

ALBERTO CRAIEVICH

## Le decorazioni di palazzo Loredan dal Cinquecento all'Ottocento

Non è facile oggi, visitando il palazzo che da oltre un secolo è sede dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, immaginare l'aspetto originario di quella che per quasi trecento anni fu la dimora dei Loredan del ramo di Santo Stefano<sup>1</sup>. È un tentativo che, visti i pochi indizi rimasti del suo glorioso passato, appare come il riepilogo di un'assenza, in grado di offrire solo il pallido ricordo del fasto proprio di una famiglia dogale.

Ciò che vediamo è il risultato di una vicenda storica complessa, fatta soprattutto di perdite e manomissioni che è comune a molti palazzi veneziani. In parte, questa situazione è la conseguenza di modifiche interne alla storia familiare dell'edificio che vedeva le varie generazioni lasciare la propria impronta secondo il gusto e la moda dell'epoca. Tuttavia, se in questo modo veniva compromessa l'unità della struttura ornamentale originaria, l'interno del palazzo, pur nella sua incoerenza, manteneva un suo autonomo valore, presentando quel «magnifico disordine» creato dalla continua sovrapposizione di stili successivi tanto nell'arredo che nella decorazione pittorica.

È solo durante l'Ottocento che si verificano quei radicali cambiamenti destinati a portare anche negli edifici privati modifiche irreparabili. La caduta della Repubblica e la successiva crisi economica di molte famiglie del patriziato implicò la vendita degli immobili, come avvenne anche per quello dei Loredan di Santo Stefano. Si verificò quindi la dispersione di quanto restava delle collezioni e degli arredi ma, soprattutto, il cambiamento della destinazione d'uso dei vari edifici (divenuti via via pubblici uffici, caserme, scuole, alberghi, ecc.) sconvolse il loro aspetto originario con l'inevitabile perdita di quella incomparabile atmosfera propria di una dimora abitata ininterrottamente per secoli<sup>2</sup>.

Da questo punto di vista palazzo Loredan non fa eccezione. Tuttavia, almeno nella parte conclusiva della sua storia ha goduto di sorte migliore, diventando la sede di un'istituzione di prestigio cui si deve, fra l'altro, il restauro e la valorizzazione di quanto ancora rimasto. Proprio partendo da alcune testimonianze e dalle antiche descrizioni del palazzo è possibile, almeno idealmente, ricostruirne l'immagine attraverso i cinque secoli della sua storia<sup>3</sup>.

L'attuale palazzo nasce dalla ristrutturazione di più edifici che i nipoti del doge Leonardo Loredan acquistarono nel 1536 da Domenico di Pietro Mocenigo<sup>4</sup>. Con questa operazione la famiglia, che non sembra possedesse prima un palazzo di proprietà – Marin Sanudo parla di «facoltà mediocre»<sup>5</sup> – voleva celebrare in modo appariscente la propria ascesa sociale, conseguente alla dignità dogale raggiunta, pochi decenni prima, dal membro più illustre del casato, Leonardo. Si deve a Francesco Sansovino la prima menzione del palazzo e del suo aspetto successivo ai lavori intrapresi dai nuovi acquirenti: «Illustre è parimente il Palazzo de i Loredani à San Stefano. percioche, oltre che è fabricato con architettura moderna, hà diversi ornamenti di pitture, & di stucchi, & la facciata fu dipinta da Gioseppe Salviati»<sup>6</sup>.



Giuseppe Porta Salviati, *Sesto Tarquinio e Collatino che spiano Lucrezia*. Oxford, Ashmolean Museum.

Il passo, per quanto breve, è eloquente sull'aspetto della nuova casa dominicale dei Loredan. L'attenzione è incentrata sull'elemento più innovativo e appariscente dell'edificio ossia la facciata decorata ad affresco dal toscano Giuseppe Porta detto Salviati. La scelta di questa soluzione era dovuta soprattutto alla sua praticità, l'unica, in grado di uniformare in tempi rapidi il lungo prospetto dell'edificio, senza radicali interventi strutturali, conferendo un aspetto equilibrato alla facciata che doveva incorporare stabili fra loro disomogenei<sup>7</sup>.

Giuseppe Porta era giunto a Venezia al seguito di Francesco Salviati nel 1539 e, dopo la partenza del maestro, aveva deciso di stabilirsi in città. Proprio la sua presenza contribuì alla diffusione in laguna di quei modelli figurativi della maniera toscano-romana di cui Cecchino Salviati fu tra i più grandi interpreti. Nei decenni seguenti Porta si inserì con successo nel mercato artistico lagunare diventando uno specialista nell'affrescare le facciate dei palazzi veneziani. Benché si trattasse di una pratica particolarmente in voga a Venezia già dai primi anni del Cinquecento, è probabile che l'artista toscano fosse il primo a introdurre in questa tipologia quel repertorio decorativo «all'antica» proprio di analoghe realizzazioni eseguite nell'Urbe. Fra le sue opere principali le fonti ricordano la facciata della casa di Nicolò Bernardo a San Polo, alcune non precisate vicino alla confraternita di San Rocco e alla chiesa di San Moisè, ed altre a San Cassiano e a Santa Maria in Zobenigo<sup>8</sup>.

La più ammirata fu tuttavia proprio quella di palazzo Loredan: la letteratura artistica ne fa specifica menzione come del capolavoro del pittore in questo campo. Già prima di Sansovino, Vasari ricordava che «In sul campo di Santo Stefano dipinse già la facciata della casa de' Loredani di storie colorite a fresco molto vagamente»<sup>9</sup>. Carlo Ridolfi la riteneva «la più stimata opera sua à fresco»; mentre Marco Boschini la annovera all'interno di un ristretto gruppo di affreschi esterni che si segnalavano per qualità artistica<sup>10</sup>.

Nulla è sopravvissuto del ciclo decorativo e non esiste nemmeno alcuna documentazione dei pochi lacerti sopravvissuti fino al Settecento, quando il loro degrado appariva particolarmente esteso se Anton Maria Zanetti nel 1733 ricorda come «Il palagio Loredano ch'era dipinto dal Salviati non conserva, che alcuni vestigj sopra la porta di cartelle e festoni»<sup>11</sup>. Quanto rimasto doveva essere di poca importanza dal momento che alcuni decenni dopo lo stesso Zanetti non ne fa cenno nelle sue *Varie Pitture a Fresco de' Principali Maestri Veneziani...* uscito nel 1760. Solo Giannantonio Moschini nel 1815 ricorda ancora «qualche traccia delle pitture a fresco di Santo Zago» riferendosi, come si vedrà, a quelle grottesche che Ridolfi attribuiva alla mano del «Zallo»<sup>12</sup>. Ormai nel 1847 Francesco Zanotto poteva solo scrivere «ma ora non rimane che il desiderio di queste opere egregie»<sup>13</sup>. In tal senso spiace che l'incisione di Luca Carlevarijs inclusa ne *Le Fabriche, e Vedute di Venetia* (1704), prediligendo un taglio particolarmente scenografico, riprenda solo il lato breve del palazzo rivolto verso la chiesa di Santo Stefano (divenuto, dopo i lavori di inizio Seicento, la facciata principale). Proprio il pittore friulano avrebbe così potuto rilevare almeno parte dell'originaria struttura compositiva del ciclo, come avviene per le stampe dedicate ai palazzi Mocenigo a San Samuele, Gussoni al ponte di Noale e Valier a Cannaregio incluse nella stessa serie.

Fortunatamente, possediamo almeno una dettagliata descrizione dell'opera ne *Le Maraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi che ricorda come Giuseppe Porta «divise Lucretia in esercizio con le serve sopravvenuta dal marito e da Tarquinio; Clelia con sue compagne, e quando passa il Tevere, mentre le sentinelle del Re Porsena dormono. Mutio Scevola, che si abbrugia la destra dinanzi al medesimo Re & altre historie guaste dal tempo, nelle quali uso belli e vivaci colori come se fossero à oglio, poichè diletlandosi Giuseppe dell'alchimia gli venivano fatti casualmente nelle bocce, valendosene poi nelle opere a fresco, non perdendo in tutto la fatica. In sei ovati posti tra mezzati colori le Virtù Cardinali e due fiumi di terretta gialla, aggiungendo in quest'opera numerosi ornamenti di cartelle, grottesche e festoni misti di vari frutti & herbaggi, così belli e naturali, che



Giuseppe Porta Salviati, *Muzio Scevola*. Weimar, Graphische Sammlung der Klassik Stiftung.

meglio non si pon fare; ma in questa parte dicesi, ch'egli havesse in aiuto un dipintore cognommato dal Zallo, il quale gli sollevo molte fatiche, è per quest'Opera acquistò gran fama, e n'ebbe a far poi molte altre di considerazione»<sup>14</sup>.

I soggetti raffigurati dal pittore, tutte vicende legate alla storia della Roma repubblicana, erano tratti dall'*Ab Urbe Condita* di Tito Livio e si ritrovano, in parte, anche nel *Factorum et dictorum memorabilium* di Valerio Massimo<sup>15</sup>. Fanno riferimento alla *Pudicitia*, alla *Forza d'animo* e alla *Sopportazione*, quest'ultima virtù così somigliante alla precedente «da poterne sembrare la sorella o la figlia»<sup>16</sup>. Le fonti ricordano altre facciate di palazzi veneziani decorate con scene desunte dalla storia antica, come quelle di palazzo Soranzo eseguita da Veronese oppure quella di palazzo Mocenigo opera di Benedetto Caliari di cui però non possediamo la descrizione dei soggetti. Fa eccezione la facciata di casa d'Anna affrescata da Pordenone, della quale ci resta oltre alla memoria di Vasari anche il celebre disegno del Victoria and Albert Museum di Londra<sup>17</sup>. Non siamo in grado di interpretare, quindi, in che modo questo repertorio tematico, allora piuttosto diffuso, riflettesse le ambizioni dei committenti, ossia quale fosse il programma iconografico teso ad esaltare i meriti di ciascuna famiglia. Anche nel caso dei Loredan è plausibile che questi illustri esempi del passato alludessero alle virtù familiari del casato e alla sua dedizione verso la Repubblica. Non è escluso che vi fosse, implicito, un riferimento ad alcuni fatti recenti che avevano visto coinvolti i membri della famiglia, accusati di abuso di potere e appropriazione indebita per alcuni specifici fatti avvenuti sotto il dogado di Leonardo e che valsero ai Loredan una condanna ed un'ammenda di duemilasettecento ducati<sup>18</sup>. Tuttavia, non è più possibile risalire a tutti i soggetti del ciclo decorativo (Ridolfi ricorda che le altre scene erano ormai illeggibili al momento della sua descrizione), per verificare se l'apparato iconografico fosse effettivamente improntato, in gran parte, su esempi di virtù femminile, fatta eccezione dell'episodio relativo a Muzio Scevola che però, stando alla tradizione, era considerato il mitico capostipite della famiglia<sup>19</sup>.

Grazie al resoconto di Ridolfi, gli studi moderni hanno potuto mettere in relazione con questi affreschi alcuni disegni di Porta Salviati raffiguranti gli stessi soggetti. Due fogli, uno già in collezione privata, e l'altro alla National Gallery di Edimburgo sono dedicati all'episodio con la *Fuga di Clelia dall'accampamento di Porsenna*<sup>20</sup>, mentre un'altra prova grafica ora all'Ashmolean Museum di Oxford è stata ritenuta preparatoria per la

Giuseppe Porta Salviati, *Fuga di Clelia dall'accampamento di Porsenna*. Edimburgo, National Gallery of Scotland.

