

Damir Tulić

Alcune proposte per il catalogo giovanile di Giovanni Bonazza a Capodistria, Venezia e Padova e annotazioni per i suoi figli Francesco e Antonio

Damir Tulić
Odsjek za povijest umjetnosti
Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
Sveučilišna avenija 4
HR - 51 000 Rijeka

Izvorni znanstveni rad
Original scientific paper
Primljen / Received: 1. 7. 2015.
Prihvaćen / Accepted: 22. 7. 2015.
UDK: 73Bonazza, G.
73.034(450)7

Stylistic changes in a sculptor's oeuvre are simultaneously a challenge and a cause of dilemmas for researchers. This is particularly true when attempting to identify the early works of a sculptor while the influence of his teacher was still strong. This article focuses on the Venetian sculptor Giovanni Bonazza (Venice, 1654 – Padua, 1736) and attributes to him numerous new works both in marble and in wood, all of which are of uniform, high quality. Bonazza's teacher was the sculptor Michele Fabris, called l'Ongaro (Bratislava, c.1644 – Venice, 1684), to whom the author of the article attributes a marble statue of Our Lady of the Rosary on the island of San Servolo, in the Venetian lagoon, which has until now been ascribed to Bonazza. The marble bust of Giovanni Arsenio Priuli, the podestat of Koper, is also attributed to the earliest phase of Bonazza's work; it was set up on the façade of the Praetorian Palace at Koper in 1679. This bust is the earliest known portrait piece sculpted by the twenty-five-year old artist. The marble relief depicting the head of the Virgin, in the hospice of Santa Maria dei Derelitti, ought to be dated to the 1690s. The marble statue of the Virgin and Child located on the garden wall by the Ponte Trevisan bridge in Venice can be recognized as Bonazza's work from the early years of the eighteenth century and as an important link in the chronological chain of several similar statues he sculpted during his fruitful career. Bonazza is also the sculptor of the marble busts of the young St John and Mary from the library of the monastery of San Lazzaro on the island of San Lazzaro degli Armeni in the Venetian lagoon, but also the bust of Christ from the collection at Castel Thun in the Trentino-Alto Adige region; they can all be dated to the 1710s or the 1720s. The article pays special attention to a masterpiece which has not been identified as the work of Giovanni Bonazza until now: the processional wooden crucifix from the church of Sant'Andrea in Padua, which can be dated to the 1700s and which, therefore, precedes three other wooden crucifixes that have been identified as his. Another work attributed to Bonazza is a large wooden gloriole with clouds, cherubs and a putto, above the altar in the Giustachini chapel in the church of Santa Maria del Carmine at Padua. The article attributes two stone angels and a putto on the attic storey of the high altar in the church of Santa Caterina on the island of Mazzorbo in the Venetian lagoon to Giovanni's son Francesco Bonazza (Venice, c.1695 – 1770). Finally, Antonio Bonazza (Padua, 1698 – 1763), the most talented and well-known of Giovanni Bonazza's sons, is identified as the sculptor of the exceptionally beautiful marble tabernacle on the high altar of the parish church at Kali on the island of Ugljan. The sculptures which the author of the article attributes to the Bonazza family and to Giovanni Bonazza's teacher, l'Ongaro, demonstrate that the oeuvres of seventeenth- and eighteenth-century Venetian masters are far from being closed and that we are far from knowing the final the number of their works. Moreover, it has to be said that not much is known about Giovanni's works in wood which is why every new addition to his oeuvre with regard to this medium is important since it fills the gaps in a complex and stylistically varied production of this great Venetian sculptor.

Keywords: Venetian sculpture, seventeenth and eighteenth century, marble, wood, Michele Fabris l'Ongaro, Giovanni Bonazza, Francesco Bonazza, Antonio Bonazza, Venice, Padua, Koper, Ugljan

I cambiamenti di stile all'interno del catalogo di uno scultore costituiscono per gli studiosi sia una sfida che un motivo per affrontare nuove problematiche. Questo si verifica soprattutto per quanto attiene le ricerche e l'individuazione delle opere giovanili di un artista realizzate quando sono ancora chiaramente manifeste le influenze del maestro presso cui si è formato. Allo stesso modo, la

scarsa esperienza di un artista a inizio carriera per quanto riguarda la padronanza del mestiere, spesso impedisce di valorizzare compiutamente le sue opere. Nondimeno il concetto di opere giovanili nell'ambito dei cataloghi degli scultori attivi a Venezia nel Sei e Settecento va adottato con una certa prudenza. Per la maggior parte di questi artisti poche sono le notizie riguardanti i loro



1. Michele Fabris detto l'Ongaro, *Madonna del Rosario*, Isola di San Servolo, Venezia (referenza fotografica: MARIA AGNESE CHIARI MORETTO WIEL /nota 7/, 178.)

Michele Fabris known as l'Ongaro, Our Lady of the Rosary, San Servolo, Venice



2. Michele Fabris detto l'Ongaro, *Verità*, Cappella Vendramin, chiesa di San Pietro di Castello, Venezia (fotografia: D. Tulić)

Michele Fabris known as l'Ongaro, Truth, Cappella Vendramin, San Pietro di Castello, Venice

maestri e i loro alunnati, e ancora più scarse sono le informazioni sulle opere realizzate nel periodo in cui sono attivi già fuori dalla bottega come scultori “indipendenti”, ovvero nel corso del loro terzo e quarto decennio di vita. Per esempio, le prime opere certe di celebri scultori, quali Giuseppe Torretti (Venezia 1664 - 1743), Alvise Tagliapietra (Venezia 1670 - 1747), Antonio Tarsia (Venezia 1662 - 1739) o Bortolo Modolo (Venezia 1684 - 1771) risalgono al momento in cui hanno quasi già raggiunto la soglia dei quarant'anni. Pertanto la questione riguardo le loro opere giovanili resta tutt'ora aperta. In tal senso basti menzionare l'eterogeneità stilistica nel catalogo di Giuseppe Torretti se, per esempio, si confrontano le sue sculture raffiguranti *San Giacomo* e *Sant'Andrea* della chiesa veneziana di San Giorgio Maggiore in cui sono evidenti i forti influssi di Le Court con *l'Innocenza*, opera tarda e classicheggiante in Santa Maria del Carmine sempre a Venezia o con i suoi rilievi della Cappella Manin di Udine.

