ATENEO VENETO

Rivista di scienze, lettere ed arti
Atti e memorie dell'Ateneo Veneto

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

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

1 8 1 2

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

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

Lorenzo Finocchi Ghersi

Nuovi modelli celebrativi nel Cinquecento a Venezia: la facciata di San Zulian e i busti-ritratto di Alessandro Vittoria

Fu parimente discepolo di Jacopo, Alessandro Vittoria da Trento, scultore «molto eccellente [...] Il medesimo Vittoria ha fatto molti ritratti di marmo, e bellissime teste e somigliano, cioè quella del signor Giovan Batista Feredo, posta nella chiesa di S. Stefano; quella di Camillo Trevisano, oratore, posta nella chiesa di San Giovanni e Paolo; il clarissimo Marc'Antonio Grimani, anch'egli posto nella chiesa di San Sebastiano; e in san Gimignano il piovano di detta chiesa...E perché il Vittoria è giovane e lavora volentieri...si può credere che vivendo si abbia a vedere di lui bellissime opere e degne del suo cognome[1]».

Le parole con le quali Giorgio Vasari menziona l'opera di Alessandro Vittoria fino alla metà degli anni Sessanta del Cinquecento non lasciano dubbi su come lo scultore avesse raggiunto fama e successo a Venezia soprattutto per le sue rare capacità nella realizzazione di busti-ritratto in marmo di nobili e cittadini, noti al tempo per l'appartenenza a un'*élite* culturale e sociale che aveva trovato in lui il miglior interprete per farsi rappresentare degnamente in scultura. Non a caso sarà giusto l'originale intraprendenza dell'artista a far sì che a Venezia si affermasse la pratica alquanto singolare rispetto ad altri importanti centri italiani, di decorare facciate di chiesa con statue monumentali commemorative non di santi o religiosi, bensì di figure celebrate per il loro valore civile o militare, con il risultato di trasformare la facciata in un grande cenotafio urbano[2].

1 Giorgio Vasari, *Le Vite*, (ed. 1568) Newton, Roma 2021, pp. 1310-1311.

2 Martin Gaier, *Facciate sacre a scopo profano. Venezia e la politica dei monumenti fra Quattro e Settecento*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2002.

A riprova di quanto detto è necessario ricordare il percorso formativo di Alessandro, il quale, proveniente da Trento, ma stabile a Venezia sin dal 1543, non ebbe subito la possibilità di sviluppare il suo raro talento nella ritrattistica.[3] Sistematosi a bottega presso Jacopo Sansovino, che dovette presto accorgersi della bravura dell'allievo, fu da questi impiegato soprattutto per lavori di decorazione lapidea nel cantiere in corso della Libreria Marciana, nonché per la rifinitura delle opere in bronzo per la basilica di San Marco alle quali Jacopo lavorava durante gli anni Quaranta, come i rilievi per la porta della sacrestia e i quattro *Evangelisti*. Di questi, nella figura di *San Giovanni* ho proposto in passato di vedervi un apporto notevole del giovane Alessandro, a causa della stretta analogia stilistica di questa sola scultura, delle quattro, con le figure virili dei cosiddetti *Fiumi* che modellò in stucco nella sala dei Cesari in palazzo Thiene a Vicenza tra il 1551 e il 1552 e quelli che in precedenza doveva aver scolpito in forma di rilievi in quattro pennacchi ai lati di due arcate terrene nella facciata della Libreria Marciana[4]. Nonostante si fosse segnalato già in quegli anni per alcuni ritratti su medaglie, l'approccio alla resa del ritratto a tutto tondo poté avvenire solo quando, all'inizio del sesto decennio, Alessandro si trovò a Vicenza a decorare con stucchi d'inedita valenza plastica ispirata al classicismo bellifontano, alcune stanze al pianterreno di palazzo Thiene, un edificio ben noto per essere stato progettato dal giovane Andrea Palladio nel quale s'impongono schietti rimandi materici e monumentali all'arte di Giulio Romano[5]. Nella cosiddetta stanza dei Cesari, alla base della decorazione della volta nella quale domina un'accattivante reinterpretazione delle formule figurative dettate dall'ammirazione per Parmigianino, Vittoria modellò in stucco i busti a tutto tondo di alcuni imperatori romani, tra i quali due colpiscono per come si riferiscono all'attualità del tempo. Infatti, è plausibile che, per la vivacità espressiva che lo caratterizza, quello dedicato a Marcanto-

3 Sul Vittoria, anche per la, bibliografia pregressa, mi permetto di rimandare ai seguenti testi: LORENZO FINOCCHI GHERSI, *Alessandro Vittoria. Architettura, scultura e decorazione nella Venezia del tardo Rinascimento*, Forum, Udine, 1998; ID. *Alessandro Vittoria decoratore e scultore (1525-1608)*, Scripta Edizioni, Verona 2020. Vedi anche THOMAS MARTIN, *Alessandro Vittoria and the Portrait Bust in Renaissance Venice*, Clarendon press, Oxford, 1998.

4 LORENZO FINOCCHI GHERSI, *Maestro e allievo: Jacopo Sansovino e Alessandro Vittoria*, in *Il Tempio delle Arti*, Sagep Editori, Genova, 2022, pp. 230-234.

