

CENTRO STUDI ANTONIANI

56



SANTA MARIA GLORIOSA DEI FRARI

Immagini di Devozione, Spazi della Fede

Devotional Spaces, Images of Piety

a cura di

CARLO CORSATO - DEBORAH HOWARD

PADOVA
CENTRO STUDI ANTONIANI
2015

Santa Maria Gloriosa dei Frari : immagini di devozione, spazi della fede = devotional spaces, images of Piety / a cura di = edited by Carlo Corsato, Deborah Howard. – Padova : Centro Studi Antoniani, 2015. – XXVIII, 324 p., [128] carte di tav. : ill. ; 24 cm. (Centro Studi Antoniani ; 56)

ISBN 978-88-95908-00-7

I : Corsato, Carlo

II : Howard, Deborah

1 : Venezia – Santa Maria Gloriosa dei Frari

726.50945311 – Ed. 22.

Con il contributo della Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari,
Venezia

Con il patrocinio dell'Archivio di Stato di Venezia

ISBN 978-88-95908-00-7

© 2015 Associazione Centro Studi Antoniani

Piazza del Santo, 11 – I. 35123 Padova

email: info@centrostudiantoniani.it

www.centrostudiantoniani.it

© 2015 Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia

San Polo 3072 – 30125 Venezia

email: basilica@basilicadeifrari.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, effettuata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.
The photocopying of any pages of this publication is illegal.

ISABELLA CECCHINI

UN'ASSENZA ILLUSTRE. L'ASSUNTA DI TIZIANO, I FRARI E L'ACCADEMIA (1816-1917/1919)*

LA FAMA STORIOGRAFICA DI UN'OPERA CHE «SI VEDE POCO»

Sin dalla sua inaugurazione sull'altare maggiore dei Frari (19 maggio 1518) la grande tavola con l'*Assunzione della Vergine* di Tiziano Vecellio, nota come l'*Assunta*, aveva goduto di enorme risonanza¹. Eppure, era stata collocata in difficili condizioni di visibilità, trovandosi alle spalle dei grandi finestroni del presbiterio ricchi di luce e alquanto problematici per lo scambio termico dovuto all'ampia superficie vetrata. Giorgio Vasari (1568) aveva scritto che l'opera «si vede poco», a tal punto da confonderne il materiale del supporto pittorico («per essere stata fatta in tela, e forse mal custodita»)². La condizione del dipinto non poteva inoltre dirsi protetta, a causa del fumo provocato dalle numerose candele accese a ridosso, e per la poca cura che sembrava circondare i dipinti esposti nelle chiese. I «danni manifesti, che di continuo si scuoprono, in particolare in molte opere pubbliche, che sono mal custodite» accaloravano la penna di Marco Boschini (1674), in anni nei quali la questione del restauro di dipinti a Venezia diveniva pressante. In particolare,

tra le singolari quelle di Tiziano, chiamano più soccorso delle altre, come la Pala Maggiore de Frari, essendo in tauola va facendo infinite pieghe, o inarature, e si vede tutta scrostata la figura dell'Apostolo San Pietro; cosa che

* Chi scrive desidera ringraziare Giulio Manieri Elia (Soprintendenza al Polo Museale Veneziano) per aver offerto la possibilità di approfondire la storia conservativa del dipinto tizianesco nel XIX secolo.

¹ AUGUSTO GENTILI, *Tiziano*, 24 ORE CULTURA, Milano 2012, pp. 99-100; PETER HUMFREY, *Titian. The Complete Paintings*, Ludion, Ghent 2007, p. 93; RODOLFO PALUCCINI, *Tiziano*, 2 voll., Sansoni, Firenze 1969, I, pp. 45-47 con bibliografia precedente.

² GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, [1568], 9 voll., a cura di GAETANO MILANESI, Sansoni, Firenze 1906, VII, p. 436. Per la tradizione storiografica vedi FRANCESCO VALCANOVER, *L'Assunta*, in *Tiziano*. Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale - Washington, National Gallery of Art), a cura di FRANCESCO VALCANOVER, Marsilio, Venezia 1990, pp. 170-174, cat. 11. Dell'errore di Vasari si accorsero GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, JOSEPH A. CROWE, *Tiziano: la sua vita e i suoi tempi. Con alcune notizie della sua famiglia. Opera fondata principalmente su documenti inediti*, Successori Le Monnier, Firenze 1877, p. 189 nota 1.

rende pietà a chi possiede il buon gusto. Ma Dio buono! Così come furono spese delle migliaia de scudi à leuar le tele d'Aragni dal soffitto tutto di detta Chiesa e toglier la caligine alle muraglie, col biancheggiarle, e dipinger anco il soffitto medesimo perche ancora non si poteua soccorrere ad vn bisogno di tanta importanza³?

A un secolo di distanza Anton Maria Zanetti (1771), pur considerando l'*Assunta* di Tiziano «una delle [sue] maggiori opere», ne segnalava sempre il «lume contrario» e il «fosco velo, con cui il tempo ingombrò questa pittura»⁴ provocato da polvere e sporcizia e dal fumo di candela. Ancora nel 1815 Giannantonio Moschini confermava che per l'*Assunta*, «di gran carattere, con teste bellissime, deesi piangere sì veramente e dell'oscuro velo, di che ingombrolla il tempo, e del lume che le è contrario»⁵. Per ragioni di tutela e conservazione la grande pala sarebbe stata di lì a poco rimossa e trasferita nella costituenda pinacoteca accademica veneziana; avrebbe ricevuto ancor più universale ammirazione, a guardarla da vicino (**Tav. 22**).

LA NUOVA SITUAZIONE

La tavola tizianesca rappresenta un caso significativo (pur se non esemplare, vista la diversità di percorsi che interessarono altre opere importanti) della destinazione presa da molte opere d'arte con la dissoluzione della repubblica veneta e l'avvicinarsi di regimi politici che interessarono Venezia e l'ex Dominio veneto. La pace firmata a Milano il 16 maggio 1797 tra Napoleone e i rappresentanti del governo veneziano, parzialmente all'oscuro degli avvenimenti che avevano portato all'autoscioglimento del Maggior Consiglio il 12 maggio, prevedeva tra le clausole segrete anche la corresponsione di venti dipinti e cinquecento manoscritti «au choix du Général en chef» (Napoleone stesso), che non fu resa subito di pubblico dominio⁶. Simili requisizioni erano già state condotte nei territori italiani attraversati dalle armate napoleoniche;

³ MARCO BOSCHINI, *Le Ricche Minere della pittura veneziana. Seconda impressione con nove aggiunte*, Francesco Nicolini, Venezia 1674, [p. 79].