Fino a poco tempo fa anche il catalogo giovanile di Giovanni Bonazza (Venezia 1654 - Padova 1736) presentava la medesima situazione. Infatti per lungo tempo si è ritenuto che le due statue di *San Pietro* e di *San Paolo* realizzate nel 1682 per la facciata della parrocchiale di Fratta Polesine fossero le prime opere dell'artista.¹ Per tale motivo le peculiarità di stile di queste due sculture, come la voluminosità del drappeggio e il carattere espressivo dei volti dei santi, hanno indotto gli studiosi a evidenziare il determinante influsso di Giusto Le Court (Ypres 1627 - Venezia 1679), supposto maestro di Bonazza. Le ricerche effettuate da Simone Guerriero hanno dimostrato che le sculture in oggetto sono, invece, eccellenti opere di Giacomo Piazzetta, uno dei più valenti e più fedeli seguaci del grande artista fiammingo.² Lo studioso ha anche contribuito considerevolmente alla conoscenza dell'attività giovanile di Giovanni Bonazza, definendo il suo linguaggio stilistico nel corso degli ultimi due decen-



3. Giovanni Bonazza, *Madonna della Cintola*, chiesa parrocchiale, Gardigiano (referenza fotografica: Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Fondazione Giorgio Cini, Venezia)

Giovanni Bonazza, Our Lady of the Girdle, the parish church at Gardigiano

ni del Seicento. Finora la fonte più antica che menziona lo scultore è quella dei *Registri della Giustizia Vecchia*, in cui è annotato che nel 1684 Bonazza, all'età di trent'anni, chiude per sei mesi la sua bottega veneziana e si reca a lavorare a Verona.³ In realtà egli soggiorna verosimilmente nella città scaligera per due anni. Purtroppo sono andate perdute quattro sue opere veronesi che si trovavano nel coro della chiesa del Redentore realizzate nel 1685, come pure le "quattro sculture delle virtù ed angeli" del 1693 che ornavano l'altare maggiore della chiesa di Sant'Antonio al Corso. La mancanza materiale di queste opere e la loro precisa collocazione cronologica hanno indotto a ritenere fino a poco tempo fa il *Monumento di Girolamo Garzoni* del 1689 che si trova nella Basilica dei Frari a Venezia l'unico capolavoro "giovanile" conservato e datato di Bonazza.

Simone Guerriero, a conclusione del suo approfondito e ampio studio del catalogo di Bonazza, ha giustamente

proposto che il rilievo firmato raffigurante l'*Annunciazione* nella chiesa parrocchiale di San Matteo a Dobrota nel bacino delle Bocche di Cattaro, è da considerarsi la sua prima opera, realizzata attorno al 1679.⁴ Lo studioso prospetta tale datazione sulla base del trattamento della superficie marmorea, della tipologia dei volti e di alcune incertezze nell'esecuzione rilevabili anche nelle sculture delle due *Sibille* sopra il portale maggiore della chiesa di Santa Maria del Giglio a Venezia, risalenti al 1679-1680.⁵ L'analisi stilistica del rilievo di Dobrota puntualizza una datazione alla fine dell'ottavo o all'inizio del nono decennio del Seicento, quando il giovane venticinquenne Bonazza è ancora fortemente legato al linguaggio stilistico del suo maestro Michele Fabris detto l'Ongaro (Bratislava 1644 circa - Venezia 1684).⁶ Tale influenza è confermata se si confrontano le prime opere di Bonazza con quelle dell'Ongaro che si trovano nella Cappella Vendramin in San Pietro di Castello, nella chiesa di San Clemente in Isola o nella parrocchiale di Murlis di Zoppola in provincia di Pordenone. La tipologia dei volti, la resa morbida del drappeggio sgualcito, oltre all'uso abbondante del trapano, sono elementi e modalità esecutive che Giovanni Bonazza ha assimilato dal suo maestro. Tuttavia, egli con il proprio linguaggio espressivo molto personale, ha conferito alle sue opere una maggiore ricercatezza e per questo i suoi personaggi emanano vivacità e leggiadria.

