



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
magistrale

in

Storia delle arti e  
Conservazione dei beni  
artistici

Tesi di Laurea

**AFFRESCHI DI  
SANTO STEFANO  
DI VENEZIA**

STORIA DI  
UN' ATTRIBUZIONE

**Relatore**

Ch. Prof. Sergio Marinelli

**Correlatore**

Ch. Prof. Giovanni Maria Fara

**Laureando**

Simone Fregona

Matricola 841043

**Anno Accademico**

2019 / 2020



INTRODUZIONE .....	1
<b>1. IL PRIORE GENERALE E L'ORDINE AGOSTINIANO A VENEZIA .....</b>	<b>2</b>
1.1 GABRIELE DELLA VOLTA ARCHITETTO E LA PATERNITÀ DELLA FABBRICA .....	5
<b>2. L'APPARATO DECORATIVO .....</b>	<b>11</b>
2.1 LE SCENE.....	19
2.2 LE INCISIONI DI JACOPO PICCINI E LA FORTUNA CRITICA .....	23
2.3 CRONACHE DI RESTAURO .....	27
<b>3. L'ALTRA METÀ DEL CICLO.....</b>	<b>30</b>
3.1 UNICO CICLO DIFFERENTI AUTORI.....	34
3.2 DOMENICO CAMPAGNOLA?.....	38
3.3 GIOCHI DI PUTTI: REPERTORIO TIPICO NELL'INCISIONE E NEL DISEGNO DEL NORD ITALIA .....	42
3.4 DATAZIONE DELL'OPERATO DI DOMENICO CAMPAGNOLA IN SANTO STEFANO .....	45
<b>CONCLUSIONI .....</b>	<b>50</b>
<b>IMMAGINI.....</b>	<b>54</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>90</b>

## INTRODUZIONE

Questo elaborato si pone lo scopo di raccogliere le notizie legate alla decorazione, oggi quasi totalmente perduta, che si trovava nel chiostro del convento di Santo Stefano di Venezia. I pochi brani di affresco sopravvissuti sono attualmente presso il Polo Museale, esposti nella Galleria Giorgio Franchetti alla Ca'd'Oro.

Il punto di partenza è il 1529, quando un incendio distrusse il convento degli agostiniani, votato al Protomartire. Importante, prima di parlare principalmente dell'affresco decorativo, è delineare: le figure e le motivazioni che ne portarono alla realizzazione; non solo legate alla scelta dell'artista, ma anche al movente che spinse alla *necessità* di decorare il nuovo chiostro.

La scelta di questo tema è legata alla volontà di provare a chiarire quella che è una attribuzione incerta, che vuole Domenico Campagnola quale realizzatore del ciclo insieme a Giovanni Antonio da Pordenone. Nel corso di questo elaborato è risultato che la critica ha sposato l'ipotesi di Silvio De Kunert, su suggerimento di Fiocco. Nella critica successiva, non si trova autore che abbia cercato di articolare tale ipotesi, cercando di darle fondamento – o respingendola. Si cercherà di approfondire tale attribuzione, cercando di provare a riunire le informazioni relative al ciclo, ai suoi autori, alla fabbrica che lo ospita ed al committente.

L'elaborato si apre con il delineare il committente, attraverso la cui analisi, si capisce come egli sia il punto di partenza, il fattore discriminante, senza la cui presenza probabilmente, non esisterebbe l'oggetto di questo studio.

Esaurita la figura del committente, l'analisi si incentrerà principalmente sulla decorazione ad affresco, che occupa nella sua interezza, due pareti del chiostro appena costruito. Si vedrà come in realtà, i dati certi e sicuri, sono pochi. Anche le date, ormai assodate dalla critica, saranno qui messe in oggetto di studio. Dopo la raccolta delle fonti storiografiche che hanno trattato e descritto il ciclo decorativo, da sciogliere rimane la questione della paternità di quella parte di ciclo non realizzata da Pordenone.

Il nocciolo principale di questo elaborato sarà approfondire l'ipotesi di De Kunert, e con essa cercare di rispondere a tutti i quesiti che si sono aperti nel corso dello studio.



## 1. IL PRIORE GENERALE E L'ORDINE AGOSTINIANO A VENEZIA

La principale figura che spicca nell'arco di tempo entro cui furono realizzati gli affreschi fu Gabriele della Volta (fig.1). Non sono molte le notizie legate alla sua persona prima dell'attività nell'ordine degli Agostiniani. Nacque nel 1468, quasi sicuramente in ambito lagunare, dato il suo soprannome *Venetus*<sup>1</sup>. Viene designato in quanto ordinato all'ordine agostiniano dopo il suo venticinquesimo anno d'età, anche se Perini lo identifichi già nel 1497, come *magister theologus*<sup>2</sup>. L'incertezza che avvolge la datazione del suo ordinamento è legata alla mancanza di informazioni relative ai suoi primi anni nell'ordine. Il suo nome appare nel 1505, in quanto co-firmatario di una protesta al capitolo perugino: "*Mag. Gabriel de Venetiis Diffinitor*"<sup>3</sup>. *Diffinitor*, ossia facente parte del definitorio di una provincia, la cui ipotesi è Treviso, dove si troverà pochi anni a seguire. All'alba del XVI secolo, si legò alla persona di Egidio da Viterbo, studioso e dal 1506 vicario apostolico dell'ordine agostiniano. Egidio da Viterbo venne creato cardinale (1517) e nominato protettore dell'ordine degli eremitani di Sant'Agostino, e nel medesimo anno venne inviato in Spagna per conto di Papa Giulio II, con cui intratteneva un rapporto d'amicizia<sup>4</sup>. Con il cardinale impegnato presso la corte di Carlo V, il ruolo di rettore e vicario generale venne affidato al Della Volta su raccomandazione dello stesso Egidio. Il successore di Giulio II, Leone X lo designò a sua volta priore generale dell'ordine agostiniano, ruolo ratificato nel 11 giugno 1519 dal capitolo di Venezia – sul quale sembra abbia avuto un certo peso l'intercessione dell'amico Pietro Bembo<sup>5</sup>. Nel periodo del suo mandato apostolico, Gabriele della Volta, visse in prima persona il problema della riforma luterana. Infatti, non va dimenticato che la ideologia di Lutero nasce dall'ambito agostiniano di Erfurt, prima che il predicatore diventasse docente presso l'università di Wittenberg; e che sempre in questi anni egli redasse la famosa *Disputatio pro declaratione virtutis indulgentiarum*, ossia la *Discussione sulla dichiarazione del potere delle indulgenze*, meglio conosciuta come le 95 tesi di Martin Lutero. Non a caso, nel 1526, lo stesso Gabriele della Volta indisse un sinodo agostiniano nella città di Treviso il cui punto focale fu, appunto, confermare la presa di posizione dell'ordine agostiniano nei

---

<sup>1</sup> SANFILIPPO 1990 p.10

<sup>2</sup> PERINI, 1931. pp. 22s

<sup>3</sup> SANFILIPPO. 1990 p. 10

<sup>4</sup> *Ivi* p.11

<sup>5</sup> *Ibidem*

confronti dell'eresia luterana. Come nota Augusto Serana, tale evento, nonostante l'importanza dello stesso, non viene riportato nelle principali cronache della marca trevigiana<sup>6</sup>. Solo un'insegna incisa in una colonna della chiesa di Santa Margherita di Treviso – ora distrutta – riporta l'evento, trascritta pari dal cronista Burchelati nel suo *Commentariorum*. Della Volta venne nominato presidente del sinodo per mezzo di un'epistola pontificia di papa Clemente VII. La cronaca riporta in un primo tempo, l'intenzione del priore generale di dimettersi dal suo ruolo data l'inefficienza nel gestire la crisi luterana, ma l'assemblea si oppose e lo convinse a riprendere il suo posto<sup>7</sup>. In realtà, Della Volta, non prese una posizione decisiva riguardo la questione d'oltralpe; si limitò a delle missive indirizzate ai padri superiori dell'ordine di Lutero. Scrisse inizialmente al provinciale di Sassonia, investendolo dell'autorità per incarcerare e scomunicare Lutero e chiunque si fosse votato alla sua causa. Scoprendo che non aveva trovato seguito la sua missiva, attese l'avvenire del capitolo veneziano, nel 1519 per confrontarsi direttamente con Johann von Staupitz, vicario generale dell'ordine degli Eremitani in Germania, e predecessore di Lutero nella cattedra di Wittenberg. A tale capitolo furono invitati anche i rappresentanti dell'ordine oltralpe, che però non risposero alla convocazione e non si presentarono, e così fece pure Staupitz. Egli non rispose nemmeno alle successive lettere scritte da Della Volta, nemmeno sotto la minaccia dello stesso di revocare alla sua congregazione ogni grazia, indulto o privilegio. Staupitz lasciò la sua carica, e così il Della Volta lasciò ogni tentativo di contatto. Solo nel 1521 si decise di contattare direttamente Martin Lutero stesso, con il risultato però di raggiungere solo Filippo Melantone, amico personale di Lutero. Con questo ultimo fallimento finirono i tentativi di Gabriele della Volta di risolvere la crisi luterana<sup>8</sup>. Dopo il sinodo trevigiano, il priore si fermò a Venezia dal 1526 al 1533, dove lo si trova al capitolo di Padova. Morì da lì a pochi anni dopo, nel 1537 a Roma<sup>9</sup>.

Dal 1526 al 1533, come sopracitato, il priore si soffermò a Venezia. Soggiorno che portò ad un'aspra critica nei suoi confronti da parte di Girolamo Seripando, suo successore nel ruolo di Generale dell'ordine, che lo criticò in quanto, soffermandosi in laguna, veniva meno ai suoi compiti. Nel soggiorno veneziano, traspare dalle fonti che la più importante

---

<sup>6</sup> SERANA, 1917. p. 14

<sup>7</sup> *Ivi* p.23

<sup>8</sup> SANFILIPPO 1990 p. 11

<sup>9</sup> PERINI. 1931. pp. 22 - 23

opera che fece, fu di chiamare «[...] attorno a sé architetti, capimastri e muratori in buon numero e data loro l'idea del come nuovo dalla fundamenta si dovea rizzare il monastero ed il chiostro»<sup>10</sup>. Luijk traccia un profilo del priore: «era energico, ma amava la pompa nonostante che fosse un grande promotore dell'osservanza»<sup>11</sup>. Attraverso questa lente, le opere che eseguì nel convento e nella chiesa appaiono sotto una luce diversa. Non sono solo opere di comodità pubblica, volte a migliorare, cambiare la vita monastica e conventuale, sono operazioni politiche volte alla affermazione della sua persona. Oltre alle azioni svolte nel convento – che verranno approfondite più avanti- anche nei conclavi da lui convocati e presieduti – quello di Venezia del 1519, Treviso 1526 e Padova 1533- si nota una scelta *pomposa*. Nel capitolo di Treviso, in particolare si nota una certa fastosità «come appare dal fatto che il priore generale assistette con altre persone di alta autorità ad un ballo di gala in suo onore»<sup>12</sup>. Le informazioni riguardanti le opere di Gabriele sono scarse, senza sapere perché, di fatto, oltre a delle piccole riforme della vita conventuale non fece molto altro, oppure perché rimase schiacciato dagli eventi politici – Sacco di Roma- e religiosi - Riforma luterana. Non si fatica a credere che il priore fosse principalmente incentrato su di sé e sul suo convento, anche alla luce delle critiche mosse dal suo successore. Non è difficile da credere che la figura del Della Volta, vada perdendosi essendo di passaggio tra due figure che fecero la storia dell'ordine, ossia Egidio da Viterbo ed ancor di più Seripando.

---

<sup>10</sup> APOLLONIO 1911 p. 94

<sup>11</sup> LUIJK 1973 p. 16

<sup>12</sup> *Ivi* p. 20

## 1.1 GABRIELE DELLA VOLTA ARCHITETTO E PATERNITÀ DELLA FABBRICA

Nella notte fra il 3 e il 4 gennaio del 1529 divampò l'infausto incendio che coinvolse l'insediamento agostiniano e distrusse quasi completamente il monastero sito in campo Santo Stefano. Nel lato nord dell'edificio le fiamme furono bloccate dal *rio dell'Anzolo*, e dal lato opposto si estinsero prima di poter recare ingenti danni alla chiesa votata al protomartire<sup>13</sup>. Nel rovinoso accaduto, oltre all'edificio, di cui rimane testimonianza visiva unicamente nella veduta di Jacopo de' Barbari, fu perduto un vasto patrimonio librario del convento stesso, oltre un gran numero di testi a stampa ivi conservati dai librai locali<sup>14</sup>. Sicuramente fu un'occasione per il priore Gabriele della Volta per poter realizzare una fabbrica a suo nome e quindi lasciare un segno indelebile del periodo del suo priorato – dal 1519 al 1537<sup>15</sup>.

La ricostruzione del convento non fu l'unico intervento architettonico voluto dal priore nel complesso eremitano a Venezia. Fece aprire una porta, volta a collegare il convento con la chiesa, facilitandone l'accesso ai confratelli. Riporta l'iscrizione sull'architrave: *GABRIEL. N. APERUITN MDXXVI*<sup>16</sup>(fig.2). Sempre ad opera del Dalla Volta fu la costruzione della nuova sacrestia conclusa nel 1525, e con essa, tutti gli spazi adiacenti con lo scopo di agevolare la vita quotidiana dei frati eremitani. La sacrestia venne eretta in un *terren vacuo* che all'epoca era occupato da un tagliapietre, tale Zuan Buora, che aveva in affitto il terreno dal 1508<sup>17</sup>. Tale terreno era l'unico luogo dove Gabriele poteva effettivamente lavorare, assecondando le sue mire architettoniche; Infatti, la sacrestia, unisce uno scopo conventuale, ma anche uno scopo privato e personale. La piccola fabbrica, votata all'arcangelo Gabriele – omonimo del priore - fu destinata a luogo di sepoltura dello stesso e della sua famiglia, dato che nel 1532 il fratello, Leonardo della Volta, si vide concessa l'esclusività di poter seppellire solo i componenti della sua famiglia e nessun altro<sup>18</sup>. Queste opere sono sintomo della volontà di Gabriele della Volta di poter operare fisicamente sul suo convento, non solo nella confraternita ma concretamente nell'architettura della casa che l'ospitava.

---

<sup>13</sup> SANUDO 1897 coll. 326

<sup>14</sup> *Ivi.* Coll. 326

<sup>15</sup> SANFILIPPO. pp. 10-12

<sup>16</sup> APOLLONIO 1911. p. 30

<sup>17</sup> CANIATO 1997. p 194

<sup>18</sup> ASVE, Santo Stefano, b. 6a, III

La passione che il Priore generale nutriva per l'architettura viene confermata dal fitto scambio epistolare con l'amico Bembo dove in un passo riporta «*non bisognava men perito e diligente e animoso architetto di voi*»<sup>19</sup>. Queste parole hanno fatto sì che gli studiosi dei secoli seguenti, attribuissero allo stesso Priore il ruolo di architetto ed artefice della fabbrica. Nota Fatuzzo in realtà, di come questo altro non sia un epiteto encomiastico. Lo scopo del Bembo, probabilmente, era sottolineare l'attenzione e la cura con cui il Della Volta seguiva i lavori<sup>20</sup>. Primo fra tutti fu Moschini ad accreditarlo come architetto<sup>21</sup>, e così il Selvatico che gli riserva parole non d'encomio, ma un'aspra critica rilegata in un piccolo paragrafo di poche righe<sup>22</sup>. Il primo quesito da porsi è quindi, chi fu l'architetto del nuovo convento? Il Venturi risponde a questo dubbio, attribuendo al padre Gabriele una certa partecipazione a livello progettuale «*e lo Scarpagnino avrebbe dato la sua opera, come direttore ed esecutore dei lavori*». Sarebbe quindi Antonio degli Abbondi – detto lo Scarpagnino – l'architetto che sovrintese la fabbrica. Architetto di origine milanese, che fece molte opere in terra veneziana, e precisamente, in campo Santo Stefano fece la facciata di palazzo Loredan. Attribuzione, quella del Venturi, che non trova riscontro nei documenti e nelle fonti. Cercando altre possibili attribuzioni, è noto che intorno all'ordine degli eremitani, giravano due figure di architetti e scultori, Tullio Lombardo e Giovanni Buora – che fu lo *Zuan* tagliapietre affittuario di quel *terren vacuo* sopraccitato.

Che la bottega dei Lombardo vorticò intorno alla realtà agostiniana è dimostrato dalle opere realizzate per loro nella chiesa, come le statue dell'altare Corbelli raffiguranti Nicola da Tolentino, San Girolamo e Sant'Andrea – firmate nel basamento «Pietri Lombardi» (fig.3). Conservata nella chiesa si trova anche la *Testa di giovane santo*, attribuita al figlio di Pietro, Tullio (fig.4). Sempre di bottega lombarda è la realizzazione del *barco* (fig.5). Smantellato tra il 1610 ed il 1613 ed ora murato nel coro, esso presentava un coronamento con le statue dei dodici apostoli, posti su una trabeazione retta da colonne che scandivano lo spazio e le aperture in corrispondenza delle navate<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> BEMBO 1559. vol.III pp.154-155

<sup>20</sup> FATUZZO 2017. p. 57

<sup>21</sup> MOSCHINI 1815 vol II, p 587

<sup>22</sup> SELVATICO 1847. pp. 213-214

<sup>23</sup> BRISTOT 2007. p. 452

Decorative della chiesa, si trovano anche molte opere della bottega dei Buora. Giovanni Buora collaborò con molti architetti in ambito veneziano, in particolar modo con la bottega di Pietro Lombardo, da cui comunque mantenne una identità separata. Queste molte collaborazioni rendono difficile articolare con precisione un *corpus* definito di opere<sup>24</sup>. Eseguito per sua mano troviamo il *Monumento funebre di Jacopo Suriano* (fig.6), posizionato nella controfacciata della chiesa, dove era anche posto, fino al 1742 l'altare della *Madonna della neve* (di cui è sopravvissuto un bassorilievo in bronzo) (fig.7), anch'esso realizzato dal medesimo Giovanni – ma tradizionalmente attribuito a Pietro Lombardo<sup>25</sup>. Sempre di mano della medesima bottega è la lunetta posta in cima all'entrata del convento raffigurante *Sant'Agostino in gloria*<sup>26</sup>(fig.8). Il legame che la famiglia Buora aveva con il convento, lo si può dedurre dal fatto che il figlio di Giovanni, Antonio, si fece seppellire nel chiostro del convento insieme alla madre ed i figli. Si ricorda ancora una volta l'affitto dentro il convento stesso, concesso a Giovanni e poi ereditato dai figli – essendo accreditato un tagliapietre anche nel 1521, otto anni dopo la morte di Giovanni. A sottolineare l'eventuale commissione alla bottega dei Buora, si notino i capitelli reggenti l'architrave del chiostro (fig.9). Essi richiamano gli stessi capitelli che si trovano impiegati a San Giorgio (fig.10) e nella chiesa di Santa Maria Maggiore – fabbrica e progetto di Tullio Lombardo in collaborazione con Giovanni Buora<sup>27</sup>.

Ci sono similitudini esecutive alle fabbriche precedenti o contemporanee di entrambe le botteghe. Sicuramente, il fatto che la bottega dei Lombardo oggettivamente cercò di rimanere a passo con quelle che furono le innovazioni architettoniche, porterebbe a valutare il convento come un lavoro arcaico se paragonato alle loro opere<sup>28</sup>. Si può allora ricondurre alla bottega di Giovanni Buora – ed i figli Antonio e Andrea – l'esecuzione della fabbrica eremitana.

Se ci sono delle somiglianze con le altre fabbriche realizzate a Venezia dalla bottega in questione, una spiegazione non si trova alla trabeazione dritta, retta da un fitto colonnato, non usuale in ambito veneziano di XVI secolo (fig.11). Questa scelta architettonica

---

<sup>24</sup> MENEGAZZI 1972

<sup>25</sup> WIEL, GALLO, MERKEL 1996. pp 24 - 25

<sup>26</sup> BRISTOT 2007. p. 456

<sup>27</sup> FATUZZO 2017. p. 59

<sup>28</sup> *ibidem*

potrebbe essere dettata dalla volontà del priore di donare al proprio ordine una fabbrica che in tutto per tutto ricordasse una antica *domus*<sup>29</sup>. Un richiamo all'antichità viene trasmesso anche dalla disposizione delle colonne, che in confronto alla fabbrica quattrocentesca, quasi vedono raddoppiare il proprio numero - esigenza data dalla rimozione dei barbacani e dalla trabeazione lignea. Insolita per la realtà lagunare è inoltre la decisione di interrompere la trabeazione in corrispondenza delle colonne. Queste scelte, oltre ad essere date dalla volontà del priore - accreditato in più fonti come conoscitore delle teorie vitruviane - possono essere giustificate da un evento della fine degli anni Venti del 1500 che riguardò la realtà veneziana.

