ENRICO COMASTRI

PROFILO DI GIULIO DAL MORO

Giulio dal Moro fa parte di quella schiera di artisti che, a cavallo fra il XVI ed il XVII secolo, pur avendo al suo attivo una nutrita produzione in tutte e tre le arti maggiori, venne presto dimenticato dalla critica (1) che lo confuse fra gli altri 'minori' nelle nebbie in cui per lo più avvolse questo periodo di trapasso tra il Rinascimento e il Barocco. Si lasciò così indefinito e oscuro il ruolo di artisti che, al contrario, furono molto stimati dai loro contemporanei e portarono con la loro opera un significativo contributo alla cultura figurativa del loro tempo (2).

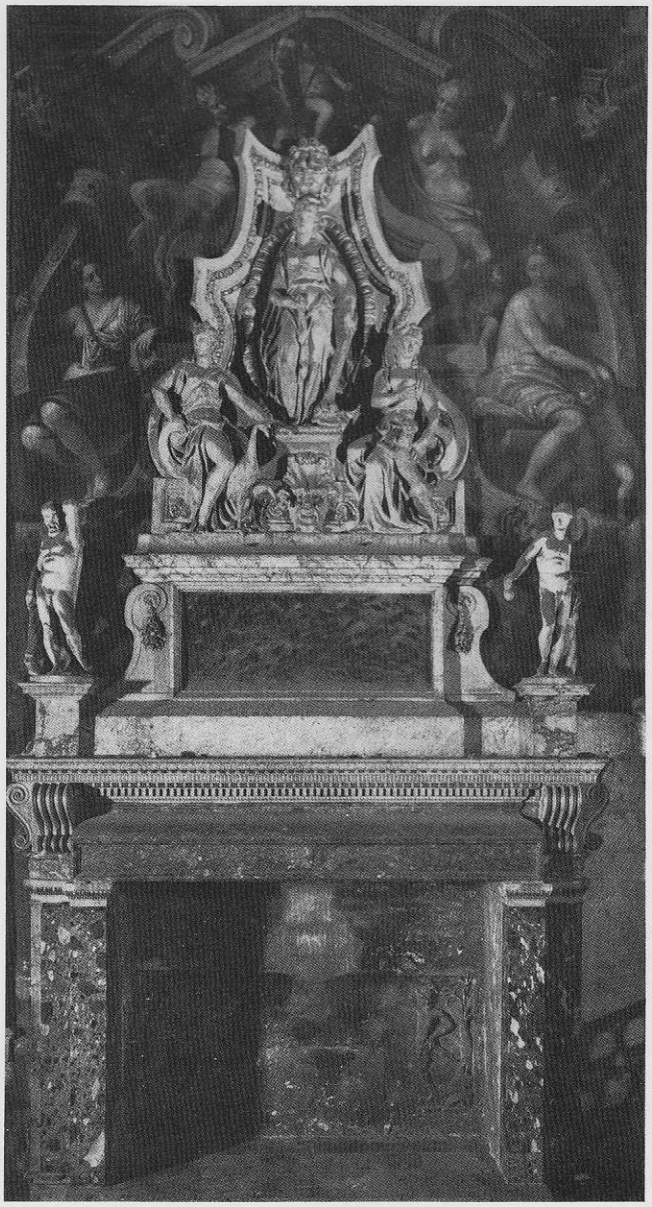
Il Pallucchini assegna a Giulio dal Moro pittore un posto fra i rappresentanti del tardomanierismo (3), mentre per la scultura il vuoto critico è riempito, nel nostro secolo, quasi esclusivamente dall'analisi del Venturi del 1937 (4), oltre alla quale vi sono soltanto brevi cenni (5).

È pur vero che il percorso artistico di Giulio dal Moro (1555-1616) (6) è in qualche modo anomalo se si consideri che soltanto all'età di circa trent'anni (7) egli eseguirà le prime opere e lo farà subito per commissioni di tutto prestigio come quella per cinque tele del soffitto della Sala dello Scrutinio e in scultura, qualche anno più tardi, con le tre statue allegoriche, firmate, collocate sulla porta della Cancelleria, nella sala delle Quattro Porte: «la Segretezza», «la Diligenza» e «la Fedeltà» (1589-1590).

Fu un inizio importante che a mio parere si spiega con il fatto che Giulio apparteneva ad una nota famiglia di artisti veronesi operanti a Venezia (8): il padre Battista e il fratello Marco, entrambi con un ruolo nient'affatto secondario nella produzione artistica veneta di quel periodo e certamente furono i maestri di Giulio.

Il padre Battista fu un noto frescante, pittore e incisore (9), alla cui bottega lavoravano i figli Marco, Cyro e Giulio, come si comprende dal testamento paterno, quando si legge della divisione fra i tre fratelli del "*ricavato della palla di san apostolo*", il che spiegherebbe quella "*provenienza veronese*" che il Pallucchini rileva nella pittura di Giulio (10).

Morto il padre, Giulio deve aver continuato a lavorare alla bottega del fratello maggiore Marco che nel 1577 è impegnato nella realizzazione delle pitture e stucchi del soffitto della sala dell'Anticollegio (11). Ciò gli avrebbe consentito di lavorare in palazzo Ducale e di far apprezzare le sue doti di artista, imparando alla scuola del fratello l'arte di stuccatore di cui egli in seguito darà ottima prova in



1. GIULIO DAL MORO, *CIMIERO IN STUCCO*. Venezia, palazzo Ducale, camino della sala del Collegio.

2. GIULIO DAL MORO, *CARIATIDE*. Venezia, palazzo Ducale, soffitto della sala degli Stucchi.

parecchie opere della decorazione plastica di palazzo Ducale. Ed è proprio in questa veste, che definirei di 'artista di palazzo' che egli va configurandosi, soprattutto tenendo conto delle nuove quattro attribuzioni che qui si avanzano.

