

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.

ELENA FROSIO - VALENTINA SAPIENZA

ANDREA VICENTINO AI FRARI

Delle opere pittoriche realizzate per i francescani della Ca' Grande tra la fine del Cinquecento e il principio del secolo successivo, la presenza dei dipinti di Andrea Vicentino nella chiesa dei Frari sorprende innanzitutto per il numero esorbitante: dodici tele in totale. Di queste opere non si sa assolutamente nulla. Si ignorano le circostanze della commissione, la cronologia precisa, si dibatte persino sulle collocazioni originali delle pitture del coro o di quelle attualmente posizionate nel transetto. Se non è ancora possibile rispondere in maniera definitiva alle numerose questioni sollevate da questi dipinti, qualche passo in avanti si può certamente fare. Procediamo allora con ordine.

Il primo problema con cui si è costretti a fare i conti non è soltanto Vicentino ai Frari ma la figura di Vicentino in generale. Un pittore poco studiato, su cui abbondano lacune e informazioni approssimative sia da un punto di vista biografico che dell'impegno artistico. Cosa sappiamo realmente di questo artista?

Sappiamo intanto che Andrea de' Michieli, di origine vicentina (da cui il nome d'arte), nasce intorno al 1542, data che si deduce dall'atto di morte del 1618, e in cui si precisa la sua età: 76 anni¹. Non possediamo invece alcuna notizia certa circa la sua formazione; Carlo Ridolfi (1648) ne fa un autodidatta, cresciuto sulle orme di Tintoretto e Veronese, passato poi nella schiera dei pittori delle Sette Maniere e classificato al terzo posto dopo Palma il Giovane e Leonardo Corona, secondo Marco Boschini (1660)².

Andrea è certamente a Venezia già dai primissimi anni Settanta, quando è al servizio di Lodovico Priuli, procuratore "de ultra" e figlio

¹ PAOLA BATTISTELLA, *Notizie biografiche di Andrea Michieli detto Vicentino*, «Venezia Arti», 9 (1995), pp. 145-146 (p. 145).

² CARLO RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte. Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, [1648], a cura di DETLEV VON HADELN, 2 voll., G. Grote, Berlino 1914-1924, II, pp. 147-149; MARCO BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco. Edizione critica con la «Breve Istruzione» premessa alle «Ricche Minere della pittura veneziana»*, [1660], a cura di ANNA PALLUCCHINI, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1966, ad ind.

del doge Girolamo³. Il 3 marzo 1572 sposa, in contrada di San Barnaba, Elena Bellotti, da cui ha quattro figli⁴.

All'impegno presso i Priuli, segue l'ingaggio a Palazzo Ducale, le numerose pale d'altare per piccole parrocchie della terraferma e gli importanti interventi in qualche chiesa di Venezia (Ognissanti e Santa Caterina, tanto per citare un paio di esempi)⁵. A tal proposito e visto il contesto di cui ci stiamo occupando, varrà forse la pena precisare che Vicentino lavora a più riprese al servizio dei frati cappuccini, nuova costola del francescanesimo, e contribuisce a fissare il tipo iconograficamente compiuto di un soggetto molto caro ai frati minori: l'Immacolata Concezione. Il pittore si fa così interprete precoce di un'iconografia che a Venezia, ancora nella seconda metà del XVI secolo, era tutt'altro che stabilizzata. Di fatto, l'Immacolata Concezione nelle vesti di «donna vestita di sole, con la falce di luna sotto i piedi e il capo cinto da una corona di stelle» (Ap. 12,1) andrà consolidandosi in via definitiva in laguna soltanto dopo gli esiti della pittura di Andrea, che si troverà più volte a raffigurare questo soggetto. Due esempi basteranno a chiarire il nostro proposito: quello più precoce della *Pala Badoer*, risalente al 1594-1595 (già Venezia, scuola di San Giovanni Evangelista, oggi nella chiesa) e quello della *Pala Cortelotto-Salvioni* databile tra il 1612 e il 1618 (Sottochiesa in val Taleggio BG, chiesa parrocchiale, altare di san Francesco)⁶.

L'intervento di Vicentino ai Frari deve collocarsi con ogni probabilità allo scadere del XVI secolo. È più che plausibile che a garantire l'accoglienza del pittore presso i francescani possano aver contribuito i legami con la famiglia Bertuzzi, residente nei pressi della Ca' Grande. Intorno al 1587 infatti Andrea, rimasto vedovo, sposa in seconde nozze Santa Bertuzzi⁷, figlia di Venanzio e nipote di Gasparo di Domenico⁸. Da questo secondo matrimonio nascono ben cinque figli: il primogenito Venanzio,

³ VINCENZO MANCINI, *Per la giovinezza di Andrea Michieli detto il Vicentino. Il pittore di «Cha Priuli»*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 158 (1999-2000), pp. 305-328 (p. 308).

