

PIANTE SECENTESCHE DI SPALATO E DI ZARA SULLA CHIESA VENEZIANA DI SANTA MARIA DEL GIGLIO

Giuseppe Maria Pilo

UDK 73.034.7 (450.34 Venecija) "16"
Izvorni znanstveni rad
Giuseppe Maria Pilo
Udine, Università degli Studi

U tekstu autor analizira pročelje crkve S. Maria del Giglio u Veneciji, iznosi se tok njene gradnje, navode izvori i utvrđuju naručitelji. Posebno se određuje doprinos Antonija Barbara, visokog mletačkog dužnosnika iz 17. stoljeća, po čijoj je oporuci 1670. godine njezino pročelje zamišljeno kao apoteoza njega i njegove obitelji. U podanku pročelja su prikazani reljefi gradova Zadra, Candije, Padove, Rima, Krfa i Splita. Na pročelju rade arhitekti Giuseppe Benoni i Giuseppe Sardi.

La chiesa veneziana di Santa Maria del Giglio, che prende nome dal fiore recato alla Vergine Annunciata dall'arcangelo Gabriele, ha origini molto antiche. La prima fabbrica, probabilmente un sacello, sarebbe stata fondata nel IX secolo da una famiglia Jubanico, donde il nome *Zobenigo* che costituisce il suo appellativo popolare;¹ distrutta dall'incendio seguito all'insurrezione contro il doge Pietro Candiano IV nel 976 e riedificata, fu nuovamente distrutta da incendio nel 1106 e nuovamente ricostruita, permanendo nelle forme assunte nel XII secolo, con notevoli integrazioni,² fino alla seconda metà del Seicento, quando fu radicalmente rinnovata per volontà testamentaria di Antonio Barbaro, morto nel 1679, al cospicuo legato del quale, 50.000 ducati, si deve in particolare l'erezione della facciata attualmente esistente.

¹ Per questa e altre notizie di carattere generale si vedano: *G. Bianchini*, La chiesa di Santa Maria Zobenigo, Venezia 1895; *G. Lorenzetti*, Venezia e il suo estuario, Milano 1926, ed. cit. Roma 1956, pp. 515-516; *M. Brunetti*, Santa Maria del Giglio vulgo Zobenigo nell'Arte e nella Storia, Venezia 1952.

² Una cospicua addizione al patrimonio artistico della chiesa si ebbe poco oltre la metà del XVI secolo per l'iniziativa del procuratore Giulio Contarini cui si deve la commissione a Jacopo Tintoretto, il 20 aprile 1552, delle portelle del nuovo organo, recanti, all'esterno, la Conversione di san Paolo, perduta e, all'interno, le due tele esistenti recanti, alla sinistra, Gli evangelisti

Marco e Giovanni, alla destra Gli evangelisti Luca e Matteo. Sul compenso consueto di venti ducati il pittore ricevette un acconto di quattro ducati al momento della stipulazione del contratto e un altro di sei il 18 ottobre successivo. Poiché evidentemente era inadempiente nella consegna e ciò provocava rimostranze del committente, il 6 marzo 1557 il Tintoretto, con una nuova scrittura, s'obbligava a consegnare i dipinti finiti il 22 successivo, vale a dire in tempo affinché fossero collocati sull'organo il 25 marzo, festa dell'Annunciazione eponima della chiesa; in caso d'inadempienza, si impegnava a restituire tutti i denari ricevuti, a perdere "la factura che fino a quel tempo lui avesse fatto sopra dite portele et pagar ducati 25 del suo per poterle far finir a sue spese". (Archivi Storico della Curia Patriarcale, Venezia, Parrocchia di Santa Maria del Giglio, Serie Fabbrica della chiesa, fascicolo 1, Scritture per far l'organo et aggiustarlo della chiesa di S.^{ta} M.^a Zob.^o negli'anni 1552-1557-1662-1643-1668, documento 5; ora in *G. Lorenzetti*, Una nuova data sicura nella cronologia tintoretiana, in "Ateneo Veneto" XVI, 1938, nn. 3-4, pp. 128-139; e cfr. anche: *M. Brunetti*, op. cit. 1952, pp. 15 segg.).

