

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

# ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/I (2013)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

*Elena Catra*

L'ALTARE MAGGIORE DELLA BASILICA DI SAN MARCO A VENEZIA  
E LA FORTUNA DELLA SCULTURA DEL QUATTROCENTO VENEZIANO  
NEGLI ANNI DI BARTOLOMEO FERRARI

L'8 giugno 1834 la Fabbriceria della Patriarcale Basilica di San Marco prende i primi contatti con l'Accademia di Belle Arti in merito al nuovo altare maggiore da erigere all'interno della basilica. A questo proposito la Fabbriceria indica Bartolomeo Ferrari<sup>1</sup> come l'artista più idoneo per questa commissione.

Nel 1807 la basilica di San Marco era divenuta cattedrale di Venezia, succedendo a San Pietro di Castello. Tale mutamento aveva comportato una serie di modifiche di ordine politico e liturgico<sup>2</sup>. Una delle trasformazioni che premeva di più al Patriarca Gamboni era il rifacimento dell'altare maggiore. Dalle descrizioni dell'epoca, l'altare prima della sua demolizione era così composto: «Compongono la mensa due collaterali muretti della grandezza di un mattone, ed una coperta marmorea di Rosso di Verona sorretta da quelli. A tergo la Mensa mediante pilastrate e colonnelle sorreggenti un continuato attico viene istituita la base della Pala d'Oro»<sup>3</sup>.

Durante i lavori di smantellamento il 7 maggio 1811 venne alla luce, dopo anni di oblio, la cassa contenente il corpo di San Marco<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Bartolomeo Ferrari (Marostica, 1780 – Venezia, 1844), scultore attivo dal 1792 a Venezia. Nel 1806 ha effettuato un viaggio di sei mesi tra Firenze e Carrara. Particolarmente legato all'Accademia di Belle Arti di cui era socio e amico di Leopoldo Cicognara che lo coinvolse in tutte le principali imprese scultoree. Per maggiori informazioni rinvio al mio testo ELENA CATRA, *Bartolomeo (1780-1844) e Luigi (1810-1894) Ferrari*, in *Atti del Terzo Convegno Internazionale delle Gipsoteche. Abitare il Museo. Le case degli artisti*, Possagno, 4-5 maggio 2012, C.d.s.

<sup>2</sup> Cfr. VINCENZO FONTANA, *San Marco "Biedermeier" (1820-1853)*, in *Storia dell'arte marciana: l'architettura*, Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 11-14 ottobre 1994, a cura di Renato Polacco, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 293-308.

<sup>3</sup> VENEZIA, *Archivio di Stato* (d'ora in poi ASVe), Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 12, 1834.

<sup>4</sup> EMMANUELE ANTONIO CICOONA, *Sullo scoprimento del corpo di San Marco evangelista fatto nella Basilica patriarcale di Venezia il giorno 7 maggio 1811. Dissertazione storico – critica*, Venezia, Giuseppe Molinari, 1811. Com'è noto, il corpo dell'Evangelista San Marco è custodito

Tale scoprimento, l'analisi minuziosa del suo contenuto, i numerosi lavori di manutenzione all'interno della Basilica e la mancanza di soldi spostarono l'attenzione su altri problemi più urgenti rispetto al rifacimento dell'altare.

Solamente nel 1825, si ritornò a parlare del nuovo altare, ed è in questa occasione che Francesco Lazzari<sup>5</sup>, professore di Architettura nell'Accademia di Belle Arti e membro della Fabbriceria, presentò il progetto per il nuovo altare che venne approvato. Ma bisognerà attendere ancora diversi anni perché la Fabbriceria prenda seriamente in considerazione i lavori all'altare maggiore.

Dunque nel 1834 la Fabbriceria, così si rivolse alla Commissione Governativa:

La Chiesa di San Marco eretta in Basilica Patriarcale, la Chiesa di San Marco che per la preziosità dei marmi, per le opere di Musaico, e per ogni maniera di antica e moderna bellezza, si può giustamente guardare come uno dei tempi più meravigliosi e decantati d'Europa, la Chiesa di San Marco manca, che il crederebbe? dell'oggetto primario, quello che tutta a sé chiama la riverenza del culto, e in cui dovrebbe profondersi lo sforzo della ricchezza, in una parola del maggiore Altare. Che l'averlo informe, e affatto indecente è peggio che il non averlo. Difatti chi lo spogliasse del parapetto che copre la sua bruttura, troverebbe non in altro esso consistere che in pochi mattoni guasti e corrosi, in un rottame di pietre, e in un marciume di rozza e vile materia. Tal è quell'Altare sotto a cui riposano le gloriose spoglie, le vere spoglie del Protettore di Venezia, dell'evangelista San Marco<sup>6</sup>.

