. Si è fatto cenno alla segnalazione degli "Evangelisti" provenienti dal soffitto della Scuola dei Sartori ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia che Detlev von Hadeln nel 1913 segnala come di Damiano Mazza presso l'Accademia di Vienna, dove rimasero dal 1838 al 1919, dimostrandosi consapevoli come fossero accompagnati in origine ai *Dottori della Chiesa* nel circondare la figura centrale di un perduto *Dio Padre*<sup>45</sup>. I quattro dipinti di formato quadrato, per la precisione raffiguranti gli *Evangelisti Marco, Giovanni e Matteo* (figg. 5, 6, 7) ai quali si accosta uno dei *Dottori della Chiesa, San Girolamo* (fig. 8), sono importanti ma anche insufficienti a dare l'idea della dispersa decorazione nel suo complesso e dell'esito ancora una volta illusionistico assicurato dal rapporto con lo scomparto centrale di maggiori dimensioni, come di prassi, raffigurante il *Padre Eterno in gloria d'angeli* secondo quanto viene precisato da Boschini e Zanetti che lo ritengono genericamente "della scuola di Tiziano"<sup>46</sup>. Quest'ultimo soggetto e lo svolgimento iconografico complessivo del soffitto della Sala terrena della Scuola, ubicata presso la chiesa di Santa Maria dei Crociferi, aveva attinenza concettuale con la rappresentazione dei santi patroni di sartori e giuonari (sarti da giubbe) che si riuniva anche in San Maffio a Rialto, celebrati nel telero firmato e da-



5-6. Damiano Mazza, *San Marco evangelista* e *San Giovanni evangelista*. Venezia, Gallerie dell'Accademia



7-8. Damiano Mazza, *San Matteo evangelista* e *San Girolamo Dottore della Chiesa*. Venezia, Gallerie dell'Accademia

tato 1532 da Bonifacio Veronese, nel quale si rappresenta *La Madonna con il Bambino in trono, san Giovannino e i santi Omobono che fa l'elemosina e Barbara* ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia<sup>47</sup>.

A santa Barbara, le cui reliquie si conservavano nella vicina chiesa dei Crociferi, erano dedicate le storie del fregio in "piccole figure ma piene di spirito" ricordate da Ridolfi – che invece trascura il soffitto – e da Boschini, essendo per entrambi lavoro del giovane Tintoretto<sup>48</sup>. Si tratterebbe, dunque, di interventi decorativi distanziati nel tempo, giacché lavori degli anni settanta di quest'ultimo non avrebbero meritato la qualifica di giovanili. Tuttavia, considerati altri analoghi equivoci attribuiti da parte degli stessi storiografi, non si esclude che potessero spettare allo stesso Damiano Mazza che sarebbe, pertanto, responsabile di un più organico intervento. Rispetto a tutti questi interessi senza soluzione di continuità da parte degli storiografi veneziani, è indubbiamente inconsueto che il nome di Damiano Mazza per il soffitto della Scuola dei Sartori compaia per la prima volta nei registri inventariali inerenti i depositi in cui le tele furono ricoverate dopo la soppressione napoleonica del 1806<sup>49</sup>. Si deduce che fosse disponibile all'epoca un'altra fonte documentaria che lo attestasse. Sta di fatto che, al momento di metterle assieme per inviarle a Vienna, le tele portano la giusta paternità. In questa stessa circostanza alcune seguono, per ora inspiegabilmente, altro percorso. Dal depositario della Scuola di San Giovanni Evangelista il *Padre Eterno in gloria d'angeli* non è mai giunto a Vienna. Si è avuta la fortunata occasione solo ora di ritrovarlo applicato al soffitto della sacrestia della chiesa prepositurale di Montebelluna (fig. 9) trasfigurato dall'intervento di restauro del 1941 dovuto a Cesare Drog in occasione della donazione dell'opera da parte della famiglia Binetti, di provenienza milanese, e imparentata con



gli ultimi discendenti della nobile famiglia montebellunese degli Zuccareda<sup>50</sup>.

La recente pulitura dell'opera e restauro da parte di Antonio Bigolin ha consentito a chi scrive l'immediato riconoscimento a Damiano Mazza così da integrare, come a lungo sperato, almeno in buona parte – e certo nella migliore – il soffitto della Scuola dei Sartori, la cui ricostruzione grafica proposta da Sebastiano Scarpa sulla base dei dati inventariali, risulta per molti aspetti ineccepibile<sup>51</sup>. Innanzitutto, vi è sostanziale coincidenza di dimensioni rispetto alle registrazioni inventariali e, in proposito, si segnalano le proporzioni non regolari bensì allungate dell'ottagono che è iscritto, anziché entro quadrato, in un rettangolo con il lato maggiore di base. Di conseguenza si definisce più chiaramente il punto di vista privilegiato entro lo spazio della Sala dell'Albergo nell'applicazione di quella tecnica costruttiva dei soffitti alla romana fabbricati in legno messo ad oro cassettonati, cioè con forti aggetti delle cornici perimetrali, applicazione di intagli, e contenenti i *plafonds* figurativi dipinti su tele, secondo le tipologie peculiari messe in voga a Venezia in fase manieristica<sup>52</sup>. Il fatto che si conservino tre Evangelisti e un Dottore della Chiesa di formato e misure attualmente pressoché coincidenti ha lasciato congetturare che si distribuissero con una cadenza regolare attorno all'ottagono otto quadrati di uguali dimensioni, posti agli angoli e al centro di ciascun lato del rettangolo anche sulla scorta dell'orientamento di sguardi dei personaggi raffigurati rispetto alla postura talvolta in contrapposto<sup>53</sup>. La posizione angolare conviene concettualmente agli Evangelisti e conseguentemente quella intermedia ai Dottori della Chiesa. Il ricordo va alla versione di Ezechiele (1, 1-28), al Signore sul carro di fuoco trainato dai quattro animali destinati a identificare gli Evangelisti. Tutti mediano



9. Damiano Mazza, *Padre Eterno in gloria d'angeli*. Montebelluna, chiesa prepositurale della Beata Vergine Immacolata



10. Damiano Mazza,  
*Incoronazione della  
Vergine*. Venezia,  
chiesa di Santa Maria  
dei Derelitti detta  
l'Ospedaletto

la comprensione della teofania in cui otto angeli coadiuvano il Padre a librarsi nello spazio celeste o spargono rose diffondendo il profumo di Grazia e ne testimoniano la profondità agli esempi di santità impersonati dai patroni Barbara e Omobono che, accanto alla Vergine, venerano l'incarnazione del Figlio. Una tale ricostruzione sembra una soluzione valida pur dovendosi registrare la possibile decurtazione ai lati delle tele delle Gallerie dell'Accademia, come dovrà essere meglio accertato in sede di restauro e che è, tuttavia, congetturabile per quella rifilatura troppo cruda delle figure, compresse in uno

spazio ristretto, in contraddizione anche con lo sfondo di cielo di diverso grado di luminosità. Le proporzioni non consentono di pensare immediatamente per i Dottori della Chiesa a un formato tondo, come si vede in tutto il perimetro del soffitto di Tiziano per Santo Spirito in Isola, od ottagonale in alternanza ai quadrati posti agli angoli come nel soffitto di Giovanni Antonio Pordenone già nella Scuola di San Francesco ai Frari e tantomeno triangolato, in base alle tipologie invalse alternativamente nei soffitti veneziani dell'epoca<sup>54</sup>. In altri termini, non è normativo evidenziare la gerarchia delle due