5 DAVIDE GASPAROTTO, *Alessandro Vittoria a Vicenza e la sua eredità*, in *La Fabbrica del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di Guido Beltramini, Davide Gasparotto, Mattia Vinco, Marsilio Arte, Venezia, 2021, pp. 62-73.

nio sia un ritratto in forma di omaggio del committente, Marcantonio Thiene, mentre quello che ritrae il re Enrico II di Francia, dai tratti più indefiniti, è da leggere come una dimostrazione di fedeltà alla casa reale francese da parte dello stesso Marcantonio Thiene. Tutti i ritratti imperiali della sala, tuttavia, possono essere considerati una prova notevole e universalmente apprezzata dell'abilità dello scultore in un genere di produzione artistica che fino a quel punto non era stato molto praticato in area veneta, probabilmente per la lenta penetrazione in laguna di modelli rinascimentali centroitaliani, come, in questo caso, viene in mente il celebre busto michelangiolesco del *Bruto* del Bargello, che sarà base formale per la successiva produzione ritrattistica di Alessandro, e per la quale sarebbe poi stato universalmente lodato.

Di ritorno a Venezia nel 1553, sanato il contrasto con Sansovino, che ben volentieri gli affida i vasti lavori di decorazione in stucco tanto nelle volte della scala d'Oro in palazzo Ducale quanto in quelle della scala della Libreria Marciana, la sua abilità nella ritrattistica doveva ormai essere nota, tanto da spingere personaggi di alto livello sociale a commissionargli busti-ritratto non solo come memorie funebri, ma anche per tenerli in casa a testimonianza del prestigio sociale o intellettuale del ritrattato, al pari dei ritratti pittorici. In tal senso è significativo un passo del testamento del Procuratore *de citra* Marcantonio Grimani di San Boldo relativo al suo ritratto di mano di Vittoria, tra i primi esemplari realizzati e posto nella cappella Grimani nella chiesa di San Sebastiano (fig. 9), che, nel novembre1558, così recita: «Item voglio et espressamente ordino che se tolgii subito dopo la morte mia la copia del mio ritratto marmoreo, qual ho messo nella mia cappella di San Sebastian, et sia de belissimo marmoro. Qual ritratto cioè una copia habbi continuamente a restar in casa mia»[6].

Da tali parole si comprende il maggior valore attribuito, al tempo, a un ritratto scultoreo rispetto a uno pittorico, dovuto non solo al prezzo di esecuzione, sicuramente più alto di un dipinto, ma molto anche alla ben più forte allusione alla presenza fisica del ritrattato offerta da una scultura, atta a manifestarne l'importanza e il prestigio quando era ancora in vita e a serbarne il ricordo alla collettività una volta morto.

Tuttavia, a riprova di come non fosse facile per Vittoria mettersi in proprio e poter valutare i singoli incarichi che gli venivano offerti,

6 Lorenzo Finocchi Ghersi, *Alessandro Vittoria* (1998), pp. 142-153; Id. *Alessandro Vittoria* (2020), pp. 62-65.

la sua affermazione come ritrattista di successo avvenne a Venezia, nel corso degli anni Cinquanta, ancora una volta per l'obbligo del giovane di dare il suo apporto a un altro cantiere architettonico guidato da Jacopo Sansovino. Questi, nel 1552, aveva ripreso il progetto per la facciata della chiesa di San Geminiano in piazza San Marco anche per la disponibilità a finanziarne i costi di edificazione da parte di Tommaso Rangone, una figura decisamente eterodossa rispetto al clima di sobrietà generale al quale si attenevano tradizionalmente i ceti elevati della Serenissima[7]. Di origine ravennate, medico e scienziato, dopo vari soggiorni a Roma e a Padova, si era stabilito definitivamente a Venezia e qui aveva deciso che la sua statua in piedi a figura intera avrebbe dovuto stagliarsi sulla nuova facciata sansoviniana di San Geminiano, che sarebbe sorta di fronte alla basilica marciana. Posta quindi in uno dei punti capitali del cuore della Repubblica, la statua avrebbe avuto una visibilità pubblica assolutamente inaudita. Naturalmente il Senato rifiutò il permesso a che questo avvenisse, ma nel 1553, di fronte alla necessità di costruire una facciata per la chiesa di San Zulian (fig. 1), Rangone offrì mille ducati «per fare la fazzada davanti marmorea et altre cose, offerendo per etiam a beneplacito suo et commodo ressarcir et accomodar tutta la predetta chiesia così fori come dentro», purché gli fosse permesso di porre sulla nuova facciata «una sua figura dal vivo et immagine di bronzo in piedi over sedendo» con un'iscrizione commemorativa del benefattore[8] (Figg. 2-3). Questo è un dettaglio molto interessante della vicenda, poiché si tratta di una testimonianza esplicita di come la fortuna della ritrattistica scultorea vada di pari passo con il progetto classicista di una facciata di chiesa, che infine è ideata non solo come quinta urbana connessa a un tempio cristiano, ma anche come cornice monumentale di una scultura celebrativa.