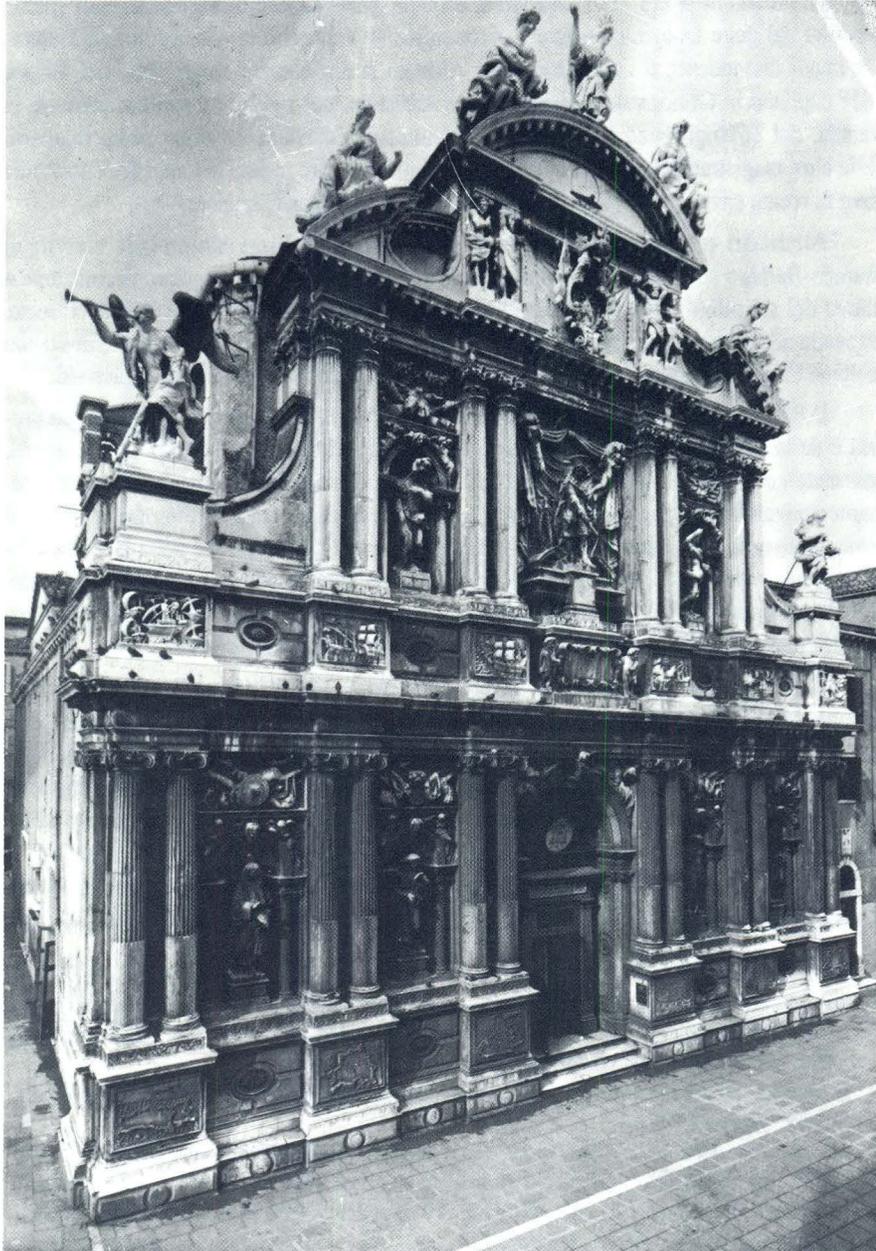
Paola Rossi (*R. Pallucchini, P. Rossi*, Tintoretto. Le opere sacre e profane, Milano 1982, I pp. 166 segg.) ha creduto di poter proporre una lettura "3" - anziché "7" - dell'ultima cifra della data, che risulterebbe, in tal caso, 1553: secondo la studiosa "Questa concorderebbe più del 1557 con lo stile dei due dipinti dal cromatismo spento e paralleli nel rinterzarsi della componente plastica del linguaggio dell'artista alle tele per il Magistrato del Sale ai Camerlenghi" come è noto documentate del 1552.

La data recata dal documento è inequivocabilmente "1557 adi 6 marzo"; la lettura "7" è l'unica scientificamente, paleograficamente, corretta: come conferma ogni ulteriore ricognizione sull'originale e confronto con campioni di grafia dell'epoca. Ciò vale sul piano oggettivo.

Come aveva ben veduto il Lorenzetti, si era e si è pertanto in possesso di una nuova data sicura per la cronologia del Tintoretto; ciò che appare tanto più prezioso se rapportato, com'è giusto, alla cronologia del sesto decennio, troppo generosamente di recente sovraffollato e, per converso, carente di punti fermi. Le forti componenti plastica, e dinamica, ch'è determinante nelle tele di Santa Maria del Giglio, esaltate dalle incidenze di lume nelle aureole, sulle carni, sui crinali delle pieghe delle vesti risultanti da un tessuto cromatico corposo e tostato, discostano sensibilmente il risultato acquisito da questi dipinti da quello elegantemente misurato, manieristico, delle tele del 1552 per il Magistrato del Sale; per assimilarsi invece a opere non per caso solitamente riferite agli ultimi anni del sesto decennio, o anche meglio a essi assicurati da dati certi, com'è il caso dell'Ultima cena già a San Felice ora a Parigi, Saint-François Xavier, od della Probatica piscina della chiesa di San Rocco, entrambe opere documentate del 1559.

Altri doni importanti alla chiesa furono successivamente recati. Da monsignor Andrea De Episcopis (Vescovi): Abramo misura e partisce il mondo di Antonio Zanchi, l'Adorazione dei magi di Pietro della Vecchia, la Madonna col Bambino e san Giovannino di Rubens (Catastico B - anno 1672 - pacco 33/2; per cui si vedano: *G. M. Pilo*, in Aa. Vv. Pietro Paolo Rubens (1577-1640), catalogo della mostra di Padova, Roma e Milano, Roma 1990, p. 122 scheda n. 42; id., Rubens e l'eredità veneta, Roma 1990, pp. 78, 90-93; *G. Bortolan*, Il Rubens della chiesa di Santa Maria del Giglio a Venezia, in "Arte Documento" 4, 1990, pp. 121-122). Di altri incrementi all'arredo, oltre all'erezione della facciata, dovuti alla munificenza del Barbaro ed eredi nell'ultimo quarto del Seicento si vedrà in appresso.