11. Damiano Mazza,  
*Ascensione di Cristo  
e i santi Felice e  
Fortunato*. Noale,  
chiesa arcipretale  
dei Santi Felice e  
Fortunato





categorie di personaggi sacri con un cambio di formato, essendo sufficiente a esprimerlo la loro distribuzione. Non si esclude invece che la necessaria distanza fra gli elementi di questo ricostruito soffitto relativamente vasto, comprendesse entro le adeguate cornici a cassettoni anche ornamentazioni dipinte al modo delle "grottesche sansoviniane", sul tipo di quelle che si conservano del soffitto di Tiziano della Scuola di San Giovanni Evangelista<sup>55</sup>.

Indubbiamente, anche a motivo dello stato di conservazione emerso, è l'ottagono centrale ritrovato che manifesta i requisiti inventivi e qualitativi tali da consentire di collocarlo tra le opere più rappresentative di Damiano Mazza anche per una verifica della loro seriazione. L'invenzione è sorprendentemente coraggiosa nel far librare la figura del Padre Eterno in tunica porpora cinta ai fianchi con tutto il peso della sua risoluta fisicità in uno spazio prossimo, guadagnato anche dalla postura in tralice e soprattutto dalla potenza del gesto e dall'apertura solenne del manto. Tale prorompere è significato anche dallo sforzo di sostegno degli angeli costretti in atletiche posture, mentre gli altri si colgono nei più arditi di sott'in su. È una fisicità non solo di percezione formale, ma persino descrittiva se si osserva l'attenzione nella resa delle mani, con la loro articolazione nervosa e dei piedi posti studiamente in evidenza. Lo è anche nella resa delle linee d'espressione del volto dell'Eterno, incorniciato dalla fluente barba bianca conforme all'iconografia del Vegliardo dei Giorni (Daniele 7,9), sottolineate da tratti di luce su un caldo incarnato reso a velatura, perfettamente coerente con quella dei personaggi che occupavano gli scomparti laterali ideati con altrettanta forza e uno studio anche dei dettagli da risultare quasi ritrattistico. L'aspetto illusionistico, fisicità e descrizione in libertà di movimento nello spazio denunciano forse l'osservazione di

Tintoretto mentre vi è fedeltà incrollabile alla lezione di Tiziano. L'ossequio a quest'ultimo si esprime specie nell'orchestrazione cromatica con grumi di materia nella veste dell'Eterno e, in quelle strizzate degli angeli, anche con cariche di riflessi, e poi nell'esecutività alla prima, sintetica e talvolta gestuale, nel progredire dall'alone bruno-ocra fumigante della zona perimetrale alla definizione illusionistica del cono prospettico in cui, tra nubi materiche e sgranate di un giallo intenso, guizzano altri angeli e cherubini o serafini. Si apprende anche da quest'opera riscoperta come Damiano Mazza si confermi interessato a un accertamento disegnativo e descrittivo che non impedisce di giungere, per converso, a una definizione cromatica "impressionistica" nel suo sintonizzarsi sull'ultimo Tiziano. Tale convergenza, quale si manifesta nell'ottagono del soffitto della Scuola dei Sartori, ha più diretta corrispondenza nell'*Incoronazione della Vergine* dell'Ospealetto (fig. 10), conclusiva della sua attività; pertanto lo si colloca di preferenza fra questa e la pala dell'*Ascensione di Cristo e i santi Felice e Fortunato* di Noale del 1573 (fig. 11). Quest'ultima mostra un alto raggiungimento nell'ideazione dei due santi di appena trepidante emotività che giganteggiano con complesse e armoniche posture su di un paesaggio tenuto basso all'orizzonte. Grande eleganza mostra indubbiamente la figura di Cristo con il disegno del panneggio che si avviluppa svolazzante al modo del drappo del *Ganimede rapito dall'aquila*, per quanto sia qui richiesta una stesura alleggerita e una sensibile semplificazione dei passaggi tonali dall'azzurro all'indaco. Si tratta di cadenze di un'eleganza più sofisticata nel disegno, di una leggerezza di tocco e di un più largo passo dei passaggi cromatici per cui sembra pertinente il richiamo agli esiti in fase avanzata di Giuseppe Porta, il Salviati, mentre si riscontrano rivelatrici affinità con la con-

12. Damiano Mazza, *Marte, Venere e Cupido*. Ubicazione ignota



temporanea attività del bavarese Christoph Schwarz se solo si pone a confronto la *Morte di Adone* del Kunsthistorisches Museum di Vienna<sup>56</sup>. Sembra quasi obbedire a un altro registro il brano della gloria d'angeli e del Padre Eterno che, occorre sottolinearlo, si giudica tuttavia in uno stato conservativo piuttosto compromesso. In una porzione secondaria e meno impegnata come questa sembrano emergere le affinità con gli esiti della bottega tizianesca come impersonati da Girolamo Denti se si osserva a confronto, ad esempio, la pala dell'*Assunzione della Vergine* di Sant'Elpidio a Mare del 1564<sup>57</sup>. Questo divario ideativo e qualitativo è, dunque, sintomatico dell'arte di Damiano Mazza e della conseguente varia percezione critica che egli ha conosciuto. Accanto a un tizianismo di routine, in quest'opera del 1573 si assiste – per quanto si percepisca con qual-

che difficoltà per ragioni conservative – agli esiti più prossimi a quelli del *Ganimede rapito dall'Aquila* nelle versioni di Londra e Kreuzlingen, vale a dire ai suoi migliori. Lo si nota per lo meno per un paio di dettagli: la resa anatomica dei due santi definita in piena luminosità e in particolare quella del braccio sollevato del santo di destra che regge la palma; inoltre, la definizione fisionomica precisa come lo è pure quella dei capelli a piccole ciocche coincidente con la resa del profilo e del capo del Ganimede. L'opera più discussa e celebre che si è qui confermata a Damiano Mazza assieme alla sua versione in piccolo, trova dunque giustificazione attributiva e una collocazione cronologica circa il 1573 o, forse, poco prima. Invece il citato scomparto di una decorazione da soffitto con *Marte Venere e Amore fra le nubi* (fig. 12), segnalata in collezione privata tedesca,

può essere collocato subito dopo, vale a dire in perfetta coincidenza con il *Padre Eterno in gloria d'angeli* della Scuola dei Sartori qui reso noto. Rimane un poco a parte la pala dell'*Esaltazione della Croce e i santi Elena, Andrea, Nicola da Bari, Silvestro I papa accompagnato da un chierico e Costantino imperatore* già in San Silvestro a Venezia in cui la composizione scarseggia nell'organicità e la caratterizzazione dei personaggi è meno personale. Non mancano brani più sorvegliati come quello della figura di Costantino, anche nel suo apparire quale vero ritratto, o soluzioni che altrove raggiungono ben altra qualità da parte dello stesso maestro. Il riferimento riguarda gli angeli reggi croce che nel loro librarsi in un cielo luminoso e nello sforbiciare le gambe trovano rispondenza, comunque, nel capolavoro del *Ganimede*