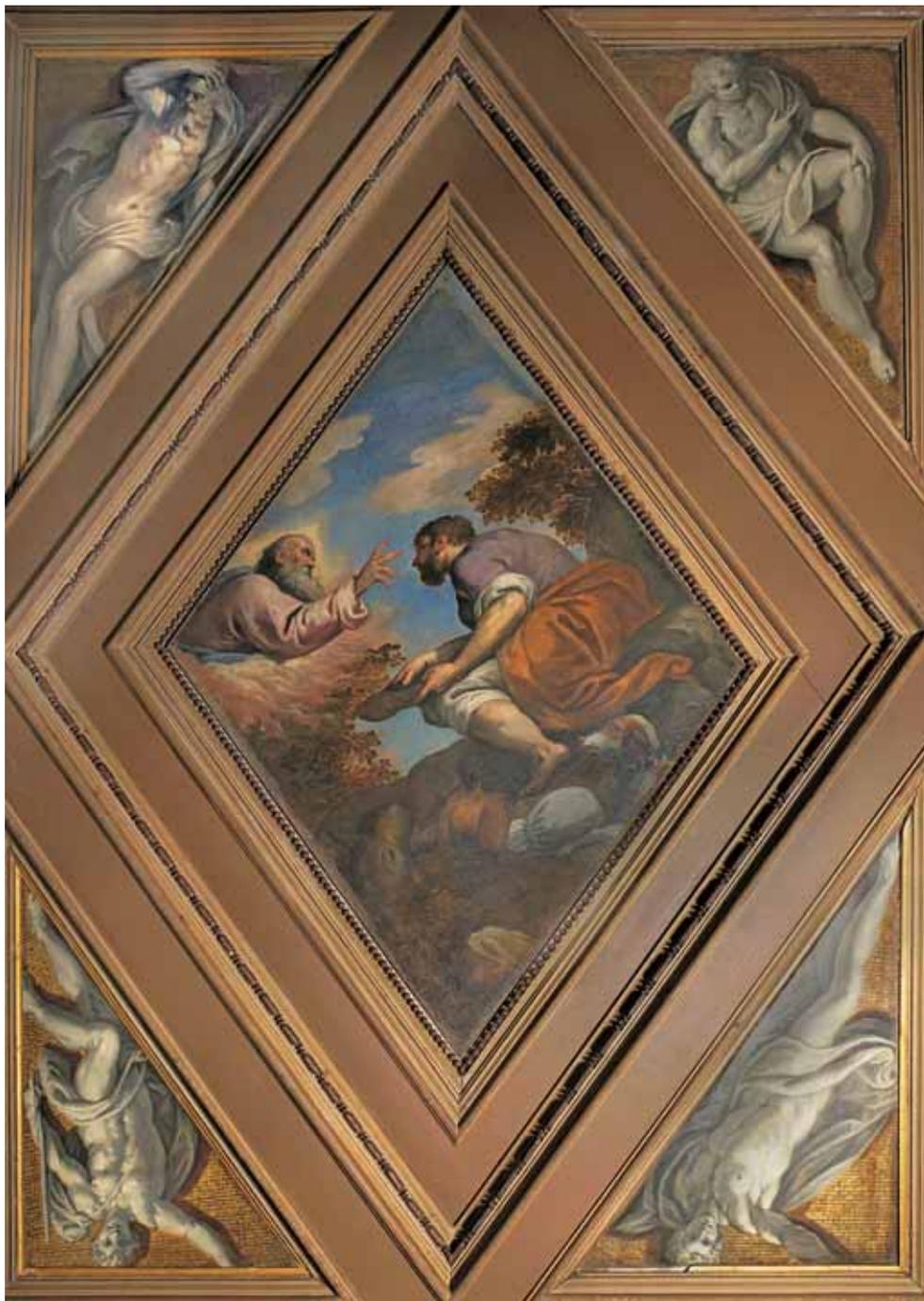


scena raffigurante *Sesto Tarquinio e Collatino che spiano Lucrezia*, soggetto ripreso da Salviati anche in una xilografia, datata 1557<sup>21</sup>. Infine, un disegno raffigurante *Muzio Scevola* fa parte delle collezioni dello Graphische Sammlung der Klassik Stiftung di Weimar<sup>22</sup>. Stando ai fogli, le scene esibivano tipologie femminili dal vigoroso risalto anatomico, collocate in pose artificiose che seguono lo schema del contrapposto, presentando quindi una tipologia figurativa perfettamente in linea con quanto espresso dal pittore nella sua prima produzione dove l'insegnamento del maestro appare ancora preponderante rispetto alle suggestioni della pittura veneziana che progressivamente condizioneranno il suo stile.

Nessuna indicazione ci consente di ricostruire l'aspetto d'insieme degli affreschi che, forse, mostravano negli spazi tra le finestre del piano nobile le *Virtù* e i due *Fiumi* ricordati da Ridolfi, mentre le scene storiche potevano essere disposte sotto la polifora, l'unica zona abbastanza ampia da consentire la collocazione di episodi narrativi. Il resto della facciata doveva presentare quelle ornamentazioni all'antica che tanto avevano catturato l'attenzione di Ridolfi.

Come ricordato dalle fonti seicentesche gli affreschi avevano una cromia smagliante in grado di imitare i risultati ottenuti dalla pittura ad olio, caratteristica questa ritenuta peculiare della tecnica di Porta che per ottenere simili colori avrebbe fatto ricorso alla sua esperienza di alchimista cui fa cenno anche Marco Boschini. Nella *Breve istruzione* ricorda, infatti, che «a fresco non tutti i colori si possono adoperare, e sono dannate le Lacche, gli Verderami, le Biacche, i Mini, i Cinabri, gli Orpimenti, i Gialli Santi ed altri simili colori, che rendono gran vaghezze ad oglio, ma a fresco vengono neri. Ma il Salviati ritrovò rossi così vaghi che superano la Lacca, il Cinabro e il Minio, verdi che fecero scorno al Verde rame, gialli che ammazzano gli Orpimenti»<sup>23</sup>.

Ultima nota di interesse è data dalla specifica menzione di quel «Zallo» che avrebbe realizzato la parte ornamentale dell'affresco con decorazioni raffiguranti grottesche e festoni. Si tratterebbe dell'unico intervento certo in laguna dell'ancora misterioso Giallo Fiorentino che a sua volta Andrea Palladio nei *Quattro Libri dell'Architettura* ricorda

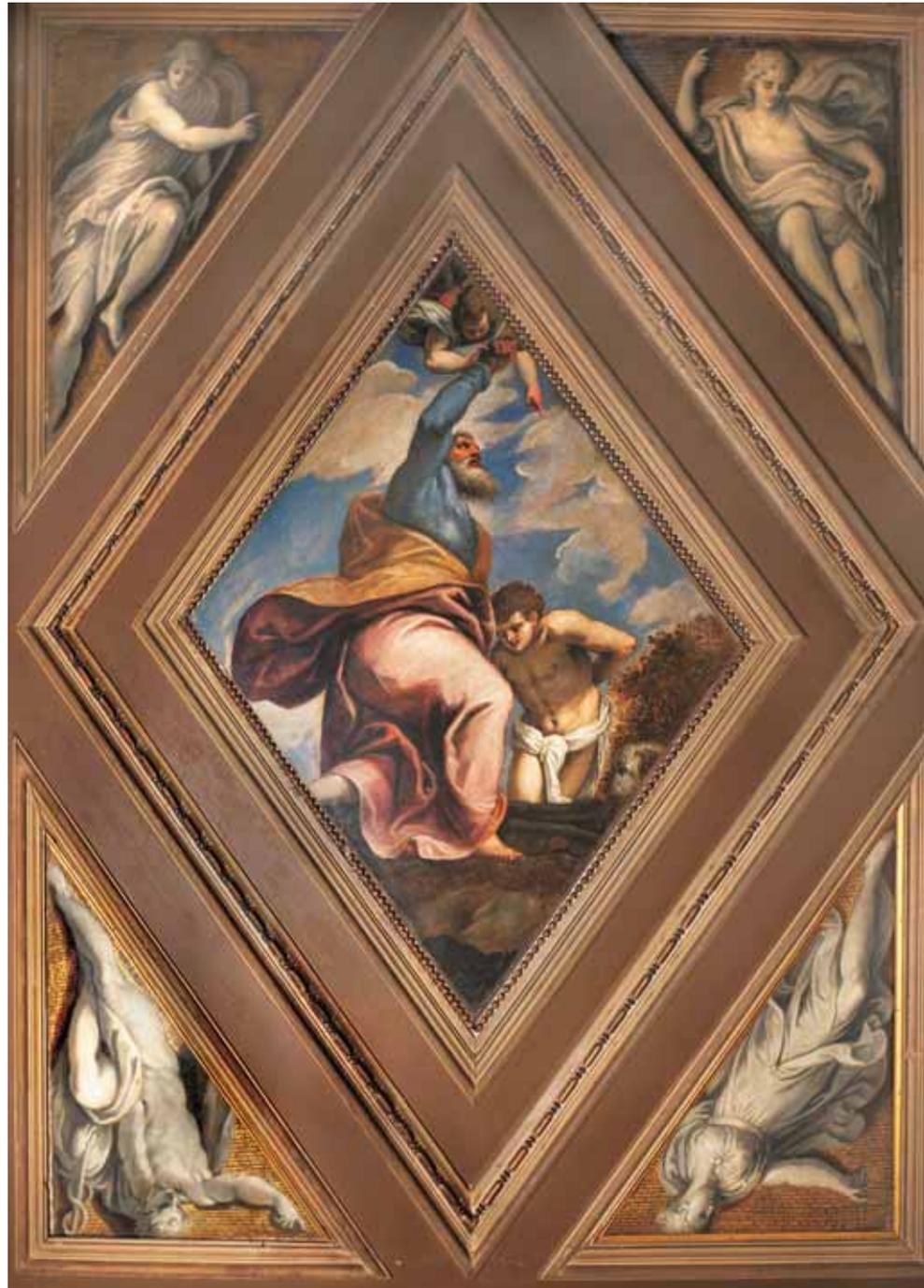


Bottega di Palma il Giovane, *Mosè presso il roveto ardente*. Palazzo Loredan, stanza del mezzanino, soffitto.

essere l'autore del ciclo di affreschi di villa Badoer a Fratta Polesine. Gli affreschi della villa palladiana, commissionati da Francesco Badoer che, come sottolineato dagli studi, aveva sposato Lucietta Loredan, possono offrire uno spunto per risalire all'originario aspetto delle parti decorative ideate un pittore che a Fratta Polesine si mostra un abile decoratore «educato sulle prove della scuola raffaellesca che riscopre la decorazione imperiale della Domus Aurea, che ha una grande abilità nella resa del dettaglio naturalistico»<sup>24</sup>. Infine, proprio l'intervento di Giallo Fiorentino consentirebbe di circoscrivere la data dei lavori della facciata attorno al 1553 anno in cui un documento del Sant'Uffizio registra come testimone «dominus Petrus Franciscus Giallo Fiorentinus pictor in domo magnifici Francisci Loredan abbatis alla Vagandiza in contrà S. Vitalis»<sup>25</sup>.

Il risultato complessivo doveva inorgoglire i Loredan i quali potevano vantare un palazzo decorato secondo aggiornate novità stilistiche della pittura centro-italiana, in

Bottega di Palma il Giovane, *Il sacrificio di Isacco*. Palazzo Loredan, stanza del mezzanino, soffitto.



linea con i più sofisticati indirizzi di gusto espressi da altre famiglie di primo piano all'interno del patriziato. Se nel caso della facciata è possibile compensare la perdita dell'apparato pittorico attraverso testimonianze coeve, non disponiamo di alcun punto di riferimento per documentare l'aspetto interno del palazzo. Francesco Sansovino ricorda in modo generico «ornamenti di pitture & stucchi» che anche in questo caso potrebbe indicare soluzioni in sintonia a quella decorazione moderna, «alla romana», che oggi ci è nota attraverso lo straordinario esempio di palazzo Grimani a Santa Maria Formosa, oppure simili a quella di palazzo Contarini dalle Figure<sup>26</sup>.

Poche sono anche le indicazioni relative alle opere d'arte di proprietà della famiglia. Ridolfi menziona uno *Sposalizio mistico di Santa Caterina* di Giuseppe Porta e il *Ritratto del doge Loredan con i figli* di Giovanni Bellini, ora negli Staatliche Museen di Berlino.

Il solito Ridolfi ricorda in alcune stanze dei fregi dipinti eseguiti da Antonio Vas-



sillacchi detto l'Aliense e da Filippo Zaniberti, oggi purtroppo perduti. Si tratta però di un intervento successivo ai lavori di metà Cinquecento e conseguente alla seconda fase edilizia del palazzo, come indica la dicitura «sala nuova», che fa pensare a una sua collocazione nel blocco murario fatto edificare da Lunardo Loredan a inizio Seicento, che porta il palazzo allo stato odierno, con l'edificazione di una nuova facciata in pietra sul lato breve. Se l'intervento di Aliense è indicato solo in termini generici: «Sono varie sue fatiche in Venetia presso à particolari. In casa Pisana soffitti & altre cose; in casa Loredana & in altre»<sup>27</sup>, quello di Zaniberti è descritto fin nei minimi particolari, tanto da occupare circa metà della biografia a lui dedicata, ad indicare, implicitamente, che doveva trattarsi dell'opera più importante eseguita dal pittore in una dimora privata veneziana: «Tra le cose da lui dipinte a privati viene commendata parte della favola di Adone, ch'egli divise nel fregio della Sala nuova in casa Loredanna di Santo Stefano, toltone il capriccio dal Marino. Ora qui egli finse Venere, che sferza Amore con flagello di rose, onde sdegnato il fanciullo, rifuggito da Apollo, e persuaso à far vendetta della Madre, se ne vola in leno, ove si vede nella fucina di Volcano, che se ne stà lavorando arnesi diversi à gli Dei, dal quale impetra un pungentissimo strale. In tanto Adone scorrendo le foreste dell'Arabia dietro una fera, gionto alle sponde del mare, e ricevuto dalla fortuna in picciola barchetta. amore prega Nettunno che sovvertisca il mare, onde agitato Adone dalla procella, risospinto all'isola di Cipro, viene accolto da Clitio pastore, e dal medesimo condotto al palagio d'Amore. Mirasi poi Cupido in seno alla Madre sua, e mentre ella vezzosamente l'accarezza, e gli favella, tratto egli l'acuto strale dalla purpurea faretra, le ferisce il fianco e le addita Adone, posto à dormire sul margine d'un fonte trà fiori, e veduto nel crudo strale impresso il nome di Adone, e conosciute l'in-

Palazzo Loredan, sala degli stucchi.



Giuseppe Angeli e Francesco Zanchi (per le quadrature), *L'Aurora incontra Apollo*. Palazzo Loredan, sala degli stucchi, soffitto.

sidie del figlio, avanzandosi in lei l'ardore, mirasi come sotto mentita forma di Diana (dopo amorosa illusione, apportata da Morfeo nel sonno alla mente del bel Garzone), la dea, che dolcemente di lui fugge le coralline labra, e con le molle braccia l'incatena, da che risvegliandosi Adone, sopraffatto dall'improvvisa bellezza, tenta fuggire. Poscia condotto dalla medesima dea all'Hostello d'Amore trà delitie di soavissimi canti e suoni, e guidato al convivio da Cillenio (ove dispiegatele varie immagini scolpite negli aurei vasi) se ne stà Adone e Venere alla mensa con lascive Ninfe e leggiadri Amori, che egli somministrato pretiose vivande, e Zefiro e Clori vi spargono fiori. E dopo i trascorsi dilette, assisa Citherea col bel fanciullo sopra dorato carro, tirato da vezzose colombe, e guidato da Mercurio, che gli dispiega le bellezze del Cielo, vanno poggiando i bei sentieri dell'aria»<sup>28</sup>.

