



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in

Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Curriculum moderno

Tesi di Laurea

*Riconsiderazioni su Giovanni Battista Bregno*

**Relatrice**

Professoressa Giulia Zaccariotto

**Correlatore**

Professore Giovanni Maria Fara

**Laureanda**

Chiara Assandri

matricola 902742

**Anno Accademico**

2025 / 2026

# Indice

## Introduzione

### I. CAPITOLO I. Fortuna e sfortuna critica

1. Il Cinquecento: genesi di una sfortuna critica 1
2. Il Seicento e il Settecento: letteratura periegetica veneziana e le  
«Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani» di Tommaso  
Temanza 17
3. L'Ottocento e il Novecento: l'eredità di Sansovino e Temanza e  
gli studi contemporanei 26

### II. CAPITOLO II. Biografia di Giovanni Battista Bregno

1. «Nevodo fo de magistro Antonio Rizzo»: la nascita, la formazione  
e gli esordi 33
2. Un esordio ravennate: il *Tabernacolo* ora a San Carlino 39
3. Un recupero di bottega? Il *San Giorgio* per la chiesa omonima 44
4. Un'ipotesi per la *Cornice di tabernacolo* del Castello Sforzesco  
e altri angeli errati 46
5. Un busto nei depositi del Metropolitan Museum di New York 54
6. Una questione spinosa: la Cappella Badoer-Giustinian alla Vigna 56

### III. CAPITOLO III. Il Cinquecento

1. L'*Altare Bettignoli* Bressa a Treviso 59
2. La committenza padovana per la Cappella dell'Arca del Santo e  
il ruolo di Sebastiano da Lugano 63
3. La svolta stilistica nel solco dei Lombardo: ancora la Cappella  
Badoer-Giustinian 68
4. L'*Altare del Corpus Domini* nel Duomo di Cesena 71
5. A Treviso: la *Visitazione* e la *Cappella del Santissimo Sacramento* 76
6. Le prime commissioni veneziane: la *Tomba Pesaro* e il *Rilievo*  
*Loredan* 83

|                                                                                                                    |        |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| 7. Le <i>Virtù</i> per il sarcofago del Cardinale Zen nella Basilica<br>marciana                                   | 89     |
| 8. La cornice dell' <i>Assunta</i> di Tiziano e <i>Maddalena</i> e <i>Caterina</i> della<br><i>Tomba Vendramin</i> | 92     |
| <br>APPENDICE A: Fonti                                                                                             | <br>96 |
| APPENDICE B: Documenti                                                                                             | 116    |
| CATALOGO DELLE OPERE                                                                                               | 143    |
| Tavole                                                                                                             | 165    |
| Bibliografia                                                                                                       | 273    |

## Introduzione

Il principio alla base di questa ricerca è consistito, sin dal momento della scelta dell'argomento, nella volontà di confrontarsi con un artista all'apparenza poco noto e di inoltrarsi nel complesso sistema dei lapicidi e degli scultori attivi a Venezia tra il Quattrocento e il Cinquecento. Un interesse inaspettato, quello per la scultura, maturato in seguito alla frequentazione delle lezioni di Storia dell'Arte Moderna dedicate a questo tema.

Giovanni Battista Bregno fu un indiscusso protagonista di questo sistema anche se la sua attività è documentata solamente tra il 1502 e il 1517. Sia la prima che l'ultima testimonianza d'archivio che lo riguardano appartengono ad un gruppo di documenti, nei quali si legge delle prestigiose commissioni giunte dalla fabbriceria che allora si occupava del rinnovamento della Cappella dell'Arca del Santo, nell'omonima basilica padovana, per un rilievo con il *Miracolo del Calice*, poi non eseguito, e per la statua di un *Profeta*. Ricevere una chiamata di tale importanza consente di presupporre che, già nel 1502, Giovanni Battista Bregno dovesse essere un maestro affermato.

Tuttavia, una delle problematiche principali riscontrate nello studio dello scultore consiste nello scarso interesse che la storiografia gli ha riservato, sia antica che moderna. Il testo di riferimento imprescindibile per un'introduzione alla sua figura è la monografia pubblicata da Anne Markham Schulz nell'ormai lontano 1991, ma che tuttora rappresenta l'ultima pubblicazione che consente di avere un'idea più precisa circa la sua biografia, il catalogo delle opere e i documenti noti, il tutto arricchito da una ricca e fondamentale campagna fotografica. All'interno di questo testo, però, emergono evidenti incoerenze interne soprattutto per l'immagine generale che viene restituita di Giovanni Battista



Bregno: prima schiacciato sotto il peso del celebre zio Antonio Rizzo, poi sotto quello del fratello minore Lorenzo Bregno. Ne deriva così un resoconto dettagliato ma in più punti contraddittorio, dal quale Bregno compare come indubbiamente apprezzato dai contemporanei – vista l'eloquenza dei documenti che lo annoverano in cantieri di prestigio, come nel caso della Cappella Zen nella Basilica di San Marco – ma apparentemente mai del tutto autonomo rispetto a queste due personalità artistiche.

Nel primo capitolo di questa tesi, dunque, si affronta innanzitutto il problema della sfortuna critica dello scultore, una questione liquidata nella monografia del 1991 in poche pagine. L'obiettivo è quello di offrire una contestualizzazione più chiara sulla totale assenza del nome di Giovanni Battista nelle fonti antiche, in quanto la sua prima apparizione nella letteratura artistica giunse solo nel 1834 grazie all'opera sulle iscrizioni veneziane di Emmanuele Antonio Cicogna. Nonostante la prestigiosa chiamata a Padova nel 1502, ad esempio, Bregno non viene menzionato nel *De Sculptura* di Pomponio Gaurico, pubblicato nel 1504. Il silenzio si riconferma poi anche in entrambe le edizioni delle *Vite* di Giorgio Vasari, decisamente più attento a segnalare quanto l'arrivo a Venezia di Jacopo Sansovino nel 1527 abbia cambiato le sorti della scultura veneziana. Quando poi Francesco Sansovino pubblicò la sua *Venetia* nel 1581, dedicò una breve menzione solo al fratello Lorenzo. Si è cercato dunque di spiegare i motivi dietro questo lungo oblio, riconducibile probabilmente anche a un mero dato pratico: a differenza di Lorenzo, Giovanni Battista non conta nel suo catalogo nessuna opera firmata.

Il secondo capitolo costituisce il fulcro della ricerca. Attraverso una metodologia basata su un'attenta osservazione delle opere, sul confronto tra queste grazie anche a una piccola nuova campagna fotografica atta a catturare dettagli stilistici, è stato possibile confutare la cronologia proposta da Anne Markham Schulz, che collocava la nascita di Giovanni Battista tra il 1467 e il 1477.

Una più attenta valutazione delle opere prese in esame ha suggerito che Bregno fosse nato all'incirca nel 1460 e che si formò presso la bottega dello zio Antonio Rizzo entro gli anni Ottanta del Quattrocento. È centrale, in questo preciso segmento della tesi, l'ipotesi del plausibile aiuto che Giovanni Battista diede allo zio quando questo ricopriva la carica di proto di Palazzo Ducale, ossia dal 1484 al 1498, nella gestione di tutte le commissioni che nella bottega vi giungevano, tanto da portare a provare l'attribuzione a Bregno di una delle figure presenti sulla Scala dei Giganti.

All'interno di questo capitolo vengono poi presentate e giustificate alcune nuove attribuzioni di opere ancora prive di autore, oppure solo assegnate all'ambito veneto nel solco di Antonio Rizzo. Tra tutte, su assist di Pietro Paoletti, la *Cornice di tabernacolo* delle raccolte di scultura Castello Sforzesco di Milano, l'*Angelo* della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia (tradizionalmente attribuito a Rizzo), un altro *Angelo* della National Gallery of Art di Washington e un delicato *Busto femminile* conservato nei depositi del Metropolitan Museum di New York, già notato da Alison Luchs nel 1995, ma senza proposte attributive. Viene invece rifiutata l'attribuzione avanzata da Schulz per rilievi della *Pentecoste*, dell'*Andata al Calvario* e del *Compianto di Cristo* all'interno della Cappella Badoer Giustinian in San Francesco della Vigna.

Vengono aperte ipotesi, infine, sulla possibile nascita di Giovanni Battista in Romagna, in osservanza dei continui contatti documentati che lo scultore mantenne con quei territori.

Il terzo e ultimo capitolo offre, invece, una nuova lettura sull'evoluzione stilistica e professionale di Giovanni Battista verificatasi proprio in seguito al 1502. Rispetto alle posizioni assunte da Schulz si tenta di dimostrare che alcune opere prodotte in questi anni

non appartengono affatto al periodo immediatamente successivo alla formazione, come da lei sostenuto, ma descrivono uno scultore già maturo e pienamente affermato.

In queste pagine emerge infatti lo stretto contatto con la bottega dei Lombardo e con l'influenza che esercitò su Giovanni Battista l'arte di Tullio, della quale lo scultore seppe rielaborare alcuni tratti del classicismo algido proprio dello stile del figlio di Pietro. Un momento, questo, davvero complesso nella parabola stilistica di Bregno, perché evidentemente non così capace di virare sull'archeologismo lombardesco tanto di moda allora, perché ancora legato alla sua partenza rizzesca.

Inoltre, sia nel secondo che nel terzo capitolo, è presente il confronto costante con la pittura di Giovanni Bellini. Giovanni Battista Bregno parve ispirarsi profondamente ai modelli del pittore veneziano, tanto che alcune sculture appaiono concepite su precisi schemi compositivi elaborati dal pittore veneziano.

In conclusione, l'ultimo paragrafo accoglie una recente attribuzione avanzata da Francesco Caglioti, il quale ha ricondotto a Giovanni Battista Bregno le statue di *Santa Caterina* e della *Santa Maddalena* collocate oggi sul monumento funebre del doge Andrea Vendramin, ma provenienti da altra sede. Si tratta di un tassello che restituisce perfetta coerenza al profilo tracciato in questa tesi: quello di uno scultore di grande abilità e un interprete sensibile, capace di recepire i mutamenti stilistici del gusto figurativo dei suoi tempi e di mutare la sua arte.

# CAPITOLO I

## Fortuna e sfortuna critica

### 1. Il Cinquecento: genesi di una sfortuna critica

Allo stato attuale degli studi, non siamo in grado di fornire, allo studioso che volesse interessarsi allo scultore Giovanni Battista Bregno, un *corpus* utile di fonti antiche a stampa da cui poter iniziare a mettere a fuoco la figura dello scultore. Osservando alcune delle opere per le quali i documenti non lasciano dubbi circa la paternità, come il *Cristo risorto* nella nicchia centrale della cappella del Santissimo Sacramento a Treviso, o la *Teofania* che catalizza lo sguardo del riguardante nell'altare del *Corpus Domini* a Cesena, ci si domanda come il nome del loro autore possa non essere stato vagliato da storiografi e cronisti, contemporanei e non. Sorprende, poi, che la prima volta che questo accadde fu solo nel 1834 nel quarto volume di Emmanuele Antonio Cicogna dedicato alle iscrizioni veneziane e, paradossalmente, in relazione al rilievo di *San Giorgio e il drago*, ancora oggi affisso sulla facciata dell'ex convento di San Giorgio rivolta verso il bacino di San Marco<sup>1</sup>: un'opera per la quale è da rivalutare, o almeno problematizzare, l'inserimento all'interno del catalogo di Bregno, nonostante si annoveri tra le poche supportate da un documento che chiarisce la commissione a Giovanni Battista nel 1508.<sup>2</sup> Ma chi scientificamente è avvezzo a studiare la genetica del sistema veneziano di cui fecero parte scultori e lapicidi attivi tra il Quattro e il Cinquecento, recupererà presto coscienza di quanto Bregno incarni una figura paradigmatica all'interno di quello stesso sistema,

---

<sup>1</sup> CICO GNA 1834, IV, p. 322.

<sup>2</sup> APPENDICE B, VII.

saggiamente definito da Ceriana come «un groviglio da sciogliere sempre con grande pazienza».<sup>3</sup>

Non è un fattore insolito, infatti, che l'attività di molti dei protagonisti di quel florido periodo in cui fabbriche monumentali fiorivano come veri e propri contraltari della pittura, risulti ancora piena di zone d'ombra, complici le frequenti e spesso non documentate collaborazioni fra botteghe che optavano per la parcellizzazione del lavoro e, contestualmente, l'attenzione che i cronisti riservarono ai più noti capi bottega piuttosto che a raccontare, in maniera estesa e capillare, quale mano aveva scolpito cosa. Una consuetudine che nel caso di Giovanni Battista si protrasse fino in tempi recenti e si risolse, in parte, nel 1991, quando Anne Markham Schulz pubblicò la duplice monografia *Giambattista and Lorenzo Bregno: Venetian Sculpture in the High Renaissance*, con il sostegno della National Endowment for the Humanities e in continuità con l'impegno nelle ricerche che la studiosa americana portava ormai avanti da alcuni decenni sul territorio veneziano.<sup>4</sup>

Bisogna notare, però, che sebbene si tratti ancora oggi di un fondamento indispensabile per intavolare nuove considerazioni grazie alla quantità di fonti e spunti inediti che furono restituiti alle generazioni di studiosi che la seguirono, la scelta della struttura monografica, la cui natura è in parte smontata per la necessità di affrontare separatamente due personalità artistiche così diverse come Giovanni Battista e Lorenzo, riconfermò una relazione di dipendenza biografica, professionale – che senz'altro ci fu – ma soprattutto critica, che la studiosa stessa proponeva di superare. Implicita, s'intende, ma persistente. Lo si evince soprattutto dall'assenza di due capitoli distinti dedicati ad un'analisi approfondita sulla fortuna critica di Lorenzo e, al contrario, sulla sfortuna di Giovanni

---

<sup>3</sup> CERIANA 1994, p. 21.

<sup>4</sup> SCHULZ 1991, p. XI.

Battista, una questione di primaria importanza liquidata in poche pagine e costellata di continue intrusioni riguardanti Lorenzo, il quale vantò invece sistematiche menzioni a partire dalla pubblicazione nel 1581 della *Venetia* di Francesco Sansovino.<sup>5</sup> Aleggiasse, dunque, la necessità di riprendere in mano molto di ciò che fu tralasciato, ripartendo dall'epoca in cui Giovanni Battista visse ma procedendo in maniera inversa, quindi ragionando sulla percezione che i contemporanei ebbero di lui, della sua produzione e del suo contesto di appartenenza, riponendo così, forse, una luce sul buio che storiograficamente lo investì. Un buio contraddetto, poi, dagli spogli documentari ottocenteschi, che chiarirono quanto il suo nome non fosse allogabile ad uno scalpello di secondaria importanza, ma ad una personalità abbastanza ricercata, la cui caratura artistica e conoscenza della professione dovette probabilmente essere notevole tanto da essere scelta, più volte, come responsabile delle valutazioni e stime di opere d'altri.<sup>6</sup>

Esiste un primo fattore sul quale è opportuno debbano poggiarsi i primi ragionamenti: all'interno del catalogo di Giovanni Battista, non si conta nessun'opera firmata. Un dato indicativo, prima di tutto, per meglio contestualizzare – e relativamente accettare – l'incoerenza stilistica che abita lo stesso catalogo proposto da Schulz ormai nel 2017, anche tra sculture e rilievi ritenuti cronologicamente affini. Giusto per citarne un breve esempio, si pensi alla robusta e piuttosto goffa statua pedestre del capitano da mar Benedetto Pesaro imperante nel monumento a lui dedicato che apre alla sacrestia della Basilica dei Frari (per altro, attribuita a Lorenzo Bregno da Francesco Sansovino!)<sup>7</sup>, e al rilievo Loredan affisso nella Camera degli Scarlatti in Palazzo Ducale, al contrario di delicatezza e raffinatezza tutta belliniana. Due opere dalla genetica così diversa da

---

<sup>5</sup> SCHULZ 1991, pp. 2-3.

<sup>6</sup> APPENDICE B, II.

<sup>7</sup> SANSOVINO 1581, p. 66; l'attribuzione è rifiutata da SCHULZ 1991, p. 45.

scaturire una certa perplessità nell'accettare che entrambe siano state eseguite in tempi non molto distanti tra l'una e l'altra e, perdipiù, dalla stessa mano.<sup>8</sup>

Ragionando in termini di fortuna critica, la mancanza all'appello di un'opera sulla quale Bregno decise di apporre la propria firma potrebbe costituire una prima plausibile causa-effetto rispetto al buio storiografico poi verificatosi, sfuggendo a quella che, nel Cinquecento e non, si notò essere una tendenza frequente tra storiografi e cronisti, maggiormente inclini a riportare su carta stampata artefici e manufatti corredati da firma; una dinamica semplice ma abile d'essere discriminante per la quantità di disquisizioni, stimoli e confronti poi proponibili al lettore e allo stesso mercato letterario. È come se, per Giovanni Battista, corse leggermente più lontana l'eventualità che si potesse creare un *prodotto* divenuto parte del sapere comune attraverso l'iscrizione del suo nome, come un marchio di fabbrica direttamente associabile a lui e alla sua bottega. Ad ogni modo, rimane assodato che questo non corrispose comunque ad una regola, soprattutto se si rammenta, come giustamente ricordò Bacchi, che anche lo splendido *Adamo* del monumento Vendramin eseguito e firmato da Tullio Lombardo e oggi al Metropolitan Museum di New York, fu assegnato per la prima volta al suo autore nelle *Vite* di Tommaso Temanza pubblicate nel 1778, e quindi sfuggendo a circa tre secoli di storiografia artistica nonostante l'avanguardismo stilistico, la notorietà di Tullio e la ben visibile iscrizione TVLLII LOMBARDI O(pus).<sup>9</sup>

Si tratta piuttosto di un primo elemento sul quale ragionare, relativamente affrontato dalla critica moderna e da calare in un panorama complessivo già ingeneroso di informazioni. Va infatti brevemente ricordato che anche solo la ricostruzione biografica del maggiore dei Bregno risulta poco chiara, spesso incoerente e abitata da più domande che risposte:

---

<sup>8</sup> SCHULZ 2017, pp. 295 e 299.

<sup>9</sup> BACCHI 2020, p. 105; l'autenticità della firma di Tullio Lombardo è messa in dubbio da SCHULZ 2014, p. 50.

non sappiamo né dove Giovanni Battista nacque e né dove consumò i suoi ultimi anni, ma nemmeno – e soprattutto – dove e con chi si formò o quali altre strade percorse al di fuori del ventennio documentato che lo vide scisso tra la Venezia lagunare, l'entroterra di dominio della Repubblica e un breve scorcio cesenate (e ravennate, se si accetta l'attribuzione di Schulz del *Tabernacolo del Sacramento* sito nella chiesa di San Carlino).<sup>10</sup>

Appare così insidioso approfondire aspetti altrettanto importanti quali le relazioni di committenza a cui Giovanni Battista si legò, tra cui si contano, tra le maggiori, quelle intercorse con il vescovo di Treviso Bernardo de Rossi, noto per le sue attività mecenati, e l'arcidiacono della cattedrale di Cesena Carlo Verardi, letterato e personalità chiave nella mediazione tra l'ambiente ecclesiastico-culturale della città romagnola e quello della corte pontificia romana. È evidente, sebbene queste siano questioni proprie del capitolo dedicato alla biografia, che ciò intacchi parzialmente anche il tentativo di tracciare una rete d'indagine storiografica che sia il più capillare, profonda e sistematica possibile, e soprattutto in grado di andare oltre al vaglio delle principali fonti utili per lo studio della storia dell'arte nelle aree geografiche qui sopra menzionate.

Proprio in merito all'altare del *Corpus Domini* voluto dal Verardi, emerge un tratto ricorrente nei lodevoli sforzi messi in opera da Schulz. Nella monografia del 1991, la studiosa segnalò un'esigua menzione rispetto ad alcune figure in marmo consegnate nel giugno del 1505 e riportata dal cesenate Giuliano Fantaguzzi nel manoscritto tradizionalmente conosciuto con il nome di *Caos*, pubblicato per la prima volta nel 1915.<sup>11</sup> Sebbene l'informazione sia utile per conoscere e ricostruire la cronologia degli eventi legati all'altare e inevitabilmente anche le tappe percorse da Bregno, l'indagine storiografica sembrerebbe mirare più alla ricerca dell'opera, che dell'artista e dei suoi

---

<sup>10</sup> SCHULZ 2017, p. 296.

<sup>11</sup> APPENDICE A, I.



ipotetici contatti. Non è, ovviamente, da considerarsi un errore, ma è opportuno notare altresì come metodologicamente manchino dei ragionamenti critici, contestualizzati e approfonditi, rispetto alla mancata menzione di Giovanni Battista per quella che è ritenuta una delle sue opere più importanti, soprattutto nel ricco e fondamentale testo del 1991.<sup>12</sup>

A tal proposito, Padova necessita essere un nuovo punto d'inizio. In territorio patavino, Bregno compare nei registri della Veneranda Arca del Santo in relazione alla nota commissione abortiva del rilievo del *Miracolo del Calice*, probabilmente la più importante della sua carriera, ma soprattutto come artista ingranaggio di un contesto conosciuto e studiato dalla critica moderna. Appare utile, dunque, per provare a delineare un profilo artistico che s'intrecci e poi superi i due binari paralleli percorsi da Schulz – il catalogo e i documenti noti – e che s'inoltri nella dimensione della possibile percezione critica, anche attraverso la sua esclusione, che gli storiografi ebbero di lui e della sua produzione.

Una fonte spesso significativa si è dimostrata il *De Sculptura* di Pomponio Gaurico, l'umanista napoletano cultore di studi filosofici e filologici giunto a Padova nei primi anni del Cinquecento. Nel 1504 aveva pubblicato a Firenze, corredata da una lunga dedica a Lorenzo Strozzi, la sua opera più importante, testimone chiave del gusto del circolo intellettuale dello Studio e parte di una nuova forma di trattatistica artistica destinata a perdurare almeno fino alla metà del secolo.<sup>13</sup> La sua natura di trattato tecnico prettamente incentrato sull'arte fusoria e sulla volontà di dispensare precetti e dotti consigli su quella che era una passione amatoriale per la scultura, attività praticata dallo stesso autore in un laboratorio pomposamente chiamato *agalmaturghìo*, denuncia una predilezione per il bronzo, chiaramente distante da ciò che si conosce di Giovanni Battista.<sup>14</sup> Il titolo

---

<sup>12</sup> SCHULZ 1991, pp. 36-38, 131-134.

<sup>13</sup> GAURICO 1504, ed. 1969, p. 20.

<sup>14</sup> CERIANA 2004, p. 253.

assegnatole non deve infatti trarre in inganno: nel latino di Gaurico lo scultore è colui che lavora il bronzo, il materiale antico per eccellenza, mentre *sculptura* è una terminologia riferita all'arte della lavorazione dei metalli. La scelta, in conclusione al testo, di dedicare un affondo agli scultori antichi e moderni suddivisi tra le categorie di statuari in vari materiali, modellatori in bronzo e cesellatori, è ciò che rende il *De Sculptura* responsabile della fissazione di un canone nel contesto padovano allo scoccare del nuovo secolo, e dunque una fonte consona anche per questi ragionamenti.<sup>15</sup>

Se si segue l'edizione critica pubblicata nel 1969 da André Chastel e Robert Klein, risulteranno facilmente intuibili le motivazioni che si celano dietro l'esclusione di Bregno. Coerentemente coi propri studi, Gaurico si interessò di più al mondo antico, una predilezione chiara anche per la scelta del registro stilistico ricaduta sulla forma dialogica, mutuata da Cicerone, e per le copiose informazioni dispensate sugli scultori antichi estratte da Pausania, Filostrato, Vitruvio e Plinio; talmente curate e dettagliate da permettere d'immaginare l'elenco dei libri impilati sulla sua scrivania!<sup>16</sup>

Rispetto agli scultori moderni, invece, non sembrò consultare nessuna fonte coeva ma, piuttosto, che trascrisse ricordi personali, appunti di viaggio e fonti orali ottenute da tutti quegli artisti in diretto contatto con la cerchia di umanisti dello Studio di Padova.<sup>17</sup> Lo zio di Giovanni Battista, Antonio Rizzo, è presentato come amico di Leonico Tomeo e Raffaele Regio, professori dell'Università e i due pazienti interlocutori di Pomponio nel dialogo, mentre Tullio Lombardo, Severo da Ravenna e Andrea Riccio – quest'ultimo addirittura detto *familiaris meus* – sono espressamente indicati come amici personali dell'autore.<sup>18</sup> Ed è proprio a Tullio che Gaurico rivolse il maggior numero di elogi palesando, anche in materia artistica, il suo orientamento critico volto all'antinaturalismo

---

<sup>15</sup> CERIANA 2004, p. 254.

<sup>16</sup> GAURICO 1504, ed. 1969, p. 22.

<sup>17</sup> GAURICO 1504, ed. p. 245.

<sup>18</sup> GAURICO 1504, ed. p. 47.

e al classicismo dominante nella mano del figlio maggiore di Pietro, rivoluzionario in questo senso tra la generazione di scultori del primo Cinquecento. Risultava invece più sottile l'affinità che l'autore sentì con l'operato di coloro che appartenevano, per metodi o cronologia, alla generazione ancora pienamente quattrocentesca rappresentata da Donatello e da chi ne aveva accolto l'eredità. Sebbene Pomponio ne riconoscesse il genio, fu piuttosto critico con ciò che aveva potuto vedere, o con gli artisti che poté conoscere, durante la sua permanenza a Padova: la muscolatura del cavallo del monumento Colleoni del Verrocchio fu definita "scorticata", mentre la personalità artistica di Antonio Rizzo apparve già percepita come quella di "ex grande", e con tutta probabilità non in riferimento all'obbligato abbandono dei territori della Repubblica avvenuto nel 1498 a favore di Cesena ma per lo stile asciutto e realistico lontano dal lindore classicista lombardesco.<sup>19</sup>

Tutte considerazioni che aiutano a comprendere senza troppe difficoltà, ma senza darle per scontate, il giudizio di valore che Gaurico avrebbe potuto fissare rispetto alle opere già in essere di Giovanni Battista. Restando per il momento in accordo con le cronologie proposte da Schulz, entro il 1504, anno della pubblicazione del *De Sculptura*, il suo autore avrebbe potuto conoscere l'altare Bettignoli Bressa nella chiesa di Santa Chiara della Cella a Treviso – anche se, va specificato, la ricostruzione esecutiva, conservativa e attributiva è tutt'altro che lineare – e i cinque rilievi che Schulz attribuì a Bregno nel 2003 nella cappella Badoer Giustinian nella chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia. Il primo, sicuramente ancora debitore a ciò che Bregno poté ricavare dall'ipotetica formazione presso Antonio Rizzo, mentre i secondi, e specialmente i due altorilievi degli Evangelisti, già pienamente coerenti con il linguaggio dei Lombardo.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> GAURICO 1504, ed. 1969, pp. 205 e 246.

<sup>20</sup> SCHULZ 2017, p. 292; SCHULZ 2003, pp. 61-62.

Ma come già notò Ceriana nel 2004, valutare l'assenza di Giovanni Battista nel *De Sculptura* basandosi solo sulle attitudini di Gaurico, non è sufficiente. L'umanista, infatti, decise deliberatamente di non considerare una larghissima fetta della pratica contemporanea che vedeva uniti e comunicanti i diversi piani della produzione dello scultore e che, inoltre, congiungeva a sé anche la capacità di dirigere una grande bottega e le annesse pratiche ingegneresche e architettoniche. Una tradizione fortemente radicata a cui, senza dubbio, appartenevano anche i Bregno. In sfavore a ciò, senza sminuire il valore storico del *De Sculptura*, Pomponio Gaurico costruì una gabbia teoria nella quale lo scultore era depositario di un armamento intellettuale che spaziava dalle raffinate conoscenze antiquarie all'arte oratoria, più che della polverosità disseminata dall'utilizzo dello scalpello.<sup>21</sup>

Chi sfuggì a questa esclusione come i Lombardo e i Minello – che si ricorda, si annoverano tra le prime botteghe volute dagli amministratori dell'Arca insieme a Giovanni Battista per la messa in opera della nuova veste marmorea pensata per la Cappella del Santo – furono personalmente legati a Gaurico e ai Professori dello Studio per rapporti di committenza, e quindi parte della continuità tra l'ambiente artistico e universitario che proprio a Padova aveva trovato la massima espressione.

Per Giovanni Battista sarebbe dunque opportuno, prima o poi, provare a percorrere altre strade d'indagine volte all'approfondimento delle relazioni di committenza e alla ricerca delle ragioni, come in questo caso specifico, del mancato inserimento in un contesto in cui non vi sono dubbi circa l'appartenenza. Proprio il *De Sculptura* risulta una fonte testimone chiave anche per gli anni in cui fu pubblicata, particolarmente ingenerosi dal punto di vista della storiografia artistica.

---

<sup>21</sup> CERIANA 2004, pp. 254-255.

Ripartire da cronologie sicure e da luoghi in cui si è certi dell'attività di Giovanni Battista Bregno, potrebbe favorire quella che è, come detto più volte, anche la difficile e discontinua ricostruzione biografica.

Facendo un salto nel secondo Cinquecento, la sventurata vicenda critica di Bregno non virò verso risvolti migliori. Mancato con tutta probabilità prima dell'inizio degli anni Venti del secolo<sup>22</sup>, la sua personalità artistica e la sua produzione sembrarono inabissarsi in un profondo oblio: tutto ciò che oggi si riassume nel suo catalogo era a questo punto già in essere, ma il suo nome sembrò apparentemente dimenticato.

Un ruolo importante, come si sa, fu giocato dall'arrivo a Venezia di Jacopo Sansovino nel 1527, responsabile d'aver apportato quella svolta manierista che in Laguna faticò a trovare un proprio spazio ma che, una volta varcata ufficialmente la soglia, determinò la creazione di un nuovo modello normativo a cui si continuerà a guardare per oltre due secoli. I cambiamenti stilistici, che più vistosamente si notarono nel campo architettonico soprattutto per l'imperiale impresa della *renovatio urbis* sostenuta dal doge Andrea Gritti, non poterono non essere colti e progressivamente interiorizzati anche da tutta la nuova generazione di professionisti che, proprio al fianco di Sansovino, iniziò a lavorare a quegli'importanti cantieri.<sup>23</sup> Sono di fatto questi gli anni in cui si può individuare il momento nel quale si sedimentò la sfortuna storiografica di Giovanni Battista, il cui linguaggio, come quello di molti altri lapicidi figli della sua stessa generazione, dovette rimandare ad un conservatorismo apparentemente ancora aggrappato al secolo precedente e spesso non caro agli storiografi, soprattutto se forestieri.

La tangibilità di questo concetto è un fattore noto, e quasi manualistico, la si riscontri nei resoconti che Giorgio Vasari rese rispetto alla scultura veneziana nelle sue *Vite*, nelle quali

---

<sup>22</sup> SCHULZ 1991, p. 16.

<sup>23</sup> BACCHI 2000, pp. 10-11. BOUCHER 1999, pp. 142-158.

l'arrivo della personalità di Jacopo in Laguna avallò ulteriormente lo spianamento di una via, già scopertamente percorsa dall'aretino, in cui Venezia veniva investita di un'aura di riflesso derivata direttamente dal primato fiorentino.<sup>24</sup> La nuova impostazione dell'edizione Giuntina aveva poi accolto l'obiettivo sospinto dall'amico Vincenzo Borghini di tracciare una «historia universale di tutte le pitture e le sculture d'Italia»<sup>25</sup>, modificando profondamente l'anima della Torrentiniana e rompendo l'assetto del medaglione biografico in favore di quelle che Paola Barocchi descrisse come delle “antibiografie”.<sup>26</sup> Così quasi come la Vita di Marcantonio Raimondi, nella quale veniva progressivamente tracciata la storia evolutiva dell'arte incisoria secondo Vasari,<sup>27</sup> anche quella di Sansovino parve utile per dispensare informazioni sui suoi numerosi allievi e su altre personalità stimate come Bonifacio Veronese e Andrea Palladio, ma soprattutto per sottolineare quanto l'arrivo dell'araldo fiorentino avesse risollevato le sorti della scultura veneziana.<sup>28</sup>

Salvo qualche eccezione come il caso dell'*Adamo ed Eva* di Antonio Rizzo menzionate nella biografia di Antonello da Messina, che seppur con l'attribuzione sbagliata al padovano Andrea Riccio si dissero perlomeno «tenute belle»<sup>29</sup>, Vasari diede rinomatamente poco credito alla stagione della scultura pre-sansoviniana a cui apparteneva anche Bregno, tanto che nessuno di quei protagonisti si conquistò una biografia dedicata, né nell'edizione del 1550 né in quella del 1568. Non fu ignaro di quanto lì vi accadde, ma dovette risultargli difficile cogliere appieno il valore di una produzione scultorea fondata su una tradizione figurativa distante dal contesto centroitaliano, a lui più familiare, in un'opera letteraria che si stava costruendo, inoltre,

---

<sup>24</sup> AGOSTI 2013, p. 117.

<sup>25</sup> VASARI 1930, p. 98.

<sup>26</sup> BAROCCHI 1985, pp. 1-15.

<sup>27</sup> FARA 2021, pp. V-VII.

<sup>28</sup> VASARI 1568, ed. 1966-1987, VI, pp. 177-198.

<sup>29</sup> VASARI 1568, ed. 1966-1987, III, p. 309.

per culminare nella parabola michelangiotesca. Come infatti osserva Bacchi, occupatosi sul tema proprio dell'area lombardo-veneta all'interno delle recenti ricerche pubblicate sul problema della periodizzazione nelle *Vite*, la difficoltà di Vasari risiedeva nella collocazione di quelle opere che gli apparivano in bilico tra la seconda e la terza maniera, stilisticamente ancora legate al Quattrocento pur appartenendo, anche solo dal punto di vista cronologico, al Cinquecento.<sup>30</sup>

Era rimasto così in silenzio di fronte a molti dei capolavori figli di quel florido periodo, non mancando d'esprimere, proprio mediante questo, il suo severo giudizio di valore pur sempre permeato dal serpeggiante campanilismo e dalla denunciata predilezione per la pittura. Fra i grandi assenti nelle *Vite*, per primi sono da contare i rilievi dei miracoli di Tullio e Antonio Lombardo nella Cappella del Santo di Padova, entrambi ben visibilmente firmati ma vinti dal *Miracolo della vergine Carilla* di Jacopo Sansovino<sup>31</sup>, e la produzione tutta di quell'importante famiglia che a Venezia segnò un altrettanto spartiacque sia nell'architettura che nella scultura del primo Rinascimento, a partire dal maggiore Pietro. Allo stesso modo, avrebbe meritato attenzione anche il rilievo Loredan di Palazzo Ducale, opera che porta con sé un certo peso nella rivalutazione critica di Giovanni Battista per la schiettezza con cui denuncia il repertorio di riferimento rintracciabile nella maniera di Giovanni Bellini, più timidamente espresso in altre produzioni ma qui ben dimostrato dall'utilizzo estremamente pittorico del mezzo scultoreo<sup>32</sup>.

Quando Vasari giunse nella Basilica dei Frari, poi, trovatosi di fronte all'*Assunta* di Tiziano sull'altare maggiore, il suo commento verté più sulla difficoltà di lettura della tela – fornendo una prima importante notizia su questo aspetto<sup>33</sup> – più che sull'indiscussa qualità dell'opera e sull'imponente cornice policroma attribuita alla bottega dei Bregno,

---

<sup>30</sup> BACCHI 2020, p. 102.

<sup>31</sup> VASARI 1568, ed. 1966-1987, VI, p. 187.

<sup>32</sup> SCHULZ 2007 (2008), pp. 10-12.

<sup>33</sup> BONO e MANIERI ELIA 2022, p. 149.

di cui ancora oggi è corredata. Era stato piuttosto sbrigativo (“nella chiesa de' Frati Minori, chiamata la Ca' Grande, all'altar maggiore in una tavola la Nostra Donna che va in cielo, et i dodici Apostoli a basso che stanno a vederla salire”) e dunque non stupisce che non abbia speso elogi per la parte lapidea, ma è ragionevole intendere che le due parti andassero lette insieme dal punto di vista iconografico. È Goffen per prima, infatti, a sottolineare che il committente Germano Casale, divenuto priore ai Frari nel 1516, stabilì con tutta probabilità un tavolo di dialogo fra le botteghe coinvolte, quella di Tiziano e quella dei Bregno: il Cristo risorto sulla cornice anticipa infatti l'Assunzione della Vergine nella tela, e la sua ascesa, culminante nell'Incoronazione come *Regina coeli*, trova nella pala tizianesca una prefigurazione nell'angelo che si avvicina alla Nostra Donna con una corona<sup>34</sup>; un dato che, se Vasari avesse compreso maggiormente il seppur ritardatario linguaggio scultoreo lagunare, avrebbe senza dubbio intercettato.

È anche ambizioso pretendere, a questo punto, che l'aretino recuperasse le sue mancanze nei confronti dei pre-sansoviniani notando lo sviluppo evolutivo che la figura isolata in scultura ebbe nel secondo e nel terzo decennio a Venezia, che come spiegò Ceriana risultava direttamente legata all'impostazione eroica dei personaggi tizianeschi e del Palma, e nella cornice dell'*Assunta* già accennata – ma ancora molto lievemente – dall'ispessimento corporeo del *San Francesco* attribuito a Lorenzo Bregno, la cui produzione successiva troverà da quelle nuove correnti larga ispirazione<sup>35</sup>.

Un ultimo aspetto in merito alla questione vasariana circa la (mancata) considerazione di Giovanni Battista e dell'annessa bottega, coinvolge un improbabile assente in appello collocato proprio su un'opera in catalogo, ossia il *Marte* marmoreo attribuito a Baccio da Montelupo parte della monumentale tomba del capitano da mar Benedetto Pesaro costruita intorno all'ingresso della sacrestia dei Frari, immediatamente alla destra

---

<sup>34</sup> GOFFEN 1991, p. 65.

<sup>35</sup> CERIANA 2004, p. 280.



dell'altare maggiore. Si trattava, per Vasari, di uno di quei toscani d'eccezione assegnatario di una biografia sia nella Torrentiniana che nella Giuntina, dal contenuto rimasto pressoché invariato tra un'edizione e l'altra, ma nelle quali veniva taciuto il breve passaggio dello scultore in Laguna nel 1508, durato probabilmente solo sei mesi<sup>36</sup>. Rimanendo coerente, aveva invece dimostrato entusiasmo per la repentina scalata di Baccio ai vertici della committenza fiorentina e nella narrazione di episodi come la competizione col Sansovino per il *San Giovanni Evangelista* in Orsanmichele, eventi che sebbene conoscesse per fonti indirette furono trattati in maniera approfondita<sup>37</sup>. Se ne deduce, anche in questo caso ma forse meno scopertamente rispetto alla cornice dell'*Assunta*, la cui menzione non poté sfuggirgli, che Vasari avendo deciso di non considerare la tomba Pesaro vista così lontana dai suoi gusti, non abbia forse notato nemmeno il *Marte* di Baccio.

Individuare l'esatto momento nel quale la scultura trovò collocazione sul monumento bregnesco non è affar semplice, ma con tutta probabilità dovette già esserne parte alla metà del Cinquecento e quindi durante entrambi i passaggi lagunari di Vasari del 1542 e del 1566.<sup>38</sup> La prima chiara attribuzione a Baccio da Montelupo fu fornita da Francesco Sansovino nella *Venetia città nobilissima e singolare* pubblicata nel 1581, in cui venne registrata accanto alla «statua pedestre di Benedetto Pesaro [che] fu fatta da Lorenzo Bregno». <sup>39</sup> Così come per Baccio, anche l'effigie Pesaro fu collegata per la prima volta alla personalità artistica di Lorenzo, le cui menzioni all'interno della *Venetia*, come già si accennava brevemente, furono abbastanza numerose e da riconoscersi, soprattutto, come il vero punto di snodo nella considerazione critica di Giovanni Battista dei secoli successivi.

---

<sup>36</sup> LUCIDI 2022, p. 117-118.

<sup>37</sup> LUCIDI 2022, pp. 1-2.

<sup>38</sup> SCHULZ 1991, pp. 42-47.

<sup>39</sup> SANSOVINO 1581, p. 66.

A giocare il ruolo del leone fu l'autorevolezza acquisita dal testo sansoviniano già subito dopo la sua pubblicazione, entrato orgogliosamente nella coscienza comune come la più degna risposta alle trascuratezze di Vasari su ciò che in materia d'arte accadeva a Venezia. Il credito riconosciutogli fu tale da perpetuarsi nella letteratura artistica dei secoli successivi che, spesse volte, adottò o addirittura estrasse in modo pedissequo quanto detto da Sansovino: in questo modo, la fortuna critica di Lorenzo si fissò e perdurò nel tempo, segnalando una personalità presente e inserita a Venezia coerentemente con l'attività di una delle botteghe che i documenti dicono come tra le più attive in città, mentre quella di Giovanni Battista rimase immutata.

Non è da biasimare l'entusiasmo che scaturì la *Venetia*, eccelsa nel rappresentare il concetto di nobiltà per come lo intendevano i suoi abitanti, per il sito naturale e il lavoro svolto per trasformarlo, per lo stile di vita e per la forma di governo, e nell'intento così differente dall'affannata celebrazione dei titoli nobiliari che anche attraverso la "letteratura dei ciceroni" si scatenò in molte realtà italiane.<sup>40</sup> Lo sguardo di Sansovino colse appieno l'anima accogliente di una Venezia aperta al confronto e alla modernità delle conquiste culturali sviluppatesi a Roma, fautrice così di un senso d'orgoglio, divenuto poi d'appartenenza, che lo aveva portato a definirsi "toscano per natura e veneto per elezione".<sup>41</sup> Prima di tutto, però, l'opera si imposta come un testo dotato di spigliatezza critica e concisione nel descrivere le opere custodite nelle chiese e negli edifici pubblici, nella quale l'intenzione di aderire ad una descrizione che relazionasse il lettore il più possibile alla realtà si avvicinò ai registri utilizzati nei Diari di Marin Sanudo, un predecessore illustre.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> SANSOVINO 1581, ed. 2002, *Premessa* a cura di Adriano Prosperi.

<sup>41</sup> GROSSO 2022, p. 53.

<sup>42</sup> BONORA 1994, p. 172.

Dal punto di vista della considerazione della scultura del Quattrocento, Sansovino rimase un testimone e portatore d'eccezione dell'esperienza paterna in Laguna e ciò che di essa era rimasto. Tuttavia, ritengo che le ragioni dell'assenza di Giovanni Battista nella *Venetia* non vadano ricercate solo in fattori legati alla "modernità". In primo luogo, si deve tener conto delle probabili collaborazioni che Lorenzo strinse con Tiziano, che includono le due cornici nella Basilica dei Frari – quella dell'*Assunta* (per la quale resta fortemente dubbia la partecipazione attiva di Giovanni Battista) e della *Pala Pesaro* – e la cornice dell'*Annunziata Malchiostro* nel Duomo di Treviso.<sup>43</sup> Come osservato per la prima volta da Agosti nel 1991, poi, sembra che i due abbiano collaborato anche per Altobello Averoldi, dato che ciò che rimane della sua tomba nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Brescia presenta delle forti affinità con la produzione di Lorenzo Bregno.<sup>44</sup> È ragionevole che, legandosi a Tiziano, Lorenzo abbia goduto di maggiore fama rispetto al fratello maggiore. Ma in secondo luogo, ed elemento tutt'altro che accessorio, Lorenzo conta nel suo catalogo un'opera corredata dalla firma «LAVRENTIVS BRENIVS FA (cebat)», ossia la tomba di Bartolino Terni custodita nella chiesa di Santa Trinità a Crema.<sup>45</sup>

Una sintesi utile che però porta ad interrogarsi, nuovamente, se Giovanni Battista fosse in questi tempi un'effettiva presenza stabile in bottega o peregrinasse per altri orizzonti.

In conclusione, bisogna ricordare quanto Francesco Sansovino, seppur mosso da moti differenti, dipese nella stesura della *Venetia* dalle *Vite* di Giorgio Vasari. Di fatto, l'aretino pubblicò il testo che più d'ogni altro aveva contribuito alla formazione del linguaggio critico degli intendenti, e il figlio di Jacopo non ne fu esente dall'influenza. Fu Bonora, acuta studiosa della filologia sansoviniana, a notare come l'utilizzazione del

---

<sup>43</sup> CERIANA 1994, pp. 25-26.

<sup>44</sup> AGOSTI 1991, pp. 55-88; SCHULZ 1996, pp. 40-59.

<sup>45</sup> SCHULZ 1991, pp. 137-138.

lessico, delle categorie e di alcuni parametri di valutazione derivassero proprio dall'opera vasariana. Lo si notava già in entrambe le edizioni delle *Cose notabili* – in cui, per non mancare allo scontato inciso, non si contarono menzioni a nessuno dei Bregno – nelle quali l'elenco proposto degli artisti che avevano lavorato in Laguna era costruito sulla base della teoria evolutiva già formulata nelle *Vite* e da cui, contestualmente, nasceva il giudizio critico sul Quattrocento espresso mediante la rimarcante “somma perfezione” della “terza maniera”.<sup>46</sup>

Negli anni Novanta del secolo scorso, il commento secolare di Paola Barocchi fu superlativo nel ripercorrere la circolazione e l'influenza che l'opera di Vasari ebbe nella storiografia artistica.<sup>47</sup>

A Venezia, bisognerà attendere Tommaso Temanza e la pubblicazione nel 1778 delle *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto* per una nuova riconsiderazione della scultura del Quattrocento di quest'area.

## **2. Il Seicento e il Settecento: letteratura periegetica veneziana e le «Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani» di Tommaso Temanza**

Quanto al Seicento e al Settecento, risulta difficoltoso dissentire totalmente da Anne Markham Schulz quando, nel breve inciso introduttivo dedicato alla fortuna critica di Giovanni Battista e Lorenzo Bregno nella monografia del 1991, affermava che dopo l'edizione della *Venetia* di Francesco Sansovino non fu pubblicato niente di significativo per oltre duecentocinquant'anni.<sup>48</sup> Lei stessa aveva attinto poi soprattutto dalla

---

<sup>46</sup> BONORA 1994, pp. 188-193.

<sup>47</sup> BAROCCHI 1966-1997, pp. IX-XLV.

<sup>48</sup> SCHULZ 1991, p. 2.

storiografia ottocentesca e novecentesca per la costruzione dell'impianto critico e la riscoperta di entrambi i Bregno, ma soprattutto di Giovanni Battista.

Qualche ragionamento di più ampio respiro può ancora essere messo in campo, ma è altresì vero che, soprattutto il Seicento, si configurò come un secolo nel quale la produzione letteraria, per sopperire anche alle omissioni vasariane perpetuate nelle *Vite*, vide l'affermazione, in maniera sempre più definita e organizzata, del genere letterario della guidistica.

A Venezia, a conferma del ruolo subalterno che la scultura ebbe sempre rispetto alla pittura e contestualmente alla scomparsa, nel Cinquecento, di personalità eminenti come Tiziano Vecellio, Paolo Veronese e Jacopo Tintoretto, che avevano portato a compimento l'olimpico della pittura veneziana ormai pronto alla mitizzazione, si trattò effettivamente di poco di scultura, come già osservato da Schulz. Sono gli anni, infatti, nei quali furono date alle stampe – corredate da titoli spiccatamente barocchi – alcune delle opere cardine della letteratura artistica di riferimento per la pittura veneziana, come *Le Maraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi, pubblicata nel 1648 e che altro non era che il compendio delle vite dei illustri pittori veneti, o *La carta del Navegar Pitoresco* di Marco Boschini del 1660, a cui seguirono *Le minere della pittura* e la successiva versione ampliata *Le ricche minere della pittura veneziana*, rispettivamente passate sotto ai torchi tipografici nel 1664 e nel 1674.

Francesco Sansovino, inoltre, che di scultura parlò molto, fu maggiormente attento ad illustrare le vicende legate ai cantieri del padre e ai suoi allievi, mentre poca attenzione riservò a quanto accadde prima. Sebbene la *Venetia*, poi, fu dotata delle due nuove edizioni commentate da Giovanni Stringa e Giustiniano Martinoni pubblicate a circa sessant'anni di distanza l'una dall'altra – la prima nel 1604 e la seconda nel 1664 – risultate spesso molto utili per l'intento riuscito di munire il testo sansoviniano di

maggiori informazioni o ulteriori conoscenze acquisite, si rimarrà forse delusi nel constatare che, per quanto riguarda ciò che di nuovo si disse su Giovanni Battista (e a dire il vero anche su Lorenzo), si dovrà procedere piuttosto rapidamente.

Solo Stringa, infatti, integrò la svelta menzione di Sansovino riferita alla cappella Badoer Giustinian («Di quindi s'entra nella Cappella de Profeti della casa Giustiniana tutta coperta di figurette di mezzo rilievo con ricchi fregii marmi & di bronzi. La quale per grandezza di corpo & per bellezza di sito è molto honorata. & vi sono queste iscritioni...»)<sup>49</sup> fornendo, oltre che una più definita descrizione iconografica dei rilievi, anche la prima testimonianza del riassetto operato da Jacopo Sansovino durante i lavori condotti nella chiesa di San Francesco della Vigna.<sup>50</sup> Egli riconosceva e sottolineava, inoltre, che «deve esser questa cappella & per bellezza, & per ricchezza di marmi, & di scultura tra le prime della Città annoverata», ma nessuna attribuzione fu avanzata, e tantomeno il nome di Bregno menzionato, né da lui né dagli storiografi che di quel luogo, divenuto un'ormai tappa fondamentale del percorso periegetico veneziano, scrissero successivamente nel Seicento e nel Settecento.<sup>51</sup>

Se per un momento, poi, si ricorda quanto detto nel paragrafo precedente sul metodo d'indagine storiografica intrapreso da Schulz, mirato più alla ricerca d'informazioni sulle singole opere piuttosto che ad uno studio più capillare dei rapporti di committenza – e ci si riferiva, in quel caso, all'esigua menzione dell'altare cesenate nel *Caos* di Fantaguzzi – è opportuno aprire qui una breve discussione su quattro fonti ravennati, entrate nelle argomentazioni di Schulz nell'articolo pubblicato nel 2001 sul

---

<sup>49</sup> APPENDICE A, III.

<sup>50</sup> APPENDICE A, IV; per quanto fatto da Jacopo Sansovino si veda SCHULZ 2003, p. 17.

<sup>51</sup> Il riferimento è a tre opere letterarie in particolare: Domenico Martinelli, *Il ritratto di Venezia*, Venezia 1684, Pietro Antonio Pacifico, *Cronica Veneta*, Venezia 1697 e Flaminio Cornaro, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello*, Padova 1758. A tal proposito, si vedano quindi APPENDICE A, VIII, X e XI.

*The Burlington Magazine* nel quale la studiosa attribuiva a Giovanni Battista il *Tabernacolo del Sacramento* (fig. 1).<sup>52</sup>

Nello specifico, si tratta di due fonti curate dal canonico Girolamo Fabri, ossia *Le sagre memorie di Ravenna antica e Ravenna ricercata, ovvero compendio istorico delle cose più notabili dell'antica città di Ravenna*, pubblicate rispettivamente nel 1664 e nel 1678, dell'*Isolario* del cartografo Vincenzo Coronelli del 1696 e, infine, del *Forestiere instruito delle cose notabili della città di Ravenna* di Francesco Beltrami del 1783.<sup>53</sup>

Questo veloce elenco, più che un frettoloso tentativo di sbrigare la questione, dev'essere inteso come propedeutico alla comprensione di quanto detto sulla codificazione di un metodo nelle analisi critiche dedicate a Giovanni Battista: tutte e quattro le fonti, in modo così coerente, infatti, sembrano mancare di un'appropriata contestualizzazione che provi almeno a ipotizzare i motivi per i quali Bregno non venne, ancora una volta, considerato.

Leggendo quanto detto dagli storiografi, appare lampante come il *Tabernacolo del Sacramento* compaia quasi come una menzione di contorno e più per segnalare la sua funzione di cornice, per un lungo periodo (dal 1606 al 1759), della tavoletta raffigurante una *Madonna col Bambino* venerata nel duomo di Ravenna sotto il titolo di *Madonna del Sudore*.<sup>54</sup> Poi, aprendo brevemente l'ultima parentesi, bisogna ricordare i lodevoli sforzi della studiosa americana, che comunque portarono all'attenzione quanto detto soprattutto da Beltrami nel 1783, fonte *princeps* nel segnalare la nuova collocazione del tabernacolo nella chiesa di San Carlino, dove ancora oggi è custodito.

L'intento dei letterati è chiaro che fosse quello di portare alla conoscenza del lettore il culto legato all'immagine della *Madonna del Sudore*, un'opera figlia della scuola giottesca romagnola particolarmente cara dal punto di vista devozionale ai ravennati in

---

<sup>52</sup> SCHULZ 2001, pp. 733-740.

<sup>53</sup> APPENDICE A, VI, VII, IX e XIV.

<sup>54</sup> SCHULZ 2001, p. 733; SCHULZ 2017, p. 296.

quanto considerata artefice di due miracoli. La storia del culto è stata efficacemente riassunta in un breve contributo curato da Costanza Fabbri nel 2013, nel quale la studiosa spiegò come questo ebbe inizio in un momento cronologico indefinito quando, secondo la tradizione, l'immagine della Vergine cominciò a sanguinare in seguito ad un colpo sferrato da un soldato. L'appellativo del Sudore, poi, giunse nel 1512, anno della sofferta Battaglia di Ravenna, al verificarsi di quello che fu considerato il vero e proprio miracolo e a cui la maggior parte delle fonti si riferisce: la Madonna avrebbe iniziato a sudare sangue e, a partire da quell'episodio, fu sancito il potere miracoloso dell'immagine, consacrandola e consegnandola definitivamente alla devozione popolare.<sup>55</sup> Dispiace appurare, vagliando la bibliografia utilizzata dalla studiosa, che anche in uno studio così recente non si rintraccino spiragli d'informazioni sul tabernacolo assegnato a Giovanni Battista, compagno di quell'importante immagine per oltre un secolo. Sembra, infatti, che Fabbri non conoscesse nemmeno l'attribuzione avanzata da Schulz.

Ma nonostante la *Madonna del Sudore* sia da considerare devozionalmente più autorevole della sua cornice, è forse semplicistico, a livello metodologico, dare per certo che quella funzione gli fosse stata conferita in modo casuale, soprattutto perché anche il manufatto bregnesco fu commissionato per scopi devozionali dall'arcivescovo Filiasio Roverella, e quindi personaggio tutt'altro che secondario, per la cattedrale cittadina.<sup>56</sup> Le ragioni dell'assenza del nome di Bregno nelle fonti possono essere ricondotte, in primo luogo, alla stessa foga letteraria più incline a considerare i pittori parimenti nel contesto romagnolo (nel quale si ricorda, specialmente, l'acutezza della *Felsina pittrice* pubblicata nel 1678 da Carlo Cesare Malvasia) ma anche al fatto che, tra il 1493 e il 1494, gli anni nei quali Schulz colloca l'esecuzione del tabernacolo, Giovanni Battista dovette essere

---

<sup>55</sup> FABBRI 2013, pp. 107-109.

<sup>56</sup> Una breve menzione rispetto alla committenza giunta da Filiasio Roverella si lesse già in una fonte del Cinquecento curata dallo storico e filosofo Girolamo Rossi. Si veda al proposito APPENDICE A, II.



ancora agli inizi della sua attività, e dunque probabilmente uno scultore ancora poco noto. Non si può dissentire da Schulz, in questo caso, nel ritenere il tabernacolo ravennate un'opera giovanile di Giovanni Battista per il modo in cui denuncia un linguaggio fortemente rizzesco nella gestione delle vesti degli angeli e, inoltre, per come questi sembrano fluttuare tra gli intercolumni dell'illusoria architettura. Un utilizzo dello scalpello che subito rammenta le *Vittorie alate* della *Scala dei Giganti* nel cortile di Palazzo Ducale a Venezia.

La questione della formazione appare, purtroppo, ancora molto difficile da delineare in maniera definitiva. Risulta però chiaro che ad un certo punto lo stile dei primi anni così viziato dalla maniera rizzesca abbia lasciato il posto, seppur non completamente, ad un utilizzo più maturo dello scalpello e a tratti quasi tendente al classicismo proprio delle innovazioni apportate dai Lombardo a Venezia. In merito all'*altare del Corpus Domini* poc'anzi menzionato, infatti, l'erudito e collezionista bolognese Marcello Oretti – entrato anch'esso nel *pool* di storiografi che qua e là menzionarono le opere di Giovanni Battista – a seguito di una breve descrizione dell'opera nella sua *Pitture della città di Cesena*, pubblicata nel 1777, non tentò coraggiosamente un'attribuzione, ma si fermò nel crederlo «di un Lombardo».<sup>57</sup> Sebbene non sia possibile verificare se Oretti si riferisse o meno alla famiglia Lombardo, è presumibile che, magari non riconoscendone chiaramente il linguaggio, abbia perlomeno individuato un alfabeto comune ai numerosi lapicidi che tra il Quattrocento e il Cinquecento abbandonarono le zone lombarde in favore di nuovi orizzonti.

È necessario attestare, poi, che quando gli architetti e gli scultori veneziani furono finalmente dotati di uno storiografo, questo non solo non incluse la personalità artistica di Giovanni Battista nelle sue trattazioni, ma anzi attribuì, con tanto di elogio d'eccezione,

---

<sup>57</sup> APPENDICE A, XII.

la *Cappella del Santissimo Sacramento* nel Duomo di Treviso proprio ad un Lombardo, nello specifico a Tullio.<sup>58</sup> Un'opera che, come ben chiariscono i documenti, fu eseguita dai fratelli Bregno tra il 1504 e il 1515.<sup>59</sup>

Il riferimento è ovviamente rivolto a Tommaso Temanza e alle sue *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani* pubblicate nel 1778, un'opera necessaria da porre al vaglio della consultazione non solo per tentare di acquisire nuove informazioni sull'operato di molti scultori attivi tra il Quattrocento e il Cinquecento, ma anche per comprendere la percezione che di questi maestri ebbe il tessuto intellettuale settecentesco. Optando per la divisione in due libri, nei quali Temanza si occupò, nel primo, di trattare le biografie di coloro che contribuirono nel quindicesimo secolo «al risorgimento delle Belle Arti», e successivamente, nel secondo, dei professori che tali arti avevano innalzato «a quel grado di perfezione per cui cotanto è rinnovato il Secolo decimosesto», lo storiografo dimostrò la piena espressione dei ragionamenti teorico-filosofici propagatisi in quegli anni.<sup>60</sup>

Liliana Grassi, storica dell'architettura che nel 1966 corredò l'edizione delle *Vite* temanziane di una prefazione ancor'oggi fondamentale per capire la mentalità dell'autore, osservò che sebbene nell'esteriorità l'opera si presenti come un compendio di biografie coerente con gli interessi e l'attività di architetto, ingegnere e tecnico dello stesso Temanza, nel sottotesto è evidente la forte influenza filosofica dell'estetica che, dai primi anni del Settecento, trovò applicazione sia ai ragionamenti critici che storici.<sup>61</sup> Il continuo tono encomiastico e lo sfondo moraleggiante-didattico che pervade il testo evidenziano ciò che Grassi descrisse come “strumentalismo storiografico”, un fenomeno comune nella letteratura settecentesca e adoperato anche da Temanza per donare alla posteriorità la sua

---

<sup>58</sup> APPENDICE A, XIII.

<sup>59</sup> APPENDICE B, III.

<sup>60</sup> TEMANZA 1778 (ed. 1966), p. VII.

<sup>61</sup> TEMANZA 1778 (ed. 1966), pp. VII-VIII.

idea di ciò che scultori e architetti (in particolare questi ultimi) dovevano professionalmente seguire. Il tutto era, necessariamente, lontano dalle esperienze passate del gotico e del barocco.<sup>62</sup>

Lo storiografo è poi lapidario nel sottolineare la differenza metodologica tra la sua indagine e quella vasariana: le ricerche, a differenza di quelle condotte dall'aretino, sostenne procedettero per confronti e verifiche secondo un metodo che egli stesso definì «come dicono i Geometri, di riduzione all'impossibile».<sup>63</sup> Ma è di nuovo Grassi a ricordare che, benché Temanza rimanesse coerente alla propria educazione illuminata fondata sulla filosofia dello studio e della verifica anche attraverso la fitta corrispondenza consumatasi con esperti italiani e stranieri per la stesura delle *Vite*, questi ideali non furono espressi così intensamente da far emergere un illuminismo "impegnato". Anzi, il mito dell'antichità come elemento unificatore è ancora molto dominante e non ancora sostituito dal «concetto-mito della ragione».<sup>64</sup>

Così, paradossalmente, venendo meno agli assunti programmatici impostatisi, Tommaso Temanza sbagliava l'attribuzione della cappella del Santissimo Sacramento del Duomo di Treviso, dichiarando:

«Ma la più bell'opera di lui [Tullio Lombardo] è la cappella del SS. Sacramento nel Duomo. Le Statue di essa cappella sono opere sue, e sono anche a' di nostri molto laudate. Sono belle perché sono vestite, avendo i panni con pieghe facili, e grandiose».<sup>65</sup>

Ponendo sotto l'ombrello della produzione lombardesca anche le sculture di Giovanni Battista, Temanza evidenziava già un cambiamento d'influenza nella composizione

---

<sup>62</sup> TEMANZA 1778 (ed. 1966), p. VIII.

<sup>63</sup> TEMANZA 1778 (ed. 1966), p. X.

<sup>64</sup> TEMANZA 1778 (ed. 1966), p. IX.

<sup>65</sup> APPENDICE A, XIII.

generale della figura a tutto tondo che, proprio dal principio del Cinquecento, Bregno mutuò dal sicuro contatto con i Lombardo.