Nel 1527, accadde quello che passò alla storia come il Sacco di Roma. A seguito di questo avvenimento, molte figure della cerchia artistica romana fuggirono nelle altre città della penisola. A Venezia giunsero, fra i tanti, gli architetti Jacopo Sansovino, Michele Sanmicheli e Sebastiano Serlio. Tutti trovarono terreno proficuo e committenze importanti. Non si può ipotizzare una partecipazione alla fabbrica in oggetto di questo scritto, ma non si può escludere che una figura come quella dell'umanista Gabriele della Volta possa essere entrato in contatto con uno dei tre, alla luce inoltre di un rapporto che già esisteva fra Pietro Bembo e Sansovino<sup>30</sup>. È anche confermata una collaborazione fra la bottega dei Buora e Sansovino, l'altare per la confraternita della Beata Vergine, realizzato nel 1536 nella chiesa Santa Maria Mater Domini, su disegno di Sansovino.

Molto probabilmente, lo stile architettonico, più semplice e rivolto all'antico, tipico di Giovanni Buora e seguito dai figli, meglio si sposava all'ideale di *domus* che Gabriele della Volta voleva attribuire alla sua fabbrica. Sicuramente il priore aveva anche premura di finire i lavori prima di indire il prossimo capitolo generale. Questo fatto, e anche la volontà di accertarsi di affermare il proprio lascito all'ordine prima della sua dipartita – ricordiamo che nel 1529 il priore aveva superato i sessant'anni - ha spinto alla scelta di una fabbrica più semplice nelle forme e conseguentemente meno impegnativa a livello economico.

---

<sup>29</sup> *Ivi*, p.61

<sup>30</sup> *Ibidem*

Alla luce di tutti questi dati, non si può che concordare con Fatuzzo quando affida alla bottega dei Buora la realizzazione del convento<sup>31</sup>.

La fabbrica fu sicuramente ad un buon punto di realizzazione nel 1532, data riportata nell'incisione che la critica affida alla invenzione di Pietro Bembo, amico del priore generale. Di fatto, dal fitto scambio epistolare, si evince che le rime non le scrisse Bembo, ma egli si limitò a correggere un testo già redatto dal Dalla Volta<sup>32</sup>. Riporta l'iscrizione «GABRIEL VENETUS AUGUSTINIANORUM EREMITARUM MAGISTER DOMUM SOCIORUM IGNI ABSUMPTAM A FUNDAMENTIS RESTITIUT MDXXXII»<sup>33</sup>(fig.12). Sostiene Caniato, che tale data non è da considerarsi come data conclusiva della riedificazione del convento ma come data intermedia dei lavori<sup>34</sup> – conclusiva del chiostro. I lavori probabilmente continuarono, proseguendo non in maniera continua e omogenea sull'idea di un progetto condiviso, ma anzi probabilmente vennero eseguiti per addizioni successive, senza seguire un progetto preordinato. Nel *Libro de propositioni* dell'ordine eremitano, nel corso degli anni seguenti, vengono destinati fondi a diverse opere legate al convento: la realizzazione della foresteria, la conclusione di lavori avviati (come le camere del nuovo priore) e modifiche dei fabbricati già realizzati. Si nota che l'ordine manteneva comunque un controllo sulle modifiche, nonostante non si seguisse un progetto<sup>35</sup>. Con una *proposizione* del 1565, dove viene riportato l'affidamento di due stanze a due frati obbligati di «*fabricar di sopra a loro spese il tutto et per semper tenirle in conzo et colmo di loro*», si può intuire come, di fatto, la fabbrica non potesse ritenersi completa nella sua totalità, neanche trent'anni dopo quel riportato 1532<sup>36</sup>.

In questa sede si andrà ad esaminare solamente la struttura del chiostro. Esso si presenta, irregolare, con una pianta a forma di trapezio (fig.13) che, forse, segue le fondamenta sopravvissute del precedente convento (fig.14) - probabilmente semplicemente per un minor impegno monetario. Il fitto colonnato si posiziona sopra un alto parapetto e regge la già citata trabeazione dritta caratterizzata da un architrave a doppia fascia, specchiata

---

<sup>31</sup> *Ibidem*

<sup>32</sup> BEMBO n.1123 p.162

<sup>33</sup> «*Gabriele Veneto, maestro degli eremitani agostiniani ha ricostruito dalle fondamenta la casa dei suoi fratelli distrutta dal fuoco 1532*»

<sup>34</sup> CANIATO 1997. p. 196

<sup>35</sup> *Ibidem*

<sup>36</sup> *Ivi*. p. 198



sopra e sotto il fregio liscio – dove nel lato nord-orientale troviamo l’incisione con la data. In corrispondenza di ogni colonna la continuità della trabeazione viene interrotta da una porzione aggettante della stessa (fig.15). La necessità di questa interruzione è data da motivi statici, intuibili dalla corrispondenza colonne-archi di scarico. Sull’aggetto centrale di ogni parete è riportata l’impresa araldica di Gabriele della Volta, ossia un drago che si morde la coda – che viene riportato più volte, non solo nel chiostro ma anche nel pozzo della sacrestia nuova, da lui eseguita. Come già accennato, il colonnato assomiglia in tutto per tutto a quello in isola di San Giorgio Maggiore, nel monastero benedettino, che ha visto nella costruzione la partecipazione di Giovanni Buora. Le colonne si presentano con base attica e fusti lisci con lieve entasi. Il capitello presenta un collarino particolarmente alto e scanalato sormontato da un echino decorato a motivo di squame. I cartocci sono decorati con un motivo stilizzato fitomorfe.

La trabeazione retta, che all’epoca del 1532 si può considerare un *unicum* a Venezia - come si deduce dal saggio di Pagliara<sup>37</sup>-, venne però aspramente criticato dall’umanista Alvise Cornaro che nel suo *Trattato d’architettura* – inedito fino al 1952 - porta il chiostro di Santo Stefano in Venezia come esempio di un «*errore insoportabile*». Egli sostiene nelle sue regole generali, che «*le colone tonde non si debbono metter in edifitio per sustentar una parte di esso, et per sustentar volto, che sustenti tal edefitio o ver Architravo [...]*»<sup>38</sup>. Non è dato sapere se tale critica fosse condivisa dall’opinione pubblica del tempo, ma sicuramente è prova che tale scelta architettonica non passò in sordina ai contemporanei.

---

<sup>37</sup> PAGLIARA 2002. pp. 536-538

<sup>38</sup> CORNARO 1980. pp. 46 - 47

## 2. L'APPARATO DECORATIVO

Iniziata la ricostruzione del convento, si può dedurre, una volta quantomeno finito il chiostro, il Priore, decise di affrescarne le pareti, commissionando l'opera a Giovanni Antonio de Sacchis, conosciuto come il Pordenone. Non vi è ad ora, un documento da cui si possano trarre informazioni riguardo alla data, pagamento e dettagli della commissione. Sicuramente si può immaginare che conoscesse l'operato del pittore, che nel primo ventennio del XVI secolo, lavorò in isola, prima nella chiesa di San Rocco, dove dipinse le ante delle porte degli argenti ed affrescò il coro, tra il 1527 e 1528, e poi a Madonna dell'Orto. Il pittore friulano operò anche nella città di Treviso, dove realizzò la decorazione pittorica della cappella Malchiostro all'interno del Duomo, nel 1520<sup>39</sup>. Medesima città dove fu Gabriele della Volta fra il 1523 e il 1526<sup>40</sup>. Inoltre, il Priore, ebbe modo di vedere l'opera del De' Sacchis anche nei suoi viaggi in terra lombarda come Cremona e Piacenza. A Cremona, oltre alle magistrali opere realizzate nel Duomo, il pittore friulano affrescò il refettorio dell'Ordine eremitano, che ospiterà il priore 1531 – come si deduce dallo scambio epistolare con Bembo. La scelta di commissionare il ciclo di affreschi al Pordenone può essere ricercata in due cause. La prima, come nota Bonelli, è il fatto che comunque, a differenza di molti contemporanei, il Pordenone «*possiede una definita personalità di frescante che supera sia per la quantità che per qualità [...], quella del pittore da cavalletto*»<sup>41</sup>. La seconda è la familiarità che aveva il pittore con l'ordine, avendo già lavorato su loro commissione, come a Cremona<sup>42</sup>. Nota Fatuzzo che un altro motivo può essere trovato nel suo breve soggiorno a Piacenza. Nel breve periodo che il priore si fermò nella città piacentina, egli entrò in contatto con la famiglia Landi. Costanza Fregoso Landi, fu amica di Pietro Bembo, che difatti in una lettera la ringrazia per la calda accoglienza riservata al priore durante la sua visita. La famiglia Landi era imparentata con i signori di Cortemaggiore, i Pallavicino, per cui il Pordenone lavorò all'affresco della Chiesa dell'Annunziata nel 1530. Questi intrecci di conoscenze, Pallavicino, Landi, Bembo posso essere entrate in gioco nel momento della scelta di un'artista per la decorazione del convento di Santo Stefano<sup>43</sup>.

---

<sup>39</sup> COHEN 1985 p. 27

<sup>40</sup> SANFILIPPO 1990 p. 11

<sup>41</sup> BONELLI 1984 p. 249

<sup>42</sup> FANTUZZO 2017 p. 62

<sup>43</sup> *Ivi.* p. 63

Non è specificato in alcun documento quando, di fatto, questo ciclo venne realizzato, né quanto tempo venne impiegato per la sua realizzazione. L'unica informazione disponibile è, ancora una volta, la data riportata nel chiostro, 1532, che Venturi segna come «*Termine post-quem degli affreschi del chiostro di Santo Stefano a Venezia, giacché in quell'anno fu riedificato un lato del chiostro stesso*»<sup>44</sup>. Nonostante questa sia la data che la critica ha eletto come termine conclusivo del ciclo, De Kunert nota che essa può essere sia *post quem*, che *ante quem*. Nota lo studioso: «*Possono, infatti, averla preceduta, se nella ricostruzione del Convento si tennero da ultimo la pavimentazione del porticato [...] ed altri lavori accessori, la cui esecuzione non avrebbe ostacolato l'opera di decorazione del Chiostro; quest'opera invece, può aver seguito di qualche tempo il lavoro murario fondamentale, se agli affreschi si pensò e si provvide solo alquanto più tardi (fors'anche per fortunata disponibilità di mezzi finanziari), come decoroso abbellimento*»<sup>45</sup>. Ovviamente, data la prematura scomparsa del pittore nel 1539, tali pitture non possono essere datate oltre questo punto. Quindi, si ha la certezza che le opere furono realizzate certamente nel lasso di tempo che intercorre tra il 1529, data del gravoso incendio che colpì il convento, ed il 1539, data di morte del pittore. È da ricordare un commento del cardinal Pietro Bembo, contenuto in una lettera indirizzata al Priore agostiniano, dove l'umanista si congratula con l'amico per come i lavori di ricostruzione del monastero proseguono *superbamente et splendidamente*, a sottolineare la probabile rapidità con cui avanzavano -anche se si è visto che durarono molti anni. Di rilievo è l'assenza di qualsiasi riferimento all'apparato pittorico, che potrebbe, di fatto, sottolineare l'assenza degli stessi in data XX giugno MDXXX, ma da vagliare è comunque l'ipotesi che egli non ne conoscesse l'esistenza. In quegli anni il cardinale soggiornava presso la sua villa padovana, di fatti, nella lettera appena citata, traspare il fatto che il Bembo giunse a conoscenza dei progressi della fabbrica, proprio tramite il priore Della Volta, fra i quali intercorreva un fitto scambio epistolare, nonché un rapporto d'amicizia. Quindi sorge un quesito che però non trova risposta: Perché il priore si curò di aggiornare l'amico sull'andamento della fabbrica, tacendo però il prestigio di una committenza come quella del Pordenone? Inoltre, nelle lettere seguenti, non viene mai menzionato il ciclo, neanche nella lettera successiva del VI luglio MDXXX, dove Bembo corregge<sup>46</sup> le rime che

---

<sup>44</sup> VENTURI 1929. p. 623

<sup>45</sup> DE KUNERT 1929. p. 653

<sup>46</sup> FATUZZO 2017. p. 52

saranno poi iscritte nella stessa parete dove di fatto, sono realizzati, o, verranno realizzati, gli affreschi del Pordenone<sup>47</sup>. Quindi si possono in tal caso datare facilmente dopo queste lettere. Probabilmente il priore non si pose il problema della decorazione prima della conclusione della fabbrica – o quanto meno del chiostro. Fatuzzo, nel suo articolo, pone gli affreschi *post quem* l'incisione del 1532, considerando il fatto che il priore stesso non fu a Venezia prima di quella data, dato che egli fu costretto a spostarsi a Padova per questioni di sanità pubblica che portarono alla chiusura del convento stesso<sup>48</sup>.

Dalle fonti successive – di seguito in esame - si può ricavare lo schema dell'apparato decorativo. Esso si sviluppava nella parete nordoccidentale per proseguire con senso di continuità nella parete nordorientale. L'intero ciclo era suddiviso in tre registri. Un primo registro posto appena sopra il colonnato e la trabeazione sulla quale pareva appoggiarsi: un secondo registro, posto a livello delle finestre, ed a esse inframezzato; ed il terzo registro posto sopra le finestre, appena sotto il cornicione. Nella parete nordoccidentale si presentavano: nel primo registro scene alternate vetero e neotestamentarie; nel registro mediano al centro l'Annunciazione ed ai lati, negli spazi fra le finestre, figure di sante; il terzo registro era costituito da un fregio monocromo a motivo fitomorfo. Nella parete nordorientale invece, il registro basso presentava scene con nudi e putti; il mediano le raffigurazioni delle Virtù teologali e nell'ultimo registro proseguiva il fregio<sup>49</sup>. Le scene erano divise da pilastri dipinti, ed in corrispondenza di ogni pilastro nel registro superiore si apriva una nicchia illusoria davanti la quale si ponevano le figure delle sante e delle virtù. Si può dedurre questo dal fatto che, nelle poche rimanenze che sono giunte ai giorni nostri, in particolare da una testa di santa sopravvissuta, si nota che essa si sovrappone al fregio dipinto, dando l'illusione di porsi di fronte ad esso<sup>50</sup>.

Il primo a riportare la descrizione del ciclo, per quanto fugace, fu il Vasari nella vita del pittore friulano: *«Fece ancora nel chiostro di Santo Stefano in fresco molte storie, una del Testamento vecchio et una del nuovo, tramezzate da diverse virtù, nelle quali mostrò scorti terribili di figure, né i quali sempre ebbe grandissima opinione, et in ogni suo componimento cercò ognora cose che fossero difficilissime e quelle empie et adornò*

---

<sup>47</sup> BEMBO 1559. pp. 305 - 324

<sup>48</sup> SANUDO 1897. coll. 488

<sup>49</sup> DE KUNERT 1929. pp. 654-655

<sup>50</sup> FATUZZO 2017. p. 65

*meglio che nissun altro pittore»*<sup>51</sup>. Il biografo è il primo a riportare il nome del pittore friulano, dato che nessun documento riporta informazioni riguardo la committenza o anche semplicemente del pagamento per essa<sup>52</sup>. La descrizione del Vasari può essere considerata la prima notizia storiografica, essendo datata 1550, a poco meno di vent'anni dalla realizzazione del chiostro. Si può notare come la descrizione del biografo toscano può essere parzialmente inesatta: o egli confuse le sante per virtù, oppure in poche righe mescola quelle che sono la decorazione nord-ovest e nord-est. Nella successiva edizione delle *Vite*, l'autore ripropone le stesse informazioni, riportando la medesima inesattezza nella descrizione appena vista. Nel 1648, compiendo un lavoro tutt'altro che approssimativo, il cavalier Carlo Ridolfi, descrisse le scene testamentarie affrescate nel convento in esame. Esse rappresentano storie dell'Antico Testamento, alternate a scene del Nuovo Testamento. Si presentavano quindi in quest'ordine: *La cacciata dal paradiso terrestre, Noli me tangere, L'uccisione di Abele, Il martirio di Santo Stefano, L'ebbrezza di Noè, La conversione di San Paolo, Il sacrificio di Isacco, La deposizione di Cristo, Davide e Golia, Cristo e l'adultera, Il giudizio di Salomone* ed a conclusione del ciclo *Cristo e la samaritana*<sup>53</sup>. Il Ridolfi ci riporta i soggetti precisi di ogni scena biblica raffigurata. Negli spazi fra le aperture «*collocò nostra Donna annunziata da Gabrielle, e dalle parti molte sante vergini con le insegne loro*»<sup>54</sup>. Per quanto egli si limiti a descrivere l'apparato decorativo di una sola parete, è il primo a scrivere una descrizione puntuale delle scene raffigurate. Fa anche un accenno fugace a quello che è lo stato di conservazione delle opere, parlando delle sante martiri «*[...] e sono delle più conservate cose a fresco che siano in quella città*»<sup>55</sup>. Poco dopo a Ridolfi, fu Luigi Scaramuccia. Nel 1674 egli pubblica *Le finezze de' pennelli italiani*, dove racconta del viaggio fatto insieme a Raffaello per ammirare le meraviglie della penisola. Nella parte dedicata a Venezia, dove lui e Raffaello sono accompagnati dal Boschini, riporta: «*[...] ma nel Claustro del Monastero operationi delle migliori del Pordenone li furono manifeste, le quali sopra degl'Archi per la parte di fuori con loro gran pregiudizio all'ingiurie della Tramontana rimangono esposte; anzi al giorno d'hoggi per la medesima cagione restano quasi*

---

<sup>51</sup> VASARI 1550 (ed. 2017). p. 287

<sup>52</sup> MURARO 1966. p.18

<sup>53</sup> RIDOLFI 1648 pp.103-104

<sup>54</sup> *Ibidem*

<sup>55</sup> *Ibidem*

*totalmente distrutte*»<sup>56</sup>. Nonostante la differenza di vent'anni – Giubbini nell'introduzione alla copia anastatica del 1965 riporta come di fatto nel 1666 il viaggio era già compiuto – le informazioni riguardo lo stato conservativo del ciclo sono molto differenti. Nell'indice della sua opera, lo Scaramuccia annota affreschi *deperitissimi*, mentre il Ridolfi, appena vent'anni prima ci riporta come essi siano fra le pitture meglio conservate a fresco di tutta la città *onde mantengono vivo il nome del suo Autore*. A porsi fra il Ridolfi e lo Scaramuccia troviamo il Boschini, che con le sue *Miniere*, nel 1664, elenca i soggetti di quelle «*esquisitissime pitture a fresco in questo Inclaustro di mano dell'Eccellente Antonio Licinio da Pordenone*»<sup>57</sup>. Qui per la prima troviamo accennate le pitture della parete nordorientale. Il Boschini si limita: «*Vi sono poi dall'altro lato dipinte molte figure, di natura antica*»<sup>58</sup>. Da questo inciso l'unica informazione che si può ricavare è che non sono di mano del Pordenone e che sono contraddistinte da uno stile più antico, che le differenzia dall'opera del pittore friulano.

Nel XVIII secolo, troviamo scarse notizie degli affreschi, quantomeno notizie originali, essendo molte volte riportate, quasi identiche, le note del Boschini o del Ridolfi. Un esempio è lo storiografo e critico Anton Maria Zanetti che nel suo trattato “*Descrizione di tutte le opere pubbliche della città di Venezia*” raccoglie le informazioni di Boschini e di Ridolfi – come espresso nel frontespizio della sua opera. Parlando delle *squisite pitture del Pordenone*, egli fa l'elenco delle scene bibliche ed aggiunge «*Sonovi poi nell'altra facciata figure pure dipinte a fresco di maniera antica ma assai di buon gusto. Queste pitture benché sieno alquanto logorate sono delle più belle e conservate che veggansi a fresco in Venezia*»<sup>59</sup>. Naturalmente lo stato generale delle pitture permane deteriorato, possibilmente peggiorato, alla luce degli anni che separano lo storico dal Boschini. Anche lo Zanetti, citando quasi pari passo il suo precursore, cita fuggacemente le pitture della parete adiacente a quella raffigurata dal De Sacchis.