Nel 1755 Vincenzo detto Sebastiano Pisani e il fratello Vincenzo III detto Marco Andrea donarono i quattordici noti dipinti corrispondenti alle stazioni della Via Crucis, dagli stessi commessi ai sette più rappresentativi petit-mâtres dell'epoca: lo Zugno, il Crosato, Domenico Maggiotto, il Fontebasso, l'Angeli, Gaspare Diziani, Jacopo Marieschi (il documento relativo fu pubblicato da *G. Bianchini*, op. cit. 1895, p. 12; e cfr. per questo, anche per la trascrizione grafi-



Giuseppe Sardi, Facciata della chiesa di Santa Maria del Giglio, 1678-1680. Venezia

Antonio Barbaro apparteneva a una famiglia passata da Roma nell'Istria, poi a

Trieste e da ultimo a Venezia fin dall'864; il suo *cognomen* si attribuisce a un fatto d'arme che vide protagonista nel 1121 un Marco, il quale, provveditore in Terrasanta dell'armata condotta dal doge Domenico Michiel, riconquistò ai Veneziani il vessillo di San Marco.³ Fra i suoi discendenti, il capitano da mar Antonio si distinse per essere stato nel 1655 e 1656 capitano in Golfo, vale a dire nel mare Adriatico, nel 1667 provveditore generale in Candia, dal 1670 provveditore generale in Dalmazia ed Albania;⁴ dopo avere ricoperto varie altre magistrature e uffici civili, fu infine ambasciatore presso la Santa Sede in Roma dove fu creato cavaliere da Innocenzo XI. Morì monaco a San Clemente.⁵

Altrettanti echi memorativi delle successive tappe del servizio militare e civile di Antonio Barbaro sono nelle sei piante di città che costituiscono la singolare decorazione a rilievo dei sei plinti del primo ordine binato della facciata, in ciò, come in tutto il resto, seguendo alla lettera il dettato testamentario del Barbaro: "Nelli guariselli da basso dovranno scolpirsi *Candia, Corfù, Spalato, Zara, Padova et Roma*. Tra li colonnati trofei guerrieri."

Il Barbaro aveva di fatto concepito la facciata della chiesa come un'apoteosi sua propria e della sua famiglia. Nel testamento e nei codicilli del 9 e 12 ottobre 1678, aperti, *praesente cadavere*, l'anno successivo,⁶ corredati da un disegno che ne forma parte integrante convalidato di pugno del testatore - "Antonio Barbaro cavalier affermo et voglio il presente disegno" - il Barbaro dettava precise condizioni per l'erezione della facciata, prefigurandone ogni tematica; all'esecuzione delle quali, evidentemente, vincolava il legato. Alle "condizioni" ivi "infrascritte" la realizzazione puntualmente s'attenne; tal che la lettura della facciata e del dettato testamentario negli esiti di fatto coincidono.

Il documento s'apre bensì con la formula d'uso "... Ad honorem Dei et Beatissimae Virginis Mariae et omniorum sanctorum"; ma "prima" delle "infrascritte condizioni" dettate dal patrizio è che a sovrastare e coronare il tutto, in capo al frontone curvilineo del fastigio, figurì "la statua della *Gloria* con i suoi significati". Sotto di essa, sul frontone medesimo e sul timpano curvilineo spezzato che lo sottende, le statue allegoriche delle quattro virtù cardinali: Prudenza, Giustizia, Fortezza, Temperanza. In mezzo a queste, al centro del coronamento, l'arma della famiglia con corona, trofei e drappo. Questa sovrastà, in perpendicolare, al centro del secondo ordine binato composito, di otto colonne, la statua

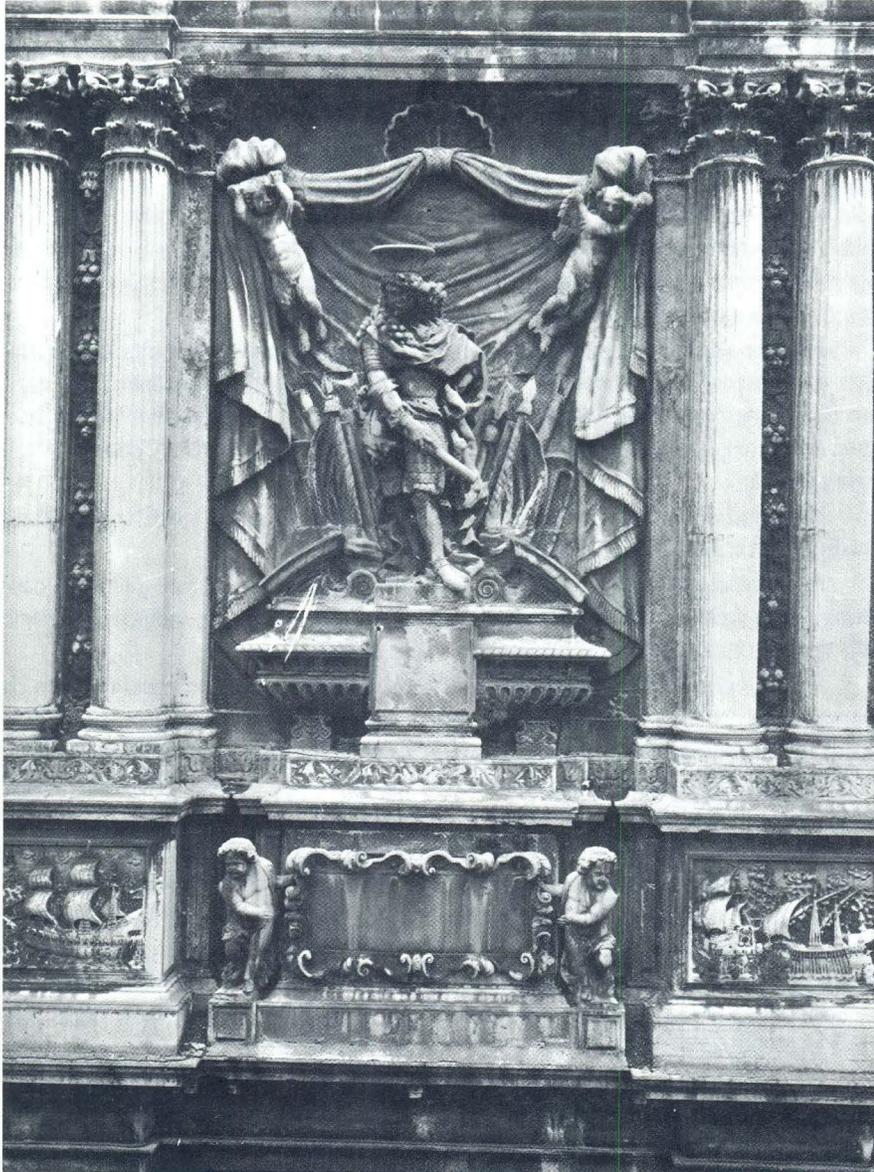
ca che contribuì a render nota quella serie antologica: *G. M. Pilo*, La "Via Crucis" del Wagner, in "Emporium", 1958, genn., pp. 13-16; Id., Sebastiano Ricci e la pittura veneziana del Settecento, Pordenone 1976, p. 148; Id., Giovan Battista Crosato, in Aa. Vv., Pittura veneta del '600 e '700, Padova 1986, pp. 29 segg.).

