

Corso di Dottorato di Ricerca
in Storia delle Arti

L-ART/02 STORIA DELL'ARTE MODERNA
ciclo XXXII

Tesi di Ricerca
in cotutela con il Kunstgeschichtliches Institut
della Goethe-Universität Frankfurt am Main

*I Veronese
della collezione Buckingham
e la committenza artistica
veneziana
della Pia Casa del Soccorso*

Coordinatore del Dottorato
Ch. Prof. Pier Mario Vescovo

Supervisore
Ch. Prof.ssa Martina Frank

Supervisore cotutela
Ch. Prof. Hans Aurenhammer

Dottorando
Sofia Magnaguagno
Matricola 826459

Indice

1.1 <i>Introduzione</i>	p. 4
1.2 <i>Stato dell'arte</i>	p. 9
1.3 <i>Obiettivi</i>	p. 20
2 <i>Le donne del ciclo Buckingham: Paolo Veronese e le immagini sacre nel periodo della Controriforma....</i> p. 24	
3 <i>Analisi iconografica e formale</i>	
3.1 <i>Agar e Ismaele nel deserto</i>	p.43
3.2 <i>Lot e le figlie in fuga da Sodoma</i>	p. 54
3.3 <i>Rebecca al pozzo</i>	p. 63
3.4 <i>Cristo e la Samaritana</i>	p.70
3.5 <i>Susanna e i Vecchioni</i>	p. 78
3.6 <i>Ester di fronte ad Assuero</i>	p. 92
3.7 <i>Cristo e l'Adultera</i>	p.105
3.8 <i>Cristo e il Centurione</i>	p.112
3.9 <i>Unzione di David</i>	p.115
3.10 <i>La Lavanda dei piedi</i>	p. 120
3.11 <i>L'Adorazione dei pastori</i>	p. 122

4. *La Pia casa del Soccorso nel panorama assistenziale veneziano: continuità e tratti distintivi per un'associazione con il ciclo veronesiano* p. 127

5. *Nuove fonti per la storia del collezionismo*

5.1 *Charles de Croy e la corte d'Este: scambi artistici e intellettuali* p. 170

5.2 *Scipione Borgese collezionista di Veronese e la corrispondenza dei fratelli Gagliardi nel 1606: vendita di opere d'arte durante l'Interdetto Veneziano* p. 177

6. *Conclusioni* p. 181

Appendice documentaria p.188

Bibliografiap. 235

Apparato iconografico ... p. 261

Referenze fotografiche...p. 370

1.1 Introduzione

Sono conservati oggi presso la Gemäldegalerie del Kunsthistorisches Museum di Vienna, la National Gallery di Washington e la Galleria del Castello di Praga undici dipinti di grande formato di Paolo Veronese e bottega raffiguranti scene tratte dal Vecchio e Nuovo Testamento: *Agar e Ismaele nel deserto* (fig.1), *Lot e le figlie in fuga da Sodoma* (fig.2), *Rebecca al pozzo* (fig.3), *Cristo e la Samaritana* (fig.4), *Susanna e i Vecchioni* (fig.5), *Ester di fronte ad Assuero* (fig.6), *Cristo e l'Adultera* (fig.7), *Cristo e il Centurione* (fig.8), *L'unzione di David* (fig.9), *La Lavanda dei piedi* (fig. 10) e *L'Adorazione dei pastori* (fig.11).

Queste opere prendono il nome dal collezionista, George Villiers, I Duca di Buckingham, che ne fu in possesso prima che entrassero nelle collezioni imperiali asburgiche, costituenti oggi le raccolte del Kunsthistorisches Museum di Vienna. Il Duca di Buckingham non fu il primo collezionista delle undici tele, infatti dieci delle stesse appaiono registrate nel 1613 nell'inventario del Castello di Beaumont, come proprietà del defunto Charles de Croy, Duca di Aarschot.¹ Nell'inventario del 1635, che censisce i quadri del Duca di Buckingham presenti

¹ L'inventario del 1613 è estremamente preciso e descrive per ogni opera dimensioni, cornici e soggetto. Sono registrate, dal numero 44 al numero 54, le opere di Veronese costituenti la serie, nota poi come “Serie del Duca di Buckingham”, ma al posto della *Lavanda dei piedi* è censita una *Fuga in Egitto*. Stando all'inventario, presso il castello di Beaumont erano presenti: una Natività di Cristo con San Giuseppe, pastori e mucche [*L'Adorazione dei pastori*]; una donna adultera rimproverata da Cristo [*Cristo e l'Adultera*]; la fuga in Egitto della Vergine; il centurione che supplica Cristo per le cure del figlio [*Cristo e il Centurione*]; una rappresentazione della donna di Samaria [*Cristo e la Samaritana*]; due vecchi che desiderano violentare Susanna [*Susanna e i Vecchioni*]; la regina Ester presentata a un re [*Ester di fronte ad Assuero*]. Segue la descrizione di quattro tele, non riconosciute precisamente nel soggetto, che possono essere identificate con *L'Unzione di David*, *Agar e Ismaele nel deserto*, *Rebecca al pozzo* e *La Fuga di Lot con le figlie*. La prima viene descritta come una storia del Vecchio Testamento, raffigurante molti uomini e donne, tra i quali vi è un uomo che versa dell'olio da un vaso all'altro. La seconda tela rappresenta un angelo che porta un messaggio ad una donna che tiene un bambino, mentre la terza viene descritta come la raffigurazione di una donna a braccia seminude, con un uomo vecchio e uno di colore, insieme a molti cammelli. La quarta

nella York House di Londra, sono inventariati dieci degli stessi quadri, sempre con attribuzione a Paolo Veronese, ma al posto della *Fuga in Egitto* compare *La Lavanda dei Piedi*.² Tra i dipinti censiti nell'inventario del 1635 non viene menzionata *L'unzione di David*, presente invece nella lista redatta da Brian Fairfax³, che registra le opere in possesso del Duca di Buckingham prima che queste confluissero a Praga nel 1648, quando la collezione inglese venne acquistata nel mercato antiquario di Anversa da Leopoldo Guglielmo Arciduca d'Austria, per essere destinata alla residenza imperiale del fratello Ferdinando III.⁴ I dipinti acquisiti, ad eccezione della *Lavanda dei Piedi* e *L'Adorazione dei pastori*, che rimasero a Praga, furono trasferiti a Vienna in parte nel 1723 e ancora nel corso dell'Ottocento⁵; nel 1952 la *Rebecca al Pozzo* fu ceduta dal museo viennese alla National Gallery di Washington.⁶

Rimane ad oggi sconosciuta la committenza veneziana e la destinazione originaria delle tele, mentre risalta nel ciclo la presenza di soggetti femminili. A chi potevano essere rivolti dei dipinti raffiguranti *Agar*, *Rebecca*, *Le figlie di Lot*, *La Samaritana*, *Susanna*, *Ester*, e *L'Adultera*? Potevano essere le donne accolte nella Casa del Soccorso le destinatarie di un'opera così complessa e unica, nel suo genere, nel panorama artistico veneziano?

La serie di Paolo Veronese vide la propria genesi in un momento storico in cui la tematica femminile nella trattatistica rinascimentale aveva avuto un grande exploit. Testi che discutevano la condizione della donna, la sua formazione come donna cristiana, fosse vergine, sposa, o vedova, la definizione dei suoi ruoli familiari e domestici, e in primis di obbedienza al marito, erano diventati un *must* dell'editoria veneziana. Se nel Quattrocento i famosi trattati di Francesco Barbaro *De re uxoria* (1416) e di Leon Battista Alberti *Della famiglia* (1441) si

ed ultima tela viene proposta come la rappresentazione di tre persone che si tengono per mano, più un uomo e un giovane ragazzo indicanti qualcosa. Cfr. Alexandre Pinchart, *Archives des Arts, des Sciences et des Lettres: documents inédits*. Vol.I, Grand (Imprimerie et Lithographie De L. Hebbelynck), 1860, pp. 158 e ss.

² Randall Davies, "An Inventory of the Duke of Buckingham's Pictures, etc., at York House in 1635." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 10 No. 48. (March 1907) pp.379-382.

³ Brian Fairfax, *A Catalogue of the Curious Collection of Pictures of George Villiers, Duke of Buckingham*. London (Bathoe) 1758, pp. 6-7.

⁴ Klaudia Garas, "Die Sammlung Buckingham und die Kaiserliche Galerie." *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (40-1987), pp. 115-116.

⁵ Ibidem

⁶ Archivio della Gemäldegalerie del Kunsthistorisches Museum.

concentravano sul ruolo morale e pratico della donna nella famiglia,⁷ nel Cinquecento si specificano sempre più le virtù cristiane che dovevano essere alla base della buona condotta familiare, incentrata principalmente sulla figura femminile. Nell'ordinamento politico-sociale e nel clima sempre più disciplinante della prima età moderna la donna otteneva il proprio riconoscimento sociale se rispondeva ad uno dei tre stati di vita convenzionali, ovvero verginale, maritale o vedovile, assolvendo con obbedienza e fede cristiana il proprio ruolo domestico.

Il tema dell'obbedienza femminile rispetto all'autorità maschile veniva affrontato in diversi trattati dell'epoca cinquecentesca, a partire da quello dell'umanista Giovanni Pontano edito in latino per la prima volta a Napoli nel 1480 e volgarizzato nel 1568 per le stampe veneziane di Gabriel Giolito de Ferrari. Nel *Trattato dell'Obbedienza* Pontano sottolinea l'importanza politico-sociale del matrimonio ricorrendo ad un parallelo con il rapporto servo\padrone per discutere la centralità dell'obbedienza femminile quale garanzia per il felice andamento del matrimonio. Il disciplinamento della donna, vivere secondo le regole del marito, era necessario per la tranquillità familiare e di conseguenza per quella cittadina. Anche il trattato *De l'Institutione de la femina christiana vergine, maritata o vedova* di Juan Luis Vives (Venezia, 1546) pone al centro la questione dell'obbedienza come valore fondamentale nella vita matrimoniale per garantire l'ordine sociale e naturale. La subordinazione femminile nei confronti dell'autorità maschile viene considerata un valore acquisito dalla donna durante la crescita nella famiglia d'origine, dalla quale doveva apprendere la consapevolezza di un'inferiorità fisica ed emotiva rispetto all'uomo. La disciplina delle passioni era un carattere fortemente legittimante per la sposa all'interno del matrimonio, così come il riconoscimento del proprio ruolo domestico e familiare. Lodovico Dolce, nel dialogo *Dell'Institution delle donne* (Venezia, 1545), propone il tema dell'obbedienza non come una sottomissione servile al marito, ma come condizione peculiare della donna “*per servire a sé medesima*”. Lo sposo viene considerato l'unico signore della donna, dopo Dio, le cui richieste devono essere

⁷ Constance Jordan, *Renaissance Feminism*. London (Cornell University Press), 1990, pp. 41-54.

esaudite *“come legge divina”* e la cui volontà deve essere anteposta a tutto, anche alla pratica religiosa.⁸

La trattatistica metteva in luce anche le virtù che dovevano incarnare vergini, spose e vedove. Gli autori ricorrevano spesso ad esempi di virtù desunti dal mondo classico o dalla Bibbia, oppure rappresentati da qualche figura femminile contemporanea. Per le donne vergini, nel trattato del Vives, innumerevoli sono gli esempi di donne caste da imitare, a partire da Lucrezia romana fino all'esempio di modestia, temperanza e umiltà della Vergine Maria.⁹ Lavinia, Rebecca e Sara sono altri esempi raggardevoli per mostrare alle donne con quale disposizione d'animo pacato e timido bisognasse andare incontro al futuro marito, scelto dalla famiglia d'origine.¹⁰ Altrettanto ricco è il repertorio di Lodovico Dolce nell'*Institution delle donne*, in cui l'autore afferma che *“l'istoria è maestra di vita”*.¹¹ Troviamo dunque donne del mondo classico, ma anche di quello biblico, come Giuditta, che deve essere *“unniversale esempio a tutte le vedove.”*¹² Diversi invece sono gli esempi che propone Agostino Valier, che discute, come il Dolce, la formazione della perfetta vergine, della perfetta maritata e della perfetta vedova nell' *Institutione d'ogni stato lodevole delle donne cristiane* (Venezia, 1575).¹³ Qui l'autore pone come mirabili esempi di virtù domestica e famigliare la *“savia Rebecca”*, Rachele, e Sara, quali esempi del Vecchio Testamento che ben possono esemplificare il modello di virtù femminile da imitare per le maritate.¹⁴ Per le vergini, chiamate dall'autore *demesse*, l'esempio per eccellenza è Marta, mentre per le vedove ancora Giuditta.¹⁵

⁸ Daniela Solfaroli Camillocci, *“L'obbedienza femminile tra virtù domestiche e disciplina monastica.”* In *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo: studi e testi a stampa*. Ed. G. Zarri. Roma (Ed. di Storia e Letteratura), 1996, pp. 269-273.

⁹ Giovan Lodovico Vives da Valenza, *De l'ufficio del marito*. Venezia (Vincenzo Vaugris) 1546, c. 82v per Lucrezia, e cc. 96r-96v per la Vergine.

¹⁰ Ivi, pp. 117v – 118r.

¹¹ *Dialogo di M. Lodovico Dolce della institution delle donne secondo li tre stati che cadono nella vita humana*. Venezia (Giolito de Ferrari) 1545, p. 21v.

¹² Ivi, p. 77r.

¹³ Agostino Valier, *Institutione d'ogni stato lodevole delle donne cristiane*. Ed. Francesco Lucioli. Cambridge (The Modern Humanities Research Association) 2015, pp. 1-5.

¹⁴ Ivi, p. 111 e p. 114: *“Perciò la santa Chiesta desidera sapienza nelle maritate, dicendo: 'Sia questa sposa savia come Rebecca, la quale mostrò gran saviezza in molte azioni sue, ma principalmente consigliando Jacob, suo diletissimo figliuolo, a fuggire el furore di Esaù.”*

¹⁵ Ivi, p. 19 e 25.

I modelli di virtù proposti sono strettamente connessi alle letture che si dovevano favorire. Per esempio, Vives suggerisce che le donne, una volta imparato a leggere e scrivere, dovessero copiare i versi delle Sacre Scritture o dei grandi filosofi, affinché gli rimanessero impressi nella mente.¹⁶ Oltre che nei trattati sulla donna, illustri esempi di virtù femminili si potevano leggere anche in un altro genere letterario diffuso a partire dalla fine del Cinquecento, ovvero i cataloghi delle donne illustri, tra i quali il quattrocentesco *De mulieribus claris* di Boccaccio si distingueva come capofila.¹⁷ In questo contesto si inseriscono *Le Vite delle donne illustri della Scrittura Sacra* di Tommaso Garzoni, edite per la prima volta nel 1586 a Venezia per le stampe di Domenico Imberti, in cui si raccoglievano, distinte per modelli positivi e negativi, le vite delle donne del Vecchio e Nuovo Testamento.¹⁸ Destinate esplicitamente al pubblico femminile, le biografie miravano ad esaltare le virtù domestiche e religiose delle donne del tempo, che dovevano guardare a virtuosi modelli femminili incentrati sulla famiglia e sul matrimonio.¹⁹

Considerato questo contesto culturale letterario di riferimento, la serie di Veronese avrebbe potuto inserirsi coerentemente nella decorazione della Pia Casa del Soccorso di Venezia, per illustrare alle donne virtuosi modelli femminili desunti dalla Bibbia cui conformarsi?

¹⁶ Juan Luis Vives, *The education of a Christian Woman*. Ed. Charles Fantazzi. Chicago (The University of Chicago Press), 2000, p. 18 e 71 (paragrafo 29). Sul tema dell'educazione e delle letture consigliate alle donne: Beatrice Collina, “Educazione e cultura femminili a Venezia fra Rinascimento e Controriforma”. In *Educazione al femminile: dalla parità alla differenza*. Ed. E. Beseghi e V. Telmon. Firenze (La Nuova Italia), 1992, pp. 275-288.

¹⁷ Beatrice Collina, “L'esemplarità delle donne illustri fra umanesimo e controriforma.” In *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo: studi e testi a stampa*. Ed. G. Zarri. Roma (Edizioni di Storia e Letteratura), 1996, pp. 103-119.

¹⁸ Ivi, pp. 117-118.

¹⁹ Maria Furbini Leuzzi, “Vita coniugale e vita familiare nei trattati italiani fra XVI e XVII secolo.” In *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo: studi e testi a stampa*. Ed. G. Zarri. Roma (Edizioni di Storia e Letteratura), 1996, pp. 253-267. Sul testo del Garzoni, destinato a un pubblico femminile, si veda l'introduzione di Beatrice Collina all'edizione del 1994: Tommaso Garzoni, *Le vite delle donne illustri della Scrittura sacra : con l'aggionta delle vite delle donne oscure e laide dell'uno e l'altro Testamento e un discorso in fine sopra la nobiltà delle donne*. Ed. Beatrice Collina. Ravenna (Longo) 1994.

1.2 Stato dell'arte

Dopo i cataloghi viennesi del Mechel (1873) e dell'Engert (1884), che censivano i quadri con storie del Vecchio e Nuovo Testamento conservati al Kunsthistorisches Museum, è Pietro Caliari nella sua monografia del 1888 sul pittore veronese a prendere in considerazione la serie, citando per esteso il gruppo di otto opere presenti a Vienna: *"Il Centurione, Susanna e i due vecchi, Fuga di Lot, Rebecca al pozzo, Cristo e la Samaritana, Agar ed Ismaele, L'Adultera, Ester davanti Assuero."* Senza menzionare *La Lavanda dei piedi* e *L'Adorazione dei pastori* conservate a Praga, e l'*Unzione di David* presente al Museo di Vienna, dipinti facenti altrettanto parte della collezione del Duca di Buckingham, Caliari riporta parte della storia collezionistica delle opere, citate nel catalogo di *"Giorgio Villier, stampato a Buckingham da Brian Fairfax"*, che registrava in origine, riporta genericamente, *"dieci storie del Vecchio e Nuovo Testamento."* Caliari è il primo critico a soffermarsi sulla funzione di questi dipinti, sottolineando che queste storie furono *"dipinte da Paolo per uno scopo decorativo."* Considerando quindi la serie autografa, ma senza porsi problemi sulla datazione, il Caliari chiude la sua breve trattazione riprendendo la storia collezionistica delle opere *"vendute ad Anversa per la corte di Vienna e spedite nel castello di Praga."*²⁰

Nella critica ottocentesca si inserisce il contributo di Franz Wickhoff, che declassa la serie ad un'opera realizzata probabilmente da Francesco Montemezzano, senza attribuirgli neanche il valore di opera di bottega.²¹

Passando al Novecento, segue al silenzio dell'Osmond (1927) e del Venturi (1928) l'apprezzamento di Giuseppe Fiocco, il primo critico ad ammirare i preziosi valori pittorici dell'ultimo Veronese. Nella monografia su Veronese del 1934 vengono presentate tutte le opere del pittore conservate a Vienna. Il ciclo viene ritenuto espressione esemplare

²⁰ Pietro Caliari, *Paolo Veronese: sua vita e sue opere*. Roma (Forzani), 1888, p.211.

²¹ Franz Wickhoff, "Les Écoles d'Italie au Musée de Vienne." *Gazette des Beaux-Arts* XXXV 1893 (tomo IX), pp. 130-147, qui p. 139.

dell'ultimo stile del maestro veneto e sono considerati “*preponderatamente*” come autografi *La Susanna al Bagno* e *l'Agar nel deserto*.²² L'autore aveva già menzionato la serie nella sua monografia del 1928, osservando in quest'opera tarda dell'artista il valore più equilibrato della luce rispetto al *Battesimo di Cristo* conservato presso la Pinacoteca di Brera a Milano. Il Fiocco aveva riflettuto poi sul ruolo dei collaboratori, affidando al Montemezzano, chiamato “*collaboratore più dotato dei suoi discepoli*” e “*vero figlio di questo momento paolesco*”, la realizzazione del ciclo. Il critico ritiene infatti che l'ideazione sia propria di Veronese, ma non del tutto l'esecuzione pittorica. Fiocco, molto attento ai valori della luce nella serie, mette in risalto i cieli temporaleschi dei “*notturni*”, caratterizzati da “*bagliori improvvisi*” ed “*effetti pirotecnicci*”. Oltre ad apprezzare la qualità pittorica della tela raffigurante *Agar*, riconducibile a suo giudizio al pennello di Paolo, il critico si sofferma anche sul dipinto con *Susanna e i Vecchioni*, instaurando per primo un confronto con il frontone di Villa Barbaro a Maser, progettato da Palladio e decorato dal Vittoria.²³ Negli stessi anni della trattazione specifica del Fiocco, Ingersoll-Smouse proponeva uno studio sulle opere di Veronese presenti in Francia, avanzando audaci confronti tra la serie di Buckingham e la serie di Casa Bonaldi, divisa oggi tra il Louvre, Versailles e il Museo di Caen, raffigurante sempre donne del Vecchio e Nuovo Testamento: *Rebecca*, *Ester*, *Susanna* e *Giuditta*.²⁴

Dagli anni Quaranta del Novecento si susseguono gli interventi di Rodolfo Pallucchini, che, sulla scia del Fiocco, si adopera a rivalutare criticamente le realizzazioni dell'ultimo Veronese. Nella monografia veronesiana del 1940 Pallucchini individua nello stile di Paolo caratteristico dell'ottavo e del nono decennio la presenza sempre più importante del paesaggio, cui sono sottesi nuovi valori coloristici e di luce. Debitore degli indirizzi dati dal critico precedente, Pallucchini descrive dettagliatamente *l'Agar nel deserto* e la *Susanna* come testimonianze esemplari dell'ultimo stile. *Agar*, presente anche alla mostra veneziana del 1939 a Ca' Giustinian, ben rappresenta per Pallucchini quella “*vena patetica*” caratterizzata da un “*fraseggio vegetale e paesaggistico, trapunto di luci e controluci*”, in cui, nell'atmosfera notturna vibrano lumeggiature di luce, diffuse dall'angelo e proiettate sulla chioma e sulle vesti della protagonista, mentre il frontone alle spalle di Susanna si tinge di un'inedita luce

²² Giuseppe Fiocco, *Paolo Veronese: 200 tavole in fototipia*. Roma (Casa editrice d'arte Valori Plastici), 1934, p. 123.

²³ Giuseppe Fiocco, *Paolo Veronese: 1528-1588*. Bologna (Apollo), 1928, pp. 97-100.

²⁴ Florence Ingersoll-Smouse, “L'Œuvre peint de Paul Véronèse en France.” *Gazette des Beaux-Arts* LXX (II), pp. 25-48, vedi pp. 27 e seguenti.

lunare che rende la scenografia “*un'apparizione fantastica*.²⁵ Lo studio della serie viene approfondito poi negli anni Sessanta, come testimoniato dalle dispense universitarie, conservate in formato dattiloscritto presso la Fondazioni Giorgio Cini di Venezia, in cui il critico dedica un capitolo consistente alle “*Scene bibliche di Vienna e la nuova concezione paesistica*”, riprendendo molte considerazioni formulate nella prima monografia del 1940. Per primo Pallucchini sostiene che le opere dovevano costituire un “*grande fregio*”, considerato il punto di vista ribassato che caratterizza le tele, le quali furono, a suo giudizio, “*ideate e realizzate da Paolo, talvolta con l'aiuto della bottega*.²⁶ Nel 1966 l'autore dedica a Paolo Veronese un'apposita voce nell'*Enciclopedia Universale dell'Arte*, in cui ricorda le Storie del Vecchio e del Nuovo Testamento del Museo di Vienna come “*composizioni religiose*”, che sviluppano “*l'elemento paesistico*” “secondo un'inedita intonazione poetica”, essendo caratterizzate da una “*sceneggiatura movimentata*” che viene a crearsi nei dipinti grazie ad “*alberi verzicanti di fronde*.²⁷ Queste opere sono inoltre per il critico testimonianza di un più approfondito studio dei colori espressivi e di “*un armonioso ritmo formale, mediante il quale si bilanciano le figure*.²⁸ Anche nella monografia del 1984 Pallucchini dedica un capitolo alla serie di Vienna, ripercorrendone la storia critica, che si era arricchita nel frattempo degli interventi di Alessandro Ballarin (1963 e 1965) e di Jaromír Neumann (1962 e 1964). Pallucchini, come nelle dispense universitarie, riserva ad ogni dipinto della serie una descrizione critica, considerando la nuova bibliografia in materia. Come elemento di novità rispetto agli interventi precedenti, egli indica che il grande e nuovo fervore paesaggistico di Veronese sia stato dovuto all'impulso datogli da Paolo Fiammingo.²⁹ Inoltre, sostiene che le sette opere conservate a Vienna, insieme alla *Rebecca al pozzo*, ceduta nel frattempo dal museo viennese alla National Gallery di Washington, costituiscono un gruppo organico di opere, isolandole dalle due tele di Praga, ambientate in interni e caratterizzate da un diverso punto di vista.³⁰

Dopo il breve articolo del 1963, che catalogava le opere di Veronese presenti nel castello di Praga, rivelando l'influenza dell'ultimo Bassano e del Tintoretto nella *Lavanda dei piedi*, è Alessandro Ballarin nell'articolo del 1965 pubblicato in *Arte Veneta* a tentare di proporre

²⁵ Rodolfo Pallucchini, *Veronese*. Bergamo (Istituto italiano d'Arti Grafiche), 1940, pp. 34-35.

²⁶ Idem, *Dispense Universitarie 1963-64*, pp. 117-120.

²⁷ Rodolfo Pallucchini voce *Veronese* in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIV, p. 731.

²⁸ Ibidem

²⁹ Rodolfo Pallucchini, *Veronese*. Milano (Mondadori), 1984, p. 155.

³⁰ Ivi, p. 161.

l'autografia per l'intera serie.³¹ Il critico padovano riconsidera le posizioni di Neumann (1962 e 1964), che suggeriva di suddividere la serie in tre gruppi di opere: *Agar*, la *Samaritana*, la *Rebecca* e la *Lavanda dei piedi*, da attribuirsi a Paolo (la prima opera considerata autografa, le altre eseguite con aiuti); *l'Adultera*, il *Centurione*, e le *Figlie di Lot* da attribuirsi al fratello Benedetto; ed infine *Ester*, la *Susanna* e *L'Adorazione dei pastori* di Praga al figlio Carletto. Neumann nel suo articolo del 1964 aveva poi riconsiderato i dipinti rimasti a Praga, spiegando, in parte, le ragioni delle nuove scelte attributive. Dopo aver ricordato il disegno preparatorio di composizione per la *Lavanda dei piedi*, conservato al Kupferstichkabinett di Berlino, Neumann aveva evidenziato come quest'opera conservata a Praga si caratterizzasse di parti autografe e parti eseguite dalla bottega, per il modellato di teste e mani non all'altezza dell'operato del Veronese.³² L'intervento del maestro veneto nella stessa opera sarebbe però dimostrato, secondo il Neumann, nel "fresco ed energico tono pittorico" riscontrabile nelle figure di Cristo e dell'Apostolo Pietro; nei guizzi di colore che risaltano nelle pieghe delle vesti e nell'aureola di Cristo.³³ Per quanto riguarda *L'Adorazione dei pastori*, il curatore della Galleria del Castello di Praga aveva tentato di spiegare la confusione dei vecchi inventari che attribuivano il quadro a Jacopo Bassano, riconducendo il dipinto all'invenzione di Carletto Caliari.³⁴ Il figlio di Paolo aveva trascorso un periodo alla scuola del Bassano, da cui deriverebbero quei tratti di realismo che caratterizzano il soggetto, come la raffigurazione dei pastori inginocchiati e visti di spalle.³⁵

Nell'articolo del 1965 Ballarin è il primo a proporre una datazione precisa, attorno al 1585.³⁶ Contro le posizioni di Neumann, il critico afferma di non riscontrare "alcuna diversità di mano" né "alcun dislivello di qualità" tra le opere, rivalutando in primis la tela con *Lot e le figlie*, che il Neumann era incerto se attribuire a Benedetto o Carletto.³⁷ Ballarin procede anche con la rivalutazione delle tele a sfondo architettonico, considerando una prerogativa dell'ultimo Veronese quelle architetture ormai svincolate dalla loro funzione scenografica, che si

³¹ Alessandro Ballarin, "Osservazioni sui dipinti veneziani del Cinquecento nella Galleria del Castello di Praga." *Arte Veneta* (19 -1965), pp. 59-82.

³² Jaromír Neumann, "Le scoperte del Castello di Praga." *Antichità viva* (III -1964, n.2), pp. 13-14.

³³ Ivi, ill. 3

³⁴ Ivi, ill.4

³⁵ Ivi, ill. 5

³⁶ Ballarin 1965, p. 73

³⁷ Ivi, p. 72

impongono nello spazio e contro il cielo aperto come “*elementi smarriti*”, frutto della “*fantasia del pittore*”, che conduce verso “*esiti irreali e rarefatti*”.³⁸ Dopo aver analizzato nel dettaglio le tele di Vienna, e prima di soffermarsi sulla *Lavanda dei piedi* e sull’*Adorazione dei pastori* di Praga, Ballarin sostiene che l’invenzione e l’esecuzione delle sette tele di Vienna e quella di Washington sia da attribuirsi unicamente al Veronese e che l’intero ciclo ne è “*espressione esemplare dei pensieri estremi*”.³⁹ Il critico inoltre considera la *Lavanda dei piedi*, dal punto di vista coloristico, il “*punto d’arrivo nell’evoluzione del maestro*”, ispiratosi probabilmente al colorismo materico dell’ultimo Tiziano. Non declassa infine l’*Adorazione dei pastori* ad opera di bottega, apprezzandone, oltre che alcuni intervalli pittorici, la composizione, caratterizzata da un “*impiego coraggioso di spazi vuoti*” e da un “*equilibrio fra parte architettonica e figure*.⁴⁰

Prima dei contributi specifici del Neumann e di Ballarin si segnalano i brevi interventi di Bernard Berenson (1958) e Luisa Vertova (1960). Il primo cita gli otto dipinti conservati al Museo di Vienna come autografi di Veronese in *Pitture italiane del Rinascimento: La scuola veneta*⁴¹, mentre la seconda studiosa associa alla serie di Buckingham e alla serie di Casa Bonaldi due opere di Veronese raffiguranti *Susanna e i vecchioni* e *Rebecca al pozzo* conservate nella collezione di Lord Yarborough⁴². Segue nel 1965, sempre nel *Burlington Magazine*, il contributo del Gottheiner, che ricorda la *Lavanda dei Piedi* e L’*Adorazione dei pastori* di Praga sulla scorta del Neumann, citando la prima come opera di Paolo con degli interventi della bottega, e la seconda come un’invenzione di Paolo e Carletto.⁴³

Sul finire degli anni Sessanta i dipinti conservati a Vienna e la *Rebecca al pozzo* della National Gallery di Washington vengono presi in esame da Cecil Gould nel suo contributo *Observations on the role of decoration in the formation of Veronese’s art*, pubblicato nel 1967 tra gli *Essays*

³⁸ Ivi, p. 73

³⁹ Ivi, p. 74-75

⁴⁰ Ivi, pp.75-79

⁴¹ Bernard Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. La scuola veneta*. London (Phaidon Press); Firenze (Sansoni) 1958, p. 143.

⁴² Luisa Vertova, “Some late Works by Veronese.” *Burlington Magazine* 102 (February 1960), pp. 68-69.

⁴³ T. Gottheiner, “Rediscovery of Old Master at Prague Castle.” *Burlington Magazine* 107 (December 1965), p. 602

*in the history of art presented to Rudolf Wittkower.*⁴⁴ Nel contributo lo studioso si interessa alla possibile disposizione dei dipinti entro una decorazione a fregio, evidenziando come vi siano tra questi evidenti differenze nella struttura compositiva; differenze spiegabili in relazione al punto di vista da cui dovevano essere fruibili le opere nell'assetto originario. Cecil Gould nota come le figure si dispongano prevalentemente sulla sinistra nel dipinto con *Lot e le figlie* e in quello con la *Rebecca al pozzo*, così da pensare che questi potessero essere intesi per un'osservazione da destra. Nella *Susanna e i vecchioni* e in *Ester difronte ad Assuero* le figure affollano la parte destra del quadro, probabilmente perché pensati per una fruizione da sinistra. Relativamente simmetrica, prosegue il Gould, è invece la disposizione delle figure nelle tele raffiguranti *Cristo e la Samaritana*, *Cristo e l'adultera* e *Agar e Ismaele*, quindi da intendersi per una visione frontale. Lo stesso varrebbe per il dipinto con *Cristo e il Centurione*, anche se per lo studioso l'assetto sarebbe meno simmetrico che nelle altre tele. Inoltre Gould sostiene che la tela con *Susanna e i vecchioni* sarebbe stata concepita per un punto di vista più alto rispetto *Cristo e la Samaritana*, forse per essere collocata in una fila superiore, e permettendo quindi una certa flessibilità per la disposizione dell'intero gruppo.⁴⁵ L'anno successivo i dipinti vengono pubblicati nel catalogo completo sul Veronese di Marini, che brevemente cita ogni tela, sostenendone o meno l'autografia veronesiana.⁴⁶ Nel 1970 compare su *Arte Veneta* un articolo di Luciana Crosato Larcher, inerente l'attività di Benedetto Caliari, fratello di Paolo.⁴⁷ Per la studiosa, Benedetto avrebbe collaborato nella realizzazione del dipinto esposto al Museo del Prado, *Susanna e i vecchioni*: questa composizione viene ritenuta una variante della tela di Vienna. Spetterebbe a Paolo la realizzazione di Susanna, di maggiore qualità esecutiva, mentre il disegno rigido delle figure maschili, insieme al mancato senso prospettivo della scenografia sullo sfondo, e la relativa mancanza di luminosità, farebbero pensare all'intervento di Benedetto.⁴⁸ L'attenzione ai particolari luministici come segni contraddistintivi dello stile del capo bottega coinvolgono anche *Lot e le figlie* del Kunsthistorisches Museum, in cui risalterebbe sullo sfondo del bosco una luce aranciata da ricondursi a quella visibile nella *Caduta della manna* del Veronese conservata nella chiesa

⁴⁴ Cecil Gould, "Observations on the role of decoration in the formation of Veronese's art." In *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower*. London (Phaidon Press) 1967, pp. 123-127.

⁴⁵ Ivi, p. 125.

⁴⁶ Remigio Marini, *L'opera completa del Veronese*. Milano (Rizzoli), 1968, pp. 122-123.

⁴⁷ Luciana Crosato Larcher, "Note su Benedetto Caliari." *Arte veneta* (23-1970), pp. 115-130.

⁴⁸ Ivi, p. 124.

veneziana dei Santi Apostoli, opera, secondo il Ridolfi, iniziata da Paolo ma finita dagli *haeredes*.⁴⁹

Nella monografia veronesiana di Terisio Pignatti, edita nel 1976, la serie viene considerata sia nella parte generale, sia nel catalogo delle opere, in cui le tele vengono discusse singolarmente. Nonostante venga riconosciuta una coerenza strutturale e formale per l'intero ciclo, Pignatti segnala delle discontinuità nell'esecuzione pittorica.⁵⁰ Tali considerazioni vengono ribadite nella successiva monografia del 1995, redatta assieme a Filippo Pedrocchetto.⁵¹ Qui la serie viene considerata espressione del “*patetismo estremo*” del maestro; vengono recuperate quelle considerazioni già della monografia del Pignatti, che vedeva sviluppati nei dipinti quei “*valori cromatici, cupi e quasi notturni*” del momento rudolfino, in cui un rinnovato interesse per il paesaggio si univa a una nuova intensa drammaticità.⁵²

Gli anni Ottanta si distinguono per degli interventi sulla grafica. Howard Coutts pubblica nel 1980 in *Master Drawings* un disegno in tinta marrone e bianca su carta brunastra, conservato alla National Gallery of Scotland ad Edimburgo, raffigurante uno dei due cani presenti nel dipinto viennese con la *Susanna e i due vecchi*.⁵³ Quattro anni dopo Richard Cocke arricchisce la sua monografia sui disegni del Veronese con dei contributi dedicati alla serie di Buckingham: al numero 120 del catalogo pubblica un nuovo studio per la *Lavanda dei piedi* di Praga, altro rispetto a quello già noto conservato a Berlino, e al numero 207 presenta un disegno di repertorio raffigurante a mezzo busto *La donna adultera*.⁵⁴ Nel 1989 esce tra gli *Studies in the History of Art* il contributo di Beverly Louise Brown, *Replication and the art of Veronese*, in cui la studiosa segnala che i dipinti di Veronese della collezione Buckingham all'inizio del Seicento erano in possesso di Charles de Croy, duca d'Aarschot, come testimoniato dall'inventario dei beni del castello di Beaumont datato 1613, e ipotizza che le opere fossero state acquistate a Venezia presso gli *haeredes* di Veronese dal Duca stesso, nel 1595, in occasione del suo viaggio veneziano.⁵⁵ Brown dichiara di essere approssimativamente d'accordo con la suddivisione

⁴⁹ Ivi, p. 129.

⁵⁰ Terisio Pignatti, *Veronese: l'opera completa*. Vol. II. Venezia (Alfieri), 1976, p.97.

⁵¹ Terisio Pignatti e Filippo Pedrocchetto, *Veronese*. Vol. II. Milano (Electa), 1995, p. 326.

⁵² Sul manierismo rudolfino: Ivi, p. 319-320.

⁵³ Howard Coutts, “A Veronese drawing in Edinburgh.” *Master drawings* (2-1980), pp. 142-144.

⁵⁴ Richard Cocke, *Veronese's drawings: a catalogue raisonne*. London (Sotheby), 1984, pp. 281-281 e 374-375.

⁵⁵ Beverly Louise Brown, “Replication and the art of Veronese.” *Studies in the History of Art* (20-1989), pp. 111-124. Nella sua ricostruzione Brown confonde Charles Croy con il padre

delle opere in tre gruppi proposta dal Neumann, discutendo per ogni quadro la relativa qualità stilistica. Sulla base delle analisi tecnologiche condotte sul dipinto, la studiosa sostiene che la *Rebecca al pozzo* della National Gallery di Washington non sia opera autografa di Veronese, perché il disegno preparatorio sottostante, rilevato ai raggi x, non presenta variazioni e modifiche in corso d'opera che attesterebbero l'estro creativo del capo bottega, attribuendo quindi l'opera al fratello Benedetto. Brown discute inoltre l'autografia della *Rebecca* conservata nella collezione del Conte di Yarborough, indicando che la figura della protagonista è modellata sul rovescio della *silhouette* di quella di Washington, cui sarebbe sotteso un modello in uso nella bottega. La studiosa segnala inoltre un disegno di repertorio conservato presso il Los Angeles County Museum of Art, raffigurante *Rebecca al pozzo*, che attesterebbe il riutilizzo dello stesso motivo da parte dei collaboratori di Veronese per la realizzazione di altre opere. Brown riconsidera infine un disegno già pubblicato dal Cocke (1984, pp. 238-239), raffigurante teste di cammelli e figure variamente disposte, come disegno d'invenzione per le tele dello stesso soggetto.⁵⁶

Gli anni Novanta sono invece ricchi di nuove proposte sulla possibile provenienza del ciclo. Il primo contributo è un saggio di Beverly Louise Brown del 1990, *The so-called Duke of Buckingham series*, pubblicato in *Nuovi Studi su Paolo Veronese*.⁵⁷ La studiosa ipotizza come possibile provenienza delle opere il convento veneziano delle Convertite, affermando tuttavia di non aver reperito la relativa documentazione d'archivio. Propone inoltre una ricostruzione del ciclo su base tipologica, per cui i dipinti con scene tratte dal Vecchio Testamento avrebbero fatto da *pendant* a quelli con episodi del Nuovo, dovendosi intendere come prefigurazioni. Procedendo in questo senso, Brown inserisce nella sua ricostruzione anche *L'Unzione di David*, dipinto sempre conservato nel museo viennese. Il secondo contributo è lo studio di Klaudia Garas su *Veronese e il collezionismo del Nord nel XVI-XVII secolo*, in cui viene identificata una prima possibile trattativa per la vendita dei dipinti nel 1606, grazie ad una lettera di Josef Heinz a Ernst von Schaumburg, in cui vengono menzionate delle opere di Veronese con scene tratte

Philippe, in viaggio a Venezia nel 1595, dove morì lo stesso anno di morte improvvisa. Per la corretta ricostruzione storica: Hans Aurenhammer, “*Quadri numero sette esistenti nella sagrestia di San Giacomo della Zueca fatti per mano del q. Paolo Veronese*”: Zur Provenienz und ursprünglichen Bestimmung einiger Bilder Veroneses und seiner Werkstatt im Wiener Kunsthistorischen Museum.” *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* (1-1999), p. 153.

⁵⁶ Brown 1989, pp.114 e seguenti.

⁵⁷ Beverly Louise Brown, “The so-called Duke of Buckingham series.” In *Nuovi Studi su Paolo Veronese*. Ed. Massimo Gemin. Venezia (Arsenale), 1990, pp. 231-240.

dall'Antico e Nuovo Testamento destinate ad essere vendute.⁵⁸ Segue il contributo di Friderike Klauner, *Zu Veroneses Buckingham-Serie*, pubblicato un anno dopo nel *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, in cui la studiosa indica come possibile contesto di origine del ciclo un convento o una confraternita religiosa controriformata veneziana, non identificata, e possibilmente legata all'ordine dei Gesuiti.⁵⁹ Friderike Klauner propone come Beverly Louise Brown una possibile lettura del ciclo su base tipologica, ma non considera nella sua ricostruzione l'*Unzione di David* ed evidenzia il diverso carattere stilistico e concettuale delle due tele di Praga, riconducibili al tema dell'umiltà, lasciando sottintendere una possibile esclusione dal gruppo originario. A questi contributi segue la recensione di Hans Aurenhammer sui *Nuovi Studi su Paolo Veronese*, in cui lo studioso ribadisce la differenza delle tele di Praga caratterizzate da un numero più elevato di figure rispetto alle tele viennesi e quella di Washington, sostenendo le ragioni della Brown che considera il ciclo eseguito per un committente privato come Charles de Croy, in linea, afferma Aurenhammer, con la tendenza sempre crescente del tardo Cinquecento di eseguire opere per privati. Lo studioso esprime però dubbi sulla ricostruzione su base tipologica proposta dalla Brown, considerando incerto tale approccio di studio per il presente ciclo. Nella recensione Aurenhammer lascia inoltre intravedere una nuova possibile modalità di indagine delle tele con soggetto femminile, evidenziando come fossero apprezzati nel mercato del tempo esempi di virtù femminili, di cui sarebbero testimonianza anche le tele di Casa Bonaldi.⁶⁰ Hans Aurenhammer ha preso in considerazione la serie anche in occasione della mostra viennese sui capolavori del Castello di Praga, tenutasi a Vienna nel 1996, dedicando una scheda di catalogo alla *Lavanda dei piedi* e una all'*Adorazione dei pastori*.⁶¹ Successivamente lo studioso viennese tratta la serie di Buckingham, discutendone la bibliografia in materia, anche nel contributo dedicato ai quadri provenienti dalla sagrestia di San Giacomo alla Giudecca.⁶²

⁵⁸ Klaudia Garas, "Veronese e il collezionismo del Nord nel XVI-XVII secolo." In *Nuovi Studi su Paolo Veronese*. Ed. Massimo Gemin. Venezia (Arsenale), 1990, pp.16-24, vedi p. 20.

⁵⁹ Friderike Klauner, "Zu Veroneses Buckingham-Serie." *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (44-1991), pp. 107-119.

⁶⁰ Hans Aurenhammer, "Rezension von Gemin Massimo: Nuovi studi su Paolo Veronese." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (55-1992), pp. 286-295, vedi pp. 288-289.

⁶¹ Hans Aurenhammer in Vienna 1996, *Meisterwerke der Prager Burggalerie: eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien*, 4. bis. 22. September 1996, pp. 76 e 78.

⁶² Idem, "Quadri numero sette esistenti nella sagrestia di San Giacomo della Zueca fatti per mano del q. Paolo Veronese": Zur Provenienz und ursprünglichen Bestimmung einiger Bilder

All'inizio del nuovo secolo si rintraccia l'intervento di Richard Cocke, in *Paolo Veronese. Piety and Display in an Age of Religious Reform*, edito nel 2001. Lo studioso considera le tele nel capitolo IV della sua opera, dedicato ai dipinti di committenza privata. Cocke esclude quindi, diversamente dalla Klauner, che le opere fossero destinate ad un istituto religioso. Riprendendo le posizioni della Brown, Cocke considera l'*Unzione di David* parte integrante del ciclo, ritenendolo il punto di partenza di una decorazione realizzata nel corso degli ultimi anni di vita di Veronese, che avrebbe lasciato concludere l'opera alla bottega. Secondo l'autore sarebbero inoltre autografi di Veronese *Cristo e la Samaritana*, *Agar nel deserto* e la *Lavanda dei piedi*.⁶³ Segue l'intervento di David Rosand nella sua monografia sul Veronese edita nel 2012, in cui viene sottolineato come il colore eccelle in solo quattro dipinti della serie, quelli a fondo paesaggistico, a discapito degli altri lasciati prevalentemente all'imitazione del genio coloristico di Paolo. Rosand sottolinea inoltre che nulla è noto sulla destinazione d'origine dei dipinti.⁶⁴ Un anno dopo esce la monografia italiana sul Veronese a cura di Alessandra Zamperini, in cui viene ricordata la serie di Buckingham tra le opere dell'artista che rappresentano eroine bibliche.⁶⁵ Sempre nel 2013 viene pubblicato un breve, ma significativo intervento di Fabrizio Biferali, che prende in considerazione i dipinti in *Paolo Veronese tra Riforma e Controriforma*. Lo studioso instaura un confronto con le tele di San Nicolò ai Frari, caratterizzate da "toni cupi e figure monumentali entro paesaggi rigogliosi e avvolgenti", mettendo in evidenza per primo come nelle opere divise tra Vienna, Washington e Praga il racconto biblico sia illustrato con chiarezza didascalica, propria dei dettami del Concilio di Trento.⁶⁶ Ancora del 2013 è il breve contributo, da cui prende le mosse il presente lavoro, di Augusto Gentili, che suggerisce di approfondire le ricerche per la storia della committenza attorno alla Pia Casa del Soccorso, un istituto adibito al recupero delle ex prostitute, che lo

Veroneses und seiner Werkstatt im Wiener Kunsthistorischen Museum." *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* (1-1999), pp. 155-187.

⁶³ Richard Cocke, *Paolo Veronese. Piety and Display in an Age of Religious Reform*. Aldershot (Ashgate), 2001, pp. 158-159.

⁶⁴ David Rosand, *Véronèse*. Parigi (Citadelles & Mazenod), 2012, p. 410.

⁶⁵ Alessandra Zamperini, *Paolo Veronese*. San Giovanni Lupatoto (Arsenale), 2013, p. 150-152.

⁶⁶ Fabrizio Biferali, *Paolo Veronese tra Riforma e Controriforma*. Roma (Artemide), 2013, p. 99.

studio dottorale di Lucia Casellato aveva riconosciuto come contesto idoneo alla tematica femminile proposta dalla serie.⁶⁷

⁶⁷ Augusto Gentili, “Veronesiana cum figuris. Almanacco 2000-2015; parte prima.” *Venezia Cinquecento* (46-2013), pp. 55-60.

1.3 Obiettivi

La serie veronesiana della collezione Buckingham con scene vetero e neotestamentarie, conservata quasi interamente a Vienna presso il Kunsthistorisches Museum, ha richiamato fino ad oggi l'interesse di vari studiosi internazionali, che hanno offerto diversi contributi, incentrati principalmente sull'analisi stilistica delle tele, con pochi richiami alla loro funzione originaria e alcuni nuovi dati sulla storia del collezionismo.

Il presente lavoro si inserisce criticamente nella *querelle* Brown- Klauner finora irrisolta, e intende ricostruire la genesi artistica e la possibile committenza del ciclo veronesiano, considerando la tematica femminile che emerge nella gran parte delle tele.⁶⁸ Gli studiosi concordano quasi all'unanime nell'escludere dal ciclo originario i dipinti raffiguranti *L'Unzione di David*, *L'Adorazione dei pastori* e *La Lavanda dei Piedi*, e questa ricerca è mirata a colmare lo stato lacunoso degli studi, in cui manca un'approfondita analisi iconografica sui soggetti femminili rappresentati da Veronese. Ad oggi non sono state fatte emergere le peculiarità delle immagini e i loro possibili riscontri testuali, così come non ci si è interrogati su una possibile lettura unificata del ciclo rappresentante i soggetti femminili. Dal punto di vista metodologico si è inteso procedere diversamente dall'approccio di Beverly Louise Brown e Friderike Klauner, che hanno indagato la serie come un gruppo esteso di opere da considerare secondo una giustapposizione tipologica di scene tratte dal Vecchio e Nuovo Testamento, per analizzare le immagini a soggetto femminile considerando il clima della Controriforma cattolica, per cui gli esempi della Sacra Scrittura venivano proposti come modelli comportamentali per la formazione della donna cristiana. Verrà dunque proposto sulla scorta

⁶⁸ Non è interesse di questa ricerca fare uno studio sulla bottega di Paolo Veronese, addentrandosi in questioni attributive per i dipinti del ciclo. Verranno brevemente analizzati dal punto di vista stilistico solo i dipinti considerati già dalla critica come non appartenenti al ciclo originario, ovvero la *Lavanda dei piedi*, *L'Adorazione dei pastori* e *L'Unzione di David*. Anche in questi casi verrà comunque comunque prediletta un'indagine compositiva e formale.

delle osservazioni di Fabrizio Biferali il fine etico-didascalico delle tele, che risultano eseguite secondo le indicazioni fornite nei trattati contemporanei dedicati al culto delle immagini sacre. Per procedere in questo senso è stato necessario contestualizzare in un primo capitolo l'opera di Paolo Veronese sullo sfondo del decreto tridentino sulle immagini sacre e alla luce dei trattati artistici cattolici da esso scaturiti.⁶⁹ L'eccezionale aderenza del pittore nel ciclo Buckingham ai dettami controriformistici sulle sacre rappresentazioni presuppone anche un'attenta indagine sui testi teologici contemporanei relativi alle figure bibliche rappresentate, da cui si deduce una committenza a carattere religioso.

Si argomenterà quindi nella seconda parte del lavoro, dal quarto capitolo della tesi, la possibile committenza da parte della Pia Casa del Soccorso non solo sulla base delle affinità riscontrate tra il ciclo pittorico e le regole dell'istituto, volto al recupero di donne peccaminose, ma anche attraverso lo studio della documentazione storica e archivistica dell'ente assistenziale affiliato all'ordine dei gesuiti.⁷⁰ Se da una parte le iconografie a carattere moralizzante messe a punto da Veronese si prestano ad essere associate alla casistica di donne adultere, o generalmente cadute nel peccato della lussuria, che potevano essere accolte al Soccorso per intraprendere un percorso spirituale riabilitativo per riconciliarsi al marito e alla vita coniugale, dall'altra i nuovi documenti reperiti hanno permesso di individuare i nomi dei padri gesuiti coinvolti nella prima fondazione dell'istituto e di approfondire l'operato di un'importante benefattrice della Compagnia di Gesù a Venezia, Contarina Cavalli, che può essere messa in relazione alla commissione del ciclo veronesiano.⁷¹ Il quarto capitolo analizza la Pia Casa del Soccorso a

⁶⁹ Sarà necessario in futuro ampliare la discussione oltre al ciclo Buckingham, prendendo in analisi ulteriori opere tarde di Paolo Veronese, anche a confronto con le creazioni degli altri artisti veneziani, per verificare se anche in altri casi le generiche indicazioni contenute nei trattati controriformistici possano trovare effettivi riscontri in pittura.

⁷⁰ Le ricerche archivistiche sono state condotte inizialmente a Venezia, presso l'Archivio IRE, dove sono conservati i documenti del Soccorso. Qui è stato possibile reperire la versione manoscritta delle prime regole dell'istituto e i diversi libri di conti. Successivamente le ricerche si sono svolte e a Roma, presso *l'Archivum Romanum Societatis Iesu* (di seguito Arsi), per approfondire il ruolo dei padri gesuiti nelle opere assistenziali veneziane e integrare la documentazione già edita nelle due più importanti pubblicazioni sull'argomento: *I Gesuiti e Venezia. Momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù*. Atti del convegno di studi. Ed. M. Zanardi. Padova (Gregoriana Editrice), 1994 e Maurizio Sangalli, *Cultura, politica e religione nella Repubblica di Venezia tra Cinque e Seicento*. Venezia (Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti), 1999.

⁷¹ Già gli studi di Maurizio Sangalli avevano messo in luce il ruolo di primo piano di Contarina Cavalli come sostenitrice delle opere della Compagnia di Gesù a Venezia. Il presente lavoro ha

confronto con gli altri due principali istituti veneziani adibiti all’assistenza femminile, le Convertite e le Zitelle, lasciandone emergere le peculiarità.⁷² La struttura scelta permette di paragonare i diversi complessi assistenziali anche sulla base della decorazione artistica e consente di chiarire i possibili motivi per cui il ciclo di Veronese non venne accolto nella sua potenziale destinazione originaria.⁷³

L’ultimo capitolo è dedicato alle nuove fonti per la storia del collezionismo. Negli anni ’90 gli studi di Klaudia Garas hanno permesso di identificare una prima trattativa per la vendita dei dipinti nel 1606, grazie ad una lettera di Josef Heinz a Ernst von Schaumburg, in cui vengono menzionate delle opere di Veronese con scene tratte dall’Antico e Nuovo Testamento destinate ad essere vendute.⁷⁴ Dalla ricostruzione della possibile storia della committenza proposta in questo lavoro non è da escludere tuttavia che i dipinti fossero destinati al mercato collezionistico già prima di quella data. Verranno quindi analizzate diverse corrispondenze tra il Duca d’Este Alfonso II e i Principi di Aarschot, conservate all’Archivio di Stato di Modena, che non sono state finora contestualizzate dagli studiosi. Questi documenti inediti si prestano ad essere messi in relazione alla storia collezionistica del ciclo viennese e si ritengono indicativi alla luce delle particolari vicende che interessano la Pia Casa del Soccorso. In tempi recenti la critica si è dimostrata interessata al mecenatismo del principe di Aarschot, imparentato con la corte degli Arenberg, considerando il carattere eterogeneo della collezione all’interno del panorama artistico fiammingo.⁷⁵ La ricca collezione allestita a partire dalla fine degli anni ’80, insieme alla promozione dei lavori di ristrutturazione della città di Lovanio, rese il principe di Aarschot una personalità di gran spicco nel panorama artistico e culturale europeo, che

quindi cercato di arricchire la documentazione su questa nobildonna veneziana attraverso le ricerche condotte negli archivi di Stato di Venezia (AsVe) e Padova (AsPd) e presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (BAM).

⁷² Ai fini della presente ricerca, non si è ritenuto rilevante approfondire le indagini archivistiche per stabilire se la fondazione del Soccorso si debba far risalire alla nota cortigiana e poetessa veneziana Veronica Franco, ma si discuterà l’ipotesi della possibile paternità nel corso della trattazione, facendo riferimento agli studi più recenti sull’argomento.

⁷³ Dallo studio dei documenti del fondo del Soccorso, è stato possibile ricostruire la decorazione settecentesca della chiesa dell’istituto, che mostra tratti di discontinuità rispetto a quella testimoniata nelle fonti seicentesche.

⁷⁴ Klaudia Garas, “Veronese e il collezionismo del Nord nel XVI-XVII secolo.” In *Nuovi Studi su Paolo Veronese*. Ed. Massimo Gemin. Venezia (Arsenale), 1990, pp.16-24, vedi p. 20.

⁷⁵ Daan van Heesch, “Art, Knowledge and Representation. The Collections of Charles of Croy.” In Lovanio 2018-2019, *Arenberg*, pp. 193-199.

raccolse intorno a sé letterati ed artisti di grido. Fin dagli anni Novanta, un particolare rapporto di amicizia legava il principe di Croy con uno dei più importanti letterati del tempo, Justo Lipsio.⁷⁶ Il suo *De Bibliothecis Syntagma* si rivela un'altra fonte di primaria importanza, finora non considerata negli studi, per contestualizzare l'arrivo delle opere di Veronese nella corte di Croy. Analizzare poi le relazioni intercorse tra Justo Lipsio ed altri importanti letterati europei permette di delineare un panorama culturale di riferimento, entro cui la serie veronesiana poté godere di una fortunata ricezione. Fulvio Orsini, Marc'Antoine Muret, Martin Del Rio, furono personaggi strettamente legati a Lipsio, ed esercitarono un'influenza determinante per lo sviluppo dei suoi interessi, rivelandosi di conseguenza di primaria importanza per la definizione del mecenatismo del Duca di Aarschot. Il carattere catalogatorio, e tassonomico, che permeava la cultura accademica del tempo, si riversava nelle scelte collezionistiche dei signori centroitaliani, trovando riscontro anche nei repertori iconografici, filologicamente ricostruiti dai reperti. Le opere latine di Tacito, quale modello storiografico di riferimento del tempo, andavano diffondendosi grazie a traduzioni e commenti. La fortuna italiana e straniera di questo autore classico lascia inoltre emergere tra la corte di Ippolito ed Alfonso II d'Este e quella del Duca di Aarschot significativi punti di contatto, che possono essere indicativi per ripercorrere il possibile destino collezionistico dei dipinti veronesiani oggetto della presente ricerca. L'ultimo sottocapitolo è dedicato all'analisi dello spostamento di opere d'arte durante il periodo dell'Interdetto veneziano. Si inserisce in questo contesto la corrispondenza dei fratelli Achille e Ludovico Gagliardi, ritrovata presso l'*Archivum Romanum Societatis Iesu*, in cui si citano "le devozioni de Veronesi" mostrate al Cardinale Scipione Borghese, che possono essere identificate con i due dipinti di Paolo Veronese conservati oggi alla Galleria Borghese di Roma, *La Predica di Sant'Antonio* e *Il Battesimo del Battista*. Aggiungere alla tesi i documenti inediti reperiti a Modena e a Roma è sembrato significativo perché entrambe le testimonianze sono riconducibili ai contatti di Contarina Cavalli, proposta nel presente lavoro come possibile committente del ciclo veronesiano.

⁷⁶ Diego Baldi, *De Bibliothecis Syntagma di Justus Lipsius: l'apice di una tradizione, l'inizio di una disciplina*. Roma (ISMA) 2017, p. 10.

2 *Le donne del ciclo Buckingham: Paolo Veronese e le immagini sacre nel periodo della Controriforma*

Nonostante i critici di Paolo Veronese abbiano evidenziato la dimensione più spirituale e contemplativa delle opere dell'ultimo periodo, l'aderenza del pittore ai dettami della Controriforma sembrerebbe tutt'oggi un aspetto inconciliabile con la produzione religiosa dell'artista, se non si fossero aperte nuove prospettive di ricerca grazie agli studi di Fabrizio Biferali.⁷⁷ Il ciclo di Buckingham, che rappresenta scene di donne tratte dal Vecchio e Nuovo Testamento, si inserisce nell'ultima fase della carriera artistica di Paolo Veronese e si presta ad essere indagato nei termini del disciplinamento controriformistico che coinvolse la questione sulle immagini sacre. Tale peculiarità è necessariamente riconducibile alle istanze di una particolare committenza, che deve aver coniugato la funzione didattica delle rappresentazioni sacre, ribadita con il decreto tridentino del 1563, con il crescente interesse per la tematica femminile nella letteratura contemporanea, nella trattatistica moralistica e in quella teologica.

La trattazione finora più sistematica che indaga il rapporto tra la pittura veneziana e il decreto tridentino sulle immagini sacre è il lavoro di Martin Seidel, che afferma in chiusura alla sua

⁷⁷ Fabrizio Biferali, *Paolo Veronese tra Riforma e Controriforma*. Roma (Artemide) 2013. Lo studioso contestualizza le ultime opere del pittore veneto nel clima controriformistico e dedica alle tele del ciclo di Buckingham poche righe, rilevando la chiarezza didascalica che le contraddistingue, tuttavia senza fornirne un'esaurente analisi iconografica. Rimane del tutto contrario alle proposte più innovative di Biferali Sergio Marinelli, che considera anche l'ultima attività di Paolo Veronese estranea alle indicazioni e allo spirito tridentini: cfr. Sergio Marinelli, "Adesioni e resistenze al Concilio di Trento nel territorio della Repubblica di Venezia." In *Il Concilio di Trento e le arti (1563-2013)*. Ed. M. Pigozzi. Bologna (Bononia University Press), 2015, pp. 73-80.

trattazione “difficilmente un artista veneziano o delle altre scuole pittoriche italiane poteva aver letto veramente i trattati (controriformistici), e ancor meno averli studiati o ricercato le nuove soluzioni stilistiche e formali ivi di rado contenute.”⁷⁸ Per quanto concerne il ciclo di Buckingham, invece, Paolo Veronese dimostra non solo aderenza al decreto tridentino inerente la pittura, ma anche un’attenta riflessione sui trattati d’arte da esso scaturiti, in particolare quelli di Giovanni Andrea Gilio e Gabriele Paleotti, editi in italiano e per questo fruibili dall’artista. In questa nuova, se pur circoscritta, dimensione dell’arte di Paolo Veronese, attenta ai valori promossi dalla Controriforma, diventa centrale il trattatello del Gilio che si rivela, utilizzando le parole di Paolo Prodi, “un cardine di passaggio tra il decreto conciliare e il mondo artistico della Controriforma.”⁷⁹ Nel caso di Veronese, pittore del ciclo di Buckingham, il trattato del Gilio e quello del Paleotti devono essere stati fondamentali per mettere a punto nei dipinti gli esempi di fede secondo un’iconografia cristiana, abilmente calibrata sui dettami conciliari e sulle letture teologiche degli episodi rappresentati fornite dai predicatori contemporanei. Mentre lo Schlosser diceva del trattato del Gilio che tradiva “un ingegno povero e limitato, che ha valore come specchio del suo tempo”⁸⁰, dall’analisi di seguito sviluppata, il trattato del Gilio acquisisce un’ulteriore importanza storica, pur non fungendo da spartiacque nella produzione artistica di Veronese, tuttavia rivelandosi un importante mezzo per il pittore, pronto ad adeguarsi alle esigenze di una committenza religiosa e devota.

Nel ciclo di Buckingham si riassumono le caratteristiche stilistico-formali dell’arte tarda di Paolo Veronese, in cui risalta il paesaggio come scenografia prediletta delle opere di formato trasversale.⁸¹ La serenità classica e olimpica che aveva contraddistinto il periodo maturo dell’artista lascia posto ad atmosfere sempre più intime e raccolte, veicolo di una meditazione più partecipata. Il prezioso decorativismo tipico di Veronese, spesso tradotto in gioielli, stoffe e oggetti di lusso, viene gradualmente abbandonato dal pittore che emancipa all’estremo la

⁷⁸ Martin Seidel, *Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation: kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane*. Münster (LIT) 1996, p. 225. Il ciclo di Buckingham non viene preso in esame dallo studioso nella sua trattazione.

⁷⁹ Paolo Prodi, “Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica.” *Archivio italiano per la storia della pietà* IV (1962), p. 130. Sul trattato del Gilio si veda anche: Federico Zeri, *Pittura e Controriforma. L’arte senza tempo di Scipione da Gaeta*. Torino (Giulio Einaudi editore), 1957.

⁸⁰ Ibidem

⁸¹ Rodolfo Pallucchini, *Veronese*. Milano (Mondadori), 1984, p. 155

sua tecnica coloristica, volta all'impreziosirsi del cromatismo. L'attenzione agli aspetti luministici si traduce sulla tela in una felice orchestrazione di valori cromatici, secondo una predilezione delle gamme fredde.⁸² Contestualmente si afferma nell'arte di Paolo, con un ruolo sempre più preponderante, il paesaggio, che dalla funzione seducente e cromatica, si permea di una valenza sentimentale, simpatica rispetto al momento rappresentato.⁸³ Databile agli inizi degli anni '80 del Cinquecento, l'opera a carattere religioso in cui risalta per eccellenza il fraseggio naturale e paesistico è la decorazione pittorica per la chiesa di San Nicolò dei Frari, consacrata nel 1582, che si componeva di dipinti parietali e di dipinti da soffitto.⁸⁴ Nel *Battesimo e le tentazioni di Cristo*, dipinto destinato alle pareti della chiesa, così come nel dipinto da soffitto con raffigurato *San Francesco riceve le stigmate*, i protagonisti sono immersi nella natura, animata dalla movimentazione delle fronde degli alberi.⁸⁵ L'impaginazione scenografica delle tele con sfondo paesistico del ciclo Buckingham sembra la naturale conseguenza delle nuove ricerche compositive di Veronese per San Niccolò della

⁸² Sul finire degli anni '70 del Cinquecento rappresenta un momento di svolta nell'arte veronesiana l'*Adorazione dei Magi* dipinta per la Chiesa di Santa Corona, in cui l'intonazione intima e patetica viene esaltata dal notturno incombente. Rimane tuttavia ancora traccia del decorativismo seducente di Veronese, conforme al tema dell'*Adorazione dei Magi*: gioielli, oggetti di lusso e tessuti preziosi, che verranno progressivamente tralasciati nel corso degli anni '80 con la predilezione di soggetti più umili, come l'adorazione dei pastori, di ispirazione bassanesca. Pallucchini 1984, p. 110 e 124

⁸³ Caratteristica delle scene religiose di ambientazione paesistica, questa nuova valenza sentimentale del paesaggio si avverte nel dipinto di carattere mitologico raffigurante *Cefalo e Procri*, identificato dalla testimonianza offerta dal Borghini come il *pendant* del dipinto di uguale formato con rappresentati *Venere e Adone*. Pallucchini 1984, p. 128 e 129

⁸⁴ La chiesa non è nominata nella guida di Francesco Sansovino del 1581, *Venetia città nobilissima et singolare*, per cui la datazione dei dipinti si colloca attorno al 1582, anno di consacrazione della chiesa: Pignatti 1995, vol. II, p.319. I dipinti destinati alle pareti erano *Il Battesimo e le tentazioni di Cristo*, *la Crocifissione* e in chiaro-scuro una serie di *Profeti e Sibille*, mentre gli scomparti dei soffitti erano decorati da tele raffiguranti *San Francesco riceve le stigmate*, *L'Adorazione dei Magi*, che occupava l'ottagono centrale, e *San Nicola proclamato vescovo di Mira*; inoltre la chiesa era decorata da un'*Ultima Cena* di Benedetto, un'*Orazione nell'orto* di Carletto, mentre in sagrestia vi era un'*Ultima cena* opera di Alvise dal Friso: Pallucchini 1984, p. 146-147.

⁸⁵ È stato sottolineato dal Pallucchini come in queste composizioni Veronese dovesse essersi ispirato alle opere di Paolo Fiammingo, anch'egli impegnato nella decorazione di San Nicolò dei Frari con la commissione di due dipinti per gli altari laterali della chiesa raffiguranti la *Pietà con San Niccolò e Sant'Andrea*, e la *Predica di San Giovanni Battista*, e delle portelle d'organo raffiguranti *Adamo ed Eva* e *Caino e Abele*: cfr. Peter Humfrey e Allison Sherman, "The lost Church of San Niccolò ai Frari (San Nicoletto) in Venice and its painted decoration." *Artibus et Historiae* 72 (2015), pp. 247-281.

Lattuga, in cui la “*visione paesistica densa*”, come la definisce Pignatti, appare intrisa di una meditata drammaticità, che riflette gli stati d’animo dei protagonisti.⁸⁶ In questo senso, tra le scene a sfondo paesistico del ciclo Buckingham, è la tela raffigurante *Agar e Ismaele nel deserto* a riproporre i più raffinati effetti patetici: il paesaggio frondoso che incornicia i protagonisti rievoca delicati sentimenti di solitudine e abbandono, quasi assorbisse le tensioni emotive espresse dai personaggi del dipinto.

L’inclinazione del tardo Veronese a rappresentare fatti e sentimenti drammatici è stata ricondotta arbitrariamente dagli studiosi agli effetti della Controriforma, che tuttavia non sono stati indagati in modo sistematico alla luce del decreto tridentino e dei trattati d’interpretazione che lo seguirono.⁸⁷ Questo perché sono in primis le scelte stilistiche di Veronese sul finire degli anni’70 a spingere gli studiosi a parlare di un pittore “*coinvolto nell’onda controriformistica*”: laddove le atmosfere di crepuscolo suggeriscono l’incipiente svolta “*patetica*”, nell’*Adorazione dei Magi* di Santa Corona a Vicenza e nella *Crocifissione* di San Lazzaro dei Mendicanti⁸⁸, Terisio Pignatti riconosce le caratteristiche di un Veronese progressivamente più religioso, che già nelle prime scene di martirio, si veda il *Martirio di Santa Giustina* (Musei Civici di Padova), aveva espresso il dramma dell’abnegazione con un gusto drammatico riconosciuto come “*controriformistico*”⁸⁹, che troverebbe espressione anche nel successivo *Martirio di Santa Caterina* (New York, già collezione Corsini) e nel *Martirio e Comunione di Santa Lucia* (National Gallery, Washington), di poco precedente.⁹⁰ Un altro soggetto in cui è stato riconosciuto un “*senso patetico pienamente controriformistico*” sono le variazioni sul tema del *Cristo morto sostenuto dagli angeli*, di cui rimangono diverse versioni, in cui l’artista si spoglia di ogni decorativismo per mettere in scena una composizione essenziale, espressione di una devozione partecipata.⁹¹ In queste ultime

⁸⁶ Pignatti 1995, vol. II, p. 320

⁸⁷ Seidel 1996, p. 18.

⁸⁸ Pignatti in Venezia 1981, *Da Tiziano a El Greco: per la storia del Manierismo a Venezia*, p. 190 e 191

⁸⁹ Pignatti in Venezia 1981, p. 188

⁹⁰ Pignatti 1995, vol II, p. 324

⁹¹ Pallucchini 1984, p. 150. Già in Pallucchini *Dispense universitarie* 1963-64, p. 123. Queste opere si distinguono come uno dei momenti più felici della creatività tarda di Paolo Veronese, che ricalca il motivo iconografico dell’*Engelpietà*, talvolta realizzato in scultura, in uso nelle decorazioni delle cappelle veneziane del Santissimo Sacramento. Sulle decorazioni delle cappelle del Santissimo Sacramento si veda Stefania Mason Rinaldi, “*“Hora di nuovo vedesi...”*

opere si riconosce un cambio di rotta nella produzione artistica di Veronese, che si dimostra un pittore dallo spirito profondamente religioso. È stato supposto che questo cambiamento di Veronese potesse essere legato alle sue vicende biografiche, o ad una nuova vocazione spirituale dell'artista in concomitanza agli ultimi anni di vita, così come agli effetti delle spinte controriformistiche.⁹² Quello che è certo è che fino alla svolta “*patetica*”, avvenuta attorno agli anni '80, Veronese si contraddistingue per un atteggiamento oscillante tra sacro e profano, per cui anche opere rappresentanti scene del Vecchio e Nuovo Testamento si tingono di coloriture di costume.⁹³ Ne è un esempio l'iconografia del *Ritrovamento di Mosè*, eseguito da Veronese in più versioni attorno agli anni 1575-78, in tutte le quali il pittore adorna il soggetto biblico di sfarzosità e ricchezza mondane, tali da rendere il confine tra sacro e profano estremamente labile.⁹⁴ Vale lo stesso per la rappresentazione delle scenografiche e monumentali *Cene*, risolte da Veronese con magniloquenza e ricchezza inedite, che gli costarono nel caso della rappresentazione destinata al refettorio della chiesa di Santi Giovanni e Paolo, oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, intitolata successivamente *Cena in casa di Levi*, un interrogatorio di fronte al tribunale dell'Inquisizione il 18 luglio 1573.⁹⁵ Il pittore si era discostato dal “*decoro*” richiesto nelle sacre rappresentazioni, introducendo nell'immagine numerosi personaggi e diversi dettagli, in parte superflui e in parte non pertinenti al soggetto rappresentato, che resero la sacra rappresentazione a tutti gli effetti simile ad un banchetto mondano.⁹⁶

: immagini della devozione eucaristica a Venezia alla fine del Cinquecento.” In *Venezia e la Roma dei Papi*. Milano (Electa), 1987, pp. 171-196. Il motivo dell'*Engelpietà*, come allegoria del sacrificio della mensa, si inseriva nelle decorazioni delle cappelle del Santissimo Sacramento celebranti il sacramento dell'eucarestia, a cui facevano riferimento dipinti con scene tratte dal Vecchio e Nuovo Testamento, spesso giustapposti secondo una disposizione tipologica, raffiguranti l'*Ultima Cena* o episodi prefiguranti come la *Caduta della manna*: cfr. Seidel 1996, p- 37.

⁹² Pignatti 1995, vol. II, p. 324

⁹³ Seidel 1996, p. 60

⁹⁴ Pignatti 1995, Vol.II, p. 317

⁹⁵ Maria Elena Massimi, *La “Cena in Casa di Levi” di Paolo Veronese: il processo riaperto*. Venezia (Marsilio), 2011.

⁹⁶ Il sovraffollamento di comparse e dettagli sconvenienti al tema sacro sono riconducibili al concetto controriformistico di *parerga*, teorizzato e diffuso dai trattati di Carlo Borromeo, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (Milano, 1577) nel capitolo XVII, intitolato *De sacris imaginibus picturisque*, e di Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Bologna, 1582): cfr. Seidel 1996, p. 247.

Considerate queste premesse, inserire Veronese nella categoria di “*pittore cristiano*”, così come viene teorizzato dai trattatisti cattolici del suo tempo, sembrerebbe una forzatura, dal momento che anche nelle tipologie rappresentative in cui mostra un “*patetismo religioso controriformistico*” non è stata riscontrata dai critici miliari di Paolo Veronese una chiara aderenza del pittore ai dettami della Controriforma.⁹⁷ In termini generali è problematico il rapporto dei pittori veneziani con il decreto tridentino e i suoi effetti, poiché l'influenza del Concilio a Venezia è limitata e piuttosto tarda.⁹⁸ Questo considerato anche che la Chiesa veneziana si pronuncia ufficialmente sulla questione delle immagini sacre solo nel 1594 con il sinodo veneziano celebrato da Lorenzo Priuli, in cui vengono sommariamente riproposte alcune proposizioni del concilio tridentino.⁹⁹ Già sul piano politico e diplomatico la Repubblica di Venezia aveva cercato di mantenere una certa neutralità nei confronti del Concilio, rifiutando di ospitare la santa congregazione a Vicenza, per tutelare i propri rapporti con l'Impero e i commercianti tedeschi.¹⁰⁰ Sul piano ecclesiastico, invece, come effetto del Concilio, Venezia dovette accettare, dopo un concitato braccio di ferro, la Visita apostolica del 1581, affidata al nunzio apostolico Lorenzo Campeggi, accompagnato dal vescovo di Verona Agostino Valier.¹⁰¹ È in questo contesto che si viene a conoscenza di uno degli aspetti più ortodossi dell'arte veneziana della seconda metà del Cinquecento, quale diretta conseguenza delle trattazioni conciliari sul tema dell'eucarestia, discusse nella XXI e XXII sessione del tridentino.¹⁰² Come osservanza diretta dei dettami controriformisti, a Venezia, conobbero ampia diffusione le cappelle del Santissimo Sacramento, dedicate all'adorazione dell'ostia sacra.¹⁰³ Campeggi e Valier si reputarono molto soddisfatti della decorazione artistica, spesso pittorica e scultorea insieme, delle Scuole del Sacramento, abbellite da “*altari bellissimi ..[...]*

⁹⁷ Come nel caso della pittura di martirio: cfr. Seidel 1996, p. 299

⁹⁸ Anna Pallucchini, “Venezia religiosa nella pittura del Cinquecento.” *Studi Veneziani* 14 (1972), p. 159.

⁹⁹ Seidel 1996, p. 28; Pallucchini 1972, p. 179.

¹⁰⁰ Antonio Niero, “Riforma cattolica e Concilio di Trento a Venezia.” In *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*. Ed. V. Branca e C. Ossola. Firenze (Olschki), 1984, p. 87.

¹⁰¹ Ivi, p. 90.

¹⁰² Ivi, p. 91-93.

¹⁰³ Le Cappelle del Sacramento avevano conosciuto un primo sviluppo a metà del Cinquecento per opera di San Gaetano Thiene: cfr. Stefania Mason Rinaldi, “Un percorso nella religiosità veneziana del Cinquecento attraverso le immagini eucaristiche”. In *La chiesa di Venezia tra riforma protestante e riforma cattolica*. Ed. G. Gullino. Venezia (Edizioni Studium Cattolico Veneziano), 1990, p. 185.

che fanno per riverentia del culto divino".¹⁰⁴ I quadri destinati ad ornare le cappelle delle chiese, o lo stesso altar maggiore, raffiguravano il momento dell'istituzione dell'eucarestia, o la promessa eucaristica, ma anche episodi della passione di Cristo, secondo dei programmi iconografici anche teologicamente elaborati, che contemplavano, secondo le canonizzazioni tridentine, anche la raffigurazione di episodi prefiguranti il sacramento, collocati secondo una giustapposizione tipologica.¹⁰⁵ Nella sessione XXI del Concilio era stato riconosciuto il valore sacramentale della promessa eucaristica, prefigurata nell'episodio della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* e dalla *Caduta della manna*, mentre nella XXII sessione era stato stabilito non solo il valore sacramentale dell'eucarestia ma anche l'eucarestia intesa come sacrificio della Nuova Legge, per cui come tipi dell'eucarestia sarebbero state ammesse le rappresentazioni del *Serpente di Bronzo*, il *Sacrificio di Isacco* e il *Passaggio del Mar Rosso*.¹⁰⁶ A Venezia si avverte la presenza del Concilio principalmente nelle decorazioni delle cappelle del Santissimo Sacramento, tuttavia questi aspetti dell'eucarestia non erano discussi nei trattati pittorici di fine Cinquecento¹⁰⁷, ma solo nelle *Instructiones* del Borromeo, che forniva precise direttive sulla disposizione del sacramento e indicazioni di natura squisitamente architettonica¹⁰⁸.

Il decreto tridentino *“Sull'invocazione, la venerazione delle reliquie dei santi, e delle sacre immagini”*, pronunciato nella fase finale del Concilio, durante la XXV sessione, il 3 dicembre 1563, stabiliva l'uso delle immagini sacre a scopo didattico e devozionale, ribadendo le posizioni del Secondo Concilio di Nicea, per cui le stesse dovevano essere oggetto di venerazione per i prototipi che esse rappresentavano e non perché vi fosse in queste qualche potere o divinità che ne giustificasse il culto idolatrico.¹⁰⁹ La prima parte del decreto è incentrata sulla giustificazione delle immagini sacre e la loro venerazione¹¹⁰: un argomento che necessitava particolare attenzione per dare risposta agli attacchi protestanti, in particolare a seguito della difficile situazione in cui versava la Francia, lacerata dalle guerre di

¹⁰⁴ Mason Rinaldi 1987, p. 171-172. Cfr. anche Seidel 1996, p. 28.

¹⁰⁵ Seidel 1996, p. 36-37, e Mason Rinaldi 1987, p. 172.

¹⁰⁶ Niero 1984, p. 93.

¹⁰⁷ Seidel 1996, p. 39.

¹⁰⁸ Seidel 1996, p. 36 e Niero 1984, p. 91.

¹⁰⁹ Il testo completo del decreto in Seidel 1996, p. 309-310.

¹¹⁰ Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit: Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*. Berlino (Gebr. Mann Verlag), 2016, p. 17.

religione e dalla furia della distruzione iconoclasta. La questione sulle immagini sacre ebbe una genesi complessa, risalente ai primi anni '20 del Cinquecento, quando a Wittemberg, nel 1522, compariva uno scritto contro l'uso delle immagini sacre ad opera di Andreas Bodenstein von Karlstadt. Nel suo *Von Abtuhung der Bilder (Della Abolizione delle immagini)* l'autore si scagliava contro le convinzioni di Gregorio Magno, largamente approvate nel mondo occidentale dal medioevo in poi, per cui le immagini sacre andavano considerate come uno strumento valido per trasmettere il sapere religioso ai poveri analfabeti. Convinto che questa pratica diffusa fosse all'origine di un'idolatria paganizzante, Carlostadio vide opporsi alle sue teorie Martin Lutero, che durante la quaresima dello stesso anno andava predicando la legittimità delle immagini sacre, argomentando la funzione educativa di immagini bibliche e storiche, purché non vi fosse alcun tipo di venerazione e adorazione di queste. Più rigide le posizioni dei riformatori svizzeri, con a capo Zwingli, che nella Seconda Disputa di Zurigo promuoveva l'abolizione delle immagini nei luoghi di culto quale unica via per impedire l'idolatria. Le posizioni estreme dello Zwingli furono seguite da Calvino, che basandosi sul divieto di rappresentare il divino contenuto nell'Antico Testamento (Es. 20,4), divenne il più accanito sostenitore contro il culto delle immagini.¹¹¹ La questione sulle immagini sacre non era risultata un problema fino alla fase finale del Concilio, dal momento che in diversi paesi cattolici, come Spagna e Portogallo, il fenomeno iconoclasta era di fatto sconosciuto. Diversamente in Francia, dagli anni '20 del Cinquecento, si era diffuso il problema di matrice calvinista, specialmente a Parigi. Per farvi fronte il cardinale arcivescovo di Sens, Antoine Duprat, aveva convocato nella capitale francese un sinodo locale nel 1527. I due decreti promulgati miravano alla giustificazione delle immagini sacre e a stabilirne la qualità, per cui senza l'approvazione di un vescovo non potevano essere collocate nelle chiese immagini lascive o che non risultassero convenienti al luogo.¹¹² Tuttavia la situazione francese diventò progressivamente sempre più drammatica a causa delle razzie di immagini perpetrata dagli ugonotti, cosicché la corona si vide costretta a convocare un colloquio ufficiale nel 1561 a Poissy, dove Cattolici, rappresentati dal Cardinale Guisa, e Ugonotti, con a capo Theodor Beza, potessero finalmente appianare le loro ostilità sul problema della venerazione delle

¹¹¹ Hubert Jedin, "Genesi e portata del decreto tridentino sulla venerazione delle immagini." In *Chiesa della fede. Chiesa della storia*. Brescia (Morcelliana), 1972, pp. 340-342.

¹¹² John W. O' Malley, "Trent, sacred images, and Catholics' senses of the sensuous." In *The sensuous in the Counter-Reformation church*. Ed. Marcia B. Hall e Tracy E. Cooper. Cambridge (Cambridge Univ. Press), 2013, p. 32.

immagini.¹¹³ In questo incontro si mise a punto un documento ufficiale, approvato da entrambe le parti, che tuttavia non trovò nessuna applicazione effettiva.¹¹⁴ L'insuccesso dopo questo confronto portò Caterina de' Medici, regina reggente dopo la morte di Francesco I, a convocare un altro colloquio presso Château de Saint Germain en Laye, riunitosi alcune settimane tra la fine di gennaio e inizio febbraio del 1562, dopo il quale scoppia un'altra devastazione iconoclasta.¹¹⁵ Al colloquio di Saint Germain en Laye parteciparono le personalità più importanti del mondo cattolico e quello dei riformatori: accanto a quest'ultimi, rappresentati da Beza, in contatto con Calvin, si sedettero un gran numero di dotti della Sorbona, il generale dei Gesuiti Diego Leínez, Cattolici più tradizionalisti e Cattolici più vicini alle posizioni dei riformatori, che promuovevano l'abolizione delle immagini sacre.¹¹⁶ Nonostante lo scambio durante questo colloquio fu più proficuo, tanto che tra i documenti generati, ve ne fu uno, quello emesso dai dotti della Sorbona, che funse da modello per il decreto tridentino,¹¹⁷ la situazione francese deteriorò sensibilmente con massacro di Wassy, in cui vennero uccisi sessanta ugonotti, scoperti dal fratello del Cardinale Guisa, il Duca Francesco di Guisa, a seguito del quale iniziarono le laceranti guerre civili religiose di Francia, culminate nella notte di San Bartolomeo.¹¹⁸ La drammatica situazione francese lacerata dalle guerre civili, insieme all'impossibilità di trovare un accordo definitivo tra le due parti, portò la reggente di Francia Caterina de' Medici ad inviare la propria delegazione di religiosi al Concilio.¹¹⁹ I cardinali francesi, guidati dal Cardinale Guisa, chiesero di affrontare l'argomento sulla venerazione delle immagini sacre durante il Concilio di Trento, e presentarono un libello

¹¹³ ivi, p. 33.

¹¹⁴ Giuseppe Scavizzi, *The controversy on images from Calvin to Baronius*. New York (Lang), 1992, p. 71. Stando ai punti stilati in questo documento: il prete doveva insegnare che non v'è alcun potere divino nelle immagini; le immagini devono essere adoperate per richiamare alla memoria Cristo e le imprese dei Santi; nessuna nuova immagine poteva essere ammessa in una chiesa senza l'approvazione del vescovo; si doveva eliminare la superstizione; immagini volgari, false, ridicole e lascive dovevano essere eliminate; si doveva evitare ogni forma di idolatria e l'adorazione di Dio doveva avvenire in spirito e verità; i preti dovevano predicare l'esistenza di un solo dio, cui dovevano essere resi i sacrifici; l'adorazione di Dio non consisteva nell'inginocchiarsi, o stendersi a terra, o alzando le mani, ma attraverso un sentimento nutrito dal cuore: Scavizzi 1992, pp. 70-71.

¹¹⁵ O'Malley 2013, p. 33.

¹¹⁶ Scavizzi 1992, p. 71-72.

¹¹⁷ Ivi, pp. 72-74

¹¹⁸ O' Malley 2013, p. 33 e Scavizzi 1992, p. 75.

¹¹⁹ O' Malley 2013, p. 33

ufficiale di riforma, che all'articolo 29 metteva in luce la necessità di un ufficiale pronunciamento sul tema.¹²⁰

Mentre il carattere apologetico della prima parte del decreto non ebbe una diretta ripercussione sulla produzione delle immagini sacre, la seconda e la terza parte, rispettivamente dedicate agli abusi nelle immagini e alla loro funzione educativa¹²¹, avrebbero esortato da una parte i pittori a creare immagini dogmaticamente corrette e istruttive per i fedeli, capaci di stimolare emozioni e coltivare la pietà¹²²; e dall'altra, avrebbero portato i trattatisti a codificare i nuovi canoni delle sacre rappresentazioni, secondo indicazioni più dettagliate. Il decreto tridentino infatti era stato volutamente generico; stabiliva in termini approssimativi i criteri delle immagini sacre, delegando le modalità di ispezione e controllo all'autorità vescovile, per cui era necessaria l'approvazione del vescovo per collocare in una chiesa o in altro luogo religioso un'immagine non tradizionale, con lo scopo che non venissero favorite false dottrine o si incappasse in pericolosi errori.¹²³ Sul piano degli abusi, viene confutato l'assunto per cui nelle immagini risiedessero *"divinitas aut virtus"*, cioè divinità e potere, inoltre vengono considerate da abolire immagini impudiche e lascive, così come immagini che rappresentassero falsi dogmi.¹²⁴ Sul piano della funzione educativa delle immagini, i dipinti e le opere d'arte vengono considerati capaci di esprimere la storia dei misteri, attraverso cui il popolo *"viene istruito e confermato nella fede"*. Tutte le immagini sacre sono stimate *"portatrici di gran frutto"* perché i fedeli possano vedere *"le meraviglie e gli esempi di Dio"* conformando la propria vita e i propri costumi ai santi modelli, esercitandone la pietà.¹²⁵ I provvedimenti presi dalla chiesa con il decreto sulle sacre immagini erano già stati discussi in diversi scritti religiosi e di letteratura artistica durante i primi anni

¹²⁰ Jedin 1972, pp. 368-369.

