

ATENEO VENETO

Rivista di scienze, lettere ed arti

Atti e memorie dell'Ateneo Veneto



1 8 1 2

ATENEO VENETO onlus
Istituto di scienze, lettere ed arti
fondato nel 1812
213° anno accademico

Campo San Fantin 1897, 30124 Venezia
tel. 0415224459
<http://www.ateneoveneto.org>

presidente
Antonella Magaraggia
vicepresidente
Filippo Maria Carinci
segretario accademico
Alvise Bragadin
tesoriere
Giovanni Anfodillo
delegato affari speciali
Paola Marini

ATENEO VENETO
Rivista semestrale di scienze, lettere ed arti
Atti e memorie dell'Ateneo Veneto
CCXII, terza serie 24/I (2025)

Autorizzazione del presidente
del Tribunale di Venezia,
decreto n. 203, 25 gennaio 1960
ISSN: 0004-6558
iscrizione al R.O.C. al n. 10161

direttore responsabile
Michele Gottardi
direttore scientifico
Gianmario Guidarelli
segreteria di redazione
Silva Menetto, Carlo Federico Dall'Omo
e-mail
rivista@ateneoveneto.org

comitato di redazione
Antonella Magaraggia, Shaul Bassi,
Linda Borean, Michele Gottardi
Simon Levis Sullam,
Filippo Maria Paladini

comitato scientifico
Michela Agazzi, Bernard Aikema,
Antonella Barzazi, Fabrizio Borin,
Giorgio Brunetti, Donatella Calabi,
Ilaria Crotti, Roberto Ellero,
Patricia Fortini Brown, Martina Frank,
Augusto Gentili, Michele Gottardi,
Michel Hochmann, Mario Infelise,
Mario Isnenghi, Paola Lanaro,
Maura Manzelle, Paola Marini, Piero Martin,
Stefania Mason, Letizia Michielon,
Daria Perocco, Dorit Raines,
Michelangelo Savino, Antonio Alberto Semi,
Luigi Sperti, Elena Svalduz, Xavier Tabet,
Camillo Tonini, Alfredo Viggiano,
Guido Zucconi

Progetto grafico e impaginazione
Livio Cassese

Stampa
Grafiche Veneziane soc. coop.
Spedizione in abbonamento

Copyright
© Ateneo Veneto
Tutti i diritti riservati



Iniziativa regionale realizzata in attuazione
della L.R. n. 17/2019 - art. 32

INDICE

- 7 Michela Agazzi, Martina Frank, Alfredo Viggiano, *Spazi civili e religiosi, conflitti, rappresentazioni. Venezia (secc. XV-XVIII)*
-
- 17 Alfredo Viggiano, *Il popolo e la piazza nella Venezia del Rinascimento*
- 43 Matteo Casini, *Il rito e il gioco, la piazza e i campi*
- 61 Elena Cera, *La Porta della Carta di Palazzo Ducale: iconografia, politica e memoria nella Venezia del Quattrocento*
- 85 Lorenzo Finocchi Ghersi, *Nuovi modelli celebrativi nel Cinquecento a Venezia: la facciata di San Zulian e i busti-ritratto di Alessandro Vittoria*
- 97 Giovanni Florio, *Immobilizzare il Principe, rappresentare lo Stato. Geografie cerimoniali e confini costituzionali nella Venezia della prima età moderna.*
- 121 Alessandro Metlica, *Spazi urbani e rituali di carta. L'entrata dei Procuratori di San Marco nella Venezia del Seicento*
-

Tavole

Appendice: organigramma, codice etico, pubblicazioni

Spazi civili e religiosi, conflitti, rappresentazioni. Venezia (secc. XV-XVIII)

a cura di Michela Agazzi, Martina Frank
e Alfredo Viggiano

Elena Cera

La Porta della Carta di Palazzo Ducale: iconografia, politica e memoria nella Venezia del Quattrocento*

Tra le facciate che, a Venezia, celebrano la visione politica che i suoi governanti intendevano perpetuare e consegnare alle generazioni future, forse nessuna è tanto prega di significato come la Porta della Carta, unica per ricchezza e complessità dell'apparato iconografico e degno ingresso del luogo simbolo, per eccellenza, del potere repubblicano: Palazzo Ducale (fig. 1).

La costruzione della Porta della Carta - che deve probabilmente il suo nome al fatto che nelle vicinanze si vendeva la carta, oppure in onore agli uffici del governo che in quel luogo avevano sede - si lega intimamente ai lavori di rifacimento dell'ala occidentale del Palazzo, dove sorgeva l'antico *palacium ad jus reddendum*, ormai in stato di rovina, la cui origine risaliva al tempo del doge Sebastiano Ziani (*d.* 1172-1178). La decisione di abbatterlo fu presa il 27 settembre 1422, sotto il dogado di Tommaso Mocenigo (*d.* 1414-1423); la sua demolizione, tuttavia, iniziò soltanto il 27 marzo 1424, doge Francesco Foscari (*d.* 1423-1457). La ricostruzione partì dall'angolo sudoccidentale, in prossimità dell'ala trecentesca che ospita la Sala del Maggior Consiglio, di fronte al bacino di San Marco, e si concluse nel 1438 proprio con la commissione della Porta della Carta sul lato opposto, in prossimità della facciata meridionale della basilica marciana¹.

* Ringrazio calorosamente Michela Agazzi e Martina Frank per l'invito alla lezione da me tenuta il 6 novembre 2024 nell'ambito del Corso di Storia dell'Arte 2024 dell'Ateneo Veneto di Venezia dedicato alle facciate celebrative veneziane, di cui questo scritto è l'esito.

1 La bibliografia sul Palazzo Ducale di Venezia è naturalmente molto estesa. Si veda ad esempio: *Palazzo Ducale. Storia e restauri*, a cura di Giandomenico Romanelli, Verona, Banco Popolare di Verona e Novara, 2004.

L'edificazione dell'ala occidentale poneva il duplice problema di saldare la nuova costruzione al fianco della stessa basilica e di garantire alla sede del potere politico veneziano un nuovo ingresso monumentale, degno della sua importanza. Il primo problema fu risolto con la costruzione del cosiddetto Andito Foscari, vale a dire il corridoio a sei campate voltate a crociera, con al centro medaglioni scolpiti con gli *Evangelisti*, che, dalla Piazzetta, immette nel cortile interno del Palazzo. Tale Andito, che svolgeva anche la funzione di sostenere il corpo laterale di San Marco, era già in costruzione nel 1438 *more veneto*. Il 28 gennaio di quell'anno (quindi 28 gennaio 1439), infatti, fu commissionata a «Maistro Steffanim murer» l'erezione di quattro delle sei campate («landedo che se va de chorte su la piazza longo pie 55 largo pie 15 voltarlo in 4 chroxere»).²

Per quanto riguarda invece il nuovo ingresso monumentale, il 10 novembre 1438 «maistro Zuane Bom taiapiera e Bortolamio suo fio» sottoscrissero un patto con «missier Tomado Malipiero et compagni Provveditori del Sal et sovra Rialto», che avevano la responsabilità sui maggiori lavori pubblici di Palazzo Ducale, per eseguire la «porta granda da basso del palazzo a ladi la giexia di missier sam Marcho»³. Delle molte figure che popolano la Porta, il contratto menziona esplicitamente soltanto i putti al di sopra delle foglie di coronamento («i marmori di foiami di sovra dal volto de la dita porta ai qual die esser puti nudi»), il *San Marco* «in forma de liom» e la *Giustizia* (fig. 2)⁴. Riguardo a quest'ultima, inoltre, qualora i Provveditori del Sale lo avessero ritenuto opportuno, i Buon prevedevano la possibilità di scolpirla bifronte, in modo che fosse visibile anche dall'interno del Palazzo («et si a vuj piaxera che la dita figura sia dopia si dentro chomo de fuora, nuj semo contenti quelo dover far et lavorar»)⁵. Per comprendere il senso di questa eventualità, è necessario precisare che il muro in pietre rosse veronesi e marmo Bardiglio oggi dietro alla *Giustizia* fu costruito solo nel Seicento, mentre in origine, come si vede nella *Processione in piazza San Marco* di Gentile Bellini, 1496 (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 567; vedi fig. 1 del saggio di Matteo Casini), l'intero coronamento della Porta si stagliava isolato contro il cielo. Nel contratto del 1438

2 GIAMBATTISTA LORENZI, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia, Tipografia di Marco Visentini, 1868, p. 66, doc. 158.

3 LORENZI, *Monumenti per servire*, p. 68, doc. 159.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

non vengono espressamente nominate né le quattro *Virtù* nella parte inferiore, né il ritratto di Francesco Foscari, inginocchiato dinnanzi al leone marciano; sembrerebbe che queste sculture fossero comprese entro il generico termine di «figure» («far le figure che in quella dita porta achadera»).⁶ Che un più dettagliato programma iconografico s'intendesse rimandato a una fase più avanzata dei lavori non è da escludere, e d'altra parte il contratto faceva riferimento a un disegno realizzato dai Buon («segondo la forma di uno disegno che per nuj e fato et a vuj in le vostre mani avemo consignado e dado»)⁷, il quale rendeva superfluo specificare in modo troppo puntuale tutti gli elementi decorativi previsti. Il compenso pattuito dai Provveditori del Sale e sopra Rialto – oltre a Tommaso Malipiero, Antonio Marcello, Paolo Vallaresco e Marco Moro – ammontava a 1.700 ducati; i Provveditori si impegnavano inoltre a coprire la spesa per molta della pietra necessaria, inclusa quella per i pilastri e gli architravi, e parte del marmo destinato alle sculture. I Buon, dal canto loro, promettevano di attenersi al progetto presentato, fornire personalmente la pietra rimanente, compresa quella d'Istria per il leone di San Marco e il marmo per la *Giustizia*, supervisionare il trasporto dei materiali al cantiere e terminare il lavoro entro diciotto mesi, vale a dire entro la primavera 1440⁸.