Nel XIX secolo, lo storiografo friulano Fabio di Maniago, nella sua opera *Storia delle belle arti Friulane*, inserì la disposizione delle scene: «*Un lato del medesimo (chiodro) diviso in tre compartimenti, nel primo dei quali vi sono gli ornati, nel secondo in mezzo*

---

<sup>56</sup> SCARAMUCCIA 1674 (ed. 1965) p.104

<sup>57</sup> BOSCHINI 1664 p.118

<sup>58</sup> *Ibidem*

<sup>59</sup> ZANETTI 1771 (ed.1797). p.101

*l'Annunziata, e lateralmente otto sante coi rispettivi lor simboli; nel terzo finalmente dodici istorie scritturali»*<sup>60</sup>. Viene qua analizzata per la prima volta la disposizione delle tre fasce orizzontali che componevano il ciclo. Egli inoltre è il primo a dare un numero esatto delle sante raffigurate, otto. Il Maniago parla anche della datazione. Egli asserisce che le opere furono eseguite *dopo* il 1532, essendo che «*questo lato del chiostro fu in tal anno riedificato»*<sup>61</sup>. L'autore continua annotando che il ciclo risulta molto danneggiato dalle intemperie a cui era inesorabilmente esposto. Questo a differenza di un autore a lui poco precedente, Girolamo De' Renaldis, canonico udinese, che nel 1798, scrisse nel suo saggio "*Della Pittura Friulana*": «*Il chiostro poi di S. Stefano ci presenta un nobilissimo fresco di alcuni fatti dell'antico e del nuovo testamento sopra li colonnati con iscorci e rilievi di figure maravigliose, de quali oggidì non restano, che pochi avanzi sfuggiti all'ignoranza e alla barbarie di chi ebbe cuore di cancellare tutto il rimanente»*<sup>62</sup>. Qua il De' Renaldis accusa degli ipotetici barbari che avrebbero cancellato e compromesso l'integrità del ciclo. Lo stesso Maniago smentisce l'autore riportando di fatto che i danni furono causati unicamente dalle intemperie. Non si può che ovviamente concordare con il Maniago, e la critica precedente, sul fatto che non furono barbari ma eventi atmosferici a rovinare gli affreschi del Pordenone. Oltre al fatto che nella critica, il De' Renaldis, fu l'unica voce del coro ad affermare ciò, gli affreschi risultano deteriorati nella quasi totalità, fatta eccezione per quelle zone dipinte che si trovarono posizionate in delle parti che, proprio per la conformazione fisica dell'architettura, furono protette dal maltempo ed altri agenti atmosferici, ossia negli angoli e a ridosso del cornicione, a smentire quindi la partecipazione di ipotetici vandali. Per onore del vero, dopo Maniago, fu Ermolao Paoletti, nel suo scritto a soffermarsi sul ciclo. Egli riporta: «*è degno di essere veduto il chiostro fatto sul disegno del frate Gabriele da Venezia. In una delle pareti di questo chiostro che riguarda il cortile esistono alcuni tenui avanzi delle pitture a fresco di Giannantonio Pordenone, con tanto calore di emulazione eseguite, che è fama averle lui lavorate con le armi accanto pel timore che avea del suo rivale Tiziano»*<sup>63</sup>. Oltre all'accenno sullo stato conservativo, altre informazioni non aggiunge. Scrive che il pittore friulano lavorò con le armi accanto, per paura del rivale cadorino, riportando la storia

---

<sup>60</sup> MANIAGO 1823. p. 206

<sup>61</sup> *Ibidem*

<sup>62</sup> DE RENALDIS 1798. p. 39

<sup>63</sup> PAOLETTI 1839 p. 138

narrata per primo dal Ridolfi. Può essere un'invenzione volta a fomentare quell'ideale di una accesa rivalità che sarebbe intercorsa fra i due pittori. Sicuramente una rivalità ci fu, essendo entrambi molto attivi in isola, ma sembra inverosimile pensare che si arrivò al punto di spingere il Pordenone a temere per la sua vita.

Non si hanno notizie precise di quello che successe al ciclo dopo il saggio di Maniago. Nelle guide ottocentesche è riportato il fatto che, come successe in molti altri casi nella città lagunare, gli affreschi vennero ricoperti di calce. Un esempio ne è la guida redatta da Selvatico e Lazari dove i due studiosi riportano «*I freschi di questo chiostro sono nello stato più deplorabile, e la metà d'essi fu non ha guari ricoperta di calce. Nullameno il prospetto che guarda a meriggio attesta in alcuni poveri avanzi l'armonica robustezza di quel fecondo pennello*»<sup>64</sup>. Quindi gli studiosi riportano come gli affreschi furono effettivamente scialbati, o almeno una parte di essi, dato che, come sopra riportato, la parete *che guarda a meriggio* conservava dei tratti scoperti ancora visibili agli uomini del tempo. Nell'edizione del 1881, aggiornata per opera di Molmenti e Fulin, viene riportato «*gli avanzi dei freschi di questo chiostro, che erano nello stato più deplorabile, furono non ha guari ristorati e mostrano l'armonica robustezza di quel fecondo pennello*»<sup>65</sup>. Si tratta di un'opera di restauro, che può essere intercorsa fra il 1852 e il 1881, che potrebbe aver rimosso la copertura in calce, riportata nella prima edizione della *Guida*. Anche lo storiografo Tassini, riporta nel 1885 che «*in questi anni si vollero rabberciare*»<sup>66</sup>. Sempre grazie al Tassini sappiamo che in quel tempo il convento fu ad uso del *Comando del presidio e fortezze* ed agli uffici del *Genio Militare veneziano*<sup>67</sup>. Tale cambio di destinazione avvenne a seguito delle soppressioni napoleoniche. Di fatto, il convento venne occupato dalle truppe francesi nel 1806 e quattro anni più tardi, nel 1810, l'ordine agostiniano, titolare e fautore della costruzione del complesso, venne soppresso.

Durante il XX secolo, non ci sono nuovi studi e nuove informazioni, fatta eccezione per un articolo scritto da De Kunert, nel 1929, per la “*Rivista mensile della città di Venezia*”, undicesimo volume. Sicuramente risulta molto utile la dettagliata lista delle scene stesa dallo studioso a cui affianca una descrizione dello stato di conservazione in cui versavano

---

<sup>64</sup> SELVATICO – LAZARI 1852 p.84

<sup>65</sup> SELVATICO – LAZARI- FULIN – MOLMENTI 1881. p. 164

<sup>66</sup> TASSINI 1885. p. 46

<sup>67</sup> *Ivi* p. 47



tali affreschi. Egli riporta che possono considerarsi totalmente perdute. *La conversione di S. Paolo, La deposizione di Cristo, Cristo e l'adultera e Il giudizio di Salomone*. Delle altre scene non rimangono che frammenti o porzioni delle figure. Sono ancora visibili in parte le figure di Caino e Abele, parte della figura di Santo Stefano, lo scorcio del corpo di Noè ebbro, in parte la figura di Abramo (fig.37), in prospettiva la testa del gigante Golia e la figura di Davide. Gli affreschi che mantengono la leggibilità della scena sono *La Cacciata di Adamo ed Eva* (fig.36), nella quale però l'autore può ancora leggere la drammaticità dell'azione, con i soggetti raffigurati in atteggiamento dolente e di vergogna. I progenitori sono posti al lato estremo del riquadro per sottolineare il movimento dell'azione, enfatizzato dalla gamba di Adamo che risulta sproporzionata nell'atto di accingersi a lasciare il paradiso terrestre. Quasi illeggibile la figura di Eva<sup>68</sup>. Ancora più leggibile risulta anche *L'apparizione di Cristo alla Maddalena*, conosciuto anche come il *Noli me tangere*, dove rimane ben visibile la figura genuflessa della Maddalena e quella stante del Cristo (fig.36). Si può vedere il paesaggio montuoso alle loro spalle. I lati dell'opera risultano poco leggibili essendo che il centro delle scene dell'intero ciclo erano poste sotto la cornice delle finestre e quindi in parte salvate dalle intemperie. Si intravede a destra il sepolcro scoperto<sup>69</sup>. Invece, parzialmente danneggiato, è la scena del *Cristo e la Samaritana*. Rimane leggibile la parte superiore, dove si può vedere la mezza figura del Cristo seduto, ritratto nell'atto di tendere il braccio alla Samaritana. De Kunert continua con la lettura delle opere del registro superiore che è perduto nella sua totalità<sup>70</sup>. Sopravvive solo la parte di un braccio, ipoteticamente appartenuta all'annunciante angelo Gabriele. Il continuo degli studi e degli scritti sul ciclo si conclude con l'articolo di De Kunert. Altre notizie giungeranno con la campagna di restauri avvenuta nel 1964, che vedrà lo strappo – e la successiva musealizzazione – dei frammenti sopravvissuti del ciclo.

---

<sup>68</sup> DE KUNERT 1929. p. 656

<sup>69</sup> *Ivi.* p. 657

<sup>70</sup> *Ivi.* p. 658

## 2.1 LE SCENE

A seguito dello studio delle fonti storiche, è qui d'uopo fare una analisi delle singole scene e dei soggetti che esse raffigurano. Tale descrizione è possibile quasi unicamente per quel che riguarda le scene bibliche raffigurate da Pordenone nel registro inferiore della parete nordoccidentale, essendo che il registro mediano, oltre ad essere perduto nella sua totalità, non è stato oggetto di descrizioni accurate, come invece il registro sottostante, proprio per la sua natura intrinseca, narrativa e figurativa.

Come già visto, il ciclo si suddivide in scene vetero testamentarie e neotestamentarie, alternate le une alle altre. Per quel che riguarda le scene del vecchio Testamento troviamo: *La cacciata dal paradiso terrestre, L'uccisione di Abele, L'ebbrezza di Noè, Il sacrificio di Isacco, Davide e Golia e Il giudizio di Salomone*. Invece le scene derivate dal Nuovo Testamento sono: *Noli me tangere, Il martirio di Santo Stefano, La conversione di Paolo, La deposizione di Cristo, Cristo e l'adultera* ed a chiusura del ciclo *Cristo e la Samaritana*. Le uniche descrizioni puntuali ci giungono da De Kunert, che analizza i pochi brani sopravvissuti nel 1929<sup>71</sup>. In aiuto giungono le incisioni di Jacopo Piccini, realizzate intorno al 1656, raffiguranti cinque scene: *Cacciata dal paradiso terrestre, Noli me tangere, Uccisione di Abele, Deposizione di Cristo e Davide e Golia*<sup>72</sup> - anche se nella traduzione in stampa, vanno perdendosi alcuni dettagli. Ove non sia possibile né per mezzo di De Kunert, né attraverso le lastre del Piccini, occorre rivolgere lo sguardo a Ridolfi, il quale fece descrizione di tutte le scene<sup>73</sup>.

Le scene sono contraddistinte dalla presenza delle figure poste in primo piano, dando un ideale titanico dei soggetti che talvolta sono talmente grandi da uscire dalla finestra entro la quale vengono posti. Nelle scene è presente il dinamismo del pittore friulano, con scorci *terribili* e con le azioni talmente esagerate da rasentare l'enfatico, tipico del manierismo romano. Le storie rappresentate vengono poste alternate dando quasi un senso ritmico, dato che la violenza di certe scene va a bilanciarsi con la staticità di altre.

Il ciclo si apre con la *Cacciata dal paradiso terrestre* (fig.16), dove l'autore pone Adamo ed Eva all'estrema sinistra, dando la netta sensazione che i soggetti stiano uscendo dal

---

<sup>71</sup> DE KUNERT, 1929 p.657

<sup>72</sup> CHIARI 1984. p. 243

<sup>73</sup> RIDOLFI 1648. pp 103 - 105

riquadro, enfatizzato dalla gamba di Adamo che viene allungata fino a divenire sproporzionata. Dal lato opposto si trova l'angelo immortalato nell'atto di alzare la spada contro i progenitori. Tutto in questa figura, dal panneggio ai capelli, è in movimento. La figura dell'angelo non è una novità, anzi, probabilmente egli riprese la figura dell'angelo nel *Martirio della ruota* raffigurato in Santa Maria di Campagna<sup>74</sup>. Il moto di questa raffigurazione viene interrotto dalla scena successiva, il *Noli me Tangere* (fig.17). Alla sinistra troviamo raffigurato il Cristo risorto, mentre si volge a destra, a interloquire con la Maddalena inginocchiata, con il collo allungato a volgere il volto al Messia. Alle spalle della donna – perduto nell'affresco ma visibile nell'incisione di Piccini- è raffigurato il sepolcro scoperchiato, al cui interno si vede una figura. La raffigurazione del Cristo, nella medesima posa, si ritrova in un acquerello conservato al Metropolitan Museum of Art di New York (inv, 61.167), raffigurato nella stessa posa con la gamba leggermente avanzata, mentre con una mano indica al cielo, e con l'altra sembra fermare un interlocutore – probabilmente la Maddalena (fig.18). La critica suggerisce una derivazione dal dipinto del Correggio, raffigurante il medesimo soggetto, che in quegli anni era a Bologna *in casa gli Ercolani gentiluomini bolognesi*<sup>75</sup> (fig.19). Presso il museo di Princeton è conservato un disegno preparatorio, di quella che sembrerebbe essere la Maddalena (fig.20). Per quanto la figura rassomigli a quella qui descritta, Cohen, nel 1972, lega il disegno alla pala d'altare nel Duomo di Cividale, con medesimo soggetto: il *noli me tangere*<sup>76</sup> (fig.21). A seguire, nel ciclo veneziano, si trova *L'uccisione di Abele* (fig.22). La scena è dominata dalla figura di Caino mentre con gesto violento cala il bastone con cui ucciderà Abele. Quest'ultimo è raffigurato a terra mentre alza le mani cercando di proteggersi dall'impeto del fratello. La figura gigante di Caino a stento rientra nella scena, occupando tutta l'altezza della finestra paesaggistica in cui si svolge l'azione. Sullo sfondo si vedono le due pire su cui è appena avvenuta l'offerta a Dio, causa del fratricidio. Accanto troviamo *Il martirio di Santo Stefano*, oggi totalmente perduta. De Kunert riporta: «*Oltre a due figure di assilitori, si vede, sebbene incompleta e stinta, bellissima d'espressione, la figura di S. Stefano caduto che, a mani giunte ed in attitudine di fervida preghiera, alza gli occhi al cielo*»<sup>77</sup>. Segue l'episodio della *Ebbrezza di Noè*. Ridolfi riporta che il

<sup>74</sup> FATUZZO 2017. p. 67

<sup>75</sup> VASARI 1568 (ed.1792). vol.5 p. 99

<sup>76</sup> COHEN 1972. p. 18

<sup>77</sup> DE KUNERT 1929. p. 657

patriarca è raffigurato «*tratto supino sul terreno accomodato in uno artificioso scorcio*»<sup>78</sup>. Nella scena, come di consueto, sono raffigurati i figli Sem e Iafet che lo coprono mentre il terzo figlio, Cam, lo addita deridendolo. Nella sesta scena è raffigurata la *Conversione di San Paolo*. La scena ritrae Paolo che «*cade impaurito da cavallo alla voce di Christo, che ha virtù di commuovere, e d'atterrire con la sella disciolta, e le staffe volanti, e il cavallo precipitato fisso col capo nel terreno*»<sup>79</sup>. Questa scena è perduta ma si può notare una certa affinità con un disegno del Pordenone, conservato presso l'Ambrosiana di Milano (cod. F 282 inf, n. 100) (fig.23). Il disegno ritrae un cavaliere disarcionato, ed il suo cavallo rappresentato con *capo fisso nel terreno*, coincidendo con la descrizione fatta dal Ridolfi. La grandezza del soggetto, e il piano dell'orizzonte rialzato, corrisponde alla disposizione generale delle altre scene raffigurate<sup>80</sup>. Totalmente perduta la settima scena che raffigura il *Sacrificio di Isacco*, di cui nemmeno il Ridolfi fa una descrizione stilistica, ma solo iconografica. A seguire è *Il trasporto di Cristo*, di cui si conserva solo l'incisione del Piccini (fig.24). La scena si contraddistingue, come il resto del ciclo, per l'imponenza delle figure che occupano in altezza, tutta la scena. Il corpo di Cristo è fortemente scorciato, *riuscendogli uno de' più dotti scorci di quell'ordine*<sup>81</sup> lasciando in primo piano le gambe, la testa cadente all'indietro verso destra ed il braccio sinistro pendente, mettendo in risalto i segni delle stimmate ricevute. I due uomini ritratti nell'atto di trasportare il corpo sono tradizionalmente identificati con Nicodemo e Giuseppe. Sullo sfondo a destra è ritratto il Golgota con le tre croci che si stagliano contro il cielo, e su quella centrale si intravede la scala usata per deporre il corpo del Messia. Le figure giganti lasciano poco spazio al paesaggio, facendo intravedere un dettaglio del sepolcro, raffigurato come un sarcofago di cui si vede l'angolo scorciato. Nel nono riquadro è raffigurata la scena di *Davide e Golia* (fig.25), dove si vede il figlio di Iesse pronto a calare la spada che decollerà la testa del gigante. Ai piedi del giovane è raffigurata la fionda con cui colpì il generale filisteo. Molto del riquadro è occupato dal corpo inerme del gigante, raffigurato in un coraggioso scorcio. Si conoscono già dei precedenti di questo tema nel *corpus* pordenoniano. Il corpo atterrato ben si presta a quegli scorci tanto apprezzati e utilizzati, per cui viene spesso ricordato il Pordenone. Un altro esempio si

---

<sup>78</sup> RIDOLFI 1648. p. 103

<sup>79</sup> *Ivi* p. 104

<sup>80</sup> FATUZZO 2017. p. 67

<sup>81</sup> RIDOLFI 1648. p. 104

trova nel disegno conservato al *Cabinet des dessins* del Louvre (inv. 9918, recto) (fig.26). Il disegno in gesso rosso, raffigura Davide che ha appena decapitato gigante, anche qui raffigurato prono, in uno scorcio che richiama la medesima posizione assunta nell'affresco. Un importante ruolo può averlo avuto anche l'affresco di Raffaello nella loggia Vaticana, raffigurante il medesimo soggetto. Oltre allo spunto per la raffigurazione prona del soldato, la figura di Davide potrebbe aver influenzato la raffigurazione dell'*Uccisione di Abele*, sopra descritta. Il futuro re di Israele è ritratto da Raffaello mentre sta per sferrare il colpo fatale al nemico, brandendo con entrambe le mani la spada. Stessa posizione di Caino, mentre sta per porre fine al fratello impugnando a due mani la sua arma<sup>82</sup>.

Continuando con la descrizione delle ultime tre scene, si trova *Cristo e l'adultera*. L'unica informazione sopravvissuta nei secoli è che la donna è dipinta *con tenero, e soave modo*<sup>83</sup>. Completamente perduto anche il *Giudizio di Salomone* di cui non abbiamo notizie stilistiche. L'ultima scena raffigurata è *Cristo e la Samaritana* (fig.27). Dai brani sopravvissuti si vede sulla sinistra il Redentore, seduto, ritratto in una veste rossa, mentre tende il braccio alla donna. La samaritana è raffigurata con una veste verde ed un velo bianco sul capo. L'opera è molto deteriorata, ma si può intuire il paesaggio campestre ove si inserisce la scena evangelica.