Vale la pena di produrre subito anche il semplice elenco delle sue opere eseguite in palazzo Ducale per avere, oltre alla immediata quantificazione del suo lavoro, anche la stimolante sorpresa di trovarsi di fronte ad una interessante personalità artisticamente dimenticata.

Queste sono: il cimiero in stucco (fig. 1) del camino della sala del Collegio (1585-1595) — nuova attribuzione —; le tre statue, firmate, della sala delle Quattro Porte (1589-1590); il soffitto in stucco, con le dieci cariatidi, della sala degli Stucchi dell'appartamento dogale (fig. 2) (1595-1605) — nuova attribuzione —; il fastigio in stucco con lo stemma del doge Marcantonio Memmo (fig. 3), sulla porta della sala degli Scudieri (1613) — nuova attribuzione —; le citate cinque tele del soffitto della sala dello Scrutinio (1584-1585) (12); le quattordici tele del fregio della sala dell'Udienza, oggi sala Grimani, dell'appartamento dogale — nuova attribuzione — ed infine il grande telero, ultimo del ciclo pittorico del doge Sebastiano Ziani, della sala del Maggior Consiglio (1610 circa).

Il numero di questi lavori, il prestigio della committenza e dei luoghi ove venivano esposti, ci dice subito della stima di cui Giulio godeva fra i contemporanei. Non va, ad esempio, sottovalutato il fatto che la decorazione a stucco del cimiero del camino della sala del Collegio costituisce assieme alle due statue di Girolamo Campagna, l'unica opera plastica della sala, posta al centro di uno degli ambienti più importanti e rappresentativi del palazzo. Le opere del Dal Moro stanno, infatti, a fianco di quelle di artisti come Paolo Caliari, Andrea Vicentino, di Alessandro Vittoria e Girolamo Campagna, artefici anch'essi, questi ultimi, di lavori scultorei per le porte della sala delle Quattro Porte (13).

Le tre sculture che Giulio dal Moro esegue per la porta che conduce alla Cancelleria, raffiguranti «la Segretezza», «la Diligenza» e «la Fedeltà» costituiscono un caposaldo della sua prima produzione scultorea e lasciano intuire l'inizio di un originale e autonomo percorso artistico per la resa formale di queste eleganti e sensuali figure muliebri.

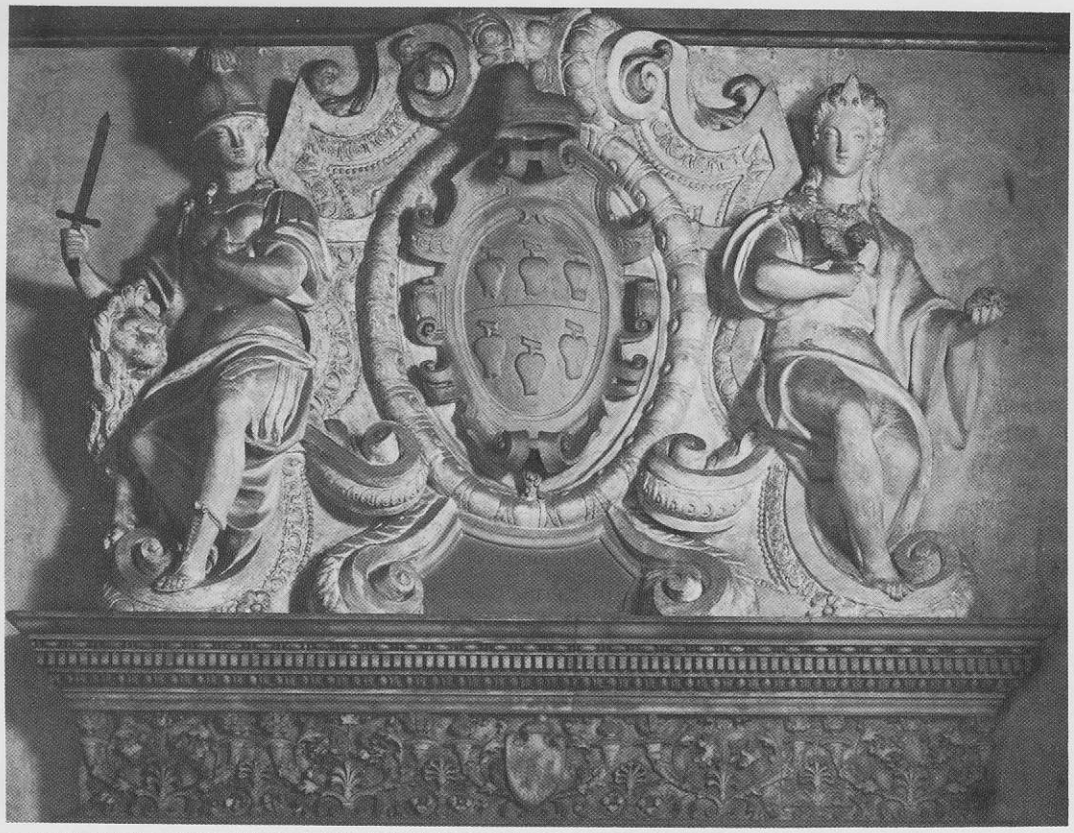
Durante il dogado di Marino Grimani (1595-1605), con la decorazione a stucco del soffitto della sala degli Stucchi, Giulio dal Moro esprimerà al massimo livello le sue doti di sintesi e idealizzazione formale nella plastica figurativa di gusto manieristico. È questo un momento fondamentale della creatività artistica dello scultore che lo pone su di un piano di alta qualità stilistica.

Si tratta di un'opera che dà il nome a questa sala e che è rimasta a lungo senza autore: "*una delle opere più trascurate*" di palazzo Ducale, afferma il Semenzato quando commenta "*questa ghirlanda di figure delicatissime che diffondono un ritmo di letizia e di leggerezza, e disegnano in un cielo trasparente l'immagine di una giornata serena*". (14): opera di elegante equilibrio compositivo, sintesi formale di ascendenza parmigianinesca.