*rapito dall'Aquila*. Anche in questo caso si possono trovare assonanze con l'opera dei collaboratori di Tiziano, di Girolamo Denti in particolare. La composizione di quest'opera per San Silvestro e altri aspetti figurativi consentono di capire anche l'equivoco con Dario Varotari, padovano, nella sua attività veneziana a proposito della sua pala in San Barnaba della metà degli anni sessanta, per quanto indubbiamente più veronesiana<sup>58</sup>. Per esclusione, dunque, si potrebbero al momento ravvisare nella pala per San Silvestro gli avvii e le prime incertezze di Damiano Mazza<sup>59</sup>. Indubbiamente, se così stanno le cose, pur in poche opere di una seriazione *ad anum* egli dimostra di battere i tempi come si conviene a un giovane che, a Venezia, ha la fortuna ancora di scegliere o potersi di certo confrontare con il magistero di Tiziano.

310; Idem, *La pittura Veneziana del Seicento*, Milano 1981, I, p. 21; S. Scarpa, *Damiano Mazza*, tesi di laurea, Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore T. Pignatti, anno accademico 1985-1986; Idem, *Alcune note su Damiano Mazza: cronologia, il ciclo dei Sartori, la pala dell'Ospedaletto*, "Arte Documento", 3, 1989, pp. 174-179; P. L. Fantelli, *ad vocem*, "Mazza, Damiano", in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, III, Milano 1999, p. 1307. Per altri rinvii specifici si vedano le note seguenti. Quale punto di riferimento più attuale si segnala il profilo di V. Sapienza, *ad vocem* "Mazza, Damiano", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 72, Roma 2009, pp. 482-484.

<sup>2</sup> In proposito sono di particolare importanza le rivisitazioni e la messa a punto di metodo su come affrontare la problematica che la bottega tizianesca riserva in contributi recenti: E. M. Dal Pozzolo, *La "Bottega" di Tiziano: sistema solare e buco nero*, "Studi tizianeschi", 4, 2006, pp. 53-98; Idem, *Attorno, ai limiti e nell'ombra di Tiziano*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno e Pieve di Cadore, 15 settembre 2007 - 6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano 2007, pp. 145-162; G. Tagliaferro, *Il clan Vecellio: congiunti e collaboratori di Tiziano nell'ultimo decennio*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, cit., pp. 163-169; G. Tagliaferro, B. Aikema, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009, pp. 153 segg. Rimangono di riferimento i seguenti saggi: J. Zarnowski, *L'atelier de Tizien: Girolamo di Tiziano*, "Dawna Sztuka", 1938, I, pp. 107 segg.; F. Heinemann, *La bottega del Tiziano*, in *Tiziano e Venezia*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia 1976), Vicenza 1980, pp. 439 segg. Si veda anche R. Pallucchini, *Tiziano*, cit., I, pp. 203-228; M. Roy Fisher, *Titian's assistant*..., cit.

<sup>3</sup> C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte ovvero le Vite de*

*gl'Illustri Pittori Veneti e dello Stato* [...], Venezia, Gio. Battista Sgaua, 1648, I, pp. 202-203.

<sup>4</sup> Ridolfi, *Le Maraviglie*..., cit., I, pp. 199-202. Su Natalino da Murano, privato della pala della cattedrale di Ceneda da chi scrive (G. Fossaluzza, *Per Ludovico Fiumicelli, Giovan Pietro Meloni e Girolamo Denti*, "Arte Veneta", XXXVI, 1982, pp. 137-141), si veda ora Dal Pozzolo, *La "Bottega"*..., cit., pp. 74-75.

<sup>5</sup> Ridolfi, *Le Maraviglie*..., cit., I, pp. 202-203.

<sup>6</sup> M. Boschini, *La Carta del Navegar pitoresco* [...], *Vento sesto*, Venezia, Baba, 1660, pp. 374, 384; Idem, Breve istruzione. Premessa a le Ricche Minere della pittura veneziana, Venezia, Francesco Nicolini, 1674, s.n.p. In tale contesto le maggiori lodi sono riservate alla pala di San Giovanni Elemosinario, che però spetta proprio a Bonifacio.

<sup>7</sup> Ridolfi, *Le Maraviglie*..., cit., I, p. 203.

<sup>8</sup> L'importante segnalazione documentaria+ è merito di von Hadeln, *Damiano Mazza*..., cit., p. 250 nota 1. Lo studioso sembra trarre conseguenze non del tutto chiare. La collocazione archivistica attuale (Venezia, Archivio di Stato, *Provveditori di sanità*, Registro 809, necrologi, 25 agosto 1576) e la valorizzazione del documento si deve a S. Scarpa, *Alcune note*..., pp. 174-175, fig. 1.

<sup>9</sup> G. Liberali, *La diocesi delle visite pastorali*, II (*Documentari sulla riforma cattolica pre e post-tridentina a Treviso, VII-VIII*), Treviso 1977, pp. 237, 350, 369.

<sup>10</sup> È un dato da comprovare suggerito da S. Scarpa, *Damiano Mazza*..., cit., pp. 41, 103. Merita ricordare in questa sede il ruolo di Vincenzo Ghisi nella commissione della pala di Serravalle di Tiziano. Cfr. G. Fossaluzza *La pala di Tiziano a Serravalle*, "Cassamarca", anno III, n. 4, 1989, pp. 47-58. G. Tagliaferro, *La pala di Serravalle e la congiuntura degli anni '40*, "Venezia Cinquecento", XVIII, 35, 2008, pp. 45-46.