Molte cronache quattrocentesche e la *Venetia città nobilissima et singolare* di Francesco Sansovino, edita per la prima volta nel 1581, attestano che i lavori iniziarono soltanto il 9 gennaio 1439 *more veneto* (9 gennaio 1440)⁹: un arco di tempo relativamente lungo, ma necessario tanto al reperimento della pietra, quanto alla conclusione dei lavori al sopra menzionato Andito, presupposto imprescindibile per l'erezione della Porta. Da un atto dell'Avogaria tratto dal processo di Biagio Venier contro Marco Berardo, datato 27 ottobre 1441, eviniamo come, a quella data, la *Giustizia* si trovasse già assisa in cima al portale¹⁰. Ciononostante, questo era ben lungi dall'essere terminato e in un documento del 17 aprile 1442 Giovanni e Bartolomeo si impe-

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, Appresso Iacomo Sansovino, 1581, p. 118v; FRANCESCO ZANOTTO, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia, G. Antonelli Ed., 1853, p. 84, n. 19.

10 PIETRO PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, I, Venezia, Ongania-Naya, 1893, p. 39, n. 1.

gnavano «a compire el resto del lavoro che mancha della porta granda del palazo» entro un anno, pena una multa di 100 ducati e la confisca dei beni¹¹. Nello stesso documento, i Buon specificano quali fossero le parti ancora da realizzare: «le zime dei pilieri di sovra et quelli tre anzoli che tien el mezo sam Marcho e intorno el tempio di sovra volemo darveli fati complidi da mo insino mexi tre, e da tre mexi indriedo infino a do mexi volemo darvene fato complido el straforo che achaze entro larcho de la dita porta et le altre figure, el resto de lavorier darvelo fato complido per fino al termine dil anno sovra scrito»¹². Non sappiamo a cosa si riferissero precisamente i Buon con l'espressione «le altre figure», ma, posto che nel contratto del 1438 compariva la stessa espressione, è probabile che si intendessero le quattro *Virtù* nelle nicchie inferiori, e forse anche il ritratto del doge. Si può quindi presumere che il 17 aprile 1442 la struttura architettonica della Porta fosse stata pressoché terminata, mentre la decorazione scultorea fosse ancora in gran parte da compiere: i tre *Angeli* che sostengono il busto di *San Marco* e forse lo stesso busto, i putti che si arrampicano sulle foglie dell'arco, il finestrone traforato centrale, probabilmente tutte e quattro le *Virtù* nelle nicchie e il gruppo di Foscari inginocchiato davanti al leone. Anche se si erano solennemente impegnati a concludere i lavori entro la primavera 1443, difficilmente, in un solo anno, i Buon avrebbero potuto consegnare tutte le sculture mancanti, tanto più che il 25 marzo 1442, pochi giorni prima del 17 aprile, Giovanni aveva dettato il proprio testamento «corpore infirmus», risultando già morto entro il 25 novembre 1443¹³. Nonostante la preminenza di una commissione come il nuovo portale ducale, Bartolomeo, in quegli anni, era inoltre impegnato in molti altri cantieri, quali la decorazione scultorea della facciata della Scuola Vecchia della Misericordia (1441), la cappella e il monumento funebre di Marco Morosini, entrambi non più esistenti, alla Madonna dell'Orto (1442-1445), la chiesa di Santa Maria della Carità (1442-1452), la facciata della Scuola Grande di San Marco (1443) e il perduto monumento funebre di Bartolomeo Morosini a San Gregorio (1445-1446)¹⁴.

11 LORENZI, *Monumenti per servire*, p. 70, doc. 162.

12 *Ibid.*

13 PAOLETTI, *L'architettura e la scultura*, I, p. 39, n. 2.

14 Per l'attività di Bartolomeo Buon si vedano: ANNE MARKHAM SCHULZ, *The Sculpture of Giovanni and Bartolomeo Bon and Their Workshop*, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1978; WOLFGANG WOLTERS, *Ipotesi su Bartolomeo*

A ogni modo, nel corso degli anni Quaranta, la struttura architettonica e buona parte della decorazione scultorea della Porta dovevano essere terminati e visibili. Lo si evince da alcune fonti letterarie e documentarie, innanzitutto il poema di Jacopo d'Albizzotto Guidi *El Sommo della condizione e stato e principio della città di Vinegia e di suo tenitorio*, composto nel 1442, nel quale si legge una descrizione del monumento (vv. 136-141): «È nell'entrata sua sì ben afiso / una porta rial di tanto pregio con più volti di pietre a uno asiso. / Intorno a questa porta è un gran fregio / d'intagli e di cornici e tabernacoli, / ch'a lodar quello niun'altra dispregio»¹⁵. L'11 giugno 1448, inoltre, il Consiglio di Udine approvò la decisione di Bartolomeo delle Cisterne, protomaeastro della Loggia civica, di commissionare a Bartolomeo una scultura raffigurante la *Madonna con il Bambino* in braccio e il modellino della città. In questo documento, Buon viene definito «solemni magistro lapicida qui fecit Portam Palacii Venetiis»¹⁶. l'uso del perfetto latino *fécit* giungerebbe così a conferma del fatto che i lavori, nel 1448, fossero appunto pressoché conclusi.

In alcuni miei studi passati ho cercato di argomentare come la responsabilità dell'esecuzione della Porta della Carta debba spettare principalmente a Bartolomeo, piuttosto che a suo padre Giovanni, per il quale, al contrario del figlio, non esiste alcuna scultura documentata¹⁷. A riprova di questa ipotesi, si staglia la firma incisa sull'archi-

Buon architetto, in *L'architettura gotica veneziana*, Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia, 27-29 novembre 1996), a cura di Francesco Valcanover e Wolfgang Wolters, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2000, pp. 273-280; ELENA CERA, *Nuove proposte per la formazione di Bartolomeo Buon scultore*, «Arte veneta», 74 (2017), pp. 23-41; ANNE MARKHAM SCHULZ, *The History of Venetian Renaissance Sculpture c. 1400-1530*, I, Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2017, pp. 79-86; ELENA CERA, *Niccolò di Giovanni Fiorentino, Bartolomeo Buon e alcuni problemi della scultura veneziana di metà Quattrocento*, «Bollettino d'arte», anno CV, ser. VII, 45 (2020), pp. 33-50; EAD., *Una nuova lunetta di Bartolomeo Buon alla Giudecca*, «Arte veneta», 78 (2021), pp. 176-189, con bibliografia precedente.

- 15 VITTORIO ROSSI, *Jacopo d'Albizzotto Guidi e il suo inedito poema su Venezia*, «Nuovo Archivio Veneto», anno III, 5 (1893), pp. 397-445; MARTA CECI, *El sommo della condizione di Vinegia*, Roma, Zauli Arti Grafiche, 1995.
- 16 VINCENZO JOPPI, GIUSEPPE OCCIONI-BONAFFONS, *Cenni storici sulla Loggia Comunale di Udine*, Udine, Tipografia di Giuseppe Seitz, 1877, p. 57, doc. 8.
- 17 CERA, *Nuove proposte*, pp. 23-41; EAD., *Niccolò di Giovanni Fiorentino*, pp. 33-50; EAD., *Una nuova lunetta*, pp. 176-189. Si vedano però, a questo proposito, anche i lavori di MASSIMO FERRETTI, *Una scultura veneziana nella Romagna estense*, in *Napoli, l'Europa: ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di Francesco Abbate e Fiorella Sricchia Santoro, Catanzaro, Meridiana Libri, 1995, pp. 71-78 e di MATTEO CERIANA, *Storie di teste scambiate, dimenticate e qualche*

trave, in capitali latine, «op[us] bartolomei»: una firma vistosamente e programmaticamente all'antica, modellata su quelle «opus fidiae» e «opus praxitelis» apposte ai *Dioscuri* del Quirinale a Roma, replicate da Donatello («opus donatelli flo[rentini]») nel monumento equestre al Gattamelata (c. 1445-1453); proprio in relazione a questo capolavoro, nel 1453, Buon, assieme a un collegio nel quale sedeva anche Michele Giambono, aveva emesso una sentenza sul saldo da corrispondere al suo artefice¹⁸. Fu per altro questa firma a tramandare ai posteri il ricordo di Bartolomeo, come testimonia il famoso passo di Francesco Sansovino nella guida *Cose notabili che sono in Venetia* (1561), strutturata in forma di dialogo tra un Veneziano e un Forestiero. Alla domanda del Forestiero su chi fosse l'artefice della Porta, risponde infatti il Veneziano: «Il nome è noto, ma il cognome e la Patria è incognita, perciocché sopra la Porta son queste parole: *Opus Bartolomei*, quasi che non vi fosse in quei tempi altro Bartolomeo che lui». Risponde quindi il Forestiero: «Costui doveva essere il primo allora, se per il suo semplice nome veniva conosciuto, come anco oggi è conosciuto quest'altro Michelangelo»¹⁹. Anche la data di morte di Giovanni, avvenuta, come abbiamo detto, entro la fine di novembre 1443, rende assai difficoltoso ipotizzare un suo contributo consistente ai lavori. Per concludere il cantiere in tempi ragionevoli, è lecito supporre che Bartolomeo si sia avvalso dell'aiuto di collaboratori: a Niccolò di Giovanni Fiorentino, in particolare, penso si possano indirizzare le due celebri virtù nelle nicchie inferiori, la *Temperanza* e *Fortezza*, di stile già evidentemente consapevole di quanto andava sperimentando Donatello nella vicina Padova. L'unica traccia documentaria di Niccolò a Venezia è il suo testamento, datato 10 luglio 1462, con esecutori Alvise di Marino Lando, conte di Traù dal 1470 al 1472, e Francesco Trevisan, priore della certosa di Sant'Andrea al Lido, nonché padre spirituale del futuro doge Cristoforo Moro (*d.* 1462-1471); testimoni i due nobili Niccolò di Gi-

chiosa per Bartolomeo Bon, in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, a cura di Andrea Bacchi e Luca Massimo Barbero, Venezia-Bologna, Fondazione Giorgio Cini-Fondazione Federico Zeri, 2016, pp. 43-53.