Il suggerimento delle due figure femminili della targa della loggia di palazzo Ducale, celebrativa del passaggio di Enrico III nel 1574, di Alessandro Vittoria, è molto evidente, anche se Giulio ha saputo trasferire in questo impianto decorativo della sala, molto più esteso e complesso, ciò che di "*dinamico e di pittorico*" (15) questa targa poteva suggerirgli e trasformarlo in un insieme di trasparenza e leggerezza. Si tratta di un'opera che più di ogni altra mostra l'influenza del maestro trentino, il quale rimarrà comunque un esempio costante per Giulio dal Moro, soprattutto per le sculture d'altare e poi per i busti-ritratto.

L'attribuzione è maturata non solo per considerazioni di carattere stilistico più generale, in cui si riconosce il tracciato poetico di elegante gioco decorativo tipico del nostro artista, ma è suffragata anche dal confronto con altri lavori scultorei firmati da Giulio dal Moro. Indicherei fra questi gli angeli, firmati, pressoché contemporanei, dell'altar maggiore della chiesa parrocchiale di Oriago (fig. 5) (16), rilevando l'identico modo di raccogliere i capelli sul petto, l'accentuazione delle linee curve delle arcate sopracciliari che si congiungono con quelle del naso senza soluzione di continuità, il lieve gonfiore dell'occhio, uguale nel taglio. Si osservi inoltre il ventre prominente della cariatide, fasciato in alto da alcune pieghe della veste, che in basso è unito in un nodo, alla stessa maniera che nella scultura allegorica della «Fedeltà» della sala delle Quattro Porte (fig. 6), o della «Speranza» (firmata) della chiesa di San Felice (fig. 7) (17).

Contemporaneamente alla decorazione del soffitto della sala degli Stucchi, e dieci anni dopo aver dipinto il gruppo



3. GIULIO DAL MORO, *STEMMA DEL DOGE MARCANTONIO MEMMO E DUE ALLEGORIE*. Venezia, palazzo Ducale, sovrapporta della sala degli Scudieri.

di tele per la sala dello Scrutinio, il doge Marino Grimani chiamerà ancora l'artista per la decorazione pittorica di un'altra sala dell'appartamento dogale, quella Grimani o dell'Udienza. Il Dal Moro eseguirà il fregio pittorico di quattordici tele che corre tutt'attorno al perimetro del soffitto nella parte più alta di tutte e quattro le pareti, diviso in gruppi di tre o quattro tele per parete. È un insieme di figure allegoriche, il cui significato va certamente ricondotto alla particolare funzione della sala e che esprime le virtù pacifiche del principe e della Repubblica con la «Liberalità» dello Stato felice e ricco di dovizie e allegrezza, con l'«Intelligenza» vestita d'oro per manifestare il suo voler essere "*lucida, chiara e risplendente*", con l'«Aritmetica», e l'«Astronomia» ma anche con la «Conservatione-Eternita» perché tutto si conservi attraverso una "*circolare trasmutazione*" (18).

Il ciclo pittorico è comunemente attribuito ad Andrea Vicentino (1542-1617) (19), mentre la paternità di Giulio dal Moro è inconfutabilmente testimoniata dallo Stringa che nel 1603 descrive la sala e così commenta: "*...fino al detto soffitto veggonsi Venetia da un capo, e San Marco dall'altro con molte Virtù all'intorno vaghissimamente dipinti da Giulio dal Moro, che sono di indicibile, e incomparabile ornamento*" (20). Resta questa la prima ma anche l'unica fonte che correttamente ricordi il suo intervento, l'attendibilità della quale è ulteriormente confermata dal fatto che questa descrizione fu scritta viventi entrambi i due pittori e il doge che commissionò l'opera.

Resta comunque altrettanto convincente il confronto stilistico delle figure allegoriche e anche dei putti, con altri lavori di Giulio. Si osservi, ad esempio, la figura allegorica dell'«Astronomia» (fig. 8) molto simile alla cariatide in stucco della sala degli Stucchi (fig. 2), oppure la si confronti con la figura allegorica della «Vigilanza» del cimiero del camino della sala del Collegio (fig. 11). Con quest'ultima vi è anche una vicinanza nella veste: la stessa manica trattenuta da una spilla, il petto scoperto e la cinghia che lo attraversa con quella grande fibula al centro (21).

Non mancano i suggerimenti veronesiani che avvertono nei colori puri delle vesti della «Longanimità» (fig. 9) e della «Dialettica» (fig. 12), nei volti tondi e carnosi che richiamano quelli delle allegorie femminili del vicino ciclo allegorico del soffitto (1575-1578) della sala del Collegio, di Paolo Caliari (22). Ma originale è l'invenzione compositiva: la monumentale figura di ciascuna delle tredici allegorie, posta al centro della tela, si staglia sull'apertura paesistica e la chiara luce dell'ampio cielo che si stende alle sue spalle. Delicate e gustose le figure dei putti che a coppie danzano ai lati di ciascuna allegoria e paiono ricalcare le movenze dei putti del fregio scultoreo della Libreria marciana (23). L'avvolgente degradare della luce sulle figure esalta i volumi e modella le forme palesando, nella morbida resa

4. GIULIO DAL MORO, *CARIATIDE*. Venezia, palazzo Ducale.

5. GIULIO DAL MORO, *ANGELO*. Oriago (Venezia), Santa Maria Maddalena.

6. GIULIO DAL MORO, *FEDELTA'*. Venezia, palazzo Ducale, sala delle Quattro Porte.

7. GIULIO DAL MORO, *SPERANZA*. Venezia, San Felice.

8. GIULIO DAL MORO, *ASTRONOMIA*. Venezia, palazzo Ducale, sala Grimani.

delle tonalità cromatiche, il riflesso della principale attività di scultore dell'artista.