---

<sup>82</sup> FATUZZO 2017. p. 67 (nota 82)

<sup>83</sup> RIDOLFI 1684. p. 104

## 2.2 LE INCISIONI DI JACOPO PICCINI E LA FORTUNA CRITICA DEGLI AFFRESCHI

Molta della decorazione è a oggi perduta; dunque, in ausilio alla lettura delle scene ricoprono un ruolo cruciale le incisioni di Jacopo Piccini. Originario di Padova, fu molto attivo in ambito lagunare, soprattutto nella metà del Diciassettesimo secolo<sup>84</sup>. Il Moschini riporta che fu «*Industre e diligente, [...] mirò da prima a conservarci col bulino parecchie delle opere a fresco, contro le quali egli vedeva di già aguzzarsi la rabbia del tempo e del clima*»<sup>85</sup>. L'incisore è ricordato per i suoi lavori di riproduzione, difatti nel suo *corpus* non si trovano stampe di invenzione, ma sempre derivazioni di opere, spesso a fresco. Agli anni Quaranta del secolo risale la sua collaborazione con lo stampatore veneziano Stefano Scolari, possessore delle lastre del Piccini raffiguranti le scene del ciclo di Santo Stefano, edite nel 1656<sup>86</sup>. Di queste stampe sono sopravvissute: *La cacciata dal Paradiso terrestre* (fig.28), *L'Uccisione di Abele* (fig.22), *Davide e Golia* (fig.25), *Cristo e la Maddalena* (fig.29) e *La Deposizione di Cristo*<sup>87</sup>(fig.24). Viene notato come in realtà il Piccini non fu un riproduttore fedele degli affreschi del Pordenone. Scrive D'Amico: «*L'incisore imprigiona le composizioni del maestro friulano in un reticolato che semplifica le azioni e impoverisce il tessuto pittorico del Pordenone, non privo tuttavia di notevole efficacia*»<sup>88</sup>.

Oggi, oltre ad un dato stilistico, non si può vagliare nel dettaglio la fedeltà delle immagini riprodotte, dato lo stato di conservazione delle originali. Confrontando la documentazione bibliografica contemporanea all'edizione delle stampe, si ritrova il passo dello Scaramuccia: egli definisce gli affreschi *deperitissimi*<sup>89</sup>. Certamente, il dato sulla conservazione non è preciso come se derivasse da un sopralluogo di restauro, e non permette di stabilire quanto della pellicola pittorica fosse persa o compromessa; rimane però il dubbio che permette di ipotizzare che la semplicità della resa delle stampe fosse dovuta ad una non chiara leggibilità degli affreschi. Ovviamente, anche con l'ausilio delle

---

<sup>84</sup> COCCHIARA 2010. p. 189

<sup>85</sup> MOSCHINI 1925. p. 47

<sup>86</sup> COCCHIARA 2010. p. 53

<sup>87</sup> *Ibidem*

<sup>88</sup> D'AMICO 1980. p.66

<sup>89</sup> SCARAMUCCIA 1674 (ed. 1965). p. 104

fonti storiografiche, è possibile confermare la fedeltà al soggetto e talvolta anche alla disposizione delle figure.

Un confronto diretto è possibile con la scena che raffigura *Cristo e la Maddalena*. Questa è l'unica delle scene riprodotte da Piccini, in cui è possibile un raffronto con l'affresco originale (anche se in uno stato di conservazione assai deteriorato). Sicuramente, nell'incisione, sono andate perdute quelle sfumature ed *intenzioni* trasmesse per mezzo del colore, tipiche dell'autore e del colorismo veneto. Si nota una certa semplificazione nella resa del paesaggio, come nei dettagli dell'erba posta in primo piano. Eliminando la struttura architettonica dipinta, si perde la sensazione di titanismo delle figure. Alle spalle della Maddalena, Piccini raffigura il sepolcro aperto, al cui interno si vede «*la simbolica figura del Redentore risorto*»<sup>90</sup>. Questo particolare, come l'intero lato destro, nell'affresco è illeggibile, dilavato dalle intemperie; oltre al particolare della lastra scoperchiata, non è possibile vedere altro. Nella copia in stampa, l'intera scena sembra perdere di enfasi. I capelli di Cristo, le vesti, nell'affresco sembrano essere mossi da un forte vento che sottolinea l'ammonizione che il Redentore rivolge alla donna, che nell'incisione perde di forza.

Le incisioni di Piccini non sono l'unico esempio della fortuna e dell'eco che ebbero gli affreschi di Santo Stefano, anche su artisti contemporanei a Pordenone. Questa fortuna probabilmente, deriva dal carattere *romanista* che caratterizza questi affreschi ed il linguaggio del Pordenone che, si è già visto, risente dell'influenza di Raffaello e di Michelangelo.<sup>91</sup>

A poco più di dieci anni dalla realizzazione degli affreschi, Tiziano si ispira quasi sicuramente al Pordenone per la realizzazione degli affreschi di Santo Spirito in Isola, ora in Santa Maria della Salute. La derivazione dal ciclo di Santo Stefano si risente nelle raffigurazioni di *Caino e Abele* (fig.30), *Il Sacrificio di Isacco* (fig.31) e *Davide e Golia*<sup>92</sup> (fig.32). Purtroppo, il *Sacrificio di Isacco* di Pordenone è ora perduto nella sua totalità e non è quindi possibile confrontarlo. Friedlaender, nel suo articolo, riesce a fare un raffronto fra le due opere raffiguranti il *Sacrificio di Isacco* grazie ad un disegno

---

<sup>90</sup> DE KUNERT 1929. p. 657

<sup>91</sup> FURLAN 1988. p. 229

<sup>92</sup> FRIEDLAENDER 1965. p.118

dell'affresco perduto posseduto da un privato<sup>93</sup>. Nonostante l'ausilio del disegno, l'affresco del pittore friulano era irrimediabilmente danneggiato, ed anche la trasposizione grafica deve essere stata assai lacunosa. Dal confronto con le due scene, la derivazione dal Pordenone risulta chiara nella figura di Abramo raffigurato nella medesima posa: il braccio destro alzato sopra il capo, con l'arma per il sacrificio in mano pronta a colpire, mentre ruota la testa, seguendo la chiamata dell'angelo, e la mano sinistra posta sul capo del figlio<sup>94</sup>. Una forte somiglianza si nota nella raffigurazione di *Caino e Abele*. In entrambe le scene è raffigurato il momento in cui Caino si sta preparando per sferrare l'attacco al fratello, ritratto a terra, colto di sorpresa dall'ira fraterna. Abele è raffigurato in primo piano, con una gamba alzata mentre cerca di proteggersi con le braccia. Tiziano usa la stessa forma veicolata con molto più forza e violenza, enfatizzata dal forte scorcio. Il pittore cadorino si ispira a Pordenone soprattutto per l'enfasi data alla figura di Abele ed alla tensione delle braccia. Rassomiglianze si trovano anche in  *Davide e Golia*. Sia nell'affresco di Santo Stefano, sia nella tela di S. Maria della Salute, il gigante filisteo occupa la maggior parte della scena, ritratto a terra, con il corpo contorto in primo piano. Nonostante si possa intendere una impostazione simile, le differenze non sono poche. Nella tela di Tiziano, il gigante è raffigurato morto, con il capo reciso dal corpo.

Oltre al pittore Cadorino, anche Jacopo da Ponte, risente dell'influenza degli affreschi del Pordenone. Tra gli affreschi che decorano Casa Michieli a Bassano del Grappa, tra le scene bibliche raffigurate, si nota che nella rappresentazione delle figure e nell'impostazione, Jacopo «*deve aver guardato con insistenza gli affreschi, ora quasi consunti, del chiostro di Santo Stefano*»<sup>95</sup>.

Di sicura ispirazione dal Pordenone è l'opera di Giulio Licino: *La Caduta di Saulo* (fig.33), presso il Museo di Castelvechio. Mentre la figura del santo deriva da un disegno del pittore friulano, conosciuta come *Conversione Morgan* (fig.34), la figura rappresentata nel lato destro dell'opera, il soldato disarcionato, è una chiara derivazione dalla figura di Golia dall'affresco Veneziano<sup>96</sup>.

---

<sup>93</sup> *Ivi* p. 119 (nota 7)

<sup>94</sup> *Ibidem*

<sup>95</sup> ARSLAN 1931. p. 71

<sup>96</sup> FURLAN 1988. p. 229



A riprova del successo che ebbero gli affreschi in esame, nel mercato antiquario inglese, nel 1984 apparve una copia cinquecentesca<sup>97</sup> del *Trasporto di Cristo* (fig.35), olio su tela, di cui si trovano le prime informazioni grazie al carteggio intercorso tra Giovanni Maria Sasso e Abraham Hume: «*Comprai altro quadro assai bello a Piacenza, opera squisita del Pordenone conservatissima, se però può servir il soggetto che è Cristo riposto nel monumento da Giosefo e Nicodemo, due sole figure intere assai minori del naturale, ma feci uno sforzo a cavarlo per 40 zecchini. Di questo ultimo le trasmetto la stampa antica, benchè poco felice perché il quadro è molto più di quello che promette la stampa, et è dipinto com Tiziano sia per il colorito che per il maneggio del pennello*»<sup>98</sup>. La stampa antica di cui parla Sasso, si può evincere essere una copia delle incisioni di Piccini, appena commentate. La tela venne attribuita ad un autore incerto della cerchia di Tintoretto<sup>99</sup>.

Come già detto, oltre alla fortuna critica, questo ciclo ebbe un importante impatto nell'ambiente lagunare, paragonabile a quello che ebbe il suo autore, essendo sintesi della *maniera romana* e del colorismo veneto. Il Pordenone ebbe un ruolo rivoluzionario, contribuendo alla *crisi manierista*<sup>100</sup> che investì la città lagunare, e che influenzerà molti artisti, fra cui un giovane Tintoretto, che iniziava proprio in questi anni a muovere i primi passi.

---

<sup>97</sup> CHRISTIE'S 1984. p. 144

<sup>98</sup> BOREAN 2004. p. 217

<sup>99</sup> CHRISTIE 1984. p. 145

<sup>100</sup> PALLUCCHINI 1950. p. 24

### 2.3 CRONACHE DI RESTAURO

Dalle fonti, come il Tassini e la guida di Selvatico e Lazari, si è a conoscenza di un intervento di restauro che si può dedurre sia stato compiuto alla fine degli anni Settanta del XIX secolo. Il Tassini riporta che negli anni precedenti al suo saggio, gli affreschi *si vollero rabberciare*<sup>101</sup>. La scelta lessicale fa intendere che non fu un restauro propriamente ben eseguito, essendo che l'accezione di *rabberciare* è principalmente negativa, intendendo un lavoro approssimativo. Quest'opera di restauro è collocabile in un lasso di tempo abbastanza preciso. In questo compito giungono in ausilio le date dei principali saggi e scritti di questo secolo. Nella prima edizione della *Guida* redatta da Selvatico e Lazari, viene scritto che il ciclo venne coperto in calce, notizia riportata anche da Fontana nella sua *Venezia monumentale e pittoresca*. Egli riporta: «*ammirate per tre secoli quelle meravigliose pitture, e tenute in sommo pregio perché nella bellezza e calore delle tinte e negli usati artifizi offerivano alla gioventù un grande insegnamento, mani non ha molto, si trovarono così barbare da cancellare, scialbando con calce, tutto ciò che di esse pitture non osato avea distruggere il tempo*»<sup>102</sup>. Sicuramente troviamo dei termini *ante quem*, dove porre la copertura dei suddetti affreschi, essendo la *guida* redatta nel 1852 ed il Fontana nel 1863. Nella seconda edizione della *Guida*, ammodernata con la collaborazione di Fulin e Molmenti, pubblicata nel 1881, non si scrive più di un ciclo coperto ma «*avanzi dei freschi [...] furono non ha guari ristorati*»<sup>103</sup>. Quindi in accordo con Tassini – che scrive nel 1885 - tale opera di restauro può essere stata eseguita fra il 1863 ed il 1881, ponendo come data *post quem* la pubblicazione di Fontana, e termine *ante quem* lo scritto di Tassini. Quest'opera poco servì a mantenere la l'integrità dell'apparato decorativo. Foscari ci racconta di come «*si arrivò perfino, forse in un epoca non molto lontana dalla nostra, ad elevare dei camini passanti con indifferenza e con disprezzo sopra gli affreschi*»<sup>104</sup>. In realtà, già a inizio secolo, nel 1819, Moschini, aveva mosso l'urgenza di staccare dalla parete gli affreschi sopravvissuti: «*tirés de là par un art admirable, dureront plus long-tems*»<sup>105</sup>. Un secolo più tardi, la soprintendenza dei monumenti di Venezia, non approva il progetto di strappo e sistemazione su tela, degli

---

<sup>101</sup> TASSINI 1885. p. 46

<sup>102</sup> FONTANA 1863 pt. II

<sup>103</sup> SELVATICO – LAZARI- FULIN – MOLMENTI 1881. p. 164

<sup>104</sup> FOSCARI 1936. p. 52

<sup>105</sup> MOSCHINI 1819. p. 164

affreschi del Pordenone, con lo scopo di portarli alle R.R. Gallerie. Riporta Ongaro: «*la Commissione centrale espresse il voto che non sia tolto interamente al chiostro ciò che costituisce il suo storico ornamento; ma per non perdere tutto, lo stacco si limiti alla sole figure allegoriche meglio conservate, e si proceda solo nel caso la superficie affrescata si trovi in condizioni tali da dare assicurazioni sul buon esito*»<sup>106</sup>. Fatalista conclude l'autore scrivendo che *bisogna rassegnarsi alla morte in tutto*. Non sono scritte le motivazioni che portarono alla scelta di non operare in favore dello strappo. Sicuramente non fu un momento propizio, dato che rientrava nel decennio di lavori e restauri seguiti dopo il crollo del campanile di San Marco, che portò comunque a danni consequenziali in tutta l'isola. Diverse opere di restauro vennero eseguite, anche se non collegate alla rovinosa caduta del campanile marciano. Basti vedere che solo in Santo Stefano, venne dimezzato in altezza il campanile, venne tolta la volta della navata principale e venne restaurato il coro<sup>107</sup>. Bisognerà aspettare cinquant'anni perché si decida di restaurare e salvare il salvabile. Risale infatti, al 1965 la campagna di restauro che porterà allo strappo delle poche opere sopravvissute, e la successiva musealizzazione.

Nel 1965, si opta per lo strappo degli affreschi, per i pochi resti sopravvissuti. Per quel che riguarda gli affreschi del Pordenone, verranno salvate tre scene bibliche – le stesse che già il De Kunert aveva descritto come le meglio conservate - ossia *Cristo e la Samaritana, La cacciata dal Paradiso Terrestre* e il *Noli me tangere* (o *Apparizione di Cristo alla Maddalena*)<sup>108</sup>. Si riporta qui la scheda del restauro: «*Pitture murali a fresco. L'intonaco grezzo è formato di un conglomerato di calce e frammenti di marmo pestato e ridotto a scaglie. Il finto conserva una certa porosità, specialmente visibile nelle zone ove il colore (il verde ad esempio) non ha subito un completo processo di carbonatazione*»<sup>109</sup>. Continua con la descrizione accurata della decorazione da cui possiamo ricavare che: l'affresco è eseguito per mezzo di brevi e frequenti giornate che seguono le figure, si può intravedere il bozzetto in terra rossa ove è caduto il colore e l'incisione che contorna le figure. Si distingue chiaramente il *ductus* dei pennelli, soprattutto negli incarnati. Tutta l'opera si distingue per l'uso di colori caldi, anche nella resa delle ombre. Le singole scene sono state poste su un supporto di *masonite temperata*

---

<sup>106</sup> ONGARO 1912. p. 38

<sup>107</sup> *Ibidem*

<sup>108</sup> MURARO 1966. p. 17

<sup>109</sup> *Ivi* p. 18

con resine sintetiche poliviniliche. Le altre operazioni eseguite sono: rimozione della polvere e dei materiali di deposito che compromettevano le superficie dipinta, stuccatura e *intonazione* delle lacune nella pittura originale<sup>110</sup>. Gli affreschi staccati entreranno a far parte della collezione stabile della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, nel corso degli anni Settanta del Novecento, come scrive Valcanover, insieme ai più noti affreschi proveniente dal Fondaco dei Tedeschi, per mano di Tiziano e Giorgione<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> *Ibidem*

<sup>111</sup> VALCANOVER 1986 p. 47

### 3. L'ALTRA METÀ DEL CICLO

Come già riportato, il ciclo nella sua interezza, non è opera unicamente del Pordenone. L'altra facciata, contingente a quella affrescata dal pittore friulano, si presenta con lo stesso schema decorativo, ma con differenza di soggetti e maniera. Ove il Pordenone realizza le scene bibliche, qui troviamo scene di nudi e di putti, la cui lettura non è facile, sia per lo stato di conservazione, sia perché nessun'autore che si soffermò nella descrizione del ciclo, spese parole nel descriverle – talvolta nemmeno vengono nominate. Nel registro intermedio, quello posto nella linea delle finestre, le sante pordenonesche vengono sostituite da allegorie di virtù. Nella parte più alta si trova la continuazione del fregio, che chiude l'intera decorazione. Come già citato, il Vasari fu il primo a parlare di *Virtù*<sup>112</sup>, ma come si è visto fece in realtà una descrizione inesatta unendo in un'unica parete le due differenti decorazioni. Bisognerà aspettare per primo il Boschini, per la prima divisione del ciclo. Egli parla di *figure di natura antica*<sup>113</sup>, che come si è visto altro non fa che evidenziare che la mano non è la stessa di Pordenone, ma di un anonimo, con uno stile pittorico meno moderno e dinamico rispetto al pittore friulano. Non ci sono notizie su chi possa essere tale pittore. Vi è una lacuna di documentazioni che non permette di risalire alla committenza dell'opera, e nemmeno a datarla. Il primo a dare un nome al pittore anonimo è il De Kunert, nel suo articolo del 1929, ed è pure il primo a farne una descrizione puntuale – per quanto, nel Novecento, gli affreschi fossero già molto rovinati e la codifica dei soggetti compromessa. Oltre a confermare la diversa paternità, l'autore distingue un altro pittore che avrebbe partecipato al ciclo.

Egli afferma che la descrizione del Boschini ben si adatta allo stile che contraddistingue le sante, ma non concorda per quel che riguarda le scene di putti sottostanti<sup>114</sup>. Prima di approfondire la questione legata all'autore – o autori – artefici di questa parete, si procederà con la descrizione delle scene.

Le scene, assai compromesse a causa degli agenti atmosferici, raffigurano gruppi di putti impegnati in scene di gioco, con nastri di colori diversi, in diversi atteggiamenti e pose, stagliati su uno sfondo architettonico (figg.44, 46, 47). Le figure sono contraddistinte da

---

<sup>112</sup> VASARI 1550 (ed. 2017). p.287

<sup>113</sup> BOSCHINI 1664 p.118

<sup>114</sup> DE KUNERT 1929 p.659

dinamicità e robustezza nei colori. Ogni gruppo di putti è intermezzato da nudi stanti e talvolta seduti, ritratti nell'atto di osservare le scene ludiche<sup>115</sup> (fig.43). Lo stato di conservazione del ciclo non permette di approfondire oltre. Dell'intero ciclo c'è una scena che viene riconosciuta come *Illustrazione dell'Asinaria di Plauto* (fig.42). Muraro ricorda nella scheda relativa al restauro, dell'affresco che nel 1515 venne messa in scena la commedia latina all'interno del refettorio del convento eremitano. Egli trova degli echi della stessa nella raffigurazione, come la presenza di un asino, forse due<sup>116</sup>. Bisogna sicuramente premettere che, in mancanza di documenti, non si può risalire alle scelte che hanno portato a raffigurare tali soggetti – come non si sa quale giudizio scelse le scene bibliche dell'altra parete. Per quanto il Bembo stesso ci racconti dell'interesse che il priore Gabriele della Volta nutriva per la cultura classica, non vi è nessun dato certo che possa confermare tale iconografia suggerita da Muraro. Non avendo dati, non si può confermare tale ipotesi. Prima di tutto, manca una datazione precisa. Non è dato sicuro che il ciclo della seconda parete fosse realizzato né in concomitanza con la prima, né che essa sia stata decorata sotto il patrocinio del priore della Volta. Si è già trattato di come, nemmeno la costruzione dell'edificio stesso, seguisse un modo unitario e coerente. Chi scrive muove non pochi dubbi su tale iconografia. Mancano i presupposti per capire perché, per quanto amante delle lettere antiche, il priore - o chi per esso - decise di immortalare una commedia messa in scena quasi diciassette anni prima, commedia che oltretutto non porta morale e che senza dubbio entra in contrasto con l'iconografia biblica posta accanto. È da considerare che difficilmente, in un ciclo continuo come questo, si trovano affiancate tematiche bibliche a scene pagane. Il tema del ciclo rimane omogeneo nella sua continuità e l'inserimento di una scena che sarebbe derivata da una commedia, posta oltretutto sotto una teoria di virtù, non trova, secondo chi scrive, motivo di ragione.

