

## *Leonardo Corona et la chapelle du Saint Sacrement de l'église San Zulian à Venise : mécanismes de commande et signification d'une « œuvre chorale »*

VALENTINA SAPIENZA

**L**'église San Zulian (**fig. 1**) s'impose à l'attention des historiens de l'art italien de la Renaissance pour nombre de raisons. Reconstituée sur le projet de Sansovino à partir de 1553 grâce aux financements du célèbre médecin Tommaso Rangone<sup>1</sup>, cette église, située en plein cœur de Venise, abrite durant une trentaine d'années l'un des chantiers artistiques les plus représentatifs de la Renaissance vénitienne tardive. Jacopo Sansovino, que l'on vient à peine d'évoquer, Alessandro Vittoria, Paolo Veronese, Andrea Palladio, et encore Leandro Bassano, Palma le Jeune, Leonardo Corona et Gerolamo Campagna participent à cette formidable entreprise. De plus, la presque totalité des œuvres destinées à décorer cet édifice est conservée *in situ* et les interventions qui se sont succédé au fil des siècles n'ont pas dénaturé cet espace. De ce point de vue, la chapelle du Saint Sacrement<sup>2</sup> (**fig. 2**), que nous nous proposons d'étudier dans le détail, est un véritable trésor car parfaitement conservée – on peut seulement regretter l'ingérence des « temps modernes » sous la forme d'horribles spots ou bien du chauffage électrique suspendu au pilastre de gauche, que l'on n'a pas su intégrer plus discrètement.



Fig. 1 – Venise, église San Zulian, façade.



Fig. 2 – Venise, église San Zulian, chapelle du Saint Sacrement.

Nous concentrerons notre attention sur la nature bien particulière de cet ensemble monumental, à savoir celle d'une « œuvre d'art chorale » qui voit le jour sous le regard attentif d'un groupe de commanditaires disparates, chacun avec sa propre identité, sa propre culture, ses propres exigences, mais également grâce à la participation simultanée d'un groupe d'artistes, disparate lui aussi, dont les œuvres se côtoient, établissant forcément des relations réciproques. C'est ainsi que la logique pour ainsi dire individualiste qui avait animé les temples de Tintoret ou de Véronèse – la Scuola Grande di San Rocco et l'église San Sebastiano – disparaît soudainement, laissant la place à un modèle (artistique et mental) où les esprits se mélangent et se confondent, tout en évoquant une image identitaire – celle de la confrérie, bien entendu – qui a son équivalent dans les pratiques de la dévotion collective.

La *Scuola del Santissimo Sacramento* de l'église San Zulian naît en 1502<sup>3</sup>. Ses fonctions, à la fois sociales et dévotionnelles, vont de la conservation des hosties à l'assistance aux paroissiens malades<sup>4</sup>. Être membre du Saint Sacrement signifie par ailleurs se garantir un lieu de sépulture – le tombeau commun de la confrérie – et lorsqu'on en assure quelques charges de gestion, la possibilité

d'intervenir dans l'administration des legs destinés à la *scuola* (*commissarie*, donations, *mansionarie*, etc.). Parmi les premiers fondateurs du *Santissimo Sacramento* de San Zulian, on retrouve des personnages célèbres appartenant au milieu de l'imprimerie vénitienne. C'est le cas de Lucantonio Giunti le Vieux, par exemple, qui avait quitté Florence en 1477 pour s'installer à Venise et y créer un des plus grands ateliers de typographie de la lagune, avec ceux d'Aldo Manuzio et de Gabriele Giolito de' Ferrari. Lucantonio est le premier *guardiano* (chef de la confrérie) du Corpus Domini<sup>5</sup> en 1502 et il détiendra à nouveau cette charge quatre ans plus tard, en 1506<sup>6</sup> ; ses fils Tommaso et Gianmaria, auxquels il confie la direction de l'imprimerie après sa mort, sont également des membres influents de la *scuola*<sup>7</sup>. De plus, le 25 octobre 1541, Tommaso Giunti est nommé procureur de San Zulian<sup>8</sup>, une fonction extrêmement importante qui lui permettra d'intervenir directement dans la gestion des affaires artistiques de sa paroisse.

À la *Scuola del Santissimo Sacramento*, on retrouve également le célèbre imprimeur Marchio Sessa, éditeur des *Cinque libri di architettura* de Sebastiano Serlio (1551). Marchio fait partie de la *banca*<sup>9</sup> en 1515 et sera ensuite nommé *guardiano* en 1539 et en 1550<sup>10</sup>. Il avait hérité de l'imprimerie de son père Zuan Battista, décédé en 1505<sup>11</sup>, membre lui aussi du Saint Sacrement. De même que Tommaso Giunti, Marchio devient procureur de l'église à partir de 1541<sup>12</sup>. Ses fils, Melchiorre *junior* et Zuan Bernardo, ainsi que sa femme, Veronica Barone, qui gérera l'imprimerie Sessa après sa mort, sont également inscrits à la *scuola*<sup>13</sup>.

Au fil des années, la participation des imprimeurs s'enrichit d'autres personnalités : on y voit apparaître l'imprimeur d'origine française Vincent Vaugris, et encore Domenico Nicolini, Francesco Ziletti, Giovanni et Alessandro Varisco, Francesco di Franceschi<sup>14</sup>, pour ne citer que les plus connus.





Fig. 3 – Benedetto Caliari (?), *Cène*, Venise, église San Zulian.

Un autre corps de métier est bien représenté au sein du *Santissimo* et plus généralement dans la paroisse de San Zulian : celui des miniaturistes<sup>15</sup>, dont le nombre est particulièrement élevé. Les autres membres de la confrérie sont pour la plupart des marchands ou des artisans, avec une présence marquante de citoyens originaires de Bergame, une ville de la *terraferma* faisant partie des possessions vénitiennes : on y retrouve par exemple des merciers, des fabricants de boutons, ou bien de chapeliers et des *pennachieri* (qui ornaient les chapeaux de plumes). La plupart des métiers représentés au sein du Saint Sacrement s'inscrivent dans la corporation des *Merzери*, les merciers. Cette confrérie disposait à San Zulian d'un autel privé, dont le décor sera confié à Alessandro Vittoria et à Palma le Jeune<sup>16</sup> dans les mêmes années que les travaux pour la chapelle du *Santissimo*.

