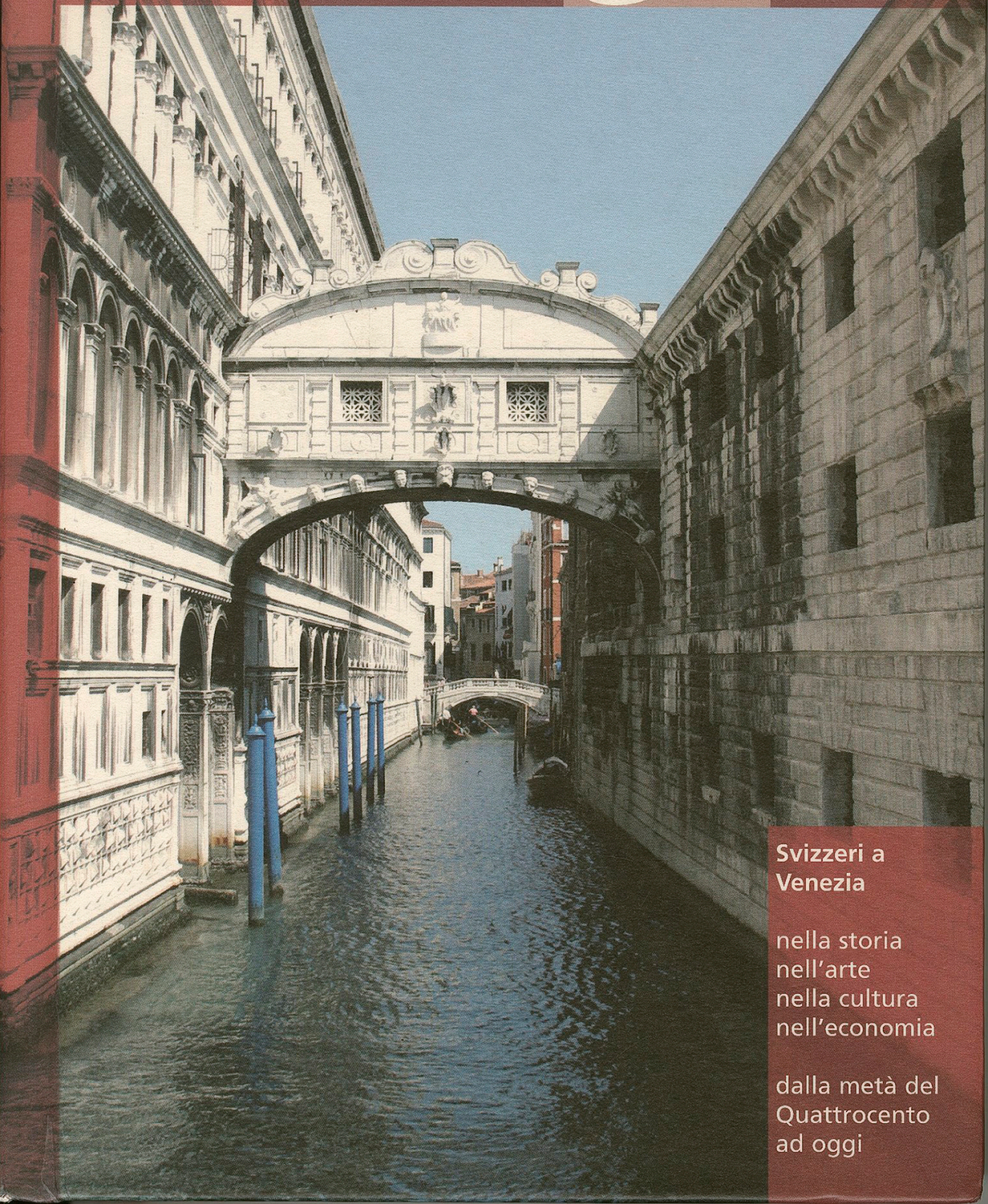


Edizioni Ticino Management

rivista bimestrale
anno 8, numero 40
settembre-ottobre 2008
Sfr. 40.-/Euro 26



arte
storia



**Svizzeri a
Venezia**

nella storia
nell'arte
nella cultura
nell'economia

dalla metà del
Quattrocento
ad oggi

Editrice Ticino Management SA
Lugano

Svizzeri a Venezia

Con il patrocinio di

Pascal Couchepin
Presidente della Confederazione

David Vogelsanger
Console generale di Svizzera a Milano

Marco Borradori
Presidente del Consiglio di Stato della Repubblica e Cantone Ticino

Massimo Cacciari - Sindaco di Venezia

Giorgio Giudici - Sindaco di Lugano

Università della Svizzera Italiana
(Accademia di Architettura di Mendrisio e Istituto di Studi italiani)

Con il sostegno di

Consolato generale di Svizzera a Milano

Cantone Ticino - Dipartimento educazione, cultura e sport

Pro Helvetia

BSI SA, Lugano

Fondazione Ulrico Hoepli

Helvetia Assicurazioni Lugano

Attifid Lugano

Comune di **Lugano** - Comune di **Massagno** - Comune di **Locarno**
Comune di **Bissone** - Comune di **Carona** - Comune di **Melide**
Comune di **Morcote** - **Ente Turistico Lago Maggiore** - **Promo Bissone**

Coordinamento scientifico a cura di

Giorgio Mollisi

In copertina: Il Ponte dei Sospiri, opera progettata dall'architetto ticinese Antonio Contin (1595-1605).