⁴ ANTON MARIA ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Giambattista Albrizzi, Venezia 1771, p. 110.

⁵ GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, 2 voll., Alvisopoli, Venezia 1815, II, p. 183.

⁶ La citazione è contenuta nel trattato di pace (*Verbali delle sedute della municipalità provvisoria di Venezia 1797*, 3 voll., a cura di ANNIBALE ALBERTI e ROBERTO CESSI, Zanichelli, Bologna 1928-1942, II pp. 605-606), tradotto da SAMUELE ROMANIN (*Storia documentata di Venezia*, 10 voll., Libreria Filippi Editore, Venezia 1972-1975, X, p. 141); vedi anche GIOVANNI SCARABELLO, *La municipalità democratica*, in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della repubblica*, VIII: *L'ultima fase della Serenissima*, a cura di PIERO DEL NEGRO e PAOLO PRETO, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1998, in particolare pp. 274-275.

anche per Venezia segnarono l'inizio di un processo di disarticolazione di opere dai contesti per i quali erano state create o nei quali erano stati conservate, per destinarle alla musealizzazione (dapprima Parigi, poi Vienna, poi Brera, infine le gallerie accademiche locali), alla vendita sul mercato antiquario, al reimpiego o, nel peggiore dei casi, alla distruzione.

Al seguito dell'armata francese in Italia operava una *Commission Temporaire des Arts* secondo il modello delle requisizioni condotte nei Paesi Bassi tra il 1794 e il 1795. Sul territorio italiano tuttavia i commissari francesi avevano comprensibilmente richiesto l'aiuto di vari esperti e *connoisseurs* durante il processo di selezione di opere e oggetti da spedire a Parigi, concludendo il loro mandato nel luglio del 1798⁷. A Venezia i tre incaricati francesi avevano selezionato opere provenienti soprattutto da chiese e conventi⁸, sebbene lo stacco dei dipinti esposti negli ex uffici del governo, e poi concentrati via via nei depositori pubblici, fosse cominciato subito. La scelta dei dipinti veneziani si svolse tra la fine di giugno e l'agosto del 1797⁹; ad assistere i tre incaricati la Municipalità (istituita nello stesso 12 maggio 1797 su pressione dei francesi a Milano) aveva designato il pittore e restauratore Pietro Edwards. Dal 1778 Edwards aveva diretto un rinomato quanto unico laboratorio di restauro per le «pubbliche pitture» creato sotto l'egida del governo presso il convento dei Santi Giovanni e Paolo. Attraversando l'intera fase di transizione politica dalla repubblica veneta al governo austriaco con un ruolo specifico e di primo piano, Edwards avrebbe svolto sino alla morte nel 1821 un compito fondamentale nella conservazione e tutela delle opere che sempre più numerose affluivano da edifici pubblici o monastici in corso di svuotamento e in cerca di una destinazione¹⁰.

Le scelte dei commissari avevano in parte disatteso le indicazioni di Edwards. In un memoriale presentato alla Municipalità il pittore rimarcava che il grande *Convito in casa di Levi* di Paolo Veronese (poi restituito all'inizio del secondo regime austriaco e ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia) era stato staccato dal refettorio del convento dei Santi Giovanni e Paolo senza la sua approvazione. Edwards non aveva osato

⁷ SANDRA SICOLI, *La politica di tutela in Lombardia nel periodo napoleonico. La formazione della Pinacoteca di Brera: il ruolo di Andrea Appiani e Giuseppe Bossi*, «Ricerche di storia dell'arte», 38 (1990), p. 74.

⁸ L'elenco è pubblicato da ROMANIN (*Storia documentata*, p. 263); ANNIBALE ALBERTI, *Pietro Edwards e le opere d'arte tolte da Napoleone a Venezia*, «Nuova antologia», 61, n. 1313 (1926), pp. 328-329; ALVISE ZORZI, *Venezia scomparsa*, Electa, Milano 1984, pp. 35-37.

⁹ *Verbali delle sedute della municipalità*, I, p. 168 (20 giugno); II, pp. 62 (18 luglio) e 79 (8 agosto). Cf. ZORZI, *Venezia scomparsa*, pp. 35-37.

¹⁰ ALESSANDRO CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milano, 1988, pp. 150-172; SILVIA RINALDI, *Edwards, Pietro*, «Dizionario biografico degli italiani», XLII, Roma 1993, pp. 296-298; CRISTINA GAMBILLARA, *Pietro Edwards teorico e critico d'arte*, «Verona illustrata», 15, (2002), pp. 103-135.

sollevare obiezioni temendo che i commissari scegliessero l'*Assunta* al posto del *Convito*, perché intorno ad essa, come intorno alla pala Pesaro, «si era pur anco discusso il pensiero»¹¹.

Superata indenne la parentesi del primo governo austriaco a Venezia (1798-1805), l'ipotesi di rimuovere l'*Assunta* si ripropose con la successiva annessione di Venezia e del Veneto al francese Regno d'Italia, e per due motivi. Il primo furono i decreti di soppressione di conventi, congregazioni religiose e ogni tipo di sede dei passati governi, promulgati in Veneto tra il 1806 e il 1810 con l'effetto di rendere demaniali (dunque disponibili) tutti i beni e le proprietà delle istituzioni sopresse¹². La chiesa e il convento dei Frari erano ufficialmente divenuti di proprietà del Demanio il 18 giugno 1806; da questo momento gli arredi sacri, le opere d'arte, gli argenti, il contenuto della biblioteca, l'edificio, tutto era divenuto amovibile; la chiesa veniva consegnata alla parrocchia e a una Fabbriceria¹³. Il secondo motivo fu la rifondazione dell'Accademia veneziana di Belle Arti nel 1807 secondo l'esempio delle Accademie di Milano e Bologna, già rinnovate nel 1803 su modello francese, e di conseguenza il problema di dotarla di opere da esporsi in un museo¹⁴. Fu ancora Edwards a dirigere le operazioni di raccolta dei dipinti, che

¹¹ Minuta del memoriale in ASVe, *Direzione dipartimentale del Demanio, Carte Edwards*, b. 1. ALBERTI, *Pietro Edwards*, p. 330; ZORZI, *Venezia scomparsa*, p. 37; GIOVANNA NEPI SCIRÈ, *Dispersione e riagggregazione del patrimonio artistico. Le Gallerie dell'Accademia di Venezia*, in *Venezia e le terre venete nel Regno Italico. Cultura e riforme in età napoleonica*, a cura di GIUSEPPE GULLINO e GHERARDO ORTALLI, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2005, pp. 140-141.