¹²¹ Hecht 2016, pp. 17-18.

¹²² Marcia B. Hall, *The sacred image in the age of art: Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio*. New Haven (Yale Univ. Press), 2011, pp. 1 e 20.

¹²³ Ivi, p. 19. Inoltre, era necessario il supporto di un predicatore di fronte alle opere affinché non si cadesse nell'idolatria pagana, dovendo puntualizzare che nel caso venissero raffigurate le storie e i racconti della sacra scrittura, ritenute *"cosa utile per il popolo poco istruito"*, non si pretendesse raffigurare la divinità: cfr. Daniele Menozzi, *La chiesa e le immagini: testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*. Cinisello Balsamo (San Paolo), 1995, pp. 205-208.

¹²⁴ Hecht 2016, pp. 17-18,

¹²⁵ Menozzi 1995, p. 205-208.

del secolo anche in risposta alle posizioni protestanti, e si basavano su una lunga tradizione teologica sulle immagini sacre.¹²⁶ Difronte alle posizioni estremiste di Zwingli, Martin Butzer mise a punto in una serie di lettere la difesa delle immagini religiose, facendo perno sulla capacità di queste di suscitare sentimenti edificanti in chi le osserva.¹²⁷ Tra i più arditi difensori delle immagini sacre della prima metà del Cinquecento si annovera poi Pietro da Lucca, con la sua opera in difesa delle rappresentazioni della Passione di Cristo, *Arte del ben pensare e contemplare la Passione del nostro signore Giesu Christo* (Venezia, 1525), in cui sostiene l'efficacia della raffigurazione verbale e pittorica, capace di produrre “*urgenti stimoli*” grazie ai quali anche le persone di “*più rustica e dura complessione*” potranno emozionarsi e piangere con “*devote lagrime*”.¹²⁸ Ad esso si aggiunge il principe di Carpi Alberto Pio, che giustifica la presenza delle immagini sacre nelle chiese perché ritenute in grado di generare in chi le osserva una “*honesta voluptas*” che conduce verso le cose divine.¹²⁹ Nella seconda metà del secolo, dopo il Concilio di Trento, è ancora il gesuita Gaspare Loarte a discutere la funzione didattica delle immagini, che, essendo “*lettere o scritture dell'i simili*”, possono veicolare degli insegnamenti religiosi a chi è analfabeta.¹³⁰ Dopo la pubblicazione del decreto tridentino sulla venerazione della immagini, seguirono dei trattati di interpretazione, che affrontarono la questione in modo più dettagliato.¹³¹ Il primo fu quello di Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo, nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* (Camerino, 1564), seguito da quello di Johannes Molanus, edito a Lovanio nel 1570, *De picturis et imaginibus sacris*, in cui nel secondo libro si puntualizzava il decreto conciliare, affermando la necessità di rappresentare storie derivanti dalla scrittura sacra e largamente provate.¹³² A seguire, nel 1577, furono edite le *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* di Carlo Borromeo, che al capitolo XVII, intitolato *De sacris imaginibus picturisque*, contenevano indicazioni più approfondite sulle arti figurative: si ribadiva la funzione educativa delle immagini religiose che dovevano “*eccitare la devozione dei fedeli*”; si richiedeva per ogni immagine la massima

¹²⁶ Hall 2011, p. 7.

¹²⁷ Adriano Prosperi, “Teologi e pittura: la questione delle immagini nel Cinquecento italiano.” In *La Pittura in Italia: Il Cinquecento*. Vol. II. Milano (Electa), 1987, p. 582.

¹²⁸ Ivi, p. 588-589.

¹²⁹ Ivi, p. 583

¹³⁰ Gaspare Loarte, *Avisi di sacerdoti et confessori*. Parma (Erasmo Viotti), 1584, c. 240 r. Citato in Prosperi 1987, p. 587.

¹³¹ Michela Catto, “Istruire ed educare: il concilio di Trento e la società cattolica”. In *Trento 2014, Arte e persuasione: la strategia delle immagini dopo il Concilio di Trento*, p. 26-27.

¹³² Prodi 1962, p. 139.

aderenza al testo sacro, alla storia ecclesiastica e gli usi della chiesa, e si affermava il divieto di raffigurare nelle chiese o in altri luoghi sacri animali non citati nei Testamenti.¹³³ Nel 1582 fu edito a Bologna il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del cardinale bolognese Gabriele Paleotti¹³⁴ e nel 1594 a Lovanio *De historia sanctorum imaginum et picturarum* sempre del Molanus.¹³⁵ In questi testi si consigliano raffigurazioni ridotte all'essenziale, con poche figure, senza “*parerga*”, cioè senza decorazioni, paesaggi, animali, scene di genere, nature morte aggiuntive.¹³⁶

Le donne del Vecchio e Nuovo Testamento del ciclo di Buckingham sono da collocarsi cronologicamente attorno al 1585 e rientrano quindi pienamente nel periodo più marcatamente religioso della produzione dell'artista. Tuttavia, a differenza delle immagini di martirio e delle varianti sul tema del *Cristo morto sostenuto dagli angeli*, non sono solo le scelte stilistiche, ma soprattutto le scelte iconografiche ad essere riconducibili agli ordinamenti conciliari e alle indicazioni contenute nei trattati contemporanei sulle immagini sacre. La narrazione essenziale, depurata da ogni comparsa superflua, risponde filologicamente alla narrazione del testo sacro, laddove le scelte iconografiche sono messe a punto censurando caratteri lascivi e sulla base delle interpretazioni teologiche dei soggetti rappresentati fornite dai testi moralizzanti o teologici contemporanei.

Pe quanto concerne le immagini lascive, proibite esplicitamente nel decreto tridentino, e discusse nei trattati successivi, due soggetti del ciclo Buckingham si sarebbero prestati ad una versione erotizzante: la rappresentazione di *Lot e le figlie in fuga da Sodoma* e *Susanna e i Vecchioni*. Veronese, come vedremo nell'analisi iconografica dei singoli soggetti al prossimo

¹³³ Menozzi 1995, pp. 209-211.

¹³⁴ Gli studi di Paolo Prodi mettono in luce che il *Discorso* del Paleotti fu composto entro il 1578, come testimoniato da una lettera dell'autore al padre Francesco Palmio, dalla quale si viene a conoscenza che il gesuita aveva espresso un parere positivo sullo scritto: Prodi 1962, p. 144. È noto che nel 1579 Paleotti inviò a Carlo Borromeo una copia dell'indice, e probabilmente nel 1581 gli fornì una copia dell'opera stessa: cfr. Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* [1582]. Ed. S. Della Torre. Città del Vaticano, (Libreria Editrice Vaticana), 2002, p. XXVIII. Attorno ai primi mesi del 1582 il testo stampato fu inviato a Roma al Bibliotecario Vaticano, il Cardinale Guglielmo Sirleto, affinché l'erudito apportasse critiche, annotazioni e suggerimenti: Prodi 1962, p. 145.

¹³⁵ Catto 2014, p. 27.

¹³⁶ Eugenio Battisti, *Rinascimento e Barocco*. Torino (Einaudi), 1960, p. 257.

capitolo, rimane aderente ai dettami controriformistici, riuscendo a conciliare le rappresentazioni con i dettami tridentini, probabilmente rispondendo anche alla funzione educativa delle immagini nel contesto della committenza della Pia Casa del Soccorso, destinata al recupero morale e sociale di donne cadute nel peccato della lussuria e dell'adulterio. Nel 1584 Giovanni Paolo Lomazzo affermava nel suo *Trattato dell'arte de la pittura* che i pittori avrebbero dovuto evitare di rappresentare storie della sacra scrittura dal carattere lascivo, portando come esempi di questo tipo di rappresentazioni la storia di *Susanna*, oppure *Lot e le figlie*, ma anche *Adamo ed Eva* e *David e Betsabea*, ritenute “*spetacoli che non si possono puramente rappresentare con honestà e divotio*ne.”¹³⁷ Nell'iconografia di *Susanna e i Vecchioni* e *Lot con le figlie in fuga da Sodoma*, Veronese riesce a depurare le immagini dalle note erotizzanti insite in questi soggetti, proponendo delle versioni moralizzate. Prima di Lomazzo, la questione sulle immagini lascive era stata ampiamente affrontata, fin dagli albori della Riforma, per essere sviluppata dai trattatisti cattolici. Erasmo da Rotterdam si era espresso contro le immagini lascive che potevano indurre nel peccato della lussuria.¹³⁸ Sugli effetti nefasti delle pitture a carattere erotico aveva riflettuto ampiamente anche Johannes Molanus, nel capitolo del suo trattato *De picturis et imaginibus sacris* (Lovanio, 1570) intitolato in modo perentorio *In picturis cavendum esse quidquid ad libidinem provocat*. Il trattatista era ricorso alle riflessioni di Sant'Agostino, ricordando un episodio tratto dall'*Eunuchus* di Trenzio, in cui si narra come il protagonista maschile della commedia fosse stato indotto a sedurre l'amata, trovandosi di fronte ad un quadro mitologico erotizzante raffigurante l'incontro tra Giove e Diana, che spinse il giovane protagonista ad imitare il dio.¹³⁹ Le immagini erotiche, infatti, mettevano lo spettatore nella condizione di identificarsi come *voyeur*, se non in quella peggiore di parte attiva-agente.¹⁴⁰ Per questo motivo Paleotti aveva previsto nel terzo libro del suo *Discorso* un capitolo dedicato alla raffigurazione del nudo, in cui esortava i pittori a rinunciare non solo alle rappresentazioni mitologiche, ma anche alle rappresentazioni tratte dalle scritture, che, piuttosto di fornire un

¹³⁷ Seidel 1996, p. 177

¹³⁸ Erwin Panofsky, “Erasmus and the Visual Arts.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), pp. 200-228, in particolare pp. 208-210.

¹³⁹ David Freedberg, “Johannes Molanus on Provocative paintings.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), pp. 229-245.

¹⁴⁰ Carlo Ginzburg, “Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento.” In *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi*, Venezia, 27 settembre - 1 ottobre 1976. Vicenza (Neri Pozza), 1980, pp. 125-135, in particolare p. 126

esempio morale e pedagogico, fungevano da pretesto per mettere in scena rappresentazioni lascive.¹⁴¹ Allo stesso modo tra i moralisti più rigidi, Gregorio Comanini ne *Il Figino, overo del Fine della pittura*, pubblicato a Mantova nel 1591 affermava il divieto di introdurre immagini lascive nel contesto domestico, prediligendo alle più procaci immagini di soggetto pagano antico quelle desunte dalle sacre scritture, potenzialmente più morigerate,¹⁴² laddove contestualmente la vista diventava il senso privilegiato del peccato più preoccupante per la morale del tempo: la lussuria.¹⁴³

Il potere delle immagini per i trattatisti cattolici era tale che queste potessero portare anche ad un effetto diametralmente opposto, ovvero alla conversione delle categorie più peccaminose. È Paleotti nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Bologna, 1582) a raccontare un episodio tratto dai versi di San Gregorio Nazianzeno, per cui una meretrice alla vista del ritratto del filosofo Polemone mutò il suo animo e abbandonò la sua indole peccatrice.¹⁴⁴ Quali sarebbero potuti essere quindi gli effetti delle immagini rappresentate nel ciclo di Buckingham? Sicuramente ancora più efficaci, trattandosi di rappresentazioni sacre desunte dalla Bibbia. La funzione devazionale e didattica delle immagini sacre era stata ribadita dal concilio, e si basava sulle posizioni degli scolastici, in primis San Tommaso, secondo cui i concetti spirituali venivano percepiti e recepiti più facilmente in forme corporee.¹⁴⁵ La chiesa cattolica era riuscita ad avere la meglio sulle questioni avanzate dai protestanti: legittimare il culto delle immagini significava la propria legittimazione, stabilendo un legame indissolubile tra fedeli e chiesa come luogo fisico e come istituto.¹⁴⁶ Mentre i

¹⁴¹ Martin Seidel, "Der moralische Nutzen und die delectatio der christlichen Gemälde: zur tridentinischen Bilderlehre am Beispiel von venezianischen Darstellungen der "Susanna im Bade". *Das Münster* 51 (1998), p. 181.

¹⁴² Seidel 1996, p. 175

¹⁴³ Ginzburg 1980, p. 134

¹⁴⁴ Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* [Bologna, 1582] in *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*. Volume II. Ed. Paola Barocchi. Bari (Laterza), 1961, p. 232: "Scribe parimente S. Gregorio Nazianzeno ne' suoi versi, che una donna meretrice, sendo stata chiamata a casa d'uno sfrenato giovine, tosto che gionse alla porta di quello, alzati gli occhi alla imagine di Polemone, che era stato persona costumatissima e di ottima vita, mutò l'animo suo cattivo e, tornata indietro, lasciò totalmente il pensiero di peccare;"

¹⁴⁵ Giuseppe Scavizzi, "La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo." *Storia dell'arte* 21 (1974), p. 174

¹⁴⁶ Ivi, p. 172

riformatori, in primis Calvinò, avevano anteposto la parola e l'udito come mezzo prediletto per la meditazione interiore, rivalutare il senso della vista comportava l'affermazione del culto esterno come strumento di controllo e di sottomissione pubblica e collettiva.¹⁴⁷ I trattatisti cattolici esaltano non solo le potenzialità didattiche delle immagini ma anche quelle psicologiche, per cui le immagini, suscitando emozioni nell'osservatore, diventano *"imagines agentes"*, cioè operative all'interno della memoria, capaci di colpire nel profondo e lasciando segni indelebili.¹⁴⁸ Allo stesso tempo viene teorizzata la superiorità dell'immagine sulla scrittura, accessibile a pochi, riprendendo il concetto di *Biblia Pauperum* canonizzato da Gregorio Magno nelle sue epistole. Giovanni Andrea Gilio, nel *Dialogo, nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, sostiene l'importanza della raffigurazione, capace di veicolare simultaneamente tutti i dettagli e i particolari della storia sacra, argomentando le proprie posizioni ricorrendo direttamente alle magistrali parole di Gregorio Magno.¹⁴⁹ Mentre le affermazioni del Gilio sulla superiorità della vista sono ancora timide, Paleotti è più incisivo: sebbene vista e udito siano i due sensi che al meglio soddisfano il bisogno di conoscere insito nella natura umana, scrive l'autore nel trattato, il senso della vista è più nobile degli altri, da cui ne deriva la conseguente efficacia delle immagini.¹⁵⁰ Nel corso della sua trattazione, Paleotti dedica nel corso del primo libro due capitoli specifici alla funzione didattica delle immagini, il capitolo XXIII e XXIV, rispettivamente intitolati *Che le*

¹⁴⁷ Ivi, p. 173 e 184

¹⁴⁸ Ivi, p. 190-191

¹⁴⁹ Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo, nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* [Camerino, 1564] in *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*. Volume II. Ed. Paola Barocchi. Bari (Laterza), 1961, p. 108. "...a le volte più s'imparsa ne la pittura che ne' libri, conciossia che la pittura ad una occhiata vi dimostra l'istoria con tutti gli accidenti e particolari, e spezialmente quando è fatta da qualche eccellente maestro". La trattazione segue con la citazione da Gregorio Magno: "Aliud est picturam adorare, aliud per picturae historiam quid sit adorandum addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis cernentibus praestat pictura; quia in ipsa ignorantes vident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt." Ovvero: "Una cosa infatti è adorare le pitture, altra cosa è apprendere tramite la storia della pittura ciò che è da adorare. Ciò che è la scrittura per coloro che sanno leggere, lo è la pittura per gli ignoranti che discernono con la vista, perché infatti grazie alla pittura gli analfabeti apprendono ciò che devono seguire, grazie ad essa possono leggere coloro che non conoscono le lettere." (Traduzione di chi scrive)

¹⁵⁰ Scavizzi 1992, p. 132. Paleotti 1582, ed. Barocchi 1961, p. 218: "Quanto al senso, è cosa manifestissima a tutti che, essendo il senso del vedere più nobile degli altri, riceve dalle pitture per la varietà de' colori, per l'ombre, per le figure, per gli ornamenti e per le cose diverse che si rappresentano, come monti, fiumi, giardini, città, paesi et altre cose, meraviglioso piacere e ricreazione."

immagini cristiane servono grandemente per ammaestrare il popolo al ben vivere e Altre ragioni per dimostrare il giovamento che si cava dalle cristiane immagini per instruzione del popolo. Nel capitolo XXIII ribadisce la superiorità delle immagini rispetto al testo scritto per veicolare il sapere religioso, affermando la straordinaria capacità delle immagini di istruire gli uomini nella disciplina cristiana. Mentre comprendere un libro richiede molte competenze, come quella di conoscere la lingua, i dipinti sono come un libro aperto che può essere compreso da qualsiasi persona, con il vantaggio che ciò che si impara dalle immagini si apprende “*con molta dolcezza e leggerezza*” e viene così saldamente impresso nella memoria per restarvi molti anni.¹⁵¹ Inoltre, Paleotti specifica che dalle immagini si possono recepire in breve tempo e facilmente i concetti teorici necessari alla salvezza, ma anche la pratica delle virtù cristiane e la vera disciplina attraverso l’esempio delle persone sante raffigurate.¹⁵² Il capitolo XXV, sempre del primo libro, è altrettanto significativo, intitolato *Che le immagini cristiane servono molto a movere gli affetti nelle persone*, in cui viene spiegato il terzo aspetto più importante della pittura, ovvero quello di suscitare sentimenti edificanti nell’osservatore.¹⁵³

Prima del Paleotti, già a metà secolo, Ludovico Dolce nel *Dialogo della pittura, intitolato l’Aretino* (Venezia, 1557), aveva messo in risalto l’importanza edificante delle immagini, considerate non semplicemente libri degli ignoranti, ma importanti mezzi capaci di risvegliare la devozione negli osservatori.¹⁵⁴ Nonostante il discorso di Paleotti si rivolgesse esclusivamente ai fedeli e ai pittori della sua diocesi, esso costituisce un’importante testimonianza culturale del clima post- tridentino sulla funzione delle immagini sacre e il loro fine didattico-educativo. Inoltre, essendo scritto in italiano, è probabile che pittori come Veronese e gli stessi committenti del ciclo di Buckingham l’avessero letto per riflettere sulla propria opera. Il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* fu edito nel 1582 a Bologna,

¹⁵¹ Paleotti 1582, Ed. Barocchi 1961, p. 222

¹⁵² Paleotti 1582, Ed. Barocchi 1961, pp. 221-224.

¹⁵³ Paleotti 1582, Ed. Barocchi 1961, pp. 227-229.

¹⁵⁴ Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura, intitolato l’Aretino*. Venezia (Giolito de’ Ferrari), 1557, p. 20r: “*Perché le immagini non pur sono, come si dice, libri degl’ignoranti, ma, (quasi piacevolissimi svegliatoi), destano anco a divozione gl’intendenti, questi e quelli inalzando alla considerazione di ciò ch’elle rappresentano.*” Nella sua critica antimaniestista, in particolare scagliandosi contro gli “abusi” e gli “eccessi” delle “oscure invenzioni”, Ludovico Dolce preannuncia sul piano teorico alcune soluzioni messe a punto dalla chiesa controriformata sulla questione delle immagini: Cfr. Antonio Pinelli, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*. Torino (Giulio Einaudi editore), 2003, pp. 174-180.

contenente solo i primi due libri, rivolti non esclusivamente ai pittori, ma anche ai committenti delle opere d'arte, i quali, specifica l'autore, sono molto spesso le cause degli abusi. Come si legge nell'*Avvertenza al lettore*, infatti, scopo principale dell'opera è porre rimedio agli abusi nelle immagini secondo le indicazioni del Concilio di Trento.¹⁵⁵ La funzione educativa-didattica delle immagini sacre viene ribadita in più punti del *Discorso*. Nel XVI capitolo già del primo libro Paleotti fornisce la propria definizione di “*immagine sacra*”, ovvero ogni dipinto che raffiguri alcunché di religioso e che sia stato composto a questo scopo.¹⁵⁶ Fin dal proemio l'autore specifica lo scopo delle immagini sacre come il muovere i cuori degli spettatori alla devozione e al vero culto di Dio.¹⁵⁷ Oltre a paragonare la pittura ad un libro popolare capace di parlare di ogni argomento¹⁵⁸, così come di “*instruire l'intelletto*”¹⁵⁹, Paleotti instaura un paragone anche con l'arte oratoria. Come l'oratoria, la pittura ha a disposizione tre mezzi per persuadere: il dilettare, l'insegnare e il commuovere, con il beneficio che la pittura può rivolgersi a tutti, a differenza dei libri destinati solo al popolo alfabetizzato.¹⁶⁰ I pittori cristiani devono quindi ricordare la propria vocazione, di essere coloro che scrivono i libri per il popolo, e per questo devono impegnarsi a dar forma ad immagini che rispondano allo scopo alto e glorioso della comune salvezza.¹⁶¹ Il paragone con l'arte oratoria viene ripreso nel capitolo XXI, *Dell'officio e fine del pittore cristiano, a similitudine degli oratori*, in cui viene specificato che il vero fine di un'immagine sacra è quello di persuadere il popolo ad aderire ad un aspetto della religione, indirizzando le persone alla pietà.¹⁶² Al capitolo XIX, intitolato *Del fine proprio e particolare delle immagini cristiane*, Paleotti sostiene che la pittura ha come primo scopo quello di rendere verosimile la realtà, laddove la pittura operata da un pittore cristiano si riveste del valore della virtù, avendo come fine quello di distogliere gli uomini dal vizio per condurli al vero culto di Dio.¹⁶³ Nel capitolo successivo relativo ai soggetti delle immagini sacre, riprendendo l'etica di Aristotele, Paleotti sostiene che le immagini sono

¹⁵⁵ Paleotti 1582, Ed. Della Torre 2002, pp. 7 e 9.

¹⁵⁶ Ivi, p. 60 Anche se non ancora solennemente consacrata da un vescovo, un'immagine acquisisce nell'immediato una specie di santificazione, sia per il tema sacro espresso, sia per la fede di chi l'ha raffigurato, e sia per il fine cui è stata destinata: Ibidem

¹⁵⁷ Ivi, p. 5

¹⁵⁸ Ibidem

¹⁵⁹ Paleotti 1582, Ed. Della Torre 2002, p.65

¹⁶⁰ Ivi, p. 26

¹⁶¹ Ivi, p. 27

¹⁶² Ivi, pp. 69-70

¹⁶³ Ivi, p. 67

meravigliosamente utili per edificare il prossimo, perché attraverso queste è possibile raggiungere i tre generi di bene: il dilettevole, l'utile e l'onesto. Quanto al dilettevole, niente può giovare di più agli occhi, che una pittura ben eseguita. Quanto all'utile, l'utilità risiede nell'utilizzo che ne fa il popolo come libri a poca spesa. Quanto all'onesto, le immagini sacre recano infinito giovamento perché sollecitano il desiderio delle virtù e l'orrore per il vizio, ammaestrando l'intelletto, sollecitando la volontà, generando nell'animo i più efficaci effetti, imprimendo nei cuori, tra le altre, esempi di pazienza, giustizia, castità, mansuetudine.¹⁶⁴ In questa rinnovata dimensione didattica e persuasiva delle immagini sacre, approfonditamente indagata da Gabriele Paleotti, le rappresentazioni di Veronese avrebbero funto perfettamente da *exempla* morali, come modelli di devozione da imitare.

Ma come riesce Veronese a mettere a punto i soggetti biblici secondo un'iconografia cristiana? Le indicazioni erano contenute nei trattati cattolici dove si elencano anche le risorse e le conoscenze che devono essere a disposizione del pittore per non incappare in raffigurazioni erronee ed eretiche. In primis in quello del Gilio, che considera la pittura fondamentalmente come *muta predicatio*, e, laddove il pittore *istorico* viene inteso principalmente come pittore religioso, egli doveva essere non solo traduttore fedele della storia sacra, ma anche educato nei testi teologici.¹⁶⁵ Secondo Gilio, le storie sacre dovevano essere dipinte in modo aderente al testo, comprensibili a tutte le categorie di osservatori, e depurate dagli aspetti lascivi e irriverenti.¹⁶⁶ Anche il trattato del Paleotti si caratterizza per degli aspetti pragmatici, esortando i pittori a consigliarsi con persone esperte in materia di

¹⁶⁴ Ivi, p. 69

¹⁶⁵ Scavizzi 1992, p. 96. Gilio 1564, ed. Barocchi 1961 p. 39: “conciossia che ‘I pittore istorico altro non è che un traslatore, che porti l’istoria da una lingua in un’altra, e questi da la penna al pennello, da la scrittura a la pittura.’” Gilio 1564, ed. Barocchi 1961, p. 82: “Se i pittori dunque, come da principio è stato detto, s’informassero a pieno de la verità e soggetto de l’istoria, non una volta sola, ma diece, e studiare, leggere, rileggere, domandare e far quello che fidelissimo interprete far deve e ch’appertene al buono istorico, farebbe le sue opere degne di lode” Gilio 1564, ed Barocchi 1961, p. 43: “Né vorrei che ne l’istorie che egli ha da pingere sequitasse l’opinione del vulgo, ma de’ dotti e savi uomini e di scrittori autentici et approvati, se errar non vuole; perché, leggendo i buoni libri, potrà, informandosi de la verità del soggetto, sapere quai sieno gli abusi e quai no”.

¹⁶⁶ Gilio 1564, Ed. Barocchi 1961, p. 87: “Questo è quanto io noto in questa bella e santa istoria, la quale doverebbe esser fedele, pura, semplice, vera e pudica dipinta; si come anco fedele, pura, semplice, vera, pudica et intiera doverebbe esser predicata e scritta.”

cose ecclesiastiche e spirituali, per concepire al meglio le rappresentazioni sacre.¹⁶⁷ Se per Gabriele Paleotti, il pittore deve “*investigare bene e consigliarsi ancora con persone versate nella Scrittura et historie sacre*”, Gian Paolo Lomazzo nell’*Idea del Tempio della Pittura* (Milano, 1587) aggiunge la teologia alle scienze necessarie al pittore per esercitare correttamente la professione: egli deve essere “*non... ignorante delle istorie sacre e delle cose appartenenti alla teologia, apparandole almeno per via di frequente conversazione con teologi.*”¹⁶⁸ Addentriamoci dunque nell’opera di Paolo Veronese, che si rivela in questo ciclo, eccezionalmente, un “pittore cristiano”.

¹⁶⁷ Paleotti 1582, Ed. Barocchi 1961, p. 381: “*Prima, che, se bene biasimiamo le pitture di questa maniera imperfette, non intendiamo però volere con questo ubligare un pittore a fare minutamente ogni particella che pertenga a quella imagine o azione o misterio che rappresenta; ma intendiamo solo delle cose che sono sostanziali dell’opera, overo accidentali necessarie. Onde, peroché questo ricerca giudizio e perizia, saggio sarà quel pittore che, dovendo dipingere cose ecclesiastiche, se ne consiglierà prima con persone perite et intendentì di quelle*”

¹⁶⁸ Prosperi 1987, p. 581.

3 Analisi iconografica e formale

3.1 Agar e Ismaele nel deserto

Il dipinto con la raffigurazione di *Agar e Ismaele nel deserto* è un *unicum* nella produzione veronesiana (fig. 12).¹⁶⁹ Il soggetto, insolito nel panorama artistico veneziano, viene risolto da Veronese secondo un raffinato ritmo compositivo, che sottende una profonda riflessione da parte del pittore sulle interpretazioni teologiche dei due personaggi biblici fornite dai trattatisti contemporanei. Dopo essere stata ripudiata da Abramo, Agar si trova da sola nel deserto con il piccolo Ismaele, senza più viveri e provviste, quando miracolosamente appare un angelo. Questo le mostrerà una sorgente d'acqua dove lei e il figlio, stremati dal viaggio nel deserto, potranno finalmente dissetarsi.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Pignatti- Pedrocchi 1995, vol.II, p. 467, Cat. Nr. 364. È noto un altro dipinto di Veronese con raffigurata *Agar nel deserto*, conservato oggi presso il John and Mable Ringling Museum of Art di Sarasota. Entro la tela dal formato verticale viene raffigurata la protagonista in piedi, sullo sfondo di un paesaggio boschivo, mentre si volta verso l'angelo annunziante. In quest'opera non viene raffigurato il piccolo Ismaele, cosicché Agar è stata scambiata per una Maddalena: Bernard Berenson, *Pitture Italiane del Rinascimento*. Roma (Hoepli), 1936, p. 365. Il primo contributo critico che prende in esame questo dipinto è quello di Suida, che lo ritiene un autografo di Veronese anche sulla base di un disegno preparatorio conservato presso la Koenigs Collection ad Haarlem: William Suida, "Paolo Veronese and his circle: some unpublished works." *The Art Quarterly* (Summer 1945), pp. 175-187. Lo studioso nello stesso contributo dimostra il proprio interesse per la pratica di bottega e il riutilizzo di modelli, considerando il recupero di Agar fatto da Carletto Caliari per l'esecuzione della figura della Maddalena per la pala d'altare destinata alla chiesa di Castelfranco di Sotto e conservata oggi alla Galleria degli Uffizi: Ivi, p. 181.

¹⁷⁰ Dal punto di vista cronologico, il dipinto della serie di Buckingham raffigurante *Agar e Ismaele nel deserto* può considerarsi il primo della serie dei dipinti, dal momento che raffigura una vicenda che ha inizio nella Genesi. Nel corso della narrazione l'annuncio dell'angelo ad Agar avviene due volte: in Genesi XVI,7 Agar viene annunciata dall'angelo mentre si trova da sola nel deserto presso la sorgente sulla strada di Sur, dopo essere stata ripudiata da Sara, e successivamente in Genesi XXI,17 dopo essere stata ripudiata da Abramo, quando si trovò con il piccolo Ismaele senza viveri nel deserto di Bersabea. Nel dipinto della serie di Buckingham Veronese raffigura quindi l'episodio di Genesi XXI, quando l'angelo di Dio appare ad Agar e

Il dipinto si caratterizza per una struttura compositiva dinamica e fortemente allusiva. Il posizionamento dei corpi sulla tela forma un'ellisse immaginaria che conduce ad un raffinato equilibrio. Agar e il figlio gravitano pesantemente verso terra, mentre l'angelo, arrivato in volo per indicare la via della salvezza, fluttua nel cielo in alto a destra, porgendo la sua ala sopra la protagonista. La linea superiore dell'ala dell'angelo è indicata con colori brillanti e nella sua continuazione immaginaria incontra il corpo di Agar. Sullo sfondo incorniciano la scena dei tronchi d'albero, oggi non immediatamente riconoscibili a causa del cattivo stato di conservazione del cielo, che appare estremamente buio. Agar è raffigurata sulla parte sinistra della tela seduta ricurva sopra una pietra, mentre stringe a sé il figlio, accasciato a terra. Il piccolo Ismaele, visibilmente debilitato, appoggia la testa sul grembo della madre, che si volta verso l'angelo, sollevando istintivamente il braccio a protezione del figlio.

La dimensione terrena di Agar e Ismaele, ribadita in una solida struttura piramidale, richiama le posizioni dei teologi cinquecenteschi che problematizzano la lettura allegorica del passo biblico della Genesi relativo alla figliolanza di Abramo (Gen. 16, 15-21,2) offerta da San Paolo nella lettera ai Galati (Gal. 4,21-31), secondo un arricchimento dei contenuti teologici sottesi.¹⁷¹ Nella lettura teologica della figura di Agar proposta dal teologo e predicatore spagnolo Luis de Granada, la serva di Abramo e suo figlio diventano una metafora dei diletti

Ismaele per mostrare loro la sorgente d'acqua, mentre nel dipinto di Sarasota viene raffigurato l'annuncio dell'angelo narrato in Genesi XVI, quando Agar si trova da sola nel deserto, prima di ritornare alla casa di Abramo per dare alla luce Ismaele.

¹⁷¹ Nella lettera ai Galati (Gal. 4,21-31) Agar, la serva di Abramo che generò il piccolo Ismaele *secondo la carne*, viene intesa come la Vecchia Alleanza che genera nella schiavitù, mentre la moglie ufficiale di Abramo, Sara, che generò Isacco per grazia divina quando ormai era sterile, corrisponde alla Nuova Alleanza, che genera *secondo lo spirito* in virtù della promessa. Nell'*Homiliario quadragesinamale* di Luigi Bigi Pittorio da Ferrara, ristampato più volte a Venezia nel corso del Cinquecento, Agar, allegoria della Vecchia Alleanza, viene associata al peccato come condizione presupposta alla servitù, in opposizione alla libertà spirituale che godono i Cristiani nati alla stregua di Isacco da donna libera: *Ben certo, amantissimi miei, noi christiani, i quali già eravamo deserti, & del popolo pagano, habbiamo causa di giubilare sommame[n]te, & molto siamo obligati di referire continuo, & i mortali laudi al nostro Sig. che egli si sia degnato farci di sterili fecondi, & d'huomini deserti, & vili, farci honorati, & donde, che prima eravamo p[er] il peccato servi, hora siamo per gratia sua fatti liberi, onde seguita il testo nostro. Nos autem freatres secundu Isaac promissionis filii sumus. Adesso noi christiani siamo figliuoli della promissione alla similitudine d'Isaac, figliuolo della donna libera. Homiliario Quadragesimale di M. Lodovico Pittorio da Ferrara. Venezia (Andrea Muschio) 1571, c. 64 r*

sensuali e carnali in opposizione ai diletti spirituali rappresentati da Isacco e la madre Sara. Nel *Memoriale della vita Christiana*, tradotto dallo spagnolo e edito a Venezia a partire dal 1568, il teologo interpreta Ismaele come figurazione dell'allegrezza carnale e sensuale, in contrapposizione ad Isacco quale figurazione dell'allegrezza spirituale, spiegando in termini metaforici il disprezzo da parte di Abramo del primo figlio avuto dalla serva come il progressivo avvicinamento del fedele ai beni celesti e spirituali per opera di Dio:

Hor dimmi donde procede che inanzi la natività de Isaac è ta[n]to amato, & desiderato Ismaele, & nascendo Isaac è poi tanto aborrito, & dispregiato? Che altro significa, eccetto, che per Isaac, ch'è figliuolo della padrona, & significa riso, è figurata l'allegrezza spirituale, & per Ismaele figliuolo della serva, la quale è nostra carne, è figurata l'allegrezza carnale, & sensuale.

Dunque prima che gli huomini conoscano p[er] isperientia la grandezza delle delettationi spirituali figurate per Isaac fanno gran stima delle carnali, peroche non conoscono cosa migliore. Ma da poi che Iddio apre loro un poco gli occhi, & gia guarito il palato dell'anima gustano questo cibo celeste, subito puzzano loro tutti li diletti del Mondo, & incontinentе danno addosso à tutti li piaceri sensuali, & cacciano fuori di casa il figliuolo della serva, cioè le delettationi carnali, talché resta solo Isaac figliuolo della libera cioè la dilettatione, & allegrezza dello spirito.¹⁷²

Si accompagna a tale lettura quella proposta dal teologo spagnolo Diego de Estella, noto alle stampe italiane come Diego Stella per il famoso volume *Il Dispreglio della vanità del Mondo*, edito in lingua volgare dapprima a Firenze, e poi a Venezia, in cui Agar e Ismaele sono ancora proposti come espressione degli effimeri diletti mondani:

Tutta la allegrezza mondana sparisce brevemente. A Ismael, che fu figliuolo di Abraam secondo la carne hebbe fine l'acqua che portava con sé la madre Agar; ma non Isaac figliuolo dello spirito. Le consolationi mondane

¹⁷² *Seconda parte del Memoriale della vita christiana del reverendo P. F. Luigi de Granata.* Napoli (Gio. de boi), 1569, c. 13v e 14r.

*molto presto hanno fine ne' tristi ma le consolationi spirituali ne giusti son
pozzi d'acque vive, che mai mancono.*¹⁷³

Agar rappresenta poi la sensualità contrapposta alla ragione, figurata da Sara, nella lettura proposta da Giovanni Luigi Barbieri nei *Dialoghi spirituali*, editi a Genova nel 1589:

*Vedete (figliuola) mia nel Gen. 16.c. Tutto quello caso occorso tra Sarra moglie d'Abraamo, & Agar sua serva, che non potteva Sarra in modo alcuno confinare con Agar. La ragione è la padrona, la sensualità, è la serva, non si deve dunque in modo alcuno fare erede la sensualità, bisogna che sia la ragione erede, padrona, non la sensualità, perché se (per mala sorte,) la sensualità comincia ad esser padrona; mai cosa alcuna buona, si potrà fare, Bisogna dunque, che la ragione sia questa, che sia padrona.*¹⁷⁴

Queste interpretazioni teologiche trovano ripercussione nel portamento ricurvo e malinconico di Agar, evidente richiamo della postura della *Maddalena nel deserto* ed espressione della sua condizione da peccatrice (fig. 14). Per mettere a punto la figura di Agar, prima di Veronese, Gerolamo da Treviso si è ispirato alla peccatrice del Nuovo Testamento come dimostra il dipinto conservato oggi al Musée des Beaux-Arts di Rouen (fig. 13).¹⁷⁵ Colta in una posa di riverenza e allo stesso tempo di pentimento, Agar si presenta a capelli sciolti come una Maddalena, ritratta nel gesto di coprirsi le nudità. Il pittore ricerca attentamente la postura di questa figura nel paesaggio, collocandola davanti a una parete rocciosa che enfatizza la postura della protagonista, piegata con il busto in avanti.

Per mettere a punto la nuova composizione Veronese deve misurarsi con degli schemi narrativi assodati nella tradizione iconografica del suo tempo, come quello dell'*Annunciazione*. Già i primi artisti che si cimentarono nel soggetto di *Agar nel deserto* hanno reiterato la struttura iconografica dell'*Annunciazione*, come testimoniato dal dipinto di

¹⁷³ *Il Dispreggio della vanità del mondo del R.P.F. Diego Stella, dell'ordine di San Francesco osservante.* Venezia (Fiorin Franceschini, et Piero Pagani fratelli) 1581, c. 40v- 41r.

¹⁷⁴ *Dialoghi Spirituali del molto Rever. P. Gio: Aluiggi de Barbieri da Bologna.* Genova (Girolamo Bartoli) 1589, p. 157.

¹⁷⁵ Brevemente sul dipinto conservato a Rouen: Olga Popovitch, *Catalogue des peintures du Musée des Beaux-Arts de Rouen*. Paris (Arts et Métiers Graphiques), 1967, p. 124

Gerolamo da Treviso (fig.13). In questa precoce raffigurazione cinquecentesca l'angelo annunciatore e Agar sono posti entrambi in primo piano, secondo la struttura tipica dell'*Annunciazione*, mentre Ismaele viene rappresentato in secondo piano vicino alla fonte d'acqua. A differenza delle raffigurazioni dell'*Annunciazione*, il dipinto di Veronese si caratterizza per la subordinazione della donna nei confronti dell'angelo annunciatore, caratteristica anche delle raffigurazioni della *Maddalena nel deserto* (fig.14).

Ciò che rende la rappresentazione di *Agar nel deserto* fondamentalmente diversa da un'*Annunciazione* è la presenza del piccolo Ismaele. Lo stretto rapporto fisico tra madre e figlio caratterizza anche le rappresentazioni della *Madonna con il bambino*, tra le quali si può prendere come esempio quella di Raffaello conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 15). Rispetto a queste raffigurazioni Veronese mette in atto degli stratagemmi compositivi affinché non si creino interferenze: Agar avvolge il bambino con la mano destra con lo stesso amore materno che caratterizza le raffigurazioni della Madonna, con la differenza che il sesso del bambino Ismaele vien qui adeguatamente coperto (fig. 16).

Simile alla *Maddalena*, e in netto contrasto con le raffigurazioni della *Madonna*, Agar si contraddistingue per un portamento sensuale, ricercato dal pittore in primis nella scelta dell'abito abbondantemente scollato, che ne lascia scoperto interamente il braccio sinistro e parte del petto. Il carattere seducente di Agar è riconducibile alla sua condizione di concubina di Abramo, e si esplicita per contrapposizione all'atteggiamento decoroso di Susanna nel dipinto della serie raffigurante *Susanna e i vecchioni* (fig. 17). Connotando di eroticità la figura di Agar, in linea anche con i commenti biblici del tempo, che ne descrivono la "natura muliebre e servile"¹⁷⁶, Veronese rievoca la gestualità delle *Veneri dormienti* nella posa erotica del braccio nudo sollevato e piegato alla nuca (fig.18), laddove la seducente Annunciata di Tiziano a San Salvador può aver ispirato la mano della protagonista che dispiega le dita affusolate vicino al volto indirizzando lo sguardo all'angelo (fig. 19). In una posa più elegante, anche Susanna mostra il proprio braccio nudo, che, piegato pudicamente al petto, diventa espressione della sua indole morigerata e casta di fronte alle non gradite avances dei vecchi

¹⁷⁶ *Commento di Antonio Brucioli in tutti i libri del vecchio e nuovo testamento, dalla hebraica verità, e Fonte Greco, per esso tradotti in lingua toscana*. Tomo Primo. Venezia (Alessandro Brucioli et i frategli) 1546, c. 23r

(fig. 17). La diversa condizione morale delle due donne si esplicita nella diversa gestualità, mentre l'abbigliamento ne mette in luce la differente condizione sociale: Agar è una schiava, concubina ormai ripudiata da Abramo, vestita a malapena da un abito succinto e sgualcito, mentre Susanna è la moglie del ricco Johachim, raffigurata avvolta in un sontuoso panno di velluto verde mentre si ritrae dalle minacce dei due molestatori. Risalta nel dipinto di Agar il vistoso mantello rosso accomodato sulle gambe, in modo che il vestito verde sottostante diventi nuovamente visibile al livello del ginocchio. In questo modo viene sottolineata la tensione del corpo di Agar, rannicchiata e ricurva in avanti, che condivide con Susanna anche la posa della gamba. Per la visibile corrispondenza compositiva tra queste due figure, non rintracciabile negli altri dipinti della serie, è probabile che Veronese avesse cominciato l'ideazione del ciclo attraverso un'accurata riflessione su queste due protagoniste bibliche, che simboleggiano due opposte condizioni d'animo e di virtù.

Una delle prime rappresentazioni note di Agar è l'incisione su rame di Lucas van Leyden (fig.20), che rappresenta il ripudio di Abramo, quando la schiava Agar e il figlio Ismaele vengono spediti nel deserto con le provviste. L'opera appartiene alle prime incisioni di soggetto religioso dell'artista, che sembra riprendere letteralmente il passo paolino (Gal. 4, 24-27), per cui Agar, posta in corrispondenza di un paesaggio boschivo, con alle spalle un monte, allusivo al monte Sinai, sarebbe da intendersi come il corrispettivo della Gerusalemme terrena, mentre Sara, collocata davanti a un borgo murato, sarebbe riconducibile al tipo della Gerusalemme Celeste.¹⁷⁷ L'antitesi concettuale di queste due figure trova ripercussione nella strutturazione simmetrica dell'immagine, dove Sara e Isacco sono posizionati a destra di Abramo, pur in secondo piano, mentre Agar ed Ismaele vengono posti alla sinistra del patriarca. A differenza dell'immagine di Luca di Leida, Veronese non visualizza il rifiuto di Agar come madre di Ismaele, ma la sua condizione di donna respinta, ai margini della società. Mentre lo sfondo dell'opera di Luca di Leida assume la valenza di paesaggio moralizzato, Veronese non ricerca nessun'antitesi tipologica nella definizione dell'ambientazione paesistica, dal momento che Sara non viene rappresentata. Le due immagini sono simili sul piano compositivo, dal momento che l'artista veneto indaga il rapporto tra figure e paesaggio

¹⁷⁷ Werner Busch, "Lucas van Leydens "Große Hagar" und die augustinische Typologieauffassung der Vorreformation." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45 (1982), pp. 97-129.

in modo simile a Lucas van Leyden, ovvero in entrambe le opere i tronchi d'albero svolgono un ruolo cruciale nella definizione della struttura dell'immagine. Sullo sfondo dell'incisione spiccano infatti due tronchi che fanno da eco alle figure di Abramo e Agar in primo piano (fig. 20). Allo stesso modo, Veronese ricerca i profili delle figure contro le linee verticali dei tronchi d'albero, enfatizzando così la flessione in avanti del busto di Agar (fig.16). Per suggerire il pellegrinaggio di Agar nel deserto, l'artista nordico posiziona la protagonista davanti ad un tronco d'albero, ma decentrata verso destra, a sottolineare l'imminente uscita dall'immagine. Il cammino che inizierà a percorrere con il figlio è segnato da una pietra, posizionata nel bordo inferiore della composizione. Come nel dipinto di Veronese, anche nell'incisione di Luca di Leida la pietra è posta in primo piano e simmetricamente sotto Agar.

Come nell'opera di Girolamo Da Treviso, Agar nel dipinto di Veronese è raffigurata con il busto molto proteso in avanti (fig.12-13). Questa particolare postura può indicare la condizione di donna macchiata che, a differenza della Vergine Maria, non appare degna di essere rappresentata in una postura eretta, collegata al cielo, in una dimensione trascendentale (fig.15). La posa rannicchiata è probabile che disegni il residuo di uno stato malinconico e quel senso di colpa sviluppato come donna ripudiata ai margini della società. Inoltre, come la Maddalena, Agar è solitamente posizionata sotto, accanto o sopra delle pietre (fig.12 e14). Il significato metaforico della pietra, come espressione della pesantezza del peccato, che si ripercuote in un portamento ricurvo, era agevolmente fruibile da Veronese nei testi teologici contemporanei. I predicatori del primo Cinquecento, promossi nel panorama editoriale veneziano a partire dal 1570, erano ricorsi alle citazioni di Sant'Agostino sul motivo della pietra per visualizzare il senso di colpa generato da una vita condotta nel peccato:

*Sant'Agostino nelle sue Confessioni, dice. Molto più stracca cammina l'anima carica di colpe, che non và il corpo carico di pietre: & di qui nasce, che assai più presto discende un'anima nell'inferno, uscendo del corpo, che se casca una pietra in terra, quando la lascino andar di mano.*¹⁷⁸

¹⁷⁸ Antonio de Guevara, *La prima parte del Monte Calvario*. Venezia (Giolito de Ferrari) 1570, p. 266

Nel dipinto di Veronese con *Agar e Ismaele nel deserto* sembra quindi significativo studiare una nuova tipologia per la figura di Agar, associata al significato metaforico della pietra come peso della colpa della donna, considerando anche la simmetria ricercata dal pittore: Veronese smaterializza l'ala angelica, che quasi tocca Agar, con una leggera pennellata finale, brillante e preziosa, eseguita simmetricamente sopra la pesante pietra su cui è china la protagonista. Veronese ricerca nel portamento di Agar la carica ambivalente che questa figura biblica incorpora, espressione del peccato e dei diletti sensuali, ma allo stesso tempo felice prescelta della misericordia divina, venuta in soccorso attraverso la figura angelica.

L'apparizione angelica ad Agar nel deserto viene interpretata in modo stravagante da Pier Paolo Menzocchi, nell' affresco staccato, conservato oggi nella Pinacoteca Civica di Forlì, che faceva parte del ciclo eseguito attorno al 1574 per il Palazzo Civico della stessa città (fig. 21).¹⁷⁹ L'artista raffigura qui il primo incontro di Agar con l'angelo, che la esorta a ritornare nella casa di Sarah e Abramo, secondo una struttura compositiva paratattica che ricorda vagamente le raffigurazioni di *Tobia e l'Angelo* (fig.22).¹⁸⁰ Diversamente, Veronese per la sua composizione recupera nella memoria un altro soggetto in cui un angelo appare accanto a figure umane all'interno di un paesaggio naturalistico: la *Cacciata dal paradiso*. In queste raffigurazioni l'angelo è solitamente posizionato sopra Adamo ed Eva, che si piegano con i loro corpi in avanti in risposta al gesto di espulsione dell'angelo (fig.23). L'andamento ricurvo che caratterizza i peccatori è intrinsecamente legato alla nozione teologica di caduta e colpa, che si riflette anche nelle raffigurazioni del *Giudizio Universale* (fig.24). Queste raffigurazioni si rivelano le più idonee da mettere a confronto con l'Agar di Veronese per comprendere la postura della protagonista e la fenomenologia dell'immagine. Inoltre, anche il ramo secco che si vede in primo piano nell'immagine di Veronese (fig. 12) può essere meglio spiegato in riferimento alla *Cacciata dal paradiso* (fig. 23). Non si tratta di un elemento naturalistico casuale, ma più probabilmente di una possibile allusione a un dettaglio iconografico tipico della *Cacciata*, che nel dipinto viennese funge anche da expediente compositivo. Grazie a questo ramo troncato, posizionato sul terreno e tenuto in tensione da una corda, Veronese

¹⁷⁹ Giordano Viroli, *La pinacoteca civica di Forlì*. Forlì (Cassa dei risparmi di Forlì) 1980, p. 162 e seguenti.

¹⁸⁰ Gen XVI,7

può incorniciare ed enfatizzare nella parte inferiore del dipinto l'ellisse immaginaria formata dalla disposizione dei personaggi sulla tela (fig. 12).

L'angelo che si libra sopra Agar può indurre a un'associazione tipologica con le raffigurazioni della *Cacciata dal Paradiso*, in cui i peccatori Adamo ed Eva piegano il busto in avanti in modo simile alla donna biblica (fig. 12 e 23). Nell'immagine di Veronese tuttavia, l'angelo, diversamente dalle raffigurazioni della *Cacciata*, può essere inteso come il mediatore di una possibile liberazione, poiché Agar si volta grazie all'annuncio dell'angelo e può così progressivamente rilasciare la tensione del suo corpo. Il braccio destro dell'angelo, disteso lungo il corpo, indica la via da seguire e svolge un ruolo cruciale nel generare quella forza decomprimente che spinge Agar ad alzarsi, a raddrizzare la schiena, liberandosi finalmente dal peso opprimente. La striscia di cielo, che si apre tra l'angelo e Agar, lascia spazio alla protagonista sotto l'ala celeste. Questa particolare composizione può essere interpretata come la rappresentazione del riscatto dal senso di colpa offerto da un liberatorio e miracoloso aiuto celeste.

Questa lettura dell'immagine può essere avanzata considerando l'esegesi biblica della Genesi messa a punto dai predicatori del Cinquecento, in cui Agar viene proposta come esempio della misericordia divina, manifestatasi nel soccorso angelico inviato da Dio. Antonio de Guevara ne *La Seconda parte del Monte Calvario*, edito a Venezia nel 1569, riprende Origene per ricordare la divina benevolenza che garantì la salvezza di Agar e di Ismaele sperduti nel deserto:

*Dice la glos[s]a di Origene; Se egli con attenzione la scrittura si mira, non si legge, né che Agar il Signore pregasse, né che il fanciullo a Dio si raccomandasse; ma è così alta, & immensa la clementia divina, che il Signore solamente perché vide piangere il fanciullo Ismael, & la dolente madre gridare, si mosse a dovere consolarli con parole, & rimediarli, & provederli con fatti.*¹⁸¹

¹⁸¹ Antonio de Guevara, *La seconda parte del Monte Calvario*. Venezia (Vincentio Valgrisi) 1569, p. 169

Anche nell'opera di Marco Marulo da Spalato tradotta in lingua toscana ed intitolata *Circa l'Institutione del Buono e Beato Vivere, secondo l'esempio de' Santi, del Vecchio, e Nuovo Testamento*, si fa accenno alla pietà che mosse l'angelo ad andare in soccorso ad Agar mostrandole la fonte d'acqua dove poté dissetarsi insieme al figlio. Nonostante la trattazione di Marulo da Spalato voglia essere una dimostrazione che le donne non potevano bere vino, nel secondo capitolo dedicato all'*Utilità e parsimonia del mangiare e del bere* si ricorda la compassione divina nei confronti della schiava:

*Agar ancilla scacciata co'l suo figliuolo Ismael, portò seco nel deserto un pane, e un otro d'acqua, e quando fu consumata quell'acqua, travagliati ella, e il fanciullo da la sete, s'andarono a trarla a una fontana, che un Angelo le mostrò per pietà. Abramo era ricco, e contro a sua voglia la mandava via, e la divina virtù in quell'Angelo poteva fare ogni cosa: ma colui mandandonela mal volentieri e quest'altro havendone molta compassione, com'è scritto, non le diedero per tutto cio a bere più che acqua, dalla qual cosa si può facilmente cavare, che a quei tempi non era lecito alle donne il bere del vino.*¹⁸²

Nell'esecuzione di questo ciclo Veronese mette a punto forme e strutture pittoriche interconnesse. Dialogano tra loro non solo le rappresentazioni di Agar e Susanna per via dell'evidente richiamo posturale delle due donne (fig. 16 e 17), esplicativo di due opposte condizioni d'animo, ma anche le raffigurazioni di Agar, *Rebecca* e la *Samaritana* (fig. 1, 3 e 4), che sono concettualmente collegate dal motivo dell'acqua come bene materiale e spirituale. Nel sopracitato commento del teologo spagnolo Diego de Stella l'acqua portata da Agar nel deserto come provvista viene considerata in un'accezione negativa, intesa come bene materiale, che si distingue dall'acqua viva come bene spirituale a disposizione del fedele. Per contrapposizione, l'acqua segnalata dall'angelo soccorritore può essere considerata bene celeste, e spirituale, come afferma il chierico regolare di San Paolo di Milano Pietro Besozzo nelle *Lettere spirituali, sopra alcune feste, et sacri tempi dell'anno*, edite a Milano nel 1578. il

¹⁸² *Opera di Marco Marulo da Spalato Circa l'institutione del buono e beato vivere, secondo l'esempio de' Santi, del Vecchio e Nuovo Testamento*. Venezia (Francesco Bindoni) 1569, c. 127r.

teologo affronta il tema dell'aiuto celeste offerto ad Agar e cita il pozzo delle divine misericordie dove può abbeverarsi di acqua viva chiunque voglia rimettersi alla grazia divina:

*Se un di loro compatendo ad essa Agar, perché vedeva il proprio figliuolo morir di sete, le fece vedere un pozzo d'acqua, con la qual soccorse alla vita del figliuolo; facciamo noi l'istesso quando vediamo alcuno addolorarsi, perché non sente sensibilmente pur una gocciola di quell'acqua viva, che fa salire in vita eterna, mostriamogli quel gran pozzo delle misericordie divine, dove s'habbia ad abbeverare, et non morirsi di sete, diamogli a conoscere, che per questo non ha a dubitare della gratia di Dio, anzi che da tal sterilità portata in pace, ne nascerà l'abbonda[n]za, et da tal povertà ne nascerà la ricchezza, sopportandole però con patienza.*¹⁸³

Il motivo dell'acqua spirituale stabilisce quindi una relazione tematica tra i dipinti raffiguranti *Agar e Ismaele nel deserto*, *Rebecca al pozzo* e *Cristo e la Samaritana* (fig.1, 3 e 4), offrendo un modello di lettura unificato per questi dipinti della serie. Le donne veronesiane entrano in dialogo tra di loro sul piano delle possibili interpretazioni teologiche, dove le raffigurazioni dei beni mondani, come i gioielli in dono a Rebecca e l'acqua offerta dalla Samaritana a Cristo, diventano il presupposto per sviluppare un percorso spirituale moralistico, una sorta di *muta predicatione*, incentrata sul progressivo abbandono dei diletti mondani per acquisire virtù muliebri, morali e di fede, di cui le protagoniste bibliche sono esemplare espressione.

¹⁸³ Giovanni Pietro Besozzi, *Lettere Spirituali*. Milano (Paolo Gottardo Pontio) 1578, c. 242r-242v.

3.2 *Lot e le figlie in fuga da Sodoma*

Stando alla narrazione della Genesi (19, 1-38), a seguito della decisione di distruggere la città Sodoma, Dio inviò da Lot due angeli in sembianze umane, affinché lo avvertissero di fuggire e mettersi in salvo. Con l'intento di violentare gli angeli, i Sodomiti si recarono nella casa di Lot, che, per far fronte alla strage, offrì al loro posto le sue due figlie. Questo gesto garantì la salvezza della famiglia del patriarca. Lot riuscì a fuggire e ad arrivare salvo a Zoar insieme alle due giovani, mentre la moglie venne trasformata in statua di sale, perché durante la fuga si voltò a guardare Sodoma in fiamme, nonostante gli angeli avessero avvertito di non farlo. Da Zoar, Lot si trasferì poi sulla montagna, stabilendosi dentro una caverna insieme alle due figlie, che si unirono al padre, dopo averlo ubriacato, per concepire le dinastie dei Moabiti e degli Ammoniti.¹⁸⁴

Dalla punizione divina inflitta alla città di Sodoma, all'incesto di Lot con le giovani figlie, il passo della Genesi che racconta la vicenda che coinvolse la famiglia del patriarca ingloba diverse tematiche di intensa drammaticità. La violenza dei Sodomiti, l'irruzione nella casa di Lot per violentare gli angeli, l'offerta del patriarca delle due figlie vergini, poi la fuga verso Zoar con la conseguente perdita della moglie trasformata in statua di sale: un *climax* ascendente di tensione che sfocia nell'episodio dell'unione incestuosa. Per due notti consecutive, a turno, le figlie di Lot furono costrette ad ubriacare il padre per giacere con lui così da garantire la discendenza della stirpe. L'atmosfera di minaccia e persecuzione che caratterizza la prima parte della storia biblica si trasforma in un connubio drammatico di ebbrezza ed eroticità. Il motivo della fuga dalla città di Sodoma e quello dell'unione incestuosa trovano diversa espressione nelle immagini cinquecentesche, mentre non esistono rappresentazioni dedicate all'irruzione dei Sodomiti nella casa di Lot.

¹⁸⁴ *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento, tradotti nuouamente de la hebraica verita in lingua toscana per Antonio Brucioli. Co diuini libri del nuouo testamento di Christo Giesu signore & saluatore nostro. Tradotti di greco in lingua toscana pel medesimo.* Venezia (Lucantonio Giunti fiorentino) 1532, c. 5v -6r.

Nel Cinquecento il soggetto biblico *Lot e le figlie* vanta una lunga tradizione nel nord Europa, incentrata principalmente sul motivo dell'incesto e dell'ubriacatura del padre da parte delle figlie. Il passo biblico viene tradotto in immagini lascive, non esenti da coloriture folcloristiche e grottesche.

Nel dipinto dal formato orizzontale di Albrecht Altdorfer (fig.25), conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, Lot e una delle due figlie giacciono assieme, distesi ai piedi di una fitta boscaglia e avvolti tra le pieghe di un sontuoso panno verde; risalta in primo piano la bellezza venerea della figlia di Lot, incastonata tra le braccia del vecchio padre. Sullo sfondo è visibile, immersa nel paesaggio verdeggiaante, la seconda figlia, anch'essa completamente nuda. All'orizzonte brucia la città di Sodoma. Il rosso vermiglio delle fiamme, soffocato dal cielo caliginoso, che si agita in vorticosi fumi, contrasta con il verde della vegetazione rigogliosa. Il soggetto biblico diventa per l'artista il pretesto per cimentarsi nella rappresentazione del nudo, connotato in termini erotici. La sensualità della posa della giovane ragazza, e lo sguardo ammiccante rivolto verso il padre dal volto grottesco conferiscono all'immagine un carattere lascivo, che si mischia con il tema dell'ubriacatura di Lot, cui fanno riferimento l'otre di vino raffigurato in primo piano e il calice tenuto in mano dalla ragazza.¹⁸⁵ Il dipinto conservato al Museo del Louvre (fig. 26), ritenuto in passato opera di Luca di Leida, e attribuito oggi a Jan Wellens de Cock, presenta in primo piano, secondo la tradizione nordica, l'ebrezza di Lot e l'unione delle figlie con il padre, mentre il motivo della fuga viene lasciato in secondo piano, davanti alla città di Sodoma in fiamme. La suddivisione temporale del dipinto in due scenari distinti conferisce all'opera un carattere narrativo. Mentre una pioggia di fuoco si scaglia sulla città di Sodoma, Lot e le figlie procedono il loro cammino verso Zoar, attraversando un pittoresco ponte sull'acqua. Le *silhouettes* dei protagonisti emergono in controluce contro il verde del mare che si tinge progressivamente di giallo per l'incombere dello strano fenomeno atmosferico. Con la lucidità descrittiva propria di una scena di genere, l'artista presenta in primo piano l'accampamento di Lot sulla montagna. Davanti ad una tenda da viaggio siedono Lot e una delle figlie, ritratti in atteggiamenti promiscui, come preludio all'incesto, e in primo piano viene raffigurata la seconda figlia che travasa del vino da un otre.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscapes*. London (Reaktion Books) 1993, p. 267. <https://www.khm.at/objekt-datenbank/detail/53/>

¹⁸⁶ Lucia Corrain, *Semiotiche della pittura*. Roma (Maltemi), 2005, tav.1.

L’ubriacatura di Lot diventa il motivo principale anche dei dipinti italiani di Bonifacio de’ Pitati e Jacopo Tintoretto.

Nel dipinto di Bonifacio de’ Pitati (fig. 27), conservato al Chrysler Museum of Art a Norfolk, in Virginia, è raffigurato il vecchio Lot insieme alle due figlie, colte in diversi atteggiamenti.¹⁸⁷ Una delle due è seduta in braccio al padre e gli versa del vino su una coppa d’argento, mentre l’altra, sedutagli accanto e ritratta di profilo, guarda l’osservatore, tenendo in mano uno specchio da toletta. La scena, resa vivace dalla presenza di due bambini giocosi, è ambientata entro un paesaggio collinare, sullo sfondo della città di Sodoma in fiamme. In secondo piano viene raffigurata la fuga di Lot e delle due figlie, mentre dietro la parete rocciosa, che si erge sullo sfondo nel centro del dipinto, si nota la figura della moglie di Lot trasformata in statua di sale. Nel dipinto le esperienze giorgionesche si mescolano ai modi di Palma il Vecchio e di Tiziano, portando la critica recente a datare il dipinto attorno al 1520.¹⁸⁸

Il dipinto di Jacopo Tintoretto (fig. 28), datato variamente 1550 o 1558, si caratterizza per una composizione diagonale, tipica del momento manieristico dell’artista. I tratti fisiognomici di Lot richiamano quelli del Profeta Isaia di Michelangelo, affrescato alla base della volta della Cappella Sistina.¹⁸⁹ Nella tela dal formato rettangolare vengono raffigurati in ‘close-up’ Lot e le due figlie mentre banchettano insieme. La figlia di Lot, posizionata alla sinistra del padre, viene ritratta vestita di un sgargiante abito rosso succinto, stretto in vita, che ne evidenzia le esili forme. L’intento seduttivo della ragazza si esprime nel gesto sensuale di scostarsi i capelli dal collo, laddove il seno scoperto connota la scena di esplicita erogenità. Il delicato contatto fisico tra padre e figlia anticipa il successivo atto incestuoso: la giovane è adagiata con il gomito sul grembo del padre, mentre le mani dei due protagonisti sono vicine, pronte ad intrecciarsi in una stretta compromettente. Lot distoglie l’attenzione dell’osservatore dalla figlia più procace, dirigendo lo sguardo verso l’altra giovane, ritratta all’estremità sinistra della tela mentre porta alla bocca una coppa di vino. Tintoretto rappresenta Lot in un atteggiamento ancora contenuto, cristallizzando nell’immagine una certa suspense. Il padre è evidentemente incosciente degli successivi sviluppi della vicenda, pianificati dalle due figlie.

¹⁸⁷ [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bonifacio_de%27_Pitati_-_Lot_e_le_sue_figlie_\(Chrysler_Museum_of_Art\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bonifacio_de%27_Pitati_-_Lot_e_le_sue_figlie_(Chrysler_Museum_of_Art).jpg)

¹⁸⁸ Michele Danieli in Milano 2012, *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, pp. 136-139

¹⁸⁹ Rodolfo Pallucchini e Paola Rossi, *Tintoretto: le opere sacre e profane*. Milano (Electa) 1982, vol. I, pp. 176-177, Cat. Nr. 212 <https://altemeister.museum-kassel.de/33926/>

A differenza delle raffigurazioni fin qui discusse, che rappresentano il motivo dell'incesto e dell'ubriacatura di Lot in termini lascivi, si fa spazio nella tradizione figurativa un diverso filone di rappresentazioni, che presenta come principale soggetto della raffigurazione la fuga di Lot con le figlie. Questo motivo, relegato spesso nel secondo piano, diventa il protagonista della raffigurazione già nel dipinto di Albrecht Dürer (fig. 29), in cui il vecchio Lot e le figlie sono rappresentati in fuga dalla città incendiata, ritratta sullo sfondo. Si tratta del verso del dipinto raffigurante la *Madonna con il Bambino*, conservato oggi alla National Gallery di Londra.¹⁹⁰ Non è chiara la relazione tra *recto* e *verso* dell'opera, si ipotizza tuttavia che la rappresentazione della fuga della famiglia di Lot dalla città incendiata potesse essere intesa in termini allegorici come la dimostrazione della potenza divina volta alla salvezza dei giusti.¹⁹¹ Il patriarca, seguito dalle due figlie, procede il cammino verso Zoar, mentre la moglie è rimasta indietro nel percorso, trasformata in statua di sale. Questa viene ritratta di spalle, rivolta verso Sodoma, alle pendici di una parete rocciosa, sulla sinistra della composizione. Lot ha l'aspetto di un pellegrino: tiene sulle spalle un bastone, dal quale pende una borraccia, mentre trasporta un cesto di viveri. Le due figlie sono nettamente diverse tra loro, per tratti fisiognomici e per i diversi abiti che indossano. Quella vestita con un abito viola che copre una sottogonna verde tiene in mano un fuso per la lana e una cassetta da cucito, mentre quella vestita di rosso porta sul capo un fardello, probabilmente di panni.

Anche nella composizione messa a punto da Raffaello per la decorazione delle Logge Vaticane viene rappresentata la fuga di Lot con le figlie (fig. 30). Senza indulgere su dettagli di realismo, il pittore risolve il tema biblico con solennità classica ed essenziale. I corpi scultorei dei protagonisti risaltano sotto le ariose vesti all'antica, plasmando di tridimensionalità lo spazio in primo piano. Lo sfondo viene gestito al pari di un arazzo, senza proporre una rappresentazione prospettica del paesaggio e della città di Sodoma in fiamme. Alle spalle dei protagonisti vengono rappresentate le mura di Sodoma secondo uno sviluppo longitudinale, che lascia aperto uno scorci sul paesaggio. Lot tiene le due figlie strette per mano, mentre avanza a passi solenni verso la meta. Sia il padre che le figlie tengono il volto fisso a terra, sapendo di non potersi voltare indietro a guardare la madre, ormai trasformata in statua di sale. La mortificazione della figlia minore, che porta la mano alla guancia, come per asciugarsi una lacrima, apporta alla scena un tenue accento patetico. Vero protagonista della

¹⁹⁰ <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41599.html>

¹⁹¹ Ibidem

raffigurazione, il dinamico procedere verso la salvezza viene reso drammatico dalle ombre nere, proiettate sul terreno dai corpi plastici dei tre protagonisti.¹⁹²

Un' altra opera che rappresenta la fuga della famiglia di Lot dalla città di Sodoma è l'affresco di mano di Pier Paolo Menzocchi (fig. 31), databile al 1574, staccato dalla sua ubicazione originaria, e conservato oggi ai Musei Civici di Forlì.¹⁹³ L'opera faceva parte del ciclo di affreschi con scene del Vecchio Testamento che ornavano la Sala del Consiglio nel Palazzo Comunale della città.¹⁹⁴ Ritenuta dal punto di vista pittorico una delle migliori esecuzioni del ciclo, *La fuga di Lot* è espressione dello spirito gentile, emiliano, di inclinazione parmigianinesca di Pier Paolo Menzocchi, vicino anche ai modi del Bastarolo.¹⁹⁵ Le movenze eleganti delle giovani figlie, i profili perduti riecheggiano Parmigianino, mentre certe tipologie facciali, come il volto del vecchio Lot, Giuseppe Mazzuoli. La composizione è divisa in due parti dalla presenza massiccia di un tronco d'albero posto al centro della scena. Il padre e le figlie si dispongono sulla parte destra della composizione, mentre a sinistra è raffigurata sullo sfondo la città di Sodoma incendiata. Davanti allo scorci paesaggistico che si scorge sulla sinistra, in primo piano, all'estremità della composizione, Menzocchi ha raffigurato la moglie di Lot, trasformata in statua di sale. La posa dinamica cattura l'attimo in cui la donna si volta verso Sodoma, subendo la punizione divina. Anche in quest'opera il vecchio padre tiene le figlie per mano, una delle quali si rivolge all'osservatore con sguardo triste, mentre porta con sé un fardello sotto il braccio: si tratta probabilmente della zavorra di viveri e vettovaglie necessari ai tre fuggitivi per la sopravvivenza.

È probabile che le raffigurazioni incentrate sul motivo della fuga di Lot con le figlie si siano sviluppate come conseguenza delle istanze riformiste e controriformiste contro le immagini lascive di soggetto biblico. Il viaggio dei protagonisti, intrapreso secondo le indicazioni divine, avrebbe potuto alludere al cammino virtuoso dei credenti nella fede che conduce alla salvezza, fornendo così un'interpretazione istruttiva del drammatico episodio che vide la disobbediente moglie di Lot trasformata in statua di sale, perché si voltò a guardare la città di Sodoma in

¹⁹² <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/32474/Sanzio%20Raffaello%2C%20Fuga%20di%20Lot%20con%20le%20figlie>

¹⁹³ Viroli 1980, p. 162 e seguenti.

¹⁹⁴ Ibidem

¹⁹⁵ Giordano Viroli, *Pittura del Cinquecento a Forlì*. Vol. II. Bologna (Nuova Alfa Editoriale) 1993, Cat. Nr. 19-27, p. pp. 137-138.

fiamme, contro le raccomandazioni degli angeli. I predicatori del Cinquecento restituiscono infatti una versione moralizzata della vicenda della moglie di Lot. Il suo caso viene discusso da Alonso de Orozco nelle sue *Opere spirituali* come esempio di mancata perseveranza nel cammino della fede:

*La perseverantia è quella sapientia, della quale è scritto, che arriva da un fine all’altro fine con fortezza, & ordina i mezi con soavità. Il primo fine è dar principio al bene; poiché in esso si dà fine al male; conforme a quel che dice David; Partiti dal male, & opera il bene. L’altro fin poi è il perseverare sin che si finisce la presente vita; & si guadagna la vittoria. La moglie di Loth, ebbe il primo fine, levandosi dalla mala compagnia, si come Dio commandava: ma le mancò l’altro fine della perseverantia: perché per la strada si rivoltò indietro. Ma la sua prosontione non rimase senza castigo: perché in un subito si mutò in una statua di sale, non in pietra, non in albero, ma in cosa sterile. Perché, si come dice Sant’ Agostino, Il Signore con quel sale volle rimediare alla nostra corruttione, & fragilità: acciocché temendo noi ancor un simil castigo, fossimo obedienti a Dio; & perseverassimo con fortezza nel cammino della bontà.*¹⁹⁶

Nel Cinquecento diventa oggetto di una lettura moralizzante non solo l’episodio della moglie di Lot trasformata in statua di sale, ma anche l’incesto di Lot con le figlie, presentato come peccaminoso e nefasto. È Antonio de Guevara nell’*Oratorio de i religiosi et esercitio de i virtuosi*, edito già nel 1555 a Venezia, a trattare l’argomento in termini negativi:

*Come Loth nipote di Abraam uscito di Sodoma, & di Gomorra, stando nascosto in una grotta violò due sue figliuole in due notti seguenti, una all’altra, del quale enorme delitto, & infame incesto nacquero quei due infami popoli, cioè Amoniti e Moabiti, contra i quali fecero poi gran guerre i figliuoli d’Israel.*¹⁹⁷

¹⁹⁶ *Delle Opere spirituali del dottissimo, & divotissimo P.F. Alonso D’Orosco. Libro Quarto.* Venezia (Domenico & Gio. Battista Guerra fratelli) 1581, p. 31.

¹⁹⁷ *Oratio de religiosi et esercitio de virtuosi composto dal Reverendo Monsignor Don Antonio di Guevara.* Venezia (Giolito de Ferrari) 1555, p. 433.

Si inserisce in questa tendenza moralistica il dipinto di Paolo Veronese della serie Buckingham¹⁹⁸ (fig. 32), non riconducibile ai due filoni di raffigurazioni fin qui illustrate. Il titolo convenzionalmente attribuito all'opera, *Lot e le figlie in fuga da Sodoma*, non corrisponde alla complessa iconografia messa a punto da Veronese, che focalizza l'attenzione sull'intervento angelico a favore delle figlie del patriarca. In primo piano a sinistra, le figlie di Lot vengono condotte nel cammino della salvezza dall'angelo, mentre sullo sfondo si vede raffigurata la moglie di Lot trasformata in statua di sale. L'incesto di Lot con le figlie non è rappresentato in termini esplicativi, ma viene solo accennato in secondo piano- garantendo la riconoscibilità dell'episodio- attraverso la raffigurazione di un uomo anziano, da identificarsi con Lot, stretto per mano a una giovane donna, che indica la caverna dove si è consumato l'orrore. Eccezionalmente, Veronese recupera dal racconto veterotestamentario la funzione salvifica degli angeli, mettendo in risalto le due giovani come le destinatarie del soccorso divino. Le figlie di Lot sono le privilegiate dell'intervento angelico, che sembra mirato ad allontanarle dall'atto incestuoso adombrato secondo piano. Veronese restituisce così una versione moralizzante dell'episodio biblico, in linea con i trattatisti contemporanei che presentano l'incesto in termini negativi. All'estremità destra del dipinto si apre lo scenario apocalittico della città di Sodoma in fiamme e si scorge la piccola figurina della moglie di Lot trasformata in statua di sale. Si potrebbe affermare che Paolo Veronese concepisce il dipinto secondo una costruzione narrativa inversa rispetto alla tradizione nordica, raffigurando in primo piano il motivo della fuga, e in secondo piano l'unione di Lot con una giovane donna. L'artista mette quindi in scena due episodi successivi secondo degli stravolgimenti temporali, calibrando abilmente le dimensioni e le direzioni dei raffigurati rispetto al punto di vista. Diversamente dalla tradizione nordica l'unione del padre con la giovane donna, rappresentata in secondo piano, non viene proposta in termini erotici. L'incesto viene solo evocato dall'incrocio di mani che si scambiano Lot e la fanciulla, laddove la trasparenza della veste della giovane, ricercata all'altezza del braccio in una pittura di tocco, denota la scena di una leggera erogenità. Secondo sofisticate simmetrie, nel dipinto *Lot e le figlie in fuga da Sodoma* Veronese ricompone la narrazione biblica creando un'iconografia originale. Simile alla composizione di Raffaello (fig. 30), l'invenzione di Veronese si sviluppa nella parte sinistra della scena, dove in primo piano è l'angelo in sembianze umane a condurre le due figlie in salvo, e non il padre. Rispetto a

¹⁹⁸ Pignatti- Pedrocchi 1995, vol.II, p. 467, Cat. Nr. 365.

Raffaello, Veronese aumenta lo scarto prospettico delle figure in secondo e terzo piano, raffigurate progressivamente di minori dimensioni (fig. 32). Il gioco di bilanciamenti e simmetrie nel gruppo di figure in primo piano può essere visto come una problematizzazione di una raffigurazione nota agli artisti veneziani, il dipinto raffigurante *Tobiolo e l'angelo* di Tiziano (fig. 33), allora conservato nella chiesa veneziana di Santa Caterina e oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.¹⁹⁹ L'angelo in cammino posto di fianco al piccolo Tobia mentre gli indica la strada, puntando il dito in cielo, può aver ispirato l'angelo in primo piano di Veronese che con una mimica simile accompagna le due figure femminili, tenendo per mano la giovane a destra, e alzando in piedi quella di sinistra. Veronese coniuga quindi il motivo della fuga con quello dell'angelo custode, creando una nuova iconografia coniugata al femminile, in cui il cammino verso la salvezza riguarda solo le figlie.

Nel dipinto di più piccole dimensioni conservato al Museo del Louvre a Parigi (fig. 34), Veronese rivisita l'iconografia del dipinto viennese, optando per delle scelte contenutistiche a carattere moralizzante ancora più nette. In questa versione è più visibile la probabile fonte di ispirazione di Veronese per mettere a punto la composizione: le illustrazioni della Bibbia in versi di Damiano Maraffi (1554), opera di Bernard Salomon (fig. 35).²⁰⁰ Le varianti introdotte risultano tuttavia significative per una lettura moralizzata dell'episodio biblico. Come nel dipinto viennese, e in netto contrasto con le illustrazioni di Salomon, anche in quest'opera le due figlie di Lot sono le vere protagoniste della scena, perché vengono raffigurate in primo piano, dove occupano i due terzi della rappresentazione. Le giovani sono guidate dall'angelo in sembianze umane e condotte lontano dal padre, ritratto alle loro spalle. Diversamente dall'opera viennese, tuttavia, Lot non sta per entrare nella caverna con una delle giovani, ma viene anch'egli guidato da un angelo, che gli indica di seguire una strada diversa da quella delle figlie. Obiettivo degli angeli sembra separare i cammini del patriarca e delle due giovani, in modo che questi non si incontrino per mettere in atto l'unione incestuosa. L'episodio biblico viene quindi adattato ad un'interpretazione più marcatamente moralizzante, per cui l'atto incestuoso viene qui del tutto censurato (fig. 34).

¹⁹⁹ Sarah Ferrari in Padova 2013, *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, pp. 206-208.

²⁰⁰ Richard Cocke, *Veronese*. London (Jupiter Books), 1980, p. 109. Damiano Maraffi, *Figure del Vecchio Testamento con versi toscani, per Damiano Maraffi nuovamente composti, illustrate*. Lione (Giovanni di Tournes), 1554, c. 5r.

Anche in queste raffigurazioni Veronese rimane aderente al canone tridentino che esorta pittori e committenti ad evitare immagini lascive, proponendo delle varianti iconografiche che non potevano essere biasimate neanche dai trattatisti più ortodossi. Del resto era stato lo stesso Molanus nel suo trattato *De picturis et imaginibus sacris* a giustificare la varietà iconografica qualora questa fosse risultata conveniente, benché lontana dalla narrazione sacra.²⁰¹

²⁰¹ Hecht 2016, p. 266, n. 211: “*Non est reprehendendum, si quid probabiliter et convenienter in pictura exprimatur, quod in historica narratione deest.*” Tradotto: “*Non è da biasimare, qualora in un quadro venga rappresentato qualcosa in modo più probabile e conveniente, che manchi nella narrazione storica.*” (traduzione di chi scrive)

3.3 *Rebecca al pozzo*

La storia biblica con protagonista Rebecca è narrata al XXIV capitolo del Libro della Genesi. Il fidato servo di Abramo, per trovare moglie ad Isacco, figlio del suo padrone, si diresse in Mesopotamia alla citta di Nahor, portando con sé ogni sorte di bene prezioso. All'ora del vespro, quando le donne uscivano di casa per andare ad attingere l'acqua alla fonte, il servo di Abramo fece abbeverare al pozzo della città i dieci cammelli che portava con sé. Tra le donne presenti alla fonte, gli si rivolse Rebecca, figlia del fratello di Abramo, che portava una giara sulla spalla. La giovane donna, di bell'aspetto e vergine, diede da bere al servo di Abramo e anche ai suoi cammelli. Il servo le donò un orecchino e due bracciali, prima di chiederle alloggio presso la sua casa, dove trovò rifugio insieme agli uomini che aveva con sé.²⁰² Veronese dedicò al soggetto di Rebecca al pozzo diverse opere. In tutte le varianti proposte dal pittore Rebecca è l'unica presenza femminile nel dipinto, in quanto non vengono raffigurate in qualità di comparse le altre donne che si dirigevano al pozzo all'ora del vespro. Nella dipinto Buckingham questa scelta si deve certamente alla ricerca di unitarietà compositiva con gli altri dipinti della serie.

Nel dipinto della collezione Buckingham, conservato presso la National Gallery di Washington²⁰³ (fig. 36), il servo di Abramo viene raffigurato al centro della scena, vestito di rosso, mentre rivolge lo sguardo alla protagonista, posta in piedi alla sua destra. Rebecca, vista frontalmente, e con il volto di profilo, indossa già sulla mano destra uno dei due bracciali donati dal servo di Abramo ed è raffigurata nell'atto di indossare il secondo bracciale, portato al polso dalla mano destra. I gioielli le vengono offerti dall'uomo inginocchiato in primo piano, che porge i beni preziosi, estraendoli da uno scrigno. Il motivo del dono viene enfatizzato attraverso il gesto riverente di questa comparsa maschile, che si prostra di fronte ai due

²⁰² Bibbia Brucioli 1532, c. 10r

²⁰³ Pignatti – Pedrocchi 1995, vol.II, p. 469, Cat. Nr. 369.

protagonisti per mettere in risalto l'importanza degli omaggi offerti alla donna. Anche la struttura compositiva del dipinto porta a valorizzare lo scambio di doni destinati a Rebecca. Al basilare impianto paratattico della composizione, che vede coinvolti i due protagonisti, Rebecca e il servo di Abramo, posti uno di fronte all'altro, si aggiunge una linea obliqua, che ha origine nell'uomo inginocchiato, e che conduce al gesto di Rebecca. Alle estremità del dipinto bilanciano la composizione due contenitori di rame, destinati ad abbeverare i cammelli. Quello posto a destra è collocato a terra, mentre quello a sinistra è appoggiato sopra il pozzo, con lo scopo di rimarcare la linea obliqua creata dal posizionamento dei protagonisti nella scena. Per far risaltare questa linea obliqua è funzionale anche la rottura del pozzo nella parte sinistra, volta ad alleggerire la composizione, donando uno slancio verticale alla figura di Rebecca, e di seguito a quella dei cammelli. A rimarcare la basilare struttura paratattica della composizione, che coinvolge anche l'albero di fianco ad Abramo, sulla destra si apre la visuale su un villaggio, che è da identificarsi con la città di Nahor. Nonostante la figura di Rebecca sia inedita rispetto alle altre figure femminili veronesiane, sembra che il volto recuperi quello della personificazione della Fede nel dipinto della Famiglia Cuccina (fig. 37).

Una variante dello stesso soggetto è presente presso la Burghley House Collection, a Stanford, opera probabilmente della bottega di Veronese (fig. 38), considerate le figure più legnose e la disposizione più caotica dell'insieme. Al centro della composizione risalta il panneggio duro dell'abito azzurro di Rebecca, vista di spalle ed intenta ad allacciarsi un braccialetto. L'attenzione dello spettatore converge nel gesto della protagonista, secondo delle scelte compositive meno mirate ed efficaci. L'uomo all'estremità sinistra del dipinto sorge il braccio verso Rebecca e verso l'uomo inginocchiato che le sta offrendo dei gioielli, mettendo così in evidenza lo scambio di oggetti preziosi. Il vecchio servo di Abramo, posizionato dietro la protagonista e davanti ad un alto cammello, offre anch'egli alla protagonista dei gioielli d'oro. Questo personaggio è simile a quello che compare al centro del dipinto della serie di Buckingham raffigurante Ester e Assuero, identificato nella presente ricerca come Hegai, eunuco e servo del re (fig. 6). A differenza del dipinto precedente, in cui nella scena comparivano cinque cammelli, nel presente dipinto sono raffigurati quattro cammelli e un asino, che comicamente spunta da sinistra. Sulla destra si apre un paesaggio montuoso, la cui pregiata fattura, insieme a quella della vegetazione lussureggianti, ha fatto esprimere positivamente la critica recente per considerare l'opera un autografo dell'ultimo Veronese,

riprendendo la posizione di Ingersoll-Smouse del 1928.²⁰⁴ Addirittura Rearick considera quest'opera di qualità superiore rispetto alla Rebecca di Vienna, ipotizzando che la tela sia stata rifilata nelle estremità laterali, specialmente nella parte destra, dove sembra tagliata la figura del giovane servo con la frusta.²⁰⁵

Si deve a Luisa Vertova la rivalutazione della *Rebecca al pozzo* della collezione Yarborough (fig. 39), ritenuta autografa soprattutto per la pregiata fattura del paesaggio, risolto in preziosi filamenti di luce e colore, che si apre alle spalle dei due protagonisti.²⁰⁶ La composizione è tuttavia una semplificazione di quella del dipinto viennese, impostata su una diagonale obliqua, che ha origine nel servo inginocchiato e che conduce al gesto di Rebecca, colta anche qui nell'atto di indossare il bracciale donato dal servo di Abramo.

Diversa invece è la variante conservata nel salone d'Ercole presso il castello di Versailles (fig. 40), che si distingue come inedita composizione angolare sviluppata ai lati di un rudero architettonico irregolare: sul lato sinistro sono ammassati i cammelli, mentre sul lato destro vengono raffigurati in piedi il servo di Abramo e Rebecca, vicini a due servitori inginocchiati intenti ad offrire alla protagonista i beni preziosi.

Un'iconografia simile a quella di *Rebecca al pozzo* è quella di *Rachele al pozzo*, la cui vicenda viene narrata al capitolo 29 della Genesi. Rachele è la futura sposa di Giacobbe, figlio di Rebecca. Questi per volontà del padre Isacco si diresse nella terra di Carran dove risiedeva lo zio Labano, padre di Rachele e fratello di Rebecca. Giacobbe, recatosi ad un pozzo per abbeverare il bestiame, dopo averne sollevato la copertura, si accorse di Rachele “*bella di forma, et bella di aspetto*”; la aiutò ad abbeverare il gregge del padre e poi la baciò, dichiarandosi suo parente.²⁰⁷

²⁰⁴ Michele Danieli in Milano 2012, *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, pp. 198-201.

²⁰⁵ William Rearick, *The Art of Paolo Veronese (1528-1588)*. Cambridge (Cambridge University Press) 1988, pp. 180-181.

²⁰⁶ Luisa Vertova, “Some late works by Veronese.” *Burlington Magazine* 102 (February 1960), p. 71

²⁰⁷ Bibbia Brucioli 1532, c. 27r

Un dipinto in cui compare il soggetto di *Giacobbe e Rachele al pozzo* è quello di Jacopo Bassano, conservato ai Musei Civici della città natale dell'artista (fig. 41).²⁰⁸ L'opera viene comunemente datata 1567.²⁰⁹ Si tratta di una composizione in cui il soggetto biblico è ambientato nel paesaggio, che ha un ruolo preponderante, con la caratteristica che le figure dei protagonisti della storia biblica, risolte in maniera allungata e flessuosa, sono relegate tra lo sfondo e il secondo piano. Sulla base di queste caratteristiche l'opera di Bassano viene chiamata “*pastorale*”, secondo la denominazione data da Rocco Benedetti nel suo *pamphlet* edito nel 1571 *Ragguaglio delle allegrezze, solennità e feste fatte in Venezia per la felice vittoria di Lepanto*.²¹⁰

Paolo Veronese dedica due varianti al tema di *Giacobbe e Rachele al pozzo*.²¹¹ Le due opere, datate al periodo tardo veronesiano, differiscono per le dimensioni e in parte per la composizione. Nella variante conservata in collezione privata a New York (fig. 42), già nella Collezione Piero Corsini²¹², Rachele viene raffigurata in primo piano, con un piede poggiato sull'angolo di una pietra, che funge da copertura per il pozzo. La figura è colta in leggera torsione, con il busto e il volto inclinati verso la gamba rialzata. Dietro di lei, Giacobbe solleva dal pozzo la giara per abbeverare il cammello, posto alle sue spalle, e il bestiame, che occupa la parte destra del dipinto. Dietro i due protagonisti animano la scena alcune comparse: una donna e un uomo si trovano ai lati della composizione, mentre al centro si vede un giovane attento all'operato di Giacobbe.