La Scuola e la Cappella dei Milanesi ai Frari

La “Nazione Milanese”, ovvero la comunità dei residenti in Venezia originari della Lombardia storica, comprese quindi le prossime valli svizzere, trova riferimento e luogo di manifestazione delle proprie identità nella Scuola dei Santi Giovanni Battista, Ambrogio e Carlo ai Frari. Soppressa tale confraternita laicale nel 1806, disperso di conseguenza il suo patrimonio artistico, trasfigurato persino l’edificio dove aveva sede, la storia di questa “Nazione” trova ancor oggi la sua più alta memoria visiva nella Cappella dei Milanesi ai Fra-

ri, specie nell’iconografia delle opere d’arte commissionate nel Rinascimento e in età barocca che ancora si conservano nel loro splendore.

Tra i primi ad occuparsi della Scuola dei Milanesi con metodo storico moderno, avvalendosi soprattutto di scavi documentari e di iscrizioni, è da rammentare Cesare Cantù nel 1854, al quale si può fare riferimento tuttora. Le mozioni della ricerca sono quelle patriottiche, come egli esplicita nella presentazione: “*Il fissare sopra inesplorati elementi della storia del-*



*Università di Verona

l'alta Italia l'attenzione de' Lombardi, che curiosità o bisogno o amore trattenga nell'antica regina dell'Adriatico, pensai sarebbe un altro conduttore di simpatia fra due paesi, da buon tempo consorti nelle vicende, ne' dolori, nelle speranze, ne' sentimenti e ne' presentimenti". Si aggiunga a questa mozione ideale, quella degli interessi e metodo dell'insigne storico: l'inserimento di tale ricerca nell'ambito degli studi da lui perseguiti negli anni su di una Lombardia ad un tempo delle piccole patrie municipali e, territorialmente, allargata. Come a Roma e a Firenze, i Lombardi che uscivano dalla loro patria *"voleano quasi riprodurla nel nuovo soggiorno, raccogliendosi ancora coi cittadini, se non altro all'orazione e alla beneficenza"*. Si sintetizza, con questi termini, la vita devozionale e caritatevole propria della Confraternita o Scuola. Tra i momenti più significativi la festa di sant'Ambrogio il sette dicembre che, nel Quattro e primo Cinquecento, prevedeva il concorso dell'ambasciatore del duca di Milano.

Attingendo alle fonti disponibili, oltre a quelle segnalate da Cantù, la Scuola dei Milanesi presso Santa Maria Gloriosa dei Frari, ovvero dei Frati Minori Francescani Conventuali, veniva riconosciuta con deliberazione del Consiglio dei Dieci del 14 aprile 1361, su richiesta di alcuni *"mercatores de Mediolano et Modoetia"*, cioè di Monza. Il capitolo francescano si esprime in favore il primo agosto del 1361. Si direbbe in segno di gratitudine, la Scuola partecipa al finanziamento per la costruzione della torre campanaria della chiesa ultimata nel 1396.

Sessant'anni dopo il riconoscimento, le condizioni venivano confermate dall'autorità dello Stato con deliberazione del 5 giugno 1420, con la quale si concedeva anche che *"uxores, et aliae Dominae ipsorum mercatorum habitantium Venetiis possint recipi, et esse in dicta Scola et Fraternitate"*. L'anno seguente, il 24 giugno 1421, fra Antonio Rusconi, vescovo di Como, consacrava l'altare della cappella.

La ducale di Francesco Foscari del 9 settembre 1454, in risposta alla supplica della



Nella pagina a fianco, Michele Marieschi, / Frari, acquaforte.

Sopra, Intagliatore veneto, circa 1460, San Giovanni Battista, Venezia, chiesa dei Frari, Cappella dei Milanesi.

Scuola, consente che parte dei proventi di questa vengano destinati a favore di *"certum hospitale in subsidium et pro reductione pauperum dicte fratulee eorum vita et substentatione"*.

L'originaria dedicazione al Precursore e ad Ambrogio della Scuola dei Milanesi, e conseguentemente della Cappella ai Frari, è motivata nella premessa alle antiche *mariegole*: si fa riferimento al patrono di Milano, del quale si esalta la figura storica di difensore della chiesa e la santità, e a san Giovanni Battista, la cui contitolarità si motiva, tra l'altro, con il fatto che a Monza si conservavano *"multe venerande reliquie"*. La dedicazione aggiuntiva a san Carlo Borromeo poté avvenire subito do-



Intagliatore veneto, circa 1460, *Sant'Ambrogio*, Venezia, chiesa dei Frari, Cappella dei Milanesi.

po la sua canonizzazione nel 1610.

La vita della confraternita conosce nei secoli fortune alterne. Ad esempio, nel 1570 il Console Francesco Donati e il Priore Francesco Magno, lamentano “*con quanta pocha divotione tutti li fratelli nostri vengano alli divini offitij et alla solennità delle feste che gran vergogna e che nelle processione che si fa il giorno di ms. s. Ambrosio vi concorre tanto pochi a compagnare la santissima Croce, et star alli Vesperi et messe (...)*”. Si provvede deliberando di esercitare l’obbligo alla presenza.