Non è un caso che pressoché in quel periodo la Scuola Grande di San Teodoro gli affidi l'incarico di ideare nove carri trionfali per la processione che si fece in piazza San Marco nel 1598 per festeggiare la pace avvenuta tra Francia e Spagna (24). I carri, infatti, ricalcano nel loro significato molte delle allegorie che furono dipinte nel fregio Grimani dell'appartamento dogale (25) e vennero descritti in un libretto da Luigi Collini nel 1598 (26). Per questa processione, ipotizza il Wolters (27), a Giulio dal Moro fu anche affidata la responsabilità della ideazione e realizzazione di tutto il programma dei festeggiamenti.

Per completare il quadro dei lavori eseguiti da Giulio dal Moro in palazzo Ducale devo ricordare anche il già citato stemma del doge Marcantonio Memmo fra due allegorie della sovrapporta della sala degli Scudieri (1613) (fig. 3). È questa una nuova attribuzione a cui sono pervenuto sulla scorta della scrittura del pagamento corrisposto a Giulio dal Moro, pubblicata dal Ludwig (1911) (28), ma che non è mai stata collegata a questa sovrapporta, pur essendo chiaro nel documento il riferimento all'opera in stucco e alla sua collocazione sulla "*.. porta dell'andedo che passa in Sala de S. Serenità..*", cioè la sala degli Scudieri, oggi parzialmente ristrutturata.

La certezza attributiva di quest'opera mi ha indotto a un'indagine più accurata di alcuni lavori in stucco di Palazzo Ducale, che mi ha portato al riconoscimento della stessa mano di Giulio per la volta della sala degli Stucchi, di cui si è già detto, e anche per il lavoro in stucco del cimiero del camino della sala del Collegio. Per quest'ultimo si confronti l'allegoria di destra della «Fedeltà» (fig. 13) con quella della «Gloria e Buon Governo del Principe» della sovrapporta della sala degli Scudieri (fig. 14) (29), dove con sufficiente evidenza si palesa uno stesso modellare plastico di un unico artista. Identico anche il tracciato decorativo del cartoccio dei due lavori.

Infine, per la sala del Maggior Consiglio, fu affidato a

9. GIULIO DAL MORO, *LONGANIMITA'*. Venezia, palazzo Ducale, sala Grimani.

Giulio dal Moro l'incarico di rifare il telero «Il papa Alessandro III incontra a Roma il doge Sebastiano Ziani», opera andata distrutta di Francesco Bassano (30).

All'interno del nutrito catalogo di opere scultoree (se ne contano quarantatre autografe) (31), credo valga la pena di osservare come in questa sua produzione ricorra frequentemente la tematica cristologica, a lui molto cara, e che gli veniva commissionata per la decorazione di altari. Ricorderò il «Cristo» di Santa Maria Zobenigo (1593-1604) (32), quello del monumento Dolfin di San Salvator (1603-1609), architettato dallo stesso Giulio dal Moro, esempio raro e forse unico a Venezia di tomba murale che ponga al suo centro la figura del Cristo anziché quella dei committenti (33), e ancora il «Cristo» sul muro del Seminario patriarcale (1604 circa) (34), quello sul ciborio dell'altare del Santissimo di Santa Maria Formosa (1605-1610) (35), il «Cristo Redentore» (1606-1610) dell'altare del Santissimo della chiesa di Santo Stefano (36), e il bronzetto di palazzo Venezia, a Roma (1616) (37).

Ricorderò ancora fra gli altri il «Cristo morto sorretto da un angelo» (1606-1610) (38) sul retro dell'altare del Santissimo della chiesa di Santo Stefano (fig. 18), che spicca per la interessante forma a stele funeraria, chiusa e compatta, e ci colpisce per quel taglieggiare insistito e spigoloso del panneggio e quei lievi cenni di sofferenza che si colgono sulla fronte del Cristo, rendendo la drammatica atmosfera di sospensione e smarrimento della solitudine muta del Cristo nel momento del trapasso dalla vita alla morte.

La "*spiccata attitudine al ritratto*" (39), è un altro interessante aspetto dell'arte di Giulio, sia in scultura che in pittura. In quest'ultima, ad esempio, si esprime con un notevole livello qualitativo nel ritratto del guardiano della Scuola del Santissimo del lunettone, firmato, con l'«Ecce Homo» (1604-1609) (fig. 15) della chiesa di San Giacomo dall'Orio: è un pezzo di bravura che l'artista condensa in quello sguardo penetrante, nella vivezza del fiero portamento, tale da far apparire il personaggio stesso estraneo alla rappresentazione che si sta recitando alle sue spalle (40).

Alla morte del Vittoria (1608), e nonostante la presenza di Girolamo Campagna, che però è impegnato in lavori di grande statuaria, non deve stupire se proprio a Giulio dal Moro verrà allogata la realizzazione dei busti-ritratto dei personaggi più importanti del momento.

Ricordo i due busti firmati dei dogi Tribuno Memmo (1610 circa) e Sebastiano Ziani (1610 circa) della facciata della chiesa di San Giorgio Maggiore (41); il busto, firmato, di Giovanni da Lezze (1610 circa) dell'omonimo monumento nella chiesa dei Gesuiti a Venezia (42), e ancora quello del medico Paresano Paresani (1611 circa) della chiesa di San Fantin a Venezia, di cui ho letto la firma dell'artista, finora sfuggita alla critica (fig. 17). All'interno della chiesa di San Giorgio Maggiore, il busto del doge Marcantonio Memmo (1615 circa) (fig. 16), opera firmata e posta al centro del suo monumento funebre, anch'esso di Giulio, rappresenta, a mio avviso, un collegamento diretto con la svolta stilistica del Vittoria dell'"ultima crisi' di fine Cinquecento (43).