¹² Ci si riferisce ai decreti emanati l'8 giugno 1805 (esteso alle province venete il 23 marzo 1806 e non pubblicato nel Bollettino), il 26 luglio 1806 (soppressione delle comunità monastiche e conventuali ritenute minori e avocazione dei loro beni al Demanio), e il 25 aprile 1810 (comportante la soppressione pressoché per intero delle congregazioni religiose in tutto l'impero (*Bollettino delle leggi del Regno d'Italia*, 1806, pp. 809-811, e 1810, pp. 264-267; ALESSANDRA SCHIAVON, *La dispersione e il recupero delle opere d'arte*, in *Dopo la Serenissima. Società, amministrazione e cultura nell'Ottocento veneto*, a cura di DONATELLA CALABI, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2001, p. 197 nota 1; BRUNO BERTOLI, *La soppressione di monasteri e conventi a Venezia dal 1797 al 1810*, «Archivio veneto», s. 5, 191 (2001), pp. 93-148). All'alba del 4 aprile 1806 i funzionari del Ministero delle Finanze si presentarono in quasi tutti i monasteri per inventariare gli effetti preziosi, «prendendo in requisizione li Quadri, le Carte, gl'Istromenti, e quanto altro s'attrovava negli Archivi, sigillando gli Archivi stessi, e così pure le librerie, non lasciando di fare nota delle Cibarie di prima necessità [...] come pure i vestiari in comune», come scriveva il cancelliere patriarcale veneziano (BERTOLI, *La soppressione*, p. 117).

¹³ ANTONIO SARTORI, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, a cura di GIOVANNI LUISETTO, 4 voll., Biblioteca Antoniana, Padova 1983-1989, II/2, p. 1954 n. 10.

¹⁴ Il decreto istitutivo della nuova Accademia (12 febbraio 1807) sostituiva l'agonizzante istituzione attiva dal 1756 al Fonteghetto della Farina a San Marco. Per la storia dell'Accademia si vedano ELENA BASSI, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Le Monnier, Firenze 1941; PIERO DEL NEGRO, *Il governo veneziano e le istituzioni dei pittori tra Sei e Settecento: da una politica fiscale a una politica culturale*, «Arte

in attesa di destinazione si affastellavano nei depositi adibiti nei locali dell'ex scuola di San Giovanni Evangelista e nell'ex Commenda di Malta, e in seguito alla Salute, e a curarne pressoché da solo la sorveglianza¹⁵. Il numero enorme, e in crescita, di opere ammassate o arrotolate in magazzini improvvisati e inadeguati faceva ben presto emergere la questione della loro tutela, sottolineata da Edwards in ogni relazione diretta ai rappresentanti del governo. Alla ex Commenda «la messe di oggetti raccolti nel Depositorio è grandissima e tutti i luoghi son pieni di quadri accantonati, posti sopra mobili o incassati, cosicchè io non potrei accorgermi se mancasse qualche pezzo, se non rinnovando il riscontro di tutta la raccolta con gl'inventarij», scriveva nell'aprile del 1809 all'agente della Corona; e al prefetto dell'Adriatico nel febbraio del 1811 evidenziava il tema più pressante per i dipinti indemanati, quello della «loro preservazione migliore»¹⁶. Per la pinacoteca, d'altra parte, il problema principale risiedeva nella mancanza di opere importanti sulle quali far studiare gli allievi: esemplari eccelsi della scuola veneta e, si pensava (ma l'idea fu presto abbandonata), altri capi d'opera d'artisti italiani. La vecchia Accademia settecentesca portava in dote un piccolo gruppo di quadri, per lo più di mano dei docenti che li avevano donati al momento di far parte del corpo accademico, e il primo governo austriaco acquistava nel 1805 parte della raccolta di calchi in gesso di sculture classiche di Filippo Farsetti destinandola alla scuola¹⁷. Tuttavia, come avveniva anche a Bologna, periodiche requisizioni delle opere migliori da parte dell'Accademia di Milano condannavano quella di Venezia al rango di pinacoteca puramente locale. Nel 1808 erano state spedite a Brera dieci casse di opere selezionate da Andrea Appiani, e altri quadri lasciavano la città nel marzo del 1811 sempre sotto la direzione di Edwards come Delegato della Corona¹⁸.

veneta», 64 (2007), e i volumi attualmente in corso di preparazione a cura dell'istituzione stessa. Copia del decreto in ASAV, *Atti*, b. 1, fasc. 1807, *ad datam*.

¹⁵ ANNA MARIA SPIAZZI, *Dipinti demaniali di Venezia e del Veneto nella prima metà del secolo XIX. Vicende e recuperi*, «Bollettino d'arte», s. 6, 68 (1983), pp. 69-122.

¹⁶ ASVe, *Carte Edwards*, b. 1, 8 aprile 1809 (n. 56), e *Governo, Atti*, b. 1638, fasc. XXII 2/1, c. 1 (*Elenco ed illustrazioni delle pitture consegnate alla R. Accademia di Belle Arti in Venezia dal Delegato della Corona per la scelta degli oggetti spettanti all'Arti stesse*, febbraio 1811). Edwards proseguiva: «ben inteso che siccome questi dipinti non provengono da custodite gallerie, ne da gabinetti di appassionati amatori, ma furono tolti quasi sempre da locali mal difesi, e da mani per lo più negligenti, così non dee recar meraviglia se tutte abbisognano di qualche restauro». Altra copia, redatta il 26 febbraio 1878, in ACR, *Ministero P.I., Direzione generale Belle arti, «Istituti di Belle arti 1860-1896»*, fasc. 18.

¹⁷ SERGEJ O. ANDROSOV, *Filippo Farsetti*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di LINDA BOREAN e STEFANIA MASON, Marsilio, Venezia 2009, p. 266.

¹⁸ SANDRA SICOLI, *La Regia Pinacoteca di Brera dal 1809 al 1815: criteri di formazione e problemi di gestione. La tutela mancata*, «Ricerche di storia dell'arte», 46 (1992), pp. 62-68; EADEM, *Ambiguità e contraddizioni nella formazione della Pinacoteca di Brera, in Venezia e le terre venete*, in partic. pp. 173-174.