Con la caduta della Repubblica la situazione precipita anche per la Scuola dei Milanesi. Il capitolo del 16 maggio 1802 registra la cruda realtà: “*Le critiche circostanze de tempi [...] ha ridotto questa nostra Scuola in un massimo deperimento. Spoglia quasi affatto dei arredi sacri che servono ad un adornamento del*

nostro altare (...)”. E’ da segnalare che nel 1804 i confratelli registrati erano comunque nel numero di 160. Nello stato economico presentato il 5 ottobre 1805, in obbedienza al Regio Capitaniato, il Console della Scuola, Pietro Rubini, constata: “*Lasciando in oblivione le antichità apparenti dalla Matricola, si residua solo ad accennare che la Scolla sudetta era illustre e doviziosa, ma il corso del tempo la ridusse a una Scolla che apena regie tal nome*”. L’anno seguente essa venne inesorabilmente soppressa.

La sede della Scuola dei Milanesi si trovava sulla sinistra del gruppo di edifici che chiudono il campo dei Frari sul lato opposto al rio, ed è identificabile nelle incisioni di Carlevarij, Lovisa e Marieschi, che contemplano il sagrato della chiesa e si allargano al teatro urbano. L’entità e il valore del patrimonio artistico è testimoniato dagli inventari antichi e dagli storiografi.

Il primo inventario risale al giugno 1431. Si registra la presenza di ancone antiche, come quella con Cristo fra i santi titolari. Vi risultano statue lignee dorate di grandi dimensioni raffiguranti *San Giovanni Battista* e *Sant’Ambrogio*, a cui presenza è attestata da un’aggiunta all’inventario. Due statue lignee policrome e dorate di tale soggetto si trovano attualmente nella Cappella dei Milanesi e si propone di identificarle proprio con quelle menzionate presso la Scuola in antico. Per molto tempo furono collocate come fastigio del dossale della Cappella. La loro datazione può riguardare, al più tardi, gli anni Sessanta del Quattrocento, ponendosi sulla linea stilistica più tradizionale della tarda produzione di Jacopo Moranzon, o di quella bottega un poco più progredita, legata ai modi del tardo Antonio Vivarini che, nello stesso decennio, realizza il noto polittico della chiesa di San Francesco di Pola. Una soddisfacente conservazione mostrano i santi dipinti con accuratezza nello stolone della dalmatica del *Sant’Ambrogio*.

Un’attenzione al patrimonio artistico conservato nella sede della Scuola si trova in Marco Boschini nel Seicento e in Anton Maria Zanetti il Giovane nel secolo successivo. Nel-

la sala terrena, o sala dell'Albergo, Boschini vede un dossale d'altare su tavola con al centro Cristo risorto e ai lati alcune storie di sant'Ambrogio che ritiene opera di Lattanzio da Cremona della migliore qualità. Si tratta di un artista non meglio identificato; esclusa l'identificazione con il Gamba, vi è l'ipotesi che si volesse indicare per un lapsus Lattanzio da Rimini. Dirimetto si segnala un dipinto con Sant'Ambrogio a cavallo che lotta contro i Luterani [Ariani] "*opera del fratello del Pordenone*" e altri dipinti giudicati "*di maniere antiche*". Sono opere tutte perdute, o non identificate. Quanto al fratello di Giovanni Antonio Pordenone, è forse da pensare a un'opera di Antonio Sacchiense, figlio di Bartolomeo fratello maggiore del Pordenone, che si trasferì a Milano e fu attivo a Como. Si è anche ritenuto che quest'opera sia quella dello stesso soggetto di Giovanni Contarini portata nella Cappella dei Milanesi. Nella Sala superiore in cui si teneva il capitolo, Boschini segnala sopra il tavolo della presidenza un politico "del Vivarini", per Zanetti da assegnare a Bartolomeo: presentava la Madonna con il Bambino, nello scomparto centrale, e ai lati i santi titolari della Scuola, il Battista e Ambrogio, nonché due santi cavalieri, purtroppo mai specificati.

La Cappella assegnata alla Nazione Lombarda è la terza e, quindi, la più esterna del transetto sinistro della chiesa dei Frari. Il riconoscimento della Scuola, nel 1361, avvenne mentre procedeva la grande fabbrica gotica iniziata nel 1330 circa, come di consueto, a partire dalla zona absidale. Nel corso dei restauri degli anni Novanta del secolo scorso si sono rinvenuti gli affreschi decorativi esterni della cappella stessa il cui stile è adeguato a questa fase del Trecento: spettano a un arti-



Alvise Vivarini e Marco Basaiti, *Sant'Ambrogio in cattedra e santi, incoronazione della Vergine*, Venezia, chiesa dei Frari, Cappella dei Milanesi.

sta veneziano che sa recuperare il retaggio iconografico bizantineggiante. La loro conservazione, caso raro a Venezia, si deve al fatto che vennero a trovarsi protetti, all'incirca cinquant'anni dopo la realizzazione, dalla copertura della Cappella Corner, ovvero di San Marco, che fu eretta a ridosso del muro esterno della chiesa. Entro tre archetti sono raffigurati su fondo rosso a mezza figura in quel-



Giovanni Contarini, *Sant' Ambrogio che scaccia gli ariani da Milano*, Venezia, chiesa dei Frari, Cappella dei Milanesi.

lo al centro la *Madonna con il Bambino benedicente con entrambe le mani*, in quello a sinistra *San Giovanni Battista con il cartiglio dell'Ecce Agnus Dei*, nell'altro *Sant' Ambrogio*. Vi era dunque l'occasione per visualizzare all'esterno la titolarità della cappella, sul lato in cui si insediava la sede della Scuola sul campo dei Frari e trovava posto il cimitero con le prime arche riservate ai Milanesi.