Ad ogni modo, sebbene quanto detto sull'inflessione delle *Vite* risulti fortemente coerente per l'esito di questa attribuzione, bisogna comunque giustificare Temanza per il ruolo che la bottega dei Lombardo ricoprì dai primi anni Ottanta del Quattrocento nella Cattedrale trevigiana per i lavori destinati alla Cappella Maggiore, commissionati dal vescovo Giovanni da Udine, e la cui vicenda divenne particolarmente nota soprattutto per il crollo della cupola nel 1486.<sup>66</sup> Inoltre, come ben spiegò Ceriana nel 1991, la gestazione di quel cantiere perdurò, per le complicazioni verificatesi e per la complessità indubbia del progetto architettonico, almeno fino ai primi anni del Cinquecento, quando contestualmente la confraternita del Santissimo Sacramento, spinta dal nuovo vescovo Bernardo de Rossi, chiamò Giovanni Battista per la modernizzazione della propria cappella votiva, posta all'immediata sinistra di quella maggiore.<sup>67</sup>

Potendo, a questo punto, constatare l'indubbio apprezzamento da parte di Temanza dell'operato di Bregno mediante l'erronea attribuzione a Tullio Lombardo, si può altresì confermare che l'assenza dello scultore nelle *Vite* dipenda da una circostanza fortuita. Si può anche ritenere, coerentemente con la volontà di fornire ai posteri le biografie di chiari modelli responsabili di grandi opere nel contesto veneziano, che Bregno non fu ritenuto da Temanza un degno assegnatario.

---

<sup>66</sup> CERIANA 1991, pp. 134-144.

<sup>67</sup> SCHULZ 1991, pp. 159-165; SCHULZ 2017, p. 293.

### 3. L'Ottocento e il Novecento: l'eredità di Sansovino e Temanza e gli studi contemporanei

Affrontare quanto detto e proposto sulla personalità artistica di Giovanni Battista tra l'Ottocento e il Novecento significa schierare quasi tutte le principali fonti storiografiche propedeutiche allo studio della storia dell'arte a Venezia e ciò che, in parte, costruì le fondamenta della monografia pubblicata da Schulz nel 1991.

La vicenda critica dello scultore, però, non si risolse allo scoccare del diciannovesimo secolo quando le numerose ricerche confluite nella letteratura artistica locale, ormai fortemente permeate dai moti d'analisi enciclopedica, raggiunsero una maturità e un linguaggio tale da farle spesso intendere, a noi contemporanei, come un qualcosa di più vicino, quasi più familiare, e quindi più autorevole. Anche in questi anni è ancora largamente diffuso il genere della guidistica volto a sfoggiare le ricchezze patrie ma che, nel caso di Giovanni Battista, almeno cominciò ad accogliere all'interno delle trattazioni tutte le opere poi introdotte nel catalogo proposto da Schulz.

Nel primo paragrafo dedicato al Cinquecento, già si evidenziava come fosse da ritenere paradossale che la prima menzione di Bregno si consumasse in merito al *rilievo di San Giorgio* affisso sulla parete dell'ex convento sito nell'omonima isola che affaccia sul bacino di San Marco, un'opera che difficilmente sarebbe rientrata nel suo catalogo se non esistesse un documento a supporto che ne attesta la commissione, trascritto per l'appunto da Emmanuele Antonio Cicogna nel 1834.<sup>68</sup>

Molte delle guide che si produssero in quegli anni, sebbene spesso connotate da un carattere maggiormente descrittivo, spesso risultarono ancora legate all'autorità esercitata e perpetuata nel corso dei secoli da quanto detto da Francesco Sansovino o da Tommaso

---

<sup>68</sup> APPENDICE A, XXVI; APPENDICE B, VII.

Temanza e dallo schema da loro impiegato, soprattutto per complessi architettonico-scultorei importanti come la *Cappella Badoer Giustinian* in San Francesco della Vigna<sup>69</sup>, la *Tomba Pesaro* ai Frari<sup>70</sup> o la *Cappella del Santissimo Sacramento* nel Duomo trevigiano<sup>71</sup>.

A gettare un primo seme di ricerca entro la metà dell'Ottocento fu il binomio costituito da Leopoldo Cicognara e Pietro Selvatico: se il primo purtroppo non restituì, nella sua monumentale *Storia della Scultura*, spunti particolarmente utili ad una prima riconsiderazione critica di Bregno, nel volume del 1820 dedicato alle fabbriche e ai monumenti veneziani invitò a considerare che, oltre alla statua di Benedetto Pesaro attribuita a Lorenzo da Sansovino, anche l'intero complesso architettonico si sarebbe potuto ritenere della medesima «scuola» o «famiglia».<sup>72</sup> Che di famiglia si cominciasse a parlare in questi anni lo riconfermò poi anche il secondo dei due studiosi, Pietro Selvatico, che da buon lettore di Sansovino nel 1847 si interrogava sulla possibilità di considerare Lorenzo Bregno un parente di Antonio Rizzo, dato che quest'ultimo «Bregno venne pure denominato».<sup>73</sup> Fu positivo, inoltre, il giudizio espresso da Selvatico su Lorenzo Bregno, ritenuto eccellente nello stile e nella resa della veste tipica degli ammiragli veneti indossata da Benedetto Pesaro.<sup>74</sup>

Contestualmente, però, bisogna sottolineare quanto questo momento coincise col punto preciso nel quale si costruì la base per la successiva confusione attributiva intorno alla produzione artistica di Giovanni Battista. Ciò che Schulz, pazientemente e con l'impiego di ingenti risorse fotografiche, cominciò a snodare e ricostruire a partire dagli anni Ottanta del Novecento.

---

<sup>69</sup> APPENDICE A, XVI, XXII.

<sup>70</sup> APPENDICE A, XVII, XXI, XXII, XXIII, XXVII, XXIX.

<sup>71</sup> APPENDICE A, XV, XX, XXIV, XXX, XXXI.

<sup>72</sup> APPENDICE A, XVIII.

<sup>73</sup> APPENDICE A XXVIII.

<sup>74</sup> SELVATICO 1847, p. 227.

L'*Altare Bettignoli Bressa*, per esempio, fino ad ora sfuggito a queste riconsiderazioni storiografiche per la sua assenza nelle fonti fino all'Ottocento<sup>75</sup> – nelle quali entrò grazie al lavoro condotto da Lorenzo Crico su Treviso<sup>76</sup> – fu non solo avvicinato alla bottega dei Lombardo<sup>77</sup> (un fattore non insolito), ma ad un certo punto anche alla personalità di Girolamo Campagna da Domenico Maria Federici nel 1803.<sup>78</sup> Insomma, qualcosa di già distante da Bregno. Il rilievo della *Visitazione* murato su uno dei pilastri della navata destra della Cattedrale trevigiana, anch'esso grande assente nelle fonti, nel 1829 veniva invece sorprendentemente attribuito da Crico allo scultore patavino Giovanni Bonazza, la cui attività di scultore intercorse a cavallo tra il Seicento e il Settecento.<sup>79</sup> Un'attribuzione prontamente rifiutata da Schulz e anzi, quasi non considerata, nel primo articolo che la studiosa dedicò a Giovanni Battista pubblicato nel 1980.<sup>80</sup>

Proseguendo ed entrando nella seconda metà del diciannovesimo secolo, sporadiche ma fondamentali informazioni si coagularono attorno alle prime tornate di ricerche archivistiche, dalle quali emerse che, Giovanni Battista, sia nella propria singolarità artistica, ma anche accompagnato dall'annessa bottega, prese parte ad alcuni dei più importanti cantieri che il Rinascimento veneziano conobbe in materia di scultura.

Il merito di aver restituito una prima interpretazione dei documenti relativi agli accordi intercorsi tra le botteghe e gli amministratori patavini per l'esecuzione della nuova veste marmorea della Cappella del Santo, spettò nel 1852 a Bernardo Gonzati, il quale non era esente però dal presentare qualche imprecisione rispetto all'individualizzazione di ciò che Bregno fu chiamato a realizzare per quell'importante

---

<sup>75</sup> SCHULZ 1983, pp. 35-48.

<sup>76</sup> APPENDICE A, XX, XXV.

<sup>77</sup> APPENDICE A, XXX.

<sup>78</sup> APPENDICE A, XV.

<sup>79</sup> APPENDICE A, XXIV.

<sup>80</sup> SCHULZ 1980, pp. 186-191.

cantiere.<sup>81</sup> Sebbene, infatti, il proposito di Gonzati fu seguito dalla più precisa lettura e analisi dei documenti, prima a cura di Fra Antonio Sartori nel 1976 e poi da Sarah Blake McHam nel 1994,<sup>82</sup> questo si posizionò come un primo necessario riferimento storiografico per la rivalutazione critica di tutti quegli scultori che, come Bregno, fino a quel momento non avevano goduto di chissà quale notorietà. Infatti, fu nel contesto delle ricerche condotte da Girolamo Biscaro nel 1899 sulla Cappella del Santissimo Sacramento di Treviso che emerse, quasi casualmente, la parentela tra i due Bregno.<sup>83</sup> Per la prima volta, in un documento relativo ad un acconto incassato da Lorenzo per conto di Giovanni Battista, si lesse «Laurentius lapicida frater magistri Joannisbaptistae».<sup>84</sup>

Non da meno, poi, proseguendo in questa disamina storiografica volta ad evidenziare i punti focali della tortuosa vicenda critica di Bregno anche nella storiografia moderna, fu la pubblicazione *Documenti per la storia dell'augusta ducale Basilica di San Marco* a cura di Bartolomeo Cecchetti, nel volume illustrato da Ferdinando Oganìa sul complesso marciano, a far comprendere a Schulz, forse per la prima volta in maniera più concreta, quanto la caratura professionale di Giovanni Battista doveva essere tutt'altro che secondaria.<sup>85</sup>

Vi si leggeva l'importante questione della sua attività di valutatore e stimatore, al fianco di Sebastiano da Lugano, delle opere commissionate dai Procuratori di San Marco ad Antonio Lombardo per la Cappella Zen prima del suo trasferimento a Ferrara nel 1506 per Alfonso I d'Este.<sup>86</sup> L'annosa faccenda sull'attribuzione di tutte le parti di quel complesso, ripresa più recentemente da Jestaz, completava, attraverso una nuova scoperta

---

<sup>81</sup> GONZATI 1852, pp. 167f e XCVII, doc. LXXXVIII.

<sup>82</sup> Per i documenti in cui viene menzionato Giovanni Battista Bregno si veda SARTORI 1976, p. 18, 138; BLAKE MCHAM 1994, pp. 211-220.

<sup>83</sup> BISCARO 1899, pp. 179-197; per una lettura più completa dei documenti relativi alla commissione della Cappella del Santissimo Sacramento si veda LIBERALI 1963, pp. 87-89.

<sup>84</sup> APPENDICE B, III, doc. 3.4.

<sup>85</sup> CECCHETTI in OGANIA 1886, p. 27, doc. 160; pp. 18f, doc. 124; p. 23, doc. 143b e d; p. 24, doc. 144b.

<sup>86</sup> APPENDICE B, II, doc. 2.3, 2.4, 2.5; SCHULZ 2004, p. 19.



archivistica, un quadro già sorprendente per uno scultore sul quale le fonti avevano taciuto per quasi quattro secoli: nel documento del 23 agosto 1507 si leggeva che Giovanni Battista era nipote (sotto la nomenclatura *nevodo*) di Antonio Rizzo.<sup>87</sup>

Nel sesto volume della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi dedicato alla scultura del Quattrocento, solo Lorenzo Bregno ricevette una breve menzione, come già osservato da Schulz, senza che fossero fornite ulteriori informazioni biografiche.

Il capitolo ottavo dedicato agli scultori veneti appare però, piuttosto, contraddistinto da una certa confusione attributiva per ciò che concerne i contemporanei di Bregno. Venturi riteneva infatti Lorenzo responsabile, insieme ad Antonio e Tullio Lombardo e ad Alessandro Leopardi, intorno al 1495, dell'esecuzione della *Tomba del Doge Andrea Vendramin* nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. A proposito delle virtù collocate attorno al sarcofago, lo studioso riconosceva «un primo effetto dell'educazione»<sup>88</sup> di Pietro Lombardo, al quale attribuiva inoltre le *Vittore* alate di Palazzo Ducale. L'attribuzione ad Antonio Rizzo veniva respinta sulla base del confronto con la *Cornice di tabernacolo con angeli oranti*, oggi conservata presso il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano – un'opera che, inoltre, è probabilmente da riferire proprio al periodo in cui Giovanni Battista lavorava in bottega da Rizzo – nella quale Venturi ravvisava, al contrario, una certa affinità con l'operato di Pietro Lombardo.<sup>89</sup>

Fu Pietro Paoletti, che attraverso i due volumi *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, rispettivamente pubblicati nel 1893 e nel 1897, lasciò agli studiosi moderni un ricco bagaglio di osservazioni e si contraddistinse per l'estrema arguzia nell'associare e comprendere a pieno la genetica di un sistema e dei suoi lavoranti. In un momento nel quale, inoltre, ancora nessuno era riuscito ad impiegare la stessa

---

<sup>87</sup> APPENDICE B, II, 2.3; JESTAZ 1986, p. 196f, doc. 52.

<sup>88</sup> VENTURI 1908, VI, p. 1094.

<sup>89</sup> VENTURI 1908, VI, pp. 1088-1089.

intelligenza critica nel tirare le fila su quanto emerso dagli spogli documentari ottocenteschi. Aveva, in quegli importanti volumi, ricostruito la vicenda di Antonio Rizzo e dedicato un piccolo paragrafo ai Bregno, formulando notevoli considerazioni, sebbene più laterali, anche su Giovanni Battista.<sup>90</sup> Una lacuna che cercò di colmare quando, prendendo parte all'operosa enciclopedia tedesca *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, curata da Ulrich Thieme e Felix Becker, redasse la prima voce biografica sia relativa a Giovanni Battista che a Lorenzo<sup>91</sup>, e seguito, settant'anni dopo, da Giovanni Mariacher per il *Dizionario Biografico degli Italiani*.<sup>92</sup> Quella biografia di Giovanni Battista è ancor'oggi l'ultima posizione biografica sullo scultore accolta nell'enciclopedia Treccani, consultabile anche online.<sup>93</sup>

Nonostante i pioneristici studi di Paoletti, seguiti nel 1921 dai *Venezianische Bildhauer der Renaissance* di Leo Planiscig – altrettanto importanti resoconti nei quali però, un po' come accadde con Venturi, l'autore non dedicò molta attenzione ai Bregno<sup>94</sup> – non si può non proporre una menzione d'onore per Anne Markham Schulz, storica dell'arte d'eccezione che fu in grado di restituire, nel caso di entrambi i fratelli Bregno, due profili artistici finalmente più definiti sui quali poter intavolare delle nuove riconsiderazioni.

Serpeggia già in questo primo capitolo il carattere dei ripensamenti su Giovanni Battista Bregno che verranno proposti in questa tesi. L'assenza di un capitolo sulla fortuna e, soprattutto, sulla sfortuna critica nella monografia *Giambattista e Lorenzo Bregno: the Venetian sculpture in the High Renaissance* del 1991, ma anche le analisi di Schulz volte

---

<sup>90</sup> PAOLETTI 1893, pp. 141-163; 273-275.

<sup>91</sup> Per la voce biografica di Giovanni Battista si veda PAOLETTI 1910, pp. 569-570, mentre per quella di Lorenzo, PAOLETTI 1910, pp. 570-571.

<sup>92</sup> Per la voce biografica di Giovanni Battista si veda MARIACHER 1972, pp. 113-114, mentre per quella di Lorenzo MARIACHER 1972, pp. 114-115.

<sup>93</sup> M. MARIACHER 1972, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 14 (1972).

<sup>94</sup> PLANISCIG 1921, 220-230.

spesso a considerare le figure più nei singoli particolari che nella loro totalità – come già notato dalla recensione di Johannes Röll sul *The Burlington Magazine* del 1992<sup>95</sup> – o il coinvolgimento di un gran numero di mani nei manufatti bregneschi, sono alcuni dei temi di cui si tratterà. Schulz fu inoltre piuttosto approssimativa nel proporre più stratificate considerazioni su ciò che in pittura accadeva nella contemporaneità di Giovanni Battista Bregno, in parte recuperando, poi, nel contributo intitolato *Precisazioni su Giambattista e Lorenzo Bregno*, pubblicato su *Arte Veneta* nel 2007.<sup>96</sup>

La forza del lavoro del 1991, come evidenziò Debra Pincus nella seconda recensione al volume<sup>97</sup>, stette nell'attenzione data ai documenti e alla costruzione del catalogo, il tutto combinato con un sistema d'analisi altamente personale della superficie scultorea.

Poco dopo erano già pronte le *Considerazioni su Giovanbattista e Lorenzo Bregno*, pubblicate da Matteo Ceriana sulla rivista *Venezia Arti* nel 1994<sup>98</sup>: uno studioso altrettanto acuto negli spunti e negli accorgimenti proposti nei contributi che a quello seguirono, spesso prontamente accolti in questa tesi e di cui si parlerà a breve.

---

<sup>95</sup> RÖLL 1992, pp. 813-814.

<sup>96</sup> SCHULZ 2007 (2008), pp. 7-27.

<sup>97</sup> PINCUS 1994, pp. 459-461.

<sup>98</sup> CERIANA 1994, pp. 21-28.

## CAPITOLO II

### Biografia di Giovanni Battista Bregno

#### 1. «Nevodo fo de magistro Antonio Rizzo»: la nascita, la formazione e gli esordi

Quando Anne Markham Schulz, al principio degli anni Novanta del Novecento, pubblicò la prima biografia di Giovanni Battista Bregno maggiormente arricchita di supporti documentari e spunti di ricerca,<sup>99</sup> non poté dare inizio ai propri ragionamenti se non ricordando che circa un ventennio prima, nella voce dedicata allo scultore del Dizionario Biografico degli Italiani scritta da Giovanni Mariacher, quest'ultimo sembrava aver trovato un artista al quale non era stato possibile attribuire con certezza nemmeno un'opera.<sup>100</sup>

Le posizioni assunte da Mariacher rispetto alle scarse informazioni che della vita di Bregno si poterono desumere, poi affrontate, e spesso smentite dalla studiosa americana, risuonano oggi familiari dopo quasi un cinquantennio dalla prima pubblicazione che lo riguardò, per la difficoltà che si riscontra nel proporre un resoconto biografico che sia, se non completo, quantomeno coerente e il più possibile guidato da punti certi.

Il primo documento nel quale compare il nome di Giovanni Battista Bregno corrisponde all'accordo preliminare, stipulato il 5 ottobre 1502, tra lo scultore e la Veneranda Arca del Santo di Padova per la commissione del rilievo raffigurante il *Miracolo del Calice*, un'opera che avrebbe dovuto far parte del ciclo istoriante i miracoli di Sant'Antonio destinato a diventare la nuova veste marmorea della Cappella antoniana.<sup>101</sup> La commissione del rilievo, finita tra le abortive nella lunga gestazione di

---

<sup>99</sup> SCHULZ 1991, pp. 31-56.

<sup>100</sup> M. MARIACHER, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 14 (1972).

<sup>101</sup> APPENDICE B, doc. 1.1.

quell'importante cantiere, è ormai affar noto che fu riassegnata ed infine eseguita da due scultori sentitamente più giovani di Bregno tra il 1520 e il 1529, ossia Gianmaria Mosca detto il Padovano e Paolo Stella,<sup>102</sup> in seguito ai numerosi solleciti giunti allo scultore dagli amministratori patavini e perpetuatisi fino al 1517.<sup>103</sup>

Un documento datato il 9 luglio 1505, invece, nel quale Bregno è nominato «Magister Jo. Baptista q. magistri Alberti de breonis lapicida»,<sup>104</sup> coincide col primo appiglio archivistico direttamente associabile ad un'opera ancora esistente dello scultore, e cioè l'*Altare Bettignoli Bressa* ancora oggi custodito nella chiesa di San Nicolò a Treviso. In quell'occasione si riteneva concluso il rapporto tra Giovanni Battista e la famiglia Bettignoli attraverso il pagamento per la tomba e i gradini dell'altare e in seguito alla realizzazione, avvenuta invece tra il 1499 e il 1503, delle parti architettonico-scoltoree.<sup>105</sup>

Allo scoccare del Cinquecento, dunque, la posizione della personalità artistica di Bregno e della sua bottega occupava un posto di tutto rilievo nel fitto panorama dei numerosi lapicidi attivi nei vari cantieri sparsi per i territori della Repubblica. L'investitura padovana per il rilievo del *Miracolo del Calice* fu, infatti, contestuale a quella giunta alle botteghe dei Lombardo e dei Minello,<sup>106</sup> e l'*Altare Bettignoli Bressa*, per quanto la storia conservativa racconti di travagliati spostamenti e numerose manomissioni,<sup>107</sup> in ogni caso si qualifica come un manufatto eseguito da uno scultore la cui gestione dello scalpello risulta già sufficientemente matura da poter considerare che, a livello professionale, questo fosse già ben avviato.

Tutto ciò che si ritiene sia accaduto prima della commissione Bettignoli, e dunque ciò che concerne il luogo di provenienza di Bregno, la sua formazione e le sue prime opere, si

---

<sup>102</sup> MCHAM 1994, pp. 34-40; 211-213.

<sup>103</sup> APPENDICE B, doc. 1.17.

<sup>104</sup> APPENDICE B, doc. 4.

<sup>105</sup> SCHULZ 1991, pp. 31-34.

<sup>106</sup> MCHAM 1994, p. 39.

<sup>107</sup> SCHULZ 1991, pp. 165-170.

basa essenzialmente sulla ricostruzione che, come già brevemente introdotto, fu proposta da Anne Markham Schulz nel corso di quasi cinquant'anni di ragionamenti sull'attività dello scultore.<sup>108</sup>

Alla luce di questi dati, la studiosa ritenne che Giovanni Battista Bregno potesse essere nato nella decade che intercorre tra il 1467 e il 1477 in un luogo che, ancora oggi, rimane ignoto.<sup>109</sup> Il suo legame di parentela con Lorenzo Bregno, il cui inquadramento stilistico rivela che quest'ultimo fosse il fratello minore, è noto dal 1899 grazie alla pubblicazione parziale da parte di Girolamo Biscaro di alcuni documenti riguardanti la Cappella del Santissimo Sacramento situata nel Duomo di Treviso,<sup>110</sup> nei quali Lorenzo, trovandosi autorizzato da Giovanni Battista a riscuotere un accredito a suo nome il 31 luglio 1506, veniva detto «magister Laurentius lapicida frater magistri Joannisbaptistae».<sup>111</sup>

Del loro nucleo familiare più ristretto si conosce solo il nome del padre, ossia il «magistri Alberti de breonis» indicato nel documento trevigiano del 1505 relativo all'*Altare Bettignoli Bressa*,<sup>112</sup> mentre resta sconosciuto il nome della madre. L'identità e la professione di Alberto Bregno non furono individuate, ma l'ipotesi spontanea che vedrebbe anch'esso lapicida, e dunque colui che poté formare e in seguito introdurre i figli all'attività scultorea, non trovò mai terreno solido né nella storiografia né nelle carte d'archivio.<sup>113</sup> In assenza di informazioni più consistenti, come sottolineò più volte anche

---

<sup>108</sup> Anne Markham Schulz pubblicò il primo articolo dedicato a Giovanni Battista Bregno nel 1980, si veda a tal proposito SCHULZ 1980, pp. 191-197.

<sup>109</sup> SCHULZ 1991, p. 15; in SCHULZ 1983, p. 37, Anne Markham Schulz identificò il luogo di nascita di Giovanni Battista Bregno con Verona, un errore dovuto all'erronea lettura della parola "Breonis" nel documento relativo al pagamento della tomba Bettignoli (APPENDICE B, doc. 4), confusa con la parola "Verona".

<sup>110</sup> BISCARO 1899, pp. 179-197.

<sup>111</sup> APPENDICE B, doc. 3.4.

<sup>112</sup> Il nome di Alberto Bregno, oltre che nel documento del 1505 relativo alla commissione Bettignoli ed esplicitato nella nota 111, fece la sua prima apparizione nei documenti che riguardano direttamente Giovanni Battista Bregno il 20 ottobre 1502, cioè nell'atto che registrò la commissione del rilievo raffigurante il *Miracolo del Calice* per la Cappella del Santo di Padova, si veda dunque APPENDICE B, doc. 1.2.

<sup>113</sup> SCHULZ 1991, p. 15, in particolare nota 2.

Schulz, risulta di conseguenza arduo stabilire quale fosse il luogo d'origine della famiglia e se questo fosse diverso da Venezia.<sup>114</sup> Senza ulteriori specificazioni, nei documenti lo scultore è indicato come residente a Venezia, e in particolare nel 1505 e nel 1506 nella parrocchia di San Giovanni Nuovo,<sup>115</sup> mentre nel 1508 nella parrocchia di San Severo.<sup>116</sup> L'unico ipotetico parente non residente in Laguna al quale è possibile collegare Giovanni Battista è Antonio Brignoni, intagliatore del legno residente a Ferrara e figlio di un tale Pietro Brignoni, che autorizzò lo scultore a rinunciare a suo nome ad una bottega situata nella contrada di Santa Maria Formosa a Venezia, affittata dal giureconsulto Marino Querini, il 10 ottobre 1509.<sup>117</sup> Durante la stipula della procura, avvenuta a Ferrara, Giovanni Battista è nominato come "sculptorem absentem", ma che Antonio fosse un suo parente appare probabile non solo per il cognome Brignoni – una comune modifica del cognome Bregno sovente rintracciabile nei documenti<sup>118</sup> – ma anche perché Antonio Lombardo, con il quale Giovanni Battista è documentato aver intrattenuto rapporti lavorativi in più occasioni,<sup>119</sup> figura come testimone dell'atto.

---

<sup>114</sup> SCHULZ 1991; la posizione di Anne Markham Schulz rispetto all'impossibilità di individuare le origini della famiglia di Giovanni Battista Bregno rimase la stessa anche nel contributo più recente nel quale ripercorse la biografia dello scultore, si veda a tal proposito SCHULZ 2017, p. 291.

<sup>115</sup> APPENDICE B, docs. 2.2 e 5.1.

<sup>116</sup> APPENDICE B, docs. 7.

<sup>117</sup> APPENDICE B, doc. 8.

<sup>118</sup> Merita un breve approfondimento la questione delle varianti del cognome «Bregno». Dei trentotto documenti raccolti nell'APPENDICE B, Giovanni Battista Bregno è menzionato quindici volte con la variante «di Brioni» (dibrioni, di brioni, di brionij, de i brionij, de j brioni, dei brioni, brioni, briony, de brionis); tre volte come «Bregon», due volte come «de Beroni», due volte come «Brenionis» (o «bernionis»), una volta come «Breonis» e una volta come «Brignonum». Nei tredici documenti relativi a Lorenzo Bregno pubblicati da Anne Markham Schulz, lo scultore compare invece sei volte con la variante «Brignon» (brignono, brignoni), due volte come «Braniosus», due volte come «Bregonus» e una volta come «de Benionis». Per questi ultimi si veda SCHULZ 1991, pp. 113-127.

Anche Pietro Paoletti, confrontandosi con le difficoltà legate all'identificazione della personalità artistica di Bregno, interpretò le numerose varianti come storpiature soventemente rintracciabili nei documenti del Cinquecento. A tal proposito si veda PAOLETTI 1893-1897, I, pp. 147, 273-274.

Particolarmente significativa appare la frequenza con cui Giovanni Battista è designato come «Brioni», variante che non ricorre mai nei documenti riferiti a Lorenzo. Nella fase iniziale della presente ricerca tale circostanza ha suggerito ulteriori verifiche per constatare se Giovanni Battista provenisse dalle isole Brioni, a largo dell'Istria (attuale Croazia, allora parte dei territori della Serenissima), situate proprio di fronte alla Romagna; tuttavia, allo stato attuale, non sono emersi elementi sufficienti a sostenere tale ipotesi

<sup>119</sup> APPENDICE B, II.

Il vincolo parentale più noto, responsabile anche della più attenta riconsiderazione critica di Giovanni Battista nel secondo Novecento, fu quello con lo scultore Antonio Rizzo, del quale si è a conoscenza dal 1986<sup>120</sup> grazie alla pubblicazione di un documento del 1507 in cui Bregno compare come «magistro Baptista taiapiera nevodo fo de magistro Antonio Rizzo».<sup>121</sup>

Si è generalmente concordi nel ritenere che Rizzo fosse il fratello della madre di Bregno, una tesi che troverebbe sostegno anche per il fatto che l'identità di quest'ultima rimasta sempre ignota.<sup>122</sup> Resta tuttavia necessaria una certa cautela nel considerare l'ipotesi come una verità assoluta soprattutto per l'utilizzo del termine *nevodo*, il cui significato indica generalmente il «nipote maschio», ma la cui evoluzione etimologica, in particolare nel contesto contemporaneo a Bregno, consentiva diverse possibili variabili nella modalità d'impiego.<sup>123</sup> Ciò che convince che il rapporto tra i due fosse piuttosto stretto è, ad ogni modo, il catalogo stesso di Giovanni Battista, nel quale lo scultore denuncia di aver avuto accesso a molti dei modelli elaborati da Rizzo, soprattutto nelle opere che eseguì nella fase iniziale della sua carriera.

L'inquadramento generale del periodo relativo alla formazione e alla prima attività di Giovanni Battista Bregno, tuttavia, risulta essere uno dei punti più controversi della ricostruzione biografica proposta da Anne Markham Schulz. Seguendo la sua tesi, la formazione dello scultore avvenne negli anni Novanta del Quattrocento nella bottega di Antonio Rizzo che, essendo già un maestro affermato, si occupò dell'avviamento

---

<sup>120</sup> JESTAZ 1986, p. 196, doc. 52.

<sup>121</sup> APPENDICE B, doc. 2.3.

<sup>122</sup> SCHULZ 1991, p. 16.

<sup>123</sup> SCHULZ 1991, in particolare nota 10. Anne Markham Schulz sottolineò che la parola «nevodo» era utilizzata nei documenti veneziani per indicare sia la relazione tra nipote e zio che quella tra nipote e nonno. In SCHULZ 1983, p. 123, la studiosa esclude che Rizzo potesse essere il nonno di Giovanni Battista Bregno, in quanto lo scultore non aveva un figlio di nome Alberto.



professionale del nipote; dunque, se si concorda nel collocare la nascita di Giovanni Battista tra il 1467 e il 1477, quando quest'ultimo aveva circa ventitré o trentatré anni.

In seguito al periodo formativo durato indicativamente cinque anni, Bregno avrebbe poi iniziato a svolgere l'attività come *lavorante* nella bottega dello zio,<sup>124</sup> il quale ricopriva già la carica di proto di Palazzo Ducale dal 1484.<sup>125</sup>

Questo momento, ossia gli anni centrali dell'ultimo decennio del Secolo, rappresenta un punto nel quale la studiosa incontrò alcune difficoltà nell'inquadrare l'attività di Giovanni Battista, soprattutto a causa dell'assenza del suo nome nei documenti che registrarono i numerosi collaboratori di Rizzo per i lavori svolti in Palazzo Ducale.<sup>126</sup> Qualora Bregno fosse stato *lavorante* alle dipendenze dello zio, secondo Schulz, avrebbe anch'esso dovuto prender parte al cantiere marciano e dunque comparire nei documenti. Non potendo, inoltre, riconoscere la mano dello scultore in nessuna delle opere che nella monografia del 1983, dedicata ad Antonio Rizzo, la studiosa assegnò alla sua bottega,<sup>127</sup> le risultò difficoltoso proporre che i due avessero proseguito con una collaborazione professionale anche in seguito alla conclusione del periodo formativo di Bregno, dunque verso gli ultimi anni del Quattrocento.

Senza giungere ad un'ipotesi conclusiva, Schulz considerò che dopo la partenza di Antonio Rizzo nel 1498 a causa delle accuse di peculato mosse dalla Repubblica, Giovanni Battista passò sotto le dipendenze del nuovo proto di Palazzo Ducale Pietro Lombardo, la cui carica fu ufficializzata forse già nel maggio dello stesso anno.<sup>128</sup> Come vedremo, però ci sono parti di questa ricostruzione che risultano poco lineari.

---

<sup>124</sup> SCHULZ 1983, p. 16, nota 11.

<sup>125</sup> SCHULZ 1983, p. 127.

<sup>126</sup> SCHULZ 1983, p. 94.

<sup>127</sup> SCHULZ 1991, p. 16.

<sup>128</sup> LORENZI 1868, p. 119.

## 2. Un esordio ravennate: il *Tabernacolo* ora a San Carlino

Il *Tabernacolo del Sacramento* (fig. 1), custodito nella chiesa di San Carlino a Ravenna, è l'opera che oggi apre il catalogo di Giovanni Battista Bregno.<sup>129</sup> Due fonti, ossia l'*Historiarum Ravennate* di Girolamo Rossi,<sup>130</sup> e *Le sagre memorie di Ravenna antica* di Girolamo Fabri,<sup>131</sup> rivelano che il tabernacolo fu commissionato da Filiasio Roverella, arcivescovo di Ravenna dal 1476 al 1516, per il Duomo cittadino, il luogo nel quale ancora si trovava al momento delle due registrazioni storiografiche e prima del suo spostamento definitivo nel 1759 nella piccola chiesa di San Carlino. Essendo sprovvisto di evidenze documentarie che forniscano informazioni cronologiche, Schulz propose che l'opera fosse stata realizzata da Bregno tra il 1493 e il 1494, in un momento nel quale, alla fine o poco dopo la conclusione del periodo di formazione, lo scultore accettò la sua prima commissione indipendente.<sup>132</sup>

Alcuni dei confronti proposti dalla studiosa nel 2001 appaiono convincenti nel sostenere la sua intuizione che l'opera fosse stata eseguita da Giovanni Battista Bregno. La composizione generale della fisionomia del volto del *Cristo risorto* (fig. 2), stante sul sarcofago del tabernacolo, in effetti trova una concreta affinità con il *San Giuseppe* del rilievo della *Visitazione* (fig. 3), murato in un pilastro del Duomo di Treviso, e con il *Cristo risorto* dell'altare Verardi (fig. 4), conservato invece nel Duomo di Cesena.<sup>133</sup>

Le due opere, nonostante siano state eseguite da Bregno in tempi sentitamente successivi rispetto a quelli del *Tabernacolo del Sacramento*, ossia entro il 1505, rivelano un contatto col *Cristo risorto* ravennate soprattutto per come Bregno articolò la parte inferiore del

---

<sup>129</sup> CATALOGO I.

<sup>130</sup> APPENDICE A, II.

<sup>131</sup> APPENDICE A, VI.

<sup>132</sup> SCHULZ 2001, p. 733.

<sup>133</sup> SCHULZ 2001, p. 736-737.

volto. La barba, infatti, come nel *San Giuseppe* di Treviso, è concepita secondo solchi che creano delle sezioni compatte, di forma maggiormente allungata nell'opera di Ravenna, e la curvatura della bocca semi socchiusa è speculare in entrambe le opere. È coerente, inoltre, anche il confronto offerto da Schulz con la capigliatura del *Cristo risorto* dell'altare Verardi di Cesena.<sup>134</sup>

Gli *Angeli* (fig. 7) racchiusi tra le colonne, si qualificano come il segmento dell'opera nel quale Bregno dimostrò, in quel momento, quanto ancora fosse legato ad Antonio Rizzo. Alcune caratteristiche comuni alle opere dello scultore sono infatti le vesti aderenti al corpo, quasi a simulare l'effetto di un tessuto bagnato, e il loro movimento ritrovato nella parte inferiore della figura. I volti, poi, raccontano l'operato di uno scultore acerbo nella cui produzione ancora resiste, soprattutto nel deciso taglio verticale del naso e nella stretta chiusura delle labbra, la durezza tipica della maniera di Rizzo, la quale risulta già permeata, però, da un sottile addolcimento che contraddistinguerà la produzione successiva di Bregno rispetto a quella dello zio.

Ma come già notò Schulz, se il *Tabernacolo del Sacramento* non fosse dotato di questi elementi che permettono di assegnarlo con una certa sicurezza alla mano di Giovanni Battista, il suo formato e il suo design complessivo non sarebbero sufficienti a giustificare l'attribuzione ad uno scultore proveniente dal contesto veneziano.<sup>135</sup> Lo schema compositivo adottato da Bregno per il suo tabernacolo è infatti proprio della tradizione fiorentina e meno comune nell'area Veneta, nella quale risulta inoltre una novità la soluzione che lo scultore studiò per il *Cristo risorto* stante sul sarcofago, solitamente presidiato dall'iconografia dell'*Imago Pietatis*.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> SCHULZ 2001, p. 737.

<sup>135</sup> SCHULZ 2001, pp. 735-736.

<sup>136</sup> WOLTERS 1976, I, p. 276; SCHULZ 2001, p. 736, nota 25.

A fornire un modello che vide ampia circolazione fu senz'altro il *Tabernacolo eucaristico* di Donatello (fig. 5), realizzato tra il 1432 e il 1433 per la *Cappella Parva* del Palazzo Apostolico vaticano, nel quale la presenza di figure di angeli proiettati verso l'immagine sacra, collocata al centro della struttura, divenne una soluzione adottata in molte produzioni successive.<sup>137</sup> Schulz, infatti, propose di considerare che un possibile modello per Bregno sia stato il *Tabernacolo del Sacramento* di Desiderio da Settignano (fig. 6) custodito nella chiesa di San Lorenzo a Firenze e realizzato entro il 1461, nel quale ancora persiste lo schema donatelliano.<sup>138</sup> Più che con l'opera di Donatello, il cui lessico architettonico all'antica si scatena con «estro debordante»<sup>139</sup> decisamente meno incisivo nel manufatto di Ravenna, il tabernacolo di Bregno condivide con quello di Desiderio da Settignano l'adozione dell'architettura illusionistica contraddistinta da una volta a botte decorata e sostenuta da coppie di colonne, aperta nella parte anteriore e racchiusa all'interno di una cornice esterna.

L'adozione di schemi elaborati in anni significativamente precedenti rispetto a quelli in cui Schulz collocò l'esecuzione del *Tabernacolo del Sacramento*, ossia tra il 1493 e il 1494, può essere senz'altro giustificata dall'ampia circolazione dei modelli formulati da scultori dotati di fama – e dal decennio padovano di Donatello<sup>140</sup> – o, com'è noto, dal rinomato conservatorismo veneziano che spesso comportò alla ricezione tardiva di alcune soluzioni che avevano già conosciuto, in altre zone della Penisola, una certa fortuna.

Un ulteriore ma nuovo confronto con le opere realizzate da Antonio Rizzo alla fine degli anni Sessanta del Quattrocento consente, tuttavia, di avanzare l'ipotesi che Bregno avesse potuto realizzare il tabernacolo di Ravenna in un momento sensibilmente anteriore degli anni Novanta del Quattrocento. Tornando brevemente agli *Angeli* (fig. 7)

---

<sup>137</sup> CAGLIOTI 2022, pp. 52-53.

<sup>138</sup> MOZZATI 2007, pp. 228-235.

<sup>139</sup> CAGLIOTI 2022, p. 52.

<sup>140</sup> CAGLIOTI 2022, pp. 76-90.

infatti, il modo in cui lo scultore gestì i panneggi, che seguono fasce verticali spesse e allungate, può trovare un prudente termine di paragone con il rilievo della *Madonna col Bambino* (fig. 8) collocato sulla cimasa dell'*Altare di San Clemente* nella Basilica di San Marco, nel quale la veste della Vergine rimanda a simili, fitte pieghe di tessuto. Anche la capigliatura degli *Angeli* (figg. 9-10) posti alle estremità del basamento dell'*Altare di San Giacomo*, anch'esso nella Basilica marciana, trova una relazione con quella degli *Angeli* ravennati per la realizzazione della medesima acconciatura caratterizzata da ricci spessi e corposi.

Gli altari di *San Clemente* e di *San Giacomo*, unitamente a quello di *San Paolo*, furono commissionati dal doge Cristoforo Moro ad Antonio Rizzo<sup>141</sup> e costituiscono la prima attività documentata dello scultore, attestata dalla quietanza di pagamento emessa nel giugno del 1469.<sup>142</sup> Sebbene nel *Tabernacolo del Sacramento* Bregno non replichi il repertorio ornamentale di matrice padovana elaborato da Rizzo nelle ancone marciane,<sup>143</sup> i confronti proposti con queste opere e con i precedenti modelli toscani inducono a ritenere che questi fossero cronologicamente più vicini al momento dell'esecuzione del manufatto ravennate. Se si accetta questa lettura, risulta difficile immaginare che, ancora negli anni Novanta del Quattrocento, Bregno fosse legato a soluzioni elaborate intorno alla metà del secolo. In assenza di ulteriori appigli documentari, dunque, l'ipotetico *terminus post quem* più plausibile per l'esecuzione del *Tabernacolo del Sacramento* dovrebbe essere fissato al 1476, ossia l'anno nel quale Filiasio Roverella fu eletto arcivescovo di Ravenna.

---

<sup>141</sup> CERIANA 2022, pp. 119-163.

<sup>142</sup> SCHULZ 1983, p. 124; si veda anche CERIANA 2022, pp. 134-147, per una valutazione critica delle figure e dei rilievi dei tre altari, per la cui esecuzione Antonio Rizzo si servì probabilmente di alcuni aiutanti.

<sup>143</sup> CERIANA 2022, p. 135. È proposto un confronto tra la produzione pittorica padovana di Giorgio Schiavone e il rilievo della *Madonna col Bambino* dell'altare di San Clemente.

Una simile retrodatazione impone necessariamente, tuttavia, di riconsiderare *in toto* la vicenda di Giovanni Battista Bregno anche in termini biografici: se il tabernacolo fu eseguito dopo il 1476, la nascita dello scultore dev'essere ricollocata almeno entro il 1460, restituendo l'immagine di un Giovanni Battista ancora giovane e vicino agli anni della formazione ma, verosimilmente, piuttosto lontano dai ventitré o i trentatré anni, come invece proposto da Schulz.

Il fatto che in così giovane età gli fosse giunta una commissione importante dall'arcivescovo di Ravenna – per un'opera che fu pensata per la Cattedrale cittadina – impone di domandarsi se questa non sia giunta per via di una rete di relazioni pregresse, magari famigliari, e come in parte attestano anche i documenti, che collegavano Giovanni Battista all'area della Romagna.<sup>144</sup> Se si pensa in questa prospettiva, il successivo ritorno di Bregno a Cesena per la realizzazione dell'*Altare del Corpus Domini* nel Duomo di Cesena non rappresenterebbe un caso di committenza da collegare indubbiamente ad Antonio Rizzo, come invece proposto da Schulz, ma la prosecuzione di un legame personale e più antico.<sup>145</sup>

La personalità di Filiasio Roverella, al momento, non risulta sia stata oggetto di studi approfonditi, ma è noto che fu il nipote e successore alla carica arcivescovile di Bartolomeo Roverella, ossia il committente della *Tomba Roverella* custodita nella chiesa di San Clemente in Laterano ed eseguita tra il 1476 e il 1477 da Andrea Bregno e Giovanni Dalmata.<sup>146</sup> Sebbene nessun documento noto definisca con certezza l'ipotetico rapporto

---

<sup>144</sup> APPENDICE B, VIII.

<sup>145</sup> SCHULZ 2001, p. 740.

<sup>146</sup> FROMMEL 2008, pp. 184-188.

di parentela tra Giovanni Battista e Andrea Bregno,<sup>147</sup> pare tuttavia innegabile che il primo conoscesse la tomba romana, vista la relazione che con quest'ultima sembra avere l'*Altare del Corpus Domini* dal punto di vista della soluzione architettonica adottata.

Non è dunque da escludere che, poco dopo la sua elezione all'arcivescovado nel 1476, Filiasio Roverella abbia deciso di commissionare il *Tabernacolo del Sacramento* ad un altro Bregno, ovvero Giovanni Battista, magari originario dell'area romagnola e da poco giunto a Venezia nella bottega di Antonio Rizzo per intraprendere la propria formazione di scultore.

### 3. Un recupero di bottega? Il *San Giorgio* per la chiesa omonima

In una ricostruzione logico-razionale della biografia e del catalogo di Bregno, deve risalire a questi anni, o comunque non lontano dai primi anni Ottanta del Quattrocento, anche l'esecuzione del rilievo di *San Giorgio e il drago* (fig. 11) un'opera che ancora oggi si trova affissa sulla facciata dell'ex convento di San Giorgio rivolta verso il bacino di San Marco.<sup>148</sup>

La sua datazione al 1508, mai ufficialmente contestata da Schulz ma fonte di qualche dubbio anche per la studiosa,<sup>149</sup> si basa su un documento nel quale il priore del convento Benedetto Marina commissionò, l'11 ottobre di quell'anno, il rilievo a Giovanni

---

<sup>147</sup> CERIANA 1994, p. 24. Matteo Ceriana invitò a non rigettare *in toto* l'ipotesi che il «Johannem Baptistam de Brugnonibus» indicato nei codicilli del testamento di Andrea Bregno stesi a Roma nel settembre del 1503 («...Johannem Baptistam de Brugnonibus de Regesa, mediolanensis diocesis, eius nipotem, Roma existentem...») possa essere identificato con Giovanni Battista Bregno. Al momento sembra da escludere, osservando il catalogo dello scultore, che possa essere avvenuto un passaggio romano lungo la sua carriera. In osservanza di ciò, Ceriana sottolineò che molto spesso risulta difficile distinguere lapicidi, muratori, proti e intagliatori tra i repertori di documenti riguardanti gli artisti settentrionali attivi a Roma tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, a causa di numerosi casi di omonimia. Lo studioso, inoltre, non fornì una spiegazione rispetto alla provenienza detta «de Regesa».

<sup>148</sup> CATALOGO II.

<sup>149</sup> SCHULZ 1991, pp. 171-172.

Battista Bregno.<sup>150</sup> Se si confronta l'opera con alcune produzioni ritenute pressoché coeve, come per esempio il *Rilievo Loredan* (fig. 12) conservato nella Camera degli Scarlatti di Palazzo Ducale che, come si cercherà di spiegare nel prossimo paragrafo è possibile sia stato eseguito intorno al 1506, appare evidente che il rilievo di *San Giorgio e il drago* sia contraddistinto da un'inesperienza affine a quella rivelata nel tabernacolo ravennate.

Considerando l'incontrovertibilità del documento del 1508, l'ipotesi più plausibile sembra essere, a questo punto, che Bregno forse consegnò al convento un rilievo che già aveva in bottega, magari eseguito in giovane età e mai venduto. Né la sua collocazione remota né la sua inclusione tra le commissioni dei rilievi destinati a segnalare i palazzi veneziani di proprietà del convento – perlopiù produzioni seriali, come già osservato da Schulz<sup>151</sup> – sembrano elementi sufficienti, infatti, che possano giustificare l'esecuzione nel 1508 di un rilievo che, dal mero punto di vista dell'evoluzione stilistica, appare così distante anche dal *Cristo risorto* (fig. 13) trevigiano, eseguito negli stessi anni, o da quello dell'altare del *Corpus Domini* (fig. 14), addirittura realizzato in tempi ancora più remoti, ossia tra il 1500 e il 1505.<sup>152</sup>

Sembra più coerente, invece, la relazione che il rilievo di San Giorgio stringe stilisticamente con gli Angeli del Tabernacolo del Sacramento di Ravenna, in questa tesi considerato, come si è visto, una produzione successiva all'anno 1476. La veste della figura femminile posta nel lato destro del rilievo di San Giorgio pare mostrare molta

---

<sup>150</sup> APPENDICE B, docs. 7.

<sup>151</sup> SCHULZ 1991, pp. 47-48. Anne Markham Schulz osservò che, sebbene non chiaramente esplicitato nel documento del 1508, la commissione si inserì in una tradizione di rilievi raffiguranti *San Giorgio e il drago*. Questi, servivano al monastero benedettino per segnalare gli edifici di sua proprietà a Venezia. Una particolare somiglianza nella composizione, infatti, fu riscontrata da Schulz con un rilievo, attribuito ad un anonimo scultore, oggi conservato presso il Victoria & Albert Museum di Londra ma originariamente collocato in prossimità del ponte dei Baretieri nel sestiere di San Marco 720-721, una zona nella quale il convento possedeva alcune abitazioni. Un altro esempio, ancora in loco, si trova in Campo San Gallo e adorna un edificio donato al convento nel 1611.

<sup>152</sup> SCHULZ 1991, pp. 36-38.



affinità con quelle degli *Angeli* del tabernacolo ravennate. Entrambe, infatti, risentono della volontà di concepire dei panneggi leggeri, ma ancora risentono di quella durezza espressa, ancora intorno agli anni Ottanta del Quattrocento, dalla maniera di Antonio Rizzo.

#### **4. Un'ipotesi per la *Cornice di tabernacolo* del Castello Sforzesco di Milano e altri angeli errati**

Appare verosimile, dunque, che in seguito al periodo di formazione avvenuto al fianco di Antonio Rizzo, Giovanni Battista abbia continuato a frequentare la bottega dello zio anche negli anni Ottanta e Novanta del Quattrocento.

Per questi anni, come si è detto, non sono note evidenze archivistiche o storiografiche che permettano di far luce sull'effettiva attività dello scultore, ma l'ipotesi sembra quanto più plausibile se si rammenta l'enorme impiego di risorse di cui dovette necessitare la bottega di Antonio Rizzo in questi anni, senz'altro i più intensi della sua carriera. La realizzazione del *Monumento funebre del doge Niccolò Tron* nella Basilica dei Frari, concluso entro il 1479,<sup>153</sup> rese ancora più decisiva l'affermazione di Rizzo in qualità di scultore e architetto tra le più alte cariche della Repubblica e, dal 1484, lo scultore ricoprì la carica di proto di Palazzo Ducale.<sup>154</sup>

L'incendio che, giusto nel settembre del 1483, compromise gli appartamenti dogali del Palazzo, rese la figura del neoletto proto ancor più indispensabile per l'attività edilizia e progettuale che da quell'episodio scaturì.<sup>155</sup> In ottemperanza a quell'impegno richiesto ed

---

<sup>153</sup> SCHULZ 1983, p. 46.

<sup>154</sup> SCHULZ 1983, p. 84.

<sup>155</sup> SCHULZ 1983, pp. 82-84.

impiegato da Rizzo, infatti, la Repubblica gli conferì il primo aumento del salario nel 1485, poi ulteriormente raddoppiato nel 1491.<sup>156</sup>

La progettazione e l'esecuzione della *Scala dei Giganti*, una delle più significative realizzazioni dell'architettura civile del Quattrocento veneziano, occuparono lo scultore e i numerosi collaboratori, molti dei quali giunti dalle terre lombarde ed indispensabili per la messa in opera del cantiere,<sup>157</sup> almeno fino al 1497, ossia poco prima che, nel 1498, Rizzo fuggisse da Venezia in favore di Cesena.

Considerando la febrilità di questo periodo e l'enorme prestigio che assunse la bottega del proto di Palazzo Ducale, è razionale considerare che Giovanni Battista, in qualità di nipote-collaboratore, contribuisse a gestire ed eseguire le numerose commissioni che in questa vi giungevano.

Un'opera plausibilmente riferibile a tale attività sembra essere la *Cornice di tabernacolo con angeli oranti* (fig. 15), oggi conservata nel Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano.<sup>158</sup> Il manufatto milanese, infatti, presenta alcuni caratteri stilistici che consentono di avanzare l'ipotesi di un'attribuzione a Giovanni Battista Bregno, e che la sua esecuzione sia avvenuta all'interno della bottega di Antonio Rizzo, in un momento successivo al 1484.

Pietro Paoletti fu il primo ad avvicinare l'opera all'ambito veneziano per il contatto che questa dimostra con il *Paliotto di San Trovaso* (fig. 16), ancora oggi nell'omonima chiesa, all'interno della Cappella Clary. Nel testo fondativo dedicato all'architettura e alla scultura rinascimentale a Venezia, ne conseguì che, entrambe le opere – sebbene col mantenimento di qualche riserva anche da parte dello stesso Paoletti – furono attribuite ad Antonio Rizzo.<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> SCHULZ 1983, pp. 128 e 131.

<sup>157</sup> SCHULZ 1983, p. 129.

<sup>158</sup> CATALOGO III.

<sup>159</sup> PAOLETTI 1893-1897, I, p. 159. L'attribuzione fu rifiutata in SCHULZ 1983, pp. 183-184.

I dubbi dello studioso sulla congiunta attribuzione, sostenuti anche dalla critica più recente,<sup>160</sup> si riferivano al solido debito che il paliotto dimostra soprattutto attraverso un confronto con le opere eseguite da Agostino di Duccio per il Tempio Malatestiano di Rimini, un cantiere nel quale quest'ultimo fu attivo circa tra il 1449 e il 1457.<sup>161</sup> L'ipotesi di un probabile tirocinio formativo in quella sede da parte di Antonio Rizzo, che probabilmente conobbe Agostino di Duccio durante il suo viaggio veneziano del 1446 e nel contesto della bottega di Bartolomeo Bon, è ancora oggi un tema di discussione.<sup>162</sup> Sulla base dell'impossibilità di stabilire se quel tirocinio avvenne o meno, infatti, al momento il *Paliotto di San Trovaso* è attribuito ad un anonimo scultore, tradizionalmente conosciuto come il Maestro di San Trovaso.

È indubbio, però, che nella *Cornice di tabernacolo con angeli oranti* quella precisa eredità stilistica esista, anche se in maniera molto meno evidente rispetto all'opera veneziana: nei volti degli *Angeli* (figg. 17-18) ne è rintracciabile una reminiscenza, ma il carattere d'insieme è tutto permeato da un vissuto già veneziano derivato, per l'appunto, dall'osservazione delle opere più mature di Antonio Rizzo.

Se l'autore della *Cornice* fosse davvero Bregno, questa ipotesi troverebbe un'ulteriore conferma nelle possibili origini romagnole che in questa tesi, nuovamente, si invita a tenere in considerazione.

In quest'ottica, non è dunque da escludere che lo scultore abbia potuto conoscere l'arte di Agostino di Duccio in giovane età, poi lievemente restituita nella *Cornice di tabernacolo*, oppure che quello stile sia stato filtrato attraverso la figura di Antonio Rizzo, qualora si accettino la sua attribuzione del *Paliotto di San Trovaso* e le nuove ipotesi avanzate rispetto al suo periodo di formazione.

---

<sup>160</sup> FIORIO 2012, pp. 388-390.

<sup>161</sup> CERIANA 2012, p. 24.

<sup>162</sup> CERIANA 2012, pp. 24-44.

La *Cornice* milanese, inoltre, sembra una bellissima evoluzione del *Tabernacolo del Sacramento* di Ravenna, nella quale Bregno dimostra, ormai a metà degli anni Ottanta del Quattrocento e in seguito alla conclusione della propria formazione, un considerevole miglioramento nella gestione del bassorilievo. Le vesti degli *Angeli* (figg. 19-20) sono più leggere, scrupolose nello scolpire un gran numero di pieghe e i relativi frangimenti, e le loro pose sono slanciate. I volti risultano invece più raffinati di quelli degli *Angeli* ravennati (figg. 21-22), questa volta caratterizzati da fini nasi all'insù, e le loro capigliature sono concepite con ricche minuzie di dettagli. L'utilizzo del trapano, infatti, crea piccoli solchi nel tentativo, messo in opera da parte dello scultore, di restituire numerose ciocche di capelli che si avviluppano e creano boccoli morbidi e fitti.

Nel *San Giovanni Evangelista* dell'*altare del Corpus Domini* (fig. 23) – opera per la quale, si ricorda, esiste un documento che attesta la paternità a Giovanni Battista<sup>163</sup> – si può cogliere l'evoluzione di questo linguaggio, attraverso il quale, anche a distanza di molti anni dall'esecuzione degli *Angeli* della cornice, Bregno continua a caratterizzare le figure con volti addolciti e una resa dei capelli a ciocche fluenti e ritorte.

Il rapporto più evidente però che la *Cornice* sforzesca rivela con altre opere attribuite a Giovanni Battista, risulta essere quello con la presunta coppia di *Angeli*, oggi divisa tra la sagrestia della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia e il Bode Museum di Berlino (figg. 24-25).<sup>164</sup> Sebbene lo stato conservativo di quest'ultimo sia stato notevolmente compromesso a causa dell'incendio che nel 1945 devastò il bunker Friedrichshain di Berlino, nel quale l'opera era custodita in quel momento,<sup>165</sup> un accostamento tra i tre manufatti rende innegabile la stretta relazione esecutiva che le accomuna.

---

<sup>163</sup> APPENDICE B, docs. VI.

<sup>164</sup> CATALOGO V.

<sup>165</sup> SCHULZ 1991, p. 141.

Rispetto alla cornice milanese, gli *Angeli* testimoniano il raggiungimento di una maggiore maturità da parte di Bregno nella scultura a tutto tondo, nella quale abbandonò l'ipotetico contatto con la maniera di Agostino di Duccio, forse sperimentata in età giovanile, in favore di un linguaggio più moderno e pienamente inserito nella cultura figurativa veneziana.

Attraverso l'analisi dei panneggi, però, seppur questi suggeriscano la distanza cronologica che intercorse tra l'esecuzione delle due opere, appare difficile concordare con Schulz nel ritenere che i due *Angeli* siano stati realizzati molto dopo, ossia nella prima decade del Cinquecento.<sup>166</sup>

La loro relazione con le opere di Giovanni Bellini eseguite tra gli anni Ottanta e Novanta del Quattrocento, un momento nel quale l'artista raggiunse un linguaggio pittorico caratterizzato da figure avvolte all'interno di panneggi solidi e articolati,<sup>167</sup> induce a ritenere che Bregno le abbia eseguite entro la fine del Secolo.

Nel concepimento della posizione da conferire agli *Angeli* – teoricamente posti l'uno di fronte all'altro su un altare – e nel dotarle di particolari caratteristiche fisiche, inoltre, sembra che Giovanni Battista abbia risentito, anche in tempi successivi, dell'influenza della *Madonna col Bambino e le Sante Caterina e Maddalena* di Giovanni Bellini (fig. 26), un'opera eseguita tra il 1480 e il 1485.<sup>168</sup> Se si osservano il dipinto e le due sculture insieme, si potrà notare come l'*Angelo* custodito al Bode (fig. 27), che prima dello sfortunato evento del 1945 disponeva degli arti uniti in segno di preghiera, condivideva con la *Santa Caterina* di Bellini (fig. 28) la posizione delle mani e la capigliatura riccia. Lo stesso schema, poi, è riscontrabile anche tra l'*Angelo* veneziano (fig. 29) e la *Santa*

---

<sup>166</sup> SCHULZ 1980, pp. 191-197.

<sup>167</sup> HUMPREY 2021, pp. 143-171.

<sup>168</sup> HUMFREY 2021, pp. 162-165.

*Maddalena* (fig. 30) entrambe raffigurate con le mani incrociate sul petto e i capelli sciolti, questa volta acconciati con dei boccoli.

A rendere ancora più complessa la ricostruzione di un quadro già incerto a causa della scarsità di dati sicuri, intervengono anche le visibili differenze che si possono riscontrare analizzando la stessa coppia di *Angeli*, senza che ciò implichi necessariamente di mettere in discussione la loro attribuzione a Giovanni Battista. Nello specifico, l'*Angelo* (fig. 31) dei Santi Giovanni e Paolo rivela ancora un legame con il linguaggio di Antonio Rizzo, soprattutto nelle opere in cui quest'ultimo adotta capigliature morbide e con lunghi boccoli – come, per esempio, quella della *Eva* di Palazzo Ducale (fig. 32)<sup>169</sup> – un elemento che si ritrova anche nelle figure del *Cristo risorto* (fig. 33) e del *San Giovanni Evangelista* (fig. 34) dell'*Altare del Corpus Domini* di Cesena di Giovanni Battista.

Diverso, invece, è il caso dell'*Angelo* berlinese, la cui fisionomia induce a riesaminare anche l'attribuzione dell'*Angelo reggente gli attributi di Cristo* conservato nella Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, tradizionalmente attribuito ad Antonio Rizzo (fig. 35).<sup>170</sup> La vicinanza stilistica tra le due opere, più distante dalla durezza tipica dei manufatti rizzeschi, suggerisce la possibilità che anche questo possa essere stato eseguito da Bregno negli anni Novanta del Quattrocento, quando lo scultore probabilmente si trovò a gestire le numerose commissioni che giungevano nella bottega del proto di Palazzo Ducale. I ricci molto fitti e minuziosamente lavorati che caratterizzano l'*Angelo* (fig. 36) della Ca' d'Oro, oltre a trovare un corrispettivo nell'*Angelo* del Bode (fig. 37), possono trovare inoltre un precedente significativo nella *Cornice di tabernacolo* di Milano (fig. 38); un elemento che, se si osserva anche il *San*

---

<sup>169</sup> DE LORENZI E PIZZATI (2016-2017), pp. 74-110.

<sup>170</sup> CATALOGO VI; SCHULZ 1983, pp. 160-161.

*Giovanni Battista* dell'*altare del Corpus Domini* (fig. 39), pare ritornare anche nelle opere successive di Bregno.

Un'ulteriore opera da mettere in relazione a queste ultime consiste in un altro *Angelo*, anch'esso di provenienza veneziana, oggi custodito alla National Gallery of Art di Washington (fig. 40).<sup>171</sup> Nel 2009, Alison Luchs propose che il suo possibile autore possa essere identificabile con Giovanni Battista Bregno,<sup>172</sup> soprattutto sulla base dei confronti con l'*Angelo* di Berlino e con l'*Angelo* della Ca' d'Oro, la cui relazione è stata anche qui appena analizzata. Come osservò la studiosa, l'*Angelo* americano condivide con questi manufatti il modo ricorrente nel quale lo scultore trattò la capigliatura, la resa dei panneggi attraverso la costruzione di fitte pieghe e, soprattutto, i tratti somatici del volto, che appaiono pressoché speculari.