⁴ BATTISTELLA, *Notizie*, pp. 145-146.

⁵ Vedi GIORGIO TAGLIAFERRO, *Andrea Michieli detto Vicentino*, «Dizionario biografico degli italiani», LXXIV, Roma 2010, pp. 332-336 con bibliografia.

⁶ ELENA FROSIO, *Predicazione e pittura: l'Immacolata Concezione e la Pala Salvioni di Andrea Vicentino*, tesi di Laurea Specialistica, Università Ca' Foscari, Venezia a.a. 2010-2011.

⁷ Nell'atto di vendita datato 2 giugno 1622, Santa Bertuzzi cede alcuni terreni che corrispondevano a parte dei beni dotali contenuti nel contratto nuziale stipulato fra lei e Andrea Vicentino in data 21 gennaio 1587 (ASVe, *Notarile Atti*, b. 8401, cc. 173r-177v). Pur disponendo degli estremi cronologici delle nozze non abbiamo rinvenuto traccia del matrimonio religioso.

⁸ Vedi i due testamenti di Gasparo Bertuzzi in ASVe, *Notarile Testamenti*, b. 981, n. 140 (17 agosto 1604); b. 324, n. 301 (6 novembre 1614). Vedi anche l'albero genealogico in appendice.

battezzato col nome del nonno materno, Elena Virginia, Gabriel Zuane, e ancora due maschi entrambi di nome Zuan Antonio Anzolo⁹.

Venanzio è proprietario della spezieria al «segno dell'Annonciata» situata sul ponte dei Frari dirimpetto alla Ca' Grande. La spezieria l'aveva ereditata dallo zio materno Gasparo Bertuzzi, il quale potrebbe aver rivestito il ruolo d'intermediario tra i frati e Vicentino. Gasparo esercita la professione di speziale da medicina ed è un membro influente del Collegio di quest'arte, costituitosi nel lontano 1565, all'interno del quale occupa numerose cariche direttive¹⁰. Tra i fondatori del Collegio emergono i nomi di molti confratelli di San Rocco e tra essi andrà menzionato almeno Girolamo Rota, il celebre guardian grande citato nell'iscrizione della grande *Crocifissione* di Tintoretto per la Sala dell'Albergo (1565), e di cui infine scopriamo il mestiere¹¹. Per quanto riguarda Gasparo, una nota interessante compare nella mariegola del Collegio in data 4 maggio 1611¹²: contrariamente a come accade di consueto, lo speziale non vi è designato semplicemente con il soprannome derivato dall'insegna della sua bottega («alla Nonciada»), ma è accompagnato dall'aggiunta «Michieli», cognome con cui di fatto viene identificato per la notorietà raggiunta dal nipote acquisito e soprattutto per i legami strettissimi che egli aveva intessuto con il figlio di costui, Venanzio¹³. I due testamenti di Gasparo compilati rispettivamente l'anno 1604 e 1614 ci informano che egli risiede in contrada di San Polo¹⁴ (e precisamente al ponte di San Stin – quindi di nuovo praticamente dirimpetto alla chiesa dei Frari) e dispone di un cospicuo patrimonio immobiliare. Tra i vari lasciti, il testatario precisa di voler affidare proprio a Venanzio de' Michieli la sua casa e spezieria al «segno dell'Annonciata», insieme a tutte le sue proprietà. Ancora a Venanzio, Gasparo affida le sue botteghe di *strazzariol* e *fruttarol* poste «su la fundamenta di Frari», dichiarandolo infine erede di tutti i beni restanti. Venanzio non erediterà soltanto i beni ma anche

⁹ BATTISTELLA (*Notizie*, pp. 145-146) aveva segnalato l'esistenza di quattro figli nati da questa seconda unione, cui ora si aggiunge il primogenito Venanzio, attestato in vari documenti, incluso il codicillo testamentario della madre Santa (ASVe, *Notarile Testamenti*, b. 609, n. 322, 25 ottobre 1622).

¹⁰ BMCV, *Mariegola 209* (Mariegola degli Speziali da medicina), vol. 1. Gasparo siede in zonta nel 1567, 1570 (c. 2v), 1584 (c. 7r), 1587 (c. 7v), 1591 (c. 8v), 1595 (c. 9v), 1600 (c. 10r), 1602 (c. 10v) e 1606 (c. 11r).

¹¹ Vedi MARIA ELENA MASSIMI, *Jacopo Tintoretto e i confratelli della Scuola Grande di San Rocco*, «Venezia Cinquecento», 9 (1995), pp. 5-169 (pp. 32-42); VALENTINA SAPIENZA, *Miti, metafore e profezie. Le Storie di Maria di Jacopo Tintoretto nella sala terrena della Scuola Grande di San Rocco*, «Venezia Cinquecento», 33 (2007), pp. 49-140 (pp. 124-125).

