

---

a cura di  
Maria Agnese Chiari Moretto Wiel  
Augusto Gentili

## L'ATTENZIONE E LA CRITICA

Scritti di storia dell'arte  
in memoria di Terisio Pignatti

*m*

miscellanea



# L'ATTENZIONE E LA CRITICA

Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti

a cura di  
Maria Agnese Chiari Moretto Wiel  
Augusto Gentili



Giorgio Fossaluzza

TRA VENEZIA E BELLUNO:  
IL BACIO DI GIUDA DELL'ALIENSE PER LA CHIESA DI SANTA CROCE  
«IMPASTÀ DEL FUROR DE TINTORETTO»

In un ideale incontro con Terisio Pignatti a San Gregorio nelle Alpi, nel rifugio-osservatorio degli ultimi anni, alla presenza amabile di Maria Lia, la conversazione non può che volgere alla fortuna bellunese di molti maestri veneziani indagati dallo studioso con lungo impegno. Un caso valga per tutti, in questa occasione, anche perché rappresentativo di un profondo e articolatissimo rapporto centro-periferia al massimo livello, indubbiamente meritevole di essere messo in mostra.

Punto di partenza è la constatazione generale di come sia di fatto superato negli studi recenti il giudizio francamente negativo della critica di un passato anche piuttosto recente che ebbe di mira la stagione tardo-manieristica della pittura veneziana, quella di passaggio tra Cinque e Seicento, che fu di conservazione di mitizzati modelli stilistici e di diffusa applicazione in ambito sacro dei nuovi dettami della riforma cattolica.<sup>1</sup> Si assiste, ultimamente, all'approfondimento dei profili e, in particolare, del *corpus* grafico dei singoli maestri: i sette che impersonano altrettante «maniere in certa guisa consimili», per usare la fortunata formula di Marco Boschini (1674).<sup>2</sup>

In tale favorevole congiuntura di studi, segnata da frequenti rinvenimenti dopo anni in cui i protagonisti furono guardati con troppa sufficienza, possono ancora verificarsi scoperte, talune forse più fortunate di altre, che dischiudono la prerogativa di sottolineare fasi stilistiche specifiche, ovvero il livello qualitativo superiore raggiunto nel percorso di questi sette, come anche da altri comprimari, magari quelli non ancora pienamente illustrati, al pari di Palma o di Sante Peranda.

<sup>1</sup> Considerato il carattere della pubblicazione, si omette consapevolmente la bibliografia di carattere generale, ove non strettamente necessaria, al fine di lasciare spazio a indicazioni specifiche o documentarie. Il presente contributo è in ogni caso la traccia per un approfondimento. È stato consegnato nel mese di novembre 2006.

<sup>2</sup> Cfr. M. BOSCHINI, "Breve instruzione" *premessa a Le ricche Minere della pittura veneziana*, F. Nicolini, Venezia 1674, ora in M. BOSCHINI, *La Carta del navegar pitoresco* (F. Baba, Venezia 1660), ed. critica a cura di A. PALLUCCHINI, con note di R. PALLUCCHINI, Venezia-Roma 1966, p. 740.

Vi è l'occasione per segnalare un dipinto la cui scoperta consente di affermare che questa fortuna arride ad Antonio Vassilacchi detto l'Aliense (Milo, 1556 - Venezia, 1629).<sup>3</sup> Del maestro di origine greca, formatosi a Venezia presso le botteghe di Veronese e poi, per una netta decisione, presso quella di Tintoretto, si è rinvenuto (in un contesto inconsueto per questo tipo di pittura quale la rassegna antiquariale di Padova) il teleri raffigurante il *Bacio di Giuda* (cm 200×290) (fig. 1), roboante nel recitativo e nell'orchestrazione cromatica in notturno, tanto da evadere senza dubbio dal mero conformismo tardo-manneristico.<sup>4</sup> Si tratta di una di quelle opere che reggono qualitativamente anche fuori contesto e che, per gli specialisti, riescono non solo a smuovere giudizi precostituiti o superficiali su di una personalità, ma anche a dare legittimazione semmai a quelli dei "dilettanti" più antichi. A osservare quest'opera, sembra, infatti, particolarmente attinente l'osservazione del Boschini che vedeva l'Aliense «impastà del furor de Tintoretto».<sup>5</sup>

La segnalazione dell'opera si giustifica anche ad altro livello, tale da suggerirne la pubblicazione in questa sede. Il teleri appartiene, infatti, al vasto

<sup>3</sup> Di grande spessore è il profilo di C. RIDOLFI (*Le Maraviglie dell'Arte [...]*, Venezia 1648, ed. a cura di D. VON HADELN, Berlin 1924, II, pp. 207-222), che si impegna anche a tratteggiarne la personalità.

Tra i contributi di carattere generale, si veda G. BOCCASINI, *Profilo dell'Aliense*, in «Arte veneta», XII, 1958, pp. 111-125; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, I, pp. 44-46. Di particolare impegno è il saggio di B.W. MEIJER (*Disegni di Antonio Vassilacchi detto l'Aliense*, in «Arte Veneta», 53, 1998, II, pp. 34-51), che ne definisce il corpus grafico. Un apporto attributivo è di E. MERKEL, *Storia, critica e restauro del soffitto dell'Aliense e del Palma in Palazzo Loredan a Santo Stefano*, estratto dagli «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXLIII, 1984-1985, Parte generale e Atti ufficiali, 1985, pp. 52-54; ID., *Quando l'artista lavorava a palazzo. L'opera dell'Aliense per la famiglia Loredan*, in «Marco Polo», 8, 1984; ID., *Il mecenatismo artistico dei Loredan e il loro palazzo a Santo Stefano*, in *Palazzo Loredan e l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Venezia 1985, pp. 59, 61, figg. 46-65. Dalle attribuzioni ad Aliense proposte è da prendere le distanze con risolutezza, come del resto si avvede nella progressione delle ricerche lo stesso studioso; altrettanto è da farsi per i dipinti delle *Virtù*, in esse attribuiti a Palma e a Peranda.

Sui rapporti con Tintoretto si veda P. EIKEMEYER, *Der Gonzaga-Zyklus des Tintoretto in der Alten Pinakothek*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», n.F., XX, 1969, pp. 75-142.

<sup>4</sup> Il dipinto è stato esposto presso Luigi Diciotto, Antichità in Rimini, alla rassegna "Padova antiquaria" della primavera 2002, e riconosciuto come l'opera perduta dell'Aliense indipendentemente da chi scrive, a Egidio Martini e Andrea Piai, cfr. M. FULLIN, *Ritrovato un quadro dell'Aliense scomparso da 200 anni*, in «Il Gazzettino», 24 febbraio 2002, p. 13. La segnalazione dell'opera è anticipata da A. PIAI, in *Luigi Diciotto. Antichità in Rimini. Diciotto dipinti antichi, Rimini*, gennaio 2003.

Chi scrive ha avuto l'occasione di presentare prontamente l'importanza del ritrovamento alla direzione del Museo Civico e all'Assessore alla Cultura della Città di Belluno. Il riconoscimento del teleri dell'Aliense offre, infatti, l'opportunità sia di illustrare una pagina significativa della storia cittadina sia di appropriarsi almeno virtualmente di una tessera del suo migliore patrimonio artistico cinquecentesco, il quale fu disperso in più sedi con casualità a sola garanzia della conservazione e non con riferimento ai suoi valori storici originari. Il teleri dell'Aliense ora riscoperto viene dunque a risarcire una pagina importante del museo bellunese.

<sup>5</sup> BOSCHINI, *La Carta...* cit., vento VI, p. 421; ed. A. Pallucchini, p. 456.

ciclo pittorico di soggetto cristologico per la distrutta chiesa di Santa Croce in Belluno, a cui concorsero i maggiori artisti del tardo-manierismo sulla scena veneziana, come ci testimonia dapprima in sede locale, probabilmente per memoria diretta dei fatti, Giorgio Piloni sullo scorcio del Cinquecento (ma 1607), e poi nel 1648, trattando dei pittori dello Stato, Carlo Ridolfi, che fu allievo dell'Aliense tra il 1607 e il 1612 circa.<sup>6</sup> All'esecuzione dei dieci teleri concorse in misura più considerevole proprio Antonio Aliense. Elencandoli con riguardo alla sequenza della narrazione, soprattutto della *Passione di Cristo*, gliene spettano quattro entro i primi sei: l'*Ultima cena*, ora al Municipio di Chioggia; l'*Orazione nell'orto*, l'unico che figura disperso; il *Bacio di Giuda*, ritrovato; infine, la *Flagellazione*, che si trova ora nella Cappella della

<sup>6</sup> G. PILONI, *Historia [della città di Belluno]*, Venezia, Gio. Antonio Rampazzo, 1607, IV, p. 288. I suoi estremi anagrafici (1539-1611) consentono di qualificarlo quale testimone diretto dell'impresa. Peraltro, nella presentazione dell'opera precisa che la stesura era completata nel 1600. Egli attesta che «Nel Tempio della Croce vi sono molte pitture attorno alla Chiesa, dove viene figurata la Passione del Nostro Signore per mano delli più famosi pittori di Venetia». Fa seguire l'elenco degli autori.

RIDOLFI, *Le Maraviglie...* cit., 1914, I, p. 356 (Carlo Caliari); 1924, II, p. 49 (Tintoretto, *Orazione nell'orto, Cristo davanti a Pilato*); p. 194 (Palma); p. 214 (Aliense, al quale assegna anche l'*Orazione nell'orto*). Non si citano le opere di Andrea Vicentino e di Paolo Fiammingo.

Sulla scorta di Piloni, elenca le opere il canonico L. DOGLIONI, *Notizie storiche e geografiche della città di Belluno e sua provincia*, Belluno 1816 [1780], p. 36. Allo stesso è da riconoscere la pubblicazione anonima, per l'appunto, del 1780 *Notizie storiche e geografiche appartenenti alla città di Belluno e alla sua provincia colle due carte città in prospettiva, e la topografica, incise dal bellunese Marco-Sebastiano Giampiccoli*, n. ed., Belluno 1780, pp. 29-30. Così l'introduzione all'elenco dei teleri con la giusta paternità: «Nella chiesa poi di S. Croce può dirsi, che vi si conservi una raccolta preziosa di ammirabili opere, poiché, oltre alla Palla di S. Lorenzo di Niccolò de' Stefani, e la Palla di S. Girolamo di Francesco Vecellio, ed una tela che rappresenta S. Lucia pregiatissima dai più intendenti di Paolo Caliari, si scorgono espressi in dieci gran quadri de' valorosi pennelli i Misteri della Nostra Redenzione [...]».

Al canonico Doglioni è riconducibile il manoscritto con l'*Elenco delle pitture pubbliche della città di Belluno rettificato li 14 settembre 1851 da Antonio Tessari* (Belluno, Biblioteca Civica, ms. 873, provenienza Buzzatti), in cui si riporta l'elenco di quelli in Santa Croce. Cfr. S. CLAUT, *Un manoscritto di fine Settecento per la storia dell'arte di Belluno*, in «Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore», LX, n. 266, gennaio-marzo 1989, pp. 34, 42-43, note 32-45.

Avendo a disposizione la fonte primaria ravvisabile nel testo di Piloni, in termini inconsueti, in occasione della visita pastorale del vescovo Valerio Rota del 1723 gli atti prodotti contengono la descrizione della chiesa e gli arredi, compresi i dipinti con i loro rispettivi autori. Belluno, Archivio Vescovile, Sez. A, Rep. II (Visite pastorali), busta 18, vescovo Valerio Rota (1722-1731), *Visita pastorale della città di Belluno*, fasc. n. 115, ff. 51r-54v.

L'elenco dei quadri è ripreso nell'Ottocento, dopo la dispersione, ad esempio, da F. MIARI, *Dizionario Storico-artistico-letterario bellunese*, Belluno 1843, p. 140; ID., *Cronache bellunesi inedite*, Belluno 1865, p. 140.