Le opere eseguite da Aliense e Zaniberti seguivano la tipologia decorativa *standard* nelle Venezia del primo Seicento: scene narrative dipinte su tela che correvano lungo le pareti delle stanze subito sotto il soffitto. Fra gli esempi coevi che ci sono pervenuti, vale la pena ricordare almeno i due fregi di Maffeo Verona, un vero specialista in questa tipologia, a palazzo Vendramin Calergi, e il ciclo di palazzo Mocenigo a San Samuele che vide impegnati Matteo Ingoli, Padovanino, Matteo Ponzzone e lo stesso Zaniberti<sup>29</sup>. Anche nel caso di palazzo Mocenigo, Carlo Ridolfi parla di «stanze nuove» a testimoniare come si trattasse di una scelta decorativa particolarmente alla moda e rimasta in auge fino a metà Seicento quando fu progressivamente soppiantata dall'impiego di grandi tele poste alle pareti che alla fine del secolo vengono incassate entro cornici in stucco<sup>30</sup>. La perdita del fregio di Zaniberti a palazzo Loredan ci ha privato di un'opera di notevole originalità soprattutto in considerazione del soggetto. Infatti, era consuetudine che simili opere, sul modello delle tele di Palazzo Ducale, raffigurassero temi storici che rievocavano i fasti familiari – come nel caso dei Mocenigo – oppure episodi tratti dalla storia romana. In questo caso era stata invece proposta una favola antica, desunta dalla versione aggiornata datane da Giambattista Marino nel suo poema. Una scelta in controtendenza, quindi, con quanto andavano proponendo le altre famiglie patrizie, incentrata non sull'esaltazione dinastica ma su una più «leggera» tematica erotica, slegata da ogni intento encomiastico, che pare anticipare le mitologie di Pietro Liberi.

È possibile che al mecenatismo dei Loredan siano legati anche gli affreschi eseguiti da Zaniberti nel catino absidale della cappella della Madonna nell'abbazia della Vangadizza a Badia Polesine<sup>31</sup>: in tal caso essi sarebbero anteriori al 1608 quando la famiglia perse la commenda che le apparteneva da quasi un secolo con la morte di Francesco e quindi precederebbero di parecchio il fregio della sala Nuova, successivo al 1623, anno della pubblicazione dell'*Adone*<sup>32</sup>.

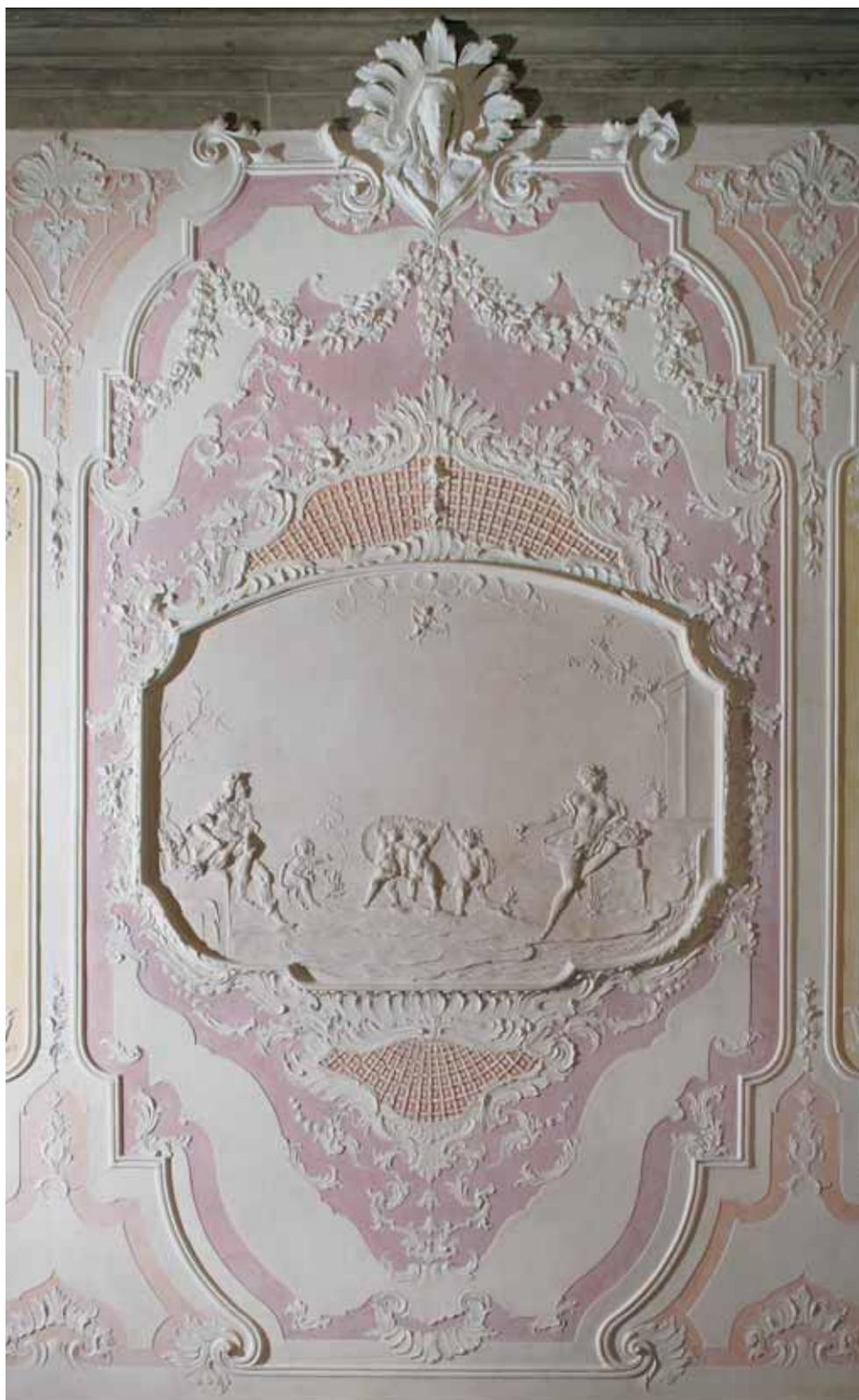
Ad anni a cavallo del 1600 si può far risalire la prima testimonianza di una superstite decorazione di palazzo Loredan, ossia una serie di tele oggi visibili in una stanza del piano ammezzato ma provenienti da altri spazi, come rivela l'evidente scarto proporzionale rispetto all'ambiente in cui oggi si trovano. Si tratta di un soffitto con una partitura lignea che contiene quattro tele principali di forma romboidale raffiguranti episodi dell'Antico Testamento: *Adamo ed Eva*; *Mosè presso il roveto ardente*; *Il sogno di Giacobbe*



Giuseppe Angeli, *Aurora*. Milano, Biblioteca Ambrosiana.

ALBERTO CRAIEVICH

Giuseppe Ferrari, *Allegoria dell'Inverno e della Primavera*, intero e particolare. Palazzo Loredan, sala degli stucchi, parete.



e *Il Sacrificio di Isacco*. Ogni tela è incorniciata assieme a quattro spicchi triangolari con singole figurazioni di carattere profano dipinte a monocromo su fondo di finto mosaico dorato, posti lungo i lati di ciascun rombo a formare un comparto rettangolare. Il riconoscimento dei vari soggetti non è agevole, dal momento che solo alcune immagini presentano degli attributi specifici. In alcuni casi si tratta genericamente di *Geni e Vittorie alate*; almeno in una figura maschile è sicuramente riconoscibile *Mercurio* per il

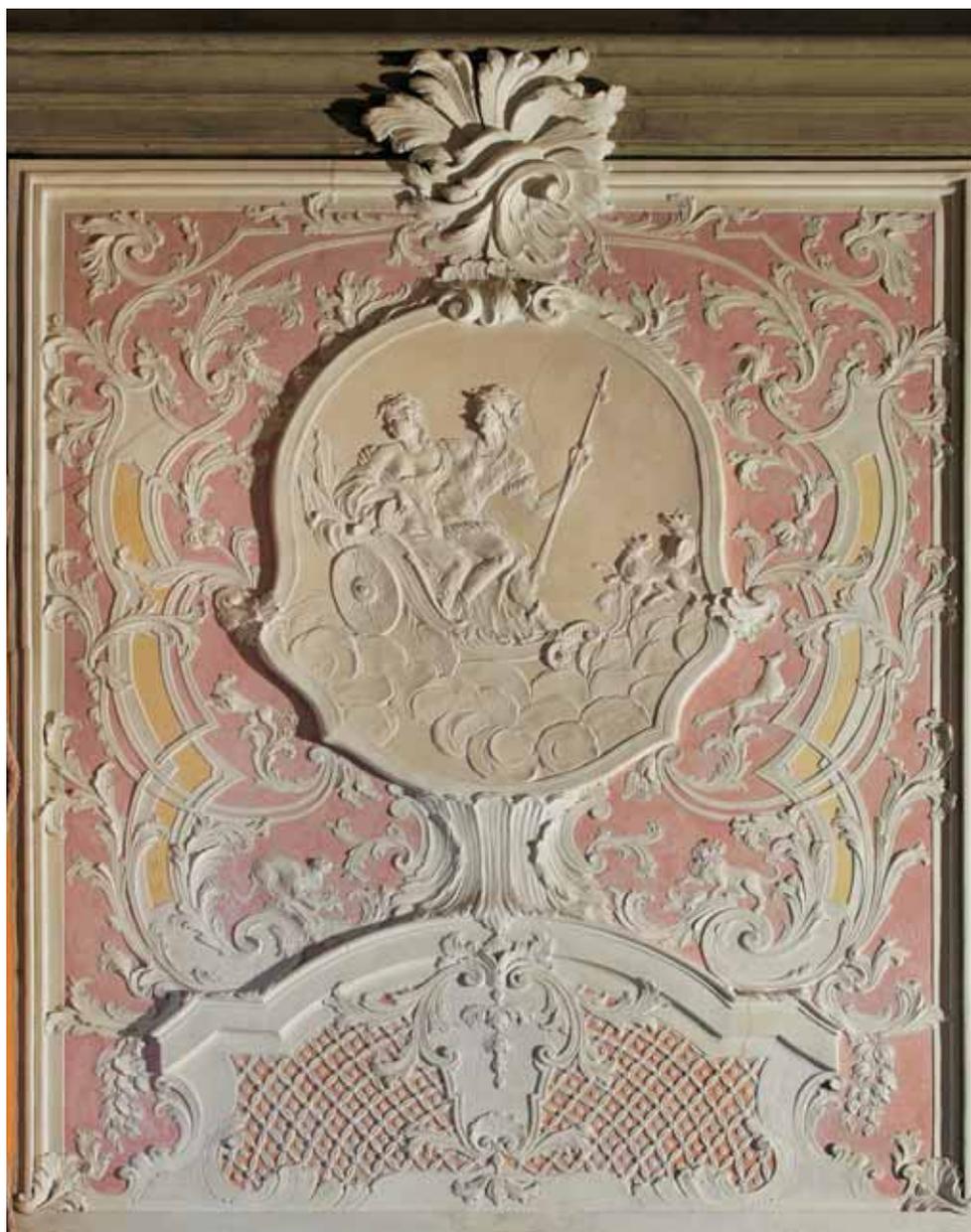


caduceo che reca nella mano sinistra, mentre è stato ipotizzato che il vecchio con lunga barba e un bastone in mano sia *Saturno*<sup>33</sup>.

Le tele monocrome e le scene centrali, fra loro non pertinenti, furono assemblate nel corso dell'Ottocento in una sorta di ricostruzione 'in stile' di un soffitto rinascimentale. Come già osservato dagli studi «è persino labile la prova che le pitture siano state eseguite *ab origine* per palazzo Loredan»<sup>34</sup>. Una nota documentaria attesta con certezza che fra il 1856 e il 1858 le tele erano sicuramente nel palazzo, dal momento che gli uffici del Genio Civile, alloggiati in una parte dell'edificio, si occuparono del restauro di «venti dipinti di Palma il Giovane nel soffitto delle stanze del primo piano»<sup>35</sup>. È plausibile che proprio in questa occasione sia stato composto il *pastiche* oggi nel soffitto di questa stanza. Dell'intervento fu incaricato Paolo Fabris, pittore mediocre e fratello del più noto Placido, che, oltre a ricoprire alcuni importanti incarichi ufficiali – fu membro della commissione per la conservazione della basilica di San Marco e custode di Palazzo Ducale di cui in seguito sarebbe diventato ispettore e conservatore –, godeva di una certa fama come restauratore: a lui furono affidati, fra l'altro, restauri di opere di Tiziano come la *Pala Pesaro*, il *San Pietro Martire*, *L'Annunciazione* di San Salvador e, soprattutto, la *Pala di Castelfranco* di Giorgione<sup>36</sup>.

In quest'occasione, verosimilmente, tutti i dipinti furono sagomati e decurtati lungo i lati. Riguardo alle figure in monocromo la rifilatura non pare essere stata particolarmente estesa (solo alcuni personaggi mancano di parte delle mani o dei piedi). Essa ha interessato soprattutto gli angoli, così da adattare gli spicchi alle dimensioni delle rispettive tele centrali. La posizione delle figure costringe ad immaginare anche in origine una collocazione e un formato non tanto diversi da quelli attuali, forse con un andamento curvilineo del lato lungo, così da seguire la profilatura di comparti centrali dalla forma tonda oppure ovale assai frequenti nei soffitti del tardo Cinquecento, come

Giuseppe Ferrari, *Marte e Venere*. Palazzo Loredan, sala degli stucchi, sovrapporta.



è possibile documentare tanto a Palazzo Ducale (soffitto della sala dell'Udienza o quello del Consiglio dei Dieci) quanto nella chiesa di San Sebastiano.

Gli episodi sacri, in seguito all'adattamento alla nuova cornice hanno subito invece mutilazioni ben maggiori come si desume dalla decurtazione di buona parte dell'angelo che ferma la mano di Abramo nel *Sacrificio di Isacco*, oppure dal braccio sinistro di Adamo tagliato all'altezza del gomito nel comparto con il *Peccato originale*.