A questo punto è opportuno porre l'attenzione su un'opera relativamente poco conosciuta e che tradizionalmente è inserita nel catalogo di Giovanni Bonazza.⁷ Si tratta di una scultura in marmo raffigurante la Madonna assisa che regge il Bambino fiancheggiata in basso da due piccoli putti (fig. 1). La mano destra alzata e la posizione delle dita indicano che potrebbe trattarsi molto probabilmente della rappresentazione della *Madonna del Rosario*. La statua si trova in una piccola cappella nel giardino dell'Isola di San Servolo. La sua ubicazione originaria non è nota, infatti essa è giunta nella sua attuale collocazione all'inizio del XIX secolo durante le soppressioni napoleoniche di conventi e chiese veneziane.⁸ Già da una prima osservazione sommaria si può concludere che l'opera sia stata realizzata da un artista della generazione precedente a quella di Giovanni Bonazza e la sua analisi stilistica permette di inserirla nel catalogo del suo maestro Michele Fabris. Basti pensare alle sue figure allegoriche della Cappella Vendramin, quali l'*Agricoltura* o la *Verità* per rilevare la stessa resa del drappeggio e la medesima tipologia dei volti. A comprova di tale ascrizione concorre anche il confronto del Bambino sulle ginocchia della Vergine e dei due putti con le figure che rappresentano i medesimi personaggi nel rilievo *La Croce e la Morte* nella Cappella Vendramin o persino con i putti che reggono l'urna per le reliquie



5. Giovanni Bonazza, *Giovanni Arsenio Priuli*, Museo Regionale/Pokrajinski muzej, Capodistra/Koper (referenza fotografica: Pokrajinski muzej Koper)
Giovanni Bonazza, Giovanni Arsenio Priuli, Koper Regional Museum



5. Giovanni Bonazza, *Sibilla*, chiesa di Santa Maria del Giglio, Venezia, dettaglio (fotografia: D. Tulić)

Giovanni Bonazza, Sybil, Santa Maria del Giglio, Venice, detail



6. Giovanni Bonazza, *Volto della Vergine*, chiesa di Santa Maria dei Derelitti, canonica, Venezia (fotografia: D. Tulić)

Giovanni Bonazza, Head of the Virgin, Canonica, Santa Maria dei Derelitti, Venice

sull'altare dello Spirito Santo nella Basilica di Santa Maria della Salute.⁹ La *Madonna del Rosario* dell'Isola di San Servolo può essere collocata cronologicamente nella prima metà dell'ottavo decennio del Seicento, quando l'Ongaro lavora nella Cappella Vendramin, ossia nel periodo che precede quello in cui le sue opere presentano un mutamento di stile e una minore raffinatezza esecutiva, quali per esempio il *San Giovanni* e la *Vergine*, commissionati alla fine del 1680 per la Cappella del Capitolo a San Clemente in Isola. Sebbene l'Ongaro, assieme a Giusto Le Court e Melchior Barthel (Dresda 1625 - 1672), appartenga al gruppo dei "foresti" che hanno introdotto in Laguna quelle innovazioni cruciali per il linguaggio scultoreo veneziano del Seicento, l'impostazione e l'espressione pacata ed elegiaca della *Madonna del Rosario* di San Servolo sono elementi che la pongono nell'ambito della più antica tradizione veneziana del Cinquecento. Pertanto si può ipotizzare che i modelli per quest'opera siano stati alcune invenzioni della scultura veneziana, per esempio quelle di Jacopo Sansovino (Firenze 1486 - Venezia 1570), quali la *Madonna con il Bambino e angeli* della Chiesetta del Doge a Palazzo Ducale. Naturalmente

l'Ongaro ha reinterpretato il modello, distante cronologicamente, alla maniera seicentesca analogamente a Giovanni Comin che verso il 1692 realizza il *Nettuno* sulla balaustrata dell'Arsenale ispirandosi alla statua di medesimo soggetto, pure del Sansovino che si trova nella Scala dei Giganti a Palazzo Ducale.¹⁰

Se per esempio si confronta la *Madonna del Rosario* di San Servolo dell'Ongaro con la *Madonna della Cintola* di Bonazza che si trova nella parrocchiale di Gardigiano nel comune di Scorzè, si possono rilevare le differenze formali tra maestro e allievo (fig. 3). La scultura di Bonazza era già stata pubblicata nel 1966 da Camillo Semenzato, che la definisce opera giovanile coeva alla statua della *Madonna del Carmelo* nella chiesa di Sant'Agnese a Treviso. Per quest'ultima Simone Guerriero ha proposto una datazione ai primi anni ottanta del Seicento. La scultura di Bonazza di Gardigiano mostra la sperimentazione delle conoscenze apprese dal maestro: le pieghe del mantello sono morbide e sgualcite come quelle delle opere tarde dell'Ongaro. Le differenze si rilevano invece nella resa dei volti, infatti quelli di Bonazza presentano una maggiore vitalità ottenuta attraverso una leggera nota caricaturale



7. a) Giovanni Bonazza, *Madonna con il Bambino*, Comisa/Komiža, isola di Lissa/Vis (fotografia: D. Tulić); b) Giovanni Bonazza, *Madonna con il Bambino*, Villa Pisani, Strà (referenza fotografica: Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Fondazione Giorgio Cini, Venezia); c) Giovanni Bonazza, *Madonna con il Bambino*, Parrocchia di Cona (referenza fotografica: Diocesi di Padova, Ufficio beni culturali); d) Giovanni Bonazza, *Madonna con il Bambino*, cattedrale, Montagnana (fotografia: D. Tulić)

Giovanni Bonazza, *Virgin and Child*, Komiža, island of Vis (a); Giovanni Bonazza, *Virgin and Child*, Villa Pisani, Strà (b); Giovanni Bonazza, *Virgin and Child*, parish of Cona (c); Giovanni Bonazza, *Virgin and Child*, cathedral of Montagnana (d)

individuabile nelle labbra marcatamente prominenti, nei nasi affilati o nei contorni degli occhi che risaltano sulla pelle morbida e gonfia dei visi.