Sulla storia della chiesa in generale, l'ubicazione, l'assetto architettonico e degli arredi, le vicende della indemaniazione e distruzione, è di particolare importanza il contributo di M. DAL MAS, A. GIACOBBI, *Chiese scomparse di Belluno*, Belluno 1977, pp. 95-115, 194-195, *passim*. Sul ciclo di dipinti si soffermano M. LUCCO, *La pittura nelle province di Treviso e di Belluno*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1988, I, pp. 214, 218 nota 31; S. CLAUT, *Feltre e Belluno 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Milano 1998, II, pp. 727-733, 739-740 note 33-42.



con il lascito Zambeccari nel 1884.<sup>16</sup> Le dimensioni dell'opera, il formato, l'impaginato stesso corrispondono, si direbbe perfettamente, con le soluzioni prevalenti negli altri teleri, con riguardo, ad esempio, alla presentazione delle figure assiegate in primo piano, talché risalta la dinamica delle posture, alla sospensione dei crocefissi nella parte alta di contro a un cielo atmosfericamente corrusco, qui percepito a una distanza incommensurabile. Tuttavia, a porre seriamente in dubbio il riconoscimento, è il fatto che il telero figura già nell'inventario della straordinariamente ricca collezione bolognese redatto tra il 1795 e il 1796 in base alle disposizioni testamentarie di Giacomo Zambeccari.<sup>17</sup> Allora la chiesa bellunese non era ancora stata oggetto di indemaniazione, ciò avvenne solo in epoca napoleonica di conseguenza ai decreti del 1805 e 1806, e le opere dovevano pertanto trovarsi ancora *in situ*, per essere passate al vaglio e destinate a nuova sede pochi anni dopo da Pietro Edwards, tra il 1809 e il 1812.<sup>18</sup> Si riapre, dunque, il problema del riconoscimento. Nel catalogo di Palma, a presentare caratteristiche idonee si trova a ben osservare, l'altro telero della *Crocifissione*, effettivamente indemanato, che è depositato presso il santuario della Madonna di Cendrolle a Riese Pio X.<sup>19</sup> Figura elencato come proveniente da Montagnana, dove peraltro, tra tante altre, non si ricorda in antico un'opera così appariscente del maestro; l'eventualità che si tratti di un errore nel registrarne la provenienza lascia avanzare la soluzione che possa identificarsi in quello già a Belluno.<sup>20</sup> La datazione proposta per i due teleri del medesimo soggetto è finora comune, riguardando il 1595 circa; ma vi è la possibilità di un anticipo, per quello di Cendrolle, a confronto con esempi collocabili tra il 1590 e 1593 circa. In sintesi, una pittura più fermentante fa preferire per la versione di Bologna un accostamento ai dipinti del

<sup>16</sup> Tela, cm 217×395, inv. 797. Cfr. S. MASON RINALDI, *Palma il Giovane*, Milano 1984, pp. 76-77 cat. 33, fig. 216; 160 cat. D 128, fig. 217. Si fa riferimento a LUCCO, *La pittura...* cit., pp. 214, 218 nota 31, fig. 304; CLAUT, *Feltre e Belluno...* cit., p. 732, 735, fig. 801, 740 nota 39.

<sup>17</sup> Per la trascrizione dell'inventario e le annotazioni relative, comprendenti l'opera in oggetto, si rinvia alla preziosa ricerca di G.P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti. La collezione Zambeccari*, Bologna 2000, pp. 244-245, 275, 279, 292 n. 52, nota. Da parte di A. EMILIANI (*La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale delle opere esposte*, Bologna 1987, p. 121) si ipotizza già la provenienza dalla chiesa dei Crociferi di Venezia, per la quale Palma aveva eseguito tale soggetto nel 1595, cfr. MASON RINALDI, *Palma...* cit., pp. 76-77.

<sup>18</sup> DAL MAS, GIACOBBI, *Chiese...* cit., p. 106.

<sup>19</sup> Tela, cm 273×313. Cfr. MASON RINALDI, *Palma...* cit., pp. 104-105 cat. 223, fig. 221.

<sup>20</sup> Mason Rinaldi (*ibid.*) discute la provenienza da Montagnana. Cfr., in proposito, soprattutto SPIAZZI, *Dipinti demaniali...* cit., p. 106, figg. 4, 42. La studiosa osserva come il dipinto non figuri nell'inventario Edwards del 1809 e compaia con tale provenienza nell'inventario del 1839 relativo a dipinti che si trovavano nel depositario presso la Commenda di Malta a Venezia. Offre altre dimensioni, cm 240×315.



1595 per la chiesa dei Crociferi, ora sul soffitto della Sacristia della chiesa dei Gesuiti, si aggiunga che tra questi, al controllo delle fonti, manca proprio la *Crocifissione* ora a Bologna; è un momento di stile anticipato da quelli di San Giovanni Elemosinario come il *San Rocco cura gli appestati* e l'*Eraclio porta la croce a Gerusalemme*.<sup>21</sup> La luminosità più alta, la maggiore definizione plastica e, dunque, l'evidenza di un disegno innervato fanno scegliere per un ancoraggio del dipinto di Riese, qui ritenuto proveniente da Belluno, quelli di San Giovanni in Bragora, in particolare la *Lavanda dei piedi* e *Cristo davati a Caifa*, nonché quello dei Frari di *Papa Onorio conferma la regola a san Francesco*, per i quali è proposta una datazione prossima, del 1591 circa.<sup>22</sup> Un utile punto di appoggio di poco più avanzato può essere ravvisato, per una ancor maggiore aderenza di stile, nel *Castigo dei serpenti* dei Gesuiti e nel *Massacro degli abitanti d'Ippona* di Montpellier datato 1593.<sup>23</sup>

Le fonti assegnano la *Resurrezione di Cristo*, ora a Maser, a Paolo Fiammingo: ma su di essa grava un più recente dubbio attributivo.<sup>24</sup> Esso è legittimo, sul piano della pura autografia, ad osservare un certo passo disegnativo più allentato e la stesura pittorica in taluni punti più amorfa, per cui si perde la consueta qualità di compiaciuta definizione grafica delle superfici e di morbida levitazione degli incarnati. Purtuttavia, i caratteri figurativi e tipologici, la studiata complessità dei movimenti dei personaggi come quelli quasi superdimensionati del primo piano, sono tutti aspetti che denunciano come indubitabile il diretto collegamento al maestro neerlandese. Guardando ai dettagli, lo chiarisce anche la peculiarità di certe gamme cromatiche e di taluni effetti di cangiante, addirittura raffinato nel più riuscito brano degli angeli che reggono il sigillo del sepolcro e, in ispecie, raggiunto nello sfarfallio del breve brano di fogliame laddove lo spazio sprofonda per un bagliore irreali. Si prospetta, dunque, la soluzione che Paolo Fiammingo possa essere l'ideatore dell'opera, la cui realizzazione preferì demandare per certa parte alla bottega, assai impegnata del resto nella replica delle sue richiestissime composizioni allegoriche.<sup>25</sup> Pertanto, il *terminus ante quem* è quello del 1596, anno di morte del Fiammingo; ma circa il grado qualitativo il confronto può

<sup>21</sup> MASON RINALDI, *Palma...* cit., p. 126, cat. 412, 414, 415-422, figg. 122-125; p. 123 cat. 396, 397, 398, figg. 175-178. Sono riportate puntualmente le fonti dei dipinti provenienti dalla chiesa dei Crociferi.

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 124, 128-129, cat. 399, 400, 441, figg. 144, 145, 148, tavv. XVII-XVIII, XIX.

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 96, 126, cat. 171, 423, figg. 181, 188.

<sup>24</sup> Si veda qui alla nota 12.

<sup>25</sup> Sull'attività della bottega si veda E. FICIKOVA, L. KONECNY, *Einige Bemerkungen "Gesichts-Allegorie" von Paolo Fiammingo und seinen Aufträgen für die Fugger*, in «Arte Veneta», XXXVII, 1983, pp. 67-76.

avvenire all'altezza della serie delle *Attività umane*, di cui si conoscono le repliche di bottega, e soprattutto del celebre ciclo allegorico dei *Pianeti* per Hans Fugger a Kirchheim, ora all'Alte Pinakothek di Monaco, in lavorazione rispettivamente nella seconda metà degli anni ottanta e nel 1592, che è punto di riferimento più utile; si aggiunga ad essi questo *Baccanale* (fig. 3), rinvenuto di recente, ben accostabile per esito stilistico e livello qualitativo.<sup>26</sup> Sono alcuni degli esempi tardi in cui si riscontra una prevalenza delle figure potenziate in primo piano, soluzioni che hanno alla base l'impostazione adottata nel telerò per la Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale con *Il doge Ziani riceve la benedizione di papa Alessandro III*, da collocarsi ancora alla metà del nono decennio.<sup>27</sup>

Vi è poi il caso di una "doppia identificazione" per quanto riguarda il telerò dell'*Ultima cena* spettante all'Aliense che, indicato da tempo in quello ora presso il Municipio di Chioggia sulla scorta del riscontro inventariale del 1809, è altresì riconosciuto in un altro assai danneggiato e ridipinto, di dimensioni congrue, che si trova nella sacristia dell'arcipretale di Castion presso Belluno; si tratta, con più precisione, della *Comunione degli apostoli*, la cui provenienza dalla chiesa di Santa Croce è ora attestata in un *pro memoria* della fabbriceria datato 1845.<sup>28</sup> Solo alcune movenze avvitate chiaramente alla Tintoretto possono rinviare all'Aliense; ciò che si giudica, poi, è una stesura pittorica, ovvero un'estesissima ridipintura, che si intuisce per lo meno tardo secentesco (si direbbe alla Giambattista Volpato); le fisionomie e il chiaroscuro appaiono peraltro adeguati a un tale gusto.

La disponibilità di tre significative opere dell'Aliense destinate allo stesso ciclo è la migliore documentazione per poter fissare comparativamente la datazione dell'intero complesso. Se si mette, poi, in evidenza la partecipazione del maestro alla bottega di Jacopo Tintoretto, vengono a supporto diretto di questa operazione anche i due teleri del figlio di quest'ultimo, Domenico. Il confronto riguarda cioè l'esito di partecipanti non solo alla medesima bottega, ma anche agli stessi cicli decorativi, in particolare per

<sup>26</sup> Riguardo al suo profilo, cfr. S. MASON RINALDI, *Paolo Fiammingo*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 11, 1978, pp. 55, 64-65, cat. 21, figg. 47-53; 68, 71 cat. 36, 41, 42, figg. 24, 34, 35.

<sup>27</sup> MASON RINALDI, *Paolo Fiammingo* cit., pp. 53, 68, cat. 35, fig. 33.

<sup>28</sup> La provenienza del dipinto ora a Castion (cm 224 × 292) dalla chiesa della Santa Croce, e, quindi, l'assegnazione all'Aliense, sono sostenute in più occasioni da F. VIZZUTI, *Contributi per una rivalutazione della pittura bellunese nell'età barocca*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», LI, 1980, 230-231, pp. 19-20. L'identificazione è respinta da CLAUT, *Un manoscritto...* cit., p. 42 nota 36; CLAUT (*Feltre e Belluno...* cit., p. 739 nota 35) la ritiene comunque dell'Aliense. Per la riproduzione, un aggiornamento e completa bibliografia si veda ora F. VIZZUTI, *Le chiese della parrocchia di Castion. Documenti di storia e d'arte*, Belluno 2005, pp. 94-97.

Palazzo Ducale. Che si facciano i conti con l'insegnamento di Jacopo e con l'esperienza della condivisione delle sue ultime imprese lo impone, oltretutto, l'accattivante testimonianza di Ridolfi, riconoscente allievo dell'Aliense, riguardo alle opere per Belluno e all'*Ultima cena* in particolare: «nelle quali opere egli usò molto studio, e in particolare nella Cena che ritrasse da un piccolo modello di figure di cera, che piacque a qualunque Professore; e fù molto lodato dal Vecchio Tintoretto, che predicava il vivace ingegno e valore di Antonio». Pare difficile che tale annotazione rientri nella mera formula aneddotica, anche se con essa, in sostanza, si attribuisce all'allievo la ben nota pratica d'uso del modello, che in origine fu del maestro. Qualora recepita in senso più generale, si tratta di testimonianza che in tutti i casi riconduce la questione alla fase dei rapporti diretti fra l'Aliense e il «Vecchio Tintoretto»; perciò, è stata intesa opportunamente come veritiera e utile a fissare per il dipinto menzionato il *terminus ante quem* al 1594, data di morte del maestro.<sup>29</sup> È pur questo il momento della conclusione dell'impegnativo ciclo cristologico dell'Aliense in San Pietro di Perugia del 1593-1594, preceduto dal telero de *L'Albero dell'ordine benedettino* del 1592-1593: opere, queste, che sono un riferimento fondamentale sul piano stilistico, a lui richieste per l'accredito dei benedettini di San Giorgio Maggiore, per i quali aveva progettato il ciborio dell'altare principale della chiesa palladiana.<sup>30</sup>

A monte dell'impresa perugina si collocano alcune opere veneziane accertate, quali la *Resurrezione di Cristo* di San Marziale del 1586; *Il castigo dei serpenti* della chiesa dell'Angelo Raffaele del 1588; le tre tele per la Scuola di San Cristoforo, assegnabili al 1591 e da accogliere come *terminus post quem* (ossia *Annunciazione*, *Visitazione* ora al Seminario Patriarcale, *Adorazione dei pastori* ora nella parrocchiale di Loreo); infine, i suoi teleri per Palazzo

<sup>29</sup> ZAVA BOCCAZZI, *La Basilica...* cit., p. 285. La posizione della studiosa trovava una ragione soprattutto nel fatto che BOCCASINI (*Profilo...* cit., pp. 117-118) datava la *Flagellazione* accanto al ciclo cristologico dell'Aliense per la chiesa di San Pietro a Perugia, assegnato al 1594.