³ *G. Tassini*, curiosità veneziane, Venezia 1863, ed. cit. con introduzione, revisione e note di L. Moretti, Venezia 1970, p. 56.

⁴ Si vedano per questo: *L. Fondra*, Istoria della insigne reliquia di san Simeone profeta che si venera in Zara scritta nel XVII secolo ed ora per la prima volta pubblicata con annotazioni e aggiunte, Zara 1855, pp. 286 segg.; *G. Novak*, Povijest Splita, Split 1961, II pp. 164 segg., 207.

⁵ Barbaro, Genealogie. Venezia, Museo Correr.

⁶ Archivio di Stato, Venezia, Sezione notarile, Atti notaio Demonico Garzoni Paolini, busta 487 n. 48 (ora in: *M. Brunetti*, op. cit. 1952, Appendice pp. 34-36).



Giuseppe Sardi e collaboratori, Facciata della chiesa di Santa Maria del Giglio, 1678-1680, particolare: monumento al capitano da mar Antonio Barbaro

di “Sua Eccellenza al naturale”, in abito generalizio, berettone in testa, spada, bastone di comando “et tutto armato”. Ai piedi della medesima, l’urna destinata a contenere il suo corpo. D’ambo i lati, due statue di figure stanti raffiguranti l’ *Onore* e la *Virtù* (*virtus*, nel senso di valore militare). Ai due estremi longitudinali, su due plinti oltre le volute che rac-

cordano i due ordini, le statue della *Fama*, a sinistra, e della *Sapienza*, a destra. Nei vani fra le colonne sovrastanti le nicchie arcuate, altorilievi recano trofei militari, marittimi e terrestri.

Sotto la statua di Antonio Barbaro una vasta cartella retta da due putti avrebbe dovuto recare un'iscrizione in onore del donatore medesimo, a discrezione dell' "herede" e dai "commissari di Sua Eccellenza"; la cartella rimase vacua dell'iscrizione - unico elemento delle volontà testamentarie non realizzato - perchè, evidentemente, né il parroco, ch'era il colto teologo don Alvise Baratti, né gli esecutori testamentari seppero o vollero trovare espressioni "stimate proprie" al merito del mecenate; l'affiancano, comunque, come da dettato, sei bassorilievi con galere, altre navi e trofei.

Nel primo ordine ogni elemento binato è intervallato da una nicchia arcuata sovrastata da un altorilievo con trofei; nelle quattro nicchie, le statue dei quattro fratelli del capitano da mar: nell'ordine, da sinistra, Giovan Maria Barbaro, savio agli ordini; Marino, senatore; Francesco, *legatus in classe* ossia provveditore nell'armata navale; Carlo, anch'egli savio agli ordini.

Nei plinti sottostanti, le sei piante di altrettante città: ancora nell'ordine, Zara, Candia, Padova, Roma, Corfù, Spalato.

Molte osservazioni sono state fatte, molte censure sono state mosse a una tale concezione della facciata di Santa Maria del Giglio: sul piano ideatico, indipendentemente dalla tipologia e dalla qualità architettonica e visiva della realizzazione.

Va detto che il Barbaro, e con lui i suoi esecutori, non si discostavano di molto da una tradizione che a Venezia risaliva nei secoli e s'era consolidata nel tempo. Nel 1542 la facciata della chiesa di Santa maria Formosa fu eretta in onore del capitano vincenzo Cappello, vincitore dei Turchi, fregiandosi della statua del condottiero, morto l'anno precedente, opera di Domenico di Pietro Grazioli da Salò. Domenico da Salò era un buon seguace di Jacopo Sansovino. Nel 1554 il Sansovino medesimo colloca la statua bronzea del medico e umanista ravennate Tommaso Rangone, iscritta in un grande arco trionfale, sopra la porta della chiesa di San Giuliano, allora rifabbricata a spese del personaggio medesimo. Quasi un secolo più tardi, circa il 1640, Baldassare Longhena inserisce nella facciata della chiesa di Santa Giustina i sarcofagi dei Soranzo, finanziatori dell'edificio. Un trentennio e più dopo, ancora il Longhena e i suoi collaboratori fanno della facciata della chiesa dell'Ospedale di Santa Maria dei Derelitti (1670-1674). - l'Ospedale dei Santi Giovanni e Paolo, l'Ospedaletto *tout-court* - una edificante metafora della gratificazione che può derivare dall'esercizio caritativo dell'assistenza pubblica coniugato all'iniziativa imprenditoriale; il mecenate, che aveva voluto essere sepolto a San Salvador, sua chiesa parrocchiale, era in tal caso il pio mercante Bartolomeo Cargnoni, merciaio "all'insegna dello struzzo", per molti anni "governatore" dell'Ospedaletto e, in più tempi fino alle ultime volontà testamentarie, generoso benefattore di quell'istituto.⁷

Ciò che valeva per la nobiltà valeva anche per i nuovi ceti emergenti, artigiani e mercantili, in una parola "borghesi"; e valeva per ogni attività in cui l'uomo si fosse distinto: militare o civile, culturale, imprenditoriale o caritativa.