<sup>11</sup> Arte e musica all'Ospedaletto. Schede d'archivio sull'attività musicale degli ospedali dei Derelitti e dei mendicanti di Venezia (sec. XVI-XVIII), ricerche d'archivio di G. Ellero, J. Scarpa, M. C. Paolucci, Venezia 1978, pp. 49-50, 100; B. Aikema, D. Meijers, *Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna 1474-1797*, Venezia 1989, pp. 153 segg.; Tagliaferro-Aikema, *La bottega*..., cit., p. 182. Sull'assetto dell'altare palladiano si veda la più attendibile ricostruzione di Silvia Lunardon. Ancora ipotesi sull'altare palladiano dell'Ospedaletto, in Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo. Dall'Antichità a Caravaggio, Venezia 2001, pp. 203-212; in seguito intervivene Laura Moretti, Dagli incurabili alla Pietà. Le chiese degli Ospedali Grandi di Venezia tra architettura e musica (1522-1790), Firenze 2008, pp. 48 segg., 134-137, 151-154. Sui Contarini G. Ellero, *Interventi di Palladio sui luoghi pii. L'Ospedaletto*, in *Palladio e Venezia*, Firenze 1982, pp.121-132; G. Tagliaferro, Quattro Jacopo per Montemezzano, "Venezia Cinquecento", XI, 21, 2001, pp. 152-153, nota 8 (con bibliografia fondamentale). Per l'aspetto iconografico si vedano le autorevoli osservazioni di E. Panofsky, *Problems in Titian. Mostly iconographic*, London 1969, p. 79. Di recente cfr. Scarpa, *Alcune note*..., cit., pp. 177 segg.

<sup>12</sup> Tale sonetto è nella raccolta: *Rime di Celio Magno et Orsatto Giustiniano*, Venezia, Andrea Muschio, 1600, p. 92. L'edizione si trova in Orsato Giustinian, *Rime*, a cura di R. Mercatanti, Firenze 1998, pp. 123-126, 191. La segnalazione è di S. Scarpa (Damiano Mazza..., cit., pp. 7-8) che raccoglie quella di Lino Moretti.

<sup>13</sup> Si veda in proposito anche Sapienza, *ad vocem*..., cit., p. 482.

<sup>14</sup> Tagliaferro-Aikema, *La bottega*..., cit., p. 182.

<sup>15</sup> In Sant'Agnes era sua la pala di *San Vitale e i santi Gervasio e Protasio* (Boschini, *Le ricche Minere della pittura veneziana* [...], Venezia, Francesco Nicolini, 1674, Sestiere di Dorsoduro, p. 33). Alla Maddalena gli spettava la *Santa Maria Maddalena portata in cielo dagli angeli e santi* (*Ibidem*, Sestiere di Cannaregio, p. 56). Nella chiesa della Misericordia si descrive la pala raffigurante *I santi Pietro e Paolo e santa Cristina incoronata da due angeli* (*Ibidem*, Sestiere di Cannaregio, p. 29). Il soffitto del refettorio del convento dei Servi raffigurava l'*Assunta*, l'*Annunziata* e la *Natività* con "fogliami e grotteschi", (*Ibidem*, Sestiere di Cannaregio, p. 50). Per i domenicani ai Gesuati esegue una *Cena di Gesù*, (*Ibidem*, Sestiere di Cannaregio, p. 50).

<sup>16</sup> Alle più antiche fonti primarie citate, quelle di Sansovino e redattori, di Ridolfi e Boschini si aggiungono le menzioni delle opere veneziane in [D. Martinelli], *Il Ritratto di Venezia diviso in due parti* [...], Venezia, Gio. Giacomo Hertz, 1684, p. 163 (chiesa dell'Hospitaletto), 239 (Santa Maria della Misericordia), 318 (San Silvestro); [D. Martinelli], *Il Ritratto ovvero le cose più notabili di Venezia diviso in due parti* [...], Venezia, Lorenzo Baseggio, 1705, pp. 184 (chiesa dell'Hospitaletto), 275 (Santa Maria della Misericordia), 361 (San Silvestro). Sul piano del profilo nulla aggiunge rispetto ad esse la voce di P. A. Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna 1704, p. 121; ed. Bologna 1719, p. 127; ed. Napoli 1733, p. 121; ed. Venezia 1753, p. 135; ed. Firenze 1788, p. 275.

<sup>17</sup> Olio su tela, cm 245x240. Si è accertato con il restauro trattarsi delle dimensioni originarie. G. M. Pilo, *I dipinti seicenteschi dell'Ospedaletto (con altri delle pubbliche istituzioni veneziane di ricovero e di educazione): alcune precisazioni e note*, in "Le ricche minere della pittura veneziana". Studi sulla pittura veneta del Seicento, a cura di V. Sgarbi, Roma 1982 ("Studi barocchi", 2), pp. 10-11, 30, fig. 1; Idem, *La chiesa dello "Spedaletto" in Venezia*, Venezia-Udine 1985, pp. 11, 18, 95, 145, 161, tav. 169; Aikema-Meijers, *Nel regno*..., cit., pp. 153, 156, 170.

<sup>18</sup> Ridolfi, *Le Maraviglie*..., cit., I, p. 203.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 203. Gambarato possedeva quadri di Tiziano. Per Esngren si ricordi la sua entrata alla corte di Mantova. Cfr. A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28: documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Milano 1913, pp. 69, 138; S. Savini Branca, *Il collezionismo veneziano del 600*, Venezia 1965, p. 231; E. Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Venezia 1975, p. 147; R. Pallucchini, *La pittura veneziana*..., cit., I, pp. 54, 78-79.

<sup>20</sup> L'incertezza attribuita fra Bonifacio e Mazza ha riguardato la pala della *Madonna con il Bambino e i santi Pietro, Paolo, Marco e angeli* in San Giovanni Elemosinario, spettante a quest'ultimo secondo Boschini (*La Carta*..., cit., p. 396; Idem, *Le ricche Minere*..., cit., Sestiere di San Polo, p. 12: "delle sue più rare"). La ritengono di Bonifacio Ridolfi (*Le Maraviglie*..., cit, I, p. 272; Bonifacio) e Martinioni (F. Sansovino, G. Martinioni, *Venetia città nobilissima, et singolare, Descritta in XIII. libri* [...], Venezia, Stefano Curti, 1663, p. 187: Bonifacio). Lo conferma Zanetti (*Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e le Isole circonvicine* [...], Venezia, Pietro Bassaglia, 1733, p. 274: Bonifacio), successivamente però d'accordo su Mazza (*Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia, Giambattista Albrizzi, 1771, p. 238: Mazza), per poi essere riattribuita di nuovo a Bonifacio nell'edizione del 1797 (*Della pittura veneziana. Trattato in cui osservasi l'ordine del Busching e si conserva la dottrina, e le definizioni del Zanetti* [...], Venezia, Francesco Tosi, 1797, p. 295: Bonifacio). Da ultimo



von Hadeln (*Damiano Mazza...*, cit., p. 254) certifica nuovamente la paternità di Bonifacio.