I busti di Giulio dal Moro sono tutti realizzati negli ultimi sei anni di vita e costituiscono un significativo sviluppo dell'arte plastica dell'artista. In questa produzione è oramai assente ogni intento pittorico e si rafforza la

10. GIULIO DAL MORO, *CARIATIDE* (particolare). Venezia, palazzo Ducale, soffitto della sala degli Stucchi.

11. GIULIO DAL MORO, *VIGILANZA* (particolare). Venezia, palazzo Ducale, sala del Collegio.

12. GIULIO DAL MORO, *DIALETTICA*. Venezia, palazzo Ducale, sala Grimani.

14. GIULIO DAL MORO, *ALLEGORIA DEL "BUON GOVERNO"*. Venezia, palazzo Ducale, sala degli Scudieri.

13. GIULIO DAL MORO, *ALLEGORIA DELLA FEDELTA'*. Venezia, palazzo Ducale, sala del Collegio.

15. GIULIO DAL MORO, *ECCE HOMO* (particolare). Venezia, San Giacomo dall'Orio.

tendenza a formulazioni classicheggianti che non compromettono il fine intuito dell'artista nell'indagine psicologica del personaggio ritratto.

Giulio dal Moro fu probabilmente sepolto in Santa Maria Zobenigo, nella cui contrada morì nel 1616, come risulta dal *Libro de'morti* dell'archivio parrocchiale (44). Giulio, infatti, fu gastaldo della Scuola del Santissimo nel 1604 e nel 1611 e proprio in quegli anni fu concesso dal Capitolo della chiesa uno spazio per la sepoltura dei confratelli della Scuola (45).

Anche alla luce di queste nuove attribuzioni, Giulio dal Moro acquista senz'altro un posto di maggior rilievo nella storia dell'arte del tardomanierismo veneziano, collocandosi per numero di opere e qualità stilistica, a fianco di artisti molto più noti di lui, come Girolamo Campagna e Alessandro Vittoria.

(1) Giulio dal Moro viene erroneamente indicato come fratello di Battista dal Moro, suo padre, cfr. B. DAL POZZO, *Le vite dei pittori, degli scultori ed architetti veronesi*, Verona 1718, p. 70; A.M. ZANETTI, *Della Pittura Veneziana e delle opere pubbliche de' Veneziani Maestri*, Venezia 1771, libro III, pp. 288-289; C. DONZELLI, in C. DONZELLI — G.M. PILO, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967, p. 154. Giulio dal Moro è anche ritenuto allievo di Girolamo Campagna che è più vecchio di lui di appena cinque anni. Su questo erroneo alunnato si vedano: L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Prato 1825, vol. V, p. 290; P. SELVATICO, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal MedioEvo sino ai nostri giorni*, Venezia 1847, p. 404; B. BOUCHER — A. RADCLIFFE, *Sculpture*, in *The Genius of Venice 1500-1600*, London 1984, p. 357 (ivi il Dal Moro è definito "*an inferior protége*" del Campagna).

(2) Ricordato con poche e rapide parole dal Dal Pozzo (*Le vite*..., cit., p. 70) e dal Temanza (*Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo XVI*, Venezia 1778, p. 380) soltanto nella vita di Andrea Palladio, quando scrive della facciata della chiesa di San Giorgio Maggiore. Dal benevolo apprezzamento di Leopoldo Cicognara (*Storia*..., cit., pp. 290-292) si passa all'analisi di Pietro Selvatico (*Sulla architettura*..., cit., pp. 404 e sgg.), il quale se da una parte non lo esclude dal giudizio negativo che egli dà dell'"*arte corrotta*" di quel periodo, lo colloca fra i seguaci di Alessandro Vittoria dopo Girolamo Campagna e Tiziano Aspetti, e alle dieci righe del Burckhardt (*Il Cicerone*, Firenze 1855, (ed. it. 1955) p. 725) che riserva al Dal Moro comunque un posto fra i rappresentanti della scuola sansoviniana.

(3) R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Venezia 1981, pp. 54-55.

(4) A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, Milano 1937, Vol. X, parte III, pp. 267 e sgg.

(5) Stupisce il silenzio della nuova pubblicazione di G. MARIACHER, *La Scultura del Cinquecento*, Torino 1987.

(6) Giulio dal Moro nasce a Verona nel 1555 come risulta dall'Anagrafe del Comune di Verona che nell'anno 1557 lo dichiara di anni due, cfr. A. VENTURI, *Storia dell'Arte*..., cit., p. 267. Muore a Venezia il 21 luglio 1616, come risulta dall'atto di morte dell'archivio parrocchiale della chiesa di Santa Maria Zobenigo, dove erroneamente è registrato con l'età di 57 anni anziché 61.

(7) Egli risulta iscritto, quasi certamente per la prima volta, alla Fraglia dei Pittori nel 1584, cfr. E. FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia ed i suoi statuti*, Firenze 1975, p. 148; inoltre figura quale maestro scultore in un Contratto di Garzonaggio del 10 aprile 1584, cfr. ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA [=A.S.V.], *Giustizia Vecchia*, b.113, r.153 *bis*, c.30*v*. (cortesemente indicatomi da don Gastone Vio).

(8) Non è nota la data esatta del trasferimento del padre con la famiglia a Venezia, presumo attorno al settimo decennio, tenuto conto che Battista dal Moro farà testamento il 6 aprile 1573 (pubblicato da G. LUDWIG, *Archivalische Beitrage zur Geschichte der venezianischen Kunst*, Berlin 1911, pp. 117 e sgg.) dove risulta abitare in contrada di Santa Maria Formosa.

(9) Cfr. E.M. GUZZO, voce *D'Angolo Battista* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1986, vol. 32, p. 579.

(10) R. PALLUCCHINI, *La pittura*..., cit., p. 54.

(11) G.G. ZORZI, *Nuove rivelazioni sulla ricostruzione delle sale del piano nobile del palazzo ducale di Venezia dopo l'incendio dell'11 maggio 1574*, in «Arte Veneta», VII, 1953, p. 136.

(12) Le tele sono: «La presa di Caffa», «La costanza di Enrico Dandolo», «La moderanza di Domenico Michiel», «Trofeo di picche» e il «Trofeo di trombe» cfr. J. SCHULZ, *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*, Berkeley and Los Angeles 1968, pp. 114 e sgg.; R. PALLUCCHINI, *La pittura*..., cit., p. 54; W. WOLTERS, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983, pp. 310-311.