Il mandato e l'iniziativa del secondo presidente della nuova Accademia veneziana, il conte Leopoldo Cicognara, subentrato ad Alvise Pisani nel febbraio del 1808, impressero una direzione precisa all'identità delle raccolte accademiche¹⁹. Nella sua multiforme attività culturale e critica, condotta dopo l'abbandono della partecipazione attiva al governo napoleonico in Italia, Cicognara contribuì in maniera determinante a formare l'indirizzo – di scuola e museo assieme, di luogo ideale per ricomporre l'unità artistica perduta – delle gallerie accademiche come argine al «disordine del gusto»²⁰. Le raccolte accademiche si proponevano come ideale destinazione delle opere più importanti rimaste nei depositi dopo le selezioni, che al 20 marzo 1811 avevano sottratto 218 opere insigni²¹; in questo modo si poteva dare agli allievi «un'idea della Veneta scuola», idea che andava affermandosi con sempre maggiore frequenza nel dibattito sulla formazione della pinacoteca. La «Veneta scuola» appariva la sola strada ormai praticabile per le future Gallerie, abbandonando il prototipo di un museo costruito su raccolte più ampie e più estese geograficamente²². Ma come non secondaria intenzione emergeva anche la necessità di trasferirvi le opere appetibili che si trovavano ancora *in situ* e che abbisognavano di un migliore ricovero.

La «istruzione della gioventù» e i dipinti «meritevoli di conservazione» sono perciò i criteri che guidano in questi anni la scelta dei pezzi da esporre nella nuova pinacoteca²³. Con questa logica, nel giugno del 1812 Cicognara sollecitava Edwards a redigere un rapporto sulle condizioni conservative delle pale d'altare ancora esistenti nella chiesa di San Giobbe (in particolare la *Madonna con Bambino, angeli musicanti e santi* di Giovanni Bellini e la *Presentazione di Gesù al tempio* di Vittore Carpaccio), e a studiare la possibilità del trasferimento dell'*Assunta* presso le gallerie accademiche.

¹⁹ GIANDOMENICO ROMANELLI, *Francesco Leopoldo Cicognara*, «Dizionario biografico degli italiani», XXV, Roma 1981, pp. 421-428.

²⁰ FRANCO BERNABEI, *Critica, storia e tutela delle arti*, in *Storia della cultura veneta*, VI, *Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, Neri Pozza, Vicenza 1986, pp. 398-401.

²¹ ASAV, *Atti*, b. 4, n. 452, inserto, «Scelta dei quadri per la R. Accademia di Venezia segnati tra quelli che rimangono nella raccolta appresso del Delegato».

²² Sulla genesi delle raccolte accademiche veneziane vedi ISABELLA CECCHINI e GIULIO MANIERI ELIA, *Le collezioni accademiche durante il Regno Italico nei documenti d'archivio dell'istituto veneziano, in Milano 1809. La Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica*, a cura di SANDRA SICOLI, Electa, Milano 2010, pp. 214-220 (da cui è tratta la citazione).

²³ ASVe, *Prefettura dell'Adriatico, Atti*, b. 362, fasc. 7475 (3 settembre 1811, comunicazione del direttore generale della pubblica istruzione Giovanni Scopoli al prefetto dell'Adriatico).

L'ASSUNTA VA AL MUSEO

Il 14 agosto 1812 il segretario accademico Antonio Diedo formalizzava al prefetto Francesco Galvagna la richiesta del denaro necessario a staccare e trasportare il Carpaccio e il Bellini di San Giobbe all'Accademia (dove ancor oggi si trovano), «atte a servire di nobile corredo a questa Pinacoteca, e di ancor più utile insegnamento agli alunni». In una seconda comunicazione al prefetto Cicognara faceva menzione anche della pala di Tiziano ai Frari:

Non è di niente minor pregio dei quadri, di cui le tenni parola nel precedente Rapporto, la celebratissima tavola dell'Assunta esistente nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, una delle più ammirabili opere dell'insigne Tiziano. Meriterebbe questa per certo di venir tolta alla presente oscurità, e trasferita a miglior luce in questa R. Accademia per essere giudiziosamente risarcita, ed esposta poscia alla contemplazione di questi studenti della Pittura²⁴.

A settembre si allegava un preventivo di spesa per la complessa rimozione: la grande tavola appoggiata su una base sarebbe stata fatta scorrere lateralmente sul lato posteriore dell'altare, dove sarebbe stata accolta da una impalcatura di legno «per tenerla in registro, e poi calarla in terra»; caricata in barca, alla Carità (dove si era trasferita l'Accademia) sarebbe stato necessario mediante un'altra impalcatura «sollevar la pala pesantissima» attraverso uno dei finestroni della facciata, cui erano stati staccati i telai e le inferriate, perché «la suddetta Tavola di Tiziano non potrebbe introdursi né per le scale della suindicata Sala; né per alcuna delle porte conducenti negli'altri locali dell'Accademia». Contestualmente alla rimozione sarebbe stata posta sull'altare maggiore ai Frari l'opera che avrebbe sostituito l'Assunta²⁵. La scelta era caduta su un dipinto proveniente dalla soppressa chiesa veneziana di Santa Maria dei Servi, l'Assunzione della Vergine di Giuseppe Porta, detto il Salviatei (**Tav. 23**). Si era tenuto conto delle misure più adatte, ma si era posta particolare attenzione al soggetto: «ciò non tanto perché questo è il soggetto dell'opera che si rimuove dal vecchio posto, ma perché tale è la dedicazione di quel tempio, che altrimenti resterebbe senza rappresentanza alcuna del suo titolare», riferiva Pietro Edwards al prefetto Marco Serbelloni il 19 settembre 1812, ricordando anche il restauro «superficiale» cui comunque doveva essere sottoposta la tela di Salviatei²⁶.

Lo stanziamento dei fondi necessari venne concesso nel gennaio del 1813. Nel febbraio successivo il ministro per il Culto da Milano scriveva al prefetto ponendo la condizione che i dipinti (di San Giobbe

²⁴ ASVe, *Prefettura del dipartimento dell'Adriatico*, Atti, b. 433, fasc. 3, nn. 73 e 74 (14 agosto 1812).

²⁵ ASAV, Atti, b. 5, n. 79 allegato (altra copia in b. 8, fasc. 53).