Se si accettano tali confronti, a questo punto risulta necessario proporre di rileggere in maniera critica il rilievo di una *Vittoria alata* collocato sui portici laterali della *Scala dei Giganti* nel cortile di Palazzo Ducale a Venezia (fig. 41), attribuito nel 1983 da Anne Markham Schulz ad Antonio Rizzo e ad un anonimo collaboratore<sup>173</sup> che, come già si diceva rispetto all'assenza del nome di Bregno nei documenti ducali, la studiosa non riteneva potesse essere riconosciuto in Giovanni Battista.<sup>174</sup> Ma come già notò Luchs, anche in quest'opera ritorna il medesimo impianto compositivo appena riscontrato nei tre *Angeli* di Berlino (fig. 42-43), della Ca d'Oro e di Washington (figg. 44-45), caratterizzato dall'addolcimento tipico dei volti che costituisce uno degli elementi distintivi del linguaggio dello scultore. Ciò renderebbe dunque plausibile una riconsiderazione della partecipazione di Giovanni Battista Bregno alla realizzazione dei rilievi siti nel cortile ducale.

---

<sup>171</sup> CATALOGO VIII.

<sup>172</sup> LUCHS 2009, p. 106.

<sup>173</sup> CATALOGO IV. SCHULZ 1983, p. 111.

<sup>174</sup> SCHULZ 1991, p. 16.

Attualmente, l'opera che chiude il catalogo di Giovanni Battista Bregno è la statua di un *Paggio* collocata sulla sommità della cornice della *Pala Pesaro* di Tiziano, custodita nella Basilica dei Frari (fig. 46).<sup>175</sup> Nella monografia del 1991, che coincide con la prima considerazione critica della scultura, Anne Markham Schulz propose una datazione compresa tra il 1519 e il 1526, ossia i termini cronologici individuati per l'esecuzione della pala tizianesca e ipoteticamente della sua cornice, attribuita dalla studiosa a Lorenzo Bregno (fig. 47).<sup>176</sup>

Del *Paggio* dei Frari, in effetti, non sono note testimonianze archivistiche o documentarie che consentano di ricostruirne la storia, ma anche la stessa Schulz, individuando alcuni aspetti stilistici da considerarsi arcaici rispetto alla produzione a cavallo tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento, riconosceva come una datazione così avanzata potesse risultare problematica.<sup>177</sup> Pur senza formulare una proposta alternativa, il principale modello individuato per l'esecuzione del *Paggio* attribuito a Bregno fu l'*Angelo* della Ca d'Oro, da lei attribuito ad Antonio Rizzo e generalmente datato all'ultimo decennio del Quattrocento,<sup>178</sup> con il quale l'opera mostra le affinità riscontrate anche con il gruppo di opere fin qui esaminato, ossia il trattamento dei panneggi, l'impostazione della posa – per ciò che concerne gli *Angeli* stanti – e le caratteristiche fisiognomiche (figg. 48-49-50).

Rispetto a queste, però, il *Paggio* non appare dotato della stessa morbidezza dei volti, qui sostituita da un'espressione più rigida enfatizzata dalla stretta serratura delle labbra.

Queste differenze, tuttavia, non escludono il *Paggio* da questo gruppo di opere che, per l'iconografia e un linguaggio apparentemente codificato, sembrano gravitare intorno alla produzione artistica di Giovanni Battista negli anni Novanta del Quattrocento. Più che

---

<sup>175</sup> CATALOGO VII.

<sup>176</sup> SCHULZ 1991, pp. 188-191.

<sup>177</sup> SCHULZ 1991.

<sup>178</sup> SCHULZ 1983, pp. 106-107.



agli anni Venti del Cinquecento, però, escludendo dunque che la sua esecuzione sia avvenuta nel contesto della commissione tizianesca, l'esecuzione del *Paggio* sembra appartenere ancora pienamente a quella fase, entro la fine del Secolo.

## 5. Un busto nei depositi del Metropolitan Museum di New York

Seguendo la logica di questi ragionamenti, appare coerente riporre l'attenzione anche su un *Busto femminile* attribuito ad un anonimo scultore e conservato al Metropolitan Museum di New York (figg. 51).<sup>179</sup> All'interno degli studi condotti da Alison Luchs su Tullio Lombardo e la scultura idealizzante prodotta nell'ambito veneziano tra la fine del Quattrocento e le prime due decadi del Cinquecento, la studiosa considerò l'opera un esempio eccezionalmente precoce del genere.<sup>180</sup>

La datazione proposta, infatti, non superò l'anno 1500, considerevolmente prima dei busti dall'iconografia affine, per esempio, prodotti da Simone Bianco (fig. 52).<sup>181</sup> Secondo Luchs, il busto risulta di difficile lettura, in quanto sembra annoverare una serie di peculiarità tecniche e un mix "apparentemente non digerito" dell'esperienza di diversi artisti, lasciando così aperto il tema rispetto alla sua autenticità.<sup>182</sup>

Cautamente, però, si può provare ad avvicinare l'opera alla produzione di Giovanni Battista affrontate in questo primo capitolo. Con l'*Angelo* conservato nella sagrestia della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (fig. 53), per esempio, il busto del Metropolitan (fig. 54) condivide la capigliatura articolata secondo boccoli morbidi che si avviluppano a spirale, una caratteristica ricorrente delle produzioni successive di Bregno, come già più volte accennato. Il capo dell'*Angelo*, lievemente rivolto verso l'alto,

---

<sup>179</sup> CATALOGO IX.

<sup>180</sup> LUCHS 1995, p. 106.

<sup>181</sup> LUCHS 1995, pp. 106-108.

<sup>182</sup> LUCHS 1995, p. 106.

consente di proporre un confronto più puntuale anche rispetto alla forma del volto e al taglio degli occhi di entrambe le opere. La parte inferiore del volto appare dotata della medesima rotondità e, il lieve solco creato dalla piega del mento, è in entrambe posizionato pressoché nello stesso punto. La maggiore inclinazione del capo dell'*Angelo* di Venezia, portò Bregno a strutturare una sacca lacrimale ben più visibile a causa dello sforzo oculare, che in natura avviene, quando si rivolgono gli occhi al cielo.

È opportuno notare, inoltre, come le due opere condividano la capigliatura, nell'esemplare del Metropolitan più raccolta ma affine nell'articolazione delle ciocche che si avviluppano su loro stesse. Un altro confronto può essere proposto con i volti dell'*Angelo* di Berlino e dell'*Angelo* della Ca' d'Oro, con i quali il busto del Metropolitan sembra condividere ancora più tratti in comune. Si guardino gli occhi, ancora una volta, e le labbra, elementi che nelle tre sculture appaiono pressoché concepiti in egual modo (figg. 54a-54b).

Secondo Luchs, ad ogni modo, l'esito del *Busto femminile* derivò dall'esperienza dello studio delle *Virtù* di Tullio Lombardo (fig. 55), poste all'interno delle nicchie che abitano il sarcofago del *Monumento del doge Andrea Vendramin*, realizzare dallo scultore nei primi anni Novanta del Quattrocento.<sup>183</sup> Come si vedrà, quelle opere diventeranno dei riferimenti oltremodo presenti nelle opere realizzate nella maturità di Giovanni Battista, in un momento nel quale lo scultore dovette con tutta probabilità adeguarsi al nuovo gusto più classicheggiante della committenza. Per ciò che concerne il *Busto* del Metropolitan, dunque, vale la pena tenere in considerazione che possa essere anch'essa una validissima produzione bregnesca eseguita intorno al 1500.

---

<sup>183</sup> LUCHS 1995, p. 106.

## 6. Una questione spinosa: la Cappella Badoer-Giustinian alla Vigna

In conclusione, prima di passare al nuovo secolo, risulta necessario riconsiderare l'attribuzione a Giovanni Battista Bregno, avanzata da Anne Markham Schulz nel 2003, dei tre rilievi della Cappella Badoer Giustinian con le scene della vita di Cristo, ossia la *Pentecoste*, l'*Andata al Calvario* e il *Compianto di Cristo* (figg. 56-57-58).<sup>184</sup>

La Cappella francescana è menzionata per la prima volta nei documenti in un *memorandum* scritto nel 1494 da Girolamo di Giacomo di Sebastiano Badoer, del ramo della famiglia residente nella parrocchia di Santa Giustina.<sup>185</sup> Attraverso il matrimonio tra Agnesina Badoer, erede e unica discendente in vita, e Girolamo Giustinian, il giuspatronato passò alla famiglia di quest'ultimo.<sup>186</sup>

Il 22 dicembre 1498, nel testamento di Agnesina, la cappella risulta in costruzione, mentre nel codicillo testamentario del 17 agosto 1509 non viene menzionata perché probabilmente conclusa.<sup>187</sup>

Tra il 1494 e il 1495 Girolamo Badoer aveva sostenuto le iniziative di estensione di un terzo del presbiterio e l'ampiamiento di un terzo del coro dei monaci, il quale, secondo la ricostruzione proposta da Anne Markham Schulz nel volume dedicato alla cappella del 2003, era decorato coi rilievi istorianti le scene della vita di *Cristo* e della *Vergine*. Vi erano, inoltre, anche i *Profeti*, la cui dimensione risulta essere stata ridotta, e i cherubini, oggi tutti incastonati nella cappella.<sup>188</sup>

La ricollocazione la risistemazione a seguito della demolizione del coro dei monaci fu assegnata a Jacopo Sansovino, responsabile dei lavori di ristrutturazione della chiesa

---

<sup>184</sup> SCHULZ 2003, pp. 62-65.

<sup>185</sup> SCHULZ 2003, pp. 13-14.

<sup>186</sup> SCHULZ 2003, p. 16.

<sup>187</sup> SCHULZ 2003, p. 16.

<sup>188</sup> SCHULZ 2003, pp. 14-16.

gotica intrapresi dal 1534.<sup>189</sup> Nella cappella, egli conservò l'allineamento verticale fra ciascuna scena narrativa e il relativo *Profeta*, insieme all'ordine originale delle storie.<sup>190</sup>

Gli *Evangelisti*, a differenza dei *Profeti* e dei rilievi, sono stati considerati come già parte della Cappella Badoer Giustinian. Ricostruendo l'annosa storia della cappella in San Francesco della Vigna, per la quale non esistono documenti che attestino la paternità del programma e le botteghe che vi lavorarono per la sua realizzazione, Anne Markham Schulz attribuì alla bottega dei Lombardo la responsabilità della gestione dell'importante cantiere.

La studiosa americana propose che Bregno realizzò i rilievi della *Pentecoste*, dell'*Andata al Calvario* e del *Compianto* tra il 1494 e il 1495, in un momento nel quale lo scultore si trovò a collaborare con la bottega dei Lombardo in un periodo non lontano dalla propria formazione.<sup>191</sup> Sulla base dell'analisi qui proposta però, è quanto più difficile riuscire ad inserire l'esecuzione dei rilievi Badoer-Giustinian alla metà degli anni Novanta del Quattrocento quando, plausibilmente, Bregno scolpì, ad esempio, la coppia di *Angeli* divisa tra Venezia e Berlino.

I confronti proposti da Schulz tra i volti degli Apostoli nella *Pentecoste* (fig. 59) con quelli del *Giuseppe* del rilievo della *Visitazione* (fig. 60) e del *San Pietro* sito nella Cappella del Santissimo Sacramento (fig. 61), entrambe nel Duomo di Treviso ed eseguite da Bregno tra il 1505 e il 1506, sebbene comprensibili, rendono difficile immaginare l'effettiva evoluzione della capacità dello scultore. Attraverso il confronto tra queste opere, infatti, è riscontrabile la simile verticalità compositiva conferita alla barba, ma appare comunque arduo avanzare un'attribuzione sicura.<sup>192</sup>

---

<sup>189</sup> SCHULZ 2003, p. 17.

<sup>190</sup> SCHULZ 2003, p. 24.

<sup>191</sup> SCHULZ 2017, p. 297.

<sup>192</sup> SCHULZ 2003, p. 62.

Ciò che ne consegue è l'ipotesi di verificare se tali opere siano effettivamente riconducibili a Bregno oppure a un diverso maestro attivo nella chiesa francescana, a differenza dei rilievi degli Evangelisti *San Marco* e *San Giovanni Evangelista*, che la studiosa ha datato tra il 1498 e il 1505,<sup>193</sup> proponendo una cronologia più plausibile e coerente con l'evoluzione stilistica di Giovanni Battista Bregno, come si vedrà nel prossimo capitolo.

---

<sup>193</sup> SCHULZ 2003, pp. 58-62.

## CAPITOLO III

### Il Cinquecento

#### 1. *L'Altare Bettignoli Bressa a Treviso*

È ormai un dato acquisito che, all'alba del Cinquecento, Giovanni Battista Bregno fosse uno scultore pienamente affermato e autonomo.

La fuga di Antonio Rizzo da Venezia nel 1498, seguita dalle accuse di peculato mosse dalla Repubblica che lo obbligarono a rimpatriare a Cesena, aprì l'ipotesi spontanea che Bregno avesse potuto ereditare la sua bottega.<sup>194</sup> Tale teoria, però, fu precocemente rigettata da Anne Markham Schulz soprattutto per le evidenze documentarie che attestano, in tempi a ridosso della fuga, la vendita di alcuni beni di proprietà di Rizzo custoditi nella sua bottega.<sup>195</sup> Questo fattore dimostrerebbe, secondo la studiosa, che in seguito all'allontanamento del suo proprietario questa venne di fatto dismessa, escludendo dunque l'ipotetico subentro da parte di Giovanni Battista.

In assenza di indicazioni più esplicite, dunque, Anne Markham Schulz ritenne che la sede della bottega di Bregno fosse quella situata nella parrocchia di San Severo, ossia la stessa menzionata nei documenti relativi al fratello Lorenzo Bregno e con il quale Giovanni Battista collaborò probabilmente per tutta la sua carriera.<sup>196</sup>

---

<sup>194</sup> SCHULZ 1991, p. 17, in particolare nota 13. Cfr. JESTAZ 1896, p. 71, n. 2, per un parere discordante, in quanto l'autore ritenne possibile che Bregno avesse ereditato la bottega di Rizzo.

<sup>195</sup> SCHULZ 1983, p. 135. Anne Markham Schulz esclude tale ipotesi anche sulla base della diversa collocazione delle due botteghe. Quella di Antonio Rizzo si trovava nella parrocchia di San Giovanni Nuovo, mentre quella di Lorenzo, nella quale forse lavorò anche Bregno, è documentata, almeno dal 1507, nella parrocchia di San Severo. Va tuttavia osservato che le due parrocchie sono confinanti e che, nel documento del 20 ottobre 1502 relativo alla commissione del rilievo del *Miracolo del Calice* per la Cappella del Santo, Giovanni Battista Bregno appare residente nella parrocchia di San Giovanni Nuovo. Si veda APPENDICE B, I, doc. 1.2.

<sup>196</sup> SCHULZ 1991, p. 17.

La commissione da parte di Venceslao Bettignoli, nobile trevigiano di origini bresciane, per l'esecuzione dell'*Altare Bettignoli Bressa* (fig. 62) giunse a Giovanni Battista Bregno probabilmente nell'anno 1500.<sup>197</sup>

Nel 1499, Venceslao Bettignoli redasse il proprio testamento, nel quale dispose le volontà di far erigere un altare marmoreo e una tomba nella chiesa di Santa Chiara della Cella a Treviso. Tra le condizioni espresse figurava inoltre l'obbligo, rivolto al nipote Giovanni Antonio Bettignoli, di controllare l'andamento dei lavori, i quali dovevano concludersi entro sei mesi dalla morte di Venceslao, probabilmente avvenuta nel 1500.<sup>198</sup> Il testamento di Giovanni Antonio, trascritto nel 1503, ne segnalò il compimento.<sup>199</sup>

Come già anticipato nel capitolo precedente, il documento del 9 luglio 1505, oltre a chiarire l'attribuzione della tomba e il compimento dei gradini dell'altare, consiste nella prima evidenza documentaria associabile ad un'opera di Giovanni Battista che ancora si conserva.<sup>200</sup> In seguito alla demolizione della chiesa di Santa Chiara della Cella nel 1810, l'*Altare Bettignoli Bressa* fu trasferito nella chiesa di San Nicolò a Treviso, dove tutt'ora si trova.

Osservando l'ancona trevigiana, risulta oltremodo evidente quando Bregno fosse, in queste cronologie, ancora fortemente legato all'esperienza rizzesca. L'apparato architettonico dell'altare, infatti, risente del decorativismo quattrocentesco nella decorazione delle lesene e nella necessità, in una sorta di *horror vacui*, di dotare ogni porzione di un finissimo bassorilievo. Anche il rilievo raffigurante la *Madonna col Bambino* (fig. 63), posto nella cimasa del monumento, aderisce ad uno schema ormai conosciuto e poi codificato da Giovanni Bellini contraddistinto dalla presenza del *Cristo*

---

<sup>197</sup> CATALOGO X.

<sup>198</sup> SCHULZ 1983, p. 36.

<sup>199</sup> SCHULZ 1983, p. 36.

<sup>200</sup> APPENDICE B, IV, doc. 4.

*bambino*, stante sul parapetto di una finestra illusoria, sostenuto dalle mani della *Vergine*.<sup>201</sup>

Sebbene Anne Markham Schulz considerasse che la *Madonna degli alberetti* (fig. 64), eseguita da Bellini nel 1487, non potesse aver fornito un modello a Bregno per l'esecuzione del rilievo trevigiano, il confronto tra le due opere permette di riconsiderare la questione.<sup>202</sup> Pur senza ricercare una perfetta specularità, infatti, basti notare come lo scultore, oltre a riprendere lo schema belliniano a cui si accennava, tradusse la medesima durezza del panneggio che avvolge il braccio della *Vergine*.

La vicinanza con l'arte di Giovanni Bellini, già rilevata nel caso della coppia di *Angeli* oggi divisa tra Venezia e Berlino, costituisce un elemento ricorrente nella produzione di Bregno. Tuttavia, l'apparato scultoreo dell'*Altare Bettignoli Bressa* dimostra come, in questa fase, le fisionomie fossero ancora fortemente influenzate dai modelli di Antonio Rizzo.

Attraverso il confronto tra il volto della *Madonna* raffigurata nel rilievo della cimasa (fig. 65) e quelli delle statue di *Eva* e della *Prudenza* realizzate da Antonio Rizzo (figg. 66-67) – quest'ultima appartenente alla Tomba del doge Niccolò Tron nella Basilica dei Frari – è possibile notare, infatti, delle significative affinità: la forma ovale del volto appare la medesima, il naso è allungato, la bocca è sottile e serrata e l'arcata sopraccigliare è ben marcata.

Nell'opera bregnesca, però, appare già evidente l'ammorbidimento delle forme che contraddistingue la produzione dello scultore rispetto a quella dello zio, un elemento riscontrabile anche dal confronto tra il volto del *Cristo risorto* (fig. 68) e quello di *San Giacomo* (fig. 69), scultura parte dell'omonimo altare nella Basilica di San Marco. È tuttavia nella concezione della corporatura e della posa del *Cristo risorto*, collocato nella

---

<sup>201</sup> HUMFREY 2021, pp. 115-135.

<sup>202</sup> SCHULZ 1991, p. 34.



nicchia centrale dell'*Altare Bettignoli Bressa*, che Giovanni Battista denuncia maggiormente l'influenza dello zio (figg. 70-71).

Il confronto con l'*Adamo* di Palazzo Ducale, infatti, dimostra come Bregno abbia dotato la sua opera della stessa disposizione degli arti inferiori, compreso il posizionamento dei piedi, e la forma delle gambe esili e piegate pressoché nello stesso modo. Anche la struttura del ginocchio appare quasi speculare.

Più problematico, invece, sembra il rapporto tra le tre sculture che abitano lo stesso altare. Già Anne Markham Schulz fu cauta nell'assegnare la scultura del *San Giovanni Evangelista* (fig. 74), posto nella nicchia di destra del monumento, alla mano di Giovanni Battista.<sup>203</sup> La gestione del panneggio, in effetti, risulta più morbida e dotata di una maggiore monumentalità rispetto alle figure del *Cristo risorto* (fig. 73) e della *Vergine addolorata* (fig. 72), i cui panneggi, invece, risultano otticamente molto più solidi, increspati e dunque maggiormente coerenti tra di loro. Anche il volto dell'*Evangelista* (fig. 77) sebbene i tratti fisiognomici rivelino l'influenza della maniera bregnesca, appare più distante e dotato di maggior morbidezza rispetto ai volti delle opere postigli accanto (figg. 75-76).

Le incoerenze stilistiche rilevabili nelle opere di Bregno costituiscono un tema ricorrente, sul quale sarà necessario ritornare più volte. In questo caso, l'ipotesi più plausibile è che l'esecuzione della scultura del *San Giovanni Evangelista* trevigiano sia da collocare in una fase successiva, soprattutto se si considera che l'*Altare Bettignoli Bressa* fu ricollocato in tre diverse occasioni,<sup>204</sup> oppure che Giovanni Battista, come propose Anne Markham Schulz e successivamente anche Matteo Ceriana, abbia affidato l'esecuzione dell'opera ad un assistente, la cui identità però è sempre rimasta ignota.<sup>205</sup>

---

<sup>203</sup> SCHULZ 1991, p. 170.

<sup>204</sup> SCHULZ 1991, pp. 165-170.

<sup>205</sup> CERIANA 1994, p. 26, nota 40.

Un ulteriore scenario potrebbe invece vedere la partecipazione di Lorenzo Bregno: un confronto con il volto del *San Eustachio* dell'*Altare di San Leonardo* di Cesena (fig. 78), eseguito sentitamente più tardi, ossia tra il 1514 e il 1517, consente di notare come nella forma conferita al volto e alle labbra, unitamente all'esecuzione della capigliatura, le due opere condividano dei tratti in comune. Il *San Giovanni Evangelista*, dunque, ritengo possa essere stato in parte eseguito con il supporto di Lorenzo Bregno, forse ancora giovane e non completamente autonomo.<sup>206</sup>

## **2. La committenza padovana per la Cappella dell'Arca del Santo e il ruolo di Sebastiano da Lugano**

Qualche anno dopo la commissione Bettignoli, Giovanni Battista Bregno e l'annessa bottega virarono alla volta di Padova. È una vicenda ormai nota, soprattutto in seguito alla prima pubblicazione dei registri a cura di fra Antonio Sartori nel 1976, che al principio del Cinquecento gli Amministratori della Basilica di Sant'Antonio a Padova si trovassero fortemente impegnati nella gestione dei fondi utili al rifacimento della decorazione della Cappella del Santo, nella quale gli affreschi eseguiti da Stefano da Ferrara poco più di un secolo prima con le scene della vita di Sant'Antonio vertevano in condizioni conservative talmente critiche da obbligare i patavini a considerare un intervento diverso da un restauro.<sup>207</sup> Il cambiamento del programma iconografico, ora incentrato sui miracoli compiuti dal Santo, e il passaggio dalla seconda alla terza dimensione, condussero alla creazione dello scrigno di marmo che ancora oggi è quel

---

<sup>206</sup> SCHULZ 1991, pp. 15-16. Secondo la tesi proposta da Anne Markham Schulz, Lorenzo Bregno nacque probabilmente tra il 1483 e il 1488, e la sua formazione avvenne, all'incirca nei primi anni del Cinquecento, nella bottega del fratello.

<sup>207</sup> SCHULZ 1991, pp. 17-18.

luogo, in cui la scultura seppe restituire una congiuntura devozionale ancora più profonda e una relazione di continuità con l'altare donatelliano.

In questa prima fase dei lavori, le assegnazioni dei ruoli e delle commissioni dei rilievi procedevano galoppanti: Giovanni Minello, affiancato dal figlio Antonio, fu eletto proto il 21 giugno 1500, e nel luglio dello stesso anno furono commissionati a Tullio e ad Antonio Lombardo i primi rilievi del *Miracolo della gamba riattaccata* e del *Miracolo del neonato*.<sup>208</sup> Seguirono, l'anno successivo, il *Miracolo del cuore dell'avar*, commissionato ad Antonio ma poi eseguito da Tullio, e i rilievi della *Morte di Sant'Antonio* e del *Miracolo della mula*, rispettivamente assegnati a Tullio e a Giovanni ed Antonio Minello ma entrambi non realizzati.<sup>209</sup>

Tra le prime botteghe coinvolte, come già brevemente accennato, ci fu anche quella di Giovanni Battista Bregno: il 5 ottobre 1502 intercorse un primo accordo tra lo scultore e gli amministratori per l'esecuzione di un «quadro nella V. Arca simile a quello de Lombardi», per il quale il compenso fissato fu di 150 ducati d'oro.<sup>210</sup> Il 20 ottobre, poi, la commissione fu riportata più estesamente definendo l'iconografia del rilievo, ossia il *Miracolo del calice*, specificando nuovamente un modello preciso da seguire secondo «lalteza et grandeza de li altri quadri li quali al presente se fano a Venetia per maestro antonio lombardo cum tante figure di tuto rilievo et di mezo rilievo», a riconferma di quanto la visione di Antonio Lombardo, certamente insieme a quella del fratello Tullio, fosse già di primaria importanza al concepimento dell'intero ciclo.<sup>211</sup>

---

<sup>208</sup> MCHAM 1994, p. 93.

<sup>209</sup> MCHAM 1994, p. 39.

<sup>210</sup> APPENDICE B, I, doc. 1.1.

<sup>211</sup> APPENDICE B, I, doc. 1.2.

In ultimo, quando qualche mese dopo l'Arca conferì a Giovanni Battista il primo anticipo, si aggiunse la commissione per la statua di un *Profeta*, il cui soggetto non fu specificato (fig. 79).<sup>212</sup>

Come ben spiega McHam, il *Miracolo del calice* rientrò nella sfortunata serie di progetti abortivi dei primi anni, e dunque fu riassegnato ed infine eseguito da Gianmaria Mosca, detto il Padovano, e Paolo Stella tra il 1520 e il 1529.<sup>213</sup> Gli anni nei quali, tra l'altro, l'Arca dimostrò nuovamente interesse per i Bregno commissionando a Lorenzo il rilievo del *Miracolo del marito geloso*, un'assegnazione anch'essa abortiva e successivamente portata a termine da Giovanni Rubino e Silvio Cosini tra il 1524 e il 1537.<sup>214</sup>

Per ciò che concerne invece la statua del *Profeta*, un documento del 1517, *sine die*, la registrò come eseguita, consegnata e «in opera verso la cappella di opici».<sup>215</sup>

Nel 1991, Anne Markham Schulz identificò l'opera come appartenente al gruppo dei dodici profeti a mezzobusto collocati all'interno dei medaglioni siti negli interstizi degli archi della Cappella del Santo.<sup>216</sup> Quello eseguito da Giovanni Battista Bregno, secondo la studiosa, doveva riconoscersi con il *Profeta* collocato sulla parete est della cappella, precisamente nell'interstizio tra l'apertura della Cappella della Madonna Mora – ossia la «cappella di opici»<sup>217</sup> – e la campata nella quale è oggi collocato il rilievo del *Miracolo del Calice* di Gianmaria Mosca e Paolo Stella; appare plausibile, dunque, che le due opere fossero destinate a restare unite. Nella monografia, però, Schulz attribuì l'opera ad un anonimo assistente di Bregno, in quanto il linguaggio riscontrabile nella sua esecuzione risulta affine alla maniera bregnesca, ma espresso più grossolanamente.<sup>218</sup>

---

<sup>212</sup> APPENDICE B, I, doc. 1.4.

<sup>213</sup> MCHAM 1994, pp. 39-40; 211-213.

<sup>214</sup> MCHAM 1994, pp. 216-220.

<sup>215</sup> APPENDICE B, I, doc. 1.18.

<sup>216</sup> SCHULZ 1991, p. 146.

<sup>217</sup> SCHULZ 1991, p. 146. Anne Markham Schulz spiega che il giuspatronato della Cappella della Madonna Mora fu acquisito dalla famiglia Obizzi nel 1458, il cui cognome è spesso rintracciato nei documenti come «opici»

<sup>218</sup> SCHULZ 1991, p. 146.

Bisogna notare, inoltre, che i continui solleciti dovuti alla mancata esecuzione del rilievo del *Miracolo del Calice* si interruppero nel 1507, quando un documento registrò la consegna di «un pezo di marmo a venetia per far un profeta a maestro battista brioni».<sup>219</sup> È dunque probabile che Giovanni Battista avesse iniziato a scolpire il rilievo del miracolo antoniano e che, di conseguenza, gli amministratori patavini si fossero premurati di consegnare il marmo anche per la seconda commissione, ma che, nel decennio che intercorse tra il 1507 e il 1517, vista l'impossibilità di Bregno di consegnare l'opera, la statua del *Profeta* (una commissione più marginale rispetto al rilievo) sia infine stata eseguita da un allievo.

Quali siano stati i motivi che tennero Giovanni Battista Bregno lontano dall'esecuzione del rilievo del *Miracolo del Calice*, o dalla sua ipotetica conclusione, è un tema che la storiografia non riuscì mai a definire con esattezza.<sup>220</sup> L'ipotesi che appare più plausibile è che ciò avvenne in seguito alle numerose commissioni giunte allo scultore nella prima decade del Cinquecento, come infatti testimoniano anche i documenti che lo videro diviso tra Treviso, Cesena e Venezia.

In una fase embrionale di questa ricerca, una particolare attenzione è stata rivolta ad un'altra figura tanto interessante quanto poco studiata, ossia lo scultore e architetto Sebastiano da Lugano.<sup>221</sup> Nei documenti del cantiere padovano, quest'ultimo compare sia come garante di Bregno nell'atto che registra la commissione del rilievo del 20 ottobre

---

<sup>219</sup> APPENDICE B, I, doc. 1.8

<sup>220</sup> SCHULZ 1991, pp. 17-19; 2017, pp. 291-292.

<sup>221</sup> Un primo problema si verificò nell'individuazione del «Sebastiano da Lugano» corretto, in quanto la storiografia evidenziò almeno due casi di omonimia, soprattutto con Sebastiano Mariani detto «Sebastiano da Lugano» o «Sebastiano da Milano». Esistono però diversi altri casi rintracciati nei documenti ma apparentemente ancora non riconducibili ad una personalità specifica. Per resoconto si veda ZUCCHETTA 2008, pp. 116-125.

Il nostro, appare essere il «Sebastiano di Jacopo da Lugano» registrato come residente nella parrocchia di Sant'Angelo a Venezia, già rintracciato da Pietro Paoletti e Anne Markham Schulz. Si veda dunque PAOLETTI 1893-1897, II, pp. 262-263; SCHULZ 1983, pp. 161-166.

1502 sia, nello stesso giorno, come incaricato di eseguirne la prospettiva paesaggistica che decora le storie della Cappella del Santo.<sup>222</sup>

Il 28 dicembre del 1505, i Provveditori al Sal nominarono Giovanni Battista Bregno e Sebastiano da Lugano per eseguire la valutazione del camino nell'Appartamento dei dogi di Palazzo Ducale, realizzato da Antonio e Tullio Lombardo nei primi anni del Secolo.<sup>223</sup> Nuovamente nel 1507<sup>224</sup> e nel 1510,<sup>225</sup> i due scultori vennero incaricati dai Procuratori di San Marco per valutare le opere prodotte da Antonio Lombardo, prima della sua partenza in favore di Ferrara nel 1506,<sup>226</sup> per la Cappella Zen nella Basilica di San Marco.

Risulta verosimile, dunque, che Giovanni Battista e Sebastiano fossero legati da un duraturo rapporto professionale. Tuttavia, le scarse informazioni sulla biografia e sulla produzione di quest'ultimo<sup>227</sup> non permettono di proporre delle argomentazioni valide rispetto al coinvolgimento di Bregno nelle sue attività di architetto, un fattore che permetterebbe anche di meglio contestualizzare la mancata presenza a Padova dello scultore.

Una gran parte della carriera di Sebastiano da Lugano fu probabilmente occupata dalla costruzione del *barco* per la chiesa di Sant'Antonio di Castello a Venezia, demolita nel 1810 per far spazio ai Giardini Napoleonici.<sup>228</sup> Un documento del 1505 ne attestò la commissione, ed è noto che il coro non fosse ancora giunto a compimento alla morte dello scultore, avvenuta entro il 1518.<sup>229</sup> Tra il 1514 e il 1516, invece, realizzò la tomba di Pietro Guoro nella Cappella Civran nella chiesa di Santa Maria dei Carmini a Venezia.<sup>230</sup> Secondo Anne Markham Schulz, Sebastiano eseguì, nel novembre del 1515, le perizie

---

<sup>222</sup> APPENDICE B, I, doc. 1.2 e 1.3.

<sup>223</sup> APPENDICE B, II, doc. 2.2.

<sup>224</sup> APPENDICE B, II, doc. 2.3.

<sup>225</sup> APPENDICE B, II, doc. 2.4.

<sup>226</sup> SCHULZ 2004, p. 17.

<sup>227</sup> SCHULZ 1983, pp. 262-263; SCHULZ 1991, pp. 19-20; ZUCCHEZZA 2008, p. 116.

<sup>228</sup> FOSCARI E TAFURI 1990, pp. 15-24.

<sup>229</sup> SCHULZ 1983, pp. 262-263.

<sup>230</sup> SCHULZ 1983, pp. 262-263.

sulle fortificazioni di Padova per il doge Leonardo Loredan seguendo gli ordini lasciati dall'ormai defunto Capitano Generale Bartolomeo d'Alviano; una tesi non condivisa totalmente, però, dagli studi più recenti condotti da Emanuela Zucchetta su Sebastiano da Lugano, la quale dimostrò qualche titubanza nel riconoscere quel perito nella stessa personalità che collaborò anche con Bregno.<sup>231</sup>

Allo stato attuale degli studi, non pare dunque possibile collegare con certezza Giovanni Battista Bregno a nessuno di questi cantieri. La non avvenuta consegna del rilievo del *Miracolo del Calice* può essere dunque ricondotta, al momento, ai numerosi incarichi che lo scultore si trovò a gestire durante il corso di tutto il primo decennio del Cinquecento in diversi centri italiani, ossia Venezia, Treviso e Cesena, e dei quali si tratterà nei paragrafi successivi.

### **3. La svolta stilistica nel solco dei Lombardo: ancora la Cappella Badoer Giustinian.**

Nonostante la mancata esecuzione del rilievo antoniano, l'esperienza padovana dovette comunque esercitare una significativa influenza sull'evoluzione artistica di Giovanni Battista Bregno.

Per l'esecuzione del rilievo, come ricordato pocanzi, l'Arca si premurò di specificare che il modello da seguire dovesse essere quello eseguito da Antonio Lombardo, il *Miracolo del neonato* (fig. 80).<sup>232</sup> Questa condizione, oltre a specificare i termini esecutivi tecnici (come, per esempio, le dimensioni del rilievo), dovette forse consistere, per Giovanni Battista, in un primo segnale tangibile del cambiamento del gusto figurativo di quegli anni, il quale stava già virando verso delle soluzioni più marcatamente classiciste e ben

---

<sup>231</sup> ZUCCHETTA 2008, p. 120.

<sup>232</sup> MCHAM 1994, p. 93.

esprisse dall'operato dei Lombardo. Nelle opere successive all'*Altare Bettignoli Bressa*, infatti, Bregno non si orientò drasticamente verso un classicismo spinto, ma abbandonò una parte di quella durezza compositiva propria del suo maestro Antonio Rizzo, ancora ben visibile, come visto, nell'altare trevigiano.

Il primo esempio di tale cambiamento è rintracciabile nei rilievi di *San Giovanni Evangelista* (fig. 81) e *San Marco Evangelista* (fig. 82), racchiusi all'interno di cornici prospettiche nella Cappella Badoer Giustinian nella chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia.<sup>233</sup>

I due rilievi vennero assegnati a Giovanni Battista Bregno da Anne Markham Schulz nel 2003 sulla scorta di numerose riattribuzioni susseguitesì negli anni. Nel 1977, la studiosa li ritenne entrambe opere di Pietro Lombardo, soprattutto sulla base del confronto tra il volto di *San Marco* (fig. 83) con quelli dei *Santi Giacomo, Marco e Niccolò del Rilievo Loredan* di Palazzo Ducale (fig. 84), anch'essa ritenuta, in quel momento, un'opera di Pietro.<sup>234</sup> In seguito alla pubblicazione del volume dedicato alla cappella francescana, nel quale Schulz assegnava i due rilievi degli *Evangelisti* a Bregno, anche il *rilievo Loredan*, di conseguenza, fu inserito nel catalogo dello scultore sulla base degli stessi confronti proposti nel 1977.<sup>235</sup>

Appare forse incredibile constatare che, nelle valutazioni del 1977, Anne Markham Schulz non considerò, nella sua proposta attributiva a Pietro Lombardo dei rilievi Badoer Giustinian, che già tra il 1893 e il 1897 Pietro Paoletti invitava a notare una certa affinità tra il *San Giovanni Evangelista* veneziano (fig. 85) e il suo omonimo cesenate dell'*Altare del Corpus Domini* (fig. 86).<sup>236</sup> L'intuizione di Paoletti, infatti, si rivelò poi fondata già

---

<sup>233</sup> CATALOGO XI e XII.

<sup>234</sup> SCHULZ 1977, pp. 38-39.

<sup>235</sup> SCHULZ 2008, pp. 10-12.

<sup>236</sup> PAOLETTI 1893-1897, II, p. 197.



nel 1950,<sup>237</sup> quando Pietro Burchi pubblicò il documento del 10 gennaio del 1506 che permise di collegare Giovanni Battista Bregno all'esecuzione dell'altare cesenate.<sup>238</sup>

Nel 2003 e nel 2008, poi, la studiosa si disse d'accordo con il confronto proposto da Paoletti.<sup>239</sup>

Per ciò che concerne le cronologie esecutive, Anne Markham Schulz propose che questi siano stati realizzati nell'ultima fase dei lavori all'interno della Cappella Badoer Giustinian, ossia tra il 1498, anno della redazione del testamento di Agnesina Badoer nel quale la cappella viene detta in costruzione, e il 1505, quindi due anni dopo il codicillo testamentario del 1503 che invece diceva l'opera conclusa.<sup>240</sup>

Ma coerentemente con l'esperienza di Giovanni Battista Bregno al Santo di Padova, appare plausibile che i rilievi del *San Marco Evangelista* e del *San Giovanni Evangelista* siano stati eseguiti proprio tra il 1502 e il 1505.

In questo momento, Bregno seppe assorbire la maniera lombardesca non solo per la necessaria coerenza stilistica richiesta probabilmente dalla committenza, ma anche perché forse, conscio del cambiamento del gusto a cui si accennava, adottò delle soluzioni leggermente più sinuose e fluide.

I panneggi dei due *Evangelisti* mostrano, proprio attraverso queste caratteristiche, la volontà di adeguarsi ad un nuovo linguaggio caratterizzato da fitte pieghe verticali, presenti anche nelle vesti del *San Luca* di Antonio e del *San Matteo* di Tullio (figg. 87-88). Rispetto ai modi rizzeschi, nei quali le striature di tessuto aderivano fortemente al corpo, qui risulta già visibile l'espressione di una timida monumentalità, mutuata dall'arte

---

<sup>237</sup> Non mi è stato possibile consultare la pubblicazione del 1950. La trascrizione del documento e la genesi della scoperta è consultabile anche in BURCHI 1954, p. 262.

<sup>238</sup> APPENDICE B, VI, doc. 6.1.

<sup>239</sup> SCHULZ 2003, p. 60; SCHULZ 2008, pp. 10-12.

<sup>240</sup> SCHULZ 2003, pp. 9-18.

classica, che la bottega dei Lombardo volle conferire ai quattro *Evangelisti* della Cappella Badoer Giustinian.

Il volto di *San Marco* (fig. 89), inoltre, trova una forte congiuntura con altre due figure maschili di Bregno, elaborate proprio intorno al 1505, ossia il *San Giuseppe* del rilievo della *Visitazione* (fig. 90) e il *San Pietro* della Cappella del Santissimo Sacramento (fig. 91), entrambi custoditi nel Duomo di Treviso.

In tutte e tre le opere ritorna la forma del capo, dotato di zigomi alti e labbra marcate lievemente rivolte verso il basso, mentre la barba, contenuta e raccolta in grappoli, trova negli esemplari trevigiani un maggior ispessimento.

Il rilievo del *San Giovanni Evangelista* (fig. 92), invece, si attesta come una meravigliosa espressione evolutiva degli *Angeli* trattati nel capitolo precedente: in particolare con l'*Angelo* custodito nella sagrestia dei Santi Giovanni e Paolo (fig. 93), l'*Evangelista* Badoer Giustinian condivide l'ormai codificata capigliatura, ma il suo volto è ulteriormente addolcito e levigato nelle pieghe espressive.

#### **4. L'Altare del Corpus Domini nel Duomo di Cesena**

La medesima grazia e raffinatezza negli intagli la si riscontra in una delle opere più importanti eseguite da Giovanni Battista Bregno, ossia l'*Altare del Corpus Domini* nel Duomo di Cesena (fig. 94).<sup>241</sup>

La sua esecuzione si inserisce cronologicamente tra il 1500, anno presunto della morte di Carlo Verardi, arcidiacono della Cattedrale e committente del monumento, e il 1506, ossia l'anno seguente la scomparsa di Camillo Verardi, nipote di Carlo, mancato prematuramente nel 1505 e raffigurato nell'opera inginocchiato dalla parte opposta

---

<sup>241</sup> CATALOGO XIII.

rispetto allo zio Carlo.<sup>242</sup> Nel giugno del 1505, il cronista cesenate Giuliano Fantaguzzi registrò la consegna delle sculture, senza fornire ulteriori informazioni sulla quantità e sull'iconografia, nella Cappella del Corpus Domini,<sup>243</sup> dove l'altare si trovava prima dei lavori di ristrutturazione della chiesa avvenuti tra il 1681 e il 1683 e che portarono alla demolizione della cappella.<sup>244</sup>

In un documento datato il 10 gennaio 1506, lo scultore richiedeva agli eredi di Carlo Verardi il pagamento per l'avvenuta esecuzione dell'altare cesenate e della *Tomba di Ippolito Verardi*,<sup>245</sup> oggi perduta, ma originariamente collocata nella chiesa veneziana dei Crociferi.<sup>246</sup>

Ippolito Verardi era il nipote di Carlo, figlio di suo fratello Ptolomeo. Secondo la ricostruzione proposta da Anne Markham Schulz, la tomba di Ippolito fu commissionata a Bregno tra il 1503 e il 1504, dunque successivamente rispetto all'*Altare del Corpus Domini*.<sup>247</sup> Al momento, però, risulta difficile desumere altre informazioni rispetto a quest'opera: tra il 1715 e il 1728 la chiesa dei Crociferi venne demolita e ricostruita dall'architetto Domenico Rossi, e probabilmente in questa occasione si perse la *Tomba Verardi*, per la quale, inoltre, non risulta siano emerse testimonianze circa la sua forma e le sue dimensioni.<sup>248</sup>

Sempre secondo la studiosa americana, le due commissioni giunsero a Giovanni Battista Bregno attraverso la figura di Antonio Rizzo, documentato a Cesena nel 1498 e nel 1499 in seguito alla sua fuga da Venezia.<sup>249</sup> Ritenendo che quest'ultimo avesse rifiutato l'incarico per l'esecuzione dell'*Altare del Corpus Domini*, la proposta di Anne Markham

---

<sup>242</sup> SCHULZ 1991, pp. 36-38.

<sup>243</sup> APPENDICE A, I.

<sup>244</sup> SCHULZ 1991, pp. 133-134.

<sup>245</sup> CATALOGO XIV.

<sup>246</sup> APPENDICE B, VI, 6.1.

<sup>247</sup> SCHULZ 1991, pp. 170-171.

<sup>248</sup> SCHULZ 1991, pp. 170-171.

<sup>249</sup> SCHULZ 1983, pp. 138-139.

Schulz si basò sulla possibilità che lo scultore avesse consigliato alla famiglia Verardi suo nipote Giovanni Battista e che quest'ultimo avrebbe prima risolto la commissione cesenate e, successivamente, quella veneziana.<sup>250</sup>

Ma in osservanza delle riconsiderazioni che in questa tesi si propongono sulla personalità artistica di Bregno, uno scenario simile appare piuttosto improbabile e anzi, la commissione Verardi potrebbe essere rivalutata come l'indice della notorietà e dell'influenza che gradualmente stava acquisendo la bottega dello scultore nei primi anni del Cinquecento.

La città di Cesena, inoltre, ancora in questi anni rappresentava il punto di riferimento più a Nord della Penisola per lo Stato Pontificio. Con tutta probabilità, il committente Carlo Verardi fu infatti una personalità molto influente e chiave nella mediazione tra l'ambiente ecclesiastico-culturale della città romagnola e quello della corte pontificia di Roma, come testimonierebbero anche le funzioni di Cameriere pontificio e Segretario della Camera Apostolica svolte sotto i pontificati di quattro papi, ovvero Paolo II, Sisto IV, Innocenzo VIII e Alessandro VI. Contestuale, poi, era anche la sua attività di raffinato letterato, la cui unica opera superstita, l'*Historia Baetica*, narra della conquista di Granada da parte di Ferdinando V e la sua espulsione dei Mori dalla Spagna, pubblicata a Roma nel 1493 e corredata da una dedica al Cardinale Raffaele Riario.<sup>251</sup>

Appare dunque verosimile che Carlo Verardi, particolarmente sensibile alle attività artistiche, si sia rivolto alla bottega di Bregno per l'ormai consolidata notorietà, piuttosto che in seguito alla mediazione attuata da Antonio Rizzo. È opportuno non trascurare, poi, anche i rapporti che lo scultore mantenne con la Romagna nel corso di tutta la sua carriera

---

<sup>250</sup> SCHULZ 1991, p. 38; stessa posizione mantenuta nel resoconto più recente SCHULZ 2017, p. 292.

<sup>251</sup> Per una panoramica sulla biografia di Carlo Verardi si consulti M. COLAZZO, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 98 (2020).

documentata, qui più volte ricordati e forse riconducibili anche a legami di natura familiare.

Dal punto di vista della composizione architettonica, Carlo Grigioni suggerì che l'*Altare del Corpus Domini* risenti dell'influenza della *Tomba Roverella* in San Clemente in Laterano a Roma (già brevemente menzionata per il suo ipotetico legame con il *Tabernacolo del Sacramento*) realizzata da Andrea Bregno e Giovanni Dalmata tra il 1476 e il 1477 (fig. 95).<sup>252</sup> I due monumenti, in effetti, condividono la stessa imponente impostazione caratterizzata dall'apertura di un arco, all'interno del quale sono inserite le figure centrali, a sua volta appoggiato su un grande basamento e sormontato da una trabeazione rettilinea. Al momento risulta difficile stabilire se Bregno si ispirò alla tomba romana per la realizzazione del suo altare a Cesena – magari per un legame di parentela mai chiarito con Andrea Bregno – ma appare probabile che il modello fosse già circolato o che Giovanni Battista avesse potuto confrontarsi in merito a questo con Giovanni Dalmata nel 1498, ossia durante il breve soggiorno veneziano dello scultore.<sup>253</sup>

Le sculture dell'*Altare del Corpus Domini*, però, risultano fortemente relazionabili ai rilievi di *San Marco* e *San Giovanni Evangelista* della Cappella Badoer Giustinian per la loro evoluzione stilistica, qui ancora più raffinata e delicata.

Ponendo a confronto il *Cristo risorto* dell'*Altare Bettignoli Bressa* di Treviso (fig. 96) con il *Cristo come uomo dei dolori* di Cesena (fig. 97), Giovanni Battista Bregno dimostrò, attraverso il concepimento della corporatura esile ma dotata di una muscolatura leggermente più evidenziata, l'elaborazione di un linguaggio più moderno e già vagamente volto al classicismo.

---

<sup>252</sup> GRIGIONI 1911, p. 11-18. Tale confronto fu proposto anche da Franco Faranda, ispettore storico dell'arte per conto della Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici di Bologna, in un contributo dedicato al restauro dell'altare avvenuto nel 1997. Si veda dunque FARANDA 1997, pp. 77-88.

<sup>253</sup> SCHULZ 2017, p. 244.

Tra la coppia di *Angeli* racchiusi all'interno dei medaglioni (figg. 98-99), posti esattamente al di sopra della *Teofania* centrale, è possibile notare come l'*Angelo* sinistro presenti alcuni tratti in comune con il *Busto femminile* conservato al Metropolitan Museum di New York (fig. 100), qui attribuito a Giovanni Battista Bregno. Le figure, infatti, sono dotate pressoché della stessa forma del volto e i loro occhi, in entrambe le opere, sono sormontati da un tenue accenno dell'arcata sopraccigliare. La vera differenza tra le due, sebbene dimostrino dei tratti fisiognomici coerenti tra loro, è insita nello sguardo: il busto del Metropolitan, infatti, appartenendo al genere dei busti idealizzanti, mostra una maggiore piattezza espressiva, un tratto che non si presenta negli *Angeli* di un altare dedito alla devozione privata.

Uno schema che ricorrentemente si riscontra nelle opere di Bregno, inoltre, si trova anche nelle vesti degli *Angeli* stanti posti accanto ai medaglioni (figg. 101-102). I panneggi leggeri e abitati da un fitto moto si incrociano stilisticamente, in una maniera che appare molto coerente, con quelli della *Vittoria alata* di Palazzo Ducale (fig. 103), forse realizzata da Bregno quasi un ventennio prima, quando lavorava nella bottega di Antonio Rizzo.

Sono di nuovo i panneggi a indurre a ragionare, come per il caso dell'*Altare Bettignoli Bressa* di Treviso, sulle incoerenze interne che spesso si riscontrano nelle opere bregnesche. Osservando la *Teofania* (fig. 104), infatti, le vesti del *San Giovanni Battista* e del *Cristo come uomo dei dolori* risultano concordi tra di loro, in quanto scolpite con pieghe abbastanza rapprese ma già dotate di una maggiore delicatezza. Tale caratteristica risulta ancor di più accentuata nella figura del *San Giovanni Evangelista*, il cui panneggio appare concepito, invece, attraverso una verticalità marcatamente spiccata che restituisce un effetto ancora più sinuoso e scivolante. Si tratta di un carattere di incoerenza che si riscontra se si confrontano con quest'ultima opera anche i panneggi di Carlo e Camillo

Verardi (figg. 105-106), molto più affini esecutivamente con il *San Giovanni Battista* e il *Cristo come uomo dei dolori*.

Senza mettere in dubbio l'attribuzione del *San Giovanni Evangelista* (fig. 107) a Giovanni Battista Bregno, si può invece proporre l'ipotesi che questa scultura sia stata una delle ultime realizzate, in quanto un confronto con il rilievo della *Visitazione* di Treviso (fig. 108), datato intorno al 1505, riveli la medesima gestione del panneggio: appaiono spessi, ricchi di pieghe ma fluidi e sembra, per l'appunto, che risentano dell'attuazione di un linguaggio ancor più moderno.

A conferma di tale ipotesi, è possibile giunga in aiuto la *Sacra conversazione Giovanelli* di Giovanni Bellini, realizzata intorno al 1501 (fig. 109). Se si accosta il *San Giovanni Battista* dell'*Altare del corpus domini* (fig. 110) e il suo omonimo belliniano (fig. 111), pare che le due opere condividano la stessa strutturazione del panneggio, anche se più sostenuto nell'opera pittorica, e la medesima fisionomia corporea conferita al Santo, oltre che la sua capigliatura densamente riccia e il volto dotato di una folta barba.

## **5. A Treviso: la *Visitazione* e la *Cappella del Santissimo Sacramento***

Il rilievo della *Visitazione* nel Duomo di Treviso, come si diceva, venne realizzato da Giovanni Battista Bregno probabilmente intorno al 1505 (fig. 112).<sup>254</sup>

L'opera, murata in uno dei pilastri della Cattedrale trevigiana, era parte dell'*Altare della Visitazione*, oggi perduto ma in origine custodito all'interno dell'omonima cappella nella chiesa conventuale di San Francesco a Treviso.<sup>255</sup> Questo era stato commissionato da Galeazzo Ostiani e sua moglie Regina, un'informazione che si poté desumere da un'iscrizione, anch'essa perduta ma registrata da Bartolomeo Burchielati nel 1583, posta

---

<sup>254</sup> CATALOGO XVI.

<sup>255</sup> SCHULZ 1991, pp. 34-36.

sul basamento dell'altare ed incisa nel 1565, quando fu oggetto di un restauro voluto da Antonio Ostiani.<sup>256</sup> Nel 1806, la chiesa di San Francesco fu dismessa e, a differenza del perduto altare, il rilievo della *Visitazione* venne spostato nella Cattedrale cittadina, nella quale Lorenzo Crico lo registrò per la prima volta nel 1829.<sup>257</sup>

Si è a conoscenza, però, del testamento di Galeazzo Ostiani redatto il primo settembre 1505, nel quale quest'ultimo diede disposizione per la sua sepoltura all'interno della Cappella della Visitazione ma non menzionò né la volontà di far erigere un altare né la sua già avvenuta esecuzione. Anne Markham Schulz presunse, dunque, che l'altare e l'annesso rilievo fossero già stati eseguiti, fissando il *terminus ante quem* per quest'ultimo al 1505.<sup>258</sup>

Sempre secondo la ricostruzione proposta dalla studiosa americana, Giovanni Battista Bregno eseguì la *Visitazione* di Treviso in tempi non lontani dall'*Altare Bettignoli Bressa*.<sup>259</sup> Piuttosto che con il compagno trevigiano in San Nicolò però, il rilievo nella Cattedrale appare, come già si diceva, fortemente connesso stilisticamente alla statua del *San Giovanni Evangelista* di Cesena (si vedano figg. 107-108).

Queste due opere, inoltre, attraverso lo studio dei panneggi, sembrano costituire un punto di passaggio nella carriera di Bregno: anche a livello cronologico, è possibile si collochino in una posizione intermedia tra l'esecuzione del *San Giovanni Battista* e del *Cristo come uomo dei dolori* di Cesena (figg. 114-113) e il *Cristo risorto* della Cappella del Santissimo Sacramento (fig. 115), nel quale Bregno, come si vedrà a breve, impiegò tutto il suo estro per raggiungere i modelli di Tullio Lombardo.

---

<sup>256</sup> SCHULZ 1991, pp. 156-157; non è fornita una specifica rispetto al legame di parentela tra Galeazzo Ostiani e Antonio Ostiani.

<sup>257</sup> SCHULZ 1991, pp. 34-36; Anne Markham Schulz invitò a considerare che probabilmente l'altare fu dismesso. Inoltre, invitava ad avere cautela nel ritenere che i quattro pilastri scolpiti in pietra d'Istria, rimossi dalla Cappella Ostiani ed esposti dal tardo Ottocento al Museo Trivigiano, oggi suddiviso tra i Musei Civici di Treviso, siano da riconoscersi come parte della cornice della pala d'altare. Si veda in merito SCHULZ 1991, p. 156.

<sup>258</sup> SCHULZ 1991, pp. 155-156.

<sup>259</sup> SCHULZ 1991, p. 34.



Il rilievo della *Visitazione* fu attribuito a Giovanni Battista da Anne Markham Schulz nel 1980<sup>260</sup> sulla base del confronto tra il volto del *San Giuseppe* e del *San Pietro* nella Cappella del Santissimo Sacramento, per la quale la pubblicazione dei documenti da parte di Gerolamo Biscaro nel 1899 chiari la commissione allo scultore.<sup>261</sup> Quel confronto, come già visto in merito all'attribuzione del *San Marco Evangelista* nella Cappella Badoer Giustian (si vedano figg. 89-90-91), appare quanto più coerente per mostrare uno schema pressoché codificato da parte dello scultore nell'elaborazione dei Santi di sesso maschile.

I lavori di rivestimento e decorazione della Cappella del Santissimo Sacramento (fig. 116), collocata in fondo alla navata sinistra del Duomo di Treviso, occuparono Giovanni Battista, Lorenzo Bregno e la bottega dal 1504 al 1514.<sup>262</sup>

Nel 1501, il vescovo Bernardo de Rossi ordinò alla Confraternita del Santissimo Sacramento, titolare dell'omonima cappella, di intraprendere ingenti lavori di rinnovamento dell'intero spazio: da quell'anno, infatti, tre scalpellini locali si dedicarono alla ricostruzione della parte architettonica,<sup>263</sup> mentre, dal 1504, Giovanni Battista fu chiamato ad occuparsi del rivestimento marmoreo delle pareti laterali, dei pennacchi della cupola e della decorazione scultorea.<sup>264</sup>

---

<sup>260</sup> SCHULZ 1980, pp. 191-197.

<sup>261</sup> BISCARO 1899, pp. 187-197.

<sup>262</sup> CATALOGO XVII. Si tratta di un'opera per la quale esistono delle evidenze documentarie, ma con qualche condizione necessaria da attenzionare. I documenti originali si persero a causa dei bombardamenti del 7 aprile 1944 a Treviso. Nel 1899, Girolamo Biscaro li aveva parzialmente trascritti e pubblicati su *Nuovo Archivio Veneto* (si veda BISCARO 1899, pp. 187-197). Nel 1963, Giuseppe Liberali trovò e pubblicò alcune seconde copie degli originali, successivamente trascritte da Anne Markham Schulz nel 1991 (si vedano dunque LIBERALI 1963, pp. 87-90; SCHULZ 1991, pp. 109-112). Nell'Appendice B di questa tesi non sono state inserite le registrazioni parziali di Girolamo Biscaro, in parte parafrasate. Nell'apparato documentario, dunque, si riportano i documenti fino al 1506, ossia quelli trascritti da Anne Markham Schulz e quelli riscoperti, più recentemente, da Lucio Bonora (Si veda BONORA 2001, pp. 7-11, 23-26).

<sup>263</sup> SCHULZ 2017, p. 293.

<sup>264</sup> APPENDICE B, III, doc. 3.2-3.5.

La commissione per la prima scultura giunse il 3 novembre 1506, quando Bregno venne incaricato di eseguire il *Cristo risorto* posto nella nicchia centrale della cappella.<sup>265</sup>

In un documento risalente all'aprile del 1508, *sine die* e trascritto da Girolamo Biscaro, seguì la commissione per altre quattro figure, ossia i due *Angeli* a tutt'altezza, collocati nelle nicchie di fianco alla statua del *Cristo*, e gli Apostoli *Pietro* e *Paolo*, posti rispettivamente a destra e a sinistra delle pareti laterali.<sup>266</sup>

Nell'estratto del documento trascritto da Biscaro nel 1899, si legge che i confratelli avessero imposto a Bregno la condizione che queste ultime si sarebbero dovute attenere, nel loro esito finale, alla stessa «bontà e perfecion [...] che sono la figura del Christo lui a fato in la dicta Capela».<sup>267</sup> È possibile constatare, dunque, che la statua del *Cristo risorto* venne realizzata tra il 1506 e il 1508.

Un accordo stipulato a Venezia il 20 marzo 1510 tra i Presidenti della Confraternita del Santissimo Sacramento e Giovanni Battista Bregno informa che quest'ultimo accettò di eseguire anche una pala d'altare, anch'essa da collocare all'interno della cappella.<sup>268</sup> In un manoscritto di Bartolomeo Burchielati datato al 1630, sempre trascritto da Biscaro, è riportata la parziale descrizione dell'opera, che veniva detta come «un piccolo tabernacolo di marmo ben fino... a questo tempo tanto più meraviglioso quanto mirabile... di struttura moderna vassi ispediendo».<sup>269</sup> Attraverso queste ultime frasi, Burchielati si riferiva alla sostituzione avvenuta nel 1630, del tabernacolo di Bregno con un altare barocco, anch'esso perduto.<sup>270</sup>

---

<sup>265</sup> APPENDICE B, III, doc. 3.6.

<sup>266</sup> BISCARO 1899, p. 185; vengono riportati anche tutti i pagamenti per queste sculture eccetto per quella del San Paolo, pagata a Lorenzo Bregno il 30 marzo 1513.

<sup>267</sup> BISCARO 1899, p. 185

<sup>268</sup> BISCARO 1899, p. 185

<sup>269</sup> BISCARO 1899, p. 196.

<sup>270</sup> SCHULZ 1991, p. 163.

Secondo Biscaro, seguito anche da Anne Markham Schulz, del tabernacolo bregnesco oggi si conservano solo i quattro bassorilievi degli angeli ricollocati nel piccolo altare che si trova all'interno della Cappella del Santissimo Sacramento, attribuiti alla bottega, e il frutto di una risistemazione che coincise con il restauro della cappella avvenuto nel 1947 (fig. 135).<sup>271</sup>

Nel 1511 giunsero infine le ultime commissioni per l'apparato decorativo. A Lorenzo Bregno vennero commissionati gli altorilievi degli *Evangelisti* all'interno dei medaglioni nei pennacchi della cupola, mentre il pittore Pietro Maria Pennacchi accettò di dipingere l'abside della cappella di colore oro, il cui effetto richiamava quello di un mosaico.<sup>272</sup>

A quel punto, la Cappella del Santissimo Sacramento doveva sembrare, entro la fine della prima decade del Cinquecento, qualcosa di molto simile all'ambientazione conferita da Giovanni Bellini nel *Trittico dei Frari* (fig. 117),<sup>273</sup> o da Lorenzo Lotto nella più vicina *Pala di Santa Cristina al Tiverone* (fig. 118)<sup>274</sup>

Mediante l'elaborazione del *Cristo risorto* (fig. 121), Giovanni Battista Bregno dimostrò il raggiungimento di una rinnovata consapevolezza e di una maturità stilistica dipanatesi nel solco di Tullio Lombardo.