È già stato detto che la prima opera di Bonazza, l'*Annunciazione* di Dobrota, è datata al 1679, ossia quando nel passaggio dall'ottavo al nono decennio del Seicento viene realizzata la facciata della chiesa di Santa Maria del Giglio a Venezia assieme alle due *Sibille* e al putto sopra il portale d'ingresso. A questo periodo appartiene anche un'opera finora non collegata a Bonazza e che si può far risalire con estrema precisione al 1679. Si tratta del busto di *Giovanni Arsenio Priuli*, podestà di Capodistria, attualmente esposto al Museo Regionale (Pokrajinski muzej) della cittadina istriana. Originariamente esso era collocato nella nicchia sopra l'iscrizione a lui dedicata sulla facciata del Palazzo Pretorio dell'allora capitale dell'Istria (fig. 4).¹¹ Il podestà capodistriano indossa il tipico abito ufficiale degli alti dignitari della Repubblica. Sopra la giacca decorata a motivi floreali e con una fascia di pelliccia al centro, è appoggiata sulla spalla sinistra una stola di velluto. La testa presenta una forma allungata ed è incorniciata da lunghi capelli leggermente ondulati che scoprono il volto giovanile, su cui risaltano il mento arrotondato, le labbra a forma di cuore, sopra le quali si percepiscono appena i piccoli baffi. Estremamente incisivi sono il naso ossuto che termina con un'arcata

sopraccigliare allungata, come pure gli occhi "spalancati" e le palpebre molto evidenziate. Priuli fu podestà di Capodistria dal 10 luglio 1678 al 9 novembre 1679.¹² L'iscrizione informa che egli restaurò e ampliò edifici pubblici, eliminò una disposizione del Senato legata al commercio del sale e che era dannosa per gli abitanti di Capodistria.¹³ Già Giuseppe Caprin nel 1905, oltre agli altri presenti sulla facciata, pubblicò il busto assieme al disegno eseguito da Giulio de Franceschi e il periodo esatto in cui fu podestà.¹⁴ Mentre dal punto vista storico ed epigrafico il monumento commemorativo dedicato a Priuli con l'iscrizione è abbastanza noto agli studiosi del settore, il busto che lo raffigura e pressoché sconosciuto. Massimo De Grassi riferisce l'opera a uno scultore "di secondo piano dell'ambiente veneziano, allora dominato dalla figura di Giusto Le Court". Lo studioso però mette subito in evidenza come l'opera si discosti "dalla cultura figurativa" del maestro e della sua cerchia.¹⁵ Il busto in marmo di Priuli si inserisce senza dubbio tra le prime opere di Giovanni Bonazza e più precisamente è coevo al rilievo dell'*Annunciazione* di Dobrota. Basti confrontare la resa vivace del volto della Madonna di Dobrota con gli elementi che caratterizzano il viso del podestà, quali le palpebre marcate, il sottile naso ossuto, le labbra e il piccolo mento arrotondato, per stabilire che, non solo si tratta di opere dello stesso artista, ma che sono state re-

alizzate nello stesso periodo, più precisamente nel 1679. Le medesime analogie si rilevano se si confronta il volto del podestà con quello coevo della *Sibilla* posta a sinistra del portale della chiesa di Santa Maria del Giglio a Venezia (fig. 5). In entrambe le statue la parte inferiore del viso presenta la medesima modellazione scultorea: il mento è arrotondato e le labbra sono a forma di cuore; anche la capigliatura è identica: le ciocche sono rese attraverso una grande quantità di piccoli fori rotondi eseguiti a trapano. Nel volto di questa straordinaria statua capodistriana prodotta dallo scalpello del venticinquenne Giovanni Bonazza si possono riconoscere gli echi del linguaggio di Le Court e dell'Ongaro, anche se a una prima sommaria analisi ciò non appare così evidente. Va comunque evidenziato come, a differenza dei busti dei due maestri più anziani, Bonazza ha ammorbidito e “addolcito” l'espressione del volto del podestà, conferendogli una nota caricaturale temperata, che sarà elemento peculiare di tutto il suo catalogo successivo.¹⁶

Il 1679, anno che unisce l'*Annunciazione* di Dobrota, la decorazione scultorea del portale di Santa Maria del Giglio e il busto capodistriano di *Giovanni Arsenio Priuli*, costituisce il punto di partenza per lo studio dei lavori giovanili di Bonazza. E proprio prendendo spunto da tali opere, si può collocare nel nono decennio del Seicento anche un eccezionale rilievo in marmo finora inedito con la rappresentazione del *Volto della Vergine* (fig. 6). Esso è collocato nella parete sopra lo scalone che conduce dal primo piano alla canonica, al di sopra della celebre Sala della Musica nel complesso dell'Ospedaleto annesso alla chiesa di Santa Maria dei Derelitti di Venezia. Il viso della Vergine è inserito in una formella marmorea rettangolare, i cui spazi angolari, in epoca posteriore, sono stati ridipinti in nero. Il volto giovanile realizzato con maestria è caratterizzato da un piccolo mento prominente, da labbra strette a forma di cuore, da un naso appuntito e da pesanti palpebre. La capigliatura è resa attraverso una grande quantità di sottili scanalature sulla superficie marmorea, mentre il drappeggio del velo eseguito con grande abilità si ripiega in falde morbide e voluminose vivacizzate da numerosi fori eseguiti a trapano. Questo rilievo può essere collegato a due altre opere di medesimo soggetto e si può ipotizzare che si tratti dei primi esempi di un motivo caro a Bonazza e molto popolare per la devozione privata e tra i collezionisti.¹⁷

Nel catalogo di Giovanni Bonazza il personaggio della Madonna è molto frequente, sia che si tratti di sculture a figura intera, di busti o di rilievi con il suo volto (fig. 7). Nella serie di opere raffiguranti la Vergine va certamente inclusa anche la bella scultura della *Ma-*