Interessante la vicenda attributiva della pala dell'altare maggiore della chiesa di San Barnaba citata da Stringa (F. Sansovino, G. Stringa, *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in XIII. libri* [...], Venezia, Altobello Salicato, 1604, p. 180) come opera di Tintoretto, da Martinioni (Sansovino-Martinioni, *Venetia città nobilissima...*, cit., p. 246) come Damiano Mazza, seguito da Boschini (*Le ricche Minere...*, cit., Sestiere di Dorsoduro, p. 17). Si tratta della pala raffigurante *San Barnaba e santi* di Damiano Mazza (A. Venturi, *Storia dell'arte...*, cit., IX/4, pp. 1080, 1083; Donzelli-Pilo, *I pittori...*, cit., p. 279). Il Boschini (*Le Minere della pittura* [...], Venezia, Francesco Nicolini, 1664, p. 368) attribuisce la pala a Dario Varotari. Zanetti (*Descrizione...*, cit., p. 349) egualmente come Dario Varotari.

<sup>21</sup> Cfr. *Domi e acquisti*, “Bollettino d'Arte”, IX, serie II, marzo 1930, p. 430; E. Mauceri, *La Regia Pinacoteca di Bologna*, Roma 1935, p. 119; A. Emiliani, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Note storiche e itinerario illustrato con un indice degli artisti e delle opere*, Bologna 1969, p. 155; S. Marinelli, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, Venezia 2006, pp. 376-377 cat. 251; Idem, *La figura di Costantino nella pittura dell'Italia settentrionale durante il Rinascimento e la Controriforma*, in *Niš i Vizantija*, Atti del V Congresso di studi (Niš, 3-5 giugno 2006) a cura di M. Rakocija, Niš 2007, pp. 362-364, fig. 9.

<sup>22</sup> F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare* [...], Venezia, G. Sansovino e D. Farri, 1581, p. 65; Sansovino-Stringa, *Venetia città nobilissima...*, cit., p. 153; Sansovino-Martinioni, *Venetia città nobilissima...*, cit., p. 185.

<sup>23</sup> Ridolfi, *Le Maraviglie...*, cit., I, p. 203; Mazza; Boschini, *Le ricche Minere...*, cit., Sestiere di San Polo, pp. 8-9; Mazza; Zanetti, *Descrizione...*, cit., p. 271; Mazza; Zanetti, *Della pittura...*, cit., 1771, p. 238; Mazza; G. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia 1815, II, pp. 149-150; Mazza; G. Moschini, *Nuova guida per Venezia*, Venezia 1828, p. 150; Mazza.

<sup>24</sup> Boschini, *Le ricche Minere...*, cit., Sestiere di San Marco, p. 74. I soggetti erano *Il ricco epulone* e *San Giovanni Battista* (Zanetti, *Descrizione...*, cit., pp. 157, 341, 409).

<sup>25</sup> G. Moschini, *Della origine e delle vicende della pittura in Padova. Memoria di Giannantonio Moschini*, Padova 1826, p. 70. Un equivoco più recente, il quale dimostra come non si sia compresa la notizia documentaria di von Hadeln (*Damiano Mazza...*, cit., p. 250 nota 1) sulla data di morte, riguarda il legame stabilito con Alessandro Varotari detto il Padovanino da parte, ad esempio, di G. Fiocco (*La pittura veneziana del '600 e del '700*, Bologna 1929) che sembra condizionato da Melchiori (*Vite de' pittori* [...], Venezia Biblioteca Nazionale Marciana, ms. it. IV 167=5110, cc. 4, 66; nel sommario appone accanto al nome la data 1628; il profilo riassume senza chiosa quello di Ridolfi). Si veda in proposito U. Ruggeri, *Alessandro Varotari detto il Padovanino*, “Saggi e Memorie di Storia dell'Arte”, 16, 1988, p. 103 nota 5.

Sul legame con Padova, quale sua città natale, secondo gli storiografi ottocenteschi si deve rinviare a Moschini, *Della origine e delle vicende...*, cit., pp. 68-70; N. Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858, pp. 183-184. Ancora prima, Lanzi (*Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, III, *Scuola Veneziana*, 3a ed. corretta e accresciuta dall'autore, Bassano 1809, pp. 124-125) aveva coniato la frase che dice come Damiano a Padova “le fu mostrato piuttosto che dato”, alludendo al suo trasferimento

presso Tiziano e all'unica presenza del *Ganimede rapito dall'aquila* ma che si constata già “portato altrove”.

<sup>26</sup> G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi con alcune notizie della sua famiglia*, Firenze 1878, II, pp. 482, 499; A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *The Life and Time of Titian. With some Account of his Family, second Edition*, London 1881, II, pp. 450, 459.

<sup>27</sup> Cavalcaselle-Crowe, *Tiziano...*, cit., II, p. 499; ed. 1881, II, p. 459.

<sup>28</sup> Si tratta dello “schizzo” della *Parabola del fattore* n. 170A che “porta la falsa iscrizione: Titianus”. Si aggiunge la pala n. 202 della *Madonna con il Bambino in trono e i santi Pietro e Paolo, Francesco d'Assisi e Antonio da Padova* con la seguente annotazione “l'esecuzione, benché scadente assai, accennerebbe a Damiano Mazza o a Lodovico Fiumicelli” (Cavalcaselle-Crowe, *Tiziano...*, cit., II, p. 482; ed. 1881, II, p. 450). Quest'ultima è attribuita poi a Francesco Vecellio in [W. von Bode], *Staatliche Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und deutschen Museum*, 9 ed., Berlin 1931, p. 649 Kat. Nr. 173. Con datazione al 1520 circa l'attribuzione è poi confermata anche con il parere di Pallucchini. Cfr. *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde. Complete Catalogue of the Painting*, Berlin 1986, pp. 76, 459 fig. 1303. A giudizio di chi scrive è legata piuttosto ai modi di Polidoro da Lanciano.

<sup>29</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, G. B. Cavalcaselle, *Disegni e appunti*, Ms. it. Cl. IV, 2031 (=12272), fasc. VIII, f. 121r. Riprodotto da G. Delfini, in *Noale. Città d'arte. Il patrimonio pittorico dal XIV al XVII secolo*, a cura di F. Pigozzo, Cittadella (Padova), 2007, pp. 32-35, p. 34. Sulla scorta delle indicazioni di Ridolfi (1648) e Moschini (1826), Cavalcaselle si pone sulle tracce del Ganimede di “Casa Sonica, non si sa quale fosse. Casa Foratti. Vi era il plafone (ora tale casa è ridotta ad uso di birreria a S. Fermo) ove vedevasi un Ganimede. Il quadro 50 orsono circa fu dal restauratore Gasparoni comperato e passò in Inghilterra. La forma del quadro in tela era ottagonale, quasi figure grandezza naturale. Notizia avuta dal marchese Selvatico nel 1866, aprile” (Ms. it. IV 2034 (=12275), fasc. V, ff. 6v, 7v-8r; l'appunto è copiato in altro foglio). La coincidenza del formato fa ritenere a Cavalcaselle che possa trattarsi del dipinto della National Gallery. In realtà, considerata la provenienza di quest'ultimo, tali inedite notizie riguardano un'altra versione. In calce, Cavalcaselle riporta un disegno parziale del Ganimede di Londra (f. 71r). Tra gli appunti del conoscitore non si è trovato alcunché sulla pala dell'Ospedaletto. Si dedica invece al disegno di un telero che considera di Damiano Mazza raffigurante la Madonna col Bambino, san Giuseppe, san Marco, i santi Damiano vescovo e Antonio abate in adorazione che egli vede in Palazzo Reale a Venezia (Ms. it. IV (=12272), fasc. IX/b, f. 70r).