Confrontando il *Cristo* dell'*Altare Bettignoli Bressa* (fig. 119) e il *Cristo* dell'*Altare del Corpus Domini* (fig. 120) con l'opera nella Cappella del Duomo trevigiano, l'evoluzione appare chiara ed è rivelata, ancora una volta, dalla gestione del panneggio. Esso è ora leggero ed appoggiato sul corpo del *Risorto* senza incontrare, questa volta, nessun ostacolo anatomico. È altresì possibile scorgere la volontà, da parte dello scultore, di mostrare l'acquisizione più consapevole di un linguaggio puramente antiquariale, pur

---

<sup>271</sup> SCHULZ 1991, p. 163.

<sup>272</sup> BISCARO 1899, pp. 186-187.

<sup>273</sup> HUMFREY 2021, pp. 154-156.

<sup>274</sup> DAL POZZOLO 2021, pp. 104-106.

mantenendo, nella fisionomia generale della figura, i propri tratti caratteristici contraddistinti dal conferimento di una corporatura esile ma sempre dotata di una lieve muscolatura. Rispetto alle opere di Treviso e Cesena, anche i tratti del volto dimostrano l'utilizzo di un linguaggio codificato ma maggiormente permeato da un'espressione meno terrena e più, per l'appunto, volta al classicismo (figg. 122-123-124).

Già nel 1991, Anne Markham Schulz suggerì che il bronzo del *Redentore* (fig. 125), custodito nel Museo Poldi Pezzoli di Milano, potesse essere stato un modello adottato da Giovanni Battista Bregno per il suo *Cristo trevigiano*.<sup>275</sup> Sebbene sia possibile, considerando che le due opere condividono la stessa posa e la pressoché medesima strutturazione del panneggio, appare evidente che Bregno si sia qui voluto confrontare con le soluzioni sperimentate da Tullio per le *Virtù cardinali* poste a fianco del sarcofago della *Tomba del doge Andrea Vendramin* ai Santi Giovanni e Paolo.<sup>276</sup>

L'accostamento dell'opera (fig. 126) con la *Temperanza* e la *Fede* (figg. 127-128), per esempio, consente di rilevare una mentalità esecutiva affine, condivisa dai due scultori, che scolpisce e lucida il marmo e lo articola secondo pieghe di tessuto sempre più sottili.

Nel ciclo delle sculture commissionate alla bottega di Bregno per la Cappella del Santissimo Sacramento, sembra sia possibile avanzare cautamente una nuova ipotesi, ossia che il *Cristo risorto* consista nell'unica opera interamente eseguita da Giovanni Battista Bregno.

Secondo il catalogo attuale, confermato da Anne Markham Schulz nel 2017, lo scultore sarebbe responsabile anche dell'esecuzione del *San Pietro*. Il *San Paolo*, invece, nel 1991

---

<sup>275</sup> SCHULZ 1991, pp. 38-39. Anne Markham Schulz non fornisce un'ipotesi attributiva; il bronzo è attribuito nei cataloghi del museo a Severo da Ravenna (si veda ARMIRAGLIO 2006, p. 178), oggi invece sul sito del museo è dato come "Italia Settentrionale".

<sup>276</sup> LUCHS 1995, 41-50; SCHULZ 2013, pp. 161-171.

venne attribuito dalla studiosa a Lorenzo Bregno sulla base del documento datato al 30 marzo 1513, nel quale il pagamento per la scultura veniva corrisposto a quest'ultimo.<sup>277</sup>

Ma è possibile che entrambe le opere siano state eseguite con l'intervento di Lorenzo.

Il ragionamento che si vuole proporre, si basa ancora una volta sull'analisi dei panneggi.

Ponendo a confronto il *San Pietro* (fig. 129) e il *San Paolo* (fig. 130) con il *San Sebastiano* (fig. 131) e il *San Eustachio* (fig. 132) di Lorenzo Bregno, eseguiti tra il 1514 e il 1517,<sup>278</sup>

risulta evidente l'immediata relazione che si crea, soprattutto, tra le pieghe dei tessuti. In tutte e quattro le opere, questi sono scolpiti attraverso la distribuzione di solchi più profondi che rendono la resa finale più dura, dunque difficilmente comparabile con la veste leggera del *Cristo risorto* di Giovanni Battista.

La tesi che appare più probabile, dunque, essendo anche il cantiere della Cappella del Santissimo Sacramento un lavoro che coinvolse tutta la bottega dei Bregno, consiste nell'intervento, da parte di Lorenzo Bregno, della gestione dei panneggi dei due Santi. Per ciò che concerne i volti, invece, sembra più plausibile che questi siano stati tratti da dei modelli presenti in bottega ed elaborati dal maestro, ossia Giovanni Battista. Come visto più volte, infatti, il volto di *San Pietro* venne soventemente utilizzato come termine di paragone per avallare altre attribuzioni a Giovanni Battista, come nel caso del *San Marco* nella Cappella Badoer Giustinian o del rilievo della *Visitazione*.

Allo stesso modo, anche gli *Angeli* (figg. 133-134) posti nelle nicchie accanto al *Cristo risorto* devono essere ricondotte ad un lavoro eseguito dalla bottega, come già proposto da Anne Markham Schulz,<sup>279</sup> per l'adozione dell'ormai noto linguaggio bregnesco ma privo della grazia e dall'influenza classicista che, come ben dimostrò nel biennio tra il 1506 e il 1508, fu raggiunta dallo scultore.

---

<sup>277</sup> SCHULZ 1991, p. 165.

<sup>278</sup> SCHULZ 2017, pp. 307 e 309.

<sup>279</sup> SCHULZ 1991, p. 165.

## 6. Le prime commissioni veneziane: la *Tomba Pesaro* e il *Rilievo Loredan*

Nel primo decennio del Cinquecento, contestualmente ai lavori svolti tra Treviso e Cesena, Giovanni Battista Bregno si trovò impegnato nella gestione di alcuni incarichi pervenuti anche dalla città di Venezia.

Nella lettura dell'attività professionale dello scultore, questi ultimi risultano essere, spesse volte, quelli per i quali è possibile riscontrare maggiori caratteri d'incoerenza e alcune difficoltà interpretative. Con tutta probabilità, ciò deriva dal ruolo sempre più importante occupato dalla bottega, il cui aiuto dovette essere stato fondamentale per l'organizzazione delle numerose commissioni che vi entravano.

Un ruolo altrettanto importante fu ricoperto da Lorenzo Bregno, il quale, secondo la biografia tracciata da Anne Markham Schulz, nei primi anni del Cinquecento si avvicinava ai vent'anni e a divenire un fidato collaboratore di Giovanni Battista.<sup>280</sup> Nel documento del 31 luglio 1506 (che coincide anche con la prima apparizione documentaria di Lorenzo), quest'ultimo si trovava ad incassare un acconto e ad accettare le condizioni contrattuali a nome del fratello, che in quel momento risultava assente, per il rivestimento della cupola della Cappella del Santissimo Sacramento.<sup>281</sup>

La *Tomba del Capitano da Mar Benedetto Pesaro* (fig. 136) appare fortemente relazionabile a tali circostanze.<sup>282</sup> L'11 luglio 1503, Benedetto Pesaro dispose, attraverso la redazione del proprio testamento, la costruzione di una tomba-altare.<sup>283</sup> In seguito alla sua morte, avvenuta in quell'anno, il figlio Girolamo si premurò di adempiere alle volontà

---

<sup>280</sup> SCHULZ 1991, pp. 15-16.

<sup>281</sup> APPENDICE B, III, 3.4.

<sup>282</sup> CATALOGO XV.

<sup>283</sup> SCHULZ 1991, p. 117.

paterne, ma al momento non risulta siano emersi documenti che attestino la commissione a Giovanni Battista Bregno.<sup>284</sup>

L'attribuzione, infatti, giunse attraverso Francesco Sansovino, che nella *Venetia* del 1581 attribuiva a Lorenzo Bregno la responsabilità esecutiva della statua di Benedetto Pesaro, imperante al centro del monumento.<sup>285</sup> Nel corso dell'Ottocento, ed in particolare a partire da Antonio Quadri, quell'attribuzione non venne ridiscussa e anzi, nel tentativo di individuare e tracciare alcune personalità parte della dinastia dei Bregno, la *Tomba Pesaro* cominciò a dirsi un prodotto della «Scuola de' Bregni».<sup>286</sup>

La proposta che questa sia stata eseguita nel 1508, mai contestata anche negli studi moderni di Anne Markham Schulz, è strettamente correlata ad un'altra informazione giunta da Sansovino, ossia l'attribuzione della statua del *Marte* (fig. 137), posta sul pilastro destro al di sopra della trabeazione del monumento, allo scultore toscano Baccio da Montelupo.<sup>287</sup> Quest'ultimo, infatti, è documentato a Venezia nel 1508, ma non è emerso se avesse, in quel momento, stretto degli accordi professionali con la bottega dei Bregno:<sup>288</sup> ne conseguì, ad ogni modo, che sulla base di tale supposizione la *Tomba Pesaro* venne datata al 1508 anche dalla studiosa americana.<sup>289</sup>

In vista delle numerose commissioni giunte a Giovanni Battista già nei primi anni del secolo, però, appare legittimo proporre il 1503 come *terminus post quem* per l'esecuzione dell'opera, ossia l'anno nel quale fu redatto il testamento di Benedetto Pesaro e in cui avvenne la sua morte. Inoltre, tale ipotesi fornirebbe un ulteriore dato utile

---

<sup>284</sup> SCHULZ 1991, pp. 193-194.

<sup>285</sup> SANSOVINO 1581, p. 66.

<sup>286</sup> APPENDICE A, XXII; ANTONIUTTI 2007, pp. 19-24.

<sup>287</sup> SANSOVINO 1581, p. 66.

<sup>288</sup> LUCIDI 2022, pp. 117-118.

<sup>289</sup> SCHULZ 1991, pp. 42-47; SCHULZ 2017, pp. 301-303.

per giustificare l'assenza di Giovanni Battista al Santo di Padova in seguito alla chiamata che, si ricorda, giunse nel 1502.<sup>290</sup>

Ricevendo un incarico prestigioso da Venezia, una città nella quale sorgevano imponenti tombe monumentali volte ad omaggiare dogi e ammiragli della Repubblica, è possibile che Giovanni Battista Bregno abbia cominciato proprio da qui a trascurare la commissione padovana. Dal punto di vista della composizione architettonica, infatti, la *Tomba Pesaro* risenti dell'influenza di un modello indiscusso di quegli anni, cioè la *Tomba del doge Andrea Vendramin* di Tullio e Antonio Lombardo, al tempo nella chiesa di Santa Maria dei Servi (fig. 138).<sup>291</sup>

Ancora una volta, Bregno si confrontò con i Lombardo nel tentativo di adeguarsi al loro linguaggio, concependo la tomba dell'ammiraglio secondo un decorativismo d'ispirazione antiquariale e la medesima impostazione ad arco di trionfo.

Nel 1991, Anne Markham Schulz attribuì la scultura di Benedetto Pesaro (fig. 139) a Giovanni Battista Bregno, rifiutando così l'assegnazione alla mano di Lorenzo segnalata da Francesco Sansovino e sostenuta dalla storiografia successiva.<sup>292</sup>

La tesi della studiosa si basava sulle diversità riscontrate tra l'effigie dell'ammiraglio e quella del condottiero Bartolino Terni (fig. 140), stante sul monumento funebre a lui dedicato nella chiesa di Santa Trinità a Crema e unica opera firmata di Lorenzo Bregno.<sup>293</sup>

In quest'ultima, Schulz non riusciva a riscontrare lo stesso slancio corporeo conferito alla scultura – nell'opera veneziana rintracciabile attraverso la gamba destra leggermente piegata – che invece le parve di notare nel *Cristo come uomo dei dolori* di Giovanni

---

<sup>290</sup> APPENDICE B, I, 1.1.

<sup>291</sup> È necessario qui riportare l'opinione di Matteo Ceriana, il quale non sostiene che Giovanni Battista Bregno disponesse delle abilità per gestire cantieri architettonici, se non come traduttore di disegni e idee altrui. La tesi dello studioso si basa sulla difficoltà di ricostruire con precisione le vicende dell'*Altare Bettignoli Bressa* e dell'*Altare del Corpus Domini*, spostati entrambi più volte e probabilmente riassemblati nella loro struttura architettonica, rendendo dunque difficile ricostruire ciò che venne concepito dallo scultore al di fuori delle opere scultoree. Si veda a tal proposito CERIANA 1994, p. 23.

<sup>292</sup> SCHULZ 1991, p. 42.

<sup>293</sup> SCHULZ 1991, pp. 137-138.



Battista (fig. 141), una delle prime opere che lo scultore probabilmente eseguì per l'*Altare del Corpus Domini*. Al momento, risulta difficile assentire con la tesi della studiosa, in quanto sembra che la statua di Benedetto Pesaro condivida diversi tratti in comune, piuttosto, con il *San Giovanni Evangelista* dello stesso altare cesenate.

Ponendo a confronto le due opere (figg. 142-143), le pieghe del panneggio sono dotate di curvature molto simili tra loro, soprattutto nell'effetto che creano appoggiandosi alle figure e per come cadono lungo il corpo.

Nel paragrafo precedente, è stata avanzata l'ipotesi che il *San Giovanni Evangelista* dell'*Altare del Corpus Domini* sia stata una delle ultime sculture eseguite per quella commissione, oppure che questa abbia visto l'intervento di Lorenzo Bregno durante la sua esecuzione.

La questione dell'effigie Pesaro, dunque, rimane di difficile lettura e le ipotesi rimangono aperte, ma pare che si attesti come il primo lavoro nel quale è maggiormente riscontrabile la probabilità che i due fratelli abbiano lavorato insieme.

Passando sotto la *Tomba Pesaro*, poi, due tondi raffiguranti *San Girolamo Penitente* (fig. 144) e *San Benedetto* (fig. 145) decorano le pareti laterali che aprono il portale della sagrestia.

In particolare, il *San Benedetto* (fig. 146) collocato sul lato destro appare l'unico segmento della *Tomba Pesaro* il cui stile risulta parzialmente connesso con l'operato di Giovanni Battista, in quanto conserva i tratti fisiognomici caratteristici delle figure maschili elaborate dallo scultore. Nonostante è probabile che sia un lavoro svolto dalla bottega, può essere comunque relazionato con i volti dei *Santi Marco, Nicola e Giacomo* del *Rilievo Loredan* di Palazzo Ducale (fig. 147), per la condivisione in entrambe le opere dell'ormai metodo codificato di acconciare la barba, sebbene nel rilievo ducale queste appaiano meno profondamente lavorate dal trapano.

Il rilievo del *Doge Leonardo Loredan con i santi Marco, Nicola e Giacomo dinanzi alla Vergine con il Bambino* nella Camera degli Scarlatti<sup>294</sup> (fig. 148), infatti, si qualifica come un'opera molto raffinata di Giovanni Battista Bregno che, nel catalogo dello scultore, si contraddistingue per la minore profondità conferita alla scena.<sup>295</sup>

Come già brevemente introdotto per il caso del *San Marco Evangelista* nella Cappella Badoer Giustinian, il rilievo di Palazzo Ducale condivideva con quello francescano l'attribuzione a Pietro Lombardo, avanzata da Anne Markham Schulz nel 1977.<sup>296</sup> La sua tesi si basava sul confronto tra i due *San Marco* (figg. 149-150) ma, in seguito all'inserimento dell'esemplare francescano nel catalogo di Bregno nel 2003<sup>297</sup> e ritenendo ancora validi i confronti, ne conseguì che anche il rilievo con Loredan fu attribuito a Giovanni Battista in un articolo del 2008.<sup>298</sup>

In quella sede, tornando così a ragionare sull'opera, la studiosa invitava a notare le visibili diversità tra il rilievo di Dante nella *Tomba di Ravenna*, opera certa di Pietro Lombardo (fig. 151), e quello di Palazzo Ducale, soprattutto per il modo nel quale Giovanni Battista decise di conferire minore profondità all'intera scena. Nell'opera di Pietro, invece, questa appare più marcata a causa di un maggiore studio della prospettiva.

Per avanzare una proposta cronologica rispetto all'esecuzione del *Rilievo Loredan*, si può dire che Anne Markham Schulz partì piuttosto da lontano.

Sempre nell'articolo del 2008, la studiosa individuò un primo punto di riferimento nella *Pala Barbarigo* di Giovanni Bellini (fig. 152), eseguita nel 1488 e custodita negli

---

<sup>294</sup> FERRARA 2023, pp. 303-304. Rispetto alla collocazione del rilievo Loredan, Ferrara invitò a ricordare gli studi condotti da Simi (cfr. SIMI 1992, pp. 25-36), nei quali lo studioso ipotizzava che il rilievo, prima di trovare l'attuale collocazione nella Camera degli Scarlatti, fosse collocato nella nuova cappella di San Nicola in Palazzo Ducale, voluta dal doge Leonardo Loredan durante il suo dogato. Inoltre, ricordava dell'esistenza di un'altra cappella di San Nicola, collocata nell'area est del Palazzo, più antica e demolita nel 1525, anch'essa papabile d'esser stata il luogo nel quale fu custodito il rilievo di Bregno.

<sup>295</sup> CATALOGO XVIII.

<sup>296</sup> SCHULZ 1977, pp. 38-39.

<sup>297</sup> SCHULZ 2003, p. 60.

<sup>298</sup> SCHULZ 2007 (2008), pp. 10-12.

Appartamenti dogali del Palazzo fino al 1501, ossia l'anno della morte del doge Agostino Barbarigo.<sup>299</sup> Un confronto tra le opere appare quanto più calzante, in quanto nel rilievo lo scultore riprese diverse soluzioni belliniane: la *Madonna col Bambino* è in entrambe le opere sopraelevata rispetto alle altre figure, il basamento ricorda il committente dell'opera attraverso lo stemma araldico e, nell'opera di Bregno come quella di Bellini, il *Cristo bambino* è rivolto verso il doge inginocchiato (fig. 153-154). Uno schema consolidato, quindi.

Il secondo punto di riferimento venne individuato poi nell'anno 1506, il *terminus post quem* per l'esecuzione della tavola raffigurante *Jacopo Pesaro presentato a San Pietro da papa Alessandro VI* da parte di Tiziano Vecellio (fig. 155).<sup>300</sup> Secondo Schulz, quest'ultima appare come l'unico precedente al rilievo bregnesco nel quale il doge è rappresentato interamente di profilo e posto al centro della scena (figg. 156-157). Ne conseguì, dunque, che secondo le analisi condotte dalla studiosa anche questa soluzione fornì un modello a Bregno, ma secondo la sua tesi sull'evoluzione stilistica dello scultore il *Rilievo Loredan* venne eseguito tra il 1510 e il 1515.

Ciò, appare alquanto incoerente, però, con il confronto da lei proposto con il *San Marco* della Cappella Badoer Giustinian, eseguito circa nel 1505 e utilizzato come termine di paragone valido per avallare l'attribuzione.

In attesa di ulteriori ricerche, dunque, sembra più adatto collocare l'esecuzione del rilievo tra il 1501 e il 1521, ossia i termini cronologici del dogado Loredan.

---

<sup>299</sup> SCHULZ 2007 (2008), p. 10.

<sup>300</sup> FERRARA 2023, p. 300. È qui presente, inoltre, la proposta che il rilievo Loredan sia stato eseguito tra il 1501, l'anno di elezione al soglio dogale di Loredan, e il 1507, anno nel quale Giovanni Bellini dipinse il ritratto del doge con i quattro figli, conservato alla Gemäldegalerie di Berlino. Facendo riferimento alla documentazione del restauro di quest'ultima, dalla quale è possibile attestare che Bellini dipinse *ex novo* il ritratto del doge, secondo la tesi dello studioso il 1507 va inteso come un *terminus ante quem* perché la rappresentazione del doge, in quegli anni, doveva già essere abitata da precarie condizioni di salute. Nel rilievo Loredan, invece, il doge appare in salute.

Più specificatamente, poi, sulla base delle riconsiderazioni qui proposte, è possibile porre a confronto l'effigie del doge con quelle di Carlo e Camillo Verardi dell'*Altare del Corpus Domini* di Cesena, per avanzare l'ipotesi che il rilievo di Palazzo Ducale possa essere stato realizzato da Bregno intorno al 1505.

Le vesti del doge, sebbene connotate da un maggior numero di pieghe verticali studiate per riproporre la veste cerimoniale, condividono con quelle dei Verardi la pressoché medesima struttura (figg. 158-159-160). Quest'ultima si basa, soprattutto, sull'effetto creato dall'accumulo di tessuto sul suolo, in entrambe le opere ancora contraddistinto da una maggiore durezza rispetto a quella riscontrabile, per esempio, nel *San Giovanni Evangelista* (fig. 161).

## **7. Le *Virtù* per il sarcofago del Cardinale Zen nella Basilica marciana**

A conferma dell'ormai acquisita notorietà tra i maestri della Repubblica, Giovanni Battista Bregno figura documentato, tra il 1506 e il 1509, tra gli scultori che sostituirono Antonio Lombardo per la commissione delle *Virtù* poste intorno al sarcofago del Cardinale Giovanni Battista Zen.<sup>301</sup>

Situato all'interno della Cappella omonima nel proto-nartece della Basilica di San Marco, la realizzazione dell'opera fu parte di uno dei più importanti cantieri monumentali della città di Venezia, reso possibile grazie all'ingente somma, pari a duecentomila ducati, lasciata dal Cardinale Zen alla Serenissima in seguito alla sua morte avvenuta nel 1501.<sup>302</sup> Nel 1504, Antonio Lombardo stipulò un primo contratto con i Procuratori di San Marco de citra per l'esecuzione dei modelli delle sculture da collocare all'interno della preziosa

---

<sup>301</sup> APPENDICE B, V.

<sup>302</sup> JESTAZ 1986, p. 11.

cappella<sup>303</sup> e, prima della sua partenza per Ferrara nel 1506, lo scultore realizzò quelli per il rilievo del *Dio Padre*, posto nel ciborio, e per il gruppo della *Madonna col Bambino* e i santi *Pietro* e *Giovanni Battista*, questi ultimi poi realizzati ex novo da Paolo Savin.<sup>304</sup> Per l'ambito tecnico e la fusione, invece, i Procuratori si erano rivolti ad Alessandro Leopardi nel 1503, il quale venne però sostituito da due importanti famiglie di fusori, ovvero gli Alberghetti e i Campanato.<sup>305</sup>

Il 31 luglio 1506, in seguito alla partenza di Antonio verso la corte estense di Ferrara, Giovanni Battista Bregno e Paolo Savin vennero incaricati dell'esecuzione delle *Virtù* poste intorno al sarcofago, anch'esse parte della commissione al Lombardo.<sup>306</sup> Il 22 giugno 1509, i Procuratori di San Marco de citra corrisposero il pagamento a Giovanni Battista per un totale di quattro figure, mentre Paolo Savin fu pagato per tre figure.<sup>307</sup> Al momento, non è chiaro quale destino toccò alla quarta figura menzionata nel pagamento: osservando l'arca Zen, infatti, le figure realizzate da Paolo Savin sono riconoscibili in quelle poste sul lato est (fig. 162), mentre quelle di Bregno sul lato ovest (fig. 163).

Nel volume del 1991, Anne Markham Schulz ridiscusse la responsabilità esecutiva di Bregno, nonostante i documenti che chiarivano il suo coinvolgimento. Sulla base di un confronto tra le tre figure, la studiosa ritenne che le due *Virtù* poste ai lati estremi del sarcofago fossero state realizzate da Lorenzo Bregno.<sup>308</sup> Per ciò che concerne la figura centrale, invece, che risulta essere quella più affine alla mano di Giovanni Battista Bregno, si disse non in grado di avanzare un'attribuzione.<sup>309</sup> In quella sede, lasciò così

---

<sup>303</sup> JESTAZ 1986, p. 185.

<sup>304</sup> JESTAZ 1986, pp. 185, 196.

<sup>305</sup> AVERY 2011, pp. 117-118.

<sup>306</sup> APPENDICE B, V, 5.1.

<sup>307</sup> APPENDICE B, V, 5.2.

<sup>308</sup> SCHULZ 1991, pp. 63-64.

<sup>309</sup> SCHULZ 1991, pp. 40-42.

aperta un'ipotesi poi tramutata in una vera e propria tesi nel 2008, quando ritornò a ragionare sulle *Virtù Zen*: a quel punto, l'opera venne attribuita a Giovanni Battista Bregno con qualche titubanza, soprattutto per l'impossibilità di riconoscere nella mano dello scultore l'utilizzo di un linguaggio classicista, effettivamente poco coerente nella ricostruzione da lei proposta.<sup>310</sup>

Inoltre, la nuova attribuzione di Bregno conteneva una riserva, ossia che questo modellò la scultura sulla base di un prototipo di Antonio Lombardo, e per l'esattezza una *Temperanza* oggi ignota, segnalata in un documento del 2 maggio 1506.<sup>311</sup>

Osservando le tre figure (figg. 164-165-166), risulta chiaro che, rispetto a quelle poste ai due estremi del sarcofago, quella centrale contenga un moto diverso espresso dal panneggio, che appare più studiato attraverso una maggiore concentrazione di pieghe. Ciò, come visto nel caso della Cappella del Santissimo Sacramento, risulta effettivamente coerente con l'operato di Giovanni Battista tra il 1506 e il 1508. Un confronto tra la *Virtù* centrale con il *Cristo trevigiano* (fig. 167-168), permette infatti di rilevare un linguaggio affine e un obiettivo comune nella resa del tessuto.

Attraverso la comparazione dei volti, però, mi permetto di esprimere qualche titubanza, in quanto l'alfabeto appare comune ma il lessico leggermente differente.

Il volto del *Cristo risorto* (fig. 169) è molto più raffinato nella strutturazione dei tratti fisiognomici, dotato di una capigliatura appiattita e caratterizzata da numerosi ma fini solchi, il naso è piccolo e dritto e gli occhi non sono troppo sporgenti. Al contrario, la *Virtù* è invece contraddistinta dalla conferma dell'occhio molto sporgente, e il suo naso sembra leggermente più aquilino (fig. 170). Due dettagli della folta capigliatura (figg. 171-172), inoltre, permettono di confrontarla con quella del *Busto femminile* del Metropolitan (figg. 173-174). Sebbene condividano lo stesso obiettivo nella resa

---

<sup>310</sup> SCHULZ 2007 (2008), p. 9.

<sup>311</sup> JESTAZ 1986, pp. 194-195.

dell'acconciatura strutturata in ciocche e legata sulla nuca, l'esemplare marciano appare più grossolano e non investito dalla raffinatezza insita nella scultura di Bregno prodotta a partire dal 1503, ossia in seguito all'*Altare Bettignoli Bressa*. In seguito a numerosi ragionamenti, dunque, al momento si è concordi con le titubanze avanzate anche da Anne Markham Schulz già nel 1991.

## **8. La cornice dell'*Assunta* di Tiziano e *Maddalena* e *Caterina* della *Tomba Vendramin***

In conclusione di queste riconsiderazioni su Giovanni Battista Bregno, risulta necessario vagliare una delle attribuzioni più contestabili proposte da Anne Markham Schulz nel catalogo dello scultore, ossia la cornice dell'*Assunta* di Tiziano Vecellio nella Basilica dei Frari e le sculture issate sopra di essa (fig. 175).<sup>312</sup>

I termini entro i quali venne realizzata la cornice risultano strettamente legati a quelli esecutivi del dipinto, commissionato a Tiziano nel 1516 dal guardiano del convento francescano Germano Casale e consegnato nel 1518, anno nel quale Marin Sanudo restituì nei suoi diari una debita descrizione delle numerose celebrazioni organizzate per l'installazione della pala.<sup>313</sup> Al momento, non sono note evidenze documentarie che chiariscano la commissione alla bottega dei Bregno, ma secondo la ricostruzione di Anne Markham Schulz, il confronto con la vicina *Tomba Pesaro* appare sufficiente per avanzare l'ipotesi che anche la cornice dell'*Assunta* venisse realizzata da Giovanni Battista.<sup>314</sup>

Già si evidenziava, nel primo capitolo, la possibilità che questa sia un'opera in realtà realizzata da Lorenzo Bregno, il quale probabilmente collaborò con Tiziano diverse

---

<sup>312</sup> CATALOGO XIX.

<sup>313</sup> GOFFEN 1991, p. 53.

<sup>314</sup> SCHULZ 1991, p. 188.

volte durante la sua carriera. Allo scultore, infatti, sono attribuite le cornici della *Pala Pesaro*,<sup>315</sup> anch'essa ai Frari, quella dell'*Annunziata Malchiotro* nel Duomo di Treviso<sup>316</sup> e, secondo una tesi proposta da Giovanni Agosti nel 1991,<sup>317</sup> pare che i due abbiano collaborato anche per Altobello Averoldi a Brescia, dato che ciò che rimane della sua tomba nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso presenta delle affinità con le produzioni di Lorenzo Bregno.

Senza escludere il ruolo fondamentale che poté ricoprire Giovanni Battista nella mediazione avvenuta per la commissione – che negli anni centrali del secondo decennio del Cinquecento si presentava sicuramente come uno scultore affermato e dotato di una duratura fama – appare probabile che, in vista di queste possibili collaborazioni con Tiziano, anche della cornice dei Frari se ne sia occupato maggiormente Lorenzo.

A sostegno di ciò, inoltre, subentra l'analisi delle sculture attribuite a Giovanni Battista poste sul coronamento dell'opera. Anne Markham Schulz attribuì allo scultore il *Sant'Antonio da Padova* (fig. 176), a Lorenzo Bregno il *San Francesco* (fig. 177) mentre, per ciò che concerne il *Cristo risorto* (fig. 178) posto al centro delle due figure, la studiosa riuscì ad individuare la mano di entrambi gli scultori.<sup>318</sup>

Sebbene questo risulti difficile da verificare, come nel caso della statua di Benedetto Pesaro vista poc'anzi, appare invece più facile rifiutare i confronti da lei proposti per avvalorare la tesi sull'attribuzione a Giovanni Battista del *Sant'Antonio da Padova*.

Il confronto tra il capo di quest'ultimo (fig. 179) e quella del *San Pietro* trevigiano (fig. 180), argomentato secondo l'ipotesi che le due figure dispongano della medesima forma squadrata dotata di straordinaria profondità tra il naso e l'orecchio, sembra

---

<sup>315</sup> SCHULZ 2017, p. 303.

<sup>316</sup> CERIANA 1994, pp. 25-26.

<sup>317</sup> AGOSTI 1991, pp. 55-88; SCHULZ 1996, pp. 40-59.

<sup>318</sup> SCHULZ 1991, pp. 185-188.



leggermente forzato. Le due sculture condividono, ancora una volta, un medesimo alfabeto, ma non sembra parlino la stessa lingua.

Il *Sant'Antonio da Padova*, infatti, forse anche a causa del decennio che intercorse tra l'esecuzione delle due opere, si qualifica come un'opera più spessa, dotata di maggiore prestanza fisica, e il suo volto perde l'aura classicista propria delle sculture prodotte da Bregno poco prima dell'inizio degli anni Dieci del secolo (fig. 181). Se si affianca a quest'ultima la statua del *Cristo risorto* di Treviso – che risulta l'ultima opera cronologicamente documentata – il cambiamento è tale da ridere difficile immaginarlo.

L'unico punto in comune con il *San Pietro*, invece, appare il panneggio concepito con una solidità che, come più volte evidenziato, risulta essere una caratteristica dell'operato di Lorenzo Bregno. Questo è restituito attraverso un tessuto sostenuto e spesso nella sua conformazione, caratteristica che rende ancora più bizzarro l'ulteriore confronto proposto da Schulz, individuando nello stile “tardo” di Giovanni Battista l'appiattimento delle forme che, secondo la sua ricostruzione, si ritroverebbe anche nel *Paggio* posto sul coronamento della *Pala Pesaro* ai Frari (fig. 182), un'opera che nel catalogo proposto dalla studiosa è datata dopo il 1519.<sup>319</sup> Un fattore che, sempre secondo questa analisi, si ritroverebbe anche nel *Fra Teodoro come San Domenico di Giovanni Bellini*, eseguita nel 1515 circa (fig. 183), sebbene l'accostamento delle opere riveli i pressoché nulli tratti in comune.

Risulta interessante, invece, la recentissima attribuzione avanzata da Francesco Caglioti durante una conferenza, il quale propose di attribuire a Giovanni Battista Bregno le statue di *Santa Caterina* (fig. 184) *Santa Maddalena* (fig. 185) poste ai lati del *Monumento funebre del doge Andrea Vendramin* nella Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.<sup>320</sup>

---

<sup>319</sup> SCHULZ 1991, pp. 188-191.

<sup>320</sup> CATALOGO XX.

Le due sante, che provengono dalla chiesa di Santa Marina, soppressa nel 1810, sono tradizionalmente attribuite a Lorenzo Bregno da Francesco Sansovino.<sup>321</sup> L'assegnazione, poi, fu mantenuta fino alle più recenti pubblicazioni di Anne Markham Schulz.<sup>322</sup>

La nuova proposta avanzata da Caglioti, però, sebbene in seguito al 1508, come si è detto, il catalogo di Giovanni Battista Bregno non conti opere connesse ad evidenze documentarie da permettere dei confronti certi, risulta coerente nella possibile evoluzione stilistica dello scultore. Rispetto al *Sant'Antonio da Padova* sulla cornice dell'*Assunta* di Tiziano, i panneggi delle due sante appaiono dotati di una fluidità più coerente alla maniera di Bregno.

Un confronto con il *San Giovanni Evangelista* di Cesena, un'opera che smosse dubbi per l'articolazione di un panneggio molto più fluido rispetto alle sculture a lei vicine, consente qui di immaginare l'ulteriore evoluzione dello scultore entro la fine degli anni venti del secolo. Attraverso la concezione di queste sculture, dimostrò così di aver compreso e recepito la maniera moderna, ora fatta di figure femminili ispessite nella corporatura e dotate di vesti rigonfie. Tali caratteristiche, insieme alle articolate capigliature, risultano fortemente coerenti con i modelli di Tiziano, come per esempio la *Giovane donna alla toletta* (fig. 186),<sup>323</sup> o la *Flora* di Palma il Vecchio (fig. 187),<sup>324</sup> a conferma di quanto Giovanni Battista Bregno sia stato uno scultore in grado di cogliere e accogliere nella propria opera il gusto del suo tempo.

---

<sup>321</sup> SANSOVINO 1581, p. 11.

<sup>322</sup> SCHULZ 1991, pp. 174-177; SCHULZ 2013, pp. 181-182.

<sup>323</sup> JOANNIDES 2001, pp. 258-260.

<sup>324</sup> JOANNIDES 2001, pp. 266-267.

## APPENDICE A

### FONTI

1505 – G. Fantaguzzi, *Caos, cronache cesenati del sec. XV di Giuliano Fantaguzzi* (1480-1521), in *Cesena nella storia*, a cura di D. Bazzocchi e P. Galbucci, Bologna, 1915, p. 217

I. p. 87

1505, Giugno. La Cappella del Corpus domini nel domo fo stabilita de le figure de marmore per ducati 300 e misser Camillo per le fation morite.

1572 – G. Rossi, *Historiarum Ravennatum. Libri decem, Cum indice amplissimo*. Venetiis, MDLXXII

II. p. 464

Interea Filiusius Rovarella Archiepiscopus, cum instaurasset Ursianam Bibliothecam: aram corporis Christi, secto, artificiosoq. & inaurato marmore eleganter ornasset: aram erexisset Christo Deo cruci affixo, quae est ad maximà templi portam, laeva egredientibus, agrisq. ditasset.

1581 – F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino nella quale si contengono tutte le guerre passate, con l'attioni illustri di molti senatori; le vite dei principi et gli scrittori veneti del tempo loro; le chiese, fabbriche, edifici et palazzi publichi et privati; le leggi, gli ordini et gli usi antichi et moderni, con altre cose appresso notabili et degne di memoria*, in Venetia appresso Iacomo Sansovino, MDLXXXI

III. pp. 14r-14v; p. 15r

... & la quinta dei Giustiniani, fu opera di ..... dove si legge

D. O. M. LAVRENTIO IVSTINIANO D. MARCI PROCVRATORI  
ANT. F. ET FRANCISCAE VXORI AMANTISS. M.D.LI.

& dall'altra parte,

ANTONIO IVSTINIANO SENATORI ANTONII F. ET POSTERIS  
ANNO M. D. LI.

[...]

Di quindi s'entra nella Cappella de Profeti della casa Giustiniana tutta coperta di figurette di mezzo rilievo con ricchi freggi marmi & di bronzi. La quale per grandezza di corpo & per bellezza di sito è molto honorata. & vi sono queste iscrittioni.

Hieronimo Iustiniano Ant. F. Senatori summa prudentia, & in egritate clar, S. Marci Procuracionem adepto, perque omneis ferè urbanas dignitateis multa cum laude versato, qui uixit ann. LXII.Mens.X.dies XIX. Agnesina Baduaria Hier. F. coniugi unanimi, fibi, posterisque fuis F.C.

Et dall'altra parte:

Hieronimo Baduario Sebast.F. & Hieronimo Baduario Iac.F. viris, & sanctitate vitae, & in Rep. Administranda consilio, ac fide cum priuatim, tum publicè fructuosis, Agnesina Baduaria haeres, patri magniq.patruo optimè de se meritis fue inillos pietatis testimonium. H. M. P.

Del qual Hieronimo Giustiniano, & Agnesina amendue usciti di nobilissima stirpe, & honorata per molti huomini illustri, nacque Marc'Antonio Giustiniano gentil huomo d'innocente vita, lontano dall'ambitione, & officioso fra tutti gli altri della sua patria nel tempo suo.

pp. 66r-66v

... la statua pedestre di Benedetto da Pesaro fu fatta da Lorenzo Bregno.

Et il Marte di marmo lo scolpì Baccio da Mote Lupo Fiorentino.

1604 – G. Stringa, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M. R. D. Giovanni Stringa, Canonico della Chiesa Ducale di S. Marco. Nella quale si contengono tutte le cose, così Antiche, come Moderne, che nell'ottava facciata di questo foglio si leggono. All'illustriss. Et Reverendiss. Mons. Volfango Theodorico, Arcivescovo di Salzburgo, & c. Con sette Tavole copiosissime, & Privilegio. In Venetia, Presso Altobello Salicato. MDCIII.*

IV. pp. 116v-116r

\*Questa cappella è detta dei Profeti; perché vi sono da ambi i lati di lei scolpite in marmo 16 figure di mezzo rilievo, otto per lato, che sono i quattro Evangelisti, & dodici Profeti; sopra le quali figure si veggono in diversi quadretti scolpiti pur in marmo quasi tutti i misteri della nostra Redentione in assai bella maniera. L'altare parimente è tutto in marmo con figure di mezzo rilievo assai belle. Et in somma deve esser questa cappella & per bellezza, & per ricchezza di marmi, & di scultura tra le prima della Città annoverata.

1616 – B. Burchelati, *Commentariorum memorabilium multiplicis hystoriae Tarvisinea locuples promptuarium*; libris quatuor distributum. Hystorico, Antiquario, Poetae; Philospha, In primi autem Christiano, ac Funebrium Studioso, Iucundum, atq; Utile. Auctore Bartholomeo Burchelato Physico. Contenta, ordinem, apparatusq; pagina insequens lucidiùs explicabit. Tarvisii. Ex licentia DD. Superiorum. Apud Angelum Righetium. MDCXVI.

V. p. 353

Cum nihilominus infra Virginium tale quadratum comperiat elegans marmor. VINCISLAI BICIGNOLI TERREVM.

p. 483

... admirari aram illam magnificentissimam perillustrum Bethignolorum nostrorum de Brixia ad D. Clarae: ubi ex alabastro electissimo, nitidissimo omnia: sed cunctis signis illud admirabilius Christi redemptoris nostri, ac Comini Resurgentis, sive de morte potius triumphantis: & illa hinc inde Mariae Virginis, & Ioannis, que diligebat

1664 – G. Fabri, *Le sagre memorie di Ravenna antica. Parte prima, ova con la descrizione delle Chiese tutte della Città, E principali del Territorio Si narrano accuratamente le loro origini, e fondazioni. Si tratta di tutt'i Corpi, e Reliquie più insigni de Santi, E Beati, e loro Vite. Si descrivono i Sepolcri, Epitafi, Iscrizioni, Pitture, E Scolture più riguardevoli. Si discorre dell'introduzione di tutti gli Ordini Regolari E de loro Monasteri così antichi come moderni. Si ricordano tutti li Ravennati Illustri per Santità, Dignità, e Lettere. Si dà piena notizia della nobiltà, e grandezza della Chiesa di Ravenna, e suoi Arcivescovi E di molte Istorie, &*

*Erudizioni così Sagre come Profane. Le scrisse Girolamo Fabri di Sagra Teologia, e dell'una, e l'altra legge Dottore Protonotario Apostolico, e della Santa Chiesa Metropolitana di Ravenna Canonico Teologo. In Venetia, M.DC.LXIV. Per Francesco Valvasente, con Lic. De' Superiori, e Privilegio.*

VI. pp. 537-538

... e che nel nostro Tempio Metropolitano eresse l'Altare del Crucifisso, a cui assegnò rendite, e poderi, e l'altro del Santissimo Sacramento nel sito medesimo, ou'è ora la Sede dell'Arcivescovo, che nel passato secolo essendo stato demolito, ancor oggi si vede un prezioso avanzo dei suoi ornamenti cioè quella bellissima Lapide di marmo greco posta all'Altare della B. V. in cui fino all'anno passato vedevasi scolpita l'arme sue, e nel suo mexo, oue custodivasi già il Santissimo or sta riposta la tanto dal nostro Popolo riverita Imagine di Maria detta del Sudore ...

1678 – G. Fabri, *Ravenna ricercata overo compendio istorico Delle cose più notabili dell'Antica Città di Ravenna; ore disoccupate di Girolamo Fabri. Di sagra Teologia, e dell'una, e l'altra legge Dottore, Protonotario Apostolico, e della Santa Chiesa Metropolitana di Ravenna Canonico Teologo. In Bologna, M. DC. LXXVIII. Per Gio: Recaldni. Con licenza de' Superiori.*

VII. pp. 45-46

L'altra Cappella dedicata alla Beata Vergine detta del Sudore, perché in essa si venera una divotissima Imagine di Maria, che avant' il Sacco dell'anno milla cinquecento dodici sparse miracolosamente Sudor di Sangue, è stata a' nostri giorni edificata con le pie contribuzioni de' Cittadini, & in essa si vede all'Altare una gran tavola di marmo greco vagamente lavorata, ove dentro un nicchio stà riposta la Santa Imagine, e vi sono anche dai lati due nobilissimi Sepolcri antichi pure di marmo greco, in un' de' quali, che è quello à mano destra dell'Altare stà collocato il Corpo dell'Arcivescovo S. Rinaldo molto nell'anno mille trecento vent'uno, e nell'altro à man sinistra riposa quello di S. Barbatiano Sacerdote Antiocheno, che visse, e morì in Ravenna ne' tempi di Valentiniano Terzo Imperatore; i quali due Sepolcri furono qua trasferiti, & egregiamente ornati dalla pia munificenza dell'Arcivescovo Luca Torregiani sepolto egli pure in questa Chiesa

con sontuoso Deposito, che si vede presso la Cappella del Santissimo già descritta.

1684 – D. Martinelli, *Il Ritratto di Venezia diviso in due parti. Nella prima, si descrivono brevemente tutte le Chiese della Città, con le Memorie più illustri, Depositi, Epitaffi, Inscrizioni, Scolture, e Pitture conspiciue, con le dichiarazioni, & Autori di esse. Nella seconda, si dà breve Relazione del Governo della Repubblica, delli Magistrati, delle Fabriche pubbliche, e più riguardevoli, & c. Al Serenissimo Principe Marc'Antonio Giustiniano Doge di Venezia, & c.* Venetia, MDCLXXXIV. Presso Gio: Giacomo Hertz. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

VIII. pp. 191-192

Dirimpetto all'Altare di S. Antonio, si vede la Cappella di S. Girolamo con l'Altare, Tavola, Parapetto, e lati della Cappella di marmi fini con intagli di mezzo rilievo, opera di fattura immensa. Ne la Tavola v'è intagliato S. Girolamo, la B. V. con altri Santi, & Angeli. Nelli lati vi sono tutti gli Evangelisti, e Profeti; e di sopra, la Natività, Vita, e morte di N. S. cosa rara, e mal custodita. Alli lati del suo Altare vi sono due iscrizioni. In una:

Hieronymo Iustin. Ant. F. Senatori summa prudentia, & integritate claro S. Marci Procuracionem ademprio, perque omnes ferè Urbanas dignitates multa cum laude versato, qui vixit annos LXII. Dies XIX. Agnesina Baduaria Hieron. F. Coniugi unanimi sibi, posterisquesuis F. C.

Nell'altra leggesi.

Hieronymo Baduario Sebast. F. & Hieronymo Baduario Iac. F. Viris, & sanctitate vita in Rep. Administranda consilio, ac fide, cum privatim, cum publicè fructuosis; Agnesina Baduaria hares Patri, magnique Patruo optimp de se meritis, sua in illos pietatis testimonium H. M. P.

1696 – V. Coronelli, *Isolario, descrittione Geografico-Historica, Sacro-Profana, Antico-Moderna, Politica, Naturale, e Poetica. Mari, Golfi, Seni, Piagge, Porti, Barche, Pesche, Promontorj, Monti, Boschi, Fiumi, Laghi, Stagni, Bagni, Volcani, Miniere, Gemme, Richezze, e Monete; Iscrittioni, Linguaggi, Governi, Forze Armate, Guerre, Alleanze, Acquisti, Perdite, Tregue, Trattati di Pace, Religioni Claustrali, ed Equestri; Concilj e Missioni; Vescovadi, Arcivescovadi, e Patriarcati;*

*Leggi, Costumi, Habiti, Blasoni, Accademie, Huomini Illustri, Ed ogni più esatta notitia di tutte le isole. Coll'osservatione degli scogli sirti, scagni, e secche del globo terraqueo. Aggiuntivi anche i Ritratti de' Dominatori di esse. Ornato Di Trecentodieci Tavole Geografiche, Topografiche, Corografiche, Iconografiche, Scenografiche, Idrografiche, e Potamografiche; A maggiore dilucidatione, ed uso della Navigatione, E in Supplimento Dei XIV Volumi del Bleau. Tomo II dell'Atlante Veneto. Opera e Studio Del P. Maestro Vincenzo Coronelli Min: Conv: Cosmografo della Serenissima Republica di Venetia, e Professore di Geografia. A spese dell'autore MDCLXXXVI.*

IX. p. 73

Ma ciò, che più cospicuo rende questo nobilissimo Tempio, sono le due gran Cappelle, cioè quella à mano destra dell'Altare Maggiore, dedicata al Santissimo Sacramento, fabbrica in ogni parte magnifica, coll'Altare tutto di ricco marmo, e colla sua Tavola, che è Pittura di Guido Reno Bolognese. L'altra Cappella corrispondente à questa è dedicata alla Beatissima Vergine del Sudore, la quale avanti il sacco dato da' Francesi nel 1512 sudò sangue, e fu in un'Altare tutto di pretioso marmo collocato; il Pavimento della Cappella è pure lastricato di marmo di varj colori.

1697 – P. A. Pacifico, *Cronica Veneta, ovvero Succinto racconto di tutte le cose più cospicue, & antiche della Città di Venetia; E con diligenza, e verità si descrive L'Origine de primi abitanti, Usanze antiche, Habiti, Fabriche, Chiese, Monasterih, Ospitali, Clero, e sua origine, Pitture, Sculture, Pittori, e Scultori, Corpi Santi, e Reliquie, Officij, Magistrati, Prencipi, e Vite loro, ceremonie diverse, Patriarchi d'Aquileia, Grado, e Venetia. Avvenimenti notabili, Senatori famosi, numero, e qualità di Persone, & altre cose memorabili. Di D. Pietro Antonio Pacifico Prete Veneto, Pievano di Santa Maria di Cervarese. Consacrata Al Merito Impareggiabile dell'Illustriss. Sig. Giovanni Picini Veneto Cittadino Originario. In Venetia, MDCXCVII. Per Domenico Lovisa. Con Licenza de' Superiori e Privilegio.*

X. p. 184

Dirimpetto alla cappella di s. Antonio, v'è quella di s. Girolamo, con l'altare il tutto di marmi fini con intaglio di mezo rilievo, con il santo, la B. V. & altri santi: nei lati sono gli Evangelisti, e Profetti; con la natività, vita, e morte di N. S. è questa cappella di Cà Giustiniana.



1758 – F. Cornaro, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane illustrate da Flaminio Corner Senator Veneziano*. In Padova. MDCCLVIII. Nella Stamperia del Seminario. Appresso Giovanni Manfrè. Con Licenza de' Superiori.

XI. p. 80

Ottimissimi sono gli Altari dell'altre Cappelle, fra le quali merita singolar attenzione quella, che è dedicata a San Gerolamo, fabbricata già da' Nobili Badoeri, tutta incrostata di marmi figurati a mezzo rilievo, di finitissimo lavoro.

1777 – M. Oretti, *Pitture della città di Cesena raccolte in essa città da me Marcello Oretti l'anno 1777*, in *Il Patrimonio culturale della provincia di Forlì*, I, *Gli edifici di culto del territorio delle Diocesi di Cesena e Sarsina*, a cura di Orlando Piraccini (Rapporto della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna, ed. Cesare Gnudi, 18), Bologna, 1973, p. 186

XII. (carta 7) DUOMO

Cappella Verardi, il Salvatore, S. Giovanni Battista, S. Giovanni Evangelista e ritratti di Carlo Verardi primo Arcidiacono, Camillo Verardi Cav. Pontificio e angioli, tutto di marmo e ornamenti credo di un Lombardo.

1778 – T. Temanza, *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel Secolo Decimosesto; scritte da Tommaso Temanza architetto ed ingegnere della Sereniss. Repubblica di Venezia. Socio onorario delle Reali Accademie di Parigi, e di Tolosa in Francia, ed in Italia della Clementina di Bologna, della Olimpica di Vicenza, e dei Ricovrati di Padova. Libro Primo*. In Venezia MDCCLXXVIII. Nella stamperia di C. Palese con pubblica approvazione.

XIII. p. 118

Ma la più bell'opera di lui [Tullio Lombardo] è la cappella del SS. Sacramento nel Duomo. Le Statue di essa cappella sono opere sue, e sono anche a' di nostri molto laudate. Sono belle perché sono vestite, avendo i panni con pieghe facili, e grandiose;

1783 – F. Beltrami, *Il forestiere instruito delle cose notabili della città di Ravenna, e suburbane della medesima operetta di Francesco Beltrami prete ravennate*. In Ravenna MDCCLXXXIII. Appresso Antonio Rovere; Con Approvazione.

XIV. p. 92

A mano sinistra entrando vedesi impostato al muro il prospetto di marmo greco dell'antico Ciborio, o Tabernacolo, dove conservavasi l'Augustissimo Sacramento nella Metropolitana. Questo dopo di aver servito di Nicchia alla B. Vergine del Sudore nell'altar vecchio di quella Basilica venne qui trasferito.

1803 – F. M. Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno. Dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia. Parte seconda. Historiam pictura refert*. Venezia presso Francesco Andreola con Regia Permissione, e Privilegio. 1803.

XV. pp. 68f-69f

Avea già fino dal 1493 Venceslao Bressa dopo di aver fabbricato il proprio Palazzo, la Chiesa, ed il Monastero di S. Chiara di Trevigi, avea con lo scalpello dei Lombardi fatto travagliare un Altare con il simulacro del Salvatore, di marmo Corinzio appresso del quale volea fosse innalzato il Sepolcro per riporvi le ossa di se e de' posterì. Ma morto in quell'anno, lasciò ai suoi eredi una pingue eredità condizionata la cura di compiere l'altare, e la sepoltura, ed ambo nel destinato luogo collocarneli. Passò un secolo senza che cosa alcuna siasi fatta in esecuzione della testata sua volontà, finché nel 1591, chiamato per quanto dicesi Girolamo Campagna, a questo Francesco Bettignolo Bressa, diede ogni cura, ed impegno per dar compimento all'altare, ed al mausoleo. Ma Francesco rapito dalla morte; dalla di lui moglie si proseguì l'impresa, e sembra che il Campagna alla statua del Salvatore travagliata da Pietro Lombardo, vi aggiungesse quella della Vergine Santissima, e quella di S. Giovanni Evangelista, ponendo poi i bassi rilievi in marmo corintio nel mausoleo, e con alcuni ornamenti dal nuovo scalpello, si eresse il bell'altare, con la magnifica sepoltura. Il Dott. Mauro nelle sue genealogie essendo egli presente tutta la or narrata storia ci tramanda.

p. 232

Di Tullio poi disegno si è la bellissima Architettata Cappella del Sacramento con il dinaro del Vescovo Bernardo de' Rossi...

1815 – G. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti, opera di Giannantonio Moschini. Volume I. Parte I. Venezia, nella topografia di Alvisopoli* MDCCCXV

XVI. pp. 41-42

Ma degna di osservazione è soprattutto l'altra cappella adorna tutta di sculture del secolo XVI, alcuna delle quali mostra il pur troppo ignoto autore del miglior gusto e del più maschio valore egregiamente provveduto. Nel parapetto dell'altare vi è scolpito il Giudizio Finale con moltissime figure. La tavola n'è divisa in tre comparti. Nella parte superiore vi è N.D. con il Bambino fra due angeli, che tengono l'incensiere; nel mezzo vi è s. Girolamo, che nella destra mano tiene un libro, il quale gli vien sostenuto da un leone in piedi, e porta nella mano sinistra una chiesa con campanile di buona e semplice architettura: nel comparto al lato destro vi è s. Michele che pesa le anime, con una santa che tiene l'agnello in petto, e nel comparto al lato sinistro vi è sant'Antonio di Padova ed un altro santo: finalmente nella parte inferiore vi sono tre comparti divisi da quattro figure, che suonano ciascuna uno strumento: il primo comparto offre s. Girolamo che prega; il secondo s. Girolamo che risana il leone; e l'ultimo lo stesso Santo che parla ad alcuni condottieri di bestie.

Ne' due muri laterali si veggono egualmente intagliati a mezzo rilievo dodici profeti e i quattro evangelisti, i quali ultimi spiegano una perfezione più grande dell'arte. Intorno al fregio vi stanno scolpiti diciotto fatti della vita di N. S. espressi con molta finezza. Cominciando alla destra di chi entra si veggono: 1, il Ritorno dall'Egitto; 2, la Strage degl'Innocenti; 3, la Fuga nell'Egitto; 4, la Circoncisione; 5, l'Adorazione dei Magi; 6, l'Annunziazione con figure in vero mirabili per la loro bellezza; 7, la Venuta dello Spirito Santo; 8, la Resurrezione; 9, (sopra l'altare) la Deposizione della Croce; 10, la Crocifiggione; 11, la Discesa al Limbo; 12, il Portar della Croce; 13, l'Ingresso a Gerusalemme; 14, Cristo che dà la moneta a s. Pietro; 15, i Profanatori scacciati dal tempio; 16, il Battesimo di Cristo; 17, il Battesimo de' Farisei; 18, il Disputar co' Dottori.

1819 – G. Moschini, *Itinéraire de la ville de Venise et des îles circonvoisines par l'abé Moaschini*. Venise, de la typographie de Alvisopoli MDCCCXIX.

XVII. pp. 269-270

Un grand monument de marbres fins, élevé au général Benoit de Pesaro, forme la porte de la sacristie. C'est Laurent Bregno qui a sculpté la magnifique statue de l'urne. La statue, qui est à la gauche de celle-là, et qui offre la figure de Mars, fut faite par Baccio di Montelupo. On a trouvé que dans cet ouvrage les mouvements sont froids, mais qu'il fut exécuté avec beaucoup d'intelligence.

1820 – L. Cicognara, *Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia illustrati da L. Cicognara, da A. Diedo e da G. A. Selva. Edizione con copiose note ed aggiunte di Francesco Zanotto, arricchita di nuove tavole e della versione francese. Volume secondo*. Venezia, nello stabilimento nazionale di G. Antonelli, a spese degli editori Giuseppe Antonelli e Luciano Basadonna MDCCCLVIII

XVIII. p. 75

L'architettura del Monumento è semplice, ricca e maestosa; se si ometta di lodare l'apertura della porta, in cui s'incontra lo sporto delle cornici nei piedistalli delle colonne, la qual cosa pur troppo fu ripetuta ogni qual volta non vennero adoperate colonne di massima altezza. Piacerà di notare con quanta accortezza l'architetto sottopose alla base dell'ordine superiore un rialzo, acciocché per la visuale gli sporti delle cornici inferiori non venissero a togliere la sveltezza e l'eleganza dell'ordine più genite e più elevato.

Viene riferito dagli scrittori delle cose venete, che Lorenzo Bregno scolpisse la statua principale, e non sarebbe difficile che agli scultori ben distinti di quella scuola e di quella famiglia appartenesse anche il totale del Monumento.

1822 – G. Soravia, *Le chiese di Venezia scritte ed illustrate da Giambattista Soravia*. Vol I. Venezia per Francesco Andreola MDCCCXXII.

XIX. pp. 184-186

Dalla chiesa, ora demolita, de' Servi fu trasferito il nobile e ricco altare vicino, dove il diaspro, il porfido, il verde antico ed altri preziosi marmi

rarissimi si veggono con vaga simetria collocati. Fu eretto questo per legato di Verde figliuola di Mastino della Scala Signor di Verona, e moglie di Nicolò d'Este Duca di Ferrara (2) morta l'anno 1364, la quale volle che fosse dedicato a s. Maria Maddalena; e appiedi di esso essere seppellita.

Giunse però l'anno 1524. Prima che i Procuratori di s. Marco de Citra, Commissarj Testamentari della Principessa suddetta ne ordinassero l'esecuzione. Questa venne appoggiata al celebre architetto e scultore Guglielmo Bergamasco (1) il quale vi fece anche la statua della Santa nominata che si è veduta nella Cappella presso la maggiore, che quindi porta il suo nome.

La statua di s. Girolamo (2) che vi fu sostituita è lavoro diligente di Alessandro Vittoria, che risaltare vi fece con somma naturalezza muscoli, tendini e vene; e diede alla testa del Dalmatino Dottore un'aria tale di Santità che muove a devozione.

Dietro ad essa evvi in basso-rilievo la Vergine Assunta al Cielo, dello stesso Vittoria.

Gli indicati due Angeli, genuflessi presso al Tabernacolo nella Cappella del Santissimo Sacramento, stavano un tempo sulla cima di questo altare ai lati d'un Crocefisso...

1822 – L. Crico, *Viaggetto pittorico da Venezia a Possagno*. Venezia dalla tipografia di Alvisopoli, MDCCCXXII.

XX. p. 20

Entrando in questa chiesa [S. Nicolò, Treviso] gioverà cominciar dalla porta maggiore, per lasciar ultimo il capo d'arte veramente sublime nella pittura, che v'ha nel coro. Ponendosi dunque al lato del maggior ingresso, lo sguardo vola tosto ad un altarino, d'incontro ad un altro altare di mole enorme! In queste due opere si può far un confronto tra il gusto del 1400, e quello del principio del secolo scorso, tra le statue di Pietro Lombardo, e quelle del Marinali, tra un ammasso di marmi, colonne a chiocciola, e cartocci di mille guise, e tra semplici nicchie, con piccole statue di forme, comechè alquanto secche per anco, tuttavia mostranti l'aurora di quel bel giorno, che surse quindi poco.

p. 39

Se non che la prego prima di dar un'occhiata in passando alla cappella del ss. Sacramento adorna di alcune belle sculture de' Lombardi che furono, come io le dissi, gli architetti.

1823 – G. Soravia, *Le chiese di Venezia descritte ed illustrate da Giambattista Soravia. Vol. II. Venezia*, per Francesco Andreola. MDCCCXXIII.

XXI. pp. 47-48

Benedetto da Pesaro, morto a Corfù l'anno 1503 fu innalzato il magnifico monumento di fino marmo che adorna la porta della Sacrestia nominata. Quattro colonne di tutto tondo formano in esso tre intercolumnj nel maggiore de' quali è dischiuso l'ingresso, e nei due minori vedesi in grande medaglia il Veneto Leone con due trofei. Negl'intagli del fregio e dei fusti de' piedistalli non saprei se più lodare la grazia dell'invenzione o l'esquisitissima diligenza. Fiancheggiata da due colonne scanalate evvi nell'alto della statua del Pesaro in veste generalizia colla bandiera in pugno, lavorata dallo scultore Lorenzo Bregno. i basso-rilievi della sottoposta base offrono le fortezze di santa Maura e Cefalonia da questo Capitano espugnante; e nei lati venne espressa la galera capitana ed un galeone. Nell'attico v'è Maria Vergine che tiene fra le braccia il Divin suo Bambino, il quale pregando la testa mostra di guardare abbasso. Il Marte a sinistra del monumento è lavorato diligente di Baccio da Monte Lupo Fiorentino: opera ignota al Vasari poiché ne avrebbe parlato. La figura che rappresenta Nettuno (I) essendo di merito all'altra non inferiore, io la direi dell'autore medesimo. Simboleggiano queste il duplice dominio della Repubblica in terra e sul mare. Nell'interno dei pilastri della porta vi sono due medaglie coi santi Girolamo e Benedetto che scolpiti si dicono dal Sansovino.

1824 – A. Quadri, *Otto giorni a Venezia*, Venezia 1824

XXII. pp. 95-96

Crociera a sinistra

Cappella Giustiniani

È collocata lateralmente alla Maggiore: tutta coperta di buone Sculture in marmo: Opere d'ignoti Artisti. Altare: tiene luogo di Tavola una Scultura in più comparti con varie figure. Le principali sono: S.

Girolamo, S. Michele e S. Antonio. \*Il Parapetto rappresenta il Giudizio Universale. Sulle pareti laterali: Dodici Profeti, e quattro Evangelisti. Superiormente a queste figure: Sedici Tavole rappresentanti: la Vita di G.C.