Di minore qualità, e priva di una piacevole ambientazione verdeggiante, è la variante londinese, conservata oggi in collezione privata (fig. 43).²¹³ Rispetto al dipinto newyorkese Rachele è qui nella stessa posa ma speculare, posizionata quindi alla destra della composizione. Rimane invariata la posizione di Giacobbe, sempre raffigurato al centro del dipinto, mentre solleva la giara dal pozzo. Sulla sinistra, la donna, che nella variante newyorkese era in piedi,

²⁰⁸ <http://www.museibassano.it/opera/410>.

²⁰⁹ Giuliana Ericani in *I Bassano del Museo di Bassano*. Ed. G. Ericani e F. Millozzi. Cinisello Balsamo (Silvana) 2016, p. 62

²¹⁰ William Rearick, “Jacopo Bassano's Later genre paintings.” *Burlington Magazine* 110 (1968), p. 242

²¹¹ Pignatti -Pedrocco 1995, vol.II, p. 478-479, Cat. Nr. 378 e 379.

²¹² Ivi, Cat. Nr. 379.

²¹³ Ivi, Cat. Nr. 378.

è ora seduta sul pozzo mentre tiene per le briglie uno dei due cammelli che occupano l'estremità sinistra della scena. Minore è la presenza del bestiame sulla destra del dipinto, accudito da un pastorello che agita in alto la verga.

Il soggetto *Rachele e Giacobbe al pozzo* non è compreso all'interno del ciclo Buckingham. La presenza della figura di Rachele potrebbe sembrare coerente con la tematica femminile proposta dalla serie in esame, che raffigura le donne del Vecchio e Nuovo Testamento. La sua assenza si può tuttavia spiegare se si considera il fatto che il passo biblico pone l'accento su un motivo estraneo al ciclo, ovvero quello del pozzo come luogo di incontro dell'amore. Da qui si evince che l'ideazione dell'insieme dei dipinti della serie non poggia sul tema dell'amore, né sulla presentazione di generici soggetti femminili, ma sulla scelta di quelli più idonei a rappresentare specifiche condizioni morali e sociali della donna.

In particolare, nella trattistica cinquecentesca Rebecca viene proposta come un modello esemplare da imitare per le donne maritate, ma viene discussa anche in termini metaforici come l'anima del cristiano cui si manifesta lo Spirito Santo, che concede in dono al fedele i beni spirituali di fede, speranza e carità. Nel trattato del Vives Rebecca viene presentata come la moglie modello che si assoggetta alla volontà del padre per andare in sposa al marito:

*Ambrogio dice di Rebecca. Non si conviene à la vergogna virginale eleggere il marito, ma poi che è promessa à l'uomo, ordinasi il giorno de la partita.*²¹⁴

In modo simile, nel trattato di Agostino Valier *Institutione d'ogni stato lodevole delle donne cristiane* (Venezia, 1575), Rebecca viene esaltata per essere stata donna savia e viene proposta come modello esemplare per le maritate:

Perciò la santa Chiesa desidera sapienza nelle maritate, dicendo: 'Sia questa sposa savia come Rebecca, la quale mostrò gran saviezza in molte

²¹⁴ Giovan Lodovico Vives da Valenza, *De l'ufficio del marito*. Venezia (Vincenzo Vaugris) 1546, c 117v.

*azioni sue, ma principalmente consigliando Jacob, suo diletissimo figliuolo, a fuggire el furore di Esaù.*²¹⁵

I gioielli dati in dono a Rebecca dal servo di Abramo, che risaltano nella composizione al centro della linea diagonale creata dal servo inginocchiato, possono fare riferimento al riconoscimento sociale della sua figura muliebre, potendo essere intesi come i beni della dote dati alle spose prima del matrimonio. Allo stesso tempo, questi beni preziosi possono essere interpretati metaforicamente secondo una lettura teologica del tema biblico più approfondita. Nelle *Opere spirituali* di Alonso de Orozco Rebecca diventa una figurazione dell'anima del cristiano cui appare lo Spirito Santo, rappresentato dalla figura del servo di Abramo, Eliezero, che dà in dono alla donna gioie e beni preziosi come manifestazione dei beni dello Spirito Santo, ossia fede, speranza, e carità. L'unione tra Rebecca e Isac viene intesa in termini metaforici come il matrimonio tra l'anima del cristiano e la figura di Cristo, che dona alla sposa i beni della fede. La trattazione fa perno sul concetto di acqua viva, spirituale, rappresentata dalla parola del figlio di Dio. Alonso de Orozco riporta quindi l'esempio della donna di Samaria, come convertita alle parole di Cristo e quindi testimone della venuta del Messia:

Non manca ancora acqua viva a questa mensa reale, poiché il Redentore, stando vicino a un pozzo presso a Samaria, indusse la donna Samaritana a domandargli l'acqua viva, che smorza la sete di chi la beve. Quest'acqua è la sua santa parola. Della quale essendosi molto ben provista quella buona donna (ancor che prima fosse stata gran peccatrice) nondimeno si dimenticò il vaso, & tornò nella città a predicare la venuta del Messia. Questa è quella viva & abbondante fonte, dove Rebecca, cioè l'anima del Cristiano, è ricevuta per sposa da Isac, che vuol dire riso. Non ti meravigliare anima mia, se tu esci dalla predica tanto allegra, perché a questa tavola, a questa fonte celeste si trova Eliezer, cioè lo Spirito Santo mandato da parte del padre eterno, acciocché ti doni molte gioie, & ti pigli

²¹⁵ Agostino Valier, *Instituzione d'ogni stato lodevole delle donne cristiane*. Ed. Francesco Lucioli, Cambridge (The Modern Humanities Research Association), 2015, p. 114

*per sposa di Giesù Christo; il quale a suo costo ti adorna, dandoti collane, braccialetti, & altre gioie, che sono la Fede, la Speranza, & la Carità.*²¹⁶

Alla luce di queste parole, è lecito stabilire un nesso tematico tra la raffigurazione di *Rebecca al pozzo* e quella di *Cristo e la Samaritana* (fig. 3 e 4). Anche le scelte composite del pittore, che opta per una giustapposizione delle figure maschili e femminili ai bordi del pozzo, sembrano ribadire la correlazione tra queste due figure.

²¹⁶ *Delle opere spirituali del dottissimo, & divotissimo P.F. Alonso D'Orosco. Libro Quinto.* Venezia (Domenico e Gio. Battista Guerra fratelli) 1581, p. 52.

3.4 Cristo e la Samaritana

L'incontro tra Cristo e la donna samaritana viene narrato al IV capitolo del Vangelo di Giovanni.²¹⁷ Si meravigliarono i discepoli che il Maestro conversasse con una donna, eppure fu proprio lei ad essere la prima testimone della venuta del Messia. Progressivamente, attraverso un dialogo maieutico, la Samaritana, guidata da Cristo, giunge a conoscere la verità della rivelazione. Il figlio di Dio si svela alla donna passo dopo passo, battuta dopo battuta, nonostante l'iniziale sospetto: come mai un Giudeo chiedeva dell'acqua a una donna di Samaria? Il passo biblico aumenta la suspense scaturita da questo insolito incontro con un'affermazione che spiega il disorientamento della donna: “*Perché i ludei no convengono co Samaritani*”. La diffidenza della Samaritana si dissolve progressivamente nel corso del colloquio con Gesù, che fu tanto eloquente da indurla a richiedere l'acqua viva della vita eterna di cui predicava, trasformando la richiesta d'acqua del pozzo di Giacobbe in un invito a godere dei beni spirituali. La sete della donna è correlata alla sua storia e alla speranza della venuta del Messia, “*che annuncerà tutte le cose.*” Dopo la rivelazione di Cristo, la Samaritana lascia l'anfora al pozzo, ritornando in città a predicare il Messia come colui che “*mi disse tutte le cose che io ho fatto*”. La Samaritana aveva infatti riconosciuto Cristo come Profeta dal momento che lui ne riassunse la storia: era una donna non sposata, che conviveva con un uomo, avendo già avuto cinque mariti.

L'acqua viva promessa da Cristo alla donna samaritana durante il loro incontro al pozzo della città di Sicàr (Gv. 4, 1-42) è oggetto di diverse trattazioni da parte dei predicatori del Cinquecento. Una semplice spiegazione su quest'acqua viva viene fornita dal *Commento in tutti i libri del Vecchio e Nuovo Testamento* del Brucioli, da cui si evince che si tratta di un'acqua spirituale, da intendersi come vivifica acqua dello spirito che si distingue dall'acqua corporale intesa dalla Samaritana:

²¹⁷ Bibbia Brucioli 1532, c. 30v.

*Quello che Christo parla della spirituale, & vivifica acqua dello spirito,
la don[n]a intende di corporale acqua.*²¹⁸

La contrapposizione acqua materiale e acqua spirituale evidenziata dai teologi anche in riferimento al caso della donna Samaritana rende possibile, come già anticipato, che si stabilisca una connessione concettuale con gli altri dipinti della serie raffiguranti *Agar e Ismaele nel deserto* e *Rebecca al pozzo* (fig. 1 e 3). Questi due soggetti veterotestamentari prefigurano l'episodio neotestamentario, in cui l'acqua viene esplicitamente presentata nelle sue caratteristiche spirituali dal Messia. Chiunque ne beva, afferma Cristo nel dialogo con la Samaritana, non avrà più sete e gli sarà garantita la vita eterna (Gv. 4, 13-14). Come spiega l'apostolo Paolo nella lettera ai Romani (Rm 1, 9+), lo spirito è il principio del nuovo culto spirituale dei cristiani, per cui si adora il Padre in spirito e verità (Gv. 4,24). Alonso de Orozco nelle sue già citate *Opere spirituali* esplicita che quest'acqua viva è la parola di Cristo:

*Non manca ancora acqua viva a questa mensa reale, poiché il Redentore, stando vicino a un pozzo presso a Samaria, indusse la donna Samaritana a domandargli l'acqua viva, che smorza la sete di chi la beve. Quest' acqua è la sua santa parola. Della quale essendosi molto ben provista quella buona donna (ancor che prima fosse stata gran peccatrice) nondimeno si dimenticò il vaso, & tornò nella città a predicare la venuta del Messia.*²¹⁹

La rivelazione di Cristo alla umile donna di Samaria è al centro di un sonetto di Vittoria Colonna, non datato, ma ben contestualizzabile nel periodo delle sue frequentazioni con lo spirituale Juan de Valdés. La Samaritana viene appellata nel sonetto “*felice donna*”, perché testimone della rivelazione di Cristo, chiamata a praticare il nuovo culto spirituale “*in spirito e verità*”. Nei circoli spirituali cui apparteneva Vittoria Colonna si promuoveva una forma di devozione più intima e privata rispetto alla fastosa tradizione ceremoniale cattolica ed è

²¹⁸ *Nuovo Commento di Antonio Brucioli ne divini et celesti libri evangelici. Tomo Quarto.*
Venezia (Francesco Brucioli. & i frategli) 1542, c. 202r

²¹⁹ *Delle opere spirituali del dottissimo, & divotissimo P.F. Alonso D'Orosco, Libro Quinto.*
Venezia (Domenico e Gio. Battista Guerra fratelli) 1581, p. 52.

possibile che il riferimento nel sonetto al culto “*in spirito e verità*” voglia essere un’allusione alla nuova pratica devozionale in voga nei circoli spirituali²²⁰:

*Felice donna, a cui disse sul fonte
Colui, che d’ogni vero è il proprio mare,
che in spirito e verità doveasi orare,
e non più al tempo antico o al sacro monte,*

*ma con sincera fede ed umil fronte,
or con lacrime dolci, or con amare,
far al gran Padre, a cui son sempre chiare,
l’interne voglie in bel silenzio conte.*

*Ma alor fu sazio il tuo desire ardente
quando ti aperse I vivi accesi raggi
del Sol ch’avea a infiammar Sammaria e’l mondo;*

*onde in fretta n’andasti a quei più saggi
che venisser col cor, l’alma e la mente
ad onorar il dì festo e giocondo.*²²¹

È nota attraverso l’incisione di Nicolas Béatrizet (fig. 44) la composizione di Michelangelo *Cristo e la Samaritana* eseguita per Vittoria Colonna, ricordata dalla marchesa di Pescara in una lettera inviata all’artista nel luglio del 1542 o del 1543, e menzionata anche da Vasari tra i disegni di Michelangelo destinati alla sua corrispondente.²²² Cristo è raffigurato frontalmente, con lo sguardo rivolto alla donna, seduto al bordo del pozzo, con un piede sopra il rialzo e uno a terra; porta il braccio sinistro al petto, mentre tende il destro verso la donna,

²²⁰ Bernadine Barnes, “The understanding of a woman: Vittoria Colonna and Michelangelo’s “Christ and the Samaritan Woman”.” *Renaissance Studies* vol. 27, N.5 (November 2013), pp. 633-653: si vedano in particolare le pp. 642-643.

²²¹ Ivi, p. 642

²²² Vittoria Romani in Firenze 2005, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, pp. 174-175. Antonio Corsaro in Firenze 2005, pp. 184-185

dispiegando le dita della mano in una posa che mima il gesto retorico dell'*adlocutio*.²²³ (fig. 46). La donna samaritana invece è raffigurata di tre quarti, con le spalle all'osservatore e il volto di profilo, mentre tiene in mano l'otre da riempire, indicando il pozzo. Al centro della composizione si staglia un grande albero che divide lo sfondo in due diversi scenari: a sinistra un borgo circondato da mura e a destra, sopra un promontorio, un rudere ed un albero.

La composizione di Michelangelo è chiaramente fonte di ispirazione per Paolo Veronese (fig. 45), che deve aver messo a punto la propria opera disponendo dell'incisione del Béatrizet (fig. 44). L'artista veneziano non recepisce solo l'impianto compositivo, adattandolo al formato trasversale, ma soprattutto riprende puntualmente il gesto eloquente del Cristo di Michelangelo e la posizione della donna, rivolta verso Gesù e ruotata di spalle di tre quarti rispetto all'osservatore. Nel dipinto di Veronese è diversa è invece l'impostazione della scenografia paesistica, con i due alberi che incorniciano le figure di Cristo e la Samaritana, mentre nel centro sono raffigurati gli apostoli in procinto di avvicinarsi.

Altro precedente iconografico della composizione di Veronese è il dipinto di Pierpaolo Menzocchi, conservato oggi presso la Pinacoteca Civica di Forlì, e datato con ogni probabilità intorno al 1574 (fig. 47).²²⁴ Il confronto con il dipinto di Veronese mette in risalto le analogie del dipinto veneziano con la composizione michelangiolesca. Nel dipinto di Menzocchi la samaritana è ritratta di profilo, mentre Cristo è raffigurato frontalmente come nel disegno michelangiolesco, ma in una posa diversa; è ritratto qui con un gesto semi benedicente, mentre tende la mano verso l'otre d'acqua che tiene in mano la donna, appoggiando la mano destra sulla gamba. Il pozzo ha una forma semplice, circolare, come nei dipinti di Veronese. Il tronco d'albero non occupa più il centro della scena come nella stampa di Béatrizet, ma è posizionato dietro a Cristo, e alle spalle della Samaritana digrada un paesaggio collinare che vede l'arrivo degli apostoli dall'angolo destro del dipinto, di fronte a un borgo murato. Nel dipinto di Veronese sono invece affini al dipinto di Menzocchi i colori delle vesti, specialmente per quanto riguarda il rosa della veste della donna, laddove Veronese arricchisce l'umile

²²³ La posa della mano, che ripropone il gesto retorico romano dell'*adlocutio*, era stato proposta anche da Tiziano nel ritratto di Pietro Bembo con riferimento all'eloquenza del cardinale letterato: cfr. Augusto Gentili, *Tiziano*. Milano (24 ORE Cultura) 2012, pp. 201-203.

²²⁴ Giordano Viroli, *Pittura del Cinquecento a Forlì*. Vol. II. Bologna (Nuova Alfa Editoriale) 1993, Cat. Nr. 18, p. 137.

vestito femminile con uno scialle di tessuto giallo e una sottogonna azzurra dalle ricche sfumature.

Mentre le versioni di Michelangelo e Menzocchi raffigurano lo scambio interlocutorio intenso tra Cristo e la Samaritana, in linea con il fulcro narrativo del passo evangelico, il dipinto di Veronese è più attinente alla versione della Bibbia di Damiano Maraffi, i cui versi mettono in evidenza come la Samaritana non accolse immediatamente Cristo, lasciandosi sedurre solo in un secondo momento dalle sue parole. Nelle rappresentazioni di Michelangelo e Menzocchi, infatti, la donna sta indicando l'acqua, a dimostrazione e della sua disponibilità alle richieste dello straniero e del suo interesse nei confronti delle parole dell'uomo. Nel dipinto di Veronese, invece, la Samaritana si ritrae, portando a sé il gancio della carrucola del pozzo, e ha uno sguardo ancora diffidente, un atteggiamento chiuso, di non apertura alle parole di Cristo.

In poca carta, quant'alti misteri, \ Vedi qui in Christo, e'n la Samaritana. \ Qual prima no'l vedeva volentieri, \ Quando gli chiesel' ber' à la fontana. \ Ma presto rimutò suoi van pensieri, \ lasciò la secchia, e corse com'insana. Predicando, e chiamando al gran Messia, \ D'ogni ben vita, verità, e via.²²⁵

Il dipinto di Veronese raffigura quindi il preludio della conversione della donna, il momento in cui prevalgono in lei ancora il dubbio e il sospetto nei confronti dell'interlocutore. L'opera genera così nell'osservatore un senso di attesa e delle aspettative verso un cambio di atteggiamento della protagonista, ritratta ancora in tutta la sua fragilità psicologica e nella sua inadeguatezza spirituale. Questa scelta iconografica amplifica la portata "miracolosa" dell'episodio, per cui grazie alla parola di Cristo e al messaggio evangelico, anche una donna macchiata e senza meriti può essere redenta e diventare una testimone di fede. Idolatra e peccatrice, perché compagna di diversi uomini, la Samaritana viene presentata come una privilegiata destinataria della misericordia divina nella letteratura per i predicatori del

²²⁵ Damiano Maraffi, *Figure del Nuovo Testamento Illustrate da versi vulgari italiani*. Lione (Gio. di Tournes) 1559, San Giovanni IV.

Cinquecento. Ne tratta in questi termini Luis de Granada nelle *Prediche sopra tutte le domeniche* edite nel 1580 a Venezia:

Ma horamai veniamo alla donna Samaritana: Venne una donna da Samaria per attingere dell'acqua: La quale trova la vita, che ella non cercava. O meravigliose opere, e giuditii di Dio. O quanto veramente disse l'Apostolo: Non è di chi vuole, né di chi corre, ma di Dio, che ha misericordia. Questa donna non voleva, non cercava, non correva, e nulla di meno conseguì la misericordia.

Questa donna Samaritana adorava gli idoli, era peccatrice, havea havuti cinque mariti, & allora aveva il fornicatore. Di maniera, che da qualunque banda la considererai, circa la vita, la nobiltà, la fortuna, i costumi, o la natura, tu non troverai in essa se non viltà, e cose indegne d'ogni celeste dono. La quale imbrattata di molte macchie andava a quel fonte, come a posta, e come ad altro non pensasse, che alla gratia, e alla salute della sua anima. Quale nondimeno la pietà divina mirò talmente, e talmente l'innalzò, e nobilitò, che quasi la fece in un subito di infedele, e di infame, apostola, & evangelista.²²⁶

Ancora Luis de Granada riporta l'esempio della Samaritana come segno di bontà e misericordia divina nel *Memoriale della vita christiana*, in cui pone l'accento sull'umanità di Cristo, disposto a ragionare con una donna tanto compromessa, e inizialmente diffidente, che progressivamente diviene sempre più disposta ad intendere le parole rivelatrici di Cristo:

Considera un poco l'humiltà, affabilità, e benignità incomparabile di questo Signore, che si mise a ragionar con quella Donna tanto famigliarmente, anzi con quell'anima insegnandoli, illuminandola; & rispondendo alle sue dimande, invitandola con la sua gratia, e dandogli motivi ch'ella la dimandasse, come poi dimandò; ancora che non intendesse

²²⁶ *Prediche del R. P. F. Luigi di Granara dell'ordine dei predicatori. Sopra tutte le Domeniche dell'Avvento, & altre Domeniche, sino alla Quaresima: Et sopra le festività di Natale, Circoncisione, & Epifania. Parte prima.* Venezia (Antonio Ferrari) 1580, c.189v-190r

*cio che dimandava. Et se questa cosa fosse occorsa con qualche persona discreta, e di reputazione, non era tanta maraviglia; ma tutto questo dialogo passo con una Donnicciuola da servitio; Samaritana, Idolatra, moglie di cinque mariti, e che attualmente era in peccato, che sono le maggiori viltà, che possino essere, e con tutto ciò pratica il Signore tanto benignamente con lei: & non solo pratica, ma gli scopre tanto chiaramente chi egli era, con termini tanto espressi, che a pena se ne trovarebbono altri più chiari in tutto l'Evangelio. Et non contento di questo vi aggiugne un'altra misericordia maggiore, che di Samaritana la fa Evangelista, & Apostola di Samaria: e tutto questo fece essendo venuta quella Don[n]a al pozzo per un secchio d'acqua; senza haver più alti propositi nella mente, e qua[n]do a nissuna cosa manco pensava, o cercava, che q[ue]lla che lei trovò. O giuditii maravigliosi di Dio; o secreti della sua bontà, e sapienza: hor chi non vede qui la grandezza della bontà, e misericordia di questo Signore?*²²⁷

Dalle parole di Luis de Granada si evince che la Samaritana è anche espressione della grazia divina, che va in soccorso agli uomini indipendentemente dai loro meriti, anche se questi si trovano in uno stato di peccato. La potenza del messaggio divino si manifesta nella “maraviglia”, come la chiama Luis de Granada, di scegliere come destinataria della rivelazione di Cristo una donna indegna di qualsiasi dono celeste. Con questo dipinto, tra quelli costituenti la serie, si esplica la dimensione spirituale e contemplativa dei dipinti di Veronese. Attraverso il soggetto di Cristo e la Samaritana affiora il concetto centrale di fede cristiana, che ha come privilegiata destinataria una donna. Non a caso la Samaritana diventa un modello per tutte le donne che si convertono ai beni spirituali nell'interpretazione del gesuita Fulvio Androzio, che nella sua opera dedicata alle vedove si rivolge ad ogni sorte di persone che desiderano vivere spiritualmente:

[...] perché la vedova, massime giovane, deve lasciare tutte le delitie, piaceri di questo secolo, & tutte le vanità di esso, & convenendogli essere in ciò molto confortata, il Signore Iddio in questo santo Sacrame[n]to gli dà

²²⁷ *Del Memoriale della vita christiana del R.P. F. Luigi di Granata, dell'ordine dei predicatori. Parte Seconda. Venezia (Giorgio Angelieri) 1581, c. 173v-174r.*

*delitie delicatissime, & a bere di quell'acqua, che diede alla Samaritana, che gli leva tutta la sete del mondo, & dalli sete delle cose celesti, come per isperienza si vede.*²²⁸

²²⁸ *Terza parte dell'opere del R. P. Fulvio Androtio, della Compagnia di Giesù. Dello stato lodevole delle Vedove. Utile ad ogni sorte di persone che desiderano vivere spiritualmente.* Venezia (Domenico Imberti) 1588, c.42r

3.5 Susanna e i Vecchioni

La storia di Susanna è narrata nel Vecchio Testamento al 13 capitolo del libro di Daniel. La bellezza di Susanna, moglie del ricco loachim di Babilonia, viene messa in luce fin dall'inizio del racconto biblico, in cui la protagonista viene descritta come *"grandemente bella"*.²²⁹ Inoltre, la giovane vien da subito presentata come una donna dai buoni costumi, *"timorata di Iddio"* ed educata dai genitori rettamente, secondo la legge di Mosè.²³⁰ Solo dopo la descrizione di Susanna viene menzionato il luogo in cui avverrà il terribile misfatto da parte dei due vecchioni, che conoscevano e frequentavano regolarmente la casa di loachim: il meraviglioso giardino, in cui la giovane soleva camminare da sola ogni giorno alla stessa ora, prima di dedicarsi alla cura del corpo, accompagnata dalle solerti ancelle. Per spiare la giovane donna, di cui si erano innamorati, i due vecchioni erano soliti incontrarsi tutti i giorni alla soglia del giardino, senza tuttavia dirsi reciprocamente la ragione del molesto agire. La *"concupiscentia"*, cui erano soggetti i due voyeur, fu tale che il goffo atteggiamento divenne violenza manifesta. Dopo essersi reciprocamente confessati la loro ardente bramosia, decisero insieme di sedurre la giovane. Un giorno, quando Susanna rimase sola al bagno, i due vecchioni entrarono nel giardino per ricattare la giovane donna: o la sottomissione alle avances oppure un'accusa pubblica di adulterio. Susanna decise di non cedere alle minacce, e scelse di essere accusata ingiustamente piuttosto che tradire il marito.

La narrazione biblica sottende diversi temi, che trovano diversa espressione nelle immagini. Il giardino non solo è l'ambientazione prediletta dagli artisti per mettere in scena l'episodio, ma diventa anche un motivo interpretato in senso mariano e allegorico; le ancelle di Susanna e la ricchezza di loachim sono un'opportunità per i pittori per rappresentare le solerti accompagnatrici di Susanna recanti diversi oggetti preziosi destinati alla toletta della giovane:

²²⁹ Brucioli Bibbia 1538, c. 417r

²³⁰ Ibidem.

vasi di unguenti, gioielli e spille, che sono il corredo simbolico della giovane sposa; trova poi diversa espressione la complicità dei due vecchi, che confessano la loro passione dopo essersi incontrati più di una volta alla soglia del giardino dell'amata; infine, la violazione al corpo di Susanna, che diventa spesso l'oggetto centrale della rappresentazione. Nel testo biblico l'atto di violenza sul corpo della giovane da parte dei vecchi non viene citato, mentre gli artisti si cimentano con fantasia in questa raffigurazione. In riferimento a questo, Veronese rappresenta l'episodio biblico secondo diverse varianti. Nell'immagine facente parte della collezione Buckingham, conservata oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 57), l'artista rappresenta un insolito avvicinamento dei due vecchi, mentre nei dipinti conservati oggi al Louvre e a Genova (fig. 62 e 63) raffigura il momento della violazione della giovane donna, prendendosi delle licenze rispetto al testo biblico.

Il motivo del giardino implica una relazione con la tipologia. Susanna nel giardino può intendersi come tipo di Maria, come hanno dimostrato gli studi di Cordula Bischoff in relazione alla *Susanna e i Vecchioni* di Albrecht Altdorfer (fig. 48), datata attorno al 1526 e commissionata da Wilhelm IV Wittelsbach, Duca di Baviera (1493-1550).²³¹ Nel dipinto di Altdorfer Susanna siede su un prato recintato e coperto di fiori, accompagnata da numerose ancelle abbigliate secondo la moda del tempo, che alludono alla vita di corte.²³² L'iconografia tradizionale di Maria nell' "*hortus conclusus*" si ritrova non solo nella ricca vegetazione delimitata da un recinto e nella rosa tenuta in mano da Susanna, che si riferisce all'Immacolata Concezione di Maria, ma si rievoca anche nel vestiario della protagonista, che indossa un mantello blu tradizionalmente associato alla figura della Vergine.²³³

Nei dipinti veneziani si trova raramente Susanna accompagnata dalle ancelle. Costituisce un'eccezione il dipinto di Tintoretto conservato oggi al Louvre²³⁴ (fig. 49), dove viene rappresentata la toletta di Susanna. La protagonista rivolge lo sguardo allo spettatore, mentre un'ancella si prende cura dei suoi capelli e l'altra dei piedi. Il giardino fiorito viene sostituito da un'ambientazione boschiva, in cui compaiono alcuni animali selvatici. Sul fondo della scena

²³¹ Cordula Bischoff, "Albrecht Altdorfer's "Susanna and the Elders": Female Virtues, Male Politics." *Canadian Art Review*, Vol. 23, no. 1\2 (1996), pp. 22-35: cfr. pg. 22 e 23.

²³² Ivi, p. 28

²³³ Ivi, p. 26

²³⁴ Pallucchini- Rossi 1982, vol. I, pp. 160-161, Cat. Nr. 144.

si intravedono, dietro un tavolo coperto da un sontuoso tappeto, i due vecchioni, chinati l'uno verso l'altro come a sussurrarsi qualcosa, mentre rivolgono il loro sguardo indiscreto alla donna ritratta completamente nuda. In questa versione del soggetto biblico viene quindi messa in evidenza dal Tintoretto la complicità dei due vecchi, la cui invadenza viene accentuata dalla disinvoltura di Susanna, che vive il suo spazio privato, ignara di essere spiata. Di tutt'altro carattere è l'opera conservata oggi alla National Gallery di Washington²³⁵ (fig. 50), in cui l'irruzione nella scena di una cameriera insinua silente comicità nella toletta della casta Susanna. Sullo sfondo, ai limiti della proprietà del giardino di Ioachim, la presenza minacciosa dei due vecchi evapora con la resa fantasmagorica dei corpi, facendo sì che lo spettatore possa concentrarsi ad assaporare l'umor tagliente proposto in primo piano. La protagonista viene posizionata dall'artista sul lato destro della composizione, mentre afferra il recipiente di qualche unguento, che le viene porto dall'ancella. Il recipiente ricorda l'attributo tipico di Maria Maddalena, cosicché questa Susanna sembra alludervi, non solo per la centralità iconica attribuita al recipiente, ma anche per la sensualità evocata dalla figura femminile. Così troverebbe espressione il carattere comico e tagliente di Tintoretto, laddove la pura Susanna viene assimilata alla peccatrice da purificare.

Un dipinto del giovane Tintoretto di più piccole dimensioni, apparso nell'asta di Christie's negli anni Sessanta (fig. 51)²³⁶, dimostra come l'artista abbia sviluppato questa prima composizione nelle immagini successive. Nel dipinto di Washington, Susanna è proposta in una posizione simile, sempre con i piedi in acqua, ma diversi sono gli oggetti della sua toletta: è degno di nota che nell'immagine di Washington non ci sia più lo specchio, in modo che il vaso di unguento possa accentrare l'attenzione dello spettatore, rafforzando l'associazione di Susanna con Maddalena (fig.50). Già tipica del giovane Tintoretto è la prospettiva audace, che viene pienamente sviluppata nella successiva immagine di Vienna²³⁷, nella parete verde di rose, posizionata obliquamente (fig. 52). Qui la vasca d'acqua, in cui Susanna immerge una gamba fino al polpaccio, rimane in primo piano, inoltre è raffigurato lo stesso specchio. L'immagine è simile anche sullo sfondo, dove si trova uno dei due vecchioni, che si nasconde dietro il roseto. Nell'immagine di Vienna Tintoretto sviluppa il proprio interesse per i riflessi della vegetazione sull'acqua. La rigogliosa vegetazione popolata di animali è un chiaro

²³⁵ Pallucchini -Rossi 1982, vol. I, p. 210, Cat. Nr. 377.

²³⁶ <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/43519/Robusti%20Jacopo%20%28Tintoretto%29%20Susanna%20e%20i%20vecchi>

²³⁷ Pallucchini- Rossi 1982, vol. I, pp. 173-174, Cat. Nr. 200.

riferimento al Paradiso terrestre, laddove Susanna nuda può essere associata alla figura di Eva.²³⁸ In questo senso l'aspetto teologico dell'immagine si esprime comicamente nell'atteggiamento del vecchione in secondo piano, che striscia sul terreno come il serpente tentatore.²³⁹

L'associazione tipologica di Susanna alla figura di Eva si può riscontrare anche nel dipinto di Jacopo Bassano, eseguito attorno agli anni 1566-67, e conservato oggi alla National Gallery of Ottawa, in Canada (fig. 53.).²⁴⁰ Nella figura di Susanna il pittore riprende la postura di Eva del dipinto conservato a Palazzo Pitti a Firenze, raffigurante i due peccatori originali in un paesaggio arcadico (fig.54). Allude alla figura di Eva anche l'albero di mele posto a destra di Susanna, verso il quale la virtuosa eroina biblica, con la mano sinistra, mima un cenno di rifiuto. Non possono essere dettagli fortuiti, bensì attributi dal significato simbolico, il giglio bianco raffigurato in basso al centro della tela, come emblema della purezza, e il cardellino appoggiato sull'albero a sinistra, simbolo dell'anima immortale. L'impostazione architettonica del giardino, circoscritto da alte mura, riprende invece la tipologia dell' *"hortus conclusus"*, simbolo della vergine Maria, cui fanno riferimento anche le rose che lo decorano. Possono essere intesi come un'ulteriore allusione al tema della purezza i panni bianchi stesi, sospesi lungo il palo aggettante dal mezzanino dell'architettura retrostante i protagonisti. Anche in questo dipinto il contrasto tra il corpo nudo di Susanna e i ricchi abiti dei vecchioni crea un effetto marcatamente erotico. Nonostante il dipinto risponda ad un intento moraleggiano, ricercato nell'abbondanza di simboli virtuosi che circondano la protagonista, permea quest'opera, come le precedenti raffigurazioni di Tintoretto, un carattere voluttuoso, che

²³⁸ Nella lettura teologica di Giovanni Crisostomo Susanna viene intesa come controtipo di Eva, poiché riuscì a rimanere casta nonostante la tentazione dei due vecchi, associabili quindi al serpente tentatore dell'Eden: Patricia Simons, “Artemisia Gentileschi's Susanna and the Elders (1610) in the Context of Counter-Reformation Rome.” In *Artemisia Gentileschi in a changing light*. Ed. S. Barker. London (Turnhout), 2017, pp. 41-57. Cfr. p. 46.

²³⁹ Ivi, p. 45.

²⁴⁰ Sul dipinto, identificato nell'opera presente in collezione Orsetti descritta da Ridolfi: Alessandro Ballarin, “Introduzione ad un catalogo dei disegni di Jacopo Bassano/III.” *Arte Veneta* 27 (1973), pp. 91-124. Per un'approfondita lettura iconografica sul dipinto e l'associazione con la figura di Eva: William R. Rearick, “Jacopo Bassano and changing religious imagery in the Mid-Cinquecento.” In *Essays presented to Myron P. Gilmore*. Ed. S. Bertelli and G. Ramakus. Vol. II. *History of art, history of music*. Firenze (La Nuova Italia), 1978, pp. 331-343.

sembra mirato alla trasmissione di un piacere edonistico, piuttosto che a veicolare un *exemplum morale*.²⁴¹

A questo proposito è stato supposto da William Rearick che le raffigurazioni di ambito veneziano di *Susanna e i Vecchioni* fungessero principalmente da pretesto iconografico per eludere il decreto tridentino contro le immagini lascive, rendendo ancora ammisible la rappresentazione del nudo.²⁴² In concomitanza del decreto tridentino, infatti, a partire dagli anni '60 del Cinquecento, si registra un incremento della produzione artistica del soggetto biblico di *Susanna e i Vecchioni*, come attestano le opere fin qui analizzate. Il crescente interesse verso questo motivo iconografico viene inteso da Rearick come una conseguenza degli effetti del decreto, per cui il repertorio edonistico veneziano, al meglio rappresentato dalle *poesie* di Tiziano, sarebbe stato progressivamente trasferito sui soggetti di argomento biblico, considerati più accettabili dal punto di vista morale, in quanto idonei a delle letture moraleggianti.²⁴³

Il panorama piuttosto uniforme delineato da Rearick, in cui i dipinti si rivelano frutto di un connubio di caratteri voluttuosi e rimandi tipologici simbolico-moraleggianti, si consolida prendendo in considerazione la raffigurazione di *Susanna e i Vecchioni* proposta da Tintoretto nella spalliera conservata al Museo del Prado (fig. 55). L'opera fa parte di un insieme di dipinti di formato trasversale di soggetto veterotestamentario, tutti di mano di Jacopo Tintoretto, datati attorno alla metà degli anni '50 del Cinquecento.²⁴⁴ In questa esecuzione, la cui

²⁴¹ Rearick 1978, p. 340.

²⁴² Ivi, p. 339

²⁴³ Ivi, p. 341

²⁴⁴ I soggetti raffigurati sono: *Susanna e i vecchioni*, *Giuditta ed Oleoferne*, *Salomone e la Regina di Saba*, *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, e *il Ritrovamento di Mosè*. Le sei storie bibliche conservate al Museo del Prado vengono datate da Pallucchini alla metà degli anni Cinquanta del Cinquecento, quando Tintoretto risente degli influssi stilistici di Paolo Veronese da poco approdato in laguna e subito affermatosi nella scena artistica veneziana con il proprio contributo nella decorazione di Palazzo Ducale. I colori sgargianti e antitonali esibiti da Veronese nel soffitto della Sala della Bussola e nella Stanza dei tre capi del Consiglio dei Dieci, decorata dal giovane Caliari insieme a Ponchino e Zelotti, spingono Tintoretto a rinnovare la propria tavolozza: Pallucchini-Rossi 1982, tomo I, pp. 46. Nei dipinti del Prado vivaci accenti timbrici si sposano a "spruzzi di luce" modulati "in sottili arabeschi lineari": Ivi, p. 47. Il punto di vista ribassato, da cui dovevano osservarsi i dipinti, permette all'artista di giocare con il colore, steso sulla tela in modo spontaneo, quasi improvvisato, e dall'effetto impressionistico. Le strutture composite rimangono però estranee agli equilibrati bilanciamenti del pittore

datazione si colloca con ogni probabilità prima del decreto tridentino, Tintoretto si abbandona ad un'interpretazione più giocosa, affrontando il tema biblico con una leggerezza quasi dissacrante, secondo degli approcci spiritosi conformi piuttosto al mito.²⁴⁵ Non solo Susanna giace qui allo stesso modo della procace Venere raffigurata nel dipinto *Venere, Marte e Vulcano*, oggi conservato a Monaco (fig. 56)²⁴⁶, ma si caratterizza anche per un atteggiamento ambivalente, in quanto sembra propensa ad assecondare i desideri dei vecchioni (fig. 55). Per il formato di piccole dimensioni e la tematica affrontata, è stato ipotizzato che le opere del Tintoretto fossero destinate alla decorazione di una stanza matrimoniale, come spalliere da appendere al muro.²⁴⁷ L'opera si distingue dalle raffigurazioni precedenti per l'assenza di richiami moraleggianti e la carica erotica conferita alle scene ha addirittura portato Roland Krischel ad ipotizzare che il ciclo potesse essere stato commissionato per decorare la stanza da letto di una cortigiana oppure un ambiente di una *scoleta de donne*, ovvero un piccolo bordello.²⁴⁸

Nel dipinto della collezione Buckingham con la raffigurazione di *Susanna e i Vecchioni*²⁴⁹ (fig. 57) Veronese si allinea alle trattazioni contemporanee contro le immagini lascive, per cui Susanna non ostenta la nudità, ma si copre in segno di pudicizia e castità. Gabriele Paleotti nel capitolo intitolato *Alcuni avvertimenti per rappresentare le imagini delle virtù e vizii* aveva indicato ai pittori di rappresentare i personaggi in modo aderente alla virtù che si voleva

veronese, venendo marchiate dalle soluzioni più audaci tipiche del Tintoretto. Le “*inclinazioni falsate*” generano un senso di instabilità nelle figure, che si posizionano nello spazio longitudinale delle tele secondo “*corrispondenze di ritmi, di sinuosità, di oscillamenti.*”:

Ibidem.

²⁴⁵ Pignatti in Los Angeles 1979, *The Golden Century Of Venetian Painting*, p. 102: “*The most joyous and decorative are Joseph and Potiphar's Wife and its companion pieces representing episodes in the lives of women of the Old Testament, treated as if they were mythological, or at least secular scenes.*”; “*Rather than the gravity of the Bible, it [Joseph and Potiphar's Wife] has the spirit of the Venetian comedies of the sixteenth century.*”

²⁴⁶ Pallucchini – Rossi 1982, vol. I, p. 163, Cat. Nr. 155.

²⁴⁷ Jill Dunkerton, Susan Foister, Nicholas Penny, *Dürer to Veronese: Sixteenth-Century Painting in the National Gallery*. London (Yale University Press, New Haven and London in association with National Gallery Publications Limited) 1999, p. 130. L'ipotesi già di Dunkerton, Foster e Penny, per cui il ciclo avrebbe potuto trovarsi in una camera nuziale, è stata ripresa recentemente da Miguel Falomir: Miguel Falomir, “*Mythologies*”, in Venezia 2018, *Tintoretto*, p. 198.

²⁴⁸ Roland Krischel in Colonia 2017, *Tintoretto-a star was born*, p. 197-198.

²⁴⁹ Pignatti- Pedrocchi 1995, vol. II, p. 466, Cat. Nr. 362.

significare²⁵⁰ e le scelte iconografiche del pittore mirano a tale scopo. Nei trattati moralizzanti di fine Cinquecento Susanna viene presentata come esempio di castità, perché preferì essere incolpata ingiustamente di adulterio dai vecchioni, piuttosto che tradire il marito. L'eroina biblica viene proposta in questi termini dal padre francescano osservante Evangelista Marcellino nelle sue *Lettioni sopra Daniele Profeta*, edite nel 1588 a Venezia presso i Giunti:

*E da credere, chè non solo fosse conosciuta l'Innocenza di Susanna del non haver pensato, (non pur non commesso) l'adulterio, ma conosciuta ancora la sua castità, col volere ella più tosto elegere d'esser infamata, & dannata à morte, chè far il peccato: conoscendosi insieme la sceleratezza de vecchi, onde doppiamente meritavano la morte.*²⁵¹

Anche Marco Marulo da Spalato presenta Susanna come il più illustre esempio di castità nella sua opera *Circa l'Institutione del buono, e beato vivere, secondo l'esempio de Santi del Vecchio e Nuovo Testamento* al capitolo VIII intitolato *Essempi di donne circa l'ossevar castità*:

Ma questo nostro ragionamento, tirato forse più in lungo, che non bisognava; mi ammonisce, che alle femine anchora diamo oggi mai, qualche esempio di castità feminine, accioche no[n] rimanendo contente, solame[n]te di quello c'havemo detto, esse no[n] si sdegnassero d'imitare il sesso alieno. Primieramente Susanna potrà dare esempio di fede à tutte le maritate, e indurle più tosto à voler morire, che acconsentire a corruttori della loro castità. Meglio m'è, diss'ella, senza haver commesso il peccato, andare in poter degli huomini, che commettere il peccato in cospetto di Dio,

²⁵⁰ Paleotti 1582, Ed. Barocchi 1961, pp. 460-461: "Troviamo ancora essere commendato assai a questo proposito il dipingere alcuna persona che sia stata eccellente in quella virtù che vogliamo significare, o che sia stata vittoriosa di quel vizio che si vuole biasimare, scrivendosi così: Cum ex avaritia et habendi studio aliquis rapitur, sancta Ecclesia Mathaeum ex telonio apostolum illi indicat, qui, relicta avaritiae insania, Christum sequutus est. Si quis autem amore meretricio detinetur, casti Ioseph imaginem proponit, qui adulterium execratus, et temperantia illud vicit. Rursus alibi beatam Susannam continentia exornatam exhibet, extensis manibus auxilium ex alto invocantem, Danielemque praesidentem iudicem eruentem eam e manibus impiorum presbyterorum."

²⁵¹ *Lettioni sopra Daniele Profeta del R. P. F. Vangelista Marcellino de min. osservanti.* Venezia (Giunti) 1588, p. 414.

*e per questo il Signore, non volse permettere, ne comportare la rovina qui quella innocente, ne che quella pudica senza ve[n]detta venisse infamata. Coloro, che l'havevano giudicata rea, voltorno la sente[n]za contro a gli accusatori, e lapidarono coloro, che la furiosa, e sfrenata libidine haveva indotto all'impietà, e alla bugia.*²⁵²

Nell'immagine non si riscontrano elementi iconografici significativi per riconoscere un'associazione con l' *"hortus conclusus"*, né col paradiso terrestre. Gli unici animali presenti nella scena sono due cani, di cui il più piccolo può considerarsi un oggetto di lusso, mentre il setter è un segugio da caccia. Questi animali non sono menzionati nel racconto biblico e la loro comparsa è poco ortodossa se si considera il trattato di Carlo Borromeo, *Instructionum Fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri duo*, secondo il quale i pittori sono chiamati a rispettare il testo sacro, e rappresentare nelle immagini solo gli animali che vi vengono menzionati.²⁵³ La loro presenza si giustifica alla luce della loro natura simbolica, facente riferimento alla virtù della fedeltà di Susanna al marito.²⁵⁴

Piuttosto che evocare l'associazione con la Vergine o con Eva, la Susanna di Veronese sembra richiamare la figura di Lucrezia ritratta dall'artista nel dipinto conservato anch'esso al Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 58).²⁵⁵ Lucrezia è un esempio tradizionale di virtù eroica e secondo il pensiero tipologico può essere associata a Susanna, dal momento che

²⁵² *Opera di Marco Marulo Da Spalato Circa L'Institutione del buono, e beato vivere, secondo l'esempio de Santi, del Vecchio e Nuovo Testamento.* Venezia (Francesco e Gasparo Bindoni) 1580, c. 118r.

²⁵³ Cfr. capitolo 2

²⁵⁴ Sul significato simbolico dei cani nei dipinti di Veronese: Jan Bialostacki, "I cani di Paolo Veronese." In *Nuovi Studi su Paolo Veronese*. Ed. Massimo Gemin. Venezia (Arsenale), 1990, pp. 222-230, in particolare p. 227. Sulla rappresentazione dei simboli in riferimento alle virtù delle persone raffigurate in un'immagine: Paleotti 1582, Ed. Barocchi 1961, p. 462: "Abbiamo un altro modo d'esprimere le virtù e gli atti virtuosi, col rappresentare alcune cose naturali et artificiali, come arbori, piante, fiumi, metalli, stelle, uomini, animali, edificii, torri, machine et altre simili cose, nelle quali riluce qualche vestigio del sommo creatore e stanovi riposti non piccioli semi per essercizio della virtù. Onde, congionte che siano alcune di quelle insieme con certa ragione, secondo la proprietà di esse, et applicate le loro operazioni al vivere nostro, formiamo corpi di figure tali, che rendono non solo vaghezza all'aspetto per la varietà delle cose che sono figurate, ma apportano anco mirabile giovamento all'animo per la similitudine misteriosa che ci rappresentano, o vogliamo dire per la medolla della virtù che in esse è contenuta."

²⁵⁵ Pignatti- Pedrocchi 1995, vol. II, p. 457, Cat. Nr. 353.

entrambe le eroine preferirono serbare l'onore, piuttosto che contaminarlo.²⁵⁶ Nelle *Vite delle donne illustri della scrittura sacra*, edite a Venezia nel 1586 per le stampe di Domenico Imberti, Tommaso Garzoni discute l'esempio di castità di Susanna nella *Vita dedicatale*, affiancandola all'eroina romana:

*Tre delle più famose e illustri donne, che è nell'antica, è in questa età moderna si siano mai trovate furono nelli anni del mondo quattro mila e seicento settanta intorno. La prima fu Thamiri de Scithi Regina, la quale usando in luogo di conochia la spada, vinse il gran Re de Persi Ciro, e tagliandoli il capo acquistò gloria immortale al nome suo. La seconda fu Lucretia Romana di pudicitia e castità veramente unico esempio al mondo, che oppressa dal figliuolo di Tarquinio offerse al ferro il petto ignudo, elegendo più presto una gloriosa morte, che vevere d'una infame e dishonorata vita. La terza fu Susanna figliuola d'Helchia e moglie di Ioachim per bellezza di volto, e per virtù dell'animo si alteramente grande, che la bellezza ai raggi del Sole così chiari, e la virtù al splendore del firmamento potrebbe certamente assomigliarsi.*²⁵⁷

In alcuni dipinti del primo Rinascimento, Lucrezia è proposta sincreticamente come un esempio di virtù cristiana, come nel dipinto di Francesco Francia (fig. 59), dove il volto estatico dell'eroina romana può essere paragonato al volto di un martire o di un santo.²⁵⁸ Veronese nella Lucrezia di Vienna propone un'altra interpretazione rispetto alla tradizione, raffigurando l'eroina nell'atto di suicidarsi con il volto chinato verso il basso (fig. 58). Secondo Philipp Fehl, Veronese avrebbe trovato ispirazione per il ritratto della Lucrezia nella descrizione che ne fa Ovidio nei *Fasti* [Fasti, 721-812], laddove i commentatori rinascimentali sottolineano il

²⁵⁶ Lucrezia decise di suicidarsi di fronte al padre e al fratello dopo aver subito molestie da parte di Sesto Tarquinio, figlio dell'ultimo re di Roma Tarquinio il Superbo. Tito Livio, *Ab urbe condita libri X*, I, 58.

²⁵⁷ La trattazione di Garzoni segue un principio cronologico ed illustra tre donne che vissero attorno agli anni “quattromila seicento settanta”: Tommaso Garzoni, *Vita delle donne illustri della scrittura sacra*. Venezia (Domenico Imberti), 1586, p. 78.

²⁵⁸ L'opera è conservata a Zola Predosa nel Museo di Ca' Ghironda: Bologna 2018, *Il genio di Francesco Francia*, tavola 26, p. 133.

“decoro” mantenuto dall’eroina di fronte alla morte.²⁵⁹ Veronese sceglie di coprire interamente il corpo della giovane, in modo da sottolinearne la pudicizia, inoltre non la raffigura con il volto rivolto verso lo spettatore, ma chinato verso il basso, così da esprimere il profondo dolore provato per il gesto estremo. Il dipinto si caratterizza per una sfolgorante ricchezza, conferita dalle vesti e dai drappi preziosi che ricoprono il corpo della giovane. Considerata questa scelta, è possibile che Veronese abbia dato la sua personale interpretazione al termine “decoro” citato nei commenti del testo ovidiano, conferendo alla rappresentazione particolare “sontuosità”.

La Susanna di Veronese nel dipinto della collezione Buckingham²⁶⁰ (fig. 57) viene ritratta in una posa simile a quella di Lucrezia (fig. 58), con il busto proteso in avanti, e il volto inclinato. Lo sguardo di Susanna non è però orientato verso il basso come quello di Lucrezia, ma è rivolto verso i due vecchioni, già temibilmente vicini (fig. 57). Intenta a coprirsi le nudità, la casta moglie di Ioachim, colta di sorpresa, mantiene la propria pacata compostezza nonostante il minaccioso avvicinarsi dei molestatori: rimane seduta su uno sgabello coperto di stoffe di fronte alla piscina dove stava facendo il bagno, avvolgendosi in un sontuoso drappo di colore verde, che lascia scoperte la spalla e la gamba destra. Nonostante la posa ancora sensuale, lo scorcio del viso rende il suo sguardo inequivocabile, non accondiscendente di fronte al molesto agire. Dimenticandosi di porgere a Susanna il mazzetto di fiori con cui potevano simulare un iniziale corteggiamento, spinti dal desiderio, i due anziani allungano le mani verso il corpo seminudo della giovane, senza tuttavia arrivare a toccarlo. Veronese si sofferma ad indagare le diverse sfumature psicologiche dei due vecchi di fronte al rifiuto della donna: se il vecchione di destra mostra un’espressione arcigna, è ancora titubante nel toccarla, mentre quello di sinistra, alquanto sconsolato, tende la mano alla donna, come a porgerle un cortese invito. Le due diverse reazioni vengono però incorporate in un’unica posa. Veronese evidenzia la complicità dei vecchi ritraendoli con le teste chinate l’uno verso l’altro, come a sottolineare la comunità di intenti. Vestiti con dei lunghi e ampi abiti di velluto rosso, che ricordano le vesti dei Procuratori veneziani, i vecchioni sono rappresentati al centro della composizione, posti uno di fianco all’altro, mentre avanzano compatti verso la donna. La loro presenza minacciosa

²⁵⁹ Philipp Fehl, *Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Paintings*. Vienna (IRSA), 1992, pp. 211-213.

²⁶⁰ Pignatti- Pedrocchi 1995, vol. II, p. 466, Cat. Nr. 362.

al centro della scena viene drammaticizzata dalle due colonne di marmo chiaro che ne incorniciano la mole, enfatizzando allo stesso tempo la piegatura in avanti di Susanna, cui rimane poco spazio d'azione: Susanna non può sfuggire alle sgradite avances dei vecchi, dal momento che una balaustra marmorea, su cui è adagiato un telo da bagno, ne ostacola la fuga. Veronese rende ulteriormente soffocante lo spazio attorno a Susanna, posizionando dietro la protagonista una parete di rose, adagiata, in modo del tutto improbabile, sulle due colonne. Singolare è l'atteggiamento di Veronese nei confronti dell'architettura. Le colonne di marmo, svincolate da ogni significativa funzione portante, vengono intese come elementi decorativi isolati, introdotti nella scenografia del dipinto per intensificare il ritmo narrativo. L'avvicinarsi dei vecchioni viene così scandito in modo monumentale, conferendo alla scena ulteriore drammaticità. L'assetto tragico ricercato da Veronese si deduce dall'architettura classicheggiante proposta sullo sfondo di sinistra (fig. 60), che si ispira al frontone della facciata di Villa Barbaro a Maser, progettata da Palladio (fig. 61).²⁶¹ Ne sono un chiaro riferimento l'ordine gigante che sostiene il timpano e l'arco centrale a tutto sesto. L'apertura sul cielo rende tuttavia l'architettura dipinta non classificabile come un vero edificio, ma piuttosto come apparato effimero. Le statue collocate sul timpano, risolte nella forma di longilinee *silhouettes*, creano un'atmosfera declinata al femminile e attribuiscono alla rappresentazione un carattere lirico, effondendo nello spazio privato di Susanna un senso di delicatezza in contrasto con il minaccioso incedere delle imponenti figure maschili (fig. 57). Nel dipinto conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, l'offesa al pudore della giovane trova espressione in una dimensione architettonica evocativa, connotata al femminile. In nessun altro dipinto raffigurante Susanna e i Vecchioni, Veronese sarà capace di raggiungere tali livelli di lirico patetismo, coniugando sofisticate scenografie alle intime atmosfere suggerite dal testo biblico. Inedita e originale è inoltre la scelta di indagare i diversi risvolti comportamentali ed emotivi dei vecchioni di fronte alla donna non consenziente. Volendo scrutare le pieghe più recondite della relazionalità maschile e femminile, l'artista non si attiene strettamente testo biblico. Veronese sceglie di rappresentare il momento potenzialmente più drammatico della vicenda, quando le minacce verbali dei due vecchi evolvono in un possibile approccio fisico, trasformando il ricatto in violenza. Nel dipinto di Vienna, l'avvicinarsi dei vecchioni a Susanna viene inteso come un tentativo ancora timido di approcciare fisicamente la giovane donna.

²⁶¹ Fiocco 1928, p. 97.

Nel dipinto della collezione Buckingham Susanna dimostra la propria virtù attraverso un atteggiamento attivo: si copre il corpo per non esporlo alle tentazioni dei vecchi, e con lo sguardo intenso esprime loro rifiuto e disappunto. Diversamente, nei dipinti dello stesso soggetto conservati a Palazzo Bianco a Genova²⁶² (fig. 62) e al Museo del Louvre di Parigi²⁶³ (fig. 63), Susanna viene proposta da Veronese come soggetto passivo, che subisce la violazione fisica da parte dei due vecchi, la cui aggressività diventa esplicita. In queste due immagini Veronese si prende la licenza di rappresentare gli anziani come veri e propri carnefici, laddove nel testo biblico non viene descritto l'attacco fisico alla giovane da parte dei due voyeur. Queste due rappresentazioni sono connotate sessualmente in termini esplicativi e si rivelano quindi lontane dall'immaginario tridentino controriformistico. La carica erotica che le contraddistingue viene poi ribadita anche dall'inserimento di elementi decorativi profani a carattere simbolico sconsigliati dai trattatisti contemporanei.²⁶⁴ Per queste due versioni del soggetto biblico Veronese opta per una scenografia tragicomica, introducendo in entrambe le raffigurazioni la statua di un satiro, a simboleggiare la lussuria dei due vecchi (fig. 62-63).²⁶⁵ Le due tele sono molto simili per formato e composizione: i vecchioni sono posizionati sulla parte destra del quadro, mentre a sinistra viene rappresentata Susanna secondo diverse varianti. Nel dipinto conservato a Palazzo Bianco a Genova (fig. 62), la giovane è ritratta frontalmente. Veronese ne indaga l'espressione del volto, esprimendo efficacemente il turbamento emotivo dell'oltraggiata. Nel dipinto conservato al Louvre (fig. 63), invece, Susanna si volta di profilo a guardare il violento aggressore, che porta la mano sul petto della protagonista, all'altezza del seno. Completamente vinti dalla "concupiscenza", i vecchioni assalgono la giovane già con lo sguardo, fino ad arrivare a toccarne il corpo. Il senso di costrizione vissuto da Susanna viene accentuato dall'ambientazione architettonica. Una muraglia semicircolare racchiude i corpi dei protagonisti in uno spazio claustrofobico.

²⁶² Pignatti – Pedrocco 1995, vol. II, p. 366, Cat. Nr. 254.

²⁶³ Pignatti – Pedrocco 1995, vol. II, p. 518, Cat. Nr. A61.

²⁶⁴ Vedi nota successiva

²⁶⁵ Il satiro connota la scena in termini lascivi come già descritto nel *Dialogo di Messer Ludovico Dolce, nel quale si ragiona della qualità, diversità e proprietà dei colori* (Venezia, 1565), e tale elemento profano veniva caldamente sconsigliato dal Molanus: Cfr. Seidel 1996, p. 184

Per la carica erotica che vi trapela, queste due immagini possono essere intese come un annuncio delle *Serie Lascivie* di Agostino Carracci²⁶⁶ (fig. 64), ma al confronto balena all’osservatore una differenza sostanziale. Mentre nell’incisione uno dei vecchioni prende chiaramente il sopravvento sulla protagonista, avvolgendola con il braccio in modo da impedirne il divincolarsi, nei dipinti di Veronese i due complici non sono messi in relazione diretta con il corpo femminile (fig. 62-63). Il gesto di sopraffazione non trova un’intonata consequenzialità nel posizionamento dei due uomini rispetto alla protagonista. Tenendosi ancora lontani dal corpo di Susanna, i vecchioni mostrano la loro complementarietà avvicinandosi l’un l’altro, chinando le teste e il busto in direzione opposta. Veronese è capace di visualizzare l’onda emozionale che travolge i due compagni, dando particolare enfasi alle voluminose vesti che si agitano in pesanti pieghe. L’artista suggerisce così la loro voluttuosa intenzione, senza tuttavia rappresentare un concreto assalto fisico. La composizione è impostata in modo arguto, in modo da non travalicare i confini del racconto biblico: pur minacciata e violata, Susanna non sarà vittima di uno stupro.

Nel dipinto conservato al Museo del Prado a Madrid²⁶⁷ (fig. 65) viene rappresentato il momento del ricatto a Susanna e non l’oltraggio fisico della giovane da parte dei vecchioni. In linea con i contenuti del testo biblico, l’artista affronta un motivo di più semplice risoluzione, tralasciando i possibili sviluppi di un tentato approccio fisico. L’aggressività sessuale dei due vecchi viene sostituita da un fare eloquente e intimidatorio. Ritratti alle spalle della giovane, i due complici le si rivolgono in modo supponente. Susanna appare spaesata, mentre ascolta le richieste inquietanti dei due spregiudicati. Il suo corpo, parzialmente coperto da un drappo damascato, viene esibito in primo piano sulla parte destra del quadro, connotando in termini erotici la scena. L’oggetto del desiderio dei vecchioni risalta così nella composizione, mentre lo sfondo viene risolto il modo neutro, con la rappresentazione di una villa cinquecentesca, che contestualizza la vicenda biblica nell’era contemporanea al pittore. L’edificio classicheggiante dagli echi palladiani simboleggia la ricchezza del marito di Susanna Joachim attraverso un repertorio architettonico moderno, adottato con disinvolta da Veronese e bottega. Limitando la ricerca degli aspetti evocativi dell’architettura, l’autore apporta intensità retorica alla scena, focalizzando l’attenzione sull’interazione dei due uomini sulla

²⁶⁶ Lionel Dax, *Augustin Carrache. Les Lascives*. Paris (Les Éditions de l’Amateur) 2003, p. 76, tavola 13.

²⁶⁷ Pignatti – Pedrocco 1995, vol. II, p.428, Cat. Nr. 320.

protagonista. Rappresentandoli speculari e pressoché nella stessa posa, l'artista moltiplica la loro portata minatoria. Forti della loro posizione da giudici, i vecchioni non mostrano alcuna titubanza nell'approcciare la giovane donna con le minacce verbali, mentre si rivelano più impacciati e inconcludenti nel ruolo improvvisato di carnefici impersonato nelle precedenti raffigurazioni (fig. 62-63).

3.6 Ester difronte ad Assuero

Diverse opere di Paolo Veronese rappresentano la storia dell'eroina biblica Ester. Autografa, nonché espressione del successo del pittore nel genere dei soffitti, *L'incoronazione di Ester* che decora lo scompartimento centrale del soffitto della chiesa di San Sebastiano²⁶⁸ (fig. 66) rappresenta lo sfolgorante punto di partenza per la realizzazione di un motivo reinterpretato in età avanzata da Veronese. Il dipinto appartenente al ciclo Buckingham²⁶⁹ (fig. 67) e quello conservato oggi al Museo del Louvre (fig. 68), facente parte della serie Bonaldi,²⁷⁰ sono la testimonianza dell'interesse del pittore, e della committenza, per il racconto biblico, che vede la protagonista al cospetto del Re Assuero, interprete di diverse qualità d'animo. Sempre nel panorama artistico veneziano, autori come Tintoretto si sono cimentati nell'esecuzione di questo tema, creando delle composizioni propedeutiche agli sviluppi della propria arte (fig. 74-77).

Ester dà il titolo al libro dell'Antico Testamento, che racconta la storia della giovane ebrea e di suo cugino Mardocheo, funzionario dello stato persiano al servizio del re Assuero. Ester, rimasta orfana in giovane età, venne allevata da Mardocheo come sua figlia adottiva. La narrazione biblica specifica che Mardocheo lavorava a Susa alla Porta del Re, tralasciandone tuttavia l'esatta mansione. Nel ruolo di antagonista dei due protagonisti si profila progressivamente nel racconto la figura del primo ministro Aman, che aveva cospirato contro Mardocheo, progettandone l'impiccagione, perché il valoroso funzionario ebreo non si prostrava davanti al re. Il tragico evento non ebbe però compimento perché il sovrano venne a conoscenza che Mardocheo aveva smantellato un colpo di stato. Come premio per la nobile

²⁶⁸ Pignatti- Pedrotto 1995, vol. I, p. 106, Cat. Nr. 57.

²⁶⁹ Pignatti- Pedrotto 1995, vol. II, p. 469, Cat. Nr. 368.

²⁷⁰ Il dipinto faceva parte di un ciclo di Paolo Veronese presente nel Seicento in casa Bonaldi a Venezia come ricordato da Ridolfi: Laura de Fuccia, "Paolo Veronese, maestro di eleganza alla corte francese nel Seicento." *Artibus et Historiae* (70-2014), pp. 123-139, fig. n. 8.

condotta, Mardocheo fu onorato dal re, che organizzò per lui un trionfo nel centro della città, interpellando il primo ministro Aman di preparare la parata.

L'ascesa di Ester al ruolo di regina è legata al rinnegamento da parte di Assuero della prima moglie, la regina Vasti, che venne ripudiata dal sovrano persiano perché si rifiutava di apparire in pubblico al cospetto del re. Ester venne prescelta tra le giovani donne vergini dell'intero impero persiano che per dodici mesi soggiornarono alla corte reale per essere sottoposte a cure di bellezza, affinché il sovrano ne scegliesse una tra loro. Ester ottenne subito l'apprezzamento del re, che la incoronò regina al posto della ex sovrana Vasti. Quando la nuova regina venne a conoscenza del piano di Aman di sterminare tutti i giudei del regno, decise di intercedere per il suo popolo su invito di Mardocheo. Si presentò quindi al cospetto di Assuero per indire un banchetto, nel quale dichiarò le sue origini ebraiche, ottenendo il favore reale e l'impiccagione di Aman al posto di Mardocheo.

I dipinti posti sul soffitto della navata centrale della chiesa di San Sebastiano a Venezia sono stati realizzati da Veronese tra il 1555 e il 1556 su commissione del prelato veronese Bartolomeo Torlioni.²⁷¹ Dal Libro biblico sono tratte le tre scene principali raffigurate *di sotto in su*: *L'Incoronazione di Ester* (fig. 66), *Il trionfo di Mardocheo*²⁷² (fig. 69) e *Il ripudio di Vasti*²⁷³ (fig. 70). L'osservatore che entra in chiesa, dirigendosi verso l'altare, alza spontaneamente gli occhi al soffitto e dapprima può osservare *L'incoronazione di Ester* posta al centro della navata e poi *Il trionfo di Mardocheo* collocato sopra l'altare; sul lato opposto - all'uscita dalla chiesa - diventa visibile *Il ripudio di Vasti*, che l'osservatore può ammirare agevolmente solo sulla via del ritorno. *L'incoronazione di Ester* ha un formato rettangolare, mentre i dipinti adiacenti hanno una forma ovale. L'allegria della preziosa decorazione corrisponde alle parole del primo biografo di Veronese Carlo Ridolfi; parole che, secondo la critica odierna, incarnano al meglio lo spirito del pittore: "*maestose Deità, gravi Personaggi, Matrone ripiene di gracie, di vezzi,*

²⁷¹ Il contratto venne stipulato il 1° dicembre del 1555, e i lavori, che ebbero subito inizio, dovettero essere conclusi entro il 31 ottobre 1556, quando venne versato a Veronese il compenso complessivo di duemilaquattrocento ducati: Pallucchini 1984, pp. 38-39.

²⁷² Pignatti – Pedrocco 1995, vol. I, p. 106, Cat. Nr. 58.

²⁷³ Pignatti – Pedrocco 1995, vol. I, p. 104, Cat. Nr. 56.

Regi vestiti di ricchi addobbi" (Ridolfi [1648] 1914, vol. I, p.297)²⁷⁴. Nell'*Incoronazione di Ester* la nuova regina indossa un sontuoso mantello blu decorato con fermagli e perle dorate, mentre viene incoronata dal re Assuero con una corona scintillante (fig. 66).

Nella raffigurazione in San Sebastiano (fig. 66) Veronese sintetizza i due momenti consecutivi dell'incoronazione di Ester (cap. II) e del secondo incontro della regina con il re Assuero (cap. V), quando quest'ultimo distende la verga d'oro sopra la giovane, supplice per la salvezza del popolo ebraico:

(Cap.II) *Et il Re amò Ester sopra tutte le donne, & hebbe gratia, & misericordia avanti a quello sopra tutte le vergini, & pose la corona del regno sopra il capo suo, & fece regnare quella in luogo di Vasthi.*²⁷⁵

(Cap.V) *Et nel terzo si vestì Ester di vestimento regio, & stette nel cortile de la casa del Re interiore a lo incontro de la casa del Re, & il Re sedeva sopra la sedia del regno suo ne la casa del regno a lo incontro de la porta di casa. Et come vidde il Re la Regina Ester che stava nel cortile, porto gratia ne gli occhi suoi, e distese il Re la virga d'oro a Ester, la quale era ne la mano sua, & e accostossi Ester, & toccò la sommità de la virga.*²⁷⁶

Nella tela vengono raffigurate al seguito della regina due ancelle, una delle quali le solleva il mantello, mentre l'altra la sorregge, secondo quanto narrato nel testo biblico al quindicesimo capitolo del libro di Ester, aggiunto nella versione della Vulgata²⁷⁷:

²⁷⁴ Xavier F. Salomon, "Paolo Veronese e il Teatro: I disegni per i costumi dell' 'Edipo Tiranno'." In *Paolo Veronese. Giornate di Studio*. Ed. B. Aikema, T. Dalla Costa, P. Marini. Venezia (Lineadacqua) 2016, pp. 151- 163: cfr. 151.

²⁷⁵ Bibbia Brucioli 1532, c. 157r

²⁷⁶ Bibbia Brucioli 1532, c. 157v

²⁷⁷ Nella Vulgata sono aggiunti alla fine del libro di Ester sei capitoli integrativi, che accrescono la versione ebraica contenente unicamente dieci capitoli: Clara Kraus Reggiani, *Storia della letteratura giudaico-ellenistica*. Milano (Mimesis) 2008, p. 57. I sei capitoli aggiuntivi sono contenuti già nella bibbia del Brucioli edita nel 1538. Si usa tuttavia qui l'edizione della Bibbia di Santi Marmochino del 1546 perché in alcuni tratti non contraddittoria come la versione del Brucioli, dove, nello specifico, viene detto che in occasione dell'incontro con il re (Cap. XV) Ester "depose i vestimenti del suo ornato" per poi affermare "risplendendo di regio abito": Brucioli Bibbia 1538, c. 250v.

(Cap. XV) *Et il terzo giorno prese vestimenti del suo ornato, & circundossi della gloria sua. Et risplendendo di habito regale, & chiamato Dio rettore, & salvatore di tutte le cose prese due serve, & sopra d'una s'appoggiava quasi per le delicatezze, & molta tenerezza non potendo sostenere il corpo suo, & l'altra delle serve seguitava la sua signora sostentando i vestimenti che cadevano in terra. Et essa sparsa di colore di rose in volto con gli occhi grati, & risplendenti celava l'animo dolente, & constretto da gran timore.*²⁷⁸

Oltre alle due ancelle di Ester, Veronese raffigura nella tela per San Sebastiano (fig. 66) anche i consiglieri del re, rappresentati in piedi alla sinistra del trono; tra questi spicca in primo piano, posto di fianco ad un servo, il primo ministro Aman, ritratto in armatura, di fronte al quale siede un cane bianco visto di schiena. Veronese ha riempito di sua fantasia la composizione con un numero elevato di comparse, dando prova delle sue innovative capacità compositive nel *sotto in sù*. Le composizioni da soffitto in San Sebastiano sono infatti le prime a mostrare un numero elevato di personaggi disposti ordinatamente su più piani, reali ed immaginari, entro un'ambientazione architettonica compiuta. Nel *Ripudio di Vasti* (fig. 70) Veronese adotta lo stesso stratagemma compositivo dell'*Incoronazione*, ovvero la scala, sulla quale si dispongono più personaggi, mentre nel *Trionfo di Mardocheo* è il cornicione architettonico a fungere da espediente compositivo per dar posto alla numerosa folla che partecipa entusiasta al sontuoso corteo. Mardocheo sul cavallo bianco, trainato dai servi, viene salvato dal precipizio, mentre il borioso Aman, sembra cadere nella navata a seguito del salto inscenato dal suo cavallo nero (fig. 69). Questa scelta compositiva è un'invenzione veronesiana, mentre la regia segue filologicamente il testo biblico, che descrive puntualmente la cavalcata di Mardocheo per le strade della città, trainato sul cavallo regale, vestito con vesti e corona regi, e acclamato dal popolo:

²⁷⁸ *La Bibbia tradotta in lingua toscana, di lingua hebrea, per il reuerendo maestro Santi Marmochini fiorentino dell'ordine de predicatori, con molte cose vtilissime, & degne di memoria, come nella seguente epistola vederai. Aggiuntoui il terzo libro de Macchabei non piu tradotto in lingua volgare. Oltra le precedenti stampe, di nuouo riueduta, corretta, & emendata dall'hebreo, quanto al testamento vecchio, & dal greco, quanto al nuouo: & mutati molti vocaboli non bene tradotti, & limati, seguendo la propria verità.* Venezia (Giunti) 1546, c. 183v

*Che cosa è da fare a un huomo il quale il Re vuole honorare? [...] Et disse Aman al Re. L'huomo il quale vuole il Re honorare, conduchino la vesta reale de la quale si veste il Re, & il cavallo sopra il quale cavalca il Re, & diasi a quello la corona reale nel capo suo, & diasi il vestimento, & il cavallo per la man d'uno huomo de principi del Re, de duci, & vesta l'huomo il quale vuole il Re honorare, & faccino cavalcare sopra il cavallo ne le strade de la città, & clamino avanti a quello, così si fa a un huomo che il Re lo vuole honorare.*²⁷⁹

Al contrario dell'*Incoronazione di Ester* e del *Trionfo di Mardocheo*, raffigurazioni che possono essere considerate fedeli illustrazioni del testo biblico, la messa in scena del *Ripudio di Vasti* (fig. 70) è frutto della fantasia di Veronese, non essendovi dedicato nella Bibbia un apposito racconto. Il pittore adotta la stessa impostazione compositiva dell'*Incoronazione*, per cui, ai limiti di una loggia architettonica, sormontata da un cornicione, la ex regina Vasti scende le scale allontanandosi dalla corte regia, accompagnata da un giovane paggio e un'anziana inserviente. Nella parte bassa dell'ovale, sotto la scalinata, siede a terra, poggiando i piedi su alcuni ruderì architettonici, un medicante associato ad un cane, a simboleggiare la povertà cui va incontro la regina ripudiata. Rispetto alla sfarzosità della scena dell'*Incoronazione*, *Il ripudio di Vasti* si può definire una rappresentazione di segno opposto, essendo caratterizzata da una scenografia molto più misera. A partire dalle vesti della ex regina Vasti, privata dei suoi abbellimenti regali, come la corona, i gioielli e le decorazioni delle vesti, la scena è il negativo dell'*Incoronazione*, dove, oltre allo sfarzoso abbigliamento di Ester e del re Assuero, fanno da contrappunto sontuose architetture. Mentre la scalinata su cui ascende Ester è rivestita di prezioso marmo dalle venature blu, quella che discende Vasti è composta da pesanti e geometriche lastre di marmo bianco poggiante su una grezza struttura in mattoni. Inoltre, il capriccioso impianto architettonico protagonista dell'*Incoronazione* si caratterizza per delle modanature finemente ricercate dall'artista, come il cornicione e le colonne scanalate, in contrapposizione alle forme lisce ed essenziali dell'architettura facente da sfondo al *Ripudio*.

Due disegni a penna e inchiostro bruno di mano del Veronese, rispettivamente conservati presso il Département des Arts graphiques del Museo del Louvre a Parigi (fig. 71) e il Kupferstichkabinett degli Staatliche Museen di Berlino (fig. 72), testimoniano diverse fasi della

²⁷⁹ Bibbia Brucioli 1532, p. 158

genesi dell'*Incoronazione di Ester* e del *Trionfo di Mardocheo*.²⁸⁰ Non è conservato invece nessun disegno che faccia riferimento alla preparazione della messa in scena per il *Ripudio di Vasti*, composizione sostanzialmente ispirata a quella dell'*Incoronazione*. Dal disegno conservato presso il Cabinet des Dessin del Louvre (fig. 71) si evince che Veronese avesse già abbondantemente riflettuto sulla composizione per l'*Incoronazione di Ester*, dal momento che l'impostazione scenica finale vi è già definita. Mentre sulla fascia laterale sinistra del disegno parigino si notano degli studi eseguiti in rapida successione per un'unica figura, riconducibile allo staffiere che traina il cavallo di Mardocheo, nella grande porzione rimanente di disegno è riprodotta con un *ductus* altrettanto rapido e deciso la scena dell'*Incoronazione* corredata di tutte le figure presenti nel dipinto. Il perimetro dello spazio pittorico è definito da una sottile linea a penna che riproduce la superficie quadrangolare del lacunario. La scalinata, da cui si sviluppa la scena secondo un andamento verticale da sinistra verso destra, è già presente nel disegno preparatorio ed è delineata da dei rapidi tratti verticali progressivamente più lunghi, che si ritrovano anche nella definizione della grande colonna scanalata raffigurata dietro il trono di Assuero. Le diverse figure umane che popolano la scena sono indagate nella loro complessità gestuale e di vestiario attraverso una serie tanto veloce quanto precisa di linee curve e spezzate. È evidente che questa grande porzione di disegno rappresenta uno stadio avanzato della riflessione del pittore per la genesi del dipinto dell'*Incoronazione*, dal momento che il tratto veloce riproduce con pochissime varianti l'immagine che verrà poi trasferita sulla tela (fig. 66 e 71). La parte della composizione che presenta delle modifiche funzionali all'assetto finale del *sotto in sù* è la parte destra, quella nelle immediate vicinanze del trono del re Assuero. Nel dipinto i funzionari di Assuero sono due e non uno, i quali vengono collocati sullo stesso piano del trono reale in modo da permettere lo sviluppo verticale dell'architettura attraverso il posizionamento più alto della colonna, che nel disegno era abbozzata più lateralmente, mentre i funzionari erano pensati in posizione sopraelevata. Inoltre viene eliminata nel dipinto la figura del nano rappresentato davanti alla scalinata di fianco ad Aman, al cui posto viene raffigurato nel dipinto il cane, che nel disegno era stato posizionato alle spalle del funzionario sanguinario.

Il disegno conservato a Berlino (fig. 72) presenta diversi schizzi frammentari, propedeutici alla creazione del *Trionfo di Mardocheo*. La composizione dell'episodio biblico non viene

²⁸⁰ Venezia 1988, Paolo Veronese. *Disegni e Dipinti*. Vicenza (Neri pozza), 1988, pp. 51-52, Cat. Nr. 3-4.

sviluppata nel disegno tedesco in modo unitario come accade per l’Incoronazione di Ester nel disegno parigino. È distinguibile, pur non essendo ancora delineata nella sua interezza, la differenza di temperamento dei cavalli di Aman e Mardocheo. La *silhouette* del primo destriero, imbizzarrito e impetuoso, pronto a lanciarsi dentro la navata, è visibile a sinistra nella parte bassa del disegno, mentre il secondo è stilizzato nella parte destra del foglio, più mansueto e tenuto a freno dagli staffieri che sfilano durante la parata. In alto a sinistra si riscontra l’ennesimo studio di Veronese per la figura dello staffiere di destra, indagato nella sua vorticosa torsione e con il volto inclinato in basso. Nel dipinto, questa figura manterrà la postura abbozzata nel disegno, mentre lo sguardo sarà rivolto verso l’orizzonte. La struttura architettonica è velocemente accennata nella parte alta, sulla destra del foglio, tuttavia senza una precisione strutturale tale da rendere chiaramente distinguibile la colonna tortile e l’architrave del tempio proposti nella parte sinistra della tela.

Nel dipinto della collezione Buckingham²⁸¹ (fig. 67) Veronese adatta la composizione ad una tela dal formato orizzontale. Sulla parte sinistra del dipinto si scorge, sempre in posizione rialzata, il re Assuero, circondato da quattro funzionari assisi su delle sedie Savonarola, mentre sulla parte destra viene raffigurata la regina Ester ancora in piedi, sorretta dalle due ancelle. Il re ha in mano la verga d’oro protesa verso la regina, elemento da cui si evince che il pittore rappresenta il secondo incontro di Ester con Assuero, quando la giovane sovrana si presenta al cospetto del re per ottenere la salvezza del popolo ebraico, minacciato dal piano di sterminio del funzionario Aman. Il formato orizzontale consente a Veronese di arricchire la scena con delle architetture di fantasia dalla presenza fantasmagorica, come il candido edificio a pianta centrale balastrato e dotato di pronao dalle forme palladiane che riempie lo sfondo di destra.²⁸² Al centro della composizione, in una posizione intermedia tra la corte del re e le due ancelle che sostengono Ester, si trovano un uomo e un nano. Entrambi si dispongono in posizione chiastica davanti ad una nicchia architettonica che racchiude una statua di donna di colore oro. Si tratta probabilmente di Egai e Sahasgaz, eunuchi del re e custodi delle donne, presentati nel testo biblico al II capitolo.²⁸³ Per il loro abbigliamento civile, questi due personaggi non possono essere scambiati con il primo ministro Aman rappresentato in

²⁸¹ Pignatti- Pedrocchi 1995, vol. II, p. 469, Cat. Nr. 368.

²⁸² Ballarin 1965, p. 73

²⁸³ Bibbia Brucioli 1532, c. 180v

armatura a San Sebastiano, o con Mardocheo presentato in abiti regali. Nonostante entrambi siano accigliati, essi svolgono un diverso ruolo di intermediazione. Il nano infatti si rivolge di spalle al re, come a chiede un'intercessione nei confronti della regina, che d'altra parte viene guardata di sbieco dall'uomo dal volto sinistro che si staglia al centro della composizione. L'atteggiamento di quest'ultimo personaggio carica di *pathos* la scena che rappresenta, sulla base del XV capitolo della Vulgata, l'ira del Re Assuero, momento poi superato da un atteggiamento bonario nei confronti della regina, che cadde svenuta:

(cap. XV) *Intrata adunque per ordine tutti gli usci Esther stette ariscontro al Re, dove lui risedeva sopra la sedia del Regno suo, vestito di veste regale, & risplendente per l'oro, & pietre pretiose, & era d'aspetto terribile. Et quando alzò la faccia, & con gli occhi ardenti hebbe dimostrato il furore del suo petto la Regina cadde in terra. & mutato il colore rubicondo in pallido dipose sopra la serva il capo lasso.*²⁸⁴

(cap. XV) *Et Dio convertì lo spirito del Re in mansuetudine, & subito, & con timore discese dalla sedia, & sostentandola colle sue braccia infino a tanto che ella ritornasse a se, con queste parole l'accarezzava [dicendo] Che hai tu Esther! Io sono tuo fratello, non temere, non morrai. Imperoche non per te, ma per tutti gli altri è constituita questa legge. Accostati adunque, & tocca la bacchetta.*²⁸⁵

Il dipinto conservato al Museo del Louvre²⁸⁶ (fig. 68) si caratterizza per una sfarzosità maggiore rispetto a quello di Vienna. Le vesti reali di Ester e Assuero sono indagate con più puntiglio e anche l'architettura è sviluppata nel dipinto in modo integrato, tale da rendere la visuale più unitaria e non frastagliata come nel dipinto viennese. È evidente in questa versione che la scena si svolge dentro un loggiato rialzato, come si evince dalla scalinata marmorea che si intravede alla destra dell'ancella che sorregge Ester. Rispetto all'opera conservata al Kunsthistorisches Museum, il dipinto del Louvre vede invertito lo schema compositivo, per

²⁸⁴ Bibbia Santi Marmochino 1546, c.184r

²⁸⁵ Ibidem

²⁸⁶ Il dipinto faceva parte di un ciclo di Paolo Veronese presente nel Seicento in casa Bonaldi a Venezia come ricordato da Ridolfi: De Fuccia 2014, pp. 123-139, fig. n. 8.

cui, Ester, ritratta qui nel momento dello svenimento, viene posizionata sulla parte sinistra della composizione, mentre il re Assuero e la sua corte sono rappresentati sulla parte destra. Il posizionamento obliquo e non di profilo del trono di Assuero permette a Veronese di sviluppare in termini regali il baldacchino architettonico, costituito da due colonne di porfido impostate su una scalinata marmorea finemente decorata. I tessuti preziosi che ricoprono le architetture, il broccato sulle scalinate e il velluto rosso tra le colonne, conferiscono ulteriore maestosità al re e ai suoi funzionari. Assuero, ritratto accigliato, con in mano la verga d'oro che distenderà sopra la regina in occasione del loro secondo incontro, porta sul capo una scintillante corona tempestata di pietre preziose e indossa una veste d'oro foderata di ermellino. Lo sfondo è bipartito, per cui sulla parte destra è visibile una nicchia architettonica incorniciata da due colonne ioniche, entro cui è rappresentata a figura intera una statua d'oro, mentre a sinistra si vede la sommità di un edificio balastrato, da cui sporgono diverse comparse. È possibile che questa versione dell'incontro tra Ester e Assuero sia successiva a quella conservata a Vienna per l'impostazione compositiva generale, che attesta una riflessione maggiore sul motivo e sulle scelte sceniche da parte del pittore.

Una delle prime opere in cui Jacopo Tintoretto si cimenta nel soggetto biblico di Ester è la spalliera conservata al Museo del Prado di Madrid (fig. 73).²⁸⁷ L'artista si attiene al testo biblico, proponendo in linea con il V capitolo della Bibbia il momento dell'incoronazione della nuova regina Ester. A differenza dell'opera di Veronese in San Sebastiano, in cui il pittore raffigura numerosi funzionari della corte di Assuero, Tintoretto sceglie una scenografia al femminile, in cui la presenza di numerose donne attorno ad Ester tende a distogliere l'attenzione dall'unico uomo presente nella scena, l'inturbantato seduto alla sinistra del re, da identificarsi con un custode delle donne, Egai o Sahasgas. È probabile che le numerose donne rappresentate non siano le ancelle inservienti di Ester, che nel racconto biblico sono solamente due, ma sarebbero da identificarsi con le altre giovani donne che furono portate alla corte regia per essere offerte al re, affinché egli ne scegliesse una tra le tante.

²⁸⁷ L'opera faceva parte di un gruppo di spalliere di soggetto veterotestamentario destinate con ogni probabilità ad un ambiente profano: cfr. nota 244

Nel dipinto conservato alla King's Gallery di Kensington Palace a Londra, datato attorno al 1547-48,²⁸⁸ Tintoretto rappresenta la preoccupazione del re di fronte alla regina svenuta, sostenuta dalle ancelle e da un uomo inturbantato, che può essere qui riconosciuto come Egai o Sahasgas, eunuchi del re e custodi delle donne (fig. 74). Dietro il re si posiziona Aman, identificato per la lunga sciarpa, annodata intorno al collo in allusione alla sua prossima impiccagione. Il dipinto, datato di recente 1546-47, si caratterizza per una composizione piramidale che comprende al centro della scena la regina svenuta attorniata dai servi, il re Assuero proteso verso la giovane e a sinistra, in primo piano, una piccola inserviente con un cane, che, rivolta a guardare l'accaduto, dà le spalle all'osservatore. Lo schema compositivo risente dell'influenza di un'opera raffaellesca conservata oggi al Victoria and Albert Museum di Londra, il cartone preparatorio dell'arazzo rappresentante *Il sacrificio di Listra*.²⁸⁹ Le due composizioni si assomigliano per il costrutto piramidale centrale e per il numeroso gruppo di astanti disposti alle spalle delle ancelle e della regina, che affollano lo spazio rimanente. La calibrata suddivisione degli spazi tra singoli personaggi e gruppi di figure suggerisce un ritmo narrativo patetico, enfatizzato dalla drammaticità delle luci che creano ritmati effetti chiaroscurali tra la folla. Ester, riversa a terra, collocata sotto l'incrocio delle due diagonali, formate dal corpo proteso di Assuero davanti a quello di Aman e dagli sguardi degli astanti nel gruppo di destra, diventa il punto focale della visione grazie allo spot di luce che dall'alto ne enfatizza il pallore del volto. Il corpo in deliquio di Ester richiama nell'opera tintoretiana la tipica posa di Maria svenuta ai piedi della croce o nel momento della deposizione, secondo gli esempi della pala di Santa Maria dell'Umiltà oggi alle Gallerie dell'Accademia²⁹⁰ (fig. 75) o alla chiesa dei Gesuati²⁹¹ (fig. 76), dove il pittore sviluppa le soluzioni compositive piramidali sperimentate già in giovane età nei personaggi abbracciati e avvolti tra loro.

L'opera di Jacopo Tintoretto conservata all'Escorial di Madrid²⁹² (fig. 77) è una replica più tarda del dipinto londinese (fig. 74), in cui rimane sostanzialmente invariata la scena centrale con lo svenimento di Ester. I componenti di questa parte del dipinto si presentano allo spettatore

²⁸⁸ <https://www.rct.uk/collection/407247/esther-before-ahasuerus>

Robert Echols in Madrid 2007, *Tintoretto*, p. 221-225.

²⁸⁹ Ivi, p. 225.

²⁹⁰ Pallucchini -Rossi 1982, vol. I, p. 180, Cat. Nr. 227.

²⁹¹ Pallucchini- Rossi 1982, vol. I, p. 186, Cat. Nr. 249.