Nel settembre del 1553 la risposta del Senato è positiva e Rangone ha il permesso di apporre la sua effigie a figura intera sulla nuova facciata di San Zulian, ma evidentemente non in piedi, considerata la consuetudine secondo la quale questa modalità era concessa solo nel

7 MANUELA MORRESI, *Jacopo Sansovino*, Electa, Milano, pp. 336-340. Su Tommaso Rangone vedi FRANCO BACCHELLI, *Giannotti Rangoni Tommaso*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2000; MARTIN GAIER, *Facciate sacre a scopo profano*, pp. 477-484; SABINE HERMANN, *Tomaso Rangone, Arzt, Astrologe and Maezen im Italien der Renaissance*, (Vanderhoeck & Ruprecht) Goettingen 2017; SABRINA MINUZZI, *Tommaso Giannotti Rangone: una vita modellata sui libri e sull'arte (non solo medica)*, in *Arte, fede e medicina nella Venezia dei Tintoretto*, a cura di G. Matino e C. Klastinec, Marsilio, Venezia 2018, pp. 43-57.

8 LORENZO FINOCCHI GHERSI, *Alessandro Vittoria* (1998), pp. 99-111, qui p. 100.

caso di statue di dogi o combattenti già defunti. Inoltre, è significativo della difficoltà di realizzazione di una scultura in bronzo di tale entità che Sansovino, pur impegnandosi a dare il modello in cera, abbia evidentemente preferito che il contratto per la fusione della scultura fosse pattuito direttamente dal committente con i fonditori, a scanso di inconvenienti che poi puntualmente si verificarono. Nell'agosto del 1554 Rangone stipulò un accordo notarile con il fonditore Giulio Alberghetti che si impegnava a gettare in bronzo il modello in cera della statua fornito da Sansovino, ma in seguito a un danno irreparabile durante la fusione, nel luglio 1555, Rangone dovette rifare un nuovo accordo con Alberghetti, impegnandolo a pagare le spese per un nuovo modello in cera se avesse fallito una seconda volta, il che immancabilmente avvenne, tanto che Alberghetti fu costretto a pagare nel novembre di quell'anno le spese per un nuovo modello in cera a un tal maestro Andrea. Ma anche questo evidentemente fu inutilizzabile e sarà solo nel marzo del 1556 che Rangone sottoscrisse un contratto con altri due fonditori, Tommaso delle Sagome e Giacomo Conti, perché gettassero la statua «iuxta la forma di tal figura fatta per messer Alessandro da Trento»[9].

La scultura fu poi ultimata nel febbraio del 1557. Seppur ideata nel complesso da Sansovino, il cui modello originario dovette necessariamente essere ripreso da Vittoria nel proprio modello in cera, la sua forza interpretativa si rivela senza meno nella fattura del volto, dove spicca un'attraente vitalità giovanile dovuta alle splendide linee del viso che individuano il naso dritto, l'ampia arcata sopraciliare e i grandi occhi allungati che guardano lontano con le pupille incise nell'iride, abile tocco pittorico al fine di rendere più convincente, per l'osservatore, la sensazione di trovarsi di fronte alla raffigurazione di una personalità ripresa nel vigore degli anni. Per comprendere l'entusiasmo del Rangone nel vedersi ritratto anche in molte altre occasioni, non si può tacere la commissione a Tintoretto dei tre teleri nel 1562-66 destinati alla Scuola di San Marco, che rappresentano il trafugamento e il ritrovamento del corpo di San Marco, oltre che un miracolo del santo in mare, nei quali si fece ritrarre in grande evidenza al centro degli eventi, suscitando l'irritazione dei confratelli, che in un primo tempo rifiutarono addirittura tali dipinti[10]. Ma certo la messa a dispo-

9 Ivi, p. 101.

10 RODOLFO PALLUCCHINI, *I teleri della Scuola Grande di San Marco*, in Rodolfo Pallucchini, Paola Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, I, Electa, Milano, 1994, pp. 65-68.

sizione di una facciata di chiesa per porvi la propria effigie scolpita era un privilegio ben maggiore, e non a caso fu in San Zulian che Rangone volle essere sepolto nel 1577 in seguito a un lungo e pomposo corteo funebre snodatosi nel centro cittadino, che aveva predisposto meticolosamente nel suo testamento, oltre ad aver commissionato ancora a Vittoria il busto in terracotta oggi al Museo Correr, il busto in bronzo oggi all'Ateneo Veneto e la statua incompiuta di *San Tommaso* con i tratti del suo volto oggi al Seminario Patriarcale[11].

Nel suo complesso, quindi, la nuova facciata della chiesa di San Zulian costituisce una novità assoluta per Venezia, soprattutto per quanto attiene alle modalità celebrative ispirate a un classicismo architettonico e figurativo d'impronta sansoviniana e quindi fiorentina. Sansovino e Vittoria, andando incontro senza dubbio ai desideri di Rangone, concepirono insieme la nuova facciata come un monumento funebre a sé stante e fuori misura, dove la figura del defunto al centro, seduto sul sarcofago, sembrava quasi partecipare alla vita cittadina che ferveva nelle affollate calli adiacenti. Ma è anche significativo ricordare che committente dell'opera non fu un patrizio veneziano, bensì un cittadino, abbigliato con una veste consona al suo stato di colto intellettuale, che volle sottolineare con l'inserimento di ben tre iscrizioni celebrative in latino, in greco e in ebraico a ricordo di chi aveva reso possibile l'impresa. Non solo la facciata ne conservava la memoria, ma costituiva un vanto per tutta la città della quale diveniva una nuova emergenza monumentale. Zorzi ha sottolineato l'importanza e l'unicità del carattere celebrativo delle tre iscrizioni[12], considerato che Rangone non conosceva probabilmente né il greco e tantomeno l'ebraico; un punto che testimonia l'ambizione del committente, insieme al portamento disteso e disinvolto della scultura, a dimostrare come un tale onore gli fosse stato concesso dal Senato per la sua vasta cultura antiquaria e scientifica, e non per privilegi di nascita o meriti militari.