Ha osservato Guastella, professore del Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne dell'università di Siena, che gli asini riportati da Muraro – che nei brani d'affresco sopravvissuti non sono riconoscibili- non hanno di fatto una partecipazione attiva nella commedia plautina. Potrebbero essere raffigurati come riferimento allegorico alla stessa. Anche i putti troverebbero ragion d'essere in quanto figure ornamentali, ad accompagnamento di una scena teatrale, ma la nudità delle figure

---

<sup>115</sup> *Ibidem*

<sup>116</sup> MURARO 1966 p. 23

maggiori non trova riscontro in nessuna forma teatrale, antica o cinquecentesca. Continua Guastella:” *Non riesco a vedere nulla che rimandi a contesti plautini o a contesti rappresentativi cinquecenteschi. Certamente le illustrazioni di scene teatrali che si trovano nelle stampe dell'epoca presentano situazioni e abbigliamento assolutamente diversi da questi. Anche la caratterizzazione delle figure non ha alcuna corrispondenza con i personaggi dell'Asinaria. Non ci sono figure femminili, non ci sono figure di servi, non c'è il vecchio Demeneto, che sarebbe il personaggio più caratteristico di questa vicenda. Ci sono solo adulescentes nudi o seminudi: quanto di più lontano dall'atmosfera delle commedie plautine*”<sup>117</sup>

Si può concludere che l'attribuzione iconografica di Muraro, non sia esatta.

Continuando con la descrizione del ciclo, nel secondo registro, inframezzate alle finestre, sono raffigurate le allegorie delle Virtù. Sopravvissute all'agire dei secoli, si trovano le allegorie de *La Speranza* (fig.48), *La Carità* (fig.49) e *La Temperanza* (fig.50). Oltre ad aver sofferto del tempo e degli agenti atmosferici, qui ha partecipato l'agire dell'uomo. Due di queste figure sono completamente scomparse, coperte da canne fumarie<sup>118</sup>. Da quelle sopravvissute (figg.38, 39, 41) si può intuire uno schema che ipoteticamente imitava quello delle *Sante* raffigurate da Pordenone. La figura viene rappresentata stante all'interno di un loggiato dipinto. Seguendo l'impostazione delle sante, anche le virtù sono poste *davanti* al loggiato, come si nota specialmente nella raffigurazione della *Temperanza*, dove la brocca che regge si sovrappone al pilastro del loggiato, dando così l'illusione di esserne posta davanti e non dentro. Possiamo dedurre che perdute siano le allegorie de *la Fede*, *la Fortezza*, *la Prudenza* e *la Giustizia*, ossia le virtù teologali e cardinali che oggi mancano. Il De Kunert descrive, per quanto rovinata, la figura della *Fede*, rappresentata in veste viola con il capo coperto ed il viso mascherato<sup>119</sup>. La sua assenza tra gli affreschi salvati, porta alla conclusione che i trent'anni che intercorrono fra l'articolo del De Kunert e la musealizzazione, abbiano cancellato completamente questa figura, come molte altre nel resto del ciclo intero. La *Temperanza* è fra tutte, quella meglio conservata, forse perché posta in angolo, e quindi

---

<sup>117</sup> Corrispondenza privata avvenuta tramite e-mail il giorno 8/04/2021. Colgo l'occasione per ringraziare il professore per la disponibilità

<sup>118</sup> DE KUNERT 1929. p. 661

<sup>119</sup> *Ivi* p. 662

meglio protetta. Essa è raffigurata leggermente voltata di lato, con il capo rivolto a destra mentre regge una brocca da cui sta facendo sgorgare dell'acqua. L'altra mano, la sinistra, è appoggiata sul fianco. Veste di giallo, con una camicia bianca, di cui si vedono le maniche, cinta alla vita da una cintura. La brocca è spesso attribuito proprio della Temperanza, molte volte raffigurata con due brocche nell'atto di mesciare acqua calda e fredda, o acqua e vino. Nella raffigurazione in esame è raffigurata solo con una brocca d'acqua ma lo stato di conservazione non ci permette di escludere l'esistenza di un altro recipiente dove viene raccolta l'acqua versata. Altra virtù ben conservata è la *Speranza*. Essa è raffigurata stante con le mani congiunte all'altezza del viso. Veste di verde, con una camicia bianca, di cui si vedono le maniche. Vedendo l'immagine restaurata, non vi è traccia della *grossa borsa*, che riporta il De Kunert<sup>120</sup>. In aiuto nel riconoscere tale virtù è quello che sembra un cartiglio, una fascia posta all'altezza delle ginocchia ove è scritto "*SPES*", ovvero speranza. L'ultima virtù giunta fino ai giorni nostri è la *Carità*. Veste di rosso e con la mano sinistra innalza un cesto di frutta. Nella parte bassa, molto rovinata, si intravedono le figure di due bambini abbracciati alla gonna della figura. Proprio loro, ci aiutano a identificare la donna come raffigurazione della Carità. Invero, tutte e tre le figure, dopo il restauro, mantengono una buona leggibilità, per quanto, in tutte, la parte più bassa risulta molto rovinata. S'intravede ancora molto distintamente l'arco della nicchia dove sono iscritte. Come per il resto della decorazione, esse sono state restaurate nel 1965, staccate e poste su supporti di *masonite temperata* per mezzo di colle poliviniliche. Sono state inoltre rimosse eventuali ridipinture e depositi calcarei<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup> *Ivi* p. 661

<sup>121</sup> MURARO 1966. p.21



### 3.1 UNICO CICLO, DIFFERENTI AUTORI

Partendo proprio dai report del restauro, si può già vedere come, materialmente e matericamente ci sia la collaborazione di diversi autori, come si vedrà, almeno due. Iniziando dalla analisi della composizione dell'intonaco, si possono già notare le prime differenze che sembrano confermare la presenza di due frescanti diversi. L'intonaco applicato da Pordenone risulta essere costituito da scaglie di marmo e calce lavorate grossolanamente, mentre quello steso nella parete adiacente presenta una lavorazione più fine. Anche l'intonaco *fino* qui ha una consistenza molto più fine. Se si guarda poi allo stile di realizzazione, il Pordenone, come si è visto, lavorava per giornate brevi, spesso legate alle singole figure, mentre l'autore di questa decorazione si affida a giornate molto ampie che non vanno seguendo il disegno – tecnica che ha portato poi alla perdita di larghe porzioni di colore. Continuando con il confronto, ove si intravede la linea di incisione preparatoria, la linea grezza ed incerta del Pordenone lascia spazio ad una linea sottile e precisa, mentre il disegno in terra rossa del pittore friulano, è più preciso e meno approssimativo<sup>122</sup>. Anche l'uso del colore non è uguale, anzi, risulta completamente l'opposto. Nella stessa materia del colore: l'impasto è molto diluito, mentre quello del Pordenone è molto ricco. Anche nella scelta stessa della palette cromatica, le scelte dei due autori si pongono agli estremi. Il Pordenone si caratterizza di una *palette* molto calda<sup>123</sup>, ove anche le ombre sono rese con colori caldi: terra rossa, gialla e bruna, ocra rossa – o *morellone*-, mentre l'altro autore opta per una *palette* molto più fredda e ombre chiaroscurali molto accentuate<sup>124</sup>. Oltre a queste, c'è una grandissima differenza stilistica. La dinamicità del Pordenone è resa molto più naturalmente, in scene omogenee e armoniche fra loro. Nell'altro autore invece, la dinamicità è resa meno armonicamente, le figure sembrano non interagire realmente fra di loro; anche la resa prospettica è molto più semplice e talvolta forzata. Le figure risultano molto spesso leggermente sproporzionate ed anatomicamente povere<sup>125</sup> (fig.45). Come sopraccitato, il Boschini fu il primo a individuare un'altra mano nel ciclo decorativo, ma sarà il De Kunert, nel XX secolo a proporre un nome. Il ragionamento dell'autore si basa, dando per assodata come valida, la data 1532. Egli ritiene che, dato il medesimo impianto schematico ed il fregio

---

<sup>122</sup> *Ibidem*

<sup>123</sup> *Ivi* p.18

<sup>124</sup> *Ivi* p.21

<sup>125</sup> *Ivi* p.22

continuo ed omogeneo che rincorre per la totalità la decorazione, sia da considerare questi affreschi contemporanei a quelli del Pordenone. Avanza l'idea, inoltre, che probabilmente fu proprio il Pordenone a dettare ed impostare lo schema della decorazione tutta. Si concorda con De Kunert nell'escludere un'opera precedente al Pordenone, essendo il convento andato perduto nel 1529<sup>126</sup>. Nel considerare l'opera contemporanea, ci possono essere delle antitesi all'idea dello scrittore. In *primis*, è già stato analizzato come la costruzione del convento non fu omogenea e continua, anzi probabilmente è avanzata negli anni, attraverso annessioni di corpi nuovi alla parte di fabbrica conclusasi nel 1532. Fatuzzo, nel suo articolo, nota come nella parte di fregio che chiude la decorazione della parete nordorientale, non sia riproposto l'impresa del committente. Nella parete affrescata da Pordenone, tutta la vegetazione – che di fatto costituisce il fregio stesso - si dipana partendo proprio dall'impresa di Gabriele della Volta, ossia un drago che si morde la coda. Si è già parlato di come il priore umanista, lasciò il segno di ogni opera che fece eseguire durante i suoi anni veneziani. Che fosse un'incisione con il suo nome (o la rappresentazione del suo scudo) nel convento troviamo accreditata più volte la presenza del priore. Anche nell'architrave del chiostro stesso troviamo proposta l'impresa del drago. Quindi l'assenza dell'impresa in questa parte di fregio, nota Fatuzzo, potrebbe essere dovuta alla realizzazione di tale parte di affreschi postuma il 1535, anno in cui il priore lasciò la laguna<sup>127</sup>.

De Kunert, con l'aiuto di Giuseppe Fiocco, propone come possibile autore collaboratore di Pordenone, il nome di Domenico Campagnola<sup>128</sup>. Paragonando le sue opere successive, come i putti nella scuola del Carmine a Padova, o quelli nella scuola di San Rocco, si può pensare ad un Campagnola più giovane, che sperimenta nella sua arte l'influenza veneziana derivata da Giorgione e Tiziano, con le influenze dell'arte del Romanino<sup>129</sup>. Le opere del Campagnola si concentrano principalmente in ambito padovano, ma al tempo la città patavina si trovava sotto il dominio veneziano, quindi non è inusuale che artisti di questa città viaggiassero e lavorassero anche in ambito lagunare. Secondo Colpi, è da credere un incontro fra Campagnola ed il Pordenone stesso, di cui si può solo ipotizzare,

---

<sup>126</sup> DE KUNERT 1929 p.653

<sup>127</sup> FATUZZO 2017 p.63

<sup>128</sup> DE KUNERT 1929 p.660

<sup>129</sup> *Ibidem*

ma che secondo la studiosa avvenne sicuramente quando Domenico era ancora giovanissimo, essendo la sua arte influenzata dal pittore friulano<sup>130</sup>. Secondo l'autrice, il Campagnola lavorò sotto diretta guida del Pordenone. Molto probabilmente Colpi si basa sull'articolo di De Kunert nel quale, asserisce che la decorazione è stata pensata nella sua complessità da Pordenone stesso. Sicuramente l'attribuzione di questa parte di decorazione risulta difficile dato che, anche la datazione non è sicura. Dando per corretta la data 1532, risulta difficile che una figura come il priore, abbia scelto per sé un pittore che, di fatto, divenne famoso – o quanto meno conosciuto- durante l'arco del secondo trentennio del 1500<sup>131</sup>. Molte sue opere sono successive a tale data per cui è difficile pensare che gli venne affidata una committenza di grande importanza per il priore. Seguendo l'articolo di Fatuzzo molto probabilmente il priore aveva cura che la sua *opera magna*, come può essere considerato il convento veneziano e la sua decorazione, fosse conclusa -almeno in parte- in vista del capitolo generale agostiniano che si terrà nel 1533 a Padova. Il priore necessitava di un'opera come questa, per poter riaffermare la sua autorità e capacità al ruolo, messa in dubbio negli ultimi anni del suo generalato<sup>132</sup>. Quindi una committenza densa di significati per Gabriele della Volta, e di grande importanza, per cui non risulta difficile la volontà di lavorare con autori di una certa fama e importanza, che conferissero pregio al suo lavoro e, per riflesso, rilievo alla sua persona.

L'annosa questione della paternità di tale decorazione, risulta ancora più complessa, se si segue l'articolo di De Kunert. Egli riporta come, in realtà, la dicitura *figure di natura antica*, non ben si adegua alle scene del registro più basso, ma meglio si addica alle figure delle virtù. Secondo l'autore, gli autori che lavorarono a questa parte di ciclo furono almeno due: il Campagnola ed un altro autore non riconosciuto dalla critica. Egli riporta che «[le virtù] rivelino un artista che non sa ancora del tutto sottrarsi alle influenze quattrocentesche»<sup>133</sup>. Vede una netta differenza stilistica, che secondo lui, non può essere attribuita alla stessa mano del Campagnola. Egli ipotizza i nomi di Pomponio Amalteo, fiero imitatore del suo maestro, Pordenone, che avrebbe all'epoca degli affreschi meno di trent'anni e quindi potrebbe non essere ancora un'artista formato<sup>134</sup>. Un altro nome

---

<sup>130</sup> COLPI 1955 p. 11

<sup>131</sup> GROSSATO 1966 p.153

<sup>132</sup> FAUZZO 2017 p.69

<sup>133</sup> DE KUNERT 1929 p. 662

<sup>134</sup> *Ibidem*

proposto da De Kunert è quello di Antonio Nigretti, padre di Jacopo Palma *il vecchio*, che operò a Venezia in quegli anni, e che stilisticamente mostrava certamente un certo legame con la pittura quattrocentesca, anche se, all'epoca era giovanissimo, poco più che ventenne.

A smentire le ipotesi esposte da De Kunert, il report di restauro sottolinea come le virtù e gli *scherzi di putti* (fig.40), siano realizzati con la medesima tecnica. La preparazione del fondo, la tecnica esecutiva per ampie giornate – che ha portato alla mancata *carbonatazione* del colore e di conseguenza la caduta dello stesso – è la stessa per tutta la parete decorata. Questo dato fa smentire l'ipotesi di De Kunert della presenza di un altro autore, ma riconduce ad una sola mano l'intera decorazione<sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup> MURARO 1966 p. 21

### 3.2 DOMENICO CAMPAGNOLA?

Seguendo il pensiero e l'ipotesi che vedrebbe Campagnola come esecutore degli affreschi, ci sono delle note da fare. Prima degli anni Trenta del Cinquecento, non ci sono opere note di tale artista, la prima documentata può risalire al massimo nel 1528. Tale opera è l'affresco decorativo di Santa Maria in Vanzo, posta nel *tramezzo*, costruito proprio nel 1528, e di cui gli affreschi seguono di pochissimo tempo<sup>136</sup>. Sarebbe successiva a quest'opera l'ipotetica collaborazione dell'artista con Pordenone.

Nel *corpus* dell'opera del Campagnola, viene spontaneo il confronto con il grande numero di affreschi nella città patavina che ritraggono putti. Specialmente con i fregi posti a decorazione di Palazzo Dondi dall'Orologio (figg.51, 52, 53, 54). Non c'è una data precisa che testimoni l'esecuzione di questo fregio, ma si può concordare con Colpi, nel porli a pochi anni di distanza da quelli attribuitigli a Santo Stefano<sup>137</sup>. Sicuramente si fatica nel confronto delle due decorazioni, dato lo stato miserevole in cui volge quella veneziana. L'apparato figurativo è molto simile, sono dei gruppi di putti ritratti nel compiere varie azioni. Purtroppo, non si riesce a capire con esattezza in cosa siano intenti i putti di Santo Stefano, mentre il gruppo di Palazzo Dondi «*si trastulla con arnesi, strumenti, armi, vesti, corone, eccetera, sì da simboleggiare, quasi per ischerzo, tutte le attività umane*»<sup>138</sup>. Sicuramente le raffigurazioni veneziane risultano più rigide, meno armoniche e dinamiche. Proprio in questi anni, il Campagnola stava iniziando ad inglobare e far propri gli insegnamenti della scuola bresciana per intercessione del Moretto, che lo portarono a adottare un'intonazione cromatica più fredda ed una certa rigidità compositiva, perdendo il dinamismo tipico del suo maestro Tiziano<sup>139</sup>.

Nei report di restauro, emerge l'uso di colori più freddi, *non ombre colorate, ma contrasti chiaroscurali piuttosto insistiti*<sup>140</sup>. Descrizione che ben si confà agli affreschi di palazzo Dondi. Si nota l'uso di colori freddi, sia nella tonalità degli incarnati, sia nel blu che domina gli sfondi. Stesso blu che si può dedurre negli sfondi veneziani, per quanto si presenti molto deteriorato. È anche molto pronunciato il chiaroscuro che va sostituendo

---

<sup>136</sup> COLPI 1955 p.10

<sup>137</sup> *Ivi* p. 22

<sup>138</sup> GROSSATO 1966 p.162

<sup>139</sup> COLPI 1955 p.23

<sup>140</sup> MURARO 1966 p. 21

il cromatismo veneto, per cui non ci sono delle ombre colorate, ma molto scure, tendenzialmente di colore nero. Qua sembra ovvio smentire quello che riporta Colpi. La studiosa parla di affreschi «*interamente pordenoneschi nella concezione, tizianeschi per il colore*»<sup>141</sup>. Da quello che oggi si riscontra esposto nella galleria Giorgio Franchetti in Ca' d'Oro, non si addice quanto riportato. Notava già Muraro, nel momento dello strappo, che i colori non sono definibili tizianeschi. Assente il cromatismo tipico del maestro cadorino e neppure la scelta stessa dei colori rassomiglia alla *palette* calda tipica del Tiziano. Ed anche nella concezione *pordenonesca*, non si vede il dinamismo tipico dell'artista friulano. Ci sono certamente dei tentativi di scorci coraggiosi, soprattutto nei nudi stanti che alternano i gruppi di putti danzanti, ma la cui riuscita non sempre risulta al meglio. Ovviamente, almeno per quel che riguarda la gamma dei colori scelti, risulta difficile al momento poter giudicare dato che, la mancanza del processo di carbonatazione, ha portato a perdere molto del rivestimento pittorico nel corso dei secoli, lasciando pallide impronte cromatiche.

La rappresentazione dei putti, oltre ad essere un soggetto molto popolare nel Cinquecento e per tutto il Rinascimento, è una forte presenza nell'arte di Domenico Campagnola. Non solo si ritrovano negli affreschi, ma anche nelle sue incisioni. La sua attività incisoria è inscrivibile in lasso di tempo molto preciso, nel biennio 1517-1518 – come riportato sulle incisioni stesse -, alla giovane età di diciassette anni, essendo l'autore nato nel 1500<sup>142</sup>. È probabile che in questa data, e a quell'età, il Campagnola fosse presso la bottega di Tiziano su volontà del padre adottivo, Giulio Campagnola<sup>143</sup>. La vicinanza con il pittore cadorino si nota dall'influenza che traspare dai suoi lavori. Molte opere incisorie derivano da cartoni o disegni del Tiziano stesso. Lo stile ricalca quello del maestro e talvolta si fatica a distinguerli, mantenendo vivo il dibattito sulle attribuzioni<sup>144</sup>. Per il tema affrontato, una derivazione assai vicina al Campagnola è il dipinto *Omaggio a Venere*, conosciuto anche come *Festa degli amorini*, opera di Tiziano, datata 1518 (fig.55). Nella bottega del pittore, vi era già dal 1517 il cartone preparatorio di Fra Bartolomeo. Nell'opera dell'autore cadorino, è raffigurata una statua della dea Venere, ai cui piedi si dipana un corteo di amorini che danno il nome all'opera. E proprio del 1517, troviamo

---

<sup>141</sup> COLPI 1995 p.22

<sup>142</sup> *Ivi* p. 5

<sup>143</sup> *Ivi* p.8

<sup>144</sup> BARTSCH 1984, vol.25. p.497

un'incisione raffigurante *Dodici putti danzanti*<sup>145</sup> (fig.56). L'incisione raffigura un gruppo di bambini nudi danzanti, mentre nel lato destro si vede un putto ritratto nell'atto di suonare un tamburello. Questa figura in particolare è derivata da un'altra incisione del Campagnola, ossia *L'Assunzione della Vergine* (fig.57), datata 1517, chiaro richiamo alla famosa opera del maestro cadorino<sup>146</sup>. Anche nel *corpus* di disegni dell'artista troviamo questi soggetti, come nel foglio del Louvre (inv. RF 479 recto) (fig.58). Esso rappresenta un gruppo di putti danzanti, probabilmente preparatorio degli affreschi in Santa Maria del Carmine a Padova<sup>147</sup>, come si nota dalla rassomiglianza con il putto che suona il tamburello.