Nous ne savons pas exactement quel lieu (autel ou chapelle) occupait la confrérie dans l'ancienne église<sup>17</sup>. En juin 1544<sup>18</sup> un événement capital marque un tournant dans l'histoire de la confrérie : c'est en cette année que le mercier à l'enseigne de saint Christophe, Francesco Lucadei<sup>19</sup>, lui aussi membre influent du *Sacramento* et procureur de l'église, décide de céder à la *scuola* l'usage de sa chapelle funéraire, située à gauche du maître-autel. L'accord comprend toutefois une contrainte : le mercier exige que ses confrères n'apportent aucune modification au décor de la chapelle, dont il restera titulaire à perpétuité<sup>20</sup>.

Pendant une vingtaine d'années, la volonté de Lucadei est totalement respectée. En effet, si l'on exclut la réalisation de la petite porte du tabernacle<sup>21</sup>, autorisée directement par la concession de 1544, aucun changement n'a lieu dans la nouvelle chapelle du Saint Sacrement. Il faudra attendre l'année 1564 pour que la confrérie envisage un véritable projet de renouvellement du décor de cet espace. Le *Registro di cassa*, à savoir le registre comptable de la *scuola*, montre en effet un nombre significatif de paiements, versés entre mai 1564 et avril 1566<sup>22</sup>, à un groupe d'artisans et d'artistes pour la plupart inconnus : on mentionnera ici tout particulièrement « mistro Armanno dipentor<sup>23</sup> », auquel les confrères commandent un tableau représentant la *Cène*, payé environ 24 ducats ; et « Jacomo depentor<sup>24</sup> » qui peint les fresques de la voûte, avec une *Annonciation* et les *Quatre évangélistes*, pour la somme de 35 ducats. Mais ce qui paraît plutôt incroyable est que ce décor, dont nous ignorions auparavant l'existence, est extrêmement proche de celui que l'on retrouve actuellement dans la chapelle, réalisé seulement une quinzaine d'années plus tard et précisément entre 1577 et 1584.

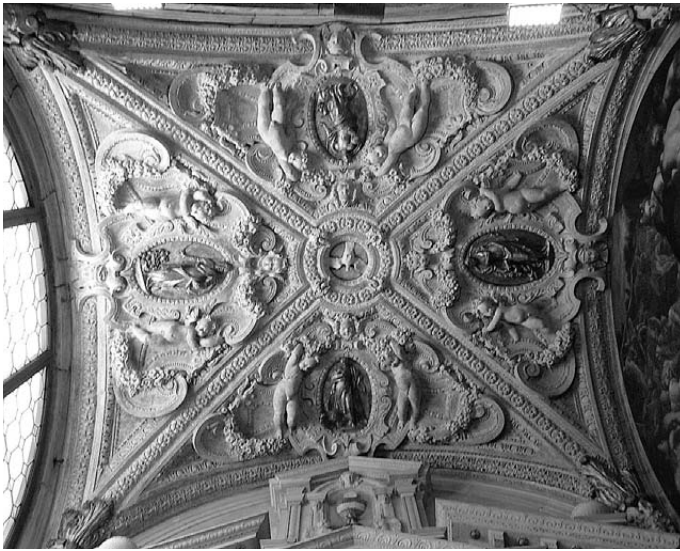


Fig. 4 – Ottaviano Ridolfi, *Les quatre évangélistes*, Venise, église San Zulian, chapelle du Saint Sacrement (voûte).

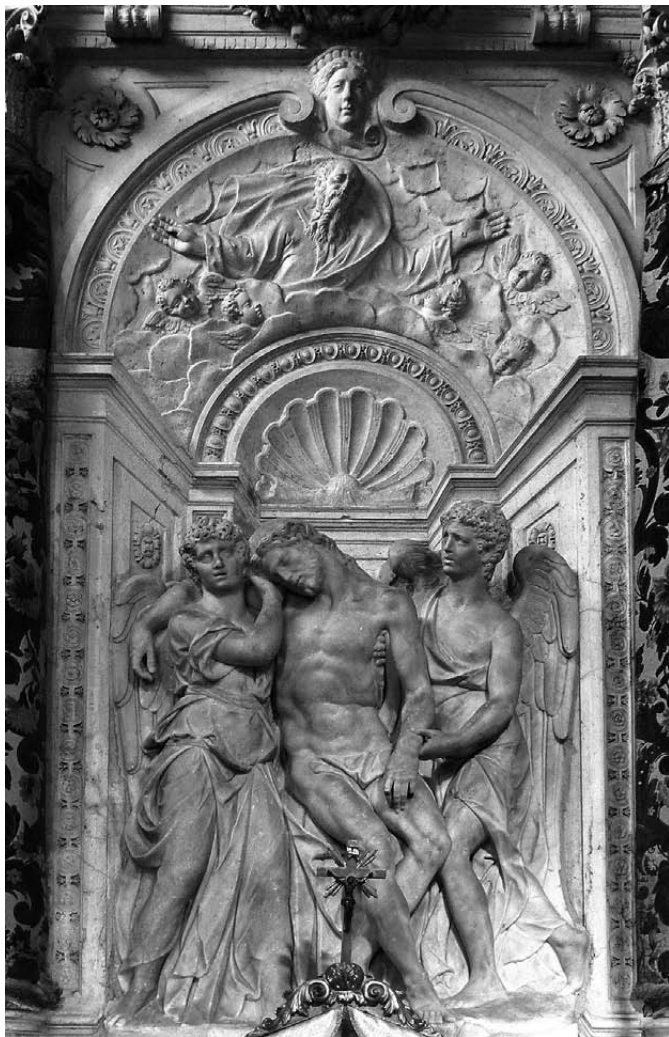


Fig. 5 – Gerolamo Campagna, *Engelpietà*, Venise, église San Zulian, chapelle du Saint Sacrement.