Vittoria invece, sulla fronte di San Zulian ebbe finalmente la possibilità di presentare al pubblico più vasto e intellettualmente ag-

11 Thomas Martin, *Alessandro Vittoria and the Portrait Bust*, pp. 123-125; Victoria Jane Avery, *Documenti sulla vita e le opere di Alessandro Vittoria (c. 1525-1608)*, "Studi Trentini di Scienze Storiche" I, 1999, pp. 173-388, qui p. 232; Lorenzo Finocchi Ghersi, *Alessandro Vittoria* (2020), pp. 70, 92.

12 Niccolò Zorzi, *L'iscrizione trilingue di Tommaso Rangoni sulla facciata della chiesa di San Zulian a Venezia (1554)*, in "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", 45 (2012), pp. 107-137.

giornato di Venezia le sue grandi capacità nella ritrattistica, e la statua del Rangone fu il biglietto da visita per l'avvio a una carriera di successo nel campo, non più soggetta alle dipendenze di un architetto come era accaduto con Sansovino o Palladio, poiché, con l'andare del tempo, sarebbe stato lui a dirigere i progetti di proti e architetti nei quali era impegnato con le sue sculture, come Cesare Franco o Francesco Smeraldi.

A partire dal sesto decennio, quindi, Vittoria riservò il suo impegno primario alla ritrattistica e molti dei suoi busti ornarono monumenti funebri posti nelle chiese veneziane, andando incontro al desiderio sempre più frequente di apparire in luoghi pubblici di nobili e cittadini, che, fino ad allora, non era stato esaudito a causa della tradizionale renitenza dello Stato a favorire la visibilità della ricchezza e dell'importanza di singoli individui o nuclei familiari. Col tempo alcuni busti subirono spostamenti e trafugamenti che ne impedirono il riconoscimento. Un caso emblematico è il busto di Camillo Trevisan della Galleria Franchetti della Ca'd'Oro, spostato probabilmente all'inizio dell'Ottocento all'esterno della basilica di San Zanipolo con la conseguenza di averne fatto dimenticare a lungo l'identità[13]. A Venezia tra Otto e Novecento tante compravendite, soprattutto di scultura e oggetti ornamentali, furono compiute con ambiguità e sotterfugi, come si vede nel caso dell'arrivo al Museo del Louvre, nel 1910, di un busto-ritratto maschile ritenuto di Alessandro Vittoria (fig. 4), come recita l'iscrizione sul piedistallo, e del quale rimase ignota l'identità del ritrattato, finché nel 1994 uno studioso americano, Thomas Martin, ritenne di identificarlo come il ritratto originale compiuto da Alessandro Vittoria nel 1557, già posto alla sommità del monumento funebre del giurista vicentino Giambattista Ferretti, tuttora esistente nella chiesa veneziana di Santo Stefano[14]. Il busto faceva parte della donazione di opere destinata al Museo del Louvre da Alfred Chauchard, grande imprenditore parigino, fondatore dei *Grands Magasins du Louvre*, dove erano esposti in vendita anche numerosi mobili e oggetti d'arte prodotti nei laboratori di Michelangelo Guggenheim a Venezia[15].

13 Lorenzo Finocchi Ghersi, *Camillo Trevisan*, in Id., *Alessandro Vittoria* (2020), pp. 85-86.

14 Thomas Martin, *Le premier buste attesté sculpté par Alessandro Vittoria (1525-1608) identifié au Louvre*, "La Revue du Louvre", XLIII, 5-6, 1994, pp. 48-54; Id., *Alessandro Vittoria and the Portrait Bust*, pp. 105-106.

15 Alice Martignon, *Michelangelo Guggenheim e le arti decorative*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 39, 2015, pp. 47-71, qui p. 51.

Dalle fonti è noto che il busto era restato in chiesa fino al 1744, quando in una cronaca parrocchiale si legge: «Con l'occasione, pertanto, che dovette trasferirsi questo deposito...gli eredi dei Ferretti si sono presi per loro il suo busto in pietra, scolpito dal celebre Alessandro Vittoria, e ve n'hanno fatto sostituire un altro di mano moderna ma molto inferiore al primo»[16] (fig. 5).

In seguito, dalla guida dello Zanotto del 1831[17], si apprende che il ritratto originale «ora è in proprietà del sig. Consiglio Ricchetti». Questi, antiquario legato alla famiglia Guggenheim tanto da essere padrino del fratello di Michelangelo, Davide, morto prematuramente, aveva fuso la sua impresa, insieme ad altri mercanti, nella *Venice Art Company*, una società anglo-veneziana che aveva sede in campo Santa Fosca, specializzata nella vendita di marmi, arredi ecclesiastici e antichità[18]. Nel 1895, infine, in un resoconto sullo stato della chiesa di Santo Stefano, è Federico Berchet, Direttore dell'Ufficio regionale dei monumenti del Veneto, che del busto tuttora in chiesa afferma: «Non si sa in chiesa come l'attuale vi sia e chi ve l'abbia portato»[19].