È impossibile stabilire quale fosse il loro primitivo formato, tuttavia è plausibile che provengano da un altro contesto rispetto a quello delle tele minori. A conferma, oltre all'indicazione di provenienza «stanze del primo piano» che si rinviene nel documento ottocentesco, si può osservare che l'iconografia dei monocromi mal si accorda con gli episodi biblici; è improbabile infatti che fossero attornati da figurazioni profane. Si può solo immaginare l'originaria scansione di questi soffitti, che, nel caso della loro originaria pertinenza al piano nobile del palazzo, dovevano ricalcare nella struttura a comparti con elaborate cornici lignee la sontuosa decorazione realizzata a Palazzo Ducale alla fine del Cinquecento, esempio per la decorazione di molte residenze patrizie fino ad inoltrato Seicento come attesta il grandioso soffitto del «cameron» di Ca' Pesaro con le tele di Nico-



Palazzo Loredan, *boudoir*, parete.

lò Bambini. Negli intenti dei committenti questo genere di decorazione doveva «suscitare nell'osservatore un'associazione immediata fra il palazzo in senso proprio, dove si esercita il potere e la dimora di una famiglia dogale»<sup>37</sup>, qual'era anche quella dei Loredan.

Tuttavia, qualche perplessità in merito è suscitata dalla tematica biblica delle scene principali. È stata ipotizzata una loro originaria sistemazione in una cappella privata<sup>38</sup> oppure in una delle stanze assegnate all'abate della Vangadizza come «indice, più semplicemente della *pietas* controriformistica del committente, allusiva alla commenda dell'abbazia»<sup>39</sup>. In questo caso i promotori della decorazione potrebbero essere identificati o in Francesco di Girolamo o in Francesco di Leonardo, gli ultimi due membri della famiglia a ricoprire questo incarico<sup>40</sup>. Sotto questo punto di vista vale la pena sottolineare come in nessuno degli edifici pubblici e privati catalogati da Schulz (siano essi conservati o documentati solo dalle fonti) compaiano nei vari soffitti iconografie veterotestamentarie o semplicemente sacre<sup>41</sup>. Tutti, sono improntati su una tematica profana o allegorica. Stando a questi confronti è forte la tentazione di riconoscere nelle tele principali i resti di una decorazione proveniente da un edificio sacro dismesso, riutilizzati in seguito per decorare degli uffici (il fatto che le stanze appartenessero al Demanio non fa che rafforzare l'ipotesi). Se un edificio chiesastico pare improbabile, potrebbe trattarsi della sede di una confraternita, dove simili soggetti erano frequenti, come nel caso della perduta decorazione della sala superiore della Scuola dei Mercanti, il cui soffitto era stato decorato da Aliense e Domenico Tintoretto con episodi tratti dal Vecchio Testamento (*Genesi ed Esodo*)<sup>42</sup>.

La fortuna critica dei dipinti, pur essendo piuttosto limitata, registra pareri discordi. Dopo l'assegnazione a Palma il Giovane riportata nel documento di metà Ottocento





nessuno sembra occuparsene fino agli studi recenti. Schulz lo ritiene opera di Ludovico Pozzoserrato<sup>43</sup>, proposta accolta da Mason Rinaldi in forma dubitativa: «un artista nordico operoso a Venezia alla fine del Cinquecento e il nome del Pozzoserrato sembra il più vicino al vero»<sup>44</sup>. La tradizionale attribuzione a Palma il Giovane viene invece ribadita, seppur estesa al suo ambito, da Ivanoff-Zampetti e Kurneta<sup>45</sup>. Infine Merkel, riferisce in forma dubitativa le scene principali ad Aliense, appoggiandosi alla nota di Ridolfi che ricordava nel palazzo alcune sue opere, mentre assegno i monocromi a Palma il Giovane e alla sua bottega, all'interno della quale viene riconosciuto l'intervento di Sante Peranda<sup>46</sup>. In questa sede, tenuto conto della complessa ed eclettica cultura di base a cui attingono le varie tele, si preferisce mantenere il tradizionale riferimento alla bottega di Palma il Giovane, anche in considerazione della loro qualità esecutiva che non pare fornire sufficienti appigli per una puntuale distinzione di mani.

Non è oggi possibile risalire ad altri eventuali interventi decorativi realizzati nel palazzo nel corso del Seicento. In tal senso tacciono tanto le testimonianze documentarie quanto le consuete descrizioni rintracciabili in guide od opuscoli commemorativi. Giustiniano Martinioni, che nelle sue aggiunte alla *Venetia città nobilissima et singolare* di Francesco Sansovino indugia con minuziose descrizioni su abitazione private rimoderate secondo il gusto corrente, non fa cenno al palazzo di Santo Stefano. Un silenzio che sembra accompagnare la stessa vita politica della famiglia che trascorre defilata, senza cariche di prestigio sino alla fine del secolo. Nessun membro del casato viene nemmeno annoverato fra i collezionisti di grido. Le opere degne di nota ricordate da Marco Boschini sono le stesse, poche, menzionate da Carlo Ridolfi.

È solo nel corso del Settecento che, in modo inaspettato, la famiglia assurge a una nuova fortuna con l'elezione a doge di Francesco di Girolamo nel 1752; evento che tut-

Giuseppe Ferrari, *Decorazione a stucco*. Palazzo Loredan, *boudoir*, sovrapporta.

*Nella pagina precedente:*

Giuseppe Angeli e Giuseppe Ferrari (per gli stucchi), *Il trionfo di Venere*. Palazzo Loredan, *boudoir*, soffitto.



Giuseppe Ferrari, *Decorazione a stucco*.  
Palazzo Loredan, *boudoir*, pareti.

tavia non recherà ai Loredan alcun vantaggio economico ma che anzi comprometterà in modo irreversibile il loro patrimonio. In più, la stessa nomina acquista il sapore di una beffa, in quanto avvenuta con la certezza che la famiglia si sarebbero estinta di lì a poco, dal momento che l'unico erede maschio, il nipote del doge Andrea, era morto un anno e mezzo prima: «Di fronte a questa prospettiva, diventa comprensibile come Francesco [...] si sia proposto di adire alla suprema carica dello stato; se la fine dei Loredan era ormai scritta, in quale miglior forma essa avrebbe potuto verificarsi? Con quale più significativo epitaffio la famiglia avrebbe potuto realizzare la propria autocelebrazione?»<sup>47</sup>

La circostanza fu celebrata con il necessario fasto attraverso un ultimo intervento di ristrutturazione: una serie di ambienti che rappresentano oggi l'elemento decorativo più rilevante, oltre che meglio conservato, del palazzo. Il primo, quello di maggior rilievo, è costituito da una sala al piano nobile che presenta nel soffitto un affresco dal soggetto allegorico destinato a commemorare l'elezione del doge. L'*Aurora*, dopo aver scacciato la *Notte*, va incontro ad Apollo che si appresta a solcare il cielo con il carro del sole. Lo accompagnano l'*Eternità* e altre due figure allegoriche identificabili, forse, con la *Sollecitudine* e la *Chiarezza* o *Chiarità* intesa come *Splendore*. Il soggetto descrive il sorgere del nuovo giorno che allude al dogado di Francesco Loredan cui doveva seguire, con enfasi barocca, la nascita di una nuova era, secondo uno schema allegorico frequente nella decorazione dei soffitti nel quale si poteva leggere tanto una celebrazione quanto un messaggio d'augurio per le ambizioni del personaggio in questione.

Le altre figurazioni allegoriche indicavano invece le prerogative del doge e della sua stirpe: l'*Eternità*, raggiunta da Francesco e dall'avo Leonardo attraverso il dogado, si accompagna alla *Chiarezza*, ossia «quella fama che l'huomo, ò con la nobiltà, ò con la virtù s'acquista»<sup>48</sup>. La clessidra mostrata dalla *Sollecitudine* rimanda all'occasione colta dal protagonista, a simboleggiare che «il tempo, il quale è tanto veloce, che propriamente l'andar suo si puol dire vola, & ammonisce noi altri, che nelle nostre attioni, siamo presti, & solleciti, per non esser tardando, oppressi da lui, & presi nelle insidie, che tutta via ci ordisce»<sup>49</sup>. La conferma che il programma iconografico fosse nato per ricordare al visitatore il nuovo *status* raggiunto da Francesco si ritrova nei monocromi posti agli angoli del soffitto dove compaiono *parerga* di vario tipo: canestre di fiori, un arco con frecce e faretra, cornucopie, forse indice della nota prodigalità del personaggio e, soprattutto, il corno dogale posto su un cuscino circondato da trofei<sup>50</sup>.

Le fonti ottocentesche attribuiscono l'opera a Jacopo Amigoni, mentre Kurneta propone il nome di Giambattista Crosato<sup>51</sup>. La corretta attribuzione a Giuseppe Angeli si deve a Ruggeri, che ha messo in relazione con la figura dell'*Aurora* un disegno preparatorio a carboncino della Biblioteca Ambrosiana di Milano<sup>52</sup>. L'affresco è incorniciato da un'elaborata quadratura che ricopre tutta la parete, assegnata da Pavanello a Francesco Zanchi<sup>53</sup>, cui recentemente è stata riconosciuta una posizione di preminenza all'interno dell'affresco veneziano del Settecento<sup>54</sup>. Allo stile dell'ornatista, che proprio a partire dalla metà del secolo incomincia a ricavarsi uno spazio sempre più ampio in questo campo a scapito dell'ormai anziano Girolamo Mengozzi Colonna, rimanda l'intero repertorio impiegato per la struttura ornamentale. Si tratta di ampie *cartouches* poste simmetricamente sul bordo e agli angoli del soffitto, raccordate fra loro da festoni di frutta e, soprattutto, del motivo a graticcio dorato, inquadrato da cornici mistilinee impreziosite dalla consueta «C» rococò, che si ritrova in tutte le soluzioni decorative eseguite da Zanchi.

La collaborazione dei due artisti si inserisce all'interno di un contesto più ampio che li vede durante gli anni cinquanta del secolo lavorare fianco a fianco alla realizzazione di affreschi tanto nei palazzi (Soranzo, Pisani-Moretta) che nelle ville della terraferma (Widmann alla Mira e Giovanelli a Noventa Padovana)<sup>55</sup>. Assieme a queste interventi il soffitto di palazzo Loredan rivela l'aspetto più interessante dell'attività di Giuseppe Angeli, di solito noto soprattutto per la sua produzione sacra disseminata per le chiese

Giuseppe Ferrari, *La Prudenza*. Palazzo Loredan, stanza al terzo piano, parete.



veneziane e le pievi dell'entroterra veneto. Verso la metà del secolo, Angeli amplia il suo raggio d'azione al campo della decorazione profana ad affresco, partecipando, unico fra gli allievi di Piazzetta, a quella stagione dell'affresco particolarmente felice per la pittura veneziana settecentesca. Tuttavia, pur raggiungendo esiti non disprezzabili, è facile notare come «la tecnica ad olio – anche in questo egli si mostra degno allievo di Piazzetta – gli è più confacente di quella ad affresco, permettendogli di raggiungere sottigliezze di modellato e raffinate tonalità cromatiche»<sup>56</sup>.

Alla struttura ornamentale del soffitto fa eco la deliziosa decorazione a stucco delle pareti che riprende alcuni motivi ornamentali degli affreschi, in particolare le struttura

a graticcio, che potrebbe far pensare a un intervento ideativo, o perlomeno un coinvolgimento, dello stesso Zanchi<sup>57</sup>. Entro il partito decorativo rococò, sui lati lunghi della stanza sono posti riquadri a bassorilievo con *Allegorie delle Stagioni* accoppiate su ciascuna parete ed alternate a specchi racchiusi entro cornici mistilinee. Sopra le tre porte, circondate da motivi decorativi vegetali, tra cui fanno capolino uccelli e altri animali, sono raffigurate altrettante coppie di divinità: *Cibele ed Atti* sul carro trainato da Leoni; *Giunone e Giove* su un carro trainato da pavoni, *Marte e Venere* su un cocchio tirato da lupi. La decorazione delle pareti è stata convincentemente assegnata da De Grassi allo stuccatore ticinese Giuseppe Ferrari, la cui attività in laguna è stata ricostruita sulla base del suo intervento, attestato dai documenti, a palazzo Pisani Moretta in un giro d'anni compreso fra il 1769 e il 1781. A partire da questa opera pilota gli sono stati riconosciute numerose decorazioni a stucco fra cui quella di palazzo Loredan, che, essendo realizzata in occasione dell'elezione dogale di Francesco, può essere annoverata fra le sue prime opere in città, di poco successiva a quella eseguita a palazzo Boldù a San Felice che dovrebbe segnare il suo esordio in laguna<sup>58</sup>.

Allo stesso Ferrari spetta anche la decorazione del *boudoir*, contiguo alla sala dell'Aurora, la cui decorazione è improntata su altri stilemi. Bandito ogni elemento allegorico-narrativo, le pareti presentano specchi alternati a grandi vasi ornamentali sui quali giocano putti e animali. Nelle sopraporte, figure femminili prive di attributi, forse delle ninfe<sup>59</sup>. Il soffitto è rivestito da leggeri stucchi policromi composti da motivi *rocaille* e racemi floreali che seguono andamento asimmetrico e che circondano l'oculo centrale eseguito ad olio su muro, raffigurante non una *Leda con il cigno*, come di solito proposto, ma un *Trionfo di Venere*, anch'esso di mano di Giuseppe Angeli<sup>60</sup>. In entrambe le stanze spiccano i pavimenti a terrazzo veneziano che secondo consuetudine riprendono i motivi del soffitto centrale.

Come già evidenziato, alla nuova decorazione del palazzo non era forse estraneo un altro avvenimento di grande significato per la famiglia, ossia il matrimonio, avvenuto il 9 gennaio del 1753 di Giovanni, anziano fratello del doge, con Anna Vendramin; estre-



Giuseppe Ferrari, *Particolare della decorazione a stucco*. Palazzo Loredan, stanza al terzo piano.



Carpoforo Mazzetti junior, *Decorazione a stucco*. Palazzo Loredan, stanza al terzo piano, ornato del caminetto.