¹² BMCV, *Mariegola 209*, c. 57r.

¹³ Va precisato che la nota in questione è stesa con un inchiostro diverso e non pare della stessa mano. Potrebbe comunque essere coeva.

¹⁴ ASP, *Curia, Sezione antica, Status animarum*, b. 2, fasc. 8, csn; ASVe, *Notarile Testamenti*, b. 324, n. 301 (6 novembre 1614). Vedi anche nota 8.

la professione di Gasparo, divenendo uno dei più importanti protagonisti del Collegio degli speciali da medicina durante la prima metà del XVII secolo, con oltre sedici presenze negli organi direttivi della corporazione e occupando per ben tre volte la carica di Priore¹⁵. Altro dettaglio di una certa rilevanza: le riunioni del Collegio dell'arte si tengono, si suppone già a partire dal secondo decennio del Seicento (e certamente dal 1640) in un magazzino di proprietà dei francescani situato nei pressi della Ca' Grande, forse addirittura negli spazi del convento. Emerge dunque con chiarezza che Gasparo Bertuzzi, con cui la famiglia di Andrea stringe legami fortissimi, è un personaggio di primo piano nella contrà di San Polo: proprietario di molte botteghe, case e magazzini situate nelle immediate vicinanze del convento, doveva probabilmente intrattenere relazioni dirette con i frati, di cui era praticamente dirimpettaio insieme a Venanzio e alla moglie Franceschina. Quest'ultima del resto, nel testamento del 1617, istituisce una mansioneria perpetua presso la Ca' Grande, per finanziare la quale investe a livello un capitale di 100 ducati¹⁶. Fra i testimoni dell'atto compare inoltre tale fra' Michele dei Padri minori.

Veniamo ora finalmente ai dipinti. Disposti lungo le fiancate esterne del coro ligneo, compaiono nell'ordine (dal lato destro andando verso l'abside) una scena solitamente identificata con la *Creazione di Adamo e Eva*, il *Crocifisso e le Virtù Teologali e Cardinali*, il *Giudizio universale*, il *Paradiso (Tav. 114a)*; sul lato opposto si ritrovano le *Sette opere di misericordia corporale*, articolate in tre scene distinte: nella prima *Dar da mangiare agli affamati e dar da bere agli assetati*, nella seconda *Vestire gli ignudi, dar alloggio ai pellegrini e visitare gli infermi*, nella terza *Visitare i carcerati e seppellire i morti (Tav. 114b)*. Quanto ai grandi teleri che un tempo occupavano le pareti della cappella maggiore a fianco dei monumenti Foscari e Tron, non c'è motivo di dubitare che proprio questa fosse la loro collocazione originaria, giacché le misure corrispondono praticamente al centimetro¹⁷. Va rilevato immediatamente che i soggetti

¹⁵ BMCV, *Mariogola 209*. Oltre a sedere in zonta per ben dieci volte (1615, 1617, 1619, 1622, 1627, 1631, 1642, 1645, 1648, 1651: cc. 12r-14r, 15r), è sindaco nel 1635 (c. 15r) e consigliere nel 1646 e nel 1648 (c. 16v). Occupa infine la carica di Priore nel 1638, 1642 e 1652 (cc. 15v, 16r, 17r), un vero e proprio record nella storia del sodalizio. È possibile che la professione di speciale da medicina non fosse insolita nella famiglia de' Michieli: tra gli atti di battesimo della parrocchia di San Polo compare una certa Camilla, figlia di Marchio di Michieli, spezier alle tre croci (APF, *Parrocchia San Polo, Registri dei battesimi 1564-1571*, reg. 1, c. 23r); costui potrebbe essere un fratello di Vicentino, visto che Marchio è pure il soprannome con cui è conosciuto uno dei figli del pittore (vedi appendice), che secondo le fonti sarebbe anch'egli stato pittore. L'attività di speciale da medicina venne ereditata da un altro «Gasparo Michielli all'Annonciata», figlio di Venanzio (vedi appendice); Gasparo *junior* occupa la carica di aggiunto del Collegio nel 1658 (BMCV, *Mariogola 209*, c. 18r).

¹⁶ ASVe, *Notarile Testamenti*, b. 1145, n. 140.