<sup>30</sup> Sulla documentazione del ciclo si veda G. BOCCASINI, *Le tele dell'Aliense a Perugia*, in «Arte Veneta», XI, 1957, pp. 186-190. Il contratto per *L'Albero dell'ordine benedettino* è sottoscritto a Venezia il 5 maggio 1592; concorre all'ideazione dom Arnoldo Wion del cenobio veneziano. L'opera è collocata l'anno successivo. Per il monastero di San Giorgio ripropone in minori dimensioni l'opera in segno di gratitudine nei confronti dell'abate Michele Alabardi, che lo aveva accreditato a Perugia. Soddisfatti del primo lavoro, i benedettini di Perugia sottoscrivono il 7 giugno 1593 a Venezia il contratto per i dieci teleri di soggetto cristologico; i primi cinque giunsero compiuti a Perugia a metà aprile dell'anno seguente e furono collocati sulla parete di destra, i rimanenti vennero completati a Perugia, con l'intervento di un aiuto, nei cinque mesi successivi. Il legame con i benedettini veneziani è indicato da RIDOLFI, *Le Maraviglie...* cit., II, p. 213. Sui progetti del ciborio basti qui il rinvio a MEIJER, *Disegni...* cit., pp. 27-41, fig. 7, 48 note 25-30 (con bibliografia precedente).

Ducale.<sup>31</sup> Meno convenzionali e disarmonici compositivamente rispetto a questi ultimi, i tre dipinti bellunesi si inseriscono, comunque, nella fase migliore e di più diretta ricezione dell'insegnamento tintoretiano, dopo il brusco abbandono della bottega del Veronese.<sup>32</sup> Il modello che ora l'artista abbraccia è assecondato chiaramente nell'*Ultima cena* e nella *Flagellazione*, ad osservare il ritmo formale basato su avvitamenti e contrapposti su cui organizzare di conseguenza anche lo spazio; esso è, invece, di supporto al liberarsi di una più personale e perfino emozionante vena drammatica nel *Bacio di Giuda*, soprattutto per l'uso quasi spregiudicato della luce e del colore. Una citazione da Tiziano, le fiaccole dal *Martirio di san Lorenzo*, collega fra loro queste due ultime opere; ma lo stesso artificio porta a risultati diversamente coerenti. Nell'uno esso è funzionale all'indagine spaziale, che si direbbe relativamente più razionale e in coerenza con l'*Ultima Cena*; nel *Bacio di Giuda* concorre, invece, ad effetti chiaroscurali che sovraeccitano la compressione delle massive figure le quali saturano lo spazio stesso, essendo studiate anche qui per aprirsi in contrapposto e tali da mantenere una loro pienezza, per quanto modellate dalla luce incidente o investite da bagliori resi con materia corposa.<sup>33</sup> L'impeto dei movimenti è accentuato altresì dai panneggi che si gonfiano e che, nella dosata modulazione chiaroscurale, mantengono, tuttavia, la definizione di contorno, disponendosi in un incastro di gamme definite. Se tale esito, che appare il più maturo, può avere alla base lo studio scenico applicato nella porzione inferiore del telero di San Marziale, l'ormai personale e libera ricezione del chiaroscuro drammatico tintoretiano fa di quest'opera

<sup>31</sup> Per il dipinto di Loreo si veda A. ROMAGNOLO, *Il Polesine di Rovigo 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto* cit., II, pp. 899-900, 908 fig. 972. Quelli del Seminario Patriarcale risultano inediti (cm 380×330 circa). Si avverte anche in essi una riduzione piuttosto schematica delle formule tintoretiane: nella parte sinistra della *Visitazione* le figure hanno una caratterizzazione espressiva e una compressione che le fa apparire affini a quelle del *Bacio di Giuda*. La datazione di queste opere è dedotta dai documenti di allogazione riguardanti anche Jacopo e Domenico Tintoretto editi in D.F. VON HADELN, *Italienische Forschungen. Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst aus dem Nachlass G. Ludwigs*, IV, Berlin 1911, pp. 126, 129-131. In data 19 ottobre 1591 si manifesta soddisfazione per i quattro quadri eseguiti da Aliense e Domenico Tintoretto; pertanto, il 24 ottobre seguente, essi vengono incaricati di eseguire altri sette dipinti interi e due mezzi. Il 27 dicembre 1592 Jacopo Tintoretto è incaricato del *Serpente di bronzo*, Domenico del *Mosé che fa scaturire l'acqua*, l'Aliense della *Caduta della manna*. Cfr. P. ROSSI, *Regesto*, in PALLUCCHINI, ROSSI, *Tintoretto...* cit., I, pp. 129, 265-266. Viste le dimensioni e il soggetto, i dipinti dell'Aliense dovevano far parte del gruppo di opere commissionate in seconda istanza e destinate alle pareti della sala superiore, cfr. A. ZORZI, *Venezia scomparsa*, Milano 1972, II, pp. 560-561 (con indicazione delle fonti antiche). Per gli altri dipinti veneziani cfr. BOCCASINI, *Profilo...* cit., p. 114, fig. 119; PALLUCCHINI, *La pittura...* cit., I, p. 45; II, fig. 93. Di particolare interesse è il commento al telero di San Marziale di N. IVANOFF, *Alcune pitture tardomanieristiche nella Chiesa di San Marziale a Venezia*, in «Emporium», LXVI, vol. CXXXI, 3, 1960, pp. 103-107.

<sup>32</sup> RIDOLFI, *Le Maraviglie...* cit., II, p. 219.

<sup>33</sup> È un risultato compositivo di indubbia efficacia a maggior ragione se si tiene conto di come il telero sia stato palesemente ridotto su tutti i lati.

il più esplicito e significativo precedente del ciclo perugino, in cui, tuttavia, le stesse soluzioni si allentano entro le macchinosità sceniche richieste dalla maggiore apertura spaziale e a causa di stesure cromatiche più convenzionali entro un rinterzato chiaroscuro. Rimane difficile stabilire se vi sia stato, e di quale entità, un lasso di tempo fra i tre teleri bellunesi dell'Aliense. Eseguiti verosimilmente nell'ordine tematico, è al momento sufficiente indicare come essi attestino le direzioni della sua ricerca stilistica *in fieri*. Per inciso, a sostegno, invece, della datazione delle tre opere bellunesi antecedente al ciclo della Scuola dei Mercanti e di Perugia, si tenga conto di come proprio in seguito a quest'ultima impresa e per tutta la sua lunga attività prevalga in Aliense una scomposizione della forma in un più libero e virtuosistico effetto pittorico, ovvero una costruzione tutta superficiale che appare diversamente semplificativa dello stile tintoretiano. Quale esempio dei risultati più avanzati, possono essere qui segnalati a corollario la *Vocazione di Pietro* (fig. 4) del Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.), finora attribuita a Jacopo Tintoretto o a seguace, e il *Martirio di san Matteo*, di ubicazione ignota.<sup>34</sup>

A portare entro una tendenziale unità di tempo gli esiti relativamente distinti dei tre teleri bellunesi dell'Aliense concorre il confronto con i due spettanti a Domenico Tintoretto della prima parte del ciclo. Si può, infatti, cogliere anche in essi un'apprezzabile disparità entro una stretta fase cronologica. Nel *Cristo davanti a Pilato* la materia cromatica è più sciolta e sensibile, come nel brano del giovane che trattiene la corda, per divenire talora quasi tramata nella ricerca dell'effetto di trasparenze nel brano del giovane che solleva il bacile.<sup>35</sup> Pertanto, si può in una qualche misura ammettere l'azzardo o l'interesse della più antica fonte bellunese ad accreditarla a Jacopo. Le affinità si trovano, ad esempio, nella relativamente giovanile *Adorazione dei Pastori* della Collezione A. Seilern di Londra, o nel *Mosé salvato dalle acque* del Saint Louis Museum.<sup>36</sup> Alla fine del nono decennio queste seguono dappresso i primi importanti esempi riconosciuti al solo Domenico, realizzati in parallelo alle opere in cui interviene accanto al padre: si tratta dell'*Adorazione dei magi* e *Cacciata di Gioacchino dal tempio* di San Trovaso, dello *Sposalizio*

<sup>34</sup> Per il primo dipinto (cm 104 × 114) basti qui il rinvio alla scheda di P. Rossi, in PALLUCCHINI, ROSSI, *Tintoretto...* cit., I, p. 242, cat. A. 19; II, fig. 646. Il secondo dipinto (cm 107 × 135) è schedato sotto Andrea Schiavone nella Fototeca G. Fiocco dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

<sup>35</sup> Le ipotesi di riconoscimento dei disegni preparatori per l'intera composizione e per il fanciullo che tiene la corda formulate da LUCCO (*Catalogo...* cit., p. 16) e SPIAZZI (*Dipinti demaniali...* cit., p. 99) sono affrontate criticamente da P. ROSSI (*I disegni di Jacopo Tintoretto*, Firenze 1975, p. 32; EAD. (*Per la grafica di Domenico Tintoretto. II*, in «Arte Veneta», XXXVIII, 1984, pp. 63, 71, nota 39), che rigetta entrambe.

<sup>36</sup> P. ROSSI, in PALLUCCHINI, ROSSI, *Tintoretto...* cit., I, pp. 249, 251, cat. A. 74, A 87; II, figg. 698, 710.



della Vergine della Fondazione Giorgio Cini della metà degli anni ottanta: i più notevoli esempi che anticipano l'*Adorazione dei magi* di Macerata del 1587.<sup>37</sup> Tali opere appaiono utili a porsi a confronto, oltre che per le modalità pittoriche, anche per l'impaginato e il punto di vista prospettico. Nel *Gesù incoronato di spine*, nel quale lo sfondo è quasi unito, vi è una maggiore definizione nella tornitura plastica per via di una stesura meglio amalgamata e, dunque, più costruttiva. In questo le affinità con l'*Ultima cena* dell'Aliense si fanno significativamente stringenti. Due diverse tendenze, nondimeno, in questo caso, possono avere a riferimento esempi sostanzialmente coevi: per il *Gesù incoronato di spine* la serie di tre tele del Museo del Prado che comprende *La virtù scaccia il vizio*, *Giuditta e Oloferne* e *Tarquinio e Lucrezia*, per le quali è motivata una datazione alla fine degli anni ottanta.<sup>38</sup>

Il momento di collaborazione o vicinanza tra Domenico e l'Aliense è quello del loro concorso al completamento della serie di dipinti per le pareti e il soffitto della Sala del Senato o dei Pregadi di Palazzo Ducale.<sup>39</sup> In questa fase, tra il 1588 e il 1590, Jacopo Tintoretto realizza il rettangolo centrale del soffitto con il *Trionfo di Venezia come regina dei mari*.<sup>40</sup> Accanto a questo, pubblicano gli scomparti che lo attorniano, oltre all'Aliense e al suo allievo bellunese Tommaso Dolabella, anche Marco Vecellio e Andrea Vicentino.

Il confronto fra l'ovale dell'Aliense con *Il doge in atto di accogliere storici e poeti* e quello di Andrea Vicentino con *Venere nella fucina dei ciclopi* è qui di particolare interesse.<sup>41</sup> Infatti, a scorrere il catalogo del Vicentino, risulta proprio quest'ultimo, assegnato al 1593, a doversi preferire per un confronto con conseguente datazione del suo telero già a Belluno.<sup>42</sup> Vi si raggiunge un equilibrio inconfondibile tra nuovo impeto drammatico, complessa articolazione delle possenti figure, rafforzamento chiaroscurale di marca tintoret-

<sup>37</sup> Si aggiunga sotto questo profilo un'opera, dal formato e respiro più affini a quella bellunese, quale la *Cena in casa di Simone fariseo*, già in collezione H. Kleiweg di Amsterdam, collocabile già nella seconda metà del nono decennio. I tre teleri di San Trovaso e Cini provengono dalla chiesa di Santa Maria Maggiore. Per tutte queste opere cfr. P. ROSSI, *ivi*, I, pp. 239, 246, 254, 255, cat. A. 4, A. 56, A. 114-A. 115, A. 117, II, figg. 680, 736-747.

<sup>38</sup> *Ivi*, I, pp. 246-247, cat. A. 57-59; II, figg. 681-683.

<sup>39</sup> Per l'elenco dei dipinti è di più facile consultazione il volume di U. FRANZOI, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, prefaz. di Terisio PIGNATTI, Verona 1982, pp. 136-146. Circa la cospicua partecipazione del Palma, solo sulle pareti, tra 1590 e 1595, cfr. MASON RINALDI, *Palma...* cit., pp. 141-142.

<sup>40</sup> Sulla discussione della data del soffitto di Jacopo cfr. P. ROSSI, in PALLUCCHINI, ROSSI, *Tintoretto...* cit., p. 232 cat. 462; II, fig. 591.

<sup>41</sup> Per quest'ultimo, cfr. PALLUCCHINI, *La pittura...* cit., I, p. 39; II, fig. 63.