È la stessa Fabbriceria che propone alla Commissione Governativa il nome di Bartolomeo Ferrari:

È voto dei sottoscritti che un'opera di tanta importanza e di tanta delicatezza

dai veneziani fin dalla metà del IX secolo d.C. Dopo numerose traversie (le quali non narreremo qui nel dettaglio), a nessun veneziano era più noto il luogo dove riposavano le spoglie dell'evangelista, tanto che si riteneva che il corpo in secoli oscuri fosse stato profanato e portato lontano da Venezia. A causa di questi timori e non essendo più certi della presenza del santo in Basilica, il culto per il protettore della città lagunare si stava nei secoli via via affievolendosi.

<sup>5</sup> Francesco Lazzari (Venezia, 1792 - 1871), cfr. MASSIMILIANO SAVORRA, *ad vocem*, *DBI*, 64, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2005.

<sup>6</sup> VENEZIA, *Archivio storico Procuratoria San Marco* (d'ora in poi ASPSM), San Marco, Restauri, b. 46, fasc. 10, 24 maggio 1834.

non si abbandonò all'incerto e pericoloso esperimento di un'asta; ma venga affidata a un artista di onore e di "conosciuta capacità". E come non da altri che dall'unico Bartolommeo Ferrari egregio scultore potrebbe più lodevolmente eseguirsi la sezione in metallo delle parti ornamentali da porsi a oro: così sarebbe concorde parere dei sottoscritti componenti la Commissione che al detto Artefice, il quale alla perizia nel trattare i marmi figurati unisce per eccellenza l'architettura, si allogasse pur questa; tanto più che nessun meglio di lui che conosce sì bene la parte decorativa, può entrar nello spirito e nella espressione di tutta l'opera per farle parlare al linguaggio dell'armonia, di carattere e di bello stile<sup>7</sup>.

Nei numerosi lavori di manutenzione che impegnarono ingenti fondi della Basilica, era prassi il riuso di materiale, anche prezioso, di proprietà della Fabbriceria. Per l'altare maggiore si recuperarono dai depositi due pezzi di porfido e una gran lastra di verde antico, i primi due da utilizzare per ornare i lati corti dell'altare e il secondo per parapetto. Si decise di ornare il perimetro dell'altare con otto colonne in marmo di Pario che potevano fungere anche da sostegno della tavola di copertura, queste colonne si trovano anch'esse nei depositi.

Per quanto riguarda la copertura dell'altare: «essendosi combinate le dimensioni del nuovo conformi alla estesa dell'attuale, si usa della esistente coperta di Rosso profilandolo con membri nella fronte e nei fianchi; coperta questa che sebbene pella qualità della materia risulti di scadente pregio delle altre parti, sul riflesso però e della sua grande estensione in un sol pezzo e perché d'ordinativo resta nascosta dalla tovaglia può ritenersi adattabile alle altre parti»<sup>8</sup>.

Nel giugno dello stesso anno la Fabbriceria mette al corrente del progetto e della scelta dell'artista l'Accademia di Belle Arti<sup>9</sup>.

A settembre Bartolomeo firma il contratto con il quale si impegna a eseguire: «in Bronzo n° 8 otto basi e n° 8 Capitelli di stile Lombardo nonché due bassorilievi di ornamento con medaglioni nel mezzo rappresentati li due Santi san Marco e san Teodoro»<sup>10</sup>. Le decorazioni per le colonne dovevano essere terminate nel mese di novembre, men-

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 12, 1834.

<sup>9</sup> VENEZIA, *Archivio Storico Accademia Belle Arti* (d'ora in poi ASABA), Oggetti d'Arte, b. 56, fasc. 17, Costruzione altare maggiore nella patriarcale basilica di San Marco in Venezia, 1834.

<sup>10</sup> ASPSM, San Marco, Restauri, b. 46, f. 10.

tre i due bassorilievi dovevano essere consegnanti entro la prima metà di dicembre.