²⁶ ASVe, *Direzione dipartimentale del Demanio*, Buste Edwards, b. 2, minuta, ad datam.

e dei Frari) potevano trasferirsi presso le gallerie accademiche soltanto se i fabbricieri delle rispettive chiese non avessero trovato i mezzi per restaurarli da sé (cosa in verità abbastanza irrealizzabile date le difficili condizioni economiche in cui le Fabbricerie si venivano a trovare), e solo a condizione che le opere venissero sostituite a spese dell'Accademia da «altri quadri di buon pennello colle loro cornici in quanto ne bisogni»²⁷.

Con la fine del Regno d'Italia e l'avvio della seconda dominazione austriaca nel 1815 Cicognara dovette nuovamente chiedere i fondi necessari alla rimozione, unendo ancora il destino museale dell'*Assunta* a quello delle due pale di San Giobbe. Di queste ultime «celebratissime tavole» il cessato governo aveva disposto un fondo di spesa per trasferirle e «salvarle dal deperimento sempre maggiore da cui sono minacciate, e per sostituirsi altre pitture di non oscuro pennello». Anche l'*Assunta*, ricordava il presidente dell'Accademia al rappresentante di governo,

ha sofferto e soffre un lagrimevole pregiudizio per la poca cura ond'è custodito. È desso la tavola di Tiziano esistente nella Chiesa di S. Maria dei Frari, opera veramente distinta, e la più preziosa forse che sia in Venezia alla cui difesa non manca che la concessione dei mezzi da me invocati per trasferirla in quest'Accademia, o in qualunque altro pubblico luogo, ove possa degnamente figurare, ed essere meglio gustata²⁸.

Il 5 giugno 1815 Cicognara scriveva di nuovo al governo per l'*Assunta*, che si trovava ancora nella chiesa: «minaccia gravissimi danni, ed è anche inferiormente abbruciata dalle candele del maggior altare ove fu finora mal custodita, per la qual tavola venne già proposta una sostituzione nobilissima e opportunissima di altro gran quadro dello stesso soggetto, di quasi identica misura, e di pennello assai distinto». Offriva di trasferire la tavola in via provvisoria

nel prospetto della Sala d'esposizione a quest'Accademia, e ciò per due ragioni. Primo perché di facile accesso e trasporto per ampio luogo tratandosi [sic] di gran tavola a cui è uopo, come ad ogni antica pittura, dar poco sentimento; in secondo luogo perché non sarebbe inopportuno che il pubblico in occasione della pubblica esposizione che succede in agosto, vedesse ora da vicino l'enormità dei danni di questa sublime opera, e rilevasse così giustificati i motivi di risarcirla, impedirne l'ultimo guasto, e portarla a quel favorevole punto di luce che non ha mai goduto²⁹.

Il consigliere Pietro Goess in pochi giorni acconsentiva allo stanziamento dei fondi necessari per l'operazione di stacco e di trasporto,

²⁷ ASVe, *Prefettura del dipartimento dell'Adriatico*, Atti, b. 526, n. 966 (25 febbraio 1813) e n. 1215 (15 febbraio 1813).

²⁸ SARTORI, *Archivio Sartori*, II, p. 1955 n. 18; ASVe, *Governo veneto*, Atti, b. 252, fasc. 2/16, n. 17819/1383 (seduta del 26 maggio 1815).

²⁹ ASAV, Atti, b. 8, fasc. 53, promemoria inserto in una nota n. 36, 5 giugno 1815.

previo l'assenso del parroco dei Frari e dei fabbricieri³⁰. Soppressioni e incamerazioni dei beni ecclesiastici avevano del resto suscitato diffusi malcontenti e proteste. Il 26 luglio 1815 si riunirono il facente funzioni di prefetto Niccolò Vendramin Calergi, il parroco Pietro Pernion, Antonio Allegri in rappresentanza dei fabbricieri, e Cicognara. La parrocchia diede l'assenso al trasferimento dell'*Assunta*, purché il dipinto restasse di proprietà della chiesa. In questa occasione Cicognara, con una certa delicatezza, fece presenti le cattive condizioni di luce che non permettevano un'adeguata ammirazione dell'opera. Nel verbale veniva chiaramente specificato come si considerasse importante la corretta collocazione del dipinto, «in situazione, ove potesse vedersi, e disegnarsi, e per ottenere quella giusta ammirazione, a cui ha diritto, e per poter anche servire di modello ai studiosi [:] il preziosissimo quadro di cui si tratta, esistendo nella situazione attuale era per fatto tolto all'ammirazione generale, ed all'utile osservazione degli artisti, e degli intelligenti». Solo per questo motivo l'*Assunta* non aveva raggiunto la celebrità di altri dipinti di Tiziano «forse di minor pregio, e certo di minor grandezza»³¹. L'autorizzazione ufficiale seguì il 25 agosto 1815³². L'*Assunzione* di Giuseppe Porta Salviati era già stata assegnata alla dotazione delle costituende Gallerie accademiche nel 1811³³. La nuova destinazione sull'altare maggiore di Santa Maria dei Frari comportava però un intervento di restauro e di adattamento alle nuove misure della cornice con l'allargamento della tela, in particolare sul margine inferiore. Ne venne incaricato Antonio Florian, pittore-restauratore che collaborò a più riprese con l'Accademia e con la Commissione provinciale di Belle Arti istituita nel 1818³⁴.

³⁰ ASAV, *Atti*, b. 8, n. 19831/1511; ASVe, *Governo veneto, Atti*, b. 252, fasc. 2/16, stesso numero (seduta del 16 giugno 1815).

³¹ Si conveniva inoltre che «in causa appunto della località priva di luce, in cui era situato, era avvenuto, che nel servizio dell'altare usando minor cautela di quella, ch'era necessaria, si lasciassero cadere delle torcie sopra di esso, ch'effettivamente lo danneggiarono. Che sentimento di patrio decoro, e desiderio di pubblica utilità consigliavano a donarlo per così dire alla luce, ponendolo in luogo ove potesse ammirarsi, e venir imitato, disegnato, ed inciso. Che finalmente il toglierlo dalla Chiesa dei Frari per un oggetto tanto interessante, marcandolo però come appartenente alla stessa, non feriva alcun riguardo, tanto più che per l'oggetto del Culto se ne sostituiva uno d'identico soggetto»; il parroco e i fabbricieri perciò acconsentivano ufficialmente al trasferimento all'Accademia (ASVe, *Governo veneto, Atti*, b. 252, fasc. 2/16, n. 29375, minute delle comunicazioni).

³² *Ibidem*.