NB. Tutte queste Sculture appartengono al Secolo XV; eseguite però in tre diverse Epoche, poco lontane da loro. L'Altare appartiene alla prima Epoca – I Profeti, e le Storie, alla seconda – Gli Evangelisti ed i piccoli Angeli sotto i riquadri, alla terza.

p. 218

Porta della Sacrestia

Magnifico Mausoleo del Generale Benedetto Pesaro forma gli ornamenti di questa porta: Opera insigne del 1503 si attribuisce alla Scuola de' Bregni, che fioriva in quell'Epoca.

Nel mezzo la Statua del Duce scolpita da Lorenzo Bregno.

Alla sua sinistra (cioè a destra di chi guarda), quella di Marte: Lavoro di Baccio da Monte-lupo Toscano.

1825 – V. Zenier, *Guida per la chiesa di S. Maria Gloriosa dei Frari di Venezia di Don Vincenzo Zenier rettore in S. Tommaso Apostolo di Venezia*. Venezia 1825 per Francesco Andreola Tipografo

XXIII. p. 4

Di Benedetto da Pesaro Generale morto a Corfù nel 1503 è il magnifico monumento che sta nel mezzo. La statua del Pesaro, è di Lorenzo Bregno, le altre due di Baccio da Monte Lupo Fiorentino. Si dice che anche Sansovino abbia scolpito per questo monumento.

1829 – L. Crico, *Indicazione delle pitture ed altri oggetti di belle arti degni d'osservazione esistenti nella R. città di Treviso*. Treviso, dalla tipografia Andreola. 1829

XXIV. pp. 10v-11v

Dall'anzidetta cappella di s. Pietro si passerà a quella del santissimo Sacramento. Questa cappella è intarsiata di bei marmi, fregiata di eccellenti sculture, e bronzi preziosi. Il tabernacolo è certamente un'opera posteriore al tempo, in cui fu eretta la

cappella; e n'è prova evidente la parte, che vi rimase ascosa dal tabernacolo stesso, la quale ha pure un lavoro finito, e ne' marmi, e nelle nicchie. Ciò viene indicato egualmente dall'indole dell'architettura del medesimo tabernacolo, che non è rispondente a quella de' Lombardi e del Sansovino. Direbbesi opera dello Scamozzi, che aggiunse grandezza all'attica semplicità di codesti architetti, che lo precedettero.

Si osservano in questa cappella, come s'è detto, bellissimi lavori in marmo. Nelle vele, che nascono dagli archi, che sostengono la cupola, si veggono quattro medaglioni contenenti li quattro evangelisti, mezze figure, in basso rilievo. Alla metà della cappella due piccole statue s. Pietro, e s. Paolo, in due nicchie, l'una rimpetto all'altra; e tanto li medaglioni, che le due piccole statue si credono sculture de' Lombardi; come si credono poi del Sansovino li due angeli collocati in due nicchie, le quali fecero certo posteriormente alla cappella, rimpetto alle finestre, servendosi de' contorni, che indicavano finestre chiuse! Questi due Angeli mostrano il fare di un'altra scultura bellissima, cioè del Redentore risorto, che conservasi nelle stanze della Fabbriceria: forse, prima che sorgesse il tabernacolo, quel Redentore, e li angeli accennati testè, erano collocati nelle tre nicchie, che rimasero ascose, nelle quali si posero di poi tre piccole statue informi.

Si veggono in questa cappella medesima dei bei lavori in bronzo: e sono varie piccolissime statue, che adornano la parte superiore del tabernacolo: la portella maggiore dello stesso, in cui vedesi espressa in basso rilievo la cena di G. C. cogli Appostoli: nella portella inferiore, in rilievo più forte, il sacerdote Achimelec, il quale porge un pane a Davidde, simbolo dell'Eucarestia: nel parapetto della mensa dell'altare, sopra cui sorge il tabernacolo, parapetto diviso in tre comparti, scorgesi nel mezzo il lavacro de' piedi, che fece il Redentore a' suoi Appostoli: nel riparto a destra del riguardante, la disposizione di G. C. dalla croce: alla sinistra l'orazione di G. C. nell'orto. Ne' fianchi della mensa la flagellazione alla colonna, e la coronazione di spine. Tutti cotesti bronzi sono d'incognito autore.



Nel seguente intercolunnio c'è un basso-rilievo in marmo, e rappresenta la visitazione di M. V. ad Elisabetta. È scultura d'incerto autore, direbbesi del patavino Bonazza.

1833 – L. Crico, *Lettere sulle belle arti trivigiane del Canonico Lorenzo Crico*. Treviso, dalla tipografia Andreola, MDCCCXXXIII.

XXV. pp. 35f-36f

E posto piede appena nel tempio, invitai quel dotto abate ad osservare due capi d'arte, che mostrano l'indole del gusto dominante del 1400, e dal principio del 1700: un altarino de' Lombardi, ed uno che sembra disegnato...

1834 – E. A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cicogna cittadino veneto. Volume IV*. Venezia MDCCCXXXIV presso Giuseppe Picotti Stampatore Editore l'Autore.

XXVI. p. 322

1508 11 octubrio. Nota come si è convegnudo con M. Zuan batista tajapiera sta a s. Severo de far un s. Zorzi a cavallo de mezo rilievo cum el drago e la donzella in pria istriada da rovigno de alteza de pie 4 1/4 et la largeza pie 5 che sia bon et habia gratia in se et sia ben lavorato per duc. 28 comprata la pria et ogni altra speza. El qual va sula fazada sopra il canale grandio del dormitorio novo (Duc. D'oro 28 cioè lire 173. 12. Vedesi che 8 ducati valevano 49 12). È quello che si vede anche oggidi.

1847 – F. Zanotto, *Venezia e le sue lagune. Vol. II. Par. II*. Venezia, nell'L. B. Privil. Stabilimento Antonelli, 1847

XXVII. pp. 126-127

Primo per ordine è quello di Benedetto da Pesaro, generalissimo della veneta flotta, morto a Corfù nel 1503. Quattro colonne spiccate dan luogo a tre intercolunni, il maggiore de' quali serve ad ingresso della sagrestia, e i due minori ricevono ornamento da trofei e dal veneto leone. Le basi delle colonne formate ad ara, i capitelli, l'architrave ed il fregio, sono operosissimi per intagli di ottimo gusto, e condotti con assai di sedulità e intelligenza. Sulla cornice s'innalza una base, adorna di due basso-rilievi, ne' quali sono scolpite le fortezze di Santa Maura

e di Cefalonia dal Pesaro espugnate; e ne' fianchi espresse sono, pure in basso-rilievo, la sua galea capitana ed un galeone. S'innalza poscia sulla base notata, in mezzo a due scanalati pilastri, il simulacro pedestre del duce, vestito colle assise del supremo suo grado, e in mano recante il vessillo di san Marco, opera questa lodata di Lorenzo Bregno. un per lato stanno i due simulacri di Marte e di Nettuno; quello sudato lavoro di Baccio da Montelupo, fiorentino; questo, forse opere della stessa mano, non iscadendo nel merito. Esprimono l'imperio della repubblica nostra in terra e sul mare. Sull'attico coronante il monumento sta la Madre Vergine col Putto fra le braccia, scultura bellissima e forse del Bregno. Negli interni pilastri della porta, entro due medaglie, scolpiti sono i santi Girolamo e Benedetto, tenuti da alcuno lavoro di Jacopo Sansovino. Noi però li crediamo opera del tempo stesso e degli scultori medesimi.

1847 – P. Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia da Medio Evo sino ai nostri giorni. Studi di P. Selvatico per servire di Guida estetica con settanta vignette in legno ed una tavola in rame*. Venezia, coi tipi dell'I. R. Privil. Stabilimento Nazionale dell'editore Paolo Ripamonti Carpano. MDCCCXLVII

XXVIII. p. 227

Buon nome lasciò di sé anche Lorenzo Bregno che forse era parente di quell'Antonio Rizzo, che Bregno venne pure denominato. A questo Lorenzo il Sansovino attribuisce la statua di Benedetto Pesaro che nella chiesa dei Frari sta in mezzo al monumento di quell'intrepido generale. La figura mostrasi coperta di armatura e rivestita di un largo pallio, com'era il costume degli ammiragli veneti, né per questo perde dignità e grandezza; eccellente ammonimento a quegli scultori de' nostri dì, che ancora si ostinano a rappresentare gli eroi contemporanei nudi o con un cencio di greca elamide sulle spalle, perdendo così quanto vi ha di più prezioso nell'arte, la significazione evidente dell'idea. Lo stile è piuttosto corretto, sebbene manchi di finezza. Forse è disegno dello stesso scultore tutto il monumento, ma vi lavorarono differenti scalpelli e fra gli altri Baccio da Monte Lupo, il quale, dicesi, conducesse la bella statua del Marte, con una temperanza ch'egli non seppe serbare in altre sue opere. L'architettura del predetto monumento è più propria ad arco di trionfo che a ricordanza funerale. Consta di una porta che guida in

sagrestia, e va fiancheggiata da quattro colonne corintie ad un solo ordine di foglie nei lor capitelli: negli intercolonnii si comprendono iscrizioni, trofei e circoli, in cui sta scolpito il leone di S. Marco. sopra la ricca trabeazione, il cui fregio tiene elegantissimi meandri a basso rilievo, s'innalza un attico, nei cui riquadri chiudonsi e navi e fortezze, ben accomodati emblemi per un comandante terrestre e marittimo come era il Pesaro. Questi riquadri son fra loro spartiti da quattro piedistalli rigogliosi di armature, d'armi e di scudi, e rispondenti alle sottoposte colonne. Nei due di mezzo s'alzano altre due colonne reggenti un frontespizio triangolare, e nel mezzo d'esse torreggia la nominata statua del Pesaro. Nei due estremi stanno e la ricordata del Marte ed una di Nettuno, mediocre lavoro sulla maniera dell'Ammanato, che accusa un michelangiolesco in perfetta opposizione colla severità di un insieme, il quale da ogni parte rileva correzione, ma non però quella gentilezza di forme che fa sì bella l'architettura de' Lombardi. Per questa ragione io credo siasi compiuta tal opera ben più tardi dell'età del Bregno da artefice che non aveva attinto a quelle fonti leggiadrissime; e piuttosto inclinava alle di già impaganite del cinquecento inoltrato, come ne è prova il poco cristiano pensiero di porre Marte e Nettuno in quel monumento stesso, ove la Vergine scolpita nel frontespizio si dimostra la protettrice dell'anima valorosa che si voleva onorare.

pp. 240-241

Ma tutte le nominate cedono in merito alle sculture che circondano la cappella dei Giustiniani in S. Francesco della Vigna. Il Cicognara a ragione le tenne tutte del secolo decimoquinto, ma condotte in tre successive epoche pochissimo fra loro distanti. "I bassirilievi (egli dice) e le figurine di staccata quasi impercettibile preziosa scultura che veggonsi sull'altare dalla cima al fondo ornato e riccamente ricoperto, coll'esservi sul dossale l'immenso lavoro del giudizio finale, scolpito di innumerevoli piccolissime figure, appartengono all'autore del più antico. In seguito chiaramente si conosce, come uno scultore di più largo stile condusse tutti i profeti, che in tanti busti stanno inseriti nel circondario della cappella, il quale scolpì anche superiormente in un fregio molte storie della Vergine e del Redentore. A tutti questi ricchissimi e diligenti lavori sembra che desse termine un più valente artefice, il quale di più sporgente rilievo fece i quattro Evangelisti col

simbolo di ciascuno scolpito al di sotto, e corresse la troppo inelegante struttura di tutti i riquadri, ove erano scolpiti già prima i profeti; poiché, riuscendo troppo larghi in proporzione della loro altezza, vi aggiunse al di sotto di ciascheduno una testa di angioletto colle ali, e corresse le cornici laterali conformandole tutte all'altezza pei riquadri degli Evangelisti". Opina poi il Cicognara che forse quegli il quale compì l'opera della seconda epoca in questa cappella sia lo stesso artista dei profeti a mezza figura, che nel 1475 Giacomo Morosini fece aggiungere nella parte centrale del coro della chiesa de' Frari. Egli ravvisa somiglianza non solo nella invenzione e nella composizione, ma anche nel tocco dello scalpello e nella pulizia del lavoro. A me pare per altro che tanto i profeti come gli Evangelisti della cappella Giustiniani mostrino una più larga maniera di vedere il vero, ed annunziino una mente più avviata a sentire il bello dell'idea. Io non saprei fra le opere veneziane di quell'età trovarne un'altra che avesse volti più espressivi, e maggior perfezione nel trattare le estremità. E del pari non sono col Cicognara d'accordo nel reputare dello stesso autore del bel bassorilievo, che è sulla porta minore dei Frari, i quattro Evangelisti qui nominati: troppa è la differenza nelle movenze, nello stile, nello scalpello stesso, per poter credere sia esso uscito da quella preziosa mano che condusse i descritti marmi della cappella Giustiniani. Il bassorilievo de' Frari è anch'esso ammirabile per bellezza, ma più ispirata dall'arte tradizionale che dalla naturalistica, e parmi venga dalle scuole pisane e fiorentine del decimoquarto secolo, e forse tocchi appena il decimoquinto: gli Evangelisti citati appalesano invece un'arte più sicura nella forma e più libera, e si direbbero venir dalla scuola del Ghiberti, tanto sono perfetti.

1856 – F. Zanotto, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna nella quale si sono corretti da oltre 200 errori che s'incontrano nelle altre guide; estesa da Francesco Zanotto membro della società imperiale di agricoltura, scienze, ed arti di Valenciennes, e socio di altre accademie ed atenei italiani*. Venezia presso Gio. Brizeghel tip. lit. editore. 1856.

XXIX. p. 287

Sull'altare: Ricco tabernacolo di scelti marmi, fiancheggiato da due Angeli scolpiti – da Guglielmo Bergamasco, secolo XVI.

pp. 461-462

Porta della sagrestia. Coronata dal monumento di Benedetto Pesaro, generalissimo di mare, morto a Corfù, nel 1503. Si costituisce di tre intercolumnii, nel centrale de' quali è praticata la porta; gli altri due si decorano di trofei e di medagli collo stemma della Repubblica. Sopra la porta entro una nicchia, è l'urna sormontata dal simulacro dell'eroe, sculto da Lorenzo Bregno. A sinistra del monumento è la statua di Marte, scolpita da Baccio da Montelupo. A destra è quella di Nettuno, attribuita al medesimo Baccio.

1864 – G. Battista Alvise Semenzi, *Treviso e sua provincia. Illustrazione di Giovanni Battista Alvise Nob. Semenzi segretario relatore per le scienze dell'ateneo di Treviso. Seconda edizione rifusa ed ampliata.* Treviso, dalla Tipografia Provinciale di Gaetano Longo, 1864

XXX. pp. 166-167

In fatto di scultura sono da ammirarsi due sarcofaghi uno de quali sotto l'organo ed alcune statuine nella cappella del Sacramento dei celebri Lombardo.

p. 195

il vago altarino di marmo (quasi in faccia al goffo barocco e ricchissimo del Rosario di Giovanni Comin) ch'è opera di Tullio Lombardo, esisteva presso le monache di s. Chiara, ed appartenenza alla famiglia Bettignuoli da Brescia, come lo indicano i ripetuti stemmi di quella famiglia e le due epigrafi che stanno alle pareti dell'altare.

1894 – A. Santalena, *Guida di Treviso compilata da Antonio Santalena.* Treviso, Luigi Zoppelli Editore, 1894

XXXI. pp. 102-103

La cappella a sinistra di quella di S. Pietro è dedicata al SS. Sacramento e fu edificata, come fu detto, dai Lombardi. È intarsiata di bei marmi e contiene alcune opere di scultura pregiate: quattro medaglioni, nelle vele che nascono dagli archi sostenenti la elegante cupola, rappresentanti i quattro evangelisti, mezze figure a rilievo e due piccole statue, S. Pietro e S. Paolo in due nicchie. Che si credono scolpite dai

Lombardi, come i medaglioni. Credonsi del Sansovino i due angeli collocati nelle nicchie, rimpetto le finestre. Il tabernacolo attuale adornato da bellissimi bronzi e marmi, di una forma che lo fa credere eretto dallo Scamozzi, è di data posteriore alla fabbrica della cappella. Sulla portella maggiore vedesi in basso-rilievo la cena di G. C. cogli Apostoli; nella portella inferiore il sacerdote Achimelec che porge un pane a Davide, simbolo dell'Eucarestia; nel parapetto della mensa dell'altare, sopra cui sorge il tabernacolo, parapetto diviso in tre compartimenti, scorgesi nel mezzo il lavacro dei piedi, a destra la Deposizione della Croce, a sinistra l'orazione di G. C. nell'orto. Nei fianchi della mensa, la flagellazione alla colonna e la coronazione di spine. Tutti questi bronzi sono di incognito autore.

## **APPENDICE B**

### **DOCUMENTI**

#### *Istruzioni al lettore*

|      |                                      |
|------|--------------------------------------|
| ASC  | Archivio di Stato, Cesena            |
| ASF  | Archivio di Stato, Ferrara           |
| AdAP | Archivio dell'Arca del Santo, Padova |
| ASP  | Archivio di Stato, Padova            |
| AST  | Archivio di Stato, Treviso           |
| ASV  | Archivio di Stato, Venezia           |

I. Rilievo del *Miracolo del Calice* e statua di un *Profeta*  
Cappella del Santo, Basilica di Sant'Antonio, Padova

I documenti, che si susseguono in una forbice cronologica estesa tra il 1502 e il 1517, mostrano gli accordi intercorsi tra lo scultore Giovanni Battista Bregno e l'Arca del Santo di Padova in merito alle commissioni del rilievo del *Miracolo del Calice* e della statua di un *Profeta*.

Doc. 1.1

5 ottobre 1502

[AdA, reg. 182, 16r]

Registrazione dell'accordo tra Giovanni Battista Bregno (nominato *Gio. Battista Bregon*) e l'Arca del Santo per l'esecuzione del rilievo del *Miracolo del Calice*.

Accordo con li signori Massari dell'Arca con Gio. Battista Bregon da Venezia per far un quadro nella V. Arca simile a quello de Lombardi per Ducati 150 d'oro et tutto il Marmo.

SARTORI 1983, p. 362, n. 462

MCHAM 1994, p. 210

Doc. 1.2

20 ottobre 1502

[ASP, Arch. not., Volume 2835 (not. Alvise Scoin), c 357v. Copie del documento compaiono in: AdAP, Registro 182, c. 35v e ASP, Archivio Clero Regolare, Busta 1415, filza "Sculpture"]

Commissione a Giovanni Battista Bregno (nominato come magister *Joannes baptista bregon* e maestro *Zuan Baptista*) per l'esecuzione di un rilievo raffigurante il *Miracolo del Calice* per la Cappella del Santo nella Basilica di Sant'Antonio di Padova. Sebastiano da Lugano è testimone dell'atto.

[...] Arce gloriosissimj Sancti antonii confessoris de padua et vice et nomine dicti arce ex una, et providus magister Joannes baptista bregon filius magistri alberti habitator venetiis in contracta sancti Joannis novelli gerens se pro patrefamilias propter senetutem



et impotentiam patris ex alia venerunt insimul ad infrascriptam compositionem et conventionem in hunc modum videlicet

Primo ed dicto maestro Zuan Baptista si promete et se obliga de far uno quadro de lalteza et grandeza de li altri quadri li quali al presente se fano a Venetia per maestro antonio lombardo cum tante figure di tuto rilievo et di mezo rilievo quante sera nel quadro del dicto maestro antonio lombardo et obligasse de farlo in quela perfectione et bonta di figure che serano quelle del quadro del dicto maestro antonio et etiam mejiore et cusi sera laudato da persone experte cercha di zo. nel qual quadro se contenga el miraculo del migliolo che fece misser sancto antonio el qual quadro lui promete de darlo fornido ala piu longa in termene di duj annj proximj hano avegnere scomenzando el termene nel di presente.

Ex Adverso autem prefati Signori massarj per nome so et per nome che e dito di sopra prometeno dar et consegnar primamente al dicto maestro Zuan Baptista el marmoro per far tal quadro in duj pecj oltra di questo dar et exborsar al predicto maestro Zuan baptista per sua mercede ducati cento et cinquanta doro...

Insuper precibus et Instantia dicti magistri Joannis Baptisti ibi presentis etc. Sebastianus de Lugano q. Ser Jacobi habitator Venetiis in Contracta S. Benedicti pro predicto magistro Jo. Baptista penes prefatos

dominos massarios presentes et dicto nomine recipientes exstitit fideiussor et se fideiussorem et principalem debitorem constituit promitens pro se etc quod prefatus magister Jo. Baptista attendet et observabit omnia per eum ut supra promisa sub obligatione etc. renuntians beneficio de fideiussoribus et de pluribus eis debendis...

SARTORI 1976, p. 28

SARTORI 1983, p. 362, doc. 463

WILK 1984, p. 124, n. 50

SCHULZ 1991, p. 104

MCHAM 1994, p. 210

Doc. 1.3

20 ottobre 1502

[ASP, Arch. not., Volume 2835 (not. Alvise Scoin), c. 358r. Anne Markham Schulz (1991) segnala che il documento, nella versione originale, è preceduto da una bozza del doc. 1.2]

Commissione a Sebastiano da Lugano per l'esecuzione della prospettiva paesaggistica del rilievo del *Miracolo del Calice* di Giovanni Battista Bregno (nominato *maestro zuan baptista*).

Item ultrascripti domini massarij nominibus quibus ultra convenerunt cum magistro Sebastiano de Lugano q. Ser Jacopi habitatore ut ultra in hunc modum videlicet el dicto maestro sebastian si promete et se obliga de far una prospettiva marmorea sopra lo dicto quadro (*Miracolo del calice*) da fir facto per el dicto maestro zuan baptista bella et di bonta et grandeza che conviene si che la sia de la bellezza et bonta: et piu presto de piu che sono quelle che son fate fin hora.

Ex adverso predicti d. massarij nominibus quibus supra promiserunt dare et consignare eidem magistri sebastiano marmur neccessarium per faciendam dictam prospectivam et pro eius mercede ducatos vigintiquinque aurj finito opere et non ante.

Item S. antonius pavonus q. Ser Nicolaj de contracta Sancti petri.

Ser franciscus de tarvisio q. betinj habitator in domo spectabilis domini antonii de captibus. vace.

SCHULZ 1991, p. 104

MCHAM 1994, pp. 210-211

Doc. 1.4

22 dicembre 1502

[AdAP, Registro 369, (massaro Nicolò da Savonarola), c. 39v.]

L'Arca del Santo di Padova corrisponde a Giovanni Battista Bregno (nominato come *Maestro Zuan bapthista dibrioni*) un anticipo per il rilievo del *Miracolo del Calice* e gli commissiona l'esecuzione di una statua raffigurante un *Profeta*.

Item 1502 adi 22 dizembrio

Yesu maria et Santi antonj

Maestro Zuan bapthista dibrioni sta avenexia die dar per contadi alui adi dito ducati zingue da mi nicolo come casier de larcha de consentimento de masari el padre guardian et misser piero moschado misser francescho de brazuolier questo per caparra et parte de pagamento de uno quadro come consta per mano de Ser alovixe Scoin adi 20 otubrio...

Lire 31 soldi –

E nota come adi soprascritto el soprascrito maestro zuan battista ne promesse far uno profeta come quelli de Ser Zuan de minello e meio per precio de ducati sete prexente la paternità et la spettabilità de i padri et nostri colegi soprascritti fideiussori maestro bastian suo compagno e Ser Zuan de minello...

SARTORI 1976, p. 28

SARTORI 1983, p. 362, doc. 465

SCHULZ 1991, p. 105

Doc. 1.5

1504

[AdAP, Registro 370 (massaro Pietro da Lio), c. 51v, 1504]

Sotto la titolazione “salariati e debitori”, Giovanni Battista Bregno (nominato come *Maestro zuan baptista de i brionj taglia pria*) è ricordato come ricevente dell’anticipo corrisposto dall’Arca del Santo il 22 dicembre 1502 per il rilievo del *Miracolo del Calice*, la cui commissione era stata stipulata il 20 ottobre 1502. Inoltre, si ricorda la commissione per il *Profeta*.

Salariatj et debitores Arcae (1504)

Maestro zuan baptista de i brionj taglia pria sta in Venesia de dare per denarj contadj como appare a c. 39 in libro di messer niccolò e questi denarj glie fino datj per capara de un quadro como consta de mano di Ser Alovixe Scoin adj 20 octob. 1502

Lire 31 soldi –

Nota como adj dito maestro zuan baptista ne promesse fare uno propheta como quilj de Ser zuan de minolo e meglior per pretio de ducati septe presenti li signorj deputati

Doc. 1.6

1° luglio 1504

[AdAP, Registro 371 (massaro Bartolomeo da Soncin), c. 97 sinistra, 1° luglio 1504]

Giovanni Battista Bregno (nominato come *Maestro Zuan baptista di brionj tayapietra*) è citato in relazione al doc. 1.5.

Maestro Zuan baptista di brionj tayapietra in Veniezia de dare adj primo luyo 1504 per  
resti trato ut supra a c. 51 per capara de uno quadro

Lire 31 soldi –

Et nota che ha promesso far uno profeta come quellj de Maestro Zuanne de minelo e megore per ducati 7 appar ut supra

Doc. 1.7

1° luglio 1506 e 30 giugno 1507

[AdAP, Registro 373 (massaro Giovanni Battista Leone), c. 49 sinistra, 1° luglio 1506 e 30 giugno 1507]

Giovanni Battista Bregno (nominato *Maestro Zuanbatista di brioni taiapreda*) è citato in riferimento alla caparra versata dall'Arca del Santo per l'esecuzione del rilievo del *Miracolo del Calice*; si ricorda, inoltre, la commissione della statua di un *Profeta*.

Maestro Zuanbatista di brioni taiapreda in venesia de dare per resto trato ut supra a carta  
52 i quali lui have per capara di far un quadro di figure di marmo

Lire 31 soldi – denari –

Nota che lui ha promessa di far un propheta come son quelli di maestro zuan di minello per ducati sete et ha habudo el marmoro da farlo pagado alui per zuan di minello adi 30 zugno 1507 per lire undese et ge lavora tuta via

Doc. 1.8

1° luglio 1507

[AdAP, Registro 373 (massaro Giovanni Battista Leone), c. 33 sinistra, 1° luglio 1507]

L'Arca del Santo registra l'assegnazione del marmo utile all'esecuzione della statua del *Profeta* a Giovanni Battista Bregno (nominato *maestro battista brioni*) a Venezia.

a carta 86                      lire 11 soldi – denari –

Doc. 1.9

1° luglio 1507

[AdAP, Registro 373 (massaro Giovanni Battista Leone), c. 86 destra, 1° luglio 1507]

Il documento non menziona direttamente Giovanni Battista Bregno. “Carta 33” è un probabile riferimento al doc. 1.8, in relazione all’assegnazione del marmo per l’esecuzione della statua del *Profeta*.

A di – dito (primo luio) per un pezo di marmo a venetia

a carta 33

lire 11 soldi – denari –

Doc. 1.10

1513

[AdAP, Registro 377 (massaro Marsilio Papafava) c. 74 sinistra, 1513]

Il documento segnala la mancata esecuzione da parte di Giovanni Battista Bregno (nominato *Zuan baptista di brioni taia pria*) del rilievo del *Miracolo del Calice* commissionato il 20 ottobre 1502 e per cui il cassiere dell’Arca del Santo Nicolò da Savonarola aveva conferito un anticipo riportato fino al cassiere Giovanni Battista Leone.

Zuan baptista di brioni taia pria in venetia de dar adi 20 oct. 1502 per contadi alui per messer niccolo dela Savonarola massaio per chapara di far uno quadro di marmor et non feze per libro dil dito messer niccolo

carta 40

reporta fin a messer Johannes Baptista de lion

carta 49

lire 31 soldi –

E per zerto marmor ge pago maestro zuane minello apar libro di dito messer Johannes Baptista de Lion

carta 49

lire 11 soldi –

Doc. 1.11

1514

[AdAP, Registro 378 (massaro Bartolomeo da Campolongo), c. 40 sinistra, 1514]

Giovanni Battista Bregno (nominato *Zuan batista di brioni taiapria*) è citato in relazione al doc. 1.10.

Zuan batista di brioni taiapria invenetia de dar adi 20 ott. 1502 per contanti alui per misser niccolo dala Savonarolla per far uno quadro di marmore, e per marmore pago maestro zuan de minello. In libro di messer marsilio papafava

carta 74

lire 42 soldi –

Doc. 1.12

1° febbraio 1515

[AdAP, Registro 378 (massaro Bartolomeo da Campolongo), c. 40 destra, 1° febbraio 1515]

Giovanni Battista Bregno (nominato *Zuan baptista*) è segnalato come debitore nei confronti dell'Arca del Santo per l'anticipo corrisposto per l'esecuzione del rilievo del *Miracolo del Calice*.

Zuan baptista alincontro de avere adj primo febraio 1515 per resto porto debitor ut supra

carta 96

lire 42 soldi –

Doc. 1.13

1° febbraio 1515

[AdAP, Registro 379 (massaro Bonifacio da Soncino), c. 96 sinistra, 1° febbraio 1515]

Giovanni Battista Bregno (nominato *Zuane baptista de beroni tayapria*) è citato in riferimento al doc. 1.12.

Zuane baptista de beroni tayapria in Venetia de dare adi primo febbraio 1515 per resti in monte trato ut supra a

carta 40

lire 42 soldi –

Doc. 1.14

1° febbraio 1516

[AdAP, Registro 379 (massaro Bonifacio da Soncino), c. 96 destra]

Giovanni Battista Bregno (nominato *Zuane baptista*) è citato in merito al debito per rilievo del *Miracolo del Calice*

Zuane baptista alincontro die haver adi primo februaryo 1516 per resto porto debitor in libro de mi Justo a

carta 38

lire 42 soldi –

Doc. 1.15

1516

[AdAP, Registro 380 (massaro Giusto de' Giusti), c. 38 sinistra, 1516]

Giovanni Battista Bregno (nominato *Zuan baptista di beroni tayapria*) è citato in riferimento al doc. 1.14

Zuan baptista di beroni tayapria in venetia die dar per resto tratto ut supra

carta 96

lire 42 soldi –

Doc. 1.16

1516

[AdAP, Registro 380 (massaro Giusto de' Giusti), c. 38 destra]

Giovanni Battista Bregno (nominato *Zuan Baptista Briony tayapria*) è citato in merito al debito per il rilievo del *Miracolo del Calice*

Zuan Baptista Briony tayapria sta in Venexia die havere porto die dar in libro di messer Zuan baptista lion

carta 58

lire 42 soldi –

Doc. 1.17

1517

[AdAP, Registro 381, (massaro Giovanni Battista Leone), c. 57v]

Giovanni Battista Bregno (nominato *Mestro Zuanbatista di brioni tagiapreda e sculptore*) è segnalato come debitore nei confronti dell'Arca del Santo in riferimento al doc. 1.16

Mestro Zuanbatista di brioni tagiapreda e sculptore sta in veneixa a san Sovero die dare alarcha del santo lire quarantado per resto tratto del libro di messer giusto a carte 38 val

lire 42 soldi – denari –

Doc. 1.18

1517

[AdAP, Registro 381, (massaro Giovanni Battista Leone), c. 58r]

Il documento segnala che Giovanni Battista Bregno (nominato *Maestro Zuanbatista*) ha completato e consegnato la statua del *Profeta*, quindi in opera verso la Cappella di Opici all'interno della Basilica di Sant'Antonio a Padova.

Maestro Zuanbatista contrascritto die havere uno prophetta di marmo che ello ha fatto el lo dete, et è in opera verso la capella di opici per ditto precio di lire 40

lire 42 soldi –

SCHULZ 1991, pp. 105-106

## II. Valutazioni e stime

I documenti mostrano come tra il 1504 e il 1510 alcune prestigiose cariche di diversa entità, quali l'Arca del Santo di Padova, i Provveditori al Sal e i Procuratori di San Marco de Citra, abbiano affidato a Giovanni Battista Bregno la stima o la valutazione di opere di terzi e, in particolare, dell'operato di Antonio Lombardo.

### Doc. 2.1

13 dicembre 1504

[ASP, Arch. not., Volume 2859 (not. Alvise Zupponi), c. 65r]

Elezione degli stimatori del rilievo del *Miracolo del Bambino parlante*, eseguito da Antonio Lombardo per la Cappella del Santo nella Basilica di Sant'Antonio a Padova: Giovanni Battista Bregno (nominato *magistrum Iohannem Baptistam Bregon sculptorem*) è scelto dall'Arca del Santo, mentre Giovanni Cristoforo Romano da Antonio Lombardo.

[...] et predictus magister Antonius Lombardus nomine suo proprio ex altera in executione antedicti instrumenti concorditer elegerunt magistrum Iohannem Christophorum sculptorem habitorem Mantue, ellectum pro parte dicti magistri Antonii Lombardi, et magistrum Iohannem Baptistam Bregon sculptorem habitorem Venetiis ellectum pro parte prefatorum dominorum commissariorum ad estimandum unum quadrum confectum et sculptum per ipsum magistrum Antonium in quo sculptum est miraculum sancti Antonii prefati ubi quidam infans marchionis estensis locutus fuit (et facta sua prospectiva ipsi quadro) dicti estimatores habeant etiam estimare dictam



prospectivam: promittens antedictus magister Antonius dare perfectum et completum dictum quadrum et eius additionem cum sua prospectiva. Ita quod poterunt poni in opere pro festo Pasce resurrectionis dominice proxime future et prefati domini massarii promiserunt dare et solvere de presenti ipsi magistro Antonio ducati quinquaginta auri ad bonum computam dicti quadri et prospective.

SARTORI 1976, p. 138

SARTORI 1983, p. 359, doc. 410

SCHULZ 1991, pp. 106-107

MCHAM 1994, pp. 202-203

Doc. 2.2

28 dicembre 1505

[ASV, Provveditori al Sal, Busta 61, filza 5, cc. 188r-v]

I Provveditori al Sal accolgono la richiesta di Antonio e Tullio Lombardo di saldare il pagamento per l'esecuzione del camino nell'Appartamento dei Dogi in Palazzo Ducale, ed eleggono Giovanni Battista Bregno (nominato *maestro Zuanbatista taiapiera*) e Sebastiano da Lugano per eseguirne la valutazione. Sebastiano da Lugano definisce sé stesso "Sebastian taiapiera a San Beneto" e Giovanni Battista Bregno "Zuanbaptista taiapiera a San Zane Novo", il quale conferma.

[...] Intesa la rechiesta de maistro Tulio et maistro Antonio Lombardo fiolli de maistro Piero rechiedendo, cum sit che za molti mexi et anni lhorò habino fatto una nappa de marmori cum figure de piu sorte in la spectante sala de la audientia nec non uno canton de la

nappa de la audientia pur de marmoro cum figure et chavalli come ad oculum veder si pola et mai sono sta fatti creditori in loffitio del Sal de tal suo lavoro et pareno debitori de certi che lhorò per questo conto hanno havutto: che per sue Magnificentie fusse fatto stimar esso lavoro per persone pratiche a questo et poi farli far creditori a caso che intendano el fato suo: Unde che i magnifici provedadori predicti fatto deponer a maistro Sebastian taiapiera sta a San Benetto et a maistro Zuanbatista taiapiera a San Zuane Novo, i qualli cum juramento hano deposto prima visto per lhorò esso lavoro che per suo conscientie li ditti meritano ducati dusento et trentacinque, zoe 235, come in essa deposition inferius registrata appar omnibus consideratis come dar hano termena et

termenano che essi maistro Tulio et maistro Lombardo per conto de ditta nappa et del canton del altra dela audientia siano fatti creditori de ducati duxento et trentacinque, zoe 235, come hano giustificato per la deposition deli prenominati a caso che sapiano come se ritrovano in debito over in credito: et hoc omni meliori etc, che sono ducati duxento et trentacinque.

maria 1505 adi. 28. decembrio in Venexia.

Io Sebastian taiapiera a San Beneto con Zuanbaptista taiapiera a San Zane Novo, et per comission de magnifico missier Marco Dandolo provedador al offitio del Sal come noi sopraditti habiamo a veder et estimar una nappa con la istoria et frixo con itagli del larchitravo de ditta nappa posta nel receto dila audientia picola: Et cussi habiamo aveder una zonta chomo dela istoria dela nappa laqual e in la ditta audientia pichola: Et noi sopraditti habiamo visto et examinato con ogni nostra diligentia habiamo considerato il merito et la fatica dila sopraditta opera per nostra conscientia judichemo et stimemo el merito dela sopraditta opera ducati duxento et trentacinque val ducati 235. Et io Sebastian soprascripto ho scripto de mia propria mano.

Io Zuanbaptista soprascripto confermo quanto e ditto di sopra.

Die 29 Decembris 1505 juraverunt coram magnificis Dominis Provisoribus Salis et interrogati super generalibus recte responderunt.

LORENZI 1868, p. 138, doc. 283

SCHULZ 1991, p. 107

Doc. 2.3

23 agosto 1507

[ASV, Procuratori di S. Marco de citra, Busta 242, fasc Z XXV 4, fol. 52 destra – 54 sinistra]

I Procuratori di S. Marco de citra eleggono Giovanni Battista Bregno (nominato *magistro Baptista taiapiera nevodo fo de magistro Antonio Rizzo*) e Sebastiano da Lugano per la valutazione delle opere realizzate da Antonio Lombardo fino a quel momento e di quelle fatte fare per lui, per la Cappella Zen.

...prudens vir magister Petrus Lombardus, architectus, tam suo proprio nomine et in sua propria specialitate quam uti ... procurator ... magistri Antonii lapicide eius filii.

I magnifici Signori Procuratori ... et ser Piero Lombardo padre de Antonio Lombardo ... sum rimasti da cordo ... di far stimar tute le opere facte per el dicto Antonio fin sto di et altri fate far per lui al prexio quel che cadaun di esse monta al prexio che ultimamente iera rimasto da cordo el dito Antonio suo fio cum i Signor Procuratori predicti azoche el se possa veder el resto di quel che Antonio predicto sera credador over debitor. I stimadori ... sono sta electi per primo magistro Sabastian taiapiera da Lugam sta a S. Benedetto, l'altro veramente magistro Baptista taiapiera nevodo fo de magistro Antonio Rizzo sta a S. Sovero.

JESTAZ 1986, pp. 196f, doc. 52

SCHULZ 1991, pp. 115-116

Doc. 2.4

24 settembre 1510

[ASV, Procuratori di S. Marco de citra, Busta 249A, fasc. VIII b, no. 11]

Giovanni Battista Bregno (firmatosi *Zuanbatista di Brioni eschultore*) e Sebastiano da Lugano dichiarano l'avvenuta valutazione delle opere eseguite da Antonio Lombardo per la Cappella Zen come concordato nel doc. 2.3

... tute opere prenominato visti per nui chon quella diligenza che a nui esta posibele,

...

e cosi io Sabastian taia piera confermo quanto per noi e sopraschrito.

Io Zuanbatista di Brioni eschultore fezo da chordo chon maistro Sabastian tuto zio e sopraschrito.

CECCHETTI, in OGANIA, ed., VII, 1886, pp. 18f, doc. 124

JESTAZ 1986, p. 201, doc. 65

SCHULZ 1991, p. 116

Doc. 2.5

25 settembre 1510

[ASV, Procuratori di S. Marco de citra, Busta 242, fasc. Z XXV 4, fol. 38 right destra]

Pagamento a Giovanni Battista Bregno (nominato *magistro Joannibaptiste lapicide*) e Sebastiano da Lugano la valutazione delle opere eseguite da Antonio Lombardo per la Cappella Zen.

...dedimus magistro Sebastiano lapicide in Sancto Angelo et magistro Joannibaptiste lapicide in Sancto Sovero qui extimaverunt laboreria facta pro archa... Lire 1, soldi 4

JESTAZ 1986, p. 202, doc. 67

SCHULZ 1991, p. 116

### III. *Cappella del Santissimo Sacramento*

Cattedrale di San Pietro Apostolo, Treviso

I documenti segnalano commissioni e pagamenti intercorsi tra la Confraternita del Santissimo Sacramento, titolare dell'omonima cappella nel Duomo di Treviso, e Giovanni Battista Bregno, il quale, insieme a Lorenzo e alla bottega, fu responsabile della modernizzazione voluta nei primi anni del Cinquecento.

Doc. 3.1

28 aprile 1504

[ACTV, Cattedrale, I, b. 19, fasc. 1504, cc. 1-6 recto e verso, manca la c.3, bianca la c.6]

La confraternita del Santissimo Sacramento commissiona a Giovanni Battista Bregno (nominato *magister Joannes Baptista de Brionis*) il rivestimento in marmo dell'omonima cappella situata all'interno del Duomo di Treviso. Il documento esplicita che l'esito deve rispettare un disegno presentato da Giovanni Battista Bregno alla confraternita e presente al momento della stipula del contratto. Lo scultore si impegna, inoltre, al reperimento dei marmi de Breonis e al suo trasferimento nella cappella per l'inizio dei lavori.

[...] Ideo Christi auxilio implorato, de praesentia licentia et auctoritate reverendissimi in Christo patris et domini domini Bernardi de Rubeis Dei et apostolicae Sedis gratia episcopi Tarvisini (C) eandem cappellam perfici et ornari affectantis iidem domini

praesidentes ex una, et magister Joannes Baptista de Brionis habitans Venetijs in confinio Santi Joannis novj lapicida ex altera, renunciantes omni et cuilibet suo juri legum auxilio statutis et reformationibus tam canonicis quam civilibus ubique factis et faciendis cum quibus possent se defendere vel tueri a presente instrumento cum expensis et cetera per se et successores ac haeredes suos unanimiter et concorditer devenerunt ad hanc compositionem et pactum videlicet quod dictus magister Joannes Baptista promisit per se et suos heredes ac se obligavit investire antedictam capellam circum circa ab marmore fino avennato perpulchro, ita quod venae insimul conveniant. Quod petia magna quae erunt subtus fenestras et sub casamento ficto pro posse dicti magistri Joannis Baptistae sint et esse debeant de uno pecio et integra, cum incastraturis et cornicibus suis et cum cornice superiori et cum casamento in medio fenestrarum iuxta formam designi per ipsum magistrum Joannem Baptistam facti et praefactis dominis praesidentibus praesentati ac manu mei notarii infrascripti subnotati de lapidibus pulchris et bonis et duris de Breonis de bona ac pulchra et dura sorte laboratis cum suis cornicibus et soleris pulchris dignis et ad materiam condecantibus et correspondentibus iuxta formam designi supradicti. Et quod pars illa, in qua vadunt fenestrae sine luce, lux ipsa sit ficta et fingi debeat cum duobus lapidibus nigris pulchris et lucentibus de Verona unius pecij pro singula videlicet uno pro qualibet fenestra. Qui magister Joannes Baptista se similiter obligavit et obligat ad conducendum omnes lapides marmoreos de Breonis huc Tarvisium ad locum dictae capellae, et ad ponendum eos in laborerio omnibus suis periculis et expensis, praeterquod ad expensam murarj et calcinae ad quam praedicti domini praesidentes et schola tenentur, et converso ipsi domini praesidentes per se et suos successores sub obligatione et cetera promiserunt de bonia eiusdem scholae ipsi magistro Joanni Baptistae dare et sovere ducatos centum viginti auri pro omnibus dictis lapidibus et eorum praetio, ac pro omni et tota eius mercede laborandi ut supra. Et de praesenti dicti domini praesidentes pro parte dictorum ducatorum centum viginti dederunt et exbursarunt ipsi magistro Joanni Baptistae ducatos vigintiquinque auri in auro, pro quibus idem magister Joannes Baptista eis finem fecit et promisit pro dictis ducatis 25 receptis amplius aliquid non petendo particulariter nec in tot. Quam finem et cetera. Quae omnia et cetera in forma.

BISCARO 1899, p. 183

LIBERALI 1963, pp. 87-89, doc. XX

SCHULZ 1991, pp. 109-110

BONORA 2001, pp. 23-24

Doc. 3.2

6 ottobre 1504

[ACTV, Cattedrale, I, b. 19, fasc. 1504, cc. 1-6 recto e verso, manca la c.3, bianca la c.6]

Pagamento a Giovanni Battista Bregno (nominato *Magister Joannes Baptista de Brionis*) per la commissione del doc. 3.1

1504 Indictione septima, die dominico sexto octobris Tarvisii loco quo supra. Magister Joannes Baptista de Brionis suprascriptus confessus fuit habuisse (D) a ser Hieronimo de Petrarubea syndico scholae predictae exbursante nomine dictae scholae de comissione dominorum presidentum et cetera ducatos triginta quinque auri pro resto operis suprascripti. Item ducatum unum auri pro fenestris nigris fictis ei promissum oretenus per ipsos dominos praesidentes, ultra pretium antedictum, pro quibus finem fecit etc. Presentibus ad promissa domini Jacobo Benaleio et magistro Hannibale intaiatore testibus rogatis et aliis.

LIBERALI 1969, p. 89, doc. XX

SCHULZ 1991, p. 110

BONORA 2001, p. 24

Doc. 3.3

12 giugno 1506

[ACTV, Cattedrale, I, b. 19, fasc. 1504, cc. 1-6 recto e verso, manca la c.3, bianca la c.6]

Giovanni Battista Bregno (nominato *magistro Zuanbaptista dei Brionj*) riceve la commissione e un anticipo di pagamento per il rivestimento dei pennacchi della cupola della cappella del Santissimo Sacramento. Il documento chiarisce la provenienza del marmo dalle cave pisane.

[...] , constituti in presentia del reverendissimo monseignor misser Bernardo dei Rossi episcopo tarvisino et conte de Berceto, volendo proceder ala perfection dela fabrica de la capella de la predicta schola, conveneno con magistro Zuanbaptista dei Brionj sta in Venetia tagliapria ad far li cantoni de la dicta capella apresso la cuba de li infrascripti marmori et pietre videlicet de marmori da Pisa venadi che siano bellj con le soe cornise de pietra viva condutte tute cosse ben lavorade, et messe in opera a tute spese de esso

mistro Zuanbaptista, excepto pietre cocte, calcina, murari et armadure, le qual cosse vadano a spese dela predicta schola, per pretio et mercato del dicto lavoro li prenominati signori gastaldi prometteno dare a dicto mistro Zuambaptista ducati trenta otto doro et non altro, et al incontro esso mistro Zuanbaptista promette a dicti signori gastaldi far dicto lavoro a sue spese ut supra, le qual tutte cosse dicte parte promesseno attender et observar et cetera.

Franciscus Novellus notarius episcopatus Tarvisini rogatus a patribus suprascriptis scripsi.

Eo die in Cancellaria Episcopali Tarvisina ser Augustinus de Strasio notarius et massarius antescriptae scholae de mandato praenominatorum dominorum Gastaldionum exhibuit et numeravit in praesentia mei notarii libras centum denariorum parvorum mistro Joannibaptistae lapicidae antescripto ad computum conventionis de qua ultra.

LIBERALI 1963, pp. 89-90, doc. XX

SCHULZ 1991, pp. 110-111

BONORA 2001, pp. 24-25

Doc. 3.4

31 luglio 1506

[ACTV, Cattedrale, I, b. 19, fasc. 1504, cc. 1-6 recto e verso, manca la c.3, bianca la c.6]

Lorenzo Bregno (nominato *magister Laurentius lapicida frater magistri Joannisbaptistae*) riceve un acconto e accetta le condizioni contrattuali a nome di Giovanni Battista Bregno per i lavori di rivestimento dei pennacchi della cappella del Santissimo Sacramento esplicitati nel doc. 3.3

Die veneris ultimo Julii Tarvisii in audientia episcopali, praesentibus honorandis domino Brocchardo Malchiostro cancellario et ser Hieronimo de Fenerio notario et Coadiutore Curiae Episcopatus Tarvisii testibus rogatis. Ibique magister Laurentius lapicida frater magistri Joannisbaptistae suprascripti sponte confessus fuit recepisse, prout recepit in praesentia testium suprascriptorum et mei notarii infrascripti a domino Augustino de Strasio syndico antescripto ducatos decem auri in tot monetis, et hoc ad computum ultrascriptae compositionis, pro quibus nomine praedicti magistri Joannis Baptistae eius fratris sibi finem fecit et cetera renunciando exceptioni et cetera. Et illico magister Hannibal intaiator Tarvisiij ad Hortatium sponte et cetera pro cautione prenominati domini

Augustini syndici de praedictis ducatis decem numeratis praefato magistro Laurentio, et libris centum parvorum numeratis dicto mistro Joanni Baptistae prout supra constituit se fideiussorem pro ipsis fratribus in forma et cetera.

LIBERALI 1963, p. 90, doc. XX

SCHULZ 1991, p. 111

BONORA 2001, p. 25

Doc. 3.5

3 novembre 1506

[ACTV, Cattedrale, I, b. 19, fasc. 1504, cc. 1-6 recto e verso, manca la c.3, bianca la c.6]  
Pagamento finale a Giovanni Battista Bregno (nominato *magister Joannes Baptista*) per il rivestimento dei pennacchi della cupola della cappella del Santissimo Sacramento.

Die martis tertio novembris Tarvisii in audientia episcopali, presentibus ser Hieronimo de Fenerio notario et cive Tarvisino, et magistro Antonio de Como Bissono agnominato murario in Tarvisio ac magistro Laurentio murario fratre ipsius magistri Antonii testibus rogatis. Ibique praenominatus magister Joannes Baptista suprascriptus sponte et cetera confessus fuit habuisse prout effectualiter habuit et recepit a ser Augustino syndico supranominato libras septuagintatres soldos duodecim parvorum de denariis antesciptae scholae sibi numeratas in presentia dictorum testium et mei notarii infrascripti. Et hoc pro resto et integrali solutione conventionis ultrascriptae, pro quibus ei finem fecit in ampla forma.

LIBERALI 1963, p. 90, doc. XX

SCHULZ 1991, p. 111

BONORA 2001, p. 25

Doc. 3.6

3 novembre 1506

[ACTV, Cattedrale, I, b. 19, fasc. 1504, cc. 1-6 recto e verso, manca la c.3, bianca la c.6]  
Commissione a Giovanni Battista Bregno (nominato *magistro Zuanbaptista dei Brioni taiapria*) per il rivestimento dell'abside della cappella del Santissimo Sacramento e della



statua del *Cristo Risorto*. Il documento segnala che il rivestimento dell'abside deve rispettare un progetto presentato in un disegno al momento della stipula del contratto.

Noto sia a chi vedera lo presente scripto, qualiter per li spettabili signori praesidenti dela schola del sacratissimo corpo di Christo videlicet misser Francesco dal Legname doctor de Medicina, ser Alvise Fregona, ser Hieronimo da Crispignaga, ser Hieronimo de Rizatis et ser Philippo Rosolin conduxeno a di 3 novembre 1506 magistro Zuanbaptista dei Brioni taiapria in Venetia ad investir la meza cappa over cuba dela capella del sacratissimo corpo de Christo in domo de Treviso, et dicto mistro Zuanbaptista se oblige a investir quella de marmori zalli avenadi videlicet dela sorte che sono li altri de dicta capella verso la capella granda de dicta giesia del domo, et far li nichii e cornise como appar per lo desegno per mi notarium subscripto seguendo l'ordine de la capella za commensado, et dicti marmori siano netti et belli. Item dar una figura de un Christo in resurrectione de tuto relevo, et promette far dicto lavoro per tuto lo festo de pascha proxime future, et dicti signori presidenti li promesseno dar per dicto lavoro ducati cento doro, et non altro [...].

BISCARO 1899, p. 184

LIBERALI 1963, p. 89, doc. XX

SCHULZ 1991, p. 111

BONORA 2001, p. 26

Doc. 3.7

5 novembre 1506

[ACTV, Cattedrale, I, b. 19, fasc. 1504, cc. 1-6 recto e verso, manca la c.3, bianca la c.6]  
Giovanni Battista Bregno (nominato *mistro Zuan baptista*) riceve un acconto per le commissioni del rivestimento dell'abside della cappella del Santissimo Sacramento e della statua del *Cristo Risorto* esplicitate nel doc. 3.6.

Nota qualiter adi 5 november in palatio episcopali Tarvisino el suprascripto mistro Zuan baptista have contade da ser Lodovigo da Zuchareda syndico dela prefata schola de mandato dei soprascripti signori presidenti L. 262 soldi 2 a conto del soprascripto lavoro, dei danari de dicta schola como appar etiam de questa exbursation de mia man in el libro dei computi de dicta schola videlicet L. 262. soldi 2.

LIBERALI 1963, p. 89, doc. XX

SCHULZ 1991, p. 112

BONORA 2001, p. 26

IV. *Altare Bettignoli Bressa*

Chiesa di San Nicolò, Treviso

Doc. 4

9 luglio 1505

[AST, Arch. not., 1° serie, Busta 366 (not. Girolamo Gaspare da Pederobba), filza 8, c. 59v]

A Giovanni Battista Bregno (nominato *Magister Jo. Baptista q. magistri Alberti de breonis lapicida*) viene riconosciuto il pagamento finale per la tomba e i gradini dell'altare di Venceslao Bettignoli, situati all'interno della chiesa di Santa Chiara della Cella a Treviso, oggi non più esistente.

[...] *Magister Jo. Baptista q. magistri Alberti de breonis lapicida habitator venetiarum habuit et recepit in praesentia dictorum testium et mei notarii a Ser Lazaro Bevilaqua q. magistri Gasparini Verzarij cive tarvisino factore et procuratore generosae donnae Charae relictae q. magnifici Domini Io. Antonij de bicignolis aequitis nobilis tarvisini manae et tutricis filiorum suorum ac filiorum et heredum dicti q. domini Io. Antonij et de denarijs eiusdem donnae Charae dicto nomine ut dixit dictus Ser Lazarus libras quadragintaquatuor soldos quatuor pro partim in auro et partim in monetis argentis computatis libris septem per quas idem magister Jo. Baptista sponte libere certa scientia et non errore aliquo confessus est habuisse et recepissee proantea ab eodem Ser Lazaro nomine quo supra. Et omni exceptioni dictarum librarum septem sibi non datarum habitarum et receptarum speique futurae dationis habitionis et receptionis amplius aciendae pacto renunciavit expresse. Et hoc pro resto pretij sepulturae q. nobilis domini Vincilai de bicignolis patruj praefati q. domini Io. Antonij et scalinorum quibus ascenditur eius altare fundatum in ecclesia S. Clarae a cella de extra et prope tarvisium. Et vocavit et dixit sibi bene fuisse solutus et inte graliter satisfactus. Faciens per se et suos heredes dicto Ser Lazaro dicto nomine finem et quietationem amplius aliquod aliud non petendo causis praemissis particulariter nec in toto.*

Insuper idem magister Jo. Baptista per se et suos heredes sponte libere certa scientia et non errore aliquo contentus confessus et manifestus fuit sibi bene fuisse solutus et integraliter satisfactus computatis receptis per eum tempore vitae praefati q domini lo Antonij de bicignolis: et post eius mortem ab eius comissaria pro archa marmorea praedicti q. domini Vincilai constructa in suprascripta ecclesia S. Clarae et pro quibuscumque aliis laborerijis per eum factis eidem q. domino Vincilao lo. Antonio Idem suprascriptus magister lo. Baptista et Ser Lazarus antedictus nomine quo supra per se et suos heredes fecerunt sibi invicem et vicissim finem remissionem quietationem et absolutionem plenariam et generalem pactumque de amplius alter ab altero aliquod aliud non petendo particulariter nec in toto. Laus deo.

SCHULZ, *Arte Cristiana*, 1983, p. 48, doc. 4

SCHULZ 1991, pp. 108-109

V. *Figure per il sarcofago del Cardinale Giovanni Battista Zen*  
Cappella Zen, Basilica di San Marco, Venezia

Doc. 5.1

31 luglio 1506

[ASV, Procuratori di S. Marco de citra, Busta 242, fasc. Z XXV, fol. 51 destra – fol. 52 sinistra]

I Procuratori di S. Marco de citra commissionano a Paolo Savin e Giovanni Battista Bregno (nominato *Joannes Baptista lapicida*) sei modelli in cera per le figure destinate al sarcofago del Cardinale Giovanni Battista Zen e per le quali il riferimento doveva essere il monumento funerario di Orsato Giustiniani, al secolo nella chiesa di Sant'Andrea alla Certosa.

Domini Dominicus Mauroceno et Nicolaus Michael doctor et eques dignissimi Procuratores... uti commissarii... et magister Paulus de Savia, incisor lignaminum in Sancta Justina, et Joannes Baptista lapicida in Sancto Joanne Novo... convenerunt hoc modo videlicet: che li dicti magistri Polo et Zuan- baptista prometeno et se obligano simul et in solidum... de far a tute sue spese si de creda come di cera sei figure de quela bonta et perfection sono quele di a sepultura del quondam messer Orsato Justignan poste su la predicta sua sepultura in Sancto Andrea de Lio, le qual se hano meter su la sepultura del

predicto quondam Reverendissimo Cardenal Zen ita et taliterchel [pia]xano ali predicti magnifici signori procuratori, [pia]xando dicte figure .. loro se obligano dar et pagar per dicte sei figure... ducati octanta et quello piu parera ale sue magnificentie fina a la summa de ducati cento: Ita che dicte figure stiano ben et di contento di sue magnificentie...

JESTAZ 1986, p. 195, doc. 45

SCHULZ 1991, p. 115

AVERY 2012, p. 78

Doc. 5.2

30 ottobre 1506 – 28 marzo 1508

[ASV, Procuratori di S. Marco de citra, Busta 249A, fasc. VIIIb, no. 17]

Il documento chiarisce il pagamento corrisposto dai Procuratori di San Marco de citra a Giovanni Battista Bregno (nominato *Zuan Batista taiapiera*) e Paolo Savin per l'esecuzione di sei figure, in riferimento al doc. 5.1.

m° Paulo intaiador e m° Zuan Batista taiapiera die aver adi 31 luio 1506 per ser Antonio Lombardo per uno marchado fato con loro per el far de 6 figure.

... duc. 80.....

Lire 8

[en face] m° Paulo e Zuan Batista die dar che l'ano abudo contadi ... duc. 40....

Lire 4

e per contadi ano abudo m° Paulo intaiador duc. 195 de li qual meto a questo conto duc.

40.... Lire 4

Doc. 5.3

22 giugno 1509

[ASV, Procuratori di S. Marco de citra, Busta 242, fasc. Z XXV 4, fol. 38 sinistra]

A Giovanni Battista Bregno (nominato *Joanni Baptiste lapizide*) è corrisposto il pagamento di quattro figure.

1509 die 22 Junij dedimus magistro Joanni Baptiste lapizide sub die 30 oct. 1506 ducatos 15 et sub die 13 aprilis 1507 ducatos 15 et sub die 12 martii 1508 pro suo resto duc. decem pro quatuor figuris ponendis ad archam... in totum..... Lire IIII

JESTAZ 1986, pp. 195-196, doc. 46; 49

SCHULZ 1991, p. 115

#### VI. *Altare del Corpus Domini*

Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena

Doc. 6.1

10 gennaio 1506

[Formalmente Archivio curia vescovile di Cesena, Canonici 1, 1280-1527; Anne Markham Schulz (1991) segnala perso il documento]

Il documento attesta un debito nei confronti di Giovanni Battista Bregno (nominato *magister loannes Baptista de Brenionis o Bernionis*) da parte degli eredi di Carlo Verardi per le commissioni di figure in marmo da scolpire per la cappella del Corpus Domini nel Duomo di Cesena e per la tomba di Ippolito Verardi, al momento della stesura del contratto già realizzata e collocata nella chiesa dei Gesuiti a Venezia.

Creditum magistri loannis Baptiste de Venetiis et afinis eiusdem quondam domini Camilli de Verardis In Christi nomine. Amen. Anno a nativitate eiusdem domini millesimo quingentesimo sexto, indictione nona, tempore pontificatus Sanctissimi in pape secundi et die decima mensis lanuarii Christo patris et domini nostri Iulii divina providentia Cum hoc sit quod alias tempore recolende bone memorie Reverendi quondam patris quondam domini Caroli Verardi et domini Camilli quondam magistri Ptolomei similiter de Verardis de Cesena, magister loannes Baptista de Brenionis (o Bernionis) habitator Civitatis Venetiarum in contrata Sancti loannis novi scultor seu lapicida, convenerit cum predictis facere certas figuras de marmore scultas pro Capella Corporis Christi existente in ecclesia Sancti loannis Baptiste de Cesena, quam prefatus quondam Carolus instituit et ordinavit, pro mercede scilicet in totum ducatorum centum sexaginta auri prout infrascripte persone asserunt et desuper dicunt factum fuisse et etiam extare scriptum privatum in effectum manu dicti domini Caroli: Cumque dictus magister loannes Baptista compleverit opus promissum in dicta ecclesia et Capella, prout ex evidentia facti manifeste omnibus patet,

restaveritque et restet adhuc creditor heredum dicti domini Caroli et dicti domini Camilli ex causa predicta et ex causa fabrice sepulture domini Ipoliti fratris dicti quondam domini Camilli per ipsum loannem Baptistam facte in Civitate Venetiarum in ecclesia nuncupata Crusachieri prout idem magister loannes Baptista et ipsius tutores declarantur fuisse factum et predicta omnia et singula supradicta et Reverendi patres dominus hyeronimus blondus infrascripta vere fecisse, videlicet in summa et quantitate ducatorum quinquaginta auri et marchettis sexdecim auri: Volentes magnifica domina Camilla uxor quondam bone memorie dicti domini Camilli et clarissimi artium, medicineque doctores magister Pandulphus Morus, et magister Vincentius Tuschus de Cesena tutrix ac tutores testamentarii Ptolomei pupilli filii ac heredis in effectum dicti domini Camilli pium et laudabile opus ac laborem dicti magistri loannis Baptiste recognoscere prout debito convenit et honestati, et reddere cautum, et contentum de dicto suo credito et resto facere, dictis nominibus dederunt, concesserunt et legaverunt ipsi magistro loanni Baptiste presenti et pro se et suis heredibus stipulanti ac recipienti in debitorem dicti magistri loannis Baptiste Montem Novum civitatis Venetiarum, qui mediantibus eius supstantibus habeat solvere et satisfacere dicto magistro loanni Baptiste.