¹⁷ Lo spazio che si apre ai lati del monumento Tron misura 175 cm e la larghezza delle tele ivi collocate è pari a 170 cm; accanto al monumento Foscari si apre

dei dipinti di grande formato ripetono ostentatamente quelli del coro: essi raffigurano in effetti (ancora da destra verso sinistra) la *Creazione di Adamo e Eva*, attualmente irrintracciabile (perduta?)¹⁸ e *Crocifisso e le Virtù Teologali e Cardinali* (**Tav. 115**), destinati a decorare la parete Foscarini; e ancora il *Paradiso* (**Tav. 116**) e il *Giudizio universale* un tempo sulla parete Tron.

Pur permanendo alcune lacune nella ricostruzione della commissione di queste opere, alcune questioni di ordine generale possono finalmente essere risolte. In primo luogo, quando ci si trova di fronte ai dipinti, e in particolare a quelli del coro per cui non ci sarà bisogno di immaginare una collocazione originaria diversa da quella attuale¹⁹, la prima impressione che se ne ricava è una sorta di frammentarietà del discorso teologico, tanto che per certi versi non si è neppure capaci di pensare a essi come a un ciclo unitario. Si riesce piuttosto facilmente a farli funzionare per coppie o per blocchi: la *Creazione* con il *Crocifisso*, il *Giudizio* con il *Paradiso*, e in ultimo le *Opere* (nel caso del coro). Eppure questi temi, slegati solo in apparenza, riacquistano una perfetta coesione se riletti alla luce di un filone della spiritualità francescana che prendendo le mosse dagli scritti di Giovanni, e in particolare dal Vangelo e dalla Prima lettera dell'evangelista, comincia con fra' Felice Peretti, futuro papa Sisto V²⁰, per proseguire successivamente con altre opere che avranno una grandissima diffusione. Tra queste fonti si segnala in particolare lo *Specchio spirituale del principio, e fine della vita humana*, dato alle stampe nel 1598 dal francescano Angelo Elli, in un momento dunque praticamente coevo alla possibile datazione dei due cicli di Vicentino ai Frari. Si tratta di un'operetta di piccolo formato, un tascabile per dirla in termini moderni, definito peraltro come uno dei testi devozionali più letti in Italia all'inizio del Seicento. Ne uscirono difatti moltissime edizioni (1596, 1598, 1599, 1606, 1609, 1614, ecc.) e perfino una precoce traduzione in francese (1615). L'operetta è costruita come un dialogo tra maestro e discepolo articolato in quindici ragionamenti

uno spazio di 300 cm e la larghezza dei dipinti misura 295 cm. Vedi anche ANTONIO SARTORI, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, a cura di GIOVANNI LUISETTO, 4 voll., Biblioteca Antoniana, Padova 1983-1989, II/2, pp. 1972-1973 n. 105.

¹⁸ SARTORI (*Archivio Sartori*, II/2, p. 1964 n. 41) ci informa che il dipinto venne rimosso dalla parete destra della cappella maggiore il 27 luglio 1824 per volontà del parroco, profondamente scandalizzato dalla nudità di Adamo ed Eva, tanto che «già da tempo aveva fatto ricoprire il quadro». La vicenda si conclude con uno scambio che vede la *Creazione* di Vicentino lasciare i Frari per l'Accademia e l'*Immacolata* di Giuseppe Angeli raggiungere la chiesa francescana, dove ancora attualmente si trova (*ibidem*, p. 1966 n. 65 cat. 77).

¹⁹ I dipinti sono citati lungo le fiancate del coro già da RIDOLFI, *Le meraviglie*, p. 148.

²⁰ Vedi CECILIA SANSOLINI, *La spiritualità di Sisto V nei suoi sermoni prima del pontificato*, «Miscellanea francescana», 86 (1987), pp. 777-820; EADEM, *Il pensiero teologico spirituale di Sisto V nei sermoni anteriori al pontificato*, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1989.

su temi vari che vanno (appunto) dal principio fino alla fine della vita umana. L'obiettivo dell'autore è dichiarato fin dal proemio:

Questo presente libro adunque, sarà uno specchio, posciaché l'huomo mirando e, rimirando in quello, contemplando il principio, e la fine della vita nostra; [...] veniamo a specchiarsi in tutte queste cose; acciò impauriti da un canto, et allettati dall'allegrezza dall'altro, veniamo a fuggir i peccati, et abbracciar le virtù²¹.

Il risultato di questo intenso dialogo, tuttavia, sembra ancor più interessante di quanto enunciato dallo stesso autore. Facendo appello all'autorità di tanti padri e dottori della Chiesa, Elli traccia con grande maestria il destino dell'uomo dal momento della sua venuta al mondo fino alla morte e al giudizio universale. Ma ciò che più conta in questo contesto sono i nessi che il frate tesse fra creazione dell'uomo, morte di Cristo, giudizio, paradiso e opere, cioè proprio i temi dei cicli di Vicentino.