³³ ALICE BOSCHIN, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo: Pantheon della Serenissima*, a cura di GIUSEPPE PAVANELLO, Marcianum Press, Venezia 2012, p. 296 cat. 86.

³⁴ Su Florian vedi LAURA MOCCI, *Florian, Antonio*, «Dizionario biografico degli italiani», XLVIII, Roma 1997, pp. 324-326. Florian intervenne negli anni seguenti su molte opere della pinacoteca e di varie chiese. In una informazione di Cicognara al governo datata 9 giugno 1818 sui migliori restauratori attivi a Venezia si nominano soltanto Florian e Giuseppe Baldassini, di cui si parlerà a breve. ASAV, *Atti*, b. 11, n. 64. Sulla cornice dell'*Assunta* vedi LORENZO BUONANNO in questo volume.

Florian non proveniva dal vivaio del laboratorio veneto ai Santi Giovanni e Paolo, né era stato educato al metodo di restauro di Edwards. L'anziano restauratore redasse così un meticoloso contratto di commissione per il restauro del Salviati, specificando in ogni dettaglio le operazioni da eseguire e i materiali da utilizzare. Edwards si era trovato in disaccordo con Cicognara nell'affidamento di alcuni restauri a pittori che non godevano della sua completa fiducia e che si erano tuttavia resi necessari in vista dell'apertura delle sale espositive per l'agosto del 1817; d'altra parte, l'età avanzata del conservatore (cui per statuto spettava la direzione degli interventi) non avrebbe permesso di mettervi mano con la necessaria celerità³⁵.

Una copia del contratto stilato da Edwards con Florian il 21 febbraio 1816 si trova nelle carte dell'Accademia assieme a una nota di spese per i materiali impiegati che fu vergata personalmente da Edwards il 2 aprile seguente («Trassunto delle spese occorse per l'ingrandimento, e ristauo della pittura di Giuseppe Porta rappresentante l'assunzione di Maria Vergine al Cielo, sostituita alla gran tavola di Tiziano esprimente il soggetto medesimo»)³⁶. La nota, e alcuni riferimenti al contratto del 21 febbraio 1816, furono tradotti in inglese e pubblicati nel 1849 ma con l'attribuzione al restauro (malamente giudicato) compiuto sull'*Assunta*³⁷. L'assegnazione errata di un intervento di Antonio Florian sulla pala tizianesca – intervento del quale le precise carte dell'istituzione non recano, d'altra parte, alcuna traccia – è entrata così stabilmente nella tradizione storiografica dell'*Assunta*. Florian invece non intervenne mai sul dipinto. Non possiamo stabilire se l'errore fu indotto dal figlio di Pietro Edwards, Giovanni O'Kelley, che non disdegnava di proporsi come guida agli appassionati d'arte, in particolare anglosassoni, in visita a Venezia e alle Gallerie³⁸. O'Kelley tentò a più riprese, senza successo, di subentrare al padre come conservatore e restauratore delle raccolte accademiche, e si mantenne perciò sempre molto critico nei confronti delle metodologie di restauro adottate all'Accademia dopo la morte del

³⁵ GIUSEPPINA PERUSINI (*Fabio di Maniago e la conservazione delle opere d'arte in Friuli nella prima metà del XIX secolo*, in *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*. Atti del convegno (Pordenone-Udine, 25-27 novembre 1999), a cura di CATERINA FURLAN e MAURIZIO GRATTONI D'ARCANO, Università degli studi di Udine, Udine 2001, pp. 109, 123-124). Perusini, seguendo la consolidata storiografia, ritiene che il contratto con Florian si riferisca all'*Assunta* tizianesca.

³⁶ ASAV, *Atti*, b. 10, fasc. «Anno 1817», 21 febbraio 1816. Il «Trassunto», senza firma ma inequivocabilmente di mano di Edwards, è inserito in una minuta datata 10 gennaio 1817 con il numero 6.

³⁷ MARY P. MERRIFIELD, *Original Treatises on the Arts of Painting*, Dover, Toronto/London 1967 (1849), II, pp. 876-877.

³⁸ Una nota informativa su Giovanni O'Kelley, definito «versatissimo nelle più astruse dottrine relative alle Arti belle» ma dotato altresì di un carattere molto difficile, si trova in ASVe, *Governo veneto, Atti*, b. 5668, fasc. LXX 6/1 (5 marzo 1838, inserita nel n. 47653). Merrifield menziona conversazioni avute con lui.

padre, esprimendo queste opinioni in un memoriale rimasto manoscritto negli archivi dell'istituzione.

IL RESTAURO E L'ESPOSIZIONE ALLE GALLERIE

Mentre si dava avvio al restauro della pala di Porta bisognava preparare i preventivi per il trasporto di quella tizianesca. Il 9 ottobre 1816 Pietro Edwards redigeva un contratto con l'imprenditore Pietro Rossi per procedere alla complicata operazione. Quest'ultimo scelse lo stesso Antonio Florian come perito di parte, alla cui presenza si prese nota delle condizioni materiali del dipinto; il 16 ottobre Cicognara avvertì il parroco e i fabbricieri dei Frari che il restauro della tela di Porta era terminato, e che si poteva procedere allo stacco e alla sostituzione dell'*Assunta*³⁹. L'operazione si concluse entro il 23 ottobre, poiché in questa data Cicognara (assente da Venezia) esprimeva per lettera ad Antonio Diedo tutta la propria contentezza: «Io mi muojo dalla voglia di vederla complitamente detersa [...] e sono persuaso, che questa contribuirà a porre in ultimo onore il grande artefice, forse più d'ogni altra opera sua⁴⁰». In attesa che si completasse il paranco con cui issarla sino alla sala di esposizione (l'antica sala capitolare della Scuola della Carità) attraverso un finestrone, la pala veniva depositata al pianterreno, nel vestibolo dei locali adibiti a scuola di ornato.

Ricoverata la pala si doveva procedere ora al suo restauro. Il 20 dicembre si proponeva al governo per la necessaria approvazione dei fondi di spesa il nome di Giuseppe Baldassini (o Baldissini), figlio di uno stretto collaboratore di Edwards ai tempi del laboratorio ai Santi Giovanni e Paolo, Nicolò. Anche Giuseppe aveva sin da giovane collaborato da vicino con il responsabile dei depositi, coadiuvandolo attivamente nell'azione di recupero delle opere al tempo delle soppressioni. E, come Florian, cominciava ad intervenire anche nel restauro conservativo di quelle opere nelle chiese per le quali si riuscivano a racimolare i fondi necessari (si arriverà ad una dotazione annuale disposta dal governo austriaco):

Tutte le pitture deposte nell'Accademia, e più particolarmente quelle che sono di recente provenute da alcune Chiese, ove minacciavano l'estremo deperimento, trovansi in grado di abbisognare dell'istantaneo soccorso della mano più esperta che le ridoni alla primitiva freschezza. Il signor Baldassini, sebbene attempato, viene giudicato dal pubblico consenso, e dal voto Accademico il più abile professore nel penoso, lento, e difficil mestiere del ristauro.