(13) A questo proposito va detto che anche in altri luoghi è possibile osservare questa vicinanza: si veda, ad esempio, la chiesa di San Salvador di Venezia, dove il monumento al procuratore Andrea Dolfin (1603-1609) (cfr. K.B. HIESINGER, *The Fregoso Monument: a study in sixteenth-century tomb monuments and Catholic Reform*, in «The Burlington Magazine», 1976, May, pp. 291-292), é stato ideato e scolpito con tutta la sua decorazione plastica da Giulio dal Moro, salvo i busti-ritratto dei due defunti che sono di Girolamo Campagna (cfr. P. ROSSI, *Girolamo Campagna*, Verona 1968, pag. 65; W. TIMOFIEWITSCH, voce *Campagna Girolamo* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVII, Roma 1974, p. 303). Sempre nella stessa chiesa vi è l'altare dei Luganegheri con le statue di «San Rocco» e «San Sebastiano» (1600 circa) di Alessandro Vittoria (cfr. F. CESSI, *Alessandro Vittoria scultore*, II parte, Trento 1962, p. 476).

(14) C. SEMENZATO, in A. ZORZI, E. BASSI, T. PIGNATTI, C. SEMENZATO, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Torino 1971, p. 214.

(15) F. CESSI, *Alessandro Vittoria architetto e stuccatore*, Trento 1961, p. 286.

(16) G.B. TIOZZO, *Le ville del Brenta da Lizza Fusina alla città di Padova*, Venezia 1977, p. 92.

(17) Ma il confronto dei dettagli potrebbe continuare, ad esempio, con la statua allegorica della «Carità», sempre in San Felice, ove si può scorgere la stessa grande piega della veste che parte dal ginocchio, delineata allo stesso modo di alcune figure dello stucco. È anche interessante osservare la modanatura del cartoccio del soffitto identico a quello che eseguirà nel 1613 per il decoro dello stemma del doge M.A.Memmo nella sovrapporta della sala degli Scudieri.

Priva di fondamento la proposta di datazione settecentesca degli stucchi della sala degli Stucchi — che sarebbero cioè stati eseguiti durante il dogado di Pietro Grimani (1741-1752), avanzata dal Franzoi (cfr. U. FRANZOI, *Il Palazzo dei dogi: spazio e potere*, in *I Dogi*, a cura di G. Benzoni, Milano 1982, p. 248; v. anche *Il Serenissimo Doge*, Treviso 1986, p. 247) smentita dal Moretti che correttamente li fa risalire al dogado di Marino Grimani (cfr. L. MORETTI, *Ambienti dogali*, in *I Dogi*, ... cit., p. 267). Devo aggiungere che oltre ad una prima ragione di carattere stilistico, vi è anche il motto "*SYDERA CORDIS*" (stelle del cuore) che si legge in una cornicetta ovale in stucco a fianco dello stemma dogale Grimani, chiaramente riferito al doge Marino Grimani (cfr. E. CICOGNA, G. VELUDO, F. CAFFI, G. CASONI e G.A. MOSCHINI, *Storia dei dogi di Venezia*, Venezia 1864, LXXXIX, Marino Grimani), in quanto altro è il motto del doge Pietro Grimani (cfr. VENEZIA, BIBLIOTECA MUSEO CORRER, *Fondo Gradenigo*, b.191, c.276 di cui si legge il motto: "*VIA, AQVA, ANNONA, RESTIT*") durante il cui dogato furono eseguiti soltanto dei restauri e aggiunte delle cornici in stucco alle pareti della sala per nove dipinti provenienti dalla Procuratia de Supra (cfr. L. MORETTI, *Ambienti*..., cit., pag. 267). Di tali restauri si ha notizia diretta da Zuanne Pastori, «proto» alle Pubbliche Fabbriche, che il 29 marzo 1743 firmava una relazione sui lavori necessari al "*salotto de stuchi per entrar (...) che conduce nella salla delli banchetti in Palazzo Ducal à di molto bisogno di aggiustar, cioè rimetter tutte quelle parti de stucchi rilasciatte e smosse* (...)." (A.S.V., *Senato Terra*, luglio 1743, II quindicina). Il 16 novembre 1743, in una scrittura dei Provveditori al Sal (A.S.V., *Provveditori al Sal*, busta 373, c.51) a proposito dei restauri agli stucchi della stanza "*per cui si passa alla camera della Pubblica Audienza di Sua Serenità*", si legge che "*nell'atto di eseguirli si sono scoperti altri pregiudizi*...". Il Magistrato inoltre avanza il "*suggerimento di disporre sopra le pareti di essa stanza rinchiusi in Cornici di Stucho alcuni quadri che s'atrovano di Pubblica Raggione nella Procuratia de Supra*". In questa occasione, oltre alle cornici, è probabile che sia stata aggiunta la decorazione delle quattro cornucopie e dell'ovale decorato a fiori e frutta posto al centro del soffitto che, con il loro accentuato naturalismo, mi paiono contrastare con la piana luminosità dell'insieme.