8. Giovanni Bonazza, *Madonna con il Bambino*, Ponte Trevisan, Venezia (fotografia: D. Tulić)

Giovanni Bonazza, Virgin and Child, Ponte Trevisan, Venice



9. Giovanni Bonazza, *Madonna con il Bambino*, Ponte Trevisan, Venezia, dettaglio (fotografia: D. Tulić)

Giovanni Bonazza, Virgin and Child, Ponte Trevisan, Venice, detail



10. Giovanni Bonazza, *Volto della Vergine*, collezione privata (referenza fotografica: SIMONE GUERRIERO /nota 2/, 76)

Giovanni Bonazza, Head of the Virgin, private collection

Madonna con il Bambino che si trova sul muro di cinta di un giardino al termine di calle Trevisan proprio sopra l'omonimo Ponte Trevisan nel sestiere di Dorsoduro a Venezia (fig. 8). La statua versa in cattivo stato di conservazione a causa degli agenti atmosferici che hanno provocato una notevole erosione della superficie marmorea, inoltre mancano una porzione del braccio destro sia della Vergine che del Bambino. Simili sculture poste sulla sommità dei muri di cinta dei giardini veneziani erano molto frequenti. Basti ricordare la *Madonna con il Bambino* di Giuseppe Torretti collocata nel 1717 in Salizada di Santa Giustina o quella di Antonio Gai (Venezia, 1686 - 1769) in Fondamenta Van Axel.¹⁸ Il volto della Madonna di Dorsoduro è l'esatta trasposizione a tutto tondo di quello di un rilievo con il *Volto della Vergine* di collezione privata, che può essere collocato tra le prime opere di Bonazza e quindi datato immediatamente dopo il 1679 (fig. 9, 10). Anche la fisionomia del Bambino, nonostante le lesioni, rappresenta una variante dei volti rappresentati nelle prime sculture di

Bonazza, quali i putti sulle nubi dell'*Annunciazione* di Dobrota, o il Bambino in grembo alla Madre della scultura che si trova a Comisa (Komiža) sull'isola di Lissa (Vis) in Croazia. Proprio quest'ultima, che può essere datata all'inizio del 1680, risulta utile per l'analisi delle Madonne stanti con Bambino di Bonazza.¹⁹ Essa, infatti, rappresenta il primo esempio di una serie di sculture analoghe, tra cui la *Madonna con il Bambino* del primo decennio del Settecento, oggi a Villa Pisani a Strà e proveniente dalla demolita chiesa veneziana di San Geminiano.²⁰ Questa serie può essere completata con altre due opere datate. La prima è una scultura lapidea finora inedita, raffigurante la *Madonna con il Bambino*, che si trova nel cortile della Scuola dell'Infanzia parrocchiale di Cona in provincia di Venezia e che sul basamento reca inciso l'anno di esecuzione, il 1711. In essa si riconosce lo stile di Giovanni Bonazza e si percepisce una certa prossimità con le sue prime opere di Comisa e Strà. Inoltre la semplificazione del volto della Vergine e del drappeggio rimanda infine alla *Madonna* tarda del

duomo di Montagnana risalente al 1733. La *Madonna con il Bambino* di Ponte Trevisan, nonostante le forti lesioni, andrebbe collocata cronologicamente, quale momento di passaggio stilistico, tra quelle di Comisa e di Villa Pisani. Ossia, sebbene il volto della Vergine derivi da una delle primissime opere di Bonazza, il drappeggio non presenta un andamento così morbido come nella

scultura di Comisa, ma le sue pieghe classicheggianti preannunciano quelle della tunica di Villa Pisani.

Giovanni Bonazza, al pari di molti altri scultori veneziani del Sei e Settecento, realizzava opere sia marmoree che lignee. Il suo ristretto catalogo di opere lignee conservate comprende ben tre *Crocifissi*. Il più antico cronologicamente è quello realizzato nel 1715 per la Confraternita



11. Giovanni Bonazza, *Crocifisso*, chiesa di Sant'Andrea, Padova (fotografia: D. Tulić)
Giovanni Bonazza, Crucifix, Sant'Andrea, Padua



12. Giovanni Bonazza, *Crocifisso*, chiesa di Sant'Andrea, Padova, dettaglio (fotografia: D. Tulić)

Giovanni Bonazza, Crucifix, Sant'Andrea, Padua, detail

di Sant'Antonio che oggi si conserva nell'Oratorio della Scoletta del Santo a Padova.²¹ Il Cristo è raffigurato senza vita con il capo reclinato sulla spalla destra e gli occhi socchiusi, ed è posto su una croce di legno che replica i rami recisi di un albero. Tre anni dopo, nel 1718, Bonazza firma un piccolo *Crocifisso* realizzato indubbiamente per la devozione privata.²² In quest'ultimo il Cristo è raffigurato vivo e sofferente con il volto dolente rivolto al cielo ed è crocifisso al legno con quattro chiodi. Il modello di questa piccola opera è certamente il *Crocifisso* marmoreo dell'Ongaro per la chiesa di San Clemente in Isola a Venezia.²³ A fine carriera, nel 1733 Bonazza esegui il *Crocifisso* per la chiesa di Santa Lucia a Padova, firmato sul perizoma del Cristo.²⁴ Quest'ultima opera ripete la consueta variante iconografica del Cristo morto sulla croce con il capo reclinato e gli occhi quasi completamente chiusi. A quelle finora menzionate va aggiunta anche un'altra opera che le precede sia stilisticamente che cronologicamente. Si tratta del *Crocifisso* processionale della chiesa di Sant'Andrea a Padova, oggi conservato in una teca di vetro entro una nicchia sulla parete in fondo alla navata sinistra dell'edificio sacro (fig. 11). L'eccezionale qualità esecutiva,