L'identificazione di Martin si basava sulla labile somiglianza, pur tuttavia esistente, tra il busto oggi presente sul monumento al Ferretti (fig.5) e il busto parigino (fig. 4). Il ritratto del Ferretti era stata una commissione di rilievo per l'esordiente Vittoria, e l'esemplare del Louvre non solo non è firmato nel bordo inferiore, come invece l'artista era solito fare, ma presenta un piedistallo, staccato dal blocco del busto, nel quale compare la scritta incisa: "Alexan/ Victor/ Tridentinus /F", che suscita molte perplessità perché l'artista, nelle sue firme successive, non fece mai riferimento alla sua origine trentina. Anzi, l'assenza della firma incisa nel bordo inferiore del busto rammemora la pratica di autotutela degli antiquari con i compratori, nel vendere oggetti "decorativi" e "vecchi", senza che il venditore si sbilanciasse su un'attribuzione certa che in seguito poteva essergli contestata.

Non solo, ma considerando la struttura del monumento del quale faceva parte, la posizione del busto originale doveva essere assolutamente frontale, a definire con efficacia il vertice del monumento,

16 VENEZIA, Archivio Storico del Patriarcato di Venezia, *Fondo Parrocchia di S. Stefano, Amministrazione*, b. 1, fasc. 2.

17 FRANCESCO ZANOTTO, *Venezia in miniatura*, Venezia, 1831, p. 211.

18 ALICE MARTIGNON, *Michelangelo Guggenheim*, p. 48, n. 13.

19 VENEZIA, Archivio Storico del Patriarcato di Venezia, *Fondo Parrocchia di S. Stefano, Amministrazione*, b. 1, fasc. 2.

come del resto avviene in quello dello stesso artista posto nella chiesa di San Zaccaria[20]. Rispetto al busto settecentesco che oggi si trova in chiesa, nel busto parigino il fermaglio è posto sulla spalla sinistra invece che sulla destra, e lo sguardo è rivolto a destra invece che a sinistra. Pertanto, il busto settecentesco non può essere una copia dell'esemplare del Louvre, mentre il busto parigino può essere considerato la copia di fine Ottocento del busto settecentesco per un particolare finora tralasciato ma molto significativo: quella sorta di camiciola che fuoriesce dalla toga non solo non è un dettaglio che si riscontra negli abiti di tutti gli altri ritrattati del Vittoria, ma non è mai prevista nelle vesti ufficiali della moda maschile veneziana del tempo. Inoltre, l'aspetto neoclassico del fermaglio che fissa la toga del busto del Louvre, non corrisponde a quelli che si ritrovano nei ritratti del Vittoria, che dava loro l'aspetto di rosette in velluto, in sintonia con i preziosi roboni tessuti in velluto alto basso, che si possono notare, ad esempio, nel busto in terracotta di Tommaso Rangone del Museo Correr, nel ritratto di Orsato Giustiniani del Museo Civico di Padova (fig. 6), nel ritratto di Marino Grimani nella versione in terracotta del Museo Correr e nella versione in marmo del Museo di Palazzo Venezia[21]. Infine, si può aggiungere che sarebbe stato certo più appropriato rappresentare un giurista come Giambattista Ferretti invece che con una toga, più adatta a ritratti di capitani militari, in una veste civile accollata, più consona alla sua realtà di intellettuale e studioso[22]. Se poi si mette a

20 Lorenzo Finocchi Ghersi, *Alessandro Vittoria*, in *Alessandro Vittoria* (2020), pp. 83-84.

21 Ivi, pp. 92, 94, 106.

22 In proposito è opportuno ricordare quanto scrive Martin Gaier riguardo all'ambizione degli aristocratici veneziani a partire dalla metà del Cinquecento, di far risalire le proprie origini all'antica nobiltà repubblicana di Roma, donde la loro preferenza per busti scultorei nei quali apparivano togati: Martin Gaier, Ius imaginis nihil esse aliud , quam ius nobilitatis. *Bildpolitik und Machtanspruch*, in *Kopf|Bild. Die Büste in Mittelalter und früher Neuzeit* , a cura di Jeanette Kohl e Rebecca Müller, Deutscher Kunstverlag, München, Berlin, 2007, pp. 255-282. I primi ritratti di Vittoria, tuttavia, come quelli di cittadini come Giambattista Ferretti, Benedetto Manzini, Camillo Trevisan, o anche l'aristocratico Marcantonio Grimani, non sono togati, e sono propenso a ritenere che la moda in tal senso dovette svilupparsi più tardi, a partire dalla fine degli anni Sessanta, come sembra dimostrare il busto di Ottaviano Grimani di Marcantonio, oggi al Bode Museum di Berlino, che, diversamente da quello del padre Marcantonio nella chiesa di San Sebastiano, è togato. Interessante è poi che lo stesso Gaier (p. 274) avverte la goffaggine del busto parigino attribuito a Vittoria quando scrive che: «die stoffliche Kontrastierung (tra il busto e la toga) bewusst forciert ist, als habe Barbaro (Daniele Barbaro, che pagò l'opera) den Juristen posthum "geadelt"».

confronto il ritratto parigino (fig. 7) con il volto del *San Girolamo* oggi in Santi Giovanni e Paolo[23] (fig. 8), penso traspaia senza meno tutta la durezza dell'intaglio del primo rispetto alla dolce malinconia soffusa nel volto del *San Girolamo*, che testimonia uno dei vertici del pittoricismo della scultura vittoriesca[24].