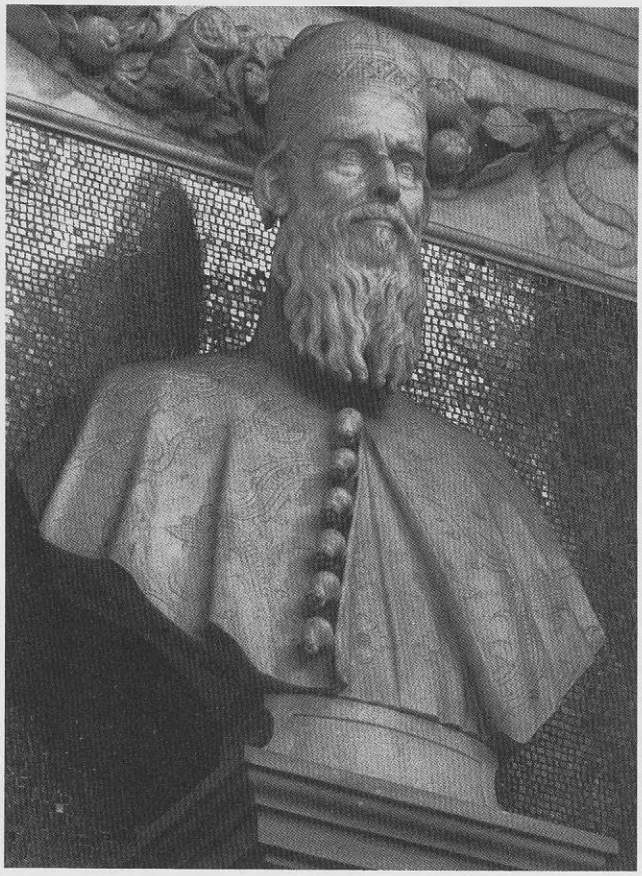
(18) Le allegorie sono tredici e sono poste in questo ordine (partendo dalla «Liberalità» collocata sopra la porta della Sala dello Scudo): «San Marco», la «Longanimità», la «Intelligenza», la «Sapienza», la «Persuasione», l'«Aritmetica», l'«Architettura», «Venezia», l'«Astronomia», la «Dialettica», la «Ragione», e la «Conservatione». Per i riferimenti iconografici cfr. G.Z.CASTELLINI, *Della più che novissima Iconologia di Cesare Ripa Perugino*, Padova 1630.

(19) Questa erronea attribuzione, che pare abbia avuto origine dallo Zanotto (*Il Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia 1848, vol.II, tav. LII, p. 2), proseguirà con il Lorenzetti (*Venezia e il suo estuario*, Milano-Roma 1926, p. 238) e in tempi più recenti con il Pilo (in. C. DONZELLI-G.M. PILO, *I pittori*..., cit., p. 422), il FRANZOI (*Il Palazzo*..., cit., pp. 9-10-11-12) e il Moretti (*Ambienti*..., cit., p. 269).

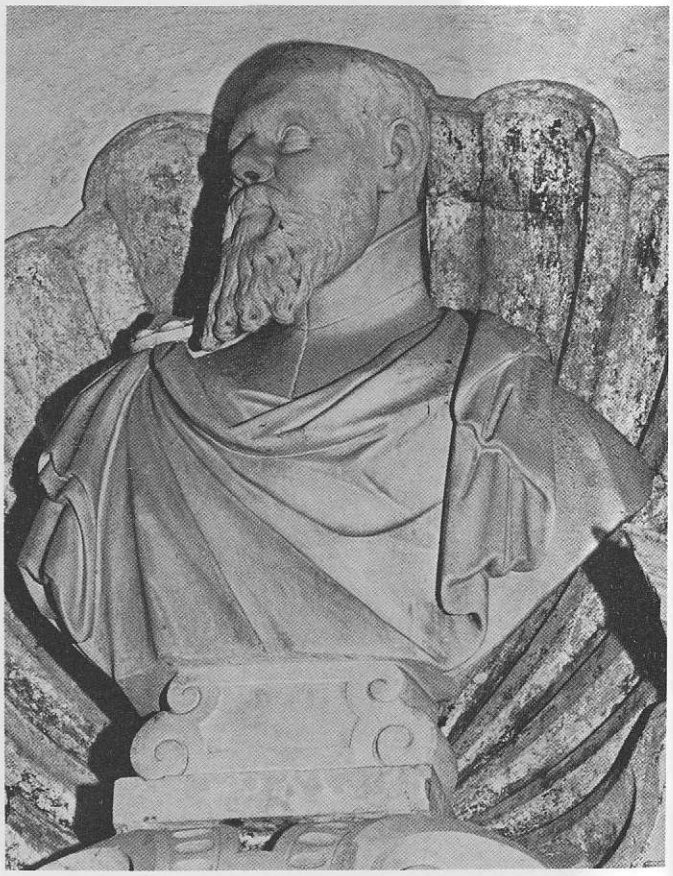
(20) G. STRINGA, *Venezia città nobilissima*..., cit., p. 219.

(21) Ancora una ulteriore annotazione riguardo le piccole cariatidi delle cornici: tutte sono raffigurate con la simbolica 'lingua' sopra la fronte, fra i capelli. In questo modo l'artista moltiplica per tutto il ciclo il simbolo più importante della figura allegorica della «Persuasione» che è al centro del fregio, sulla parete interna, di fronte al camino. Il simbolo è molto simile alla piccola piramide che Giulio colloca sopra la fronte di altre figure allegoriche che esegue in palazzo Ducale, e che qui trasforma in 'lingua' essendo questa sala la "*Camera dell'Audientia*" (G. STRINGA, *Venezia*..., cit., p. 219) dell'appartamento ducale, dove appunto la lingua è simboleggiata quale importante strumento di persuasione (cfr. G.Z.CASTELLINI, *Della più che novissima*..., cit., parte II, p. 567).

(22) Giulio dal Moro per quanto concerne la sua produzione pittorica, terrà spesso presente l'esempio del suo conterraneo Paolo Veronese, con riferimenti che, ad esempio, nel telero firmato raffigurante il «Martirio di santa Fosca» dell'altar maggiore di Santa Fosca di Torcello



16. GIULIO DAL MORO, *BUSTO DEL DOGE MARCANTONIO MEMMO*. Venezia, San Giorgio Maggiore.



17. GIULIO DAL MORO, *BUSTO DI PARESANO PARESANI*. Venezia, San Fantin.

(1609 circa), divengono molto espliciti al confronto con la pala di Paolo del «Martirio di santa Giustina» (1575 circa) della Basilica di santa Giustina a Padova, con le Sante pressoché identiche nel loro prezioso abito damascato.

(23) Per quest'ultimo cfr. A. FOSCARI, *Festoni e Putti nella decorazione della Libreria di San Marco*, in «Arte Veneta», XXXVIII, 1984, pp. 23 e sgg.