⁷ Su queste circostanze si veda: *G. M. Pilo, La chiesa dello 'Spedaletto' in Venezia, Venezia e Udine 1985, pp. 28-32, 68.*

Il risultato, com'era nelle intenzioni, è quello di un sontuoso apparato allegorico celebrativo; qualcosa di affine agli "apparati" effimeri che per consuetudine a lungo risalente si allestivano in occasione di ingressi solenni, nozze, funerali.

A differenza di tali apparati costruiti solitamente con materiali deperibili, legno, carta e tela dipinte, perchè destinati a celebrare occasioni limitate nel tempo, questi edifici sono "monumenti" destinati a consegnare in modo perenne alla memoria del futuro le virtù morali e civili delle persone che così si son volute onorare. Anche in questo, per quanto riguarda Santa Maria del Giglio il dettato testamentario è specificamente preciso; e la realizzazione conforme: "La sudetta opera dovrà esser fatta tutta di pietra da Rovigno...", eccettuate la statua del committente, con la relativa nicchia, l'urna e quant'altro a essa pertinente, e le quattro statue dei fratelli, che "dovranno essere" - e sono - "di marmo di Carrara".

La statua di Antonio Barbaro, essa sola, è probabilmente opera di Giusto Le Court; perchè lo scultore fiammingo morì egli stesso nel 1679, l'anno della morte del capitano da mar;⁸ Le altre, di suoi collaboratori o di altri artisti, come Arrigo Mayring, attivo all'interno della chiesa⁹ e anche altrove compresente in fabbriche di Giuseppe Sardi.¹⁰

Giuseppe Sardi fu il progettista e realizzatore di Santa Maria del Giglio, che, fatto inconsueto in un manufatto edilizio, "firmò" la chiesa. A sinistra in alto di chi guarda la facciata, sul voltatesta del plinto, forse non per caso, che regge l'allegoria alata della Fama, reca l'iscrizione: "IOSEPH SARDI/ARCHITECTVS"; sulla fronte del plinto medesimo si legge: "MDCLXXVIII/INCOEPTVM"; sull'omologo all'estremità destra: "MDCLXXX/ABSOLVTVM".¹¹

La precisazione cronologica è importante, perchè viene a dirimere una annosa questione sorta in ordine alla paternità progettuale ed esecutiva dell'edificio; meglio, a sgombrare il campo financo da ipotesi mediatrici che al proposito erano state tentate.

Nel 1683 Domenico Martinelli nel suo *Ritratto di Venetia* pubblicato l'anno successivo dà notizia del rifacimento della chiesa ("Ultimamente dall'anno 1680 fin'al presente

⁸ Si vedano per questo: *N. Ivanoff*, Monsù Giusto e altri collaboratori del Longhena, in "Arte Veneta" II, 1948, pp. 115-126; *M. Brunetti*, op. cit., 1952, p. 27 n 1.

⁹ Gli appartengono le due statue dell'Arcangelo Gabrielle e della Vergine annunciata che affiancano l'altar maggiore; cfr. per questo: *G. Lorenzetti*, op. cit., ed. cit., p. 516; e in generale sul Mayring: *N. Ivanoff*, Monsù Giusto cit., 1948, p. 123 n 3.

¹⁰ È opera documentata del Mayring l'Estasi di Santa Teresa (1697) nella chiesa degli Scalzi; il contratto che lo documenta è pubblicato da *L. Ferrari*, I Carmelitani scalzi a Venezia, Venezia 1882, p. 24; e cfr. *N. Ivanoff*, Monsù Giusto cit., 1948, ibd.

¹¹ Le iscrizioni furono rilevate e trascritte *G. A. Moschini* (Guida per la città di Venezia, Venezia 1815, p. 609) con molti errori: "Vi è scolpito infatti da una parte: Joseph Sardi architectus. MDCLXXX incoeptum, e dall'altra MDLXXXIII absolutum"; si direbbe che l'erudito abbia seguito, in parte, le indicazioni cronologiche del *D. Martinelli* (Il Ritratto di Venezia, Venezia 1684, p. 261); ma vedasi peraltro, al proposito, la nota seguente, che dà bensì il rifacimento iniziato nel 1680 ma ancora in corso nel 1683. Dalla segnalazione delle iscrizioni il Moschini trae motivo per una delle censure di cui fu prodigo nei confronti della facciata della chiesa e dell'architetto; ma si veda, per questo, il testo più sotto.

1683 (...) è stata rinnovata da fondamenti, beneficata e nobilitata in modo che sarà una delle più cospicue della Città.”¹² Seguita segnalando le nobili famiglie che hanno concorso alla spesa: Barbarigo, Morosini, Gritti, Pisani, Fini, Moretta, Lavezzara; sottolinea la rilevanza della facciata (“stimata tra l’altre la più riguardevole”) per la bellezza della concezione, la ricchezza dei materiali impiegati, la qualità dei rilievi e delle statue a tutt’altro che, nell’attestare il merito alla munificenza del “Cavallier Antonio Barbaro, che dopo aver fatto l’Ambasciaria di Roma, morse l’anno 1679”, ne attribuisce l’erezione “sul modello di Gioseffo Benoni celebre Architetto”.¹³