Le mur de droite de la chapelle abrite en effet un tableau représentant la *Cène* (fig. 3), œuvre non pas d'« Armanno dipentor » mais probablement de Benedetto Caliari, tandis que la voûte est décorée par des magnifiques stucs d'Ottaviano Ridolfi, figurant comme dans la première chapelle les quatre évangélistes (fig. 4) – manque en revanche l'*Annonciation*. Nous ne disposons d'aucune précision sur le premier décor de l'autel qui fait voir aujourd'hui une *Engelpietà* de Gerolamo Campagna (fig. 5). L'image de Dieu, les bras ouverts, est sculptée dans l'arcade surmontant la *pala* en marbre, alors que dans l'édicule figurent le calice et l'hostie du Saint Sacrement. D'un côté et de l'autre du retable de Campagna, deux niches abritent les statues en bronze de la *Vierge Marie* et de *Saint Jean l'Évangéliste*, œuvres d'Alexandro Vittoria. Enfin sur le mur de gauche, un tableau de Palma le Jeune représente l'*Arrestation du Christ* (fig. 6) et sur le côté opposé, une *Récolte de la manne* (fig. 7), œuvre de Leonardo Corona, surmonte la *Cène* attribuée à Benedetto Caliari.

Les ressemblances entre les deux décors de la chapelle du *Santissimo* ne concernent pas simplement certains des sujets représentés. Les mécanismes de financement des deux entreprises se répètent aussi : dans les deux cas, la confrérie est amenée à réaliser un ou plusieurs *rodoli*<sup>25</sup>, c'est-à-dire des collectes d'argent, auxquelles chaque membre participe à la hauteur de ses moyens. Bien sûr le *guardiano*, le vicaire et le secrétaire versent des sommes plus importantes, proportionnées à leur rôle institutionnel. Le chapitre de l'église de son côté intervient financièrement seulement dans la deuxième campagne – celle de la fin des années 1570 – quand la *scuola* met en place un chantier de renouvellement architectural, qui concerne donc la structure même de l'église, obligeant ainsi les religieux à s'impliquer.

S'il est plutôt difficile d'examiner le fonctionnement du premier chantier car nous ne disposons que de peu de détails, il est évident qu'au moment de la deuxième campagne un rôle central est joué par les architectes, responsables à la fois de l'idéation et de la gestion matérielle du chantier. Deux personnages se succèdent probablement dans cette charge. Le premier peut s'identifier avec Giannantonio Rusconi<sup>26</sup>, l'architecte actif au palais des Doges avec Palladio, que des liens





Fig. 6 – Palma le Jeune, *Arrestation du Christ*, Venise, église San Zulian, chapelle du Saint Sacrement.

avec le milieu de l'imprimerie vénitienne (il avait été lui-même éditeur dans sa jeunesse<sup>27</sup>) ont sûrement aidé à accéder à cette commande. Les documents<sup>28</sup> nous apprennent qu'il est l'auteur du dessin de l'autel et c'est probablement à lui que l'on doit le choix d'un certain nombre d'intervenants qui avaient été ses collaborateurs au palais des Doges : je pense notamment à Cesare Franco, qui au Saint Sacrement est chargé de bâtir l'autel, mais aussi au jeune Gerolamo Campagna. Peu de temps après, un autre artiste prend le relais : il s'agit peut-être d'Alessandro Vittoria<sup>29</sup>. Ce sculpteur originaire de Trente, et actif en tant qu'architecte à la *Scuola di San Fantin* à partir de 1583, assume vraisemblablement la direction du chantier architectural de la chapelle, mené à bien par Francesco di Bernardino Smeraldi dit Fracao, ainsi que le suivi des travaux de décoration, comprenant notamment les magnifiques stucs de la voûte d'Ottaviano Ridolfi.

Si l'on s'interroge sur la signification de ce décor, le thème principal est sans aucun doute le sacrifice du Christ, représenté par la magnifique *Engelpietà* de Gerolamo Campagna placée sur l'autel. La promesse d'éternité pour tous ceux qui renouvelleront ce sacrifice au travers du rite de l'Eucharistie – l'allusion est plus qu'évidente dans le calice et l'hostie sculptés dans l'édicule – est assurée par la *Résurrection du Christ*, représentée à deux reprises : sur la porte du tabernacle, lieu privilégié, œuvre encore une fois de Gerolamo Campagna, et sur le tableau de Palma le Jeune surmontant la chapelle<sup>30</sup>.

Pour les informations dont nous disposons, au-delà des aspects proprement techniques (la technique initiale à fresque est abandonnée en faveur des stucs : peut-être les fresques s'étaient-elles rapidement abîmées, obligeant les confrères à financer une nouvelle campagne décorative), la plus grande « nouveauté » du deuxième décor semble la présence sur le mur droit de la chapelle de la *Récolte de la manne* de Leonardo Corona (1552-1596), surmontant la *Cène* attribuée à Benedetto Caliari. Ce sujet témoigne de la volonté de la confrérie de souligner le lien entre l'Ancien et le Nouveau Testament, suivant la formule du système typologique, bien répandue par exemple dans les *Biblia pauperum*, qui fait de la *Récolte de la manne* une préfiguration (un type) de l'eucharistie. Plus rare dans une chapelle du Santissimo est le choix d'une *Arrestation du Christ* comme pendant pour la *Cène*, mais peut-être une motivation existe-t-elle aussi pour ce choix. Dans les années 1580, un cycle d'*Histoires de la Passion* prend place sur la partie haute des murs de la nef carrée de San Zulian (la *Résurrection* de Palma le Jeune en fait d'ailleurs partie). À ce cycle appartiennent un *Lavement des pieds* et une *Agonie du Christ dans le jardin des Oliviers*, œuvres, selon les sources littéraires, du peintre flamand



Fig. 7 – Leonardo Corona, *Récolte de la manne*, Venise, église San Zulian, chapelle du Saint Sacrement.