Giovanni Carlo Bevilacqua, *Allegoria napoleonica*. Palazzo Loredan, mezzanino.

mo tentativo, rimasto senza esito, di dare ai Loredan un erede maschio<sup>61</sup>. Forse a questa duplice ricorrenza si deve un'ulteriore decorazione a stucco che interessa due ambienti del mezzanino, che si può ritenere coeva all'intervento nel piano nobile<sup>62</sup>. La prima stanza, quella meglio conservata, presenta alle pareti dei bassorilievi con figurazioni allegoriche entro ovali, inquadrati a loro volta in cornici rettangolari circondate da ghirlande e motivi geometrici, assai meno esuberanti della decorazione del piano nobile. Nastri con colombe raccordano le varie specchiature.

Da destra, entrando, si riconoscono, in base agli attributi codificati da Cesare Ripa nell'*Iconologia*: la *Sincerità*, la *Cognizione*, la *Prudenza*, forse la *Modestia* oppure la *Devozione*, una figura interpretata come l'*Allegrezza*, La *Fedeltà*, la *Vigilanza*, e infine l'*Amicizia*<sup>63</sup>. Nella stanza attigua sopravvive soltanto l'ornato sopra il caminetto, oggi murato, che presenta gli stessi motivi della stanza precedente e alcuni putti purtroppo mutili. Già attribuita ad Abbondio Stazio o alla sua cerchia, la decorazione è stata da poco assegnata a Carpofo Mazzei junior, nipote dell'omonimo collaboratore del già citato Abbondio Stazio<sup>64</sup>. Avendo circoscritto i lavori di palazzo Loredan in un periodo compreso fra marzo 1752, ossia data dell'elezione al dogado di Francesco, e il gennaio 1753 quando si sposa il fratello Giovanni, la realizzazione di questi stucchi verrebbe a cadere in un momento di poco antecedente all'intervento dell'artista nel piano superiore della Scuola Grande di San Rocco, dove esegue la decorazione della sala della Cancelleria, forse «il miglior momento della carriera del ticinese quando, affrancatosi definitivamente dallo zio, ha modo di seguire un personalissimo approccio alla cultura rococò»<sup>65</sup>. A voler stabilire un confronto con quanto avveniva negli stessi anni in altre dimore veneziane non si può certo affermare che la scelta dei Loredan fosse di primissimo livello, e a questo, forse, non fu estranea l'enorme cifra spesa da Leonardo per l'assunzione del dogado che aveva minato in modo irreversibile il patrimonio di famiglia. Sebbene Giambattista Tiepolo in quegli stessi anni si trovasse

Nella pagina seguente:

Giovanni Carlo Bevilacqua, *Allegorie napoleoniche*. Venezia, Museo Correr.



a Wurzburg, la scelta sarebbe potuta cadere su Giambatista Crosato cui i Rezzonico avevano affidato la decorazione del salone da ballo del loro palazzo. Sebbene l'impiego di Giuseppe Angeli non possa essere considerato un ripiego, essendo in linea, come si è visto, con la scelta di altre famiglie che negli stessi avevano affidato al pittore la decorazione di alcuni soffitti, il risultato finale ci appare oggi poco convincente se confrontato con esperti in questo campo come Gaspare Diziani e Francesco Fontebasso. L'aspetto più significativo degli interventi commissionati dai Loredan è da riconoscersi proprio nella decorazione a stucco, e in particolare di quella realizzata da Giuseppe Ferrari che nei due ambienti del piano nobile ci offre un saggio di grande qualità esecutiva, fra i più interessanti fra quelli realizzati nello stesso periodo.

Con questa operazione, la famiglia si congeda dalla storia dell'edificio. In seguito alla morte del doge l'eredità passa al fratello Giovanni che gli sopravvive solo di cinque anni. Dopo complesse traversie il palazzo finì nelle mani dell'ultima erede diretta, la nipote Caterina, che a causa di alterne fortune finanziarie è costretta, progressivamente, ad alienare gran parte delle proprietà fra cui la dimora di famiglia, venduta fra il 1802 e il 1805 a Giacomo Berti, un immobiliare particolarmente attivo in quegli anni, che poi la cedette al governo austriaco.

Con l'arrivo in città dei francesi (1806), divenne l'abitazione del generale Baranguay d'Illiers cui si deve l'ultima commissione di un certo interesse, ossia una decorazione ad affresco affidata al pittore Giovanni Carlo Bevilacqua, che così la ricorda nella sua *Autobiografia*: «fui chiamato a dipingere nel Pallazzo Loredan a S. Stefano, che destinato venne ad alloggio del Generale Barague-d'Illiers primo Governatore francese in Venezia, soggetto compitissimo, umano, ed al sommo gentile. Nella camera da ricevere dipinsi a fresco in due quadri laterali, nell'uno Napoleone in atto di partire per una spedizione militare, consegna in custodia alla Francia ed all'Italia le corone dell'Impero e del Regno. Marte che stà a suoi fianchi lo sollecita, e g'indica l'esercito che lo attende. Nell'altro ritorna vittorioso accompagnato dalla Vittoria, e la fama volando per l'aria nè pubblica il trionfo. Nel mezzo del soffitto il dio Marte. Sempre costante il Generale Barague-d'Illiers alle mie spalle, con modi i più gentili mi additava i lineamenti del volto di Napoleone; da me sino allora ancora non veduto, le decorazioni, ed il vestito ch'esso indossava. Tale lavoro che mi costò tempo studio e fatica, fù distrutto a colpi di martello per ordine dei Tedeschi quando l'anno 1814 ritornarono al possesso di Venezia»<sup>66</sup>. Degli affreschi, ricordati con tanto orgoglio dal suo autore, si conoscevano fino ad oggi i due disegni preparatori, conservati al Museo Correr di Venezia<sup>67</sup>. I recentissimi restauri del palazzo hanno consentito di recuperare in una stanza al piano ammezzato il secondo episodio menzionato che era stato semplicemente coperto dagli austriaci con un nuovo intonaco. L'altro brano, assieme all'affresco del soffitto è andato invece disperso, probabilmente in seguito a successivi lavori di ristrutturazione. L'affresco superstite riprende fedelmente il modello grafico del Museo Correr anche nel riquadro decorativo di destra (l'unico sopravvissuto) che presenta lo stesso motivo ornamentale con trofei militari messi a formare una candelabra. Poche modifiche si riconoscono nella disposizione delle figure in secondo piano che acclamano l'imperatore e soprattutto nell'ultimo personaggio di destra, nel disegno una non chiara figura all'antica, sostituita da un militare francese che trattiene il cavallo di Napoleone. Si tratta di un lavoro di notevole importanza documentaria, essendo una delle poche testimonianze rimaste di iconografia napoleonica a Venezia, dal momento che con il ritorno degli austriaci ogni immagine dell'imperatore fu cancellata, in modo certo più attento, dalle pareti del Palazzo Reale.

Nel corso dell'Ottocento il palazzo fu sede di numerosi enti quali l'Imperial Regio Comando di Città e Fortezza, il Tribunale Militare e contemporaneamente abitazione del governatore austriaco della città. In seguito, in una parte dello stabile, fra il 1855 e il 1862, vi si stabilì l'Ufficio Provinciale delle Pubbliche Costruzioni, poi quelli della I. R.

Delegazione e nel 1878 anche il comando dei Carabinieri Reali<sup>68</sup>. Durante questa progressiva 'occupazione' l'interno venne adattato alle nuove mansioni; furono soppalcate alcune zone e si crearono nuove stanze, tanto che l'aspetto originario degli interni fu in gran parte compromesso.

Nessuna delle numerose guide ottocentesche presta attenzione all'edificio che evidentemente non conservava particolari attrattive. Moschini, come ricordato, si limita a menzionare gli affreschi esterni descritti da Ridolfi<sup>69</sup>; *Il forestiere istruito* informa che fu «alzato ai tempi del Sansovino, in cui ora risiede S. E. il Sig. generale comandante la piazza di Venezia» aggiungendo subito dopo: «passi poi il forestiere alla chiesa di S. Vitale»<sup>70</sup>. Antonio Quadri è ancora più frettoloso: «ora ufficio delle diligenze, e messaggerie, vapore ecc. nessuna cosa meritevole»<sup>71</sup>. È un atteggiamento che ben si riassume nella frase lapidaria, sebbene ingenerosa, che gli dedica Ruskin nelle *Pietre di Venezia*: «il Palazzo Loredan, nel campo Santo Stefano, è di nessuna importanza»<sup>72</sup>.

Le poche voci fuori dal coro sono quelle di Francesco Zanotto e Gianjacopo Fontana che alla metà del secolo si interessano all'edificio. Il primo, celebrando gli antichi fasti del palazzo puntualizzava che «sono superstiti alcuni resti di quella magnificenza, con la quale piacque di ornare questa loro dimora i Loredani, fra quali Leonardo che fu poi doge. Tali sono alcuni stucchi lavorati facilmente dal Bombarda e dal Vittoria. Soppalchi ed i fregi, taluni posti ad oro, le sotto finestre e i contorni delle porte di eletti marmi»<sup>73</sup>. Anche Fontana, riprendendo in parte lo scritto di Zanotto delinea con attenzione l'aspetto interno del palazzo, ricordando, in aggiunta, pure il picchiotto della porta raffigurante *Nettuno fra due ippocampi*, ritenuto «di bel getto sansovinesco», ora ricondotto all'ambito di Alessandro Vittoria<sup>74</sup>, e gli stucchi, questa volta correttamente datati alla metà Settecento: «in più stanze, di vario lavoro, e figurati, e in un gabinetto, a rococò, del tempo di Luigi XV, sparsi di dorature»<sup>75</sup>. Soprattutto, si sofferma in una estesa quanto ammirata descrizione di quella che egli definisce «gran sala da ballo», ossia l'antica «sala nuova» che doveva essere stata da poco riammodernata con le nuove decorazioni che si innestano sulla struttura architettonica del primo Seicento<sup>76</sup>: «di marmo orientale venato, a diaspro sanguigno, con basi specchiate a zoccolo di scaglia africana, sono le colonne della gran sala da ballo, nella magnifica arcata d'ingresso, con capitelli di jonico ordine, e relativa cornice, e incastonata di africano. Splendida si apre questa sala, e preziosa da imporre agli sguardi per la maestà e la magnificenza che da ogni canto vi spira, decorata sontuosamente di specchi, con ricchissimo fregio, per la estension del suo spazio, di battute dorate, con istupendo cornice, tutto all'intorno d'intaglio, con oro, con rosette, e con foglie, alla romana, con un chiaroscuro, però di stile barocco, sostituito per avventura a un antico fregio o dipinto, e per la decorazione ripetuto, lateralmente agli specchi, pennelleggiato a spruzzi d'oro sul legno. Somiglianti a quella della sala sono le travature dorate a disegno, e i cornicioni pure dorati, come nei medesimi stanzini dell'ultimo piano, così in più sale abbellite da preziose suppellettili antiche, da qualche lampadario delle fabbriche di Murano e da grandiosi specchi con dorate cornici, a bellissimo intaglio». È facile riconoscere nel passo l'attuale aspetto della sala delle adunanze in particolare la decorazione a *lambris* che, secondo una tipologia d'oltralpe, presenta pannelli lignei con motivi ornamentali dorati su fondo nero, di gusto Luigi XVI. Il fregio che corre lungo il soffitto è articolato su una sequenza di riquadri composti da cornici di esili racemi – che in alcuni casi si dipanano da canestre di frutta – messi incorniciare vasi ornamentali alternati a panoplie. Quest'ultime sono composte in parte dai soliti trofei militari ma, soprattutto, da elementi che alludono alle arti: tavolozze, compassi, busti scolpiti, mappamondi e strumenti musicali di vario tipo. I pannelli minori, posti sulle pareti ai lati delle specchiere, riproducono grottesche che mostrano il solito repertorio di fantasia frammisto agli oggetti impiegato nel fregio.

Finalmente, nel 1888 l'antico palazzo dei Loredan viene destinato su concessio-

ne dello Stato a diventare sede dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti che vi si trasferisce nel 1891<sup>77</sup>. L'ennesimo cambiamento comporta una nuova epoca di ristrutturazioni necessarie per adeguare lo stabile alle nuove funzioni, eseguite sotto la direzione dell'ingegnere Federico Berchet, socio dell'Istituto, cui fra l'altro si deve anche il restauro del Fondaco dei Turchi<sup>78</sup>. È in questo momento che le sale del piano nobile acquistano l'attuale aspetto, prima con la collocazione delle librerie destinate a ospitare la donazione di Raffaele e Angelo Minich, cui fa seguito l'adeguamento di altre sei stanze con nuovi scaffali che, secondo le intenzioni dell'Istituto, dovevano armonizzarsi con quelli dell'eredità Minich e conferire agli spazi un aspetto se non fastoso almeno di un certo decoro<sup>79</sup>. Il programma del nuovo arredo doveva però essere ben più ambizioso, dal momento che, stando ai verbali delle riunioni, si decise di venire in contro ai desideri dei soci che ambivano a una sala delle adunanze più ampia e comoda. A questo periodo risalgono un gruppo di progetti e di disegni di ornato, forse opera di Napoleone d'Este, cui sono registrati dei pagamenti negli stessi anni<sup>80</sup>. I disegni presentano due diverse soluzioni, una basata su un radicale intervento dell'assetto originale dell'ambiente con la realizzazione di più file di schienali lungo le pareti ed un altro, che prevedeva una sistemazione meno invasiva, destinato a non alterare la struttura della sala e che interveniva solo sull'arredo attraverso la realizzazione di un fregio neorinascimentale e altra mobilia nello stesso stile. Entrambi non trovarono realizzazione, fatta eccezione dei due lampadari in ferro battuto che compaiono nel disegno d'insieme e che oggi si trovano in altre sale. Allo stesso tempo furono concessi dal Demanio alcuni dipinti per decorare i vari ambienti: alcuni ritratti provenienti da Palazzo Ducale e la *Madonna col Bambino e i senatori Giovanni Alvise Grimani, Giovanni Battista Donà, Nicolò Gritti e Jacopo Pisani* proveniente dal Palazzo dei Camerlenghi, concessa in deposito dalle Gallerie dell'Accademia, assegnabile a Jacopo Tintoretto e alla sua scuola, esposta nella sala delle adunanze<sup>81</sup>. A questi, vista la notorietà del personaggio e il suo ruolo nella vita dell'Istituto, fu aggiunta in seguito un'opera moderna: il *Ritratto di Pompeo Gherardo Molmenti* di Vittorio Matteo Corcos proveniente dal Museo Correr<sup>82</sup>. Vanno ricordate, infine, alcune sculture poste in vari ambienti del palazzo, appartenenti al lascito di Luigi Luzzati<sup>83</sup>.