Come si sa, nel 1677 il Benoni aveva vinto, sul Cominelli, il Longhena e il Sardi, il concorso per l’edificazione della Dogana da mar; ed era impegnato in quell’opera quando venne chiamato a Udine per la rifabbrica del Monte di Pietà.¹⁴ Poiché stupisce che una fonte, qual è il Martinelli, solitamente bene informata, sia incorso in un errore, e tantopiù trattandosi di materia, a suo dire, occorrente mentr’egli scriveva (“*al presente 1683*”), si è ipotizzato che il Benoni abbia in effetti redatto un progetto “di massima” e che, essendo questi morto nel 1684, l’opera sia stata poi compiuta dal Sardi; e che questi abbia quindi voluto, con l’iscrizione che vistosamente - e inconsuetamente - ne rivendica la paternità, tagliar corto a ogni illazione.¹⁵

L’iscrizione nel plinto a destra della facciata, che ne attesta il compimento nel 1680, sembra togliere di mezzo ogni dubbio: non c’era motivo che il Sardi, presunto successore nell’opera, vi fosse subentrato, e l’avesse portata a termine, quattro anni prima che il Benoni morisse.

V’è di più, perchè il testamento di Antonio Barbaro attesta implicitamente, ma senza possibilità di equivoci, la paternità progettuale del Sardi là dove, nel dare disposizioni circa l’esecuzione dei due altari previsti, fa riferimento a quelli di San Lazzaro dei Mendicanti (“Li due altari dovranno esser simili et [illeggibile] a quelli degli Mendicanti...”):¹⁶ un riferimento che ha pieno senso atteso che il destinatario progettista sia l’architetto ticinese, in effetti succeduto al padre, Antonio Sardi, nella fabbrica dei Mendicanti, nel 1664;¹⁷ e punto ne avrebbe se riferito invece al Benoni o chi altro.

¹² D. Martinelli, Il Ritratto cit., 1684, p. 26.

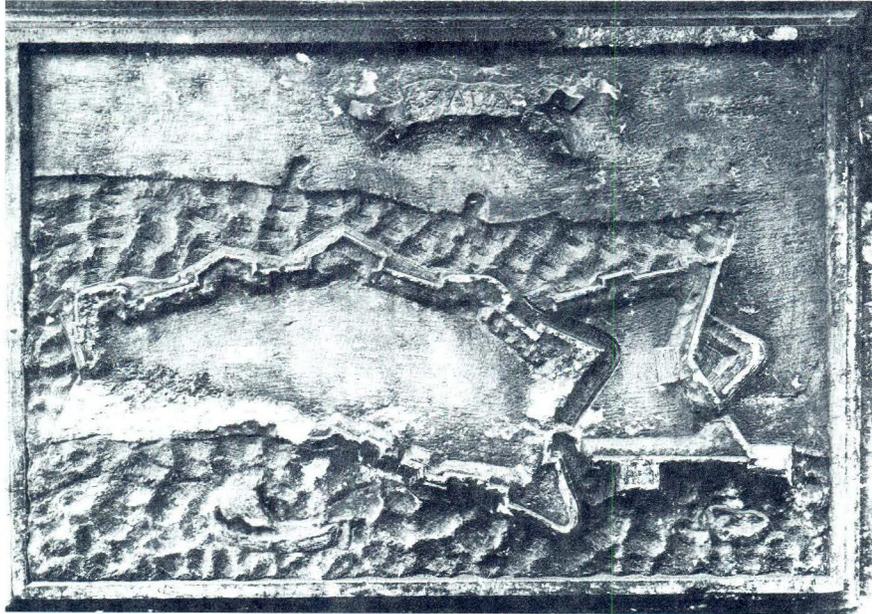
¹³ D. Martinelli, Il Ritratto cit. 1684, p. 27; l’attribuzione della facciata al Benoni, presumibilmente sulla traccia del Martinelli, è ripercossa nel Forestiere illuminato edito dall’Albrizzi nel 1740, p. 54, che però, a differenza del Martinelli, limita il tempo del restauro al 1680. Sostiene la paternità del Benoni N. Ivanoff, Monsù Giusto cit. 1948, p. 122.

¹⁴ Si veda, su queste circostanze, G. M. Pilo, Strutture di potere e la nobiltà feudale in Friuli: la loro immagine nell’arte, in Strutture di potere e ceti dirigenti in Friuli nel secolo XVII, Udine 1987, pp. 122-123. A p. 122, per un errore materiale di trascrizione, del Benoni (Trieste 1618-Venezia 1684), si legge “trentino” anziché “triestino di nascita”.

¹⁵ È questa la tesi di M. Brunetti, S. Maria del Giglio... cit. 1952, p. 23 n 3.

¹⁶ ASV, Sezione Notarile, Atti notaio Domenico Garzoni Paolini, busta 487 n. 48; ora in: M. Brunetti, op. cit. 1952, Appendice p. 23. I due altari voluti dal Barbaro a Santa Maria del Giglio sono i due primi a sinistra e a destra entrando, recanti rispettivamente le pale di Antonio Zanchi con il Martirio di sant’Antonio prete, e di Johann Carl Loth con il Martirio di sant’Eugenio.

¹⁷ Si veda per questo: M. Colusso, Antonio Sardi architetto ticinese del Seicento, in “Atti



Giuseppe Sardi e collaboratori, Facciata della chiesa di Santa Maria del Giglio, 1678-1680, particolare: pianta della città di Zara

Un'affinità assai stretta correla la facciata di Santa Maria del Giglio con la coeva di Santa Maria di Nazareth, la chiesa degli Scalzi, finanziata da Girolamo Cavazza e terminata da Giuseppe Sardi nel 1680.