Si è già visto di come questo *topos* sia molto presente nell'opera di Domenico Campagnola. Analizzando nello specifico gli affreschi di Santo Stefano, i putti risultano essere meno precisi, e dettagliati se confrontati con quelli patavini. Il chiaroscuro è reso meno delicatamente, ma molto più contrastato. Va sempre ricordato che lo stato conservativo degli affreschi veneziani è molto deteriorato e risulta difficile fare un confronto diretto. Di quello sopravvissuto, come già scritto, si nota una forte somiglianza con gli affreschi di palazzo Dondi. Non è difficile ipotizzare quindi che sia la stessa mano e lo stesso artista.

Osservando il ciclo veneziano e l'evidente cattivo stato di conservazione, si può ipotizzare una certa *fretta* nella sua realizzazione. Come si è visto, gli affreschi sono realizzati per vaste giornate, che hanno fatto sì che molta parte del pigmento andasse persa. Può essere sintomatico di una realizzazione veloce, magari durante un breve soggiorno in laguna. Anche la raffigurazione di soggetti a lui conosciuti può essere segno di una scelta che opta per qualcosa in cui fosse pratico e non richiedesse molto impegno. Chi scrive ritiene che una motivazione meramente pratica, potrebbe giustificare una iconografia fuori contesto, in disarmonia con il resto del ciclo a tema sacro, la cui natura potrebbe essere decorativa.

Che questo soggetto potesse essere parte di un repertorio di bottega è confermato, come si è visto, dal *corpus* incisivo dell'artista.

---

<sup>145</sup> TIB 25.014 S1

<sup>146</sup> TIB 25.004

<sup>147</sup> TIETZE, TIETZE- CONRAT, 1970. P. 130 (n. 529)

La possibilità di un viaggio, o di un breve soggiorno a Venezia, non è documentabile ma non è nemmeno escludibile. La vicinanza delle città lo permetteva molto facilmente. Inoltre, va qui ricordato che il Campagnola fu a Venezia, almeno per quel che riguarda il periodo presso la bottega di Tiziano. Non è da dimenticare che lo stesso Campagnola nacque in ambito lagunare<sup>148</sup>. La Colpi riporta come Domenico, nacque a Venezia, molto probabilmente figlio di un artigiano tedesco, e che lì rimase finché non venne preso sotto l'ala protettiva di Giulio Campagnola. Incontro avvenuto molto presto nella vita di Domenico dato che, nelle incisioni del 1517, si firma già come DOMENICVS CAMPAGNOLA<sup>149</sup> (fig.59). Si può convenire sul fatto che non mancano le possibilità o le motivazioni che potessero spingere l'autore a raggiungere l'ambito lagunare, probabilmente per periodi molto brevi, non essendo documentati, ed essendo l'autore molto attivo quasi esclusivamente in ambito patavino, per quel che riguarda quasi tutta la sua vita, dagli anni Trenta fino ai Cinquanta del Cinquecento.

---

<sup>148</sup> COLPI 1955. p. 6

<sup>149</sup> *Ibidem*



### 3.3 GIOCHI DI PUTTI: REPORTORIO TIPICO NELL'INCISIONE E NEL DISEGNO DEL NORD ITALIA

La raffigurazione di questi *giochi* di putti non è nuova in ambito lagunare e veneto. Il *topos* di putti danzanti è molto presente nella scena rinascimentale a partire dalla realizzazione della *Cantoria* di Donatello, più di un secolo prima<sup>150</sup>. Un esempio è l'incisione raffigurante *Bambini danzanti* di Giovanni Antonio da Brescia<sup>151</sup>(fig.60). Nell'incisione è chiara la derivazione dai disegni di Amico Aspertini, il quale influenzerà il Giovanni Antonio anche nelle grottesche<sup>152</sup>. Il Bartsch data quest'incisione in un arco temporale dal 1515 al 1520, lo stesso dove si pongono le incisioni di Campagnola. L'incisione raffigura un gruppo di tre bambini danzanti a suono di un quarto, raffigurato mentre suona un tamburello. Interessante è la scelta di raffigurare i bambini danzanti, non in moto circolare, ma in fila. Essendo l'opera derivata da un disegno dell'Aspertini, a lui va assegnata l'invenzione. Potrebbe questa scelta essere influenzata da fregi scultori antichi, vista la larga produzione di disegni di antichità dell'artista. Sicuramente lo sguardo alle antichità, e la recente scoperta delle grottesche, può aver influenzato il successo di questo soggetto. La derivazione dall'antico, dai fregi e dalle pitture murarie, giustifica la natura spesso decorativa di queste scene.

Anche nel *corpus* di Marcantonio Raimondi se ne trovano degli esempi. *La danza dei putti* (fig.61), per esempio, raffigura un gruppo di bambini che danzano in cerchio, accompagnati da due amorini – distinguibili dalle ali. Il Bartsch lo inserisce nella sua opera come *Danse d'Amours. Apres Raphael*<sup>153</sup>. Quest'incisione deriva quindi da un disegno di Raffaello. Probabilmente derivato da un disegno preparatorio per la *Loggia di Psiche*, anche se la stampa viene datata prima della realizzazione degli affreschi stessi, tra il 1517 e il 1520<sup>154</sup>. Questa stampa in particolare godette di una certa fortuna critica. All'Istituto Nazionale per la grafica di Roma si trovano due copie: due realizzate da incisori anonimi, raffigurate nello stesso verso (F.C. 4969; F.C. 5206) (figg.62, 63), ed una in controparte realizzata da Pietro Stefanoni (F.N. 534) (fig.64)<sup>155</sup>. Sempre in

---

<sup>150</sup> BARTSCH 1984, vol.25. p. 512

<sup>151</sup> TIB 25.19

<sup>152</sup> POPHAM 1950. p. 236 n.13

<sup>153</sup> TIB 26.217-I

<sup>154</sup> SHOEMAKER. BROUN 1981. p.136

<sup>155</sup> PEZZINI, MASSARI, RODINÒ 1985. pp.258-260

controparte, il medesimo soggetto si trova affiancato alla Vergine con il Bambino nella stampa di Daniel Hopper<sup>156</sup>(fig.65), e la stessa composizione, con l'aggiunta di altri sei putti, è stata incisa da Aldegraver<sup>157</sup>(fig.66).

Un importante esempio del successo che ebbe questo soggetto, è il foglio del Pordenone conservato agli Uffizi, carbone su carta cerulea, raffigurante una *Danza di putti* (inv. 729 E) (fig.67). Il disegno raffigura un gruppo di putti intenti in una danza. In realtà se si esamina con attenzione il foglio, si possono distinguere tre gruppi, sapientemente uniti in un unico gruppo omogeneo. Alla sinistra vi sono dei putti musicanti intenti a suonare, e sotto di loro sono rappresentati tre putti intenti a giocare con un cane. Il resto del foglio è occupato da un gruppo di putti intenti a danzare in un girotondo. Sintomo di quanto fosse diffuso questo soggetto, questo disegno pare non legarsi a nessun dipinto dell'autore friulano, caso insolito per il Pordenone. Rearick, nel suo catalogo del 1976, propone l'idea che esso sia un così detto *presentation drawing*, ossia un disegno omaggio, cioè un'opera grafica fine a stessa, destinata ad essere un dono<sup>158</sup>. L'ipotesi ha valenza se si considera, l'attenzione e l'interesse che l'artista nutrì per il corpo grafico di Michelangelo, non nuovo all'usanza del disegno d'omaggio. Si può intuire la diversa natura di questo disegno anche dalla sua esecuzione. Il Pordenone si distingue per un vasto uso della sanguigna – specialmente nei disegni preparatori -, e del *bistro* e biacca per i bozzetti<sup>159</sup>. Nel foglio degli Uffizi si nota un sapiente uso della matita nera e della biacca, segno di una conoscenza dei disegni michelangioli e probabilmente al costume dei disegni d'omaggio. Il soggetto rappresentato si lega ai disegni per la chiesa della Madonna di Campagna a Piacenza, al fregio alla base della lanterna della cupola, raffigurante una processione di putti. Fiocco, nella sua biografia dell'artista, cita il disegno degli Uffizi come disegno preparatorio per un «*quadro giocondo derivatone, già in casa Cappello a Noventa*»<sup>160</sup>, ma la tecnica esecutiva si distacca dal modo in cui sono realizzati i suoi disegni preparatori – realizzati in sanguigna. Di questo disegno se ne conosce l'esistenza, già nel 1654, grazie allo scambio epistolare tra Bonaventura Bisi ed il cardinal Leopoldo<sup>161</sup>. Si è a conoscenza di due derivazioni sicure, oggi conservate al Louvre, una

---

<sup>156</sup> TIB 17.40

<sup>157</sup> TIB 16. 252

<sup>158</sup> REARICK 1976. p.136

<sup>159</sup> *Ibidem*

<sup>160</sup> FIOCCO 1939. p.102

<sup>161</sup> AGOSTI 2001. p.441

a colori con la raffigurazione solo del gruppo centrale (RF 4254, *Recto*) (fig.68), ed un'altra in matita nera dove viene ritratta l'intera scena (INV 11926, *Recto*) (fig.69), simbolo del successo che ebbe questo singolo disegno.

Come si è visto, questo soggetto, molto diffuso nella prima metà del Cinquecento, ha una derivazione diretta dall'antico, spesso mantenendo uno scopo decorativo, oppure come simbolo della *gioia di vivere*, oppure come monito moralista. Un esempio sono le incisioni di Reverdino. In particolare, due: *Danza di Cinque fanciulli* (fig.70) e *Dieci fanciulli danzano al suono della cornamusa* (fig.71). La prima<sup>162</sup>, è la copia in controparte dell'incisione di Antonio da Brescia<sup>163</sup>, da cui omette dei particolari ed aggiunge la frase *ADOLESCENTIA ET VOLUPTAS VANA SUNT*<sup>164</sup>. La seconda, molto vicina alla stampa sopraccitata di Marcantonio Raimondi, raffigura un gruppo di dieci fanciulli danzanti, mentre un undicesimo, suona in disparte la cornamusa. Sotto la scena è riportata la scritta *UBI EST ADOLESCENTIA IBI EST GAUDIUM SINE MALICIA*<sup>165</sup>. Un intento moralistico è da osservare anche nell'incisione del Maestro del Dado: *Fregio con putto atterrato da una capra*<sup>166</sup>(fig.72). Il fregio figurato rappresenta un gruppo di fanciulli e putti, intenti nel percuotere una capra. Sotto è riportato *FUROR FIT LESA SEPIUS PATENTIA*. L'intento morale è probabilmente da considerarsi come reazione al Concilio di Trento, la cui conclusione porterà alla graduale scomparsa di questi soggetti intesi simbolo della *gioia di vivere*, venendovi aggiunti gli strumenti della Passione, ed abbracciando un significato prettamente cristiano<sup>167</sup>.

---

<sup>162</sup> TIB 31.36

<sup>163</sup> TIB 25.19

<sup>164</sup> PEZZINI, MASSARI, RODINÒ 1985. p. 260

<sup>165</sup> TIB 31.37

<sup>166</sup> TIB 29.29

<sup>167</sup> AGOSTI 2001. p. 447

### 3.4 DATAZIONE DELL'OPERATO DI DOMENICO CAMPAGNOLA IN S. STEFANO

Se, a seguito del confronto diretto con l'opera del Campagnola, si può accettarne la paternità degli affreschi lagunari, il quesito seguente riguarda la datazione. Non è facile accettare la teoria secondo cui il Campagnola lavorò in concomitanza – se non addirittura sotto la guida - con il Pordenone. Facilmente si può capire il motivo che spinse ad affidare il lavoro decorativo al pittore friulano, risulta meno chiara la scelta di Domenico Campagnola. È probabilmente da escludere la partecipazione di Gabriele della Volta. Come si è visto, il priore, uomo sicuramente di sfarzo, scelse di fare del convento l'opera che servisse ad affermare il suo operato, ma che anche lo riscattasse, essendo soggetto a molte critiche. Alla luce di questo fatto, la volontà di chiamare il Pordenone porta con sé una gran fama essendo, al tempo, uno degli affrescanti più conosciuti dell'Italia Nord-Orientale. Se effettivamente queste sono tra le motivazioni alla base della committenza, molto difficilmente lo stesso si può dire per il Campagnola. L'autore patavino non era che agli albori del suo successo, che oltretutto non uscì dai confini della città. Non sono conosciute opere eseguite fuori dall'area padovana, tantomeno in area lagunare. Il ciclo di affreschi, qui in esame, risulterebbe l'unico lavoro eseguito nella Serenissima. Il successo del pittore arriverà nel terzo decennio del Sedicesimo secolo. Si può ritenere che le due pareti affrescate del convento di Santo Stefano non furono eseguite in contemporanea. Probabilmente, il Pordenone affrescò nel 1532, o non molto tempo dopo, e successivo si può ipotizzare l'intervento di Domenico Campagnola.

La partecipazione del Campagnola, non si può quindi legare a Gabriele della Volta, che lasciò Venezia nel 1533. La mancata rappresentazione dell'impresa del priore, notata da Fatuzzo, può essere sintomatica dell'assenza dello stesso. Si può immaginare che chiunque decise di chiamare il pittore nel convento, non trovò la necessità di riportare l'impresa, essendo essa già impressa nella parete accanto<sup>168</sup>. Quindi si può ipotizzare che il Pordenone dipinse tra il 1532 ed il 1533 tali affreschi, decorando solamente una parte del chiostro, forse l'unica terminata in quegli anni,

Confrontando le due pareti si nota certamente che l'impianto compositivo è il medesimo. Nel registro più basso, scene inscritte in architetture; nel registro mediano, figure

---

<sup>168</sup> FATUZZO 2017. p. 64

femminili davanti delle nicchie, e nel registro superiore il fregio monocromo che unisce tutto l'apparato decorativo. Esaminando la struttura dipinta entro cui si inscrivono le scene del primo registro, risulta difficile confermare la teoria secondo la quale il Campagnola avrebbe lavorato sotto diretta guida del maestro friulano. Innanzitutto, il ciclo nella sua interezza non risulta omogeneo. Si è già visto come si vadano a mischiare scene di stampo biblico e di natura pagana. I pilastri che funzionano come separazione fra una scena e l'altra risultano essere molto diversi fra loro. Quelli del Pordenone, sono scorciati, quelli del Campagnola, no. Anche la natura del capitello è diversa. Quello del pittore friulano è molto più elaborato e pieno di dettagli, mentre quello del pittore padovano, oltre a non avere profondità, è molto semplificato. Un'altra differenza è che, mentre nelle raffigurazioni bibliche, i pilastri servono da separazione fra una scena e l'altra, svolgendo una funzione quasi di cornice alla scena – ambientate in un contesto campestre –, nella controparte con i nudi, i pilastri raffigurati separano i vari gruppi, e sono parte integrante di una intera struttura architettonica scorciata che fa da sfondo alle figure. Una tale differenza, non solo di esecuzione, ma anche di intenti, sottolinea, secondo chi scrive, che alla base non può esserci stata una guida diretta di un solo pittore. È probabile che gli affreschi del Pordenone furono modello per il Campagnola, che, nel limite delle sue capacità, tentò di uniformare le sue pitture a quelle precedenti.

Soffermandosi brevemente sull'iconografia, purtroppo con i documenti a nostra disposizione, ed i pochi e rovinati brani d'affresco sopravvissuti, risulta difficile venire a capo di un organico racconto, che possa svelare il significato nascosto dietro tali raffigurazioni. È sicuramente un dato certo che, come si è visto, l'autore patavino non è nuovo a tali raffigurazioni.

Permane il problema legato a *quando* datare l'intervento del Campagnola. L'attività del pittore inizia nel secondo decennio del Sedicesimo secolo. Infatti, 1520 è la data di realizzazione degli affreschi raffiguranti *Due putti che reggono lo stemma di Padova*, nel palazzo della Ragione, e l'affresco nella Scuola del Carmine che rappresenta l'*Incontro di Gioacchino ed Anna*<sup>169</sup>. Nel 1528 decorò il tramezzo nella chiesa di S. Maria in Vanzo e nello stesso anno è iscrivibile il fregio oggi perduto nella facciata della così detta "casa

---

<sup>169</sup> COLPI 1955. p.10

dello speciale". Nel 1531 dipinse il soffitto nella chiesa di S. Maria del Parto<sup>170</sup>. Nella seconda metà degli anni Trenta, il pittore si dedicò agli affreschi nella Scuola del Santo, e nel 1537 dipinse i *Santi protettori di Padova*, presso Santa Croce per la Confraternita del Redentore, e nello stesso anno dipinse *La Vergine con i patroni di Padova*, per la Sala del Consiglio. In queste due opere si percepisce l'influenza che ebbero gli artisti bresciani sul pittore, in particolar modo le influenze del Romanino e del Moretto<sup>171</sup>, uscendo dall'influenza veneta di Tiziano, Giorgione e Pordenone. Secondo Lionello Puppi, in questo tempo – ossia gli anni Quaranta del Cinquecento – è databile il fregio con putti, affrescato in palazzo Dondi dell'Orologio<sup>172</sup>. Si è scritto di come questo fregio risenta dell'influenza bresciana. Seguendo questo dato stilistico, a differenza di quanto sostenuto da Colpi, la realizzazione di questo ciclo – e di conseguenza del ciclo veneziano di Santo Stefano – verrebbe posto una decina anni dopo quello proposto dalla studiosa<sup>173</sup>. In questi anni risale anche la decorazione per la Sala dei Giganti di Palazzo Te. Dopo questo incarico, che secondo Colpi vide il Campagnola più come direttore degli aiuti e come realizzatore dei cartoni preparatori<sup>174</sup>, c'è un periodo di silenzio fino al 1552, dove non si hanno notizie dell'artista. A ragion del vero, il 31 dicembre 1549, il pittore venne chiamato a giudicare un dipinto di Stefano d'Arzere per la Veneranda Franglia dei Santi Giacomo e Cristoforo da Ponte Molino<sup>175</sup>. Il 1522 vede l'artista impegnato in diverse commissioni: le porte d'organo in San Giovanni di Verdara e nel chiostro della chiesa di Santa Giustina<sup>176</sup>.

Da queste notizie si apprende che il vuoto biografico che intercorre fra il 1537 ed il 1552 corrisponde a un periodo di inattività artistica – documentata. Seguendo l'ipotesi di Puppi, che vedrebbe proprio in questi anni la realizzazione del fregio in palazzo Dondi dell'Orologio, e la teoria di Colpi, secondo cui la realizzazione del ciclo di Santo Stefano seguirebbe di pochi anni quella del fregio padovano, forse proprio in quest'arco di tempo si può datare l'intervento del Campagnola a Venezia. Sembrerebbe questo un buon compromesso dato che sarebbe dopo l'intervento di Pordenone, dopo la fine della

---

<sup>170</sup> *Ibidem*

<sup>171</sup> PUPPI 1974. p. 314

<sup>172</sup> *Ibidem*

<sup>173</sup> COLPI 1955. p. 10

<sup>174</sup> *Ivi* p. 12

<sup>175</sup> *Ibidem*

<sup>176</sup> *Ivi* p. 16

presenza del priore Gabriele della Volta e slegato da qualsiasi altra committenza documentata nella città di Padova. Anche includendo le aggiunte di Grossato, secondo cui il silenzio decennale dichiarato da Colpi, in realtà è interrotto per i lavori nell'Oratorio di San Rocco nel 1544, e nel 1547 per la decorazione per il *Monumento a Livio* nel palazzo della Ragione<sup>177</sup>, comunque l'ipotesi resta valida. Nonostante il lasso di tempo in cui si può ipotizzare l'intervento di Campagnola si sia dimezzato, ci sono degli elementi che vanno considerati. Come già detto, la vicinanza delle due città – ricordando che Padova rientrava nel dominio di terra della *Serenissima* - era molto breve, permettendo così un viaggio relativamente veloce. Inoltre, va qui ricordato quanto detto nella natura intrinseca degli affreschi del Campagnola. Essi sono realizzati in un modo tale - per vaste *giornate* - che giustifica il presupporre che fossero realizzati in un tempo relativamente breve.