Mentre i lavori di scalpellino, offerti a Ferrari e da lui solo in un secondo momento rifiutati<sup>11</sup>, vennero messi a concorso e vinti da Vincenzo Fadiga, il quale si impegnò nell'adattamento dei pezzi antichi per la nuova funzione<sup>12</sup>.

Il 22 dicembre, dopo aver informato il Patriarca, Ferrari scrive alla Commissione: «Egli impiegò tutta la sua attività, con vegli e somma fatica, assicurato dai suoi calcoli che ne sarebbe riuscito a dare il lavoro compiuto entro il tempo prefisso; ma fortuna avversa volle ingannarlo con la mala riuscita di vari pezzi, dei quali fu costretto a ripetere la fusione, a danno del proprio interesse, e quello che più gli importava, del tempo»<sup>13</sup>. L'altare non fu quindi pronto per le feste di Natale come era stato progettato e il Patriarca decise che il tutto sarebbe stato inaugurato il 25 aprile festa di San Marco. Ferrari si impegnava a: «subito dopo l'Epifania consegnati i capitelli, che ora sono sotto politura, e le basi, già di tutto finite; li due Basirilievi poi che restano da fondersi, potansi calcolare anche dopo eretto l'altare, e questi pure si lusinga darli entro l'epoca stabilita con Sua eminenza»<sup>14</sup>.

Dopo alcune difficoltà, il lavoro venne consegnato da Ferrari e gli venne saldata l'ultima rata il 19 gennaio 1836<sup>15</sup>.

L'altare maggiore che custodisce il corpo dell'Evangelista San Marco venne solennemente consacrato il 6 settembre 1835 dal Patriarca Jacopo Monico<sup>16</sup>.

Tra il 1956 e gli inizi degli anni sessanta, per volere del Proto della Basilica Ferdinando Forlati, in una nuova visione del rapporto del fedele con le sacre reliquie del Santo, decise di sostituire le due lastre di

<sup>11</sup> ASVe, Commissione governativa direttrice dei lavori della basilica di San Marco, Atti, b. 13, 1835, 13 febbraio 1834, 21 marzo 1834.

<sup>12</sup> Ivi, 28 agosto 1834.

<sup>13</sup> Ivi, 22 dicembre 1834.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Ivi, 19 gennaio 1836.

<sup>16</sup> LEONARDO MANIN, *Memorie storico – critiche intorno alla vita, traslazione e invenzioni di S. Marco evangelista principale protettore di Venezia. Edizione seconda con Appendice, documenti e Discorso letto il dì 6 Settembre 1835 da S.E. Jacopo Monico Cardinale Patriarca*, Venezia, Tipografia G.B. Merlo, 1835.

verde antico che decoravano l'altare con due cancellate di bronzo che, permettono la visione della cassa contenente i resti dell'Evangelista<sup>17</sup>.

Conclusa l'operazione di messa in loco delle grate Forlati fece smantellare anche le decorazioni eseguite da Ferrari, e quindi furono eliminate le otto colonne di marmo di Pario<sup>18</sup> e i due bassorilievi di bronzo raffiguranti *San Marco* (fig. 1) e *San Teodoro* (fig. 2)<sup>19</sup>.

Per l'esecuzione dei due bassorilievi rappresentati l'uno *San Marco* e l'altro *San Teodoro*, Bartolomeo si attenne rigorosamente a quanto richiesto, e quindi a realizzare i due rilievi in stile lombardo, lo stile "nazionale" proprio della scultura di Venezia, stile che a San Marco era bene radicato grazie alla presenza della Cappella Zen capolavoro dei Lombardo.

I bassorilievi di Ferrari e i materiali di riuso della basilica fecero sì che il "nuovo" altare si inserisse armoniosamente nel ricco conteso che lo accoglieva.

#### *Bartolomeo Ferrari e la fortuna della scultura del Quattrocento veneziano*

Tra il 1815 e il 1816 Leopoldo Cicognara era riuscito a portare a termine la complessa operazione di messa in salvataggio di molti monumenti e opere d'arte. Cicognara assieme a Pietro Edwards e all'abate Boni era delegato alla conservazione dei monumenti veneziani ed in tale veste salvò molti capolavori come il Monumento del Doge Marcello di Antonio Rizzo e il Monumento del Doge Vendramin dei Lombardo. Smontò i monumenti ricoverati nelle chiese destinate alla soppressione e demolizione e li ricostruì fedelmente all'interno della Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, facendo così diventare la chiesa una sorta di enciclopedia della scultura monumentale veneziana e un Pantheon delle glorie del passato<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> FERDINANDO FORLATI, *La Basilica di San Marco attraverso i suoi restauri*, Trieste, LINT, 1975, pp. 86-86, 88.