La struttura della cappella mantiene ancora oggi in tutto la sua fisionomia gotica originaria: volta a vela a costoloni, spartizione a spicchi della calotta absidale, pareti dell'abside poligonale aperte da vetrate disposte su più registri. Un intervento di grande esito spettacolare per respiro monumentale e sfavillio di oro e colori si ha con la collocazione del grande dossale d'altare che è dotato di cornice architettonica in legno dorato entro cui è alloggiata la pala lignea (cm 500x246 ca.) realizzata a quattro mani, da Alvise Vivarini e da Marco Basaiti. Le dimensioni sono dovute anche alla necessità di dover mascherare le vetrate riducendo l'effetto di controluce. E' la premessa

alla soluzione adottata per l'*Assunta* di Tiziano.

Negli ultimi decenni del Quattrocento nelle cappelle della chiesa dei Frari erano stati collocati polittici, di Bartolomeo Vivarini e di Giovanni Bellini, altri in legno policromo e dorato. Ora invece si sceglie una tipologia più moderna, quella di pala a spazialità unitaria con ordito architettonico sempre più complicato. Ci si uniforma allo stile protoclassicistico del portale marmoreo che funge da base al *Monumento di Benedetto Pesaro* ai Frari, sul quale Giambattista Bregno appone la data coincidente del 1503, anche in questo caso a memoria delle circostanze della commissione, mentre il lavoro fu compiuto negli anni subito seguenti. L'incarico per la moderna pala dei Milanesi fu affidato al comprimario maestro veneziano Alvise Vivarini, nella fase più avanzata della sua attività, per quanto giunga in data, per noi, imprecisata. La scelta di un colaudato veneziano, ha tanto più significato se si tiene conto che nel 1497 la Scuola attendeva la realizzazione di una pala "*per lo honor de misier sancto Giuane et de misier sancto Ambroxoxo*", anche dal milanese Marco d'Oggiono, opera che nel novembre del 1498 è ancora da completare. Se questa era destinata all'altare dei Milanesi si può dedurre il *termi-*

nus post quem per l'incarico rivolto a Vivarini. Altri artisti lombardi erano presenti a Venezia nel frattempo e potevano aspirare all'incarico: si ricordi fra tutti Giovanni Agostino da Lodi, per più motivata congruità d'anni.

Qualche problema ha suscitato nella storiografia il riconoscimento della pala a Vivarini e Basaiti che gli subentra alla morte, nonostante la scritta apposta al cartellino che attesta il succedersi dei due maestri e la motivazione: "*Quod Vivarine tua fatali sorte nequisti/ Marcus Bas[a]itus nobile prompsit opus*". Un condizionamento deriva da Vasari che attribuì l'opera a Vittore Carpaccio e a Sansovino.

Le questioni storiche e critiche riguardanti questo capolavoro non finiscono con il riconoscimento di doppia paternità. Rimangono aperti alla valutazione altri quesiti: la paternità della cornice, il riconoscimento iconografico, i tempi dell'esecuzione, la stima dell'entità dell'intervento dei due maestri.

La cornice lignea adotta una tipologia - ancora rara a Venezia tra quelle conservatesi - che può ricordare un arco trionfale. Negli spicchi di rinfiacco dell'arco sono intagliate su fondo azzurro le figure delle Vittorie che tengono

la lunga fiaccola accesa, motivo classico riscontrabile anche nel modelletto disegnativo di *Sacra conversazione* con relativa cornice spettante ad Alvise Vivarini (Windsor Castle, Collezioni Reali). Si ha notizia dell'intagliatore legato all'impresa di Alvise Vivarini, Alessandro da Caravaggio che realizza le cornici per alcune sue opere degli anni Novanta destinate a San Giovanni in Bragora, e in questa chiesa anche per il *Costantino ed Elena* di Cima del 1502. L'intagliatore lombardo collabora anche con Lattanzio da Rimini, realizzando la cornice del polittico di San Martino presso Piazza Brembana del 1499 e 1500. Si è quindi supposto che sia lui l'autore della cornice dell'altare dei Milanesi, anche se la possibilità di una convalida dell'attribuzione si riduce a motivo della perdita delle cornici documentate. Le coincidenze fra il modelletto disegnativo di Windsor Castle e le caratteristi-

Tiziano Vecellio *junior* detto Tizianello, *Sant'Ambrogio che impedisce all'imperatore Teodosio l'ingresso nel Tempio poiché si era macchiato della strage di Tessalonica*, Venezia, chiesa dei Frari, Cappella dei Milanesi.



che della cornice della pala dei Milanesi, stanno a dimostrare di come sia organica l'ideazione della spazialità del dipinto e l'architettura della cornice, al punto da potersi ravvisare un'unica responsabilità progettuale da parte di Alvise, e il ruolo di provetto esecutore di Alessandro da Caravaggio.