Zuane della Salamandra. S’agissant des sujets les plus fréquemment choisis comme pendant pour une *Cène* dans une chapelle du Sacrement, il est possible que leur présence oblige la confrérie à chercher des scènes alternatives pour leur décor : une *Arrestation du Christ*, par exemple.

Quant à la *Récolte de la manne* de Leonardo Corona, ce tableau nous permet d’approfondir la question des mécanismes de commande dans une « œuvre chorale ». Car si l’on peut retrouver dans le registre comptable de la confrérie toutes sortes de reçus de dépenses pour les travaux de la chapelle, les tableaux n’y sont jamais directement mentionnés<sup>31</sup>. Il semblerait donc que l’initiative de ces commandes ne peut être attribuée directement à la *scuola*. Qui a donc commandé ce tableau ainsi que les autres peintures destinées à décorer la chapelle ? Au centre de la *Récolte de la manne*, au premier plan, on voit surgir les bustes de deux personnages, qui semblent complètement étrangers à l’histoire. Il pourrait difficilement s’agir des portraits du *guardiano* et du vicaire de la confrérie, dont les noms sont habituellement perpétués dans une inscription commémorative apposée sur la toile et absente dans ce cas précis<sup>32</sup>. Ces deux visages pourraient peut-être évoquer la mémoire des deux *deputati sopra la fabbrica* Agostino Cigrini et Sebastiano Rubi. Nommés par la confrérie pour suivre de près le renouvellement architectural et décoratif de la chapelle, Agostino Cigrini et Sebastiano Rubi détiennent leur mandat durant de longues années et précisément jusqu’à la conclusion du chantier. Les députés auraient pu décider d’offrir ce tableau à la *scuola*, le finançant de leurs propres deniers et profitant en échange de la possibilité d’immortaliser leurs visages.

Que cette hypothèse soit plus ou moins vraisemblable, les documents démontrent que la commande de ce tableau ainsi que celles des autres peintures<sup>33</sup> destinées à la chapelle du Saint Sacrement, ne constituent pas des dépenses directement liées aux caisses de la confrérie. Au contraire, s’il s’agissait d’offrandes, de dons de quelques membres importants de la *scuola*, l’absence de traces dans le registre comptable est parfaitement justifiée. La présence du portrait du donateur (je reprend volontairement ce terme un peu démodé puisqu’il évoque la logique du « don »), préoccupé de laisser la trace de son passage dans une image à la fois de dévotion et de mémoire, n’empêche pas pour autant l’efficacité de ces œuvres vis-à-vis de la collectivité : ces tableaux restent tout à fait représentatifs des exigences dévotionnelles de la confrérie, s’intégrant parfaitement dans le programme décoratif de la chapelle.

Lorsque l'on se trouve confronté à un décor aussi riche et varié, une autre question s'impose. Peut-on imaginer d'identifier, dans l'anonymat d'une collectivité, d'éventuels responsables pour la conception de ce décor ? La recherche documentaire que j'ai pu mener démontre que dans ce vaste groupe, un sous-groupe bien plus restreint de confrères détient la gestion de la *scuola* à l'époque du deuxième chantier décoratif. Il s'agit, comme on l'a évoqué en introduction, de quelques citoyens originaires pour la plupart de Bergame, et plus particulièrement du petit village d'Almenno San Salvatore. Leur statut intellectuel peut en quelque sorte étonner : un nombre significatif de ces confrères pratique en effet des métiers humbles, liés principalement à l'artisanat ou au petit commerce. On pourrait ici évoquer les merciers Bernardo Galluzzi, Zuan Maria Rota, Zuanne di Rossi et Sebastiano Rubi, ou bien les chapeliers Agostino Cigrini ou Lorenzo di Bernardino. Mais il sera peut-être plus intéressant de souligner que ce clan est également associé à la confrérie des merciers de la même église, et qu'au sein de cette compagnie il détient des charges importantes. C'est probablement à travers les fonctions exercées dans les deux confréries – celle du Sacrement et celle de la *Scuola dei Merciai* – que ces citoyens bergamasques témoignent d'une ascension sociale vertigineuse, dont l'ambition ultime est d'être proclamés *cittadini* vénitiens à part entière. À cet objectif contribue de manière déterminante l'usage d'une politique artistique bien précise qui n'hésite pas à se servir des nouveaux talents artistiques disponibles sur le marché et déjà actifs dans le principal chantier vénitien de cette époque : le palais des Doges.

De ce point de vue, le choix d'un artiste comme Corona est absolument exemplaire. Leonardo Corona, né probablement à Murano vers 1552 et mort à Venise en 1596<sup>34</sup>, appartient à la génération des peintres des *Sette Maniere*<sup>35</sup>. Ni élèves, ni suiveurs des grands maîtres de la Renaissance vénitienne, ces artistes avaient su, selon Boschini<sup>36</sup>, inventer un langage personnel à partir des manières de Titien, Tintoret et Véronèse. De ces nouveaux talents, l'historiographe avait établi une classification selon leur mérite en plaçant Leonardo Corona en deuxième position, après Palma le Jeune. Peintre de grand talent, fils d'un miniaturiste et ayant probablement travaillé comme copiste à ses débuts, nous ignorons de quelle manière il arrive à obtenir de prestigieuses commandes au palais des Doges. C'est pourtant probablement dans la Salle du Grand Conseil qu'il se fait apprécier, arrivant à obtenir ensuite d'importantes commandes pour les paroisses et les confréries vénitiennes. Durant les années 1580 et 1590, Corona travaille dans nombre d'églises qui refont à neuf leur décor : San Giovanni in Bragora, San Nicolò de' Mendicoli, San Fantin, Santa Maria Formosa ou encore la *Scuola de' Picai*, pour ne mentionner que quelques lieux. Leonardo arrive probablement à San Zulian grâce à la présence dans la paroisse d'un grand nombre de miniaturistes et d'imprimeurs, au service desquels il avait peut-être travaillé au tout début de sa carrière ; là il côtoie l'autre grand peintre des *Sette Maniere* : Palma le Jeune, dont la fortune sera en partie déterminée par la disparition précoce de Corona, mort à seulement 44 ans.