<sup>42</sup> Pone nel momento del dipinto bellunese i due modelletti per il *Paradiso* dei Frari T. MUL-LALY, *Two Modelli by Andrea Vicentino*, in «The Burlington Magazine», 740, CVI, 1964, pp. 507-509, figg. 33-34.

tiana e conservazione di una forma più studiata nel disegno e di gamme in accostamento timbrico di ascendenza veronesiana. Nell'apertura di cielo a sinistra, soprattutto, non viene meno il ricordo del cromatismo crepuscolare dell'ultimo Veronese.

Nel dipinto di Carletto Caliarì della *Caduta sotto la croce e incontro con Veronica* il lascito paterno, ravvisabile nella studiata composizione e nel controllo espressivo, è raccolto entro un maggiore assieppamento e indiscriminato sommeso patetismo. Si aggiunge un'attenzione più naturalistica, propria del momento, riguardante un'indagine ritrattistica, vagamente alla Leandro Bassano, riservata a taluni personaggi, come i due astanti all'estrema destra; è, questa, una pratica della sua ultima fase sollecitata dalla realizzazione dei teleri per la Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale.<sup>43</sup> Il fraseggio pittorico timbrico e le manierate cadenze del disegno sono qui notevolmente attutiti dal chiaroscuro, che è appena felpato. Pare, dunque, congrua per quest'opera la collocazione negli ultimi anni di attività, tra il 1593 e il 1595, dopo la pala di *Sant'Agostino detta le regole* per Santa Maria della Carità a Venezia e accanto a quelle in *pendant* per San Teonisto a Treviso, e all'ancor più compassata *Resurrezione di Lazzaro* per la Confraternita dei Varotari di Venezia, forse la più tarda del gruppo.<sup>44</sup> La datazione proposta si pone come la più progredita rispetto a quella motivata per tutte le altre tele del ciclo.

Si può avanzare in termini schematici e indubbiamente in modo ipotetico una collocazione a scalare dal 1590 al 1592 per i teleri dell'Aliense e di Domenico Tintoretto della prima parte del ciclo; mentre quella del 1593, al massimo 1595, in sequenza per i teleri di Palma, Vicentino, Fiammingo e Caliarì.

Il ritrovamento del telero mancante dell'Aliense raffigurante *Il bacio di Giuda*, è l'occasione per riflettere ancora una volta su come il vasto ciclo di originaria appartenenza rientri tra le casistiche di maggiore rilevanza tra quelle che esprimono la volontà di esportazione dei modelli di Venezia nei suoi domini, casistiche che riguardano per lo più la proliferazione delle singole occasionali pale d'altare rispondenti al gusto della riforma cattolica. È significativo, tuttavia, che Ridolfi segnali in Santa Maria dei Battuti una pala di san Bartolomeo dell'Aliense perduta, nonché la *Trinità* (fig. 5) di Carletto Caliarì, che, ritenuta scomparsa o proveniente da Cividale del Friuli, è da

<sup>43</sup> Su questo aspetto cfr. W.R. REARICK, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano 2001, p. 181.

<sup>44</sup> Per tutte queste opere e il profilo del pittore si rinvia a L. CROSATO LARCHER, *Per Carletto Caliarì*, in «Arte Veneta», XXI, 1967, pp. 108-124. Per le pale trevigiane, il *Martirio di santa Giuliana*, Milano, Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco, e il *Martirio di santa Caterina* del Museo Civico di Treviso, si rinvia a G. FOSSALUZZA, *Treviso 1540-1560*, in *La pittura nel Veneto* cit., II, pp. 686-687, figg. 756, 757.



riconoscere in quella ora al Museo Correr; pertanto, se ne può indicare una collocazione che anticipa il telero per la chiesa della Santa Croce, circa 1590-1593.<sup>45</sup> Una datazione contigua al telero pubblicato a Belluno (ora a Riese) richiede, invece, la *Deposizione dalla croce* del Palma, recante lo stemma e le iniziali di Bartolomeo e Francesco Miari, eseguita per l'altare del Santissimo Sacramento della cattedrale, nella quale si conserva tuttora.<sup>46</sup>

Nella chiesa di Santa Croce vi era l'occasione per emulare i più articolati cicli pittorici, obbedienti a una coinvolgente "regia scenica", realizzati nei presbiteri di nuova concezione, ovvero nelle Scuole e negli oratori della capitale, con protagonista soprattutto Tintoretto e i suoi allievi: tema prevalente la promessa e l'istituzione dell'Eucarestia, la *Passio Christi*, con attenzione a non raffigurare il fatto reale della morte, per giungere fino alla Risurrezione.<sup>47</sup>

Lo stesso Aliense più tardi, come ricordato, si adoperava da protagonista assoluto in un'analoga realizzazione per la chiesa di San Pietro di Perugia, in cui attua uno schema che prevede l'abbinarsi all'episodio evangelico di quello veterotestamentario di prefigurazione; ancora nel duomo di Salò, assieme al Palma, affronta un organico e articolato programma iconografico di rinnovamento.<sup>48</sup>

Circa la distribuzione delle opere del ciclo bellunese è utile la testimonianza offerta dagli atti della visita pastorale del vescovo Valerio Rota del 1723, che specifica le dimensioni della chiesa di Santa Croce, la distribuzione e

<sup>45</sup> RIDOLFI, *Le Maraviglie...* cit., I, p. 356: «il medesimo Signore morto in seno dell'Eterno Padre con due Angeli, che lo reggono»; *ivi*, II, p. 214. Il Caliari è dato per perduto, ad esempio, da CLAUT, *Un manoscritto...* cit., pp. 33, 42 nota 25. Lo pubblica come proveniente da Cividale [sic!] CROSATO LARCHER, *Per Carletto...* cit., pp. 115-116, fig. 151. Un commento è di A. VENTURI (*Storia dell'arte italiana*, IX, IV, Milano 1929, pp. 1104-1106, fig. 793), per il quale «riflette ancora la nobiltà paterna». Individua in alcuni angioletti, compreso quello in primo piano, l'intervento di Benedetto; opinione, questa, non condivisibile. Il dipinto misura cm 176,5 × 107; è da segnalare la firma: «Carlo Caliari f.». Da accostare è la *Pietà* (cm 36,2 × 19) della Raccolta Manfrediniana al Seminario Patriarcale di Venezia.

<sup>46</sup> F. VIZZUTI, *La cattedrale di Belluno. Catalogo del patrimonio storico-artistico*, Belluno 1995, pp. 90-93 (con bibliografia precedente). Lo studioso riconosce nel conte Bartolomeo il committente in quanto presidente delle Fabbrica del Duomo. Da preferire il confronto con il ciclo di *Storie di san Sabba* in Sant'Antonin, del 1593, il dipinto citato di Montpellier, il *San Marco risana Aniano* delle Gallerie dell'Accademia e, più avanti, il telero votivo del Consiglio Minore della Comunità di Udine del 1595. Cfr. MASON RINALDI, *Palma...* cit., pp. 91, 116-118, 136, cat. 143, 328, 342-352, 505; figg. 147, 165-170, 185, 205.

<sup>47</sup> Per le casistiche, sotto questa luce, basti qui il riferimento all'elenco commentato di A. NIERO, *Riforma cattolica e Concilio di Trento a Venezia*, in *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, a cura di V. BRANCA, C. OSSOLA, Firenze 1984, pp. 91 sgg.

<sup>48</sup> Sulla lettura iconografica del ciclo perugino è in corso di preparazione da parte di chi scrive un contributo specifico. Sui dipinti di Salò è ancora utile A.M. MUCCHI, *Il Duomo di Salò*, Bologna 1932, pp. 207-260. Inoltre, cfr. MASON RINALDI, *Palma...* cit., pp. 108, cat. 259-267, 68-69, registro.

descrizione degli altari e degli apparati figurativi.<sup>49</sup> I quadri «rappresentanti la Passione, morte e Resurrezione di Nostro Signore Gesù Cristo [...] cuoprono le muraglie di tutta la chiesa con cornici d'intaglio dorate», sono posti cioè sopra «li bancali con li suoi schenali di legno di noce d'intaglio con il suppedaneo [...]», addossati alle pareti dell'aula e del presbiterio.<sup>50</sup> Due dipinti dovevano essere posti in controfacciata sotto il pergolo dell'organo e quattro su ciascuna delle pareti laterali, al cui centro determinavano un intervallo alla sequenza i due altari lignei dedicati a san Girolamo e a san Lorenzo dotati di baldacchino sospeso. Pertanto il quarto dipinto della sequenza veniva a trovarsi tra questi ultimi e l'altare di santa Lucia a sinistra del presbiterio e quello di san Lorenzo sul lato opposto, entrambi provvisti di edicola voltata poggiate su colonna. Si era così ottenuto il rivestimento integrale delle pareti, che erano illuminate dall'alto, da mezzogiorno e da ponente. Altrettanto doveva riprodursi nel presbiterio in un momento verosimilmente non lontano poiché la descrizione del 1723 vi ricorda «quattro quadri fatti da Tommaso Bella», cioè dal Dolabella, il citato allievo bellunese dell'Aliense, in cui il soggetto, che non è precisato, poteva riguardare la dedicazione della chiesa all'Invenzione della Santa Croce, essendo posto sull'altare maggiore il crocifisso ad intaglio e qui conservata la reliquia del Sacro Legno.<sup>51</sup> Vi era, quindi, una sostanziale continuità stilistica con i teleri dell'Aliense, deducibile per i suoi anni veneziani soprattutto dall'ovale del soffitto della sala del Senato in Palazzo Ducale, in cui Dolabella rappresenta *Il doge Pasquale Cicogna adora l'Eucaristia*.<sup>52</sup> La notizia della sua partecipazione alla decorazione pittorica lascia supporre un ruolo di mediazione, anziché consequenziale, nei confronti dell'intervento del suo maestro e degli altri comprimari veneziani che egli vedeva all'opera a Palazzo Ducale, ma con esclusione significativa di un

<sup>49</sup> Archivio Vescovile Belluno (d'ora in poi AVB), Sezione A, Reparto II, Visite pastorali, busta 18, cartella 2, ff. 51r-53. Comprende l'inventario dei paramenti e suppellettili; segue (ff. 54) nota delle messe e dei legati per messe.

In precedenza, in un appunto per gli ordini conseguenti alla visita pastorale del 1714, il vescovo Giovan Francesco Bembo scrive: «Si studi ogni modo per preservar le Pitture della Chiesa, in forma che non si corrompano». AVB, Sezione A, Reparto II, Visite pastorali, busta 15, cartella 4, ff. 4v, 13r-17r, 51r.

<sup>50</sup> Ne deducono l'utile planimetria della chiesa DAL MAS, GIACOBBI, *Chiese...* cit., p. 111.

<sup>51</sup> I dipinti di Dolabella non sono ricordati da Piloni né da Doglioni. Sull'altare maggiore interviene, sullo scorcio del Seicento Andrea Brustolon, che esegue il crocifisso in bosso posto entro il dossale ligneo, la custodia e mensola per l'ostensione del reliquiario con statue di evangelisti, cfr. DAL MAS, GIACOBBI, *Chiese...* cit., pp. 104 sgg. Circa il programma iconografico del presbiterio è ancora da ricordare la presenza sulla sinistra dell'altare maggiore «incavata nella muraglia l'immagine della B.V. Dolorata», di cui si dispone il restauro nel 1560, cfr. *ivi*, nota 58.

<sup>52</sup> PALLUCCHINI, *La pittura...* cit., I, pp. 73-74; II, fig. 190; FRANZOI, *Storia...* cit., pp. 137-138, 181 fig. 75.

bellunese – qui altresì in un momento di fortuna – quale Marco Vecellio.<sup>53</sup> Il riconoscimento del telero di Antonio Aliense per la chiesa di Santa Croce è occasione, dunque, per aprire a una considerazione più generale in merito a quella che può essere giudicata la più significativa manifestazione bellunese del capitolo da denominarsi “Pittura e Controriforma”, il quale delinea, sotto altro profilo, un peculiare confronto centro-periferia, senza precedenti di altrettanto valore.

Lo stile dei dipinti che compongono il ciclo consente di fissare per approssimazione la fase della loro esecuzione e collocazione che, come si è cercato di motivare, si restringe di preferenza agli inizi degli anni novanta. È pur vero che in questo momento la progettazione e la commissione, le scelte contenutistiche e di linguaggio, su cui tacciono ugualmente i documenti diretti, risentono – anzi ne sono chiara espressione – dello spirito, idealità, scopi che accendono i partecipanti sia alla Confraternita laicale della santa Croce sia alla Scuola della Dottrina Cristiana per fanciulli, che proprio nella chiesa avevano la loro sede. La vigile cura pastorale che rivolge loro il vescovo di origine veneziana Giovanni Battista Valier, nell’ambito di un più generale impegno di attuazione dei dettami tridentini, attesta queste premesse e lascia congetturare che lo stesso ciclo non solo abbia potuto meritare il suo beneplacito, ma possa rientrare in qualche misura nelle sue iniziative.<sup>54</sup> Per le scelte iconografiche come pure per il linguaggio con cui sono espresse, si può, infatti, ravvisare nel ciclo di Santa Croce un punto di arrivo, una sorta di “attuazione visiva”, del suo programma in ordine alle confraternite laicali e alle iniziative riservate alla formazione educativa e dottrinale dei più giovani, alle quali il presule riserva esplicitamente primaria importanza pastorale, divenendone difatti l’azione di punta. Il luogo impone, quindi, attenzione per questa duplice istanza racchiusa nella scelta di un ciclo cristologico che assume una valenza che si direbbe quella di un “Sacro Monte” cittadino.