#### *Il «Panteon Veneto»*

La più importante commissione artistica promossa dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti durante la sua storia è rappresentata dalla serie di busti e medaglioni marmorei raffiguranti personaggi illustri della storia veneziana nota come «Panteon Veneto»; un'impresa che, nel suo complesso, durò oltre ottant'anni, dal 1847 al 1932<sup>84</sup>.

Il 31 gennaio 1847, durante un'adunanza segreta i membri dell'Istituto, su ispirazione dell'allora segretario Lodovico Pasini, deliberarono la realizzazione di «busti in marmo di uomini insigni nella politica, nelle armi, nella navigazione, nelle scienze, nelle lettere e nelle arti, nati o vissuti lungamente nelle Province Venete dai tempi antichi fino al XVIII secolo». Le opere sarebbero state collocate nelle logge del Palazzo Ducale di Venezia dove, dal maggio 1840, aveva sede l'Istituto.

A concorrere all'iniziativa furono chiamati, in qualità di donatori, pubbliche istituzioni e privati cittadini, spesso gli ultimi discendenti delle più illustri famiglie veneziane che, in tal modo, potevano commemorare gli avi che avevano dato lustro al proprio casato. I personaggi potevano essere scelti dai vari committenti all'interno di un elenco di ben centosettantuno nomi, redatto da un'apposita commissione, mentre un'altra si sarebbe occupata della stesura delle epigrafi destinate ad accompagnare i ritratti.

Lo spunto per il progetto era offerto dal IX Congresso Scientifico Italiano che si



Ambito di Alessandro Vittoria, *Picchiotto in bronzo con Nettuno*. Palazzo Loredan.

sarebbe tenuto proprio nel settembre di quello stesso anno a Venezia. Per allora si contava di offrire alla città un monumento celebrativo destinato a commemorare le glorie patrie. Nelle intenzioni si voleva integrare con i ritratti dei cultori delle arti cui lo stesso istituto era tutore, la selezione di quegli uomini della storia della Repubblica già visibile nelle opere d'arte del Palazzo Ducale, ovviamente dedicate solo a coloro che si erano segnalati per le loro virtù militari o meriti politici.

La realizzazione del Panteon, seppur travestita da mero evento culturale, si configurava come un'operazione dal preciso intento patriottico, che voleva affermare l'identità e l'indipendenza di Venezia attraverso l'esaltazione del suo glorioso passato, da contrapporre all'occupante austriaco. Non si trattava certo di una novità dal momento che simili iniziative furono assai frequenti nell'Italia risorgimentale: nella stessa Venezia si potevano annoverare operazioni analoghe promosse sia da privati che da altre istituzioni pubbliche come la Biblioteca Marciana.

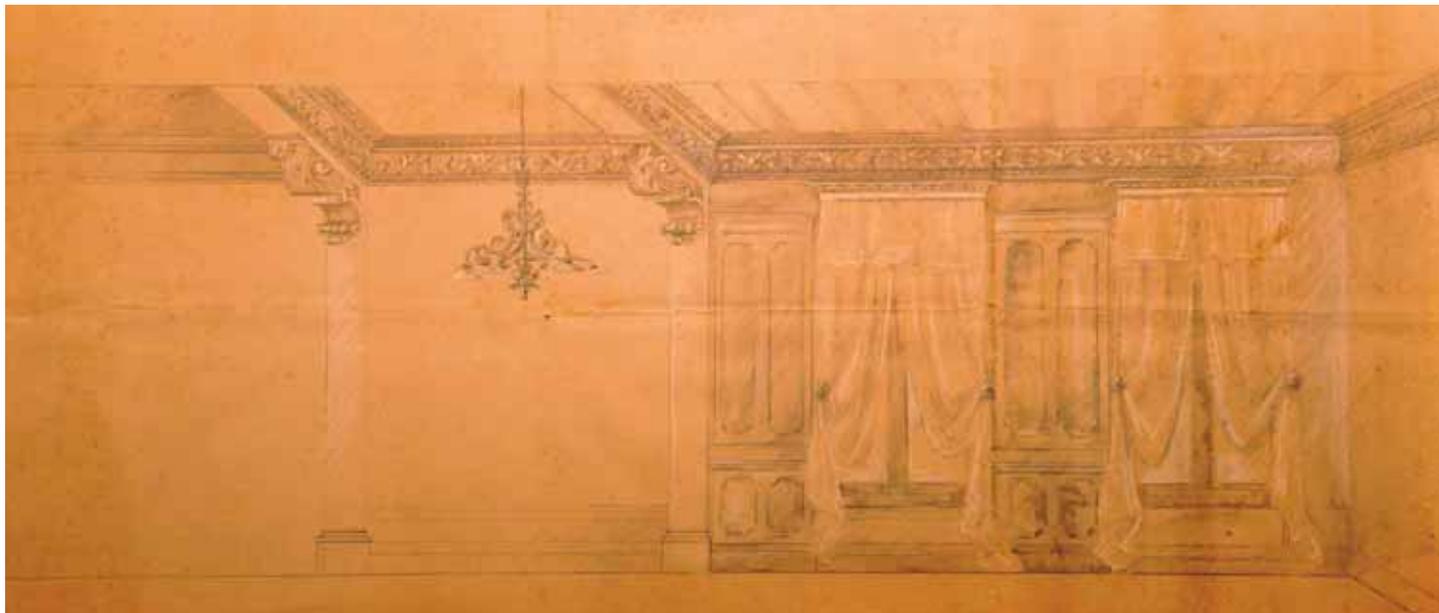


Palazzo Loredan, sala delle adunanze accademiche.

A testimonianza della sua poca originalità, va ricordata la polemica subito scoppia-  
ta fra l'Istituto Veneto e lo scultore Francesco Bosa che, contemporaneamente, aveva  
avuto un'idea del tutto simile, promuovendo una pubblica sottoscrizione per realizzare  
dodici busti di veneziani illustri; impresa ovviamente vanificata da quella, ben più am-  
biziosa, voluta da Lodovico Pasini. Pur fra tante analogie quella dell'Istituto Veneto per  
ampiezza e continuità si segnala, senz'altro, come la più significativa portata a termine  
a Venezia e in tutto il Veneto.



Nel settembre 1847 per l'inaugurazione del congresso degli Scienziati Italiani già diciassette busti erano stati collocati a Palazzo Ducale preceduti da un'epigrafe quanto mai eloquente: *A mostrare / non dimentica delle glorie passate / l'età nostra / e a promuovere le future / il veneto Istituto / propose di ornare queste logge / colle effigie in marmo / di veneti o benemeriti di Venezia / famosi / invitando a concorrere nell'opera / quanti hanno in riverenza / l'ingegno e il valore. / L'effigie si incominciarono a porre / quando gli scienziati italiani / convennero alla IX riunione / il settembre MDCCCXLVII.*

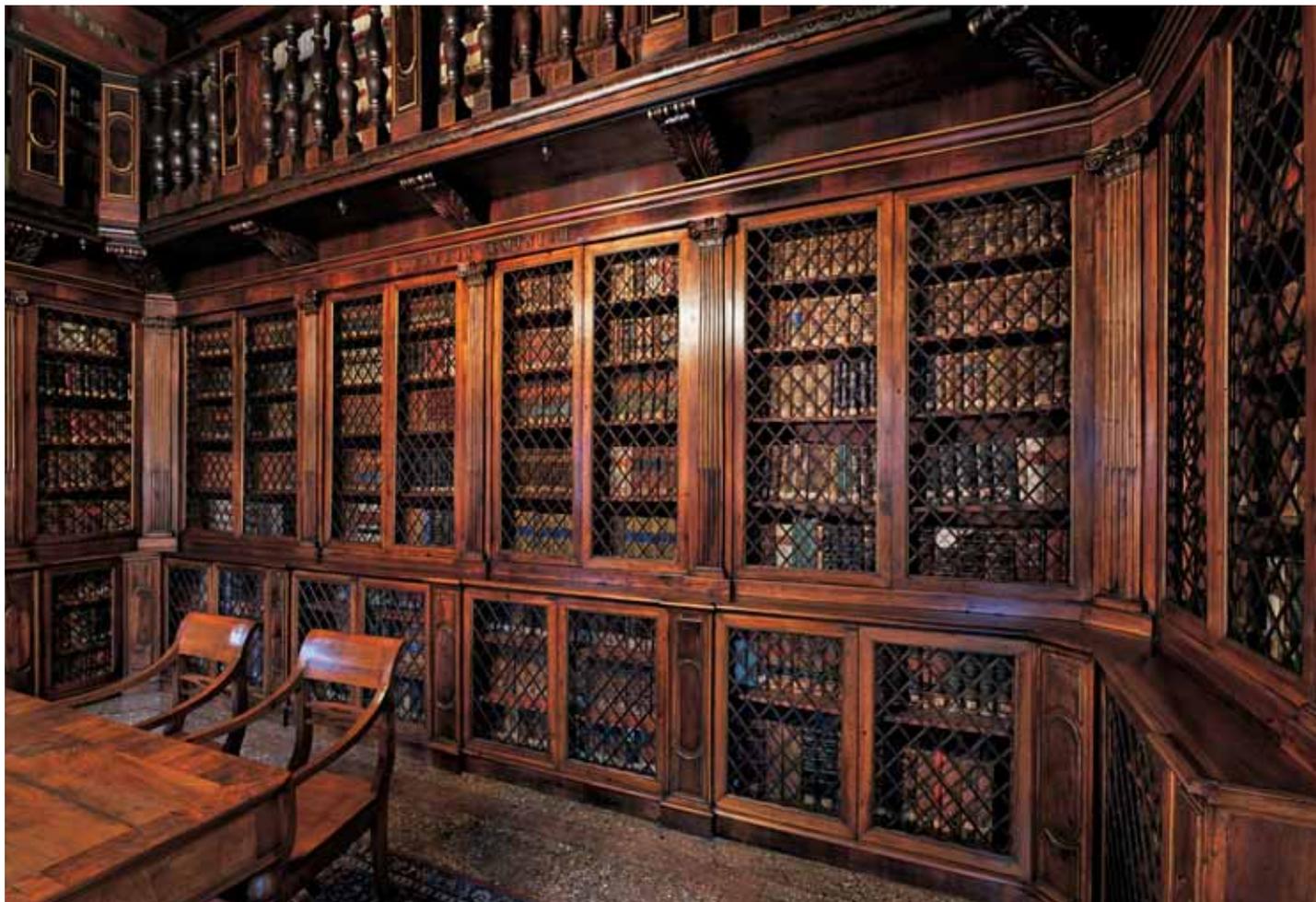


Napoleone d'Este (?), *Disegno d'ornato*. Venezia, Archivio IVSLA.

Napoleone d'Este (?), *Progetto di allestimento per la sala delle adunanze*. Venezia, Archivio IVSLA.

Dopo poco, i moti del 1848 e la successiva repressione austriaca portarono a una brusca interruzione del progetto, soprattutto in conseguenza dei difficili rapporti con l'autorità imperiale che aveva imposto l'espulsione dall'Istituto dei membri coinvolti nell'insurrezione. L'impresa avrebbe preso un nuovo slancio solo a partire dal 1857, per merito dell'allora presidente Agostino Sagredo e in conseguenza dell'atteggiamento più conciliante del governo. Così, nei dieci anni successivi furono collocati ben trenta busti, offerti, oltre che da numerosi privati anche dal comune di Venezia e persino dall'Arciduca d'Austria Ferdinando Massimiano che, in tal modo, tentava di creare un rapporto di maggior distensione fra la cittadinanza e la casa imperiale.

Dopo l'unità d'Italia, gli entusiasmi per l'iniziativa si raffreddano, come se la teoria di uomini illustri riunita nelle logge di Palazzo Ducale avesse ormai svolto il compito per cui era stata concepita. Nei decenni successivi viene infatti a mancare quella scadenza ricorrente che vedeva ogni anno aggiungere uno o più personaggi. Fino alla fine



dell'Ottocento vengono inaugurati appena dodici ritratti, mentre il secolo successivo porterà nel 1912 alla realizzazione dei soli busti di Nicolò Tommaseo e Caterina Cornaro e all'ultimo, dedicato alla memoria di Carlo Gozzi, nel 1932.

Nel loro insieme i sessantadue ritratti, eseguiti da ventisei artisti su richiesta di ben quarantatre donatori, offrono uno spaccato della vita artistica e delle vicende culturali della Venezia ottocentesca, riflettendo, anche attraverso la retorica delle iscrizioni commemorative, il gusto e le aspirazioni del nostro Risorgimento. Ad eccezione di pochi esemplari, la maggior parte dei busti non raggiunge un particolare livello qualitativo.