18 CARLO MILANESI, *Della statua equestre di Erasmo da Narni detto il Gattamelata*, «Archivio Storico Italiano. Nuova serie», II, parte 1 (1855), pp. 47-61.

19 FRANCESCO SANSOVINO, *Delle cose notabili che sono in Venetia*, Venezia, Per Comin da Trino di Monferrato, 1561, p. 24v. Per Francesco Sansovino: MARSEL GROSSO, *Scultore in parole. Francesco Sansovino e la nascita della critica d'arte a Venezia*, Roma, Officina Libraria, 2022.

como Morosini e Bartolomeo di Francesco Donato²⁰. L'importanza di questi personaggi suggerisce quanto lo scultore fosse effettivamente inserito nel contesto sociale cittadino. Dal dicembre 1464 al dicembre 1506, Niccolò è invece attestato con continuità tra Sebenico e Traù, esclusa una parentesi alle Tremiti, per innalzare il portale della chiesa agostiniana di Santa Maria nell'isola di San Nicola²¹. Agli albori della sua attività veneziana, andrà ipotizzata la collaborazione con Donatello nei grandi cantieri padovani della basilica del Santo, presupposto imprescindibile per l'accensione emotiva che riverserà nelle sue opere fino alla fine della lunga carriera. Tra i lavori variamente attribuitigli a Venezia, gli studi sono ormai pressoché concordi riguardo al vertiginoso monumento funebre di Francesco Foscari nella basilica dei Frari (c. 1457-1461), collocato sulla parete destra del presbiterio, di fronte al più tardo monumento funebre (1476-1480) del doge Niccolò Tron (*d.* 1471-1473) di Antonio Rizzo (fig. 3)²². Le figure che popolano questo monumento – le *Virtù* teologali e cardinali sul sarcofago e a fianco del *gisant*, i *Guerrieri* con gli stemmi della famiglia, l'*Annunciazione* e il *Cristo risorto*, quest'ultimo forse ispirato a un'invenzione di Andrea Mantegna che si riscontra anche in un disegno riferito a Niccolò Pizolo (Berlino, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 5060) – sono assai confrontabili, nei gorghi frastagliati di stoffa dei panneggi, alla *Madonna con il*

- 20 ANNE MARKHAM SCHULZ, *Niccolò di Giovanni Fiorentino in Venice: the Documentary Evidence*, «The Burlington Magazine», vol. 141, n. 1161 (Dec., 1999), pp. 749-752.
- 21 Per Niccolò di Giovanni Fiorentino cfr.: ANNE MARKHAM SCHULZ, *Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture of the Early Renaissance*, New York, New York University Press, 1978; EAD., *The History*, I, pp. 131-149.
- 22 Per l'attribuzione a Niccolò di Giovanni Fiorentino del monumento funebre di Francesco Foscari cfr.: MARKHAM SCHULZ, *Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture*; LUCIANO BELLOSI, Anne Markham Schulz, *Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture of the Early Renaissance* (recensione), «Prospettiva», n. 26 (1981), pp. 91-94; MARKHAM SCHULZ, *The History*, I, pp. 131-149. Hanno invece continuato a proporre il nome di Antonio Bregno, scultore verosimilmente mai esistito, il cui nome si ricava soltanto da un'acquaforte settecentesca di Marco Sebastiano Giampiccoli (Venezia, Museo Correr, Stampe Gherro, II, 290); WOLFGANG WOLTERS, *The Doge's Palace in Venice. A Tour through Art and History*, Verona, Deutscher Kunstverlag Berlin München, 2010, pp. 21-22; RICHARD SCHOFIELD, *Architettura e scultura veneziana nel secondo Quattrocento: due problemi aperti e un fantasma*, in *I Lombardo. Architettura e scultura a Venezia tra'400 e'500*, a cura di Andrea Guerra, Manuela M. Morresi e Richard Schofield, Venezia, Marsilio Editori, 2006, pp. 3-33. Rimando a CERA, *Niccolò di Giovanni Fiorentino*, pp. 33-50, per la questione relativa ad Antonio Bregno, confuso forse da Giampiccoli con Antonio Rizzo, autore del monumento funebre del doge Tron collocato esattamente di fronte a quello Foscari nel presbiterio della basilica dei Frari.

Bambino in pietra di Nanto nella chiesa padovana di San Gaetano. Nonostante la testa della Vergine sia sfortunatamente perduta e sia stata sostituita con una in stucco nel corso dell'Ottocento, la qualità di questa scultura ha portato gli studiosi ad avvicinarla a Donatello stesso, con l'aiuto di un collaboratore: forse proprio Niccolò di Giovanni, che potrebbe averla terminata dopo il rientro del maestro in Toscana nel 1453. Fu probabilmente la *Madonna* di San Gaetano il celebre prototipo donatelliano tanto ammirato dagli scultori attivi in quegli anni tra Padova e Venezia, che a lei si ispirarono nel dare vita a una nutrita serie di figure tra cui: la *Madonna con il Bambino* (c. 1469) nella cattedrale di Irsina (Matera), ascrivibile all'ambito di Bartolomeo Bellano; la *Madonna con il Bambino* di Borbiago (Venezia), avvicinata a Niccolò di Giovanni; alcune *Madonne con il Bambino* in terracotta di Giovanni de Fondulis, tra cui quelle, databili nel corso dell'ottavo decennio del Quattrocento, al Bode Museum di Berlino (inv. 7/64), nella chiesa della Natività della Beata Vergine Maria a Pozzonovo (Padova) e nella Galleria di Palazzo Cini a Venezia (inv. VC 33 FGC40027)²⁵.

La legislazione veneziana verso gli scultori immigrati, non provenienti, cioè, dai domini della Serenissima, era stringente: la *Mariegola* dei Tagliapietra, in particolare, ratificata nel maggio 1474, ma codificata verosimilmente assai prima, impediva infatti agli scultori stranieri, non importa quanto esperti, di aprire a Venezia una bottega, accettare apprendisti, stipulare contratti, comprare pietra o vendere i prodotti finiti, a meno che non si fossero stabiliti a Venezia con la loro famiglia. Tale limitazione non valeva, apparentemente, per gli scultori scapoli, o comunque privi di famiglia: gli alti costi che comportava gestire una bottega senza un sostegno famigliare fungevano probabilmente da deterrente. Un maestro di bottega doveva possedere

23 ANNE MARKHAM SCHULZ, in *La scultura al tempo di Andrea Mantegna. Tra classicismo e naturalismo*, catalogo della mostra (Mantova, Castello di San Giorgio/ Palazzo San Sebastiano, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di Vittorio Sgarbi, Milano, Mondadori Electa, 2006, pp. 64-65; ELENA CERA, MARCO SCANSANI, *Una nuova proposta e una nuova cronologia per la "Mater Dei" della cattedrale di Irsina*, in *La 'donazione de Mabilia' nella cattedrale di Montepeloso*, a cura di Franco Benucci e Matteo Calzone, Padova, Esedra editrice, 2019, pp. 65-72; DAVIDE CIVETTINI, *Un'alternativa per il "San Michele Arcangelo" in San Michele Extra a Verona*, «Arte veneta», 77 (2020), pp. 20-31, in particolare la nota 4 a p. 30; FRANCESCO CAGLIOTI, in *Donatello. Il Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi/Museo Nazionale del Bargello, 19 marzo-31 luglio 2022), a cura di Francesco Caglioti, con Laura Cavazzini, Aldo Galli e Neville Rowley, Marsilio Editori, Venezia, 2022, pp. 274-275, nr. 8.16; MARCO SCANSANI, *Il fuoco sacro della terracotta. Giovanni de Fondulis tra Lombardia e Veneto*, Mantova, Tre Lune, 2024.

il capitale necessario per gestire uno spazio dove lavorare e immagazzinare la pietra, con accesso all'acqua per trasportarla, comprare gli strumenti e i materiali prima di ricevere i pagamenti dai committenti, infine alloggiare, nutrire e vestire gli apprendisti e pagare i lavoranti. I lavoranti, dal canto loro, erano scultori tanto esperti quanto i capo-bottega, venivano da questi salariati a giorno o a settimana e potevano tenere un solo apprendista²⁴. Mi chiedo allora se, alla luce di tutto questo, Niccolò di Giovanni, per cui non esistono evidenze documentarie che avesse una famiglia o una bottega, non possa aver lavorato all'interno di quella di Bartolomeo Buon proprio come lavorante, almeno ai tempi della Porta della Carta, ma forse anche del monumento Foscari. La realizzazione e il montaggio di quest'ultimo, infatti, date le dimensioni colossali soprattutto delle due colonne che reggono il sarcofago, richiedevano non solo spazi adeguati, ma anche una comprovata organizzazione; sarebbe inoltre logico pensare che il doge, o suoi esecutori testamentari – la moglie Marina Nani e il fratello Marco – per la sepoltura si fossero avvalsi dello stesso scultore che aveva innalzato il nuovo portale ducale, inteso a celebrare, come vedremo, la famiglia Foscari.