Dal punto di vista qualitativo e stilistico, inoltre, anche solo il rapido confronto con il busto di poco successivo a quello del Ferretti, realizzato entro il 1561, che ritrae Benedetto Manzini, parroco della chiesa di San Geminiano[25], consente di verificare la sottigliezza del Vittoria nella lavorazione della barba, dei capelli, delle ciglia e delle sopracciglia, condotta con la leggerezza di tocco con la quale conferisce inedita naturalezza pittorica alla formula del busto-ritratto in marmo, in linea con la superba evoluzione che il genere aveva avuto a Venezia in pittura soprattutto per opera di Giorgione, Tiziano e, a quell'altezza, anche di Veronese e Tintoretto.

Ma la fortuna del busto rinascimentale veneziano nella Parigi della *belle époque* è ribadita da un ulteriore recente ritrovamento di un altro busto assegnato a Vittoria, conservato, da quando vi entrò nel 1905 come parte del lascito dell'architetto decoratore Emile Peyre, al Musée des Arts Décoratifs (fig. 10). Rimasto inosservato fino a quando è stato pubblicato su «Arte Veneta» nel 2021[26], del busto, tuttavia, sono state tratte conclusioni non condivisibili sia per quanto attiene all'identità del personaggio che per la datazione. Il busto in marmo, non certo in ottime condizioni per essere stato esposto a lungo all'esterno, fu acquistato da Peyre nel 1898 dall'antiquario Godfroy Brauer e l'assegnazione a Vittoria è chiara, sia per essere firmato sul bordo inferiore, come di consueto per lo scultore, ma anche per una chiara vicinanza stilistica al ritratto che Vittoria dovette scolpire, sempre tra

23 LORENZO FINOCCHI GHERSI, *Alessandro Vittoria*, in *Alessandro Vittoria* (2020), pp. 83-84., p. 73.

24 Il busto in questione è stato esposto alla mostra tenutasi a Vicenza nel 2021-22, dal titolo *La Fabbrica del Rinascimento*, come autografo del Vittoria, anche se ben discosto dagli altri busti sicuramente autografi dell'artista: DAVIDE GASPAROTTO, *Alessandro Vittoria a Vicenza*, p.70; dello stesso avviso LUCA SIRACUSANO, *"A' marmi comincia a dar lo spirito in disegno". Alessandro Vittoria: invenzione e produzione*, in *La Fabbrica del Rinascimento*, pp. 135-145, qui p. 138. Di parere contrario chi scrive già in LORENZO FINOCCHI GHERSI, *Alessandro Vittoria* (2020), p. 21.

25 LORENZO FINOCCHI GHERSI, *Benedetto Manzini*, in *Alessandro Vittoria*, p. 66.

26 CLAUDIA RUSSO, *Un busto firmato di Alessandro Vittoria al Musée des Arts Décoratifs di Parigi*, "Arte Veneta", 78, 2021, pp. 194-198.

1557 e 1558 per Marcantonio Grimani, tuttora nella cappella Grimani nella chiesa di San Sebastiano (fig. 9). Concepito secondo una visione frontale, quindi consona a quella che doveva caratterizzare il busto Ferretti alla sommità del monumento, il pezzo, come il busto Grimani, esprime una prima sperimentazione dell'artista nella ritrattistica in marmo, tanto che vi sono ancora assenti quegli accenti di scioltezza espressiva che si riscontrano negli esemplari più tardi, soprattutto dai primi anni Settanta in poi. Inoltre, la semplice veste accollata indossata dall'uomo individua non un patrizio ma un cittadino di elevato grado culturale, e quindi si tratta di un abbigliamento che ben si attaglia alla figura di Ferretti, noto giurista del tempo, intimo di Daniele Barbaro, noto cultore dell'architettura antica e palladiana che, stranamente, pagò personalmente il compenso del busto ad Alessandro per motivi che non conosciamo.

In conclusione, valutare lo spirito che animava il complesso mercato antiquario veneziano tra Otto e Novecento, sembra essere di notevole aiuto a chiarire questioni finora insolute, in questo caso individuando un falso ottocentesco e un importante ritrovamento connessi a un monumento funebre di notevole qualità la cui paternità resta ancora ignota, anche se per esso sono stati fatti i nomi di Sanmicheli e Palladio[27].