Notario: Giacomo Ferri.

BURCHI 1950, pp. 4-7, idem 1970, pp. 40f

VIROLI in *Il mon.*, 1989, pp. 55-57

SCHULZ 1991, pp. 112-113

Doc. 6.2

13 gennaio 1506

[Formalmente Archivio curia vescovile di Cesena, Canonici 1, 1280-1527; Anne Markham Schulz (1991) segnala perso il documento]

Pagamento a Giovanni Battista Bregno (nominato *loanni Baptiste de Bernionis*) per le commissioni di figure in marmo per la cappella del Corpus Domini nel Duomo di Cesena e la tomba di Ippolito Verardi nella chiesa dei Gesuiti a Venezia.

[...] Cum hoc sit quod Magnifica domina Camilla uxor quondam domini Camilli de Verardis de Cesena, et eximii artium et medicine doctores magister pandulphus de Moris et magister Vincentius Tuschus de Cesena tutrix et tutores Ptolomei filii et heredis quondam dicti domini Camilli solverint et satisfecerint egregio viro loanni Baptiste de

Bernionis habitatori Venetiarum sculptori seu lapicide, ducatos quinquaginta et Marchettos sexdecim eidem debitos pro mercede ipsius magistri loannis Baptiste debita pro fabrica certarum figurarum marmorearum factarum ad Capellam Corporis Christi in ecclesia Sancti loannis Baptiste de Cesena, et pro mercede fabrice sepulture facte pro domino Ipolito fratre dicti quondam domini Camilli in Civitate Venetiarum in ecclesia nuncupata de Crusachieri prout de predictis latius constat manu mei notarii infrascripti et prout dicti tutores et magnificus comes dominus loannes quondam Ser Absalonnis Destel nomine et vice Galeacii filii et heredis quondam Sigismundi fratris dicti quondam domini Camilli pro interesse dicti Galeacii declaraverunt confessi ruerant omnis infrascripta...

BURCHI 1950, pp. 6f, n. 10, idem 1970, pp. 41f

VIROLI in *Il mon.*, 1989, pp. 56f, n. 10

SCHULZ 1991, p. 113

## VII. Rilievo di *San Giorgio e il drago*

Facciata ex convento di San Giorgio, Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia

Docs. 7

11 ottobre 1508 – 25 luglio 1509

[ASV, S. Giorgio Maggiore, Busta 26, Processo 13B, Libro di conti 1507-1510, c. 35 sinistra]

I documenti attestano la commissione e il pagamento a Giovanni Battista Bregno (nominato *maistro zuan Baptista taiapiera*) per il rilievo di *San Giorgio e il drago*.

+ Jesus 1508

Notta come adj 11 octubrio 1508 el p. prior e convegnudo cum maistro zuan Baptista taiapiera sta a s. severo de far un S. Zorzi a cavallo de mezo relieve cum el dragon e la donzella in una pria Istriana da rovigno de alteza de pie 4 1/4 e de largeza pie 5. Che stia ben et habia gratia in se et sia ben lavorato per ducati 28 computando la pria et ogni altra spexa. La qual opera die dar per tutto el mese de novembrio. Ha hauto a bon conto ducati 8 doro val. lire 49 soldi 12 presente alo acordo soprascritto et danari sborsadi maistro Zuan buora et maistro francesco taiapiera et dun gasparo col io

(c. 35 destra: Maistro zuan Baptista taiapiera sta a s. Severo alincontro die haver per haver facto uno cavallo de piera distria el qual va sula fazada sopra el canal grando sul dormittorjo nouo monta dacordo ducati 28

lire 173 soldi 12)

adj 11 novembre per cassa conttanti per mj D. Zuan Anttonio a maistro Zuan buora per suo nome ducati 4 de orro a bon conto

a carta 38

lire 24 soldi 16

(c. 38 destra: adj dicto [11 novembre 1508] per maistro Zuan baptista taiapiera

a carta 35

lire 24 soldi 16)

1509 adj 10 marzo per cassa contanti a lui per d. Gasparo lire 24 soldi 16 a bon conto

a carta 39

lire 24 soldi 16

(c 39 destra: adj 10 dicto [marzo] per maistro Zuan Baptista taiapiera

a carta 35

lire 24 soldi 16)

adj 31 dicto [marzo] per Cassa contanti aluj per d. Gasparo lire 18 soldi 12 a bon conto

a carta 39

lire 18 soldi 12

(c. 39 destra: adj dicto [31 marzo] per maistro Zuan Baptista taiapiera

a carta 35

lire 18 soldi 12)

adj per Cassa contanti aluj per suo resto del sopradicto Cavallo

a carta 39

lire 18 soldi 12

tutto lire 173 soldi 12

(c. 39 destra: adj 25 lujo per maistro Zuan Baptista tajapiera

a carta 35

lire 18 soldi 12)

CICOGNA, IV, 1834, p. 322, n. 190

PAOLETTI 1893, II, p. 256



VIII. Procura da parte di Antonio Brignoni per la rinuncia di una bottega a Venezia

Antonio Brignoni, intagliatore del legno residente a Ferrara e figlio di Pietro Brignoni, delega Giovanni Battista Bregno per la rinuncia di una bottega nella contrada di Santa Maria Formosa a Venezia. La bottega, affittata dal giureconsulto Marino Querini, era condivisa con Paolo de Lanzano, anch'esso intagliatore del legno.

Doc. 8

10 ottobre 1509

[ASF, Arch. not. antico, Not. Alessandro Benasciutti, matricola 360, pacco. n. 4, schede 1504-12]

Giovanni Battista Bregno (nominato *magistrum baptistam brignonum sculptorem absentem*) è dichiarato assente al momento della firma dell'atto. In qualità di testimone è presente Antonio Lombardo.

In Christi nomine amen. anno eiusdem nativitatis millesimo quingentesimo nono Indictione duodecima, die decimo mensis octobris. Ferrarie. imbancho Cambij egregij Caroli de Strocis Campsoris posito super plateis Civitatis Ferrarie, presentibus testibus vocatis et rogatis egregiis magistro Antonio Lombardo sculptore de contracta bucecanalium. magistro Michaelae filio magistri Ioannis Coste pictore de contracta Sancti Nicolaj et aliis Providus magister Antonius filius quondam magistri Petri Brignoni mediolanensis intaiator lignaminum ad presens trahens in Civitate Ferrarie in contracta bucecanalium, non revocando propter hoc aliquem alium suum procuratorem sed potius confirmando fecit constituit creavit et soleniter ordinavit providum virum magistrum baptistam brignonum sculptorem absentem tamquam presentem eius procuratorem specialem specialiter etiam expresse ad renunciandum spectabili et eximio juris consulto domino Marino Quirino veneto unam apotecham positam in Civitate venetiarum in contracta Sancte Marie Formose quam dictus constituens una cum magistro Paulo de Lanzano intaiatore lignaminum conducebant ad afflictum a predicto domino Marino sub annua solutione ducatorum undecim auri eo maxime quia dictus constituens non intendit amplius perseverare in locatione nisi nonquam ad medesimum mensem decembris proxime futurum ita postea sit in libertatem ipsius domini Marini posse desponere de ea

apotecha pro suo libito voluntate quantum est respectu dicti constituentis. Et generaliter etc...

Ego alexander bonasciuti notarius.

SCHULZ 1991, pp. 117-118

## CATALOGO DELLE OPERE

### **I. Giovanni Battista Bregno, *Tabernacolo del Sacramento*, post 1476, marmo, chiesa di San Carlino, Ravenna**

Il *Tabernacolo del Sacramento* si trova sulla parete sinistra dell'oratorio della chiesa di San Carlino. Oggi, una volta a botte e colonne corinzie binate prospettiche accolgono una *Madonna col Bambino* (stucco, ante 1800) e, al di sopra, un *Cristo risorto* in marmo grigio antico di provenienza greca, probabilmente recuperato da siti paleocristiani ravennati o dei dintorni.

Accanto alla *Madonna col Bambino*, due *Angeli* reggono lampade ardenti. Fu commissionato da Filiasio Roverella, arcivescovo di Ravenna dal 1476 al 1516, per l'antica cappella del Santissimo Sacramento all'interno del Duomo cittadino. Il tabernacolo adornava un altare, smontato entro il 1571, ed era corredato da uno sportello in bronzo in cui vi era raffigurata una *Imago Pietatis*, oggi sostituita con il bassorilievo della *Madonna col Bambino*.

A seguito dello smontaggio dell'altare il tabernacolo fu utilizzato, dal 1606 al 1759 circa, come cornice di un dipinto raffigurante la *Madonna del Sudore* nell'omonima cappella all'interno del Duomo. Per via dei lavori di rinnovamento della cappella, fu acquistato dalla famiglia Del Corno che lo ricollocò nella chiesa di San Carlino, dove tutt'ora si trova.

Durante una pulitura eseguita nel 2000 da Sergio Belocchi sono state notate tracce di policromia e doratura, la cui autenticità è però messa in discussione.

Il tabernacolo fu attribuito da Anne Markham Schulz a Giovanni Battista Bregno nel 2001 per le caratteristiche fisiognomiche del *Cristo risorto* coerenti con i modi bregneschi e per la sua presenza a Cesena per l'*Altare del Corpus Domini*. Vedendoci però un linguaggio più inesperto di quello, la studiosa fissò la datazione tra il 1493 e il 1494. In questa tesi, sulla base del confronto soprattutto con il rilievo di *San Giorgio e il drago*, probabilmente eseguito negli anni Ottanta del Quattrocento, il terminus post quem per l'opera è fissato al 1476.

SCHULZ 2001, pp. 733-740.

SCHULZ 2017, p. 296.

## **II. Giovanni Battista Bregno, *San Giorgio e il drago*, ante 1485, pietra d'Istria, facciata dell'ex convento di San Giorgio Maggiore, Isola di San Giorgio, Venezia**

Il rilievo di *San Giorgio e il drago* si trova incastonato nella lunetta centrale della facciata dell'ex convento di San Giorgio che affaccia sul bacino di San Marco.

Il contratto stipulato l'11 ottobre 1508 con Benedetto Marina, priore del convento, chiarisce la commissione a Giovanni Battista Bregno per l'esecuzione del rilievo e la presenza dello scultore Giovanni Buora come testimone, protomaestro ai lavori della facciata del dormitorio dal 1494. Una quietanza di pagamento registrata in favore di un pittore ignoto il 9 giugno 1513, rivela che il rilievo era originariamente dipinto e policromo, una caratteristica oggi perduta a causa della continua esposizione atmosferica.

Sebbene non esplicitato nei documenti, la commissione si inserì con tutta probabilità in una tradizione di rilievi raffiguranti il tema iconografico di *San Giorgio e il drago* voluti dal monastero benedettino per segnalare gli edifici in città di proprietà dell'ordine. Una particolare somiglianza nello schema compositivo, sottolineata da Anne Markham Schulz nel 1991, è infatti stata riscontrata con due rilievi aventi lo stesso soggetto: il primo è oggi conservato al Victoria & Albert Museum di Londra, senza attribuzione e indicativamente datato al 1500, era originariamente collocato in prossimità del ponte dei Baretteri nel sestiere di San Marco, una zona in cui il convento possedeva delle abitazioni, mentre il secondo, ancora in loco, si trova in campo San Gallo e adorna un edificio donato al convento nel 1161.

Qui si propone che il rilievo venne realizzato prima del 1485, ossia durante il periodo di formazione di Giovanni Battista Bregno e che, dunque, l'opera sia stata venduta nel 1508, come attesta il documento.

SCHULZ 1991, pp. 47-48, p. 116, pp. 171-172.

SCHULZ 2017, p. 293.

**III. Giovanni Battista Bregno (attr.), *Cornice di Tabernacolo con angeli oranti*, post 1484, marmo, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Milano**

La cornice di tabernacolo è decorata da due gruppi di angeli oranti, scolpiti a bassorilievo su entrambi i lati. Sono inseriti all'interno di una struttura architettonica, il cui soffitto a cassettoni è decorato con dei motivi floreali. Al centro dell'opera doveva trovarsi un'immagine sacra, oggi perduta, inquadrata all'interno di una cornice modanata. L'ipotesi più plausibile è che al centro vi fosse un rilievo, più che uno sportello, in quanto i bordi interni della cornice non presentano impronte di cardini.

L'opera faceva parte della collezione di sculture di Giuseppe Bossi, in parte venuta all'Accademia di Brera nel 1818. Nel 1864, entrò nelle raccolte del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco come deposito dell'Accademia stessa.

Nel 1983 Pietro Paoletti avvicinò l'opera all'ambito veneziano, attribuendola ad Antonio Rizzo. Una particolare affinità era stata riscontrata dallo studioso con il *Paliotto di San Trovaso*, anch'essa attribuita da Paoletti a Rizzo. In entrambe le opere sembra sopravvivere l'influsso di Agostino di Duccio e dei rilievi che questo eseguì nel Tempio Malatestiano di Rimini tra il 1449 e il 1557, un dato che anche nella critica moderna ha condotto Matteo Ceriana a rivalutare un possibile tirocinio di Antonio Rizzo nel cantiere riminese. Nel 1983, Anne Markham Schulz rifiutò l'attribuzione della *Cornice* a Rizzo in quanto riteneva fosse un falso ottocentesco, una posizione respinta dalla critica.

Al momento, la scheda compilata nel 2012 sul catalogo del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco la attribuisce ad un anonimo scultore veneto. In questa tesi, sulla base del confronto con gli *Angeli* eseguiti dallo scultore probabilmente negli anni Novanta del Quattrocento, la *Cornice di tabernacolo* è attribuita a Giovanni Battista Bregno.

PAOLETTI 1893-1897, II, p. 159.

SCHULZ 1983, pp. 183-184.

CERIANA 2012, p. 24.

FIORIO 2012, pp. 386-391.

**IV. Giovanni Battista Bregno, *Vittoria alata*, post 1485, marmo, Scala dei Giganti, cortile di Palazzo Ducale, Venezia**

Il rilievo della *Vittoria alata* si trova nel cortile di Palazzo Ducale, sul lato destro dell'avancorpo sinistro. La figura è caratterizzata da una veste ricca di pieghe che conferiscono movimento all'opera. Fa parte di un gruppo di rilievi realizzati per il complesso marciano dopo il 1485.

Nel 1893 Pietro Paoletti attribuì tutti i rilievi delle *Vittorie* ad Antonio Rizzo. Nel 1983, Anne Markham Schulz confutò l'ipotesi dello studioso attribuendo allo scultore solo tre delle otto opere totali, le altre cinque, invece, vedevano la collaborazione della bottega. La *Vittoria alata* collocata sul lato destro dell'avancorpo è qui attribuita a Giovanni Battista Bregno sulla base della fisionomia coerente che dimostra con il gruppo degli angeli.

PAOLETTI 1893-1897, II, p. 157.

SCHULZ 1983, pp. 145-152.

**V. Giovanni Battista Bregno, *Coppia di Angeli*, 1490-1498, marmo, Bode Museum, Berlino e Sagrestia della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia**

Gli *Angeli*, oggi divisi tra il Bode Museum di Berlino e la Sagrestia dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia, decoravano l'*Altare di Verde della Scala* nella chiesa di Santa Maria dei Servi a Venezia, demolita entro il 1812.

L'altare fu eretto tra il 1523 e il 1524 da Guglielmo dei Grigi su commissione dei Procuratori di San Marco de citra, eredi degli esecutori testamentari di Verde della Scala. La coppia di *Angeli* non fu parte della commissione, ma risultano donati dai Serviti ai Procuratori per la decorazione dell'altare e, nello stesso anno, un pagamento a Bartolomeo Garbin ne testimonia la lucidatura.

È oggetto di discussione per quale sito fossero destinati e come giunsero tra le proprietà del convento: un'ipotesi propone che fossero parte dell'*Altare della Croce* voluto da Girolamo Donà prima del 1511, l'anno della morte, e che i Serviti, viste le acclamate condizioni di povertà, si impegnarono per saldare il pagamento degli *Angeli* diventandone così proprietari.

In seguito alla demolizione della chiesa, le due opere furono registrate più volte nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Il loro orientamento suggerisce che siano stati creati per essere posti uno di fronte all'altro.

L'*Angelo* oggi custodito a Berlino fu acquistato nel 1902 dai Musei Statali della città dalla collezione di Adolf von Beckerath. Non gode di buone condizioni conservative a causa dell'incendio avvenuto nel 1945, quando era stato ricoverato nel Bunker Berlin-Friedrichshain durante la Seconda Guerra Mondiale. In seguito allo sfortunato evento, nel 1979 un tentativo di pulitura restituì una superficie color cenere. Non è possibile affermare se fosse policromo, ma l'*Angelo* ai Santi Giovanni e Paolo, oggi meglio conservato, rivela macchie color ruggine associabili a policromia o a resti di bolo per doratura.

SCHULZ 1980, pp. 191-196.

SCHULZ 1991, pp. 48-49, pp. 123-124, pp. 141-143.

SCHULZ 2017, pp. 299-300.

**VI. Giovanni Battista Bregno (attr.), *Angelo reggente gli attributi di Cristo*, 1490-1498, marmo, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia**

L'*Angelo*, rappresentato come una giovane figura femminile, regge una corona e uno scettro. La sua capigliatura è caratterizzata da folti lunghi ricci raccolti, in parte, in cima al capo. La veste è composta da un pannello morbido, che scivola sul corpo attraverso numerose pieghe di tessuto.

Inizialmente fu identificata con l'iconografia della Fede, poi della Retorica. Nel 1991, Anne Markham Schulz propose che questa corrisponda ad un angelo reggente gli attributi di Cristo, in quanto la figura femminile risulta molto giovane per rappresentare un'arte liberale. Inoltre, la presenza della corona tra le mani e non posta sul capo, prefigura che l'*Angelo* la stia reggendo per un altro soggetto.

Non è nota la sua origine, ma probabilmente fu scolpita per essere posta su un sarcofago. Paoletti ipotizzò che questa facesse parte del monumento funebre di Orsato Giustiniani in Sant'Andrea della Certosa, attribuendola ad Antonio Rizzo.

In seguito ad un avvicinamento alla maniera dei Lombardo, Anne Markham Schulz attribuì l'*Angelo* ad Antonio Rizzo.

Sulla base dei confronti con le opere di Giovanni Battista Bregno, l'opera è qui attribuita a quest'ultimo, in quanto risulta coerente con l'operato dello scultore avvenuto probabilmente nella bottega di Antonio Rizzo tra il 1490 e il 1498. Il suo stile, infatti, mostra coerenza con il gruppo di *Angeli*, anch'essi attribuiti allo scultore.

PAOLETTI 1893-1897, II, p. 144.

SCHULZ 1983, pp. 160-161.

**VII. Giovanni Battista Bregno, *Paggio*, coronamento della cornice della *Madonna di Ca' Pesaro* di Tiziano Vecellio (1519-1526), 1490-1498, chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia**

L'altare Pesaro è fissato alla parete della quarta campata della navata sinistra nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari. L'omonima pala raffigurante *la Sacra conversazione tra la Vergine in trono e i Santi Pietro, Francesco, Antonio, i membri della famiglia Pesaro e Jacopo Pesaro*, fu commissionata da quest'ultimo a Tiziano Vecellio nel 1519.

L'opera e la sua cornice risultano concluse entro il 1526, anno in cui risale il pagamento finale al pittore e in cui, nel giorno dell'Immacolata, ne è registrata la consacrazione come altare da Marin Sanudo nella chiesa dei Frari. Non è chiaro se l'apparato scultoreo, composto da due *Reggiscudo* collocati sugli angoli sommitali della cornice, fosse già installato in questa occasione. Non risultano essere noti documenti relativi alla storia o alla paternità della cornice, attribuita a Lorenzo Bregno sulla base di considerazioni stilistiche.

Anne Markham Schulz attribuì all'anonimo maestro dell'*Altare del Doge Andrea Gritti* nella Cappella di San Clemente nella Basilica di San Marco il *Reggiscudo* di sinistra, e a Giovanni Battista Bregno il *Reggiscudo* di destra, sul quale sopravvivono, inoltre, tracce di doratura.

L'attribuzione a Bregno risale al 1991 e coincide con il primo interessamento alla scultura nella storiografia dell'artista. Considerando la forbice cronologica tra il 1519 e il 1526, Schulz ritenne che questa sia l'ultima opera eseguita da Giovanni Battista, il cui anno di morte non è stato ancora reso noto. Sulla base dei confronti fatti in questa tesi soprattutto con gli *Angeli* nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, a Berlino e alla Ca' d'Oro, la datazione proposta è tra il 1490 e il 1498.



SCHULZ 1991, pp. 53-54, pp. 188-191.

SCHULZ 2017, p. 303.

**VIII. Giovanni Battista Bregno, *Angelo*, 1495-1500, marmo, National Gallery, Washington**

L'opera ritrae una figura giovanile, caratterizzata da capelli ricci che incorniciano il volto e una piccola corona posta sul capo. Il panneggio aderisce al corpo seguendo pieghe sottili che donano l'effetto di un tessuto leggero. È stata riconosciuta come un angelo, anche se senza ali.

La sua storia è sconosciuta, ma potrebbe provenire da uno dei numerosi monumenti veneziani soppressi durante l'era napoleonica.

L'opera fu acquistata in Italia da Max Chabrières-Arlès nel 1895. Nel 1939 venne acquistata da Samuel H. Kress Foundation di New York, che ne mantenne la proprietà per pochi anni prima di donarla, nel 1943, alla National Gallery of Art di Washington.

Nel catalogo della mostra *Tullio Lombardo and Venetian High Renaissance Sculpture* del tenutasi nel 2009 nel museo americano, Alison Luchs considerava l'opera probabilmente eseguita da Giovanni Battista Bregno. Lo stile del panneggio dell'*Angelo*, i tratti fisiognomici e l'espressione dell'*Angelo* suggerivano alla studiosa un'affinità esecutiva con il *Rilievo Loredan* nella Camera degli Scarlatti di Palazzo Ducale. Inoltre, veniva notata la rassomiglianza con l'*Angelo con gli attributi di Cristo* della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca d'Oro di Venezia e con le *Vittorie alate* nel cortile di Palazzo Ducale.

Seguendo queste intuizioni, l'*Angelo* è attribuito allo scultore anche in questa tesi sulla base del confronto con le produzioni cronologicamente coeve, come la coppia di Angeli divisa tra la sagrestia della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo e il museo Bode di Berlino. La datazione proposta è tra il 1495 e il 1500, in quanto rispetto dimostra una maggiore sicurezza esecutiva.

LUCHS 2009, p. 106.

**IX. Giovanni Battista Bregno (attr.), *Busto femminile*, 1500 circa, marmo, Metropolitan Museum, New York**

L'opera corrisponde ad un busto in marmo raffigurante una giovane donna. La testa è leggermente inclinata verso la sinistra ed è sollevata verso l'alto. Il suo sguardo conferisce alla scultura un'espressione idealizzata. L'elemento più finemente dettagliato appare essere l'acconciatura, raccolta in due spesse trecce arrotolate su loro stesse. Dei piccoli ciuffi finemente lavorati, poi, contornano la fronte della figura.

La giovane donna indossa una veste caratterizzata da un panneggio leggero, lasciando intuire la volontà del suo autore di confrontarsi con i modelli dell'arte classica.

Il busto fu acquistato da George e Florence Blumenthal a Berlino dalla collezione di Adolf von Beckerath. Nel 1941 l'opera fu donata al Metropolitan Museum di New York. Nel 1995, Alison Luchs riconosceva il busto come uno straordinario esemplare appartenente alla categoria dei busti idealizzanti. Ricontrando però la presenza di stile diversi, la studiosa non fornì un'ipotesi attributiva e datò l'opera al 1500 circa. In questa tesi, sulla base dei confronti fatti soprattutto tra il gruppo di *Angeli* erranti, il busto è attribuito a Giovanni Battista Bregno.

LUCHS 1995, p. 106.

**X. Giovanni Battista Bregno e bottega, *Altare Bettignoli Bressa*, 1499-1503, marmo, pietra d'Istria, chiesa di San Nicolò, Treviso**

L'*Altare Bettignoli Bressa* si configura come un'ancona impostata su un basamento decorato con motivi vegetali e lo stemma araldico della famiglia committente, i Bettignoli Bressa. Al di sopra dell'epigrafe, si innesta un'edicola architettonica tripartita scandita da colonne scanalate e lesene con capitelli corinzi.

Nelle tre nicchie dell'apparato centrale imperano tre statue a tutto tondo: *Cristo risorto* al centro è affiancato a sinistra dalla *Vergine addolorata* mentre, a destra, da *San Giovanni Evangelista*. Il coronamento dell'altare è definito da un timpano, tra le cui volute si inseriscono due teste di *Angeli* entro clipei e un rilievo centrale raffigurante una *Madonna col Bambino*. Accanto a loro, poggianti sulla trabeazione ai lati estremi dell'ancona, vi sono due *Paggi* reggi scudo.

Il committente dell'opera fu Venceslao Bettignoli, nobile trevigiano di origini bresciane, che nel testamento redatto il 22 agosto 1499 dispose la costruzione di una tomba e di un altare nella chiesa di Santa Chiara della Cella a Treviso. Il controllo delle volontà testamentarie fu affidato al nipote Giovanni Antonio, al quale Venceslao impartì l'obbligo di far completare i lavori entro sei mesi dalla sua morte.

Il testamento di Giovanni Antonio, scritto nel 1503, ne segnala il compimento. Il nome di Giovanni Battista Bregno comparve nel documento datato il 9 luglio 1505, nel quale venne registrato il compimento della tomba e dei gradini dell'altare, fornendo così un primo *terminus ante quem*.

La chiesa di Santa Chiara della Cella fu demolita nel 1512 e ricostruita tra il 1516 e il 1519, ma la tomba andò perduta e l'altare ricollocato nella chiesa solo il 15 settembre 1591. In questa occasione, fu restaurato e ridedicato a Francesco Bettignoli Bressa, nipote di Giovanni Antonio. Nell'assetto originario del monumento vi erano inoltre due epitaffi: uno murato sotto la tomba e oggi a sinistra dell'altare, mentre l'altro inserito nella pavimentazione e oggi perduto, ma segnalato nel 1616 da Bartolomeo Burchelati nell'opera *Commentariorum memorabilium multiplicis historiae Tarvisinae locuples promptuarium*.

Nel 1810 la chiesa fu dismessa e l'altare trasferito solo nel 1822 nella chiesa trevigiana di San Nicolò: qui fu spostato nel 1864 e poi nel 1889, occupando il terzo intercolumnio della navata sinistra, in cui si trova oggi. I numerosi trasferimenti ne hanno inevitabilmente alterato la forma e la conservazione complessiva tant'è che, come osservò Anne Markham Schulz per la prima volta nel 1983, non rimangono particolari segnali di policromia se non di pigmento nero nelle pupille della *Madonna col Bambino* nel rilievo, di *San Giovanni Evangelista* e dell'*Angelo* sinistro entro il clipeo. Il *San Giovanni Evangelista* è attribuito da Schulz ad uno scultore non riconducibile alla mansione di assistente ma non identificato, mentre per il resto del monumento la studiosa rileva una sostanziale coerenza.

### *Iscrizioni*

L'iscrizione alla base dell'altare reca la dedica a Francesco Bettignoli Bressa da parte della vedova Franceschina Bettignoli Bressa Sugana e della figlia Cara Bettignoli Bressa:

“FRANC • BETHIGNOLO • BRIXIA • PHOEBI • EX • LAVRA • POLA • F • QVI •  
 MVNIF • AC • LIBERAL • INSIGNIS • NECNON • SCIENT • / ET • ART • PRAESTAN  
 • SPLENDORE • QVAS • IN • CELEB • ITALIAE • ACAD • FREQVENTI • DOCT •  
 HOMIN • CONSVET • / DIDIC • CVM • NVLLA • IN • EO • NEC • POL • NEC • MOR  
 • NEC • CHRIST • VIRTVS • DESIDERARETVR • NOBIL • A • PATRIB • / ACCEP •  
 LONGE • CLARIOR • POST • RELINQ • ET • ILLVSTRATA • ETIAM • IISDEM •  
 VIRT • PATRIA • V • A • XLV • MEN • VII • / D • XXVIII • MORTVVS • M • D • XCI  
 • VII • KAL • MAI • FRANCISCHINA • SVGANA • VX • ET • CARA • F • VNICA •  
 PIENT • P •”

Franceschina e Cara Bettignoli, al momento della ricollocazione dell’altare nella nuova chiesa di Santa Chiara della Cella nel 1591, fecero reinstallare l’epitaffio che Venceslao aveva fatto murare sotto la sua tomba della vecchia chiesa. Ora collocato alla sinistra dell’altare nella chiesa di San Nicolò, reca l’iscrizione:

“D • M • / VINCILAO • BICIGNOLLO • / PATRVO • MERITISSIMO • / IOANNES-  
 ANTONIVS • B • / NEPOS • SIBI • ET • / POSTERIS •”

L’iscrizione alla destra dell’altare, invece, ne segnala lo spostamento e il restauro:

“D • 0 • M • / HANC • ARAM • IAMPRIDEM • ALIBI / COLLAPSAM •  
 FRANCISCHINA • SVGANA / FRANCISCO • BETHIGNOLO • BRIXIA / VXOR •  
 DILECTISS • ET • CARA • EX • EODEM/ VNICA • FILIA • INSTAV • HIC • CVR •  
 /M • D • XCI • MENS • SEPT • DIE • XV”

SCHULZ 1983, pp. 35-48.

SCHULZ 1991, pp. 31-34, pp. 107-109, pp. 165-169.

CERIANA 1994, pp. 21-28, in particolare nota 4.

SCHULZ 2007 (2008), pp. 7-27.

SCHULZ 2017, p. 292.

**XI. Giovanni Battista Bregno, *San Giovanni Evangelista*, 1502-1505, marmo, Cappella Badoer Giustinian, chiesa di San Francesco della Vigna, Venezia**

Il rilievo di *San Giovanni Evangelista*, custodito nella Cappella Badoer Giustinian, è scolpito a mezza figura mentre tiene il vangelo tra le mani. È inserito all'interno di una cornice prospettica che crea l'illusione di una finestra e di un parapetto dal quale l'*Evangelista* si affaccia. Nei medaglioni alati che lo decorano campeggia il suo simbolo, ossia l'aquila.

Già fra il 1893 e il 1897 Pietro Paoletti aveva sottolineato la somiglianza fra il *San Giovanni Evangelista* della cappella Badoer Giustinian con quello dell'*Altare del Corpus Domini* nel Duomo di Cesena, assegnandoli così allo stesso autore, inizialmente identificato con Severo da Ravenna.

La pubblicazione nel 1950 da parte di Pietro Burchi del documento relativo al pagamento dell'altare cesenate a Giovanni Battista Bregno ne chiarì la paternità e condusse, di conseguenza, all'attribuzione della responsabilità esecutiva da parte di quest'ultimo anche del *San Giovanni Evangelista* della cappella in San Francesco della Vigna, come già supportato da Paoletti. Nel 1977, Anne Markham Schulz propose, però, di attribuire l'opera a Pietro Lombardo, principalmente sulla base delle differenze rispetto agli *Evangelisti* Luca e Matteo, ritenuti eseguiti rispettivamente dai figli Antonio e Tullio. Nel volume dedicato alla cappella pubblicato nel 2003, Schulz attribuì l'opera a Giovanni Battista Bregno. La studiosa datò il rilievo tra il 1494 e il 1495. In questa tesi, sulla base delle riconsiderazioni fatte sull'evoluzione stilistica di Bregno, si propone che l'opera sia stata eseguita tra il 1502 e il 1505.

PAOLETTI 1893-1897, II, p. 197.

BURCHI 1954, p. 262.

SCHULZ 1977, pp. 38-39.

SCHULZ 2003, pp. 58-62.

SCHULZ 2017, p. 298.

**XII. Giovanni Battista Bregno, *San Marco Evangelista*, 1502-1505, marmo, Cappella Badoer Giustinian, chiesa di San Francesco della Vigna, Venezia**

Il *San Marco Evangelista*, custodito nella Cappella Badoer Giustinian, è scolpito a mezza figura mentre tiene il vangelo fra le mani, sul quale si scorge un versetto, tratto dallo stesso testo, che recita “PACEM HABETE INTER VOS”.

Seguendo la stessa impostazione degli altri Evangelisti, è inserito all’interno di una cornice prospettica e affacciato su un parapetto, nel quale, entro un medaglione alato, campeggia il suo attributo, ossia il leone.

L’attribuzione a Giovanni Battista Bregno seguì pressoché lo stesso percorso del *San Giovanni Evangelista* postogli accanto: tra il 1893 e il 1897 Pietro Paoletti associò anche questo rilievo all’altare cesenate del *Corpus Domini*, opera che, dal 1950, fu possibile attribuire con certezza a Bregno grazie al documento pubblicato da Pietro Burchi. Nel 1977, come nel caso del *San Giovanni*, Schulz attribuì anche *San Marco* a Pietro Lombardo. Nel volume del 2003, infine, la studiosa americana ritenne anche quest’opera eseguita da Giovanni Battista sostenendo quanto detto da Paoletti, a sua volta successivamente supportato dal documento pubblicato da Burchi nel 1950, evidenziando le attinenze fisiognomiche che l’Evangelista presenta con le figure maschili prodotte dallo scultore, e in particolare con il *Cristo risorto* dell’altare Bettignoli Bressa nella chiesa di San Nicolò a Treviso. Anne Markham Schulz, come nel caso del *San Giovanni Evangelista*, datò l’opera tra il 1494 e il 1495. Qui, si propone che il rilievo sia stato eseguito tra il 1502 e il 1505.

PAOLETTI 1893-1897, II, p. 197.

BURCHI 1954, p. 262.

SCHULZ 1977, pp. 38-39.

SCHULZ 2003, pp. 58-62.

SCHULZ 2017, pp. 298.

**XIII. Giovanni Battista Bregno, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1506, marmo, cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena**

L’*Altare del Corpus Domini*, eseguito in marmo, è una grossa ancona dal prospetto rettangolare poggiante su un basamento. Le uniche decorazioni di cui quest’ultimo è

dotato si scorgono nei due plinti laterali attraverso le raffigurazioni di due *Angeli* reggi scudo e, inoltre, dai due pannelli decorati entro i quali questi sono scolpiti.

Al di sopra del basamento si innesta poi una cornice architettonica composta da lesene con candelabre e capitelli che, a loro volta, sorreggono una trabeazione rettilinea. La parte centrale dell'altare è costituita da un catino concavo tripartito che accoglie nel registro intermedio quattro *Angeli*, due a figura intera e due a mezzo busto all'interno di tondi, sotto ai quali le sculture di *Cristo come uomo dei dolori*, *San Giovanni Battista* e *San Giovanni Evangelista* compongono l'apparato scultoreo principale.

Accanto alla *Teofania* sono inginocchiati il committente Carlo Verardi e il nipote Camillo Verardi, rispettivamente a sinistra e a destra. L'altare si trova collocato nel quarto intercolumnio della navata destra della chiesa e fu commissionato dall'Arcidiacono Carlo Verardi. Al momento non risulta noto un documento che attesti la commissione dell'opera a Giovanni Battista Bregno ma solo due documenti, entrambi datati al 1506, relativi ad una richiesta di pagamento mossa dallo scultore e un successivo pagamento da parte degli eredi di Verardi.

Nel primo di questi si richiede, inoltre, anche il pagamento per la tomba di Ippolito Verardi al secolo collocata nella Chiesa dei Crociferi a Venezia, di cui oggi è noto solo l'epitaffio. Le fasi della costruzione dell'altare furono parzialmente documentate dal cronista cesenate Giuliano Fantaguzzi, il quale segnalò il compimento delle sculture, in particolare, nel giugno del 1505.

Tra il 1681 e il 1683 fu spostato nel terzo intercolumnio della stessa navata a causa dei lavori di ristrutturazione della chiesa e, tra il 1886 e il 1892, posizionato nuovamente nella collocazione originale.

Nel 1997 Franco Faranda rese noti gli interventi di restauro condotti sull'altare e grazie ai quali, soprattutto attraverso le analisi petrografiche, si poté discutere più approfonditamente dei rimaneggiamenti dovuti agli spostamenti. La mancanza più rilevante risultò essere quella del catino semicircolare, oggi occupato da una conchiglia in gesso firmata da Paolo Grilli e datata al 1898. In generale, fu più che altro segnalata l'alterazione cromatica piuttosto che volumetrica dell'insieme, come già notato dalle rilevazioni condotte da Anne Markham Schulz che infatti riscontrarono diverse tracce di policromia.

L'attribuzione a Giovanni Battista Bregno giunse con sicurezza nel 1950, quando Pietro Burchi pubblicò un documento nel quale si leggeva il debito degli eredi di Carlo e

Camillo Verardi nei confronti dello scultore, sia per la costruzione della tomba di Ippolito nella Chiesa dei Crociferi che per l'altare cesenate.

#### *Iscrizioni*

Sul basamento sotto Carlo Verardi: "CAROLVS VERARDVS HIC / PRIMVS ARCHIDIACONVS."

Sul basamento sotto Camillo Verardi: "CAMILLVS VERARDVS / EQVES PONTIFICIVS."

BURCHI 1954, p. 262.

SCHULZ 1991, pp. 36-38, pp. 112-113, pp. 131-134.

FARANDA 1997, pp. 77-88.

PISTOCCHI 2012, pp. 171, p. 240, p. 371.

SCHULZ 2017, pp. 292-293.

#### **XIV. Giovanni Battista Bregno, *Tomba di Ippolito Verardi (perduta)*, ante 1506, Chiesa dei Crociferi, Venezia**

Ippolito Verardi era il fratello di Camillo e Sigismondo Verardi, nipoti del committente dell'*Altare del Corpus Domini* Carlo Verardi, arcidiacono della Cattedrale di Cesena.

La tomba compare menzionata in un documento del 10 gennaio 1506, nel quale Giovanni Battista Bregno richiese agli eredi di Verardi il pagamento per quest'opera e per l'altare cesenate. Il 13 gennaio dello stesso anno fu corrisposto il pagamento. In entrambi i documenti si leggeva la sua collocazione, ossia all'interno della chiesa veneziana dei Crociferi.

Tra il 1715 e il 1728 la chiesa venne demolita e ricostruita da Domenico Rossi, e probabilmente in questa occasione si perse la tomba. Al momento, non risulta siano emerse testimonianze sull'aspetto originario della tomba, ma è stato trascritto più volte il suo epitaffio:

HIPPOLITO VERARDO CESENNATI RARISSIMAE INDOLIS PUERO IN QUO  
EXORNANDO DUM NATURA CUM ARTE, ET VIRTUS CUM DOCTRINA



CERTATIM CONTENDUNT, FATI VIS INVIDIA PULCHERRIMUM ORNAMENTUM MALA DISPARAVIT MANU. VIXIT ANNOS 17. MENSES 3. DIES 4. HORAS 2. OBIIT NONAS APRIL(is). 1503. CAMILLUS AEQUES PONTIFICIUS, ET SIGISMUNDUS MOESTISSIMUS FRATRES NON SINE LACRIMUS P(osuerunt) STEMMATA FAMILIAE, PUDOR, FACUNDIA, GRATIA, VIRTUS, CLAUSA SUB HOC TENUI MARMORE JACENT.

Sulla base di questo, nel 1991 Anne Markham Schulz propose che la tomba venne commissionata a Giovanni Battista Bregno tra il 1503 e il 1504, dunque in seguito alla commissione per l'*Altare del Corpus Domini* di Cesena.

SCHULZ 1991, pp. 36-38, 170-171.

SCHULZ 2017, p. 292.

**XV. Giovanni Battista Bregno, Lorenzo Bregno e bottega, Tomba di Benedetto Pesaro, post 1503, marmo, pietra d'Istria, porfido, verde antico, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia**

La tomba del capitano da Mar Benedetto Pesaro è costruita intorno alla porta d'ingresso della sacrestia della Basilica dei Frari, nel braccio destro del transetto, in cui assolve la duplice funzione di tomba e facciata monumentale.

Su quattro plinti scolpiti si innestano coppie di colonne corinzie, nei cui intercolumni si leggono due iscrizioni dedicatorie sormontate da rilievi raffiguranti il leone di San Marco in moeca.

Nel registro sommitale, al di sopra del portale che conduce alla sacrestia, la trabeazione sostiene dei plinti stoncati decorati tra i quali si intervallano i rilievi che inscenano le imprese di conquista navale del Capitano. Al di sopra del cassone, anch'esso decorato con rilievi figurativi delle vittorie in battaglia, si trova la statua di Benedetto Pesaro ritratto nelle vesti ufficiali di Capitano Generale mentre regge uno stendardo.

Alla sua sinistra e alla sua destra, posizionati su plinti decorativi, vi sono le statue di *Nettuno* e *Marte*, mentre nel timpano spezzato è inserita una *Madonna col Bambino*. Percorrendo l'ampio portale, nelle pareti laterali, sono infine scolpiti *San Benedetto* e *San Girolamo* all'interno di tondi.

Il monumento fu eretto sotto la guida di Girolamo Pesaro, figlio di Benedetto, come espresso dalle volontà paterne nel testamento redatto l'11 luglio 1503, ma non sono noti documenti che chiariscano la commissione sia dell'apparato architettonico che scultoreo. L'esecuzione della statua di *Marte* da parte di Baccio da Montelupo, già riportata da Francesco Sansovino nella *Venetia* e confermata dalla presenza dello scultore a Venezia nel 1508, ha consentito, di conseguenza, di avanzare quest'ultima data come possibile punto cronologico sicuro anche per il Monumento Pesaro. Sansovino, inoltre, assegnò l'effigie di Pesaro a Lorenzo Bregno, un'attribuzione rifiutata da Anne Markham Schulz sulla base del confronto stilistico con l'effigie di Bartolino Terni nella chiesa di Santa Trinità a Crema, l'unica opera firmata di Lorenzo.

L'attribuzione, così, è stata spostata su Giovanni Battista, che avrebbe collaborato con Lorenzo per la parte architettonica, per la quale lo schema compositivo fu probabilmente tratto dall'arco traianei di Ancona. Infine, le numerose tracce di doratura e policromia ancor'oggi conservate sul monumento lasciano intendere che anche tutte le parti scultoree fossero in origine policromate.

#### *Iscrizioni:*

Nell'intercolumnio di sinistra: "BENEDICTVS / PISAVRVS/ V. CLASSIS IMP. / TVRCORVM / CLASS. ALTERA/ EX IONIO IN/ HELLESPON / TVM FVGATA / ALTERA IN / AMBRACIO SINV / VI CAPTA / LEVCADE ET / CEPHALENIA..."

L'iscrizione continua nell'intercolumnio di destra: "...EXPVGNATIS ALI / IS QVE RECV / PERATIS INSV / LIS NAVPLIA / OBSIDIONE LI / BERATA / RICHIO SAE / VISS. PIRATA / INTERFECTO / DIVI M. PROC. / CREATVS / PACE COMPOSITA / CORCIRAE OBIIT

Tra i plinti di destra del basamento: "HIERONYMYS F. / PARENTI OPTIME / DE PATRIA MERITO / POSVIT"

Nei plinti interni del basamento: "M. D. III."

All'interno dei rilievi raffiguranti le città, di fianco al sarcofago vi è iscritto, rispettivamente a sinistra e destra: "LEVCAST. – CEPHALENIA".

SCHULZ 1991, pp. 42-47, p. 117, pp. 192-195.

CERIANA 1994, p. 23.

GOFFEN 1991, p. 103.

SCHULZ 2017, pp. 301-303.

**XVI. Giovanni Battista Bregno, *Visitazione*, 1505 circa, marmo, cattedrale di San Pietro Apostolo, Treviso**

Il rilievo della *Visitazione* si trova murato nel secondo pilastro della navata destra del Duomo trevigiano ed è ricavato da un unico blocco di marmo lavorato ad alto e basso rilievo. La scena mostra in primo piano l'incontro tra la *Madonna*, accompagnata a sinistra da *San Giuseppe* ed *Elisabetta*, quest'ultima affiancata a sua volta da *Zaccaria*, in un'ambientazione rurale accennata dal tetto di una capanna e dalla vegetazione.

In origine il rilievo era parte dell'altare della *Visitazione*, oggi non più esistente e commissionato dalla famiglia Ostiani, situato all'interno dell'omonima cappella nella chiesa di San Francesco a Treviso, soppressa nel 1806.

Fu registrato per la prima volta nella sua collocazione attuale da Lorenzo Crico nel 1829. In assenza di documenti che ne chiarissero la paternità, l'opera fu attribuita a Giovanni Battista Bregno da Anne Markham Schulz nel 1980 sulla base di un confronto stilistico con il *San Pietro* della cappella del Santissimo Sacramento, situato anch'esso nel Duomo e realizzato tra il 1506 e il 1508. Ciò comportò l'avanzamento dell'ipotesi che il rilievo della *Visitazione* fosse stato eseguito nel 1505 per ragioni stilistiche, ma anche sulla base del testamento di Galeazzo di Francesco Ostiani, redatto il primo settembre di quell'anno, nel quale venivano fornite indicazioni sulla sua sepoltura nella cappella di famiglia nella chiesa di San Francesco. Schulz ipotizzò che in quest'occasione, non facendo riferimento a nessun altare, questo dovette essere con tutta probabilità già in essere e dunque corredato di rilievo.

SCHULZ 1980, pp. 186-191.

SCHULZ 1991, pp. 34-36, pp. 155-157.

SCHULZ 2017, pp. 296-297.

**XVII. Giovanni Battista Bregno, Lorenzo Bregno e bottega, *Cappella del Santissimo Sacramento*, 1504-1514, marmo, pietra d'Istria, ardesia nera, cattedrale di San Pietro Apostolo, Treviso**

La cappella del Santissimo Sacramento si trova al termine della navata sinistra del Duomo di Treviso e si configura come uno spazio quadrangolare con terminazione absidale, sormontato da una cupola emisferica con lanterna.

Di pertinenza della confraternita omonima, nel 1501 il vescovo di Treviso Bernardo de Rossi ne ordinò la demolizione per promuovere una campagna di ricostruzione e decorazione che coinvolse la bottega dei Bregno dal 1504 fino almeno al 1514.

Una prima fase dei lavori interessò il rivestimento delle pareti e della pavimentazione, per i quali i documenti segnalano due disegni eseguiti da Giovanni Battista ma di cui oggi non si è purtroppo a conoscenza. La statua di *Cristo risorto*, collocata nella nicchia centrale dell'abside semicircolare, fu commissionata a Giovanni Battista nel 1506 e consegnata nel 1508. Successivamente, la confraternita ordinò allo scultore le due statue degli *Angeli*, collocate nelle nicchie laterali al *Cristo*, e due statue raffiguranti i *Santi Pietro e Paolo*, anch'esse ospitate all'interno di nicchie sulle pareti laterali della cappella.

Giovanni Battista ricevette il pagamento per tutte le sculture eccetto per quella di *San Paolo*, il cui compenso venne invece corrisposto separatamente a Lorenzo Bregno nel 1513. Quest'ultimo, affianco al fratello maggiore e alla bottega, realizzò i quattro *Evangelisti* all'interno dei medaglioni nei pennacchi delle volte della cupola. Nella cappella vi era, poi, un altare commissionato nel 1510, del quale sopravvivono quattro bassorilievi raffiguranti degli angeli oggi ricollocati nell'altare attuale, frutto di una risistemazione databile al 1948 a seguito del restauro della cappella avvenuto nel 1947.

Le sculture della cappella del Santissimo Sacramento sono state anch'esse oggetto di numerosi spostamenti e risistemazioni, ma attualmente risultano posizionate come richiesto in origine dalla confraternita. Nel medesimo contesto risulta poco chiara, infine, una commissione datata al 1512 e rivolta agli scultori Simone Bianco e Martino dal Vedello per quattro rilievi raffiguranti le scene del Vecchio Testamento da collocare all'interno della cappella, la cui vicenda esecutiva non risulta però nota. Attualmente, la decorazione del catino absidale sostituisce delle pitture realizzate nel 1511 da Pietro Maria Pennacchi.

Durante i sopralluoghi condotti da Anne Markham Schulz negli anni Ottanta del Novecento, la studiosa riscontrò numerose tracce di doratura soprattutto nell'iscrizione del Vangelo di *San Luca*, sulle chiavi di legno di *San Pietro* e sull'aureola del *Cristo risorto*, mentre lo stendardo presenta ingenti tracce di colore rosso.

SCHULZ 1991, pp. 38-40, pp. 159-165.

SCHULZ 2017, p. 293.

**XVIII. Giovanni Battista Bregno, *Il doge Leonardo Loredan con i santi Marco, Nicola e Giacomo dinanzi alla Vergine con il Bambino*, 1501-1520, marmo, pietra d'Istria, Camera degli Scarlatti, Palazzo Ducale, Venezia**

Il *rilievo Loredan* è conservato al di sopra della porta di ingresso della Camera degli Scarlatti, all'interno degli Appartamenti dei Dogi, in Palazzo Ducale.

È scolpito da un unico blocco di marmo, dal quale sono ancora rilevabili delle tracce di policromia e doratura, ed è corredato da una cornice in pietra d'Istria.

Si configura come un'immagine votiva nella quale il *doge Loredan*, seguito dai *Santi Giacomo, Marco e Nicola*, è inginocchiato al cospetto della *Madonna col Bambino* in trono, in una composizione che evoca un rituale civico. La committenza da parte di Loredan è esplicitata, oltre alla chiara e riconoscibile effigie del doge, dallo stemma araldico scolpito sulla base del trono.

L'opera, tradizionalmente attribuita a Pietro Lombardo, fu assegnata a Giovanni Battista Bregno da Anne Markham Schulz nel 2008 principalmente sulla base della somiglianza fisiognomica tra il *San Marco* del rilievo e il *San Marco* della cappella Badoer Giustinian, anch'esso precedentemente attribuito a Pietro Lombardo. L'uso pittorico del mezzo scultoreo e parte della struttura compositiva trovano attinenza con l'operato di Giovanni Bellini e in particolare con la *Pala Barbarigo*, eseguita nel 1488 e all'epoca collocata in Palazzo Ducale, con la quale il rilievo, inoltre, ha in comune la funzione di opera votiva nell'appartamento dogale.

Alcuni punti in comune sono stati notati anche con l'opera tizianesca *Jacopo Pesaro presentato a San Pietro da papa Alessandro VI*, la cui data di esecuzione è dibattuta ed inserita in una forbice cronologica tra il 1506 e il 1513. Ciò contribuì ad aprire il dibattito anche per la datazione da assegnare al rilievo Loredan di Bregno, fissata da Schulz, nel 2007, tra il 1510 e il 1515.

La discussione rimane ancora oggi aperta anche in merito alla collocazione originale del rilievo, forse da individuarsi nella nuova cappella di San Nicola in Palazzo Ducale voluta proprio dal doge Loredan e per cui sono registrati dei pagamenti tra il 1505 e il 1506, e che poi, durante il dogato di Andrea Gritti, il rilievo fu spostato nella collocazione attuale nella Camera degli Scarlatti.

La prima testimonianza della collocazione attuale è fornita da un disegno eseguito del 1755 da Grevembroch. L'ipotesi di un possibile smontaggio è sostenuta dalla rifilatura dei lati verticali della lastra attuata per finalizzare il nuovo allestimento. In questa tesi, il rilievo si ritiene eseguito tra il 1505 e il 1506, soprattutto per l'affinità compositiva che, come notato da Schulz, questo pare avere in comune con i rilievi Badoer Giustinian.

SCHULZ 2007 (2008), pp. 10-15.

SCHULZ 2017, pp. 297-298.

FERRARA 2023, pp. 297-321.

**XIX. Giovanni Battista Bregno, Lorenzo Bregno e bottega, *Cornice dell'altare maggiore, 1516-1519, marmo, pietra d'Istria, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia***

L'altare maggiore della Basilica dei Frari, collocato al centro del presbiterio, si presenta come un monumentale arco di trionfo nel cui foro centrale è ospitata l'*Assunzione della Vergine* di Tiziano, opera realizzata tra il 1516 e il 1518 su commissione di Fra Germano, divenuto priore del convento francescano nel 1516.

L'impostazione ad arco si staglia su un basamento che regge due colonne corinzie, nei cui plinti sono riportate due iscrizioni dedicatorie alla *Vergine* e al committente. Al di sopra della trabeazione impera il gruppo scultoreo attribuito alla bottega dei Bregno, composto da *Cristo risorto*, *San Francesco* e *Sant'Antonio da Padova*. Il restauro dell'Assunta di Tiziano eseguito tra il 2019 e il 2022 coinvolse anche la sua cornice e permise di appurare, attraverso la dettagliata campagna fotografica, quanto le statue fossero state calcolate per essere viste da un'ingente distanza, come dimostrato dalle rifiniture quasi abbozzate. Egidio Arlango, occupatosi per l'occasione del restauro della cornice lapidea, riportò alla luce, tra l'altro, l'importante dato policromo che caratterizzava sia la cornice che le sculture.

La data di esecuzione è stimata tra il 1516, anno dell'elezione alla carica di priore di Fra Germano, e il 1518, quando Marin Sanudo riferì nei suoi *Diari* l'installazione dell'*Assunta* il 19 maggio.

Nel 1991, Anne Markham Schulz attribuì la cornice ad entrambi i fratelli Bregno, la statua di *San Francesco* a Lorenzo e *Sant'Antonio da Padova* a Giovanni Battista, quest'ultimo soprattutto sulla base della vicinanza stilistica con il *San Pietro* della cappella del Santissimo Sacramento nel Duomo di Treviso. Le stesse analisi stilistiche condotte da Schulz, la indussero a ritenere che il *Cristo risorto* sia da ritenersi un lavoro corale di Giovanni Battista e Lorenzo Bregno.

*Iscrizioni:*

Sul plinto della colonna di sinistra: "ASSVMPTAE IN / COELVM VIRGI/ NI AETERNI  
O / PIFICIS MATRI".

Sul plinto della colonna di destra: "FRATER • GER / MANVS • HANC • A / RAM •  
ERIGI • CV / RAVIT • M • D • XVI •"

SCHULZ 1991, pp. 49-51, pp. 185-188.

GOFFEN 1991, p. 63.

SCHULZ 2017, pp. 302-303.

**XX. Giovanni Battista Bregno, *Santa Caterina* e *Santa Maddalena*, 1510-1520, marmo, Tomba del doge Andrea Vendramin, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia**

Le due sculture sono raffigurate stanti e occupano i due lati estremi del basamento della *Tomba del doge Andrea Vendramin*. Sono vestite all'antica, con ampie vesti dotate di numerosi drappeggi. *Santa Caterina*, posta sul lato sinistro, ha un'espressione eroica e la sua capigliatura è dotata di folti ricci sommariamente raccolti. *Santa Maddalena*, invece, posta sul lato destro, si mostra vagamente dolente e i suoi capelli sono sciolti.

Nel 1581, Francesco Sansovino le registrò per la prima volta sull'altare della chiesa di Santa Marina, attribuendole a Lorenzo Bregno. In seguito alla soppressione della chiesa nel 1810, le sculture vennero ricollocate sulla *Tomba del doge Andrea Vendramin*

quando quest'ultima fu spostata dalla chiesa di Santa Maria dei Servi alla chiesa dei Santi Giovanni e Paolo nel 1816.

L'attribuzione a Lorenzo Bregno non fu contestata, e riproposta da Anne Markham Schulz sia nel 1991 che nel 2017.

Durante una recente conferenza, Francesco Caglioti ha proposto le due sculture come opera di Giovanni Battista Bregno. Sulla base dei ragionamenti condotti all'interno di questa tesi, soprattutto inerenti alla riconsiderazione dell'evoluzione stilistica dello scultore, la proposta dello studioso appare quanto più convincente. Attraverso lo studio dei morbidi panneggi, è possibile riferire queste due sculture all'ultimo periodo di attività dello scultore, ossia entro il 1520.

SANSOVINO 1581, p. 11.

SCHULZ 1991, pp. 174-177.

SCHULZ 2013, pp. 181-182.