Sul gradino lapideo su cui poggia il dossale si legge la seguente iscrizione: COLLEGII. MEDIOLAN. DIVI. CVLTVI. INSIT. MCIII. La data del 1503, quindi, è stata per lo più legata alla realizzazione della pala da parte di Vivarini la cui morte si fissa entro il novembre del 1505. Il completamento da parte di Basaiti dovette avvenire, dunque, dopo quest'ultima data e fu, anch'esso, impegnativo. Probabilmente nel 1503 era prevista la collocazione dell'opera finita.

Nella pala dei Milanesi l'edificio sacro in cui si alloggiano i santi presenta duplicata la volta cassettonata, in modo che il cannocchiale prospettico acquisisce molta più profondità. Il fondo è aperto sul cielo; aperte sono anche le pareti dell'aula ritmate da pilastri. Con soluzione affatto inedita, Alvise apre lo spazio in alto per lasciar scorgere il matroneo in cui si compie l'Incoronazione di Maria. La cortina di nubi sovrasta qui i personaggi divini, in esse si librano i due angeli che reggono la cortina d'onore. Alla nube e alla cortina sono da assegnare il valore simbolico confacente a Maria quale tenda o tabernacolo, secondo le prefigurazioni bibliche. Per l'osservatore che guardi la pala dal transetto, con aperta la cancellata che chiude la cappella, risulta facile intercettare un piano prospettico ideale su cui vengono a trovarsi, in continuità, i personaggi sacri, così da apparire straordinariamente presenti in modo monumentale e solenne per sacralità.

La distribuzione scalare dei santi consente a Vivarini di porre al centro, assiso in cattedra ma non troppo elevato, sant'Ambrogio in vesti pontificali, reggente lo staffile e il pastorale di foggia non aggiornatissima. Non a caso Cavalcaselle e Crowe denominano la pala, correttamente, come apoteosi o gloria di sant'Ambrogio. Più prossimo alla sua destra non poteva che esservi san Giovanni Battista,

contitolare della Scuola e cappella. In primo piano a sinistra vi è san Sebastiano che fissa lo sguardo all'osservatore, tiene le mani legate sul tergo consentendo un intreccio mirabile delle dita, ma con qualche forzatura. Alle sue spalle è raffigurato un santo che regge lo spadone, ritenuto erroneamente Martino di Tours al quale non compete la palma, o Luigi IX di Francia, terziario francescano, pur non avendo insegne regali; il santo dietro a questo spesso non viene affatto identificato. Più di sovente si è ritenuto affiancare sant'Ambrogio i santi Giorgio e Liberale in armatura, ma in luogo di quest'ultimo si è riconosciuto anche san Vitale. Altri ancora ritengono trattarsi di due soldati a servizio del santo, in riferimento alla sua carica di magistrato ricoperta da laico. In mancanza di indicazioni da attributi o fonti, si prospetta che si possano riconoscere entrambi i santi martiri di Bologna Vitale e Agricola, il cui culto è tradizionalmente legato al vescovo di Milano che, nel 392, assistette all'invenzione dei loro corpi. In questa circostanza la loro identificazione con i santi Giorgio e Liberale avrebbe obbligato a qualche altro segno distintivo, ad esempio il vessillo rosso crocesignato per quest'ultimo, la cui memoria si lega soprattutto alla città di Treviso. Non vi sono, invece, elementi cogenti per confermare l'ipotesi che in luogo di Agricola sia da identificare san Giorgio, ciò avrebbe richiesto un attributo distintivo, dal momento che si proponeva un'anomala separazione dei due santi bolognesi. Tale soluzione, tuttavia, non si esclude del tutto in quanto Vitale e Giorgio sono presenti anche nella pala di Vittore Carpaccio della chiesa veneziana di San Vidal del 1514. Entrambe le ipotesi consentono, come già prospettato da Crowe e Cavalcaselle, di ravvisare nei due giovani santi sulla sinistra, posti a fianco del Battista, i martiri Gervasio e Protasio, i cui corpi furono rinvenuti a Milano dallo stesso sant'Ambrogio nel 386. Il loro culto è attestato a Venezia dove si venerano quali titolari della chiesa di San Trovaso. Si completa, alla destra di Ambrogio, il gruppo dei Dottori della Chiesa, Girolamo è in primo piano ed è seguito da Agostino, en-



trambi con preziosissimi libri aperti. Nell'ultimo piano emerge tra loro il volto di san Francesco d'Assisi, presente quale fondatore dell'Ordine che ospita la Nazione Milanese nella propria chiesa veneziana. Gregorio Magno, che ha la distinzione della tiara, tiene il libro aperto verso l'osservatore ed è addirittura, almeno in parte, leggibile con effetto di sorprendente "realismo".