²⁹² Pallucchini -Rossi 1982, vol. I, p. 156, Cat. Nr. 130.

con la stessa tipologia di vesti e decori, rimasti perlopiù inalterati anche nei colori. Il re Assuero ricalca la posa del protagonista del dipinto londinese, pur vestito di abiti di diverso colore, e alle sue spalle si nota come unica variante la presenza di un giovane in armatura che tiene in mano uno stendardo, il quale sostituisce la figura di Aman, inturbantato e vestito in abiti civili nel dipinto precedente. Si tratta con ogni probabilità di un ritratto, e di conseguenza di una variante riconducibile ad una particolare committenza, che probabilmente ebbe modo di vedere l'opera londinese presso la bottega del pittore, ordinandone una copia in cui inserire il ritratto del rampollo di famiglia.

Ponendo a confronto i dipinti tardi di Veronese (figg. 67-68) con il dipinto di Jacopo Tintoretto conservato alla King's Gallery di Kensington Palace a Londra (fig. 74), si scorge un particolare iconografico di non secondo interesse, che diventa esplicativo delle qualità d'animo della giovane sposa raffigurata nei tardi dipinti veronesiani. In segno di umiltà, Ester al cospetto del Re Assuero non indossa la corona. Nel momento in cui si reca dal sovrano pregandolo di risparmiare il popolo ebraico dal pogrom progettato dal malefico Aman, la giovane non si avvale dei suoi diritti regali per cercare di evitare la strage. Pur ornata di tutto punto, Ester non ostenta il potere conferitogli con il matrimonio che l'ha elevata allo status di regina. Questa scelta iconografica mira a mettere in luce l'umiltà della giovane donna. Nel testo biblico, si legge che lo stesso Mardocheo aveva ammonito Ester di fare appello alla propria *"humilita"* e alle modeste origini per ottenere il favore del sovrano:

*(Cap. XV) Et comandò a quella (cioè ad Esther) Mardocheo ch'ella intrasse al Re, & pregasse pel popolo suo e per la patria sua. Ricordati [disse] de di della tua humilita, come tu sia stata nutrita nella mia mano*²⁹³

Presentandosi al cospetto del sovrano senza corona, Ester simboleggia la mancanza di superbia, laddove è proprio un passo del Libro di Ester a far riferimento alla corona regale come *"segno della superbia"*.

²⁹³ Bibbia Santi Marmochino, 1546, c. 183v

(Cap. XIV) *Tu sai la mia necessità che io ho in horrore il segno della superbia, & della mia gloria che è sopra il capo mio ne giorni della mia dimostrazione, & che io l'ho in abominatio[n]e come il panno me[n]struale*²⁹⁴

La citazione è tratta dal XIV Capitolo del libro biblico, che presenta la preghiera della regina a Dio. Prima di recarsi dal sovrano, Ester invoca il Signore per ottenere la liberazione del suo popolo. Si tratta di un atto di prostrazione e automortificazione. Dopo essersi svestita delle vesti regali, la regina si cosparge il capo di ceneri e terra, facendo una serie di digiuni come segno di umiliazione. L'atto di sottomissione rivolto a Dio si manifesta anche nel disprezzo della corona, quale segno di ostentazione e vanagloria. Ecco quindi che nel dipinto, dove Ester si presenta senza l'attributo regio, viene rievocata la sottomissione della regina a Dio, riproposta come forma di umiltà e sottomissione al sovrano, al marito, come simbolo dell'autorità.

Aldilà delle associazioni tipologiche della tradizione protorinascimentale²⁹⁵, nelle prediche del tardo Cinquecento vengono messe in luce le qualità virtuose della giovane sposa di Assuero. Al contrario della regina Vasti, ripudiata per la sua superbia, Ester è prima di tutto una donna obbediente al marito, umile e devota. Sono le prediche del padre spagnolo Luis de Granada, tradotte in Italiano e fruibili a Venezia a fine secolo, a presentare la regina secondo un nuovo e più semplice approccio. Trattando della superbia, il padre spagnolo ricorre ai due esempi contrapposti di Ester e Vasti per figurare due diverse inclinazioni dell'animo umano:

*Il che si vide figurato apertamente nelle due mogli di Assuero, Vasti, & Ester: perché l'insuperbita Vasti della sua bellezza, e dignità regia non volle ubidire ad Assuero, fu repudiata, & in suo luogo eletta Ester humile, e divota.*²⁹⁶

²⁹⁴ Bibbia Santi Marmochino, 1546, c. 183v

²⁹⁵ Nel corso del Rinascimento Ester viene intesa come esempio di virtù cristiana, associata alla figura di Maria secondo il pensiero tipologico, per il ruolo di intermediatrice avuto nei confronti del popolo ebraico e come simbolo di trionfo sopra la morte: cfr. Cristelle L. Baskin, "Tipology, sexuality and the Renaissance Ester." In *Sexuality and Gender in early modern Europe*. Ed. J. Grantham Turner. Cambridge (Cambridge University Press), 1993, pp. 31-54.

²⁹⁶ *Prediche del R.P.F. Luigi Granata divise in quattro parti*. Vol.I. Venezia (Antonio Ferrari), 1580, c. 173r

Ester quindi, oltre a far riferimento all'unione coniugale in termini generici, diviene nel tardo Cinquecento anche un esempio puntuale per le spose: è un modello di umiltà e di obbedienza, quali valori fondanti della vita matrimoniale del tempo.

3.7 Cristo e l'Adultera

*“Quello che è di voi senza peccato, sia il primo a gittare la pietra in quella.”*²⁹⁷ Rialzatosi da terra, dove era intento a scrivere, con queste parole Gesù placa gli animi di scribi e farisei, che si erano recati al tempio per conoscere il parere del figlio di Dio circa la lapidazione della donna adultera. Dopo la sentenza, gli accusatori uscirono uno a uno dal tempio: vi rimasero solo Gesù e la donna redenta, a cui fu ammonito di non peccare più. La breve vicenda narrata nel Vangelo di Giovanni (8, 1-16) trova diverse espressioni nei quadri veneziani del Cinquecento. Nel dipinto giovanile di Jacopo Bassano, datato 1535-36 e conservato ai Musei Civici di Bassano (fig. 79)²⁹⁸, Cristo è raffigurato al centro della scena, chino a terra, mentre scrive con un dito sul pavimento, secondo una ripresa puntuale del testo evangelico. L'accusata, vestita di un abito bianco da dama veneziana e con le mani legate, si posiziona davanti a Cristo, rivolgendo lo sguardo all'osservatore, come a invocarne la pietà. Di fianco a lei Jacopo raffigura un gentiluomo vestito di nero col cappello, che tiene sul braccio un falco da caccia incappucciato: si tratta probabilmente del ritratto del podestà di Bassano e committente del quadro Luca Navagero.²⁹⁹ Con lo sguardo rivolto verso l'esterno del dipinto e il gesto della mano, egli invita l'osservatore ad addentrarsi nella scena. Il ritmo narrativo è scandito dalla scenografia architettonica delle colonne prospettiche che conducono verso un arco a tutto sesto che apre la visuale sul paesaggio.³⁰⁰

È possibile che Jacopo abbia preso spunto per l'opera bassanese dalla raffigurazione di un seguace di Bonifacio de' Pitati, opera conservata oggi alla Galleria Borghese di Roma (fig.

²⁹⁷ Bibbia Brucioli 1532, c. 32v.

²⁹⁸ Licisco Magagnato e Bruno Passamani, *Il Museo Civico di Bassano del Grappa: dipinti dal XIV al XX secolo*. Vicenza (Neri Pozza) 1978, pp. 20-21.

²⁹⁹ Il dipinto era stato commissionato come decorazione della Sala delle Udienze del Palazzo Pretorio di Bassano insieme ad altri due “quadri istoriati” di soggetto sacro: “Susanna e i Vecchioni” e “I tre fanciulli nella fornace ardente.”: cfr. Ericani – Millozzi 2016, p. 38.

³⁰⁰ L'iscrizione sulle colonne si riferisce ad un intervento di restauro secentesco voluto dal podestà Alvise Soranzo: *Ibidem*.

80).³⁰¹ Il dipinto di *Cristo e l'adultera* ha un'impostazione simile nella figura centrale di Cristo inginocchiato e chino a scrivere a terra, che si distingue così dagli astanti in piedi, scribi e farisei, che affollano le estremità del quadro. Entro un'architettura qui più complessa, si intravede il paesaggio all'orizzonte da una trifora di archi a tutto sesto. Molto più distante dalla raffigurazione di Bassano è l'opera di Bonifacio de' Pitati conservata alla Pinacoteca di Brera a Milano, dove, entro un complesso loggiato che si apre sul paesaggio, attorno a Cristo e l'adultera sono disposti molti personaggi in modo disordinato, i quali, diversamente dalle opere precedenti, non creano due gruppi distinti alle estremità del quadro (fig. 81).³⁰² Del tutto diversa è l'impostazione del dipinto di Tiziano dello stesso soggetto conservato presso il Kelvingrove Art Gallery and Museum a Glasgow in Scozia (fig. 82), che per il dinamismo delle figure è confrontabile con le raffigurazioni del cadorino affrescate per la Scuola del Santo di Padova e per questo databile attorno al 1510-11.³⁰³ Entro un paesaggio collinare, scribi e farisei sono disposti a semicerchio intorno a Cristo, interpellato dagli stessi circa la punizione da infliggere alla donna. L'adultera è raffigurata con la testa china e protesa in avanti, come gravata dal peso della sua colpa. Con un'espressione patetica, l'adultera porta la mano al petto mentre viene trascinata da un uomo in vesti cinquecentesche al cospetto di Cristo. Il gioco di sguardi crea una scena molto carica di *pathos*, ricercata anche nell'incatenarsi dei corpi.³⁰⁴

Nel corso della sua carriera artistica Tiziano dedica a *Cristo e l'adultera* un'altra opera, conservata oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 83). Proponendo un formato a fregio, l'artista dispone i personaggi raffigurati di tre quarti in ordine paratattico, ricercando l'effetto drammatico nella visione in 'close up', che conduce l'osservatore nel vivo della scena. Stretta alle braccia da due uomini, e circondata da volti sinistri, la donna, in veste chiara, si

³⁰¹ <http://www.galleriaborghese.beniculturali.it/it/opera/ladultera>

³⁰² Il dipinto è citato in: *Brera, La Pinacoteca: storia e capolavori*. Ed. Sandrina Bandera. Milano (Skira) 2009, p. 88

³⁰³ Peter Humfrey, *Glasgow Museum: The Italian Paintings*. London (Unicorn) 2012, p. 93.

³⁰⁴ Da una copia del dipinto presente all'Accademia Carrara di Bergamo si evince che la testa di uomo conservata presso la Sachs Collection di New York è un frammento della stessa composizione, tagliata nel lato destro di 30/50 cm: Ivi, p. 91 L'attribuzione a Tiziano è stata supportata da Longhi (1927), Berenson (1928) e Suida (1933), per essere accolta anche dai futuri studiosi Pallucchini (1969), Valcanover (1969) e Pignatti (1971), mentre da metà dell'Ottocento l'opera era stata attribuita a Giorgione dal Waagen (1857), Cook (1900), Justi (1908) e Richter (1937), seguiti da Robertson (1955), WetHEY (1969), Waterhouse (1974) e Wilde (1974): Ivi, pp. 92-93.

presenta addolorata, col capo chino, di fronte a Cristo. Grazie alle recenti analisi scientifiche condotte nei laboratori di restauro del Kunsthistorisches Museum si è potuto ipotizzare che il dipinto sia stato iniziato da Tiziano attorno al 1510-15 per venire completato nel corso degli anni successivi, senza tuttavia essere finito nella sua interezza.³⁰⁵

Nel dipinto di Lorenzo Lotto *Cristo e l'Adultera* conservato al Louvre, la veemenza di scribi e farisei contro l'adultera si esprime in una scena fitta di corpi ed espressioni cariche di *pathos* (fig. 84).³⁰⁶ L'agitarsi degli sguardi sulla donna e le mani colte in movimento enfatizzano il gran vociferare degli uomini, interrotti dal gesto interlocutorio di Cristo, che, in posizione centrale, protende il braccio verso l'osservatore, mentre rivolge lo sguardo ad uno dei tanti accusatori che affollano la scena. Crea un effetto di triangolazione l'utilizzo dei colori complementari sul panneggio dei principali protagonisti del dipinto: il verde del drappo tenuto in mano dalla donna adultera, il rosso e il blu della tunica di Cristo, l'arancione del personaggio sulla destra, che conta con le mani, secondo il gesto della *disputatio*. Con inedita violenza la colpevole viene presa per la treccia da un uomo in armatura posto sulla sinistra. Lo stesso tiene in mano un bastone di legno, facendolo sporgere all'estremità del dipinto, all'altezza dell'anca della donna. I ritratti grotteschi dei farisei contro il fondo scuro e indefinito del dipinto lasciano pensare che il Lotto si sia ispirato all'opera di Dürer, *Cristo tra i dottori*, conservata oggi al Museo Thyssen- Bornemisza di Madrid, eseguita nel 1506 tra Venezia e Roma. Il dipinto *Cristo e l'Adultera* del Lotto viene datato agli anni Trenta del Cinquecento per le analogie stilistiche con la pala di Santa Lucia, completata nel 1532, e con alcune opere eseguite a Venezia, come il *San Nicola in gloria*, oggi nella chiesa veneziana di Santa Maria dei Carmini.³⁰⁷

Allo stesso tema Jacopo Tintoretto e la bottega dedicarono diverse varianti. Per l'*Adultera* Corsini Barberini, oggi alle Gallerie Nazionali di Palazzo Barberini a Roma (fig. 85), la critica recente ha ripreso in parte le posizioni John Maxon (1961), secondo il quale il dipinto sarebbe da attribuire ad un artista anonimo che andrebbe rigorosamente distinto dal giovane Tintoretto. L'autografia di Tintoretto è stata infatti messa in discussione per la resa poco naturalistica delle figure, attribuite oggi alla bottega, e in particolare al collaboratore Giovanni

³⁰⁵ Francesca Del Torre Scheuch in Francoforte 2019, *Titian and the Renaissance in Venice*, pp. 190-191. L'autografia del dipinto è stata messa in discussione da Cavalcaselle e Crowe, mentre Suida come Wethey e Oberhammer sono concordi nell'attribuire l'opera a Tiziano, nonostante le discrepanze sulla data di esecuzione: Ibidem

³⁰⁶ Peter Humfrey in Bergamo-1998, *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, pp. 168-169.

³⁰⁷ Ibidem

Galizi, mentre la scenografia prospettica e l'impianto architettonico sono da ricondurre all'invenzione del giovane artista.³⁰⁸ Entro una complessa architettura rinascimentale, spicca l'adultera al centro della scena, laddove a destra scribi e farisei stanno per uscire dal tempio, in linea con il passo evangelico. Sulla sinistra siede Gesù su un piedistallo architettonico, circondato dai dodici apostoli. Ai suoi piedi le scritte che aveva schizzato a terra prima di redimere la donna adultera, ormai libera dal peccato e dalla condanna, e per questo in posizione eretta.

La ricerca narrativa dell'artista si evolve nel dipinto conservato al Rijksmuseum di Amsterdam (fig. 86), dove Cristo è in posizione rialzata ai confini del tempio, mentre si rivolge alla donna in attesa del giudizio, ritratta secondo le parole di Aretino nell'*Humanità di Cristo* : “*col mento fisso in seno, et coi ditti contesti insieme sospirando temeva il supplizio.*”³⁰⁹ L'impaginazione architettonica di ampio respiro si avvale, sulla destra, del diretto riferimento alla *Scena Tragica* dal Secondo Libro del *Trattato di Architettura* di Sebastiano Serlio.³¹⁰ Nonostante le incertezze nella resa delle figure, e nella disposizione caotica di queste rispetto alla visione laterale pensata per la fruizione, la concezione generale dell'opera e la progettazione della scenografia architettonica vanno attribuite al giovane Tintoretto, supervisore del successivo completamento del quadro con le figure da parte del Galizi.³¹¹

Nel dipinto più tardo conservato alla Gemäldegalerie di Dresa (fig.87), Tintoretto e bottega riprendono delle scelte composite del dipinto di Amsterdam, proponendo una visuale ravvicinata dell'episodio e una nuova disposizione di Cristo e la donna accusata. Sono una chiara ripresa della precedente composizione l'uomo inturbantato visto di spalle e il gruppo di comparse sulla destra del dipinto, mentre l'ammasso di corpi che si intravedono dentro l'arco a tutto sesto, punto focale del dipinto, richiama la *Piscina Probativa* della chiesa di San Rocco. Diversamente dall' *Adultera* di Amsterdam, Cristo è seduto su un piedistallo architettonico, in posizione ribassata, mentre la donna si trova sulla sinistra, in piedi di fronte a Cristo, circondata dai farisei, pronta a ricevere il giudizio. Il quadro è stato recentemente datato al 1547 e dimostra un sicuro dominio dello spazio e della resa anatomica da parte

³⁰⁸ Roland Krischel in Colonia 2017-2018, *Tintoretto: a star was born*, p. 120

³⁰⁹ Roland Krischel, in Colonia 2017, p. 121

³¹⁰ Cecil Gould, “Sebastiano Serlio and Venetian painting.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (25- 1962), p. 62.

³¹¹ Roland Krischel in Colonia 2017-2018, p. 121

dell'artista.³¹² I modelli michelangioleschi sono evidenti nella figura del soldato visto di spalle- che richiama la posa di una scultura in terracotta di Michelangelo probabilmente nota all'artista da un disegno del Salviati, molto ammirato da Vasari- e nella figura muliebre di destra che sostiene per le spalle un uomo nudo semidisteso sul pavimento, la quale rievoca per la possanza fisica la Sibilla Cumana della Cappella Sistina.³¹³

La stessa scelta di porre Cristo in posizione ribassata, al centro della composizione, accomuna il dipinto di Dresda con quello conservato nella Galleria del Castello di Praga (fig. 88), dove giudici e farisei sono disposti alle spalle di Cristo. Fa eccezione l'uomo visto di spalle sulla destra del dipinto, che crea un effetto di bilanciamento con il corpo dell'adultera, vestita di bianco, posta sulla sinistra, davanti al gruppo di scribi e farisei. La composizione e la resa anatomica delle figure non raggiunge i livelli di padronanza artistica del quadro di Dresda, per cui già Neumann suggeriva una datazione anteriore.³¹⁴

Nel dipinto Buckingham di Paolo Veronese (fig. 78) scribi e farisei stanno uscendo dal tempio, dove si trattengono, su un piano rialzato al centro della scena, Cristo, l'adultera e un'anziana accompagnatrice.³¹⁵ Sulla sinistra un uomo visto di spalle con il volto di profilo, che addita l'accusata, sembra introdursi nella scena, mettendo un piede sullo scalino del tempio, ma rivolge lo sguardo fuori dal quadro. L'incertezza del suo agire destabilizza la forza centrifuga che caratterizza la composizione, considerato il volgere all'esterno delle restanti comparse. I protagonisti occupano il centro della scena ed è inusuale la loro vicinanza, così come è inedito il gesto accogliente di Cristo, che sfiora l'adultera con la mano sinistra. Su questo esatto gesto confluiscono gli sguardi della giovane donna, che sembra timidamente ritrarsi, e della anziana accompagnatrice posta alle sue spalle. Il gioco di sguardi di questi tre protagonisti crea una forza centripeta, che viene controbilanciata dal gesto della mano destra di Cristo, stesa verso l'osservatore. Con questo gesto eloquente egli chiama a sospendere il giudizio, facendo identificare l'osservatore con il fariseo. Rispetto alle altre figure femminili della serie di Buckingham, spesso raffigurate con il busto proteso in avanti, l'adultera è solo poco china, quale donna redenta da Cristo.

³¹² Venezia 2018, *Tintoretto, 1519-1594*, p. 105.

³¹³ Ibidem

³¹⁴ Belluno 1994, *Capolavori della pittura veneta dal castello di Praga*, pp. 42-43.

³¹⁵ La presenza di questa donna anziana è una peculiarità dell'immagine di Vienna, dal momento che in nessun'altra immagine raffigurante *Cristo e L'Adultera* si riscontra tale vicinanza tra la protagonista e una donna anziana.

Nelle letture cinquecentesche l'adultera, perdonata da Cristo per il suo peccato di adulterio, è un esempio di misericordia. La propone in questi termini Marco Marulo da Spalato al capitolo XII della sua opera, intitolato *Della speranza della misericordia divina*:

Hora per dar fine a questa materia, & accioche noi non perdiamo questa speranza, consideraremo la misericordia di Dio, ancora usata verso le femine.

*Christo essendogli stato presentato la donna trovata in adulterio la perdonò, nondimeno e le commesse che non peccasse più.*³¹⁶

Anche Luis de Granada nel *Memoriale della vita christiana* ricorda l'adultera come esempio della misericordia divina:

*Nel caso della Donna adultera, non ti manca similmente, che considerare, rivolgendo la mente alla incompre[n]sibile soavità, e misericordia di Dio: la quale trovò via di dar luogo alla calunnia de' suoi avversari, senza poter essere ripresa.*³¹⁷

La misericordia divina viene invocata anche nelle preghiere dedicate alla Vergine Maria e rivolte alle donne perché non cadano nel peccato dell'adulterio:

O Giesù clemente, il quale cleme[n]temente liberasti la donna compresa nell'adulterio da gli accusatori, & con gra[n] misericordia senza essere condannata da te, la rimandasti in pace, l'anima mia adultera sta dinanzi à te, la qual tante volte s'è partita da te vero sposo, quante ha acconsentito alle suggestioni del nemico adulterante, l'accusa la conscientia, l'accusano le cattive opere, & l'attioni cattive. Non entrar Signore nel giudicio

³¹⁶ *Opera di Marco Marulo da Spalato Circa l'Institutione del buono e beato vivere secondo l'esempio de' Santi, del Vecchio e Nuovo Testamento.* Venezia (Francesco Gasparo Bindoni) 1580, c. 54r

³¹⁷ *Del memoriale della vita christiana del R.P.F. Luigi di Grananta. Parte prima.* Venezia (Giorgio Angelieri) 1582, c. 85v.

*con essa, non ti ricordare delle sue antiche iniquità, libera la peccatrice & rea da gli accusatori & lasciala andare consapevole di se stessa; assolta dal tuo tremendo giudicio, perché il tuo proprio è sempre haver misericordia, & perdonare, & non ha fine la tua misericordia. Et così sia.*³¹⁸

³¹⁸ *Hore della gloriosa Vergine Maria regina de' cieli. Tradotte semplicemente in versi sciolti, dal R.P. Francesco da Trevigi carmelitano. Venezia (Giolito de' Ferrari) 1570, p. 343-344.*

3.8 Cristo e il centurione

La supplica del centurione a Cristo viene narrata nei vangeli di Matteo, Luca e Giovanni; ognuno di questi si caratterizza per una diversa trattazione. Stando alla narrazione del capitolo VIII del Vangelo di Matteo il centurione si presenta in prima persona al cospetto di Cristo supplicandolo di sanare il proprio *“fanciullo”*.³¹⁹ Al capitolo VII del Vangelo di Luca si narra invece che il centurione, per sanare il proprio servo, mandasse alcuni vecchi giudei da Cristo chiedendogli di compiere l’opera.³²⁰ Nel vangelo di Giovanni, poi, al capitolo IV, è un generico signore di Cafarnao a supplicare il figlio di Dio di sanare il proprio figlio.³²¹ Questa discrepanza narrativa può essere alla base di nuove letture per i dipinti di Veronese raffiguranti questo soggetto.

Il dipinto conservato oggi al Museo del Prado (fig. 89), databile al settimo decennio, è considerato il primo dei vari dipinti dello stesso soggetto eseguiti da Veronese.³²² Il formato orizzontale scelto dal pittore per rappresentare questo tema religioso è una riduzione del formato utilizzato per la raffigurazione della grande scena teatrale della *Famiglia di Dario di fronte ad Alessandro*, dipinto conservato oggi presso la National Gallery di Londra (fig. 90).³²³

Entrambi i dipinti si contraddistinguono per una marcata teatralità, che si esprime nello sfarzo dei costumi e nelle scelte sceniche, in primis nelle quinte di ispirazione palladiana che si stagliano sullo sfondo delle opere (fig. 89-90).³²⁴

Nel dipinto del Prado (fig. 89), Veronese rappresenta al centro della tela l’incontro tra Cristo e il centurione, e, probabilmente prendendo ispirazione dal racconto riportato nel vangelo di Luca, popola la scena di molte altre comparse. Dietro a Cristo sono rappresentati infatti alcuni

³¹⁹ Bibbia Brucioli 1532, c. 3r

³²⁰ Bibbia Brucioli 1532, c. 21r

³²¹ Bibbia Brucioli 1532 c. 31r

³²² Pignatti -Pedrocco 1995, vol. I, p. 169.

³²³ Ivi, p. 168.

³²⁴ Ivi, p. 168-169.

uomini anziani, che potrebbero essere i Giudei mandati da Cristo dal centurione, i quali sono affiancati da un moro inturbantato e da un altro personaggio che presenta un copricapo di fantasia. Dal lato del centurione invece sono presenti degli uomini in armatura, che potrebbero essere i sottoposti del centurione menzionati sia nel Vangelo di Luca che in quello di Matteo. In entrambi i racconti il centurione si rivolge a Cristo in toni umili dichiarandosi un uomo *“sotto potestà”* con vari militi sotto il suo comando. Questi potrebbero essere anche i due alabardieri, muniti di elmetto e corazzati all’antica, che sostengono per le braccia il centurione inginocchiato di fronte a Cristo.

Enigmatica da interpretare è la figura del paggio, il bimbo raffigurato in primo piano sulla parte destra del dipinto, che porta sulle spalle un mantello bianco, con i cui lembi tiene un capriccioso elmo rosso, dello stesso colore del vestimento del centurione. Se si presta fede al racconto secondo Matteo e Giovanni, potrebbe trattarsi del figlio infermo dello stesso centurione, che Cristo era stato chiamato a guarire. Il giovane risanato farebbe quindi la sua comparsa improvvisa nella scena, inaspettatamente rispetto alle aspettative del padre, ancora supplichevole al cospetto di Cristo. Il figlio del Centurione fu immediatamente risanato nell’esatto istante in cui Cristo testimoniò di non aver mai visto un uomo dalla fede grande quanto quella del Centurione. Ecco quindi che l’apparizione immediata del giovane risanato sarebbe un effetto teatrale, molto ricercato dal Veronese, che fece comparire il paggio come *deus ex machina*. L’importanza di questo personaggio nella scena è rimarcata dalla gestualità del centurione, facente riferimento al malato da risanare lontano, e dal soldato rappresentato a destra davanti alla colonna, che indica proprio il bambino. In questo modo si sarebbe visualizzato nel dipinto sia l’esemplare atto di fede del centurione, sia la potenza taumaturgica del verbo di Cristo.³²⁵

Rispetto al dipinto conservato al Prado di Madrid, l’opera con raffigurati Cristo e il Centurione facente parte della collezione del Duca di Buckingham (fig. 91) non vede la presenza del bambino e si distingue per un numero minore di figure nella scena, così come per una diversa ambientazione. L’assenza del bambino si può spiegare con il fatto che il dipinto doveva espletare una funzione simbolica all’interno della serie dedicata alle donne del Vecchio e del

³²⁵ Secondo le letture finora proposte non vi sarebbe nel dipinto alcun riferimento all’infermità del fanciullo e alla sua guarigione. Tale lettura si deve tuttavia a una parziale presa visione del testo biblico, che ben in due racconti su tre parla della guarigione del figlio del centurione. Cfr. Claudia Terribile in Verona 2014, *Paolo Veronese L’illusione della realtà*, p. 256

Nuovo testamento, come testimonianza della fede del centurione, senza dover mettere in evidenza gli effetti miracolosi dell'operato di Cristo. A differenza della *Lavanda dei Piedi* e *dell'Adorazione dei pastori*, che presentano delle notevoli differenze compositive rispetto agli altri soggetti femminili componenti la serie (fig.1- 11), il dipinto con raffigurato *Cristo e il centurione* (fig. 91) assomiglia per schema compositivo a quelli raffiguranti le donne del Vecchio e del Nuovo testamento, in particolare a quello raffigurante *Cristo e l'Adultera* (fig. 78). Entrambe le scene si svolgono su un piano rialzato e si caratterizzano per la presenza di due gruppi di figure che si stagliano contro il cielo: nel dipinto raffigurante *Cristo e l'Adultera* sono raffigurati i protagonisti al centro della scena, così come è centrale la posizione di Cristo e del centurione nell'altro dipinto, laddove in entrambe le opere sono raffigurati dei personaggi sotto il piano rialzato. Nel dipinto con *Cristo e il centurione* sono raffigurati due uomini e un cavallo, mentre nel dipinto con *Cristo e l'Adultera* vi sono i farisei e alcuni soldati che stanno abbandonando il tempio, mentre scendono le scale.

A differenza del dipinto del Prado, nell'opera viennese non si vede più la presenza dei soldati e del fanciullo nella parte destra della composizione, mentre rimangono i due alabardieri e il gruppo di giudei dalla parte del Cristo. In entrambe le opere il centurione è inginocchiato al cospetto di Cristo, con la differenza che nel dipinto del Prado è più ruotato di profilo, mentre nel dipinto viennese si presenta con il corpo frontalmente e il viso di tre quarti. In segno di umiltà nei confronti di Cristo il centurione in entrambe le opere ha deposto a terra le armi: nel dipinto del Prado la spada, nel dipinto di Vienna lo scudo. Lo sfondo, nel dipinto viennese, è stato modificato in relazione al diverso punto di vista rialzato scelto per la composizione. Due fantasmagoriche colonne di marmo bianco, sormontate da due *silhouette* maschili, svettano tra le alabarde dei soldati, mentre rimane sulla quinta di fondo un'architettura con la balaustra.

3.9 *L'unzione di David*

L'unzione di David (fig.92) è uno dei quattro dipinti a soggetto non femminile presente sia nell'inventario del Duca di Aarschot del 1613, sia nella lista di beni in possesso del Duca di Buckingham redatta da Brian Fairfax. Questo dipinto, insieme alla *Lavanda dei Piedi* e *l'Adorazione dei pastori*, non può considerarsi però un componente originario della serie; se già a prima vista è evidente la grande diversità compositiva rispetto alle altre tele viennesi, oggi la critica è concorde a catalogarlo come opera giovanile di Veronese, influenzato dall'arte manierista centroitaliana, e come tale databile agli inizi degli anni 50 del Cinquecento.

L'opera è stata restituita al giovane Veronese dal Fiocco, dal momento che prima la si pensava opera del Farinati.³²⁶ Anna Maria Brizio in *Emporium* nel 1939 ne fa un breve accenno in riferimento a *La Maddalena che si spoglia dei gioielli* conservata alla National Gallery di Londra (fig. 93), considerata “*il primo anello*” tra le opere di Veronese “*che conduce all'Unzione di David di Vienna.*”³²⁷ La breve riflessione di Anna Maria Brizio viene sviluppata una trentina di anni dopo da Michael Levey nel suo articolo *An Early dated Veronese and Veronese's Early Work*, in cui vengono spiegate le somiglianze compositive tra le due opere.³²⁸ Figure allungate di ispirazione parmigianesca, pose manieristiche, composizioni affollate che sembrano derivare dagli esempi contemporanei di Tintoretto, sguardi multidirezionali e figure viste di spalle sono prerogativa di entrambe le opere, in cui, come dato più evidente, i protagonisti sono posizionati sulla parte bassa della composizione, David inginocchiato, e Maddalena accosciata a terra, diventando il punto focale di una struttura compositiva che si sviluppa da sinistra a destra secondo una dinamica semicircolare.³²⁹ La tela viennese viene considerata

³²⁶ Giuseppe Fiocco, “Paolo Veronese und Farinati.” *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien N.F.* (1926), pp. 123-136.

³²⁷ Anna Maria Brizio, “Rileggendo Vasari.” *Emporium* (45- 1939), p. 123-130, rif. p. 128.

³²⁸ Michael Levey, “An Early dated Veronese and Veronese's Early Work.” *Burlington Magazine* 102 (March 1960), pp. 105-111.

³²⁹ Ivi, p. 111.

un'opera giovanile di Veronese anche da Rodolfo Pallucchini, che la ritiene eseguita dopo l'arrivo di Paolo a Venezia, affiancandola ad un'altra opera di carattere narrativo, contraddistinta da un'impostazione monumentale: *La Presentazione al tempio* della Gemäldegalerie di Dresda (fig.94).³³⁰ Nella tela viennese Veronese rinuncia alla fastosa scenografia architettonica del telero di Dresda per limitare la presenza dell'architettura a un gruppo di ruderi sulla sinistra, e a destra un edificio di ispirazione palladiana. Pallucchini esalta il movimento disinvolto della figura femminile vista di spalle che regge il bambino, capace di esaltare la brillante stesura cromatica che la caratterizza.³³¹ I dipinti di Vienna e Dresda si somigliano dal punto di vista compositivo: nella *Presentazione al tempio* si snoda un gruppo di figure stanti attorno al corpo inginocchiato della Vergine che tiene in braccio il bambino, così come nel dipinto di Vienna è il giovane David inginocchiato a definire il perno di una composizione semicircolare che si sviluppa a raggiera.

L'episodio dell'Unzione di David è narrato nel primo libro di Samuele (1 Samuele 16,1-13). Il Profeta Samuele fu delegato dal Signore di recarsi a Betlemme, dove avrebbe consacrato un nuovo re. Arrivato in città, gli vennero incontro gli anziani, che furono invitati da Samuele al sacrificio ordinatogli dal Signore. Insieme agli anziani andarono a purificarsi anche lesse e i suoi figli, tra i quali sarebbe stato scelto il nuovo re. La scelta cadde su David, il figlio minore, che stava pascolando il gregge.

Nel dipinto i personaggi affollano il centro della scena, lasciando aperte ai lati due visuali sul paesaggio (fig.92). A sinistra svettano delle rovine antiche che conferiscono al paesaggio un senso di arcadia, mentre a destra si intravede dietro ad un ponte un fantasmagorico edificio, che recentemente David Rosand ha messo in relazione alla Basilica di Vicenza, ristrutturata da Palladio alla fine degli anni Quaranta del Cinquecento.³³² Le figure dalle proporzioni allungate si dispongono a semicerchio intorno a David, inginocchiato davanti all'altare sacrificale, dal quale spunta la giovenca che Samuele aveva portato con sé per il sacrificio. La capra raffigurata in basso a destra è invece un riferimento all'attività di David come pastore. Un uomo che si regge in piedi su un bastone, a sinistra, e una donna con in braccio un bambino, a destra, entrambi visti di spalle, incorniciano la scena, mentre dietro David si rivolge con lo sguardo allo spettatore uno dei giovani figli di lesse, indicando il futuro re d'Israele. Esattamente sopra

³³⁰ Rodolfo Pallucchini, "Paolo Veronese e il Manierismo." In *Nuovi studi su Paolo Veronese*. Ed. M. Gemin. Venezia (Arsenale), 1990, pp. 3-15.

³³¹ Ivi, p. 11.

³³² Rosand 2012, p. 55.

David sta in piedi tra gli anziani della città Samuele, colto nell'atto di versare l'olio con cui consacrerà il giovane.

Rispetto alle altre tele che compongono la serie, *L'Unzione di David* si contraddistingue per una grande monumentalità della composizione, creata da un numero elevato di figure, che si dispongono al centro del dipinto in pose eloquenti. L'attenzione alla classicità che caratterizza quest'opera è estranea alle altre tele viennesi. Si nota nel centro del dipinto infatti un'ara classica, su cui avrebbe dovuto svolgersi il sacrificio della giovenca; a sinistra un frammento di cornicione davanti a dei ruderī antichi, mentre a destra si scorge l'edificio palladiano contraddistinto da un ordine gigante di colonne. Non si ritrova negli altri dipinti della serie una tale resa scultorea dei corpi modellati dal colore alla luce brillante del giorno; i colori gemmei e acidi che contraddistinguono *L'Unzione di David* sono caratteristici della fase giovanile e matura dell'artista, e saranno abbandonati verso gli anni Settanta del Cinquecento quando si riscontra la sperimentazione coloristica sui toni brunastri e del verde.

Nel 2010 Gloria Gallucci pubblicò su *Master Drawings* un disegno di mano del Veronese, con rappresentati diversi schizzi preparatori per la composizione viennese (fig.95).³³³ Nel disegno Veronese indaga principalmente la composizione del gruppo di figure che occupano il centro del quadro, ovvero la figura di David inginocchiato e quella del Profeta Samuele, circondato da molti astanti che gli rivolgono lo sguardo (fig.96). Quale componente fondamentale per la narrativa dell'episodio, il gesto di Samuele che versa l'olio viene evidenziato a tratti di penna paralleli. Nella stessa porzione di disegno viene studiata anche la rotazione dell'uomo che si regge su un bastone, che nel dipinto verrà raffigurato in primo piano a sinistra completamente di spalle. In origine il volto di questa figura maschile doveva rivolgersi verso l'osservatore, per introdurlo nella scena. Veronese in seguito opta per una rotazione completa anche del volto, come testimoniano i due schizzi successivi, visibili immediatamente a destra, che rappresentano prima il profilo dell'uomo e poi la nuca (fig.97). La figura maschile più esterna alla composizione, collocata a destra sopra la giovenca, controbilancia perfettamente nel quadro il gruppo in primo piano della mamma vista di spalle con in braccio il bambino, ed è il risultato di una serrata indagine da parte dell'artista (fig.98). Nel disegno questa figura viene rappresentata dapprima di profilo, con le braccia incrociate sul petto, per essere poi reiterata due volte, secondo diverse soluzioni. In un primo momento Veronese ne ridefinisce il volto in

³³³ Gloria Gallucci, "An Important New Sheet of Studies by Paolo Veronese from the Late 1550s." *Master Drawings* 48, n.3 (Autumn 2010), pp. 327-340.

un veloce schizzo approssimativo, e poi ne ripensa la postura generale in una porzione di disegno più in basso, dove anche questo uomo viene raffigurato ricurvo, mentre si regge su un bastone (fig.98). Abbandonate entrambe le soluzioni, nel dipinto l'uomo si rivolge completamente a destra con lo sguardo, per enfatizzare quel movimento rotante, da sinistra verso destra, che caratterizza la composizione. Nella parte inferiore del disegno, a sinistra e a destra, si evidenziano due studi per la figura femminile in primo piano, vista di spalle che regge in braccio un bambino (fig.99). Inizialmente Veronese, nella parte in basso a sinistra del disegno, opta per una curvatura verso sinistra del busto della donna, che di conseguenza doveva tenere il bambino, per contrapposizione chiastica, sull'anca destra. Nello schizzo a destra l'artista arriva alla scelta consapevole di rappresentare la donna protesa verso destra, con il bambino quindi poggiante sull'anca sinistra (fig.99). Questa posizione avrebbe permesso di bilanciare nel quadro il movimento verso l'esterno dell'uomo proteso verso destra, collocato sopra la giovenca, attraverso lo sbilanciamento del bimbo tenuto in braccio dalla donna, che, posizionato sopra la sua spalla, sporge con il braccio e metà corpo verso lo spazio dell'osservatore (fig.92)

Lo studio di Gloria Gallucci, che riconosceva nella parte alta del disegno degli schizzi preparatori per la Villa Barbaro di Maser, si concludeva con una nuova proposta di datazione per il dipinto viennese, collocato cronologicamente attorno al 1558-1560.³³⁴ Questa datazione tarda venne riconsiderata da Beverly Louise Brown nel suo contributo sul foglio conservato alla Herbert Kasper Collection a New York.³³⁵ La studiosa identificò negli schizzi presenti nella parte alta del disegno diverse soluzioni compositive, eseguite in rapida successione, per la raffigurazione di un tema mitologico non presente a Villa Barbaro, *Il Ratto di Europa* (fig.100). L'identificazione di questo soggetto permise di slegare la datazione del disegno e del dipinto dagli anni prossimi alla decorazione di Villa Barbaro a Maser, rivalutando le date proposte da David Rosand, che colloca *L'Unzione di David* attorno al 1550-1552.³³⁶ Brown evidenzia nel disegno almeno tre studi consecutivi per il *Il Ratto di Europa*, due visti frontalmente, e uno di spalle, in cui la figura femminile appare chiaramente stesa sul corpo di un toro (fig.100).³³⁷

³³⁴ Ivi, p. 339.

³³⁵ Beverly Louise Brown, "The View from Behind: Veronese, Giulio Romano and the Rape of Europa." *Artibus et Historiae* (74-2016), pp. 207-222. La studiosa rende nota la collocazione del disegno pubblicato da Gallucci.

³³⁶ Rosand 2012, p.54.

³³⁷ Brown 2016, p. 209.

Quest'ultima variazione compositiva deriva, secondo Brown, da un disegno di Giulio Romano, conservato al Palais des Beaux-Arts di Lille (fig.101) e utilizzato per la realizzazione di uno stucco sul soffitto della Sala delle Aquile a Palazzo Te (fig.102). È possibile che il modello giuliesco fosse noto a Veronese per presa visione della decorazione della Sala delle Aquile, o direttamente dal disegno di Giulio Romano grazie alla mediazione di Giovanni Battista Bertani, che avrebbe fatto visionare a Veronese la collezione di disegni dell'allievo di Raffaello. Bertani infatti era prefetto delle fabbriche dei Gonzaga, e come tale conservatore dei disegni di Giulio, nonché committente per conto del Cardinale Ercole delle *Tribolazioni di Sant'Antonio* di Veronese, dipinto conservato oggi al Musée des Beaux-Arts di Caen.³³⁸

Brown, inoltre, mette in evidenza l'influenza di Giulio Romano nella formazione del giovane Veronese, analizzando i modelli giulieschi sottesi alla *Maddalena che si spoglia dai gioielli* conservata alla National Gallery di Londra- un'opera che veniva collegata già dalla Brizio all'attività giovanile del pittore (fig. 93). Il disegno di Giulio Romano raffigurante la *Modestia di Tiberio*, conservato oggi al Cabinet des dessins del Louvre (fig.103), doveva aver ispirato Veronese per mettere a punto la composizione affollata dentro uno spazio claustrofobico. Esattamente uguale al disegno giuliesco è nel dipinto londinese il personaggio maschile che abbraccia la colonna, nascondendovi dietro il volto. Inoltre, la scala a chiocciola raffigurata sulla parte sinistra della composizione è un debito al disegno di Giulio Romano che riproduce uno studio di Raffaello sulla scala a chiocciola del Belvedere di Bramante (fig.104).³³⁹

³³⁸ Ivi, p. 215.

³³⁹ Ivi, pp.216-217.

3.10 *La lavanda dei piedi*

L'umile gesto di Gesù, che lava i piedi agli apostoli, trova piena espressione nel dipinto conservato alla Národní Galerie di Praga, dove Cristo, raffigurato in primo piano, al centro del quadro, è in procinto di lavare i piedi all'apostolo Pietro (fig.105). L'episodio è narrato nel vangelo di Giovanni (Giovanni 13,1-15) e si svolge in prossimità dell'istituzione eucaristica dell'Ultima Cena. La scena è ambientata all'interno di un contesto contemporaneo cinquecentesco: la sala è ornata da una credenza con vettovaglie sulla parete sinistra e presenta diverse finestre sulla parte destra dalle quali entra la luce del vespro, che cade radente sui protagonisti del dipinto. Gli apostoli e gli inservienti che popolano il quadro si dispongono a semicerchio attorno al gruppo centrale di Cristo e Pietro, entrambi colti in pose molto eloquenti. Pietro, incredulo del gesto di sottomissione compiuto dal Maestro, accavalla la gamba per ascoltare le parole di Gesù, inginocchiato davanti al catino e vestito dell'asciugatoio, intento a spiegare il proprio operato. Gli altri apostoli sono ritratti negli atteggiamenti più disparati: alcuni guardano la scena principale, altri cominciano a svestirsi, mentre alcuni si occupano della preparazione della cena. Giovanni, per esempio, prende dall'inserviente collocata davanti alla credenza una caraffa di vino, mentre un cantiniere, posizionato davanti al camino e di fianco ad un'inserviente di colore che scopra il pavimento, porta un cesto di vimini verso il tavolo.

La critica, a cominciare dal Ballarin, ha sottolineato le vicinanze compositive tra quest'opera e *l'Ultima Cena* conservata nella Pinacoteca di Brera a Milano, soprattutto per la disposizione obliqua del tavolo e per la presenza della credenza collocata nella parte sinistra della composizione (fig. 106).³⁴⁰ Nel corso del nono decennio Veronese abbandona le scenografie monumentali delle *Cene* adattate su terrazze e logge all'aperto, preferendo l'ambientazione in interni, su probabile ispirazione delle opere contemporanee di Tintoretto.³⁴¹ *L'Ultima Cena*

³⁴⁰ Ballarin 1965, p. 76.

³⁴¹ Ivi, p.75.

conservata nella scuola di San Rocco (fig. 107) o quella che decora il presbiterio di San Giorgio Maggiore (fig. 108) si caratterizzano infatti per il tavolo disposto in posizione obliqua all'interno della composizione, secondo un'impostazione che verrà ripresa da Veronese negli anni successivi. La luce crepuscolare che contraddistingue *La Lavanda dei piedi* è affine a quella che si ritrova in un'altra opera datata alla fine degli anni Ottanta, il *San Pantaleon* della chiesa veneziana omonima, in cui la figura del Santo è paragonabile, dal punto di vista pittorico, alla figura di Cristo (fig. 109).³⁴² La qualità stilistica del dipinto di Praga non è però omogenea. Il contributo di Veronese si può riconoscere nelle figure di Cristo e dell'apostolo Pietro per la qualità della stesura pittorica.³⁴³

Un disegno a penna ed acquerello conservato al Kupferstichkabinett presso gli Staatliche Museen di Berlino è uno studio di composizione preparatorio per la *Lavanda dei piedi* di Praga (fig. 110).³⁴⁴ Si ritrova nel disegno l'impostazione compositiva che caratterizzerà l'opera finita: sulla destra, il tavolo attorno al quale si dispongono gli apostoli; in posizione centrale, Cristo e Pietro che dialogano tra loro, e sulla sinistra la balaustra che delimita lo spazio dedicato alla credenza con i piatti in vista. La stanza già nel disegno è determinata nella sua spazialità grazie all'uso dell'acquerello che definisce le pareti e le aperture dalle quali entra la luce. Le tre finestre sono collocate esattamente nella posizione in cui si ritroveranno nel dipinto finito, a testimoniare che l'impostazione compositiva era già assodata nei pensieri dell'artista.

Un altro disegno a penna e acquerello di mano del Veronese, conservato presso la Staatliche Kunstsammlung di Kassel, testimonia un'ulteriore fase preparatoria del dipinto in questione (fig. 111).³⁴⁵ Qui l'acquerello non viene utilizzato per dare un'impostazione spaziale alla scena, ma unicamente per indagare le zone di luce e quelle di ombra all'interno della composizione. Se in questa fase preparatoria l'idea del gruppo centrale di Cristo e Pietro era già abbozzata sulla destra, si rivela confusionaria e non ancora impostata la disposizione degli altri apostoli intorno al tavolo. Si rintraccia invece sulla porzione sinistra di disegno la credenza con i piatti e la balaustra, che era pensata in origine più sporgente verso il centro della scena, in corrispondenza della quale si sarebbe snodato un gruppo di apostoli, ritratti uno di spalle in primo piano, e due visti frontalmente.

³⁴² Jaromír Neumann, *Die Gemäldegalerie der Prager Burg*. Praga (Academia, Verl. d. Tschechoslowakischen Akademie d. Wissenschaften) 1966, p.320.

³⁴³ Ibidem

³⁴⁴ Cocke 1984, pp. 280-281, N. 119

³⁴⁵ Cocke 1984, pp. 281-283, N. 120v

3.11 *L'Adorazione dei pastori*

L'Adorazione dei pastori conservata presso la Národní Galerie del Castello di Praga (fig.112) è stata oggetto di diversi contributi, che ne hanno discusso l'autografia veronesiana. L'opera è considerata autografa dal Ballarin³⁴⁶, mentre Neumann la ritiene eseguita in buona parte dal figlio di Paolo, Carletto Caliari³⁴⁷. Successivamente Pallucchini ha sostenuto che non solo l'invenzione, ma anche l'esecuzione pittorica si dovesse al Veronese.³⁴⁸

L'attribuzione a Carletto Caliari sostenuta dal Neumann si deve agli elementi di influenza bassanesca che caratterizzano l'opera. Lo spiccato realismo, insieme alla raffigurazione dei pastori inginocchiati e visti di spalle, hanno portato in passato ad attribuire l'opera a Jacopo Bassano.³⁴⁹

L'adesione agli stilemi bassaneschi riguarda tuttavia una fase specifica della carriera dello stesso Veronese e risale almeno alla metà del settimo decennio, come testimoniato dall'*Adorazione dei pastori* oggi in collezione privata a Londra (fig.113). I toni umili che si confanno al soggetto e le atmosfere serotine sono un chiaro debito ai modi di Jacopo Bassano e si manifestano anche nei toni freddi utilizzati nella tavolozza.³⁵⁰ Il pastore in primo piano a sinistra, disteso sopra il bue che scalda il bambino, riecheggia alcuni brani bassaneschi, come il pastore visto di spalle, in primo piano, nell'*Adorazione dei pastori* Barberini, realizzata da Jacopo agli inizi degli anni sessanta del Cinquecento (fig.114).³⁵¹ L'opera londinese viene datata in prossimità dell'*Adorazione dei pastori* eseguita da Veronese per il soffitto della Chiesa dell'Umiltà, oggi ai Santi Giovanni e Paolo, la quale mostra altrettante analogie con

³⁴⁶ Ballarin 1965, p. 78.

³⁴⁷ Neumann 1966, p. 324.

³⁴⁸ Pallucchini 1984, p. 162.

³⁴⁹ Jaromír Neumann, "Le scoperte del Castello di Praga." *Antichità viva* (III- 1964, n.2), pp. 13-14, ill.4.

³⁵⁰ Pignatti- Pedrocchi 1995, vol.II, p. 133, nr. 98.

³⁵¹ Alessandro Ballarin, "Aggiunte al catalogo di Paolo Veronese e Jacopo Bassano." *Arte Veneta* (22-1968), p. 42.

l'opera di Bassano (fig.115). Il pastore con la forca nell'*Adorazione* dell'Umiltà è un contrappunto del pastore rovesciato sopra la gioenca del quadro londinese, specialmente per le note coloristiche dell'arancione e del giallo che contraddistinguono le figure, dandone risalto nella composizione.³⁵² In entrambe le opere gli influssi bassaneschi sono inseriti in impianti compositivi dal carattere architettonico-monumentale, che ne determinano l'identità veronesiana, caratteristica del settimo decennio.³⁵³

Le varie *Adorazioni dei pastori* prese qui in esame, pur mostrando certe similitudini nella disposizione dei protagonisti, si differenziano per l'impianto architettonico che le ospita. La tela dell'Umiltà, concepita per una visione sotto in sù, si caratterizza per una frigerosa tensione dovuta agli effetti strutturali movimentati, che insieme agli effetti luministici rivelano un momento di innovazione del gusto veronesiano (fig. 115).³⁵⁴ Crea un ardito senso di movimento l'alternarsi di pieni e vuoti delle architetture classiche, sormontate da una struttura a capanna in legno con il tetto scoperchiato, aperto sul cielo, sicuramente debitore delle più dinamiche invenzioni del Tintoretto nella Scuola di San Rocco (fig. 116). Tutta la scenografia architettonica si snoda attorno alla luminosissima colonna ionica, che costituisce il fulcro della scena (fig. 115)³⁵⁵, determinando il punto di intersezione di due livelli compositivi ispirati alla *Natività* di Tintoretto, che si sviluppa altrettanto su due livelli (fig.116) Rispetto all'opera tintorettiana Veronese inverte la posizione di Maria e Giuseppe accomodati al piano inferiore, collocando uno dei pastori con la forca in mano, di ispirazione bassanesca, al livello superiore. Se i colori delle vesti di Giuseppe e Maria rimangono gli stessi di quelli dell'opera di Tintoretto, si differenziano i colori vivaci e cangianti delle vesti dei pastori, che variano dall'arancione vivace, al giallo limone, al verde acceso (fig. 115).³⁵⁶

Nell'*Adorazione dei pastori* di collezione privata londinese (fig. 113) si riscontra la stessa convivenza di architetture classiche marmoree e strutture lignee, che nella loro semplicità, rispetto alla più complessa opera dell'Umiltà (fig.115), fanno pensare, oltre che per certe caratteristiche più manieristiche, a una fase propedeutica dei grandi dipinti da soffitto.³⁵⁷ L'adiacenza di architetture classiche e strutture lignee caratterizza anche l'*Adorazione dei*

³⁵² Ibidem.

³⁵³ Pignatti- Pedrocchi 1995, vol. II, p. 167.

³⁵⁴ Pallucchini 1984, pp. 81 e 84.

³⁵⁵ Idem, *Dispense universitarie* 1963-64, p. 68.

³⁵⁶ Ibidem.

³⁵⁷ Pallucchini 1984, p. 84.

pastori realizzata da Veronese per la cappella dei Tessitori di seta nella demolita chiesa dei Crociferi, oggi conservata nella Cappella del Rosario ai Santi Giovanni e Paolo (fig. 117).³⁵⁸ La scenografia architettonica, caratterizzata dall’alternarsi di pieni e di vuoti lascia intendere una precedenza rispetto all’esecuzione dei soffitti dell’Umiltà³⁵⁹, impregnati di un gusto più bucolico e agreste, debitore delle tele di egual soggetto di Jacopo Bassano.³⁶⁰ Nel dipinto dell’Umiltà (fig. 115) si attenua infatti quella componente manieristica, caratteristica dell’*Adorazione* dei Crociferi (fig. 117), in cui un elegante Madonna di gusto parmigianesco alza il velo dalla culla del bambino per mostrarlo ai pastori.³⁶¹

Anche *l’Adorazione dei pastori* della Galleria del Castello di Praga (fig. 112) è ambientata dentro una stalla, la cui struttura lignea è addossata ad elementi architettonici in marmo. La colonna sopra il basamento architettonico, a sinistra, e la colonna ionica posta dietro il bue e il pastore, a destra, definiscono le quinte entro cui si svolge la scena. Partendo da sinistra, i pastori, gli animali e San Giuseppe sono disposti a semicerchio attorno alla Madonna. Inginocchiata, Maria sorregge il bambino appena sollevato dal cesto, che con il suo candore costituisce il centro luministico della scena. Sono colti di spalle il pastore inginocchiato a sinistra e a destra San Giuseppe. Essi direzionano i loro sguardi verso sinistra in modo da favorire una traiettoria visiva semicircolare, che ricalca la disposizione dei personaggi. Il pastore inginocchiato di spalle a sinistra volge lo sguardo dietro di sé in direzione del pastore con la zampogna che accarezza la capra, e verso quello postogli di fianco, che si china al cospetto del bambino alzandosi il cappello, mentre il gruppo di destra indirizza lo sguardo a sinistra verso il piccolo appena sollevato dalla cesta dalla madre.

La stessa dinamica semicircolare viene reiterata nella tarda pala veronesiana conservata nella Chiesa di San Giuseppe di Castello (fig. 118). Nonostante la differenza di formato, questa tela mostra analogie con quella di Praga per la presenza dei pastori visti di spalle.³⁶² La Madonna e il bambino, anche qui in posizione rialzata, costituiscono il perno di una composizione che si sviluppa secondo un andamento semicircolare, creato dalla disposizione dei personaggi. Sulla sinistra volge lo sguardo verso la Madonna, in direzione del San Giuseppe, Girolamo Grimani,

³⁵⁸ Pignatti- Pedrocchi 1995, vol. II, p. 133, nr. 99.

³⁵⁹ Pallucchini 1984, p. 84.

³⁶⁰ William Rearick, *Paolo Veronese. Disegni e dipinti*. Vicenza (Neri Pozza) 1988, p. 98.

³⁶¹ Ibidem.

³⁶² Per Pallucchini si tratta di un autografo tardo di Veronese: Pallucchini 1984, p. 164. Concordi anche Pignatti- Pedrocchi 1995, vol. II, pp. 446-447 Cat. Nr. 340.

ritratto nelle vesti cardinalizie con ai piedi il leone, attributo del Santo omonimo.³⁶³ Dietro la Madonna, in posizione stante, San Giuseppe china la testa verso sinistra in direzione della culla del bambino; mostra quindi il profilo sinistro del volto, facendo da contrappunto all'inginocchiato Girolamo Grimani, ritratto di profilo destro. La posizione chiastica di questi due personaggi, che incorniciano la centrale Madonna con il bambino, spezza la disposizione a semicerchio dei pastori, che affollano la parte destra del quadro: due sono inginocchiati attorno alla cesta del bambino, un terzo, con un agnello sulle spalle, è posizionato tra l'asino e il bue, ed è in procinto di inginocchiarsi, mentre altri due vengono collocati da Veronese sulla scalinata architettonica ascendente posta sullo sfondo del dipinto, in modo da creare una composizione, anche in questo caso, sviluppata su più livelli (fig. 118).

Considerate le caratteristiche e le somiglianze di queste due ultime opere prese in esame (fig. 112 e 118), si deve concludere che si tratti di composizioni originali eseguite sotto la supervisione di Veronese, che reitera schemi compositivi similari, inserendovi elementi di ispirazione bassanesca, già sperimentati nelle composizioni del settimo decennio.

A sostegno dell'autografia veronesiana di queste opere si può citare un disegno di mano del Veronese conservato al Kupferstichkabinett di Berlino (fig. 119), datato almeno 1585, come testimoniato da una lettera scritta sul recto del foglio in esame.³⁶⁴ La disposizione dei personaggi a semicerchio attorno alla Madonna e al bambino, alcuni dei quali ritratti di spalle, ricorda le composizioni di Praga e di San Giuseppe di Castello. Gli angeli fluttuanti in cielo che reggono il cartiglio, insieme al posizionamento dei personaggi sopra un basamento di marmo, sono un chiaro riferimento all'opera veneziana e sono a sostegno dell'ipotesi proposta da Pignatti e Pedrocco che il disegno di Berlino sia un ricordo delle opere precedenti piuttosto che una composizione preparatoria.³⁶⁵ Questa ipotesi sarebbe confermata anche dai ritrovamenti archivistici relativi alla commissione della pala di San Giuseppe di Castello (fig. 118), eseguita tra il maggio 1582 e il novembre 1583.³⁶⁶ Il contratto per l'esecuzione della tela per l'altare maggiore era stato infatti sottoscritto da Veronese e Marino Grimani il 5 aprile

³⁶³ Sandro Sponza, "La Natività Grimani di Paolo Veronese." In *Nuovi studi su Paolo Veronese*. Ed. Massimo Gemin. Venezia (Arsenale) 1990, p. 416.

³⁶⁴ Cocke 1984, pp. 272-273; cat 116.

³⁶⁵ Pignatti Pedrocco 1995, vol.II, p. 447, Cat. Nr. 340.

³⁶⁶ Thomas Martin, "Grimani Patronage in S. Giuseppe di Castello: Veronese, Vittoria and Smeraldi." *Burlington Magazine* 133 (December 1991), pp. 825-833.

1582.³⁶⁷ I pagamenti, per un totale di 50 ducati, si protrassero fino al 2 novembre 1583, termine *ante quem* per ritenere conclusa l'opera.³⁶⁸

³⁶⁷ Ivi, pp. 825-826.

³⁶⁸ Ibidem.

4. *La Pia Casa del Soccorso nel panorama assistenziale veneziano: continuità e tratti distintivi per un'associazione con il ciclo veronesiano*

L'istituzione della Pia Casa del Soccorso a Venezia si inserisce in quel programma di rinnovamento assistenziale della città lagunare, con cui la Repubblica cerca di far fronte a necessità sanitarie e preoccupazione sociale, accompagnate e supportate da motivi ideologici e tendenze religiose. La prima espressione di questo fenomeno, che Brian Pullan identifica con l'espressione di *“nuova filantropia cinquecentesca”*, può considerarsi la fondazione, a partire dagli anni venti del Cinquecento, di due nuovi grandi ospedali, gli Incurabili e i Derelitti, che oltre ad avere funzioni ospedaliere, rispondevano all'esigenza sempre crescente in laguna di dare ricovero alle categorie emarginate e pericolanti (orfani, prostitute e mendicanti).³⁶⁹ L'ospedale degli Incurabili, fondato attorno al 1521, era sorto principalmente per la cura degli ammalati di sifilide, ma disponeva anche di un orfanotrofio, oltre che di un reparto destinato alle “donne penitenti”, ovvero prostitute convertite. L'opera, sorta dapprima in una sede provvisoria a San Rocco su iniziativa delle nobildonne Maria Malipiera Malipiero e Marina Grimani, ottenne subito il sostegno di Gaetano Thiene, che si adoperò, insieme all'ordine dei Teatini e ai patrizi Vincenzo Grimani e Pietro Contarini, ad ampliare l'ospedale che nel frattempo aveva trovato una nuova sede stabile alle Zattere.³⁷⁰ Ai Santi Giovanni e Paolo, vicino al contiguo convento di domenicani della basilica di San Zanipolo, era sorto poi l'Ospedale dei Derelitti, che nel 1537 ottenne i suoi primi statuti e di conseguenza il riconoscimento ufficiale della Repubblica. Per opera di Girolamo Miani e Girolamo Cavalli, primo governatore dell'istituto, l'ospedale divenne una sede permanente per il ricovero di poveri e malati, mentre inizialmente poteva offrire loro solo un alloggio temporaneo in costruzioni effimere.³⁷¹ Dopo la fondazione di questi due grandi ospedali, cui si aggiungeva nel 1594 la nascita dell'ospedale dei Mendicanti, seguiva in successione l'istituzione dei nuovi complessi residenziali delle Convertite e delle Zitelle alla Giudecca e del Soccorso a Dorsoduro, come conseguenza della progressiva specializzazione dell'assistenza veneziana, mirata a

³⁶⁹ Aikema-Meijers 1989, p. 22.

³⁷⁰ Ivi, p. 131.

³⁷¹ Ivi, p. 149.

isolare le diverse categorie di bisognosi. In particolare gli istituti delle Convertite, delle Zitelle e del Soccorso rispondevano in modo complementare al problema della prostituzione.³⁷²

Le Zitelle, così come la Compagnia di S. Orsola, rispetto al problema della prostituzione aveva un ruolo preventivo, accogliendo giovani orfane e vergini “pericolanti”, cioè di bell’aspetto e prive di protezione famigliare e maschile, così da essere a rischio. Le Convertite invece davano ricovero ad ex prostitute, destinate alla vita monastica secondo la rigida regola agostiniana. Rispetto a quest’ultimo istituto che offriva alle ricoverate solo la possibilità della clausura, il Soccorso concedeva alle donne in stato di peccato, adultere o prostitute, un’alternativa, senza che queste prendessero necessariamente i voti: un ricovero temporaneo, e un percorso riabilitativo, per riportare le traviate sulla buona strada, ricongiungersi con i mariti o eventualmente entrare nelle Convertite. Rispetto a Zitelle e Soccorso, gestite da una gerarchia laica e affiliate all’ordine dei gesuiti, le Convertite si distinguevano per un carattere più marcatamente religioso, trattandosi a tutti gli effetti di un convento, che dal 1551 cominciò a seguire la regola di Sant’Agostino grazie all’interessamento e alla mediazione del Cardinale, patrizio veneto, Francesco Pisani.³⁷³ Pisani persuase Papa Giulio III a concedere al convento di adottare la regola di Sant’Agostino, esemplando il nuovo istituto sul modello delle Convertite di Roma.³⁷⁴ A pari modo l’istituto delle Zitelle dovette essere ispirato ad un precedente romano, la Casa delle Vergini Miserabili, fondata nel 1536 dall’ordine dei gesuiti.³⁷⁵ Anche il Soccorso sembra derivare da una istituzione romana precedente, la Casa di Santa Marta, istituita nel 1543 da Paolo III come centro di recupero per donne adultere o cadute nel peccato della lussuria, che lì rimanevano ricoverate fino a quando non si fossero riconciliate con i mariti, o avessero deciso di entrare nelle Convertite di Roma.³⁷⁶ Nel campo dell’assistenza femminile veneziana è quindi chiara per tutti i tre principali istituti una derivazione romana, che vedeva coinvolti diversi ordini religiosi. In particolare i gesuiti, che negli anni Ottanta del

³⁷² Ivi, p. 22.

³⁷³ Pullan 1971, p. 378.

³⁷⁴ Aikema-Meijers 1989, p. 191. Sul convento agostiniano anche: Maria Pia Pedani, “Monasteri di Agostiniane a Venezia.” *Archivio Veneto* (125-1985), pp. 35-78.

³⁷⁵ Aikema-Meijers 1989, p. 225.

³⁷⁶ Pullan 1971, p. 391.

Cinquecento risultano ormai ben inseriti nella realtà pastorale e caritativa della città lagunare, come testimonia la relazione del gesuita Benedetto Palmio stesa tra il 1581 e il 1582.³⁷⁷

Le fonti storiografiche attestano che nei primi decenni del Cinquecento era l'ospedale veneziano degli Incurabili destinato ad accogliere un gruppo di “*donne pentite a Dio convertite*”. Lo si deduce dai capitoli dell'istituzione trascritti dal Cicogna nelle sue *Inscrizioni Veneziane*³⁷⁸, tuttavia è noto agli studi che a Venezia esisteva un ospizio dedicato al ricovero di ex prostitute pentite fin dal 1407, quando Giovanni Contarini con un lascito alla città destinò la propria casa situata in Santa Margherita all'assistenza di “*peccatrici pubbliche o occulte*”.³⁷⁹ Per far fronte al problema crescente della prostituzione, le Convertite sorsero dapprima come appendice degli Incurabili: tra il 1530 e il 1534, dopo aver ottenuto l'approvazione papale, le donne ricoverate all'ospedale vennero trasferite presso alcuni stabili alla Giudecca, rimanendo tuttavia sotto la direzione degli Incurabili almeno fino al 1535.³⁸⁰ Alla Giudecca le convertite risiedevano in una serie di case prese in affitto nella parrocchia di Sant'Eufemia. La loro sistemazione rimase provvisoria fino al 1543, anno in cui fu eretto il nuovo convento, come si deduce dai Capitoli dell'istituto.³⁸¹ Le monache si occupavano di lavori prettamente femminili come il ricamo e il merletto, tuttavia nel Cinquecento erano addette anche alla stampa, come “*compositrici a imprimere libri*”.³⁸² Il convento era annesso ad una chiesa, dedicata a Santa Maria Maddalena, che svolgeva la funzione di oratorio per le convertite e fu consacrata nel 1579 sotto il Patriarcato di Giovanni Trevisan.³⁸³ Franca Semi nella sua trattazione sugli ospizi veneziani, mette in evidenza la scelta cinquecentesca di decentrare la

³⁷⁷ “*I nostri sono molto bene occupati, in ridir Confess.ni, ministrar la S.ta Communione, predicar, leggere in Chiesa nostra dopo il vespro, fare de i sermoni in diversi Monasterii, et luoghi pii, et in aiutar infermi et diverse buone Congrat.ni come i ministri di nostra Compagnia, come delle Zitelle preservati; dei poveri vergognosi; dei Catacumeni, della Casa del Soccorso, della Dott.na Chh.na et simili, er in tutte q.te opere per nontà del Sig.re si fa gran frutto*”: ARSI Ven 117, c. 142v. Tale relazione, destinata a informare il generale Acquaviva circa situazione della compagnia nella Provincia Veneta, è stata attribuita al Padre Benedetto Palmio visitatore a Venezia nel periodo suddetto: Sangalli 1999, p. 170, n. 132.

³⁷⁸ Emmanuele Antonio Cicogna, *Delle Inscrizioni Veneziane*. vol. V. Venezia (Giuseppe Molinari), 1842, p. 310.

³⁷⁹ Franca Semi, *Gli Ospizi di Venezia*. Venezia (Edizioni Helvetia), 1983, pp. 38 e 266.

³⁸⁰ Aikema-Meijers 1989, p. 191.

³⁸¹ Ibidem

³⁸² Francesco Basaldella, *Giudecca: cenni storici*. Venezia (Unionografica), 1983, p. 360.

³⁸³ Domenico Martinelli, *Il ritratto di Venezia*. Venezia (Giacomo Herz), 1684, pp. 430-431.

nuova sede per le prostitute pentite. Il nuovo monastero delle Convertite venne fondato alla Giudecca con lo scopo di non confondere nel tessuto urbano un'istituzione di rilievo, che rispondeva all'emergenza sociale del tempo che vedeva aumentare considerevolmente il numero delle meretrici.³⁸⁴ Secondo Pullan, invece, non è chiaro se l'istituzione di tali sedi nelle zone periferiche della città fosse conseguente alla necessità di raccoglimento e segregazione che ricercavano gli istituti, o se semplicemente la scelta fosse dovuta alla convenienza economica di acquistare terreni a prezzi più modici su cui adattare più agevolmente i nuovi complessi residenziali.³⁸⁵

Anche le Zitelle vennero fondate alla Giudecca, queste su ispirazione del padre gesuita Benedetto Palmio, che nel 1558 predicava dal pulpito degli Incurabili per la fondazione di un istituto destinato a reclutare fanciulle pericolanti. Le parole del Palmio trovarono riscontro nell'impulso filantropico di patrizi, ma anche cittadini, veneziani di entrambi i sessi: allo stesso modo di Incurabili e Derelitti, il nuovo ente assistenziale veneziano poté sorgere grazie alle elemosine e alla pietà di molti *"gentil'huomini"*, di *"molti honorati mercanti"*, e di *"molte gentildonne"*. Già nel 1558, anno delle predica per l'istituzione della pia opera dal pulpito degli Incurabili, vennero raggruppate *"quattordici Vergini in grandissimo pericolo"*, le quali rimasero sotto la tutela di Elena Priuli, Paola Romani e altre *"magnifiche"* governatrici fino a quando non fu presa in affitto una casa a San Marcilian, dove le giovani cominciarono a risiedere dal 10 febbraio del 1559 sotto la cura della *"Magnifica madona"* Soprana Corner.³⁸⁶ Il numero delle donne crebbe velocemente da quattordici a trentacinque, cosicché si pensò ad acquisire uno spazio stabile per il loro ricovero. Le elemosine furono sostanziose e si poté acquistare per novemila ducati un appezzamento di terreno e una serie di stabili dal *"Clarissimo Signor"* Girolamo Venier alla Giudecca, dove venne costruita la residenza delle Zitelle e successivamente la chiesa, dedicata alla Madonna della Presentazione.³⁸⁷ Le giovani si insediarono nella nuova casa due anni dopo, attorno al 10 giugno del 1561, risiedendo sotto la tutela dei neo eletti dirigenti dell'Istituto. Tra le governatrici e le protettrici Palmio elenca

³⁸⁴ Semi 1983, p. 38.

³⁸⁵ Aikema-Meijers 1989, p. 26.

³⁸⁶ Benedetto Palmio, *Constitutioni et regole della Casa delle Citelle di Venetia, Eretta, & fondata sotto il titolo della Presentazione della Madonna. Divise in Dieci Parti*. In Venetia (Girolamo Albricci), 1701, p. 4.

³⁸⁷ Ibidem.

Isabella Grimani, Paola Donà, Elena Priuli, Isabella Grimani, Cristina Dolfin, Lucrezia Priuli, Isabella Marcello, Lucrezia Morosini, Adriana Contarini e Marina Bernardo, affiancate nella loro missione caritativa dal Patriarca Giovanni Trevisan, dai protettori Tommaso Contarini, Antonio Grimani, Pietro Moresini e Giovan Battista Contarini, e dai governatori Agostin Barbarigo Girolamo Drusiani, Antonio dal Duca, Bartolomeo Marchesi, Battista della Veste, Francesco di Cristoforo, Francesco Carantano, Agostino da Vinci e Padre Giuseppe Piovano di San Giovanni Crisostomo³⁸⁸.

La storia della fondazione del Soccorso non è documentata da una cronaca contemporanea come quella fornita dal Palmio, ma solo dalla relazione storica redatta da Angelo Malipiero nel 1761, conservata manoscritta nel fondo del Soccorso presso l'archivio IRE.³⁸⁹ Angelo Malipiero era stato incaricato di stendere un memoriale sull'istituto attorno agli anni cinquanta del Settecento, diventandone nel decennio successivo governatore.³⁹⁰ In particolare, i documenti citano che lo studioso era stato incaricato di indagare *“la vera origine et scopo della Pia Casa”*, come si evince da un documento datato 19 maggio 1750.³⁹¹ Dando origine a una tradizione storiografica che da Cicogna in poi rimarrà indiscussa pressoché fino ai nostri giorni, Malipiero riconduce la fondazione del Soccorso all'iniziativa della nota cortigiana Veronica Franco sulla base di una predica al Senato, conservata sempre all'archivio IRE, e considerata oggi di dubbia attribuzione. In questo scritto, tradizionalmente attribuito alla Franco, si evidenzia la necessità di un istituto che rispondesse alle esigenze di quelle donne che, non potendo essere accolte nelle organizzazioni preesistenti, avevano bisogno di un riferimento istituzionale per allontanarsi dalla prostituzione.³⁹² Sono oggi gli studi di Alessandra Schiavon e Claudia

³⁸⁸ Palmio 1701, p. 5.

³⁸⁹ Angelo Malipiero, *Notizie istoriche della Pia casa del Soccorso* conservate manoscritte in IRE, SOC G1.

³⁹⁰ La corrispondenza amministrativa e i bilanci fatti dal Malipiero sono conservati in IRE, SOC G5.

³⁹¹ IRE, SOC B8, cc. 238-239.

³⁹² *“Molte donne sono, le quali o per povertà o per senso o per altra causa, tenendo vita disonesta, componte alcune volte dal Spirito di sua Divina Maestà, e pensando al misero fine, al qual per tal via sogliono il più pervenire, rispetto così al corpo, come all'anima loro si ritrarebbero facilmente dal mal fare, se avessero luoco onesto, dove potessero ripararsi e con suoi figlioli sostentarsi, perché nelle Citelle non sarebbe lecito che entrassero, nemeno tra le Convertite, avendo elle o madre, o figlioli, o mariti, o altri suoi necessarj rispetti, oltreche difficilmente si possino indurre a passare in un momento da una tanta licentia, ad una così stretta et austera sorte di vita, come è quella delle Convertite. Da questo mancamento di*

Chierichini a metter in dubbio la paternità dell’istituto, da un parte perché nel giornale del Soccorso che registra le elemosine dal 1580 non viene segnalata nessuna donazione da parte della ex cortigiana³⁹³, dall’altra perché la predica al Senato conservata tra le scritture fondative della pia opera non è sottoscritta, costituendo un’anomalia rispetto alle altre scritture dell’autrice di sicura attribuzione.³⁹⁴ Inoltre, il “*luoco onesto*” invocato nello scritto avrebbe dovuto dare asilo, eventualmente, anche ai figli delle donne accolte nel Soccorso, cosa che tuttavia non trova riscontro nell’organizzazione dell’istituto secondo quanto riportato negli Ordini della Pia Casa. A questo si aggiunge anche la documentazione visionata in Archivio di Stato a Venezia, dove è conservata una petizione dei governatori del Soccorso datata 31 marzo 1594 e mirata ad ottenere provviste di grano da parte della Repubblica, la quale non menziona il nome della Franco e, diversamente da quanto afferma Brian Pullan, non riconduce neanche la fondazione dell’istituto al 1578.³⁹⁵ Ciò che dai documenti risulta certo, è che l’ente assistenziale fin dalla sua nascita vide il diretto coinvolgimento di alcune figure di gesuiti. Nel *Giornale* che registra le elemosine e le spese della Pia Casa del Soccorso dal 1580, vengono citate già nello stesso anno le offerte del padre Don Mario Berengucci e del preposto all’Umiltà Don Ludovico Gagliardi.³⁹⁶ A differenza delle Zitelle, non troviamo nelle carte del Soccorso alcun diretto coinvolgimento del padre Benedetto Palmio, mentre è possibile reperire nomi di diverse nobildonne già attive nella carità veneziana, dal momento che spesso le stesse figure si scambiano nella gestione degli istituti. Nello specifico Adriana Contarini e Soprana Corner,

provisione in tal materia nasce la perseveranza loro nel mal far, ed oltra tanti altri inconvenienti, questa altra abominanda sceleratezza ancora, che le proprie madre ridutte in bisogno vendeno secretamente la verginità de le proprie innocenti figliole, incaminandole per la medesima via del peccato, che esse hanno tenuto con perdita di tante anime, scandalo del mondo, e grande offesa della Maestà di Dio.” La predica, datata 1580, conservata manoscritta in SOCG1 ed è trascritta anche da Cicogna: Cicogna 1842, pp. 414-415.

³⁹³ Alessandra Schiavon, “Per la biografia di Veronica Franco. Nuovi Documenti.” *Atti dell’Istituto dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ad Arti* (137-1978/79), pp. 243-256.

³⁹⁴ Claudia Chierichini, “Veronica Franco”. In *Autografi di letterati Italiani. Il Cinquecento*. Vol. II. Ed. M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo. Roma (Salerno), 2013, pp. 181-187.

³⁹⁵ AsVe, *Dispacci Senato, Terra*, filza 131, 31 marzo 1594. Il documento è già citato in Brian Pullan, *La politica sociale della Repubblica di Venezia 1550-1620*. vol. I. Roma (Il vetro), 1982, p. 458, note 77 e 81. Secondo l’autore nella petizione del 21 marzo 1594 sarebbe indicato da parte dei governatori la fondazione del soccorso sedici anni prima della data della petizione, tuttavia non è stato possibile reperire questa affermazione tra la documentazione pervenuta.

³⁹⁶ IRE, SOC D2, c1r. Il contributo dei gesuiti alla pia opera non doveva limitarsi solo all’istituzione delle elemosine, ma comprendeva anche l’ufficio ecclesiastico di rendersi disponibili per le prediche, le confessioni e la distribuzione dell’eucarestia, come testimoniano le regole del Soccorso e l’informazione stesa dal padre benedetto Palmio: cfr. nota 377.

già presenti alle Zitelle, le ritroviamo al Soccorso nei primi anni dopo la fondazione.³⁹⁷ Successivamente furono attive nell'Istituzione Laura Caravella, Elena Minio e Chiara Zorzi.³⁹⁸ Tra le carte conservate risaltano poi le offerte di una “*persona che non vuol essere nominata*”, ma che si cercherà di identificare nella presente ricerca. Adottando le stesse soluzioni di logistica già dei primi ospedali veneziani e delle Zitelle, all'indomani dell'istituzione, il Soccorso occupa delle sedi provvisorie, ovvero case in affitto, ai Tolentini e a San Marcilian.³⁹⁹ Per tutto il corso degli anni Ottanta le donne rimangono prive di una sistemazione stabile, per questo motivo l'istituto del Soccorso non viene menzionato nella visita apostolica del 1581. Rispetto alla rapidità con cui gli istituti assistenziali precedenti trovano una sede definitiva, il Soccorso si caratterizza per una situazione di precarietà residenziale piuttosto insolita, che si protrae fino agli anni Novanta, quando i nuovi governatori, Federico Contarini, Lorenzo Amulio -cioè Da Mulin- e Girolamo Lampugnano, comprano uno stabile all'Anzolo Raffael per insediarsi il nuovo istituto.⁴⁰⁰ Dai documenti risulta che è Federico Contarini impegnato a guidare la trattativa, in veste di “*Cassier*”: il primo acconto a Paola da Pozzo per l'acquisto di una porzione di terreno e una casa da stazio con bottega all'Angelo Raffaele è del 1590.⁴⁰¹ A fianco del Contarini vediamo coinvolto un nuovo padre gesuita, Flaminio Ricchieri, che passa 150 ducati per la nuova fabbrica voluta dal Procuratore.⁴⁰² Dal 1592 gli stessi governatori sono “*deputati alla fabbrica della chiesa*” dell'istituto⁴⁰³: come nei casi preesistenti delle Convertite e delle Zitelle risulta necessaria l'erezione di una chiesa adiacente al complesso residenziale per garantire l'isolamento delle ricoverate. Secondo le indicazioni del Patriarca Lorenzo Priuli, le funzioni spirituali della chiesa vengono affidate alla parrocchia dell'Anzolo Raffael, mentre negli anni '80 sono i padri gesuiti dell'Umiltà e i padri di San Nicola da Tolentino ad occuparsi

³⁹⁷ Andrianna Contarini la ritroviamo tra le responsabili del Soccorso attorno al 1582. Si evince dalle note di pagamento che in questo anno aveva ordinato alcuni lavori di arredamento dentro la sede provvisoria a San Marcelian: IRE, SOC D2, c. 5v. Soprana Corner invece sembra essere priora già nel 1581, quando vengono registrati gli introiti dei lavori delle soccorse: IRE, SOC D2, c. 2r

³⁹⁸ IRE, SOC D2, c. 2rv, 8rv e 35r.

³⁹⁹ La casa ai Tolentini era concessa in affitto da Sebastiano Marcello, mentre gli affitti per la casa di San Marcilian venivano pagati alla Scuola di S. Giovanni Evangelista: IRE, SOC D2, c. 1r e v, c.23v e ancora così per il 1591 e il 1592: cfr. Ivi, cc. 26 e 29.

⁴⁰⁰ Cicogna 1842, p. 410

⁴⁰¹ IRE, SOC D2, c. 29v

⁴⁰² IRE, SOC D1, c. 12r. Ricchieri collabora col Contarini ancora nel 1592, raccogliendo fondi per l'opera: IRE, SOC D2, c. 30v-31r

⁴⁰³ IRE, SOC D7 cc.1-4.

dell'andamento spirituale delle ricoverate.⁴⁰⁴ Nel 1593 il Patriarca “concede facoltà di fabbricare la Chiesa in Contrà dell'Angelo Raffael et in quella contener il Sant.mo Sacramento dell'eucarestia per uso delle donne del Soccorso con obbligo di comunicar et informar qualunque constitutioni di detta casa”.⁴⁰⁵ Inoltre, nel 1592, stando alle informazioni che riporta il Cicogna, il Patriarca indica ai governatori del Soccorso di modificare le costituzioni, qualora queste fossero andate in contrasto con le funzioni della chiesa parrocchiale.⁴⁰⁶ Dal punto di vista urbanistico, la scelta del Contarini di collocare un complesso di ricovero gestito quasi come un monastero di clausura nel vivace e rinnovato quartiere dell'Anzolo Rafael può considerarsi ambiziosa. Non era lontana la nuovissima chiesa di San Sebastiano, “il tempio veronesiano”, a cui si aggiungeva il più recente cantiere dell'Ospedale della Maddalena gestito dal magnifico Girolamo Lion, che nel 1570 aveva ricevuto una somma per “conzar” l'ospedale.⁴⁰⁷ L'Angelo Raffaele risulta una zona molto viva e attiva, tanto da essere idonea per accogliere nel 1592 l'arciduca Massimiliano d'Asburgo, ospitato in casa Michiel poi Barbarigo.⁴⁰⁸

In termini generali si può affermare che tutti gli enti assistenziali della “nuova filantropia cinquecentesca” nascono sotto l'influenza degli ordini religiosi, che sono gli stessi ad adoperarsi per una progressiva normativizzazione delle pie opere, stendendo *Ordini* e *Regole* interni. Come conseguenza, ma anche in risposta, ai criteri di disciplinamento della Controriforma, si registra in laguna allo scoccare degli anni Ottanta del Cinquecento una certa tendenza a regolamentare gli istituti assistenziali destinati alle donne: *Le Costituzioni* delle Zitelle vennero stilate nel 1588 dal gesuita Benedetto Palmio, ispiratore dell'istituto, rimanendo manoscritte fino a metà Seicento⁴⁰⁹, mentre quelle del Soccorso furono pubblicate

⁴⁰⁴ Vedi infra

⁴⁰⁵ AIV, PEN G5, c. 46 r

⁴⁰⁶ Cicogna 1842, p. 410

⁴⁰⁷ Biblioteca Musei Civici Correr, Codice Cicogna n. 3233

⁴⁰⁸ Alvise Zorzi, *Venezia scomparsa*. Milano (Mondadori), 2001, p. 290; Giuseppe Tassini, *Curiosità veneziane* [Venezia 1863] Ed. E. Zorzi. Venezia (Scarabellin), 1933, p. 54.

⁴⁰⁹ La prima edizione è del 1649, mentre la seconda del 1701: Benedetto Palmio, *Constitutioni et regole della Casa delle Cittelle di Venetia eretta, & fondata sotto il titolo della presentatione della Madonna. Divise in dieci parti.* Venezia (Gio. Pietro Pinelli), 1649; Benedetto Palmio, *Constitutioni et regole della Casa delle Citelle di Venetia, Eretta, & fondata sotto il titolo della Presentatione della Madonna. Divise in Dieci Parti.* In Venetia (Girolamo Albricci), 1701.

solo nel Settecento.⁴¹⁰ Secondo Giuseppe Ellero sarebbero anch'esse state composte da un padre gesuita, addirittura prima delle costituzioni delle Zitelle, dovendo datarsi entro e non oltre il 1585.⁴¹¹ *Ordini e Regole* regolamentavano non solo la tipologia di donne che potevano essere accolte nel singolo istituto, ma anche la relativa gestione, stabilendo una gerarchia di competenze ben specifica tra Governatori e Governatrici e le altre, sottoposte, figure femminili presenti nella casa a contatto con le ricoverate. Ogni aspetto della vita nella casa delle Zitelle e del Soccorso veniva supervisionato principalmente dalle donne laiche che vi erano preposte, secondo un sistema piramidale rigoroso e capillarmente organizzato, laddove la presenza dei Governatori era una garanzia quasi puramente formale.⁴¹²

L'istituzione delle Zitelle era formalmente retta dalla congregazione dei *Governatori* e quella delle *Governatrici*. I *Governatori* svolgevano principalmente la funzione di garanti, mentre le *Governatrici*, insieme alle *Protettrici*, avevano contatto diretto con la casa, se pur saltuario. Nella casa vivevano poi altre figure femminili che svolgevano ruoli importanti: la *Madre*, chiamata anche *Madonna*, le *Coadjutrici*, che erano le assistenti della *Madre*, e le *Maestre*. La *Madre* era la principale referente della buona condotta della casa, configurandosi come l'interfaccia principale tra le figure femminili che vi vivevano e i *Governatori* e le *Protettrici* che risiedevano all'esterno. In virtù del suo compito, la *Madre* doveva avere di cura di lasciare raramente l'istituzione, per essere sempre al corrente dell'andamento interno e dello stato

⁴¹⁰ La prima edizione è del 1701, mentre la seconda del 1749: *Capitoli ed ordini per il buon governo della pia Casa del Soccorso di Venezia*. Venezia, 1701; *Capitoli ed ordini per il buon governo della pia Casa del Soccorso di Venezia alla protezione della santissima vergine Maria consecrati*. Venezia (Giovanni Radici), 1749. I capitoli della Pia Casa del Soccorso sono conservati nella loro versione originale manoscritta nel fondo SOC A1 dell'archivio Ire e sono interamente trascritte nel presente lavoro in appendice documentaria: cfr. Appendice Documentaria, Documento 1. In questo contesto si inseriscono anche le scelte della compagnia di S. Orsola- nata anch'essa sotto l'auspicio dei gesuiti- le cui Governatrici nel 1593 si riuniscono per perfezionare le loro *Costituzioni* con l'intenzione di mandarle addirittura alle stampe, promuovendo così la diffusione della congregazione sul territorio urbano: Sabina Brevaglieri, "Assistenza e patronage femminile a Venezia." *Quaderni storici. Nuova Serie*. Vol. 35, n. 104 (2000), p. 365

⁴¹¹ Sulla datazione degli *Ordini* del Soccorso: Giuseppe Ellero, "I luoghi della redenzione." In Venezia 1990a, *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, p. 60 e Idem, *Inventario storico Soccorso*, in formato dattiloscritto e digitale, gentilmente inviatomi dalla Dott.ssa Agata Brusegan a cui vanno i miei ringraziamenti.