Un caso analogo potrebbe essere quello di Agostino di Duccio che, scappato da Firenze a seguito del celebre furto degli argenti dell'Annunziata nel 1441, è documentato nel 1446 a Venezia²⁵, dove collaborò con Bartolomeo ai lavori per la facciata di Santa Maria della Carità, chiesa appartenente all'ordine dei Canonici Lateranensi, soppresso nel 1768, e trasformata nel 1807 in Accademia di Belle Arti. Nel 1441 l'antico edificio fu demolito e dal 29 aprile 1442, fino al 10 ottobre 1452, sono registrati i pagamenti a Bartolomeo Buon per la sua ricostruzione e decorazione scultorea²⁶. Il 4 settembre 1445 gli furono commissionate le perdute figure di *Sant'Agostino* e *San Girolamo*, le uniche per le quali si specifica che avrebbero dovuto essere eseguite «de sua man», effettivamente trasportate in chiesa il 20 febbraio 1446

24 Il testo della *Mariogola* è stato edito da AGOSTINO SAGREDO, *Sulle consorterie delle arti edificative in Venezia*, Venezia, Tip. di P. Naratovich, 1856, pp. 281-310. Cfr. MARKHAM SCHULZ, *The History*, I, p. 29 e pp. 36-37; EAD., *Late Gothic Sculpture in Northern Italy. Andrea da Giona and i Maestri Caronesi*, I, Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2022, pp. 10-11.

25 MARCO CAMPIGLI, *Luce e Marmo. Agostino di Duccio*, Firenze, Olschki, 1999, p. 46, n. 7 e p. 47, n. 8.

26 I documenti relativi ai lavori per la chiesa della Carità sono stati pubblicati da GINO FOGOLARI, *La chiesa di S. Maria della Carità di Venezia*, «Archivio Veneto-Tridentino», V (1924), pp. 57-119.

(*more veneto*)²⁷. Il 10 ottobre 1452 egli ricevette pagamenti per delle generiche «figure», identificabili forse con quelle scolpite in pietra d'Istria, certo con l'aiuto della bottega, sulle chiavi di volta delle absidi - il *San Giovanni Evangelista*, il *Cristo pantocratore* e il *San Giovanni Battista* -, sulle quali si può ancora ammirare la policromia eseguita nel 1453 da Ercole del Fiore²⁸. Il portale maggiore esterno era originariamente sovrastato da una lunetta con *l'Incoronazione della Vergine* in pietra d'Istria, sopra la quale un *Angelo* srotolava il cartiglio «charitas dei»; sulla cuspide svettava la *Carità* a mezzo busto, con la cornucopia e la fiamma, simboli dell'amore per il prossimo e verso Dio, mentre ai lati dell'architrave altri due *Angeli* reggevano il cartiglio con il monogramma di Cristo e l'abbreviazione della parola *Caritas*: «ihs xps». La decorazione dell'antico portale è documentata dalla tela con *Il doge Sebastiano Ziani incontra alla Carità Alessandro III*, databile attorno al 1550 e conservata alle Gallerie dell'Accademia (inv. 654), e da un disegno di Jan Grevembroch nei *Monumenta veneta* (c. 1759) (fig. 4). Si conserva oggi soltanto *l'Incoronazione della Vergine*, acquistata nel 1820 da Giannantonio Moschini per il Seminario Patriarcale alla Salsute, riferibile, su base stilistica, proprio ad Agostino di Duccio, anche se pagata a Bartolomeo: scolpita tra dicembre 1443 e settembre 1444, fu dipinta anch'essa da Ercole del Fiore nel 1449²⁹.

A proposito del funzionamento della bottega di Buon, nel novembre 1460 il milanese Antonio Guidobono, ambasciatore a Venezia di Francesco Sforza, si meravigliava per come venivano gestiti i lavori alla Ca' del Duca, il palazzo sul Canal Grande che lo stesso Sforza aveva acquistato quell'anno da Andrea Cornaro, progettato appunto da Bartolomeo: quest'ultimo, definito «nel suo mestero de tagliare prede vive [...] el primo et principalle de Venexia», assieme a un non meglio noto maestro Paolo, che lavorava con lui in quel cantiere, stando alle parole di Guidobono «non lavoravano niente, ma sollamente inzignavano et designavano li marmori [...], et erano soprastanti», ricevendo comunque «de provixione ad raxone de ducati centocinquanta per uno lanno»³⁰.

27 FOGOLARI, *La chiesa*, p. 100.

28 Ivi, p. 104; CERIANA, *Storie di teste*, pp. 43-53.

29 Cfr. FOGOLARI, *La chiesa*, pp. 98-99; MATTEO CERIANA, *Agostino di Duccio e Venezia: congetture per un frammento biografico*, in *Per un nuovo Agostino di Duccio: studi e documenti*, a cura di Arturo Calzona e Matteo Ceriana, Verona, Scripta Ed., 2012, pp. 3-44.

30 LUCA BELTRAMI, *La "Ca' del Duca" sul Canal Grande ed altre reminiscenze sforzesche in Venezia*, Milano, Tip. Umberto Allegretti, 1900, pp. 22-23.

Niccolò di Giovanni Fiorentino, quindi, potrebbe essere stato uno dei molti lavoranti che, con gli apprendisti, andavano e venivano dalla bottega di Buon nella parrocchia della Madonna dell'Orto, contribuendo a dare alla luce molti dei più importanti monumenti che, ancora oggi, ci restituiscono l'immagine fiorita della Venezia di metà Quattrocento. Si spiegherebbe, così, la distanza stilistica che separa la *Temperanza* e *Fortezza* dalle altre sculture della Porta della Carta, di linguaggio ancora tardo-gotico e riferibili a Bartolomeo sulla base delle due sole opere a lui certamente documentate: la vera da pozzo nel cortile della Ca' d'Oro (1427-1428), il nuovo aureo palazzo di Marino Contarini sul Canal Grande, dove i Buon sono attestati al lavoro tra 1423 e 1430³¹, e la sopra citata *Madonna con il Bambino* di Udine (1448). A partire da queste, è stato possibile riunire un catalogo in grado di restituirci la fisionomia artistica di Bartolomeo: particolarmente significativa è la lunetta con la *Madonna della Misericordia e confratelli*, già sulla facciata della Scuola Vecchia della Misericordia a Venezia, acquistata nel 1882 dall'allora South Kensington Museum, poi Victoria & Albert Museum di Londra (inv. 25-1882). Su tale facciata spiccava un tempo una ricca decorazione, oggi sostanzialmente scomparsa dalla sua sede originale, comprendente appunto la lunetta sopra il portale, sovrastata e affiancata dalle tre figure delle virtù teologali: la *Fede*, perduta, e la *Speranza e Carità*, oggi presso la galleria di Sam Fogg a Londra; parimente perduti sono i due *Angeli* in preghiera un tempo ai lati di queste ultime due. Ancora *in loco*, agli angoli dell'architrave, la coppia di *Angeli reggi-cartiglio*. A testimonianza di tali sculture, esiste un disegno di Grevembroch (c. 1759), che le raffigura, tuttavia, nel loro assetto successivo al 1612, quando furono trasferite sul prospetto della vicina Scuola Nuova della Misericordia. L'intero apparato scultoreo si data attorno al 1441, anno in cui si prese la decisione di rifare la facciata della Scuola Vecchia³²; a conferma di questa data, esisteva, nello stesso luogo, un'iscrizione oggi non più esistente: «1441 del Mese de Settembrio fò fatto questo lavuorier A Laude dell'Onnipontente Dio, et de la so Madre Madonna Santa Maria Madre de la Misericordia»³³. Il 1441

³¹ Per la Ca' d'Oro si veda RICHARD GOY, *The House of Gold. Building a Palace in Medieval Venice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

³² PAOLETTI, *L'architettura e la scultura*, I, p. 55.

³³ Cfr. PETA MOTTURE, VÍCTOR HUGO LÓPEZ BORGES, *A Venetian Tympanum of the 'Madonna della Misericordia' by Bartolomeo Bon*, «The Burlington Magazine», vol. 151, n. 1280 (Nov., 2009), p. 754, doc. 1. Per la facciata della Scuola Vecchia della Misericordia cfr.: MARKHAM SCHULZ, *The History*, I, pp. 90-91; CERA, *Niccolò di Giovanni Fiorentino*, p. 34 e pp. 47-48, n. 6.

è, per altro, l'anno in cui fu posta in opera sulla Porta della Carta la *Giustizia*, figura infatti perfettamente confrontabile con la *Madonna della Misericordia*.