A corroborare questa ipotesi, è il fatto che, nel quarto decennio del secolo, l'autore era un'artista affermato in ambito padovano. La fama raggiunta dal Campagnola chiarirebbe il *perché* venne chiamato a Venezia. Si può ipotizzare che la sua fama di frescante si fosse diffusa anche in ambito lagunare. In effetti, ci sono testimonianze di come il Campagnola coltivasse amicizie con pittori che, a differenza sua, non si legarono esclusivamente alla città di Padova. Uno fra tutti Parrasio Micheli (1516 – 1578), artista veneziano attivo nella Repubblica ma anche in ambito padovano. Fu il Micheli ad eseguire le opere per il duomo di Padova al posto di Domenico Campagnola, primo affidatario della commissione, la cui sopraggiunta morte ne impedì la realizzazione<sup>178</sup>. Intrattenne rapporti di amicizia anche con Francesco Corona, Agostino Zoppo, Giovanni dal Cavino e con Giovanni Battista Maganza – detto il Magagnò<sup>179</sup>. La commissione – mai conclusa – per il duomo di Padova, che proprio nel corso di questo secolo vide l'inizio dei lavori che perdurarono per quasi due secoli, è sintomo della grande considerazione che la comunità patavina nutriva per Domenico<sup>180</sup>. Non è inverosimile, quindi, pensare che il nome del Campagnola fosse giunto fino a Venezia.

Rimane tutt'ora impossibile però constatare chi fu a commissionare il completamento delle opere a Santo Stefano. Non si trovano informazioni su chi succedette a Gabriele

---

<sup>177</sup> GROSSATO 1966. pp. 181 - 183

<sup>178</sup> SORCE 2010. p. 216

<sup>179</sup> COLPI 1955. p. 18

<sup>180</sup> *Ivi* p. 19

della Volta nella reggenza del convento veneziano. La documentazione relativa risulta molto lacunosa, soprattutto per quel che riguarda il Sedicesimo secolo, come già notò Apollonio nel 1911<sup>181</sup>.

---

<sup>181</sup> APOLLONIO 1911. p. 77



## CONCLUSIONI

Nonostante le fonti a disposizione non fossero numerose, e nonostante le molte questioni lasciate in sospeso, appunto, per lacunosità di documenti, si possono trarre delle conclusioni ed aprire nuovi spunti di riflessione per quel che concerne questo magnifico ciclo, purtroppo perduto.

Questo elaborato riassume gli studi e le fonti che testimoniano la grandezza di questi affreschi, partendo dalla loro realizzazione, che si è visto porsi in un lasso di tempo relativamente breve, che va dal 1529 al 1533, ossia dall'incendio che creò l'occasione per questa prestigiosa commissione, fino alla dipartita da Venezia del priore generale, committente, che si è visto essere figura inesorabilmente legata alla realizzazione degli affreschi e dell'edificio stesso. Senza un esame della figura di Gabriele della Volta, non sarebbe possibile legare l'operato di Pordenone al convento di Santo Stefano.

Esaurito l'esame di tale figura – per quello che le fonti permettono -, e dopo un'analisi della parete decorata da Pordenone, si apre la questione principale intorno cui gravita il lavoro di questo studio. La realizzazione degli affreschi che decorano la parete nordorientale del chiostro, per opera di un autore differente. Come si è visto, l'ipotesi portata avanti da De Kunert, che fa il nome di Domenico Campagnola, è la più credibile e viene qui confermata alla luce delle considerazioni evidenziate nel corso di questa ricerca.

Confrontato il *corpus* dell'artista, non solo si conferma tale ipotesi, ma si scioglie quello che è un quesito iconografico. L'ipotesi qui avanzata è che, di fatto, Campagnola si affidò ad un repertorio di bottega, già largamente impiegato nei suoi lavori patavini. Un *topos* che l'artista conosce fin dalla giovane età di diciassette anni, quando data il suo operato di incisore.

Continuando con lo studio, si è evidenziato un altro problema: quando si può datare questa partecipazione alla decorazione del chiostro? Ancora una volta, a riprova dell'importanza che ebbe nella realizzazione della fabbrica, ci si trova a dover incrociare la presenza del priore Della Volta, la partecipazione di Pordenone e la biografia del Campagnola. Si è vastamente trattato nel corso dell'elaborato, che la scelta della committenza va ricercato nel tipo di persona che fu Gabriele Della Volta. Dalle fonti si evince un uomo bramoso

di affermare la sua presenza, con la necessità di dover riscattare il suo nome alla luce delle difficoltà riscontrate nel gestire *l'eresia* luterana. Alla luce di ciò si è visto come commissionare al *miglior frescante* del tempo, Pordenone, la decorazione della sua fabbrica doveva portare prestigio e riscatto personale. Così facendo, si trova il motivo che spinse a scegliere Pordenone come autore della decorazione. E al contempo si può escludere la partecipazione del priore nella commissione di Domenico Campagnola, il quale, al tempo, non poteva competere con la fama di una figura al pari di Pordenone. Nonostante la maggior parte della critica, continui a datare l'intero ciclo nel 1532, è stato visto come questa data non può considerarsi sicura. Soprattutto per quel che riguarda l'operato di Campagnola. È stata qui smentita l'ipotesi che vedrebbe il Campagnola ed il Pordenone lavorare insieme. Analizzando le date che hanno contrassegnato le commissioni del Campagnola, ci si trova a porre il lavoro veneziano in un lasso temporale che intercorre tra il 1537 e il 1552. Oltre ad essere un vuoto biografico, questa data troverebbe il giusto connubio tra le ipotesi mosse su questo ciclo, e quelle avanzate per la datazione del ciclo patavino di Palazzo Dondi dell'Orologio, confronto già intervenuto per confermare la mano di Campagnola. La prima ipotesi è stata elaborata da Puppi, che sostiene come datazione del ciclo patavino, il quarto decennio del Cinquecento; la seconda ipotesi, elaborata da Colpi, sostiene l'evidente vicinanza di realizzazione dei due cicli. Nella sua ipotesi, Colpi preferisce legare entrambe le decorazioni all'unica data documentata, ossia il 1532. Avendo già spiegato di come non si possa considerare tale data conclusiva dell'affresco, o del convento, in questo elaborato si preferisce seguire il commento di Puppi, ponendoli almeno dieci anni dopo, senza negare l'ovvia vicinanza temporale dei cicli decorativi.

Ovviamente, tale elaborato, è ben distante dall'essere esaustivo e risolutivo. Le maggiori lacune si legano alla figura di Campagnola. Una parte di queste mancanze è legata alla non conformità della critica. Non tutti gli autori che sono intercorsi nello studio della figura di Domenico Campagnola concordano nell'attribuire tale ciclo veneziano all'autore patavino, limitandosi però a non accreditarlo. Non è stato trovato nel corso dello studio qui presentato, una voce che si opponesse chiaramente a tale paternità, semplicemente vi è l'omissione dell'opera negli studi consultati.

I dubbi che rimangono sono molti: chi ha commissionato il lavoro a Campagnola? Quali circostanze hanno portato a questa scelta? Rimane il fatto che Campagnola, in qualità di

autore e frescante non uscì dai limiti della sua città, e quindi si può solo ipotizzare – come è stato qui fatto – le circostanze che hanno portato la fama del pittore fino in laguna. Sicuramente utile sarebbe scoprire chi succedette a Gabriele della Volta nella reggenza del convento veneziano, nome perduto insieme a moltissimi documenti relativi a quegli anni.





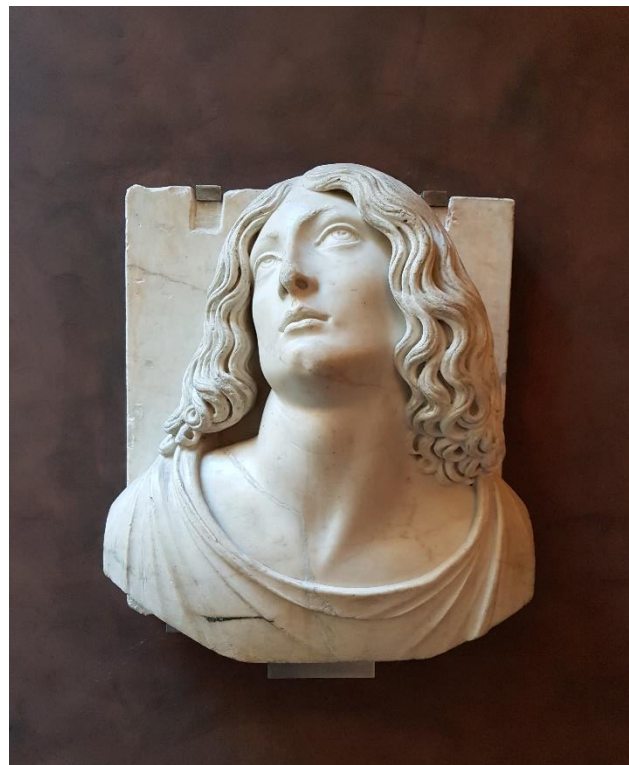
2. **Giovanni Bellini** – *Ritratto di Gabriele Veneto*.  
1498/99 ca



1. *Incisione sull'architrave della sacrestia della chiesa di S. Stefano*



**3. Pietro Lombardo e bottega** – *Sant'Andrea e San Girolamo*  
1476/80



**4. Tullio Lombardo** – *Busto di giovane santo*  
1505 ca





5. **Pietro Lombardo e bottega** - *Coro della chiesa di S. Stefano*



6. **Giovanni Buora** – *Monumento funebre di Jacopo Suriano*  
Chiesa di Santo Stefano. 1488/93



7. **Giovanni Buora** - *Madonna col Bambino in trono tra i santi Giacomo Maggiore e Minore e i donatori Jacopo ed Eugenia Suriano*  
1488/93



8. **Giovanni Buora (attribuito a Pietro Lombardo)** –  
*Sant'Agostino tra i monaci*  
1490 ca