In entrambe è forse qualche eco dell'architettura romana fra manierismo e barocco, dal Soria specialmente, e risalendo fino ai modelli del Vignola e del Della Porta; in entrambe identici sono i partii e i moduli colonnari adottati, identico il rapporto fra i due ordini e fra loro e il coronamento; analoga, soprattutto, l'espressione che ne promana del temperamento artistico del Sardi, bilanciato fra riprese di motivi 'classici' e un moderato movimento barocco. A Santa Maria del Giglio questo subisce una forte accelerazione al centro, sopra il portale, in corrispondenza con l'apparire, altamente scenografico e teatrale, della figura del protagonista e di ciò che l'accompagna, l'effettivo committente dell'opera; con ripercussioni notevoli di luce/ombra, vale a dire di 'colore', nell'ordine inferiore.

Tutto ciò si deve alla volontà autocelebrativa del Barbaro e all'interpretazione congrua che ne offrì il Sardi; e, mutata in senso radicalmente opposto la temperie del gusto, diede luogo alle ben note aspre censure di G. A. Moschini per quel "tanto tritume" che "fe' gettare orribilmente alla famiglia Barbaro il danaro che dovette costarle".¹⁸ A ben

dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", tomo CXXXVIII, 1979-80, pp. 229, 230; e ancora: *G. M. Pilo*, Per Antonio Sardi, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Elena Bassi*, venezia 1992.

¹⁸ *D. Martinelli*, *Il Ritratto cit.*, 1684, p. 279.

guardare, l'erudito neoclassico leva il suo biasimo sia nei confronti dell'espressione visiva sia delle tematiche - i 'contenuti' - e della iattanza con la quale a veder suo, par di capire, ne facevano esibizione tanto la committenza che l'architetto; né, al fondo, poteva essere diversamente, essendo l'una componente conforme e congrua alle altre sottese: biasima dunque il Sardi che "negli angoli laterali dell'architrave della facciata (...) volle farci sapere, ch'egli è stato quell'architetto, il quale fé gettare orribilmente etc."; si stupisce che nelle nicchie trovino posto "in luogo di santi" "statue che rappresentano le immagini di cinque personaggi della ricordata famiglia Barbaro"; non comprende il senso delle piante delle città scolpite nello stilobate: perchè del tutto gli sfugge il significato di globale unità dello spirito di servizio allo Stato che comportava forti implicazioni etiche e, agli occhi della società veneziana dell'antica Repubblica, soprintendeva a ogni sfera dell'operare dell'uomo; così che doveva risultare facilmente accessibile alla gente, ed esemplarmente edificante, il significato di una messinscena del genere.¹⁹

In quest'ottica, la presenza sullo stilobate di Santa Maria del Giglio delle piante delle città in cui il committente aveva reso servizio è un motivo non solo di viva originalità visiva, ma altresì di grande pregnanza e coerenza civile.

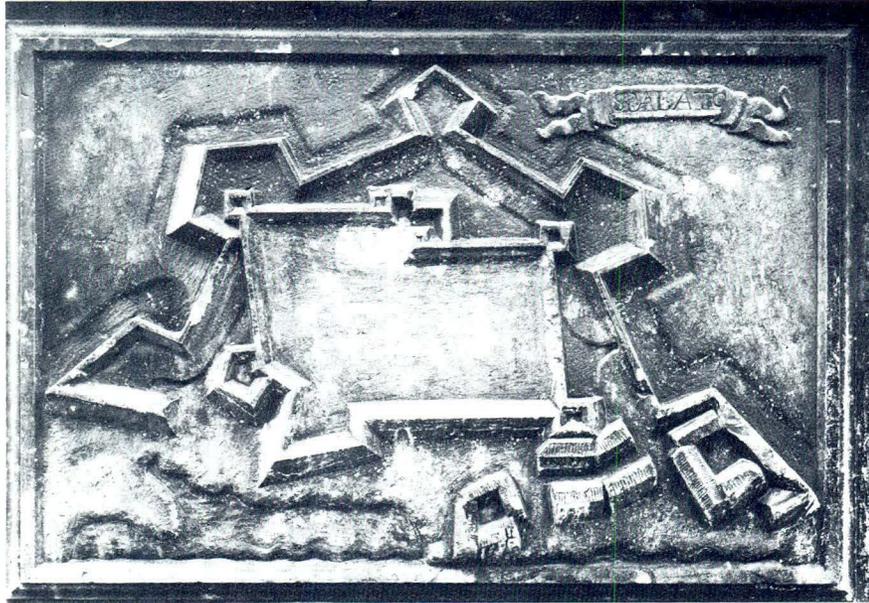
Esse hanno tra gli altri il pregio di documentare lo stato urbanistico di quei centri storici nell'ultimo quarto del diciassettesimo secolo: come fan fede le piante di Roma, di tutte, per evidenti ragioni, la più articolata, recante particolari 'descrittivi' non solo dei monumenti più insigni ma di interi quartieri urbani; e di Spalato, con la duplice cinta di mura, quella 'interna' relativa al palazzo di Diocleziano, rinforzata dai Veneziani, e quella 'esterna' da essi edificata fra Quattro e Seicento. Quest'ultima s'interrompeva sul lato meridionale, sicché dalla Porta Aenea - lo si legge chiaramente nella pianta - ancora all'epoca si accedeva direttante agli imbarcaderi sul mare.

Quella simbiosi storica unica al mondo che il Palazzo di Diocleziano forma con Spalato emerge dalla pianta di Santa Maria del Giglio con tutta evidenza. È una simbiosi che fece di Spalato nei secoli un centro irradiante cultura. Besti pensare a quel "frontespizio" di rara grandezza di concezione e di superba chiarezza nella realizzazione architettonica che è il lato breve, centrale, del peristilio.