La Porta della Carta ingloba al suo interno elementi architettonici propri tanto dei tabernacoli quanto degli ingressi a torre gemella, che in quel periodo stavano conoscendo una nuova fortuna soprattutto nel Regno di Napoli³⁴. I Buon non potevano mettere a punto un progetto migliore per dotare Palazzo Ducale di un nuovo, magnificente ingresso, spettacolare cornice per le processioni dipinte nei teleri veneziani. Il complesso è incorniciato da due pilastri compositi in pietra d'Istria bianca e marmo rosso di Verona, con intarsi di verde antico, che racchiudono un arco mistilineo decorato all'esterno da foglie di acanto, sulle quali si arrampicano putti scatenati. La parte superiore del portale è occupata da una trifora a sesto acuto, con al suo interno un complicato traforo polilobo; la parte inferiore si spalanca su un ampio uscio rettangolare, sull'architrave del quale spicca la firma di Bartolomeo Buon. Sulle cornici si alternano losanghe policrome e teste di leoni. Le edicole dei pilastri ospitano le personificazioni delle virtù cardinali, in marmo di Carrara: la *Temperanza* (in basso a sinistra), la *Prudenza* (in alto a destra) e la *Fortezza* (in basso a destra), insieme alla principale virtù teologale, la *Carità* (nell'edicola in alto a sinistra). La base alla sommità dei pinnacoli è occupata da due coppie di putti con le insegne ducali: lo stemma della famiglia Foscari sormontato dal corno ducale. All'interno dell'arco mistilineo spicca un tondo con il mezzo busto di *San Marco*, in marmo di Carrara, sorretto da tre *Angeli* scolpiti nel medesimo materiale. L'immagine della *Giustizia* (quarta virtù cardinale), seduta su un trono a forma di leone, svetta sull'intero complesso: regge con la mano destra la spada e con la sinistra la bilancia. Infine, sulla cornice rettangolare, la figura di Francesco Foscari è inginocchiata davanti al leone alato; si tratta però di una copia, realizzata nel 1885 dallo scultore Luigi Ferrari, l'originale distrutto dai rivoluzionari francesi nel 1797³⁵: se ne conserva soltanto la testa, abbigliata con il corno ducale e il *camauro*, montata su un busto ottocentesco ed esposta all'interno del Museo dell'Opera di Palazzo Ducale (fig. 5)³⁶.

³⁴ Cfr. DENNIS ROMANO, *La rappresentazione di Venezia. Francesco Foscari: vita di un doge nel Rinascimento*, Roma, Viella, 2012, pp. 218-225.

³⁵ Cfr. *La Porta della Carta. I restauri*, catalogo della mostra a cura di Serena Romano, Venezia, Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici, 1979.

³⁶ Cfr. CERIANA, *Storie di teste*, pp. 43-53.

Assieme alla cappella dei Mascoli nella basilica di San Marco, al palazzo di famiglia sul Canal Grande e alla tomba nella basilica dei Frari, la Porta della Carta è il complesso che, forse più di ogni altro, si innalza a simbolo dell'intero dogado di Francesco Foscari, il più longevo della storia veneziana, esemplificandone la visione politica e le aspirazioni per Venezia e la sua stessa famiglia. L'elemento più innovativo dell'intero portale è proprio l'incombente figura del doge inginocchiato davanti al leone marciano, ritratto con sembianze riconoscibili e non idealizzate, mentre regge il *vexillum* del potere. Non sappiamo quando e se il progetto dei Buon fu modificato per aggiungere il ritratto di Foscari, dal momento che, come sopra riportato, nel contratto si fa menzione soltanto del San Marco «in forma de liom». Né deve sorprendere che lo stesso contratto fosse stato stipulato non con il doge, ma con i Provveditori del Sale e sopra Rialto: la Promissione ducale, infatti, impediva ai dogi di spendere somme superiori a 100 lire di piccoli l'anno in lavori destinati al Palazzo; ogni progetto che richiedesse un esborso di denaro superiore necessitava dell'approvazione di almeno cinque consiglieri ducali e tre capi dei Quaranta, e doveva ottenere un minimo di trenta voti favorevoli della Quarantia, nonché il benestare dei due terzi del Maggior Consiglio³⁷. Si trattava di un modo per non eccezzionare nelle spese e limitare il potere ducale nell'affermazione della sua immagine personale. Chiunque, tuttavia, varcasse la soglia del nuovo portale non poteva che avere ben chiari non solo l'importanza del dogado nel sistema politico repubblicano, ma anche il potere e il prestigio di Francesco Foscari. L'originalità della Porta della Carta, nel contesto architettonico veneziano, può essere colta soltanto collocandola nel nuovo sistema di accesso al Palazzo di cui era parte integrante: tale sistema comprendeva il sopra citato Andito o Porticato Foscari, che conduce al cortile interno dinanzi alla Scala dei Giganti, innalzata, quest'ultima, dai dogi fratelli Barbarigo, Marco (*d.* 1485-1486) e Agostino (*d.* 1486-1501). Adiacente all'Andito si snodava la cosiddetta Scala Foscara, coperta da lastre di piombo, che conduceva direttamente agli appartamenti superiori: fu distrutta nel 1618, ma è stata riprodotta da Cesare Vecellio in un'incisione nel primo volume degli *Habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, 1590³⁸; un richiamo compare anche nel disegno con il *Giudizio di Salomone*, databile all'inizio degli

37 ROMANO, *La rappresentazione*, p. 217.

38 CESARE VECELLIO, *Degli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, Venezia, Presso Damiani Zenaro, 1590, I, p. 101r.

anni Quaranta, di Jacopo Bellini al Museo del Louvre (inv. RF 1493,28) (fig. 6)³⁹. All'estremità opposta dell'Andito, rispetto alla Porta della Carta, si innalza tutt'oggi, verso il cortile interno, l'Arco Foscari, la cui complessa struttura di guglie e pinnacoli, popolati da figure allegoriche di virtù, santi e guerrieri, fu completata alla fine del secolo da Niccolò di Giovanni Fiorentino e Antonio Rizzo; al tempo di Foscari, terminava al livello dell'arco a tutto sesto a fasce alternate di pietra d'Istria e marmo rosso di Verona, probabilmente sormontato da un balcone o una balaustra, con i pennacchi adornati da due stemmi dello stesso casato⁴⁰. La Porta della Carta, l'Andito Foscari e l'Arco Foscari davano vita a una sorta di *via triumphalis*, che modificava l'assetto Nord-Sud del Palazzo (dalla basilica di San Marco alla Sala del Maggior Consiglio) in un orientamento Est-Ovest, in grado di collegare direttamente, attraverso la Scala Foscara, la Piazzetta con gli appartamenti ducali⁴¹. I rimandi architettonici alla Roma imperiale, come l'ingresso a torre gemella e l'arco trionfale, collocavano simbolicamente Venezia nel solco dell'antichità classica, permettendole di competere con il retaggio romano sfoggiato dalle città conquistate in Terraferma, come Padova e Verona; al contempo, il perdurare di elementi gotici - la complessa decorazione poliloba della trifora a sesto acuto, la rigogliosa decorazione scultorea dell'arco mistilineo, le crociere dell'Andito o la policromia dei marmi - le permetteva di confrontarsi sul piano del retaggio cavalleresco, richiamando il linguaggio architettonico dei più antichi regimi signorili, come i Carraresi e gli Scaligeri⁴². La nuova via reale di Palazzo Ducale incarna perfettamente quel peculiare fenomeno di 'umanesimo italiano gotico', fusione di eredità romana e tradizione cortese, tratteggiato da Werner Gundersheimer in relazione alla città di Ferrara, ma perfettamente calzante anche per la Venezia di Francesco Foscari⁴³. L'uso ripetitivo degli stemmi, tanto sulla Porta quanto sull'Arco e, soprattutto, la centralità del ritratto visibile a chiunque

39 Cfr. COLIN EISLER, *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawings*, New York, Harry Abrams, 1989, p. 284, tavv. 153-154.

40 Per l'Arco Foscari e la sua decorazione scultorea si vedano: DEBRA PINCUS, *The Arco Foscari. The Building of a Triumphal Gateway in Fifteenth Century Venice*, New York, Garland Publishing, 1976 e MARKHAM SCHULZ, *The History*.

41 Cfr. EDWARD MUIR, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton, Princeton University Press, 1981, pp. 264-268; ROMANO, *La rappresentazione*, pp. 218-225.

42 Cfr. ROMANO, *La rappresentazione*, pp. 218-225.

43 WERNER L. GUNDERSHEIMER, *Ferrara. The Style of a Renaissance Despotism*, Princeton, Princeton University Press, 1973, p. 96, n. 10.

attraversasse (e attraversi ancora) la Piazzetta, rendono manifesta la volontà del doge di celebrare sé stesso e la sua famiglia, in linea con la politica di rafforzamento del potere ducale attuata anche per fronteggiare le nuove incombenze politiche determinate dal sorgere dei regimi signorili italiani. In questo contesto, le sculture di *Virtù* teologali e cardinali della Porta non rimandano soltanto alle qualità determinanti del buon governante della Repubblica, ma a quelle specifiche e personali di Foscari stesso: il concetto era ben chiaro a Francesco Sansovino che, nella *Venetia città nobilissima et singolare*, afferma: «dai lati sono quattro figure poco minori del naturale dimostranti le virtù nobili del Principe Foscari»⁴⁴.