<sup>30</sup> D. M. Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, Venezia, 1803, II, p. 54. Sulle fonti trevigiane in uso a Cavalcaselle si veda G. Fossaluzza, *Cavalcaselle a Treviso e nel territorio: appunti e disegni da facciate dipinte del Cinquecento*, in *Facciate affrescate trevigiane. Restauri*, catalogo della mostra a cura di G. Fossaluzza ed E. Manzato, Treviso 1989, pp. 20-57. La somma indicata di lire 440 si ritiene frutto di un lapsus e da emendare in lire 44 come precisa con argomentazioni comparative S. Scarpa, *Damiano Mazza...*, cit., pp. 47 segg. Sugli stemmi cfr. G. Dal Maistro, *Noale tra storia e memoria*, Spinea (Venezia) 1994, pp. 261, 275. Si veda inoltre L. Bernardi, *Cenni storici della Chiesa Arcipretale dei Santi Felice e Fortunato martiri di Noale*, Treviso 1894,

p. 80; C. Agnoletti, *Treviso e le sue pievi. Illustrazione storica nel XV centenario della istituzione del vescovado trevigiano (396-1896)*, parte II, Treviso 1898, p. 112. In sede locale la consapevolezza della giusta paternità di Damiano Mazza “imitatore di Bonifazio Veronese e di Tiziano” era stata testimoniata da G. B. Rossi, *Notizie storiche del castel di Noale*, 1780 ca., trascritto e postillato da C. Scotton, metà sec. XIX, ms, Milano, Istituto Suore della Riparazione (in copia presso Comune di Noale, Biblioteca Comunale).

<sup>31</sup> Un ragguaglio delle molte opere attribuite comprende le seguenti: *Cristo porta croce*, Budapest, Museo di Belle Arti, n. 134. Cfr. von Hadeln, *Damiano Mazza...*, cit., pp. 249, 252; A. Pigler, *Katalog der Galerie Alter Maister*, Budapest 1968, I, p. 736; Pallucchini, *Tiziano...*, cit., I, 1969, p. 222. *Allegoria con Venere e cupido*, Chicago, Art Institute. Cfr. E. Tietze-Conrat, *The Wemyss Allegory in the Art Institute of Chicago*, “The Art Bulletin”, XVII, 1945, pp. 269-271 (Damiano Mazza); A. Ballarin, *Profilo di Lamberto d'Amsterdam (Lamberto Sustris)*, “Arte Veneta”, XVI, 1962, pp. 76-77 (Sustris); H. E. Wethey, *The Painting of Titian*, III, *The mythological and historical paintings*, London 1975, p. 207 cat. X-3. *Ninfa e satiro*, Detroit, Institut of Art. Cfr. D. von Hadeln, *Das Problem der Lavinia-Bildnisse*, “Pantheon”, 1931, VII, p. 87; Wethey, *The Painting...*, cit., III, p. 216 cat. X-28, fig. 228 (con bibliografia): Denti. *Sacra famiglia con santa Caterina d'Alessandria e santa Maria Maddalena*, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, n. 91. Cfr. von Hadeln, *Damiano Mazza...*, cit., pp. 250, 252, fig. 2; F. Navarro, *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, Firenze 2003, II, pp. 140-141 cat. 211 (Denti?). *Madonna con il Bambino e san Giovannino*, Firenze, Galleria degli Uffizi. Cfr. P. Rossi, *Tiziano nelle Gallerie Fiorentine*, “Arte Veneta”, XXXIII, 1979, p. 192 fig. 4 (con dubbio). *Martirio di santo Stefano*, Lille, Musée des Beaux Arts. Cfr. Pallucchini, *Tiziano...*, cit., I, p. 310; H. E. Wethey, *The Painting of Titian*, I, *The religious paintings*, London 1969, pp. 157 cat. 136, figg. 198-199. È opera di Diego Polo. *Cristo portacroce incontra la Veronica, il Cireneo(?) e i committenti*, Castello di Mělník (Repubblica Ceca), Pinacoteca. L'attribuzione è di Pallucchini, *Tiziano...*, cit., II, fig. 663; Wethey, *The Painting...*, cit., I, pp. 80-81, cat. 23; Pallucchini, *La pittura veneziana...*, cit., I, p. 21, II, fig. 2. *Ninfa e satiro*, Monaco, Alte Pinacothek, n. 253. Cfr. Wethey, *The Painting...*, cit., III, p. 216 cat. X-27, fig. 227. *Madonna con il Bambino e i santi Benedetto e Prodocimo*, Padova, Museo Civico, cat. 632. Cfr. von Hadeln, *Damiano Mazza...*, cit., 1913 (Padovanino); Venturi, *Storia dell'arte...*, cit., 1929, IX/4, p. 1083 (Mazza). È palesemente opera del Padovanino. *Ninfa e fauno*, Rotterdam, Boymans-van Beuningen Museum. Cfr. Wethey, *The Painting...*, cit., III, p. 216 cat. X-26, fig. 226: tizianesco minore, Mazza? *Sacra famiglia con san Giovannino e un frate cappuccino*, Stoccarda, Staatsgalerie. Cfr. von Hadeln, *Damiano Mazza*, cit., p. 250; Pallucchini, *Tiziano...*, cit., I p. 222, II fig. 662 (Mazza). Opera da assegnare a Girolamo Denti. Da mettere a confronto con la versione che presenta altri santi del Museo Cristiano di Estergom. Cfr. V. Tátraí, in *Christliches Museum Esztergom*, Szeged 1993, pp. 152, 254 cat. 132 (bottega di Tiziano). *Tributo della moneta*, ubicazione ignota. Cfr. G. Mariacher, *Ein neuer Christus mit dem Zingsroschen von Titian*, “Weltkunst”, XXXIII, 1963, 15, pp. 5-6: Tiziano aiutato da Mazza.

<sup>32</sup> L'identificazione del soggetto è quella di Ridolfi, *Le Maraviglie...*, cit., ed. 1924, II, p. 202.