⁴¹² Monica Chojnacka, "Women, Charity and Community in Early Modern Venice: The Casa delle Zitelle." *Renaissance Quarterly*. Vol. 51, n. 1 (Spring 1998), pp. 74-79.

delle ricoverate. Si doveva occupare di tutti gli aspetti della casa, dalla regolamentazione della vita delle giovani, alla distribuzione del cibo, all'organizzazione delle processioni quando le ricoverate si recavano a fare la confessione. Inoltre, poteva dare conforto spirituale alle anime più tribolate, avendo la possibilità di sceglierne il confessore. Nel caso sorgessero problemi dentro l'istituzione, se non era in grado di risolverli personalmente, la *Madre* doveva rivolgersi alle *Protettrici* ed eventualmente ad una figura spirituale. Essa veniva eletta dalle *Governatrici*, e doveva avere minimo quarant'anni, oltre che essere stata già coinvolta nell'istituzione per minimo dodici anni. Le *Coadjutrici* vivevano quotidianamente con le ricoverate e dovevano riferire regolarmente alla *Madre* la condizione spirituale e fisica delle giovani. Le *Maestre* erano poi le figure a più stretto contatto con le donne accolte nella casa e spesse volte erano state a loro volta ricoverate alle Zitelle. Accompagnando le più giovani anche nei lavori domestici, esse fungevano loro da modello, potendo insegnargli a leggere e a scrivere, controllando che si vestissero adeguatamente e prendendosi cura di loro in caso di malattia.⁴¹³

Nel caso del Soccorso, come alle Zitelle, la Congregazione si costituiva di *Governatori* e *Governatrici*; le *Protettrici* erano l'interfaccia tra queste figure e la *Madre*, che viveva anch'essa stabilmente nella casa. In particolare, come recitano le Regole del Soccorso, le *Protettrici* si eleggevano ogni sei mesi e loro compito era provvedere ai bisogni dell'istituzione, interagendo con gli assistenti e il *Presidente dei Governatori*. Esse dovevano recarsi spesso nella casa per venire a conoscenza dalla *Madre* come si comportavano le soccorse, consolandole ed esortandole alla vita cristiana.⁴¹⁴ La *Madre*, come alle Zitelle, aveva quattro mansioni principali: governare la propria persona, la casa e le cose temporali, nonché interagire con i *Governatori* e le *Governatrici*. Per quanto riguardava la sua persona, la *Madre* doveva avere l'animo abnegato, rassegnato quindi alle cose mondane; essa doveva dimostrarsi pronta a voler spendere tutta la vita dentro il Soccorso, dedicandosi unicamente alle ricoverate e dimostrando fede in Dio. La madre avrebbe dovuto uscire raramente di casa, per non trascurare le soccorse, e in sua assenza doveva sempre essere presente una compagna che ne facesse le veci. Essa doveva esercitarsi nelle virtù religiose, e nella preghiera. Con equilibrio doveva bilanciare il buon governo spirituale con il governo temporale della casa. La madre doveva poi essere savia e previdente, in modo da impedire il sorgere di qualche

⁴¹³ Ibidem

⁴¹⁴ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 1: *Capitolo 3 delle Protettrici e loro Ufficio*

inconveniente dentro il Soccorso. Nel caso fossero sorti sospetti circa il buon andamento del governo della pia opera, essa doveva parlare con il confessore, la *Presidente* e le *Protettrici*. Le regole puntualizzano che non era di sua competenza scegliere le donne da ammettere nella casa, in quanto questo era compito riservato alle *Governatrici* e i *Governatori*. Allo stesso modo la *Madre* non poteva licenziare nessuna donna dalla casa, e permettere ad alcuna ricoverata di uscire, se non per confessarsi accompagnata da qualche *Governatrice*. Tutte le soccorse dovevano essere trattate dalla madre senza disparità, ovvero con uguale amorevolezza e carità, e altresì con rispetto, per cui nel caso fosse stato necessario rimproverarne qualcuna, la madre lo avrebbe dovuto fare con amorevolezza e carità, e altresì con rispetto, ricordandosi il passato burrascoso delle ricoverate, e dimostrando quindi una certa compassione. La *Madre* doveva poi provvedere che le soccorse si vestissero allo stesso modo, modestamente e senza varietà alcuna.⁴¹⁵ Per quanto riguarda i *Governatori* invece, le Regole del Soccorso stabilivano che dovevano essere scelti sulla base dell'età e della loro buona reputazione. il numero complessivo non doveva essere inferiore a dodici e potevano essere scelte per questo ruolo persone *d'ogni sorte* purché zelanti nella religione e d'età matura. I *Governatori*, con zelo e fede cristiana, dovevano portare a compimento le mansioni che gli erano state affidate, dimostrandosi *solleciti* e puntuali durante le riunioni della Congregazione, senza essere troppo *contenziosi* nel mantenere le proprie posizioni.⁴¹⁶ Tra loro veniva scelto un *Presidente*, che rimaneva in carica un anno, con la possibilità di essere riconfermato per l'anno successivo. Sempre tra i *Governatori* venivano eletti i due *Assistenti del Presidente*, che rimanevano in carica sei mesi. Il più vecchio dei due avrebbe sostituito il *Presidente*, qualora egli fosse stato assente, ricevendone in carico le mansioni, mentre il più giovane era incaricato a formare i nuovi assistenti. Anche il *Cassiere* era eletto tra i *Governatori* e rimaneva in carica un anno. Il suo compito, illustrato al capitolo 6° delle Regole, era quello di annotare in un libro sia le elemosine e tutto quello ricevuto in donazione dalla Congregazione, sia le spese effettuate dalla pia opera. Inoltre era chiamato a registrare i lavori delle Soccorse, rendendone conto al presidente e agli assistenti, ed era in obbligo di avvisare quando si spendesse inutilmente.⁴¹⁷ Allo stesso modo dei *Governatori*, le *Governatrici* del Soccorso potevano essere nobili o cittadine, purché di età matura e dalla vita spirituale

⁴¹⁵ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 1: *Capitolo della Madre della casa del Soccorso*

⁴¹⁶ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 1: *Capitolo primo: Del numero, e qualità de Governatori e Protettori; Capitolo 5. Uffitio de Governatori*

⁴¹⁷ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 1: *Capitolo 6. Del Cassiere e suo Uffitio*

esemplare. In totale non dovevano essere meno di dodici, e qualora non si fosse raggiunto tale numero, sia le Governatrici, sia le Protettrici che la Presidente, si dovevano adoperare per reclutare altre donne da eleggere, che non fossero però impegnate contemporaneamente in altre opere pie.⁴¹⁸

Il compito più importante dei Governatori e delle Governatrici delle Zitelle e del Soccorso era quello di selezionare le donne da inserire nei relativi istituti. Nelle *Costituzioni* Palmio specifica fin dall'inizio della sua opera la finalità dell'istituto delle Zitelle, volto a tutelare le fanciulle pericolanti. L'attenzione era rivolta a quelle giovani vergini, che per la loro bellezza erano a rischio di essere indotte all'esercizio della prostituzione: famiglie in condizioni precarie si trovavano costrette a vendere le proprie figlie, che non avevano quindi la possibilità di essere allevate secondo i costumi cristiani; fin dalla giovane età sarebbe stato loro negato un futuro adeguato alla vita coniugale, non avendo altra scelta che perseverare nella via del peccato.⁴¹⁹ Le *Costituzioni* della Casa delle Zitelle specificano nel dettaglio la tipologia di giovani donne che potevano essere accolte nella casa. Si tratta di fanciulle esclusivamente vergini, che avessero dai nove ai dieci anni, cresciute in famiglie la cui povertà poteva metterle a rischio di iniziare a condurre una vita peccaminosa.⁴²⁰ La bellezza era il requisito fondamentale per

⁴¹⁸ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 1: *Capitoli per le Governatrici*

⁴¹⁹ "Predicando io nella Chiesa dell'hospitale dell'Incurabili nell'anno 1558 piacque a Dio N. Signore imprimer nell'animo mio un ardentissimo desiderio di procurar, che in questa Illustrissima Citta di Venetia si fondasse la Casa delle Cittelle per liberar dal pericolo della dannazione eterna certa sorte de Vergini, che essendo di molta bellezza, & agraciate, per la militia di quelli, che doveranno esser solleciti della salute loro, & di allevarle nel santo timor di Dio, infelicemente si perdevano, & erano troppo miseramente precipitate nel profondo abisso di quella abominevol vita, che è tanto contraria alla santità, & alla purità della religione Christiana, nella quale per gratia di Dio viviamo. Et perché ogni giorno m'era testificato, & detto, che molti Padri, & molte Madri certo indegne del nome Christiano, che affatto havevano persa la vergogna, & s'erano private in tutto, & per tutto del timor di Dio vendevano le proprie figlie con infinito scandalo de' buoni, & con gravissima offensione della Maestà del Dio Signor Nostro, tanto per gratia, & misericordia sua crebbe in me il desiderio di provveder a questa sorte di figlie che erano con tanta sceleratezza da proprij parenti loro tradite." Palmio 1701, p.3

⁴²⁰ Cap. III: *Delle qualità delle Donzelle, che s'hanno a ricevere in questa Casa.* "Non si possono, ne si devono accettare dentro questa casa se non vergini da n[u]ove, ò dieci anni in su, che siano sane, & belle, & in pericolo di esser precipitate con danno, & perdita della salute loro eterna a far vita trista, e scelerata, ò per malitia, ò per sceleratezza dei Padri, & delle Madri, ò da altre persone, sotto il governo delli quali si trovano, o perché essendo poverissime, ma di molta bellezza, se ben quelli, che le governano non sono persone infami, ne di mala vita, vengano sollecitate al male con tante insidie, & con tanti modi, & forze, che è pericolo, che per

l'accettazione delle ragazze nella casa, perché considerata il fattore di rischio più compromettente. Palmio sottolinea infatti che le giovani non dovevano essere semplicemente povere o orfane: le povere avrebbero potuto trovare impiego come inservienti in qualche famiglia benestante, mentre le orfane avevano la possibilità di essere accolte negli ospedali veneziani adibiti a tale ufficio.⁴²¹ Il destino delle giovani accolte alle Zitelle viene specificato al capitolo XV delle *Costituzioni*. Dopo aver risieduto nell'istituzione per un tempo minimo che andava da cinque a sette anni, le vergini avrebbero potuto lasciar l'istituto o per sposarsi o per diventare monache in qualche convento.⁴²² Il capitolo XV mette in evidenza anche gli obiettivi educativi dell'istituzione. In primis istruire le donne nel timor di Dio e nelle virtù

liberarsi della strettezza della povertà, che l'affligge, e l'opprime finalmente non si lascino superare, & così vinte si risolvino a darsi in preda alla malitia del Mondo, che per esser belle, e vistose non cessa di perseguitarle, e sollecitarle ad'acconsentire ai perversi desiderij con perdita dell'onore del mondo, & della salute eterna dell'anima, & gravissima offesa della Maestà di Dio": Palmio 1701, p. 20

⁴²¹ Cap. IV: *Che niuna altra sorte di Donzelle possa esser admessa in questa Casa. "Essendo che questa Casa per misericordia di Dio fu fondata, & instituita non per dar recapito a povere Donzelle, ò a orfane, perché le povere, ò che sono senza bellezza si possono aiutare con servir ad'altri, e le Orfane hanno recapito per gratia del Signore nelli Hospitali, chiara cosa è, che niuna donzella, ò per esser povera, ò per esser orfana deve esser admessa in questa Casa, ma solamente quelle, che doveranno esser aiutate dalli Governatori, & Governatrici, che per la bellezza loro, come s'è detto nel capo precedente si troveranno in manifesto Pericolo di perdersi, & di esser tradite, e rovinate, ò da quelli, che la governano, ò dalla gran malitia del Mondo, che instigato dal Demonio con ogni sorte d'artificio li tende i lacci dell'inganni, & insidie sue, però trovandosi questa sorte de Vergini vistose, & gratiate & quasi abbandonate per le cause suddette senza aiuto, piacque alla Maestà di Dio, che per liberarle dai lacci del Demonio, & dai manifesti pericoli della dannazione eterna si fondasse questa Casa, à beneficio loro; Ogni volta dunque, che i Governatori, ò Governatrici dessero loro aiuto dentro questa Casa ad'altra sorte di Vergini, che queste sotto qual si voglia pretesto, ò perché siano povere, ò perché siano orfane, verriano a privar quelle, per salute delle quali la Divina provvidenza fece ereggere, & fondare questa Casa." Ivi, p. 21.*

⁴²² Parte Quarta Capitolo XV: *Che debbano le donzelle per ordinario star nella Casa almeno cinque, ò set anni avanti, che si maritino, ò che si mettano Monache. "Avvertiranno i Governatori, & le Governatrici di non maritare, ò di non monacare alcuna donzella, che non sia stata almeno nella Casa cinque, ò sei anni, eccettuando però alcuni casi, che possono succedere facilmente, nelli quali havendo rispetto al maggior bene d'alcuna di queste donzelle sarà necessario darli recapito più presto, acciò per questo spacio di tempo possa esser ben instituita nel timor di Dio, & nelle virtù Christiane, & d'essere molto ben ammaestrata, & esercitata in tutte quelle cose, che hanno da sapere donne maritate, & che hanno d'havere governo di Casa, con servir ai Mariti, & ai figlioli, & affaticarsi in lanorieri convenienti a donne, & quelle parimenti, che desiderano farsi Monache si possino con la gratia del Sig. acquistare tutte quelle virtù, che sono proprie di vergini consecrate nei Monasterij al servitio di Dio Nostro Signore, & si possino essercitare in lavorieri, e servitij, che si sogliono fare ne i Monasterij": Ivi, 27.*

cristiane, dando loro un'adeguata educazione spirituale. Inoltre, preparare le donne alla loro condizione futura. Nel caso fossero destinate al matrimonio, dovevano imparare le mansioni consone a una donna maritata, cioè saper gestire la casa, servire i mariti e i figli, ed essere pratiche nei lavori domestici. Se invece avessero voluto diventare monache, le giovani dovevano aver fatto proprie le virtù virginali, esercitandosi poi nei lavori tipici dei conventi.⁴²³

“involte e sepolte nell’abominevol peccato della carne” erano invece le donne accolte al Soccorso, che avrebbe ricevuto con *“l’aiuto della divina gratia fermezza maggiore e accrescimento”*. Così, nell’introduzione agli *Ordini della Pia Casa* vengono brevemente riassunti gli obiettivi della congregazione, destinata al ricovero temporaneo di giovani donne cadute nel peccato carnale e predisposte ad affrontare un percorso riabilitativo nell’istituzione per essere gradualmente reintrodotte nella società, riunendosi al marito o entrando in un monastero.⁴²⁴ Oltre che nell’introduzione, le finalità della Pia Casa del Soccorso vengono esposte al capitolo 8° delle Regole. Qui viene specificato che le donne ammesse dovevano essere *“belle et sane”*, e senza alcuna possibilità di entrare nel monastero delle Convertite. Avrebbero poi dovuto essere *“senza custodia”*, ovvero prive di protezione maschile, da parte di padre o marito, così che sarebbe stato per loro impossibile liberarsi dallo stato precario in cui si trovavano. All’interno del Soccorso queste sarebbero state nutriti *“non solo corporalmente, ma anche spiritualmente”* e rieducate nel timore di Dio, affinché potessero un domani uscire dalla casa in qualche modo purificate e rigenerate, ovvero *“senza peccato”*, grazie all’ *“industria”* dei Governatori.⁴²⁵ Al capitolo 9° delle Regole vengono illustrate le modalità di accettazione delle donne nel Soccorso. Qui viene specificato che *“una donna di mal fare”* poteva entrare nell’istituzione solo se *“in disposizione di uscire dal peccato”*. La procedura d’ammissione era piuttosto complessa e coinvolgeva gran parte delle figure di riferimento presenti nel Soccorso, discusse precedentemente. Una volta che un Governatore avesse reclutato una donna predisposta a rigenerarsi nel Soccorso, avrebbe dovuto stendere *“una breve informatione”* sulla candidata, circa le sue condizioni, la residenza, e le caratteristiche. L’informazione andava data poi al *“Cancelliero”*, che doveva leggerla durante la riunione ordinaria. Se durante l’assemblea risultava dall’informazione che la donna aveva

⁴²³ Ibidem

⁴²⁴ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 1.

⁴²⁵ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 1: *Capitolo .8. Instituto, e natura di quest’opera*

le caratteristiche idonee per entrare nel Soccorso, allora il *Cancelliero* mandava alle Governatrici una copia dell'*informatione* sottoscritta dal Presidente e dagli assistenti del Cassiero. Allo stesso tempo il Presidente coinvolgeva due Governatori, che insieme alle Governatrici dovevano valutare il singolo caso. Qualora la candidata risultasse idonea rispetto ai requisiti richiesti per entrare nel Soccorso, l'ammissione della donna veniva approvata per scrutinio, e nel caso avesse ricevuto la maggioranza dei voti, poteva accedere alla pia opera.⁴²⁶ Al capitolo 10° delle Regole vengono ulteriormente specificati i requisiti d'accesso necessari per entrare nel Soccorso. Per essere ammesse, le donne dovevano trovarsi *in stato di peccato*, e qualora avessero abbandonato da poco la malavita, dovevano risultare prive di una fissa dimora, così come di protezione maschile: condizioni che avrebbero aumentato il rischio di ritornare ad una vita precaria. Non sarebbero state accettate ad ogni modo donne anziane, o inferme, brutte o gravide, mentre potevano essere ammesse quelle affette da mal francese, ovvero la sifilide, purché questo venisse specificato. La *conditio sine qua non* per entrare nella casa era che le donne mostrassero “*pentimento et dolore*” per la loro malavita passata, ma allo stesso tempo “*gran desiderio*” di intraprendere un percorso di rigenerazione spirituale dentro l'istituzione. Nello specifico, le donne maritate in stato di peccato, ovvero le adultere, potevano accedere nella casa solo se fossero state ripudiate dai mariti e vi sarebbero rimaste fino al momento in cui il marito non avesse deciso di riprenderle. Se le donne sposate in stato di peccato non intendevano riunirsi al marito, allora dovevano essere espulse dalla casa, perché l'istituzione non intendeva presentarsi ostile al matrimonio, ma piuttosto favorevole ad aiutare le donne a rimettersi “*nella via della salute*”, per ritornare insieme al proprio marito.⁴²⁷ Affinché le Soccorse fossero ben supportate dal punto di vista religioso e spirituale, l'istituzione doveva provvedere ad eleggere un padre confessore, che fosse di “*buona et sana vita*”, di età matura e costumi esemplari. Le modalità di elezione e le caratteristiche del confessore vengono illustrare al capitolo 14° delle Regole. Dopo essersi consultati, e aver vagliato i pareri sui candidati, tutti i responsabili dell'opera erano chiamati a votare. Il padre confessore sarebbe entrato in carica solo se avesse ricevuto i due terzi dei voti; egli avrebbe quindi diretto la messa per le soccorse anche durante le festività, e condotto le prediche per

⁴²⁶ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 1: *Capitolo 9. Modo di accettare donne nel Soccorso*

⁴²⁷ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 1: *Capitolo 10. Qualità di quelle, che devono esser accettate nel Soccorso.*

esortarle alla vita religiosa⁴²⁸. Innanzitutto, per il buon governo temporale dell'opera, era necessario che non mancasse mai all'interno della casa il lavoro per le soccorse, attraverso il quale avrebbero potuto ottenere guadagni da investire nella pia opera. Le elemosine erano poi fondamentali perché ci fossero ulteriori introiti per garantire alle donne il vitto e il vestiario, così come i fondi per poterle maritare.⁴²⁹ La Madre era la figura di riferimento delle ricoverate e doveva assicurarsi che fossero devote e timorose di Dio, così come *honeste*, e che si conformassero ai costumi cristiani. La madre non avrebbe permesso che si trattassero argomenti non consoni, e che le soccorse leggessero altri libri se non quelli di buon insegnamento spirituale. Infine doveva constatare che tutte le donne ricoverate si amassero le une con le altre senza alcuna preferenza.⁴³⁰ Le regole stabilivano anche la giornata delle soccorse: dopo aver dormito sette od otto ore, a discrezione della madre, le donne dovevano alzarsi dal letto al suono della campanella, e dopo essersi fatte il segno della croce, dovevano cominciare a recitare ad alta voce le orazioni, ovvero il *Padre Nostro*, *l'Ave Maria*, *il Credo*, *la Salve Regina* e il *Deprofundis*. Dopo aver fatto il letto dovevano recarsi al luogo deputato per le preghiere, e procedere recitando il rosario, ritagliandosi poi un quarto d'ora per la preghiera personale. La mattina proseguiva fino all'ora di pranzo con il tempo dedicato al lavoro, da interrompersi solo nel caso ci fosse stata la messa, o se la madre avesse ricreato le soccorse con la lettura di qualche libro spirituale, cui sarebbe seguito un momento di raccoglimento personale, o una discussione comune su argomenti di fede. All'ora di pranzo si doveva recitare il *Miserere*, poi lavarsi le mani per recarsi a tavola ad attendere, prima di pranzare, la benedizione e la lezione spirituale. Dopo pranzo, alzatesi da tavola rigorosamente dopo la madre, le soccorse dovevano recitare nuovamente il *Deprofundis* andando verso l'oratorio, dove si sarebbe conclusa la recita delle preghiere con un *Pater Noster* e un'Avemaria. Per le soccorse seguiva un'ora di ristoro, che poteva essere occupata in qualsiasi tipo di lavoro domestico: sistemare i letti, spazzare il pavimento, oppure qualche altra faccenda ordinata dalla madre. Alla fine di quest'ora le donne si recavano nuovamente alla postazione di lavoro, fino a cena. Dopo cena, se ce ne fosse stato bisogno, le soccorse sarebbero tornate al lavoro,

⁴²⁸ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 1: *Capitolo 14. Delle confessioni, e communioni delle Soccorse*

⁴²⁹ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 1: *Capitolo 15. Provisioni corporali per la casa del Soccorso*.

⁴³⁰ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 1: *Capitolo della Madre della casa del Soccorso*.

fino al momento dedicato alle litanie nell’oratorio, dopo il quale ciascuna donna, in silenzio, si sarebbe recata al proprio letto per coricarsi.⁴³¹ Al capitolo 14° delle Regole per le Governatrici vengono illustrate le diverse modalità, secondo cui le soccorse potevano ricevere i sacramenti della confessione e della comunione. Questi due sacramenti erano considerati fondamentali dall’istituzione per permettere alle donne ricoverate di redimersi. Non appena le donne entravano nella casa, infatti, dovevano avere la possibilità di fare una confessione generale della loro vita. Dopodiché ogni mese, esse potevano confessarsi con il proprio padre confessore. Qualora questo mancasse, allora le donne più salde, quelle che non correva più il pericolo di ricadere nel peccato, potevano uscire dalla casa accompagnate dalla madre o una delle Governatrici per recarsi da un confessore alla chiesa di San Nicola da Tolentino, o all’Umiltà dai gesuiti. Per quelle che si temeva potessero ancora inciampare nel peccato, era consigliato non condurle fuori casa, facendo recare quindi un confessore al Soccorso.⁴³² Eccezionalmente, potevano visitare la casa, dopo aver ottenuto il parere favorevole di tutta la congregazione, *donne di gran rispetto e di gran bontà*, le quali potevano aiutare le soccorse dando loro il buon esempio. Gli uomini non potevano essere assolutamente ammessi, se non il medico e il confessore, i quali avrebbero dovuto essere accompagnati in casa dalla *Madre* o da alcune addette della pia opera, in modo che fosse garantita la massima sicurezza. Nel caso ci fosse stato bisogno di far accedere qualche competente per la “*fabrica*”, dovevano essere sempre presenti la *Presidente* e le *Protettrici*, e in mancanza di esse, le Governatrici. Chiunque entrasse eccezionalmente nella casa non aveva il permesso di parlare ed interagire con le soccorse.⁴³³ Nessun tipo di lettera poteva essere poi accettata dall’istituzione, e, in caso venisse ricevuta, doveva essere consegnata alla direzione della congregazione. Allo stesso modo le soccorse non potevano scrivere e inviare lettere, non potevano quindi avere contatti con l’esterno. Soprattutto non potevano parlare con i parenti, comprese madri e sorelle, se di vita malfamata. Eccezionalmente, se le parenti della soccorsa erano di buona considerazione in città, essa poteva sporadicamente vederle, purché per poco tempo e senza intrattenersi a lungo in conversazioni.⁴³⁴

⁴³¹ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 1: *Modo di viver di tutta la Casa*.

⁴³² Cfr. Appendice Documentaria, Documento 1: *Capitolo 14. Delle confessioni, e communioni delle Soccorse*.

⁴³³ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 1: *Capitolo 7. Che non si ammettino persone à vedere la casa*.

⁴³⁴ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 1: *Capitolo 8. Che lettere non si accettino*

Caratteristica comune a questi istituti destinati alle donne era garantire l'isolamento delle ricoverate, per cui, una volta trovata una sede stabile dove erigere i diversi complessi residenziali, era necessario provvedere anche all'erezione di una chiesa adiacente, dove le donne avrebbero potuto partecipare alle funzioni religiose senza spargersi nel tessuto urbano. Le fonti e l'arredo superstite permettono di ricostruire le decorazioni pittoriche delle chiese annesse agli istituti femminili, da cui è possibile individuare diverse tematiche iconografiche associate ad ogni tipologia di ente assistenziale.

Dal punto di vista architettonico è difficile oggi ricostruire l'assetto originale della piccola chiesa delle Convertite, dal momento che l'edificio fu rinnovato all'inizio del Settecento.⁴³⁵ Diversamente è ben documentata nelle fonti storico-artistiche della città redatte nel Seicento la ricca decorazione pittorica incentrata sulla figura della titolare Santa Maria Maddalena. Nella riedizione della seconda metà del Seicento di *Venezia città nobilissima et singolare* del Sansovino, Martinoni si sofferma a descriverne gli interni. L'altare maggiore era decorato da un *Noli me tangere*, opera di Alvise dal Friso, mentre un *Cristo orante nell'Orto* di Jacopo Palma doveva presumibilmente decorare un altare laterale; infine un'*Apoteosi della Maddalena* dello stesso autore ornava il soffitto della chiesa.⁴³⁶ Riguardo alla decorazione del soffitto tuttavia le fonti sono in disaccordo. Nelle *Maraviglie dell'Arte* del 1648 Ridolfi afferma che il soffitto della chiesa era ornato dall'*Apoteosi della Maddalena*, così come sostenuto successivamente dal Martinoni, mentre Boschini già nelle *Minere* del 1664 affermava che tale soggetto era situato all'ingresso del monastero delle Convertite.⁴³⁷ In ogni caso, Marco Boschini fornisce la descrizione più completa dell'arredo pittorico della chiesa ne *Le ricche minere*, edite nel 1674. Inglobando gli stabili della Giudecca nella descrizione del sestiere di

⁴³⁵ Aikema- Meijers 1989, p. 192.

⁴³⁶ "Hanno queste Donne la lor Chiesa, intitolata Santa Maria Maddalena non molto grande, ma ben disposta, e ben tenuta, con qualche considerabile ornamento, & in particolare nell'Altar Maggiore vi è la tela con la Maddalena, che s'abbatte in Christo, stimato da lei Ortolano, molto ben dipinta da Luigi Benfatto. Di mano di Jacopo Palma è il Christo orante nell'Orto, sostenuto da un'Angelo; e nel soffitto fece la Santa Titolare portata al Cielo da gl'Angeli." Francesco Sansovino- Giustiniano Martinoni. *Venezia città nobilissima et singolare*. Venezia (Steffano Curti), 1663, p. 258

⁴³⁷ Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*. Vol. I. Venezia (Gio. Battista Sgava), 1648, p. 195. Cfr. anche Marco Boschini, *Le minere della pittura*. Venezia (Francesco Nicolini), 1664, pp. 403-404.

Dorsoduro, il critico si sofferma a descrivere ogni quadro presente sugli altari della chiesa, riportando soggetto e autore, e talvolta anche un giudizio critico.⁴³⁸ La tavola di Matteo Ingoli occupava il primo altare sinistro che si incontrava entrando in chiesa. Nella parte alta dell'opera vi era raffigurata una croce tenuta da tre putti e due angeli in volo, mentre in basso erano rappresentati San Giovanni Battista, S. Francesco, il Beato Lorenzo Giustiniani e San Carlo.⁴³⁹ A destra dell'altare maggiore vi era un dipinto di mano di Baldassarre d'Anna, una delle sue opere migliori, sottolinea Boschini, raffigurante l'Annunciazione con un coro di angioletti e San Nicolò.⁴⁴⁰ Concorde al Martinoni, Boschini afferma che l'altare maggiore era occupato da una tavola di Alvise dal Friso, nipote di Paolo Veronese, raffigurante un *Noli me Tangere*, in cui di norma la Maddalena viene rappresentata inginocchiata ai piedi di Cristo apparsole sotto le spoglie di contadino.⁴⁴¹ Ai lati dell'altare maggiore vi erano due dipinti di Palma il Giovane, uno con raffigurato San Giacomo Apostolo e l'altro Sant'Andrea. Sempre dello stesso autore, sopra il volto dell'altare si trovava un'Annunciazione in cui comparivano la Vergine Maria e il Padre Eterno.⁴⁴² Boschini prosegue con la descrizione dell'altare a sinistra dell'altar maggiore, in cui era conservata una tavola sempre di Baldassarre d'Anna, giudicata dal critico come una "delle buone" dell'autore. Vi era raffigurata una Pietà, ovvero un Cristo morto tenuto in grembo dalla madre.⁴⁴³ Non viene poi specificata neanche da Boschini la collocazione dell'opera di Palma il Giovane, ritenuta dal critico "cosa rara", raffigurante Cristo in agonia in seguito all'orazione nell'orto, sostenuto da un angelo.⁴⁴⁴ Secondo Boschini il soffitto era decorato con la raffigurazione del *Paradiso terrestre*, sempre di Palma il Giovane, in cui comparivano molti Santi, mentre in chiaro-scuro ai lati dell'opera magna vi erano rappresentati i quattro Evangelisti e diverse storie del Vecchio Testamento, non specificate. Una cena di Cristo con gli Apostoli, della scuola di Tiziano, compariva infine sulla controfacciata della chiesa.⁴⁴⁵

⁴³⁸ Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura*. Venezia (Francesco Nicolini), 1674 pp. 75-76.

⁴³⁹ Ivi, p. 75

⁴⁴⁰ Ibidem

⁴⁴¹ Boschini 1674, p. 75-76

⁴⁴² Ivi, 76

⁴⁴³ Ibidem

⁴⁴⁴ Ibidem

⁴⁴⁵ Ibidem

Mentre la chiesa delle Convertite era intitolata alla Santa che per antonomasia fungeva da esempio per le donne pentite, la chiesa annessa al complesso delle Zitelle era dedicata a Santa Maria della Presentazione. Il modello mariano trovava perfetto riscontro nei valori virginali promossi dall’istituto, volto a preservare dal peccato giovani donne pericolanti, e la decorazione pittorica della chiesa fungeva da veicolo educativo per le ragazze accolte, che potevano confrontarsi con l’esempio di Maria Vergine proposto sull’altar maggiore, decorato da un dipinto di Francesco Bassano raffigurante la *Presentazione di Maria al Tempio*.⁴⁴⁶ Prima di analizzare la decorazione pittorica, nel caso delle Zitelle vale la pena soffermarsi sull’architettura della chiesa, che vanta di essere associata al nome di Andrea Palladio. Per la monumentale cupola con lanterna che la sovrasta, la chiesa delle Zitelle si impone tra le due ali laterali dell’istituto che si sviluppano a ferro di cavallo attorno all’edificio sacro, siglando simbolicamente il connubio tra assistenza sociale e pietà religiosa. La facciata a due ordini, con timpano a coronamento, è scandita da un’imponente trabeazione aggettante che definisce i due livelli dell’edificio, e si caratterizza in termini palladiani per una grande finestra termale al secondo livello. Sopra il timpano si dispongono simmetricamente due torri campanarie, che enfatizzano lo sviluppo verticale della chiesa fortemente accentuato dalla cupola e dalla lanterna (fig.120). La pianta centrale è un quadrato con gli angoli smussati e presenta tre altari principali. L’interno è articolato da una serie di pilastri corinzi che reggono una ricca trabeazione su cui si innesta la cupola (fig.121). L’impianto architettonico dell’interno è stato messo in relazione alle possibili funzioni musicali dell’edificio per la presenza dei coretti laterali inglobati nella struttura dell’ospizio, comunicanti con la chiesa, e per la particolare forma della pianta quadrata con gli angoli smussati su cui si imposta la cupola, in modo tale da fungere da cassa armonica.⁴⁴⁷ Per quanto riguarda l’edificazione della chiesa, i documenti archivistici portano a confermare la cronaca del Doglioni, secondo cui nel 1581 fu gettata la prima pietra dell’edificio, evento a cui partecipò anche la Signoria, il Doge Nicolò da Ponte e il Patriarca di Venezia Giovanni Trevisan.⁴⁴⁸ Nel 1582 infatti il senato

⁴⁴⁶ Aikema-Meijers 1989, p. 234.

⁴⁴⁷ Renzo Salvadori, “Le Zitelle: un’architettura di Andrea Palladio per la musica.” *Arte Documento* 9 (1996), pp. 80-83. Questa proposta troverebbe una certa consequenzialità anche nelle testimonianze documentarie, secondo cui l’istituto disponeva di una trentina di “cantore”, tra cui risultavano nel 1597 anche le Governatrici Andrianna Contarini e la sorella Marina Contarini Bernardo: *Ivi*, p. 82

⁴⁴⁸ Giovanni Nicolò Doglioni, *Historia Venetiana scritta brevemente*. Venezia (Damian Zenaro), 1598, p. 940

veneziano garantiva al cantiere delle Zitelle aiuti economici e armature supplementari concesse dalla fabbrica del Redentore.⁴⁴⁹ L'attribuzione palladiana risale alle aggiunte dello Stringa alla prima edizione di *Venetia citta nobilissima et singolare* di Francesco Sansovino (Venezia, 1581), che pur spendendo parole di lode per la nuova istituzione non menziona la chiesa.⁴⁵⁰ Nella riedizione del 1604 lo Stringa afferma che l'edificio sacro è stato realizzato su un modello fornito da Palladio, anche se eseguito dal Bozzetto - identificato dagli studiosi in Giacomo Bozzetto impegnato nel restauro di Palazzo Ducale dopo l'incendio del 1577 e morto nel 1583.⁴⁵¹ Dal libro contabile di Madonna Marina Bernardo appare che nel cantiere delle Zitelle, già nel periodo in cui fu ampliata la *casa da statio* di Gerolamo Venier, erano coinvolte maestranze attive all'Ospedaletto di Santa Maria dei Derelitti e al Redentore, tra cui Marchio "tagliapietra" e Stefano Paliaga. Inoltre, con i due precedenti cantieri palladiani sono rintracciabili diretti punti di contatto da parte dei neo dirigenti dell'istituto femminile e dei suoi finanziatori.⁴⁵² In particolare, la stessa governatrice delle Zitelle Marina Bernardo, precedentemente governatrice all'Ospedaletto, e la governatrice Lucrezia Priuli, figlia di Pietro Contarini e sorella di Giovan Battista Contarini, *presidente* dell'Ospedaletto nel 1573 e *deputato sopra la fabbrica* nel 1574, così come Gerolamo Andrusian, successore del Contarini come *deputato sopra la fabbrica*, e successivamente *cassiere* alle Zitelle.⁴⁵³ A questi si aggiungono il governatore delle Zitelle Agostino Barbarigo eletto *provveditore alla fabbrica* del Redentore nel 1576 insieme ad Antonio Bragadin, finanziatore delle Zitelle nel 1575, con un prestito di 196 ducati.⁴⁵⁴ Queste evidenze risultano significative per ricondurre la chiesa a

⁴⁴⁹ Tracy E. Cooper, *Palladio's Venice: architecture and society in a Renaissance Republic*. New Haven (Yale University Press), 2005, p. 282

⁴⁵⁰ "Non meno sono notabili le Zitelle, instituite da poco tempo in qua. Percioche alcune honoratis[sime] ge[n]tildonne, provedendo con religiosa cura a quelle povere fanciulle, che essendo orfane andavano vagabonde per la città, fondarono il luogo loro con ordine molto pio. Dove instrutte ottimamente da matrone elette a cotale officio, nella via del Signore, & provedute del vitto, s'essercitano nelle cose divine con salute dell'anime loro." Francesco Sansovino, *Venezia citta nobilissima et singolare*. Venezia (Iacomo Sansovino), 1581, c. 92r

⁴⁵¹ "È questa Chiesa fabricata sul modello del Paladio, ma fu fornita dal Bozetto": Francesco Sansovino- Giovanni Stringa, *Venetia citta nobilissima et singolare* [...] corretta, emendata e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M.D. R. Giovanni Stringa. Venezia (Altobello Salicato), 1604, p. 192r. Sul Bozzetto con relativa bibliografia Cooper 2005, p. 282

⁴⁵² Cooper 2005, pp. 282-285.

⁴⁵³ Cooper 2005, p. 283

⁴⁵⁴ Cooper 2005, pp. 282 e 285 e Martina Frank, "Il luogo delle Zitelle: segni e forme di un pensiero palladiano." In *Le Zitelle. Architettura, arte e storia di un'istituzione veneziana*. Ed. L. Puppi. Venezia (Albrizzi) 1992, p.101

una committenza filo palladiana e la sua esecuzione a maestranze già abituate a confrontarsi con il nuovo linguaggio architettonico, le quali potevano avere diretto accesso ai progetti di Palladio bocciati per il Redentore, tradizionalmente messi in relazione con la chiesa delle Zitelle.⁴⁵⁵ Nonostante l'edificio mostri rilevanti segni di innovazione, come la pianta centrale e la monumentale cupola, esso si rivela allo stesso tempo in rapporto con la tradizione veneziana delle chiese di primo Cinquecento, tra cui la chiesa dello Spirito Santo e quella di San Girolamo -poste alle Zattere pressoché di fronte alle Zitelle- che mostrano un coronamento a frontone e il cui prospetto è bipartito in due ordini sovrapposti, con una grande apertura al secondo.⁴⁵⁶ Queste caratteristiche rendono la chiesa delle Zitelle un edificio di raccordo tra la tradizionale espressione della *pietas* veneziana e le nuove tipologie ecclesiastiche sviluppate sul modello giudecchino, come la chiesa di San Trovaso, che presenta anch'essa due ordini sovrapposti e una grande finestra termale al secondo livello.⁴⁵⁷

La chiesa di Santa Maria della Presentazione si caratterizza per un programma iconografico principalmente incentrato sulla figura della Vergine Maria. Il sontuoso arredo artistico è frutto della committenza di prestigiosi benefattori, che a partire dagli anni Ottanta del Cinquecento fecero delle donazioni testamentarie per arricchire la decorazione della chiesa.⁴⁵⁸ Bartolomeo Marchesi, mercante di origine bergamasca, divenuto cittadino veneziano il 18 aprile 1580, si distingue tra i governatori dell'istituto per essere il committente della decorazione dell'altar maggiore della chiesa, dove, secondo le sue volontà testamentarie del 12 luglio 1583, avrebbe dovuto trovarsi una pala d'altare, realizzata "de consenso e voler" dei governatori e delle governatrici del pio luogo.⁴⁵⁹ Mentre rimane controversa la paternità della fabbrica dell'altar maggiore, attribuita dal Temanza al proto Jacopo Bozzetto, è oggi sicura l'attribuzione della pala monumentale che lo sovrasta, raffigurante la *Presentazione di Maria al tempio*, opera di Francesco Bassano, figlio di Jacopo da Ponte (fig.122). Il dipinto, dal formato verticale, si caratterizza per una scenografia semplice, impostata sulla scalinata architettonica popolata di numerose figure. Nella parte superiore della tela si distingue in abito chiaro la giovane Maria che sotto lo sguardo premuroso dei genitori, Anna e Gioacchino, ascende gli ultimi scalini del

⁴⁵⁵ Si tratta dei disegni RIBA XIV, 13-14-15-16: Cooper 2005, pp.283-285.

⁴⁵⁶ Frank 1992, p. 103

⁴⁵⁷ Frank 1992, p. 110.

⁴⁵⁸ Barbara Mazza, "Committenti e artisti nell'età delle riforme: l'arredo della chiesa di Santa Maria della Presentazione." In *Le Zitelle. Architettura, arte e storia di un'istituzione veneziana*. Ed. L. Puppi, Venezia (Albrizzi) 1992, p. 129-130.

⁴⁵⁹ Ivi, p. 130

tempio, recandosi al cospetto dei due vecchi sacerdoti. I restanti due terzi dello spazio della tela sono stati destinati alla raffigurazione dei committenti e delle personificazioni allegoriche della *Caritas* e del popolo ebraico. Bartolomeo Marchesi e la consorte Girolama Bonoma sono ritratti ai piedi della scala, sulla parte destra della tela, esattamente sotto Anna e Gioacchino, venendo proposti dal Bassano come la controparte contemporanea della coppia devota. Di fronte, alcuni uomini, recanti uccelli e cesti di uova, si distinguono come il popolo ebraico, assorto nelle proprie attività commerciali e incurante del sacro evento. Alla base del quadro sono raffigurate due personificazioni della *Caritas*: sotto il ritratto dei committenti, una donna reca in braccio un bambino, come classica espressione della *Caritas* romana, mentre la *Caritas* cristiana è simboleggiata da una donna inginocchiata a terra che stringe tra le braccia un fanciullo dai calzoni rossi, nel contempo allertata da un giovinetto della presenza di un viandante in abiti dimessi.⁴⁶⁰ L'attribuzione della pala a Francesco Bassano si deve al Ridolfi e sarà confermata da tutta la critica del Sei e Settecento.⁴⁶¹ L'altare sinistro della chiesa fu eretto su volontà del Procuratore di San Marco Federico Contarini quand'era ancora in vita, ma fu terminato dopo la sua morte (avvenuta nel 1613), secondo quanto disposto nel testamento redatto il 6 marzo del 1609. "Senza pompa alcuna" venne sepolto il Contarini ai piedi dell'altare, corredata da due lapidi celebrative. Quella di sinistra ne ricorda gli estremi cronologici, mentre quella di destra menziona la ricca collezione di pitture e antichità del Procuratore, successivamente per volontà testamentaria ceduta al nipote Domenico Ruzzini.⁴⁶² La decorazione pittorica e scultorea dell'altare ben si contestualizza entro il programma iconografico mariano che caratterizza la chiesa. L'altare è infatti decorato da una pala raffigurante *La Madonna col Bambino e San Francesco*, dipinto attribuito concordemente dalla critica all'Aliense, dove in primo piano a destra spicca il ritratto del Contarini in veste di Procuratore, su cui si direzionano gli sguardi premurosi del piccolo Cristo (fig.123).⁴⁶³ Colto in atteggiamento umile e devoto, Contarini rivolge lo sguardo all'osservatore, mentre San Francesco si inginocchia umilmente davanti alla Madonna in trono che tiene in braccio il Bambino. Faceva parte della decorazione dell'altare anche una lunetta in marmo opera di Jacopo Sansovino, nota come la *Madonna del Bacio*, conservata oggi alla Galleria Franchetti presso la Ca' d'Oro (fig.124). Il bassorilievo rappresenta la Vergine a mezzo busto, ritratta di

⁴⁶⁰ Ivi, p. 131.

⁴⁶¹ Ivi, p. 132.

⁴⁶² Ivi, p. 134.

⁴⁶³ Ibidem

profilo, mentre bacia sulla guancia il Bambino, posto in piedi sulla balaustra, ed intento ad abbracciare la madre, ricambiando l'amorevole gesto.⁴⁶⁴ L'altare di destra fu commissionato da Elisabetta Foppa, ricca benefattrice di famiglia lombarda. Per volontà testamentaria lasciò un ingente patrimonio alla Zitelle. Dal testamento redatto il 14 gennaio 1622 si apprende che l'altare, dove avrebbe dovuto trovarsi l'arca della benefattrice, venne eretto già il 14 marzo del 1610. Questo doveva essere dotato di un ricco arredo liturgico, costituito da "una croce d'argento con reliquie", "quattro candelieri di bronzo", ed una serie di tovaglie e vesti sacerdotali riccamente decorate. Sull'altare è posta una pala di Jacopo Palma, raffigurante *Cristo nell'Orto con i donatori Elisabetta e il fratello Pasquale Foppa* (fig.125). Nonostante il soggetto del dipinto si discosti dalla tematica mariana che contraddistingue la chiesa, si riscontrano caratteri di devozione comuni alle pale preesistenti, dove i devoti donatori compaiono raffigurati in atteggiamenti contemplativi. Mentre Elisabetta Foppa osserva con riverenza la scena sacra a mani congiunte, il fratello Pasquale si rivolge all'osservatore, indicandogli l'episodio sacro da contemplare.⁴⁶⁵ L'antifacciata della chiesa è decorata invece da un'opera di Pietro Ricchi, di grande impatto scenografico: *La Natività di Maria*, donata alla chiesa delle Zitelle nel 1672 dalla benefattrice Moceniga Mocenigo (fig.126). Insieme a questo "grande quadro", ella donò alla chiesa di Santa Maria della Presentazione altri due quadri "più piccioli", "et altri posti in chiesa", da identificarsi con le storie di Anna e Gioacchino, collocate sempre nell'antifacciata, e con la serie di dodici teleri che decorano le pareti della chiesa.⁴⁶⁶ *L'offerta gradita* e *L'annuncio dell'angelo a Gioacchino con l'incontro alla porta aurea* sono collocati rispettivamente a sinistra e a destra del portale dell'antifacciata. L'iconografia è riconducibile al vangelo apocrifo *Protovangelo di San Giacomo*, noto a partire dal XIII secolo dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine. Ne *L'offerta gradita* viene raffigurato Gioacchino che offre al sacerdote del tempio la propria donazione; *l'Annuncio dell'angelo a Gioacchino* viene raffigurato nel quadro di destra, sul cui sfondo si scorge l'incontro tra Anna e Gioacchino alla porta Aurea.⁴⁶⁷ I dipinti che decorano le pareti della chiesa rappresentano episodi tratti dal Vecchio e Nuovo Testamento e alcune allegorie. A partire dalla parete di destra si possono ammirare ancora oggi nella chiesa: *La personificazione della Carità*, *Elia nel deserto*, *La Resurrezione*, *La disputa nel tempio*, *Il Noli me tangere*, *La cena in Emmaus*, *Il miracolo della*

⁴⁶⁴ Mazza 1992, p. 135.

⁴⁶⁵ Ivi, 136-137.

⁴⁶⁶ Ivi, 137.

⁴⁶⁷ Ivi, 138.

*moltiplicazione dei pani e dei pesci, La Natività, L'Assunzione della Vergine, La Visitazione, Mosè che fa scaturire acqua dalle rocce ed infine La personificazione della Fede.*⁴⁶⁸ Attorno al 1760 venne inserito nell'arredo della chiesa il gruppo scultoreo di Gianmaria Morlaiter raffigurante *La Madonna del rosario con bambino*, posto allora sull'altare Contarini e oggi tra l'altare di sinistra e il presbiterio (fig. 127).⁴⁶⁹ Dall'analisi fin qui condotta, si deduce che l'istituto favoriva decorazioni pittoriche e scultore incentrate sulla tematica mariana ancora nel Sei e Settecento, secondo un principio di continuità con le precedenti disposizioni dell'istituto.

La Chiesa del Soccorso era intitolata a Santa Maria Assunta e fu consacrata solo nel 1609 dal vescovo di Chioggia Lorenzo Prezzato.⁴⁷⁰ La facciata è bipartita in due ordini sovrapposti, uno maggiore e uno minore, senza coronamento a timpano e solo con semplici aperture al primo livello (fig.128). Sono i disegni settecenteschi di Antonio Visentini (fig.129) a testimoniare l'aspetto originale della chiesa, a pianta rettangolare, con le aperture dei cori sopra e ai lati dell'altare. Si deduce che, come nel caso delle Zitelle, la casa era comunicante con la chiesa attraverso le aperure dei cori, dai quali le soccorse potevano partecipare alle messe senza uscire dalla loro residenza. Le sezioni dell'edificio mostrano gli interni ornati da una serie di pilastri corinzi che sorreggono una sontuosa cornice riccamente decorata (fig. 130). Simon Sorella può considerarsi il progettista del complesso, mentre Giovanni Grapiglia è più verosimilmente incaricato solo per il prospetto della facciata e la decorazione degli interni.⁴⁷¹ Lo confermerebbero anche i documenti: mentre Sorella supervisiona i pagamenti al "pozzer" nel 1592 e ai tagliapietre tra il 1593 e il 1599, Grapiglia definito "intagliador" viene pagato per i capitelli della facciata il 15 settembre 1593⁴⁷² ed è incaricato nel 1598 a registrare i

⁴⁶⁸ Ivi, 139

⁴⁶⁹ Ivi, 142.

⁴⁷⁰ Cicogna 1842, p. 412

⁴⁷¹ Frank 1992, p. 110. Simon Sorella, *proto della procuratia de supra*, fu supervisore dei lavori di rinnovo architettonico della cappella maggiore della chiesa di San Polo nel 1586: cfr. Jones 2020, pp. 231-264 e Jones 2013, pp. 218-235. Giovanni Girolamo Grapiglia, invece, dagli anni '70 del Cinquecento è coinvolto nella realizzazione di diversi monumenti funerari veneziani, tra cui quello del Doge Leonardo Loredan, eseguito subentrando al progettista Danese Cataneo deceduto nel 1572. Grapiglia sarà successivamente collaboratore di Baldassare Longhena e del padre Melchisedeck: cfr. Hopkins 2006, pp. 135, 154-155, 253: Frank 2004, pp. 7-8, 324, 437; Sponza 2001, pp. 192-199.

⁴⁷² IRE, SOC D 7 c. 5r, 18v, 115r e 120r (15 settembre 1593)

pagamenti per “*smaltar*” la chiesa, per “*due pitture*” e per “*il volto*” dell’altare.⁴⁷³ Dal *Libro delle spese fate nella Fabricha del Soccorso* è possibile rintracciare i diversi interventi pittorici ed artistici eseguiti dall’Istituto nel corso dei secoli. I primi pagamenti noti per la decorazione della chiesa sono quelli del 1596, quando il 12 gennaio vennero riscossi dal pittore Benedetto Caliari 21 ducati “*al conto del quadro dell’altare*” (fig. 131). Nei mesi di marzo, maggio e settembre vennero pagati al Caliari ulteriori 31 ducati, che sommati ai primi 21, determinarono il prezzo finale della pala, pagata in tutto ducati 52.⁴⁷⁴ Sempre nel libro di conti dell’istituto viene segnalato nel 1599 l’acconto di un ducato dato al pittore Giuseppe Solari per un piccolo quadretto presente in chiesa.⁴⁷⁵ Il quadro del “*volto*” dell’altare, commissionato nel 1598, fu oggetto di un intervento da parte di un certo pittore “*nasco*” il 16 novembre del 1600, per il quale l’artista venne pagato 8 ducati.⁴⁷⁶ L’opera venne probabilmente ridipinta, e la cornice indorata, secondo una pratica messa in atto dall’istituto anche nel secolo successivo, quando diversi “*indoradori*” furono chiamati a ridorare le cornici dei quadri.⁴⁷⁷ Due eventi degni di nota si segnalano attorno al 1702: l’8 settembre erano stati ordinati due quadri ovali da porsi sulle pareti vicine alla porta della chiesa, decorati “*con historie sacre et figure piccole*”⁴⁷⁸, mentre il 31 dicembre il confessore carmelitano dell’Istituto Fra Silvestro Foresti dona un’opera per l’altare della chiesa -non è specificato nel registro se si trattò di una scultura o di una pittura.⁴⁷⁹ Le opere presenti in chiesa furono presto sottoposte ad interventi di restauro e sistemazione. Nel 1710 un tal Gasparo Vechia viene citato per “*haver acomodato due quadri*”.⁴⁸⁰ Anche l’arredo della chiesa fu sottoposto a delle nuove decorazioni: nel 1729 vennero pagate al pittore Francesco Miari L. 174 per dipingere i banchi e indorare i profili degli armadi, così come quelli del quadro della Beata Vergine Maria.⁴⁸¹ Allo stesso modo, due anni dopo, nel 1731, il pittore Pietro Ormesini fu pagato L. 105 per dipingere “*i pare’ dell’audio e*

⁴⁷³ IRE, SOC D7 c. 5r

⁴⁷⁴ IRE, SOC D7 c. 120r. Si tratta della pala raffigurante la *Madonna col Bambino, Maria Maddalena e alcune soccorse* conservata oggi alle Gallerie dell’Accademia di Venezia. Sul dipinto: Sandra Moschini Marconi, *Gallerie dell’Accademia di Venezia. Opere d’arte del secolo XVI*. Roma (Istituto Poligrafico dello Stato), 1962, p. 80, Nr. 134.

⁴⁷⁵ IRE, SOC D7 c. 6r

⁴⁷⁶ IRE, SOC D7 c. 6v

⁴⁷⁷ Vedi infra

⁴⁷⁸ IRE, SOC B 7, c. 99r

⁴⁷⁹ IRE, SOC B 7, c. 99v

⁴⁸⁰ IRE, SOC D17 c. 239r

⁴⁸¹ IRE, SOC D 124 c. 54v

la porta d'ingresso".⁴⁸² L'anno 1731 risulta importante non solo per il rinnovo della decorazione degli arredi, ma anche per un nuovo allestimento delle pitture presenti in chiesa, infatti vennero commissionati per la sacrestia e l'ingresso ben dodici quadri, pagati L. 98 al pittore Domenico Fontana.⁴⁸³ Sul finire del Settecento si registrano altri interventi di sistemazione delle opere presenti in chiesa: nel 1785 vennero pagate L. 132 al pittore Carlo Gasperi per aver "acomodato li quadri" e sempre nello stesso anno vengono riscosse L. 86 dall' "intagliador" Pietro Fortuni per aver incorniciato le opere. L'anno successivo, nel 1786, sarà l' "indorador" Antonio Rossi l'incaricato a indorare le "soaze", ovvero le cornici, di tutti i quadri.⁴⁸⁴ È conservato poi presso l'archivio IRE di Venezia, nel fondo SOC C9, l'inventario della Chiesa del Soccorso datato 1726, grazie al quale è possibile ricostruire la decorazione pittorica della chiesa a quella data.⁴⁸⁵ Il Governatore *Cassiero* della Congregazione Marco Pianetti il 1° maggio del 1726 stabilisce la necessità di stilare un inventario per far fronte allo stato d'abbandono in cui si trovava la chiesa. Con il titolo di "*Deputatio sopra la chiesa*" sarebbero stati scelti due tra i Governatori, cui sarebbe stato affidato l'incarico di stilare un inventario che censisse numero e peso degli argenti, tutte le suppellettili, e gli indumenti presenti in chiesa. I *Nobil Homeni* Domenico Minelli e Antonio Generini furono i due nominati e si impegnarono nel loro compito, dando alla luce l'inventario il 10 maggio 1726. Curiosamente, già a questa data, non si trovava più in chiesa, sull'altare maggiore, la pala eseguita dalla bottega dei Caliari e pagata dalla Congregazione a Benedetto nel 1596. Al suo posto era collocata un'altra opera, di cui non è riportato l'autore, raffigurante la *Vergine con il Bambino*. L'opera era ornata da decorazioni metalliche applicate sulla tela. Si trattava di una *mezzaluna* d'argento applicata ai piedi della Madonna e di due *coronette* di rame di piccole dimensioni poste in capo al Bambino e alla Madonna. La mezzaluna citata ai piedi della Vergine porterebbe a identificare il dipinto con l'*Immacolata concezione* attribuita a Jacopo Amigoni, che decora tutt'oggi l'altare maggiore della chiesa (fig.132).⁴⁸⁶ Ai lati dell'altare si trovavano due quadri, uno con raffigurato *Sant'Antonio* e l'altro *San Giuseppe*. Sotto di questi sono censiti altri due quadri in tela "*bislonghi*" con la rappresentazione di *San Francesco* in uno, e nell'altro *Santa Maria Egiziaca* e un santo eremita non identificato. Non viene specificata

⁴⁸² IRE, SOC D 124 c. 80v

⁴⁸³ IRE, SOC D 124 c. 81r

⁴⁸⁴ IRE, SOC D 64 c. 4r

⁴⁸⁵ Cfr. Appendice documentaria, Documento 2

⁴⁸⁶ Aikema-Meijers 1989, p. 247.

l'iconografia del quadro posto sopra l'altare con raffigurata l'*Istruzione dell'Indulgenza*. Sopra due nicchie presenti in chiesa erano inoltre affissi due quadri in tela, con cornice nera, raffiguranti *Le Anime del Purgatorio* e *La Beata Vergine tra gli angeli*. Nella parete destra della chiesa, illuminato da una lampada in ottone, vi era un quadro con la *Madonna, San Giovanni, la Maddalena, angeli e Sante*, incorniciato da una cornice dorata, mentre nella parete sinistra vi era un quadro raffigurante *La Resurrezione di Cristo* e altre figure. Inoltre si trovavano sei quadri con la raffigurazione della *Beata Vergine*, insieme ad altri sei con diverse figure, che nell'inventario non vengono specificate. Sempre nella parete di sinistra, verso l'altar maggiore, c'erano altri due quadri, uno raffigurante la *Vergine con il Bambino* e l'altro *Santa Teresa*. Nel confessionale si trovava un quadro in cornice nera, decorata d'oro, raffigurante sempre la *Beata Vergine*. In sagrestia erano posti poi diversi quadri: una tavola con la *Madonna, il Bambino, San Giuseppe, San Giovanni Battista e Santa Caterina*, dotata ancora della propria cornice autentica, così come un altro piccolo dipinto in tela raffigurante la *Madonna Addolorata, San Giovanni e la Maddalena*, e un altro con la *Madonna e il Bambino*. Il ritratto di un religioso francescano insieme a un canonico era incorniciato da una semplice cornice nera, mentre un'*Ultima cena* aveva una cornice colorata decorata con fiori dorati. Un quadro in cornice dorata riportava poi i nomi dei governatori della Pia Casa. Infine un altro quadro in cornice nera aveva annotati le *mansonerie e mansonari* che celebravano in chiesa. A fronte di questa testimonianza, evidentemente la chiesa del Soccorso fu soggetta a degli riallestimenti, dal momento che la letteratura artistica seicentesca della città di Venezia attesta una decorazione pittorica precedente differente. Oltre a menzionare la pala veronesiana posta sull'altare maggiore⁴⁸⁷, Marco Boschini, ne *Le Minere della Pittura* prosegue la trattazione della decorazione interna della Chiesa del Soccorso con la descrizione delle "tavole" affisse alle pareti, raffiguranti, quella di sinistra, "*Christo morto in braccio alla Madre con le Marie, San Giovanni Evangelista, e diversi Angeli*", mentre a destra, "*Christo risorgente, con Angeli e Soldati*." Boschini dà indicazioni anche sull'autore di queste due opere,

⁴⁸⁷ "La tavola dell'altare è di Carletto, figlio di Paolo; & evvi la B. Vergine sopra le nubi; & a basso diverse Donne di gentil presenza; & in lontananza alcune altre, che laorano, alludendo alla condizione di quelle Donne, che ivi vanno a ricovrarsi, per cause legitime; essendo quella Casa un refugio de' tribulati." Marco Boschini, *Le Minere della pittura*. Venezia (Francesco Nicolini), 1664, p. 375.

attribuite al “*Nejittlingher*”, da identificarsi con Michele Neydlinger di Norimberga.⁴⁸⁸ Infine Boschini attribuisce alla mano di “*Gioseffo Enzo*”, meglio conosciuto con il nome tedesco Joseph Heintz, una serie di quadretti sparsi in chiesa raffiguranti la vita di Cristo e Maria.⁴⁸⁹

Dalla decorazione artistica sopravvissuta nella chiesa di Santa Maria della Presentazione alle Zitelle e dalle testimonianze fornite dalla letteratura topografica veneziana sulla decorazione pittorica della chiesa delle Convertite si deduce una certa consequenzialità tra le scelte iconografiche promosse dagli istituti e le relative finalità assistenziali. La tematica mariana favorita alle Zitelle trova completa rispondenza nella categoria di donne, giovani e vergini, accolte nell’istituto, così come la titolare delle Convertite Santa Maria Maddalena, principale protagonista della decorazione pittorica della chiesa, rispecchia la casistica delle peccatrici pronte a redimersi entrando nel monastero. Considerate queste evidenze, sia la decorazione seicentesca del Soccorso, sia quella settecentesca, risultano nel loro complesso non strettamente riconducibili alla tipologia di donne ricoverate nell’istituto e alle sue caratteristiche assistenziali. Questo perché la dedicazione della chiesa all’Assunta comporta la promozione di un programma iconografico principalmente incentrato sulla figura della Vergine. Costituisce un’eccezione la pala veronesiana (fig. 131), che coniuga la tematica mariana con la raffigurazione delle soccorse, facendo diretto riferimento alle donne accolte all’istituto, ma come di seguito vedremo, l’inserimento di Maria Maddalena nel dipinto insinua alcune criticità rispetto alle caratteristiche della Pia Casa. L’opera⁴⁹⁰ raffigura in alto, adagiata su un trono di nubi e circondata da putti alati, la Madonna con in braccio il Bambino, che

⁴⁸⁸ Non è nota nessuna opera dell’artista, registrato a Venezia nella fraglia dei pittori dal 1685 al 1700: a tal proposito si veda Elena Favaro, *L’arte dei pittori a Venezia e i suoi statuti*. Firenze (Olschki) 1975, p. 157, 201, 209, 215.

⁴⁸⁹ Boschini 1664, p. 376.

⁴⁹⁰ La critica sei e settecentesca non è concorde nell’attribuzione del dipinto, ricondotto alla mano dei fratelli Gabriele e Carletto Caliari da Ridolfi e Martinoni, mentre Boschini e Zanetti riconoscerebbero l’esecuzione del solo Carletto. Cfr. Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell’arte*. Venezia (Giovan Battista Sgava), 1648, vol. 1, p 341; Francesco Sansovino- Giustiniano Martinoni, *Venezia città nobilissima et singolare*. Venezia (Stefano Curti), 1663, p. 265; Marco Boschini, *Le Minere della pittura*. Venezia (Francesco Nicolini), 1664, p. 375; Antonio Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*. Venezia (Pietro Bassaglia), 1733, p. 354. Dai documenti conservati nel *Libro delle spese fate nella Fabricha del Soccorso*, come già evidenziato, si registrano nel 1596 diversi pagamenti al fratello di Paolo, Benedetto Caliari, evidenza che ha portato la critica contemporanea ad avanzare una nuova attribuzione per l’opera: cfr. Aikema-Maijers 1989, pp. 84 e 245.

rivolge lo sguardo verso un gruppo di donne inginocchiate. Risalta una donna anziana vestita in abiti scuri, che ne indicano lo stato vedovile. In linea con le descrizioni dell'abbigliamento delle vedove fornita da Cesare Vecellio negli *Habiti antichi et moderni* del 1590, l'anziana indossa un velo di lino sopra il capo che scende fino alle spalle.⁴⁹¹ Questa figura femminile è stata identificata con la *Reverenda Madre* Laura Caravella, priora del convento nel 1582 e nel 1585, e defunta nel 1592.⁴⁹² L'abbigliamento vedovile è coerente con l'identificazione proposta da Ellero, dal momento che Laura, figlia di Girardo Bonazza, già nel primo testamento del 1587 si dichiara vedova di Giacomo Caravella.⁴⁹³ Le giovani, vestite anch'esse in abiti contemporanei, sono colte in diversi atteggiamenti. Quella posizionata all'estremità destra del quadro è in procinto di togliersi i gioielli che ne adornano l'acconciatura. La giovane al centro del gruppo si è già spogliata degli oggetti preziosi, ormai abbandonati a terra, ed è ritratta in una posa di devozione, con la mano al petto e lo sguardo rivolto verso l'alto in direzione della Maddalena. Posizionata in cielo sotto la Madonna e riconoscibile dal vaso di unguento posto alla sua destra, la Maddalena tende il braccio verso le giovani inginocchiate, intente a convertirsi: abbandonando le vane glorie mondane, rappresentate dai gioielli, le donne seguono l'esempio della Maddalena, che intercede per loro nei rispetti della Vergine. Sotto la Maddalena, vengono raffigurate entro un edificio porticato diverse giovani donne, alcune a mani congiunte, in preghiera, altre intente in diverse faccende. Queste giovani possono far riferimento alle donne della Pia Casa del Soccorso, la cui giornata era scandita da attività domestiche e momenti di preghiera.⁴⁹⁴ La presenza della Maddalena nel quadro si delinea problematica alla luce degli obiettivi assistenziali promossi dall'istituto, che dava ricovero non solo a donne “*di mal fare*”, ma anche alle adultere, e in generale a tutte le donne “*cadute nel peccato della carne*”. In questo contesto, Maria Maddalena poteva far riferimento solo a parte delle ricoverate: o alle ex prostitute, o a quelle donne che a conclusione della loro riabilitazione morale decidevano di entrare nelle Convertite. Certamente la conversione della Maddalena poteva essere afferente il percorso di rinnovamento spirituale intrapreso nella casa dalle soccorse, tuttavia il modello penitenziale a lei tradizionalmente associato non trova

⁴⁹¹ “*Portano queste Vedove un velo di bisso, & le vecchie lo portano di lino sopra del capo, il quale scende loro sopra le spalle*”: Cesare Vecellio, *De gli habit antichi et moderni di diverse parti del mondo libri due*. Venezia (Damian Zenaro), 1590.

⁴⁹² Ellero in Venezia 1990a, *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento* p. 180.

⁴⁹³ AsVe, *Notarile Testamenti*, Notaio Gerolamo Secco, b. 1192, n. 427.

⁴⁹⁴ Cfr. Appendice documentaria, Documento 1: *Modo di viver di tutta la Casa*.

riscontro nelle regole della Pia Casa, dove la compassione verso le ricoverate e la comprensione del loro passato doveva guidare le azioni educative e caritative della congregazione e in primis della *Madre*.⁴⁹⁵ Al Soccorso la presenza della Maddalena doveva risultare straniante anche all'osservatore storico; non deve essere un caso che le fonti che presentano il quadro non si soffermano ad identificare la Santa.⁴⁹⁶ Considerata quindi l'estraneità della Maddalena nel contesto del Soccorso, si può avanzare l'ipotesi che il dipinto non sia frutto di una volontà specifica della committente, ma che l'ideazione iconografica sia stata affidata dalla Pia Casa alla bottega dei Veronese senza avanzare specifiche richieste. Gli *Haeredes* di Veronese furono probabilmente i soli ideatori dell'opera. Scelsero un motivo straniante rispetto alle finalità dell'istituto ma in ogni caso spendibile nel contesto assistenziale femminile nel periodo del disciplinamento controriformistico. Riproponendo le parole di Giuseppe Ellero: “*Gli Haeredes Pauli sono probabilmente gli autonomi creatori di questa invenzione, ancora tutta coloristica e fantasiosa di un soggetto che doveva ricordare nello stesso tempo lo sforzo rinascimentale della cortigiana e l'ambiguo spiritualismo della controriforma sospeso tra la compassione verso i corpi e la salvezza delle anime*”.⁴⁹⁷

A questo punto è lecito chiedersi se il Soccorso, prima della commissione della pala veronesiana, avesse potuto disporre di una decorazione più attinente ai propri obiettivi assistenziali, senza contaminazioni iconografiche desunte dagli altri istituti, come il caso della

⁴⁹⁵ Cfr. Appendice documentaria, Documento 1: *Capitolo della Madre della casa del Soccorso*

⁴⁹⁶ “*E nella Chiesa del Soccorso fecero ancora questi valorosi fratelli la Vergine sopra le nubi, sotto la quale sono inginocchiate alcune lascive donne, che depongono le gemme, e gli ornamenti; altre più lontane stanno a sedere sotto a porticati intente in vari lavori, per fuggire l'otio cagione de' disordinati affetti onde si nutre Amore*”: Ridolfi 1648, vol. 1, p 341. “*Nella Tavola dell'Altare fecero Carlo, e Gabrielle Caliari figliuoli di Paolo, la Vergine sopra le Nubi, sotto la quale stanno alcune lascive Donne, inginocchiate, che depongono i loro ornamenti di gioie, & ori. Altre più lontane stanno a sedere sotto a portichi, intente in vari lavori per fuggir l'otio*”: Sansovino-Martinoni 1663, p. 265. “*La tavola dell'altare è di Carletto, figlio di Paolo; & evvi la B. Vergine sopra le nubi; & a basso diverse Donne di gentil presenza; & in lontananza alcune altre, che laorano, alludendo alla condizione di quelle Donne, che ivi vanno a ricovrarsi, per cause legitime; essendo quella Casa un refugio de' tribulate*”: Boschini 1664, p. 375. “*La tavola dell'Altare con N. Signora sulle nubi, ed abbasso molte donne è opera di Carletto Caliari figlio di Paolo*”: Zanetti 1733, p. 354. “*In Santa Maria del Soccorso La tavola dell'altare con la Madonna nell'alto e sul piano alcune donne ginocchioni è bella opera di Carletto, molto simile nella maniera a quella del Padre*”: Antonio Maria Zanetti, *Della Pittura veneziana, e delle opere pubbliche de' Veneziani maestri, libri cinque*. Venezia (Giambatista Albrizzi), 1771, p. 269.

⁴⁹⁷ Ellero in Venezia 1990a, *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, p. 60.

Maddalena, evidentemente tratta dal contesto delle Convertite. La peculiarità del Soccorso nel panorama assistenziale veneziano era quella di reintegrare le peccatrici nella società, prospettando loro un matrimonio, o reinserendole nella precedente vita matrimoniale, e in questo senso la pala veronesiana non è rispondente ai tratti distintivi dell'istituto. Il ciclo Buckingham, invece, risponderebbe pienamente alle caratteristiche originarie e originali del Soccorso, in primis potendo far riferimento in termini generali a tutte le donne accolte attraverso la figura di Agar. La tela raffigurante *Agar e Ismaele nel deserto* esplicita la condizione primaria delle soccorse, ovvero l'abbandono e la mancanza di una tutela maschile⁴⁹⁸ Agar, concubina di Abramo, ripudiata dalla figura patriarcale, ed emarginata nel deserto, avrebbe potuto rappresentare al meglio la condizione sociale e anche spirituale delle ricoverate. Dalle trattazioni teologiche analizzate, si evince infatti che nelle diverse interpretazioni cinquecentesche Agar è espressione del peccato, dei diletti carnali, e della sensualità contrapposta alla ragione, ma allo stesso tempo anche destinataria della misericordia divina che conduce alla salvezza per grazia di Dio. Tale ambivalenza, ricercata da Veronese nella postura e nell'abbigliamento della donna, si presta ad essere associata alla casistica delle donne accolte nella Pia Casa del Soccorso, ovvero peccatrici, adultere o prostitute, in generale donne soggette al peccato del desiderio carnale, le quali, dimostrandosi volenterose a intraprendere un percorso riabilitativo all'interno dell'istituzione, avrebbero potuto guadagnare non solo la salvezza sociale, rappresentata da una nuova vita coniugale, ma anche la salvezza spirituale, grazie alla guida della madre e dei padri responsabili del loro rinnovamento religioso. La compassione era il motore della congregazione, che doveva considerare queste donne peccatrici come figliole di Gesù Cristo "secondo la carne".⁴⁹⁹ Alla luce di questa espressione, la presenza di Agar nel ciclo risulterebbe del tutto pertinente rispetto alla filosofia caritativa dell'istituto: non solo questa protagonista biblica diventa strettamente associabile alle donne del Soccorso "per definizione", dal momento che San Paolo e i teologi presentano Agar come progenitrice di Ismaele "secondo la carne", e quindi

⁴⁹⁸ Cfr. Appendice documentaria, Documento 1, *Capitolo 10, Qualità di quelle, che devono esser accettate nel Soccorso*: "non accettino quelle, che non mostrano havere pentimento et dolore della loro mala vita passata, et gran desiderio di esser indricciate nella via della salute. Ma quelle solamente, le quali come s'è detto di sopra per esser senz'altra custodia non possono se non per questa strada uscire, ò stare fuori dal peccato."

⁴⁹⁹ Cfr. Appendice documentaria, Documento 1, *Capitolo della Madre della casa del Soccorso*: "et ricordandosi, che tutte sono ricomprate nel sangue di Gesu Christo nostro Signore le haverà molto nel core, come se li fossero figliole secondo la carne"

espressione dei diletti carnali, ma la donna macchiata, rivelatasi allo stesso tempo prediletta della grazia divina in virtù del soccorso salvifico dell'angelo, riconduce alla casistica delle soccorse “salvate” dall'istituto, che dovevano essere considerate nella casa “*quel che hora sono per gratia di Dio*”.⁵⁰⁰ Stando quindi alle Regole, la rigenerazione morale delle ricoverate si qualifica come un processo in divenire. In particolare, il percorso di rinnovamento intrapreso dalle donne nell'istituto viene figurato con la metafora della strada: l'obiettivo era che le soccorse si allontanassero dal peccato, indirizzate nella via della salvezza.⁵⁰¹ Risulta affine a queste parole la raffigurazione di *Lot con le figlie in fuga da Sodoma*, che si profila come un possibile raccordo tra la condizione del peccato rappresentata da Agar e il cammino verso la salvezza delle giovani donne, prese per mano dall'angelo in sembianze umane e guidate non solo lontano dalla città di Sodoma, ma anche dall'incesto avvenuto nella grotta, ad indicare in termini metaforici l'allontanamento dal peccato. In diversi punti delle Regole viene presentata la dimensione spirituale del soggiorno al Soccorso, dove le donne sarebbero state nutriti non solo *corporalmente*, ma anche *spiritualmente*.⁵⁰² Questa enunciazione riconduce alla contrapposizione tra *acqua corporale* e *acqua spirituale* proposta dai predicatori e dai commentatori del passo evangelico con protagonista la Samaritana. L'esempio della *Samaritana al pozzo* poteva prospettarsi illuminante per il percorso di rinnovamento nella fede delle ricoverate: come la Samaritana presentata da Veronese, le soccorse potevano avvicinarsi progressivamente al messaggio cristiano, allentando la propria titubanza per diventare seguaci della parola evangelica. Il concetto di nutrimento spirituale invocato nelle Regole è direttamente riconducibile non solo al passo del vangelo di Giovanni messo in scena da Veronese, ma anche alla correlazione rintracciabile sul piano delle letture teologiche tra i

⁵⁰⁰ Cfr. Appendice documentaria, Documento 1, *Ivi*: “*Cerchi [la Madre] di vestirsi di una certa compassione verso le Soccorse considerando quello, che sono state, et quel che hora sono per gratia di Dio*”

⁵⁰¹ Cfr. Appendice documentaria, Documento 1, *Capitolo 10, Qualità di quelle, che devono esser accettate nel Soccorso*: “*non accettino quelle, che non mostrano havere pentimento et dolore della loro mala vita passata, et gran desiderio di esser indricciate nella via della salute. Ma quelle solamente, le quali come s'è detto di sopra per esser senz'altra custodia non possono se non per questa strada uscire, ò stare fuori dal peccato.*”

⁵⁰² Cfr. Appendice documentaria, Documento 1: *Capitolo 8, Instituto e natura di quest'opera: “Et il soccorso che se le da [alle donne] è il metterle in questa casa, dove siano cibate non solo corporalmente, ma spiritualmente, et indricciate nella via del timor di Dio, sin tanto che la divina providenza coll'industria de Governatori dimostri modo che possino senza peccato viver fuori da questa casa, la onde i Governatori e Governatrici in tutte le cose del governo di questa opera, habbiano l'occhio di non partirsi da p.to instituto.”*

dipinti raffiguranti *Agar e Ismaele nel deserto*, *Rebecca e la Samaritana al pozzo*. La giornata delle soccorse, come abbiamo visto, era scandita da lavoro e momenti di preghiera, ma anche da occasioni di approfondimento di tematiche religiose. Ogni giorno a tavola le donne erano chiamate ad ascoltare la lezione spirituale, mentre la mattina potevano leggere libri devoti e confrontarsi con la *Madre* dopo la lettura.⁵⁰³ I dipinti di Veronese si sarebbero prestati a visualizzare gli episodi narrati nelle sacre scritture e le letture teologiche ad essi sottese, costituendo un veicolo di insegnamento per le ricoverate. Inoltre, gli esempi virtuosi della Bibbia proposti nelle tele da Veronese avrebbero favorito l'assimilazione dei “*costumi cristiani*”, che le soccorse dovevano dimostrare di far propri.⁵⁰⁴ Il ciclo di Veronese sarebbe stato infatti adeguato per mostrare alle donne devoti modelli femminili cui conformarsi, esempi di donne virtuose tratte dalla Bibbia, rappresentative di virtù coniugali (Rebecca), come fedeltà, castità (Susanna) e obbedienza (Ester). Abbiamo visto che nella casa potevano essere ammesse non solo le donne che si erano pentite sinceramente del loro adulterio e del loro passato malfamato, ma anche quelle che dimostravano di volersi ricongiungere pacificamente con il marito.⁵⁰⁵ Oltre il pentimento, era necessario dimostrare quindi una disposizione d'animo conveniente al ricongiungimento coniugale. Per loro, e per tutte le donne destinate ad un nuovo matrimonio, poteva essere di buon esempio Rebecca, proposta dai predicatori come modello per le maritate, e rappresentata da Veronese nel momento in cui si cinge dei gioielli regalati dal servo di Abramo, a simboleggiare la dote data in dono alle spose. Inoltre, Susanna ed Ester avrebbero fornito ulteriori modelli muliebri cui ispirarsi per una giusta interazione con l'universo maschile. L'obbedienza rappresentata da Ester e la

⁵⁰³ Cfr. Appendice documentaria, Documento 1: *Modo di viver di tutta la Casa*: “et nel resto del tempo della mattina parte si leggerà qualche libro spirituale da chi vorrà la madre, parte si passerà con silentio, et parte si potrà anco spendere in ragionar di cose spirituali, et edificatione del Signore... [...]...et dopo sentate a tavola staranno con ogni modestia ascoltando la lettione Spirituale”

⁵⁰⁴ Cfr. Appendice documentaria, Documento 1: *Capitolo della Madre della casa del Soccorso*: “[La Madre] Procurarà, che [le ricoverate] nel Soccorso siano divote, et timorose d'iddio, et honeste, et che piglino costumi da Christiani.

⁵⁰⁵ Cfr. Appendice documentaria, Documento 1: *Capitolo 10, Qualità di quelle, che devono esser accettate nel Soccorso*: “Delle donne maritate quelle solamente si accettino le quali già sono fuori di casa di loro mariti in stato pure di peccato colle altre conditioni, che si sono dette di sopra. Et queste si ritenghino nel soccorso sin tanto che li mariti siano disposti di ripigliarle, et se alcuna fosse ostinata in non voler ritornare co'l marito ben disposto si mandi fuor di casa: tal che quest'opera non sia occasione di disunire, ò tener disunito il matrimonio; ma di cavare le anime dal peccato, et riunire i matrimoni.”

castità di Susanna erano tra le virtù più conformi alla vita matrimoniale auspicata per le soccorse una volta dimesse dall’istituto. Infine, per associare il ciclo veronesiano alla Pia Casa del Soccorso, è centrale la presenza dell’*Adultera*, caduta nel peccato della carne, ma redenta grazie alla misericordia divina. Questa protagonista del Vangelo, oltre ad essere perfettamente riconducibile alle adultere accolte nella casa, poteva fungere da modello per tutte le donne del Soccorso. Attraverso questo esempio tutte le ricoverate avrebbero potuto ricondurre la propria esperienza da peccatrici ad una delle testimonianze più rivelatrici del Vangelo, trovando facilmente una via spirituale per avvicinarsi agli altri esempi di fede.

Alla luce delle affinità riscontrate tra i soggetti femminili del ciclo Buckingham e gli ordini della Pia Casa del Soccorso, rimarrebbe da spiegare perché il l’opera pittorica non venne accolta nel suo contesto d’origine. Le riflessioni che seguiranno devono necessariamente rimanere sul piano delle ipotesi, tuttavia alcune testimonianze documentarie, in parte edite, in parte inedite, risultano significative per essere messe in relazione con la possibile committenza del ciclo veronesiano e il successivo destino. È possibile che il ciclo sia stato commissionato agli albori della nascita del Soccorso nel 1580 in previsione di una sede stabile, dove avrebbe potuto fungere da decorazione, o per la sala di rappresentanza, o per la chiesa del complesso.⁵⁰⁶ Il protrarsi della precarietà residenziale della pia opera, che abbiamo visto prolungarsi fino agli anni Novanta, può aver spinto i committenti, in un momento successivo, a vendere i dipinti, o comunque a proporli sul mercato.

Tra i numerosi benefattori coinvolti al Soccorso e le diverse personalità di padri gesuiti impegnati nell’ente, sarebbe difficile individuare con certezza il nome del possibile committente di Paolo Veronese se non fossero noti gli studi di Maurizio Sangalli, che già sul finire degli anni Novanta del Novecento, esaminando i rapporti tra la Repubblica di Venezia e la Compagnia di Gesù nel campo dell’educazione religiosa e laica, mette in luce le relazioni intercorse tra i padri gesuiti e alcuni patrizi veneziani. In particolare, per l’ambito storico-artistico è di rilevante importanza la proposta di Sangalli di identificare in Contarina Cavalli una benemerita della compagnia che predilige l’anonimato, in stretto contatto con il padre

⁵⁰⁶ Considerate le dimensioni dei dipinti, diversi studiosi di Veronese hanno ipotizzato che il ciclo fosse stato concepito per una grande sala, in cui con ogni probabilità sarebbe stato collocato in posizione rialzata, come decorazione a fregio, visto il punto di vista ribassato che caratterizza le composizioni. Pallucchini 1963-64, pp. 117-120; Gould 1967, pp. 123-127.

Ludovico Gagliardi, e finanziatrice delle spese per il soffitto dell'Umiltà eseguito, come noto, da Paolo Veronese.⁵⁰⁷ Gli studiosi del pittore non si sono finora imbattuti nelle ricerche attorno a questo nome ed è quindi sembrato significativo farlo non solo per colmare la lacuna, ma anche per evidenti punti di contatto con le più problematiche carte del Soccorso, che citano nel 1586 donazioni da “*persona che non vuol essere nominata*”.⁵⁰⁸

Il testamento di Contarina Cavalli⁵⁰⁹, redatto il 18 Aprile 1593 presso il notaio veneziano Giovanni Battista Franco, pur non risultando significativo per delineare i rapporti della nobildonna veneziana con i gesuiti, consente di tracciare una prima panoramica attorno alla figura di questa importante benefattrice dell'ordine a Venezia. Contarina Cavalli è figlia di Marino Cavalli, uomo politico e diplomatico veneziano, vissuto tra il 1500 e il 1573.⁵¹⁰ Il 9 settembre del 1551 Contarina si era sposata con Pietro Malipiero di Marco.⁵¹¹ Egli non viene citato nel testamento della donna, che, come vedremo, già nel 1571 si dichiara vedova. Come suo esecutore testamentario viene nominato il *messer* Agostino Salotti.⁵¹² Contarina destina nel testamento cinquanta ducati ad ogni nipote -Loredana Cavalli, Giustiniana Malipiero, Lucrezia Venier e Contarina Bragadin- affinché possano farsi una veste “*da corotto*” da indossare, probabilmente, in occasione del funerale della donna.⁵¹³ Al nipote Marino Cavalli, ambasciatore di Savoia e figlio del fratello Zuanne, lascia ipotecati fino al suo ritorno in patria duecento ducati, a cui andavano a sommarsi altri cento destinati a lui e al fratello Federico. Una quantità sostanziosa di denaro, ben cento ducati, erano indirizzati alle Zitelle, affinché con quella somma si provvedesse a sposare una sola delle fanciulle ospitate nella casa. Dopo aver specificato di non voler lasciare nulla al fratello Antonio, il quale, a detta della Cavalli, non aveva alcun tipo di necessità, Contarina afferma di voler lasciare tutto il rimanente dei

⁵⁰⁷ Sangalli 1999, p. 170 n. 132. Sui dipinti di Paolo Veronese: Pignatti-Pedrocco 1995, vol. I, Cat. Nr. 95-97, pp. 130-133.

⁵⁰⁸ IRE, SOC D2, c, 13v. La donazione è interamente trascritta in Appendice Documentaria: cfr. Documento 3

⁵⁰⁹ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 4.

⁵¹⁰ Su Marino Cavalli Achille Olivieri, DBI, *ad vocem*.

⁵¹¹ AsVe, *Contratti*, L. 11, p. 62.

⁵¹² Si apprende dal testamento della cognata del Salotti, Andriana Corbelli, che il marito Domenico, Agostino e Alessandro, libraio in Lione, erano fratelli e originari di Firenze. Cfr. Appendice Documentaria, Documento 5

⁵¹³ “*Corotto*” o “*Gramaglia*”: Abito lugubre, veste di lutto che portasi per onoranze dei morti. Definizione in Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*. [Venezia, Giovanni Cecchini, 1856]. Ristampa anastatica: Firenze (Giunti Martello), 1983, p. 200

suoi beni mobili e stabili a una sconosciuta Madonna Cecilia Celestina, la quale viene pregata di lasciare qualche cosa anche a Madonna Malipiera, appellata “*zovene de casa*”.⁵¹⁴ Come “*residuaria*” della Cavalli Celestina compare in una serie di scritture contabili redatte da Agostino Salotti “*manu propria*”, dove sottoscrive delle ricevute di denaro precedentemente avuto in carico con la commissione di cambiarlo nelle *piazze* più convenienti.⁵¹⁵ Cecilia Celestina, citata nei documenti anche come *Zezilia Zilestina*, era in contatto anche con gli altri membri della famiglia Cavalli dopo la morte di Contarina, che deve essere avvenuta tra il giugno e il novembre del 1593.⁵¹⁶ Nel 1594 vengono registrate da Celestina le spese sostenute per la lavorazione di un *tornaletto*, ovvero un copriletto, per Contarina Cavalli. La pregiata manifattura, secondo le volontà della cognata di Contarina Cavalli, Donata Tron, moglie del fratello Zuanne, era destinata al figlio Marino Ambasciatore in Savoia.⁵¹⁷ Indagare in modo approfondito la figura di Cecilia Celestina potrebbe chiarire quali erano le diverse proprietà terriere della Cavalli cedute a Celestina tramite l’eredità e anche come vi erano annessi gli interessi dei gesuiti. Da una missiva del padre gesuita Ludovico Gagliardi, datata 11 maggio 1598, si evince che Cecilia Celestina, probabilmente defunta, lascia in eredità ai gesuiti alcune terre affittate ai fratelli contadini Da Muse.⁵¹⁸ Si tratta di proprietà terriere ubicate nel trevigiano, che risultano in affitto ai fratelli Zuanne, Antonio ed Andrea Da Muse su concessione di Contarina Malipiera, cioè la nostra Contarina Cavalli, almeno fin dal 1582.⁵¹⁹ È probabile quindi che Contarina avesse affidato in eredità alla Celestina i suoi beni stabili e mobili affinché la donna li gestisse privatamente per poi lasciarli in eredità ai gesuiti. Non è chiaro perché Contarina nel testamento non lasci direttamente i suoi beni ai Padri della Compagni di Gesù, con i quali era in rapporti, in qualità di benefattrice, almeno dai primi anni Sessanta del Cinquecento.