La *Giustizia*, assisa alla sommità, è, al contempo, richiamo alle funzioni esercitate nella nuova ala occidentale dell'edificio (ereditate dall'antico palazzo di giustizia demolito nel 1424) e allegoria di Venezia: la sua iconografia, infatti, deriva dalla *Veneçia* trecentesca (c. 1341-1355) attribuita a Filippo Calendario (fig. 7), nel loggiato al secondo piano del Palazzo verso la Piazzetta, la quale siede anch'essa su un trono di leoni, schiacciando le personificazioni dell'Ira e della Superbia, mentre regge nella mano destra la spada e con la sinistra srotola un cartiglio con la scritta «fortis / iusta / trono / furias / mare / sub / pede / pono» (Valorosa, giusta pongo le furie sotto il mio trono e il mare sotto il mio piede)⁴⁵. Il programma iconografico della Porta della Carta, dunque, rafforza il legame triadico di Foscari con la Giustizia e Venezia, espresso anche nella medaglia attribuita ad Antonio Gambello, databile attorno al 1457, conservata alla National Gallery of Art di Washington (inv. 1957.14.729.b): il *recto* riporta un ritratto del doge, mentre, nel *verso*, la Giustizia appare in veste più militaresca rispetto al suo prototipo trecentesco, il cartiglio sostituito da uno scudo e, lungo i bordi, la scritta a caratteri cubitali «venetia magna»: quasi incarnazione visiva della persona di Foscari con la virtù e la città governata (fig. 8)⁴⁶.

44 SANSOVINO, *Venetia*, p. 118v.

45 Cfr. WOLFGANG WOLTERS, *La scultura veneziana gotica 1300/1460*, I, Venezia, Alfieri, 1976, pp. 173-178, cat. 48; II, figg. 170-177 e figg. 181-182.

46 Cfr. ENNIO CONCINA, *Tempo Novo. Venezia e il Quattrocento*, Venezia, Marsilio Editori, 2006, pp. 209-215; JOHN GRAHAM POLLARD, *Renaissance Medals, Vol. I Italy*, Washington-New York, National Gallery of Art, Distributed by Oxford University Press, 2007, p. 175, cat. 156; ROMANO, *La rappresentazione*, p. 91; GABRIELE MATINO, *Venetia Magna. Arte e propaganda ai tempi del doge Francesco Foscari*, in *Francesco Foscari e la Venetia Magna di metà Quattrocento*, a cura di Giuseppe Gullino, Ermanno Orlandi e Gherardo Ortalli, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2025, pp. 99-116.

Il tema della Giustizia richiama, inoltre, l'apparato iconografico del vicino angolo nordoccidentale di Palazzo Ducale: innanzitutto, il gruppo del *Giudizio di Salomone*, scolpito in pietra d'Istria dal fiorentino Nanni di Bartolo attorno al 1430-1435 (fig. 9)⁴⁷, ma anche il sottostante capitello con i sette *exempla* di giustizia: la personificazione della stessa virtù in sostituzione all'episodio del Giudizio di Salomone, *Aristotele legislatore*, *Mosè consegna le tavole della legge*, *Solone legislatore*, *La continenza di Scipione*, *Numa Pompilio*, *Mosè riceve le tavole della legge* e *Traiano rende giustizia alla vedova*. Non conosciamo l'autore, o gli autori, del capitello, dal momento che dubbia risulta l'autenticità della firma leggibile tra le foglie del collarino: «duo sotii florentin[i] inc[i]se»⁴⁸. Che si tratti di uno o più scultori di origine toscana è comunque provato non solo dalla smaccata citazione del Campanile di Giotto nell'episodio di Numa Pompilio, ma anche dalle falcate ghibertiane del panneggio delle figure, *in primis* della *Giustizia*. Aristotele, con la veste aderente che ricade sulla spalla destra, mi sembra inoltre una delle prime derivazioni dal *San Pietro* (c. 1410-1412) di Donatello per la chiesa di Orsanmichele. Alla Giustizia rimanda infine l'*Arcangelo Gabriele* (fig. 10) posto sopra il *Giudizio di Salomone*, per l'interpretazione del quale è esemplificativa la tavola di Jacobello del Fiore con la *Giustizia in trono tra gli arcangeli Gabriele e Michele* (trittico della Giustizia), dipinto nel 1421 per la sede del Magistrato del Proprio in Palazzo Ducale, oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 15)⁴⁹. A sinistra, l'arcangelo Michele regge il cartiglio: «Suplicium sceleri virtutum premia digna / et michi (*sic*) purgatas an[im]as da lance benigna» (Il castigo per il delitto, giuste ricompense per le virtù, e a me anime purificate dalla lancia benevola). L'iscrizione sul cartiglio dell'arcangelo Gabriele, a destra, recita invece: «Virginei partus humane nuncia pacis / vox mea virgo ducem rebus te poscit opacis» (Il parto della Vergine [è] l'annuncio della pace umana, e la mia voce, o Vergine, ti implora come guida nelle situazioni difficili). Nel cartiglio della Giustizia si legge infine: «Exequar angelicos monitus et sacrata

47 Cfr. LUCIANO BELLOSI, *Da una costola di Donatello*, «Prospettiva», 53/56 (1988-1989), pp. 200-213; ANNE MARKHAM SCHULZ, LUCIANO BELLOSI, *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino*, Firenze, Centro Di, 1997, pp. 49-51; EAD., *The History*, I, pp. 65-77.

48 WOTERS, *La scultura*, I, pp. 250-251, cat. 182 e II, figg. 665-674.

49 SANDRA MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1955, pp. 28-29, cat. 26; WOTERS, *La scultura*, I, p. 267, cat. 219; II, figg. 745-746.

verba / blanda piis inimica malis tumidisque superba» («io eseguirò i consigli degli angeli e le parole sacre, blanda con i mansueti, nemica ai cattivi, e superba con gli orgogliosi»). Anche in questo caso, l'identificazione della Giustizia con Venezia è resa evidente dalla sua derivazione dalla *Veneçia* trecentesca; sull'angolo sudoccidentale di Palazzo Ducale, dal lato opposto rispetto all'*Arcangelo Gabriele*, svetta inoltre la figura dell'*Arcangelo Michele*, mentre sull'angolo sudorientale quella dell'*Arcangelo Raffaele* (databili entrambi tra 1341 e 1355 circa)⁵⁰. Da non dimenticare, infine, il legame della città con la Vergine e l'arcangelo Gabriele, dal momento che la sua fondazione risale tradizionalmente al giorno dell'Annunciazione, 25 marzo, dell'anno 421.

L'Arcangelo Gabriele è una figura ingiustamente trascurata dagli studi, sia per la sua qualità esecutiva, sia per la collocazione eminente all'esterno di Palazzo Ducale: è riferibile, sul piano stilistico, ad Andrea di Guglielmo da Giona (o Ciona), il celebre scultore, con Filippo di Baldassarre Solari, del monumento funebre di Giovanni Borromeo (c. 1444-1447), già nella chiesa di San Francesco Grande a Milano e dal 1843 trasferito nella cappella di Palazzo Borromeo all'Isola Bella del Lago Maggiore⁵¹. Anne Markham Schulz ha di recente pubblicato, nel 2022, una documentata monografia proprio su Andrea da Giona, cercando di dimostrare come questi sia stato tra i principali esponenti dei cosiddetti 'maestri caronesi'. Con l'etichetta 'maestri caronesi' si intende oggi un nutrito gruppo di scultori attivi in buona parte dell'Italia settentrionale nel secondo quarto del Quattrocento, oriundi di quei borghi nell'odierno Canton Ticino, ma all'epoca Ducato di Milano - tra gli altri Carona, Arona, Campione, Melide, Barclaino e, appunto,

50 Cfr. WOLTERS, *La scultura*, I, pp. 173-178, cat. 48; II, figg. 170-177 e figg. 181-182.

51 Sull'*Arcangelo Gabriele*, attribuito ai maestri caronesi, ha posto di recente l'attenzione anche MATTEO CERIANA, *La Madonna con il Bambino dei Maestri Caronesi nel pilastro meridionale*, in *Il restauro della cupola del Coro. Quaderni della Procuratoria. Arte, storia, restauri della Basilica di San Marco a Venezia*, a cura di Amerigo Restucci, Venezia, Marsilio Editori, 2023-2024, pp. 122-135. Per il monumento Borromeo si vedano: GIANCARLO GENTILINI, *Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata: il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo*, in *I monumenti Borromeo. Scultura Lombarda del Rinascimento*, a cura di Mauro Natale, Torino, Allemandi, 1997, pp. 47-82; ALDO GALLI, *Il monumento Borromeo già in San Francesco Grande a Milano nel corpo della scultura lombarda*, in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di Pier Nicola Pagliara e Serena Romano, Roma, Viella, 2014, pp. 193-216; MARKHAM SCHULZ, *Late Gothic Sculpture*, I, pp. 131-138. L'*Arcangelo Gabriele* è stato pubblicato da WOLTERS, *La scultura*, I, p. 267, cat. 219 e II, figg. 745-746, con un'attribuzione a Pantaleone di Paolo [per questo scultore cfr. ELENA CERA, *Pantaleone di Paolo, "taia piera" veneziano*, «Arte veneta», 75 (2018), pp. 25-35].