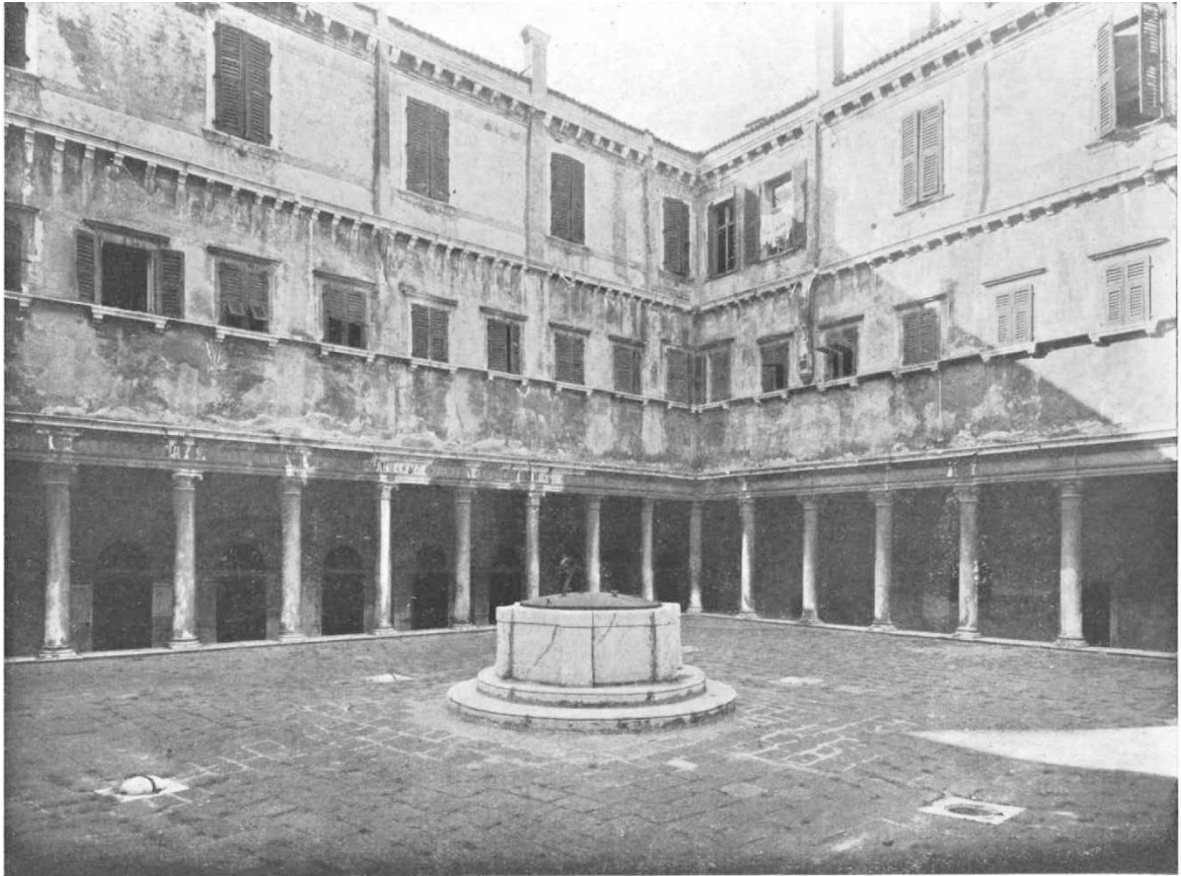




*9. Capitello del chiostro del convento di Santo Stefano*



*10. Capitello del chiostro del convento di San Giorgio*

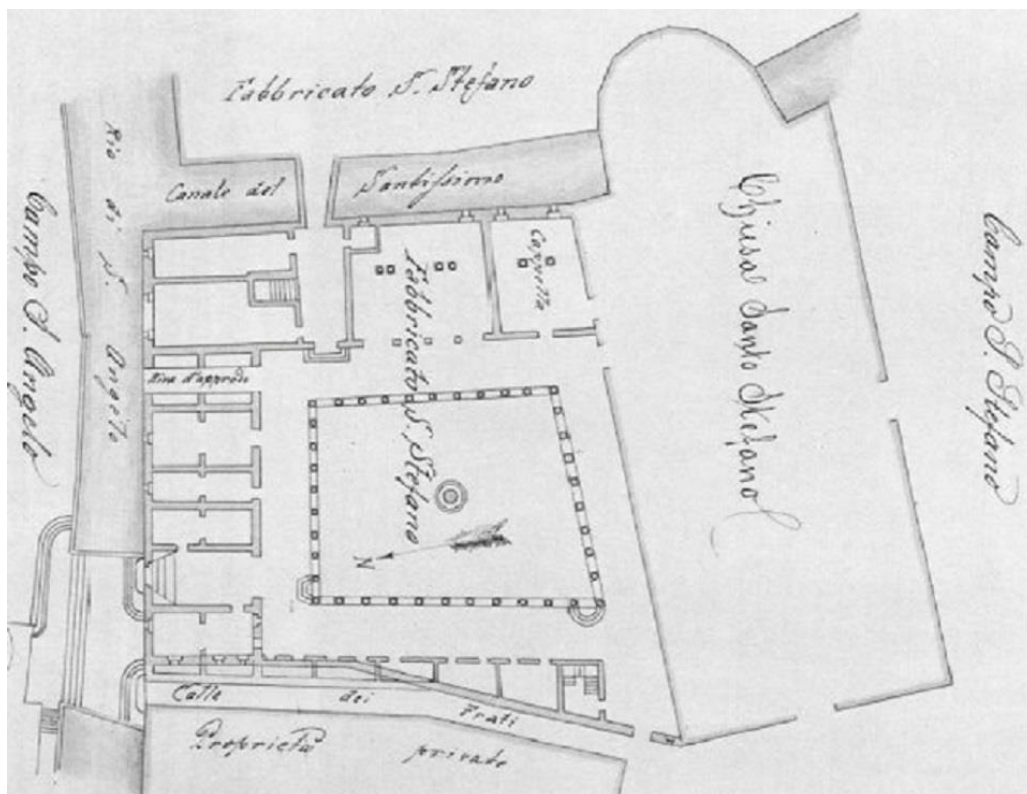


*11. Chiostro del convento di Santo Stefano*



*12. Chiostro del Convento di Santo Stefano - particolare*





13. Pianta del convento di S. Stefano  
1861



14. Jacopo de' Barbari - Veduta di Venezia – particolare  
1500



*15. Particolare dell'architrave con impresa*



**16. Giovanni Antonio da Pordenone – *Cacciata dal Paradiso***





**17. Giovanni Antonio da Pordenone – Cristo e la Maddalena (Noli me tangere)**



**18. Giovanni Antonio da Pordenone – Figura stante del Cristo con braccio alzato**  
1484- 1593



19. Correggio – *Noli me tangere*  
1523/24



20. Giovanni Antonio da Pordenone – *Maddalena*  
1538



21. Giovanni Antonio da Pordenone - *Noli me tangere*  
1524





22. **Jacopo Piccini** – *Caino e Abele*



23. **Giovanni Antonio da Pordenone** – *Conversione di San Paolo*



24. Jacopo Piccini – *Trasporto del Cristo*



25. Jacopo Piccini – *Davide e Golia*





26. **Giovanni Antonio da Pordenone** (attribuito) –  *Davide e Golia*



27. **Giovanni Antonio da Pordenone** – *Cristo e la Samaritana*

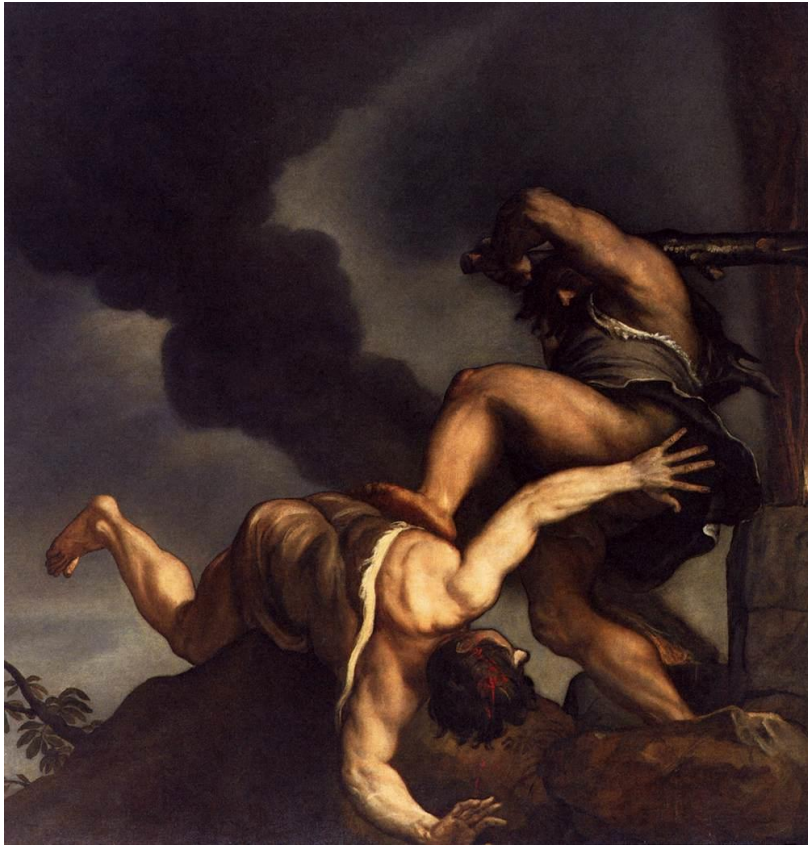


28. **Jacopo Piccini** – *Cacciata dal Paradiso Terrestre*



29. **Jacopo Piccini** – *Cristo e la Maddalena*





30. **Tiziano** – *Caino e Abele*  
1544 ca



31. **Tiziano** – *Sacrificio di Isacco*  
1544 ca



32. **Tiziano** – *Davide e Golia*  
1544 ca



33. **Giulio Licino** – *Caduta di Saulo*  
1550 ca



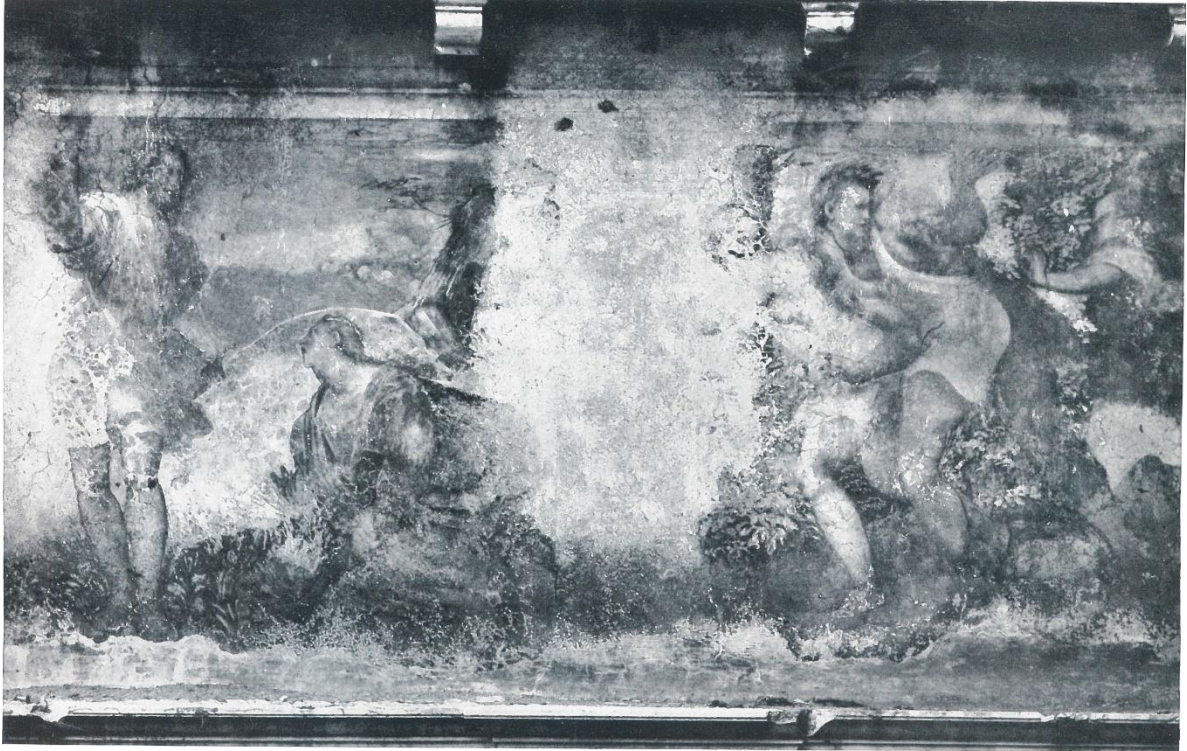


34. **Giovanni Antonio da Pordenone** – *Conversione di San Paolo*  
1530 ca



35. **Cerchia di Jacopo Robusti** – *Trasporto di Cristo*





**36. Giovanni Antonio Pordenone – *Noli me tangere***  
*Cacciata del Paradiso*  
foto prima dello stacco 1936



**37. Giovanni Antonio Pordenone – *Sacrificio di Isacco***  
foto prima dello stacco 1936



38. **Domenico Campagnola** – *Speranza*  
foto prima dello stacco 1936



39. **Domenico Campagnola** – *Temperanza*  
foto prima dello stacco 1936





**40. Domenico Campagnola - Scena Allegorica**  
foto prima dello stacco 1936



**41. Domenico Campagnola - Carità**  
foto prima dello stacco 1936





**42. Domenico Campagnola – *Scena Allegorica***



**43. Domenico Campagnola – *Scena Allegorica***



**44. Domenico Campagnola – *Scena Allegorica***



**45. Domenico Campagnola – *Scena Allegorica***





46. Domenico Campagnola – *Scena Allegorica*



47. Domenico Campagnola – *Scena Allegorica*



*48. Domenico Campagnola-  
Speranza*



*49. Domenico Campagnola-  
Carità*



*50. Domenico Campagnola-  
Temperanza*





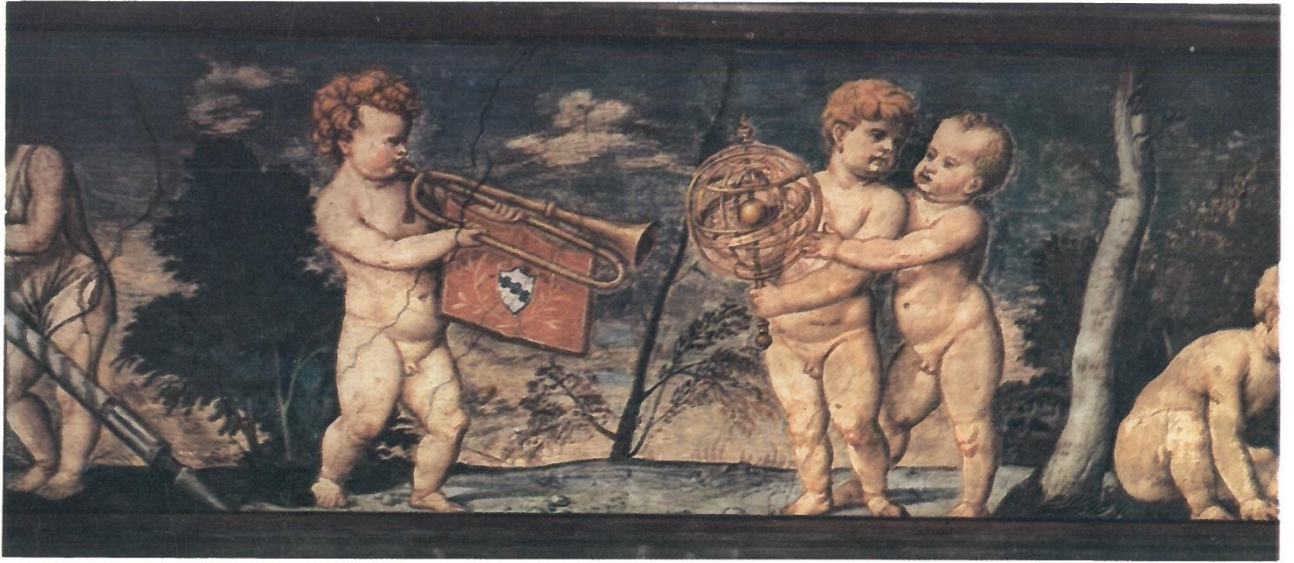
51. Domenico Campagnola – *Scena Allegorica*



52. Domenico Campagnola – *Scena Allegorica*



53. Domenico Campagnola – *Scena Allegorica*



54. Domenico Campagnola – *Scena Allegorica*





55. Tiziano – *Omaggio a Venere (Festa degli amorini)*  
1518/19



56. Domenico Campagnola – *Dodici Putti Danzanti*  
1517



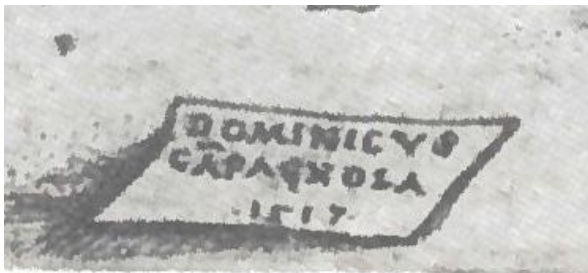


57. Domenico Campagnola – Assunzione della Vergine  
1517





58. Domenico Campagnola – *Gruppo di bambini*



59. Domenico Campagnola- *Dettaglio firma*  
1517



60. Giovanni Antonio da Brescia – *Bambini Danzanti*





61. **Marcantonio Raimondi** – *Danza di Putti (apres Raphael)*  
1517/20

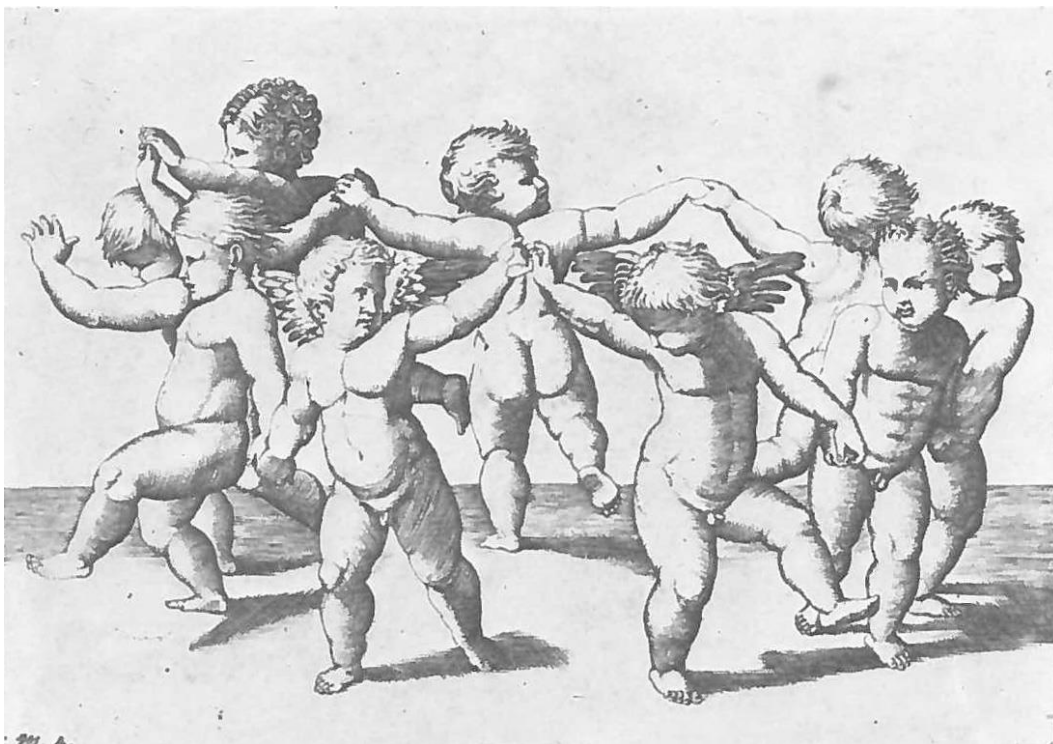


62. **Anonimo sec. XVI** – *Danza di due amorini con sette fanciulli (copia da Raimondi)*





63. **Anonimo sec. XVI** – *Danza di due amorini con sette fanciulli (copia da Raimondi)*



64. **Pietro Stefanoni** – *Danza di due amorini con sette fanciulli (copia da Raimondi)*



65. Daniel Hopper – *Madonna con Bambino e putti danzanti*



66. Heinrich Aldegrever – *Quattordici bambini danzanti in cerchio al suono di un violino ed una tromba*





67. **Giovanni Antonio da Pordenone** – *Danza di putti*  
1530/32



68. **Anonimo** – *Girotondo di bambini nudi*



69. Anonimo – Giochi di bambini



70. Giorgio Reverdino- Danza di cinque fanciulli (copia da Giovanni Antonio da Brescia)





71. **Giorgio Reverdino** – Dieci fanciulli danzano al suono della cornamusa



72. **Maestro del Dado** – Fregio con putto atterrato da una capra





## BIBLIOGRAFIA

VASARI 1550 (ed.2017)

G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori*, volume III, 1550 (ed.2017), Edizioni dell'Orso, Alessandria

SCARAMUCCIA 1674

L. Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino*, 1674, Gio. A. Maggi, Pavia (rist. anast. a cura di G. Giubbini, 1965, Labor, Milano)

RIDOLFI 1468

C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, vol. I, 1648, Gio. Battista Sgauri, Venezia

BOSCHINI 1664

M. Boschini, *Le miniere della pittura*, 1664, Venezia

ZANETTI 1771 (ed. 1797)

A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana*, 1771 (ed.1797), Francesco Tosi Editore, Venezia

DE RENALDIS 1798

G. De Renaldi, *Della pittura friulana: saggio storico*, 1798, Stamperia F.lli Pecile, Udine

MOSCHINI 1815

G. Moschini, *Guida per la città di Venezia*, 1815, volume II, pt. I, Tipografia di Alvisopoli, Venezia

MOSCHINI 1819

G. Moschini, *Itinéraire de la ville de Venise et des Îles circonvoisines*, 1819 Tipografia di Alvisopoli, Venezia

MANIAGO 1823

F. Maniago, *Storia delle belle arti Friulane*, 1823, Tipografia Pecile, Udine

PAOLETTI 1839

E. Paoletti, *Il fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute e i costumi veneziani*, volume II 1839, Editoria Tommaso Fontana, Venezia

SELVATICO 1847

P. Selvatico, *Sulla architettura e scultura in Venezia*, 1847, P. Ripamonti Carpani, Venezia (rist. anast. 1980, Forni, Bologna)

SELVATICO, LAZARI 1852

P. Selvatico, V. Lazari, *Guida di Venezia e delle isole circonvicine*, 1852, Venezia

SELVATICO, LAZARI 1881

P. Selvatico, V. Lazari, R. Fulin, P. G. Molmenti, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, 1881, Tipografia G. Antonelli, Venezia

TASSINI 1885

G. Tassini, *Edifici di Venezia distrutti o volti ad uso diverso da quello a cui furono in origine destinati*, 1885, Tipografia G. Cecchini, Venezia

FONTANA 1863

G. Fontana, *Venezia monumentale e pittoresca*, volume II, 1863, Venezia

APOLLONIO 1911

F. Apollonio, *La chiesa e il convento di S. Stefano*, 1911, Stabilimento grafico G. Fabbris, Venezia

ONGARO 1912

M. Ongaro, *Cronaca dei restauri dei progetti e dell'azione tutta dell'Ufficio regionale ora Soprintendenza dei monumenti di Venezia*, 1912, Istituto veneto di arti grafiche, Venezia

MOSCHINI 1925

G. Moschini, *Dell'incisione in Venezia*, 1925, Zanetti editore, Venezia

VENTURI 1928

A. Venturi, *La pittura del Cinquecento*, pt. III, 1928, Hoepli Editore, Milano.

DE KUNERT 1929

S. de Kunert, *Affreschi decorativi veneziani*, in *Rivista di Venezia*, n°11, 1929, Venezia

ARSLAN 1931

W. Arslan, *I Bassano*, 1931, Casa Editrice Apollo, Bologna

FOSCARI 1936

L. Foscari, *Affreschi esterni a Venezia*, 1936, Hoepli editore, Milano

FIOCCO 1939

G. Fiocco, *Giovanni Antonio Pordenone*, 1939, Edizioni Le Panarie, Udine

COLPI 1942-54

R. Colpi, *Domenico Campagnola, nuove notizie biografiche*, in «Bollettino del Museo civico di Padova» aa. XXXI-XLIII, 1942-54, Padova

PALLUCCHINI 1950

R. Pallucchini, *La giovinezza del Tintoretto*, 1950, Edizioni Daria Guarnati, Milano

POPHAM, PUONCEY 1950

A. E. Popham, P. Puoncey, *Italian drawings. XIV -XV Centuries*, 1950, The British Museum, Londra (UK)

FRIEDLAENDER 1965

W. Friedlaender, *Titian and Pordenone*, in « The Art Bulletin» vol.47, n°1, 1965, College Art Association, New York (USA)

MURARO 1966

M. Muraro, *Giovanni Antonio de Sacchis detto il Pordenone*, schedo d'opera in S. Moschini Marconi *et al. Restauri nel Veneto 1965*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 marzo – 10 giugno 1966), Stamperia di Venezia, Venezia

GROSSATO 1966

L. Grossato, *Affreschi del Cinquecento in Padova*, 1966, Silvana editoriale d'arte, Milano

TIETZE, TIETZE – CONRAT 1970

H. Tietze, E. Tietze- Conrat, *The Drawings of the venetian Painters in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries*, 1970, Collectors Editions Ltd., New York (USA)

COHEN 1972

C. Cohen, *Pordenone's "Saint Roch" and "Magdalene"*, in «Record of the Art Museum» vol. 31, n° 1, 1972, Princeton University Art Museum, Princeton (USA)

MENEGAZZI 1972

L. Menegazzi, BUORA, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol.15, 1972, Treccani, Roma

LEVENSON, OBERHUBER, SHEEHAN 1973

J. A. Levenson, K. Oberhuber, J. L. Sheehan, *Early italian engraving from the National Gallery of Art*, 1973, National Gallery of Art, Washington (USA)

VAN LUIK 1973

B. A. L. van Luik, *L'ordine agostiniano e la riforma monastica dal Cinquecento alla vigilia della Rivoluzione francese*, 1973, Institut historique augustinien, Heverlee (BEL)

REARICK 1976

W. R. Rearick, *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*, 1976, Olschki Editore, Firenze

CORNARO 1980

A. Cornaro, *Scritti sull'architettura*, 1980, a cura di P. Carpeggiani, Centro grafico editoriale, Padova

D'AMICO 1980

R. D'Amico, *Incisori veneti dal XV al XVIII secolo*, in *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca nazionale di Bologna, Gabinetto delle stampe*, sezione V, 1980, Tipografia Compositori, Bologna

SHOEMAKER, BROUN 1982

I. H. Shoemaker, E. Broun, *The engravings of Marcantonio Raimondi*, catalogo della mostra (Lawrence 1981/82) Spencer Museum of Art, Spencer (USA)

KNAB, MITSCH, OBERHUBER 1983

E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, *Raffaello. I disegni*, 1983, Nardini Editore, Firenze

FURLAN, BONELLI 1984

C. Furlan, M. Bonelli, *Il Pordenone a Travesio*, 1984, Comune di Travesio, Travesio

CHRISTIE'S 1984

*Important old master pictures, the properties of the Lord Brownlow and the trustees of the Brownlow Chattels Settlement ... and from various sources: which will be sold at Christie's Great Rooms on Friday 6 April 1984*, 1984, Catalogo di vendita, Christie Manson & Woods ltd., London (UK)

PEZZINI, MASSARI, RONDINÒ 1985

G.B. Pezzini, S. Massari, S.P.V. Rondinò, *Raphael Invenit*, 1985, Edizioni Quasar, Roma

VALCANOVER 1986

F. Valcanover, *Ca' d'Oro. La galleria Giorgio Franchetti*, 1986, Electa, Milano

BARTSCH 1978 - 1998

A. Bartsch, *The illustrated Bartsch*, 1978 – 1998, Abaris Books, New York (USA)

FURLAN 1988

C. Furlan, *Il Pordenone*, 1988, Electa, Milano

SANFILIPPO 1990

M. Sanfilippo, DELLA VOLTA GABRIELE, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 38, 1990, Treccani, Roma

COHEN 1996

C. E. Cohen, *The art of Giovanni Antonio da Pordenone*, 1996, Cambridge University press, Cambridge, (UK)

WIEL, GALLO, MERKEL 1996

M.A. Chiari Moretto Wiel, A. Gallo, E. Merkel, *Chiesa di Santo Stefano. Arte e devozione*, 1996, Marsilio, Venezia

CANIATO 1997

G. Caniato, *L'insediamento eremitano nelle contrade di Sant'Anzolo, San Vidal e san Maurizio*, in *Gli agostiniani a Venezia e la Chiesa di S. Stefano: atti della Giornata di studio nel 5. centenario della dedicazione della Chiesa di Santo Stefano*, 1997, Istituto Veneto, Venezia

#### AGOSTI 2001

G. Agosti, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, 2001, Olschki Editore, Firenze

#### PAGLIARA 2002

P. N. Pagliara, *Materiali, tecniche, e strutture in architetture del primo Cinquecento*, in *Storia dell'Architettura italiana, Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, 2002, Electa, Milano

#### BOREAN 2004

L. Borean, *Lettere artistiche del Settecento veneziano. 2. Il carteggio Giovanni Maria Sasso – Abraham Hume*, 2004, CIERRE edizioni, Verona

#### BRISTOT 2007

A. Bristot, *Note a margine di restauri lombardeschi*, in *Tullio Lombardo, Scultore e Architetto nella Venezia del Rinascimento: atti del convegno di studi, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4-6 aprile 2006* a cura di M. Ceriana, 2007, Cierre, Verona

#### COCCHIARA 2010

F. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano del Seicento. Con un repertorio dei principali incisori e peintre-graveurs*, 2010, il prato casa editrice, Padova

#### FATUZZO 2017

S. Fatuzzo, *Il convento di Santo Stefano a Venezia. Gabriele della Volta, i fratelli Buora e Pordenone*, in «Musica e Figura», vol. 4, 2017, Il poligrafo, Padova