non solo della figura del Cristo, ma anche del legno della croce e del teschio, indica che non si tratta del consueto crocifisso veneziano riconducibile a un anonimo maestro, ma di un capolavoro d'intaglio di Giovanni Bonazza. Esso veniva utilizzato nelle processioni similmente a quello dell'Oratorio della Scoletta del Santo a Padova, e per questo la parte inferiore della croce è più liscia, in modo tale da essere portato con facilità. Va rilevato che dal legno sopra la parte levigata che funge da impugnatura sporgono alcune foglie che servono da basamento al teschio magistralmente intagliato e collocato tra due ossa di femore. Il teschio non è posto come accade di solito in posizione frontale, ma è appoggiato di lato, in modo tale che mancando la mandibola si vedono la cavità orale e la colonna vertebrale. Al di sopra del teschio il legno prosegue con una corteccia molto rugosa e rami recisi di netto. Dal punto di intersezione dei due bracci partono quattro fasci di raggi dorati, mentre nella parte superiore del braccio verticale è posto il *titulus crucis*. I tre cherubini dorati alle estremità dei bracci sono stati molto verosimilmente aggiunti nella prima metà dell'Ottocento. Il corpo del Cristo morto è fissato con tre chiodi e ha il perizoma che sporge sul fianco sinistro. La testa, cinta da una corona di fitte spine, è reclinata sulla spalla destra. Sul volto dolente spiccano i grandi occhi chiusi e la piccola bocca semiaperta tra i baffi e la barba. Questo straordinario *Crocifisso* della chiesa di Sant'Andrea non è menzionato nelle fonti letterarie più antiche, quali Giovanni Battista Rossetti (1780), Pietro Brandolese (1795) e Giannantonio Moschini (1817), che nei loro volumi illustrano le opere d'arte delle chiese padovane, ma nemmeno nell'*Inventario* novecentesco curato da Wart Arslan nel 1936.²⁵ La chiesa di Sant'Andrea subì un considerevole restauro nella prima metà del XIX secolo. In tale occasione vi furono trasferite molte opere d'arte provenienti dalle chiese soppresse all'inizio del secolo. Tra queste, per esempio, anche l'altare maggiore con i tre rilievi del paliotto raffiguranti il *Sacrificio di Isacco*, la *Cena di Emmaus* e l'*Angelo pasquale* della demolita chiesa di San Marco, attribuiti a Francesco Bonazza da Camillo Semenzato.²⁶ Recentemente il *Crocifisso* ligneo della chiesa di Sant'Andrea è stato pubblicato con attribuzione a ignoto scultore tedesco e con datazione al XVII secolo.²⁷ La motivazione per cui quest'opera non ha ottenuto una maggiore attenzione da parte degli studiosi risiede nel fatto che si tratta di un crocifisso da processione, quindi con una funzione diversa da quella di un'opera destinata all'arredo di un altare, come nel caso del successivo *Crocifisso* di Bonazza per la chiesa di Santa Lucia. Inoltre è lecito ipotizzare che esso sia stato trasferito nella sua ubicazione attuale da un'altra chiesa padovana, per esempio, soppressa in epoca napoleonica.



13. Giovanni Bonazza, *Crocifisso*, chiesa di Sant'Andrea, Padova, dettaglio (fotografia: D. Tulić)

Giovanni Bonazza, Crucifix, Sant'Andrea, Padua, detail



14. Giovanni Bonazza, *Volto di Cristo circondato dalla corona di spine*, The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham

Giovanni Bonazza, Christ wearing the crown of thorns, The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham



15. Giovanni Bonazza, *Crocifisso*, chiesa di Sant'Andrea, Padova, dettaglio (fotografia: D. Tulić)

Giovanni Bonazza, Crucifix, Sant'Andrea, Padua, detail

Con la sua maestria nella lavorazione del legno che grazie al suo scalpello risulta duttile e morbido al pari delle sue opere marmoree, Giovanni Bonazza ancora una volta dimostra come per lui non esistano limitazioni legate al materiale o alla tecnica con cui si esprime. Il corpo di Cristo è intagliato in modo accurato, i volumi arrotondati dei muscoli flagellati presentano una pregevole armonia compositiva, anche se non sono disposti in modo simmetrico. Per questo il suo addome con l'ombelico è leggermente concavo e presenta una torsione verso destra, similmente all'arcata costale reclinata in modo tale da seguire la direzione della testa che cade verso la spalla. Persino il sangue che sgorga dalle ferite scorre "in modo non convenzionale" come se fosse trasportato dal vento verso la parte laterale del busto. Al contrario dei muscoli arrotondati e compatti, il perizoma che svolazza sul fianco sinistro del bacino del Cristo presenta una serie di pieghe minute e movimentate che invece non si riscontrano nei tre successivi *Crocifissi* noti. È come se il drappeggio, reso in modo magistrale, trattenesse ancora tra le sue falde tutta l'inquietudine emotiva e la smorfia di dolore, che si manifesta sul volto del Cristo nel momento in cui piega la testa, chiude gli occhi e la sua anima lascia il corpo.