Le désir de la part de ce groupe de citoyens *foresti* de s'intégrer dans la société vénitienne est attestée également par la signification du décor de la chapelle du Santissimo, qui témoigne d'une connaissance des débats théologiques et des pratiques de dévotion les plus récents. C'est ainsi que les portraits des commanditaires, dans la *Récolte de la manne* de Corona, sont placés à côté de l'un des nœuds thématiques du tableau : le groupe des trois femmes au premier plan sur la droite, à la fonction sans doute allégorique. La plus riche d'entre elles porte un beau corset brodé et un riche manteau. Elle est coiffée comme une mariée vénitienne, les cheveux recueillis en corne et ornés d'un précieux diadème, et elle tient dans ses bras un précieux coffret niellé, rempli de manne. L'autre femme, celle qui tourne le dos au spectateur, montre des habits plus ordinaires mais aussi quelques signes de noblesse : elle porte des boucles d'oreilles en perles et ses cheveux sont coiffés en un élégant chignon. De toute évidence elle s'est découverte pour allaiter son enfant qui, insatisfait de son lait, cherche à se nourrir de la manne par terre. La dernière est une femme du peuple aux vêtements très humbles et porte un simple bonnet ; elle allaite encore son enfant, comme si elle n'avait pas compris que le moment est venu de se tourner vers d'autres nourritures ». Au centre de l'image, au premier plan, juste en dessous des portraits d'hommes, une masse de récipients vides est abandonnée par terre. Cet ensemble d'éléments



figuratifs pourrait servir à construire une allégorie capable à la fois de représenter et dialoguer avec l'un des thèmes les plus débattus de l'époque en matière d'eucharistie : la conservation des espèces après la messe. Le 11 octobre 1551, les débats de la XIII<sup>e</sup> section du concile de Trente sont ouverts : on discute à cette occasion de la nature, de l'usage et du culte des espèces eucharistiques. À propos de la conservation de l'hostie dans le tabernacle, les pères du concile se préoccupent de réaffirmer avec force que cette pratique extrêmement ancienne permet de distribuer le Saint Sacrement aussi auprès des malades et qu'elle était donc parfaitement légitime. Toutefois, le débat autour de cette question ne s'estompe pas pour autant. Les luthériens, de leur côté, crient au scandale : la conservation de l'eucharistie serait la preuve que le corps du Christ n'est pas présent dans l'hostie, autrement on n'imaginerait pas, précise le théologien luthérien Agostino Mainardo, de la laisser « pourrir » ou bien de la « faire dévorer par les souris<sup>37</sup> ». La fortune d'un sujet comme la *Récolte de la manne* dans les chapelles du Saint Sacrement pourrait alors s'expliquer aussi par le biais de ce débat : ce thème ne fonctionnerait pas simplement comme une préfiguration de l'eucharistie, mais comme la possibilité de prendre position en matière de conservation des hosties. S'il est vrai que, suivant les instructions divines, Moïse, dans l'Exode, précise aux juifs de ne recueillir qu'un *omer*<sup>38</sup> de manne chaque jour, puisqu'autrement la nourriture divine aurait pourri, le guide du peuple élu n'oublie pas d'ordonner qu'un *omer* de manne soit récolté et conservé pour les générations futures. Suivant le modèle typologique manne = eucharistie, ce commandement de Dieu pourrait alors constituer le fondement scriptural pour établir la légitimité d'une des fonctions les plus importantes des *scuole del Sacramento* : la conservation des espèces eucharistiques après la messe. Dans le tableau de Corona, en particulier, cette allusion semblerait également confirmée par quelques éléments précis. La femme richement habillée qui serre dans ses bras le coffret niellé rempli de manne pourrait faire allusion à la « bonne mesure » : c'est à elle seulement qu'appartient le droit de conserver la manne car elle dispose du bon récipient (celui correspondant à un *omer*), tous les autres gisent abandonnés par terre, vides, inutilisables car inappropriés. Ce personnage pourrait alors évoquer la confrérie elle-même et légitimer son rôle de « gardienne » des espèces eucharistiques.

1. Sur Tommaso Rangone, voir principalement : E. Weddigen, « Thomas Philologus Ravennas. Gelehrter, Wohltäter und Mäzen », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, n° 9, 1974, p. 11-80 ; *Id.*, « Tommaso Rangone "monologus" oder die Profanata Conversazione », dans K. Bergdolt, J. Brünig (dir.), *Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert, Venedig und Augsburg im Vergleich*, Berlin, 1997 (Colloquia Augustana ; 5), p. 113-132, figs. p. 273-278. Plus récemment A. Gallo, « In forma di microcosmo. Tommaso Filologo e il portale della chiesa di San Zulian », dans F. Cavazzana Romanelli, M. Leonardi, S. Rossi Minutelli (dir.), *Cose nuove e cose antiche. Scritti per monsignor Antonio Niero e don Bruno Bertoli*, Venise, 2006, p. 493-510. Sur la reconstruction de l'église San Zulian par Sansovino : R. Gallo, « Contributi su Jacopo Sansovino », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, I, 1957, p. 101-105 ; D. Howard, *Jacopo Sansovino. Architecture and patronage in Renaissance Venice*, New Haven et Londres, 1975, p. 83-87 ; B. Boucher, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven et Londres, I, 1991, p. 113-118, 212-218 ; E. Merkel, « Il restauro della facciata della chiesa di San Giuliano », dans G. Tranquilli (dir.), *Restauri a Venezia*,

Milan, 1992, p. 65-82 ; A. Gallo, *La chiesa di San Giuliano. Guida storico-artistica*, Venise, 1995, p. 13-18 ; M. Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milan, 2000, p. 297-305 (avec bibliographie) ; V. Sapienza, (*Autour de Leonardo Corona (1552-1596)*). *Documents, sources et recherches historiques et contextuelles*, thèse de doctorat, Venise, université Ca' Foscari – Tours, CESR, 2011, p. 30-51.