Quanto al problema della distinzione di mani tra Vivarini e Basaiti, in estrema sintesi, non vi è dubbio che al primo spetti, ovviamente, l'ideazione generale dell'opera, ma anche l'orchestrazione cromatica e gli effetti di luce, confluenti allo studio di straordinaria intellettualità nella postura dei personaggi, nell'incastro delle parti, quale occasione di virtuosistico gioco per l'appunto di luci e di riflessi, spesso di contro a spiragli di cielo. Alvisi poté portare a uno stadio avanzato anche l'esecuzione pittorica, attuata a partire dal gruppo principale dei santi. Basaiti, in tutti i casi, dovette rispettare il disegno di Alvisi e avvalersi delle stesure cromatiche più o meno avanzate. In maniera più considerevole, anzi si direbbe esclusiva (o coprente), ebbe la possibilità di intervenire nella figura di san Girolamo,

Tiziano Vecellio *junior* detto Tizianello, *San Carlo Borromeo che somministra il viatico agli appestati*, Venezia, chiesa dei Frari, Cappella dei Milanese.

nei due angeli con liuto, nell'incoronazione della Vergine. Per il resto, egli operò sulle altre parti per equilibrare il tutto, come si vede nel san Sebastiano, insistendo nel volto e nella resa dei capelli. Le parti più esclusive di Basaiti, presentano un esito formale più definito geometricamente, anche per l'effetto più costruttivo che non atmosferico delle luci: gli incarnati, ad esempio, presentano un effetto unito e compatto. Laddove Basaiti interviene a equilibrare le parti, a distanza ravvicinata si nota una sorta di stesura sovrammessa tendente ad accentuare gli effetti chiaroscurali, come a "brunire" maggiormente i toni. I molti "pentimenti" dell'opera, visibili senza l'ausilio delle più moderne metodiche di indagine, si ritengono, ora, probabilmente spettare allo stesso Alvisi e non a Basaiti.

L'apparato dei dipinti della Cappella dei Milanese fu completato a partire dalla fine del Cinquecento e, con un ultimo episodio, nel cor-

so del Seicento. Sono posti alle pareti laterali, due per parte sovrapposti, quattro teleri di simile grandezza entro uguali cornici intagliate di gusto secentesco. Il primo a essere eseguito è quello sulla parete destra raffigurante *Sant'Ambrogio che scaccia gli ariani da Milano*, opera certa di Giovanni Contarini in quanto firmata, databile alla metà degli anni Novanta del Cinquecento, non oltre. Almeno tre decenni dopo dovettero essere allogati i due teleri della parete di sinistra spettanti a Tiziano Vecellio *junior*, detto Tizianello: il primo riguarda *Sant'Ambrogio che impedisce all'imperatore Teodosio l'ingresso nel Tempio poiché si era macchiato della strage di Tessalonica*, l'altro rappresenta *San Carlo Borromeo che somministra il viatico agli appestati*.

A lungo si è ribadita l'erronea attribuzione a Tizianello del quarto telero che raffigura *San Carlo Borromeo dispensa l'elemosina*, nonostante presenti il monogramma da sciogliere come LUDOVICUS DAVID FECIT. Boschini non poteva registrare l'opera di David poiché il pittore luganese nel 1664, anno dell'edizione delle *Minere* non era ancora presente in laguna, vi arriverà solamente nel 1667; nel 1674, data di edizione delle *Ricche Minere*, lo stesso Boschini non aggiunge nulla in proposito. Lo stesso Ludovico David per primo ricorda fra le principali eseguite a Venezia quest'opera "*nella Cappella di s. Carlo in quella [chiesa] de' frati*" nella lettera del 13 ottobre 1691 indirizzata ai Presidenti della Misericordia Maggiore di Bergamo.

L'iconografia delle due opere dedicate a san Carlo Borromeo è mirata: si privilegia il momento nel quale è impartito il viatico agli appestati, ovvero l'Eucarestia ai moribondi, quale fortificazione per il viaggio dell'eternità e quello nel quale viene data l'elemosina ai poveri, tema questo che esplicita la natura caritatevole del suo insegnamento e dell'azione pastorale. Sono aspetti complementari scelti dalla Scuola dei Milanesi in ragione della sua stessa missione.

Esecutore fermo e diligente delle riforme auspicate dal Concilio di Trento, Carlo Borromeo che indossò la porpora cardinalizia a ven-

tidue anni, visse frugalmente, distribuendo egli stesso le sue ricchezze ai poveri, come ricorda il quadro di Lodovico David, e assistendo i malati durante l'epidemia di peste scoppiata a Milano nel 1576, come ricorda quello di Tizianello. I temi scelti per i due teleri dedicati a sant'Ambrogio privilegiano, invece, la sua azione di "*defensor fidei*" di grande attualità in epoca post tridentina e di riforma cattolica anche nel manifestare l'ideale unione fra chiesa e poter civile per il bene comune.