La Creazione è menzionata esplicitamente quale *opera di Dio*, e ad essa corrisponde in controparte, ciò che l'uomo può fare per ringraziare il suo Creatore: le «bone opere», unico bagaglio che accompagna l'uomo nel momento estremo della morte e ancor più durante il giudizio. Interrogato poco oltre dal discepolo con il quesito «chi muore ha paura?», il maestro risponde di nuovo e senza mezzi termini che perfino il sant'uomo teme la morte e che l'unico avvocato di fronte a «quel severissimo, e giustissimo giudice» (Cristo, naturalmente) sarà «la divotione delle sue opere»²², come precisa l'Ecclesiaste (Ec 12,14). Ed Elli continua:

Mentre adunque habbiamo tempo operiamo bene, che Dio Nostro Signore non ci abbandonerà in quell'hora estrema, e chiudendo l'Inferno, apriracci il Paradiso²³.

Sorprendono anche i numerosi punti di contatto tra i ragionamenti di Elli riservati alla creazione dei progenitori e il dipinto di Vicentino per il coro. In perfetto accordo con le Scritture, il francescano precisa innanzitutto che Adamo fu «creato fuor dal Paradiso terrestre» e subito condotto in questo luogo di delizie, dove Dio creò Eva per rimediare a quella imperfezione propria della donna, creatura più fragile e bisognosa dunque di maggior protezione. Il dipinto di Vicentino non rappresenta allora la creazione dei progenitori: esso allude semmai, attraverso la posizione di Eva raffigurata accanto alla costola di Adamo, alla creazione della prima donna della storia dell'umanità nell'Eden (**Tav. 117a**). Ma ancor di più il dipinto di Vicentino sembra far allusione ai tre «precetti» (per riprendere le parole di Elli) che Dio impose alle sue creature predilette: nutrirsi, moltiplicarsi e obbedire. Adamo, ad

²¹ ANGELO ELLI, *Proemio in Specchio spirituale del principio, e fine della vita humana*, Gio. Antonio Remondini, Bassano 1676, [fol. 2].

²² *Ibidem*, p. 61.

²³ *Ibidem*, pp. 61-62.

esempio, è raffigurato accanto a una coppia di conigli, simbolo ricorrente di amore fecondo e portatore di numerosa prole; il terzo precetto, l'obbedienza, fu l'unico che i nostri progenitori non furono capaci di rispettare, perché pur nutrendosi (il secondo precetto) scelsero il frutto proibito, atto da cui derivò la cacciata dal Paradiso terrestre, raffigurata a destra. Ad essa Vicentino aggiunge una piccola straordinaria invenzione figurativa (**Tav. 117b**). Facendo eco alla lettera di san Paolo ai Romani («a causa di un solo uomo il peccato è entrato nel mondo e con il peccato la morte», Rm 5,12)²⁴, il pittore aggiunge al tradizionale arcangelo Michele con la spada mentre caccia i progenitori una figurina scheletrica munita di falce, immagine consueta della morte. Nel dipinto quindi la morte (in)segue, procede (cioè viene dopo, deriva) letteralmente (e figurativamente) dal peccato dei progenitori. C'è poi il leone posto a fianco al creatore che potrebbe a questo punto avere un significato ricercatissimo: esso potrebbe alludere non tanto, come è stato detto²⁵, alla collera di Dio nei confronti dei progenitori, ma funzionare quale riferimento al versetto dell'Ufficio dei Morti "Libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum" («Liberale [le anime] dalle fauci del leone, affinché non sprofondino nell'abisso e non precipitino nelle tenebre»)²⁶. Difficile pensare in effetti che il mansueto (e un po' deforme) leone di Vicentino possa costituire l'attributo dell'ira dell'Onnipotente (**Tav. 117c**). Posto com'è immediatamente sotto la cacciata, potrebbe invece funzionare quale transizione, e introdurre il fedele alla scena successiva del ciclo, dedicata al tema del destino dell'anima umana nel momento estremo del giudizio.

La morte che figura, quasi incarnata, nel dettaglio della Cacciata è il tema immediatamente successivo alla Creazione anche nell'operetta di Elli. A tal proposito il francescano precisa che «Giesù Christo appare al moriente su la Croce, in carne»²⁷, mostrandosi intransigente e severo verso lo scellerato, e lodando il buon cristiano per aver intrapreso il cammino della virtù, grazie al quale si spalancheranno le porte del Paradiso. Del resto se Dio ha lasciato che la sua creatura prediletta peccasse e si facesse sedurre dal serpente è per consentire agli uomini di distinguere vizi e virtù, e ancor più per contemplare le virtù proprie della divinità. Proprio un serpente compare nel dipinto di Vicentino con il *Crocifisso e le Virtù Teologali e Cardinali* (**Tav. 118a**), questa volta però nella sua veste benefica – il serpente di bronzo – prefigurazione corrente della morte di Cristo sulla croce. Dalla creazione e dal peccato avremmo

²⁴ Il versetto è direttamente citato da ELLI (*Specchio*, p. 29): «Laonde dice San Paolo à Romani, al 3. Per un huomo [Adamo] il peccato è entrato nel Mondo, e dal peccato n'è seguita la morte».