(24) In occasione delle processioni, infatti, come riferisce il Wolters (*Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*, Venezia 1987, p. 49), le Scuole "*estrinsecavano l'impegno di responsabilità nei confronti dello Stato...*" attraverso l'esibizione di dipinti o carri trionfali, che, appunto, ricordassero i cicli pittorici celebrativi di palazzo Ducale.

(25) E sono: «San Teodoro», la «Pace», l'Allegrezza», «Venetia», la «Liberalità», la «Religione», il «Mondo», la «Conservazione», il «Tempo».

(26) G.L. COLLINI, *Esplicatione de i carri trionfali fatti nella processione per la Pace tra Franza, e Spagna, dalla Scola di S. Teodoro, il dì 26 luglio 1598*, Venezia 1598.

(27) W. WOLTERS, *Storia...*, cit., p. 49.

(28) G. LUDWIG, *Archivalische...*, cit., pp. 118-119; nel terzo di questi pagamenti si parla anche di opere pittoriche di cui oggi non si ha più notizia.

(29) È interessante l'allegoria di destra che mostra sul capo il motivo-firma della piramidina che l'artista poneva spesso sulle sue figure allegoriche, che qui contrassegna l'allegoria della «Gloria e Buon Governo del Principe» e che ho rinvenuto soltanto in lavori di palazzo Ducale, credo, appunto per il suo significato celebrativo (cfr. G.Z. CASTELLINI, *Della più che novissima...*, cit., p. 247). La si può notare in questo cimiero della sala del Collegio sulle allegorie della «Pace» e della «Fedeltà» e anche su due figure della volta della sala degli Stucchi.

(30) Questa originaria opera di Francesco Bassano si deduce dal nome scritto a lato delle copie manoscritte del *Programma* iconografico conservato nella Biblioteca Marciana e nella Biblioteca del Museo Correr, ed è anche confermata da quanto scrive il Bardi (*Dichiarazione di tutte le Istorie che si contengono nei quadri posti nuovamente nelle Sale dello Scrutinio, & del Gran Consiglio, del Palagio Ducale della Serenissima Repubblica di Venegia...*, Vinetia 1587, pp. 38-39) "*...è stato rappresentato da Francesco Bassano, lo arrivo che fece il pontefice a Roma, e i doni che diede al Doge...*" e in particolare dallo Stringa (*Venezia...*, cit., p. 245.a). Nel 1663 il Martinioni (*La Venezia del Sansovino con aggiunte le cose notabili dell'anno 1580 all'anno 1663*, Venezia 1663, p. 352) per primo farà il nome di Giulio dal Moro. Si veda anche il Wolters (*Der Bilderschmuck...*, cit., p. 181).

(31) cfr. E. COMASTRI, *Giulio dal Moro*, tesi di laurea, relatore P. ROSSI, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Venezia, a.a. 1986-1987, pp. 68-252.

(32) M. BRUNETTI, *S. Maria del Giglio vulgo Zobenigo nell'arte e nella storia*, Venezia 1952, p. 21.

(33) K.B. HIESINGER, *The Fregoso...*, cit., pp. 291-292.

(34) G. LORENZETTI, *Venezia...*, cit., p. 504.

(35) G. LORENZETTI, *Ibidem*, p. 388.

(36) A. NIERO, *La Chiesa di Santo Stefano*, Venezia 1978, p. 34.

(37) *Museo di Palazzo Venezia*, catalogo delle sculture, a cura di A. SANTANGELO, Roma 1954, p. 44.

(38) Cfr. A. NIERO, *La Chiesa...*, cit., p. 34.

(39) Viene sottolineata dal Pallucchini (*La pittura...*, cit., p. 54), a proposito del grande telero della sala del Maggior Consiglio e si esplicita in questo suo punteggiare le tele con volti-ritratto che fan capolino fra gli spazi lasciati liberi tra le figure in primo piano (si veda anche il telero dell'altare di Santa Fosca di Torcello).

(40) Si avverte lo scarto notevole di qualità fra la rappresentazione diretta della singola individualità ripresa nella immediatezza del reale, e quell'altra d'insieme, frammentaria, frutto di una eccessiva elaborazione intellettualistica generante artificio e di scarso valore creativo: da una parte il tentativo spontaneo di sperimentare un tocco pittorico in chiave naturalistica, dall'altra la scena orchestrata nell'ottica conservatrice tardomanieristica.

(41) È il Cicogna (*Delle iscrizioni veneziane*, Venezia 1834, vol. IV, pp. 270 e 354, nota 277; pp. 402-403 con l'epigrafe n. 2; p. 404 con l'epigrafe n. 3), a rilevare la firma dell'artista composta dalle sigle I.M.V.F., scolpite sul busto del doge Memmo; gli sfugge, come al resto della critica, quella del busto del doge Sebastiano Ziani.

(42) A. VENTURI, *Storia...*, cit., p. 268.

(43) Che traspare nel ritratto di Tommaso Contarini, cfr. F. CESSI, *Alessandro...*, cit., II parte, pp. 473-474.

(44) Cfr. nota 6. VENEZIA, ARCHIVIO PARROCCHIALE SANTA MARIA ZOBENIGO (=A.M.Z.), *Libro de' Morti 1570-1643*, alla lettera "G" si legge: "*Signor Giulio dal Moro scultor et Pittor del quondam Zanbattista d'anni /57/ visitado dal eccelentissimo Tiretti*". Da segnalare inoltre il testamento del 14 settembre 1612 di Filena Giancarli, consorte di Giulio dal Moro, dove precisa di abitare: "*.. sopra il campo di S. Anzolo...*" (cfr. A.S.V., *Atti notaio F. Beaciani*, b. 85, c.56 e c.58).

(45) A.M.Z., *Libro cassa. Dal Processo degli interessi del Capitolo con la Scola del Santissimo Sacramento*, b.22 f.2 n.144, c.2; alle date 9 maggio 1604 e 28 marzo 1611 Giulio dal Moro viene citato quale gastaldo della Scuola del Santissimo.

18. GIULIO DAL MORO, *CRISTO MORTO SORRETTO DA UN ANGELO*. Venezia, Santo Stefano.