⁵¹⁴ Considerata questa ultima dicitura è probabile che Celestina fosse una donna famigliare alla Cavalli, alla quale era sottoposta la più giovane Malipiera, che verosimilmente era una semplice inserviente.

⁵¹⁵ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 6 cc. 2 e 4

⁵¹⁶ Risale infatti al giugno 1593 la ricevuta di incasso del Salotti in cui si dichiara *commissario* della Cavalli, mentre in data 10 novembre dello stesso anno compare *Zezilia Zilestina* la beneficiaria di ingenti somme di denaro destinate al cambio internazionale tramite il Salotti. Cfr. Appendice Documentaria Documento 6 cc. 2, 3 e 4

⁵¹⁷ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 7

⁵¹⁸ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 8

⁵¹⁹ AsPd, Gesuiti, b. 21, cc. 1r-7v

Dalle relazioni ufficiali dei padri gesuiti, difficilmente si evincono i nomi degli importanti donatori dell'ordine. Nell'*Informazione della casa professa di Venetia* -stesa probabilmente attorno al 1582 dal padre Benedetto Palmio- si ricorda la “*grandissima cura et sollecitudine*” che “*alcuni devoti utriusque sexus*” manifestano a sostegno delle opere dei padri presenti in laguna:

*Sono i nostri in questa Città per grazia del Sig.re in boniss.° credito et opinione; il che ben lo mostra l'amorevolezza della Sig.ria, che ogni anno da di limosine 20 carri di legne- 20 stara di grano. 50 D.ti at altri favori secondo le occorrenze, come fanno anco altri devoti utriusque sexu, li quali et in dare quanto possono, et in cercare, et procurare con grand.ma cura, et sollecitu.ne per i bisogni della Casa, molto si affaticano. Il che massime si sperimenta adesso nella Fabb.ca che si vuol far sopra il magazzino, per la qual già son stati portati altri centinaia di scudi.*⁵²⁰

Allo stesso modo nella relazione intitolata *Della Casa di Venetia*, datata gli inizi degli anni Ottanta⁵²¹, si fa riferimento all'operato dei devoti nel periodo della peste del 1576:

*Si trova amorevolezza et liberità singolare d'alcuni devoti utriusque sexu non solo in par quanto ponno, ma in cercar anco, et procurare, nel tempo della Peste si vidde la Carità grandiss.a, poiché alc.° persone continuamente hebbero cura della Casa quanto era infetta provedendo d'ogni cosa, et l'elemosine all' hora più tosto crebbero, et in ogni caso d'Infermità d'alcun Pare i Fratello di Xasa mostrano grandiss.a cura, et sollicitudine non solo nel dar Cibi et aiuti temporali, ma anco facendo orationi, discipline et digiun per ottenere la sanità.*⁵²²

⁵²⁰ ARSI, Ven 117, c. 143r

⁵²¹ Datata agli inizi degli anni Ottanta: cfr. Mario Zanardi, “I domicilia o centri operativi della Compagnia di Gesù.” In *I Gesuiti e Venezia. Momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù*. Atti del convegno di studi. Ed. M. Zanardi. Padova (Gregoriana Editrice), 1994, p. 107, n. 47

⁵²² ARSI, Ven 117, c. 145r

Tuttavia è proprio in questo tipo di documenti che si profila il ruolo significativo delle donne nelle committenze artistiche a favore della Compagnia di Gesù. Nello specifico, nella relazione intitolata *Della Casa di Venetia* si menziona la volontà di tre gentildonne veneziane di donare alla chiesa dell'Umiltà un ricco tabernacolo, che sarebbe costato circa seicento scudi:

*Ultimamente tre Gentildonne vogliono far il Tabernac° che costerà intorno seicento scudi, et non vogliono che altre persone vi ponghi la mano, et così tutta la Chiesa è stata fabricata, et ornata di elemosine.*⁵²³

Si aggiunge un'ulteriore testimonianza nella successiva *Informazione della casa professa di Venetia*, da cui si evince che una gentildonna molta devota alla compagnia non solo elargì sostanziose elemosine per la sistemazione della casa professa, ma che commissionò anche a Paolo Veronese i dipinti che decoravano il soffitto della chiesa dell'Umiltà:

*Alli hora havuti i d° Magazzini, convertessimo tutta l'habitat.ne, del Coll° nella chiesa, che adesso habbiamo,; et nei magazzini accomodassimo li habitat.ne che godiamo con l'elemosine, che largam.te ci diede una Gentildonna molto divota alla Nostra Compagnia, la quale anc.ra fece il soffitto della Chiesa, et tutte le altre spese servissero per accomodare la chiesa, et l'habitat.ne, sostentando ancora per molto tempo la casa; et l'istessa dette quasi 7/mi ducati per accrescere l'entrate di Pad.a ma non stati convertiti nella Fabb.ca del Coll°, cosa poco utile a d°Coll°.*⁵²⁴

Si tratta con ogni probabilità di Contarina Cavalli, come supposto da Maurizio Sangalli⁵²⁵, perché nell'*Informatione* viene specificato che la donna aveva anche donato una somma ingente, circa settemila ducati, per accrescere le entrate del Collegio gesuitico di Padova. Questo dato trova riscontro tra le carte conservate presso l'archivio dei Gesuiti a Roma, dove è conservato il documento che attesta una donazione al Collegio di Padova di oltre 5224 ducati da parte di Contarina Cavalli, vedova di Pietro Malipiero, tra il 1563 e il 1565.⁵²⁶ La scrittura,

⁵²³ Ibidem

⁵²⁴ ARSI, Ven 117, c. 141r

⁵²⁵ Sangalli 1999, p. 170 n. 132.

⁵²⁶ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 9

data 1571, menziona anche una donna, appellata “*carissima compagna*”, di nome Cecilia. Si tratta probabilmente di donna Cecilia Celestina, nominata “*residuaria*” nel testamento del 1593, a cui ogni anno sarebbero stati destinati 26 ducati, frutto dei proventi del Collegio. Dopo la morte di Celestina, i ducati sarebbero andati al Collegio di Padova, o a quello di Venezia, qualora nel frattempo fosse stato istituito.

È una lettera, per ora inedita, di Ludovico Gagliardi, inviata il 19 maggio 1581 al cardinale di Santa Prassede a Roma, a testimoniare ancora il ruolo fondamentale di Contarina Cavalli quale *benefattrice singolare* della Compagnia.⁵²⁷ La donna viene definita *amita*, cioè zia⁵²⁸, di Federico e Marino Cavalli, cosa che risulta anche dal testamento sopra analizzato. Prima di soffermarsi sul ruolo centrale di Contarina, Gagliardi afferma che tutta la famiglia Cavalli è da ritenersi molto importante per il sostegno dato alla Compagnia. Da una corrispondenza sempre di Ludovico Gagliardi si evince che il gesuita era incaricato di occuparsi delle epigrafi da apporre sulla tomba della nobildonna, sepolta all’Umiltà. La lettera è datata 5 ottobre 1594, quindi è da presumersi che la morte di Contarina sia avvenuta attorno a quella data.

Bologna P. Lud.co Gagliardi 5 ottobre 1594

*De sopra quella sepoltura di quella Gentildonna, molto devota si servino
queste parole abbreviate Contar.a de Caballi sie requiescit in Domo, ce ne
contentiamo, parendoci meritevole come VS se ne anderà in esempio.*⁵²⁹

Considerato il ruolo di primo piano di Contarina Cavalli a sostegno delle opere della Compagnia di Gesù a Venezia, e considerando il fatto che il suo contributo economico rimane anonimo nelle relazioni ufficiali dei gesuiti, è probabile che sia lei la “*persona che non vuol essere nominata*” di cui si fa menzione nei documenti di cassa del Soccorso: per conto dei padri della compagnia di Gesù, il 10 aprile del 1586 venivano offerti all’istituzione da “*persona che non vuol essere nominata*” duecento ducati da utilizzarsi esclusivamente per l’acquisto

⁵²⁷ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 10

⁵²⁸ “*Amia*” (dal latino *Amita*) Zia, sorella del padre o della madre. Definizione in Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*. [Venezia, Giovanni Cecchini, 1856]. Ristampa anastatica: Firenze (Giunti Martello), 1983, p. 31.

⁵²⁹ Arsi Ven 31, c. 110v. Il documento è già citato in Sangalli 1999, p. 170-171, n. 132.

della casa destinata alle soccorse, che fino ad allora alloggiavano in sedi provvisorie.⁵³⁰ Nell'ottica della possibile commissione del ciclo veronesiano, questa donazione al Soccorso risulta altrettanto significativa, perché la cifra elargita sarebbe stata destinata esclusivamente all'acquisto della casa, dove le tele di Veronese avrebbero potuto finalmente trovare collocazione. Se sembra allora verosimile che il ciclo di Paolo Veronese della collezione Buckingham con raffigurate donne del Vecchio e Nuovo Testamento fosse stato concepito per la decorazione dalla Pia Casa del Soccorso, è possibile proporre il nome di Contarina Cavalli quale potenziale committente dell'insieme, dal momento che la stessa benefattrice dei gesuiti risulta già committente dei dipinti da soffitto di Paolo Veronese destinati alla chiesa gesuitica di Santa Maria dell'Umiltà.

Se l'ipotesi della commissione del ciclo da parte di Contarina Cavalli può risultare nel complesso valida, bisognerebbe soffermarsi sulle motivazioni che spingono la gentildonna a optare per la vendita dell'opera. Sicuramente, come già affermato, la precarietà residenziale dell'istituto, ma c'è un altro fattore da prendere in considerazione alla luce dello stretto legame di Contarina Cavalli con la Compagnia di Gesù a Venezia. Le motivazioni della vendita possono essere legate alle titubanze dell'ordine dei gesuiti di proseguire il loro impegno pastorale e caritativo negli enti assistenziali femminili veneziani. Dalle corrispondenze inedite conservate presso l'archivio ARSI di Roma, si evince che sul finire degli anni Ottanta i gesuiti dimostrano una certa diffidenza nei confronti dell'assistenza femminile, nonostante risultassero apprezzati gli sforzi del Padre Benedetto Palmio, impegnatosi nel 1588 a dare "bon ordine" alle Zitelle stilando le *Costituzioni*:

Verona. Al P. Giovan Battista Carminata Vis.re 20 febbraio 1590

[...]

Delle congregazioni di donne, non sappiamo come sia tanto cresciuta la Cura, che tenghino i nostri, poi che sino all'anno 88, quando il P. Benedetto Palmio era Vis.re Iscrivendo che vi persuasero le nostre const..ni et egli mi scrisse che ci haveva posto bon ordine, VR veda con ogni prudenza et destrezza

⁵³⁰ IRE, SOC D2, c. 13v Cfr. Appendice documentaria, Documento 3

*moderare questi intrichi risoli alla Compagnia et pericolosi, et certo mi
meraviglio come siano stati permessi, sin qui da tanti Sup.ri.*⁵³¹

Già nel 1589, dalla sede centrale dell'ordine viene sollecitato l'allontanamento dei padri dalle congregazioni femminili presenti in laguna:

Venezia 1589

Al medesimo Vis.re (Padre Giobbe Carminita di Forlì) a 2 di Ottobre 1589

*La messa che li Nostri vanno talvolta a dire in casa di quelle persone divote è cosa vecchia, con tutto ciò V.R. intenda chi era Provinciale al cui tempo ciò s'introdusse ma non però pare necessario vi vada sempre il P. re anzi quanto più suavemente se ne possono ritirare i nostri sarà meglio, come anco da tante Congreg.ni di Donne, quali V.R. doverà circoncidere quanto potrà senza far novità, poi che sono poco conforme al nostro Instituto, né mancheranno altri religiosi che vi potranno attendere, e pigliarne la Cura.*⁵³²

In concomitanza di queste comunicazioni ulteriormente scoraggianti, è possibile che Contarina Cavalli avesse deciso di vendere il ciclo, che non arrivò così mai a destinazione presso la Pia Casa del Soccorso. A questo punta sembra significativo citare il nuovo documento reperito presso l'Archivio di Stato di Modena, la lettera inviata dal Duca di Ferrara a Charles Croy in merito all'offerta di alcune pitture, datata maggio 1589, e analizzata al prossimo capitolo.⁵³³ Che i Cavalli avessero potuto scegliere il Duca Alfonso II d'Este come mediatore per la vendita delle proprie opere non sembra affatto inverosimile, dal momento che già il padre di Contarina, Marino Cavalli, e il fratello Sigismondo, erano, secondo la descrizione del diplomatico fiorentino Cosimo Bartoli, “*anima et corpo del Duca di Ferrara*”.⁵³⁴ La testimonianza del Bartoli è datata 2 giugno 1572. Non è tuttavia impossibile che un rapporto

⁵³¹ ARSI VEN 31, c. 37v

⁵³² Arsi, Ven 31, c.31r

⁵³³ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 11

⁵³⁴ Judith Bryce, *Cosimo Bartoli (1503-1572): The Career of a Florentine Polymath*. Genève (Librairie Droz S.A.), 1983, pp. 120-121.

così stretto non si fosse protratto nel tempo, coinvolgendo anche gli altri membri della famiglia Cavalli che nel 1589 erano ancora in vita. Per esempio la stessa Contarina.

Dalla lettera del padre gesuita Ludovico Gagliardi⁵³⁵ si evince che tutta la famiglia Cavalli era sostenitrice della compagnia a Venezia e, come tale, nel 1589 può aver agito a tutela degli interessi famigliari, offrendo il ciclo di Veronese al Duca d'Este affinché lo proponesse in vendita a qualche mecenate con cui era in contatto. A quella data la Casa del Soccorso non aveva ancora trovato una sede stabile, e quindi la prospettiva di poter adornare l'istituto con l'opera di Veronese era sicuramente lontana. Inoltre, la famiglia, a stretto contatto con il padre Ludovico Gagliardi, poteva essere stata avvisata in anticipo delle nuove inclinazioni dell'ordine, che di lì a poco avrebbe ufficialmente caldeggiato l'allontanamento dei padri gesuiti dalle congregazioni veneziane volte all'assistenza femminile.

⁵³⁵ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 10

5 Nuove fonti per la storia del collezionismo

5.1 Charles de Croy e la corte d'Este: scambi artistici e intellettuali

Per delineare il contesto in cui venne accolta la serie veronesiana ed avanzare nuove riflessioni sulla possibile storia collezionistica dei dipinti, si rivela una fonte di primaria importanza, per le notizie che vi sono contenute, un'opera letteraria dal carattere encyclopedico, dedicata dal noto letterato umanista, Justo Lipsio, al primo collezionista dei dipinti veronesiani, Charles de Croy. Si tratta del famoso scritto intitolato *De Bibliothecis Syntagma*, edito ad Anversa nel 1602 presso la stamperia di Jan Muret.⁵³⁶ Questo testo si presenta come un trattato sulla storia delle biblioteche antiche e funge da manuale guida per l'istituzione di una raccolta libraria ex novo.⁵³⁷ L'opera venne concepita dal letterato fiammingo durante il regno illuminato del Croy, che a partire dagli anni Novanta del Cinquecento si era impegnato in lavori di rinnovo e abbellimento della città di Lovanio.⁵³⁸ L'arricchimento del castello di Heverlee con nuove raccolte d'arte e di libri stava alla base della dedica del Lipsio, che intendeva persuadere il sovrano mecenate a fondare e allestire una ricca biblioteca regia che non solo fosse degna dell'Università della città di Lovanio, ma anche al servizio dei suoi accademici.⁵³⁹ Il costante

⁵³⁶ Quest'opera fu stampata unitamente alla *Dispunctio notarum Mirandulani codicis ad Cornelium Tacitum*, in cui Lipsio si difendeva dalle critiche mosse contro la sua opera su Tacito stampata a Lovanio alla fine degli anni Settanta: cfr. Thomas Hendrickson, *Ancient libraries and Renaissance Humanism. The De Bibliothecis of Justus Lipsius*. Leiden, Boston (Brill) 2017, p. 40.

⁵³⁷ Diego Baldi, *De Bibliothecis Syntagma di Justus Lipsius: l'apice di una tradizione, l'inizio di una disciplina*. Roma (ISMA) 2017, pp. 26 e 164.

⁵³⁸ Ibidem et Ivi, pp. 61,63, 167, 169-170. Sui lavori di ristrutturazione della città di Lovanio si veda anche Jan Papy "The Use of Contemporary and Medieval Sources in the History of Louvain of Justus Lipsius (1574-1606): The *Lovanium* (1605) as a case of Humanist Historiography." *Lirias* (29-2002), pp. 45-62.

⁵³⁹ Nella dedica del *De Bibliothecis* Lipsio definisce Charles Croy il "Lucullo" dei Paesi Bassi, quale possessore di una grande biblioteca, in parte ereditata dal bisnonno George Hallewyn.

interesse dimostrato dal Duca per l'ampliamento della propria collezione, insieme alla puntuale definizione degli spazi del castello, raccolto tra numerosi giardini, rese sempre più tangibile la realizzazione del progetto culturale ambito dal Lipsio, che traeva la sua più alta ispirazione dal Museo Alessandrino.⁵⁴⁰ La presenza di un centro di potere, che rendesse fruibile il proprio patrimonio culturale per accogliere eruditi da tutto il mondo, sembrava concretizzare un progetto ideale, mettendo a profitto, allo stesso tempo, un patrimonio immobile, che sarebbe valso alla sorella di Croy il matrimonio con la più potente casata degli Arenberg.⁵⁴¹ La dedica a Croy contenuta nel *Syntagma* è rilevante per capire le ambizioni culturali del letterato e il contesto in cui venne accolta la serie di Veronese. Nel 1602 Heverlee, che Lipsio intende evidentemente come accademia suburbana rispetto all'Università, aveva cambiato volto per merito di quel mecenate, principe del Sacro romano impero, e cavaliere del Vello d'oro, che nella dedica del *Syntagma* viene descritto come il più sensibile tra i nobili delle Fiandre.⁵⁴²

È in questo contesto che i dipinti di Veronese arrivarono a destinazione, ad una data imprecisata che si colloca con una buona probabilità tra il 1590 e il 1613. Sicuramente il 1613 è il termine *ante quem* per l'arrivo dei dipinti, poiché a questa data sono elencati nell'inventario del castello di Beaumont redatto un anno dopo la morte di Charles Croy, nel 1613.⁵⁴³ Per il termine *post quem* i nuovi documenti reperiti all'Archivio di Stato di Modena permettono di vagliare l'ipotesi che i dipinti di Veronese fossero arrivati a Lovanio prima del 1602, o quantomeno che la loro immissione nella collezione del principe fosse prevista già prima di questa data. Come ricorda lo stesso Lipsio nel *Syntagma*, edito nel 1602, il principe di Aarcshot, a quella data, aveva già dato impulso al suo spirito collezionistico, mettendo a

Secondo quanto dichiarato dallo stesso Lipsio all'editore Jan Moretus, Lipsio sperava che la biblioteca potesse venire donata all'Università: cfr. Hendrickson 2017, pp. 61, 164 e 167.

⁵⁴⁰ Nel capitolo XI del *Syntagma*, Lipsio invita Charles Croy e i sovrani contemporanei ad emulare i sovrani tolemaici, argomentando l'importanza del Museo di Alessandria quale modello di riferimento per il rinnovamento culturale, considerata l'importanza fondamentale della biblioteca che vi aveva sede: cfr. Hendrickson 2017 p. 28.

⁵⁴¹ Daan Van Heesch, "Art, Knowledge and Representation. The collections of Charles of Croy", in Lovanio 2018, *Arenberg*, pp. 193-199.

⁵⁴² Hendrickson 2017, pp. 165-166.

⁵⁴³ Alexandre Pinchart, *Archives des Arts, des Sciences et des Lettres: documents inédits*. Vol.I, Grand (Imprimerie et Lithographie De L. Hebbelynck), 1860, pp. 158 e ss.

profitto i suoi capitali in un'importante raccolta eterogenea.⁵⁴⁴ Se all'inizio della dedica il principe viene fin da subito ricordato come grande collezionista di medaglie e di libri, verso fine dedica il letterato lascia intendere che l'interesse collezionistico di Croy si era spinto aldilà dell'investimento letterario e numismatico, affermando esplicitamente di tralasciare altre cose (*“alia et interiora”*), magnifiche e degne di un principe (*“magnifica et te Principe digna”*), che sarebbero state esposte in un momento successivo.⁵⁴⁵ Allo stato attuale dei documenti reperiti, non si può dire con precisione quali fossero le decorazioni presenti all'interno della collezione del principe nel 1602, tuttavia è da notare la scelta lessicale, che distingue questi ornamenti chiamati *“interiora”*, dalle altre *“opere”* (libri e monete) con cui il Duca aveva arricchito il castello di Heverlee.⁵⁴⁶ È lecito intendere queste *“interiora”* come opere d'arte, con le quali il Duca avrebbe potuto *“ornare”* (trad.) le sedi dell'Università, ed è altrettanto degno di nota che già nel 1589 siano documentabili dei contatti con la corte d'Este in merito a *“delle pitture”*.⁵⁴⁷ Il destinatario della missiva inviata dal Duca d'Este nell'ultimo di maggio del 1589 non viene specificato, ma potrebbe essere con buona probabilità Charles Croy e non il padre Philippe, visto che ulteriori documenti testimoniano contatti e scambi tra Charles e Alfonso II: In un'altra lettera datata 20 giugno 1588, infatti, Charles si dichiara servitore del Duca di Ferrara, prestandosi a fare un servizio al Duca nei Paesi Bassi, dopo aver ricevuto una lettera in data 13 giugno da un agente milanese non specificato.⁵⁴⁸ Non si può stabilire di che natura fossero uffici e favori, testimoniati anche in una missiva di due anni successiva, tuttavia i documenti sono importanti per evidenziare come intercorsero rapporti tra il duca Alfonso II d'Este e Charles Croy ancora prima della morte del padre Philippe avvenuta nel 1595.⁵⁴⁹

⁵⁴⁴ Dopo averlo paragonato al romano Lucullo per il tipo di mecenatismo, Lipsio prosegue: *“Non indignare, Illustrissime Princeps, cum illo componi: vera aestimatione, inter raros magnosque fuit: bellis victoriisque in florente aetate celebris: et mox inclinante, ad quietem et ad se inclinavit, id est animum et studia coluit, atque opes in praesentium ac posteriorum delectationem sive usum impendit.”* Baldi 2017, p. 213.

⁵⁴⁵ *“Omitto alia et interiora, quae augendo vel ornando huic Athenaeo cogitas: magnifica et te Principe digna, sed in tempore magis promenda.”* Ivi p. 214.

⁵⁴⁶ *“Inter varios autem secessus, Heuriam, Academiae nostrae hoc suburbanum, elegis: et eam magnificis, ut dixi, operibus, quid nisi in artium ingeniorumque praecipue usum, adornas? Audeo dicere”* Ivi p. 213.

⁵⁴⁷ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 11.

⁵⁴⁸ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 12a

⁵⁴⁹ Cfr. Appendice Documentaria, Documento 12b. Per la data di morte di Philippe Croy nel 1595: Aurenhammer 1999, p. 153.

Nel primo documento in analisi, la lettera inviata da Alfonso II al Croy nell'ultimo di maggio del 1589, il Duca di Ferrara afferma di non aver visto personalmente le pitture offerte al Duca di Aarschot, non potendo riferire al suo corrispondente “né la grandezza, né la qualità loro”; è quindi probabile che si tratti di pitture non conservate a Ferrara, ma prelevate da un altro centro. Con ogni probabilità non si tratta delle pitture appartenenti al lascito di Ippolito d'Este conservate a Roma, divise tra le collezioni del Quirinale e villa d'Este, perché fin dal 1587 Alfonso II aveva incaricato l'agente Ercole Estense Tassoni di stilare un inventario e di portare a Ferrara le pitture migliori.⁵⁵⁰ Alfonso II è evidentemente a conoscenza dell'interesse collezionistico del suo destinatario, presso il quale, come scritto, erano già in uso simili ornamenti prima del 1590, specificando inoltre come i dipinti “Appresso di lei”, “in cotante parti” (intendendo qui probabilmente “in diversi luoghi”) avrebbero potuto trovare una sede degna dove essere collocati.

Indagare la figura di Lipsio è di rilievo non solo per tracciare i limiti cronologici entro cui i dipinti arrivarono a Lovanio, ma anche per definire un contesto culturale pronto alla ricezione delle opere di Veronese. Dopo il viaggio in Italia, avvenuto tra il 1569 e il 1571, Lipsio intrattenne numerosi rapporti epistolari con intellettuali italiani. La *peregrinatio academica* a Roma, a fianco del cardinale Antoine Perrenot de Granvelle, ministro di Carlo V e Filippo II, fu decisiva per la sua produzione letteraria grazie all'incontro con importanti accademici. In questa occasione non solo conobbe Fulvio Orsini, bibliotecario e conservatore presso i Farnese, ma anche altri importanti letterati, tra cui il veneziano Paolo Manuzio e Guglielmo Sirleto, bibliotecario della Biblioteca Vaticana, grazie al quale poté avere accesso a preziosi manoscritti.⁵⁵¹ Come ha evidenziato Diego Baldi, fu il *Bibliothecis* di Orsini il precedente letterario che funse da modello per il *Syntagma* del Lipsio, in primis come fonte per la storia delle biblioteche latine, ma anche per l'ordinamento tassonomico che lo contraddistingueva, comune anche ad un'altra opera di Orsini, le *Imagines*.⁵⁵² La serie veronesiana, che catalogava soggetti femminili del Vecchio e Nuovo Testamento, avrebbe trovato buon riscontro nella nuova atmosfera culturale di Lovanio. È da evidenziare un altro importante contatto del Lipsio,

⁵⁵⁰ Carmelo Occhipinti, “Materiali per la storia delle quadrerie estensi: Ippolito II D'Este, le sue delizie e un Raffaello a Tivoli.” In *Delizie Estensi: architetture di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*. Ed. F. Ceccarelli e M. Folin. Firenze (Olschki), 2009, pp. 373- 385.

⁵⁵¹ Baldi 2017, p. 12

⁵⁵² Ivi, pp. 11-17

risalente sempre agli anni del viaggio in Italia, ovvero il legame accademico e di altalenante amicizia con il letterato francese Marc'Antonio Moreto. Marc'Antonio Moreto era allora al servizio del cardinale Ippolito d'Este, presso cui soggiornò nella villa di Tivoli dal 1559 sino all'anno di morte del cardinale, avvenuta nel 1572.⁵⁵³ Interesse comune dei due letterati, nonché principale argomento delle loro passeggiate a Tivoli, furono le opere di Tacito. Secondo la divisione moderna in *Annales* e *Historiae* queste furono edite da Lipsio per la prima volta nel 1574 a Lovanio con dedica a Charles Croy.⁵⁵⁴ L'edizione del Lipsio fu la causa di una controversia con Moreto, che si risolse gradualmente nel corso degli anni '90 grazie alla mediazione dell'editore Plantin.⁵⁵⁵ La ragione del contenzioso fu l'edizione critica di Tacito edita da Lipsio nel 1574, che aveva incluso note e considerazioni del Muretus, senza citarlo. Il francese aveva infatti pronto fin dal 1564 un commento alle opere dello storiografo classico, e ne condivise il contenuto con Lipsio durante il suo soggiorno romano.⁵⁵⁶ Le conseguenze di questa diatriba accademica si rivelano particolarmente interessanti per scoprire una sorgente carsica per la ricerca veronesiana, che coinvolge un personaggio di non secondo interesse culturale nella "repubblica delle lettere" del tempo. Per onorare la memoria del francese, suo mentore romano, ricordandone le passeggiate nella villa di Tivoli, Lipsio compone in memoria di Marc'Antonio Mureto *De Recta Pronunciatione Linguae Latinae*, edita nel 1586 ad Anversa, presso l'editore Plantin, e contemporaneamente a Leida presso F. Raphelengius, con dedica a Sir Philip Sidney, ritratto da Veronese nel 1574.⁵⁵⁷ L'inglese faceva parte del circolo di studiosi dell'università di Leida, dove Lipsio risiedette dal 1578 al 1591, in qualità di professore, ricoprendo anche la carica di rettore dell'Ateneo.⁵⁵⁸ È probabile che in questa circostanza Sidney, venuto in contatto con Lipsio, avesse potuto raccontare al maestro della sua esperienza italiana di quattro anni precedente, iniziata nel 1573, ovvero del suo grand-tour

⁵⁵³ Mark P. Morford, *Stoicks and Neostoicks : Rubens and the circle of Lipsius*. Princeton (Legacy Library), 1991, p. 56.

⁵⁵⁴ C. Cornelii Taciti *historiarum et annalium libri qui exstant*. Antuerpiae, ex officina Christophori Plantini, anchitypographi Reguj, 1574. Baldi, Op.cit., p. 8.

⁵⁵⁵ Cfr. Morford 1991, p. 59.

⁵⁵⁶ Ibidem

⁵⁵⁷ Nella dedica Lipsio loda Sidney come "la brillante stella di Britannia": cfr. Jan Adrianus van Dorsten, *Poets, Patrons and Professors: Sir Philip Sidney, Daniel Rogers and the Leiden Humanists*. Leiden (University Press); Oxford (Oxford University Press), 1962, p. 121. Sul ritratto: Michelangelo Muraro, "Un celebre ritratto: Sir Philip Sidney a Venezia nel 1574 sceglie Veronese per farsi ritrarre." In *Nuovi studi su Paolo Veronese*. Ed. M. Gemin, Venezia (Arsenale), 1990, pp. 391-396.

⁵⁵⁸ Baldi 2017, p. 9.

che lo condusse prima a Padova, soggiornando poi dal 23 Febbraio alcuni giorni a Venezia, dove posò per il ritratto fatto da un certo “*Paolo Da Verona*”.⁵⁵⁹ Secondo van Dorsten l'incontro di Sidney con Lipsio risalirebbe già al 1577, quando il giovane letterato passa per Bruxelles per raggiungere la corte imperiale, facendo tappa a Lovanio, qui probabilmente introdotto a Lipsio dall'amico Daniel Rogers.⁵⁶⁰ Oltre che da Veronese, Sidney fu ritratto anche da un certo Master Abondius, translitterato in Hondius.⁵⁶¹ Si tratta probabilmente di Jodocus Hondius o di un suo parente, che doveva avere stretti legami con Venezia, dal momento che a suo nome sarà pubblicato ad Amsterdam nel 1626 la *Nova et accurata Italiae hodiernae descriptio*, dedicata al Doge e al Senato di Venezia.⁵⁶²

Dai primi anni di studio all'Università di Lovanio, una profonda e sincera amicizia legava Lipsius con il gesuita Martin- Antoine Delrio.⁵⁶³ Grazie alla sua posizione diplomatica, al servizio del Re di Spagna, Delrio riuscì nel 1578 a preservare la biblioteca del Lipsio dal saccheggio di Don Juan e quattro anni dopo fu il principale fautore del suo ritorno al cattolicesimo, quando nel 1591 il letterato tornò a Lovanio da Leida.⁵⁶⁴ Lipsio e Delrio condividevano l'amore per le lettere, convinti che queste fossero il presupposto per affrontare gli studi di legge e una carriera nell'esercizio pubblico, come affermato nell'edizione di Claudio, edito nel 1571-72.⁵⁶⁵ Dallo scambio epistolare si evince come fossero comuni ad entrambi delle riflessioni sulla *Genesi*, e in particolare sulla storia di Lot. La corrispondenza tra Justo Lipsio e Martin Delrio testimonia quindi un contesto pronto alla ricezione dei dipinti, non solo dal punto di vista accademico, ma anche spirituale. Uno dei dipinti della serie in possesso di Charles de Croy rappresentava infatti la fuga di Lot con le figlie, in cui vi era raffigurata anche la moglie di Lot trasformata in statua di sale. Già nella missiva del 5 maggio 1591, Delrio si era confrontato con il passo biblico della *Genesi*, dedicando le proprie riflessioni all'amico Lipsio e alla sua

⁵⁵⁹ Steuart A. Pears, *The Correspondence of Sir Philip Sidney and Hubert Languet*. London (W. Pickering), 1845, p. 42

⁵⁶⁰ van Dorsten 1962, p. 120.

⁵⁶¹ Pears 1845, p. 21.

⁵⁶² Judoco Hondius, *Nova et accurata Italiae hodiernae descriptio*, Amstelodami [Amsterdam], sumptibus et typis aeneis Iudoci Hondij, 1626.

⁵⁶³ Morford 1991, p. 119.

⁵⁶⁴ Aloïs Gerlo e Hendrik D.L. Vervliet, *La correspondance de Juste Lipse conservée au Musée Plantin-Moretus*. Antwerp (De Nederlandsche Boekhandel), 1967, p. 25.

⁵⁶⁵ Morford 1991, p. 120

conversione, avvenuta nell'aprile 1591 a Magonza.⁵⁶⁶ La moglie di Lot, trasformata in statua di sale a causa della sua poca fede, è presentata da Delrio come metafora del fedele convertito, che non si deve voltare a ripercorrere la strada degli infedeli. Nella missiva inviata si legge:

Respexit tandem paternus ille oculus. Tu tantum ne retro. Non diffido, sed quia amo vel secura metuo. Ne respicere Pentapolim; cui tandem divina non deerit ultio, et tarditatem gravitate compensabit. Illam evasisti, cave ne cum illa respic[ien]te in salis statuam sterilem- muteris- Flores video natas, serpens insidiabitur calcaneo: caput contere. Cave a subsessis falsorum amicorum. Futuri qui reducere conentur Perage tecum, aio, illorum dolos et vim Ah ne credas. Non tutus reditus, unde intutus exitus. Praepara, ait ille, cor ad temptationem: dictum id omni ad viam rectam ex diverticulis redeunti. Natus in corde tuo Jesus; fuge Herodem, ne parvolum necet. Fuge in latebras non Aegypty (quas effugisti), sed maceriae vulnerum Ch[risti]⁵⁶⁷

*Quell'occhio paterno ha finalmente guardato indietro. Tu non andare troppo indietro. Non diffido, poiché amo, non temo le cose sicure. Non guardare indietro Pentapoli, a cui non mancherà finalmente la vendetta divina e compenserà il ritardo con la gravità. Tu sei uscito da quella. Stai attento di non venire tramutato in una sterile statua quando guarderai indietro. Vedo i fiori che sono nati, il serpente insidierà il calcagno, schiacciane il capo. Stai attento agli agguati dei falsi amici. Agisci fino in fondo con te stesso, ti dico, ah non credere agli inganni e alla costrizione di coloro che tentino di portarti indietro. Il ritorno non sarà sicuro, da dove l'uscita è stata sicura. Prepara, dice lui, il cuore alla tentazione: a ognuno che torna alla retta via è stato detto questo. Gesù è nato nel tuo cuore, fuggi Erode, non uccida il piccolo. Fuggi nelle tenebre non dell'Egitto (che hai eluso) ma nella fortezza delle ferite di Cristo.*⁵⁶⁸

⁵⁶⁶ Così è testimoniato dalla lettera datata 14 aprile 1591: Gerlo- Vervliet 1967, p. 25 e seguenti.

⁵⁶⁷ Ivi, p. 32.

⁵⁶⁸ Traduzione di chi scrive

5.2 Scipione Borghese collezionista di Veronese e la corrispondenza dei fratelli Gagliardi nel 1606: vendite di opere d'arte durante l'Interdetto veneziano

L'interdetto veneziano fu un momento cruciale per lo sposamento e la vendita di opere d'arte, in particolare di dipinti, che insieme ad argenteria e suppellettili delle chiese costituivano parte del patrimonio mobile dei gesuiti.⁵⁶⁹ L'Interdetto lanciato a Venezia da Papa Paolo V il 17 aprile 1606, e comunicato personalmente dal Pontefice al procuratore generale della compagnia di Gesù, Padre Paoli, il 28 Aprile, ebbe una serie di conseguenze a cascata per l'ordine a Venezia, e si concluse con l'espulsione dallo Stato Veneto dei membri appartenenti, tramite il decreto del Senato del 14 giugno 1606.⁵⁷⁰ Prima di questo definitivo provvedimento, la Repubblica aveva risposto alla bolla papale con il *Protesto* del 6 maggio, che, dichiarando di nullo valore il documento pontificio, richiedeva ai membri della compagnia di proseguire nelle loro mansioni, ovvero negli *esercizi spirituali*, negli *offici divini* così come nell'*amministrazione dei sacramenti*, informando inoltre che avrebbe dovuto allontanarsi dallo Stato Veneto chiunque non si fosse adeguato a tali disposizioni.⁵⁷¹ La condizione era però che nessuno partisse senza aver prima dichiarato all'autorità nome o cognome, non potendo portare niente con sé dal monastero o dalla sagrestia della chiesa dell'Umiltà.⁵⁷² Una condizione chiara, per evitare lo spostamento di beni, che si inserisce nella fila di decreti del Senato del 1602, del 1603, e del 1605, con i quali si proibiva rispettivamente: che qualsiasi convento, monastero e ospedale potesse conseguire e appropriarsi di beni posseduti dai laici; che non si erigessero chiese o monasteri senza decreto del Senato; che fosse proibita qualunque

⁵⁶⁹ Per l'analisi si fa riferimento ai nuovi documenti reperiti presso l'archivio ARSI di Roma e a Pietro Pirri, *L'interdetto di Venezia del 1606 e i Gesuiti: silloge di documenti con introduzione*. Roma (Institutum historicum S. I.) 1959, p. 369.

⁵⁷⁰ Il rientro avvenne solo nel 1657. Sull'argomento si veda Giuseppe Cappelletti, *I Gesuiti e la Repubblica di Venezia*. Venezia (tip. Emiliana), 1873.

⁵⁷¹ Pirri 1959, pp. 4 e 104.

⁵⁷² Le informazioni si ricavano dalla relazione del Padre Bernardino Castoro preposto della casa professa di Venezia: Pirri 1959, pp. 104-105.

donazione o alienazione di stabili a favore delle corporazioni religiose.⁵⁷³ Eppure lo spostamento di molti beni ci fu, come si evince dalle ricche corrispondenze dei padri gesuiti. Un anno dopo l'Interdetto, infatti, nel maggio 1607, tramite il Padre Giuseppe Alamanni arrivavano al Padre Acquaviva, Generale dell'ordine, le lamentale del Doge e dei Signori Veneziani, perché i padri gesuiti “*negli ultimi giorni che stetero in Venetia*” fecero “*attioni molto pregiudiciali*”, e tra queste, quella di portare via con sé l'argenteria e le cose più preziose dalla chiesa e dalla sacrestia dell'Umiltà, nonostante l'espressa proibizione del Doge.⁵⁷⁴

Attorno al 1606 molti dipinti si erano spostati da e per Venezia, seguendo diverse vie, di cui rimangono alcune testimonianze. Nella lettera inviata al padre Claudio Acquaviva il 7 ottobre 1606, padre Bernardino Confalonieri riferisce delle difficoltà economiche cui vanno incontro gli istituti dei gesuiti, informando inoltre che il Papa mandò per l'ambasciatore francese residente a Venezia Philippe de La Canaye, sieur de Fresnes, “*tre belli quadri in rame corniciati di ebano insieme a tre corone di pietre ed alcune medaglie benedette*”.⁵⁷⁵ Allo stesso modo, un anno dopo, padre Castorio nella lettera datata maggio 1607 testimonia la grande quantità di vendite di opere d'arte e di beni preziosi, spiegando come il ritratto del Padre Fulgenzio, conservato nella bottega di un pittore a San Zulian, sarebbe stato destinato al mercato antiquario delle Fiandre secondo una nuova e molto generica identificazione, ovvero quella di ritratto di un grande difensore della Repubblica.⁵⁷⁶ Si può quindi ben immaginare il numero di

⁵⁷³ Cappelletti 1873, p. 9.

⁵⁷⁴ Pirri 1959, p. 369. Si deve quindi considerare incompleto l'inventario della chiesa dell'Umiltà stilato per volontà del Doge martedì 9 maggio 1606: rimanevano elencati senza il nome dell'autore “un quadro grande di una pietà, una pala con l'incoronazione di spine, due madonne, un quadretto dell'orazione dell'orto, quattro dottori in piccoli quadri, un quadretto del signor morto, un quadro con le cornici in dorate con la Deposizione, una Natività del Signore in chiesa, un' annunciazione, una presentazione della madonna al tempio, una visitazione, una purificazione, una pala di santi Pietro e Paolo, una della Madonna, una pala della circoncisione, una madonna in cappelletta san Luca, due quadri del beato padre Ignazio, sette telari di tela dipinti con fogliami ed oro per il sepolcro; otto telari dipinti in tela con le figure d'Angeli con i misteri della passione per la cupola del sepolcro; altri quadri dipinti in tela per un altro sepolcro”: Cappelletti 1873, pp. 56-63.

⁵⁷⁵ Pirri 1959, pp. 298-299.

⁵⁷⁶ Ibidem

vendite fatte “sottobanco” dai gesuiti in questo contesto, laddove la Repubblica aveva espressamente ammonito di non portare oggetti preziosi con sé.⁵⁷⁷

Anticipa questo grande fermento di negozi e doni, la vendita dei due quadri di devozione di Paolo Veronese al cardinale Scipione Borghese, *La predica di Sant’Antonio ai Pesci* e il *Battesimo di San Giovanni Battista*, conservati oggi presso la Galleria Borghese di Roma.⁵⁷⁸ Questi dipinti appartengono al primo nucleo della collezione Borghese e i nuovi documenti reperiti presso l’archivio ARSI mettono in luce alcuni risvolti inediti della vicenda collezionistica, che coinvolgono, oltre che la personalità di Daniele Barbaro, anche i fratelli gesuiti Achille e Ludovico Gagliardi.⁵⁷⁹ Il 10 giugno 1606 viene inviata una lettera al padre Ludovico Gagliardi da Roma (probabilmente da Antonio Possevino che vi si era recato⁵⁸⁰), informando che erano state mostrate al Cardinal Scipione “*le devozioni de Veronesi*”, ricevute da parte del padre Achille, le quali sembravano aver riscosso il gradimento di Sua Santità.⁵⁸¹ Questo documento anticipa la lettera di Daniele Barbaro di un anno successiva, datata 5 settembre 1607, in cui il Patriarca fa riferimento ad un’opera di Paolo Veronese non specificata, affermando di procurarne presto un’altra “*per la virtuosa et degna dilettazione*” del Cardinale.⁵⁸² Fino ad oggi la critica ha ritenuto che la lettera di Daniele Barbaro si riferisse alla *Predica di Sant’Antonio* e al *Battesimo del Battista*, laddove la dicitura del nuovo documento lascia pensare che siano “*le devozioni de Veronesi*” a riferirsi a questi dipinti, mentre il commento di Barbaro “*per la virtuosa et degna dilettazione*” potrebbe far riferimento ad un’opera di soggetto mitologico, come per esempio il quadro di provenienza

⁵⁷⁷ Questo diventa quindi motivo cruciale delle lamentele del Doge nei confronti dell’Ordine, come riferito dal Padre Giuseppe Alamanni al Padre Acquaviva nel maggio 1607: cfr. Pirri 1959, p. 369.

⁵⁷⁸ Sulla vicenda collezionistica il più recente contributo è quello di Kristina Herrmann Fiore, *Paolo Veronese, La predica di Sant’Antonio ai Pesci. Spunti di riflessione per una rilettura del dipinto restaurato*. Roma (Gebart), 2001, pp. 7 e ss.

⁵⁷⁹ Sui dipinti Paola Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*. Vol. I. Roma (Istituto poligrafico dello stato), 1955, pp. 135-136.

⁵⁸⁰ Antonio Possevino scrive nella lettera precedente di essersi recato a Roma: ARSI, Ven 5, II, c. 463r.

⁵⁸¹ ARSI, Ven 5, II, c. 471r. Parte della lettera è trascritta in appendice documentaria, Documento 13

⁵⁸² Della Pergola 1955, pp. 135-136.

indeterminata, ritenuto oggi copia da Veronese di *Venere Amore e un Satiro*, conservato sempre alla Galleria Borghese di Roma.⁵⁸³

⁵⁸³ Della Pergola 1955, p. 136 n. 244.

6. Conclusioni

Nel corso degli anni Novanta l'interesse rivolto al ciclo Buckingham di Paolo Veronese, fino ad allora limitato a questioni attribuzionistiche e di coerenza stilistico-formale, si è arricchito dei contributi di Beverly Louise Brown e Friderike Klauner, che indicavano come possibile provenienza del ciclo rispettivamente il convento delle Convertite e un convento o una confraternita religiosa controriformata veneziana legata all'ordine dei Gesuiti.⁵⁸⁴ Entrambe le studiose proponevano una lettura del ciclo su base tipologica, tuttavia senza corredare le ipotesi con un'indagine sistematica sull'iconografia dei dipinti; la presente tesi non solo si propone di colmare le lacune dei precedenti contributi fornendo un'approfondita analisi iconografica dei soggetti femminili rappresentati da Veronese, ma ne offre anche una proposta di lettura unificata, mettendo in luce i testi di natura teologica che devono avere guidato il pittore nella messa a punto delle particolari iconografie. Il presente lavoro può considerarsi un arricchimento completo della breve trattazione sul ciclo Buckingham offerta da Fabrizio Biferali, che evidenziava il carattere didascalico delle tele Buckingham senza tuttavia dedicare uno spazio di analisi critica dei singoli soggetti.⁵⁸⁵ Dallo studio qui condotto emerge che Paolo Veronese nel ciclo di Buckingham raffigurante i soggetti femminili non solo concepisce le narrazioni bibliche con chiarezza didascalica propria dei dettami tridentini, come afferma correttamente Biferali, ma di più determina l'iconografia grazie alla lettura di commenti biblici, testi teologici e omiletici contemporanei, così da permeare ancora di più i soggetti di una valenza esemplare, come modelli di comportamento virtuosi, o, come nel caso di Agar, esplicativi di particolari condizioni morali e sociali della donna. In linea con lo studio di Fabrizio Biferali, si delinea nel ciclo di Buckingham il profilo di Veronese "pittore religioso", così come veniva teorizzato nei trattati controriformisti dedicati alle sacre rappresentazioni: ideatore di iconografie essenziali, aderenti al testo sacro e alle letture teologiche da esso scaturite,

⁵⁸⁴ Brown 1990, p. 234 e Klauner 1991, p. 118.

⁵⁸⁵ Biferali 2013, p. 99.

pragmaticamente compendiate da pochi dettagli simbolici comprensibili a tutte le categorie di osservatori, depurate da aspetti lascivi e irriverenti, nonché capaci di muovere gli animi alla devozione religiosa.

Eseguire un ciclo pittorico destinato al tempo stesso a rappresentare le donne peccatrici che trovavano rifugio al Soccorso, e a istruirle nei dettami cristiani della perfetta sposa, guidandole nel percorso delle virtù coniugali e spirituali, avrebbe significato per Veronese un nuovo orizzonte artistico e culturale col quale confrontarsi diligentemente nello stadio più maturo della sua vita e della sua carriera. Erano passati circa dieci anni da quando, il 18 luglio 1573, il pittore si era trovato davanti al tribunale veneziano dell’Inquisizione a giustificare le diverse licenze che si era concesso nella grande *Cena* destinata a decorare il refettorio del convento domenicano dei Santi Giovanni e Paolo.⁵⁸⁶ Abbandonare la filosofia del *dictum Oratii* -che aveva costituito il perno centrale della difesa davanti all’Inquisitore- per cui i pittori, potevano prendersi la “*licentia, che si pigliano i poetti e i matti*”⁵⁸⁷, poteva rappresentare per Veronese un traguardo nella propria evoluzione artistica, volta a ricercare livelli espressivi filologicamente più aderenti al testo sacro e arricchiti da quelle letture teologiche dei soggetti rappresentati offerte dai predicatori più ortodossi, contemporanei, o largamente promossi a fine Cinquecento. In linea con le posizioni teoriche dei trattatisti contemporanei, Veronese avrebbe potuto perlustrare la dimensione discorsiva e didascalica delle immagini sacre, ricercando nell’apparato iconografico le possibili analogie con le peculiarità assistenziali della Pia Casa, testimoniate dai *Capitoli* che regolavano l’istituzione.

Il presente lavoro ha preso le mosse dalla segnalazione di Augusto Gentili rivolta ai nuovi studiosi di approfondire le ricerche attorno alla Pia Casa del Soccorso e ha cercato di inserirsi nello studio delle decorazioni artistiche dei tre principali enti assistenziali femminili presenti a Venezia a fine Cinquecento. Le analogie e i punti di contatto che sono emersi tra le letture teologiche e moralizzate dei soggetti rappresentati da Veronese e le peculiarità della Pia Casa del Soccorso sono stati evidenziati nel quarto capitolo. L’istituto del Soccorso mirava all’intima conversione di donne “peccaminose”, affinché queste potessero essere riabilitate nella società, ricongiungendosi ai mariti. In questo contesto, la varietà di *exempla* femminili

⁵⁸⁶ Massimi 2011, p. 13.

⁵⁸⁷ Ivi, p. 160

proposti dal ciclo di Veronese poteva configurarsi come un'interfaccia idonea per illustrare aspetti e problematiche dell'universo femminile, ma anche come uno strumento utile alle donne per considerare autonomamente i progressi del proprio percorso di rinnovamento. Un ciclo che si sarebbe prestato quindi alla funzione didattica, di introspezione/auto-ispezione, laddove i virtuosi esempi della Bibbia avrebbero offerto la possibilità alle soccorse di coniugare vita quotidiana, esistenza femminile e fede. I dipinti invitano l'osservatore ad affidarsi in autonomia all'autorevolezza dei Testamenti, proprio per la chiarezza didascalica con cui sono stati iconograficamente concepiti.

La scelta dei soggetti femminili della serie di Buckingham sembra mirata a rappresentare le condizioni sociali e spirituali delle donne accolte al Soccorso a confronto con un altro ciclo di dipinti a soggetto femminile realizzato da Veronese e bottega attorno agli anni Ottanta del Cinquecento, ovvero la serie delle quattro eroine bibliche, nota come serie Bonaldi (fig. 133-136).⁵⁸⁸ La storia della provenienza e della commissione del ciclo, ricostruita da Laura De Fuccia, mette in evidenza come l'opera di Veronese si inserisce nel clima culturale di fine Cinquecento, in cui le donne bibliche venivano intese come *exempla virtutis* per un pubblico femminile.⁵⁸⁹ La commissione delle quattro tele raffiguranti le donne dell'Antico Testamento, *Rebecca, Susanna, Ester e Giuditta*, -conservate oggi nelle collezioni nazionali francesi, tra il castello di Versailles, il museo del Louvre, e il Museo di Caen- è riconducibile a Stella Bonaldi, vedova di Francesco Bonaldi, proprietario del palazzo di San Stae, dove le tele nel Seicento, stando alla testimonianza di Ridolfi, erano conservate.⁵⁹⁰ La presenza di Giuditta nella serie Bonaldi è stringente per ricondurre la commissione del ciclo veronesiano alla vedova Bonaldi, dal momento che nella letteratura tardo cinquecentesca l'eroina biblica viene proposta come brillante esempio morale per le donne vedove. In diversi trattati volgari rivolti alle donne viene

⁵⁸⁸ Sulla Serie Bonaldi: Laura De Fuccia, "La serie francese delle quattro eroine bibliche veronesiane (Château de Versailles, Musée du Louvre, Musée des Beaux-Arts de Caen). La storia della sua provenienza e commissione." In *Venise et Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*. Actes des colloques de Bordeaux et de Caen. Ginevra (DROZ S.A.), 2010, pp. 193-219.

⁵⁸⁹ Ivi, pp. 194 e 203.

⁵⁹⁰ Ivi, p. 203. Già nell'inventario di palazzo Bonaldi a San Stae, redatto nel 1582, anno della morte di Francesco, sono censite quattro tele esposte nel portego, identificabili con il ciclo veronesiano: "quattro quadri grandi d'una medesma altezza con diverse figure le quali arrivano dalle sovazze fino sotto li travi con li telleri intagiadi et doradi et bianchi": Ivi, p. 202

riportato l'esempio virtuoso di Giuditta rivolto a questa categoria femminile⁵⁹¹: Ludovico Dolce, nel *Dialogo delle Institution delle donne*, uscito nel 1545 per i tipi di Giolito de' Ferrari, presenta Giuditta come mirabile modello per le vedove, le quali, dopo la scomparsa del marito, devono esercitare la castità secondo l'esempio dell'eroina biblica⁵⁹²; ancora Agostino Valier nell'*Institutione della vera e perfetta viduità*, edito nel 1575 a Venezia per le stampe di Bolognino Zaltieri, propone Giuditta come esempio di castità, poiché la donna non conobbe altro uomo dopo la morte del marito⁵⁹³. Allo stesso modo, sul finire degli anni Ottanta, Onofrio Zarrabbini da Cotignola riconosce in Giuditta non solo la virtù della castità, ma anche della continenza, della sobrietà, della prudenza, dell'ardire, dell'umiltà e della santità:

Le vedove, che vivono co'l timor di Dio, benche' povere siano, hanno tuttavia bisogno di poco, perche'l Signore h̄a sempre cura di loro, & particolar protettione, & se non hanno parenti, non mancano però loro de gli amici, che le riveriscono, honorano, aiutano, & soccorrono loro in ogni occorrenza, bisogno, & necessità, però che'l Signor de gli esserciti celesti h̄a di lor cura, così dice il Santo Profeta. Non hebb'e egli gran cura della Santa Giudit particolarmente in quella pericolosa, & difficile impresa, alla qual essa si mise contra tutto lo esercito de gli Assiri, per liberar la patria, & il popolo suo, tutto spaventato innanzi alla faccia di Oloferne, general Capitano di quegli insolenti barbari orientali? Anzi sì, onde la favorì tanto, ch'ella, al mio giudicio, è stata, & e à tutte le altre vedove uno chiarissimo specchio di castità, di continenza, di sobrietà, di prudenza, di ardire, di humiltà, & di santità.⁵⁹⁴

Le altre eroine bibliche rappresentate nella serie Bonaldi fanno riferimento a quelle virtù coniugali che caratterizzano le spose cristiane: sempre Onofrio Zarrabbini da Cotignola esalta

⁵⁹¹ Paola Cosentino, *Le virtù di Giuditta: il tema biblico della "mulier fortis" nella letteratura del'500 e del '600*. Roma (Aracne), 2012, pp. 53 e seguenti

⁵⁹² Ivi, pp. 53-54.

⁵⁹³ Ivi, pp. 61-63.

⁵⁹⁴ Onofrio Zarrabbini da Cotignola, *Dello stato virginale, maritale et vedovile*. Venezia (Francesco de' Franceschi Senese), 1586, c. 65v

Giuditta assieme ad Ester, Susanna e Rebecca come esempi di bellezza, pudicizia e onestà nel
Il libro della sua opera dedicato allo “stato maritale”

*[...] ci ne fanno ampiamente fede le scritture divine mentre di molte donne ci
fanno mentione, che di bellezza, pudicitia, & honestà avanzavano le altre
della loro età, di Sarra dico, di Rebecca, di Rachel, di Abigail, di Bersabe, di
Giudit, di Ester, di Susanna*⁵⁹⁵

L’unitarietà della tematica muliebre che emerge nella maggior parte delle tele della serie di Buckingham è compromessa dalla presenza di altre quattro tele a soggetto non femminile: *l’Unzione di David*, *l’Adorazione dei pastori*, la *Lavanda dei piedi* e il *Centurione di fronte a Cristo*. Per primo Pallucchini ha messo in evidenza la differenza compositiva e di ambientazione che caratterizza le due tele conservate a Praga, cioè *l’Adorazione dei Pastori* e la *Lavanda dei Piedi*,⁵⁹⁶ sostenendo poi l’esclusione dal ciclo originario anche dell’*Unzione di David* perché appartenente ad una precedente fase artistica di Veronese⁵⁹⁷. La tela con raffigurato *Cristo e il Centurione* è invece ritenuta dalla critica parte integrante del gruppo organico di opere a soggetto femminile conservate al Kunsthistorisches Museum di Vienna e alla National Gallery di Washington (*Rebecca al pozzo*). Pallucchini evidenzia le analogie compositive di quest’opera con quella della serie raffigurante *Cristo e l’Adultera*.⁵⁹⁸ La presenza di *Cristo e il Centurione* nella serie femminile è spiegabile in termini associativi, come esempio di fede, accostabile a quello di *Cristo e l’adultera* e *Cristo e la Samaritana*. Trattandosi di un soggetto già sperimentato da Veronese nella tela del Prado, è possibile che il pittore al momento della commissione avesse proposto ai committenti di includere nella serie anche questo dipinto, a integrazione degli esempi di fede simboleggiati dagli altri episodi tratti dal Nuovo Testamento. Veronese avrebbe potuto aggiungere così un ulteriore dipinto ad una commissione già sostanziosa, in una prospettiva di profitto economico. È possibile poi che *L’Adorazione dei pastori*, *La Fuga in Egitto* –sostituita poi dalla *Lavanda dei piedi*-, e *L’Unzione di David* siano state aggiunte in un momento successivo alla commissione, quando le opere, non potendo raggiungere la loro destinazione d’uso prestabilita, si trovarono destinate al

⁵⁹⁵ Ivi, c. 33v

⁵⁹⁶ Pallucchini 1984, p. 161

⁵⁹⁷ Pallucchini 1990, pp. 3-15.

⁵⁹⁸ Pallucchini 1984, p. 160

mercato. Per massimizzare i guadagni, Veronese e i suoi committenti avrebbero potuto aggiungere alla serie anche queste tre tele.

La probabile immissione delle opere nel mercato da parte della famiglia Cavalli, se non da parte della stessa Contarina, può essere correlata alla precarietà residenziale che caratterizza la Pia Casa del Soccorso nel corso degli anni Ottanta, così come alle successive titubanze manifestate dall'ordine dei gesuiti di proseguire la loro attività caritativa e pastorale negli enti veneziani destinati all'assistenza femminile. È sembrato significativo inserire nella tesi le nuove testimonianze documentarie perché possono essere collegate con l'ipotesi della commissione del ciclo da parte di Contarina Cavalli. L'offerta di alcune pitture al principe di Aarschot da parte del Duca d'Este si colloca in un momento critico per la storia del Soccorso e non è inverosimile che possa essere stata proprio la nobildonna veneziana a proporre al Signore della corte estense le opere veronesiane, infine, la mediazione dei fratelli Gagliardi nella vendita delle opere di Veronese al Cardinale Scipione Borghese riconduce agli stretti contatti di Contarina Cavalli con queste figure di gesuiti.

Come la commissione del ciclo, anche la ricostruzione della possibile storia collezionistica dei dipinti deve rimanere sul piano delle ipotesi, scontrandosi con la mancanza di documenti inequivocabili e inconfutabili, e ancora di più con il silenzio delle fonti storico-artistiche. Un silenzio tuttavia a volte evocativo, come quello invocato da Boschini nella *Carta del navegar pitoresco* (Venezia, 1660) di fronte a un ritratto di mano del Varotari di un non identificabile Cavalier di Ca' Cavalli:

*Un altro Retrato, ch'in Ca' Cavalli,
D'un grave Cavalier de quella Casa,
Fa, che chi'l vede se amutissa e tasa⁵⁹⁹*

La bellezza del dipinto era tale da far cadere il critico in uno stato di afasia, ma questo dichiarato silenzio risuona all'orecchio del ricercatore che si interroga sui possibili motivi di tanto tacere. Come mai Boschini non svela l'identità del Cavaliere di Ca' Cavalli dipinto da Alessandro Varotari? Perché i padri Gesuiti non riferiscono nei documenti ufficiali il nome di

⁵⁹⁹ Marco Boschini, *La Carta del navegar pitoresco*. Venezia (per li Baba), 1660, p. 513

quella *gentildonna molto divota alla compagnia*, generosa benefattrice, e committente delle grandi tele da soffitto dipinte da Veronese per la chiesa dell'Umiltà? Perché tanto silenzio avvolge la famiglia Cavalli da parte dei padri della Compagnia di Gesù? E, sempre in silenzio, tra le carte degli archivi, si possono trovare delle possibili risposte. In particolare nel testamento del fratello di Contarina, Sigismondo Cavalli, non reperibile all'Archivio di Stato di Venezia, e fortunatamente ritrovato dopo tanta fatica tra le carte dei Gesuiti conservate presso l'Archivio di Stato di Padova, da cui si evince che il nome di Contarina è indissolubilmente legato a quello del fratello Sigismondo e di conseguenza allo scandalo dei debiti di gioco che quel nome portava con sé. Nel testamento di Sigismondo, redatto in due versioni tra l'agosto e il settembre 1579 a Praga, dove il Cavalli si era recato in qualità di ambasciatore alla corte di Rodolfo II, Contarina viene nominata esecutrice testamentaria e a lei viene affidata l'estinzione dei vari debiti a carico del fratello. È in chiusura al testamento che si legge la frase che chiarisce il silenzio dei padri gesuiti sulla famiglia Cavalli, quantomeno nelle relazioni ufficiali: “[...] et di più se colla pessima habitutine mia del giuoco havessi dato scandalo di poca riverenza, et timor verso Dio, come so haver dato [...]”.

Appendice documentaria

Documento 1

Regole della Pia Casa del Soccorso

IRE, Soc A1

In nome di Dio, et della Beata Vergine, & di .S. Georgio protettore di questa opera del Soccorso
 Essendo piaciuto alla Maestà d' Iddio nostro Sig.re co'l mezo delle sue sante inspirationi,
 eccitar in questa Città molte anime pie, & divote, per gloria di Cristo Sig.re nostro, et per salute
 delle anime di prossimi à prender cura di levar dalla bocca del Demonio molte giovani, le quali
 & per l'instigatione del medesimo nemico, et per la fragilità, et malitia loro restavano involte
 et sepolte, nell'abominevol peccato della carne con tanto danno proprio scandalo appresso
 molti; et con tristo nome appresso i servi di Dio, accio che ella proceder possa felicemente,
 & ricever con l'aiuto della divina gratia fermezza maggiore, et accrescimento e stato giudicato
 ispediente formar per adesso gl'infrascritti ordini, et regole da esser inviolabilmente osservate
 ricevendone però prima la confirmatione da Monsig.re III.mo e RX.mo Patriarca, et perche il
 buon governo, & il felice progresso di questa Santa opera fondata principalmente nell'aiuto
 et favor divino dipende da quattro sorti di persone, cioe da Governatori, dalle Governatrici,
 dalla Madre che governerà il Soccorso, e dalle Soccorse che in esso saranno. Però si noterà
 con brevità l'ufficio et il carico di ciascheduna, acciò attendendo ogn'uno con charità et
 diligenza a quello che li tocca, si possa opportunamente provedder all'interiore et esteriore
 bisogno della Casa.

Capitolo p°. Del numero, e qualità de Governatori e Protettori

I Governatori della casa del Soccorso non doveranno essere se si potrà manco di dodici d'ogni
 sorte stato di persone, i quali e per l'età qual per lo più deve esser matura, e grave, e per la
 buona unità, et devotione verso i santissimi Sacramenti, e per lo Zelo dell'honor di Dio, et della
 saluta propria del prossimo siano giudicati idonei al servitio dell'opera, oltre i quali farà la
 congregatione eletione di tre Protettori persone et di autorità, et di buon odore nella Città,
 accio occorrendo possino e difendere e soccorrere all'opera ne' i suoi bisogni, havendo pero

per principale Protettore, e Padre dell'opera l'III.mo & Rx.mo Sig.r Patriarcha, al quale nelle cose più dificili, et ne bisogni più importanti dell'opera doveranno ricorrere. Offerendosi oltre li detti dodici Governatori altre persone virtuose per governo della casa, si potranno ammettere, havendo le conditioni dette di sopra, et havendo li duoi terzi delle ballotte in suo favore.

Capitolo .2. Del Presidente, & Assistenti

Di questi Governatori, si eleggerà per via di Scrutinio uno de' più sufficienti presidente di essa congregazione, qual debbia durar un'anno, et possi essere confirmato solamente per il secondo: si eleggeranno ancora due altri nell'istesso modo per suoi Assistenti, quali duraranno per sei mesi; il più vecchio de quali supplirà in ogni cosa in assenza del Presidente et uno de novi assistenti si doverà sempre eleggere duoi mesi avanti, accio pigli la prattica del suo uffitio delli assistenti vecchi.

Capitolo .3. Offitio del Presidente

L'offitio de Presidenti, et Assistenti sarà il procurare con ogni diligenza, et charità per mezo dell'osservanza inviolabile de Capitoli, il progresso & buon governo dell'opera; et prima non si manchi di far congregazione ogni luned' ordinariamente et più spesso straordinariamente quando giudicasse esser necessario: Facendola in tal caso di nuovo intimare à i Sig.ri Governatori: di poi che nella congregazione istessa premessa la solita oratione, si proceda con ordine, & senza contentione, et che per ordine prima faccia referire da tutti quel tanto che haveranno eseguito intorno alle comissioni date loro nella congregazione passata. Di poi nelle cose che si trattaranno dimandi à ciascheduno per ordine il parer suo, et anco se gli occorre di propor qualche cosa per buon governo dell'opera; et finalmente darà à ciascheduno delli Governatori qual carico, che sarà necessario per li bisogni occorrenti per servitio della Casa, servandosi anco per se stesso qualche carico co'l parere et Consiglio delli assistenti.

Capitolo .4. Ufficio delli Assistenti

Sarà particolare uffitio dellí assistenti proveder à la casa delle cose necessarie intendendo i suoi bisogni dalla Presidente, ò da una delle Governatrici. Di più faranno, che le cose determinate da Governatori siano communicate alla Presidente, e Protettrice.

Capitolo .5. Uffitio de Governatori

Uffitio de Governatori sarà attendere alla conservatione, et accrescimento dell'opera procurando di esser solleciti nel ritrovarsi alle congregations, et in essequire con charità quel che loro sarà stato commesso: rendendosi pronti per amor di nostro Sig.re ad accettare i carichi impostili dalla Congregatione: Nella quale si guarderanno di esser troppo contentiosi in mantenere le loro opinioni, di parlar fuori del loro ordine, & di moltipicar parole senza neccessità, et in dar i loro voti si raccomanderanno sempre interiormente à Dio nostro Sig.re.

Capitolo .6. Del Cassiero e suo Uffitio

Da questi Governatori si farà elettione per Scrutinio di un Cassiero, qual duri un'anno: l'uffitio del quale sarà ricever le elemosine, et tutto quello, che sarà dato à questa pia opera, scrivendo in un libro, e quel che riceverà, e da chi riceverà, quello ancora, che spenderà per ordine della congregazione. Doverà anco tener conto de lavori, che faranno le Soccorse, et di tutto renderà conto ogni quattro mesi à i Presidenti, et assistenti. Haverà anco cura di aiutare la congregazione, che si proveda di denari, quando vedrà esser il bisogno. Avisando ando anche quando si spendesse inutilmente e superfluamente.

Capitolo .7. del Cancelliero, e suo Uffitio

Eggerassi ancora in congregazione nel modo p.to un Cancelliero, il quale haverà duoi libri, & in uno scriverà le congregations e le sue determinationi: Nell'altro i nomi di tutte quelle che si riceveranno nella casa, ò da quella usciranno Notando il giorno, l'età, li parenti, la contrada dove habitava. Terrà conto delle robbe portate dalle donne nel Soccorso, che entreranno, ò usciranno di casa. Sarà anco uffitio suo ricever tanto dalli Governatori, quanto dalle

Governatrici le polizze de casi da proporsi nella congregatione per ricever donne nel Soccorso, e di leggerle in congregatione. Avvertendo di non ricever polize Sottoscritte con nome di nissuno Governatore, ò Governatrice.

Capitolo .8. Instituto, e natura di quest'opera⁶⁰⁰

Intendano i Sig.ri Governatori bene l'instituto di quest'opera, il quale è di soccorrere à quelle donne, che si ritrovano in stato di peccato, et sono tali che per esser giovani, belle, et sane, et senza volonta, ò potenza di entrar nelle Convertite, et senza altra custodia gli è quasi per modo di dire impossibile potersi liberare da quel tanto abominevole stato, Et il soccorso che se le da è il metterle in questa casa, dove siano cibate non solo corporalmente, ma spiritualmente, et indricciate nella via del timor di Dio, sin tanto che la divina providenza coll'industria de Governatori dimostri modo che possino senza peccato viver fuori da questa casa, la onde i Governatori e Governatrici in tutte le cose del governo di questa opera, habbiano l'occhio di non partirsi da p.to instituto.

Capitolo .9. Modo di accettare donne nel Soccorso

Quando dunque sarà dato aiuto ad alcuno de Governatori, che si ritrova qualche Donna di mal fare, in dispositione di uscir dal peccato, pigliarà in scritto una breve informatione delle conditioni della persona, della habitatione, contrada, et altre circonstantie, e la darà al Cancelliero senza sottoscrittione, per farsi leggere nella prima conragatione; la qual giudicando, che sia caso, che meriti di esser visto, mandarà la copia dell'istessa informatione sottoscritta dal Presidente, over dalli Assistenti alla Cassetta, che sarà in soccorso, accio le Governatrici possino visitare, et informarsi del caso, et nell'istesso tempo, il Presidente, ò chi sarà in luoco suo, darà carico à duoi più idonei della congregatione, che piglino ancor essi qualla maggior informatione, che convenientemente senza scandalo potranno havere, et

⁶⁰⁰ A bordo pagina un asterisco. A fine pagina la scritta: Questo Capitolo non vale, et in luoco suo n'è posto un altro al Cap. 15

uditio il parere delle Governatrici nelle informationi, dopo che sarà letta la seguente parte di Capitoli; nella qual si notano le conditioni delle persone, che si hanno da ricevere si ballottarà nella congregatione, se deve esser ricevuta, ò non: et havendo la maggior parte de voti s'intendi esser accettata, e subito daranno ordine alla presidente ò protettrici, che la vadino à tuorre.

Capitolo .10. qualità di quelle, che devono esser accettate nel Soccorso

Avvertiranno i Sig.ri Governatori di non accettare in conto veruno se non quelle che sono in stato di peccato, cioè che o veramente stanno al presente apposta di alcune persone particolari, overo universalmente sono esposte à gl'appetiti d'ogni uno, e quelle che da poco tempo in qua sono fuori di peccato, e per non havere ancho governo e recapito probabilmente si possi credere che siino per ritornar subito nel peccato, se non sono soccorse da questa casa. Non Accetteranno parimente vecchie, non inferme, non brutte, non gravide, soprastando e differendo nell'accettare le sospette di gravidanza, e di mal francese, sinche si chiarischi: non accettino quelle, che non mostrano havere pentimento et dolore della loro mala vita passata, et gran desiderio di esser indricciate nella via della salute. Ma quelle solamente, le quali come s'è detto di sopra per esser senz'altra custodia non possono se non per questa strada uscire, ò stare fuori dal peccato, et avvertiranno nel dare i suffragi di non riguardare à persone ne ò rispetti humani, ma haveranno l'occhio solamente all'istituto dell'opera.

Delle donne maritate quelle solamente si accettino le quali già sono fuori di casa di loro mariti in stato pure di peccato colle altre conditioni, che si sono dette di sopra. Et queste si ritenghino nel soccorso sin tanto che li mariti siano disposti di ripigliarle, et se alcuna fosse ostinata in non voler ritornare co'l marito ben disposto si mandi fuor di casa: tal che quest'opera non sia occasione di disunire, ò tener disunito il matrimonio; ma di cavare le anime dal peccato, et riunire i matrimoni.

Capitolo.11. delle robbe delle donne accettate nel soccorso

Quando sarà accettata qualche donna nel soccorso darà la congregazione carico al Cassiero di procurare che si habbino tutte le sue robbe, per le quali si doverà procurare stanza, ò luoco capace, et se fossero robbe da esser vendute, si vendano con vantaggio possibile, et si serbi li denari. E se li fosse stata promessa dote, ò fatta promissione di danari, ò d'altra cosa procurino in quel modo che possono convenientemente di riscuotere, et havere tutto quello che si può.

Capitolo .12. della Segretezza

Sia molto raccomandata a tutti i Governatori la Segretezza delle cose che si trattaranno in congregazione, et perché in occasione di quest'opera verranno in notitia de peccati de prossimi, per debito di carità doveranno tenerli segreti, et proceder con gran cautela per conservare la fama dei loro prossimi.

Capitolo .13. dell'allogare fuori di casa le Soccorse

Et acciò la casa possi sempre ricevere simili donne, è necessario, che li Governatori, e Governatrici si adoperino con ogni diligenza et industria in trovar modo di poterle ben allogare dopo che si saranno trattenute qualche tempo in casa. Il che si potrà procurare di fare in uno de sequenti modi, conforme alla qualità et dispositione di ciascuna, ò co'l procurarle l'ingresso fra le convertite di Venetia, ò di fuori, ò co'l metterle à stare in casa di persone tali, che non vi sia pericolo, che tornino al peccato, ò in qualche loco pio, ò fargli avere qualche casa senza pagare affitto, massime per quelle che sono già come sicure, ò co'l maritarle, avvertendo che il marito sia persona quieta, timoroso di Dio, et habbia arte, et modo di viver honesto. Potra[n]no anco stabilire alcuna per la casa, quando però fusse risoluta di perseverare in essa tutto il tempo di sua vita, et quando si giudichi, debbia essere utile, et necessaria alla casa.

Capitolo .14. Provisioni spirituali per le Soccorse

Et perché poco gioverebbe ricevere queste creature in casa, quando non fussero e spiritualmente, e temporalmente ben governate. Però procureranno i Governatori, et Governatrici per loro bene spirituale, che habbino confessore sufficiente di buona, et Santa vita, di età matura, et di costumi esemplari; nel quale perché consiste tutto il bene dell'opera, useranno gran diligenza prima di eleggerlo, havere piena informatione di lui, et dopo che la congregazione de Governatori sarà informata et haverà udito in voce il parere de quelli, che vorra[n]no tra loro di questo parlare, si ballotti per Scrutinio Segreto, e non si intenda esser eletto, se non haverà i duoi terzi de voti. Gli procurino ancora la messa, le feste almeno commandate, e tal volta gli faccian fare alcune esortationi di buoni religiosi per maggior loro profitto nella via di Dio.

Capitolo 15. Provisioni corporali per la casa del Soccorso

Per il governo temporale procurino, che non gli manchi mai da lavorare in casa. Che siano (sin che habbino entrata in qualche modo che gli faccia) molti Gentilhuomini, Mercanti, Cittadini, che facciano qualche elemosina a questa opera ne' pulpiti da Predicatori facendosi cerche; procuraranno anco, che siano alcune cassette per alcune chiese per quest'opera, et universalmente usaranno tutti quelli modi, che e la prudenza humana, e lo Spirito de Dio insegnarà, accio non manchi loro il vitto, et il vestito, et commodità di poterle maritare, servendosi anco del favore, e consiglio de Protettori. Non però li Governatori propo[n]ghino tra di loro nella congregazione di fare elemosine alla casa, ne si ponghino taglia (se non in caso de ruotoli generali) ma chi se sentira di fare elemosine, la potrà fare da per se nelle cassette, o dandole al Cassiero.

Capitolo 16. Del non entrare nel Soccorso

Niuno de Governatori entrerà dentro alla casa del Soccorso, se non fosse in qualche caso, che p[er] comun parere di tutta la congregazione si giudicasse convenire per alcuni bisogni della casa, come per deliberare de fabrica: at all'ora se entrerà presente la Preside[n]te, et Protettrici. Altrimenti niuno homo di qual si voglia conditione potrà entrare in detta casa, ne

etiendo il Confessore, se non fusse per ministrare i Sacramenti a qu[a]lche inferma colle corconstanze, che sono date nelli Capitoli della Madre del Soccorso.

Acciò che questi ordini, ò altri, che co'l tempo si facessero sian tenuti a memoria, et insieme osservati ogni congregazione, subito dopo l'oratione innanzi che si tratti altra materia, il Presidente, ò chi sarà in suo luoco farà leggere da uno de' Governatori à sua elettione un Capitolo, ò dua de i sopradetti, et di quelli delle Governatrici finiti quelli, per loro informatione dell'opera.

Capitolo 9: Modo d'accettare Donne nel Soccorso, e de visitarle prima

E perché la delibratione dell'accettar donne nel Soccorso deve essere fatta prima dalli Governatori: Però le Governatrici, ò altra persona, che haverà notitia d'alcuna donna che vogli entrare nel Soccorso faccia che sij presentata una poliza, nella quale almeno si contenghi il nome, e'l luoco dell'habitatione di quella Donna, alla congraratione dei Governatori, overo al Presidente, o ad alcuno delli due assistenti. Questi se gli sarà data simile poliza nelli giorni, nelli quali non sarà congregazione per potere spedire presto li casi nella prima congregazione haverano cura de visitare istessi li casi, due di loro separatamente ciascuno accompagnato da un altro Governatore, che potranno havere in compagnia, e se riceveranno polize in giorno di congregazione, ò non essendovi, possino visitare li casi delle polize ricevute innanti nella congregazione leggeranno le polize, e'l presidente, ò chi sarà in suo luoco co'l parere dell'i altri della banca, dia il carico à due delli più idonei, e maturi d'età tra li Governatori; ciascuno de i quali similmente deve ritrovarsi un altro Governatore per Compagno, e così accompagnato visitare li casi, co'la prudenza della quale di sotto si dirà intendendosi tra loro prima del tempo che vogliono visitare, accio non si ritrovino in una istessa hora in questo fatto. Nel visitare notino in scritto se dubitaranno di scordarse le conditioni della Donna visitata, per riferire bene i Itutto nella prima congregazione, che seguirà: e nel riferire ciascuno dirà il nome del compagno, e'l suo parere.

Et se in alcuna poliza fusse espressa alcuna conditione della Donna, come che non sij cascata in peccato, che sij vecchia, brutta, inferma, gravida, in casa di suo marito, per li quali conditione, secondo li nostri Capitoli chiaramente non deve essere accettata, e'l Presidente proponghi in congregazione se si deve questa tale visitare, o no: e parendo al maggior numero che no s'habbi questa tale per refutata senza altra visita.

Dapoi le relationi dell'i visitatori sopradetti, letto prima il presente, e sequente capitolo, ballottino, se quelle tali visitate sono pe'l soccorso, e parendo al maggior numero dell'i Governatori, che si ritrovano presenti, che si, subito si mandino le polize sottoscritte dal Presidente, ò chi sarà in suo luoco ad alcuna della banca delle Governatrici, overo alla cassetta, che si tenirà per questo nel soccorso, accio ancor esse visitino, e ballottino nella loro congregatione che sia legitima di sei governatrici almeno; e parendo al maggior numero di esse doversi accettare, levino le accettare e ponghino nel noviciato del Soccorso quanto prima facendo poi intendere in scritto alli Governatori el fatto, e nomi, cognomi delle accettate, e dei padri e madre, e li luochi, d'onde si lavarono, per scriversi il tutto nel libro, che si tiene delle socorse, parendo al maggior numero di esse non doversi accettare, s'abbino per rifiutate, e prevaglia in questo il parere delle Governatrici al parere dell'i Governatori, alli quali era parso el contrario.

Le rifiutate dalli Governatori e Governatrici non si possino più proponere p'el Soccorso, se non in caso, che apparesse essere stato inganno nell'informationi circa le conditioni delle Donne proposte, per il qual inganno furono rifiutate.

S'alcuna mandata fuori del Soccorso, ò uscita altrimenti, volesse essere ripigliata, Le Governatrici prima, nella loro congregatione, legitima come di sopra trattino il negotio; e parendogli che no, non si proceda più oltra; e parendogli doversi repigliare, mandino la deliberatione alli Governatori per farsi quello che decideranno loro, pe'l maggior numero della congregatione.

Così ancho se occorresse che le Governatrici levassero alcuna Donna in casi repentina, li quali non patiscono dilatione alcuna di tempo da potersi visitare dai Governatori, senza essere stata visitata da quelli (come possono in tali casi levare, co'l parere del Presidente, o dell'i Assitenti, o almeno de due de i Governatori) dapoi d'haverle poste in noviciato, considerino le Governatrici novamente se quella tale è p'el Soccorso, e se si deve retenere e balottino in congregatione tra loro, e parendogli che no, la licentijno senz'altro, mandando la deliberatione se fosse affirmativa alli Governatori, da essere da loro essaminato, e balotato ultimamente el caso.

Occorreranno forse alcuni casi, nelli quali non si potra dai Governatori pigliare informationi così ferme, e piene per risolvriere, questi tali casi sijno rimessi in tutto alle Governatrici, fidandose del loro giudicio e valore, se esse haveranno più facilità di pigliare informationi, e vedere le Donne, et parlargli ancora.

Le visite dei Governatori devono consistere più in pigliare informationi, che in parlare alle donne istesse, e vederle, p[er] non dare, ò pigliare scandalo: Et in questo dimandare de tali Donne sijno cauti, et prudenti, e per evitare li Scandoli e per havere vere, e reali informationi dimandino à persone da bene, e conosciute, e faccino, che li R[everendi] Piovani dimandino, ò qualche altro Sacerdote di buona vita di quella contrada, ò li piglino in sua Compagnia nell'andare per vicinanza dimandando se pure i stessi voranno farlo; ò come meglio gli deterà la prudenza, secondo la diversità de i casi, levando spesso la mente à Dio, e dimandando il suo santo aiuto in cosa di tanta importanza, per salvare le anime, e cavarle dal peccato.

CAPITOLI PER LE GOVERNATRICI Cap° primo

Necessità, e numero, e qualità delle Governatrici.

Essendo necessario in quest'opera impiegarsi in molti officij, che non convengono così bene à gl'huomini come alle Donne, pertanto oltre li Governatori è necessario un numero de Governatrici di Gentildonne e Cittadine, che siano tutte di età matura, di vita esemplare, e spirituale, le quali ancora potendosi doveranno esser almeno dodici, al quale numero non arrivando, la Presidente colle Protettrici, che si trovano al presente, e l'altre Governatrici procurino di trovarne, ed accettarne delle altre, et di quelle massime, che non sono molto occupate in altre opere pie, affine che con maggiore diligentia possino attendere a questa senza danno di verun'altra.

Capitolo 2 della Elettione, et Uffitio della Presidente

L'Uffitio della Presidente, la quale per l'avvenire si eleggerà per Scrutinio, et durerà un anno, potendo anco essere confirmata per un altro, sarà con ogni charità e diligenza procurare il progresso, e buo[n] governo dell'opera. Et perché è capo de tutte le Governatrici, procurerà, che si osservino i Capitoli; che non si manchi di fare congregazione una volta la settimana per ordinario, e più spesso e straordinariamente quando il bisogno lo richiedesse, facendola in tal caso di novo intimare alle Governatrici. Nelle quali congregazioni procurerà, che si proceda con ordine, e senza contentioni, e colla oratione, che si ordinerà al principio di esse, e che la congregazione ordinaria di ogni settimana si faccia i mercore di dopo vespero, e nella istessa

casa del soccorso, in stanza separata dalle soccorse facendovi sempre intervenire la madre della casa per intendere il suo parere.

Capitolo 3 delle Protettrici e loro Uffitio

L'Uffitio delle due Protettrici le quali si eleggeranno per Scrutinio di sei in sei mesi insieme colla Presidente sarà provedere et intendere in bisogni della casa, e procurare colli assistenti, e Presidente dei Governatori, che sij provveduto: alli quali anco comunicheranno quello che haveranno trattato nelle loro congregations, si come anco doveranno nelle istesse congregations riferire quello che haveranno inteso dai sovradetti per ultima determinationi degli Governatori. Vadino spesso le sopradette a visitare la casa, et intendino dalla madre come si diportino le Soccorse consolandole et esortandole alla perseveranza della buona vita in quelli modi ch'el spirito Santo gli insegnarà.

Capitolo 4 Uffitio delle Governatrici

L'Uffitio delle Governatrici sarà non meno che la Presidente, e protettrici, attendere alla conservatione, et accrescimento dell'opera, procurando di esser sollecite in trovarse alle congregations, e di rendersene pronte e facile à pigliare et eseguire li assonti delle cose, che gli saranno commesse dalla presidente guardandose dall'essere contentiose, e dal multiplicar parole nel dire le loro opinioni, e dal parlar fuori di ordine, et ancor esse visitaranno spesso la casa.

Capitolo 5 del visitar la Casa

Nel visitare la casa; che spesso doveranno la Presidente, e le Governatrici fare, servaranno anco con tutte le soccorse ugualità, aiutandole in spirito intendendo l'inclinatione e desiderij loro, accio possino meglio promoverle, e aiutarle ò à maritate, ò a monacare, portaranno tutte quel rispetto, che si conviene alla madre della casa, per dar buon esempio di riverenza alle Soccorse verso di quella. Ne daranno le Governatrici ordine alcuno appartenente al Governo della casa, senza prima conferirlo colla Presidente, e Protettrici; si come e anco la istessa Presidente e Protettrici doveranno essere facili à cio senza intendere il parere della madre. E

dovendosi ordinar cosa nova in casa, faccia si per mezzo della Madre acciò le Soccorse la riconoschino per superiora, e gl'habbino più rispetto, et universalmente non ordinaranno le Governatrici, ne determinaranno cosa veruna di qualche importanza senza il parere della congregazione dei Governatori. Quando ritrovassero qualche disparere ò disordine in quelle della casa, la Presidente colle Protettrici siano preste à rimediare con ogni charità e Spirito nel Signore, et in cose gravi pigliaranno il parere della congregazione loro, et lo fanno anco intendere alli Governatori.

Capitolo 6 de lavori, e lemosine.

Haverranno cura le Protettrici colla Presidente di vedere i lavori, che si faranno in casa dalle Soccorse, et quanto si cava da essi, e far che tutto vada in commune. Il simile delle elemosine, o siano danari, ò grano, ò altre cose, facendosi d'ogni cosa render conto dalla madre ogni mese; et esse renderanno conto ogni tre mesi al Cassiero della congregazione dei Governatori, ò à chi ordinarà detta congregazione, quando il cassiero non potesse ritrovarsi il quale doverà sempre sapere, e ricevere quello che si cava da lavori, e le elemosine.

Capitolo 7 che non si ammettino persone à vedere la casa

Non siano facili le Governatrici ad introdurre per vedere la Casa altre donne, se non di gran rispetto, e di gran bontà, che possino aiutare non tanto temporalmente, quanto spiritualmente, e co'l parere sempre di tutta la congregazione.*Et huomini no[n] mai ammettino di qual si voglia sorte se non nelle necessità di Confessori, e Medici dati dalli Governatori colla presenza della madre, et d'alcuna altra di quelle, che l'aiutano nel governo della casa, e colle circostanze convenienti alla maggiore custodia. Quando paresse alla congregazione de i Governatori, che fusse bisogno, che alcuni di loro vedessero la casa, come per deliberare di fabriche, procurino la Presidente e le Protettrici trovarsi presenti, ò esse non potendo che tra altre delle Governatrici si trovino colla madre di casa, e sempre li Governatori che sono per vederla siano duo almeno insieme.

*E nel vedere questa Casa, sempre con la presenza di due, ò tre delle Governatrici non le lascino parlar con le Soccorse. Ne mai sia permesso il praticare colle soccorse, et in casa alcuna altra Don[n]a che le Governatrici istesse; e quelle le quali sranno state da i Governatori

accettate p[er] state fermam[en]te in casa ad aiutare il governo di essa sotto l'obbedienza della madre del soccorso.

Capitolo 8 Che lettere non si accettino

Procuraranno le governatrici, che non sij accettata lettera di sorte alcuna da qual si voglia persona, ma si mandarà alla congregazione l'apportatore della lettera. Ne che esse soccorse scrivino, e mandino fuori lettere senza licenza della predetta congregazione de Governatori. Le parenti delle Soccorse, come madri, sorelle, et altre essendo di mala vita, e scandalose non si permetterà che parlino mai con esse; Se saranno molto ben conosciute esser di buona vita, se potrà dar licenza qualche volta, ma di rado, et all' hora non gli potranno parlare, se non in presenza di qualche Governatrice, che senta ciò, che dichino, et non siano molte parole.