Giona -, dove da secoli era tradizione specializzarsi nel mestiere dello scalpello⁵². Per ricostruire il profilo artistico di Andrea, fondamentale è l'ancona marmorea con *Cristo in gloria tra i santi Giovanni Battista e Margherita*, proveniente dalla chiesa di San Giovanni Battista di Savona e oggi ai Cloisters del Metropolitan Museum di New York (inv. 62.128a-i), datata 1434 e firmata «And[r]eas de Giona»⁵³. Con ogni probabilità, lo scultore fu a capo a Venezia di una delle più floride botteghe attive tra gli anni venti e trenta, in competizione con quella di Nanni di Bartolo, prima che sorgesse definitivamente l'astro di Bartolomeo Buon, per cui determinante fu proprio il magistero di Andrea⁵⁴. Quest'ultimo è documentato in Laguna il 29 luglio 1438, quando delega a un parente, Elia di Zanino da Giona, la riscossione di alcuni crediti pendenti⁵⁵. Oltre all'*Arcangelo Gabriele*, a Palazzo Ducale si possono riferire al nostro e alla sua bottega anche molti dei capitelli del portico e del loggiato dell'ala occidentale, tra cui quello posto di fronte al sopra menzionato capitello della Giustizia, scolpito con cinque mezze figure maschili abbigliate in armature fantasiosamente all'antica⁵⁶. A questo proposito, è interessante ricordare come, nei documenti della Ca' d'Oro, il 22 gennaio 1426 compaia al fianco di Bartolomeo Buon un certo «maistro Andrea taiapiera da Milan che lavora i lidij al palazzo», ovvero i capitelli di Palazzo Ducale: lo si potrebbe identificare con Andrea da Giona, a Venezia genericamente indicato non tanto tramite il suo borgo natale, evidentemente poco noto, ma dalla capitale del Ducato⁵⁷. Che proprio lui sia l'autore dell'*Arcangelo Gabriele*, e che questo sia anzi uno dei suoi capolavori, lo dimostra l'inconfondibile cifra stilistica della scultura: la voluminosa e ricciuta capigliatura, memore di quelle degli *Angeli reggi-cero* nel monumento funebre di Nic-

52 MARKHAM SCHULZ, *Late Gothic Sculpture*.

53 LISBETH CASTELNUOVO-TEDESCO, *A Late Gothic Sculpture from Italy: the Savona Altarpiece in the Cloisters*, in *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, a cura di Elizabeth C. Parker, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992, pp. 440-459; MARKHAM SCHULZ, *Late Gothic Sculpture*, I, pp. 145-147, cat. 27.

54 Cfr. CERA, *Nuove proposte*, pp. 23-41.

55 Cfr. MARKHAM SCHULZ, *Late Gothic Sculpture*, I, p. 36.

56 Per l'attribuzione dei capitelli: GALLI, *Il monumento Borromeo*, pp. 193-216; MARKHAM SCHULZ, *The History*, I, p. 114; MARKHAM SCHULZ, *Late Gothic Sculpture*, I, pp. 152-153, cat. 32.

57 PAOLETTI, *L'architettura e la scultura*, I, p. 16 e pp. 21-22.

colò Brenzoni in San Fermo Maggiore a Verona (1426)⁵⁸, la fisionomia idealizzata del volto, con i caratteristici occhi inespressivi privi di iride e pupilla, fino all'andamento del panneggio con la lunga falcata obliqua che segue l'andamento della gamba destra, consapevole delle novità inventate da Lorenzo Ghiberti a Firenze, specialmente nella Porta Nord del battistero, approdate in Laguna anche grazie allo stesso scultore, che qui aveva soggiornato un mese e mezzo nell'autunno 1424⁵⁹. Tali elementi si riscontrano similari in tutte le sculture riferibili ad Andrea, non solo la documentata pala marmorea di Savona, ma anche la lunetta con la *Madonna con il Bambino in trono e angeli* all'esterno della cappella Cornaro ai Frari (c. 1425), e nel trittico di marmo per la cappella della Madonna dei Mascoli in San Marco (1430), occupato al centro dalla *Madonna con il Bambino*, affiancata a sinistra da *San Marco* e a destra da *San Giovanni Evangelista*, sovrastata da un *Angelo in preghiera* e dalla mezza figura di *Dio padre*; nell'*antependium* marmoreo due *Angeli* reggono turiboli, in preghiera dinnanzi alla Croce del Golgota. La struttura architettonica del trittico, con pilastri appuntiti e archi mistilinei decorati all'esterno da rigogliose foglie di acanto, richiama per altro da vicino quella della Porta della Carta. La sintesi maggiore riscontrabile nel panneggio delle sculture marciane confermerebbe l'esecuzione anteriore dell'*Arcangelo Gabriele*, appunto attorno al 1426, quando Andrea lavorava ai capitelli del Palazzo. Mi chiedo se, qualche anno dopo, egli non possa aver collaborato con Nanni di Bartolo alla lavorazione del *Giudizio di Salomone*, gruppo per il quale gli studi, alla luce delle sue oscillazioni stilistiche e qualitative, hanno sovente ipotizzato l'intervento di collaboratori⁶⁰: in particolare, la testa velata della vera madre, scolpita in un diverso blocco di pietra, presenta stringenti affinità con quanto sopra riportato in merito allo stile dello scultore.

La cappella dei Mascoli, nel transetto settentrionale adiacente a

58 Per il monumento funebre di Niccolò Brenzoni a Verona, e Jan Prindall, collaboratore di Claus Sluter a Champmol, cui sono stati riferiti i due *Angeli reggi-cero*, cfr.: MARKHAM SCHULZ, BELLOSI, *Nanni di Bartolo*, pp. 43-44; LAURA CAVAZZINI, ALDO GALLI, *Scultura in Piemonte tra Gotico e Rinascimento: appunti in margine a una mostra e nuove proposte per il possibile* Jan Prindall, «Prospettiva», 103/104 (2001), pp. 113-132; MARKHAM SCHULZ, *The History*, I, pp. 65-77.

59 MARGARET HAINES, *Ghiberti's Trip to Venice*, in *Coming About... A Festschrift for John Shearman*, a cura di Lars R. Jones, Cambridge (Mass.), Harvard University Art Museums, 2001, pp. 57-63.

60 MARKHAM SCHULZ, BELLOSI, *Nanni di Bartolo*, pp. 49-51; EAD., *The History*, I, pp. 65-77.

quella di Sant'Isidoro, costituisce un'altra fondamentale commissione di Francesco Foscari, che ne ordinò la costruzione assieme ai Procuratori di San Marco *de supra* Leonardo Mocenigo e Bartolomeo Donato: lo riporta l'iscrizione affissa sopra l'altare, recante la data 1430⁶¹. L'intitolazione della cappella alla confraternita della Purificazione dei Mascoli, soppressa nel 1797, risale soltanto al 1618. Molti studiosi, *in primis* Michelangelo Muraro, l'hanno interpretata come un *ex-voto* del doge per essere scampato illeso a un tentato accoltellamento per mano di Andrea Contarini, avvenuto l'11 marzo 1430⁶²; tuttavia, appare più convincente l'ipotesi che sia piuttosto conseguenza della spiccata devozione mariana di Foscari, nonché della sua volontà di stringere ulteriormente il legame tra Venezia e la figura della Vergine, rafforzandone il culto proprio all'interno della chiesa simbolo, per eccellenza, del potere di Stato⁶³.

Come nella Porta della Carta, le tre virtù teologali e le quattro cardinali popolano, rispettivamente, il sarcofago e si agitano ai lati del *gisant* di Francesco Foscari nel monumento funebre ai Frari, databile tra la morte del doge, avvenuta il primo novembre 1457, e quella del nipote Francesco di Jacopo - lì ugualmente sepolto - tra 1460 e 26 giugno 1461⁶⁴. Nonostante le rimostranze avanzate dalla vedova Marina Nani, a Foscari furono tributati solenni funerali di Stato, alla presenza del successore Pasquale Malipiero (*d.* 1457-1462), abbigliato, per quell'occasione, con il semplice abito senatorio. Dall'alto di un pulpito addob-

61 «MCCCCXXX DVCANTE INCLITO DOMINO / FRANCISCO FOSCARI P[RO]CVRATO-RIBVS VERO / S[ANCTI] MARCI DOMINIS LEONARDO MOCENIGO [ET] / BARTHOLO-MEO DONATO HEC CAPELA [CON]DITA FVIT» (1430 durante il dogado dell'illustre signore Francesco Foscari questa cappella fu fondata dai Procuratori di San Marco signori Leonardo Mocenigo e Bartolomeo Donato). Cfr. MARKHAM SCHULZ, *The History*, I, pp. 112-114; *L'altare della Madonna dei Mascoli nella basilica di San Marco a Venezia. Storia e restauri dell'altare e del trittico scultoreo*, a cura di Ettore Vio, Venezia, Cicero editore, 2018; MARKHAM SCHULZ, *Late Gothic Sculpture*, I, pp. 156-157, cat. 34.

62 MICHELANGELO MURARO, *The Statutes of the Venetian Arti and the Mosaics of the Mascoli Chapel*, «Art Bulletin», XLIII (1961), pp. 263-274.