<sup>18</sup> Ora non più reperibili nei depositi.

<sup>19</sup> Entrambe si trovano nei depositi della Procuratoria.

<sup>20</sup> Cfr. FERNANDO MAZZOCCA, *Arti e politica nel Veneto asburgico*, in *Il Veneto e l'Austria, Vita e cultura artistico nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra (Verona, palazzo della Gran Guardia), a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano, Electa, 1989, pp. 50-53 e GIUSEPPE PAVANELLO, *La sfida dei santi Giovanni e Paolo*, in *La basilica*

Nello stesso arco di anni, a partire dal 1813, Cicognara aveva iniziato a dare alle stampe la sua colossale *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Napoleone* (così recitava il titolo originale prima della correzione «fino al secolo di Canova» apportata nella seconda edizione, quella pratese del 1823-1824). I preziosi volumi in folio erano corredati da importanti incisioni realizzate dai migliori artisti del tempo.

Nel 1816 a Venezia viene dato alle stampe il secondo volume della *Storia della Scultura*, dedicato al Quattrocento e al Cinquecento. Cicognara si poté finalmente dedicare a quelle che lui soleva definire «opere del mio caro secolo XV»<sup>21</sup>. Non è forse un caso che l'«Elogio» letto nell'agosto 1816 in Accademia di Belle Arti a Venezia venne dedicato proprio ai Vivarini<sup>22</sup>, quasi a voler completare il panorama artistico a Venezia tra XV e XVI secolo in scultura e pittura.

Tramite le tavole, e le parole di Cicognara, Ferrari poté riflettere su ciò che aveva potuto studiare di persona nel suo viaggio fiorentino del 1806. Così ne parla Francesco Zanotto:

non appena ivi giunto, veduto lo avreste con ansia avviarsi, ove attestano ancora delle glorie dei Medici tante opere insigni, che fanno la meraviglia dell'indotto e la disperazione dell'artista; e là pendere estatico in contemplando, ora la Notte, il Crepuscolo e l'Aurora di Michelangelo nei sepolcri Medicei; ora, in San Giovanni, le porte del Ghiberti, ora le statue di Donatello, nel campanile del Duomo; ora il crocifisso di Baccio in Santa Maria; ora, in Santa Croce, i Monumenti lavorati dai più insigni scultori, per eternar la memoria dei più chiari filosofi, oratori e poeti; e di quivi partire per tornar poi le cento volte a contemplar e a raccogliere da quelle opere documenti, ispirazioni e stimoli nuovi a procedere nell'arte, una sua cura e diletto<sup>23</sup>.

Cicognara scriveva a proposito di Donatello: «L'ideale e l'espres-

*dei santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Marcianum press-Fondazione Giorgio Cini, 2012.

<sup>21</sup> LEOPOLDO CICOGNARA, *Lettere ad Antonio Canova*, a cura di Gianni Venturi, Urbino, Argalia, 1973, p. 122.

<sup>22</sup> IGNAZIO NEÜMANN RIZZI, *Elogio accademico dei Vivarini primi padri della veneziana pittura*, in *Discorsi letti nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei premi per l'anno MDCCCXVI*, Venezia, Picotti, 1817.

<sup>23</sup> FRANCESCO ZANOTTO, *Delle Lodi di Bartolomeo Ferrari Scultore*, Venezia, Premiato Stabilimento di G. Antonelli, 1844, p. 18.