Sul modello tintoretiano, spazi architettonici come scene teatrali e azioni coinvolgenti sono indirizzate a facilitare la diretta identificazione emotiva con le sofferenze di Cristo, quale premessa alla meditazione e convincimento spirituale.<sup>55</sup> Nell’*Ultima cena* si sceglie il momento dell’annuncio del tradimento piuttosto che quello dell’istituzione rituale; non manca in primo piano il

<sup>53</sup> PALLUCCHINI, *La pittura...* cit., I, p. 21. Per il repertorio dei suoi lavori in Palazzo ducale basti qui il rinvio a FRANZOI, *Storia...* cit., p. 521.

<sup>54</sup> Uno scrupoloso profilo del vescovo bellunese si deve a E. DE PELLEGRIN, *Il vescovo di Belluno Giovanni Battista Valier (1575-1596) e le sue visite pastorali*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Magistero, a.a. 1974-1975, relatore A. Stella.

<sup>55</sup> Basti qui il rinvio a D. ROSAND, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven-London 1982, pp. 182-218 (*Action and Piety in Tintoretto's Religious Pictures*).

portatore, ma anche il cane, che Giuda tiene a bada, con funzione esecratoria a non profanare il Sacramento.<sup>56</sup> Il discorso cristologico si mostra nelle sue articolazioni preferenziali anche negli episodi a seguire, precisamente nell'*Orazione nell'orto*, ora perduta, con riguardo alla realtà dell'incarnazione e remissione al volere del Padre, invito alla vigilanza rivolto ai testimoni. Il *Bacio di Giuda* tocca i punti dell'avverarsi delle scritture, dell'autocoscienza di Gesù circa la sua identità trascendente, del carattere pacifico della missione e della condanna morale della violenza. Riguardo alle sofferenze fisiche del giusto, è da sottolineare la scelta di far seguire all'episodio della consegna e condanna di Pilato, riguardante il tema della regalità di Cristo, sia quello della *Incoronazione di spine* sia quello della *Flagellazione*, laddove viene schernito come «re dei Giudei», secondo l'associazione specifica del vangelo di Giovanni (19, 1-7). Qui si anticipano tali momenti rispetto alla condanna a morte, che non costituiscono i preparativi immediati alla crocifissione; sottolineano, questi, piuttosto, la prefigurazione della vera regalità di Cristo che si attua proprio nel momento imminente del suo annientamento. Luca (23, 27-32), che li omette, è l'unico a riportare il compianto delle donne di Gerusalemme, che ispirano, nella tradizione iconografica della *Via Crucis*, allo stesso modo che qui l'incontro con Veronica, la manifestazione di bontà da doversi imitare di fronte all'orrore.<sup>57</sup> Nella *Crocifissione* (versione ora a Riese) si scelgono, con riguardo specie al testo giovanneo, il momento della consapevolezza di Cristo che era giunta la sua ora e il desiderio di effondere lo spirito: è, dunque, colto l'attimo che precede la morte. Nella *Deposizione dalla croce* si ravvisa, come diffusamente confermato anche in epoca post-tridentina, il collegamento tra la figura del Cristo morto e il sacrificio eucaristico in virtù del quale quanto è rappresentato si rinnova realmente sull'altare. La scena della *Resurrezione* ripete il tipo ascensionale e trionfale, nel quale, come negli esempi tintoretiani, è previsto l'intervento degli angeli a sollevare la pietra del sepolcro.

Nel complesso si segue il modello comunicativo soprattutto tintoretiano, per cui le immagini hanno un impatto visivo forte, anche di carica emozionale. Semmai la visionarietà del grande maestro risulta temperata in un più descrittivo impegno teso all'osservanza e fedeltà all'assunto scritturale e teologico. Un equilibrio è, quindi, raggiunto nel fissare i momenti salienti dei "sacri misteri" in modo nient'affatto generico nel contenuto, pur senza giungere al realismo naturalistico e storico, che segue la proposta ad esempio borromaica, o all'accademismo carraccesco di maniera e natura.

<sup>56</sup> NIERO, *Riforma...* cit., pp. 93 sgg; ROSAND, *Painting...* cit., pp. 206 sgg.

<sup>57</sup> S. RIGBOM, *Icon to narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteen-Century Devotional Painting*, Åbo 1965, pp. 52-71. Ancora utile L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1957, II, II/2, pp. 463-528. In questo caso sono presenti due delle Marie, oltre a Veronica, ma non la Madre.

L'impiego a Belluno dei migliori pittori veneziani del momento in luogo degli artisti locali non risponde pertanto a una scelta solo qualitativa, o a una strategia di affermazione di potere, bensì alla consapevole individuazione di un preciso modello sul versante dei contenuti e a una più profonda esigenza espressiva, riservate a un'arte sacra in fase di rinnovamento pur in assenza di più esplicite e generali direttive o normative di attuazione. Ad essa, in tutti i casi, senza troppi dirigismi, eppure talora sotto vigilanza perfino dell'Inquisizione, si riconosce la funzionalità alle esigenze pastorali di istruire, confermare nella fede, conservare nell'ortodossia.

Alle maestranze locali si era presentata già nei decenni precedenti l'opportunità di intervenire su di un piano dei più consueti nell'allestimento degli altari. Pertanto, il completamento di quello ligneo di Santa Lucia e l'ornamentazione della cappella dedicata tra il 1578 e il 1580 circa, con l'opera di Nicolò de Stefani, si possono dire l'atto conclusivo.<sup>58</sup> Fa seguito, infatti,

<sup>58</sup> Le iniziative per l'adeguamento degli altari si ricavano dallo spoglio del *Libro delle parti* della Scuola di Santa Croce, l'unico disponibile per gli anni che qui interessano: Belluno, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, Santa Croce di Belluno, *Libro delle parti della Ven. Scuola de Santa Croce di Belluno principia 1550 2 marzo usque 27 dicembre 1582*, busta 23.

Di seguito si offre un breve regesto. 1556, 14 giugno. Si decide di fare la pala di san Lorenzo (f. 39). È da collocarsi sull'altare della parete che immette al presbiterio, lato destro.

1556, 13 dicembre. Tale pala è commissionata a Nicolò de Stefani. Nel contempo si approva la commissione del «fornimento» della pala a Nicolò da Saler, purché sia migliore di quello della pala di san Girolamo (f. 41r-v). 1559, 15 agosto. Viene versato un acconto a Nicolò da Saler per il «fornimento» della pala di san Lorenzo (f. 55r).

1559, 30 novembre. Elezione degli stimatori della pala di san Lorenzo; si tratta di Battista Auregne per Nicolò e di Lorenzo detto Trahiber per i gastaldi della Scuola (f. 56r).

1560, 21 dicembre. Michele Auregne sostituisce il fratello Battista.

1560, 15 aprile. Sono presentate le suppliche per procedere alla doratura della pala di san Lorenzo da parte di de Stefani e di Battista da Cavessago con suo figlio Vincenzo, che si aggiudicano l'appalto (f. 58v).

1560, 27 dicembre: «[...] Sul muro della cappella grande della chiesa se refreschi la figura della Pietade» (f. 62v).

1577, 16 giugno. Si eleggono tre confratelli che, assieme ai due gastaldi, decidano in piena autonomia «de adornar l'altar, et capella de Santa Lucia, o comodar, come depenzer, et far altri ornamenti atorno ditto altar, et capella, si como meglio a loro over la mazor parte de quelli parerà e piàserà convenirsi, domente che non si debba muover, ne rinovar cosa alcuna da torno la figura de la detta Santa Lucia» (ff. 181v-182r).

1577, 21 settembre. I gastaldi e i tre deputati valutano i disegni e modelli di Paolo Maresio, Francesco Maresio e Giovanni Artuino con Prospero suo padre (f. 185v).

1578, 6 luglio. Supplica di Nicolò de Stefani. «Sp. Signori Gastaldi, io Nicolò di Stephani pittore havendo presentito che le signorie vostre insieme con la Scuolla vogliono far dorar et depenzer el fornimento de Sancta Lucia nella Giesia de S[anc]ta Croce. mi offero de depenzer et dorare quel tanto che mi sarà da vostre signorie comandato, et mi riporterò del precio alle signorie vostre le qual mi credo mi darà il suo favor, essendo de la città nostra, et sufficiente a questa benedetta scuola servire fedelmente come si vederà l'opera fatta piacendo al Nostro Signore Jesu Christo, et alle Sp. Signorie Vostre et alli quali mi racomando./Io Nicolò di Stephani ut supra ho scritto» (f. 196r-v).



di lì a qualche anno la collocazione del dipinto di Paolo Veronese dell'*Ultima comunione e martirio di santa Lucia*, ora alla National Gallery of Art di Washington.<sup>59</sup> Il salto è clamoroso con riguardo ovviamente all'alta qualità stilistica, ma anche allo specifico contenuto e stile comunicativo.<sup>60</sup> Il dipinto rientra dunque nella casistica dell'invio dalla capitale di un'opera che assume paradigmatici significati religiosi e politici tutti da indagare, o dei quali si possono fornire solo indizi; almeno apre alla scelta sullo stesso piano da attuarsi nella realizzazione del ciclo cristologico che segue di circa un lustro.

Avendo in mente la destinazione a Belluno dell'opera del Veronese, assume, pertanto, una diversa pregnanza il punto di arrivo critico espresso da Roger W. Rearick nel 1988, allorché, datandola intorno al 1586, sottolinea con convinzione non solo che «ha la fortuna di essere del tutto indenne dall'intervento della bottega», ma anche che in essa il maestro «ha saputo [...]

1580, 4 novembre. Si liquida «maistro Nicolò Stephanis pittore di Civald» per aver rifatto il confalone per accompagnar i morti (ff. 213v-214r).

A margine: «Limitation del ornamento della palla di S. Lucia l. 804. Volendo mio limitar la mercede del detto Pittore di haver depento et dorado la palla de Santa Lucia, remessa da lui in la Scuola, l'anderà parte che detta mercede sia limitata in lire ottanta de piccoli con conditione che detto pittore debba quanto prima haver accomodato la detta palla, qual per la sua desconza, et ruino a tutta sua spesa. La qual ballottata ottene per balotte n. 19 att. 3 negat. Non ost. 2».

Le note relative a Nicolò de Stefani integrano lo scarno regesto edito a corredo dell'ampio profilo di M. LUCCO (*Avvio per Nicolò de Stefani*, in «Eidos», 1983, 1, pp. 28-39), nel quale si fa menzione delle opere per la chiesa di Santa Croce e della loro fortuna critica. Il regesto è arricchito da S. CLAUT, *Il pittore bellunese Nicolò de Stefani*, in «Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore», LV, 248, 1984, pp. 96-98.

Per inciso, è da ricordare che sull'altare di san Girolamo addossato alla parete sinistra dell'aula non figurava il dipinto della *Madonna con il Bambino e san Giovannino tra i santi Andrea, Pietro, santo vescovo e Girolamo*, ora al Museo Civico di Belluno (inv. 575), attribuito dubitativamente a Cesare Vecellio da LUCCO, *Catalogo...* cit., p. 15; si veda, poi, R. BERNINI, *Opere di incerta e erronea attribuzione e opere perdute*, in *Cesare Vecellio 1521c-1601*, catalogo della mostra a cura di T. CONTE, Belluno 2001, pp. 238-239, cat. 18. Questa è opera, a giudizio di chi scrive, assegnabile allo stesso de Stefani a confronto soprattutto con la pala di *San Gallo e due santi* della parrocchiale di Pieve d'Alpago, cfr. LUCCO, *Avvio...* cit., pp. 34, 37 fig. 11. Vi si trovava, bensì, la pala lignea di Francesco Vecellio della *Madonna con il Bambino e i santi Pietro e Girolamo*, databile circa il 1520, ora agli Staatliche Museen di Berlino, cfr. F. VALCANOVER, *Mostra dei Vecellio*, Belluno 1951, *Appendice*, p. XIII. Sulla questione dei disegni preparatori e la paternità di Tiziano cfr. K. OBERHUBER, *Disegni di Tiziano e della sua cerchia*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini), Vicenza 1976, pp. 69-71 cat. 20, 72; REARICK, *Il disegno...* cit., pp. 83-84.

<sup>59</sup> Inv. 1984.28.1; olio su tela, cm 138×171.