³⁹ ASAV, *Atti*, b. 9, n. 105 (16 ottobre 1816), e b. 10, fasc. «Atti 1817» (inserto in minuta, 10 gennaio 1817).

⁴⁰ Citata in FRANCESCO BELTRAME, *Cenni illustrativi sul monumento a Tiziano Vecellio, aggiuntevi la vita dello stesso e notizie intorno al fu professore di scoltura Luigi Zandomeneghi*, Naratovich, Venezia 1852, p. 87 nota 42.

Dovrebbero quindi [...] cominciare dal richiamare alla vita il più magnifico dei quadri di Tiziano esistenti in Venezia traslocato dall'oscura chiesa de' Frari, rappresentante l'Assunta. [...] Giunta la primavera si porrebbe mano all'Assunta, il cui lavoro ci condurrebbe sino all'Agosto: e nel restante dell'anno si potrebbero risarcire li due quadri del Bellino, e del Carpaccio che stavano a San Giobbe⁴¹.

Il 27 dicembre del 1816 il governo accordò l'incarico a Baldassini, «di conosciuta non comune capacità», da compiersi in quattro mesi, e acconsenti per questa «importantissima operazione» ad accogliere come collaboratori su proposta dell'Accademia i pittori Teodoro Matteini, Lattanzio Querena e Bernardino Corniani (poi subentrato a Edwards come conservatore delle gallerie). Il contratto fu redatto il primo maggio 1817⁴² e il lavoro fu concluso nel termine prefissato.

La pala restaurata fu esposta tra le due porte del fondo (**Tav. 24**). In questa sistemazione rimase, con qualche adattamento, per tutto il tempo della sua permanenza in museo. Il 10 agosto del 1817 Leopoldo Cicognara, in occasione della consegna dei premi agli alunni, davanti al pubblico elogiava «quel prodigioso monumento come se diradato l'oscurissimo velo che lo toglieva alla pubblica vista, comparisse alla luce escito in quest'oggi dall'officina del Vecellio»⁴³ ma già a maggio aveva voluto scrivere all'amico Canova, in un passaggio celebre: «Vedrete [all'Accademia] un salone immenso di grandissime opere antiche, e ardisco crederlo il più bello che vi sia in Europa. L'Assunta dei Frari vi primeggia [...] è il solo quadro da contrapporre alla Trasfigurazione [di Raffaello], se non che io, povero diavolo, lo vedo più bello»⁴⁴.

Da questo momento l'Assunta divenne una delle principali attrazioni delle Gallerie veneziane. Nel 1819 Moschini poteva finalmente descrivere il dipinto come prima cosa da vedere nella sala di esposizione: «1. L'Assumption de la Vierge, de Titien Vesellio. On lit dans le livre du chevalier Majer [...] tout ce que l'on peut dire de ce grand tableau, dont le mérite surprendrait l'homme le plus stupide de la Bèotie»⁴⁵. Il successo del dipinto presso gli artisti e il pubblico era strepitoso:

da tutte parti pervennero insigni artisti a ritrarla. [...] Francesco Sabatelli la dipingeva per ordine del gran duca di Toscana, e quella sua copia risplende nelle gallerie di esso monarca. L'imperador delle Russie, solerte protettore delle Arti Belle, e il re d'Inghilterra inviarono qui pur essi valenti operatori

⁴¹ ASAV, *Atti*, b. 9, nn. 130, 158; ASVe, *Governo veneto, Atti*, b. 719, fasc. XXVI/77, n. 3, inserta (20 dicembre 1816). Baldassini restaurò anche la pala belliniana di San Giobbe (ASAV, *Atti*, b. 10, 1 settembre 1817).

⁴² ASAV, *Atti*, b. 17, inserto nel n. 109 (1 maggio 1817).

⁴³ *Discorsi letti nella grande aula dell'I.R. Accademia di Belle Arti*, Picotti, Venezia 1817, p. 11.

⁴⁴ Citato in VALCANOVER, *L'Assunta*, p. 172.

⁴⁵ GIANNANTONIO MOSCHINI, *Itinéraire de la Ville de Venise et des îles circonvoisines*, Alvisopoli, Venezia 1819, p. 333.

a levarne copia, ed il primo anche di tutta sua colossale grandezza. Teodoro Matteini, già professore di questa Accademia, Toschi, e cent'altri la disegnarono; Natale Schiavoni, Nardello, Viviani, Bordignon, Dalla Bruna la incisero. Dusi la tradusse in disegno di grandi dimensioni, che fu poi litografato e reso di pubblico diritto dalla Veneto Stabilimento di C. Gaspari, ed è compresa nell'Opera de' quaranta quadri della Scuola Veneziana, che pur si dà fuori dalla medesima premiata Litografia⁴⁶ (**Tav. 25**).

Circondato da attenzioni e premure il grande dipinto rimase in museo per un intero secolo. Con lo scoppio della prima guerra mondiale, per la decisa iniziativa dell'allora conservatore delle raccolte Gino Fogolari, l'*Assunta* lasciava le Gallerie il 12 marzo 1917 per essere ricoverata a Cremona e poi a Pisa. Assicurata in una cassa speciale e coperta di sacchi di sabbia, compiva un viaggio via fiume con gran corteo di popolo lungo il tragitto⁴⁷. Un vasto movimento di opinione precedente alla guerra ne richiedeva tuttavia il ricollocamento in chiesa, e alla fine delle ostilità il Consiglio comunale di Venezia, nel maggio del 1919, faceva pressione affinché al ritorno da Pisa la pala ritornasse alla destinazione originaria. La Commissione provinciale ai monumenti dava parere positivo (così come, ancora, anche per le ormai tre pale di San Giobbe esposte alle Gallerie, destinate invece a restare in museo) e il 6 dicembre 1919, di sera, ripartiva da Pisa un convoglio speciale alla volta di Venezia con l'*Assunta* a bordo. L'inaugurazione solenne in chiesa si sarebbe tenuta nel marzo successivo.