2. Sur la chapelle du Saint Sacrement de San Zulian, voir en particulier : S. Mason Rinaldi, « La cappella del Santissimo Sacramento in San Zulian », *Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, CXXXIV, 1975-76, p. 439-456 ; V. Sapienza, *op. cit.* note 1, p. 66-107.

3. Archivio Storico del Patriarcato di Venezia [désormais : ASPV], *San Zulian, Scuola del Santissimo Sacramento, Registro di cassa*, b. 1, fol. 3 v°.

4. Les confrères assurent notamment la participation des paroissiens malades au rite de l'eucharistie en se rendant chez eux au besoin.

5. C'est ainsi que la *scuola* s'appelle lors de sa création, en 1502, et pour les premières décennies de son existence.

6. ASPV, *San Zulian, Scuola del Santissimo Sacramento, Registro di cassa*, b. 1,

fol. 3 v°, 12 v°.

7. Tommaso détient les fonctions de *scrivano* (secrétaire) en 1512, et ensuite de vicaire en 1522. *Ibid.*, fol. 27 v°, 44 v°.

8. ASPV, *Curia, Sezione antica, Catastici delle chiese*, b. 1, fasc. 9, fol. non numéroté. Sur les Giunti et sur leur importance dans le domaine de l'imprimerie vénitienne, voir principalement : P. Camerini, « Il testamento di Tommaso Giunti », *Atti e memorie della Reale Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova*, XLIII, 1927, p. 5-24 ; A. Tenenti, « Luc'Antonio Giunti il Giovane. Stampatore e mercante », dans *Studi in onore di Armando Saporì*, Milan, 2, 1957, p. 1021-1060 ; P. Camerini, *Gli annali dei Giunti*, Florence, 1962-1963, 2 vols. ; D. Decia (dir.), *I Giunti, tipografi e editori di Firenze*, Florence, 1976-1979, 3 vols.

9. La *banca* est un organe administratif de la confrérie, constitué par un certain nombre de représentants élus parmi les confrères. Les confrères de la *banca* changent tous les ans.

10. Voir ASPV, *San Zulian, Scuola del Santissimo Sacramento, Registro di cassa*, fol. 33 v°, 63 v°, 75 v°, fol. 33 v°, 63 v°, 75 v°. Sur les Sessa, voir C. Marciani, « Editori, tipografi, librai veneti nel Regno di Napoli nel Cinquecento », *Studi veneziani*, X, 1968,