sione consultati sul modello della natura spinsero con misurato ardirmento l'artista ad imprimere nelle sue opere quell'originalità ch'era strada alla greca perfezione. Ma si rispettarono quei ritegni e quel confine per cui la sublimità dell'immaginazione non usurpasse un dominio troppo assoluto su quella della sensibilità. Fuvvi un equilibrio tra queste due facoltà, e da questo armonico concorso delle potenze primarie dello spirito umano venne il più felice prodotto delle arti»<sup>24</sup>. E instaurando un confronto tra Donatello e Ghiberti, Cicognara sottolineava che il primo era «intento allo studio delle passioni particolarmente, e alla forza dell'espressione ch'egli diede a 'suoi marmi, e a' suoi bronzi in una maniera commovente e originale», mentre il secondo «colla diligente imitazione della natura [...] cercava di conciliare il meraviglioso dell'arte e dell'esecuzione [...] con più poesia e con più bellezza ideale intendeva alla grazia della composizione, alla simmetria dei gruppi, e a quell'eleganza e nobiltà dell'arte, che per condurla a un certo genere di perfezione è quasi impossibile che non si accosti al convenzionale e non costi un sacrificio di qualche piccola parte d'espressione»<sup>25</sup>. Cicognara concludeva dicendo che la prima via aveva portato al «sublime della sensibilità» e la seconda al «sublime dell'immaginazione», e che l'arte raggiunge quindi la perfezione quando riesce a combinare assieme queste vie.

In questi pensieri di Cicognara sull'equilibrio tra naturale e ideale che condussero i maestri del Quattrocento toscano, soprattutto Donatello, a gareggiare con l'originalità «ch'era strada alla greca perfezione» Ferrari poteva trovare un solido aggancio estetico per quella sua personale ricerca, che proprio in questi anni assumeva contorni definiti, fondata, appunto, su un'imitazione artistica della natura scelta nelle sue forme più belle e ulteriormente raffinata dal riferimento mentale, molto più che iconografico, alla scultura del Quattrocento e più in generale ai maestri primo rinascimentali.

Un altro fattore che probabilmente incoraggiò il nostro scultore a meditare attentamente a questi temi fu costituito da alcuni eventi che riguardano la tutela dei monumenti a Venezia.

Quando il 13 gennaio 1818 venne istituita la Commissione pro-

<sup>24</sup> LEOPOLDO CICOGNARA, *Storia della scultura*, Prato, Frat. Giacchetti, 1824, II, pp. 62-63.

<sup>25</sup> Ivi, p. 76



vinciale per le Belle Arti di cui era stato nominato consigliere Leopoldo Cicognara in qualità di presidente dell'Accademia di Belle Arti, in seno all'Accademia si decise di formare una Commissione permanente di pittura e scultura volte a sorvegliare i nuovi lavori, a segnalare eventuali danni a opere antiche e a seguire i lavori di restauro ecc. Per la Commissione di scultura vennero scelti Luigi Zandomeneghi, professore di scultura in Accademia e i membri Bartolomeo Ferrari e Antonio Bosa.

Alcuni casi significativi per cui la Commissione di scultura si riunì sono: i calchi in gesso del cavallo di Donatello a Padova e di quello del Verrocchio a Venezia<sup>26</sup>, il restauro della Venere di Antonio Rizzo a palazzo Ducale<sup>27</sup>, la proposta di restauro della statua raffigurante San Zaccaria nella chiesa omonima a Venezia<sup>28</sup>.

Non bisogna poi dimenticare che nel 1822 arrivano in Accademia a Venezia i sette gessi delle Metope realizzate da Antonio Canova, opere particolarmente legate allo studio e al recupero dell'arte del quattrocento fiorentino, e destinate a essere realizzate in pietra dagli scultori legati all'Accademia.

La partecipazione a queste riunioni, lo studio ravvicinato delle sculture in originale, lo studio dei gessi tratti da essi e il restauro di questi capolavori dei primitivi permetteva a Ferrari di avvicinarsi e studiare sempre più affondo la tecnica e i particolari di questi grandi maestri del passato.

Tra il 1823 e il 1829 videro poi la luce le seconde edizioni di due fondamentali opere, la *Storia della Scultura* di Cicognara e l'edizione pratese dell'*Histoire* di Jean Baptiste Louis George Séroux d'Agincourt, in cui alcune tavole erano dedicate anche alla scultura del Rinascimento<sup>29</sup>.

Se Firenze, all'Accademia di Belle Arti, nel 1822 dedicò una sua orazione a Lorenzo Ghiberti, Venezia dovette aspettare il 1827 perché

<sup>26</sup> ASABA, Atti, 1821, b. 16.

<sup>27</sup> Ivi, 1823, b. 21, 15 ottobre 1823.