27 THOMAS MARTIN, *Alessandro Vittoria and the Portrait Bust*, p. 105.

ABSTRACT

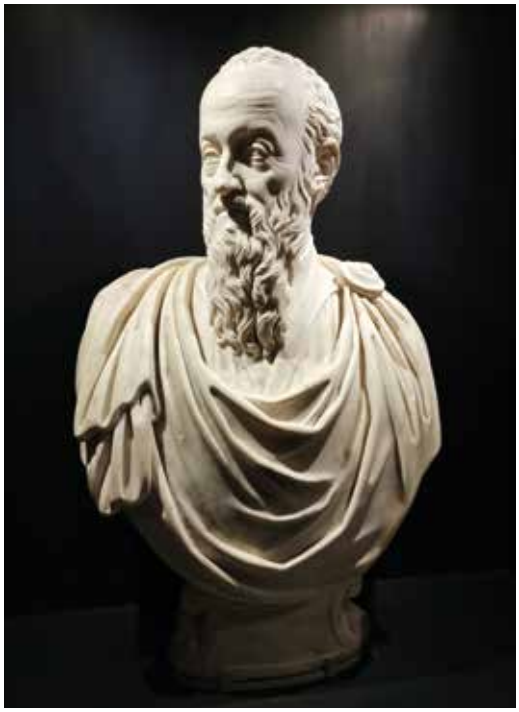
Il testo si concentra sugli inizi delle facciate monumentali di chiesa nella Venezia del XVI secolo. In particolare la facciata della chiesa di San Zulian, progettata da Jacopo Sansovino a metà del Cinquecento, diventa l'occasione per realizzare una sorta di monumento secolare che celebra l'ambizione del patrono di essere ritratto in un luogo pubblico. Di conseguenza, Alessandro Vittoria, allievo di Sansovino, ebbe l'occasione di dimostrare la sua abilità nella realizzazione di ritratti scultorei, lavorando al modello in cera per la statua in bronzo di Tommaso Rangone che ancora oggi si trova al centro della facciata. L'ambizione di Rangone di apparire anche in dipinti ufficiali, come i teleri del Tintoretto per la Scuola di San Marco, è anche un segno dell'ascesa del busto ritratto come forma di autorappresentazione per nobili e cittadini, per decorare le facciate esterne e interne delle chiese, i monumenti funebri e le case private, con l'obiettivo di mantenere in futuro la memoria della loro importanza nella società veneziana. In conclusione, l'autore propone nuove identificazioni per i busti di Camillo Trevisan di Vittoria alla Galleria Franchetti alla Ca' D'Oro e di Giambattista Ferretti al Musée des Arts Décoratifs.

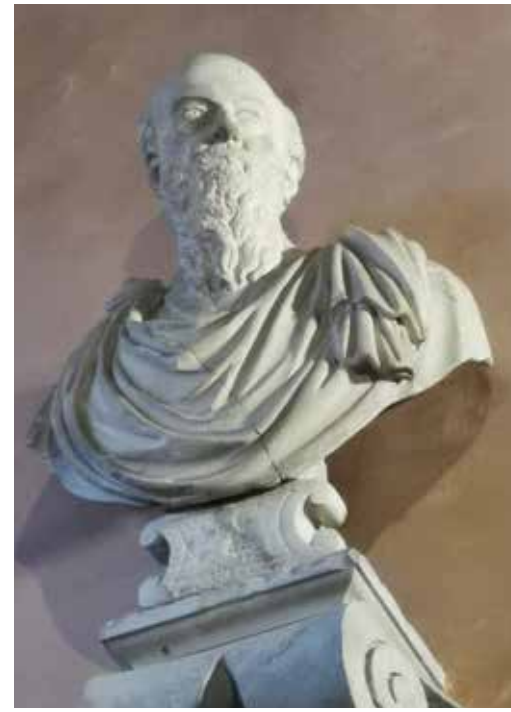
The text is focused on the starting point for the developing of the monumental church façade in XVI Century Venice. Eventually, the façade of the church of San Zulian, designed by Jacopo Sansovino in the middle of Cinquecento, is the occasion to make it a sort of secular monument to celebrate the patron's ambition to be portraited in a public place. Consequently Alessandro Vittoria, Sansovino's pupil, had the occasion to show his skill in realising sculptural portraits, working on the wax model for the bronze statue of Tommaso Rangone that is still in the middle of the façade. Rangone's ambition to appear also in official paintings, like Tintoretto' s teleri for the Scuola di San Marco, is even a sign of the rising of the portrait- bust as a type of self-representation for noblemen and citizens, to decorate church exterior and interior façades, funeral monuments and private houses, aimed to maintain in the future the memory of their importance in Venitian society. In conclusion, the author proposes new identifications for the busts by Vittoria of Camillo Trevisan at the Galleria Franchetti at the Ca'D'Oro and of Giambattista Ferretti at the Musée des Arts Décoratifs.

Lorenzo Finocchi Ghersi
Nuovi modelli celebrativi nel Cinquecento a Venezia

1.
Venezia, Jacopo Sansovino, *Facciata della chiesa di San Zulian*, 1553-57

2–3.
Venezia, Alessandro Vittoria, *Facciata della chiesa di San Zulian, particolari della statua bronzea di Tommaso Rangone*, 1557.