<sup>60</sup> Sotto il primo aspetto, quello stilistico, costituiscono la base di partenza soprattutto i pronunciamenti che hanno fatto seguito alla presentazione dell'opera alla mostra londinese del 1960 da parte di E.K. WATERHOUSE (*Italian Art and Britain*, London 1960, pp. 38-39, cat. 67), ove se ne discute la parziale autografia e si giunge anche a riconoscere l'intervento di Benedetto Caliari. In precedenza, la presentazione dell'opera come autografa spetta al catalogo della Collezione Kress: W.E. SUIDA, F. RUSK SHAPLEY, *Paintings and Sculpture from the Kress Collection, National Gallery of Art*, 1956, p. 194. Si veda poi E.K. WATERHOUSE, F.J.B. WATSON, *Venetian Art and Britain: a partial survey of the Royal Academy's Winter Exhibition 1959-1960*, in «Arte Veneta», XIII-XIV, 1959-1960, p. 267.

felicemente dare forma visiva ad una gamma di sentimenti completamente nuova». Autografia e originalità espressiva così marcate nella lettura di Rearick sollecitano un approfondimento sul significato del contesto per cui l'opera fu eseguita e di pari passo la valorizzazione della peculiarità iconografica già messa approfonditamente in luce da Beverly Louise Brown, tuttavia – ed è significativo – nel pensarla destinata a una scuola o chiesa di Venezia, quella distrutta dedicata alla santa martire siracusana.<sup>61</sup>

Di recente, Peter Humfrey, nell'accertare la provenienza dalla chiesa di Santa Croce in Belluno, in cui Piloni e più precisamente Ridolfi, riguardo al soggetto, ricordavano la pala del Veronese, ha il merito di provare, attraverso il vaglio delle fonti e dei documenti, che nel 1723 (ma è da ritenere da sempre) il dipinto non aveva una collocazione entro il dossale d'altare, ove si manteneva l'immagine lignea della santa, bensì sulla parete laterale contigua.<sup>62</sup> Il salto di civiltà e qualità della comunicazione visiva si faceva, quindi,

<sup>61</sup> W.R. REARICK, *Paolo Veronese: la vita e l'opera*, in *Paolo Veronese. Disegni e dipinti*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 26 marzo - 10 luglio 1988), Vicenza 1988, p. 21 (con ulteriore bibliografia); Id., *ivi*, pp. 104-105 cat. 66. Si veda, inoltre, Id., *The Art of Paolo Veronese 1528-1588* (Washington, National Gallery of Art, 13 November 1988 - 20 February 1989), Cambridge 1988, pp. 188-189; B.L. BROWN, *Paolo Veronese's the Martyrdom and last communion of saint Lucy*, in «Venezia Arti. Bollettino del Dipartimento di storia delle arti dell'Università di Venezia», 1988, 2, pp. 61-68.

<sup>62</sup> È risolutivo il contributo di P. HUMFREY, *The provenance of Veronese's "Martyrdom of St. Lucy" in Washington*, in «Arte Veneta», LIII, 1989-1990, pp. 87-88. Della storiografia antica, più nota doveva essere la menzione di RIDOLFI (*Le Maraviglie...* cit., I, p. 317), che, a proposito delle opere periferiche di Veronese, non manca di ricordare: «Et per la Compagnia della Croce di Cividale la figura di Santa Lucia». Peter Humfrey si avvede che, dopo Ridolfi, ricorda l'opera di Veronese di questo soggetto monsignor Lucio Doglioni nel 1780, come si ricava dall'edizione del 1816 (DOGLIONI, *Notizie...* cit., p. 36); tuttavia, si veda anche [DOGLIONI], *Notizie Istoriche...* cit., p. 29; [DOGLIONI], *Elenco...* cit., p. 34. Non è da trascurare come il tradizionale riconoscimento locale dipenda, piuttosto, dall'*Historia* di Giorgio PILONI, edita in Venezia nel 1607, nella quale si ricorda tra gli altri «un quadro di Santa Lucia per mano di Paulo Veronese». La corretta attribuzione non è trascurata nelle relazioni delle visite pastorali, in particolare, quella sopra citata (collocazione *ivi*, nota 49) del vescovo Rota del 1723, a cui lo studioso si riferisce in via privilegiata e che ha, infatti, il pregio di segnalare l'ubicazione precisa sulla parete sopra la porta che immette al campanile, attigua, per l'appunto, all'altare dedicato alla santa. A quest'ultima data, attorno all'altare sia di santa Lucia sia di san Lorenzo, il visitatore registra la presenza di dipinti con il martirio dei titolari «fatte dal Signor Giovanni Fossa Bellunese vivente». Humfrey suppone che in questa occasione il dipinto di Veronese sia stato spostato sopra la porta del campanile. A osservare la ricostruzione planimetrica di DAL MAS, GIACOBBI (*Chiese...* cit., p. 101), pare difficile che il dipinto trovasse posto subito a lato dell'altare. Più probabilmente fu ubicato sopra la porta del campanile fin dall'inizio; pertanto, di fatto veniva a integrarsi entro il ciclo della Passione di Cristo. Le vicende successive del Veronese sono quelle connesse alla soppressione della Scuola e alla rimozione delle opere immesse, quindi, in gran parte sul mercato, a cui attinse Teodoro Lechi nel 1814. Ma sulla vicenda si veda il citato saggio di Peter Humfrey. Per la cronaca non va trascurato che aveva almeno supposto il riconoscimento della pala già a Belluno F. RUSK SHAPLEY (*Catalogue of the Italian Paintings, National Gallery of Art Washington*, Washington 1979, I, pp. 527-528, n. 1411; II, Plate 367); proposta, questa, stranamente trascurata dalla letteratura, tra gli altri da Rearick e Brown, che, difatti, avanzano la diversa ipotesi. La stessa RUSK SHAPLEY (*ivi*, p. 528, nota 1) non manca di riportare come, in una comunicazione del 1926, von Hadeln fosse giunto alla stessa supposizione.



palese nella prossimità di tali immagini: quella lignea della tradizione locale e quella che impegna in una singolare interpretazione iconografica un eccelso maestro di Venezia.

Ci si è chiesti chi potesse avere garantito l'arrivo a Belluno di un tale capolavoro. In questo caso, come per il ciclo cristologico che segue, non vi è una risposta diretta a carattere documentario. Vale, pertanto, annoverare anche questo risultato entro la dinamica di rinnovamento attuata dal vescovo Valier, che ha, come sopra osservato, particolare cura per le attività di formazione spirituale e caritatevole che hanno sede nella chiesa di Santa Croce e che coinvolgono il clero più autorevole e preparato, i chierici, nonché personalità distinte del laicato cittadino. Il Valier, anzi, è impegnato a rinnovare tali attività con quella risolutezza e rigore che lo contraddistinguono. Per quanto riguarda la Confraternita della Santa Croce, che vanta l'origine della sua disciplina al 1356, se ne ha un diretto riscontro nella lettera pastorale indirizzata da Venezia ai fratelli della Banca e della Scuola il 15 febbraio 1585, per esigere l'osservanza delle prescrizioni del visitatore apostolico Cesare de Nores, vescovo di Parenzo, che, dunque, si deduce rivolgersi implicitamente anche a questa confraternita nel suo lungo editto dell'ottobre 1584, resosi necessario a seguito della sua visita conclusasi pochi mesi avanti.<sup>63</sup> Il motivo è quello di impedire molti abusi introdottisi nella vita delle Scuole «massime di fare a certi tempi pasti, o collazioni tra loro, onde per l'ordinario ne seguono dissoluzioni». L'associare alle celebrazioni liturgiche delle solennità e ricorrenze tali pratiche allontana dal fine assegnato loro in antico dalla chiesa «che

<sup>63</sup> AVB, Sez. A, Rep. IV, Atti vescovili e curiali, busta 10, cartella 4, doc. 3, ff. 81r-83v: Lettera apostolica di Giovanni Battista Valier, data a Venezia il 15 febbraio 1585.

AVB, Sez. A, Rep. IV, Atti vescovili e curiali, busta 10, cartella 5, doc. 2, ff. 34r-35r: Editto di Cesare de Nores, vescovo di Parenzo e visitatore apostolico di Aquileia, Treviso, Concordia, Cividale e Feltre, dato nel castello di Portogruaro, il 12 ottobre 1584.

In previsione della visita apostolica, il Valier si era recato a sua volta presso la chiesa di Santa Croce nel mese di luglio 1584, trovandovi tutto degno; egli richiede, tuttavia, la verifica dei libri dei gastaldi, che gli sono presentati da questi ultimi e dal notaio della Scuola Girolamo Regozza. Seguono le prescrizioni sugli arredi. AVB, Sez. A, Rep. II, Visite pastorali, busta 2, cartella 19, ff. 4r-4v; 11r. Da notare che il vescovo nel corso della visita prende atto degli introiti e, in particolare, della loro destinazione anche all'acquisto delle carni in occasione della Pasqua. Il de Nores visita la chiesa il 7 settembre: AVB, Sez. A, Rep. IV, Atti vescovili e curiali, busta 10, cartella 5, doc. 2, f. 23r. Fanno seguito alcune prescrizioni sugli arredi degli altari e la porta del campanile: *ivi*, ff. 5v-6r; *ivi*, Reparto IV, Atti vescovili e curiali, busta 10, cartella IV, f. 4. Sulla figura del de Nores e la sua visita apostolica basti qui il rinvio a C. SOCOL, *La visita apostolica del 1584-85 alla diocesi di Aquileia e la riforma dei regolari*, Udine 1986; U. BASSO, *Le due visite pastorali di Francesco Cornaro 1578-1593 e la visita apostolica di Cesare De Nores vescovo di Parenzo a Treviso*, 2 voll. dattiloscritti, Maser 1995.

In generale, riguardo alla dedicazione alla Santa Croce delle compagnie, dette anche dei Crocesignati, in origine legate all'azione di san Pietro Martire e per i riferimenti all'evoluzione cinquecentesca si rinvia a C.F. BLACK, *Le confraternite italiane del Cinquecento. Filantropia carità e volontariato nell'età della Riforma e Controriforma*, Milano 1992, pp. 45, 105-106, 340.

fu principalmente per eccitare, col mezzo di queste scole i laici a devotione, et a frequentare i santissimi Sacramenti, et occuparsi volentieri, massime le feste, in orationi, et altri exercitii pii, et così andarsi disponendo, infiammando, et eccitando alla cognitione, et all'amor di Dio, staccandosi dalle male pratiche, et da molti vitii, et peccati». La premura della chiesa «come madre pietosa» offre una facilitazione, ad esempio, attraverso «varie indulgenze, et gratie spirituali, ma l'astutia del demonio, che mai cessa d'insidiare alle buone opere», suggerisce agli scolari «altre opere, et essercitii sensuali, et carnali, pur sotto spetie di bene, et colore di charità, contaminando in questo modo la mente, et intentione delle persone semplici». Difatti, sottolinea il visitatore, gli scolari si propongono altri fini temporali, guadagni, maneggio di elemosine, ovvero di finte elemosine, come nel caso dei banchetti. La «dispensazione delle carni cotte» era una pratica consueta della Scuola della Santa Croce e il Valier impone, pertanto, l'osservanza dell'editto promulgato dal visitatore. Si trattava infatti di un problema destinato ad avere un significato ben rilevante. Il vescovo bellunese denuncia nella sua lettera come, a seguito dell'editto del de Nores, la Scuola si fosse rivolta addirittura al doge «per avere qualche suffragio, da cui, come si vede, ne fuste licentiati, senza riportarne cosa alcuna»; nonostante questo avvertimento, il presule lamenta come la Scuola in occasione della Pasqua avesse contravvenuto all'ordine apostolico. Il caso metteva, dunque, in luce perfino certa conflittualità nell'ambito del giurisdizionalismo veneziano. Rivela d'altro canto il rigore spirituale che il Valier proponeva nella riforma della vita della Scuola e, dunque, l'importanza che le veniva riservata nell'azione pastorale, peraltro sottoposta al severo controllo apostolico. Chiarisce ad un tempo come una tale attenzione fosse altresì richiesta dal confronto con l'autorità politica centrale, che proprio l'attività della Scuola laicale poteva occasionare. Sono tutti aspetti contestuali che si ritengono alla base di un particolare riguardo per la chiesa bellunese, questi si concretizzano anche nella realizzazione del suo apparato figurativo indubbiamente straordinario.