Capitolo 9 della Congregatione

La congregazione ordinaria d'ogni settimana, si farà il mercordì à l' hora, e luoco consueto, ch'è la casa del Soccorso in stanza separata, e deputata di questo effetto. E se per qualche accidente fosse bisogno alcuna volta di mutare luoco, ò hora, la Presidente haverà cura di farlo intendere alle Sorelle. Intervenghi in essa sempre la madre. Al principio, et al fine sempre la Presidente, e non essendo questa la più vecchia protettrice dica l'Oratione, che sarà ordinata. E la Presidente farà sempre leggere da chi le parerà uno o due de i Capitoli dei Governatori e di questi per ordine, cominciando dal principio sin al fine, e ritornando al principio, e così sempre. E poi farà riferire per ordine à tutte quelle che hanno operato circa le cose, che nell' altre congregazioni gli fù imposto. Poi facciano tutte un altro poco d' oratione per spatio d'un Pater Noster dimandando aiuto al silentio dal Sign[o]re Dio per fare buone deliberationi, e così entrino à proponer, e deliberare le cose che sono da deliberare tutte di mano in mano, dicendo il suo parere, senza interromper le altre, senza parlare fuori di ordine, e senza replicare più, dopo che havrà detto la sua opinione, se non sarà di nuovo interrogata. Alle cose determinate dai Governatori habbino sempre gran rispetto, e non le rivocaranno in dubio.

Et nelle cose da determinarsi, che siano di qualche importanza le lassino determinare ad essi Governatori, alli quali però potranno far dire la loro opinione colle sue ragioni.

Trattino in essa congregazione d'aiutar la casa spiritualmente, e temporalmente in quelli modi che sono notati nelli Capitoli decimo, quarto, e sequente dei Governatori.

Dell'allogare fuori di casa quelle, che sono, si come nel Capitolo de i Governatori decimo, terzo, e sempre per proponere le cose, e racordarle alli Governatori per lasciare ad essi la determinatione. Del mandare à visitare li casi, del mandare à lavare l'accettate dai Governatori, e simili cose appartenenti à loro circa quest'opera, sempre havendo la consideratione del proprio instituto di quest'opera descritta nell'ottavo Capitolo dei Governatori.

E spesso, se non sempre faccino leggere li capitoli nel trattare le cose, che sono circa la materia della quale trattano oltra quello, che s'è letto al principio della congregazione.

Habbino cura di tenere molto segrete le cose che si trattaranno nella congregazione: e siano caute in tenere occulti i peccati dei prossimi, che gli occorrerà sapere in occasione di quest'opera, quando più sia possibile, per amor di Dio Nostro Sig.re.

Non ammetteranno altre donne nelle congregazioni se non le Governatrici, se ben potranno fuor di queste avanti consigliarse con altre, quando fosse bisogno.

Non proponeranno le Governatrici fra loro nella congregazione di fare elemosina alla casa (caso che no[n] fusse in ruotoli generali) ne meno porranno fra di loro taglia, ma quella che si sente di fare elemosina, la potrà fare da per se, ò nelle cassette, ò dandola al Cassiero.

Capitolo 10 quando, et da cui devono visitare li casi

Dopo che havranno ricevuto poliza di notitia di casi sottoscritta di mano del Presidente, ò d'alcuno delli assitenti, ò di quelli che saranno stati in assenza loro in suo luoco nella congregazione, quelle che saranno state disegnate dalla Presidente co'l parere delle Protettrici visiteranno li casi, e non altre; e doveranno sempre essere due al meno insieme. La Presidente istessa, e le Protettrici potranno tal volta visitare li casi, massime se così richiedesse il caso.

Tenghino una cassetta alla porta del Soccorso di dentro con chiavi, che stiano in mano della Presidente, e delle Protettrici, ove si possino mandare le polize sottoscritte. E se esse Governatrici saranno aiutate d'alcun caso, mandino una poliza de l'informatione di esso alli Governatori, colli nomi, e luochi, et aspettino per visitare, che gli sia rimandata la poliza sottoscritta come di sopra.

Capitolo 11 modo di visitare li casi

Nel visitare siano prudenti, e caute, e procurino di dare ogni buon edificatione, à maggior gloria di Dio: e terranno bene à mente le conditioni che si ricercano nelle persone, che hanno da essere accettate in questa casa, che sono poste nel decimo capitolo di quelli dei Governatori, avertendo bene se le persone visitate hanno quelle conditioni ò non : e se hanno intentione buona se si movono con desiderio d'uscire dal peccato notando il tutto: non promettino à quelle che visitano cose temporali, ne faccino patto alcuno con esse per muoverle à venire volentieri nel Soccorso, ma procurino, che solo il desiderio di salvar l'anima sua le move à darsi assolutamente nelle mani loro per essere governate da Dio per tal mezo, come sarà più ispediente, e sicuro per viver bene. Et perché l'accettare donne nel Soccorso* appartiene alla congregazione de Governatrici* si guardaranno le Visitatrici di non dare parole, ò fare promessa ad alcuna prima d'havere riferito in congregazione legitima delle Governatrici e che si sia conclusa in essa il maggior numero de voci doversi accettare. Perché per molti rispetti non doveranno accettarsi nel Soccorso donne gravide, ne con mal francese, usino ogni diligenza di certificarsi prima et essendovi dubbio si tardi sintanto che ne possi havere certezza: perché non convenghi poi accettate ritrovandole con tali impedimenti mandarla fuora.

*e non di quelle che visiteranno

*dapoic che la Congregatione dei Governatori haveranno mandato il caso alle Governatrici

Capitolo 12 dopo la visita dei casi, quel che si deve fare

Dopo essersi visitati li casi dalle Governatrici che haveranno havuto il carico queste riferiranno in congregazione alle altre tutto quello che haveranno notato e daranno piena informatione; e tra loro facendo prima leggere il decimo capitolo di quelli de Governatori discuteranno, se si deve accettare, ò non; e giudicandosi di no, habbesi et sij per rifiutata senza passare più oltra et giudicandosi, che si, la Presidente co'l parere delle Protettrici darà ordine, che sia subito levata et posta in novitiato.

Capitolo 13 del levare Donne per il Soccorso

Non levaranno mai alcuna per il Soccorso, se non gli sara stato mandato prima il caso della congregazione dei Governatori e non haveranno esse osservate tutte le predette cose; se non occoresse all'improviso alcun caso, il quale veramente non meritasse dilatatione, ma presentanea provisione. In tal caso facendo l'informatione ò al Presidente, ò alli assistenti, et havuta da loro licenza, la potranno ricevere in casa per modo di provisione, fin che dalla congregazione dei Governatori sia giudicato, e risoluto. ossevandosi quello che si ordinò in questo nel nono capitolo dei Governatori.

Quando andaranno à torre qualche donna doveranno esser almen due à giuditio della Presidente, e Protettrici. E portando seco la sua robba ne farano inventario per darlo poi al Cancelliero, ò Cassiero della congregazione, e se non potranno esse condur seco tutta la robba sua lo faranno intender alli assistenti, ò al Presidente dei Governatori per haver aiuto da loro à tale effetto.

Capitolo 14 delle confessioni, e communioni delle Soccorse

Procuraranno le Govenatrici subito, che farà ricevuta alcuna di fargli fare prima d'ogni altra cosa la Confessione generale della loro vita, dandogli commodità, e tempo d'apparecchiarsi. Procuraranno anco che non gli manchi mai la comodità di confessarse tutte le Soccorse ogni mese dal confessore proprio, se l'haveranno, e non havendolo d'alcun altro, et in tale caso potranno mandare quelle che non sono per patire alcuno pericolo, bene accompagnate dalla Madre istessa, ò da alcun'altra delle govenatrici à S. Nicola, ò in barca alli Padri del Giesù, alle hore quando si trovino manco gente; e per quelle che si teme qualche pericolo nel menarle fuora da casa, farne venire alcun confessore secondo il parere dei Governatori.

Le Soccorse sei volte all'anno si communicaranno almeno, la Pasqua di resurrezione, il Natale, la Pentecoste, l'assuntione della Madonna, la Natività al Settembre, e tutti li Santi. Et al più co'l parere del confessore, quelle haveranno devotione potranno communicarse ogni mese. Ma più di queste volte non potranno communicarse, senza espressa licenza, e parere di quattro Sacerdoti, due de S. Nicola de Tolentini, e due del Gesù, tra quali sarà il superiore dell'uno et l'altro luoco: la quale licenza daranno non generalmente e per sempre, ma particolarmente quando saranno domandati, et per quella sola volta.

Non essendo proprio confessore spesso faranno racordare alli Governatori, che poroveghino, come etiam devono haver cura di fargli racordare, et istanza etiam delle altre provisioni circa

le cose spirituali e corporali conforme alli Capitoli dei Governatori decimo quarto, e decimo quinto.

Capitolo 15 Come si devono diportar le Governatrici nell' allogare le Soccorse fuori di casa e dapo d'haverle allogate

Con ogni diligenza s'industriaranno le Governatrici non meno che li Governatori di trovar partiti d'allogare fuori di casa le Soccorse. Nelli modi dati nel Capitolo decimo terzo tra quelli dei Governatori, proponendo però sempre prima il tutto alla congregazione dei Governatori, per eseguire poi nel trattare li partiti, ò pigliarli secondo gli sarà ordinato da loro. Ne lasciaranno intendere a quelle de quali si tratta di allogare fuori di casa, tale cosa, se non quando sij per concluso per haver il loro consenso et havuto subito in quello istante si ponghi fuori dal Soccorso, in casa d'alcuna delle Governatrici, ò ove haverà parso a loro di preparargli luoco, e non la lasceranno più parlare col altre del Soccorso se non come si lasciano le altre di fuora in presenza della madre, o d'alcuna delle Governatrici, e rare volte. Dopo allogate fuori, le Governatrici n'havranno qualche cura ancora, che facciano vita divota, et si diportino bene, ove sono allogate facendole visitare alle volte tra l'anno, e consolare, se haveranno bisogno.

Capitolo della Madre della casa del Soccorso

L'Uffitio della madre consiste in quattro cose; Nel governo della propria persona, nel governo della casa, e nel governo delle Soccorse, nel governo delle cose temporali, et nel modo si deve reggere colli governatori, e governatrici.

Quanto tocca alla propria persona deve haver l'animo molto resignato, et abnegato al mondo: rissoluta di voler spender tutta la sua vita in questa Casa, à gloria, e servitio di nostro Signore, procurando di stare unita con Dio più che sia possibile.

Non doverà uscire spesso fuori di casa per poter meglio attendere alla cura di quelle anime, et uscendo lascerà sempre la sua compagna in luoco suo.

Procuri di far profitto nella via delle solite virtù, et particolarmente della santa oratione. Avvertendo però a due cose, l'una, che non si dia tanto a raccoglimento spirituale di se stessa, che si dimentichi del governo della casa, l'altra che non si dii tanto al governo della casa, che non si risservi tempo di raccogliersi in se stessa. E il tempo che dovrà spendere in operationi,

potrà essere il medesimo che sarà assignato per tutta la casa. Et potendo sarà edificatione farla insieme con le Soccorse.

Se bene deve essere savia, et molto prudente in provvedere et impedire qual si voglia sorte d'inconveniente, che potesse accader nella casa: Non sarà però facile à ricevere sospitioni dentro l'anima, che sogliono esser causa di grande inquietudine della conscienza.

Ma quando per avventura si gl'appresentasse alcuna sospitione probabile, raccomandandosi a Dio provedeva prudentemente quanto giudicar convenire, e non si potendo risolver per se stessa, potrà comunicare il suo pensiero alla Presidente, o Protettrici, ò anco al suo padre spirituale.

Quanto al governo delle soccorse della casa conviene che habbia un'altra compagna, che possa sostituire in luoco suo, et aiutarla nel governo della casa.

Non dovrà per se stessa accettare donna nissuna nel Soccorso, ne permetterà di farla accettare, ma lasciarà questo uffitio alli Governatori, e Governatrici. Similmente non licentierà nissuna dalla casa, ne permetterà, che alcuna eschi fuor di casa salvo per confessarsi, se non con licenza delle Governatrici, et accompagnate da alcuna di loro.

Si guarderà di far partialità alcuna alle Soccorse, ma tutte trattarà con uguale amorevolezza, et charità.

Procuri di procedere talmente e nelle parole, e nelle sue operationi, che venghi à essere e amata, e rispettata insieme dalle Soccorse.

Quando occorrerà riprendere non usi per modo alcuno parola di dispregio, e di maleditione, ma con molta maturità, et senza gridi, et altre insolentie farà le debite correttioni.

Cerchi di vestirsi di una certa compassione verso le Soccorse considerando quello, che sono state, et quel che hora sono per gratia di Dio.

Faccia che'l vestito, e'l viver di tutte sia modesto senza varietà alcuna, et s'è possibile, commune, et uguale.

Mangierà colle Soccorse sedendo in capo di tavola, dando lei la beneditione, et il rendimento di gratia, Et tra le Soccorse non introdurrà primo, e secondo luoco, ma secondo occorrerà di venire, si metteranno à Tavola.

Ordinarà settimana per settimana, che servano tutte alla mensa, et alla cucina, essendo di bisogno.

Procurarà, che nel Soccorso siano divote, et timorose d'iddio, et honeste, et che piglino costumi da Christiani. Non comporterà, che si parli di cose, che non convengono, ne

permetterà, che si leggino se non libri buoni, et Spirituali, & perche non tutte sono atte à governarse ad un modo, et alcune più per la via dell'amore, altre per via del timore si aiutano; cercherà con tutte accomodarsi, havendo un vero, e discreto Zelo dell'honor di Dio, et ricordandosi, che tutte sono ricomprate nel

sangue di Gesu Christo nostro Signore le haverà molto nel core, come se li fossero figliole secondo la carne, procurando che in se habbia più forza la carità di Christo, che non ha il senso nelle Madri verso le figliole.

Non lasciara, che una si faccia troppo familiare, e domestica dell'altra, ma procurarà, che tutte s'amino ugualmente nel Signore.

Avvertisca di non lasciare perder tempo, et ancora di no caricarle tanto, che siano oppresse dal peso, ma in tutto si procederà con discretione.

Procurarà, che le soccorse non stiano senza la sua presenza ò della Compagna, et che non si ragioni se non di cose ò spiirituali, ò indiferenti.

Darà ordine, che tutta la casa sia di continuo netta: Ne habbia una che di continuo habbi cura della porta; che sia persona di tempo, et prudente, la quale farà l'imbasciate alla madre. Et essendo alcun altra ricercata non la chiamerà, ne li farà imbasciata se prima non parla alla madre, e le chiavi delle porte non staranno in altra mano, che in quelle della madre, ò in sua assenza della compagna.

Farà se è possibile che stia lume di continuo dove si dorme.

Visitará spesso la casa, mirando quello che si fa, et sopra tutto procurarà farsi amare, mostrando a tutte quelle di casa servata la debita gravità, affetto di vera madre in Gesu Christo nostro Signore.

Non mutarà gli ordini dati, ne per se stessa introdurà usanze nove d'importanza. Ma dovendosi mutare alcuna cosa farà ricorso alla Presidente, e Protettrici, sempre riservando le cose di maggior importanza à governatori.

Quanto al quarto, come si deve portare colli Governatori, e Governatrici, si può dire brevemente, che le porti ogni rispetto, et riverenza, come suoi Superiori. Preferendo sempre il parere loro al suo proprio parere.

Non lasciara che alcun Governatore particolare entri dentro la casa, ò parli con alcuna delle Soccorse senza averne commissione dalla congregazione, ò in compagnia della Presidente, e Protettrici.

Non accettarà parimente donna alcuna ad instanza d'alcun Governatore, o Governatrice particolari, ma sollamente quelle, che li saran mandate dalla congregatione, cioè dalle Protettrici.

Haverà un libro in casa, dove terrà conto di tutte le Soccorse, che si ammetteranno in casa, scrivendo il giorno che furon accettate, il nome, l'età, li parenti, la conditione, e dove fu tolta, e così notarà, quando usciranno, il tempo, la causa, il luoco, e le persone, colle quali usciscono. Sarà bene che una volta al mese almeno si legga, et consideri questi ordini per potersene servire per miglior governo di tutta la casa.

Modo di viver di tutta la Casa

Dopo esser state al letto da sette in otto hore à giuditio della madre, una, da essa à cio deputata co'l campanello darà il segno di levarsi, dopo il quale ogn'una immediatamente cominciarà a vestirsi dicendosi in commune da tutte con voce alquanto alta con devotione adagio, e distintamente havendosi fatto il Segno della Croce, il Pater noster, l'Avemaria, il Credo, la Salve regina, et il Deprofundis, et così vestite, et accomodato da ciascuna il proprio letto di mano in mano secondo che ognuna sarà ispedita andarà al luoco deputato per l'oratione. Nel quale essendo già tutte congregate dato di nuovo il segno co'l campanello s'incominciarà dir il Rosario della Beatissima Vergine stando divise in due parti in questo modo. Dopo che una, la quale haverà particolarmente cura di questo, haverà raccordato alle altre il misterio di mano in mano si doverà meditare. Una parte cominciarà il Pater noster fino a quelle parole, et in terra, et l'Avemaria fino alla parola Iesus, et l'altra parte seguirà il rimanente sino al fine d'una stanza di esso Rosario. et recordato per ogni stanza il misterio, se ne dirà ogni mattina così in due chori, la terza parte inginocchiate, et ciò finito si farà oratione mentale per spatio d'un quarto d'ora, secondo che saranno ammaestrate da confessori, et alla fine di detta oratione di nuovo dato segno tutte andranno alli lavori, che doveranno esser fatti con ogni prestezza e diligenza da tutte in una stanza comune à cio deputata fino à l'ora di andar à messa, quando però ci fosse messa, ma non essendoci messa seguiranno i lavori fino à l'ora di desinare, et lavorando si diranno da quelle che saperanno le hore dell'ufficio della Beata Vergine à due chori, stando in questo tempo quelle, che non sapranno ascoltando con silentio, et nel resto del tempo della mattina parte si leggerà qualche libro spirituale da chi vorrà la madre, parte si passerà con silentio, et parte si potrà anco spendere in ragionar di

cose spirituali, et edificatione del Signore. Gionta l' hora del desinare, quella che sarà deputata darà di nuovo il segno, dopo il quale tutte immediatamente dicendosi con voce intelligibile, et in duoi chori il miserere s'invieranno à lavarsi le mani, et al luoco deputato per desinare, nel quale stando in piedi à filo secondo che si trovaranno mentre si darà la benedictione servaranno silentio, et dopo sentate a tavola staranno con ogni modestia ascoltando la lettione Spirituale, che si farà al giuditio di essa madre, e al fine della tavola levandosi tutte dopo la madre, e rese le gracie s'incominciarà il Salmo Deprofundis andando all'oratorio à finirlo con un Pater noster, et un'avemaria. Dopo questo ciascuna haverà un' hora di tempo per spenderla in proprio comodo come in cucirsi attorno, farsi il letto, spacciar qualche luoco, e simili altre cose, in caso però che straordinario bisogno non siano occupate in altro da essa madre: Finita la detta hora datosi di nuovo il Segno tutte andranno ai lavori, nel qual tempo si dirà vespero, con pietà, et anco il matutino del giorno seguente spendendo il rimanente del tempo come s'è detto la mattina fino a l' hora di cena, per la quale dato il segno tutte si levaranno, servando quanto s'è detto nel modo di desinare; essendo in arbitrio della detta madre, se dopo essa cena s'haverà da ritornare ai pristini lavori, o di far altro, fin che sia venuta l' hora di andar tutte insieme nell'oratorio, dove si diranno le litanie da una deputata, respondendo le altre, e queste finite per spatio d'un quarto d' hora si farà l'esame della propria conscientia, et altre orationi secondo la divotion di ognuna, e al fine di essa dato il segno ciascuna quanto prima andrà al suo letto servando silentio, et ogni modestia per rispetto del Signore nostro Iddio, delli Angioli, et delle altre sorelle, che saranno presenti.

Aggiuntion al cap: della Madre

Haverà una dispensiera, la quale habbia da tenere tutte le cose da mangiare e bevere in cura, che non si guastino, et serrate con chiave per distribuire à pontino segondo l'ordine che essa Madre gli darà, non permettendo che fuora delle hore deputate alcuna mangi, ò beva senza espressa licenza di essa Madre.

Nel dare tale licentia di mangiare e bevere fuori del pranzo et cena, e nel fare distribuire li cibi habbia considerazione non tanto al sparagno, quanto al bisogno, et alla sanità di ciascuna, et alla debita temperanza di donne Christiane.

E lasciando luoco alla discrezione per quelle, che o per l'età ò per debolezza, o per fatica estraordinaria, o per altra causa potranno haver bisogno di più dell'altre, alle quali doverà non

mancare di charità, potrà comunemente tener la casa a due soli posti, e nell'estate fare dare qualche poco di merenda, un pezzo di pane, e un bichier di vino, circa le dicianove hore à quelle che vorranno merendare

Capitoli aggiunti

Perché col tempo l'esperienza ci dimostra molte cose utili, per il buon governo dell'opere pie, le quali al principio non si vedevano, però s'aggiongono gli infrascritti capitoli a gli altri, contenenti in se cose importantissime, et utilissime, se saranno osservate, a quest'opera del Soccorso.

Capitolo primo

Informatione che devono havere li Governatori delle Soccorse, per saperle ben govenrare, quando sarà stata posta nel Novitiato, innanti che sia posta con l'altre, la Congregatione de i Governatori avvisati dalle Governatrici dovessi ponere, mandi due di loro li quali già sapendo essersi portata bene nel Novitiato, in presenza di due delle Governatrici, et esse odendo, esaminino detta Novitia del nome prima, padre e madre, robba et ogn'altra cosa, che sia bene sapere circa essa, pigliando il tutto in scritto, e scrivendolo poi in somma nel libro, che si tiene delle Soccorse. Avvertiscano poi nell'esaminarle di non voler sapere le persone, dalle quali son state ingannate, e di non permettere che gliele dicano, ancorchè volessero. Et se non avvertendo essi, li nominassero, non devono perciò essi nominarli con gli altri Governatori ne meno scriverli in libro. Al che si deve avvertire anco nel visitar li casi, et in ogni altra attione di quest'opera, conforme alla Christiana Carità, la quale non patisce, che i peccati dei prossimi si manifestino senza notabile atto e causa importante. Ma se l'esaminata dirà essere creduta da quelli, che l'esaminano, pigliasi il nome. e parendogli persona, che non habbia a dishonore l'essere stato in tali peccati, potrà conferirlo con gli altri compagni dell'esame, alli quali

parendo l'istesso si potrà in Congregatione nominarlo, e trattare del modo di cavare il credito, o aiuto da quello. Ma se fosse persona d'honesta fama, quel Governatore, che haveva il nome di quel debitore, se procurarà buono d'ottenere quello che si intende, procuri il mezo tra li Governatori in particolare, et in secreto, senza che si avvedano del peccato di quello, o pongano il negotio in mano di quelli della banca, ch'essi prendano il credito, ò'l mezo sempre scoprendo il peccato meno chi portavano.

Secondo capitolo dellli aggionti; che li Governatori ogni sei mesi parlino con le Soccorse Acciò le Soccorse non pensino d'esser scordate dai Governatori, La Congregatione loro ogni sei mesi mandi tre Governatori, li quali intravenendo, et odendo molte delle Governatrici, avisate e chiamate prima, parlino alla finestra con la tela innanti e non altrimenti, con ciascuna delle Soccorse, per intendere se ciascuna sia consolata, consolando poi quelle, che sono tribolate, dimostrandogli paterno affetto e desiderio del loro bene, e consolate conforme al loro bisogno, per riferire poi alla Congregatione quello che parerà doversi riferire.

Terzo. Che non si ritenga nel Soccorso quelle che non voglino stare
 Per la quiete della casa, la quale non è prigione, non si ritenga alcuna in essa, che dapo d'essergli fatte le paterne ammonitioni più volte dal Congessore, dalle Governatrici, e Governatori, e datogli due, o tre termini, d'otto giorni per termine, per pensarvi sopra, stia ferma in voler' essere mandata fuori, senza voler aspettare, che se le dia quel buono recapito, che desiderebbero darle li Governatori, si potrà ancora per più quasi d'aiutar questi simili, se si potrà comodamente, dapo i detti termini ritenerle nel Soccorso per due altre settimane in uno luoco separato dall'altre e se pure saranno in quella sua ostinatione d'essere mandate fuori, mandinsi fuori del Soccorso senza scrupolo di coscienza dapo li predetti aiuti, con farle consegnare al alcuni de suoi, se n'haveranno di buona vita, o lasciandole andare dove vogliono, se non sarà persona tale, a cui consegnarle. Talchè non si deve ritenere alcuna per

farla nel Soccorso più che delli predetti termini; e ne anco tanto, se strepitasse, o facesse confusione importante al parere d'una, et dell'altra Congregatione.

Quarto. Che si mandi fuori del Soccorso, quelle che non si possono locare fuori.

Per poter comunicare il beneficio di quest'opera a più persone, et acciò non stia in casa alcuna infruttuosamente senza servizio di Dio, mandinsi fuori col consenso delle Governatrici, col consegnarle, come di sopra, quelle Soccorse, le quali saranno state nel Soccorso per tre anni, e non s'è loro potuto dare recapito, ne si vedan potersi dare per l'avvenire, o perché esse stesse non vogliono accettare recapito, o perché non sono capaci per quelli recapiti, che suole, e può dare questa opera alle sue figliole. E per osservanza di questo capitolo ogn'anno intra l'ottava di Pasqua di Risurrettione, o poco dapo tre de' Governatori eletti dalla Congregatione o'l Presidente stesso con gli Assistenti facciano scrutinio del libro delle Soccorse, e con l'informazioni convenienti dalle Governatrici, per sapere, se v'è alcuna in tali termini, che sia stata più di tre anni dentro, alla quale non se le possa dare recapito, come di sopra, acciò si licentij si potrà però per qualche giusta causa, massime parendo alle Governatrici, dalli Governatori per la maggior parte dei voti prolungare il tempo. Ma sempre s'haverà d'anno in anno da ballottare in Congregatione per tale proroga d'un anno per volta et più: il che s'intende di quelle, ch'essendo Soccorse, non sono state ancora ammesse dalli Governatori e Governatrici per perpetue aiutatrici del Soccorso, come si dovrà col tempo ammettere alcuna col commune consenso d'ambidue Congregationi.

Documento 2**Inventario della chiesa e della sacrestia della Pia Casa del Soccorso**

IRE, SOC C9

Tratta dal Notaio della Congregazione di Santa Maria del Soccorso

Al p[ri]mo Maggio 1726

Non dovendo trascurarsi, ciò che esser deve oggetto principale delle applicazioni, massime ne Luoghi Pii il Culto della Chiesa, e la Cura delle Cose Sacre et altre ad essa inservienti; e ritrovandosi in qualche abbandono una inspettione così riguardevole.

Sia preso, che restino eletti con le solite vicende due de Governatori scelti con titolo di Deputatio sopra la Chiesa, e sia essercitio della loro Carità procurare il più culto alla medesima prendere in Inventario il numero dellli Argenti, et loro peso: tutte le suppellettili, et indumenti sagri facendo di tutto scrita distinta in un Libro: osservare se niente manchi, e tenere in direzione ciò che occorre di consumare, di bere, oglio et altro cio che sarà sempre a spesa della Cassa corr[en]te come sempre si è praticato: il tutto con Lodevole imitatione degli altri Luoghi Pii e con sicurezza che sieno per risultare effetti di decoro non meno che di vantaggio; e di maggior gloria del Sig[no]re Pio nel culto della Chiesa.

Nominati alla sudetta Deputa[zio]ne

Il N. H. Domenico Minelli

Il N. H. Antonio Generini

Marco Pianetti Gov[ernato]re Cass[ie]ro

1726 10 Maggio

Inventario degli effetti tutti della Chiesa et Sagrestia della Pia Casa del Soccorso fatto da noi
sottoscritti Deputati in ordine a parte di questa Venerabile Congregatione del di pr[i]mo
Maggio cor[ren]te in tutto, come in quella.

In Chiesa

[...]

[...]

La Palla dell'Altar con Imagine della Beata Vergine con varie figure dove sotto i piedi della SS.
V. vi è una mezza luna d'Arg[en]to et in capo della med[esi]ma e del Bambino due coronette
di rame dorato

Il tabernacolo di pietra di vari colori con ornamenti di figure, cioè otto angeli di ottone
dimostranti la passione di Nostro Sig[no]re, et in due nicchie del medesimo due figure di
Santi dell'istesso metallo; La portella ove vi ripone il Venerabile figurata dell'istesso metallo
con un Christo d'Argento dichiarito di sopra

[...]

A Latere di d[et]to Altare

Due quadretti in tella uno con S. Antonio, et l'altro di San Iseppo

Sotto li medesimi

Altri due quadri bislonghi, pur in tella uno con un S. Francesco, et l'altro di Santa Maria
Egitiana con un Santo Eremita.

[...]

Sopra l'altar

[...]

Un quadretto bislongo con istruttione d'Indulgenza

[...]

Sopra detti Nicchi

Due quadretti in tella con soaza nera con le anime del Purgatorio, et Imagine della B. V. tra gli Angeli

Nelle Paretti di d[et]ta Chiesa

A Banda destra vi è

Un quadro con la Madonna di Pietà, San Giovanni, La Madalena, Angeli e Sante con contorno di soaza dorata anichiato nel muro con sua Lampada piccola davanti che arde d'Ottone, e ferro lavorato, che la sostiene

A Banda sinistra

Altro quadro compagno con Resurrezione di Christo et altre figure con cordon dorato con sua lampada davanti con ferro dorato, che la sostiene

Altri quadri di diverse figure rappresentanti la Beata Vergine di q[ues]te tre annicchiati nel Stuco con soazetta dura, cioè tre per parte di detta Chiesa.

Più sei quadri bislongi anichiati in Stuco con soaze dorate rappresentanti varie figure, che sono tre per parte.

Due Quadri volanti verso l'Altar maggiore di Altezza di quarte sei circa con soaze dorate, Uno de quali è dipinta la Beata Vergine e Bambino Giesù, et nell'altro S. Teresa

[...]

Sopra la porta

[...]

Sopra li due Balconi

[...]

Al mano destra

[...]

Un quadretto di pitture

[...]

In Confessionario

[...]

Un quadro con soaza nera con filetto d'oro con l'agine della B. V.

Seguono le robbe inservienti alla Chiesa

[...]

In Sagrestia

Quadri n. tre con soaze antiche dorate, uno un tavola con la Madonna, Bambino, S. Iseppo, S. Gio[vanni] Batt[ist]a, et S.ta Cattarina d'altezza d'un brazzo et siile in circa di larghezza

Altro piccolo pur in tella di due quarte e mezza con la Mad[onn]a adolorata et S. Giovanni e la Madalena.

Altro con la Madonna e Bambino

Altro quadro con soaze nere ordinarie con ritratto di Religioso Francescano et Canonico di Brazza due incirca

Altro con soaza antica d'Intaglio dorata et con scritta di avarte sei con Christo Passo fra due Angeli

Altro con soaza colorita, et fiori dorati di lunghezza brazza due in circa con la Cena del Sig[or]e

[...]

Due quadri di Carta con soaze nere di Preparazione alla messa

[...]

Un quadretto con soaza dorata dove sono registrati li nomi de Gov[ernato]ri di questa Pia Casa.

Altro quadro con soaza nera ordinaria dove sono notate le Mansionarie e Mansonarii, che celebrano in questa Chiesa.

[...]

Documento 3**Donazione al Soccorso da persona che non vuol essere nominata**

IRE, SODC 2, c. 13v

In Christi Nomine 1586 A di X April

Per li R.di Padri della comp.a del Gesù della casa de Ven.a da ellemosine dette duc.ti dusento, et tanti gli sono stati datti in salvo da persona che non vole esser nominata, per darli poi à essa casa quando verà l'occasione di comprar un fondo per casa di predette soccorse, et non p[ri]ma ne per altro suo bisogno possendo essi padri in questo mentre usar essi denari. Et se per caso che Idio non voglia el detto soccorso si disfacesse in tutto. Vuole detta persona che siino datti al monasterio delle converite di Ven.a et più duc.ti quattro, trati de alcune valute da lazo errano nelli sop[radet]ti d. 200. In tutto d. 204

Documento 4

Testamento di Contarina Cavalli

AsVe, *Notarile Testamenti*, b. 444 (Notaio Giovanni Battista Franco), c. 14, Nr. 4.25

Contarina Cavalli di Marino

1593 18 Aprile,

In Dei aeterni Nomine Amen, Anno ab incarnatione Domini nostri Jesu Christi Millesimo quingentesimo nonagesimo tertio, Indicatione sexta, Die Dominico decimo ottavo mensis Aprilis, R.ti Ritrovandomi io Contarina di Cavalli del q. Clar.mo Marin di Cavalli il presente alquanto risentita del mio Corpo giacendo nel letto, benché sana per gratia di Iddio della Mente, senso et Intelletto, et volendo ordenar le cose mie, et far il mio Testamento, et ultima Volontà, ho fatto chiamar, et venir a me alla Casa della mia solita habitation questa in Contrà de S. Gregorio Zuan Battista Franco Nodaro di Venetia, qual ho pagato vogli scriver il presente mio testamento, et ultima voluntà, et quello parimente (occurrendo la morte mia) compir, et valorar con le clausole solite, et consuete secondo l'uso de Venetia, dicendo in questa forma, prima raccomandando l'anima mia all'onnipotente Iddio, alla Gloriosa Verzene Maria, et a tutta la Corte Celestiale, et perché mi ritrovo disprovista de beni di spirito, e di Fortuna, et che il mio commesso ms. Agustin Salotti, ha ducati quattrocento del mio sopra, li cambii, però voglio et ordino che dopoi la mia morte el debbi dar ducati dusento a quattro mie nezze, cioè Loredana, Giustiniana Malipiero, Lugretia Venier, et Contarina Bragadin, che saranno ducati Cinquanta per cadauna, che debbino farsi una Vesta da corotto, et li altri ducati dusento restino hyppotecati fino alla venuta del Sig.r Marin de Cavalli, qual è imbassidor in Savoia mio nevodo, et di quelli voglio che il detto Messer Augustin mio commesso debbi dar ducati cento all hospedal delle Cittelle per il maritar una di quelle fie et li altri cento sia dati al Sig.r Marin, et ferico di Cavalli, miei nevodi. Al Clarissimo Sig.r Antonio di Cavalli mio honorando fratello non li lasso cosa alcuna, perché non ha bisogno; El RESIDUO veramente de tutti, et cadauni mey beni mobeli stabely presenti et futuri, che a qualunque modo potesse aspettar a me over

alla mia Commessaria, lasso a Madonna Cecilia Celestina, pregandola se la vuol donar qualche cosa a Madonna Malipiera, zovene di Casa la mi farà appiacer. Commissario di questo mio testamento instituisco et ordino Il sopra-tto Messer Augustino Salotti pregandolo tenir bon conto, et esser diligente nel scoder li sop.ti denari. Interrogata a Not. De Interr ho resposto non voler ordenar altro. Preterea et si....

⁶⁰¹Io Antonio Riccin quondam Francesco de doana fui testimonio pregato et giurato
Io Girolamo de Zuanne da treviso fui testimonio pregato et giurato.

⁶⁰¹ Queste sono aggiunte confrontando il testamento conservato all'Archivio di Stato di Padova: AsPd, Gesuiti, b.22, cc. 142-143v

Documento 5

Testamento di Adriana Corbelli, moglie di Domenico Salotti

AsVe, *Notarile Testamenti*, b. 1256 (Notaio Gaspare Fogliano), Nr. 22

11 ottobre 1569

In nomine Dei aeterni: amen. Anno ab Incarnatione Domini suii Jesu Christi M. D. L. XViiii.

Die' vero Undecimo misi Octobris ; Inditione Xiiii. Rgo.

A' ogn'uno è manifesto quanto sia fragile e caduca la vita humana. Però considerato questo
 Io Andriana moglier di Mss. Domenico Salotti Fiorentino, et figliola de Mss. Luca Corbelli hora
 della Contrà di Santa Sophia di Venetia ritrovandomi sana di mente et dell'intelletto, benché
 del corpo inferma, volendo disporre dell'i miei beni, mi ho fatto chiamar a casa Gasparo
 Fogliano Nodaro di Venetia: il qual ho pregato che serviva questo mio testamento da estar
 compiuto et roborato occorendo la mia morte con le clausole solite. Et prima raccomando
 l'anima mia al Signor Dio, et Redentor Nostro Ms. Jesu Xsto, aì M.^ª Santa Maria, et a tutti li
 Santi del paradiso.

Et tutta la mia dota che mi è stata promessa da mio padre, et ogni altra sorte di beni che mi
 spettano, et nell'avvenir potessero spettar per qualunque modo, ragion, et mia : lasso alle mie
 doe fiole che hora mi ritrovo havere, Faustina et Isabeta : Le qual voglio siano mie universal
 heredi. Et si alcuna di esse morisse senza figlioli vada all'altra.

Et per mio commissario lasso il sopradetto Ms. Domenico Salotti mio marido, il quale habbia la
 cura et governo delle ditte nostre figliole, et possi maridarle in cui esso vorrà, et governar
 come a' lui piacerà senza impedimento, ne' contradditione di alcuna persona.

Et perché il ditto mio marido non ha mai avuto la dota che gli è stata promesso: però dichiaro
 et ordino, che né per le ditte mie figliole, né per altra qual si voglia persona, si possa domandar
 alcuna cosa per tal conto della mia dota al ditto Ms. Domenico mio marido, de non quel tanto
 che apparterà et se ritrovarà che mi abbi scosso e ricevuto, et non altramente : perché da
 quello che non sarà venuto nelle sue mano non voglio che il possa esser molestato.

Interrogata dal Nodaro dell'i hospedali, lochi pii, sepoltura et altre cose da esser interrogate:
 ho detto che circa la sepoltura lasso la cura al ditto mio marido, et commissario, et così et del
 farmi del bene per l'anima mia.

Dechiarando ch'esso mio marido venissea morte senza ordinatione avanti che le ditte mie figliole Faustina e Isabeta si maridassero : in questo caso voglio che siano commissari et governatori delle ditte figliole Ms. Augustino , M. Alessandro Salotti sui fratelli. Et così è la mia volontà, né altro voglio ordenar. Praeterea

Io Filippo Nicolozzi da fiorenza medico fisico Testimonio giurato at pregato sottoscrissi
Io Zuanne di briganti fu del Ms. Antonion boffalo a santa Giustola biertola mio testimonio
Jurado e privigioato sottoscripsi

Ego Gaspar Folianus Venetiar Notarius rogatus subscrispsi.

Documento 6**Scritture contabili di Messer Agostino Salotti**

AsPd, Gesuiti, b. 1

c.3r

Alli XX m de Gig.no : 1593

Io Agostino Salotti Come Commessario della Cl.a M.a Contarina Cavalli ho ricevuto del .co Ms Valerio Daremano d Cinquanta correnti abunti Conto dell cento che detto M Valerio ebbe dalla Sudetta q. Cl.,a Contarina per impresto Gratis dell danari della Commessa.a della q. M.a AndrianaVal d. 50

Agostino Salotti mano propria

Ali 19 di Agosto

Io Agost. Salotti sopradetto come Comiss. Ut supra ho ricevuto dal sopradetto ducati abunti come di sopra Val. d. 209

Adi XX de Agosto 1594

Io Agost.o Salotti sopradetto ho ricevuto dal sopradetto S.re Valerio Daverano d venti Correnti presi in saldo dalli sopradetto ducati cento detti di sopra Inliqial pro sono compresi d 12 che detto Ms Valerio Pago alla aque per detta Commessaria della Cl. M Anderian Val d 209

c. 2r

Alli XX m Febbraio 1594

Agostino Salotti ho Ricevuto da Mad. Cecilia Celestina d cinquanta corr.ti da S 6 *4 per questo quali mi ha dati accio debba cambiarli per Bisanz.ne O qual altra piazza Guidicherro de maggior Beneficio et che sia e sintenda sopra dime, salvo éiacere sempre da lei Vorrà darghene Giusto e real Conto di fiera per fiera con pagarli detto suo Capitale e utili per ogni suo Piacere senza Contrad.ne alcuna e per fede decio ho fatto il presente scritto de mio propria Mano val 750

Agustin Salotti manu propria

c.4 r

Adi X m de Novembre 1593 in Venetia

Io Agost. Salotti ho Ricevuto da Mad. Zezilia Zilestina d.ti centro Correnti de S 6*4 per questo: Quali mi ha dati accio debba cambiarli per Bisanzone i per qual altro Piazza Guidicchero (giudicherò) di magg.r benef. E tutto sia e sintenda sopra di me et esserli obbligato sia del Cavedal come dellli Utili del cambi, salvo Piacere sempre che Verra darghene Giusto e realmente di fiera in fiera, codogni sua Richiessa Pagarli detto suo Capitale e Utili senza contraddizione Alcuna A chi presenterà il presente scritto de mia propria mano Val d 100

Agustin Salotti In vinet.a

Documento 7**Spese di Cecilia Celestina per il tornaletto di Contarina Cavalli**

AsPd, Gesuiti, b.1, c7r

1594

Spese fatte da me Cecilia per far il tornaletto
 ch'era della Sig.ra Contarina di Cavalli

per seda onze 14 a S 2 £ 8 l'onza S 33 £ 12

per fiori 600 lavoradi a S 3 £ l'uno S 105

per braza 24 de merli con il suo passamento et fiochi al 30 il brazo de seda
 et fatiura S 36

Per cordela da meter attorno i sguazanoni et tornaletto a L 88 et parte a L 86 il bra

Zo monta 6:9

Per combra braza 2 £ a S 4 Lio il brazo per far il bancaletto del pie della lettiera S 11: 5

Per far desegnar, 28 fiori al bancaletto che mancava del tornaletto al 3 l'uno sopra li suddetti
 braza 2 £ de cambra S 4 : 4

Per contadi alle mistre, che a cusido le cordele del Tornaletto S 3

Summa lire cento novantanove et soldi dieci val S 199 £10

Il qual tornaletto lo Cecilia l'ho dato alla Cl.ma Sig.ra Donada di Cavalli, che diceva volerlo
 mandar al Cl.mo suo fig.lo ch'era Imbasador a Savoia.

Documento 8**Lettera di Ludovico Gagliardi circa i beni di Cecilia Celestina lasciati in eredità alla Compagnia di Gesù**

ASPd, Gesuiti, b.21, c. 40

III.mo Signore

Quelli contadini fratelli de muse già debitori della q. Mad.a Cecilia Celestina, sono venuti ad accordo con noi heredi di essa di quanto gli dovevano: et noi havendo rispetto alla lor povertà ci siamo contentati di manco assai di quello che ci veniva: il che ho voluto scriver a V.S. III.ma accò sia servita comandare che detti contadini, per conto di noi Padri Gesuiti, non siano più molestati nelli suoi beni. Quanto al credito dellli III.mi Governatori, si tratta al presente di pagarlo con denari, che per questo fine, essi Sig.ri hanno fatto sequestrare in mano di un Gentilhuomo da Ca' Malipiero, che ha comprato li luochi che furono della Mad.a Cecilia sudetta, et si finirà qui il negotio, piacendo a Dio quanto prima. Con questo facendo fine prego a V.S III.ma da Dio Nostro Signore abbondanza della sua San.ta gratia. Di Venetia li Xi di Maggio

1598

Di V. S. III.ma

Humile Servo in Christo

Ludovico gagliardi Prep.o della casa della com.a di Giesù

Documento 9

Donazione di Contarina Cavalli per il collegio gesuitico di Padova

ARSI Ven 116, II, 314 r

Al di 11 di Zugno 1571 in Venetia in parocchia de S. Gregorio in ca Trevisan, lo Contarina fiola del Clar.mo Marino de Cavalli relitta del q. Mag.co M Pietro Malipiero per gratia di Dio sana del corpo et della mente per la presente scrittura dichiaro haver datto più volte al Collegio della Compag.a di Giesù di Padova, principiando l'anno 1563 sin all'anno 1565 ducati cinq.milla ducento, et vintiquattro li quali ducati 5224 sono investiti in diversi fondi. Ce di più scudi quattrocento et uno d'uno, li quali scudi doro s'imprestarono al Collegio di detta Compag.a di Bologna, et li portò il R. P. Cesare Elmi li quali quando si havranno riavuti voglio s'investischino , come gli altri quali tutti denari et frutti d'essi che si cavano et caveranno, li dono et voglio siino in perpetuo del suddetto Collegio di Padoa per sostentar li tanti scolari di detta Compag.a ma se in tempo alcuno si facesse casa di probatione in Venetia, o Murano, o Padoa voglio che detti dennari investiti fatta che sarà detta casa in uno di questi tre voglio siiano applicati li sostentamenti di tanti noviti di detta Compag.a non si facendo questa cosa in niuno de detti loghi di dono et voglio che siino in perpetuo di detto Collegio, se però non ci fosse collegio de detta Compag.a qui in Venetia; perché è tal caso, voglio siino applicati al Collegio fatto in Venet.a et che altrimenti non si possa disporre li detti denari se non nel modo qui espresso. E di più al 11 di Zugno presente mese ho fato altri ducati cinquecento, quali voglio mi diino il frutto in vita mia a rarno di sette per cento l'anno, et se per gratia di Dio li dessi più denari voglio il frutto di esse. Ita voglio, che di poi la mia morte diino a donna Cecilia mia car.ma compagna ducati 26 a l'anno fin che la vive et dopo la mia morte et di Cecilia sopraddetta voglio sintendaranno esser donati come gli altri primi; e prego la maestà di Dio che si degni accettar questa mia ablatione, et donatione, et remissione dei miei peccati con renderli gratia di questa buona volontà che mi ha dato, e forzi ancora di seguirla prego anchora li R. Padri di detto loco, che per carità loro siino contenti nell'orationi, er sacrificii haver memoria dell'anima mia et dei miei raccomandatori tutti alla maestà di Dio, et in fede di questa mia ultima volontà et donatione di mia propria mano ho fatto la presente scrittura sigillata del mio solito sigillo.

Di sopra ho ordinato che in caso si facesse Collegio o Casa de noviti in Venetia o a Murano li padri di Padova siino obbligati dare tutto quello che ho ordinato a detto Collegio. Hora ordino et voglio che non siyno obbligati, ma che tutto resti a Padoa.

Io Contarina scrissi, et siglai

Documento 10**Lettera di Ludovico Gagliardi al Cardinale di Santa Prassede**

Biblioteca Ambrosiana Milano, Manoscritti, F. 1555 inf; c. 129r (rinumerata 260)

<https://ambrosiana.comperio.it/opac/detail/view/ambro:catalog:620680>

Recto:

All'IIImo S.r mio in Giesù X.o Oss.mo Mons.re il Cardinale di S.a Pressede

Milano

Verso:

III.mo et R.mo Sig.r mio in X.to oss.mo

Pax Christiana

Riceveti poco fa l'ultima di V.S. III.ma in luogo della dimissione per quel R.do Pre Andrea Agrippa la quale ha servito benissimo appresso di Mon. Sig R.mo Praria, e io ne resto molto obbligato a V.S. III.ma et spero tal riuscita ch'ei non se ne pentirà. Venendo poi il Sig. Federico Cavalli per convittore, il quale è fratello del Sig.r Marino Cavalli, che mi è stato con tanta soddisfazione quanto si può dire, se ben so che non è bisogno, pure per obbligo grande che ha la religione nostra a tutta quella famiglia cavalli, et massime è una gentildonna amita di quelli figliuoli molto esemplare, et benfatrice singolare della nostra compagnia, lo raccomando con tutto il cuore alla protezione di V.S III.ma, la qual nostro Signore si degni longamente conservare a maggior sua gloria. Con che riverentemente le bascio le mani. Da Venetia alli 19 maggio 1581. D. V. S. III.ma et R.ma

Indegno sono in christo

Lod.co Gagl.di

Documento 11**Lettera di Alfonso II d'Este al Duca d'Aarschot in merito a delle pitture**

ASMo, Archivi per Materie, Diversi 18/1

Al Duca d'Ariscot

Ult. Mag 89

Mi trovo due lettere di V. Eccza di XX di febbraio: di espresso
 d'aprile pervenutami ancor esse assai tardi, ~~si come dice che a lor fanno le mie~~. Non
 avendole avute senza porsi a loro. Mi sono però state gratissime, e le rendo infinite molte
 gracie ~~si~~ dell'amorevolezza che perpetuamente conchè mostra tuttavia maggiore verso di
 me, ~~come del dispiacer che dice aver sentita di quei disordini di Francia~~ | senti anche per
 risposta mia, assicurandola che ne è contraccambiata ~~da me di dal mio lato di così~~ di questa
 vera affezione ~~come~~ che le farò conoscere dagli affari in ogni occasione che hanno a poterla
 servire. Questo per a queste pitture io +

~~Tutte le occasioni che mi s'offriranno di poterla servire.~~

~~Intanto le bacio le mani dall'offerta di quelle pitture che mi è caro che poi restino presso di
 lei come io proprio le avessi ancora
 e prego il s. iddio che le conceda continua prosperità.~~

~~Trovandomi io allo stesso luogo a proposito d'una cavalcata~~

Sono state gratissime alla duchessa mia e a me le raccomandazioni della signora duchessa
 sua, e anche due gliele rendiamo
 duplicate con disiderare che il nostro signore iddio conceda loro perpetua contentezza e
 prosperità.

A lato sinistro

+li quali nel debito non siano felici e buone ~~voglie~~ scrivendone così vostra eccellenza

Ma come glieni resto
con quel medesimo obbligo che li
avessi ricevuto, così prego loro a volerli gratia per me
in memoria della nostra amicizia e tanto più

quanto che non sapendo io né la grandezza, né la qualità
loro non avrei predisposto
luogo dove farli comparire
così bene come possono fare appresso a lei in cotante parti, dove sono più in uso simili
ornamenti.

Documento 12a**Lettera di Charles Croy al Duca Alfonso II**

ASMo. Relazioni principi Esteri b. 1613, fascicolo 1

Retro: Al Ser.mo Sig.re oss. Mo III.mo Duca di Ferrara

Rendo grazie a V.A. Ser.mo del corteso offitio che ho voluto passar meco con la cortesissima sua lettera de tredici di questo statami data qui in Milano dal suo Agente con la quale mestato di sommo contento intendere et che V.A tenga la desiderata Sanità et che la mi ami come se mio desiderio dire che bacio a V.A. le mani alla quale già non posso offrire quel che è in poter suo. So bene di supplicarla si come faccio strenuamente ad esercitare con suoi comandamenti il molto desiderio che viene in me di servirla e che sicuramente vedrà non aver ne più certo in più devoto Servitore che me siccome altrove significar a V. A. et sarà frescamente lo fatto dominio al detto suo Agente al quale ho parimente comunicato alcuni particolari attenenti al servitio di V.A. come da lui sarà avvisata la: La supplico avvertire tanto in quel buon grado che da me si vi era significato et mi comandi ne paesi bassi per dove portare

Piacendo per comuni de Servitore conche finiendi: li prego dal Sig.re dio cumphita felicità

Di Milano a 20 giugno 1588

Ser.mo Sig.re

Div. Al.° Ser.mo Aff.mo Serv.re

Charles de Croy

Duc D'arschot

Documento 12b**Lettera di Charles Croy al Duca Alfonso II**

ASMo, Relazioni principi Esteri b. 1613, fascicolo 1

Retro: Al Ser.mo Sig.r mio Il Duca di Ferrara

Grandissimo per me è stato il fav.re che piacque a V.A. Serenissima di farmi con l'ultima sua in darmi nuova della sua ottima santità et glene bacio le mani con tutto il core. Supplicandola di volermi con sua Comodità farmi degno di simili avvisi et quanto più costanti saranno tanto magg.re sarà il conveniente che ne riceverò. Di me li posso dire il medesimo benedetto sia III.mo Dio et in la medesima volontà et desiderio che sempre che havere occasione disporer servire a V.A. alla quale senza farvi maggiori discorsi in questo partiremi offrirò con tutto il core e prego III.mo Dio per ogni sua magg.re felicità si

Di recominez. XII maggio 1590

Div. Al.º Ser.mo Aff.mo Serv.re

Charles de Croy

Duc D'Arschot

Documento 13**Dalla corrispondenza di Ludovico Gagliardi**

ARSI, Ven 5, II, c. 471r

al P. Ludovico Gagliardi, Mantova 10 Giugno 1606

*[...] ma pregando il S.re che l'accresca molte grazie, e salutando il P. Achille caram.te avvisando
la ric.ta (ricevuta) delle sue, che mi sono state care, mass.te quelle della devotioне de Veronesi,
che si è mostrata al Card. Borghese, et credo sia piaciuta a S. tà*

Bibliografia

Fonti

Androzio 1588

Fulvio Androzio, *Terza parte dell'opere del R. P. Fulvio Androtio, della Compagnia di Giesù. Dello stato lodevole delle Vedove. Utile ad ogni sorte di persone che desiderano vivere spiritualmente.* Venezia (Domenico Imberti) 1588.

Barbieri 1589

Luigi Barbieri, *Dialoghi Spirituali del molto Rever. P. Gio: Aluiggi de Barbieri da Bologna.* Genova (Girolamo Bartoli) 1589.

Besozzi 1578

Giovanni Pietro Besozzi, *Lettere Spirituali.* Milano (Paolo Gottardo Pontio) 1578.

Brucioli 1532

Antonio Brucioli, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento, tradotti nuouamente de la hebraica verita in lingua toscana per Antonio Brucioli. Co diuini libri del nuovo testamento di Christo Giesu signore & saluatore nostro. Tradotti di greco in lingua toscana pel medesimo.* Venezia (Lucantonio Giunti fiorentino) 1532.

Brucioli 1542

Antonio Brucioli, *Nuovo Commento di Antonio Brucioli ne divini et celesti libri evangelici. Tomo Quarto.* Venezia (Francesco Brucioli & i frategli) 1542.

Brucioli 1546

Antonio Brucioli, *Commento di Antonio Brucioli in tutti i libri del vecchio e nuovo testamento, dalla hebraica verità, e Fonte Greco, per esso tradotti in lingua toscana.* Tomo Primo. Venezia (Alessandro Brucioli et i frategli) 1546.

Francesco da Treviso 1570

Francesco da Treviso, *Hore della gloriosa Vergine Maria regina de' cieli. Tradotte semplicemente in versi sciolti, dal R.P. Francesco da Trevigi carmelitano.* Venezia (Giolito de' Ferrari) 1570.

Garzoni 1586

Tommaso Garzoni, *Vita delle donne illustri della scrittura sacra*. Venezia (Domenico Imberti) 1586.

Granada 1569

Luis de Granada, *Seconda parte del Memoriale della vita christiana del reverendo P. F. Luigi de Granata*. Napoli (Gio. de boi) 1569.

Granada 1580

Luis de Granada, *Prediche del R. P. F. Luigi di Granara dell'ordine dei predicatori. Sopra tutte le Domeniche dell'Avvento, & altre Domeniche, sino alla Quaresima: Et sopra le festività di Natale, Circoncisione, & Epifania. Parte prima*. Venezia (Antonio Ferrari) 1580.

Granada 1581

Luis de Granada, *Del Memoriale della vita christiana del R.P. F. Luigi di Granata, dell'ordine dei predicatori. Parte Seconda*. Venezia (Giorgio Angelieri) 1581.

Granada 1582

Luis de Granada, *Del memoriale della vita christiana del R.P.F. Luigi di Grananta. Parte prima*. Venezia (Giorgio Angelieri) 1582.

Guevara 1555

Antonio de Guevara, *Oratio de religiosi et esercitio de virtuosi composto dal Reverendo Monsignor Don Antonio di Guevara*. Venezia (Giolito de Ferrari) 1555.

Guevara 1569

Antonio de Guevara, *La seconda parte del Monte Calvario*. Venezia (Vincentio Valgrisi) 1569.

Guevara 1570

Antonio de Guevara, *La prima parte del Monte Calvario*. Venezia (Giolito de Ferrari) 1570.

Maraffi 1554

Damiano Maraffi, *Figure del Vecchio Testamento con versi toscani, per Damian Maraffi nuovamente composti, illustrate*. Lione (Giovanni di Tournes) 1554.

Maraffi 1559

Damiano Maraffi, *Figure del Nuovo Testamento Illustrate da versi vulgari italiani*. Lione (Gio. di Tournes) 1559.

Marcellino 1588

Evangelista Marcellino, *Lettioni sopra Daniele Profeta del R. P. F. Vangelista Marcellino de min. osservanti.* Venezia (Giunti) 1588.

Marmochino 1546

Santi Marmochino, *La Bibbia tradotta in lingua toscana, di lingua hebrea, per il reuerendo maestro Santi Marmochini fiorentino dell'ordine de predicatori, con molte cose vtilissime, & degne di memoria, come nella seguente epistola vederai. Aggiuntoui il terzo libro de Macchabei non piu tradotto in lingua volgare. Oltra le precedenti stampe, di nuouo riueduta, corretta, & emendata dall'hebreo, quanto al testamento vecchio, & dal greco, quanto al nuouo: & mutati molti vocaboli non bene tradotti, & limati, seguendo la propria verità.* Venezia (Giunti) 1546.

Marulo 1569

Marco Marulo, *Opera di Marco Marulo da Spalato Circa l'institutione del buono e beato vivere, secondo l'esempio de' Santi, del Vecchio e Nuovo Testamento.* Venezia (Francesco Bindoni) 1569.

Marulo 1580

Marco Marulo, *Opera di Marco Marulo Da Spalato Circa L'Institutione del buono, e beato vivere, secondo l'esempio de Santi, del Vecchio e Nuovo Testamento.* Venezia (Francesco e Gasparo Bindoni) 1580.

Orozco 1581

Alonso de Orozco, *Delle Opere spirituali del dottissimo, & divotissimo P.F. Alonso D'Orosco. Libro Quarto.* Venezia (Domenico & Gio. Battista Guerra fratelli) 1581.

Pittorio 1571

Ludovico Pittorio, *Homiliario Quadragesimale di M. Lodovico Pittorio da Ferrara.* Venezia (Andrea Muschio) 1571.

Stella 1581

Diego Stella, *Il Dispreggio della vanità del mondo del R.P.F. Diego Stella, dell'ordine di San Francesco osservante.* Venezia (Fiorin Franceschini, et Piero Pagani fratelli) 1581.

Vives 1546

Giovan Lodovico Vives da Valenza, *De l'ufficio del marito.* Venezia (Vincenzo Vaugris) 1546.

Zarrabbini 1586

Onofrio Zarrabbini da Cotignola, *Dello stato verginale, maritale et vedovile.* Venezia (Francesco de' Franceschi Senese) 1586.

Articoli e Volumi

Aikema-Meijers 1989

Bernard Aikema e Dulcia Meijers, *Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna*. Venezia (Arsenale Editrice), 1989.

Aurenhammer 1992

Hans Aurenhammer, "Rezension von Gemin Massimo: Nuovi studi su Paolo Veronese." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (55-1992), pp. 286-295.

Aurenhammer 1999

Hans Aurenhammer, "Quadri numero sette esistenti nella sagrestia di San Giacomo della Zueca fatti per mano del q. Paolo Veronese": Zur Provenienz und ursprünglichen Bestimmung einiger Bilder Veroneses und seiner Werkstatt im Wiener Kunsthistorischen Museum." *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* (1-1999), pp. 155-187.

Baldi 2017

Diego Baldi, *De Bibliothecis Syntagma di Justus Lipsius: l'apice di una tradizione, l'inizio di una disciplina*. Roma (ISMA) 2017.

Ballarin 1965

Alessandro Ballarin, "Osservazioni sui dipinti veneziani del Cinquecento nella Galleria del Castello di Praga." *Arte Veneta* (19 -1965), pp. 59-82.

Ballarin 1968

Alessandro Ballarin, "Aggiunte al catalogo di Paolo Veronese e Jacopo Bassano." *Arte Veneta* (22-1968), pp. 39-46.

Ballarin 1973

Alessandro Ballarin, "Introduzione ad un catalogo dei disegni di Jacopo Bassano/III." *Arte Veneta* 27 (1973), pp. 91-124.

Bandera 2009

Brera, La Pinacoteca: storia e capolavori. Ed. Sandrina Bandera. Milano (Skira) 2009.

Barnes 2013

Bernadine Barnes, "The understanding of a woman: Vittoria Colonna and Michelangelo's "Christ and the Samaritan Woman"." *Renaissance Studies* vol. 27, N.5 (November 2013), pp. 633-653.

Barocchi 1961

Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma. Volume II. Ed. Paola Barocchi. Bari (Laterza), 1961.

Basaldella 1983

Francesco Basaldella, *Giudecca: cenni storici.* Venezia (Uniongrafica), 1983.

Baskin 1993

Cristelle L. Baskin, "Tipology, sexuality and the Renaissance Ester." In *Sexuality and Gender in early modern Europe.* Ed. J. Grantham Turner. Cambridge (Cambridge University Press), 1993, pp. 31-54.

Battisti 1960

Eugenio Battisti, *Rinascimento e Barocco.* Torino (Einaudi), 1960.

Berenson 1936

Bernard Berenson, *Pitture Italiane del Rinascimento.* Roma (Hoepli), 1936.

Berenson 1958

Bernard Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. La scuola veneta.* London (Phaidon Press); Firenze (Sansoni) 1958.

Bialostacki 1990

Jan Bialostacki, "I cani di Paolo Veronese." In *Nuovi Studi su Paolo Veronese.* Ed. Massimo Gemin. Venezia (Arsenale), 1990, pp. 222-230.

Biferali 2013

Fabrizio Biferali, *Paolo Veronese tra Riforma e Controriforma.* Roma (Artemide), 2013.

Bischoff 1996

Cordula Bischoff, "Albrecht Altdorfer's "Susanna and the Elders": Female Virtues, Male Politics." *Canadian Art Review*, Vol. 23, no. 1\2 (1996), pp. 22-35.

Boerio 1983

Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*. [Venezia, Giovanni Cecchini, 1856]. Ristampa anastatica: Firenze (Giunti Martello), 1983.

Boschini 1660

Marco Boschini, *La Carta del navegar pitoresco*. Venezia (per li Baba), 1660.

Boschini 1664

Marco Boschini, *Le minere della pittura*. Venezia (Francesco Nicolini), 1664.

Boschini 1674

Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura*. Venezia (Francesco Nicolini), 1674.

Brevaglieri

Sabina Brevaglieri, "Assistenza e patronage femminile a Venezia." *Quaderni storici. Nuova Serie*. Vol. 35, n. 104 (2000), pp. 355-391.

Brizio 1939

Anna Maria Brizio, "Rileggendo Vasari." *Emporium* (45- 1939), p. 123-130.

Brown 1989

Beverly Louise Brown, "Replication and the art of Veronese." *Studies in the History of Art* (20-1989), pp. 111-124.

Brown 1990

Beverly Louise Brown, "The so-called Duke of Buckingham series." In *Nuovi Studi su Paolo Veronese*. Ed. Massimo Gemin. Venezia (Arsenale) 1990, pp. 231-240.

Brown 2016

Beverly Louise Brown, "The View from Behind: Veronese, Giulio Romano and the Rape of Europa." *Artibus et Historiae* (74-2016), pp. 207-222.

Bryce 1983

Judith Bryce, *Cosimo Bartoli (1503-1572): The Career of a Florentine Polymath*. Genève (Librairie Droz S.A.), 1983.

Busch 1982

Werner Busch, "Lucas van Leydens "Große Hagar" und die augustinische Typologieauffassung der Vorreformation." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45 (1982), pp. 97-129.

Caliari 1888

Pietro Caliari, *Paolo Veronese: sua vita e sue opere*. Roma (Forzani), 1888.

Cappelletti 1873

Giuseppe Cappelletti, *I Gesuiti e la Repubblica di Venezia*. Venezia (tip. Emiliana), 1873.

Catto 2014

Michela Catto, "Istruire ed educare: il concilio di Trento e la società cattolica". In *Trento 2014*, pp. 25-31.

Chierichini 2013

Claudia Chierichini, "Veronica Franco". In *Autografi di letterati Italiani. Il Cinquecento*. Vol. II. Ed. M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo. Roma (Salerno), 2013, pp. 181-187.

Chojnacka 1998

Monica Chojnacka, "Women, Charity and Community in Early Modern Venice: The Casa delle Zitelle." *Renaissance Quarterly*. Vol. 51, n. 1 (Spring 1998), pp. 68-91.

Cicogna 1842

Emmanuele Antonio Cicogna, *Delle Inscrizioni Veneziane*. vol. V. Venezia (Giuseppe Molinari), 1842.

Cocke 1980

Richard Cocke, *Veronese*. London (Jupiter Books), 1980.

Cocke 1984

Richard Cocke, *Veronese's drawings: a catalogue raisonne*. London (Sotheby), 1984.

Cocke 2001

Richard Cocke, *Paolo Veronese. Piety and Display in an Age of Religious Reform*. Aldershot (Ashgate), 2001.

Collina 1992

Beatrice Collina, "Educazione e cultura femminili a Venezia fra Rinascimento e Controriforma". In *Educazione al femminile: dalla parità alla differenza*. Ed. E. Beseghi e V. Telmon. Firenze (La Nuova Italia), 1992, pp. 275-288.

Collina 1996

Beatrice Collina, "L'esemplarità delle donne illustri fra umanesimo e controriforma." In *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo: studi e testi a stampa*. Ed. G. Zarri. Roma (Edizioni di Storia e Letteratura), 1996, pp. 103-119.

Cooper 2005

Tracy E. Cooper, *Palladio's Venice: architecture and society in a Renaissance Republic*. New Haven (Yale University Press), 2005.

Corrain 2005

Lucia Corrain, *Semiotiche della pittura*. Roma (Maltemi), 2005.

Cosentino 2012

Paola Cosentino, *Le virtù di Giuditta: il tema biblico della "mulier fortis" nella letteratura del'500 e del '600*. Roma (Aracne), 2012.

Coutts 1980

Howard Coutts, "A Veronese drawing in Edinburgh." *Master drawings* (2-1980), pp. 142-144.

Crosato Larcher 1970

Luciana Crosato Larcher, "Note su Benedetto Caliari." *Arte veneta* (23-1970), pp. 115-130.

Davies 1907

Randall Davies, "An Inventory of the Duke of Buckingham's Pictures, etc., at York House in 1635." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 10 No. 48. (March 1907, pp. 379-382.

Dax 2003

Lionel Dax, *Augustin Carrache. Les Lascives*. Paris (Les Éditions de l'Amateur), 2003.

De Fuccia 2010

Laura De Fuccia, "La serie francese delle quattro eroine bibliche veronesiane (Château de Versailles, Musée du Louvre, Musée des Beaux-Arts de Caen). La storia della sua provenienza e commissione." In *Venise et Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*. Actes des colloques de Bordeaux et de Caen. Ginevra (DROZ S.A.), 2010, pp. 193-219.

De Fuccia 2014

Laura de Fuccia, "Paolo Veronese, maestro di eleganza alla corte francese nel Seicento." *Artibus et Historiae* (70-2014), pp. 123-139.

Della Pergola 1955

Paola Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*. Vol. I. Roma (Istituto poligrafico dello stato), 1955.

Doglioni 1598

Giovanni Nicolò Doglioni, *Historia Venetiana scritta brevemente*. Venezia (Damian Zenaro), 1598.

Dolce 1545

Dialogo di M. Lodovico Dolce della institution delle donne secondo li tre stati che cadono nella vita humana. Venezia (Giolito de Ferrari), 1545.

Dolce 1557

Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino*. Venezia (Giolito de' Ferrari), 1557.

Dorsten 1962

Jan Adrianus van Dorsten, *Poets, Patrons and Professors: Sir Philip Sidney, Daniel Rogers and the Leiden Humanists*. Leiden (University Press); Oxford (Oxford University Press), 1962.

Dunkerton-Foister-Penny 1999

Jill Dunkerton, Susan Foister, Nicholas Penny, *Dürer to Veronese: Sixteenth-Century Painting in the National Gallery*. London (Yale University Press, New Haven and London in association with National Gallery Publications Limited) 1999.

Ellero 1990

Giuseppe Ellero, "I luoghi della redenzione." In Venezia 1990a, pp. 57-62.

Ericani-Millozzi 2016

I Bassano del Museo di Bassano. Ed. G. Ericani e F. Millozzi. Cinisello Balsamo (Silvana), 2016.

Fairfax 1758

Brian Fairfax, *A Catalogue of the Curious Collection of Pictures of George Villiers, Duke of Buckingham*. London (Bathoe), 1758.

Falomir 2018

Miguel Falomir, "Mythologies", in *Venezia 2018*, pp. 191-199.

Favaro 1975

Elena Favaro, *L'arte dei pittori a Venezia e i suoi statuti*. Firenze (Olschki) 1975.

Fehl 1992

Philipp Fehl, *Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Paintings*. Vienna (IRSA), 1992.

Fiocco 1926

Giuseppe Fiocco, "Paolo Veronese und Farinati." *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien N.F.* (1926), pp. 123-136.

Fiocco 1928

Giuseppe Fiocco, *Paolo Veronese: 1528-1588*. Bologna (Apollo), 1928.

Fiocco 1934

Giuseppe Fiocco, *Paolo Veronese: 200 tavole in fototipia*. Roma (Casa editrice d'arte Valori Plastici), 1934.

Frank 1992

Martina Frank, "Il luogo delle Zitelle: segni e forme di un pensiero palladiano." In *Le Zitelle. Architettura, arte e storia di un'istituzione veneziana*. Ed. L. Puppi. Venezia (Albrizzi) 1992, pp. 97-128.

Frank 2004

Martina Frank, *Baldassare Longhena*. Venezia (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti), 2004.

Freedberg 1971

David Freedberg, "Johannes Molanus on Provocative paintings." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), pp. 229-245.

Furbini Leuzzi 1996

Maria Furbini Leuzzi, "Vita coniugale e vita famigliare nei trattati italiani fra XVI e XVII secolo." In *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo: studi e testi a stampa*. Ed. G. Zarri. Roma (Edizioni di Storia e Letteratura), 1996, pp. 253-267.

Gallucci 2010

Gloria Gallucci, "An Important New Sheet of Studies by Paolo Veronese from the Late 1550s." *Master Drawings* 48, n.3 (Autumn 2010), pp. 327-340.

Garas 1987

Klaudia Garas, "Die Sammlung Buckingham und die Kaiserliche Galerie." *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (40-1987), pp. 11-121.

Garas 1990

Klaudia Garas, "Veronese e il collezionismo del Nord nel XVI-XVII secolo." In *Nuovi Studi su Paolo Veronese*. Ed. Massimo Gemin. Venezia (Arsenale), 1990, pp.16-24.

Garzoni 1994

Tommaso Garzoni, *Le vite delle donne illustri della Scrittura sacra : con l'aggiunta delle vite delle donne oscure e laide dell'uno e l'altro Testamento e un discorso in fine sopra la nobiltà delle donne*. Ed. Beatrice Collina. Ravenna (Longo), 1994.

Gentili 2012

Augusto Gentili, *Tiziano*. Milano (24 ORE Cultura) 2012.

Gentili 2013

Augusto Gentili, "Veronesiana cum figuris. Almanacco 2000-2015 Parte Prima." *Venezia Cinquecento* (46-2013), pp. 7-70.

Gerlo-Vervliet 1967

Aloïs Gerlo e Hendrik D.L. Vervliet, *La correspondance de Juste Lipse conservée au Musée Plantin-Moretus*. Antwerp (De Nederlandsche Boekhandel), 1967.

Ginzburg 1980

Carlo Ginzburg, "Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento." In *Tiziano e Venezia*. Convegno internazionale di studi. Vicenza (Neri Pozza), 1980, pp. 125-135

Gottheiner 1965

T. Gottheiner, "Rediscovery of Old Master at Prague Castle." *Burlington Magazine* 107 (December 1965), pp. 601-606.

Gould 1962

Cecil Gould, "Sebastiano Serlio and Venetian painting." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (25- 1962), pp. 56-64.

Gould 1967

Cecil Gould, "Observations on the role of decoration in the formation of Veronese's art." In *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower*. London (Phaidon Press) 1967, pp. 123-127.

Hall 2011

Marcia B. Hall, *The sacred image in the age of art: Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio*. New Haven (Yale Univ. Press), 2011.

Hecht 2016

Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit: Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*. Berlino (Gebr. Mann Verlag), 2016.

Heesch 2018

Daan van Heesch, "Art, Knowledge and Representation. The Collections of Charles of Croy." In Lovanio 2018, pp. 193-199.

Hendrickson 2017

Thomas Hendrickson, *Ancient libraries and Renaissance Humanism. The De Bibliothecis of Justus Lipsius*. Leiden, Boston (Brill), 2017.

Hermann Fiore 2001

Kristina Herrmann Fiore, *Paolo Veronese, La predica di Sant'Antonio ai Pesci. Spunti di riflessione per una rilettura del dipinto restaurato*. Roma (Gebart), 2001.

Hopkins 2006

Andrew Hopkins, *Baldassare Longhena*. Milano (Electa), 2006.

Humfrey 2012

Peter Humfrey, *Glasgow Museum: The Italian Paintings*. London (Unicorn), 2012.

Humfrey-Sherman 2015

Peter Humfrey e Allison Sherman, "The lost Church of San Niccolò ai Frari (San Nicoletto) in Venice and its painted decoration." *Artibus et Historiae* 72 (2015), pp. 247-281.

Ingersoll-Smouse 1928

Florence Ingersoll-Smouse, "L'Œuvre peint de Paul Véronèse en France." *Gazette des Beaux-Arts* LXX (II), pp. 25-48.

Jedin 1972

Hubert Jedin, "Genesi e portata del decreto tridentino sulla venerazione delle immagini." In *Chiesa della fede. Chiesa della storia*. Brescia (Morcelliana), 1972, pp. 340-390.

Jones 2013

Emma Jones, "Priestly patronage in late renaissance Venice: Antonio Gatto's cappella maggiore in San Polo." In *Carvings, casts, and collectors*. Ed. P. Motture, E. Jones, D. Zikos. London (V&A), 2013, pp. 218-235.

Jones 2020

Emma Jones, "The cappella maggiore of San Polo and its late sixteenth-century reconstruction." In *La chiesa e la parrocchia di San Polo*. Ed. G. Matino e D. Raines. Roma (Viella) 2020, pp. 231-264.

Jordan 1990

Constance Jordan, *Renaissance Feminism*. London (Cornell University Press), 1990.

Klauner 1991

Friderike Klauner, "Zu Veroneses Buckingham-Serie." *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (44-1991), pp. 107-119.

Levey 1960

Michael Levey, "An Early dated Veronese and Veronese's Early Work." *Burlington Magazine* 102 (March 1960), pp. 105-111.

Magagnato –Passamani 1978

Licisco Magagnato e Bruno Passamani, *Il Museo Civico di Bassano del Grappa: dipinti dal XIV al XX secolo*. Vicenza (Neri Pozza) 1978.

Marin 1991

Thomas Martin, "Grimani Patronage in S. Giuseppe di Castello: Veronese, Vittoria and Smeraldi." *Burlington Magazine* 133 (December 1991), pp. 825-833.

Marinelli 2015

Sergio Marinelli, "Adesioni e resistenze al Concilio di Trento nel territorio della Repubblica di Venezia." In *Il Concilio di Trento e le arti (1563-2013)*. Ed. M. Pigozzi. Bologna (Bononia University Press), 2015, pp. 73-80.

Marini 1968

Remigio Marini, *L'opera completa del Veronese*. Milano (Rizzoli), 1968.

Martinelli 1684

Domenico Martinelli, *Il ritratto di Venezia*. Venezia (Giacomo Herz), 1684.

Mason Rinaldi 1987

Stefania Mason Rinaldi, " "Hora di nuovo vedesi..." : immagini della devozione eucaristica a Venezia alla fine del Cinquecento." In *Venezia e la Roma dei Papi*. Milano (Electa), 1987, pp. 171-196.

Mason Rinaldi 1990

Stefania Mason Rinaldi, "Un percorso nella religiosità veneziana del Cinquecento attraverso le immagini eucaristiche". In *La chiesa di Venezia tra riforma protestante e riforma cattolica*. Ed. G. Gullino. Venezia (Edizioni Studium Cattolico Veneziano), 1990, pp. 183-194.

Massimi 2011

Maria Elena Massimi, *La "Cena in Casa di Levi" di Paolo Veronese: il processo riaperto*. Venezia (Marsilio), 2011.

Mazza 1992

Barbara Mazza, "Committenti e artisti nell'età delle riforme: l'arredo della chiesa di Santa Maria della Presentazione." In *Le Zitelle. Architettura, arte e storia di un'istituzione veneziana*. Ed. L. Puppi, Venezia (Albrizzi) 1992, pp. 129-161.

Menozzi 1995

Daniele Menozzi, *La chiesa e le immagini: testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*. Cinisello Balsamo (San Paolo), 1995.

Morford 1991

Mark P. Morford, *Stoics and Neostoics: Rubens and the circle of Lipsius*. Princeton (Legacy Library), 1991.

Moschini Marconi 1962

Sandra Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*. Roma (Istituto Poligrafico dello Stato), 1962.

Muraro 1990

Michelangelo Muraro, "Un celebre ritratto: Sir Philip Sidney a Venezia nel 1574 sceglie Veronese per farsi ritrarre." In *Nuovi studi su Paolo Veronese*. Ed. M. Gemin, Venezia (Arsenale), 1990, pp. 391-396.

Neumann 1964

Jaromír Neumann, "Le scoperte del Castello di Praga." *Antichità viva* (III -1964, n.2), pp. 11-27.

Neumann 1966

Jaromír Neumann, *Die Gemäldegalerie der Prager Burg*. Praga (Academia, Verl. d. Tschechoslowakischen Akademie d. Wissenschaften), 1966.

Niero 1984

Antonio Niero, "Riforma cattolica e Concilio di Trento a Venezia." In *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*. Ed. V. Branca e C. Ossola. Firenze (Olschki), 1984, pp. 77-96.

O'Malley 2013

John W. O' Malley, "Trent, sacred images, and Catholics' senses of the sensuous." In *The sensuous in the Counter-Reformation church*. Ed. Marcia B. Hall e Tracy E. Cooper. Cambridge (Cambridge Univ. Press), 2013, pp. 28-48.

Occhipinti 2009

Carmelo Occhipinti, "Materiali per la storia delle quadrerie estensi: Ippolito II D'Este, le sue delizie e un Raffaello a Tivoli." In *Delizie Estensi: architetture di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*. Ed. F. Ceccarelli e M. Folin. Firenze (Olschki), 2009, pp. 373- 385.

Paleotti 2002

Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* [Bologna, 1582]. Ed. S. Della Torre. Città del Vaticano, (Libreria Editrice Vaticana), 2002.

Pallucchini 1972

Anna Pallucchini, "Venezia religiosa nella pittura del Cinquecento." *Studi Veneziani* 14 (1972), pp. 159-184.

Pallucchini 1940

Rodolfo Pallucchini, *Veronese*. Bergamo (Istituto italiano d'Arti Grafiche), 1940.

Pallucchini 1963-64

Rodolfo Pallucchini, *Dispense Universitarie 1963-64*.

Pallucchini 1984

Rodolfo Pallucchini, *Veronese*. Milano (Mondadori), 1984.

Pallucchini 1990

Rodolfo Pallucchini, "Paolo Veronese e il Manierismo." In *Nuovi studi su Paolo Veronese*. Ed. M. Gemin. Venezia (Arsenale), 1990, pp. 3-15.

Pallucchini-Rossi 1982

Rodolfo Pallucchini e Paola Rossi, *Tintoretto: le opere sacre e profane*. 2 vol. Milano (Electa), 1982.

Palmio 1701

Benedetto Palmio, *Constitutioni et regole della Casa delle Citelle di Venetia, Eretta, & fondata sotto il titolo della Presentatione della Madonna. Divise in Dieci Parti*. In Venetia (Girolamo Albricci), 1701.

Panofsky 1969

Erwin Panofsky, "Erasmus and the Visual Arts." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), pp. 200-228.

Papy 2002

Jan Papy "The Use of Contemporary and Medieval Sources in the History of Louvain of Justus Lipsius (1574-1606): The *Lovanium* (1605) as a case of Humanist Historiography." *Lirias* (29-2002), pp. 45-62.

Pears 1845

Steuart A. Pears, *The Correspondence of Sir Philip Sidney and Hubert Languet*. London (W. Pickering), 1845.

Pedani 1985

Maria Pia Pedani, "Monasteri di Agostiniane a Venezia." *Archivio Veneto* (125-1985), pp. 35-78.

Pignatti 1976

Terisio Pignatti, *Veronese: l'opera completa*. 2 vol. Venezia (Alfieri), 1976.

Pignatti-Pedrocco 1995

Terisio Pignatti e Filippo Pedrocco, *Veronese*. 2 vol. Milano (Electa), 1995.

Pinchart 1860

Alexandre Pinchart, *Archives des Arts, des Sciences et des Lettres : documents inédits*. Vol.I, Grand (Imprimerie et Lithographie De L. Hebbelynck), 1860.

Pinelli 2003

Antonio Pinelli, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*. Torino (Giulio Einaudi editore), 2003.

Pirri 1959

Pietro Pirri, *L'interdetto di Venezia del 1606 e i Gesuiti: silloge di documenti con introduzione*. Roma (Institutum historicum S. I.), 1959.

Popovitch 1967

Olga Popovitch, *Catalogue des peintures du Musée des Beaux-Arts de Rouen*. Paris (Arts et Métiers Graphiques), 1967.

Prodi 1962

Paolo Prodi, "Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica." *Archivio italiano per la storia della pietà* IV (1962), pp. 121-212.

Prosperi 1987

Adriano Prosperi, "Teologi e pittura: la questione delle immagini nel Cinquecento italiano." In *La Pittura in Italia: Il Cinquecento*. Vol. II. Milano (Electa), 1987, pp. 581-592.

Pullan 1971

Brian Pullan, *Rich and poor in Renaissance Venice: the social institutions of a catholic state, to 1620*. Oxford (Blackwell), 1971.

Pullan 1982

Brian Pullan, *La politica sociale della Repubblica di Venezia 1550-1620*. 2 vol. Roma (Il vetro), 1982.

Puppi 1992

Le Zitelle. Architettura, arte e storia di un'istituzione veneziana. Ed. L. Puppi. Venezia (Albrizzi), 1992.

Rearick 1968

William Rearick, "Jacopo Bassano's Later genre paintings." *Burlington Magazine* 110 (1968), pp. 241-249.

Rearick 1978

William Rearick, "Jacopo Bassano and changing religious imagery in the Mid-Cinquecento." In *Essays presented to Myron P. Gilmore*. Ed. S. Bertelli and G. Ramakus. Vol. II. *History of art, history of music*. Firenze (La Nuova Italia), 1978, pp. 331-343.

Rearick 1988

William Rearick, *The Art of Paolo Veronese (1528-1588)*. Cambridge (Cambridge University Press), 1988.

Rearick 1988

William Rearick, *Paolo Veronese. Disegni e dipinti*. Vicenza (Neri Pozza), 1988.

Ridolfi 1648

Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*. 2vol. Venezia (Gio. Battista Sgava), 1648.

Rosand 2012

David Rosand, *Véronèse*. Parigi (Citadelles & Mazenod), 2012.

Salomon 2016

Xavier F. Salomon, "Paolo Veronese e il Teatro: I disegni per i costumi dell' 'Edipo Tiranno'."

In *Paolo Veronese. Giornate di Studio*. Ed. B. Aikema, T. Dalla Costa, P. Marini. Venezia (Lineadacqua) 2016, pp. 151- 163.

Salvadori 1996

Renzo Salvadori, "Le Zitelle: un'architettura di Andrea Palladio per la musica." *Arte Documento* 9 (1996), pp. 80-83.

Sangalli 1999

Maurizio Sangalli, *Cultura, politica e religione nella Repubblica di Venezia tra Cinque e Seicento*. Venezia (Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti), 1999.

Sansovino 1581

Francesco Sansovino, *Venezia città nobilissima et singolare*. Venezia (Iacomo Sansovino), 1581.

Sansovino-Stringa 1604

Francesco Sansovino- Giovanni Stringa, *Venetia città nobilissima et singolare [...] corretta, emendata e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M.D. R. Giovanni Stringa*. Venezia (Altobello Salicato), 1604.

Sansovino-Martinoni 1663

Francesco Sansovino- Giustiniano Martinoni, *Venezia città nobilissima et singolare*. Venezia (Steffano Curti), 1663.

Sberlati 2007

Francesco Sberlati, *Castissima donzella. Figure di donna tra letteratura e norma sociale (secoli XV-XVII)*. Bern (Lang), 2007.

Scavizzi 1974

Giuseppe Scavizzi, "La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo." *Storia dell'arte* 21 (1974), pp. 171-213.

Scavizzi 1992

Giuseppe Scavizzi, *The controversy on images from Calvin to Baronius*. New York (Lang), 1992.

Schiavon 1978

Alessandra Schiavon, "Per la biografia di Veronica Franco. Nuovi Documenti." *Atti dell'Istituto dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ad Arti* (137-1978/79), pp. 243-256.

Seidel 1996

Martin Seidel, *Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation: kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane*. Münster (LIT), 1996.

Seidel 1998

Martin Seidel, "Der moralische Nutzen und die delectatio der christlichen Gemälde: zur tridentinischen Bilderlehre am Beispiel von venezianischen Darstellungen der "Susanna im Bade"." *Das Münster* 51 (1998), pp. 178-186.

Semi 1983

Franca Semi, *Gli Ospizi di Venezia*. Venezia (Edizioni Helvetia), 1983.

Simons 2017

Patricia Simons, "Artemisia Gentileschi's Susanna and the Elders (1610) in the Context of Counter-Reformation Rome." In *Artemisia Gentileschi in a changing light*. Ed. S. Barker. London (Turnhout), 2017, pp. 41-57.

Solfaroli Camillocci 1996

Daniela Solfaroli Camillocci, "L'obbedienza femminile tra virtù domestiche e disciplina monastica." In *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo: studi e testi a stampa*. Ed. G. Zarri. Roma (Ed. di Storia e Letteratura), 1996, pp. 269-283.

Sponza 1990

Sandro Sponza, "La Natività Grimani di Paolo Veronese." In *Nuovi studi su Paolo Veronese*. Ed. Massimo Gemin. Venezia (Arsenale), 1990.

Sponza 2001

Sandro Sponza, "Il mausoleo Loredan di Danese Cataneo restaurato." *Arte Veneta* 55 (2001), pp. 192-199.

Suida 1945

William Suida, "Paolo Veronese and his circle: some unpublished works." *The Art Quarterly* (Summer 1945), pp. 175-187.

Tassini 1933

Giuseppe Tassini, *Curiosità veneziane* [Venezia 1863] Ed. E. Zorzi. Venezia (Scarabellin), 1933.

Valier 2015

Agostino Valier, *Instituzione d'ogni stato lodevole delle donne cristiane*. Ed. Francesco Lucioli. Cambridge (The Modern Humanities Research Association), 2015.

Vecellio 1590

Cesare Vecellio, *De gli habit antichi et moderni di diverse parti del mondo libri due*. Venezia (Damian Zenaro), 1590.

Vertova 1960

Luisa Vertova, "Some late Works by Veronese." *Burlington Magazine* 102 (February 1960), pp. 68-71.

Viroli 1980

Giordano Viroli, *La pinacoteca civica di Forlì*. Forlì (Cassa dei risparmi di Forlì), 1980.

Viroli 1993

Giordano Viroli, *Pittura del Cinquecento a Forlì*. 2 vol. Bologna (Nuova Alfa Editoriale), 1993.

Vives 1546

Giovan Lodovico Vives da Valenza, *De l'ufficio del marito*. Venezia (Vincenzo Vaugris), 1546.