<sup>28</sup> Ivi, Oggetti d'arte, b. 56, fasc. IX 1/18 Conservazione Oggetti d'Arte in generale.

<sup>29</sup> Presso la Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Venezia si conservavano e si conservano entrambe le edizioni dell'opera di d'Agincourt, cfr. VENEZIA, *Archivio Storico Accademia Belle Arti*, "Catalogo dei libri e incisioni esistenti nella Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, fino al 1855 ca...". Si veda sotto "Classificazione dell'opera: Scultura".

l'Accademia dedicasse uno dei suoi "elogia" ad uno scultore del suo glorioso passato, in questo caso a una famiglia di scultori *Tullio ed Antonio fratelli Lombardo*, così rimarcava Zandomeneghi nel suo testo: «e se le seste e i pennelli ebber da questo luogo le laudi, abbiano oggi il primo umile tributo per le mie labbra i veneti scarpelli»<sup>30</sup>. Zandomeneghi riconosceva nella «chiara famiglia dei Lombardo, come quella che fra i restauratori della veneta gloria tanti prodigi operò in patria ed altrove nelle arti edificatorie e dello scolpire»<sup>31</sup>.

È quindi negli stessi anni che in tutta la Penisola a opera di diversi artisti (Antonio Canova, Lorenzo Bartolini, i Nazareni ecc.) si sta recuperando il gusto del Quattrocento<sup>32</sup>. In particolare a Venezia si riconosce nello stile della famiglia Lombardo lo stile "nazionale" proprio della scultura di Venezia. Stile che, come già ricordato era ben presente in San Marco grazie alla presenza della Cappella Zen capolavoro dei Lombardo.

Così si esprime Cicognara a proposito delle decorazioni a fregio della Cappella Zen: «Non può vedersi un lavoro dove la massa principale, e le proporzioni siano più eleganti e più svelte, e dove la profusione dell'ornato faccia il meno di torto all'architettonica semplicità [...]. Gli arabeschi, i fregi e i meandri sono poi così gentili, e così delicati, e lasciano trionfare in tal modo gli oggetti principali, che ogni cosa rimanendo a suo luogo nella rispettiva funzione cui è destinata, non può vedersi un complesso più armonico e gustoso». E sempre in merito ai bassorilievi, questa volta del Monumento Vendramin ai Santi Giovanni e Paolo: «Ci accade di dover qui confessare, che questi bassi rilievi a parer nostro segnano il vertice a cui le arti veneziane giunsero col mezzo dello scarpello».

Bartolomeo Ferrari, seguendo quanto richiesto dalla Fabbriceria, eseguì e portò a termine un'opera ottocentesca di gusto e stile pret-

<sup>30</sup> Il testo venne letto in Accademia durante la distribuzione dei premi del 1827 e pubblicato l'anno seguente. LUIGI ZANDOMENEGHI, *Elogio di Tullio ed Antonio Lombardo*, Venezia, Giuseppe Picotti Tipografo Editore, 1828, p. 5.

<sup>31</sup> Ivi, p. 8.

<sup>32</sup> Per Lorenzo Bartolini cfr. ETTORE SPALLETTI, *La fortuna della scultura del Quattrocento fiorentino al tempo della prima maturità di Bartolini*, in *Lorenzo Bartolini scultore del bello naturale*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia), a cura di Franca Falletti, Silvestra Bietoletti e Annarita Caputo, Firenze, Giunti, 2011, pp. 45-55.

tamente quattrocentesco-lombardo ricollegandosi alle pertinenze artistiche già presenti in Basilica. Ferrari si rifà nella decorazione ai numerosi rilievi eseguiti dai Lombardo nella già citata *Cappella Zen*, nel *Monumento Vendramin* nella Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo e ad altri ora conservati al Museo Ermitage di San Pietroburgo. Mentre i due Santi, protettori di Venezia, raffigurati isolati al centro del rilievo all'interno di un clipeo<sup>33</sup>, con i soli attributi che tengono in mano, sono ricollegabili agli *Evangelisti* realizzati da Antonio e Tullio Lombardo nella Chiesa di San Giobbe a Venezia.

<sup>33</sup> Come negli *Evangelisti* realizzati da Antonio e Tullio Lombardo nella chiesa di San Giobbe a Venezia.



1. Bartolomeo Ferrari, *San Marco*



2. Bartolomeo Ferrari, *San Teodoro*