## Tavole



Figura 1. Giovanni Battista Bregno, *Tabernacolo del Sacramento*, post 1476,  
Chiesa di San Carlino, Ravenna





Figura 2. Giovanni Battista Bregno, particolare del *Cristo risorto*, *Tabernacolo del Sacramento*, post 1476, Chiesa di San Carlino, Ravenna



Figura 3. Giovanni Battista Bregno, particolare di *San Giuseppe*, *Visitazione*, 1505 circa, Cattedrale di San Pietro Apostolo, Treviso

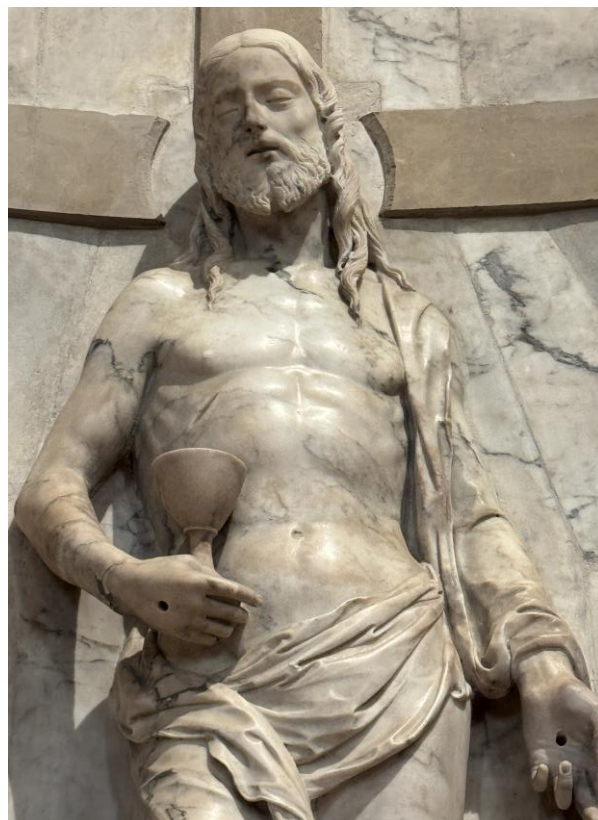


Figura 4. Giovanni Battista Bregno, *Cristo come uomo dei dolori*, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1505, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena



Figura 5. Donatello, *Tabernacolo eucaristico*, 1432-1433, Sagrestia dei Beneficiati, San Pietro in Vaticano, Città del Vaticano





Figura 6. Desiderio da Settignano, *Tabernacolo del Sacramento*, ante 1461, Basilica di San Lorenzo, Firenze



Figura 7. Giovanni Battista Bregno, particolare dell' *Angelo*, *Tabernacolo del Sacramento*, post 1476, Chiesa di San Carlino, Ravenna



Figura 8. Antonio Rizzo, particolare della *Madonna col Bambino*, *Altare di San Clemente*, 1465-1469, Basilica di San Marco, Venezia



Figura 9. Antonio Rizzo, *Angelo*, *Altare di San Giacomo*, 1465-1469, Basilica di San Marco, Venezia



Figura 10. Antonio Rizzo, *Angelo*, *Altare di San Giacomo*, 1465-1469, Basilica di San Marco, Venezia





Figura 11. Giovanni Battista Bregno, *San Giorgio e il drago*, ante 1485, facciata dell'ex Convento di San Giorgio, Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia



Figura 12. Giovanni Battista Bregno, *Il doge Leonardo Loredan con i santi Marco, Nicola e Giacomo dinanzi alla Vergine con il Bambino*, 1501-1520, Camera degli Scarlatti, Palazzo Ducale, Venezia

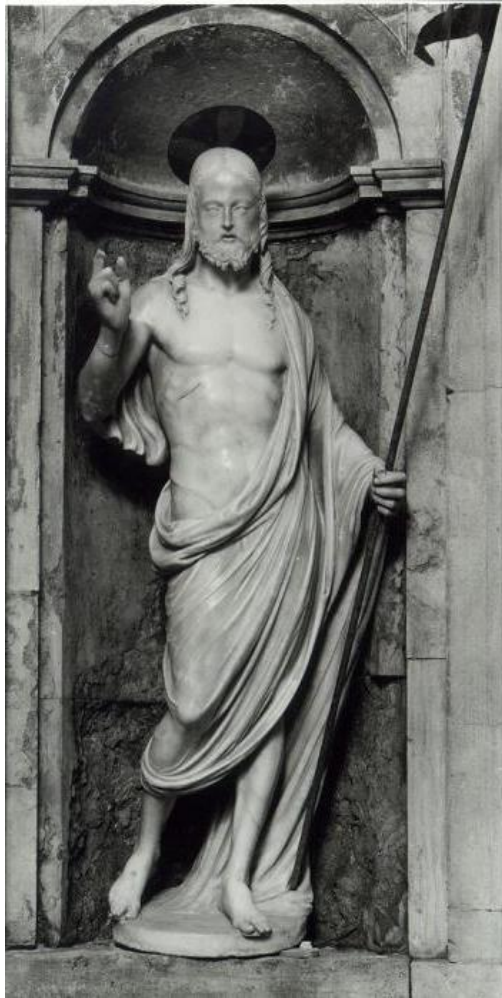


Figura 13. Giovanni Battista Bregno, *Cristo risorto*, Cappella del Santissimo Sacramento, 1506-1508, Cattedrale di San Pietro Apostolo, Treviso



Figura 14. Giovanni Battista Bregno, particolare del *Cristo come uomo dei dolori*, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1505, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena





Figura 15. Giovanni Battista Bregno, *Cornice di tabernacolo con angeli oranti*, post 1484, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Milano





Figura 15a. Giovanni Battista Bregno, particolare dei volti degli *Angeli* (lato sinistro), *Cornice di tabernacolo con angeli oranti*, post 1484, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Milano



Figura 15b. Giovanni Battista Bregno, particolare dei volti degli *Angeli* (lato destro), *Cornice di tabernacolo con angeli oranti*, post 1484, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Milano





Figura 15c. Giovanni Battista Bregno, particolare dei panneggi e delle mani degli *Angeli* (lato sinistro), *Cornice di tabernacolo con angeli oranti*, post 1484, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Milano

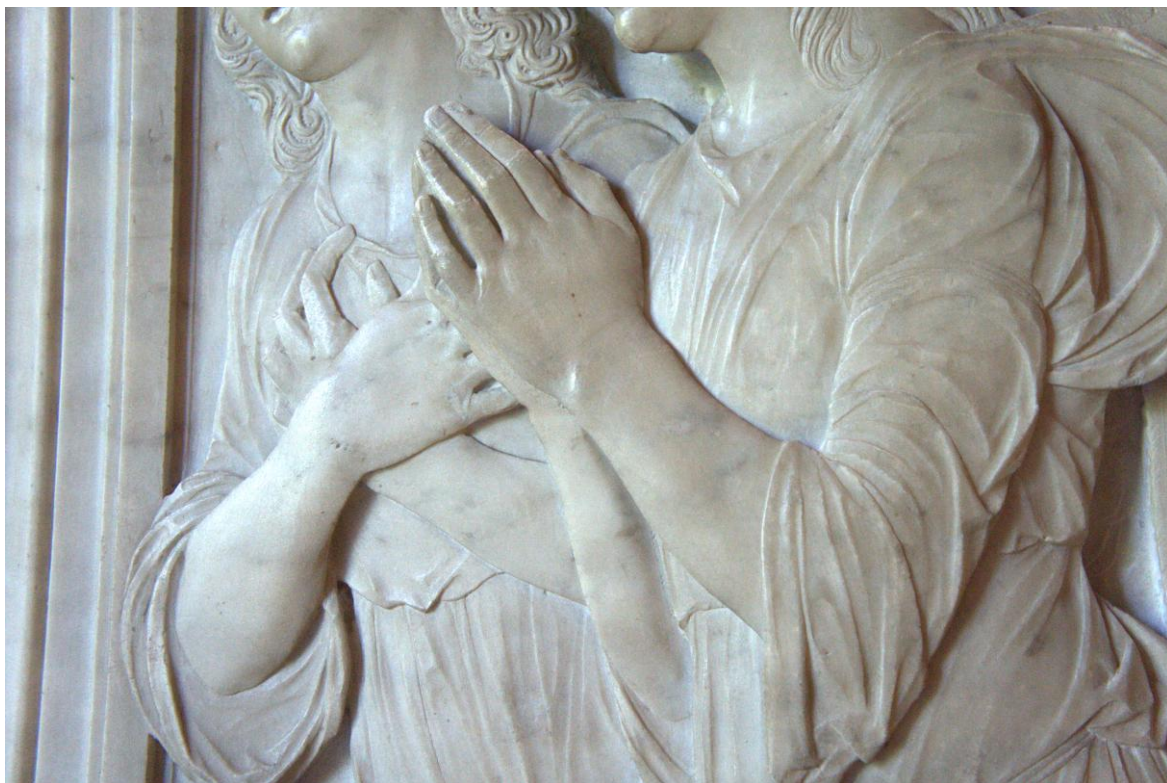


Figura 15d. Giovanni Battista Bregno, particolare delle mani degli *Angeli* (lato destro), *Cornice di tabernacolo con angeli oranti*, post 1484, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Milano



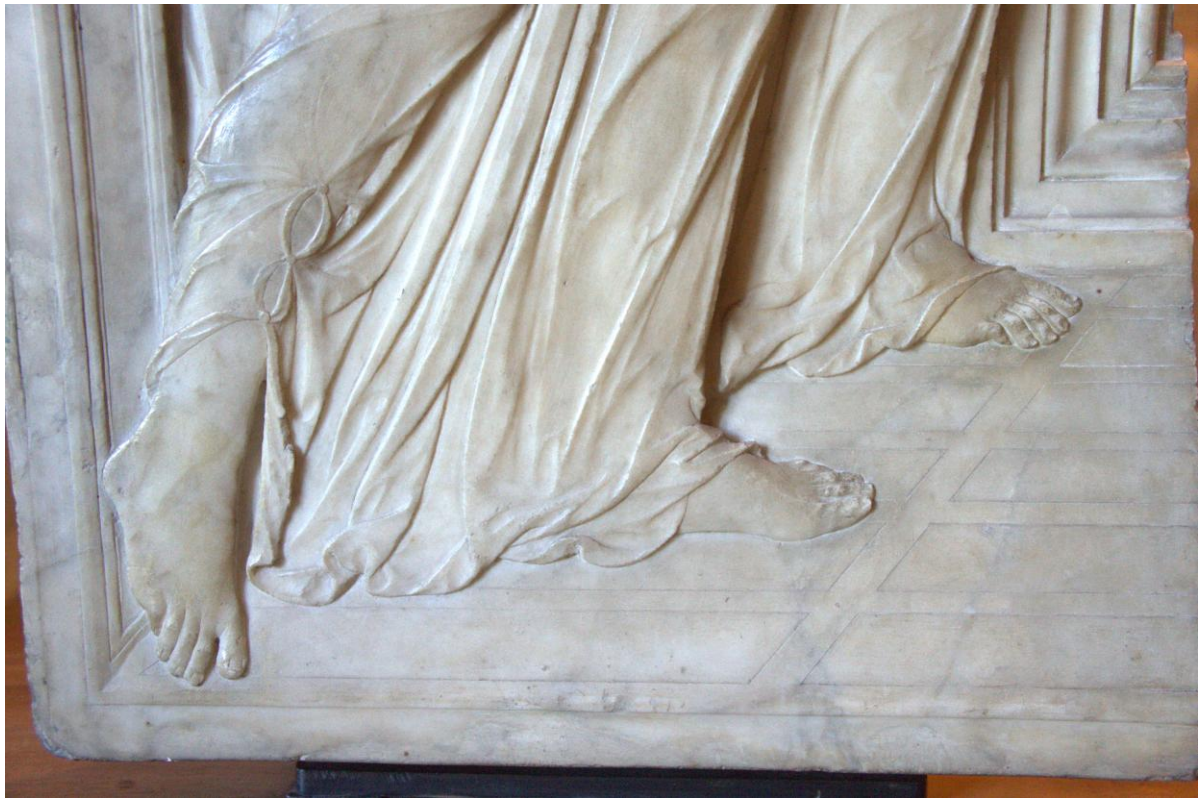


Figura 15e. Giovanni Battista Bregno, particolare dei panneggi e dei piedi degli *Angeli* (lato sinistro), *Cornice di tabernacolo con angeli oranti*, post 1484, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Milano

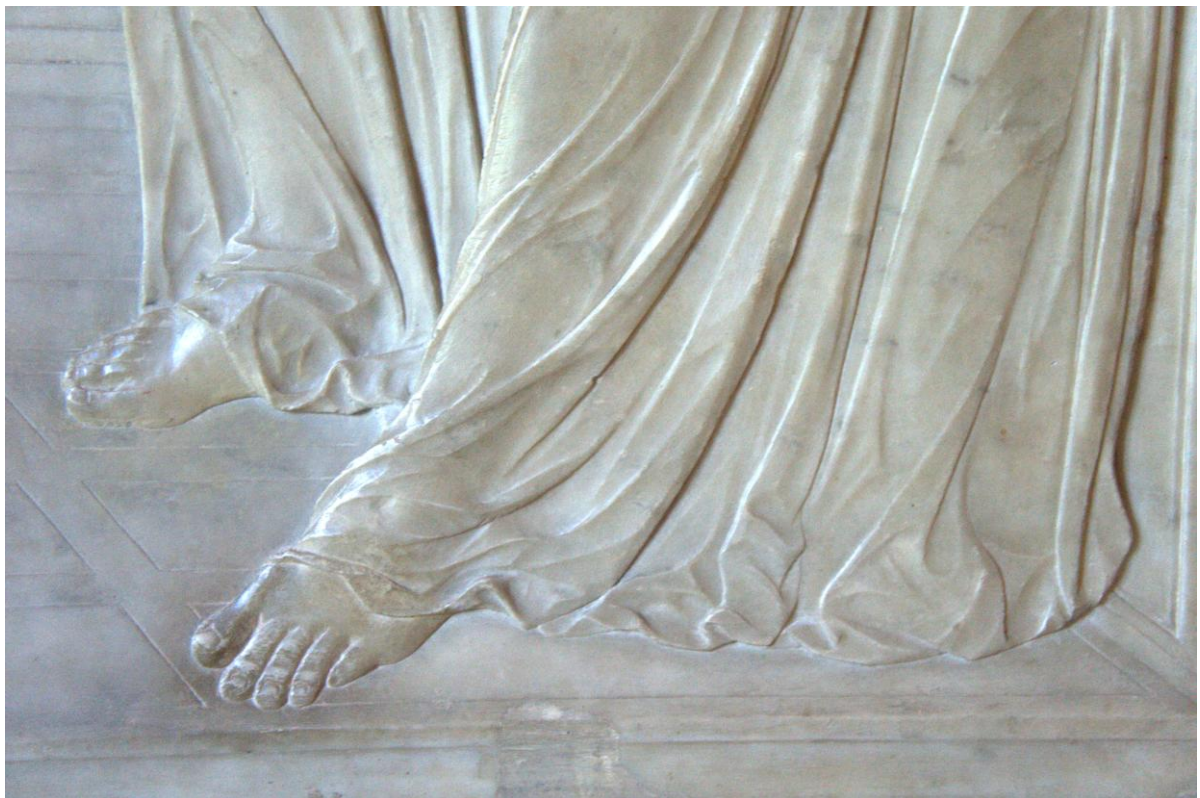


Figura 15d. Giovanni Battista Bregno, particolare dei panneggi e dei piedi degli *Angeli* (lato destro), *Cornice di tabernacolo con angeli oranti*, post 1484, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Milano



Figura 16. Maestro di San Trovaso, *Paliotto di San Trovaso*, quinto decennio del Quattrocento, Chiesa di San Trovaso, Venezia





Figura 17. Giovanni Battista Bregno, particolare del volto dell'Angelo, *Cornice di tabernacolo con angeli oranti*, post 1484, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Milano



Figura 18. Maestro di San Trovaso, particolare del *Paliotto di San Trovaso*, quinto decennio del Quattrocento, Chiesa di San Trovaso, Venezia



Figure 19-20. Giovanni Battista Bregno, particolare degli *Angeli*, *Cornice di tabernacolo con angeli oranti*, post 1484, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Milano

Figure 21-22. Giovanni Battista Bregno, particolare degli *Angeli*, *Tabernacolo del Sacramento*, post 1476, Chiesa di San Carlino, Ravenna

Figura 23. Giovanni Battista Bregno, particolare del *San Giovanni Evangelista*, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1505, Cattedrale di San Giovanni Evangelista, Cesena





Figura 24. Giovanni Battista Bregno, *Angelo*, 1490-1498, Bode Museum, Berlino

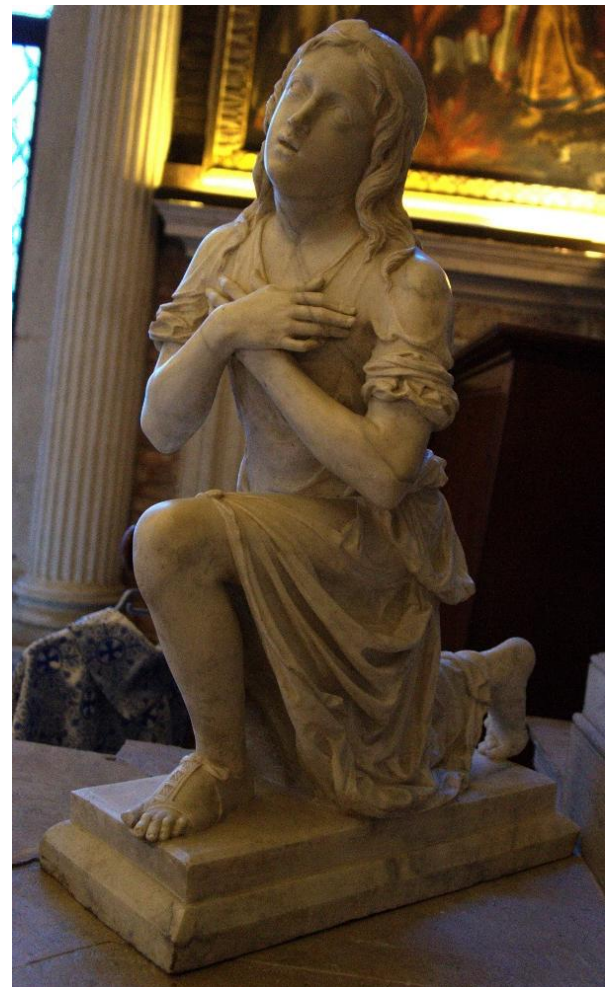


Figura 25. Giovanni Battista Bregno, *Angelo*, 1490-1498, sagrestia della Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia





Figura 26. Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino e le Sante Caterina e Maddalena*, 1480-1485, Gallerie dell'Accademia, Venezia



Figura 27. Giovanni Battista Bregno, *Angelo*, 1490-1498, Bode Museum, Berlino



Figura 29. Giovanni Battista Bregno, *Angelo*, 1490-1498, sagrestia della Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia



Figura 28. Giovanni Bellini, particolare della *Santa Caterina, Madonna col Bambino e le Sante Caterina e Maddalena*, 1480-1485, Gallerie dell'Accademia, Venezia



Figura 30. Giovanni Bellini, particolare della *Santa Maddalena, Madonna col Bambino e le Sante Caterina e Maddalena*, 1480-1485, Gallerie dell'Accademia, Venezia

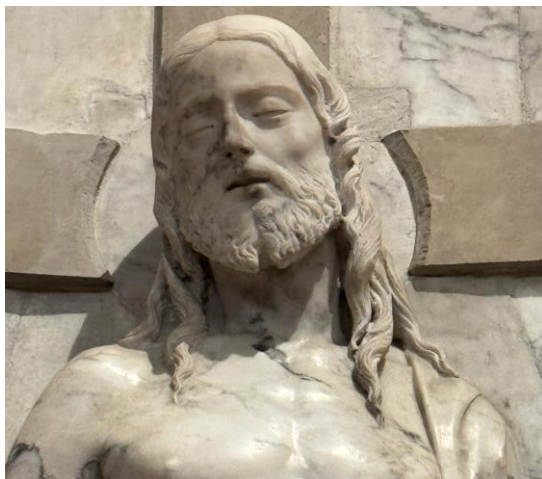


Figura 31. Giovanni Battista Bregno, particolare *Angelo*, 1490-1498, sagrestia della Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia

Figura 32. Antonio Rizzo, particolare di *Eva*, 1470-1475, Palazzo Ducale, Venezia

Figura 33. Giovanni Battista Bregno, particolare del *Cristo come uomo dei dolori*, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1505, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena

Figura 34. Giovanni Battista Bregno, particolare del *San Giovanni Evangelista*, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1505, Cattedrale di San Giovanni Evangelista, Cesena





Figura 35. Giovanni Battista Bregno (attr.), *Angelo reggente gli attributi di Cristo*, 1490-1498, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia



Figura 36. Giovanni Battista Bregno (attr.), particolare dell'*Angelo reggente gli attributi di Cristo*, 1490-1498, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia



Figura 37. Giovanni Battista Bregno, particolare dell'*Angelo*, 1490-1498, Bode Museum, Berlino



Figura 38. Giovanni Battista Bregno, particolare dell'*Angelo*, *Cornice di tabernacolo con angeli oranti*, post 1484, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Milano



Figura 39. Giovanni Battista Bregno, particolare del *San Giovanni Evangelista*, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1505, Cattedrale di San Giovanni Evangelista, Cesena

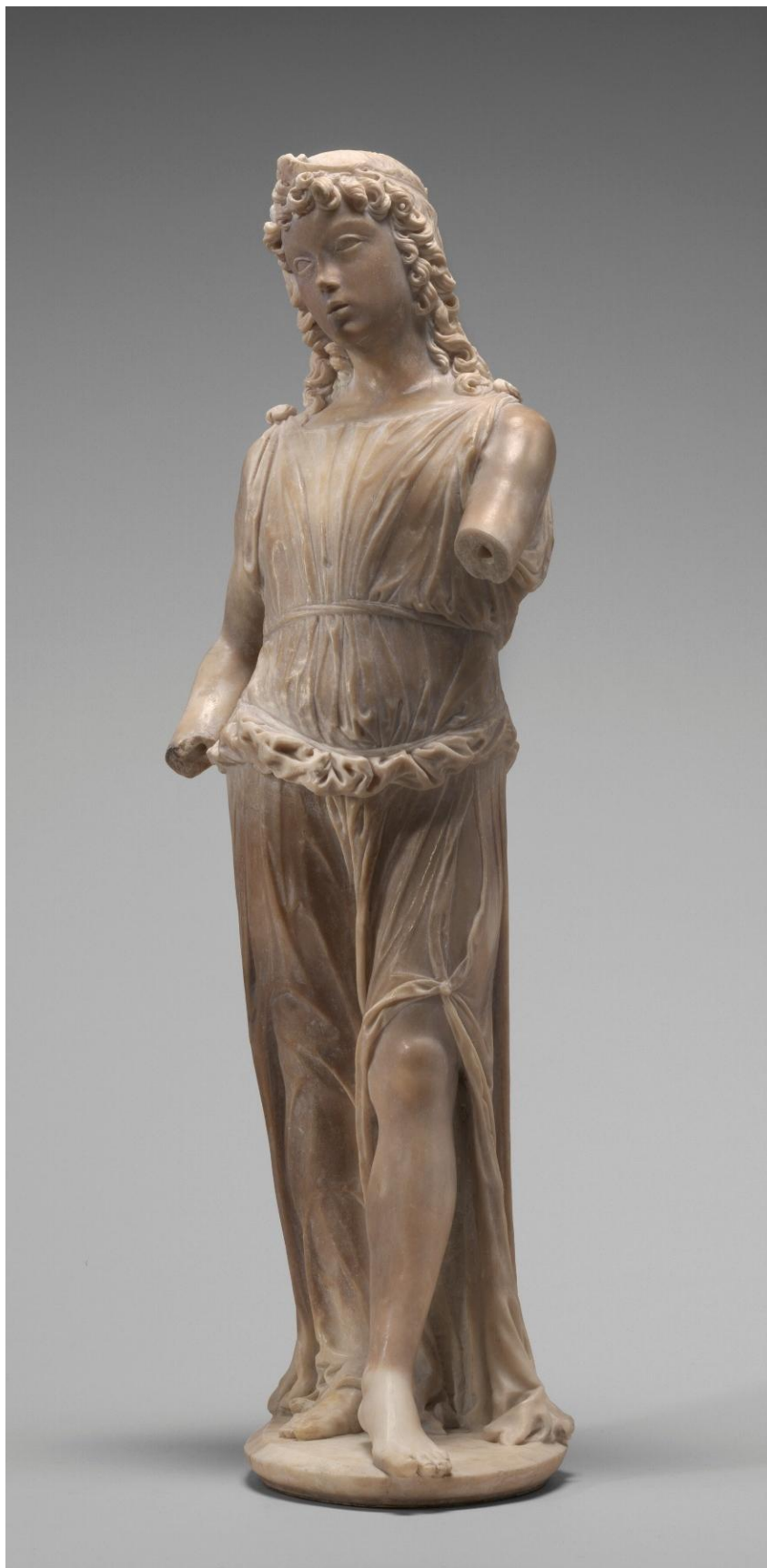


Figura 40. Giovanni Battista Bregno (attr.), *Angelo*, 1495-1500, National Gallery of Art, Washington





Figura 41. Giovanni Battista Bregno (attr.), *Vittoria alata*, post 1485, Scala dei Giganti, Palazzo Ducale, Venezia



Figura 42. Giovanni Battista Bregno (attr.), particolare della *Vittoria alata*, post 1485, Scala dei Giganti, Palazzo Ducale, Venezia



Figura 43. Giovanni Battista Bregno, particolare dell'*Angelo*, 1490-1498, Bode Museum, Berlino



Figura 44. Giovanni Battista Bregno (attr.), particolare dell'*Angelo reggente gli attributi di Cristo*, 1490-1498, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia

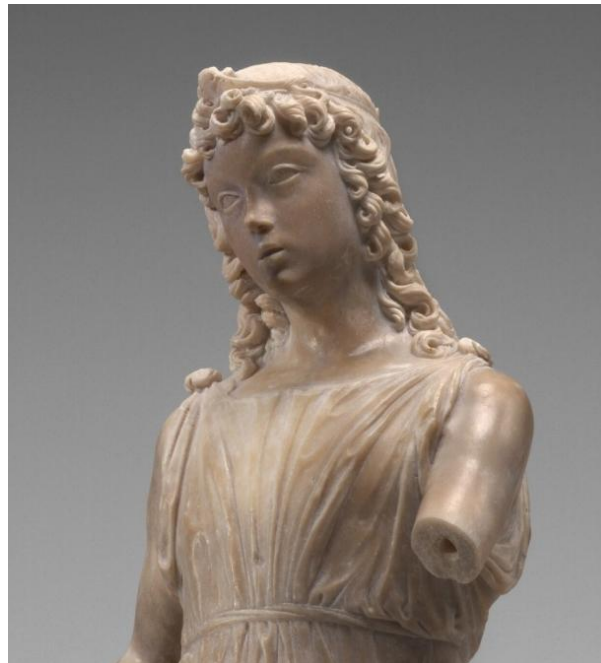


Figura 45. Giovanni Battista Bregno (attr.), particolare dell'*Angelo*, 1495-1500, National Gallery of Art, Washington





Figura 46. Giovanni Battista Bregno, *Paggio*,  
1490-1498, coronamento della cornice della  
*Madonna di Ca' Pesaro* di Tiziano Vecellio  
(1519-1526), Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei  
Frari, Venezia



Figura 47. Tiziano Vecellio, cornice di Lorenzo Bregno, *Madonna di Ca' Pesaro*, 1519-1526, Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia



Figura 48. Giovanni Battista Bregno, *Paggio*, 1490-1498, coronamento della cornice della *Madonna di Ca' Pesaro* di Tiziano Vecellio (1519-1526), Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia



Figura 49. Giovanni Battista Bregno (attr.), *Angelo reggente gli attributi di Cristo*, 1490-1498, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia

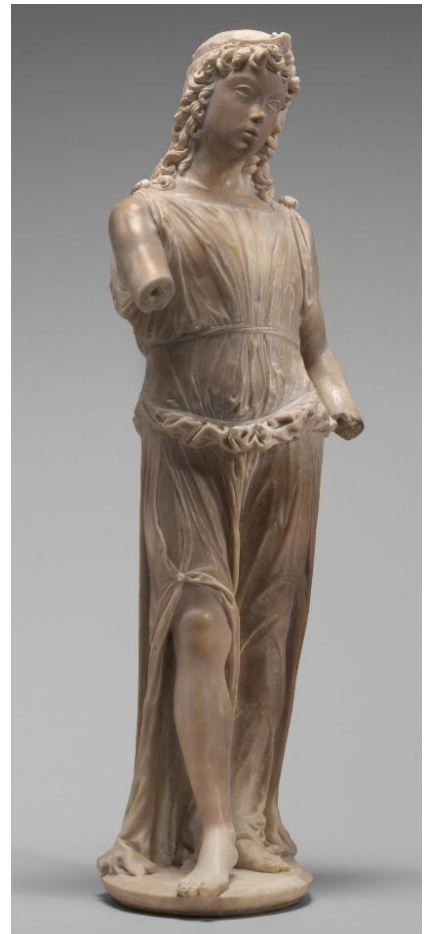


Figura 50. Giovanni Battista Bregno (attr.), *Angelo*, 1495-1500, National Gallery of Art, Washington





Figura 51. Giovanni Battista Bregno (attr.), *Busto femminile*, 1500 circa,  
Metropolitan Museum of Art, New York



Figura 51a. Giovanni Battista Bregno (attr.), *Busto femminile*, 1500 circa, Metropolitan Museum of Art, New York



Figura 51b. Giovanni Battista Bregno (attr.), *Busto femminile*, 1500 circa, Metropolitan Museum of Art, New York



Figura 51c. Giovanni Battista Bregno (attr.), *Busto femminile*,  
1500 circa, Metropolitan Museum of Art, New York



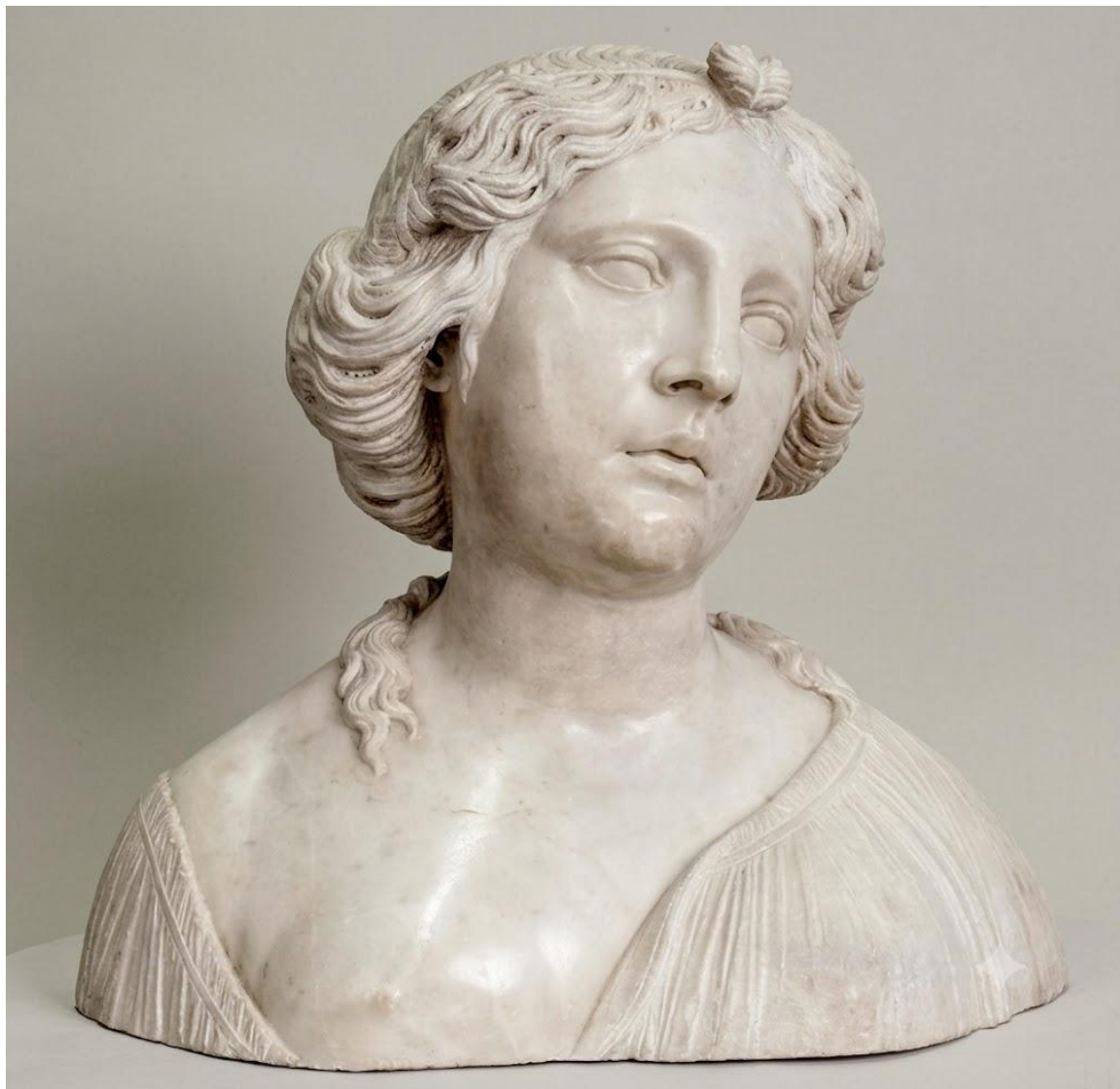


Figura 52. Simone Bianco, *Busto di giovane donna*, 1520 circa, Staatliche Museen zu Berlin, Berlino



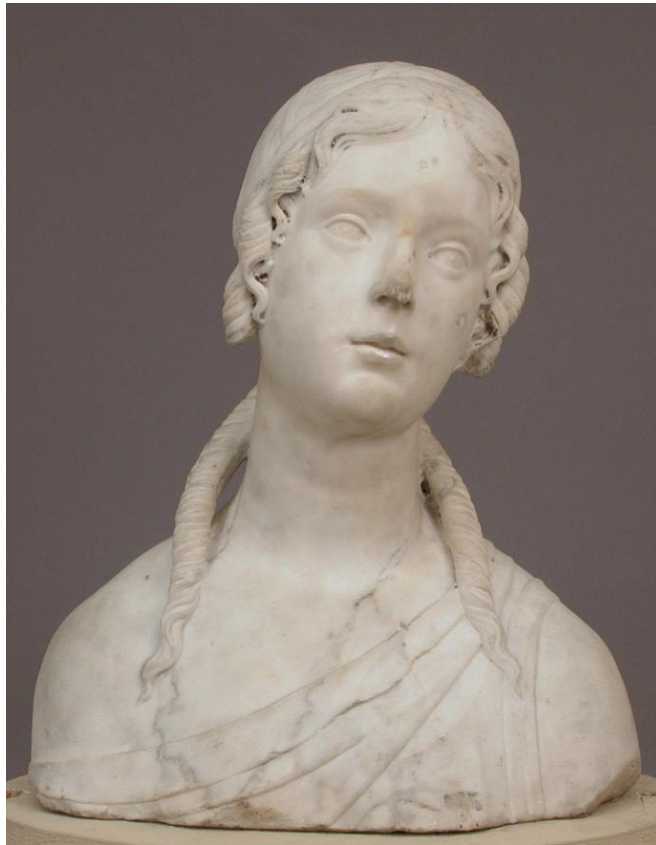


Figura 53. Giovanni Battista Bregno (attr.),  
*Busto femminile*, 1500 circa, Metropolitan  
Museum of Art, New York



Figura 54. Giovanni Battista Bregno,  
particolare dell'*Angelo*, 1490-1498,  
sagrestia della Chiesa dei Santi Giovanni e  
Paolo, Venezia



Figura 54a. Giovanni Battista Bregno, particolare dell'*Angelo*, 1490-1498, Bode Museum, Berlino



Figura 54b. Giovanni Battista Bregno (attr.), particolare dell'*Angelo reggente gli attributi di Cristo*, 1490-1498, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia



Figura 55. Tullio Lombardo, *Fede*, sarcofago Tomba del doge Andrea Vendramin, 1493 circa, Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia





Figura 56. Scultore anonimo, *Pentecoste*, 1494-1495, Cappella Badoer Giustinian, Chiesa di San Francesco della Vigna, Venezia



Figura 57. Scultore anonimo, *Andata al Calvario*, 1494-1495, Cappella Badoer Giustinian, Chiesa di San Francesco della Vigna, Venezia



Figura 58. Scultore anonimo, *Compianto di Cristo*, 1494-1495, Cappella Badoer Giustinian, Chiesa di San Francesco della Vigna, Venezia





Figura 59. Scultore anonimo, particolare della *Pentecoste*, 1494-1495, Cappella Badoer Giustinian, Chiesa di San Francesco della Vigna, Venezia



Figura 60. Giovanni Battista Bregno, particolare del *San Giuseppe, Visitazione*, 1505 circa, Cattedrale di San Pietro Apostolo, Treviso



Figura 61. Giovanni Battista Bregno, *San Pietro*, 1508-1509, Cattedrale di San Pietro Apostolo, Treviso



Figura 62. Giovanni Battista Bregno, *Altare Bettignoli Bressa*, 1499-1503, Chiesa di San Nicolò, Treviso





Figura 63. Giovanni Battista Bregno, particolare della *Madonna col Bambino*, Altare Bettignoli Bressa, 1499-1503, Chiesa di San Nicolò, Treviso



Figura 64. Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino* (*Madonna degli alberetti*), 1487 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia





Figura 65. Giovanni Battista Bregno, particolare della *Madonna col Bambino*, *Altare Bettignoli Bressa*, 1499-1503, Chiesa di San Nicolò, Treviso

Figura 66. Antonio Rizzo, particolare di *Eva*, 1470-1475, Palazzo Ducale, Venezia

Figura 67. Antonio Rizzo, particolare della *Prudenza*, *Tomba del doge Niccolò Tron*, 1476-1479, Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia





Figura 68. Giovanni Battista Bregno, particolare del *Cristo risorto*, *Altare Bettignoli Bressa*, 1499-1503, Chiesa di San Nicolò, Treviso

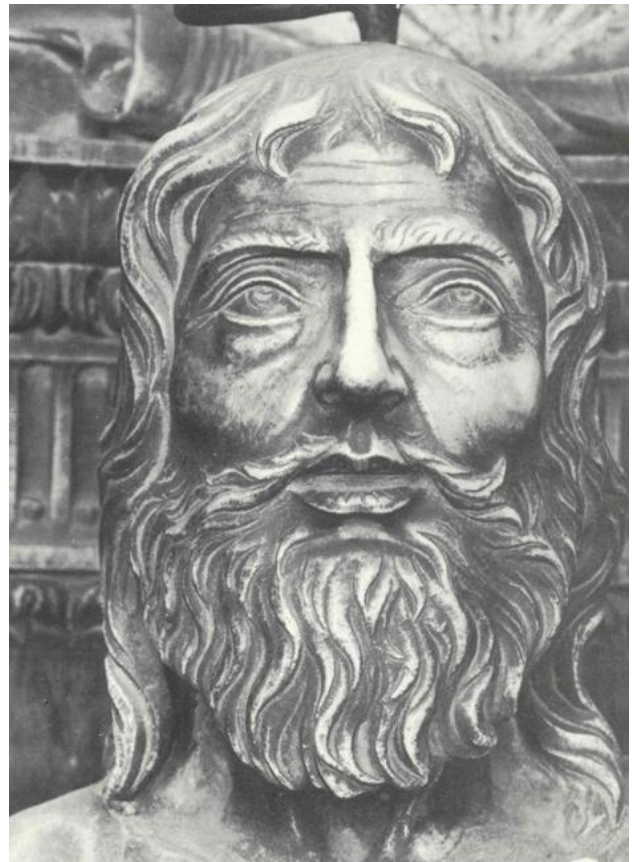


Figura 69. Antonio Rizzo, particolare di *San Giacomo*, *Altare di San Giacomo*, 1465-1469, Basilica di San Marco, Venezia



Figura 70. Giovanni Battista Bregno, *Cristo risorto*, *Altare Bettignoli Bressa*, 1499-1503, Chiesa di San Nicolò, Treviso



Figura 71. Antonio Rizzo, *Adamo*, 1470-1475, Palazzo Ducale, Venezia





Figura 72. Giovanni Battista Bregno, *Vergine addolorata*, *Altare Bettignoli Bressa*, 1499-1503, Chiesa di San Nicolò, Treviso



Figura 73. Giovanni Battista Bregno, *Cristo risorto*, *Altare del Corpus Domini*, 1499-1503, Chiesa di San Nicolò, Treviso



Figura 74. Giovanni Battista Bregno, *San Giovanni Evangelista*, *Altare Bettignoli Bressa*, 1499-1503, Chiesa di San Nicolò, Treviso



Figura 75. Giovanni Battista Bregno, particolare della *Vergine addolorata*, *Altare Bettignoli Bressa*, 1499-1503, Chiesa di San Nicolò, Treviso



Figura 76. Giovanni Battista Bregno, particolare del *Cristo risorto*, *Altare Bettignoli Bressa*, 1499-1503, Chiesa di San Nicolò, Treviso

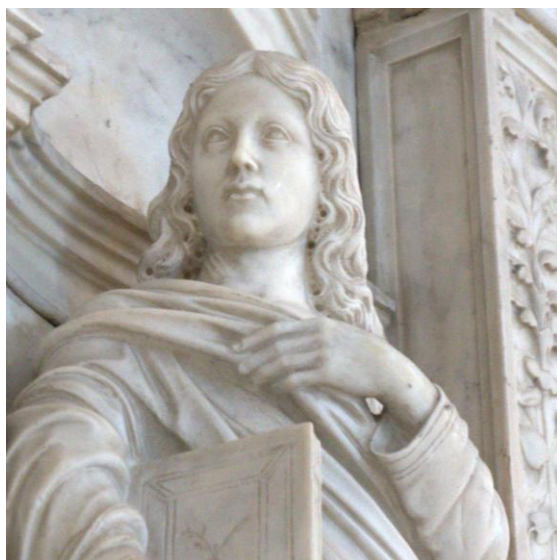


Figura 77. Giovanni Battista Bregno, particolare del *San Giovanni Evangelista*, *Altare Bettignoli Bressa*, 1499-1503, Chiesa di San Nicolò, Treviso



Figura 78. Lorenzo Bregno, particolare di *San Eustachio*, *Altare di San Leonardo*, 1514-1517, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena





Figura 79. Bottega di Giovanni Battista Bregno, *Profeta*, 1507-1517, Cappella del Santo, Basilica di Sant'Antonio, Padova





Figura 80. Antonio Lombardo, *Miracolo del neonato*, 1500-1504, Cappella del Santo, Basilica di Sant'Antonio, Padova



Figura 81. Giovanni Battista Bregno, *San Giovanni Evangelista*, 1502-1505, Cappella Badoer Giustinian, Chiesa di San Francesco della Vigna, Venezia

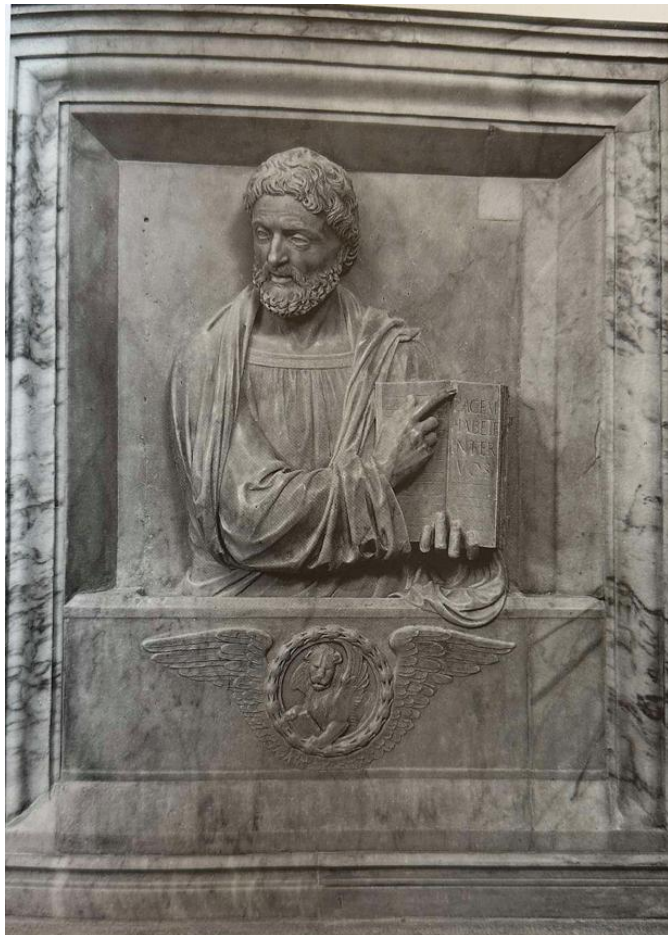


Figura 82. Giovanni Battista Bregno, *San Marco Evangelista*, 1502-1505, Cappella Badoer Giustinian, Chiesa di San Francesco della Vigna, Venezia



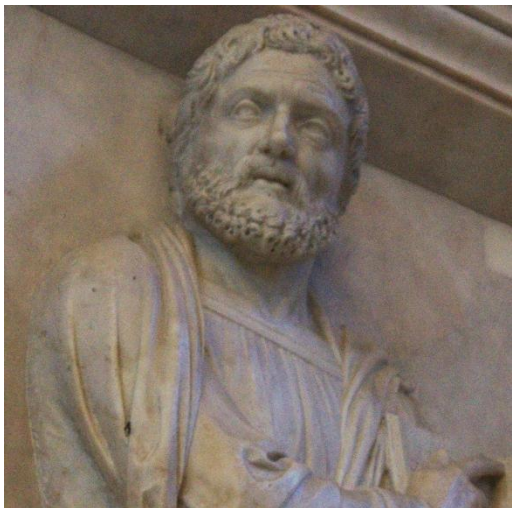


Figura 83. Giovanni Battista Bregno, particolare del *San Marco Evangelista*, 1502-1505, Cappella Badoer Giustinian, Chiesa di San Francesco della Vigna, Venezia



Figura 84. Giovanni Battista Bregno, particolare de *Il doge Leonardo Loredan con i santi Marco, Nicola e Giacomo dinanzi alla Vergine con il Bambino*, 1501-1520, Camera degli Scarlatti, Palazzo Ducale, Venezia

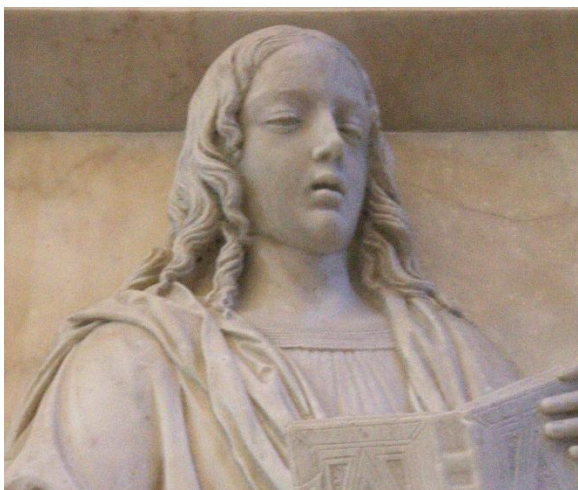


Figura 85. Giovanni Battista Bregno, particolare del *San Giovanni Evangelista*, 1502-1505, Cappella Badoer Giustinian, Chiesa di San Francesco della Vigna, Venezia



Figura 86. Giovanni Battista Bregno, particolare del *San Giovanni Evangelista*, 1500-1506, *Altare del Corpus Domini*, Cattedrale di San Giovanni Evangelista, Venezia

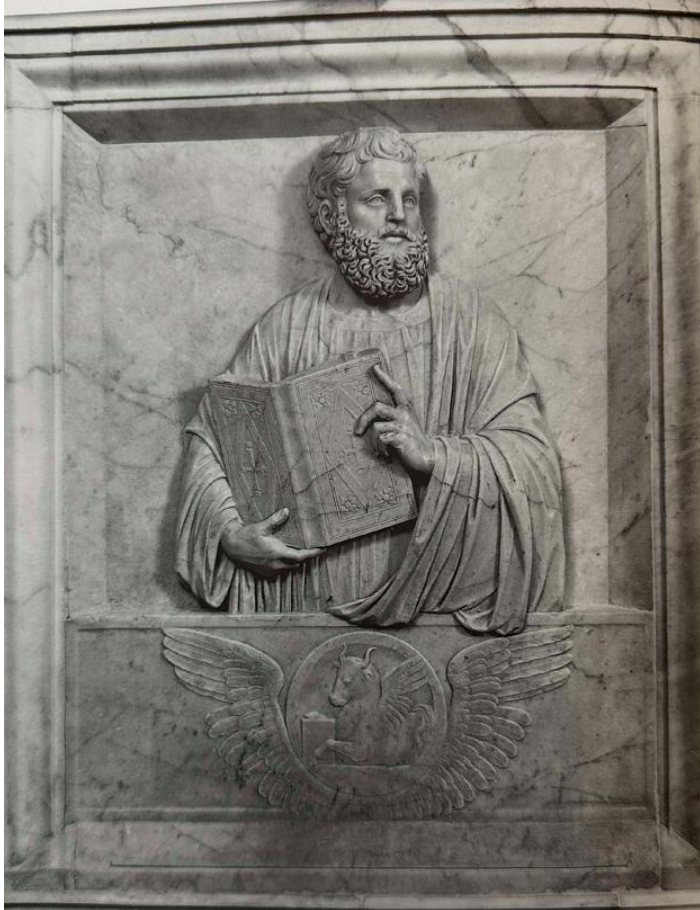


Figura 87. Antonio Lombardo, *San Luca Evangelista*, 1498-1505, Cappella Badoer Giustinian, Chiesa di San Francesco della Vigna, Venezia

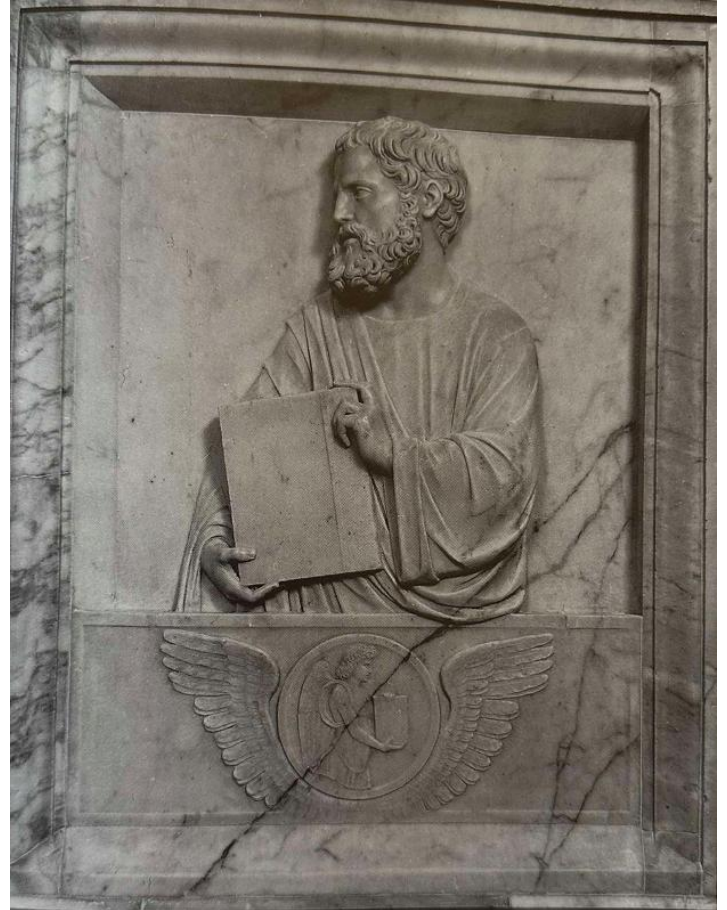


Figura 88. Tullio Lombardo, *San Matteo Evangelista*, 1498-1505, Cappella Badoer Giustinian, Chiesa di San Francesco della Vigna, Venezia



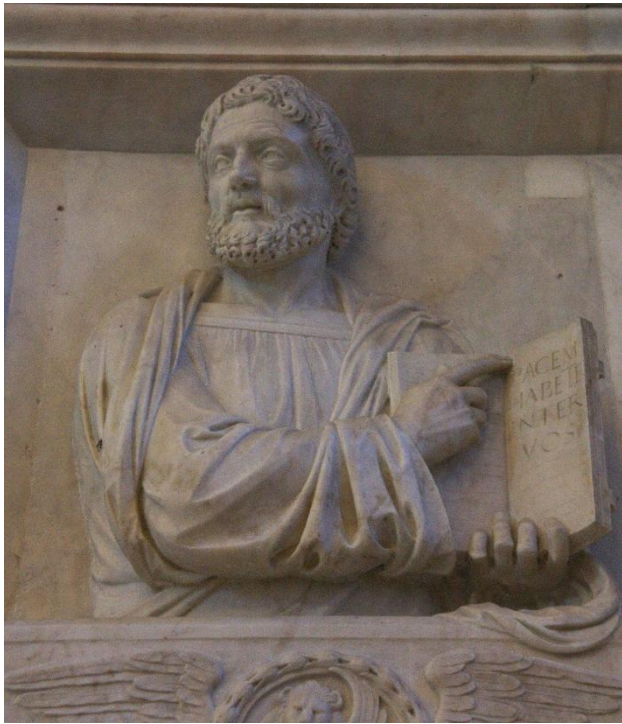
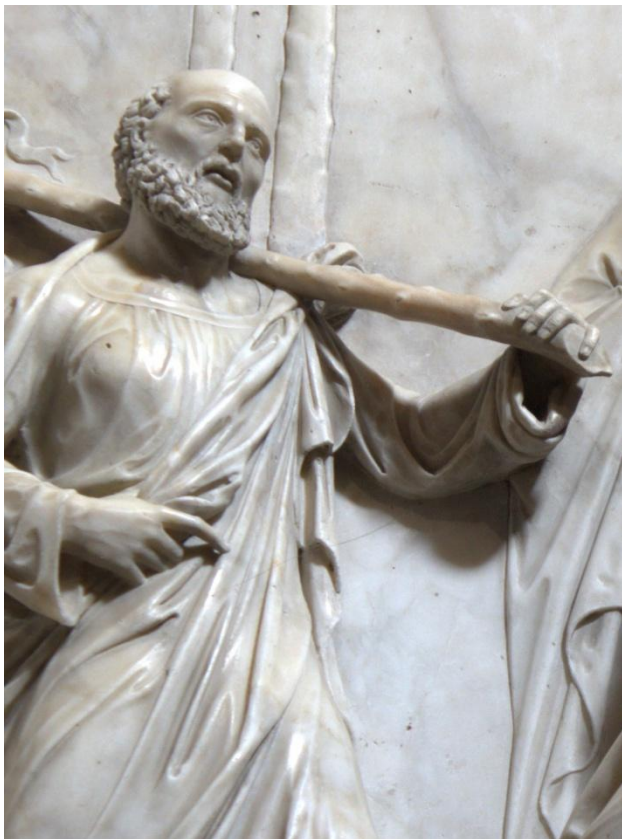


Figura 89. Giovanni Battista Bregno,  
particolare del *San Marco  
Evangelista*, 1502-1505, Cappella  
Badoer Giustinian, Chiesa di San  
Francesco della Vigna, Venezia

Figura 90. Giovanni Battista Bregno,  
particolare del *San Giuseppe,  
Visitazione*, 1505 circa, Cattedrale di  
San Pietro Apostolo, Treviso

Figura 91. Giovanni Battista Bregno,  
particolare del *San Pietro*, 1508-1509,  
Cappella del Santissimo Sacramento,  
Treviso



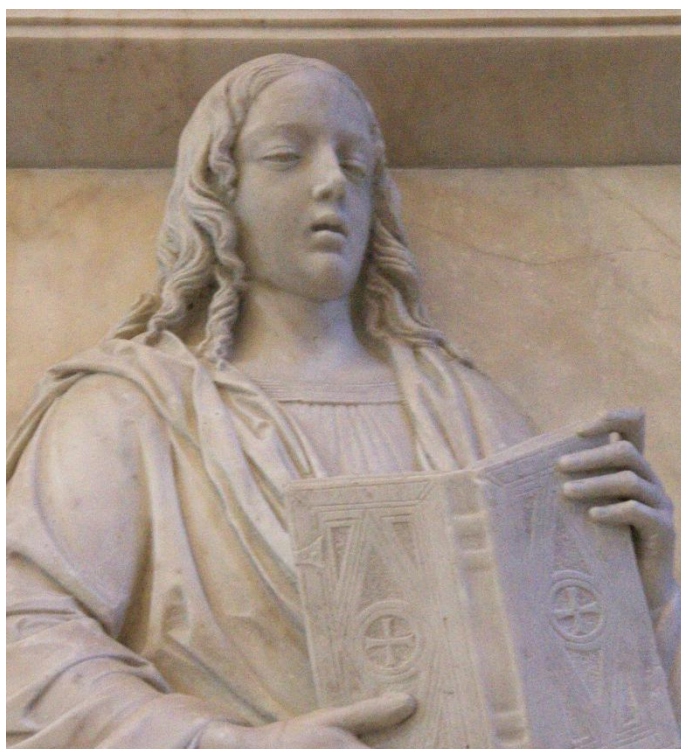


Figura 92. Giovanni Battista Bregno, particolare del *San Giovanni Evangelista*, 1502-1505, Cappella Badoer Giustinian, Chiesa di San Francesco della Vigna, Venezia



Figura 93. Giovanni Battista Bregno, particolare dell'*Angelo*, 1490-1498, sagrestia della Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia





Figura 94. Giovanni Battista Bregno, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1506, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena





Figura 95. Andrea Bregno e Giovanni Dalmata, *Tomba del Cardinale Bartolomeo Roverella*, 1476-1477, Chiesa di San Clemente in Laterano, Roma





Figura 96. Giovanni Battista Bregno, *Cristo risorto*, *Altare Bettignoli Bressa*, 1499-1503, Chiesa di San Nicolò, Treviso

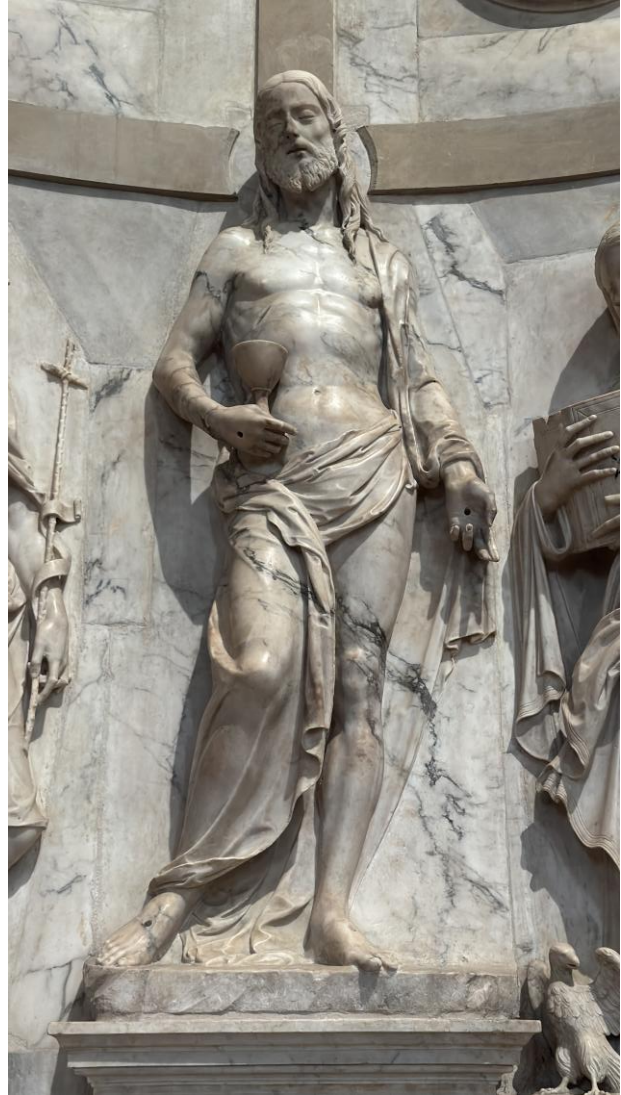


Figura 97. Giovanni Battista Bregno, *Cristo come uomo dei dolori*, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1506, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena

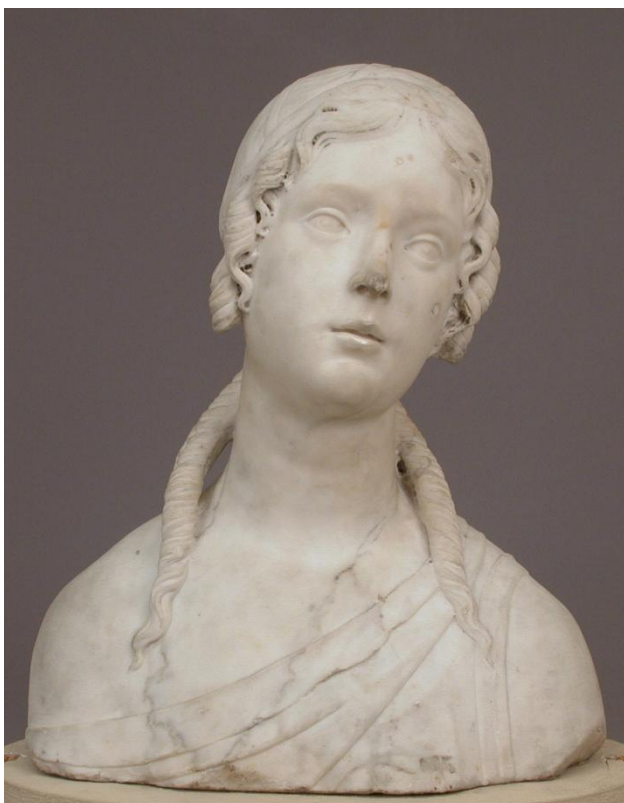


Figura 98. Giovanni Battista Bregno, particolare dell' *Angelo*, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1506, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena

Figura 99. Giovanni Battista Bregno, particolare dell' *Angelo*, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1506, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena

Figura 100. Giovanni Battista Bregno, *Busto femminile*, 1500 circa, Metropolitan Museum of Art, New York





Figura 101. Giovanni Battista Bregno, particolare dell' *Angelo*, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1506, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena

Figura 102. Giovanni Battista Bregno, particolare dell' *Angelo*, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1506, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena

Figura 103. Giovanni Battista Bregno (attr.), *Vittoria alata*, post 1485, Scala dei Giganti, Palazzo Ducale, Venezia



Figura 104. Giovanni Battista Bregno, particolare del *Cristo risorto tra i Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista*, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1506, Cattedrale di San Giovanni Evangelista, Cesena





Figura 105. Giovanni Battista Bregno, particolare di *Carlo Verardi*, Altare del Corpus Domini, 1500-1506, Cattedrale di San Giovanni Evangelista, Cesena



Figura 106. Giovanni Battista Bregno, particolare di *Camillo Verardi*, Altare del Corpus Domini, 1500-1506, Cattedrale di San Giovanni Evangelista, Cesena

Figura 107. Giovanni Battista Bregno,  
particolare del *San Giovanni Evangelista*,  
*Altare del Corpus Domini*, 1500-1506,  
Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena

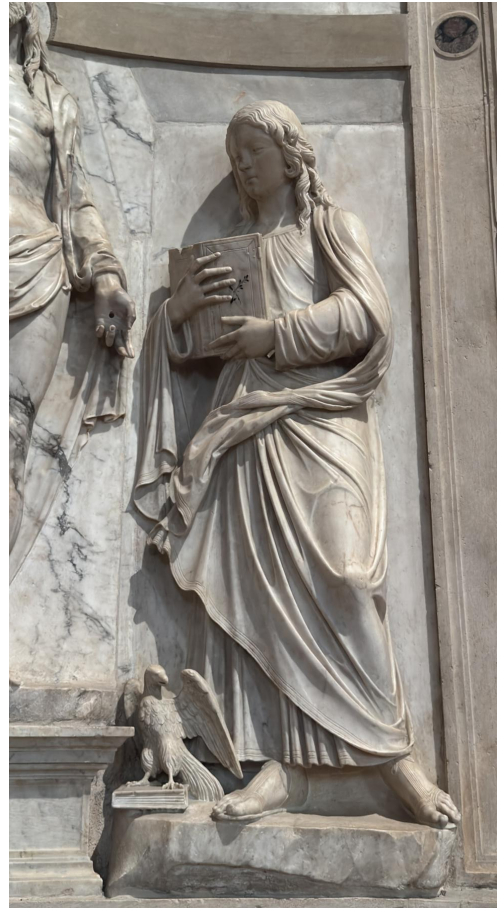


Figura 108. Giovanni Battista Bregno,  
particolare della *Visitazione*, 1505 circa,  
Cattedrale di San Pietro Apostolo, Treviso







Figura 109. Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino tra San Giovanni Battista e una santa* (*Sacra conversazione Giovanelli*), 1501 circa, Venezia, Gallerie dell'Accademia





Figura 110. Giovanni Battista Bregno, particolare *del San Giovanni Battista*, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1505, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena