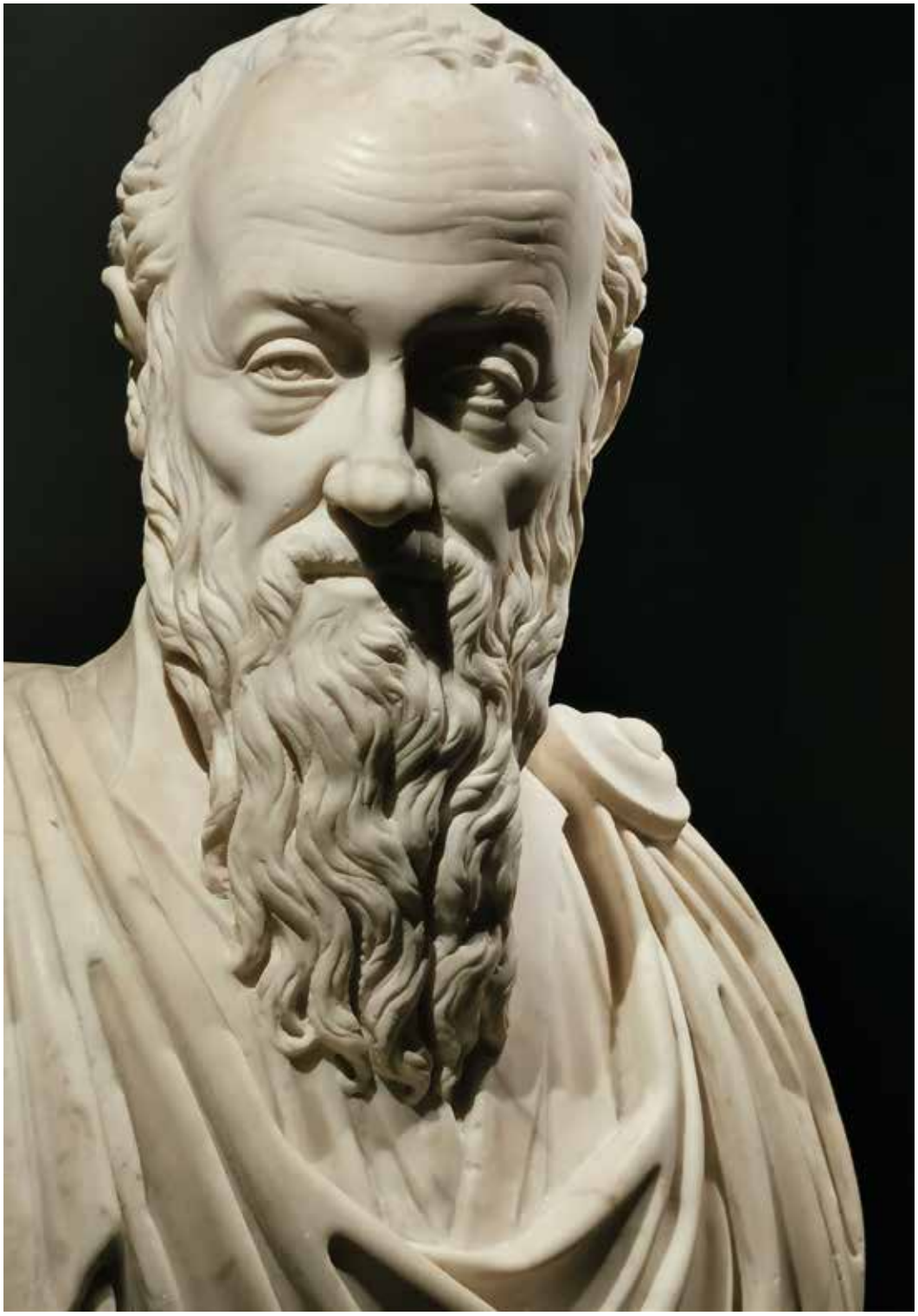




4.
Parigi, Musée du Louvre, Anonimo,
Busto virile,
sec. XIX.

5.
Venezia, Chiesa di Santo Stefano,
Anonimo, replica del busto sul monumento funebre di Giambattista Ferretti, circa 1744.

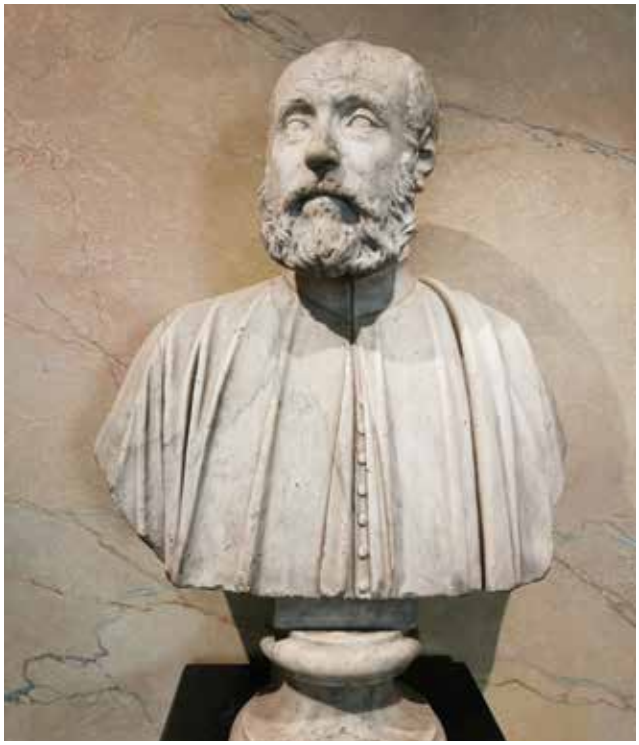
6.
Padova, Museo Civico, Alessandro Vittoria,
Busto di Orsato Giustiniani,
c. 1580.



7.
Parigi, Musée du Louvre, Anonimo,
Busto virile, particolare,
sec. XIX.

8.
Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo,
Alessandro Vittoria,
San Girolamo, particolare del volto,
c.1570.

9.
Venezia, Chiesa di San Sebastiano, cappella Grimani, Alessandro Vittoria, *Busto di Marcantonio Grimani*, 1557.



10.
Parigi, Musée des Arts Décoratifs, Alessandro Vittoria, *Busto di Giambattista Ferretti*, 1557.