²⁵ ELENA BRAGATO, *Il ciclo pittorico di Andrea Vicentino per il coro della Basilica dei Frari di Venezia*, tesi di Laurea triennale, Università Ca' Foscari, Venezia a.a. 2008-2009, p. 33.

²⁶ Citato anche in ELLI, *Specchio*, p. 106.

²⁷ *Ibidem*, p. 72.

dunque ereditato non soltanto la grazia originale ma anche la consapevolezza delle molteplici virtù della divinità (in particolare secondo Elli della Carità, Fede, Giustizia e Fortezza del Creatore) che nel dipinto di Vicentino sono raffigurate per l'appunto ai piedi del crocifisso.

Segue nello *Specchio* un'ampia sezione dedicata alla condizione delle anime purganti, in cui il maestro risponde ai quesiti del discepolo sul giorno del giudizio, soggetto raffigurato nel terzo dipinto del coro (**Tav. 119**). La successione narrativa nel ciclo di Vicentino è garantita dalla posizione centrale della Carità nella tela precedente (**Tav. 118a**), la cui presenza appare addirittura raddoppiata grazie all'iscrizione apposta sulla lastra marmorea in basso a sinistra con il celebre versetto tratto dalla Prima lettera di Giovanni "Deus caritas est" (1 Gv 4, 8.16; **Tav. 118b**)²⁸. Su questa stessa lastra che trae figurativamente origine dal crocifisso poggia metaforicamente la colonna della Fortezza (poco importa se l'aquila di Giovanni si interpone fra l'una e l'altra virtù). Il motivo della lastra (questa volta senza iscrizione perché la vediamo di sbieco, ma impossibile non cogliere la suggestione) torna di nuovo nel dipinto con il *Giudizio* (**Tav. 119**), dove per carità divina l'angelo solleva la lastra del sepolcro, liberando finalmente l'uomo giusto dalla condanna della morte eterna.

La posizione di Elli sul tema della carità è molto chiara: essa costituisce, assieme alle opere, il principale salvacondotto per il Paradiso. L'assenza di questa virtù sancisce la sorte dei dannati, destinati a bruciare negli inferi in eterno; impossibile prestar loro soccorso «per essere loro fuori di carità»²⁹.

Il forte legame tra giudizio e opere si rafforza ulteriormente nelle pagine successive del volumetto di Elli, in cui il maestro precisa che nel giorno del giudizio «si tratterà corporalmente delle opere di misericordia solamente, ovvero principalmente di quelle»³⁰. Il tema delle «santissime opere» è dunque strettamente connesso a quello della carità e costituisce insieme a questa virtù il discriminante che consentirà o meno all'anima di raggiungere il paradiso, luogo che i santi hanno meritato proprio in virtù delle opere compiute. Nessuna sorpresa perciò se nel ciclo di Vicentino per il coro al *Giudizio* fanno seguito, sull'altra fiancata, le tre tele raffiguranti le opere di misericordia corporale, dotate in un certo senso di un doppio statuto (**Tav. 114b**). Esse costituiscono in effetti anche un nucleo tematico autonomo per il fedele che, procedendo dalla navata verso l'abside, ritrova in immagine le opere di misericordia, come un vero e proprio *specchio spirituale*, un *exemplum virtutis* facilmente accessibile.

Non abbiamo rinvenuto alcuna carta riguardante la commissione dei dipinti per il coro, né di quelli destinati alla cappella maggiore. È possibile tuttavia supporre che si sia trattato di un'iniziativa dei francescani,

²⁸ La centralità della virtù teologale della Carità ritorna anche nel dipinto di medesimo soggetto, un tempo posto nella cappella maggiore (**Tav. 115**).

²⁹ ELLI, *Specchio*, p. 113.