I quattro teleri della Cappella dei Milanesi pongono a confronto diversi stili del Tardomanierismo e Barocco, in accezioni meno consuete. Quello di Contarini illustra il momento dell'immediato rientro dai soggiorni forse a Praga e, sicuramente, a Innsbruck. Il maestro è allora allineato allo stile delle Sette Maniere veneziane; mostra una concitazione scenica e una ricerca chiaroscurale di marca tintoretiana, ma alleggerisce gli effetti chiaroscurali, mostrando ancora il collegamento con certo retaggio tizianesco e salviatesco. Certe soluzioni cromatiche, come anche volto del bambino più ancora della tipologia della madre in primo piano a sinistra, risultano echeggiare gli impasti cromatici del Tiziano degli anni Sessanta. La restituzione dei due teleri ai Frari al Tizianello è, indubbiamente, un'integrazione significativa al breve catalogo del maestro che non conosce uno studio sistematico. La sua formazione avviene sulla scia del lascito tizianesco e, precisamente, presso il padre Marco Vecellio. Tuttavia, alle figure un poco idealizzate simili a quelle del padre, se ne aggiungono altre più "naturalistiche", secondo la tendenza tardomanierista e nella fattispecie tintoretiana e bassanesca. Per quest'ultimo aspetto poté agire il modello di Cesare Vecellio. Una teatralità tintoretiana contraddistingue entrambi i suoi teleri ai Frari, quanto a gestualità e organizzazione scenica; l'accertamento naturalistico è, invece, più meticolosamente descrittivo, per questo può definirsi bassanesco. Si parla di opere eseguite nel secondo quarto del Seicento.

Ai tre teleri tardomanieristici fa seguito quello del ticinese Ludovico David, chiamato dal-



la Nazione Lombarda a completare il ciclo della propria cappella a motivo delle sue origini, ma anche della notorietà che il giovane pittore si era conquistata a Venezia nel suo prolungato soggiorno.

In quest'opera Nicola Ivanoff scorge *“nella sua intonazione l'influsso di Cairo, nel mentre i tipi popolari ed anché di arruffato ed irruente nel pennelleggiare e nel comporre, potrebbe ricordare Serodine”*. Tuttavia, anziché legami con maestri della sua terra, si direbbe che David attesti soprattutto la sua osservazione privilegiata della pittura del bavarese Johann Carl Loth, ovvero degli esponenti della corrente più avanzata sulla linea *“post tenebrosa”* che si fa strada nella pittura veneziana di questi anni. Lo si avverte, ad esempio, nell'intonazione chiaroscurale morbida e nell'accensione cromatica dell'opera, oltre che in certe soluzioni tipologiche. La pittura di David è colta, come attestano i molti riporti figurativi, a cominciare dal volto di tre quarti alle spalle di san Carlo che è dedotto dal *Vittello Grimani* di assai larga fortuna nella pittura veneziana del Cinquecento, per aggiungere nel volto del giovane che chiude questo gruppo nell'ultimo piano il ricordo di uno dei *Pesaro* effigiati nella pala di Tiziano per l'al-

Lodovico David, *San Carlo dispensa l'elemosina*, Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Cappella dei Milanesi.

tare della Concezione della stessa chiesa dei Frari. L'intera opera è pervasa da una magniloquenza neocinquecentesca, ed è ancora da segnalare, in proposito, soprattutto la monumentalità del gruppo in primo piano a destra, quello della *Charitas*, una donna con due pargoli. L'impianto scenico si direbbe in certa misura di ispirazione neoveronesiana, anche per il rischiarare del fondale architettonico nell'ultimo piano. L'esecuzione pittorica è, anch'essa, quella propria del fare in grande, quasi si trattasse di emulare la tecnica ad affresco. Comunque, le larghe pennellate costruttive in nessun modo compromettono la solidità disegnativa e plastica. Nel gruppo di sinistra, al dosato chiaroscuro si aggiunge un fraseggio cromatico un poco più brioso per piccole accensioni di luce; nel gruppo di destra le partiture cromatiche chiare e più variate rimangono tuttavia definite dal disegno tanto più che i risalti plastici si avvalgono qui, piuttosto che di ombreggiature, di cangiantismi. Arduo è quello dell'azzurro stinto del bambi-

no che reca la moneta alla madre, con appresso il cane allusivo.

La differenza stilistica rispetto alla più controllata pala della parrocchiale di Gandino del 1677, suggeriscono di collocare circa il 1680 l'esecuzione del telerò dei Frari e di far seguire di lì a poco il telerò della chiesa dei Carmini raffigurante *La consegna della Bolla Sabatina a Giovanni XXII*, proprio per certi brani di ancor maggiore libertà d'esecuzione.

Nella Cappella dei Milanesi l'iscrizione di una delle lastre tombali terragne, elegantemente riquadrate da un'incisione a candelabra, ricorda come gli Insubri trovassero sepoltura in quel luogo dal 1420 e come tale sarcofago fosse rinnovato nel 1593. Oltre all'iconografia dei dipinti è questa iscrizione che ricorda esplicitamente al visitatore l'appartenenza della Cappella alla Nazione Lombarda. La chiusura della cappella mediante un'elegante cancellata, caso unico nella basilica, si deve al

fatto che vi celebrava le funzioni anche la Scuola dei Fabbri.

Per i cultori della musica, la Cappella dei Milanesi ai Frari è, invece, meta ancor oggi per rendere omaggio con un fiore alla memoria del grande musicista Claudio Monteverdi (1567-1643), che “*nacque in Cremona, apprese e lungamente praticò la musica in Mantova; la praticò ancor più lungamente, e la insegnò, e si ordinò sacerdote, e lasciò infine la sua spoglia mortale in Venezia [...]*”; così ne riassume lapidariamente la vita Francesco Caffi. Poco dopo la scomparsa, la Cappella Ducale diretta Giovanni Rovetta l'onora, e così pure Giambattista Marinoni detto Giove, maestro di Cappella del Duomo di Padova “*ripetè nella Chiesa dei frati minori in Venezia (...) solennissima funzione d'obito a sua spesa, e sotto sua direzione, poiché in quella chiesa sotterrato venne il cadavero appiè dell'altare di santo Ambrogio*”.