Si aggiunge alla cura per il rinnovamento della confraternita laicale quella assai partecipe che Giovanni Battista Valier riserva alla Scuola della Dottrina Cristiana per i fanciulli. L'aveva fondata nel 1580 con sede proprio nella chiesa di Santa Croce e talvolta dichiarava di porla al primo posto nella sua azione pastorale.<sup>64</sup> La rappresentazione che ne offre la ricca e interessantissima do-

<sup>64</sup> In previsione della visita del de Nores, il Valier fa visita alla Scuola della Dottrina Cristiana durante lo svolgimento delle attività la domenica pomeriggio, 5 agosto 1584, «et ibi cum multa sui animi satisfacione audivi pueros disceptantes et alia facientes». AVB, Sez. A, Rep. II, Visite pastorali, busta 2, cartella 19, ff. 14v. Altrettanto fa il de Nores che si reca in visita alla chiesa il sabato 7 settembre e vi ritorna durante le lezioni della Dottrina Cristiana il pomeriggio del giorno seguente, rimanendo soddisfatto delle attività. AVB, Sez. A, Rep. IV, Atti vescovili e curiali, busta 10, cartella 5, doc. 2, f. 25r.

cumentazione manoscritta sull'ordinamento, dal 1580 al 1584, comprensiva delle testimonianze della visita apostolica di Cesare de Nores, trasformano la chiesa di Santa Croce in un'aula scolastica.<sup>65</sup> Nella bolla di Gregorio XIII indirizzata al vescovo Valier, dottore di sacra teologia, vengono designati per l'istituzione della Scuola, sentito il parere del presule, i gesuiti Raffaele Fabrica e Cristoforo Compostella, il canonico e vicario generale Nicola Barzetto quale rettore.<sup>66</sup> Ai due gesuiti competono rispettivamente «l'ordine della Scuola» e il «modo d'insegnar la Dottrina Christiana», il cui regolamento è riportato assieme all'ordine delle orazioni, regola dei costumi, elezione e mutazione dei molti uffici che vedono impegnati cittadini laici.<sup>67</sup> Sull'importanza che la Scuola della Dottrina riveste per il Valier è testimonianza l'intimazione ai chierici – pena il considerarli inabili agli ordini sacri – di frequentarla, «acciò simil opera a Dio così grata, et a Noi sommamente chara, faccj con la nostra diligentia quel frutto, che si desidera per honor del Signore, et util suo, et delle anime nostre».<sup>68</sup> Non a caso il de Nores, che nella visita del 1584 esamina tutti i partecipanti «et totam Scolam vehementer approbabit», impone con una lettera l'esercizio di tale insegnamento.<sup>69</sup>

A leggere le pratiche devozionali, il regolamento e soprattutto l'impegno didattico che prevedeva le *disputationes* tra gli allievi, nonché l'orientamento

<sup>65</sup> Belluno, Biblioteca Lolliniana, *Della istituzione della Dottrina Cristiana*, ms. 52, sec. XVI. Denominato nell'*Inventario* manoscritto della Biblioteca risalente al Secondo Seicento (f. 54, riga 12): «Dottrina Christiana di Belluno, e sue Regole et Privilegii», segnato ms. P. 54<sup>o</sup>, (vecchia posizione). In apertura (ff. 1-6), l'esortazione apostolica di Pio V per l'istituzione delle Scuole della Dottrina Cristiana del 6 ottobre 1567.

<sup>66</sup> *Della institutione...* cit., ff. 7r-8v. Cesare Santomaso è vice rettore, egli è nominato nel testamento del vescovo Giulio Contarini quale cappellano della messa Contarina (cfr. DE PELLEGRIN, *Il vescovo...* cit., p. 9). Al Barzetto succederà nel 1582 il canonico Giuseppe Cantilena. È riportato anche il sommario delle indulgenze per quanti attendono alla Scuola (ff. 8v-10r, 17v). In proposito si veda anche la bolla del 1580, 1 febbraio, in AVB, Sezione A, Reparto IV, busta 10, cartella 3, documento 6.

La prima «congregatio» della Scuola data al 15 gennaio 1580, l'assegnazione degli uffici al 2 febbraio seguente.

<sup>67</sup> Sul ruolo dei gesuiti, in generale, cfr. M. CATTO, *I gesuiti e l'attività catechistica*, in *Anatomia di un corpo religioso. Identità della Compagnia di Gesù e identità della Chiesa nella storiografia recente*, a cura di F. MOTTA, Bologna 2003. Della stessa studiosa si veda: EAD., *Direzione spirituale nell'insegnamento catechistico fra Cinque e Seicento: catechismi e confraternite di dottrina cristiana*, in *La direzione spirituale tra medioevo e età moderna*, a cura di M. ROSA, Bologna 2003; EAD., *Il modello borromeo nelle scuole di dottrina cristiana del XVI-XVII secolo*, Milano 2003. Sulla istituzione delle Scuole della Dottrina Cristiana nel Cinquecento italiano è utile il volume di BLACK, *Le confraternite...* cit., pp. 287-293, 337-338, 341.

<sup>68</sup> La lettera ai chierici minori è del luglio 1582, *Della institutione...* cit., p. 75v.

<sup>69</sup> *Della institutione...* cit., ff. 86-87r, alle date 2 settembre e 4 settembre 1584. In previsione della visita del de Nores, ma come del resto era consueto fare (cfr. *ivi* nota 63), si presenta alla Scuola il Valier che rimane entusiasta dei raggiungimenti e dichiara l'importanza che per lui riveste questa iniziativa. *Ivi*, f. 85. Sul bassanese Compostella, cfr. s.v., in *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles-Paris, II, 1891, col. 1354.

comportamentale o galateo che veniva istillato, si ricava una straordinaria testimonianza sulla mentalità e sensibilità, ossia con quale esercizio spirituale si doveva guardare da parte di giovani e adulti alle immagini dei sacri misteri di Cristo che, da una certa data, ricoprivano tutte le pareti di questo luogo sacro della Belluno tardo-cinquecentesca.

Il vescovo Valier si divideva tra Venezia e la sua sede, negli ultimi anni anche per motivi di cagionevole salute che gli sconsigliavano i rigori invernali della città alpina. Accanto alla sua energica e convinta azione pastorale in diocesi, il presule aveva, quindi, l'occasione di coltivare direttamente nella capitale i suoi personali interessi di studio, che prevedevano peraltro il mantenimento di un'importante frequentazione di intellettuali e dei più distinti uomini di chiesa. In questa congiuntura, si ravvisa un ulteriore motivo per supporre che gli si debba riconoscere almeno una mediazione nel progetto e affidamento dell'esecuzione del ciclo di Santa Croce. Vi è qui spazio per toccare sommariamente solo alcuni punti circa tali interessi veneziani del Valier, tutti meritevoli di approfondimento. Avendo a modello di pastore illustri parenti, quali Agostino Valier, vescovo di Verona, e Giulio Contarini che lo favorisce a succedergli sulla cattedra di Belluno, egli rientra nel contempo in quella casistica rilevata da Carlo Dionisotti, per cui in questa fase del Cinquecento «notevole resta l'accesso degli uomini di lettere alle alte cariche della gerarchia ecclesiastica». <sup>70</sup> Si aggiunga soprattutto la testimonianza importante di Apostolo Zeno, raccolta poi da Emanuele Cicogna, dalla quale emerge l'incomparabile stima e amicizia che Paolo Paruta nutriva nei confronti del Valier, «con il quale egli era solito conferire i particolari suoi studj, e i suoi domestici affari, per la conoscenza che aveva della dottrina e della prudenza di esso». <sup>71</sup> Tale legame e collaborazione hanno origine dalla partecipazione alla «privata accademia» di Paruta dal 1561 assieme ai giovani della nobiltà quali: Andrea Morosini, Marcantonio Mocenigo, filosofo futuro vescovo di Ceneda, Maffeo Venier, poeta e letterato, poi vescovo di Corfù; Giambattista Bernardo; Paolo Loredan; Dardi Bembo. <sup>72</sup> Per gli anni che anticipano più da vicino la nomina del Valier alla cattedra bellunese, quelli in

<sup>70</sup> I suoi modelli di vescovo rientrano in quelli dei partecipanti al Concilio di Trento. Su Agostino Valier basti qui il rinvio alla pubblicazione: *San Carlo Borromeo e il card. Agostino Valier*, a cura di L. TACHELLA, prefaz. di M. BROWNE, Verona 1972. Inoltre, cfr. R. DEROSAS, s.v. "Contarini Giulio", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 28, Roma 1983, pp. 218-224. Si veda, quindi, C. DIONISOTTI, *Chierici e laici nella letteratura italiana*, in *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*, Padova 1960, p. 171.

<sup>71</sup> A. ZENO, *Vita di Paolo Paruta, cavaliere e procuratore*, in *Degli Istoric delle cose Veneziane i quali hanno scritto per Pubblico Decreto*, t. III, Lovisa, Venezia 1718, p. VII; E.A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia 1824, I, p. 71.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. VII.

cui fu coadiutore del Contarini, è da ricordare come si situino la sua curatela e la dedica al senatore Domenico Venier dell'*Orazione funebre* di Paruta per i morti alla battaglia di Lepanto, edita nel 1572.<sup>73</sup> Questi indirizza allo stesso Valier, ormai vescovo, la *Perfezione della vita politica* del 1579 in quanto dal presule «era stato più volte confortato a scrivere della vita civile e politica, al cui studio lo vedeva applicato».<sup>74</sup> A maggior ragione non dovette, quindi, mancare più tardi il confronto riguardo sia alla *Scrittura sopra il negozio di Ceneda*, composta a Roma durante l'ambasceria dal 1592 al 1595 e presentata al Collegio in quest'ultimo anno, biasimata dal Senato, sia, in particolare, circa il discusso *Soliloquio*, scritto in contemporanea ed edito postumo, con dedica degli eredi dell'autore a Francesco Barbaro, patriarca di Aquileia, nel 1599 a corredo dei suoi *Discorsi politici*.<sup>75</sup> Mentre nella *Perfezione* Paruta tenta «di giustificare uno "status" sociale materiato di valori terreni, sulla base di una visione religiosa del mondo», esaltando soprattutto l'azione politica, nel *Soliloquio*, in termini inaspettati rispetto alle posizioni precedenti, tenta di «accordare insieme ministero e coscienza, politica e religione», per cui in esso «spirito di umiltà e moral cristiana per ogni parte traspira», fino a giungere ad una «amarissima ritrattazione» del primato della politica in quanto la felicità ultima è da lui vista risiedere ora nella contemplazione della verità.<sup>76</sup> Sul piano della contingenza politica, nella *Scrittura sopra il negozio di Ceneda* si tratta di consigliare lo Stato a mantenere una posizione di equilibrio nella questione giurisdizionale riguardante il vescovado cenedese, allora retto

<sup>73</sup> P. PARUTA, *Orazione funebre in laude de' morti nella vittoriosa battaglia contra Turchi, seguita alle Curzolari l'anno MDLXXI, alli VII d'ottobre*, Zaltieri Bolognino, Venezia 1572. In proposito cfr. P. PRETO, *Venezia e i turchi*, Firenze 1975, pp. 302-313.

<sup>74</sup> *Della perfezione della vita politica di M. Paolo Paruta nobile venetiano*, Nicolini da Sabbio Domenico, Venezia 1579. La citazione è da ZENO, *Vita... cit.*, p. XIII. I partecipanti al dialogo e la loro fisionomia illuminano sull'attivismo culturale del vescovo bellunese. Basti qui citare la partecipazione di Daniele Barbaro, Agostino Valier e Giacomo Contarini, al quale si deve il programma iconografico della Sala del Consiglio dei Dieci di Palazzo Ducale, ed è il dedicatario dell'opera di V. SCAMOZZI, *Discorsi sopra l'antichità di Roma*, Venezia, Francesco Ziletti, 1582. Cfr. G. COZZI, *La società veneziana del Rinascimento in un'opera di Paolo Paruta: "Della perfezione della vita politica"*, in *Deputazione di storia patria per le Venetie. Atti dell'Assemblea del 29 giugno 1961*, Venezia 1961, pp. 13-47; G. BENZONI, T. ZANATO, *Introduzione e Nota introduttiva*, in *Storici e politici veneti del Cinquecento e del Seicento*, Milano-Napoli 1982, pp. 7 sgg., 500 sgg. Si omettono in questa sede altri numerosi contributi su Paolo Paruta di Gino Benzoni, che si ringrazia per la disponibilità al dialogo.

<sup>75</sup> *Discorsi politici di Paolo Paruta [...]*, Nicolini da Sabbio Domenico, Venezia 1599. Si veda anche *Soliloquio di Paolo Paruta [...]*, a cura di M. ALLEGRI, Verona 1990. Sulla *Scrittura sopra il negozio di Ceneda* si veda soprattutto G. COZZI, *Paolo Paruta, Paolo Sarpi e la questione della sovranità su Ceneda*, in «Bollettino dell'Istituto di Storia della Società e dello Stato veneziano», IV, 1962, pp. 207-213.