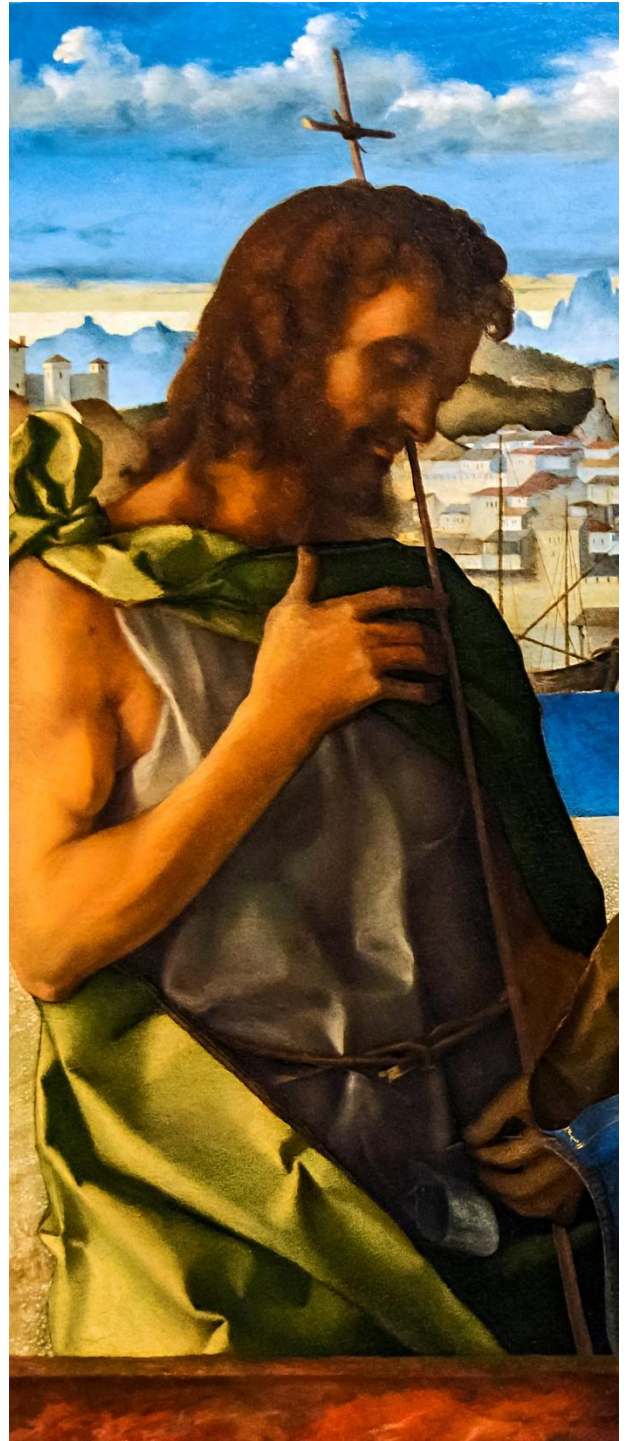


Figura 111. Giovanni Bellini, particolare *del San Giovanni Battista*, *Madonna con il Bambino tra San Giovanni Battista e una santa (Sacra conversazione Giovanelli)*, 1501 circa, Venezia, Gallerie dell'Accademia



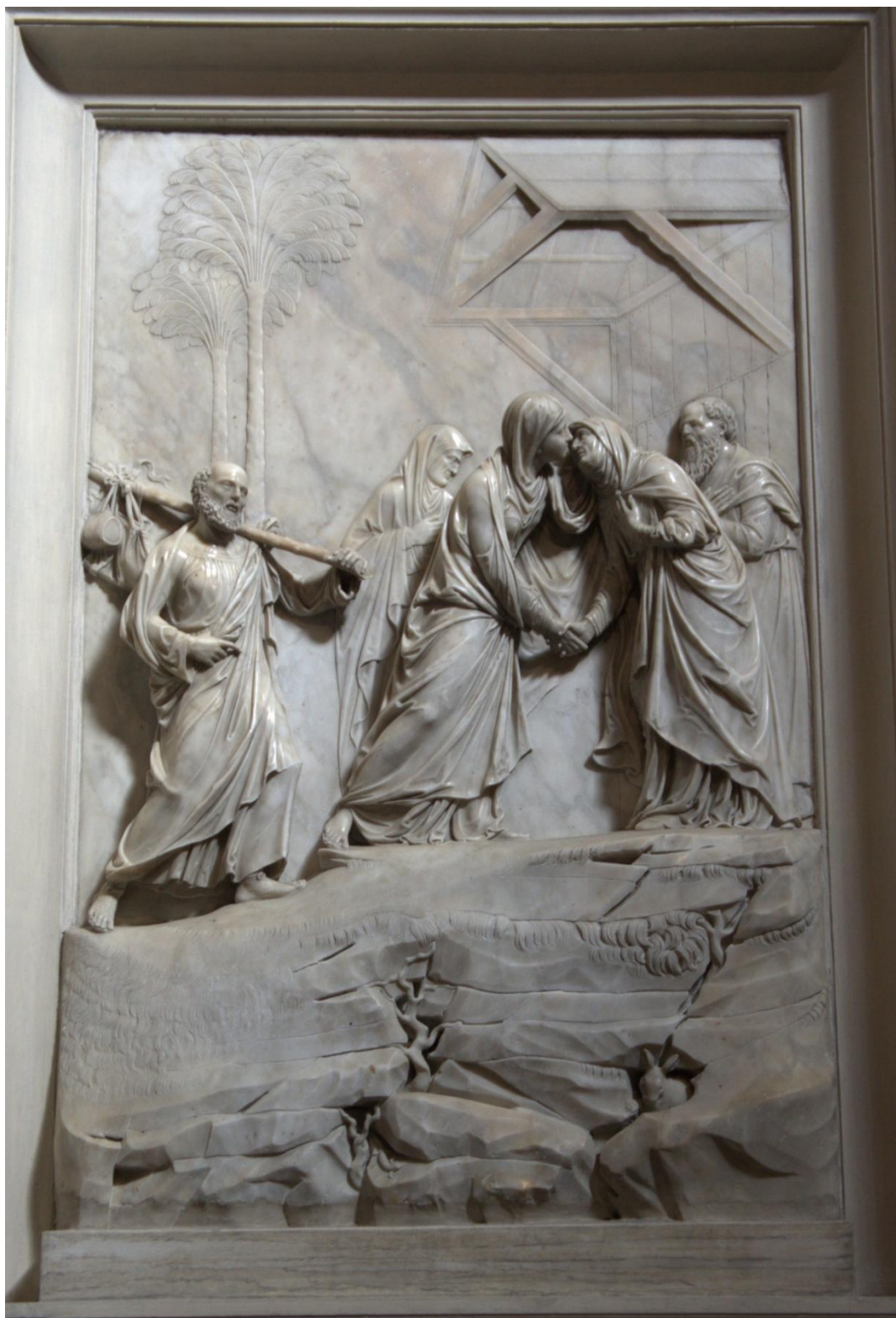


Figura 112. Giovanni Battista Bregno, *Visitazione*, 1505 circa, Cattedrale di San Pietro Apostolo, Treviso



Figura 113. Giovanni Battista Bregno, particolare del *Cristo come uomo dei dolori*, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1506, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena

Figura 114. Giovanni Battista Bregno, particolare del *San Giovanni Battista*, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1506, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena

Figura 115. Giovanni Battista Bregno, particolare del *Cristo risorto*, 1506-1508, Cappella del Santissimo Sacramento, Cattedrale di San Pietro Apostolo, Treviso







Figura 116. Giovanni Battista Bregno, Lorenzo Bregno e bottega, *Cappella del Santissimo Sacramento*, 1504-1514, Cattedrale di San Pietro Apostolo, Treviso





Figura 117. Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Nicola, Pietro, Marco e Benedetto* (Trittico dei Frari), 1488, sagrestia della Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia





Figura 118. Lorenzo Lotto, *Pala di Santa Cristina al Tiverone*, 1504-1506, Chiesa di Santa Cristina, Quinto di Treviso



Figura 119. Giovanni Battista Bregno, *Cristo risorto*, *Altare Bettignoli Bressa*, 1499-1503, Chiesa di San Nicolò, Treviso



Figura 120. Giovanni Battista Bregno, *Cristo come uomo dei dolori*, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1506, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena

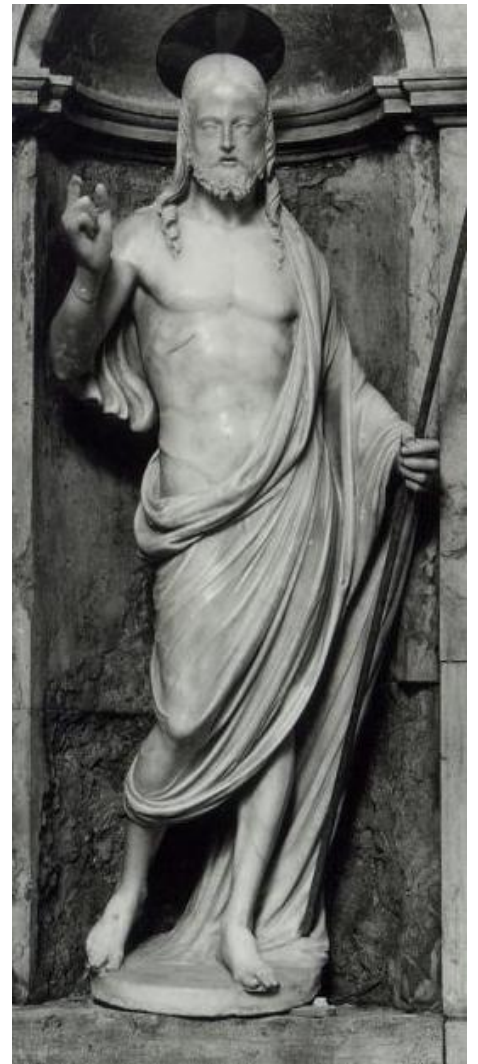


Figura 121. Giovanni Battista Bregno, *Cristo risorto*, 1506-1508, Cappella del Santissimo Sacramento, Cattedrale di San Pietro Apostolo, Treviso





Figura 122. Giovanni Battista Bregno, particolare del *Cristo risorto*, *Altare Bettignoli Bressa*, 1499-1503, Chiesa di San Nicolò, Treviso

Figura 123. Giovanni Battista Bregno, particolare del *Cristo come uomo dei dolori*, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1506, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena

Figura 124. Giovanni Battista Bregno, particolare del *Cristo risorto*, 1506-1508, Cappella del Santissimo Sacramento, Cattedrale di San Pietro Apostolo, Treviso







Figura 125. Scultore veneziano, *Cristo redentore*, 1495-1505, Museo Poldi Pezzoli, Milano

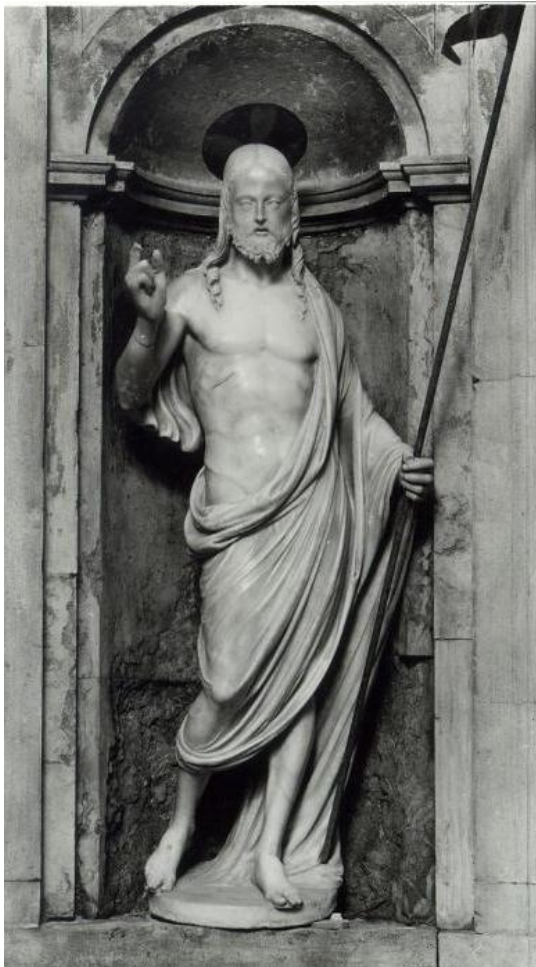


Figura 126. Giovanni Battista Bregno, *Cristo risorto*, 1506-1508, Cappella del Santissimo Sacramento, Cattedrale di San Pietro Apostolo, Treviso

Figura 127. Tullio Lombardo, *Temperanza*, Tomba del doge Andrea Vendramin, 1487-1493, Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia

Figura 128. Tullio Lombardo, *Fede*, Tomba del doge Andrea Vendramin, 1487-1493, Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia





Figura 129. Giovanni Battista Bregno (testa), Lorenzo Bregno (corpo e panneggi), *San Pietro*, 1508-1509, Cappella del Santissimo Sacramento, Treviso

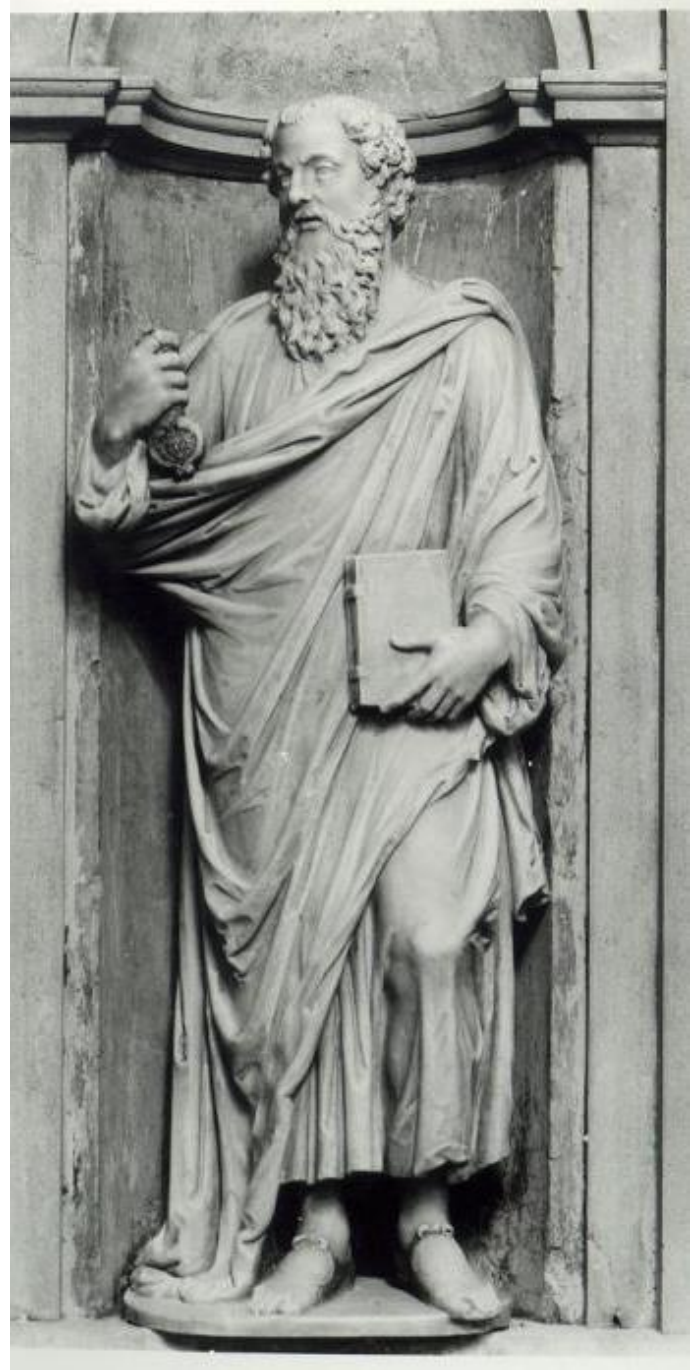


Figura 130. Giovanni Battista Bregno (testa), Lorenzo Bregno (corpo e panneggi), *San Paolo*, 1508-1513, Cappella del Santissimo Sacramento, Treviso





Figura 131. Lorenzo Bregno, *San Sebastiano*, 1515-1516, Cattedrale di San Pietro Apostolo, Treviso



Figura 132. Lorenzo Bregno, *San Eustachio*, 1514-1517, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena



Figura 133. Bottega di Giovanni Battista Bregno, *Angelo*, 1508-1509, Cappella del Santissimo Sacramento, Cattedrale di San Pietro Apostolo, Treviso



Figura 134. Bottega di Giovanni Battista Bregno, *Angelo*, 1508-1509, Cappella del Santissimo Sacramento, Cattedrale di San Pietro Apostolo, Treviso



Figura 135. Lorenzo Bregno, particolare degli *Angeli*, *Altare del Sacramento*, 1510 circa, Cappella del Santissimo Sacramento, Cattedrale di San Pietro Apostolo, Treviso



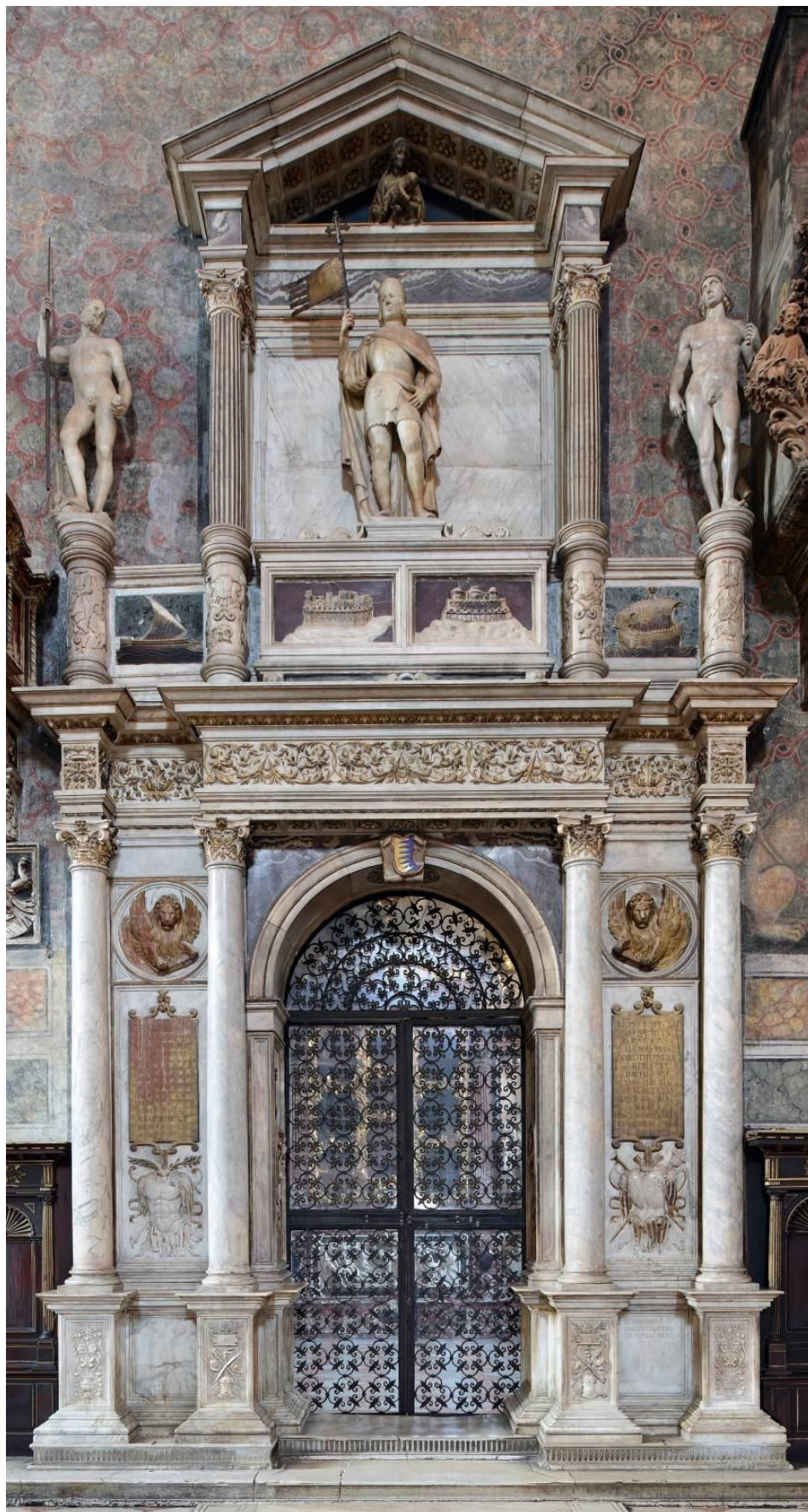


Figura 136. Giovanni Battista Bregno, Lorenzo Bregno e bottega, *Tomba di Benedetto Pesaro*, post 1503, Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia



Figura 137. Baccio da Montelupo, *Marte*, 1508, coronamento della *Tomba di Benedetto Pesaro*, Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari





Figura 138. Tullio e Antonio Lombardo, *Tomba del doge Andrea Vendramin*, 1493 circa, Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia





Figura 139. Giovanni Battista Bregno e bottega, particolare dell'effigie di *Benedetto Pesaro*, *Tomba di Benedetto Pesaro*, post 1503, Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari



Figura 140. Lorenzo Bregno, particolare dell'effigie di *Bartolino Terni*, *Tomba di Bartolino Terni*, 1518-1524, Chiesa di Santa Trinità, Crema



Figura 141. Giovanni Battista Bregno, *Cristo come uomo dei dolori*, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1506, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena



Figura 142. Giovanni Battista Bregno e bottega, particolare dell'effigie di *Benedetto Pesaro*, *Tomba di Benedetto Pesaro*, post 1503, Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari



Figura 143. Giovanni Battista Bregno, particolare del *San Giovanni Evangelista*, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1506, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena





Figura 144. Bottega di Giovanni Battista Bregno, particolare del *San Girolamo penitente*, post 1503, *Tomba di Benedetto Pesaro*, Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia



Figura 145. Bottega di Giovanni Battista Bregno, particolare di *San Benedetto*, post 1503, *Tomba di Benedetto Pesaro*, Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia





Figura 146. Bottega di Giovanni Battista Bregno, particolare di *San Benedetto*, post 1503, *Tomba di Benedetto Pesaro*, Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia

Figura 147. Giovanni Battista Bregno, particolare de *Il doge Leonardo Loredan con i santi Marco, Nicola e Giacomo dinanzi alla Vergine con il Bambino*, 1501-1520, Camera degli Scarlatti, Palazzo Ducale, Venezia





Figura 148. Giovanni Battista Bregno, *Il doge Leonardo Loredan con i santi Marco, Nicola e Giacomo dinanzi alla Vergine con il Bambino*, 1501-1520, Camera degli Scarlatti, Palazzo Ducale, Venezia



Figura 149. Giovanni Battista Bregno, particolare del *San Marco, Il doge Leonardo Loredan con i santi Marco, Nicola e Giacomo dinanzi alla Vergine con il Bambino*, 1501-1520, Camera degli Scarlatti, Palazzo Ducale, Venezia



Figura 150. Giovanni Battista Bregno, particolare del *San Marco Evangelista*, 1502-1505, Cappella Badoer Giustinian, Venezia





Figura 151. Pietro Lombardo, particolare dell'effigie di *Dante*, *Monumento a Dante Alighieri*, 1483, chiostri francescani, Ravenna



Figura 152. Giovanni Bellini, *Madonna in trono col Bambino, angeli musicanti, i santi Marco e Agostino e il doge Agostino Barbarigo inginocchiato*, 1488, chiesa di San Pietro Martire, Murano





Figura 153. Giovanni Battista Bregno, particolare de *Il doge Leonardo Loredan con i santi Marco, Nicola e Giacomo dinanzi alla Vergine con il Bambino*, 1501-1520, Camera degli Scarlatti, Palazzo Ducale, Venezia



Figura 154. Giovanni Bellini, *Madonna in trono col Bambino, angeli musicanti, i santi Marco e Agostino e il doge Agostino Barbarigo inginocchiato*, 1488, chiesa di San Pietro Martire, Murano





Figura 155. Tiziano Vecellio, *Jacopo Pesaro presentato a San Pietro da papa Alessandro VI*, 1506-1513, Museo reale di belle arti, Anversa





Figura 156. Giovanni Battista Bregno, particolare de *Il doge Leonardo Loredan con i santi Marco, Nicola e Giacomo dinanzi alla Vergine con il Bambino*, 1501-1520, Camera degli Scarlatti, Palazzo Ducale, Venezia



Figura 157. Tiziano Vecellio, particolare di *Jacopo Pesaro presentato a San Pietro da papa Alessandro VI*, 1506-1513, Museo reale di belle arti, Anversa



Figura 158. Giovanni Battista Bregno, particolare de *Il doge Leonardo Loredan con i santi Marco, Nicola e Giacomo dinanzi alla Vergine con il Bambino*, 1501-1520, Camera degli Scarlatti, Palazzo Ducale, Venezia

Figura 159. Giovanni Battista Bregno, particolare di *Carlo Verardi, Altare del Corpus Domini*, 1500-1506, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena

Figura 160. Giovanni Battista Bregno, particolare di *Carlo Verardi, Altare del Corpus Domini*, 1500-1506, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena







Figura 161. Giovanni Battista Bregno, *San Giovanni Evangelista*, *Altare del Corpus Domini*, 1500-1506, Cattedrale di San Giovanni Battista, Cesena



Figura 162. Paolo Savino, particolare delle *Virtù*, *sarcofago del Cardinale Giovanni Battista Zen*, 1506-1509, Cappella Zen, Basilica di San Marco, Venezia





Figura 163. Lorenzo Bregno e bottega, particolare delle *Virtù*, sarcofago del Cardinale Giovanni Battista Zen, 1506-1509, Cappella Zen, Basilica di San Marco, Venezia





Figura 164. Lorenzo Bregno, *Virtù*, sarcofago del Cardinale Giovanni Battista Zen, 1506-1509, Cappella Zen, Basilica di San Marco, Venezia



Figura 165. Bottega di Giovanni Battista Bregno, *Virtù*, sarcofago del Cardinale Giovanni Battista Zen, 1506-1509, Cappella Zen, Basilica di San Marco, Venezia



Figura 166. Lorenzo Bregno, *Virtù*, sarcofago del Cardinale Giovanni Battista Zen, 1506-1509, Cappella Zen, Basilica di San Marco, Venezia





Figura 167. Bottega di Giovanni Battista Bregno, *Virtù*, sarcofago del Cardinale Giovanni Battista Zen, 1506-1509, Cappella Zen, Basilica di San Marco, Venezia

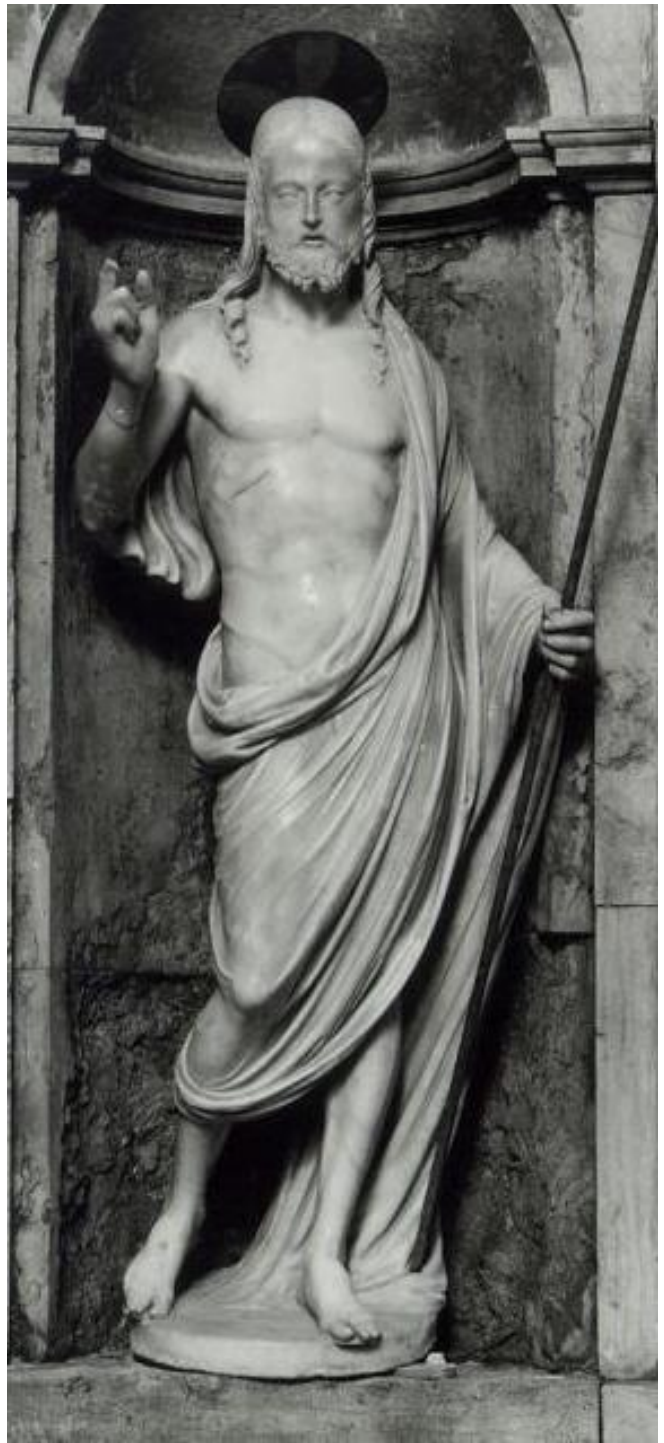


Figura 168. Giovanni Battista Bregno, *Cristo risorto*, 1506-1508, Cappella del Santissimo Sacramento, Cattedrale di San Pietro Apostolo, Treciso

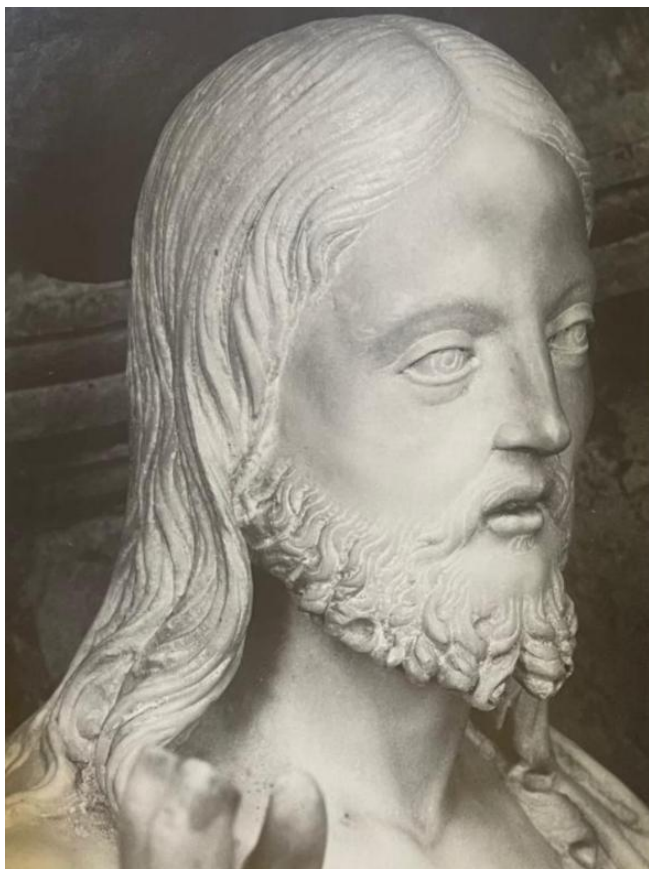


Figura 169. Giovanni Battista Bregno, particolare del *Cristo risorto*, 1506-1508, Cappella del Santissimo Sacramento, Cattedrale di San Pietro Apostolo, Treciso

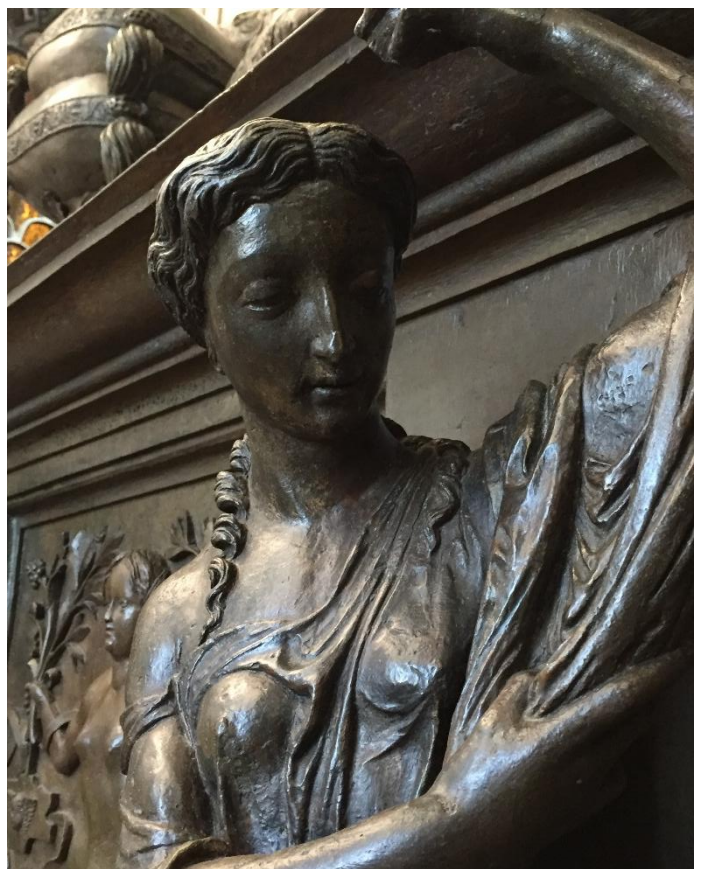


Figura 170. Bottega di Giovanni Battista Bregno, particolare della *Virtù*, *sarcofago del Cardinale Giovanni Battista Zen*, 1506-1509, Cappella Zen, Basilica di San Marco, Venezia





Figura 171. Bottega di Giovanni Battista Bregno, particolare della *Virtù*, *sarcofago del Cardinale Giovanni Battista Zen*, 1506-1509, Cappella Zen, Basilica di San Marco, Venezia



Figura 172. Bottega di Giovanni Battista Bregno, particolare della *Virtù*, *sarcofago del Cardinale Giovanni Battista Zen*, 1506-1509, Cappella Zen, Basilica di San Marco, Venezia

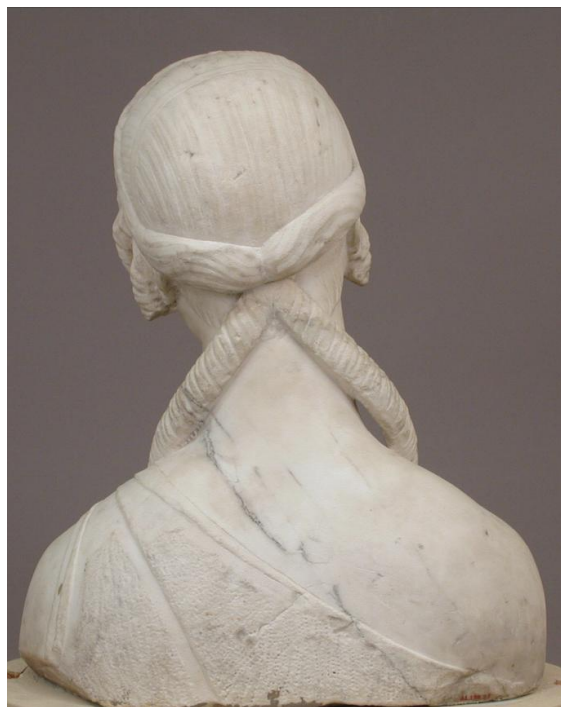


Figura 173. Giovanni Battista Bregno, *Busto femminile*, 1500 circa, Metropolitan Museum of Art, New York

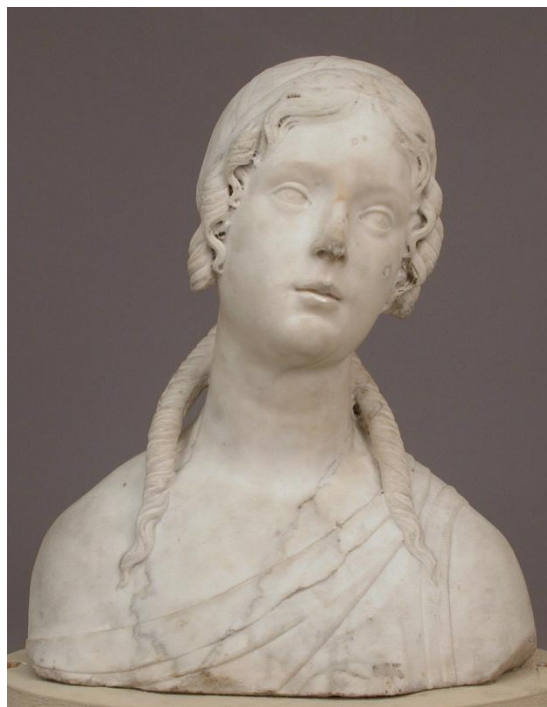


Figura 174. Giovanni Battista Bregno, *Busto femminile*, 1500 circa, Metropolitan Museum of Art, New York





Figura 175. *Cornice dell'Assunzione della Vergine* di Tiziano Vecellio, 1516-1518, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia





Figura 176. Bottega di Giovanni Battista Bregno, *Sant'Antonio da Padova*, 1516-1518, coronamento della cornice dell'*Assunzione della Vergine*, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia

Figura 177. Lorenzo Bregno, *San Francesco*, 1516-1518, coronamento della cornice dell'*Assunzione della Vergine*, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia

Figura 178. Bottega di Giovanni Battista Bregno, *Cristo risorto*, 1516-1518, coronamento della cornice dell'*Assunzione della Vergine*, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia



Figura 179. Bottega di Giovanni Battista Bregno, particolare del *Sant'Antonio da Padova*, 1516-1518, coronamento della cornice dell'*Assunzione della Vergine*, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia



Figura 180. Giovanni Battista Bregno (testa), Lorenzo Bregno (corpo e panneggi), particolare del *San Pietro*, 1508-1509, Cappella del Santissimo Sacramento, Cattedrale di San Pietro Apostolo, Treviso





Figura 181. Giovanni Battista Bregno, *Cristo risorto*, 1506-1508, Cappella del Santissimo Sacramento, Cattedrale di San Pietro Apostolo, Treciso



Figura 182. Giovanni Battista Bregno, *Paggio*, 1490-1498, coronamento della cornice della *Madonna di Ca' Pesaro* di Tiziano Vecellio (1519-1526), Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia



Figura 183. Giovanni Bellini, *Ritratto di Fra Teodoro da Urbino in veste di San Domenico*, 1505, National Gallery, Londra





Figura 184. Giovanni Battista Bregno, *Santa Maddalena*, Tomba del doge Andrea Vendramin, 1510-1520, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia



Figura 185. Giovanni Battista Bregno, *Santa Caterina*, Tomba del doge Andrea Vendramin, 1510-1520, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia





Figura 186. Tiziano Vecellio, *Giovane donna alla toletta*, 1514-1515 circa, Museo del Louvre, Parigi



Figura 187. Jacopo Palma il Vecchio, *Flora*, 1520 circa, National Gallery, Londra

## Bibliografia

GAURICO 1504 (ed. 1969)

P. Gaurico, *De sculptura*, 1504, a cura di A. Chastel, R. Klein, Genève 1969.

FANTAGUZZI 1505

G. Fantaguzzi – *Caos, cronache cesenati del sec. XV* di Giuliano Fantaguzzi (1480-1521), in *Cesena nella storia*, a cura di D. Bazzocchi e P. Galbucci, Bologna, 1915.

VASARI 1550 e 1568 (ed. 1966-1987)

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-1987.

ROSSI 1572

G. Rossi, *Historiarum Ravennatum. Libri decem, Cum indice amplissimo*. Venetiis, MDLXXII.

SANSOVINO 1581

F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino nella quale si contengono tutte le guerre passate, con l'attioni illustri di molti senatori; le vite dei principi et gli scrittori veneti del tempo loro; le chiese, fabbriche, edifici et palazzi pubblici et privati; le leggi, gli ordini et gli usi antichi et moderni, con altre cose appresso notabili et degne di memoria*, in *Venetia* appresso Iacomo Sansovino, MDLXXXI.

SANSOVINO 1581 (ed. 2002)

F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino*, premessa a cura di Adriano Prosperi, Bergamo 2002.

STRINGA 1604

G. Stringa, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M. R. D. Giovanni Stringa, Canonico della Chiesa Ducale di S. Marco. Nella quale si contengono tutte le cose, così Antiche, come Moderne, che nell'ottava facciata di questo foglio si leggono*. In Venetia, Presso Altobello Salicato. MDCIII.

#### BURCHIELATI 1616

B. Burchielati, *Commentariorum memorabilium multiplicis hystoriae Tarvisinea locuples promptuarium; libris quatuor distribuitum. Hystorico, Antiquario, Poetae; Philospha, In primi autem Christiano, ac Funebrium Studioso, Iucundum, atq; Utile. Auctore Bartholomeo Burchelato Phisico. Tarvisii. Ex licentia DD. Superiorum. Apud Angelum Righetium. MDCXVI.*

#### FABRI 1664

G. Fabri, *Le sagre memorie di Ravenna antica. Parte prima, ova con la descrizione delle Chiese tutte della Città, E principali del Territorio Si narrano accuratamente le loro origini, e fondazioni. Si tratta di tutt'i Corpi, e Reliquie più insigni de Santi, E Beati, e loro Vite. Si descrivono i Sepolcri, Epitafi, Iscrizioni, Pitture, E Scolture più riguardevoli. Si discorre dell'introduzione di tutti gli Ordini Regolari E de loro Monasteri così antichi come moderni. Si ricordano tutti li Ravennati Illustru per Santità, Dignità, e Lettere. Si dà piena notizia della nobiltà, e grandezza della Chiesa di Ravenna, e suoi Arcivescovi E di molte Istorie, & Erudizioni così Sagre come Profane. Le scrisse Girolamo Fabri di Sagra Teologia, e dell'una, e l'altra legge Dottore Protonotario Apostolico, e della Santa Chiesa Metropolitana di Ravenna Canonico Teologo. In Venetia, M.DC.LXIV. Per Francesco Valvasente.*

#### FABRI 1678

G. Fabri, *Ravenna ricercata overo compendio istorico Delle cose più notabili dell'Antica Città di Ravenna; ore disoccupate di Girolamo Fabri. Di sagra Teologia, e dell'una, e l'altra legge Dottore, Protonotario Apostolico, e della Santa Chiesa Metropolitana di Ravenna Canonico Teologo. In Bologna, M. DC. LXXVIII. Per Gio: Recaldni.*

#### MARTINELLI 1684

D. Martinelli, *Il Ritratto di Venezia diviso in due parti. Nella prima, si descrivono brevemente tutte le Chiese della Città, con le Memorie più illustri, Depositi, Epitaffi, Iscrizioni, Scolture, e Pitture conspicie, con le dichiarazioni, & Autori di esse. Nella seconda, si dà breve Relazione del Governo della Repubblica, delli Magistrati, delle Fabriche pubbliche, e più riguardevoli, & c., Venetia, MDCLXXXIV. Presso Gio: Giacomo Hertz.*

#### CORONELLI 1696

V. Coronelli, *Isolario, descrittione Geografico-Historica, Sacro-Profana, Antico-Moderna, Politica, Naturale, e Poetica. Mari, Golfi, Seni, Piagge, Porti, Barche, Pesche, Promontorj, Monti, Boschi, Fiumi, Laghi, Stagni, Bagni, Volcani, Miniere, Gemme, Richezze, e Monete; Iscrittioni, Linguaggi,*



*Governi, Forze Armate, Guerre, Alleanze, Acquisti, Perdite, Tregue, Trattati di Pace, Religioni Claustrali, ed Equestri; Concilj e Missioni; Vescovadi, Arcivescovadi, e Patriarcati; Leggi, Costumi, Habiti, Blasoni, Accademie, Huomini Illustri, Ed ogni più esatta notitia di tutte le isole. Coll'osservatione degli scogli sirti, scagni, e secche del globo terraqueo. Aggiuntivi anche i Ritratti de' Dominatori di esse. Ornato Di Trecento-dieci Tavole Geografiche, Topografiche, Corografiche, Iconografiche, Scenografiche, Idrografiche, e Potamografiche; A maggiore dilucidatione, ed uso della Navigatione, E in Supplimento Dei XIV Volumi del Bleau. Tomo II dell'Atlante Veneto. Opera e Studio Del P. Maestro Vincenzo Coronelli Min: Conv: Cosmografo della Serenissima Republica di Venetia, e Professore di Geografia. A spese dell'autore MDCLXXXVI.*

#### PACIFICO 1697

*P. A. Pacifico, Cronica Veneta, ovvero Succinto racconto di tutte le cose più cospicue, & antiche della Città di Venetia; E con diligenza, e verità si descrive L'Origine de primi abitanti, Usanze antiche, Habiti, Fabriche, Chiese, Monasterih, Ospitali, Clero, e sua origine, Pitture, Sculture, Pittori, e Scultori, Corpi Santi, e Reliquie, Officij, Magistrati, Prencipi, e Vite loro, ceremonie diverse, Patriarchi d'Aquileia, Grado, e Venetia. Avvenimenti notabili, Senatori famosi, numero, e qualità di Persone, & altre cose memorabili. Di D. Pietro Antonio Pacifico Prete Veneto, Pievano di Santa Maria di Cervarese. In Venetia, MDCXCVII. Per Domenico Lovisa.*

#### CORNARO 1758

*F. Cornaro, Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane illustrate da Flaminio Corner Senator Veneziano. In Padova. MDCCLVIII. Nella Stamperia del Seminario. Appresso Giovanni Manfrè.*

#### ORETTI 1777

*M. Oretti, Pitture della città di Cesena raccolte in essa città da me Marcello Oretti l'anno 1777, in Il Patrimonio culturale della provincia di Forlì, I, Gli edifici di culto del territorio delle Diocesi di Cesena e Sarsina, a cura di Orlando Piraccini, Bologna 1973.*

#### TEMANZA 1778

*T. Temanza, Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel Secolo Decimosesto; scritte da Tommaso Temanza architetto ed ingegnere della Sereniss. Repubblica di Venezia. Libro Primo. In Venezia MDCCLXXVIII. Nella stamperia di C. Palese. (Vedi anche ed. 1966 sotto)*



TEMANZA 1778 (ed. 1966)

T, Temanza, *Vite dei piu celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, a cura di L. Grassi, Milano 1966.

FELTRAMI 1783

F. Beltrami, *Il forestiere instruito delle cose notabili della città di Ravenna, e suburbane della medesima operetta di Francesco Beltrami prete ravennate*. In Ravenna MDCCLXXXIII. Appresso Antonio Rovere.

FEDERICI 1803

F. M. Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno. Dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia. Parte seconda*. Venezia presso Francesco Andreola, 1803.

BOSCHINI 1815

G. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti, opera di Giannantonio Moschini*. Volume I. Parte I. Venezia, nella topografia di Alvisopoli MDCCCXV.

MOSCHINI 1819

G. Moschini, *Itinéraire de la ville de Venise et des îles circonvoisines par l'abé Moaschini*. Venise, de la typographie de Alvisopoli MDCCCXIX.

CICOGNARA 1820

L. Cicognara, *Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia illustrati da L. Cicognara, da A. Diedo e da G. A. Selva. Edizione con copiose note ed aggiunte di Francesco Zanotto, arricchita di nuove tavole e della versione francese*. Volume secondo. Venezia, nello stabilimento nazionale di G. Antonelli, MDCCCLVIII.

SORAVIA 1822

G. Soravia, *Le chiese di Venezia scritte ed illustrate da Giambattista Soravia*. Vol I. Venezia per Francesco Andreola MDCCCXXII.

CRICO 1822

L. Crico, *Viaggetto pittorico da Venezia a Possagno*. Venezia dalla tipografia di Alvisopoli, MDCCCXXII.

#### SORAVIA 1823

G. Soravia, *Le chiese di Venezia descritte ed illustrate da Giambattista Soravia*. Vol. II. Venezia, per Francesco Andreola. MDCCCXXIII.

#### QUADRI 1824

A. Quadri, *Otto giorni a Venezia*, Venezia 1824.

#### ZENIER 1825

V. Zenier, *Guida per la chiesa di S. Maria Gloriosa dei Frari di Venezia di Don Vincenzo Zenier rettore in S. Tommaso Apostolo di Venezia*. Venezia 1825 per Francesco Andreola Tipografo.

#### CRICO 1829

L. Crico, *Indicazione delle pfitture ed altri oggetti di belle arti degni d'osservazione esistenti nella R. città di Treviso*. Treviso, dalla tipografia Andreola. 1829.

#### CRICO 1833

L. Crico, *Lettere sulle belle arti trivigiane del Canonico Lorenzo Crico*. Treviso, dalla tipografia Andreola, MDCCCXXXIII.

#### CICOGNA 1834

E. A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cicogna cittadino veneto*. Volume IV. Venezia MDCCCXXXIV presso Giuseppe Picotti Stampatore Editore l'Autore.

#### ZANOTTO 1847

F. Zanotto, *Venezia e le sue lagune*. Vol. II. Par. II. Venezia, nell'L. B. Privil. Stabilimento Antonelli, 1847.

#### SELVATICO 1847

P. Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia da Medio Evo sino ai nostri giorni. Studi di P. Selvatico per servire di Guida estetica*. Venezia, coi tipi dell'I. R. Privil. Stabilimento Nazionale dell'editore Paolo Ripamonti Carpano. MDCCCXLVII.

#### GONZATI 1852

Bernardo Gonzati, *La Basilica di Sant'Antonio di Padova*, vol. 1, Padova 1852.

#### ZANOTTO 1856

F. Zanotto, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna nella quale si sono corretti da oltre 200 errori che s'incontrano nelle altre guide; estesa da Francesco Zanotto*. Venezia presso Gio. Brizeghel tip. lit. editore. 1856.

#### SEMENZI 1864

G. Battista Alvise Semenzi, *Treviso e sua provincia. Illustrazione di Giovanni Battista Alvise Nob. Semenzi. Seconda edizione rivista ed ampliata*. Treviso, dalla Tipografia Provinciale di Gaetano Longo, 1864.

#### CECCHETTI, in OGANIA 1886

B. Cecchetti, *Documenti per la storia dell'augusta ducale Basilica di San Marco*, in F. Oganìa, *La Basilica di San Marco in Venezia illustrata nei riguardi dell'arte e della storia da scrittori veneziani*, ed. Camillo Boito, VII, Venezia 1886.

#### PAOLETTI 1893-1897

P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia*, 2 voll., Venezia 1893-1897.

#### SANTELENA 1894

A. Santalena, *Guida di Treviso compilata da Antonio Santalena*. Treviso, Luigi Zoppelli Editore, 1894.

#### BISCARO 1899

G. Biscaro, *Note storico artistiche sulla cattedrale di Treviso. La Cappella del Santissimo*, in «Nuovo Archivio veneto», n. 28, pt. 1, Treviso 1899.

#### VENTURI 1908

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. 6, Milano 1908.

#### PAOLETTI 1910

P. Paoletti, ad vocem “*Bregno, Giovanni Battista di Roberto*”, in *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, a cura di U. Thieme e F. Becker, Leipzig 1910, pp. 569-570.

#### PAOLETTI 1910

P. Paoletti, ad vocem “*Bregno, Lorenzo di Roberto*”, in *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, a cura di U. Thieme e F. Becker, Leipzig 1910, pp. 570-571.

#### GRIGIONI 1911

C. Grigioni, *L'altare del Sacramento o di S. Giovanni Battista nella cattedrale di Cesena*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», XIV, gennaio-aprile 1911, n. 1-4, p. 11-18.

#### PLANISCIG 1921

L. Planiscig, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Vienna 1921.

#### VASARI 1930

G. Vasari, *Der literarische Nachlass*, a cura di K. Frey e H. W. Frey, vol. II, München 1930.

#### BURCHI 1954

P. Burchi, *Il Duomo di Cesena*, in «Studi romagnoli», n. 5, 1954, pp. 255-278.

#### LIBERALI 1963

G. Liberali, *Lotto, Pordenone e Tiziano a Treviso, cronologie, interpretazioni ed ambientamenti inediti*, in Memorie. «Classe di scienze morali e lettere», n. 33, fasc. 3, Venezia 1963.

#### MARIACHER 1972

G. Mariacher, ad vocem “*BREGNO, Giovanni Battista*”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 14, Roma 1972, pp. 113-114.

#### MARIACHER 1972

G. Mariacher, ad vocem “*BREGNO, Lorenzo*”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 14, Roma 1972, pp. 114-115.

SARTORI 1976

A. Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Vicenza 1976.

WOLTERS 1976

W. Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, vol. 1, Venezia 1976.

SCHULZ 1980

A. Markham Schulz, *Giambattista Bregno*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», n. 22, 1980, pp. 173-200.

SCHULZ 1983

A. Markham Schulz, *Antonio Rizzo: sculptor and architect*, Princeton 1983.

SCHULZ 1983

A. Markham Schulz, *The Bettignoli-Bressa Altar and Other Works by Giambattista Bregno*, in «Arte Veneta», n. XXXVII, Venezia 1983, pp. 35-44.

BAROCCHI 1985

P. Barocchi, *L'antibiografia del secondo Vasari*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno (Arezzo 1981), a cura di G. C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 1-15.

JESTAZ 1986

B. Jestaz, *La Chapelle Zen à Saint-Marc de Venise: d'Antonio à Tullio Lombardo*, Stuttgart 1986.

FOSCARI E TAFURI 1990

A. Foscari, M. Tafuri, *Sebastiano da Lugano, i Grimani e Jacopo Sansovino. Artisti e committenti nella chiesa di Sant'Antonio di Castello*, in «Venezia Arti», n. 4, 1990, pp. 15-24.

AGOSTI 1991

G. Agosti, *Sui busti di Altobello Averoldi*, in *Il polittico Averoldi di Tiziano restaurato*, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia 25 giugno – 31 ottobre 1991), a cura di G. Agosti, E. Lucchesi Ragni, Brescia 1991, pp. 55-80.



CERIANA 1991

M. Ceriana, *Osservazioni sulla cappella maggiore del Duomo di Treviso e sulla committenza del vescovo Giovanni da Udine*, in «Venezia Arti», n. 5, 1991, pp. 134-144.

GOFFEN 1991

R. Goffen, *Devozione e committenza: Bellini, Tiziano e i Frari*, Venezia 1991.

SCHULZ 1991

A. Markham Schulz, *Giambattista and Lorenzo Bregno: The Venetian sculpture in the High Renaissance*, Cambridge 1991.

RÖLL 1992

J. Röhl, recensione a “Schulz, Anne Markham: *Giambattista and Lorenzo Bregno: Venetian sculpture in the High Renaissance*”, in «The Burlington Magazine», Cambridge 1991 (1992), pp. 813-814.

BONORA 1994

E. Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino imprenditore librario e letterato*, Venezia 1994.

CERIANA 1994

M. Ceriana, *Considerazioni su Giovanbattista e Lorenzo Bregno*, in «Venezia arti», n. 8, 1994, pp. 21-28.

PINCUS 1994

D. Pincus, recensione a “Schulz, Anne Markham: *Giambattista and Lorenzo Bregno: Venetian sculpture in the High Renaissance*”, in «Renaissance quarterly», Cambridge 1991 (1994), n. 47, pp. 459-461.

MCHAM 1994

S. B. McHam, *The Chapel of Saint Anthony at the Santo and the Development of Venetian Renaissance Sculpture*, Cambridge 1994.

LUCHS 1995

A. Luchs, *Tullio Lombardo and ideal portrait sculpture in Renaissance*, Venice 1995

SCHULZ 1996

A. Markham Schulz, *Addenda to the Life and Works of Lorenzo Bregno*, in «Antologia di belle arti. La scultura, 2», n.s, 52-55, 1996, pp. 40-59.

FARANDA 1997

F. Faranda, *Il restauro dell'altare di Giovambattista Bregno nel Duomo di Cesena*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Roma 1997.

SCHULZ 1977

A. Markham Schulz, *The Giustiniani Chapel and the arts of the Lombardo*, in «Antichità viva», XVI, 2, 1977, pp. 27-44.

BOUCHER 1999

B. Boucher, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, 2 voll., London 1991.

BACCHI 2000

A. Bacchi, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, con la collaborazione di Susanna Zanuso, Milano 2000.

JOANNIDES 2001

P. Joannides, *Titian to 1518: the assumption of genius*, New Haven 2001.

SCHULZ 2001

A. Markham Schulz, *A Tabernacle of the Sacrament in Ravenna by Giambattista Bregno*, in «The Burlington magazine», n. 143, 2001, pp. 733-740.

SCHULZ 2003

A. Markham Schulz, *La Cappella Badoer-Giustinian in San Francesco della Vigna a Venezia*, Firenze 2003.

CERIANA 2004

M. Ceriana, «*La scultura veneziana al tempo di Giorgione*», in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di G. Toscano e F. Valcanover, Venezia 2004, pp. 253-297.

#### SCHULZ 2004

A. Markham Schulz, “*La vita e l’opera di Antonio Lombardo*”, in *Il camerino di alabastro: Antonio Lombardo e la scultura all’antica*, catalogo della mostra (Castello Estense di Ferrara 14 marzo – 13 giugno 2004), a cura di M. Ceriana, Cinisello Balsamo 2004.

#### ARMIRAGLIO 2006

F. Amiraglio, *Museo Poldi Pezzoli*, Milano, Milano 2006

#### ANTONIUTTI 2007

A. Antoniutti, *I Bregno a Venezia. Antonio e Paolo Bregno e la scultura a Venezia nel primo Quattrocento*, Roma 2007.

#### SCHULZ 2007 (2008)

A. Markham Schulz, *Precisazioni su Giambattista e Lorenzo Bregno*, in «Arte Veneta», n. 64, 2007 (2008), pp. 7-27.

#### FROMMEL 2008

C. L. Frommel, “*Formazione ed evoluzione architettonica di Andrea Bregno*”, in *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura del Rinascimento*, a cura di C. Crescentini e C. Strinati, Firenze 2008, pp. 171-197

#### ZUCCHETTA 2008

E. Zucchetta, *Sulle tracce “dei” Sebastiano da Lugano: architetti e lapicidi nella Venezia del ‘500*, in «Arte & Storia», anno 9, n. 40, settembre-ottobre 2008, pp. 116-125.

#### LUCHS 2009

*Tullio Lombardo ad Venetian high Renaissance Sculpture*, catalogo della mostra (Washington, 4 luglio – 31 ottobre 2009), a cura di A. Luchs, Washington-New Haven 2009.

#### AVERY 2011

V. Avery, *Vulcan's forge in Venus' city: the story of bronze in Venice, 1350-1650*, New York 2011.

#### CERIANA 2012

M. Ceriana, “*Agostino di Duccio a Venezia: congetture per un frammento biografico*”, in *Per un nuovo Agostino di Duccio. Studi e documenti*, a cura di M. Ceriana e A. Calzona, Verona 2012, pp. 3-44.

#### FIORIO 2012

*Museo d'arte antica del Castello Sforzesco: scultura lapidea*, vol. 2, a cura di M. T. Fiorio, Milano 2012, pp. 386-391.

#### AGOSTI 2013

B. Agosti, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle «Vite»*, Milano 2013.

#### FABBRI 2013

C. Fabbri, *La Madonna del sudore nel duomo di Ravenna: arte e devozione*, in “Figure”, n. 1, Bologna 2013, pp. 107-120.

#### SCHULZ 2013

A. Markham Schulz, *Scultura del secondo quattrocento e del primo Cinquecento. Il rinascimento I*, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2013, pp. 123–202

#### CERIANA 2016, ed. online *Dizionario Biografico degli Italiani*

M. Ceriana, ad vocem “*RIZZO, Antonio*” in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87 (2016).

#### DELORENZI E PIZZATI (2016-2017)

P. Delorenzi e A. Pizzati, *Adamo, Eva e il Guerriero. Vicende storico-artistiche, critiche e conservative delle statue di Antonio Rizzo*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», III serie, n. 11/12, (2016-2017), pp. 74-110.

#### SCHULZ 2017

A. Markham Schulz, *The History of Venetian Renaissance Sculpture (c. 1400-1530)*, 2 voll., Londra 2017.

#### BACCHI 2020

A. Bacchi, “*La scultura dell’Italia settentrionale in bilico tra seconda e terza età: Tullio Lombardo, Bambaia e Cristoforo Solari*” in *Le tre età: il problema della periodizzazione nelle Vite di Vasari*, a cura di G. Antoni, S. Pierguidi, M. Ruffini, L. Sterpetti, Roma 2020, pp. 101-121.

#### COLAZZO 2020, ed. online *Dizionario Biografico degli Italiani*

M. Colazzo, ad vocem “*VERARDI, Carlo*”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 98 (2020).

#### FARA 2021

*Giorgio Vasari e la «Vita di Marcantonio Bolognese, e d’altri intagliatori di stampe». Edizioni e fortuna critica (1568-1760)*, a cura di G. M. Fara, Firenze 2021.

#### HUMFREY 2021

P. Humfrey, *Giovanni Bellini: an introduction*, Venezia 2021.

#### BONO E MANIERI ELIA 2022

G. Bono, G. Manieri Elia, “*Il restauro dell’Assunta di Tiziano. Approccio e risultati*”, in *Studi Tizianeschi. Annuario della Fondazione Centro Studi Tiziano e Cadore*, n. 12, 2022, pp. 149-167.

#### CAGLIOTI 2022

*Donatello. Il Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, 19 marzo – 31 luglio 2022), a cura di F. Caglioti, con L. Cavazzini, A. Galli, N. Rowley, Firenze 2022.

#### CERIANA 2022

M. Ceriana, “*Gli altari di Antonio Rizzo per il doge Cristoforo Moro*”, in *Quaderni della Procuratoria. Arte, storia, restauri della basilica di San Marco a Venezia*, XVI, *Acque alte e restauri*, Venezia 2022, pp. 119-163.

#### DAL POZZOLO 2022

E. M. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto: catalogo generale dei dipinti*, Milano 2021.

#### GROSSO 2022

M. Grosso, *Scultore in parole: Francesco Sansovino e la nascita della critica d’arte a Venezia*, Roma 2022.



#### LUCIDI 2022

D. Lucidi, *Baccio da Montelupo*, Todi 2022.

#### FACCHIN 2023

L. Facchin, “*I Bregno di Osteno dal Ducato di Milano a Venezia e Ferrara*”, in *Scultori dello stato di Milano (1395-1535)*, a cura di M. Moizi e A. Spiriti, Cinisello Balsamo 2023, pp. 204-219.

#### FERRARA 2023

D. Ferrara, *Rifondare il ruolo del doge: il rilievo votivo nella "camera degli Scarlatti" in Palazzo ducale e l'iconografia di Leonardo Loredan*, in *Come la marea: successi e sconfitte durante il dogado di Leonardo Loredan (1501-1521)*, a cura di D. Calabi, G. Gullino e G. Ortalli, Venezia 2023, pp. 297–321, 381–382.