Analizzati singolarmente, si possono considerare onesti saggi della ritrattistica ottocentesca in cui prevale una marcata analisi realistica delle fisionomie, prive di qualsiasi afflato vitale che, in alcuni casi, raggiungono un involontario esito caricaturale. Fra le opere più significative si ricordano i tre busti eseguiti da Angelo Cameroni (*Pietro Bembo, Francesco Morosini, Paolo Sarpi*), quello di *Marco Foscarini* opera di Luigi Minisini, l'*Andrea Dandolo* di Lorenzo Larese Moretti, i tre dogi di Luigi Borro (*Andrea Gritti, Leonardo Loredan e Lazzaro Mocenigo*), il *Giovanni Caboto* di Augusto Benvenuti e, da ultimo, il busto di *Daniele Manin* di Emilio Marsili.

Nel 1927, ancora prima che venisse collocato l'ultimo ritratto, a ricordare la rapidissima sfortuna della scultura ottocentesca, si registrano le prime iniziative promosse dal Comune per eliminare i busti, definiti ormai di uno stile «scarso e tardo». Le prime rimozioni avvennero nel 1949, in occasione della celebre mostra di Giovanni Bellini, ma fu solo nel 1955 che l'intera serie venne trasferita al Museo di Storia Naturale, fatta eccezione per i busti dogali, che rimasero a Palazzo Ducale dove tuttora si trovano.

Palazzo Loredan, Sala della libreria  
Minich.

ALBERTO CRAIEVICH

Jacopo Tintoretto e bottega, *Madonna con il Bambino e i senatori Giovanni Alvise Grimani, Giovanni Battista Donà, Niccolò Gritti e Jacopo Pisani*. Palazzo Loredan, sala delle adunanze accademiche.

*Nelle pagine seguenti:*

Vittorio Matteo Corcos, *Ritratto di Pompeo Gherardo Molmenti*. Palazzo Loredan, sala della cancelleria.

Palazzo Loredan, atrio con due particolari del «Panteon Veneto».



Le successive vicende portarono oltre al danneggiamento anche alla dispersione delle opere (il ritratto di *Giovanni Poleni* si trova dal 1961 all'Università degli Studi di Padova), mentre due busti, il *Dante Alighieri* di Pietro Zandomenighi e il *Niccolò Tommaseo* di Mario Salvini andarono perduti.

Il recupero dell'intera serie è storia recentissima. Per esplicito interessamento dell'Istituto Veneto, dopo varie traversie, la maggior parte dei busti e medaglioni furono restaurati a partire dal 1994 e dal febbraio 1998 sono stati collocati nell'androne di palazzo Loredan dove sono tuttora visibili.





<sup>1</sup> Sulle vicende familiari dei Loredan si rimanda a G. GULLINO, *I Loredan di Santo Stefano: cenni storici*, in *Palazzo Loredan e l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Venezia 1985, pp. 11-33; F. LAMPERTICO, *Ricordi storici del Palazzo Loredan*, «Nuovo Archivio Veneto», 5 (1893), pp. 244 e ss.

<sup>2</sup> A. ZORZI, *Venezia scomparsa*, I, Milano 1972, pp. 156-170; 185-190.

<sup>3</sup> Sulla decorazione del palazzo e sulle sue vicende edilizia si rinvia a *L'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Venezia 1954; A.E. KURNETA, *The Palazzo Loredan in the Campo Santo Stefano: Counter Currents in 16th Century Venetian architecture*, Ann Arbor 1976; E. MERKEL, *Il mecenatismo artistico dei Loredan e il loro palazzo a Santo Stefano*, in *Palazzo Loredan*, pp. 53-71; E. BASSI, *Palazzi di Venezia. Admiranda Urbis venetae*, Venezia 1987 (IV ed. riveduta e corretta), pp. 255-257. La decorazione dell'edificio è descritta anche in A. ZORZI, *I palazzi veneziani*, Udine 1989, pp. 288-297; G. MAZZARIOL - A. DORIGATO, *Interni Veneziani*, Padova 1990, pp. 65-76.

<sup>4</sup> A. ALBERTINI, *Le forme architettoniche di palazzo Loredan a Santo Stefano*, in *Palazzo Loredan*, pp. 37 e ss.; V. FONTANA, *Palazzo Loredan a Santo Stefano: un esempio di riuso di edifici gotici nella Venezia del Rinascimento*, in *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, a cura di G. SIMONCINI, Milano 1997, pp. 186-193.

<sup>5</sup> KURNETA, *The Palazzo Loredan*, p. 51; GULLINO, *I Loredan di Santo Stefano*, p. 12.

<sup>6</sup> F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri [...]*, Venezia 1581, p. 386.

<sup>7</sup> MERKEL, *Il mecenatismo artistico dei Loredan*, p. 57. In questo i Loredan avevano seguito una consuetudine veneziana che alla demolizione dei vari stabili preferiva quasi sempre l'unificazione e l'accorpamento degli edifici preesistenti con l'incorporazione delle vecchie murature (cfr. BASSI, *Palazzi di Venezia*, pp. 53 e ss.).

<sup>8</sup> D. McTAVISH, *Giuseppe Porta Called Giuseppe Salviati*, New York-London 1981, pp. 208-214.

<sup>9</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori [...]*, Firenze 1568 (ed. cit. a cura di G. PREVITALI - P. CESCHI, VI, Novara 1967, p. 548).

<sup>10</sup> «È vero però che, occorrendo loro dipingere a fresco, davano saggio di gran possesso facendo meraviglie, senza tenersi obbligato il Naturale, come si vede in molti luo-

ghi, nella facciata specialmente a SS. Gervaso e Protaso, detto San Trovaso, del Palazzo di Casa Donata, dipinta dal Robusto Tintoretto, quinta essenza del Dissegno; così pure di Tiziano e di Giorgione, sopra il fontico de' Tedeschi; di Paolo Veronese, in Campo San Maurizio, nel di fuori del Palazzo di Casa Soranza; del Bassano, a Bassano in diversi luoghi, ed in particolare abbondevolmente sopra la Casa de' Michieli; del Pordenone, nell'Inclaustro di S. Stefano; di Gioseffo Porta, detto Salviati, nel medemo Campo di S. Stefano, sopra il Palagio di Casa Loredana» cfr. M. BOSCHINI, *Breve Istruzione Per intender in qualche modo le maniere de' gli auttori Veneziani*, premessa a *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana*, Venezia 1674 (ed. cit. M. BOSCHINI, *La Carta del Navegar Pitoresco*, a cura di A. PALLUCCHINI, Venezia-Roma 1966, pp. 738-739).

<sup>11</sup> G. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche della città di Venezia e isole circonvicine [...]*, Venezia 1733, p. 172.

<sup>12</sup> G. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*, I, Venezia 1815, p. 595. Proprio a partire da Moschini il «Zallo» ricordato da Ridolfi viene identificato per tutto l'Ottocento con Sante Zago.

<sup>13</sup> FRANCESCO ZANOTTO, *Descrizione della città, in Venezia e le sue lagune*, Venezia 1847, II/2, p. 446.

<sup>14</sup> C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero Le vite de' gli illustri pittori veneti, e dello Stato: con tre tavole copiose de' nomi de' pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili*, I, Venezia 1648 (ed. a cura di D.F. VON HADELN, Berlino 1914-1924), pp. 241-242.

<sup>15</sup> la scena dedicata a Lucrezia raffigura un passo poco noto della leggenda che precede l'episodio dello stupro e il successivo suicidio della protagonista. Durante l'assedio della città di Ardea, i figli di Tarquinio il Superbo assieme ai nobili, per ingannare il tempo, si recarono a Roma di nascosto per vedere ciò che facevano le proprie mogli durante la loro assenza. Collatino era consapevole che nessuna moglie poteva essere superiore a Lucrezia in quanto laboriosità e fedeltà. Così nel pieno della notte portò a vederla anche gli altri nobili, tra cui Sesto Tarquinio, che poterono constatare come Lucrezia stesse tessendo la lana con le sue ancelle, mentre le nuore del re si divertivano in banchetti. Questa parte è descritta solo da Livio.

<sup>16</sup> VALERIO MASSIMO, *Factorum et dictorum memorabilium*, III, 3, 1.

<sup>17</sup> Cfr. McTAVISH, *Giuseppe Porta*, p. 211; per il disegno pordenoniano si rinvia a C.E. COHEN, *The art of Giovanni Antonio da Pordenone: between dialect and language*, II, Cambridge 1996, pp. 709-714, cat. 79.

<sup>18</sup> Cfr. GULLINO, *I Loredan di Santo Stefano*, p. 14. Forse si trattava di qualcosa di simile all'apparato di *exempla virtutis* e imprese voluto nello stesso periodo dal patriarca Giovanni Grimani nel palazzo di Santa Maria Formosa per sottolineare la sua estraneità alle accuse di eresia che gli avevano impedito di diventare cardinale (cfr. A. BRISTOT, *Dedicato all'amore per l'antico: il camerino di Apollo a palazzo Grimani*, «Arte Veneta», 58, 2001, pp. 43-93).

<sup>19</sup> «I discendenti di Muzio Scevola, soprannominato in Roma *Manum Ardeo*, dopo aversi abbruciato la mano destra al cospetto del re Porsenna, acquistarono con l'andar del tempo, pei molti trionfi ottenuti, il cognome di *Laureati*, *Lauretani*, e *Loredani*; che essi nell'816 andarono a fabbricare Loreda, e che nel 1015 vennero a Venezia» (G. TASSINI, *Curiosità veneziane*, Venezia 1872, p. 348) cfr. GULLINO, *I Loredan di Santo Stefano*, p. 19.

<sup>20</sup> Cfr. McTAVISH, *Giuseppe Porta*, pp. 360-361. Il disegno faceva parte della collezione dei Granduchi Sachsen-Weimar-Eisenach di Weimar ed è oggi disperso (un ringraziamento alla dottoressa Ursula Verena Fischer Pace per la gentile comunicazione). Per l'esemplare di Edimburgo, recentemente attribuito a Lambert Sustrius (A. BRISTOT, *Dedicato all'amore per l'antico*, p. 70), cfr. A. WESTON-LEWIS in *The Age of Titian. Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, catalogo della mostra (Edimburgo, Royal Scottish Academy), a cura di A. WESTON-LEWIS, Edinburgh 2004, p. 235, cat. 96.

<sup>21</sup> G. JADEROSA MOLINO, *Riconoscibili decorazioni ad affresco di Giuseppe Porta detto Salviati*, «Arte Veneta», 17 (1963), pp. 167-168; McTAVISH, *Giuseppe Porta*, pp. 339-340.

<sup>22</sup> Cfr. D. McTAVISH, *Additions to the Catalogue of Drawings by Giuseppe Salviati*, «Master Drawings», 42 (2004), IV, pp. 342-242, cat. 8; U.V. FISCHER PACE, *Die italienischen Zeichnungen, Band 1, Bestandskatalog. Ehemalige Großherzogliche und staatliche Sammlung. Klassik Stiftung Weimar. Graphische Sammlungen*, Böhlau 2008, p. 246, cat. 555. JADEROSA MOLINO (*Riconoscibili decorazioni*, p. 167) aveva messo in relazione con gli affreschi della facciata un disegno con un soggetto antico non meglio identificato delle Gallerie degli

Uffizi di Firenze, mentre McTAVISH (*Giuseppe Porta*, pp. 213-214) ha ricordato altri fogli raffiguranti la *Giustizia* e la *Prudenza* forse in relazione con le *Virtù cardinali* descritte da Ridolfi. Lo stesso autore ha segnalato un foglio con il *Ratto delle Sabine*, forse destinato anch'esso all'apparato iconografico della facciata, articolato attraverso storie della Roma repubblicana.

<sup>23</sup> BOSCHINI, *Breve Istruzione*, p. 739; cfr. McTAVISH, *Giuseppe Porta*, pp. 213-214.

<sup>24</sup> D. TON, in *Gli affreschi delle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di G. PAVANELLO - V. MANCINI, pp. 249-257, cat. 60, cui si rimanda per la vicenda critica relativa a Giallo Fiorentino. Sui rapporti di Francesco Badoer con la famiglia Loredan e la parentela di Lucietta e il fratello Giorgio con il ramo di Santo Stefano cfr. L. PUPPI, *La villa Badoer di Fratta Polesine*, Vicenza 1972 (*Corpus Palladianum*, 7), pp. 13-24.

<sup>25</sup> R. FONTANA, *Considerazioni intorno a Villa Badoer di Fratta, con alcune notizie sul Giallo Fiorentino suo decoratore*, in *Palladio e Palladianesimo in Polesine*, Padova 1984, p. 47.

<sup>26</sup> M. HOCHMANN, *Giuseppe Porta e la decorazione di palazzo Contarini delle Figure*, «*Arte Veneta*», 59 (2002), pp. 238-245.

<sup>27</sup> RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, II, pp. 217.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 275-276.

<sup>29</sup> Per il fregio di Maffeo Verona, cfr. B.W. MEYER, *Maffeo Verona: due fregi ed un disegno*, «*Labyrinthos*», 13/16, (1988/1989), pp. 187-192. Riguardo alla decorazione di palazzo Mocenigo cfr. N. IVANOFF, *Un ignoto fregio del Seicento con i fasti di Tommaso Mocenigo*, «*Arte Veneta*», 19 (1965), pp. 157-161.

<sup>30</sup> La sovrapposizione di entrambe queste tipologie si ritrova, in date ormai inoltrate, nella celebre sala di palazzo Sandi, dove sotto la volta dipinta ad affresco di Tiepolo, convivevano tanto la datata tipologia del fregio decorativo quanto le tele parietali, eseguite dallo stesso Tiepolo e Nicolò Bambini.

<sup>31</sup> Sugli affreschi si veda il recente A. ROMAGNOLO, *Rovigo*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, I, a cura di M. LUCCO, Milano 2000, pp. 422-423. L'ipotesi che gli affreschi della Vangandizza siano da mettere in relazione con una commissione Loredan è stata proposta da Merkel (*Il mecenatismo artistico dei Loredan*, p. 65).

<sup>32</sup> Cfr. GULLINO, *I Loredan di Santo Stefano*, p. 18. Va puntualizzato che in questo caso gli

affreschi sarebbero opera di un artista venette o poco più, dal momento che, stando a Ridolfi, Zaniberti sarebbe nato nel 1585.