<sup>76</sup> In ordine si è citato da A. BAIOCCHI, *Paolo Paruta: ideologia e politica nel Cinquecento veneziano*, in «Studi Veneziani», XVII-XVIII, 1975-1976, pp. 161 sgg., in part. 167-169, nota 14; ZENO, *Vita... cit.*, p. XXVIII; BENZONI, ZANATO, *Nota... cit.*, pp. 13 sgg., in part. p. 17.



dall'intransigente Mocenigo; una problematica che su questioni analoghe investiva direttamente il Valier. Sullo scenario di una così elevata riflessione e militanza del Paruta, del quale il vescovo rimaneva consigliere diretto, assumono, infatti, particolare significato le posizioni prese da quest'ultimo nei riguardi delle Scuole bellunesi, o delle rivendicazioni del pretenzioso capitolo della cattedrale, che rese necessaria persino la mediazione del cardinale Agostino Valier.<sup>77</sup> Si aggiunga soprattutto il caso sollevato dalla giurisdizione su di un'investitura comitale rivendicata dal vescovo, per cui egli dovette trattare direttamente con il Collegio, essendo convocato di nascosto dal pontefice, come testimonia Alberto Bolognetti nella relazione generale dopo il triste epilogo della sua nunziatura a Venezia dal 1578 al 1581.<sup>78</sup>

Gli interessi culturali del vescovo Valier, compreso quello per la politica, trovano conferma nel testamento del 24 gennaio 1597.<sup>79</sup> Oltre ai fratelli Valier, suoi nipoti, sono destinatari dei suoi beni, tra gli altri, i commissari testamentari Girolamo e Nicolò Contarini di Luca Francesco, anch'essi nipoti, e il cognato di costoro Giovanni Barbaro, a cui era andata in sposa Cecilia Contarini. Al Barbaro, dunque, vengono destinate «le mie scritte di cose politiche»; mentre sono lasciati «I miei libri alla casa dei padri di S. Francesco di Paula di Venetia per la sua libreria».<sup>80</sup> Ma è un'altra inedita volontà testamentaria che induce a meglio definire, sia pur indirettamente, la fisionomia culturale e i rapporti con il mondo letterario e artistico del Valier: «A messer Gio. Mario Verdizoti lascio per segno di amor per esser mio amico [amatissimo] ducati cinquanta et una cresta et un ferraruol de' miei overo una mantelletta in luogo di un ferraruol ad elettione di madonna Lise».<sup>81</sup> Con lo straordinario proteiforme personaggio veneziano, Giovan Mario Verdizzotti, pittore, xilografo e soprattutto eclettico e conosciutissimo letterato, vi era una partecipazione di interessi da lungo tempo. Sono documentati dal concorso di entrambi alla silloge poetica in morte di Irene di Spilimbergo, che, quindi, è rivelatrice di un legame con Tiziano Vecellio, alla cui bottega sembrerebbe infatti ammessa la nobile friulana per tramite dei da Ponte; lì ebbe in ogni caso a operare il

<sup>77</sup> DE PELLEGRIN, *Il vescovo...* cit., pp. 22 sgg.

<sup>78</sup> Il fatto è documentato da A. STELLA, *Chiesa e Stato nelle relazioni dei nunzi pontifici a Venezia. Ricerche sul giurisdizionalismo veneziano dal XVI al XVIII secolo*, Città del Vaticano 1964, p. 129.

<sup>79</sup> Venezia, Archivio di Stato, Notarile, Testamenti Giovanni Battista Padavin, busta 1224, testamento 99, 1597, 24 gennaio; 1598, 22 settembre.

<sup>80</sup> Contrariamente a quanto osservato da DE PELLEGRIN (*Il vescovo...* cit., pp. 5-6), tale destinazione fa escludere che confluiscono nel nucleo della famiglia Valier, del quale si conserva l'inventario commentato da A. NIERO, *Libri di teologia nella biblioteca dogale dei Valier*, in «Studia Patavina», XVI, 1969, n. 2, pp. 279-290.

<sup>81</sup> Lise nasce dal secondo matrimonio del padre Francesco.

Verdizzotti anche in qualità di segretario del grande maestro, come testimonia Vasari, al quale viene presentato nel 1566.<sup>82</sup>

L'amicizia con il Valier poteva essersi rinsaldata nel 1571 a seguito dell'entrata nello stato ecclesiastico di Verdizzotti, divenuto anche rettore della chiesa di San Giorgio di Castelcuoco nell'Asolano e vicario foraneo.<sup>83</sup> Il suo profilo letterario va, dunque, integrato con l'importante attività pastorale che egli svolge su delega del vescovo di Treviso Giorgio Cornaro, dal quale ricevette l'ordinazione. Quale vicario foraneo lo troviamo alle prese con una severa visita alle parrocchie dell'asolano e del padovano in diocesi di Treviso, in una consapevole articolata attuazione delle linee tridentine: è impegnato, ad esempio, nell'istituzione della Scuola della Dottrina cristiana, dove si ha da usare il catechismo predisposto dal Cornaro stesso, nella correzione del clero e degli abusi di alcune confraternite, nell'adeguamento, inoltre, degli edifici e arredi sacri.<sup>84</sup> Ricevuti gli ordini, la «primizia dell'opera mia nella vocazione» fu la revisione de *Le vite de' Santi Padri* di Domenico Cavalca, stampate con il corredo di sue xilografie la prima volta nel 1586, con dedica a Giorgio Cornaro: «dapoi che per dono e gratia della divina bontà mi sentiva esser chiamato all'obbligo di questa sorte di vivere, con mio gran contento mi son dato tal volta a legger le vite de' santi antichi Padri».<sup>85</sup> La loro lettura e nondimeno l'esercizio filologico per la riedizione è, per Verdizzotti, di giovamento per «avvicinarmi à quella regola di vivere, che di vero religioso propria sarebbe». Dunque, mentre tale impegno gli consente di additare le vere virtù cristiane per beneficio comune, esso è prima di tutto la medicina alle

<sup>82</sup> *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori in morte della signora Irene [...]*, Venezia, Domenico e Gio. Battista Guerra, 1561. G. VASARI, *Le vite [...]*, 1568, a cura di G. MILANESI, Firenze 1881, VII, pp. 459-460. Un altro sonetto del Valier in lode dell'autore sta in L. BAGLIONI, *L'arte del predicare*, Andrea Torresano e fratelli, Venezia 1562, c. 116. Qui altri sonetti sono di Domenico Venier, Celio Magno, Giovan Mario Verdizzotti. Il suo nome figura nella Tavola degli scrittori a corredo di G. FIAMMA, *Rime*, Francesco de' Franceschi Senese, Venezia 1570. Tra gli altri vi è anche quello di Verdizzotti; è, infatti, pubblicato il suo carme *Haeresis*, oltre che un suo sonetto. Su Irene basti qui il rinvio ai vari contributi in *Irene di Spilimbergo. 1538-1559*, a cura di I. ZANNIER, Udine 1991. Su Verdizzotti e Tiziano cfr. G. VENTURINI, *Giovanni Maria Verdizzotti pittore e incisore amico e discepolo del Tiziano*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LIX, 1970, pp. 33-73. Inoltre, cfr. OBERHUBER, GOLDFARB, *Disegni di Tiziano... cit.*, pp. 140-141, cat. 87, 88.

<sup>83</sup> G. LIBERALI, *Documentari sulla riforma cattolica pre e post-tridentina a Treviso (1527-1577)*. VI. *La restaurazione dello «Stato Ecclesiastico»*, Treviso 1971, p. 181 nota 46; *ivi*, IX. *Lo stato personale del clero diocesano nel secolo XVI*, Treviso 1975, pp. 96-97, 115.

<sup>84</sup> *Ivi*, VI, pp. 168 nota 2b, 170 sgg., 312-319 doc. CIII; *ivi*, VII-VIII/1, *La diocesi delle visite pastorali*, Treviso 1977, pp. 37-38.

<sup>85</sup> *Le vite de' santi padri insieme col Prato spirituale, nuovamente da M. Giovan Mario Verdizzotti del tutto riformate, corrette [...]*, Domenico e Gio. Battista Guerra, Venezia 1587 (es. consultato: Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, segnatura: Dono Ciaccio, 342). Si ringrazia Luciano Gargan per aver facilitato il controllo del testo.



sue infermità spirituali di religioso, gli assicura una contentezza eguagliabile a quella dell'incontro con qualche persona di sincera bontà, diviene oggetto di conversazione come, ad esempio, con il Cornaro stesso. Non mancavano quindi gli argomenti riguardanti sia il suo ministero sia la letteratura su cui fondare l'amicizia con il vescovo Valier. Entro la documentazione della vasta attività artistica e letteraria di Verdizzotti, dei numerosi e significativi rapporti con uomini di chiesa e letterati, tra i quali emergono giustamente negli studi quelli con Orazio Ariosti, Bernardo e Torquato Tasso, si può selezionare un ulteriore aspetto che rende significativa la trasmissione di esperienze con l'amicissimo Valier. È quello che ancora una volta illumina su di un modo aggiornato di concepire l'esercizio letterario e che, di conseguenza, investe, anche se implicitamente, una specifica posizione nei confronti dell'arte sacra, ovvero della personalità dell'artista dedito ad essa in epoca di riforma cattolica. Si suppone che il Valier dovesse condividere la persuasione di Verdizzotti che la vocazione religiosa portava a perfezione le doti artistiche, concetto che in altri termini è espresso nella citata dedica al Cornaro ed è ribadito al suo corrispondente e amico Orazio Ariosti, in occasione della decisione di quest'ultimo di intraprendere la professione religiosa: «stimo niuna sorte di letteratura esser più conveniente al buon poeta [...], che la perfetta cognizione della sua religione; il che la mette in obbligo questa sorte di vita».<sup>86</sup> Una tale integralità di visione, propria dell'epoca di riforma cattolica, che accomuna in certo qual modo il Paruta del *Soliloquio* e il Verdizzotti, era indubbiamente vissuta nel profondo dal vescovo Valier, interessato anch'egli con loro alla politica come alla poesia, e lo ispirava nel dover guardare, nella sua cura pastorale a Belluno, tra l'altro alla rinnovata funzione catechetica dell'arte. In particolare, nel consigliare, o comunque approvare, se non perfino decidere, i contenuti e l'affidamento, ai migliori maestri a lui noti a Venezia, di un ciclo pittorico affatto speciale per la chiesa di Santa Croce, la sua attenzione doveva essere rivolta tanto alla loro formazione interiore e dottrinale come ai contenuti dei sacri misteri che essi dovevano manifestare mediante uno stile di attualità, il più adeguato a un trasformato impegno teso a coadiuvare il convincimento spirituale.

<sup>86</sup> G. VENTURINI, *Saggi Critici. Cinquecento minore: O. Ariosti G.M. Verdizzotti e il loro influsso nella vita e nell'opera del Tasso*, Ravenna 1970, pp. 173. La citazione è tratta da G.M. VERDIZZOTTI, *Lettere a Orazio Ariosti*, a cura di G. VENTURINI, Bologna 1969, pp. 67, 75-76, lettera X.





1



2

1. Antonio Aliense, *Il bacio di Giuda*, collezione privata.
2. Paolo Fiammingo e bottega, *Resurrezione di Cristo*, Maser (Treviso), chiesa arcipretale.





3



4

3. Paolo Fiammingo e bottega, *Baccanale*, Milano, collezione privata.  
4. Antonio Aliense, *Vocazione di Pietro*, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.



5

5. Carletto Caliari, *Trinità*, Venezia, Museo Correr (dalla chiesa di Santa Maria dei Battuti di Belluno).





€ 40,00  
ISBN 978-88-7115-556-2

I saggi raccolti in questo volume, dedicati alla figura di Terisio Pignatti (1920-2004), professore di Storia dell'arte moderna a Ca' Foscari, ma soprattutto, e per decenni, tra i massimi ambasciatori di Venezia e dell'Italia nel mondo, trovano proprio nell'arte e nella storia veneziana un fondamentale comune denominatore, all'insegna di quell'impegno tenace e polivalente che vide Pignatti attivo su più fronti e in più direzioni per la conoscenza e salvaguardia del patrimonio ineguagliabile rappresentato dalla città lagunare.

I nomi di Giorgione, Ruzante, Tiepolo, Goldoni, Casanova, Pietro Longhi sono soltanto alcuni dei più significativi che affiorano nei vari contributi raccolti nella presente miscellanea, spesso accostati a personaggi ed eventi meno conosciuti, ad artisti a lungo trascurati o riscoperti solo in anni recenti dalla critica. Un mosaico culturale che richiama immediatamente l'opera di Pignatti, raffinato studioso di livello internazionale, con un centinaio di volumi all'attivo – dai saggi sui grandi pittori veneti alle monografie dedicate alla storia artistica di Venezia – ma anche infaticabile organizzatore di straordinarie mostre di pittura, di disegni e incisioni dei “grandi italiani” in tutto il mondo e seguitissimo docente in numerosi atenei italiani, a partire da Venezia, e – dagli anni Sessanta in avanti – all'estero, negli Stati Uniti, in Canada, in Irlanda, in Olanda e in Germania. Un itinerario umano che riflette l'immagine di un lavoro ininterrotto, nutrito di iniziative culturali di altissimo profilo, oltre che di una profonda coerenza tra il pensiero e l'azione.