<sup>33</sup> Ridolfi, *Le Maraviglie...*, cit., I, p. 203. Von Hadeln, *Damiano Mazza...*, cit., pp. 251 fig. 4, 252; Idem, in Ridolfi, *Le Maraviglie...*, cit., ed. 1914, I, p. 224 nota 1. Il dipinto (cm 115x138) è segnalato nel 1914 presso la collezione Lingner di Dresda. Confermato al pittore anche da Sapienza, *ad vocem...*, cit., p. 483.

<sup>34</sup> von Hadeln, *Damiano Mazza...*, cit., p. 254 (non riprodotti). Lo studioso fa riferimento a G. Ludwig, *Documente über Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 und 1838 aus dem Archiv di Stato zu Venedig*, “Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses”, XXII, 1901, pp. XV, XXVII-XXX. I quattro dipinti erano stati elencati e catalogati anche in precedenza. Cfr. V. Cérésolle, *A propos del l'article XVIII du Traité de Vienna du 3 octobre 1866. La vérité sur les déprédations autrichiennes à Venise*, deuxième édition, corrigée et considérablement augmentée, Venise 1867, pp. 98-99; C. von Lützwow, K. K. *Akademie der Bilbenden Künste. Katalog der Gemälde Galerie Wien*, 1889, p. 171.

<sup>35</sup> von Hadeln, *Damiano Mazza...*, cit., p. 254.

<sup>36</sup> Per la datazione della pala veneziana si deve tenere conto dell'allogazione dell'altare in cui è inserita. Cfr. Pilo, *I dipinti seicenteschi...*, cit., pp. 10-12. Cfr. ivi, nota 11.

<sup>37</sup> Ridolfi, *Le Maraviglie...*, cit., I, p. 203. Su Francesco Assoncia e le opere del “compare” Tiziano cfr. G. Vasari, *Le vite...*, cit., VII, p. 456. Tra queste la *Venere con organista* del Museo del Prado (inv. 420) degli anni cinquantata. Cfr. D. von Hadeln, *Titian's Venus mit den Leutenspieler*, in “Pantheon”, X, 1932, p. 278; V. Mancini, “Vertuosi” antiquari e artisti. *Saggi sul collezionismo antiquario e numismatico tra Padova e Venezia nei secoli XVI e XVII*, Padova 2005, pp. 109-110 e passim; C. Davis, *Titian, “A singular friend”, in Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schussler zum 60. Geburtstag*, herausgegeben von W. Augustyn und E. Leuchner, Passau 2007, pp. 261-301, in part. p. 264, note 15-17. Per Gould (*National Gallery Catalogues. The sixteenth Century Venetian School*, London 1959, pp. 55-56; Idem, *National Gallery Catalogues. The sixteenth Century Italian Schools*, London 1975, pp. 139-140, cat. 32) Damiano Mazza lavora in questa scia nella sua città di nascita.

<sup>38</sup> Olio su tela, ottagono cm 177x186,6. N. Penny, *National Gallery Catalogues. The sixteenth Century Italian Paintings*, II, *Venice 1540-1600*, London 2008, pp. 88-99; in precedenza J. Dunkerton, S. Foister, N. Penny, *Dürer to Veronese. Sixteenth-Century Painting in the National Gallery*, London 1999, pp. 123-125; C. Gould, [...] *Venetian School...*, cit., pp. 55-56; Idem, [...] *Italian Schools...*, cit., pp. 139-140, cat. 32. Si veda anche *Venetian seventeenth Century Painting. A loan Exhibition from Collections in Britain and Ireland*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 5 settembre - 30 novembre 1979) a cura di H. Potterton, London 1979, pp. 39, 52 segg.

<sup>39</sup> Olio su tela, ottagono cm 68x68. W. R. Rearick, *Titian's Later Mythologies*, “Artibus et Historiae”, 33, 1996, pp. 57-61, 67 note 108-112, fig. 30 riprodotto in controparte. Segnalato presso la collezione Kisters anche da Gould, [...] *Italian Schools...*, cit., p. 140: come copia; Wethey, *The Painting...*, cit., III, p. 212 cat. X-16: non riprodotto. Rearick ricorda in proposito che Otto Münder nel 1856 annota l'esistenza a Padova di “an imperfect” versione del dipinto di Londra. Cfr. Gould, [...] *Venetian School...*, cit., p. 56. Si deve interpretare che si tratta di uno stato di abbozzo, oppure solo di una versione di più piccole dimensioni. Considerata la data della testimonianza, si dovrebbe dedurre che è altra versione rispetto a quella ricordata da Cavalcaselle. Cfr. ivi, nota 29.