63 Cfr. ROMANO, *La rappresentazione*, pp. 142-152.

64 Cfr. MARKHAM SCHULZ, *Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture*, e EAD., *The History*, I, pp. 131-149. Il monumento fu menzionato nel 1480 dal pellegrino milanese Santo Brasca, di passaggio a Venezia verso la Terra Santa: «In questo San Francesch vi sono le sepolture de li duci Francesch Foscari e Nicolao Trono de rimpesto l'una ad l'altra, che sono le due più belle sepulture de tuta Venetia» (cfr. *Viaggio in Terra Santa di Santo Brasca 1480, con l'itinerario di Gabriele Capodilista 1458*, a cura di Anna Laura Momigliano Lepschy, Milano, Longanesi, 1966, p. 48).

bato con un drappo in velluto nero, Bernardo Giustiniani, figlio di Leonardo, pronunciava la sua celebre orazione funebre, durata, si dice, quattro ore⁶⁵. Si trattava forse di un atto di rispetto tardivo verso quel doge costretto, il 22 ottobre 1457, ad abdicare, probabilmente per l'età avanzata, o forse per la sua politica intesa al rafforzamento del potere ducale a discapito delle altre cariche, ritenuta sempre più rischiosa per la tenuta del sistema repubblicano⁶⁶. L'indimenticabile immagine di Foscari, che abbandona il Palazzo al braccio del fratello, è tramandata da Marin Sanudo: «Venne giù per la Scala del Palazzo, per quella sulla quale entrò in Dogato, di compagnia di Ser Marco Foscari Procuratore suo fratello, e montò in barca e andò alla sua casa»⁶⁷. La tragica storia di Foscari si lega anche a suo figlio Jacopo, il quale fu dapprima condannato all'esilio a Nauplia, il 17 febbraio 1445, per avere illecitamente accettato doni dal duca di Milano - contravvenendo così ai dettami della Promissione ducale -, e quindi accusato dell'omicidio di Ermolao Donato, avvenuto il 5 novembre 1450: Jacopo fu imprigionato, torturato e infine esiliato a Candia, dove sarebbe morto nel 1457, alcuni mesi prima del padre. Come è noto, tali vicende avrebbero ispirato, in epoca romantica, i drammi di Lord Byron e Giuseppe Verdi. La scelta della basilica dei Frari al posto di quella dei Santi Giovanni e Paolo, tradizionalmente sede delle tombe ducali (l'ultimo doge sepolto ai Frari era stato, nel 1356, Giovanni Gradenigo, *d.* 1355-1356), rimanda probabilmente non solo alla devozione mariana di Foscari, ma anche a una scelta polemica della vedova e del fratello contro il governo, ritenuto indirettamente responsabile della morte dei loro parenti. A memoria delle virtù del doge, spiccano le sculture di Niccolò di Giovanni Fiorentino e l'epitaffio, in capitali latine, dedicato dall'altro nipote di Francesco, Niccolò di Jacopo, posto sotto le mensole fiorite che sorreggono il sarcofago. Tale epitaffio celebra l'ingegno, la prodigiosa memoria (ricordata anche nell'orazione di Giustiniani), l'eloquenza, la giustizia e

65 Edita in GIROLAMO ASCANIO MOLIN, *Orazioni, elogi e vite scritte da letterati veneti patrizi*, I, Venezia, Tipografia Pepoliana, 1795, pp. 21-59. Cfr. PATRICIA H. LABALME, *Bernardo Giustiniani. A Venetian of the Quattrocento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969, pp. 114-125.

66 Per Francesco Foscari si vedano: GIUSEPPE GULLINO, *ad vocem Foscari, Francesco*, in D.B.I, 49, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 306-314 e ROMANO, *La rappresentazione*.

67 MARIN SANUDO, *Vitae ducum venetorum Italice scriptae ab origine Urbis, sive ab anno CCCCXI usque ad annum MCCXCIII*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XXII, a cura di Ludovico Muratori, Milano, Ex typographia societatis palatinae in regia curia, 1733, col. 1164.

la fortezza del doge, nonché la devozione a Venezia da lui perseguita nel lungo corso del decennale dogado: «Accipite cives, Francisci Foscari vestri dvcis imaginem / ingenio memoria eloquentia, ad haec iustitia / fortitvdine animi consilio si nihil ampliws certe / svmmorvm principvm gloriā aemvlari contendī / pietati erga patriam meae sati-
sfeci [...]» («Accogliete, cittadini, l'immagine di Francesco Foscari vo-
stro doge / per ingegno, memoria, eloquenza, e inoltre per giustizia, /
forza d'animo, saggezza, se non oltre, certamente / cercai di emulare la
gloria dei sommi principi. / Ho pienamente adempiuto alla mia devo-
zione verso la patria [...]).

ABSTRACT

Questo articolo riesamina la Porta della Carta, il monumentale ingresso occidentale del Palazzo Ducale di Venezia (c. 1438-1442), come facciata celebrativa che articola il programma ideologico del doge Francesco Foscari e della Repubblica medievale. Attengendo a contratti, cronache e atti notarili, si attribuisce la paternità primaria del monumento a Bartolomeo Buon, chiarendo i ruoli di Niccolò di Giovanni Fiorentino e Andrea da Giona e ricostruendo una rete di botteghe regolata dalle norme imposte dalle corporazioni di mestiere. L'analisi iconografica e stilistica mostra come il portale, l'Andito Foscari e l'Arco Foscari formino una “via triumphalis” che fonde forme gotiche con riferimenti umanistici agli archi trionfali romani, proiettando le virtù e la giustizia sul corpo di Francesco Foscari. Si ritiene che la Porta della Carta non sia solo un ingresso, ma un manifesto in pietra: una retorica visiva che celebra il potere ducale mentre negozia i vincoli repubblicani, ridefinendo il rapporto tra immagine, architettura e memoria politica nella Venezia del Quattrocento.

This paper re-examines the Porta della Carta, the monumental west gateway of Venice's Palazzo Ducale (c. 1438-1442), as a celebratory façade articulating the ideological programme of Doge Francesco Foscari and the medieval Republic. Mining contracts, chronicles and notarial acts, it assigns primary authorship to Bartolomeo Buon, clarifies the roles of Niccolò di Giovanni Fiorentino and Andrea da Giona, and reconstructs a workshop network regulated by guild norms. Iconographic and stylistic analysis shows how the portal, Andito Foscari and Arco Foscari form a 'via triumphalis' that merges Gothic forms with humanist references to Roman triumphal arches, projecting the virtues and justice of Foscari onto the body. The paper argues that the Porta della Carta is not merely an entrance but a stone manifesto: a visual rhetoric that celebrates ducal power while negotiating republican constraints, redefining the relationship between image, architecture and political memory in Quattrocento Venice.

Elena Cera
La Porta della Carta di Palazzo Ducale





1.

Giovanni e Bartolomeo Buon, *Porta della Carta di Palazzo Ducale*, Venezia.



2.

Bartolomeo Buon, *Giustizia*, 1441, Venezia, Porta della Carta di Palazzo Ducale.

3.

Niccolò di Giovanni Fiorentino, *Monumento funebre del doge Francesco Foscari*, c. 1457-1461, Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari.



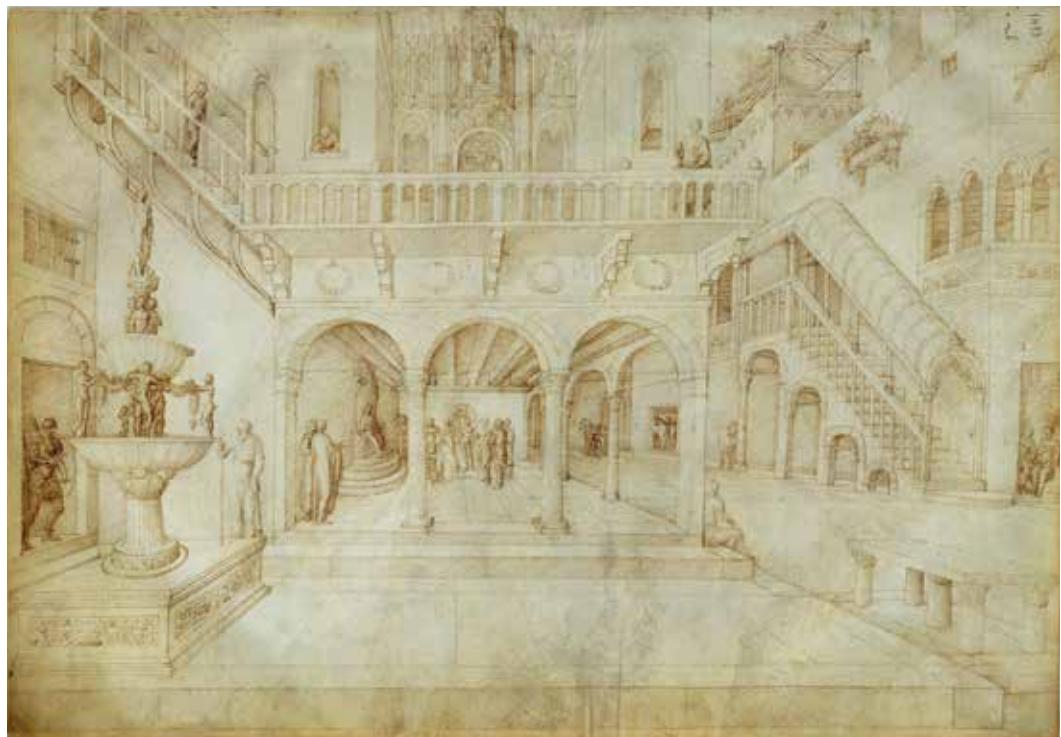
4.

Jan Grevembroch, *Incoronazione della Vergine*, dalla facciata della chiesa di Santa Maria della Carità di Venezia, c. 1759, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, *Monumenta veneta ex antiquis ruderibus templorum [...]*, ms. Gradenigo-Dolfin 228.III, fol. 44r.



5.

Bartolomeo Buon, *Testa di Francesco Foscari*, anni quaranta del Quattrocento, Venezia, Palazzo Ducale, Museo dell'Opera.



6.

Jacopo Bellini, *Giustizia di Salomone*, inizio anni quaranta del Quattrocento, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, inv. RF 1493,28.



7.

Filippo Calendario, *Veneçia*, c. 1341-1355, Venezia, Palazzo Ducale.



8.

Antonio Gambello, *Venetia Magna*, verso della medaglia per Francesco Foscari, c. 1457, Washington, National Gallery of Art, inv. 1957.14.729.b.



9.

Nanni di Bartolo, *Judizio di Salomone*, c. 1430-1435, Venezia, Palazzo Ducale.

10.

Andrea da Giona (attr.), *Arcangelo Gabriele*, c. 1425-1430, Venezia, Palazzo Ducale.