- p. 457-554; N. Vianello, «Per gli annali dei Sessa tipografi ed editori in Venezia nei secoli XV-XVII», *Accademie e biblioteche d'Italia*, XXXVIII, n° 4-5, 1970, p. 262-285; S. Curi Nicolardi, *Una società tipografico-editoriale nel sec. XVI a Venezia. Melchiorre Sessa e Pietro di Ravani (1516-1525)*, Florence, 1984.
- 11.** ASPV, *San Zulian, Scuola del Santissimo Sacramento, Registro di cassa*, b. 1, fol. 9 v°.
- 12.** ASPV, *Curia, Sezione antica, Catastici delle chiese*, b. 1, fasc. 9, fol. sans numéros.
- 13.** Voir par exemple ASPV, *San Zulian, Scuola del Santissimo Sacramento, Registro di cassa*, b. 1, fol. 135 v°.
- 14.** Voir par exemple *Ibid.*, pour Vincent Vaugris: fol. 100 r°-v°, 121 v°; pour Domenico Nicolini: fol. 135 v°; pour Francesco Ziletti: fol. 135 v° et 142 v°; pour Giovanni Varisco: fol. 85 v°, 110 r°-v°, 134 v°, 122 r°, 145 v°; pour Alessandro Varisco: fol. 142 r°; pour Francesco de' Franceschi: fol. 143 r°.
- 15.** Voir V. Sapienza, *op. cit.* note 1, p. 98-99, note 358.
- 16.** Sur l'autel de la *scuola dei Merciai*, voir récemment K. Huffman Lanzoni, «Devozione e prestigio: l'altare dell'Arte dei Marzeri a San Zulian», *Arte veneta*, n° 65, 2008, p. 125-132.
- 17.** Il semblerait que dans l'ancienne église (celle qui précède la reconstruction de Sansovino), et du moins jusqu'en 1525, la confrérie du Sacrement partageait avec les merciers le même autel. Cette information apparaît clairement dans la *Mariegola*, à savoir le règlement de la *scuola*, conservée dans la bibliothèque du musée Correr. Voir Bibliothèque du musée Correr, *Mariegola 164*, fol. 12-13.
- 18.** Ce document a été publié par S. Mason Rinaldi, *op. cit.* note 2, doc. 1, p. 450-452.
- 19.** Originaire de Bergame, Francesco Lucadei possède une mercerie auprès du pont des Baretteri. Bien que son testament, rédigé *manu propria* le 1<sup>er</sup> octobre 1542, ne nous donne aucune information supplémentaire sur la chapelle, il permet de reconstituer dans le détail la famille de Francesco, ses relations avec quelques membres influents de la *scuola* du Saint Sacrement, ainsi que ses fréquentations personnelles. Il me paraît intéressant de noter par exemple que sa dernière fille, Isabetta, épouse de Simone Lando, est propriétaire d'une belle collection de peintures, comprenant des œuvres de Bassano, Polidoro da Lanciano et Vérone. Voir Archivio di Stato di Venezia [désormais: ASV], *Notarile Testamenti*, notaire Francesco Bianco, b. 125, n° 289: Testament de Francesco *quondam* Martion Luchadei (1<sup>er</sup> octobre 1542) et n° 300: Copie du testament de Francesco *quondam* Martino Luchadei avec un codicille (27 janvier 1550 *m.v.*?). Pour un profil plus complet de Francesco Lucadei, voir V. Sapienza, *op. cit.* note 1, p. 69-71. Sur Simone Lando, voir M. Hochmann, «Simone Lando», dans M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason (dir.), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venise, 2008, p. 290-292.
- 20.** S. Mason Rinaldi, *op. cit.* note 2, doc. 1, p. 450-452.
- 21.** Le 13 juillet 1544, la confrérie paie «mastro Zuan Maria depentor a san Lio per la fattura dela portela misa al'altar in la capela del Luchadej per el Sacramento». Le 29 novembre, on dépense encore 2 lires et 8 sous «per far rechonzar la portela del Sacramento zoè farla de azuro». Voir ASPV, *San Zulian, Scuola del Santissimo Sacramento, Registro di cassa*, b. 1, fol. 68 v°.
- 22.** Pour plus de détails, voir V. Sapienza, *op. cit.* note 1, p. 71-75.
- 23.** Le premier acompte pour Armanno est enregistré à la date du 2 juin 1564. Suit un autre paiement à la date 15 juillet où on précise qu'il est pour le «Zenachulo quale è in capela», et le solde le 9 septembre de la même année. Voir ASPV, *San Zulian, Scuola del Santissimo Sacramento, Registro di cassa*, b. 1, fol. 100 r°, 101 r°. Cet Armanno pourrait être la même personne que le peintre «Armanus» du monastère des SS. Giovanni e Paolo, mentionné par Michel Hochmann dans *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Rome, 1992, p. 49.
- 24.** Giacomo reçoit 35 ducats le 10 octobre 1564 «per aver dipento il sofitado dela chapel et adornado con i 4 vanzelisti et la nonziata» et encore un paiement de 175 lires et 12 sous le 7 décembre «per indorar li fornimenti». Voir ASPV, *San Zulian, Scuola del Santissimo Sacramento, Registro di cassa*, b. 1, fol. 101 r°.
- 25.** Pour le premier chantier, l'argent est collecté par un *rodolo* daté du 1<sup>er</sup> mai 1565, suivi par une collecte ambulante auprès de tous les paroissiens le 2 juin de la même année. Voir *ibid.*, fol. 99 v°. Pour la deuxième campagne aussi, la collecte s'organise en deux étapes: la première remonte au 28 octobre 1582 mais les fonds n'étant pas suffisants, le *guardiano* Zuan Maria Roda organise une deuxième collecte ambulante dans la paroisse. Voir *ibid.*, fol. 141 v°, 143 r°-v°, 145 v°.
- 26.** Sur cet architecte-éditeur et théoricien d'architecture, voir M. Piasentini, *Un architetto dimenticato del secolo XVI: Giovanantonio Rusconi*, thèse de *Laurea*, Venise, Istituto Universitario di Architettura, 1978-1879; Manfredo Tafuri, *L'architettura del manierismo nel Cinquecento europeo*, Rome, 1966, p. 211-212; A. Bedon, «Giovan Antonio Rusconi: illustratore di Vitruvio, artista, ingegnere, architetto», dans *Della Architettura di Gio. Antonio Rusconi*, Vérone-Vicence, 1996 (Testi e fonti per la storia dell'architettura; 1), p. ix-xxi; L. Cellauro, «La famiglia dell'architetto Giovanni Antonio Rusconi: un ambiente di stampatori nella Venezia del Cinquecento», *Venezia Cinquecento*, XIV, n° 28, 2004 (2005), p. 223-236.
- 27.** *Loc. cit.*
- 28.** Si l'hypothèse avait déjà été émise par S. Mason Rinaldi (*op. cit.* note 2, p. 442-443), la spécialiste reprenait simplement les déclarations de T. Temanza, *Le vite dei più celebri architetti*, Venezia, 1778 (copie anastatique, Milan, 1966), p. 481. Un paiement de 10 ducats à Rusconi daté du 24 juillet est la preuve longuement cherchée: voir ASPV, *San Zulian, Scuola del Santissimo Sacramento, Registro di cassa*, b. 1, fol. 133 r°. Peu de doutes subsistaient de toute façon, considérant que le contrat avec le sculpteur Cesare Franco, publié par Mason, précise que l'artiste aurait dû «observer la sagome nella Forma, et nella grandezza secondo che li saranno date da me Giovanantonio Ruscone». Voir S. Mason-Rinaldi, *op. cit.* note 2, doc. 3, p. 453-454.
- 29.** Il s'agit seulement d'une hypothèse car les documents sont muets sur ce point. On pourra en revanche mettre en évidence l'existence de deux documents significatifs à ce propos: tout d'abord le 17 avril 1584, Vittoria reçoit un don de la part du *guardiano* Zuan Maria Rota consistant en une bande de toile de Reims d'une valeur de 15 lires, en compensation des nombreuses factures pour lesquelles il n'avait pas voulu être payé. D'autre part, avant même que le nom de Vittoria n'apparaisse dans le *Registro di cassa* de la *scuola* pour un paiement à titre personnel, le sculpteur adresse à Ottaviano Ridolfi la somme de 31 lires pour «deux figures de *putti* pour l'autel». Cet élément laisse supposer que Vittoria avait remplacé Rusconi dans la direction des travaux, se chargeant de payer à l'avance les différents intervenants. Pour le premier document, voir ASPV, *San Zulian, Scuola del Santissimo Sacramento, Registro di cassa*, b. 1, fol. 138 r°. Pour le second document, voir L. Finocchi Ghersi, «Alessandro Vittoria: Regesto», dans A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper (dir.), *La bellissima maniera. Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento* (cat. exp. Trente, Castello del Buonconsiglio, 1999), Trente, 1999, p. 182.
- 30.** Bien que la *Résurrection* de Palma s'insère plutôt dans le cycle de la Passion pour la partie haute des murs de la nef carrée, quand le 30 avril 1733 Anton Maria Zanetti rédige l'inventaire des tableaux de l'église San Zulian pour les confier aux soins de leurs propriétaires respectifs, la *Résurrection* est remise au *guardiano* du Santissimo: «Adi 2 settembre 1773 Venezia/Ho ricevuto dal Reverendissimo Signor Pievano della Chiesa di San Giuliano io Domenico Sala, Guardian attuale della Scuola del Santissimo Sacramento, l'ordine di registrare ne Libri della nostra Scuola cioè Due quadri esistenti nella cappella, l'uno rappresentante la Cena, l'altro la Manna, come pure la Resurrezione sopra la detta Cappella, e ciò per ordine ricevuto