- <sup>40</sup> Ridolfi, *Le Maraviglie...*, cit., I, p. 203.
- <sup>41</sup> Olio su tela, ottagonico cm 170x170. È quanto si rinviene presso la Fototeca A. Morassi, Dipartimento di Storia delle Arti e conservazione dei beni artistici "G. Mazzariol", Università Ca' Foscari di Venezia.
- <sup>42</sup> Dal Pozzolo, *La "Bottega"...*, cit., pp. 79-70, fig. 60.
- <sup>43</sup> Scarpa (*Damiano Mazza...*, cit., p. 176) propende per Francesco Maffei.
- <sup>44</sup> Olio su tela, ciascuno cm 68x66. G. Fiocco, *Catalogo delle opere d'arte tolte a Venezia nel 1808, 1816, 1838, restituite dopo la vittoria*, Venezia, 1919, p. 27 catt. 77-80; A. Venturi, *Storia dell'arte...*, cit., IX/4, p. 1080; S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Roma 1962, p. 138 cat. 221 a-d (con bibliografia precedente). Scarpa, *Alcune note...*, cit., pp. 174-179.
- <sup>45</sup> Boschini, *Le Minere...*, cit., p. 425; Idem, *Le ricche Minere...*, cit., Sestiere di Cannaregio, p. 15: addirittura "della prima puerizia"; Zanetti, *Descrizione...*, cit., p. 386: "Evvi nel mezzo del soffitto il Padre Eterno con molti Angeli, con li quattro Evangelisti, e quattro Dottori, della scuola di Tiziano".
- <sup>46</sup> Moschini Marconi, *Gallerie...*, cit., pp. 31-32 cat. 55. Da non confondere con quello assegnato in antico a Giorgione, la cui identificazione è proposta da W. Suida (*Miscellanea tizianesca - IV, "Arte Veneta"*, XIII-XIV, 1959-1960, pp. 65-67) con il quadro assegnato a Tiziano dello *Sposalizio mistico di santa Caterina e san Luca* già Lord Desborough, poi in Collezione Kisters a Kreuzlingen. Tuttavia per altra soluzione si veda M. Natale, in *Art Venitien en Suisse et au Liechtenstein*, catalogo della mostra (Pfäffikon, Genève 1978) a cura di G. German, Milano 1978, pp. 114-115 cat. 75. Sulla Scuola basti qui il rinvio ad A. Zorzi, *Venezia Scomparsa*, II, *Repertorio degli edifici veneziani distrutti, alterati o manomessi*, Milano 1972, p. 575; E. Martinelli, *Le altre scuole*, in *Le Scuole di Venezia*, a cura di T. Pignatti, Milano 1981, p. 221.
- <sup>47</sup> Ridolfi, *Le Maraviglie...*, ed. 1924, cit., II, p. 16.; Boschini, *Le Minere...*, cit., p. 425; Zanetti, *Della pittura...*, cit., 1771, p. 130. Da quest'ultimo si ricava l'espressione riportata. Cfr. P. Rossi, in R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano 1982, I, p. 266.
- <sup>48</sup> Per i riferimenti inventariali e le vicende del deposito delle opere si rinvia alle ricerche documentarie di Scarpa, *Alcune note...*, cit., pp. 174-179. Si segnala che nel retro della tela è apparsa una scritta ad inchiostro solo parzialmente leggibile, con il riferimento a una "Scuola [...]". Rimane il dubbio se si tratti di quella di originaria provenienza oppure sia indicato il depositario della Scuola di San Giovanni Evangelista. Per quanto riguarda i riscontri documentari si prende atto della testimonianza di Scarpa (*Alcune note...*, cit., pp. 174, 179 nota 12) che il fondo archivistico della Scuola presenta una lacuna dal 5 febbraio 1572 al 21 ottobre 1577 e che non sono rinvenute in altre date menzioni delle pitture.
- <sup>49</sup> Olio su tela, ottagonico cm 262x349,2. La donazione è certificata nel diario del prevosto mons. Daniele Bortoletto conservato presso l'Archivio prepositurale di Montebelluna, b. 200, c. 75, alla data 1941. L'annotazione si trova nell'elenco "opere materiali" al punto 3: "Il prof. Cesare Drog restaura [...] il dipinto per soffitto *La creazione degli Angeli* di autore ignoto, regalato dalla fam. Binetti". Nel registro *Entrate ed uscite della chiesa dal 1940 al 1944*, libro n. 1, alla data 21 settembre 1941, si legge "al prof. Drog per restauro quadro la *Creazione degli Angeli* dono della famiglia Binetti E. 350". APM, b. 48. Nel 1939 sotto la supervisione di Luigi Coletti Drog era intervenuto anche sulla pala di Noale. Cfr. Scarpa, *Damiano Mazza...*, cit., p. 100.
- <sup>50</sup> S. Scarpa, *Alcune note...*, cit., pp. 174 segg., fig. 3. Diversamente da quanto proposto, una maggiore distanza deve essere assegnata fra gli otto scomparti e il centro e rispetto al perimetro così da consentire l'allineamento, un raccordo più sostanziale all'architettura lignea e un effetto di sfondato più risoluto.
- <sup>51</sup> J. Schulz, *Venetian painted Ceilings of the Renaissance*, Berkeley - Los Angeles, 1968, p. 91, figg. 69, 70.
- <sup>52</sup> Tale schema è discusso e riportato in un grafico da S. Scarpa, *Alcune note...*, cit., p. 177 fig. 3.
- <sup>53</sup> J. Schulz, *Venetian painted Ceiling...*, cit., pp. 3-21, 78-79, 83; G. Nepi Scirè, in *Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, Washington, National Gallery of Art), Venezia 1990, pp. 255-263 cat. 38; C. Furlan, *Il Pordenone*, Milano 1988, pp. 232-235, cat. 92-97; Ch. E. Cohen, *The art of Giovanni Antonio da Pordenone*, Cambridge 1996, I, pp. 425 segg.; II, pp. 717-720 cat. 81A-B. Nell'opera di Pordenone assume fondamentale importanza la legatura tra gli scomparti fissata dall'architettura dipinta, nel caso considerato l'unificazione del fondo di cielo.
- <sup>54</sup> J. Schulz, *Venetian painted Ceiling...*, cit., pp. 84-85; R. Echols, S. Gramigna Dian, in *Tiziano*, cit., pp. 272-279 cat. 42.
- <sup>55</sup> Si è già avuta l'occasione di proporre tale richiamo a proposito di questa pala. Cfr. G. Fossaluzza, *Treviso. 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1998, II, pp. 676, 678, fig. 746. Per Schwarz e la sua opera si veda Pallucchini, *Tiziano*, cit., I p. 218, II fig. 664; B. W. Meijer, *Newlight on Christoph Schwarz in Venice and the Veneto*, "Artibus et historiae", 40, XX, 1999, pp. 127-156. Il confronto è particolarmente valido anche per gli angeli della pala dell'Ospedaletto. Cfr. C. Costanzi, in *L'Aquila e il Leone. L'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel Fermano. Jacobello, Crivelli e Lotto*, catalogo della mostra (Fermo 2006), Venezia 2006, p. 158. In quell'anno Denti esce dalla bottega di Tiziano. Un ragguaglio sulla bibliografia di Denti con qualche osservazione e aggiunta è in G. Fossaluzza, *Francesco Frigimelica inconsueto e una "variazione sul tema" da Paris Bordon, parte seconda*, "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore, anno LXXIX, n. 338, settembre-dicembre 2008, pp. 182-185 note 147-148. Si veda in particolare Dal Pozzolo, *La "bottega"...*, cit., 84-85; Tagliaferro-Aikema, *La bottega...*, cit., pp. 154 segg.
- <sup>57</sup> E. Merkel, *Profilo dell'attività di Dario Varotari a Venezia, Il tempo di Dario Varotari*, Atti del convegno di studi a cura di E. Castellani, Selvazzano Dentro (Padova), 1997, pp. 41-58, fig. 30.
- <sup>58</sup> La commissione si giustifica con il trasferimento della Confraternita dalla chiesa di San Bartolomeo attestata nel 1567 e gli accordi conseguenti con il pievano e la concessione dell'altare proprio, il primo a destra dell'aula. Nel 1573 sono concessi altri lavori da effettuarsi in chiesa. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, *Mariogola dell'Arte dei Mercatanti da Vin*, ms. Classe IV, 199. La concessione dell'altare è menzionata in un documento del 28 giugno 1567. In data 22 febbraio 1569 si fa riferimento a danari da destinarsi al completamento della scuola e dell'altare di sua pertinenza.
- <sup>59</sup> Il soffitto ora alla Salute è quello posto a confronto più di sovente nella letteratura critica, ad esempio dallo stesso Rearick, *Titian's Later Mythologies...*, cit., p. 57. Per le opere citate cfr. Wetthey, *The Painting...*, cit., I, pp. 120-121, 137-138 catt. 82-84.; Idem, *The Painting...*, cit., III, pp. 204-205 cat. 55.