Bibliografia

La storia della Scuola dei Milanesi suscita l'antesignano interesse di C. Cantù, *Scorsa di un lombardo negli archivi di Venezia*, Milano-Verona 1856, pp. 152-156, 176-194. Si veda, successivamente, per l'aspetto storico, L. Sbriziolo, *Per una storia delle confraternite veneziane: dalle deliberazioni miste (1310-1476) del Consiglio dei Dieci. 'Scolae comunes': artigiane e nazionali*, “Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, 1967-1968, 126, pp. 410-427 (con bibliografia generale a p. 405 nota 1).

La fondamentale trascrizione dei principali documenti d'archivio, come inventari e mariegole, si deve ad A. Sartori, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana. II/2. La Provincia del Santo dei Frati Minori Conventuali*, Padova 1986, pp. 1871-1883. Una sintetica scheda sulla Scuola è compilata da A. Zorzi, *Venezia scomparsa. Repertorio degli edifici veneziani distrutti, alterati o manomessi*, Milano 1972, II, p. 554; E. Martinelli Pedrocco, *Altre Scuole*, in *Le Scuole di Venezia*, a cura di T. Pignatti, Milano 1981cit., p. 224.

Sulle opere d'arte conservate nella Scuola si vedano le seguenti fonti: M. Boschini, *Le minere della pittura [...]*, Venezia 1664, *Sestier di S. Polo*, pp. 304-305; Ibidem, *Le ricche minere [...]*, Venezia, *Sestier di S. Polo*, 1674, p. 46; A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della Città di Venezia e Isole circonvicine [...]*, Venezia, 1733, pp. 299-300; Ibidem, *Della pittura veneziana, trattato in cui osservasi l'ordine del Boschini e si conserva la dottrina, e le definizioni del Zanetti*, Venezia 1797, I, pp. 222-223.

Sulla costruzione di Santa Maria Gloriosa dei Frari e la Cappella dei Milanesi, si rin-

via a I. Gatti, *S. Maria Gloriosa dei Frari. Storia di una presenza francescana a Venezia*, Venezia 1992.

Sulla pala della Cappella dei Milanesi di A. Vivarini e M. Basaiti basti qui il rinvio ai contributi che ne compendiano le problematiche e la bibliografia: R. Pallucchini, *I Vivarini*, s.d., Venezia 1962, pp. 69-70, 141; J. Steer, *Alvise Vivarini, his art and influence*, Cambridge [et al.].1982, pp. 45 segg., 64 segg., 84 segg., 162-165 cat. 36; P. Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven-London 1993, pp.119-120, 233-235, 351 cat. 56.

Tra le “fonti” e la bibliografia, sono ricordate nel testo le seguenti voci: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori [...]*, Firenze 1568, ed G. Milanesi, Firenze 1906, III, p. 641; F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare [...]*, Venezia 1581, p. 66v.G. A. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*, Venezia 1815, II, p. 187-188; J.A. Crowe- G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, London 1871, ed. a cura di T. Borenius, London 1912, I, pp. 66, 264, 265.

Sul presunto autore della cornice lignea si veda M. Ceriana, *ad vocem Alessandro da Caravaggio*, in *Dizionario degli artisti di Caravaggio e Treviglio*, Treviglio 1994, pp. 27-28.

Sulla questione dell'incarico della pala a Marco d'Oggiono si veda J. Shell, *Marco d'Oggiono a Venezia*, in *Leonardo & Venezia*, Catalogo della mostra, Milano 1992, pp. 360-361; Eadem, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, “Studi sull'arte in Italia”, Torino 1995, pp. 298-299, doc. 159; S. Momesso, *Sezioni sottili per l'inizio di Marco Basaiti*, “Prospettiva”, 87-88, Luglio-Ottobre 1997, p. 41 nota 74.

Sui teleri delle pareti della cappella e la questione attributiva, si rinvia a G. Fossaluzza, in *I David: due pittori tra Sei e Settecento (Lugano, Milano, Venezia, Parma e Roma)*, catalogo della mostra a cura di A. Spiriti e S. Capelli, Milano 2004, pp. 118-120, cat. 5 (con bibliografia precedente e fortuna critica). Riguardo all'opera di Contarini è utile la consultazione di A. Bristot, *Un artista nella Venezia del secondo Cinquecento*, in “Saggi e Memorie di Storia dell'Arte”, 12, 1980, pp. 46, 58 (con bibliografia precedente). Per il Tizianello si rinvia al breve profilo di F. Valcanover, *Mostra dei Vecellio, Catalogo illustrato*, Belluno 1951, pp. 60, 61, XXXII-XXXIII. Sull'opera di David è ancora utile leggere il commento di N. Ivanoff, *Ludovico David da Lugano e la sua Accademia veneziana*, in “Emporium”, 1957, p. 250. Sulla sepoltura di Monteverdi si cita da F. Caffi, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia dal 1518 al 1797*, Venezia 1854, I, pp. 235-239.