La sua spettacolare imponenza, nella semplicità dei mezzi impiegati con l'uso costante della pietra calcarea di Brazza, l'isola antistante la città, esercitò un'impressione anorme specie nel Quattrocento. L'ingegno e la fantasia di Leon Battista Alberti e di Luciano Laurana ne subirono il fascino. Il primo, fin da suo esordio nella sistemazione del San Francesco (il tempio Malatestiano) di Rimini (1447) e poi, con anche più stringente

¹⁹ G. A. Moschini, Guida ... cit., 1815, pp. 609 segg.

L'Autore ringrazia quanti gli sono stati di aiuto in questo lavoro. In particolare, per indispensabili ausilii archivistici e bibliografici: monsignor Gino Bortolan, rettore di Santa Maria del Giglio, direttore del Museo Diocesano d'Arte Sacra Santa Apollonia, di Venezia; Youri Bouloz e Gabriele Mazzucco, dell'Archivio Patriarcale di Venezia; Clizia Benedettelli Nalin; Tullio Vallery, cancelliere della Scuola Dalmata dei Santi Giorgio e Trifone, di Venezia. Ringrazia ancora per suggerimenti, consigli e ogni preziosi, marilede Pilo di Prampero, Pierangela Quaja, Grazia Maria Varrica.



Giuseppe Sardi e collaboratori, Facciata della chiesa di Santa Maria del Giglio, 1678-1680, particolare: pianta della città di Spalato

adesione, nel San Sebastiano di Mantova (1460); il secondo offrendo del palazzo di Spalato un'interpretazione grandiosa quanto originale nel Palazzo Ducale di Urbino, cominciato a far tempo dal 1468. Non era che l'inizio di un'immensa fortuna. Dopo l'Alberti e il Laurana guardarono a quelle insigne vestigia e le presero a modello alcuni fra i maggiori architetti italiani del secondo Quattrocento e del Cinquecento: da Francesco di Giorgio Martini al Bramante, a Raffaello; da Giulio Romano al Serlio e ad Andrea Palladio. Il Laurana, in particolare, forse nativo di Zara, conobbe certamente il Palazzo di Spalato - il "Palazzo" per antonomasia, per gli architetti italiani del Rinascimento - assai presto; vi si ispirò nel profondo a Urbino, creandovi quella meraviglia che Baldassar Castiglione definì, una volta per tutte, "una città in forma di palazzo". La suggestione che derivò dal Palazzo di Diocleziano a Spalato si esprime nella chiarezza della definizione dei volumi e delle superfici; ma anche, e soprattutto, nella globalità della concezione spaziale.

Spalato era veneziana dal 1420; tale sarebbe rimasta fino al 1797. Ciò favorì un'osmosi attiva e costante fra le due sponde dell'Adriatico; oltre alle opere del Laurana, basterebbe ricordare per questo, nel Quattrocento, le presenze e l'attività di Giorgio Orsini da Sebenico nelle Marche. Era un flusso continuo - e unificante - d'arte e di cultura, segno di realtà che hanno lasciato conseguenze storiche.

Quanto a Zara, la città era appartenuta a Venezia dal 1107 a opera di Ordelauffo Falier; poi dal 1202, quando Enrico Dandolo la riprese nel corso di una campana di "bonificia" dell'Adriatico fino al canale d'Otranto, nelle more dell'inizio della quarta crociata.

La simbiosi fu definitiva dal 1409; da allora la città divenne la capitale dei domini dalmati della Serenissima e tale rimase fino al 1797, poderosa roccaforte a difesa dai Turchi. La cinta muraria, quale nitidamente appare nella pianta di Santa Maria del Giglio, circoscrive l'intero centro storico, coincidente con il piano urbanistico romano e con il promontorio stesso su cui la città è insediata.

RELJEFNI TLOCRTI SPLITA I ZADRA NA PROČELJU CRKVE
S. MARIA DEL GIGLIO U VENECIJI

Giuseppe Maria Pilo

Crkvu S. Maria del Giglio u Veneciji podigla je u 9. stoljeću obitelj Jubanico-Zudenigo, po čemu je i dobila ime. Obnovljena je u 10. i 12. stoljeću, a današnji oblik poprimila je u drugoj polovini 17. stoljeća oporukom Antonija Barbara (1679.). Njegova obitelj potječe iz Rima, odakle se naselila u Istri i Trstu, a od 846. u Veneciji. Antonio Barbaro bio je 1655. i 1656. zapovjednik Jadrana (capitano di Golfo), 1667. generalni providur u Candiji, a 1670. na istoj je funkciji u Dalmaciji i Albaniji te konačno mletački poklisar u Vatikanu. Umro je kao redovnik, a u svojoj oporuci od 12. X 1670. godine odredio je da se obnovi glavno pročelje crkve S. Maria del Giglio. Pročelje je zamišljeno i realizirano kao apoteoza njega i njegove obitelji. Na nacrtu je predviđeno postavljanje njegova lika i urne te likova njegove četvore braće uz kipove svih kreposti. Na podanku pročelja izvana postavio je u visokom reljefu tlocrte gradova Zadra, Candije, Padove, Rima, Krfa i Splita. Za izradu reljefa upotrebit će se kamen iz Rovinja, dok će njegov kip, urna i likovi braće biti irađeni od kararskog mramora. Natpis na pročelju crkve glasi:

IOSEPH SARDI ARCHITECTVS

MDCLXXVIII INCOEPTVM

MDCLXXX ABSOLVTVM

Domenico Martinelli u knjizi "Ritratto di Venezia" 1683. godine spominje da je pročelje crkve S. Maria del Giglio rađeno po modelu Giuseppea Benonija. Kako je on umro 1684. godine, sigurno je da ga je na tom poslu zamijenio Giuseppe Sardi. Reljefi gradova na pročelju crkve prikazuju njihove urbanističke obrise u drugoj polovini 17. stoljeća.