<sup>33</sup> MERKEL, *Il mecenatismo artistico dei Loredan*, pp. 59-62.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 59-60.

<sup>35</sup> La nota documentaria ottocentesca è stata pubblicata da Merkel (*Il mecenatismo artistico dei Loredan*, p. 59).

<sup>36</sup> Sull'artista M. DE GRASSI, *ad vocem* in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di G. PAVANELLO, Milano 2003, pp. 718-719.

<sup>37</sup> A. MARIUZ - G. PAVANELLO, *La decorazione interna dei palazzi veneziani: dalla magnificenza barocca all'eleganza rococò*, in *Venezia, l'arte nei secoli*, a cura di G. ROMANELLI, Udine 1997, p. 589.

<sup>38</sup> KURNETA, *The Palazzo Loredan*, p. 58.

<sup>39</sup> MERKEL, *Il mecenatismo artistico dei Loredan*, p. 61.

<sup>40</sup> GULLINO, *I Loredan di Santo Stefano*, pp. 24-25

<sup>41</sup> J. SCHULZ, *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles 1968, *passim*.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 137, cat. 85.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 121, cat. 51.

<sup>44</sup> S. MASON RINALDI, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984, p. 175, cat. A106-109.

<sup>45</sup> N. IVANOFF - P. ZAMPETTI, *Palma il Giovane*, in *I pittori bergamaschi. Il Cinquecento*, III, Bergamo 1975, p. 588, cat. 348; KURNETA, *The Palazzo Loredan*, pp. 56-58. In nessuno dei due casi era ancora noto l'appunto ottocentesco pubblicato da Merkel che attribuisce l'opera a Palma il Giovane.

<sup>46</sup> MERKEL, *Il mecenatismo artistico dei Loredan*, pp. 59-62. L'attribuzione ad Aliense delle tele centrali e a Palma e Peranda dei monocromi è stata rigettata di recente da G. FOSSALUZZA, *Tra Venezia e Belluno: Il bacio di Giuda dell'Aliense per la chiesa di Santa Croce «impastà del furor de Tintoretto»*, in *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, a cura di M.A. CHIARI MORETTO WIEL - A. GENTILI, Padova 2008, p. 182, nota 3.

<sup>47</sup> GULLINO, *I Loredan di Santo Stefano*, pp. 20-21.

<sup>48</sup> C. RIPA, *Iconologia*, ed. cit. Roma 1603 (ed. anastatica a cura di E. MANDOWSKY, Hilesheim-Zürich-New York 1984), p. 69.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 460

<sup>50</sup> M. DE GRASSI, *La decorazione a stucco di palazzo Loredan a Santo Stefano: Carpofo*

*Mazzetti Junior, Giuseppe Ferrari e il diffondersi della cultura rococò*, «*Atti dell'IVSLA*», 161 (2002-2003), p. 745.

<sup>51</sup> FRANCESCO ZANOTTO (*Descrizione*, II/2, pp. 445-446) ricorda «alcuni soffitti, uno dei quali dipinto a fresco dall'Amigoni», mentre GIANJACOPO FONTANA (*Venezia Monumentale. I Palazzi*, a cura di L. MORETTI, Venezia 1967, p. 255), riprendendo la descrizione di Zanotto assegna all'Amigoni il soffitto del *Boudoir*, puntualizzazione scomparsa in *Cento Palazzi fra i più celebri di Venezia sul Canal Grande e nelle vie interne dei sestieri*, Venezia 1865, p. 403 dove riporta semplicemente «nel sopralpoco sta un bel dipinto dell'Amigoni». Per l'attribuzione a Crosato cfr. KURNETA, *The Palazzo Loredan*, p. 71.

<sup>52</sup> U. RUGGERI, *Disegni veneti del Settecento nella Biblioteca Ambrosiana*, Vicenza 1976, p. 23, cat. 12; *Disegni veneti dell'Ambrosiana*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini) a cura di U. RUGGERI, Vicenza 1979, pp. 52-53, cat. 80.

<sup>53</sup> G. PAVANELLO, *Dipinti settecenteschi in due palazzi veneziani*, «*Antichità Viva*», 6 (1976), pp. 39-41.

<sup>54</sup> Cfr. G. PAVANELLO, *L'attività di Jacopo Guarana nei palazzi veneziani*, «*Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*», s. III, XXI, 53 (1998), pp. 204-212.

<sup>55</sup> G. PAVANELLO, *Affreschi di Giuseppe Angeli e Francesco Zanchi in palazzo Soranzo*, «*Arte Veneta*», 48 (1996), pp. 105-108.

<sup>56</sup> PAVANELLO, *Affreschi di Giuseppe Angeli*, p. 106.

<sup>57</sup> Cfr. DE GRASSI, *La decorazione a stucco*, pp. 745.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 749.

<sup>59</sup> Le due sopraporte raffigurano figure femminili sdraiate: una porge un anello a un putto ed un'altra scherza con una colomba.

<sup>60</sup> Cfr. PAVANELLO, *Dipinti settecenteschi*, p. 45, cui si deve l'assegnazione ad Angeli. Sulle precedenti attribuzioni ottocentesche cfr. nota 51. Le consuete raffigurazioni del mito di Leda riprendono la figura femminile nel momento dell'amplesso con il cigno e non in cielo come in questo caso. La presenza dei puttini che spargono rose (fiore sacro a Venere) farebbe pensare proprio alla dea dell'amore cui era dedicato anche l'animale.

<sup>61</sup> PAVANELLO, *Affreschi di Giuseppe Angeli*, p. 105. Sul matrimonio cfr. GULLINO, *I Loredan di Santo Stefano*, p. 20.

<sup>62</sup> Le due stanze sono state oggetto di un recente intervento di restauro diretto da

Annalisa Bristot e Alessandro Longega per la Soprintendenza di Venezia per i Beni Architettonici e per il paesaggio (cfr. *Restauro a palazzo Loredan*, Venezia 2001).

<sup>63</sup> Per il riconoscimento delle varie figure allegoriche si rimanda a DE GRASSI, *La decorazione a stucco*, pp. 746-747.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 757.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 757. Sul documentato intervento alla Scuola di San Rocco cfr. P. ROSSI, *Attività di Domenico Tintoretto, Santo Piatti e Giuseppe Angeli per la Scuola di San Rocco*, «Arte Veneta», 31 (1977), p. 264; EAD., *Restauro e rifacimenti settecenteschi a Palazzo Ducale di Venezia*, in «Per Sovrana risoluzione». Studi in onore di Amelio Tagliaferri, Monfalcone 1998, pp. 532-533.

<sup>66</sup> G. PAVANELLO, *L'autobiografia e il catalogo delle opere di Giovanni Carlo Bevilacqua (1775-1849)*, Venezia 1972, p. 37.

<sup>67</sup> Cfr. G. PAVANELLO, in *Venezia nell'età di Canova*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr), Venezia 1979, p. 129, cat. 180.

<sup>68</sup> Cfr. L. MORETTI in *Venezia Monumentale. I Palazzi*, Venezia 1967, p. 257, nota 6; ALBERTINI, *Le forme architettoniche*, pp. 40-41.

<sup>69</sup> MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia*, p. 595.

<sup>70</sup> *Il forestiere istruito nelle cose più riguardevoli e curiose antiche e moderne della città di Venezia e delle isole corconvicine*, Venezia 1819, pp. 166-167 (stessa citazione e pagina nelle successive edizioni del 1822 e del 1824)

<sup>71</sup> A. QUADRI, *Otto giorni a Venezia*, I, Venezia 1821, p. 167.

<sup>72</sup> Vol. III, London 1853, p. 311. Citato da KURNETA, *The Palazzo Loredan*, p. IV.

<sup>73</sup> FRANCESCO ZANOTTO, *Descrizione*, II/2, p. 446. L'autore, erroneamente, riferisce le decorazioni a stucco del Settecento a Vittoria e al suo ambito (cfr. nota 51).

<sup>74</sup> Il picchiotto, dalla consueta forma «a lira», fa parte di un gruppo di una quarantina di pezzi che presentano lo stesso soggetto, generalmente assegnati a Vittoria o alla sua bottega, nonostante non vi siano testimonianze dirette del fatto che lo scultore abbia mai eseguito bronzi d'uso. L'esemplare migliore è riconosciuto in quello oggi conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, cfr. M. LEITHE-JASPER, in «La bellissima maniera». Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento, catalogo della mostra

(Trento, Castello del Buonconsiglio) a cura di A. BACCHI - L. CAMERLENGO - M. LEITHE-JASPER, Trento 1999, pp. 350-351.

<sup>75</sup> FONTANA, *Venezia Monumentale*, p. 255; ID., *Cento Palazzi*, p. 403.

<sup>76</sup> Il fatto che l'intervento fosse particolarmente recente può trovare conferma dal fatto che Zanotto nel 1847 non vi faccia menzione.

<sup>77</sup> G.A. PIRONA, *Inaugurazione della nuova residenza del R. Istituto Veneto di Scienze, lettere ed Arti in Palazzo Loredan a S. Stefano*, «Atti dell'IVSLA», 50 (1891-1892), pp. 263-269. Per la storia dell'Istituto negli stessi anni cfr. G. GULLINO, *L'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti: dalla rifondazione alla seconda guerra mondiale, (1838-1946)*, Venezia 1996, *passim*.

<sup>78</sup> Cfr. M. ONGARO, *Cronaca dei restauri dei progetti e dell'azione tutta dell'ufficio regionale ora Soprintendenza dei Monumenti di Venezia*, Venezia 1912; ALBERTINI, *Le forme architettoniche*, pp. 41-42.

<sup>79</sup> Archivio IVSLA, b. *Sede dell'Istituto, Restauri, II* (cfr. GULLINO, *L'Istituto Veneto di Scienze*, pp. 111-112; 132-140). Il 17 dicembre del 1893 i soci deliberarono anche l'esecuzione di un busto commemorativo affidato alla scultore Carlo Lorenzetti, oggi sistemato nell'atrio assieme ai busti del Panteon veneto. Per una descrizione delle librerie cfr. C. SANTINI, *Mille mobili veneti. L'arredo domestico in Veneto dal sec. XV al sec. XIX*, III, Modena 2002, pp. 140-141, catt. 181-182. Fra gli altri mobili è da segnalare una serie di quattro armadi-librerie in ciliegio, di epoca neoclassica, che sarebbero provenienti dalla sede di Palazzo Ducale (C. SANTINI, *ibidem*).

<sup>80</sup> Subito dopo la morte di Angelo Minich veniva deliberato «l'allestimento di una grande sala per le adunanze dell'Istituto, approvando che venga destinata a sala di studio, l'attuale sala delle adunanze intitolandola al nome dell'emerito suo vice-presidente Senatore Angelo Minich e ivi mettendo il suo busto» (cfr. verbale adunanza segreta del 18 febbraio 1894, in Archivio IVSLA, *Registro delle Adunanze Segrete, 11 gennaio 1893 - 23 aprile 1899*, VII). Nonostante le intenzioni originarie e la creazione della nuova sala di lettura, il successivo restauro della «gran sala da ballo», presentato nei vari progetti non venne eseguito. I disegni si conservano nell'Archivio

IVSLA, b. *Sede dell'Istituto, Restauri, I*. Per i pagamenti a Napoleone d'Este cfr. MERKEL, *Il mecenatismo artistico dei Loredan*, pp. 67-68).

<sup>81</sup> E. MERKEL, *Il mecenatismo artistico dei Loredan*, pp. 68-69. Una delibera 18 giugno 1893 registra l'arrivo di un quadro di De Min raffigurante *Ercole al bivio* destinato a decorare la sala di lettura. poi concesso in deposito ad altri enti cfr. S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, III, Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970, p. 199, cat. 481; G. DAL MAS, *Giovanni De Min 1786-1859*, Belluno 1992, p. 188.

<sup>82</sup> F. SCOTTON, in *Una città e il suo Museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, Venezia 1988 («Bollettino dei Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia», n.s., 30 (1986), I-IV, p. 257.

<sup>83</sup> Le sculture fanno parte di un gruppo di vari oggetti – mobili, memorabilia, una collezione di medaglie e altre onorificenze – donate dall'insigne statista all'Istituto Veneto e oggi in corso di catalogazione, in vista dell'allestimento del cosiddetto «Museo Luzzati». Si tratta una statua in legno di Valentino Pancera Besarel dono della Comunità di Forno di Zoldo, rappresentante *l'Angelo tutelare che protegge gli abitanti dall'alluvione del torrente Maè*, fino ad oggi nota solo da una foto conservata nell'archivio Besarel (cfr. G. ANGELINI - E. CASON ANGELINI, *Gli scultori Panciera Besarel di Zoldo*, Belluno 2002, pp. 153-154) e da due opere bronzee: una *Vittoria su una biga biga trainata da tre leoni*, omaggio dell'Unione Cooperativa di Milano, eseguita dal livornese Angiolo Vannetti; un gruppo che raffigura *il Lavoratore protetto dal vessillo dell'assicurazione*, dono del «Piccolo» di Trieste per il suo 25 anniversario di fondazione, realizzato da Giovanni Mayer.

<sup>84</sup> Per le vicende del Panteon si rimanda alla bibliografia più recente: A. BONANNINI, *Il Panteon veneto di palazzo Ducale: un episodio del Risorgimento*, «Archivio Veneto», s. V, 144 (1995), pp. 99-137; EAD., *Cenni sul Panteon veneto di palazzo Ducale*, «Venezia Arti», 10 (1996), pp. 85-94; G. GULLINO, *L'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti: dalla rifondazione alla seconda guerra mondiale, (1838-1946)*, Venezia 1996, pp. 525-529; F. MAGANI, *Il «Panteon Veneto»*, Venezia 1997.



Palazzo Cavalli Franchetti,  
particolare del fianco.