³⁰ *Ibidem*, p. 187.

assistiti forse finanziariamente da qualche scuola presente in chiesa e magari dalla famiglia di uno dei novizi. Due elementi sembrano corroborare questa ipotesi. Intanto nel 1650 i frati rivolgono una supplica a Alvise *quondam* Francesco Foscari chiedendo il permesso di poter collocare sul muro di pertinenza della sua casata «quelli doi quadri grandi» e «li Banchi [...], fatti già per adornamento della cappella maggiore»³¹. I dipinti in questione sono dunque di pertinenza dei frati che, preoccupandosi della loro destinazione, intendono ricollocarli nel luogo per cui erano stati concepiti e da cui erano stati successivamente rimossi per ragioni che ignoriamo³². Inoltre nel *Paradiso* della cappella maggiore (**Tav. 116**), accanto a san Francesco con tanto di stimate, compare un giovanissimo sant'Antonio con il giglio, che sembra proprio un ritratto e che solo, rivolge lo sguardo fuori dalla tela, forse proprio in direzione del coro. Potrebbe trattarsi di un novizio o di un giovanissimo professo del convento, la cui famiglia avrà magari contribuito a finanziare la nuova decorazione pittorica dell'altar maggiore.

Sarà il caso di tornare, in conclusione, sulla strettissima relazione che lega i dipinti del coro a quelli dell'abside, relazione dettata innanzitutto dalla ripetizione degli stessi temi (eccezion fatta per le *Opere*) in entrambi i cicli. Qual è l'esigenza sottesa? Perché diventa necessario (o almeno auspicabile) far ri-apparire, far ri-emergere nella mente e negli occhi di colui che guarda le stesse immagini, gli stessi temi, dentro e fuori del coro? La questione ci pare di grande interesse, e tocca un aspetto fondamentale delle pratiche devozionali, e in particolare la circolazione di religiosi e fedeli entro gli spazi della chiesa e l'uso degli arredi liturgici³³.

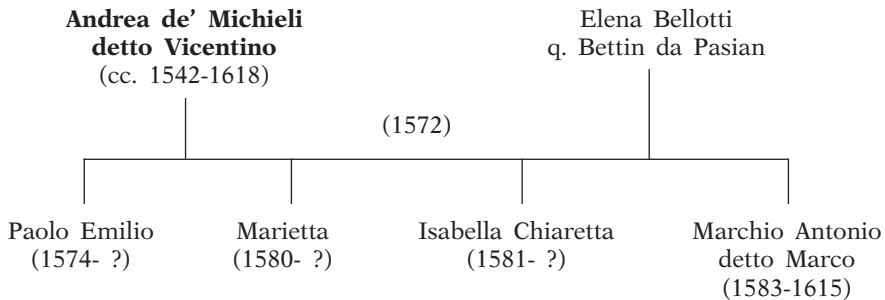
³¹ ASVe, SMGF, *Catastico delle scritture*, b. 1-2, reg. 1, cc. 18v-19r (nostro il corsivo). Vedi anche SARTORI, *Archivio Sartori*, II/2, p. 1810.

³² Nel 1648 RIDOLFI (*Le meraviglie*, p. 148) segnala la presenza, nella cappella maggiore dei Frari, della *Creazione* e del *Crocifisso*. Le tele, in virtù delle loro dimensioni, dovevano necessariamente essere collocate ai lati del monumento Foscari. Vista l'accorata supplica rivolta a Alvise Foscari nel 1650, è possibile ipotizzare che i frati avessero omesso in origine di inoltrare l'adeguata richiesta alla famiglia, che aveva optato a un certo punto per la rimozione dei dipinti dal muro di loro pertinenza. Si precisa tuttavia che Ridolfi non fa nessuna menzione delle restanti due tele del ciclo, forse per un'omissione.

³³ Vedi MASSIMO BISSON e ALLISON SHERMAN in questo volume. Più in generale sui cori nelle chiese veneziane vedi MASSIMO BISSON, *Meravigliose macchine di giubilo: l'architettura e l'arte degli organi a Venezia nel Rinascimento*, Scripta, Verona 2012; MARTIN GAIER, *Facciate sacre a scopo profano: Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2002; *Lo spazio e il culto: relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal 15. al 16. secolo*. Atti delle giornate di studio (Firenze, 27-28 marzo 2003), a cura di JÖRG STABENOW, Marsilio, Venezia 2006; PAOLA MODESTI, *I cori nelle chiese veneziane e la visita apostolica del 1581. Il «barco» di Santa Maria della Carità*, «Arte Veneta», 59 (2002), pp. 39-65. Si segnala che anche sul coro dei Santi Giovanni e Paolo (oggi demolito) un tempo il pittore Santo Zago «a fresco dipinse nell'antico coro di questo tempio, ove apparivano li Santi Martiri Giovanni e Paolo servi di Costanza figlia di Costantino