dalli Capi dell'Excelso Consiglio dei X: il Reverendissimo Signor Pievano suddetto». Voir ASPV, *San Zulian, Capitolo. Scrittura*, b. 3: «*Scrittura spettanti alla chiesa*», fol. marqué «181».

**31.** La seule mention des tableaux concerne en réalité l'achat des rideaux qui les recouvraient et des accessoires pour les suspendre: «adi 2 aprile 1582 per uno fero et anelij (...) per la cortina per il quadro l 16/(...) adì ditto per tela et Sangallo per la Coltrina del quadro grande (...) l 29 s 15/per fattura della coltrina l 2 s 12/per la Corda de la Coltrina l 1 s 10». En 1582, le grand tableau, probablement la *Cène* attribué à Benedetto Caliari, devait déjà être à sa place. Voir ASPV, *San Zulian, Scuola del Santissimo Sacramento, Registro di cassa*, b. 1, fol. 140<sup>ro</sup>.

**32.** Il manque en effet cette inscription que l'on appose normalement quand il s'agit d'une commande mise en place par la confrérie: c'est le cas par exemple de la *Récolte de la*

*manne* de Leonardo Corona pour la *scuola del Santissimo* ou bien de la *Crucifixion de saint André* du même peintre pour la confrérie des *cimadori* (fabricants de cordes) de l'église San Giovanni Elemosinario. Sur ce dernier tableau par exemple, on lit l'inscription suivante: «1590/In tempo de messer Francesco de Gironimo da Ceneda/E de messer Alvise Manenti da la Volta et de messer Domenego de Giulio/Visentin gastaldi dela Scuola de messer Santo Nicolò de cimadori et compagni». Mais on pourrait évoquer également la *Cène* de Tintoret dans l'église Saint-François-Xavier à Paris et nombre d'autres tableaux.

**33.** Un autre portrait de donateur se cache vraisemblablement dans l'*Arrestation du Christ* de Palma le Jeune: il s'agit de la tête d'homme qui surgit en haut à droite, à côté de la torche. Dans la *Cène* attribuée à Benedetto Caliari, il y a du moins un apôtre de trop et deux portraits possibles: l'homme au regard absent au bout de la table à gauche, et

l'homme debout à côté de Jean l'Évangéliste.

**34.** Pour la biographie de Corona, voir V. Sapienza, «Leonardo Corona, 1552-1596», *Venezia Cinquecento*, XVI, n° 32, 2006, p. 195-207. Plus généralement sur ce peintre, voir E. Manzato, «Leonardo Corona da Murano», *Arte veneta*, XXIV, 1970, p. 128-150; V. Sapienza, *op. cit.* note 1.

**35.** M. Boschini, *Le Ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, Francesco Nicolini, 1674, p. non numérotées.

**36.** *Ibid.*

**37.** A. Mainardo, *Anatomie de la messe et du missel, qui est une dissection & déclaration de toutes les parties de la messe, voire jusques au [sic] plus petites, avec une représentation vive de l'antithèse de la cène du Seigneur Jésus, à la messe papistique*, Paris, 1562. Je remercie Francesco Trentini pour m'avoir signalé cet intéressant passage.

**38.** Un *omer* est une unité de mesure qui correspond environ à 4 litres.

## Résumé

Abritée dans une des églises les plus intéressantes de Venise, la chapelle du Saint Sacrement de San Zulian conserve encore intact son décor remontant au dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle. Des œuvres de Palma le Jeune, Leonardo Corona, Girolamo Campagna, Alessandro Vittoria, pour ne citer que quelques noms, font de cet ensemble monumental un parfait exemple d'«œuvre chorale» de la Renaissance vénitienne tardive. À partir des documents d'archives, l'auteur s'intéresse d'une part aux mécanismes de commande de ce décor, d'autre part à sa signification, tissant des liens précis avec le contexte social et dévotionnel et l'histoire de la confrérie du Saint Sacrement.

## Riassunto

Conservata in una delle più interessanti chiese di Venezia, la cappella del Santissimo Sacramento di San Zulian preserva ancora intatta la sua decorazione risalente all'ultimo quarto del Cinquecento. Opere di Palma il Giovane, Leonardo Corona, Girolamo Campagna, Alessandro Vittoria, per citare solo qualche nome, fanno di questo insieme monumentale un esempio perfetto di «opera corale» del tardo Rinascimento veneziano. A partire dai documenti d'archivio, l'autore si interessa, da una parte, ai meccanismi di committenza di questa decorazione, dall'altra, al suo significato, tessendo dei legami precisi con il contesto sociale e devozionale e con la storia stessa della confraternita del Santissimo Sacramento.