16. Giovanni Bonazza, *Gloria dello Spirito Santo*, chiesa di Santa Maria del Carmine, Padova (referenza fotografica: Diocesi di Padova, Ufficio beni culturali)

Giovanni Bonazza, Glory of the Holy Spirit, church of Santa Maria del Carmine, Padua

Il volto dolente di Cristo deriva da una sua opera giovanile, ossia il rilievo con la raffigurazione del *Volto di Cristo circondato dalla corona di spine* del The Barber Institute of Fine Arts di Birmingham nel Regno Unito.²⁸ Il viso allungato del Salvatore del rilievo marmoreo e le voluminose spine, rese attraverso numerosi incavi e fori a trapano, sono ora sostituiti da un'espressione più trattenuata e raffinata e da un maggiore plasticismo che caratterizza la scultura lignea a tutto tondo (fig. 13, 14). Il *Crocifisso* di Sant'Andrea è più prossimo alle opere di Bonazza del primo decennio del Settecento, quando l'artista era attivo a Padova e nel suo territorio. Si citino, per esempio, le sculture della parrocchiale di San Bellino del 1700, il *San Giovanni Battista* e il rilievo con il *Cristo* della cappella San Pantalon dell'omonima chiesa veneziana, e in particolare il complesso scultoreo dell'altare nella chiesa di Santa Maria dei Servi di Padova, realizzato tra il 1703 e il 1713.²⁹ Il viso del *Crocifisso* della chiesa di Sant'Andrea può essere collegato a quelli del *San Giovanni Battista* e del *Cristo* di San Pantalon. Inoltre nella sua espressione si rileva una forte carica emotiva, simile a quella della *Santa Giuliana Falconieri* in Santa Maria dei Servi a Padova. La santa si trova a lato dell'altare dell'Addolorata, sul quale sono collocati i rilievi in bronzo di Bonazza raffiguranti i *Sette dolori della Vergine*. In essi il drappeggio a piccole falde, ma anche la fisionomia del Cristo in alcune scene, sono elementi prossimi a quelli del *Crocifisso* ligneo. Infine il magistrale teschio (fig. 15) trova il proprio corrispondente in quello retto dal *San Girolamo* di Rovigno, e dall'omonimo santo di poco posteriore che si trova nell'abbazia benedettina



17. Giovanni Bonazza, *Gloria dello Spirito Santo*, chiesa di Santa Maria del Carmine, Padova, dettaglio con i cherubini (referenza fotografica: Diocesi di Padova, Ufficio beni culturali)

Giovanni Bonazza, Glory of the Holy Spirit, church of Santa Maria del Carmine, Padua, detail with cherubs

di Praglia.³⁰ In base alle considerazioni fatte, il *Crocifisso* di Bonazza della chiesa di Sant'Andrea andrebbe datato all'inizio del primo decennio del Settecento. Tale proposta integra, nel contesto del catalogo delle sculture lignee di Bonazza, i tre *Crocifissi* finora noti del maestro. Pertanto Bonazza è da considerarsi, accanto ad Andrea Brustolon, il più importante scultore che abbia lasciato la propria impronta nell'ambito di questo settore ancora così poco studiato e indagato della scultura barocca veneziana.³¹

Solo ora il catalogo delle opere lignee di Giovanni Bonazza, eccetto i crocifissi fin qui menzionati e la statua della *Madonna* di Montagnana, comincia a essere delineato in modo più chiaro e compiuto. A questo grande mosaico, ancora incompleto, va aggiunta ancora una tessera, ossia un'opera forse non molto sontuosa, ma non meno inventiva delle altre: la grande gloria lignea posta sopra l'altare della prima cappella destra della chiesa di Santa Maria dei Carmini a Padova (fig. 16). Essa è composta da un grande

numero di nuvole intagliate con estrema abilità che fanno da cornice alla porzione centrale di forma ovale in cui è raffigurata la Colomba dello Spirito Santo, che attualmente presenta purtroppo una forte ridipintura. Tra le nubi lignee spiccano cinque magnifici cherubini e un putto volante a sinistra, privo però del suo *pendant* di destra. L'altare intitolato alle Anime del Purgatorio venne fatto erigere dalla famiglia dei nobili Giustachini che iniziarono il rinnovo della cappella nel 1688. A sinistra dell'entrata alla cappella si trova il monumento con il medaglione in cui è ritratto il conte Ludovico Giustachini a cui si deve l'inizio dei lavori per il nuovo altare, mentre a destra è collocato il medaglione con il ritratto di Giovanni Giustachini risalente al 1702. Il monumentale altare con la pala attornata da nuvole con angeli e cherubini e fiancheggiata da due sculture raffiguranti *San Girolamo* e *Santa Maria Maddalena*, considerato opera di Filippo Parodi (Genova 1630 - 1702), e in seguito di Giovanni Comin (Treviso 1647 circa - Ve-



18. Giovanni Bonazza, *San Giovanni Evangelista*, Biblioteca, San Lazzaro degli Armeni, Venezia (fotografia: D. Tulić)
Giovanni Bonazza, Bust of St John, Library of San Lazzaro degli Armeni, Venice



19. Giovanni Bonazza, *Vergine*, Biblioteca, San Lazzaro degli Armeni, Venezia (fotografia: D. Tulić)
Giovanni Bonazza, Bust of Virgin, Library of San Lazzaro degli Armeni, Venice

nezia 1695), è stato ultimamente inserito come pregevole opera nel catalogo di Paul Strudel (Denno 1648 - Vienna 1708).³² Nonostante questo recente interesse per il manufatto la gloria non viene analizzata negli studi a riguardo. La tipologia e soprattutto la qualità dell'intaglio dei cherubini e del putto volante rimandano alle opere marmoree di Giovanni Bonazza (fig. 17). L'esempio più prossimo sono i cherubini sull'altare di Sant'Antonio risalente al 1708 nel duomo di Montagnana e quelli coevi dell'altare dell'Addolorata nella chiesa patavina dei Servi. Proprio in quest'ultimo edificio sacro Giovanni ha realizzato una piccola gloria lignea dorata con il simbolo di Dio Padre circondato da quattro piccoli cherubini. Per quanto riguarda il putto volante della chiesa dei Carmini esso trova il suo corrispondente in marmo nel putto che regge il baldacchino sopra la statua di Sant'Antonio a Montagnana o in quello molto simile ai Servi di Padova. Siccome all'inizio del XVIII secolo la cappella non era ancora stata terminata, è lecito ipotizzare che la gloria sia stata realizzata poco dopo