I dipinti della cappella maggiore sono destinati innanzitutto ai frati, i quali, accedendo in corteo alla chiesa dalla navata destra, prendono posto nel coro per partecipare alle funzioni, alle prediche e agli uffici di ogni sorta. Una volta occupato il coro, lo spazio che reca all'esterno il segno visibile del destino dell'uomo attraverso il ciclo di Vicentino, i frati perdono il contatto visivo con quei temi che li avrebbero esortati a meditare sul mistero e sulle condizioni necessarie alla salvezza dell'anima. Perciò gli stessi soggetti riappaiono sulle pareti dell'altar maggiore: perché siano nuovamente svelati ai frati seduti sugli stalli del coro. Lo stesso gioco di duplice svelamento verrebbe riproposto a quei fedeli che per ragioni devozionali percorrono le fiancate del coro per raggiungere gli spazi situati al di là di esso (**Tav. 114a-b**). Ancora una volta, perduto il contatto visivo con i dipinti posizionati all'esterno dei banchi del coro, anche il fedele vedrà riaffiorare gli stessi temi non appena varcata la recinzione, in uno scambio ininterrotto tra memoria e visione.

ALBERI GENEALOGICI - FAMIGLIE DE' MICHELI E BERTUZZI



Magno [...], In altra parte vedevansi li medesimi Santi Martiri che erano decollati per ordine di Giuliano Imperatore [...]» (Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. 1305, ROCCO CURTI, *Cronaca del Convento dei Santi Giovanni e Paolo*, sec. XVII, ff. 83r-v, citato da MONICA MEROTTO GHIDINI, *Il tramezzo nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo a Venezia*, in *De lapidibus sententiae: scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di TIZIANA FRANCO e GIOVANNA VALENZANO, Il Poligrafo, Padova 2002, pp. 257-262 (pp. 261-262).



(a)



(b)

Tav. 114 - Andrea Vicentino, Venezia, basilica dei Frari, (a) *Creazione di Adamo e Eva; Crocifisso e le Virtù Teologali e Cardinali; Giudizio universale; Paradiso*, lato destro del coro; (b) *Sette opere di misericordia corporale (Dar da mangiare agli affamati e dar da bere agli assetati; Vestire gli ignudi, dar alloggio ai pellegrini e visitare gli infermi; Visitare i carcerati e seppellire i morti)*, lato sinistro del coro.



Tav. 115 - Andrea Vicentino, *Il Crocifisso e le Virtù Teologali e Cardinali*, Venezia, basilica dei Frari, transetto sinistro.



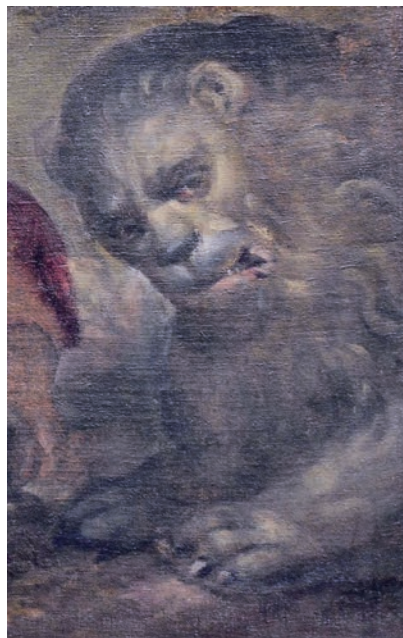
Tav. 116 - Andrea Vicentino, *Paradiso*, Venezia, basilica dei Frari, transetto sinistro.



(a)



(b)

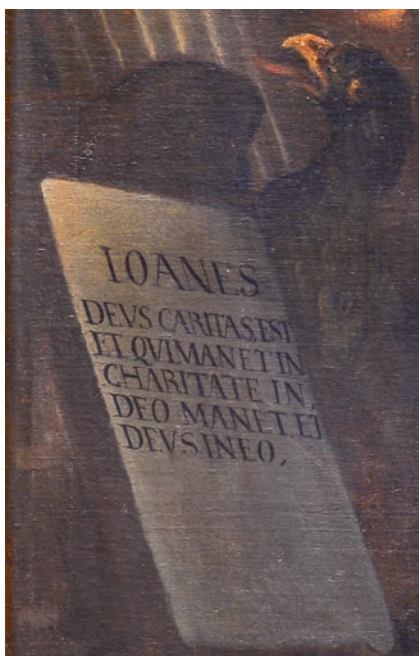


(c)

Tav. 117 - Andrea Vicentino, *Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre*, Venezia, basilica dei Frari, lato destro del coro, (a) intero; (b-c) particolari.



(a)



(b)



(c)

Tav. 118 - Andrea Vicentino, Venezia, basilica dei Frari. (a) *Il Crocifisso e le Virtù Teologiche e Cardinali*, lato destro del coro, intero; (b) particolare; (c) Andrea Vicentino, *Il Crocifisso e le Virtù Teologiche e Cardinali*, transetto sinistro, particolare.



Tav. 119 - Andrea Vicentino, *Giudizio Universale*, Venezia, basilica dei Frari, lato destro del coro.

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