ABSTRACT

Titian's imposing *Assumption of the Virgin* (the *Assunta*), erected in 1518 on the high altar of the church of the Frari, attracted widespread acclaim, but from the start poor viewing conditions hampered its appreciation. The bright light emanating from the large windows behind obscured the picture itself, and the devotional practice of lighting luminous candles led to a progressive darkening of the surface. Guidebooks noted the altarpiece as one of Titian's masterpieces, but always mentioned its limited visibility and poor state of conservation.

Among the positive outcomes of the fall of the Venetian Republic in 1797 was the attention paid by succeeding governments to the care and conservation of works of art, especially those that remained in Venice after others were requisitioned and moved to other museums. The renovation of the Accademia di Belle Arti di Venezia in 1807, through the initiative of its second president Leopoldo

⁴⁶ FRANCESCO ZANOTTO, *Pinacoteca della I. Regia Accademia veneta delle belle arti*, 2 voll., Antonelli, Venezia 1834, II, *Assunta*, nota 37 senza indicazione di pagina.

⁴⁷ ACR, *Direzione Generale antichità e belle arti, Divisione I, 1908-1924*, b. 1552, fasc. «Assunta»; Gino Fogolari, *Relazione sull'opera della Sovrintendenza alle Gallerie e agli oggetti d'arte del Veneto per difendere gli oggetti d'arte dai pericoli della guerra*, «Bollettino d'arte», 12, fasc. IX-XII (1918), pp. 208-209.

Cicognara, led to the establishment of an academic museum in which the most important works of art, and those in need of restoration, could be assembled under one roof. Thus, at the end of 1816, the *Assunta*, left the Frari for the Accademia. There it was displayed with other important paintings until 1917, when it was transported with the greatest possible care first to Cremona and then to Pisa, before being returned to its original place in the Frari in 1920.



Tav. 22 - Carlo Naya, *Assunta* (forse durante i restauri della basilica, 1902-1915), Venezia, Archivio Storico IRE (inv. F. 57132).



Tav. 23 - Giuseppe Porta detto Salviati, *Assunzione della Vergine*, basilica dei Santi Giovanni e Paolo, cappella del Rosario.



Tav. 24 - Giuseppe Borsato, *Commemorazione di Canova*, Venezia, Ca' Pesaro Galleria Internazionale di Arte Moderna.



L' ASSUNTA

Tav. 25 - Antonio Viviani da Tiziano, *Assunta* (1834), in Francesco Zanotto, *Pinacoteca della I.R. Accademia Veneta delle Belle Arti*.

INDICE GENERALE

RINGRAZIAMENTI	V
DEBORAH HOWARD - CARLO CORSATO, <i>Santa Maria Gloriosa dei Frari: Architecture and Community</i>	IX
CARLO CORSATO - RENATA MARZI, <i>Padri Guardiani e Parroci di Santa Maria Gloriosa dei Frari, 1241-2015</i>	XIX
Identità e rappresentazione / <i>Identity and Representation</i>	
DONAL COOPER - MARIJANA KOVAČEVIĆ, <i>Christ's Blood Framed in Silver and Marble at the Frari</i>	3
LYDIA HAMLETT, « <i>Sure Gate of Heaven</i> »: <i>The Sacristy at Santa Maria Gloriosa dei Frari</i>	15
MADDALENA BASSO, <i>Nel cuore di Venezia: il restauro del coro dei Frari</i>	27
ISABELLA CECCHINI, <i>Un'assenza illustre. L'Assunta di Tiziano, i Frari e l'Accademia (1816-1917/1919)</i>	39
MARIA ANTONELLA BELLIN - PATRIZIA VOLPATO, <i>Le vetrate della cappella Corner nella chiesa dei Frari</i>	53
MONICA DEL RIO - GIUSEPPE SACCA, <i>Il bilancio sociale della comunità dei Frari (1920-1960): Vittore Chialina e l'archivio parrocchiale</i>	63
Comunità e scuole / <i>Community and Confraternities</i>	
MARTIN GAIER, <i>Il campo dei Frari. Appunti sulla formazione, la funzione e la percezione</i>	77
MASSIMO BISSON, <i>Le confraternite ai Frari: architettura e fruizione degli spazi</i>	91
CARLO CORSATO, <i>Public Piety and Private Devotion: The Altar of the Cross, Titian and the Scuola della Passione at the Frari</i>	101
JONATHAN GLIXON, <i>Frati and Fratelli: The Frari and Music for the Scuole</i>	117
ISABELLA CECCHINI, <i>I Fiorentini ai Frari: uso pubblico dello spazio religioso in età moderna</i>	127
IAIN FENLON, <i>Claudio Monteverdi at the Frari</i>	139

L'arte della memoria / *Memorialisation*

CRISTINA GUARNIERI, <i>Il monumento funebre di Francesco Dandolo nella sala del Capitolo ai Frari</i>	151
SILVIA D'AMBROSIO, <i>Il doge Giovanni Gradenigo, lo scultore Andriolo de' Santi e i disegni di Grevembroch</i>	163
MARGARET BENT, <i>The Emiliani Chapel in the Frari: Background and Questions</i>	177
MICHEL HOCHMANN, <i>La famiglia Bernardo nella chiesa dei Frari</i>	187
VITTORIO PAJUSCO, <i>Devozione e committenza: Giuseppe Volpi di Misurata ai Frari</i>	199

Arte e committenza / *Art and Patronage*

ALLISON SHERMAN, « <i>Soli Deo Honor et Gloria</i> »: <i>Pietro Lombardo e il tramezzo di Santa Maria Gloriosa dei Frari</i>	211
LORENZO GIOVANNI BUONANNO, <i>Revisiting the Frari's High Altarpiece: The Assunta Frame and Titian as Régisseur</i>	223
VICTORIA AVERY, « <i>Belo et onorato per onor ancho suo</i> »: <i>Alessandro Vittoria's Zane Altar Reconsidered</i>	233
ELENA FROSIO - VALENTINA SAPIENZA, <i>Andrea Vicentino ai Frari</i>	251
ALESSIO PASIAN, <i>L'Albero Serafico di Pietro Negri: note storiche, iconografia, committenza</i>	263

TAVOLE (1-128)

ABBREVIAZIONI FONTI ARCHIVISTICHE	273
FONTI FOTOGRAFICHE	275
BIBLIOGRAFIA	277
INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI	307
INDICE DELLA BASILICA DEI FRARI	319