Vives 2000

Juan Luis Vives, *The education of a Christian Woman*. Ed. Charles Fantazzi. Chicago (The University of Chicago Press), 2000.

Wood 1993

Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscapes*. London (Reaktion Books), 1993.

Zanardi 1994

Mario Zanardi, "I "domicilia" o centri operativi della Compagnia di Gesù." In *I Gesuiti e Venezia. Momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù*. Atti del convegno di studi. Ed. M. Zanardi. Padova (Gregoriana Editrice), 1994, pp. 89-179.

Zanetti 1733

Antonio Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*. Venezia (Pietro Bassaglia), 1733.

Zeri 1957

Federico Zeri, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*. Torino (Giulio Einaudi editore), 1957.

Zorzi 2001

Alvise Zorzi, *Venezia scomparsa*. Milano (Mondadori), 2001.

Cataloghi delle esposizioni

Belluno 1994

Capolavori della pittura veneta dal castello di Praga. Ed. E. Fučíková. Milano (Electa), 1994.

Bergamo 1998

Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento. Ed. D. A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco. Milano (Skira), 1998.

Bologna 2018

Il genio di Francesco Francia: un orafo pittore nella Bologna del Rinascimento. Ed. M. Scalini, E. Rossoni. Venezia (Marsilio), 2018.

Colonia 2017

Tintoretto-a star was born. Ed. R. Krischel, M. Hochmann, C. Maisonneuve, S. Barmann. Monaco (Hirmer), 2017.

Firenze 2005

Vittoria Colonna e Michelangelo. Ed. P. Ragionieri. Firenze (Mandragora), 2005.

Francoforte 2019

Titian and the Renaissance in Venice. Ed. B. Eclercy, H. Aurenhammer. Monaco (Prestel), 2019.

Los Angeles 1979

The Golden Century Of Venetian Painting. Ed. T. Pignatti. Los Angeles (Braziller), 1979.

Lovanio 2018-2019

Arenberg. Ed. M. Derez. Turnhout (Brepols), 2018.

Madrid 2007

Tintoretto. Ed. M. Falomir. London (Holberton), 2007.

Milano 2012

Tiziano e la nascita del paesaggio moderno. Ed. M. Lucco. Firenze (Giunti), 2012.

Padova 2013

Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento. Ed. G. Beltramini. Venezia (Marsilio), 2013.

Trento 2014

Arte e persuasione: la strategia delle immagini dopo il Concilio di Trento. Ed. D. Cattoi e D. Primerano. Trento (TEMI), 2014.

Venezia 1981

Da Tiziano a El Greco: per la storia del Manierismo a Venezia. Ed. C. Piovano. Milano (Electa), 1981.

Venezia 1988

Paolo Veronese. Disegni e Dipinti. Ed. A. Bettagno. Vicenza (Neri pozza), 1988.

Venezia 1990a

Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento. Milano (Berenice), 1990.

Venezia 1990b

Tiziano. Venezia (Marsilio Editori), 1990.

Venezia 2018

Tintoretto, 1519-1594. Ed. R. Echols, F. Ilchman. Venezia (Marsilio), 2018.

Verona 2014

Paolo Veronese. L'illusione della realtà. Ed. P. Marini, B. Aikema. Milano (Electa), 2014.

Vienna 1996

Meisterwerke der Prager Burggalerie: eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien. Ed. E. Fučíkova, W. Prohaska. Milano (Skira), 1996.

Apparato iconografico

I Veronese della collezione Buckingham



Figura 1: Paolo Veronese, Agar e Ismaele nel deserto. Kunsthistorisches Museum, Vienna. (140x282 cm)



Figura 2: Paolo Veronese, Lot e le figlie in fuga da Sodoma. Kunsthistorisches Museum, Vienna. (138x262 cm)



Figura 3: Paolo Veronese, *Rebecca al pozzo*. National Gallery of Art, Washington. (140x284 cm)



Figura 4: Paolo Veronese, *Cristo e la Samaritana*. Kunsthistorisches Museum, Vienna. (143x289 cm)



Figura 5: Paolo Veronese, *Susanna e i Vecchioni*. Kunsthistorisches Museum, Vienna. (140x280 cm)



Figura 6: Paolo Veronese, *Ester di fronte ad Assuero*. Kunsthistorisches Museum, Vienna. (141x289 cm)



Figura 7: Paolo Veronese, *Cristo e l'Adultera*. Kunsthistorisches Museum, Vienna. (143x288 cm)



Figura 8: Paolo Veronese, *Cristo e il Centurione*. Kunsthistorisches Museum, Vienna. (146x288 cm)



Figura 9: Paolo Veronese, *Unzione di David*. Kunsthistorisches Museum, Vienna. (173x365 cm)



Figura 10: Paolo Veronese, *La Lavanda dei piedi*. Národní Galerie, Praga. (139x283 cm)



Figura 11: Paolo Veronese, *Adorazione dei pastori*. Národní Galerie, Praga. (139x284 cm)

Agar e Ismaele nel deserto



Figura 12: Paolo Veronese, Agar e Ismaele nel deserto. Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Figura 13: Girolamo da Treviso, Agar e Ismaele nel deserto. Musée des Beaux-Arts, Rouen.



Figura 14: Paolo Veronese, *Maddalena nel deserto*. National Gallery of Canada, Ottawa.



Figura 15: Raffaello Sanzio, *Madonna con Bambino e San Giovannino*. Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Figura 16: Paolo Veronese, *Agar e Ismaele nel deserto* (particolare). Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Figura 17: Paolo Veronese, *Susanna e i Vecchioni* (particolare). Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Figura 18: Giorgione e Tiziano, *Venere dormiente*. Gemäldegalerie, Dresden.



Figura 19: Tiziano, *Annunciazione* (particolare). Chiesa di San Salvador, Venezia.



Figura 20: Lucas van Leyden, *Grande Agar*. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 21: Pietro Menzocchi, Agar nel deserto. Pinacoteca dei Musei Civici di Forlì.



Figura 22: Andrea del Verrocchio, Tobia e l'Angelo. National Gallery, Londra.

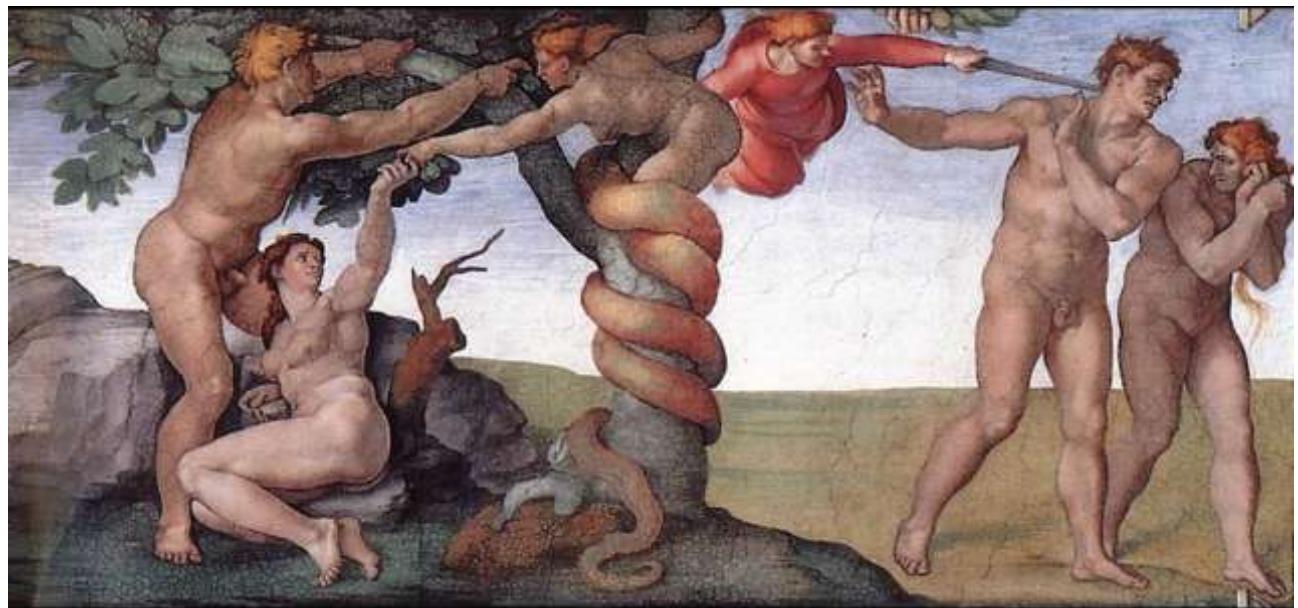


Figura 23: Michelangelo, Peccato originale e cacciata dal Paradiso. Volta della Cappella Sistina, Roma.



Figura 24: Michelangelo, Giudizio Universale. Cappella Sistina, Roma.

Lot e le figlie



Figura 25: Albrecht Altdorfer, *Lot e le figlie*. Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Figura 26: Jan Wellens de Cock, *Lot e le figlie*. Museo del Louvre, Parigi.



Figura 27: Bonifacio de' Pitati, *Lot e le figlie*. Chrysler Museum of Art, Norfolk.



Figura 28: Jacopo Tintoretto, *Lot e le figlie*. Gamäldegalerie Alte Meister, Kassel.



Figura 29: Albrecht Dürer, *Lot e le figlie in fuga da Sodoma*. National Gallery of Art, Londra.



Figura 30: Raffaello Sanzio, *Lot e le figlie in fuga da Sodoma*. Logge Vaticane.



Figura 31: Pier Paolo Menzocchi, *Lot e le figlie in fuga da Sodoma*. Musei Civici, Forlì.



Figura 32: Paolo Veronese, *Lot e le figlie in fuga da Sodoma*. Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Figura 33: Tiziano, *Tobiolo e l'angelo*. Gallerie dell'Accademia, Venezia.



Figura 34: Paolo Veronese, Lot e le figlie. Museo del Louvre, Parigi.

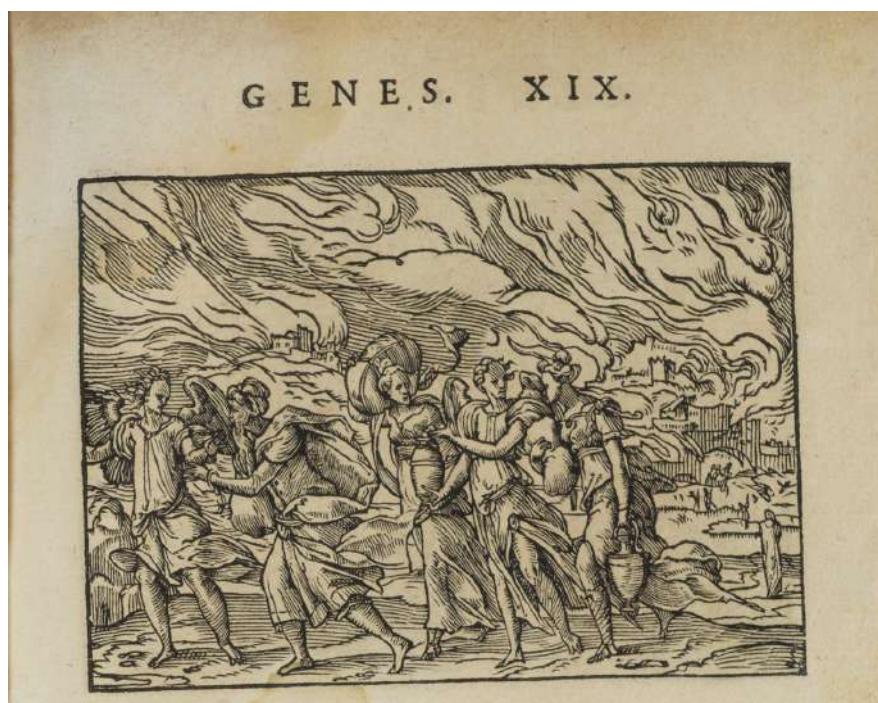


Figura 35: Bernard Salomon, Lot e le figlie in fuga da Sodoma. Illustrazione della Bibbia in Versi di Gaetano Maraffi, 1554.

Rebecca al pozzo



Figura 36: Paolo Veronese, *Rebecca al Pozzo*. National Gallery of Art, Washington.



Figura 37: Paolo Veronese, *La famiglia Cuccina davanti alla Vergine*. Gemäldegalerie, Dresden.

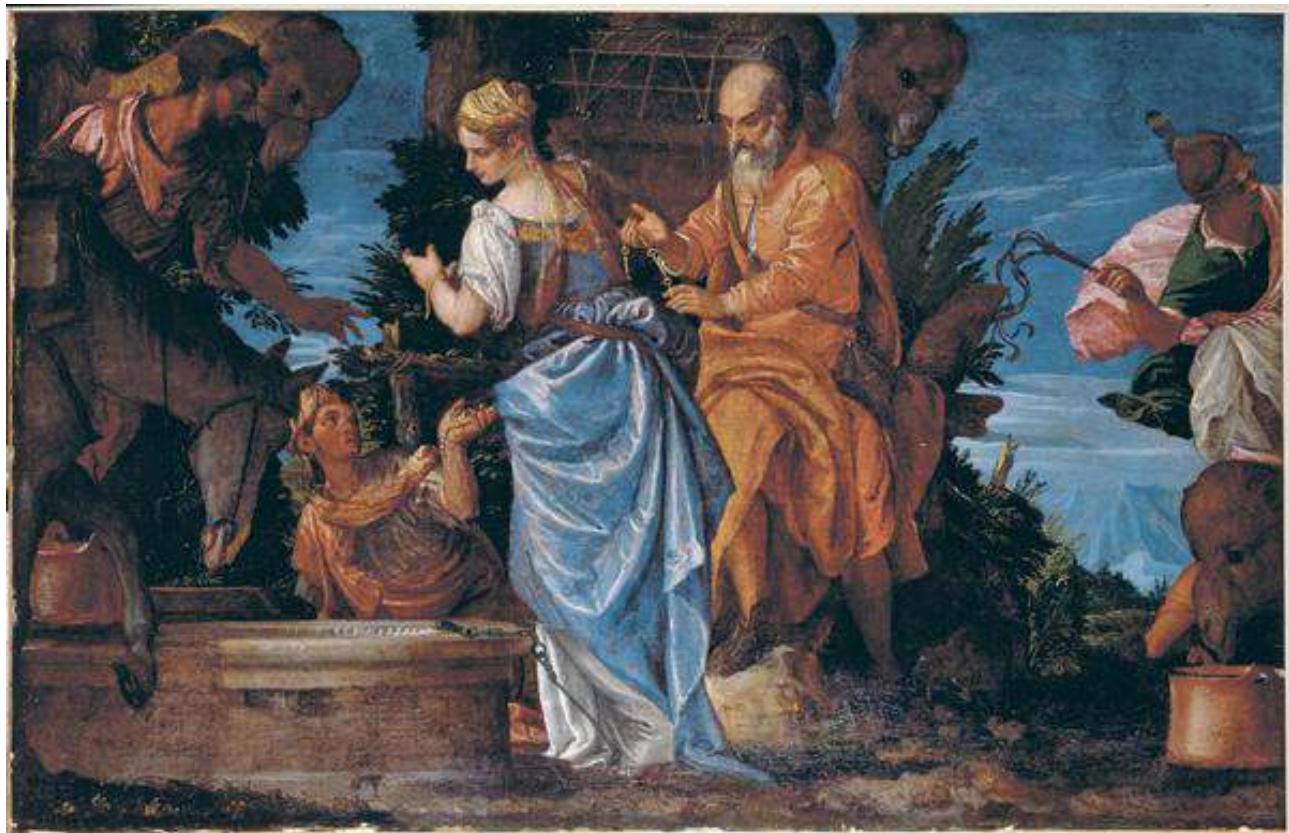


Figura 38: Paolo Veronese, *Rebecca al pozzo*. Burghley House Collections, Stamford.



Figura 39: Paolo Veronese, *Rebecca al pozzo*. Collezione del Conte di Yarborough.



Figura 40: Paolo Veronese, *Rebecca al pozzo*. Residenza di Versailles, Parigi.



Figura 41: Jacopo Bassano, *Pastorale (Rachele e Giacobbe al pozzo)*. Musei civici, Bassano.



Figura 42: Paolo Veronese, Giacobbe e Rachele al pozzo. Collezione privata, New York.



Figura 43: Paolo Veronese, *Giacobbe e Rachele al pozzo*. Collezione privata, Londra.

Cristo e la Samaritana al pozzo

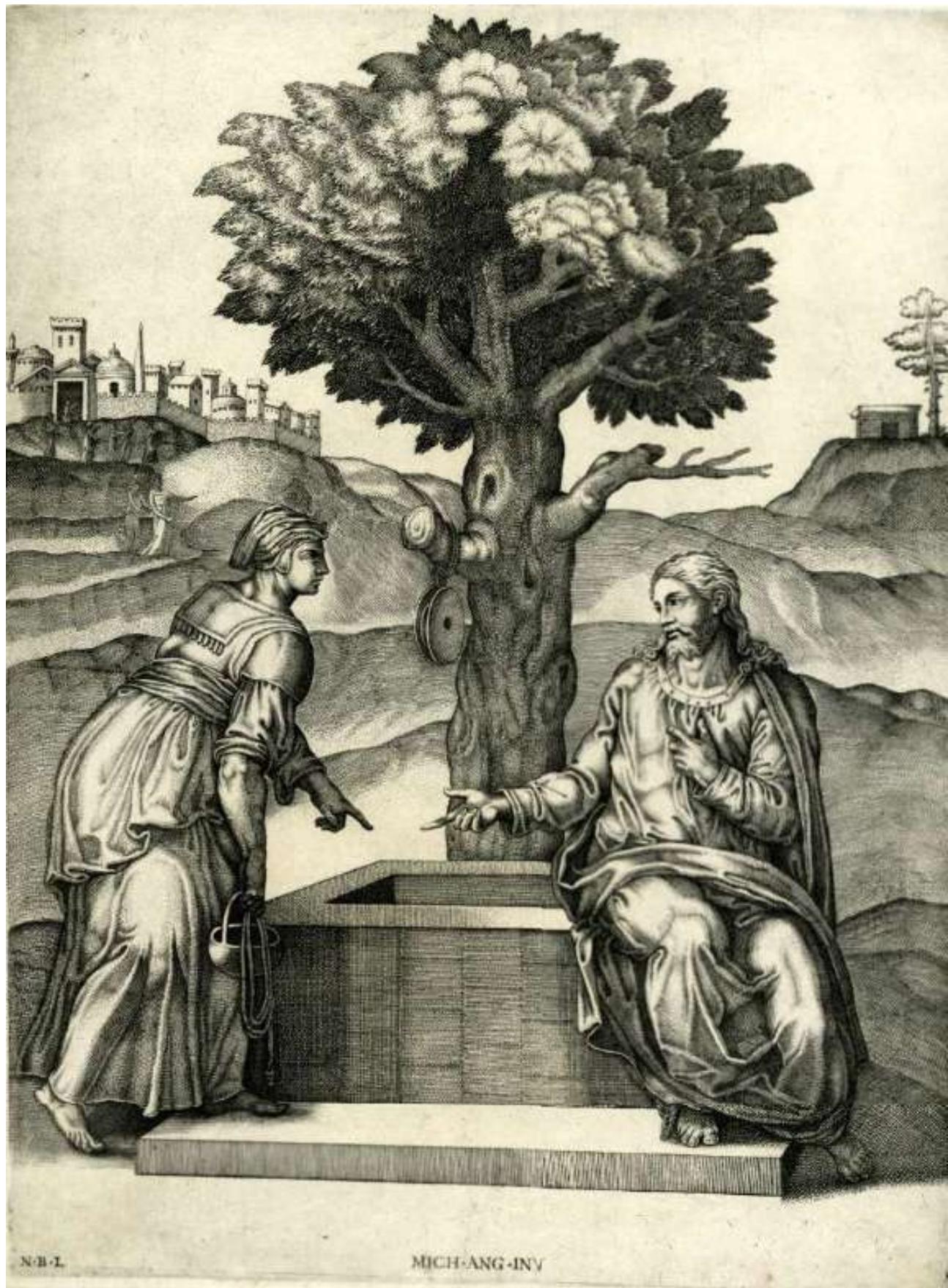


Figura 44: Nicolas Béatrizet, *Cristo e la Samaritana* (da Michelangelo). Incisione (388x287 mm)



Figura 45: Paolo Veronese, *Cristo e la Samaritana*. Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Figura 46: Tiziano, Ritratto di Pietro Bembo. National Gallery of Art, Washington.



Figura 47: Pier Paolo Menzocchi, *Cristo e la Samaritana*. Musei Civici, Forlì.

Susanna e i Vecchioni



Figura 48: Albrecht Altdorfer, *Susanna e i vecchioni*. Alte Pinakothek, Monaco di Baviera.



Figura 49: Jacopo Tintoretto, *Susanna al bagno*. Museo del Louvre, Parigi.



Figura 50: Jacopo Tintoretto, *Susanna al bagno*. National Gallery of Art, Washington.

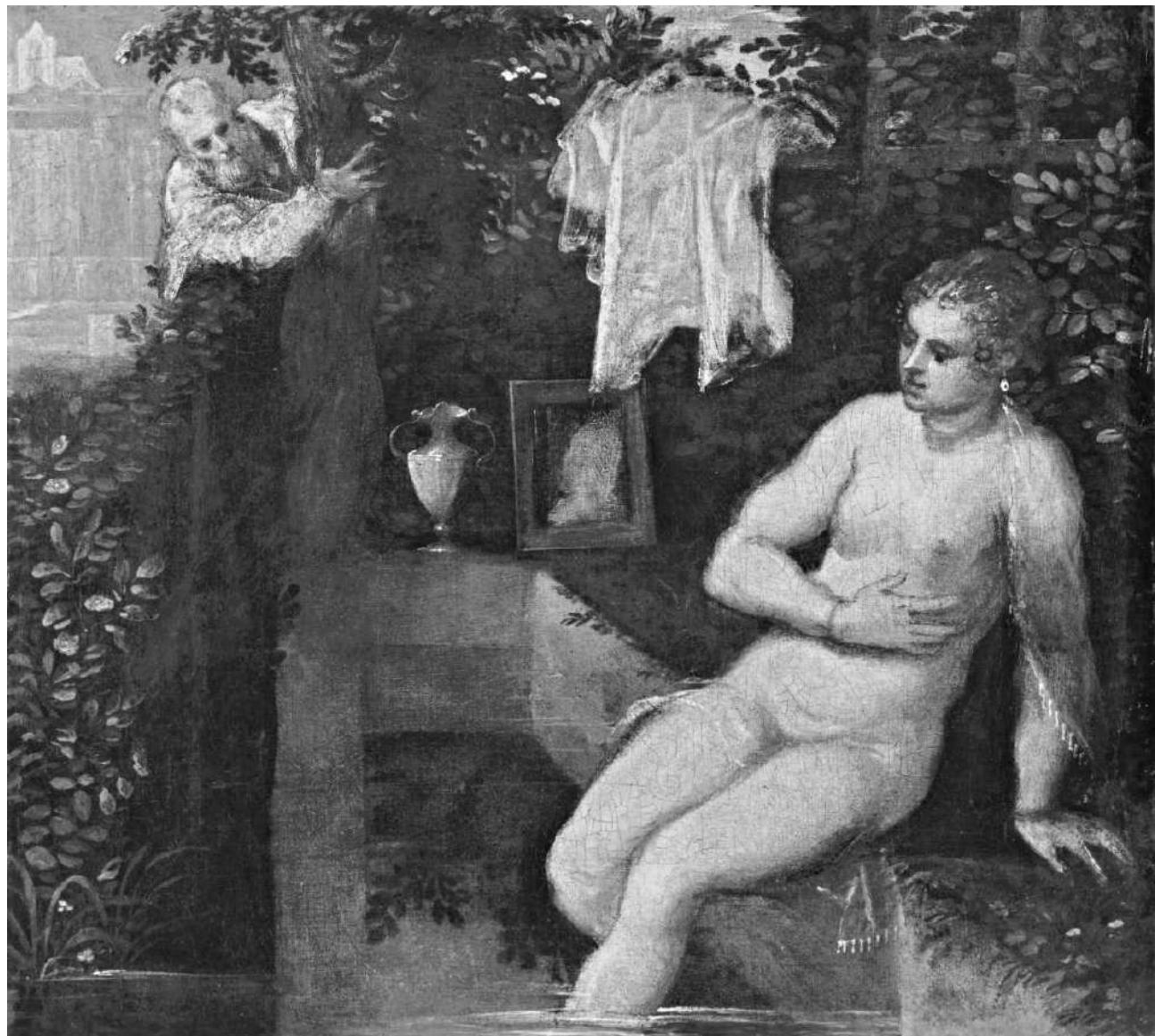


Figura 51: Jacopo Tintoretto, *Susanna al bagno*. Collezione privata (Asta Christie's anni '70)



Figura 52: Jacopo Tintoretto, *Susanna e i Vecchioni*. Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Figura 12: Jacopo Bassano. *Susanna e i Vecchioni*. National Gallery, Ottawa.



Figura 13: Jacopo Bassano, *Adamo ed Eva nel paradiso terrestre*. Galleria degli Uffizi, Firenze.



Figura 55: Jacopo Tintoretto, *Susanna e i Vecchioni*. Museo del Prado, Madrid.



Figura 56: Jacopo Tintoretto, *Venere, Vulcano e Marte*. Alte Pinakothek, Monaco di Baviera.



Figura 57: Paolo Veronese, *Susanna e i Vecchioni*. Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Figura 58: Paolo Veronese, *Lucrezia*. Kunsthistorisches Museum, Vienna.

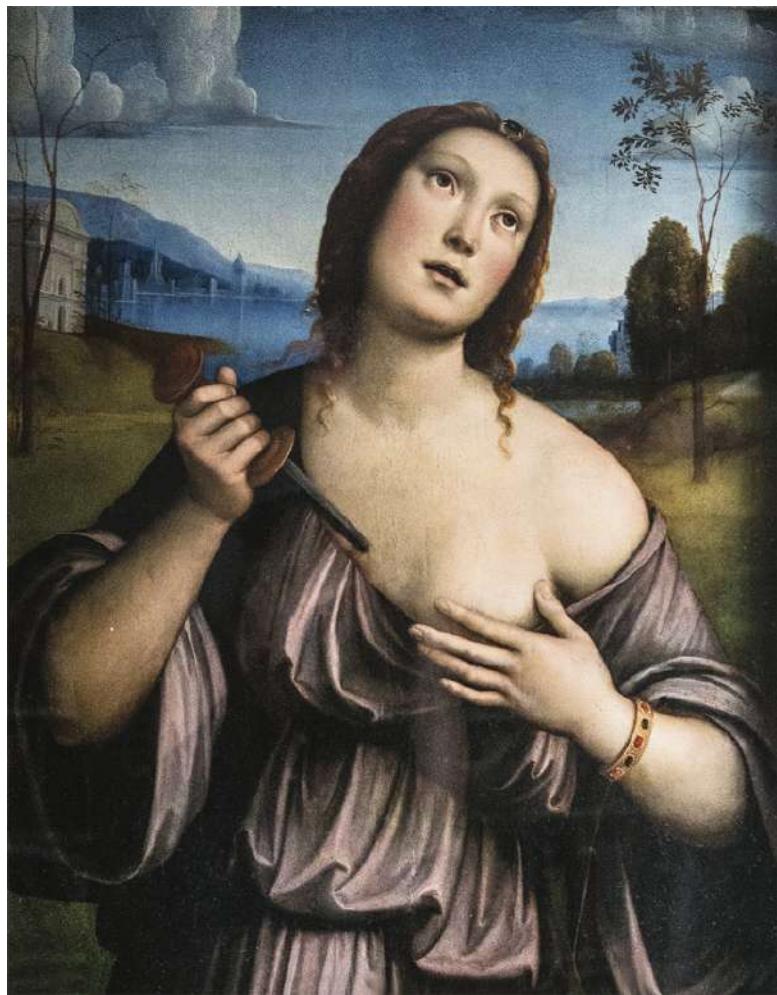


Figura 59: Francesco Francia, *Lucrezia*. Collezione privata.

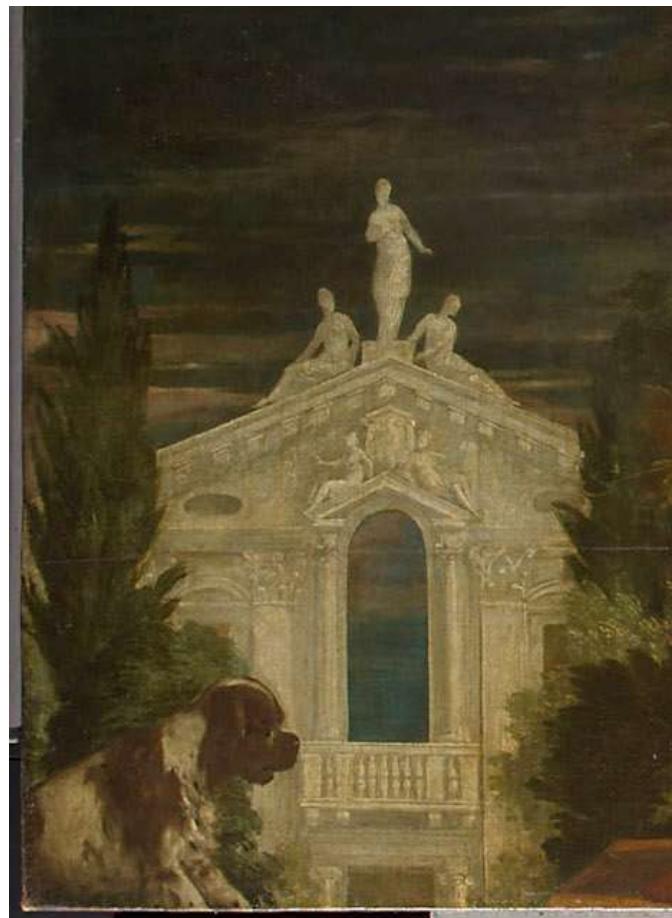


Figura 60: Paolo Veronese, *Susanna e i Vecchioni* (particolare)



Figura 61: Andrea Palladio. *Villa Barbaro*, Maser.



Figura 62: Paolo Veronese, *Susanna e i Vecchioni*. Palazzo Bianco, Genova.



Figura 63: Paolo Veronese, *Susanna e i Vecchioni*. Museo del Louvre, Parigi.



Figura 64: Annibale Carracci, *Susanna e i Vecchioni*. Serie Lascivie.



Figura 65: Paolo Veronese, *Susanna e i Vecchioni*. Museo del Prado, Madrid.

Ester difronte ad Assuero



Figura 66: Paolo Veronese, *Ester incoronata da Assuero*. Chiesa di San Sebastiano, Venezia.



Figura 67: Paolo Veronese, *Ester di fronte ad Assuero*. Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Figura 68: Paolo Veronese, *Ester di fronte ad Assuero*. Museo del Louvre, Parigi.



Figura 69: Paolo Veronese, *Trionfo di Mardocheo*. Chiesa di San Sebastiano, Venezia.



Figura 70: Paolo Veronese, *Ripudio di Vasti*. Chiesa di San Sebastiano, Venezia.



Figura 71: Paolo Veronese, *Studi per il Trionfo di Mardocheo e l'Incoronazione di Ester* (recto). Penna e inchiostro bruno (150x177 mm). Département des Arts graphiques, Museo del Louvre, Parigi.



Figura 72: Paolo Veronese, *Studi per il Trionfo di Mardocheo (recto)*. Penna e inchiostro bruno (129x112 mm).
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlino.



Figura 73: Jacopo Tintoretto, *Ester incoronata da Assuero*. Museo del Prado, Madrid.



Figura 74: Jacopo Tintoretto, *Ester di fronte ad Assuero*. King's Gallery, Londra.



Figura 75: Jacopo Tintoretto, *Deposizione*. Gallerie dell'Accademia, Venezia.

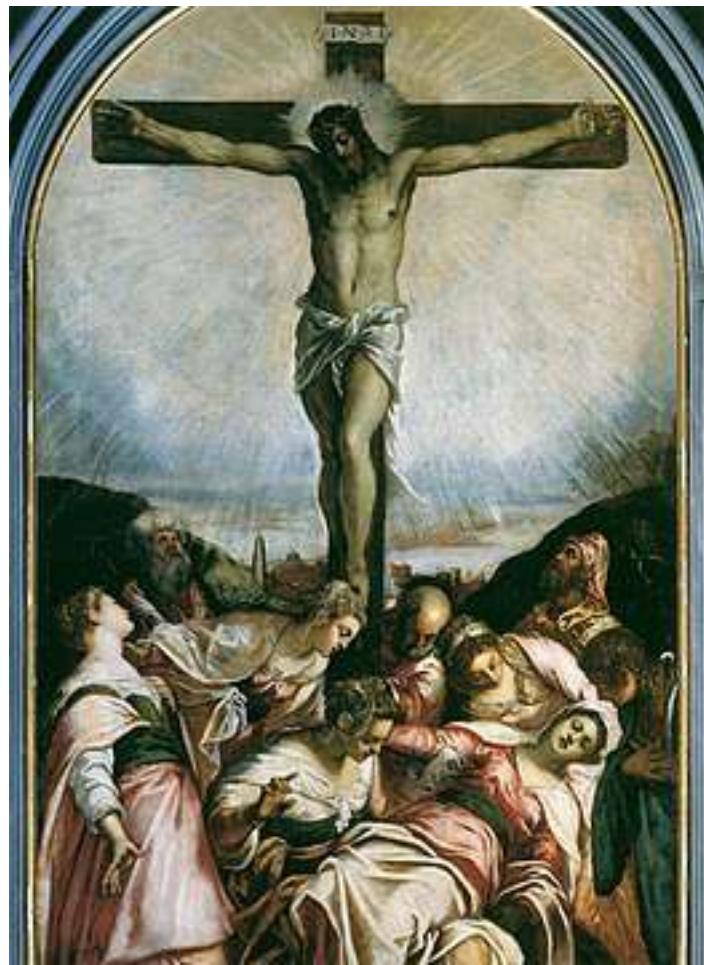


Figura 76: Jacopo Tintoretto, *Deposizione*. Cappella di Santa Maria del Rosario, Chiesa dei Gesuati, Venezia.



Figura 77: Jacopo Tintoretto, *Ester di fronte ad Assuero*. Museo dell'Escorial, Madrid.

Cristo e l'Adultera



Figura 78: Paolo Veronese, *Cristo e l'Adultera*. Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Figura 79: Jacopo Bassano, *Cristo e l'Adultera*. Musei Civici di Bassano.



Figura 80: Seguace di Bonifacio de' Pitati, *Cristo e l'Adultera*. Galleria Borghese, Roma.



Figura 81: Bonifacio de' Pitati, *Cristo e l'Adultera*. Pinacoteca di Brera, Milano.



Figura 82: Tiziano, *Cristo e l'Adultera*. Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow.



Figura 83: Tiziano, Cristo e l'Adultera. Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Figura 84: Lorenzo Lotto, Cristo e l'Adultera. Museo del Louvre, Parigi.



Figura 85: Jacopo Tintoretto, Cristo e l'Adultera. Galleria Barberini-Corsini, Roma.



Figura 86: Jacopo Tintoretto, Cristo e l'Adultera. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figura 87: Jacopo Tintoretto, Cristo e l'Adultera. Gemäldegalerie, Dresden.



Figura 88: Jacopo Tintoretto, Cristo e l'Adultera. Galleria del Castello di Praga.

Cristo e il Centurione



Figura 89: Paolo Veronese, *Cristo e il Centurione*. Museo del Prado, Madrid.



Figura 90: Paolo Veronese, *Famiglia di Dario di fronte ad Alessandro*. National Gallery, Londra.



Figura 91: Paolo Veronese, *Cristo e il Centurione*. Kunsthistorisches Museum, Vienna.

L'Unzione di David



Figura 92: Paolo Veronese, *Unzione di David*. Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Figura 93: Paolo Veronese, *Maddalena si spoglia dei gioielli*. National Gallery, Londra.



Figura 94: Paolo Veronese, *Presentazione al tempio*. Gemäldegalerie, Dresden.

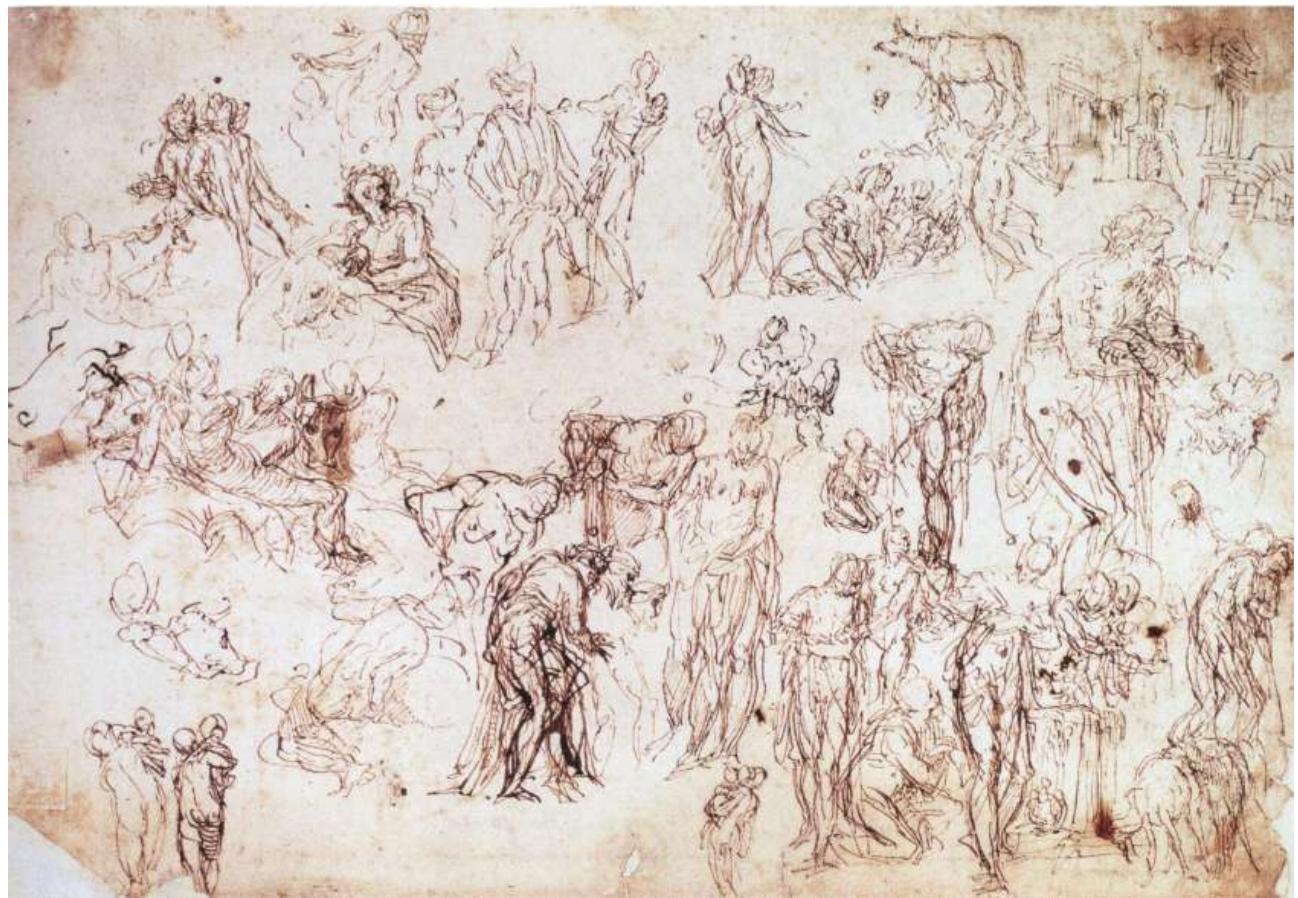


Figura 95: Paolo Veronese, *Studi per l'Unzione di David e il ratto d'Europa*. Herbert Kasper Collection, New York. (penna e inchiostro bruno, 214x311 mm)



Figura 96: Paolo Veronese, *Studi per l'Unzione di David* (particolare)



Figura 97: Paolo Veronese, *Studi per l'Unzione di David (particolare)*



Figura 98: Paolo Veronese, Studi per l'Unzione di David (particolare)



Figura 99: Paolo Veronese, Studi per l'Unzione di David (particolare)



Figura 100: Paolo Veronese, Studi per il Ratto d'Europa (particolare)



Figura 101: Giulio Romano, Ratto d'Europa. Palais des Beaux-Arts, Lille. (penna e inchiostro bruno su gessetto nero, sopra tracce di squadratura in gessetto nero, 195x234 mm)



Figura 102: Giulio Romano e Gian Giacomo Calandra, *Il ratto d'Europa*. Sala delle Aquile, Palazzo Te', Mantova. (stucco)



Figura 103: Giulio Romano, *La modestia di Tiberio*. Cabinet des dessins, Museo del Louvre, Parigi. (penna, inchiostro bruno e acquerello, 511x420 mm)



Figura 104: Giulio Romano, *Studio della scala a chiocciola del Belvedere di Bramante*. Graphische Sammlung Albertina, Vienna. (penna e inchiostro bruno, 316x155 mm)

La Lavanda dei piedi



Figura 105: Paolo Veronese, *La Lavanda dei piedi*. Národní Galerie, Praga.



Figura 106: Paolo Veronese, *Ultima Cena*. Pinacoteca di Brera, Milano.



Figura 107: Jacopo Tintoretto, *Ultima Cena*. Scuola Grande di San Rocco, Venezia.



Figura 108: Jacopo Tintoretto, *Ultima Cena*. Chiesa di San Giorgio Maggiore, Venezia.



Figura 109: Paolo Veronese, *Il Miracolo di San Pantalon*. Chiesa di San Pantalon, Venezia.



Figura 110: Paolo Veronese, *Studio per La Lavanda dei piedi*. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlino. (penna e inchiostro bruno con acquerello bistro, 153x214 mm)



Figura 111.: Paolo Veronese, *Studio per La Lavanda dei piedi*. Staatliche Kunstsammlung, Kassel (penna e inchiostro con acquerello, 157x 217mm)

L'Adorazione dei Pastori



Figura 112: Paolo Veronese, *Adorazione dei pastori*. Národní Galerie, Praga.



Figura 113: Paolo Veronese, *Adorazione dei pastori*. Collezione privata, Londra.



Figura 114: Jacopo Bassano, *Adorazione dei pastori*. Galleria Barberini-Corsini, Roma.



Figura 115: Paolo Veronese, *Adorazione dei pastori*. Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia.

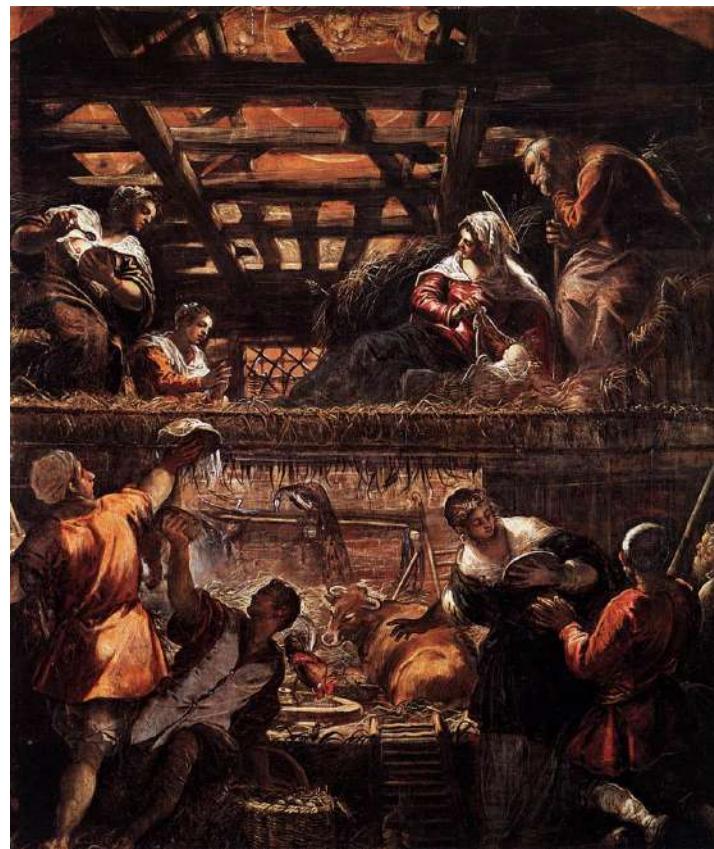


Figura 116: Jacopo Tintoretto, *Natività*. Scuola Grande di San Rocco, Venezia.



Figura 117: Paolo Veronese, *Adorazione dei pastori*. Cappella del Rosario, Santi Giovanni e Paolo, Venezia.



Figura 118: Paolo Veronese, *Adorazione dei pastori*. Chiesa di San Giuseppe di Castello, Venezia.



Figura 119: Paolo Veronese, *Adorazione dei pastori*. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlino. (penna e inchiostro bruno con acquerello bistre, 136x213 mm)



Figura 120: Facciata del complesso delle Zitelle.



Figura 121: Interno della chiesa di Santa Maria della Presentazione.



Figura 122: Francesco Bassano, *Presentazione di Maria al Tempio*. Chiesa di Santa Maria della Presentazione (altare maggiore).



Figura 123: Antonio Vassilachi (detto l'Aleinse), *Madonna col Bambino e San Francesco con il ritratto del Procuratore Federico Contarini*. Chiesa di Santa Maria della Presentazione (altare sinistro).



Figura 124: Jacopo Sansovino, *Madonna del bacio*. Galleria Franchetti, Ca' d'Oro.



Figura 125: Jacopo Palma, *Cristo nell'Orto con i donatori Elisabetta e Pasquale Foppa*. Chiesa di Santa Maria della Presentazione (altare di destra)



Figura 126: Pietro Ricchi, *Natività di Maria*. Chiesa di Santa Maria della Presentazione (antifacciata)



Figura 127: Giovanni Maria Morlaiter, *Madonna del rosario con bambino*. Chiesa di Santa Maria della Presentazione (tra altare di sinistra e presbiterio)



Figura 128: Facciata della Chiesa del Soccorso.

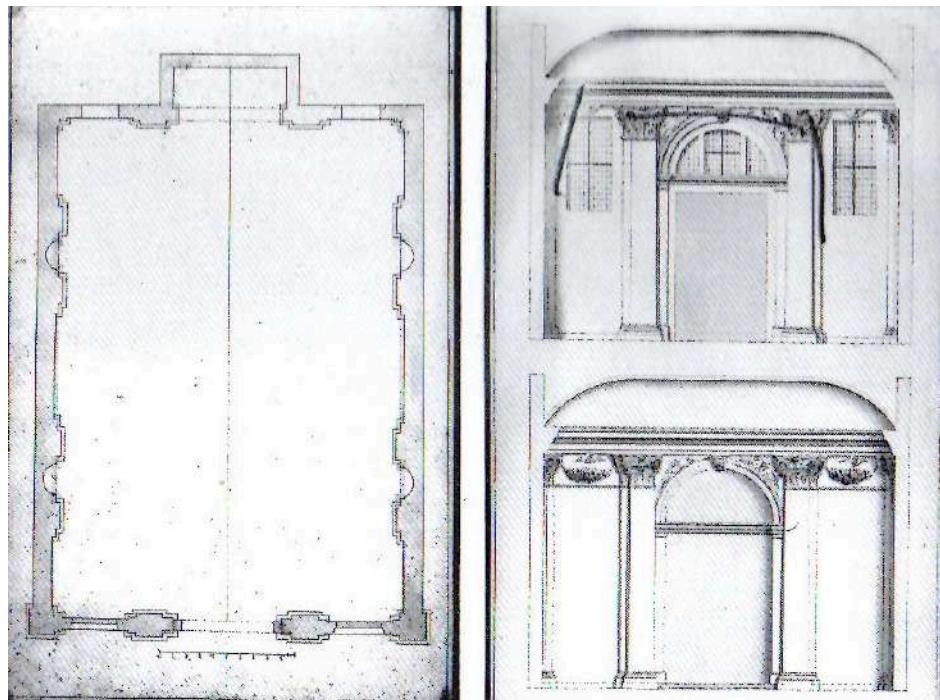


Figura 129: Antonio Visentini, Pianta e sezioni trasversali i della chiesa del Soccorso.

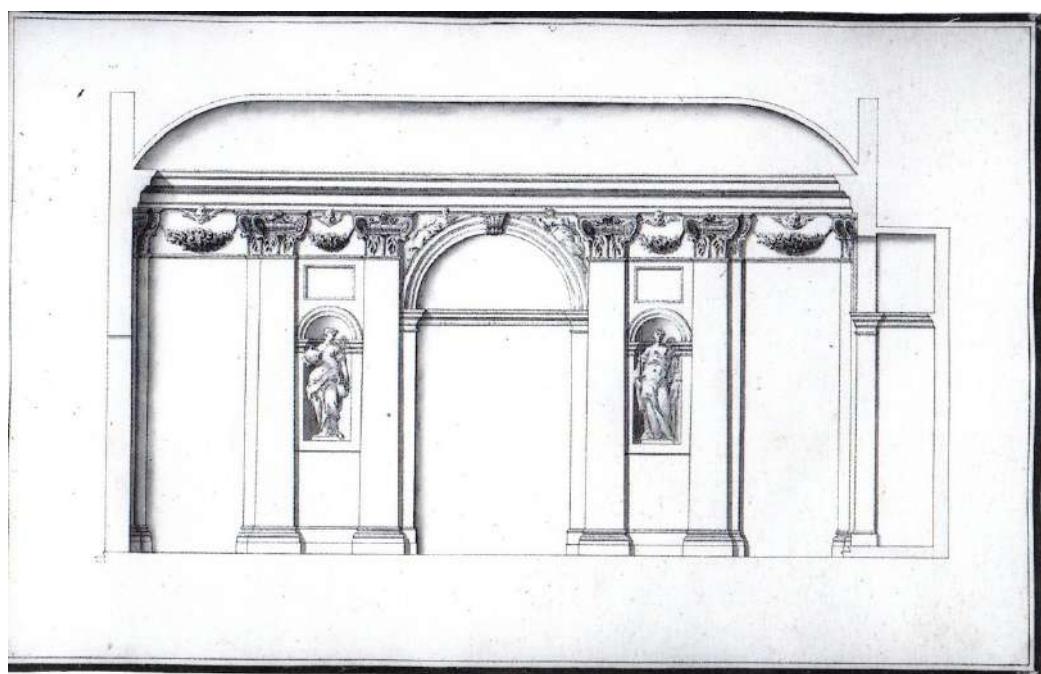


Figura 130: Antonio Visentini, sezione longitudinale della chiesa del Soccorso.



Figura 131: Benedetto Caliari, *Madonna col Bambino, Santa Maria Maddalena e alcune soccorse*. Gallerie dell'Accademia, Venezia.



Figura 132: Jacopo Amigoni, Immacolata. Chiesa di Santa Maria Assunta del Soccorso.



Figura 133: Paolo Veronese e bottega, *Giuditta e Oloferne*. Musée des Beaux-Arts, Caen.



Figura 134: Paolo Veronese e bottega, *Ester di fronte ad Assuero*. Museo del Louvre, Parigi.



Figura 135: Paolo Veronese e bottega, *Susanna e i Vecchioni*. Museo del Louvre, Parigi.



Figura 136: Paolo Veronese e bottega, *Rebecca al Pozzo*. Musée du château, Versailles.

Referenze fotografiche

Fig. 1: Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum

Fig. 2: Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum

Fig. 3: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41697.html>

Fig. 4: Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum

Fig. 5: Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum

Fig. 6: Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum

Fig. 7: Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum

Fig. 8: Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum

Fig. 9: <https://www.khm.at/objektdb/detail/387/?lv=detail>

Fig. 10: Vienna 1996: *Meisterwerke der Prager Burggalerie: eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museum Wien*, p. 79

Fig. 11: Vienna 1996: *Meisterwerke der Prager Burggalerie: eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museum Wien*, p. 77

Fig. 12: Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum

Fig. 13:

https://www.jstor.org/stable/community.13613517?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=girolamo%20da%20treviso&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3Fccda%3DeyJpZCI6IClxDAxNDEyODciLCAicGFnZU5hbWUiOiAiQXJ0c3RvcjBTbGlkZSBHYWxsZXJ5liwglnBhZ2VVcmwiOiAiL3NpdGUvYXJ0c3Rvcj9BcnRzdG9yU2xpZGVHYWxsZXJ5LTEwMDE0MTI4NyIsICJ0eXBIIjogImNvbGxIY3Rpb24iLCAicG9ydGFsTmFtZSI6ICJBcnRzdG9yliwglnBvcnRhbfVybCI6IClvc2I0ZS9hcnRzdG9yLyJ9%26so%3Dasc%26Query%3Dgirolamo%2Bda%2Btreviso%26doi%3D10.2307%252Fcommunity.13613517&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A4afc0412a4bade561214312381f5f5a1&searchkey=1638192118684

Fig. 14: Rosand 2012, p. 422, fig. 359

Fig. 15: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1502/>

Fig. 16: Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum

Fig. 17: Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum

Fig. 18: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgione_-_Sleeping_Venus_-_Google_Art_Project_2.jpg

Fig. 19: Venezia 1990b: *Tiziano*, p. 319, Nr. 56

Fig. 20: Busch 1982, p. 99, fig. 1

Fig. 21: Archivio dell'Autrice

Fig. 22: [https://it.wikipedia.org/wiki/Tobiolo_e_l%27angelo_\(Verrocchio\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Tobiolo_e_l%27angelo_(Verrocchio))

Fig. 23: https://it.wikipedia.org/wiki/Peccato_originale_e_cacciata_dal_Paradiso_terrestre

Fig. 24:

[https://it.wikipedia.org/wiki/Giudizio_universale_\(Michelangelo\)#/media/File:Michelangelo,_giudizio_universale,_dettagli_51_inferno.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Giudizio_universale_(Michelangelo)#/media/File:Michelangelo,_giudizio_universale,_dettagli_51_inferno.jpg)

Fig. 25: <https://www.khm.at/objektdb/detail/53/?lv=detail>

Fig. 26: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Lot_and_His_Daughters_-_Anonymous_-_Louvre_RF_1185?uselang=it#/media/File:Anonymous_artist_-_Lot_and_his_daughters_-_Louvre_RF_1185_-_001.png

Fig. 27: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bonifacio_de%27_Pitati_-_Lot_e_le_sue_figlie_\(Chrysler_Museum_of_Art\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bonifacio_de%27_Pitati_-_Lot_e_le_sue_figlie_(Chrysler_Museum_of_Art).jpg)

Fig. 28: <https://altemeister.museum-kassel.de/33926/>

Fig. 29: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41599.html>

Fig. 30: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/32474/Sanzio%20Raffaello%2C%20Fu ga%20di%20Lot%20con%20le%20figlie>

Fig. 31: Archivio dell'Autrice

Fig. 32: Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum

Fig. 33: <https://www.gallerieaccademia.it/larcangelo-raffaele-e-tobiolo>

Fig. 34: Archivio dell'Autrice

Fig. 35: Archivio dell'Autrice

Fig. 36: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41697.html>

Fig. 37: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Paolo_Veronese_-_The_Madonna_of_the_Cuccina_Family_-_Google_Art_Project.jpg

Fig. 38: Milano 2012: *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, p. 199, Nr. 40

Fig. 39: Vertova 1960, p. 69, fig. 24

Fig. 40: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89li%C3%A9zer_et_Rebecca,_Veronese.jpg

Fig. 41: Ericani- Millozzi 2016, p. 63, Nr. 20

Fig. 42: Pignatti –Pedrocco 1995, vol. II, p. 322

Fig. 43: Ivi, p. 478, Nr. 378

Fig. 44: Barnes 2013, p. 634, Nr.1

Fig. 45: Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum

Fig. 46: https://it.wikipedia.org/wiki/Ritratto_di_Pietro_Bembo#/media/File:Pietro_Bembo_-_Titian.jpg

Fig. 47: Archivio dell'Autrice

Fig. 48: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_Altdorfer,_susanna_al_bagno_10.JPG#/ media/File:Albrecht_Altdorfer_Susanna_in_the_Bath_and_the_Stoning_of_the_Elders.jpg

Fig. 49: <http://www.mheu.org/en/timeline/susanna-tintoret-01.htm>

Fig. 50: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.372.html>

Fig. 51: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/fotografia/86473/Anonimo%C2%A0%E2%80%94%C2%A0Robusti%20Jacopo%20-%20sec.%20XVI%20-%20Susanna%20e%20i%20vecchioni>

Fig. 52: <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/1564/?lv=detail>

Fig. 53: <https://www.gallery.ca/collection/artwork/susanna-and-the-elders-2>

Fig. 54: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900295485>

Fig. 55: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/susannah-and-the-elders/fc081ba5-40e1-4fe6-b6ae-60ccd282252b>

Fig. 56: https://it.wikipedia.org/wiki/Venere,_Vulcano_e_Marte#/media/File:Jacopo_Tintoretto_-_Venus,_Mars,_and_Vulcan_-_WGA22664.jpg

Fig. 57: Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum

Fig. 58: <https://www.khm.at/objektdb/detail/389/?lv=detail>

Fig. 59: Bologna 2018, p. 133, tav. 26

Fig. 60: Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum

Fig. 61: Archivio dell'Autrice

Fig. 62: <https://www.museidigenova.it/it/susanna-e-i-vecchioni>

Fig. 63: https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Paolo_Veronese_019.jpg

Fig. 64: Dax 2003, tav. 13

Fig. 65: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Paolo_Veronese_-_Susanna_e_i_vecchioni_-_Museo_Prado_-_Madrid.jpg

Fig. 66: <https://www.chorusvenezia.org/opere/ester-incoronata-regina-da-assuero/392>

Fig. 67: Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum

Fig. 68: https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:L%27Evanouissement_d%27Esther.jpg

Fig. 69: <https://www.chorusvenezia.org/opere/mardocheo-portato-in-trionfo-per-le-vie-della-citta/414>

Fig. 70: <https://www.chorusvenezia.org/opere/ripudio-di-vasti/398>

Fig. 71: Verona 2014: *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, p. 77, Nr. 1.19

Fig. 72: Venezia 1988: *Paolo Veronese. Disegni e dipinti*, fig. 4 recto

Fig. 73: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/esther-and-ahasuerus/a3b63fd9-7bf8-4de0-955b-45a55cb0ded7>

Fig. 74: <https://www.rct.uk/collection/407247/esther-before-ahasuerus>

Fig. 75: <https://www.gallerieaccademia.it/deposizione-di-cristo-dalla-croce>

Fig. 76: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tintoretto_-_The_Crucifixion,_Church_of_Santa_Maria_del_Rosario_\(Gesuati\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tintoretto_-_The_Crucifixion,_Church_of_Santa_Maria_del_Rosario_(Gesuati).jpg)

Fig. 77: <https://www.akg-images.co.uk/archive/Esther-faints-before-Ahasuerus-2UMDHURLPNBF.html>

Fig. 78: Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum

Fig. 79: Ericani- Millozzi 2016, p. 39, Nr. 8

Fig. 80: <https://galleriaborghese.beniculturali.it/opere/ladultera/>

Fig. 81: <https://pinacotecabreria.org/en/collezione-online/opere/cristo-e-ladultera/>

Fig. 82: [https://it.wikipedia.org/wiki/Cristo_e_l%27adultera_\(Tiziano\)#/media/File:Tiziano,_cristo_e_l'adultera,_glasgow.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Cristo_e_l%27adultera_(Tiziano)#/media/File:Tiziano,_cristo_e_l'adultera,_glasgow.jpg)

Fig. 83: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1933/>

Fig. 84: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Lorenzo_Lotto_-_The_adulterous_woman_-_Louvre.JPG

Fig. 85: <https://www.barberinicorsini.org/opera/cristo-e-ladultera/>

Fig. 86: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3439>

Fig. 87: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/409599>

Fig. 88: Belluno 1994: *Capolavori della pittura veneta dal Castello di Praga*, p. 43

Fig. 89: Pignatti- Pedrocco 1995, vol. II, p. 168

Fig. 90: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-veronese-the-family-of-darius-before-alexander>

Fig. 91: Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum

Fig. 92: <https://www.khm.at/objektdb/detail/387/>

Fig. 93: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-veronese-the-conversion-of-mary-magdalene>

Fig. 94: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/415436>

Fig. 95: Brown 2016, p. 208, fig. 1

Fig. 96: Ibidem (dettaglio)

Fig. 97: Ibidem (dettaglio)

Fig. 98: Ibidem (dettaglio)

Fig. 99: Ibidem (dettaglio)

Fig. 100: Brown 2016, p. 211, fig. 6

Fig. 101: Ivi, p. 214, fig. 14

Fig. 102: Ivi, p. 214, fig. 15

Fig. 103: Ivi, p. 216, fig. 17

Fig. 104: Ivi, p. 217, fig. 18

Fig. 105: Vienna 1996: *Meisterwerke der Prager Burggalerie: eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museum Wien*, p. 79

Fig. 106: <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/ultima-cena/>

Fig. 107: <http://uda.wng.it/san-rocco/ultima-cena.aspx>

Fig. 108: [https://it.wikipedia.org/wiki/Ultima_Cena_\(Tintoretto\)#/media/File:Jacopo_Tintoretto_-_The_Last_Supper_-_WGA22649.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Ultima_Cena_(Tintoretto)#/media/File:Jacopo_Tintoretto_-_The_Last_Supper_-_WGA22649.jpg)

Fig. 109: https://www.sanpantalon.it/portfolio/pantaleone_risana_fanciullo/

Fig. 110: Verona 2014: *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, p. 333, Nr. 6.3

Fig. 111: Cocke 1984, p. 283, fig. 120v

Fig. 112: Vienna 1996: *Meisterwerke der Prager Burggalerie: eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museum Wien*, p. 77

Fig. 113: Pallucchini 1984, p. 65

Fig. 114: <https://www.barberinicorsini.org/opera/adorazione-dei-pastori/>

Fig. 115: https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Paolo_Veronese_-_Adoration_of_the_Shepherds_-_WGA24801.jpg

Fig. 116: <http://www.scuolagrandesanrocco.org/home/tintoretto/sala-capitolare/#In%20questo%20splendido%20telero,%20Tintoretto%20interpreta%20il%20tema%20dell%E2%80%99Adorazione%20dei%20pastori%20in%20modo%20del%20tutto%20originale,%20organizzando%20la%20composizione%20su%20due%20piani%20sovraposti.%20La%20Sacra%20Famiglia%20occupa%20la%20parte%20destra%20di%20quello%20superiore,%20bagnato%20e%20vivificato%20dalla%20luce%20che%20spiove%20dall%E2%80%99alto,%20mentre%20in%20basso%20i%20pastori%20offrono%20i%20loro%20doni.%20La%20sapienza%20regia%20scenica%20e%20cromatico-luministica%20del%20pittore%20sottolinea%20tale%20offerta,%20che%20%20allude%20anche%20ai%20compiti%20caritativi%20della%20Scuola.>

Fig. 117: <https://www.venicecafe.it/veronese-adorazione-dei-pastori-cappella-del-rosario-testimonianze-del-passato/>

Fig. 118: https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_San_Giuseppe_di_Castello#/media/File:Paolo_Veronese_-_Adoration_of_the_Shepherds_-_WGA24845.jpg

Fig. 119: Verona 2014: *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, p. 347, Nr. 6.10

Fig. 120: Puppi 1992, fig. 1

Fig. 121: Ivi, fig. 37

Fig. 122: Ivi, fig. 41

Fig. 123: Ivi, fig. 39

Fig. 124: Ivi, fig. 61

Fig. 125: Ivi, fig. 43

Fig. 126: Ivi, fig. 46

Fig. 127: Ivi, fig. 62

Fig. 128: Aikema-Meijers 1989, p.242, fig. 184

Fig. 129: Ivi, p. 243, fig. 187

Fig. 130: Ivi, p. 243, fig. 188

Fig. 131: Ivi, p. 85, fig. 47

Fig. 132: *Ivi*, p. 246, fig. 194

Fig. 133: De Fuccia 2010, p. 216, fig. 4

Fig. 134: De Fuccia 2010, p. 215, fig. 3

Fig. 135: De Fuccia 2010, p. 215, fig. 2

Fig. 136: De Fuccia 2010, p. 214, fig. 1

Formular 17/form no. 17

An den Promotionsausschuss
 des Fachbereichs 09 - Sprach- und Kulturwissenschaften
 Campus Bockenheim, Juridicum, Hauspostfach 145
 60325 Frankfurt am Main

Erklärung von/statement from:

Falls die angegebenen Erklärungen in Ihren Fall nicht zutreffen, bitte in abgeänderter Form gesondert dem Antrag auf Eröffnung des Prüfungsverfahrens beifügen.
If not applicable, please add an informal statement on a separate sheet.

Zutreffendes bitte ankreuzen/please tick as appropriate

Hiermit erkläre ich
 I hereby confirm

a)

dass ich die eingereichte Dissertation selbständig verfasst und nur die in der Dissertation angegebenen Hilfsmittel in Anspruch genommen habe
 that I have independently composed the thesis I submitted and used no sources other than those indicated

b)

dass ich für meine Promotion nicht die Hilfe einer kommerziellen Promotionsvermittlung in Anspruch genommen habe
 that I have not used aids other than those permissible

c)

dass bisher keine anderswo laufende Promotionsverfahren bestehen oder bestanden haben
 that I have not been engaged in any PhD procedure at other institutions
 und/and
 dass die eingereichte Dissertation in keinem anderswo laufenden Promotionsverfahren vorgelegen hat
 that my thesis was not submitted at any other faculty
 und/and
 dass keine früheren Promotionsverfahren erfolglos waren
 that I have not failed any PhD examination procedures before

d)

dass wissenschaftliche Veröffentlichungen vorliegen (s. Anlage)
 that I have published academic works (cf. enclosure)
 bzw./or

dass keine wissenschaftlichen Veröffentlichungen vorliegen
 that I have not published academic works

e)

dass mir die Promotionsordnung bekannt ist
 that I have taken note of the PhD regulations

21.12.21
 Datum/date

Sophia Magna Oua Ono
 Unterschrift/signature

SOFIA MAGNA OUA ONO
 Name in Druckbuchstaben
 name in printed characters

Formular 17/form no. 17

An den Promotionsausschuss
 des Fachbereichs 09 - Sprach- und Kulturwissenschaften
 Campus Bockenheim, Juridicum, Hauspostfach 145
 60325 Frankfurt am Main

Erklärung von/statement from:

Falls die angegebenen Erklärungen in Ihren Fall **nicht zutreffen**, bitte in abgeänderter Form gesondert dem Antrag auf Eröffnung des Prüfungsverfahrens beifügen.
If not applicable, please add an informal statement on a separate sheet.

Zutreffendes bitte ankreuzen/please tick as appropriate

Hiermit erkläre ich

I hereby confirm

a)

dass ich die eingereichte Dissertation selbständig verfasst und nur die in der Dissertation angegebenen Hilfsmittel in Anspruch genommen habe
 that I have independently composed the thesis I submitted and used no sources other than those indicated

b)

dass ich für meine Promotion nicht die Hilfe einer kommerziellen Promotionsvermittlung in Anspruch genommen habe
 that I have not used aids other than those permissible

c)

dass bisher keine anderswo laufende Promotionsverfahren bestehen oder bestanden haben
 that I have not been engaged in any PhD procedure at other institutions und/and
 dass die eingereichte Dissertation in keinem anderswo laufenden Promotionsverfahren vorgelegen hat
 that my thesis was not submitted at any other faculty und/and
 dass keine früheren Promotionsverfahren erfolglos waren
 that I have not failed any PhD examination procedures before

d)

dass wissenschaftliche Veröffentlichungen vorliegen (s. Anlage)
 that I have published academic works (cf. enclosure)
 bzw./or

dass keine wissenschaftlichen Veröffentlichungen vorliegen
 that I have not published academic works

e)

dass mir die Promotionsordnung bekannt ist
 that I have taken note of the PhD regulations

21.12.21
 Datum/date


 Unterschrift/signature

SOFIA MAGNAGUAGNO
 Name in Druckbuchstaben
 name in printed characters

Form no. 16

Name: SOFIA MAGNA GUAGNO
 Full address: VIA CAPPELLO, 20
 (35027) NOVENTA PADOVANA - ITALIA -
 Email/phone: sofia.magnaguagno@gmail.com

An den Promotionsausschuss
 des Fachbereichs 09 - Sprach- und Kulturwissenschaften
 Campus Bockenheim, Juridicum, Hauspostfach 145
 60325 Frankfurt am Main

Date: 21/12/21

Application for start of the examination process

(please submit in duplicate)

To whom it may concern,

I herewith apply for the examination process to be started.

Doctoral subject: KUNSTGESCHICHTE

Title of dissertation: IL VENEZIANO DELLA COLLEZIONE RUCKINGHAM
 E LA COMMITTENZA ARTISTICA VENEZIANA DELLA PIA
 CASA DEL SOCCORSO

Proposal for the evaluators for the dissertation (including contact details):

First evaluator: PROF. S.SA LAURA STAGNO [laura.stagno@unige.it]

Second evaluator: PROF. DR. KRISTIN BÖSE [boese@kunst.uni-frankfurt.de]

Sincerely,


 Applicant's signature

Enclosures:

- one printed copy of the dissertation
- written statement from the evaluators that they have received a printed copy of the dissertation
- a tabular CV with a representation of the studies and educational career (in duplicate)
- Form no. 17 "Erklärungen" (in duplicate)
- if applicable, a list of academic works already published (in duplicate)
- certified copies of university degree (e.g. Bachelor, Master, Diploma. The certification can be done by the dean's office)
- supervisors' recommendation for the composition of the examination board
- the documents necessary to prove the doctoral requirements according to § 3 of the PhD regulations, insofar as they have not already been submitted with the application for admission as a doctoral student (e.g. language certificates)

Form no. 16

Name: SOFIA MAGNAGUAGNO
 Full address: VIA (APPELLO, 20
 (35027) NOVENTA PADOVANA - ITALIA-
 Email/phone: sofia.magnaguagno@gmail.com

An den Promotionsausschuss
 des Fachbereichs 09 - Sprach- und Kulturwissenschaften
 Campus Bockenheim, Juridicum, Hauspostfach 145
 60325 Frankfurt am Main

Date: 2/12/21

Application for start of the examination process

(please submit in duplicate)

To whom it may concern,

I herewith apply for the examination process to be started.

Doctoral subject: KUNSTGESCHICHTE

Title of dissertation: I VEROSESE DELL'ACQUAZZONI BUCKINGHAM
 E LA COMMITTENZA ARTISTICA VENEZIANA DELLA PIA
 CASA DEL SOCCORSO

Proposal for the evaluators for the dissertation (including contact details):

First evaluator: PROF.SSA LAURA STAGNO [laura.stagno@unige.it]

Second evaluator: PROF. DR. KRISTIN RÖSE [boeck.kunst.uni-frankfurt.de]

Sincerely,


 Applicant's signature

Enclosures:

- one printed copy of the dissertation
- written statement from the evaluators that they have received a printed copy of the dissertation
- a tabular CV with a representation of the studies and educational career (in duplicate)
- Form no. 17 "Erklärungen" (in duplicate)
- if applicable, a list of academic works already published (in duplicate)
- certified copies of university degree (e.g. Bachelor, Master, Diploma. The certification can be done by the dean's office)
- supervisors' recommendation for the composition of the examination board
- the documents necessary to prove the doctoral requirements according to § 3 of the PhD regulations, insofar as they have not already been submitted with the application for admission as a doctoral student (e.g. language certificates)

**PERSONAL
INFORMATION**

Sofia Magnaguagno

0039 3804342881
sofia.magnaguagno@gmail.com



19/05/1990
 Italian

<https://unive.academia.edu/sofiamagnaguagno>
<https://www.unive.it/data/persone/12758911>
<https://www.kunst.uni-frankfurt.de/de/mitarbeiter/seiten/prof-dr-hans-aurenhammer/dissertationen/>

**EDUCATION AND
TRAINING**

October 2016- March 2022

PhD Candidate in History of Art, Cotutelle
 Ca' Foscari University of Venice - Goethe Universität Frankfurt am Main,
 Kunstgeschichtliches Institut

October 2014 – December 2015

Scholarship from DAAD Deutscher Akademischer Austausch Dienst, Kennedyallee 50,
 53175 Bonn, Germania +49 228 882/ Centro Informazioni DAAD Roma, c/o Sapienza -
 Università di Roma, Via del Castro Laurenziano, 9, I-00161 Roma

Art History, Master's Degree, 2nd Academic Year
 Goethe Universität Frankfurt, Kunstgeschichtliches Institut
 1,00 „Excellent“
 Senckenberganlage 31, 60325 Frankfurt am Main, 069 79828336

- Art Theory and Ceiling Painting
 Hans Aurenhammer
- Study of Underdrawing and Technology in Flemish Painting
 Jochen Sander
- <https://www.kunst.uni-frankfurt.de/de/mitarbeiter/seiten/prof-dr-hans-aurenhammer/master-und-magisterarbeiten/>
- <https://cellini-gesellschaft.de/cellini-master-preis/>

June - July 2014	Columbia University of New York, Summer School in Venice. San Sebastian, Dorsoduro 1686, Venice tel. +39 041 234 7086 email: summerschool.international@unive.it <ul style="list-style-type: none"> • Art in Venice, Johanna Fassi • Introduction to the Conservation of Venice's Built Heritage, Mieke Van Molle
September 2013	Art History and Conservation of the Artistic Heritage Master's Degree, Ca' Foscari University Venice – 1st Academic Year <ul style="list-style-type: none"> • History of Modern Art, History of drawing, etching and illustration - Archaeology.
September- November 2013	Did Frankfurt Scholarship from DAAD DID Deutsch Institut, Großer Hasenpfad 1, 60598 Frankfurt am Main, Germany +49 69 24004560 <ul style="list-style-type: none"> • German language courses, C1 Certificate.
February 2013	Conservation of cultural Heritage and Performing Arts Management Art History Curriculum First Cycle Degree Programme, Ca' Foscari University Venice 110/110 cum Laude
February 2012- August 2012	Erasmus Semester Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien Institut für Kunstgeschichte, Spitalgasse 2 1090 Wien, Austria +43 1 427741401 <ul style="list-style-type: none"> • Courses and seminars in History of Art, Language courses.
June 2009	Maturità Classica, High School Diploma Liceo Classico Tito Lívio (High School) 9 / Riviera Tito Lívio, 35123 Padova (Italy) Humanities, History of Art, Ancient Literature, Ancient Greek and Latin. English and German.



WORK EXPERIENCE

February 2021-May 2021

Member of the Project "Guardami sono una storia", Laboratorio DiDiArt

Università degli Studi di Ferrara – Gallerie Estensi

<http://stum.unife.it/ricerca/laboratori/didiart/attivita/storie-dellarte-1>

- Co-curator of the exhibition on Veronese's painting "Mars, Venus and Cupid with a horse" (Galleria Sabauda) held at Palazzo dei Diamanti (Ferrara).

March 2013- July 2013

Member of the Project "Live on Art"

Museo Correr, Fondazione Musei Civici Veneziani - Università Ca' Foscari.

Fondazione Musei Civici Veneziani/ Museo Correr, Piazza San Marco, 52 30124 Venezia
0039 041 240 5211

Università Ca' Foscari Venezia, Santa Croce, 2161 30135 Venezia
0039 041 234 9711

- Iconological, stylistic and historical research on restored paintings in the Museum Correr.
- Weekly presentation of artworks to the public;
- Guided tours of the renovated rooms and the new displays of paintings, objects and sculptures. Among the objectives was to arouse the public's curiosity for lesser known works of great value, such as coins, medals and majolica.

Sector

Museums, relations with the public, research, history of art, arts, entertainment and recreation.

July 2012-August 2012

Internship at the Direction Gemäldegalerie

Kunsthistorisches Museum, Vienna

Kunsthistorisches Museum, Maria-Theresien-Platz 1010 Wien, Austria
+43 1 52524

- Close collaboration with museum's curators and staff members, learning about preservation, care, display and interpretation of the paintings of the gallery.
- Documentation and research.

Sector

Museums, research, history of art.



5 June 2008- 30 June 2008

Internship

Cappella degli Scrovegni/ Musei civici Eremitani, Padova

Musei Civici di Padova - Cappella degli Scrovegni
8 / Piazza Eremitani, 35121 Padova (Italy)

- Assistance to visitors and supervision of security standards.

Sector

Museums, public, arts, tourism, entertainment and recreation.

PERSONAL SKILLS

Mother tongue(s) Italian

Other language(s)	UNDERSTANDING		SPEAKING		WRITING
	Listening	Reading	Spoken interaction	Spoken production	
English	C1	C1	C1	C1	C1
	University Ca' Foscari Venice; 6,5 IELTS ACADEMIC				

German

C1.2 C1.2 C1 C1 C1

TestDaf 5544

Levels: A1/2: Basic user - B1/2: Independent user - C1/2 Proficient user
Common European Framework of Reference for Languages

Communication skills Good capacity for interacting in multicultural environments, acquired in my years travelling around Europe. Good communicator. Good public relations capabilities.

Organisational / managerial skills Competences in organisation, coordination and management of tasks.

Job-related skills Good command of quality in the research processes.

Computer skills Microsoft Office, Windows and Mac OS

Other skills Photoshop and Premiere Pro CC

Driving licence B



ADDITIONAL INFORMATION

References Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum Vienna, Fondazione Musei Civici di Venezia, University of Venice, Deutsche Akademischer Austauschdienst (DAAD), Columbia Summer School, Goethe Universität Frankfurt Kunstgeschichtliches Institut

Publications

- "Praz's Reception of Paolo Veronese: An Intercultural Dialog." In *Mario Praz: Voice Centre Stage*. Ed. Elisa Bizzotto. Peter Lang 2019, pp. 123-135.
- Catalogue Entries for the Exhibition *Titian and the Renaissance in Venice* Städel Museum, Frankfurt am Main, 2019:
 - Titian's *Boy with Dogs in a Landscape* and Paolo Veronese's *Cupid with two Dogs*, pp. 116-117
 - Paolo Veronese's *Caphalus and Procris*, pp. 120-121

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "exp" followed by a surname.



Università
Ca' Foscari
Venezia

DEPOSITO ELETTRONICO DELLA TESI DI DOTTORATO

DICHIARAZIONE SOSTITUTIVA DELL'ATTO DI NOTORIETA'
(Art. 47 D.P.R. 445 del 28/12/2000 e relative modifiche)

Io sottoscritto SOFIA MAGNAGUAGNO

nat A a TORINO (prov. TO) il 19/05/90

residente a NOVENTA PADOVANA in VIA CAPPELLA n. 20

Matricola (se posseduta) 826459 Autore della tesi di dottorato dal titolo:

I. GERO NESE. DEUÀ COLLEGIONE BUCKINGHAM E LA COMMITTENZA
ARTISTICA VENEZIANA DEUÀ PIA CASA DEL SOCCORSO

Dottorato di ricerca in STORIA DELLE ARTI
(in cotutela con I. KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT (GOETHE UNIVERSITÄT FRANKFURT AM MAIN))

Ciclo XXXII

Anno di conseguimento del titolo 2022

DICHIARO

di essere a conoscenza:

- 1) del fatto che in caso di dichiarazioni mendaci, oltre alle sanzioni previste dal codice penale e dalle Leggi speciali per l'ipotesi di falsità in atti ed uso di atti falsi, decadono fin dall'inizio e senza necessità di nessuna formalità dai benefici conseguenti al provvedimento emanato sulla base di tali dichiarazioni;
- 2) dell'obbligo per l'Università di provvedere, per via telematica, al deposito di legge delle tesi di dottorato presso le Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e di Firenze al fine di assicurarne la conservazione e la consultabilità da parte di terzi;
- 3) che l'Università si riserva i diritti di riproduzione per scopi didattici, con citazione della fonte;
- 4) del fatto che il testo integrale della tesi di dottorato di cui alla presente dichiarazione viene archiviato e reso consultabile via Internet attraverso l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari, oltre che attraverso i cataloghi delle Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze;
- 5) del fatto che, ai sensi e per gli effetti di cui al D.Lgs. n. 196/2003, i dati personali raccolti saranno trattati, anche con strumenti informatici, esclusivamente nell'ambito del procedimento per il quale la presentazione viene resa;
- 6) del fatto che la copia della tesi in formato elettronico depositato nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto è del tutto corrispondente alla tesi in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, consegnata presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo, e che di conseguenza va esclusa qualsiasi responsabilità dell'Ateneo stesso per quanto riguarda eventuali errori, imprecisioni o omissioni nei contenuti della tesi;
- 7) del fatto che la copia consegnata in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, depositata nell'Archivio di Ateneo, è l'unica alla quale farà riferimento l'Università per rilasciare, a richiesta, la dichiarazione di conformità di eventuali copie;

Data 2/12/2021

Firma

NON AUTORIZZO

l'Università a riprodurre ai fini dell'immissione in rete e a comunicare al pubblico tramite servizio on line entro l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto la tesi depositata per un periodo di 12 (dodici) mesi a partire dalla data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca.

DICHIARO

- 1) che la tesi, in quanto caratterizzata da vincoli di segretezza, non dovrà essere consultabile on line da terzi per un periodo di 12 (dodici) mesi a partire dalla data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca;
- 2) di essere a conoscenza del fatto che la versione elettronica della tesi dovrà altresì essere depositata a cura dell'Ateneo presso le Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze dove sarà comunque consultabile su PC privi di periferiche; la tesi sarà inoltre consultabile in formato cartaceo presso l'Archivio Tesi di Ateneo;
- 3) di essere a conoscenza che allo scadere del dodicesimo mese a partire dalla data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca la tesi sarà immessa in rete e comunicata al pubblico tramite servizio on line entro l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto.

Specificare la motivazione:

- motivi di segretezza e/o di proprietà dei risultati e/o informazioni sensibili dell'Università Ca' Foscari di Venezia.
- motivi di segretezza e/o di proprietà dei risultati e informazioni di enti esterni o aziende private che hanno partecipato alla realizzazione del lavoro di ricerca relativo alla tesi di dottorato.
- dichiaro che la tesi di dottorato presenta elementi di innovazione per i quali è già stata attivata / si intende attivare la seguente procedura di tutela:

.....;

Altro (specificare):

OBBLIGO DI PUBBLICAZIONE PER CO-TUTELA CON L'UNIVERSITÀ TEDESCA GOETHE - UNIVERSITÄT FRANKFURT AM MAIN.

.....

A tal fine:

- dichiaro di aver consegnato la copia integrale della tesi in formato elettronico tramite auto-archiviazione (upload) nel sito dell'Università; la tesi in formato elettronico sarà caricata automaticamente nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari, dove rimarrà non accessibile fino allo scadere dell'embargo, e verrà consegnata mediante procedura telematica per il deposito legale presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze;
- consegno la copia integrale della tesi in formato cartaceo presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo.

Data 2/12/2021..... Firma

La presente dichiarazione è sottoscritta dall'interessato in presenza del dipendente addetto, ovvero sottoscritta e inviata, unitamente a copia fotostatica non autenticata di un documento di identità del dichiarante, all'ufficio competente via fax, ovvero tramite un incaricato, oppure a mezzo posta.

Firma del dipendente addetto

Ai sensi dell'art. 13 del D.Lgs. n. 196/03 si informa che il titolare del trattamento dei dati forniti è l'Università Ca' Foscari - Venezia.

I dati sono acquisiti e trattati esclusivamente per l'espletamento delle finalità istituzionali d'Ateneo; l'eventuale rifiuto di fornire i propri dati personali potrebbe comportare il mancato espletamento degli adempimenti necessari e delle procedure amministrative di gestione delle carriere studenti. Sono comunque riconosciuti i diritti di cui all'art. 7 D. Lgs. n. 196/03.

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.

L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

Studente: Sofia Magnaguagno

matricola: 826459

Dottorato: Storia delle Arti

Ciclo: XXXII

Titolo della tesi : I Veronese della collezione Buckingham e la committenza artistica veneziana della Pia Casa del Soccorso

Abstract: La tesi di dottorato prende in esame dal punto di vista iconografico e formale undici dipinti di Paolo Veronese e bottega presenti nel quarto decennio del Seicento nella collezione di George Villiers (1592-1628), primo Duca di Buckingham, da cui prendono il nome come „Serie del Duca di Buckingham”. Le scene tratte dal Vecchio e Nuovo Testamento, conservate al Kunsthistorisches Museum di Vienna, alla National Gallery di Washington e alla Galleria del Castello di Praga, raffigurano: *Agar e Ismaele nel deserto*, *Lot e le figlie in fuga da Sodoma*, *Rebecca al pozzo*, *La Samaritana al pozzo*, *Susanna e I Vecchioni*, *Ester di fronte ad Assuero*, *L'Adultera*, *Cristo e il Centurione*, *L'Unzione di David*, *La Lavanda dei piedi* e *L'Adorazione dei pastori*. Considerando la tematica femminile che emerge nella gran parte delle tele, come è stato sottolineato da Beverly Louise Brown e Cecil Gould negli anni Novanta, il presente lavoro intende ricostruire la genesi artistica e la possibile committenza del ciclo veronesiano originario da parte della Pia Casa del Soccorso di Venezia, un istituto assistenziale affiliato all'ordine dei gesuiti e destinato al recupero morale di donne peccaminose, la cui fondazione risulta coeva alla datazione dei dipinti (1580-85 ca.).

The doctoral thesis examines from an iconographic and form-analytic point of view eleven paintings by Paolo Veronese and his workshop, which were part of the private collection of George Villiers (1592-1628), first Duke of Buckingham, hence their common denomination as „Duke of Buckingham-series”. The depicted scenes from the Old and the New Testament, now spread over museum collections in Vienna, Washington and Prague, show: *Hagar in the Desert*, *The Flight of Lot*, *Rebecca at the Well*, *Christ and the Samaritan Woman at the Well*, *Susanna and the Elders*, *Esther and Ahasuerus*, *Christ and the Adulteress*, *The Centurion before Christ*, *The Anointing of David*, *Christ washing the Feet of the Apostles* and the *Adoration of the Shepherds*. Taking into account the predominance of women as subject matter, already pointed out by Beverly Louise Brown and Cecil Gould, the aim of the present study is to reconstruct the artistic genesis and the possible original commission of the Veronese-cycle by the Pia Casa del Soccorso in Venice, a

„philanthropic“ institution related to the Jesuit Order and intended for the moral recovery of „sinful“ women, that was founded in close temporal proximity to the dating of the paintings (1580–85 ca.).

Die Dissertation bietet eine ikonografische und formanalytische Untersuchung von elf Gemälden Paolo Veroneses und seiner Werkstatt, die zur Sammlung von George Villiers, dem ersten Duke of Buckingham (1592–1628), gehörten und daher als „Buckingham-Serie“ bezeichnet wurden. Die dargestellten Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, die heute über Museumssammlungen in Wien, Washington und Prag verteilt sind, zeigen: *Hagar in der Wüste*, *Lot und seine Töchter fliehen aus Sodom*, *Rebecca am Brunnen*, *Christus und die Samariterin*, *Susanna und die beiden Alten*, *Esther und Ahasverus*, *Christus und die Ehebrecherin*, *der Hauptmann von Kapernaum vor Christus*, *die Salbung Davids*, *die Fußwaschung*, und *die Anbetung der Hirten*. Ziel der vorliegenden Studie unter Berücksichtigung der bereits von Beverly Louise Brown und Cecil Gould hervorgehobenen Dominanz weiblicher Figuren in der Serie ist Folgendes: Die künstlerische Genese und den möglichen ursprünglichen Auftrag des Veronese-Zyklus durch die Pia Casa del Soccorso in Venedig zu rekonstruieren, eine dem Jesuitenorden nahestehende „philanthropische“ Institution zur moralischen Genesung „sündiger“ Frauen, die in zeitlicher Nähe zur Datierung (ca. 1580–85) der Gemälde gegründet wurde.

Firma dello studente