20. Giovanni Bonazza, *Cristo*, Castello Thun, Ton, Trentino-Alto Adige (referenza fotografica: *Arte e potere dinastico* /nota 35/, 154)

Giovanni Bonazza, *Bust of Christ*, *Castel Thun, Ton, Trentino-Alto Adige*

le sculture di Strudel, ossia sia stata aggiunta nel corso del primo decennio del secolo per riempire la calotta della cappella sopra l'altare che risultava sguarnita.

In questa serie di nuove opere ascritte a Giovanni Bonazza vanno inseriti anche i busti marmorei raffiguranti *San Giovanni Evangelista* e la *Vergine* che sono esposti nella Biblioteca del monastero a San Lazzaro degli Armeni (fig. 18, 19). Essi rappresentano la variante settecentesca delle opere di medesimo soggetto di Giusto Le Court, per esempio quelle sull'altare maggiore della chiesa di San Domenico a Chioggia o quelle nella chiesetta di Ca' Nave a Cittadella.³³ Tale reinterpretazione è evidente se si confronta il volto della *Vergine* di San Lazzaro degli Armeni con quello a Ca' Nave. Gli eccellenti busti di Bonazza, finora inediti, che si trovano a San Lazzaro possono essere datati all'incirca al secondo o al terzo decennio del Settecento, quando lo scultore semplifica non solo la resa del drappeggio, ma anche i volti dei suoi personaggi.³⁴ Il modello per il busto del giovanile *San Giovanni Evangelista* potrebbe essere il rilievo con il *Cristo* della cappella San Pantalon nell'omonima chiesa veneziana che può essere datato al primo decennio del Settecento. Il volto delicato del santo con lo sguardo rivolto al cielo e la capigliatura riccioluta che cade sulle spalle, sono elementi che collegano l'opera alla scultura di medesimo soggetto nella parrocchiale di Candiana del 1722, ma anche alla statua di *San Giovanni Evangelista* sull'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Torresino a Padova. Il viso leggiadro e malinconico della *Vergine*, con gli occhi socchiusi deriva da quello di un'opera precedente, ossia dalla già citata *Madonna con il Bambino* proveniente dalla demolita chiesa veneziana di San Geminiano e ora a Villa Pisani, anche questa riferibile al primo decennio del Settecento. La *Vergine* di San Lazzaro è però prossima anche a opere più tarde di Bonazza, come per esempio la statua della *Carità* e quella dell'*Obbedienza* nella chiesa di Santa Maria del Carmine a Udine. I busti di San Lazzaro rimandano pure a quello del *Cristo* nella collezione del castello della famiglia Thun a Ton in Trentino-Alto Adige (fig. 20). Quest'ultimo è attribuito a un anonimo scultore veneziano e datato tra il 1690 e il 1720.³⁵ Tuttavia il *Cristo* di Ton presenta una serie di caratteristiche, quali l'inclinazione della testa, la resa della capigliatura, il volto leggiadro e soave, che sembra quasi in *pendant* con quello della *Vergine* di San Lazzaro. Pertanto esso può essere inserito nelle opere tarde di Bonazza.

Il catalogo del figlio maggiore di Giovanni Bonazza, Francesco (Venezia 1695 circa - 1770), è stato arricchito nel 2009 da alcune importanti opere che decorano vari



21. Francesco Bonazza, *Angeli e putto*, frontone dell'altare maggiore, chiesa di Santa Caterina, isola di Mazzorbo, Venezia (fotografia: D. Tulić)
Francesco Bonazza, Angels on the pediment of the high altar, Santa Caterina, Mazzorbo, Venice

altari nelle chiese di Venezia.³⁶ Tra queste, per esempio i due *Angeli* in marmo collocati nel 1733 sulla cimasa dell'altare del Sacramento nell'omonima cappella della chiesa di San Trovaso. Per lo stesso altare Francesco ha realizzato anche le figure di due personaggi veterotestamentari, *Melsichedech*, re di Salem, e *Davide*, re d'Israele. Nella chiesa di San Domenico a Chioggia si trovano invece due *Angeli* stanti in marmo che con una mano reggono una cornucopia colma di uva e spighe e con l'altra una lampada. Sulla cimasa dell'altare maggiore della chiesa veneziana di Ognissanti sono state collocate nel 1739 due eleganti sculture in marmo raffiguranti la *Carità* e la *Speranza*, mentre sulla sommità vi sono due putti con il calice e la croce. A queste opere note vanno aggiunte anche le statue in pietra di due *Angeli* distesi sui lati della cimasa e il putto sulla sommità dell'altare maggiore della chiesa di Santa Caterina sull'isola di Mazzorbo a Venezia (fig. 21). Questo semplice altare rinascimentale a forma di edicola in marmo rosso con la pala di Francesco Salviati raffigurante il *Battesimo di Cristo* è stato eretto tra il 1572 e il 1575.³⁷ Il manufatto è stato donato dalla nobile Emilia Podacattaro, moglie di Antonio Michieli, come testimonia lo stemma posto nel timpano. Gli *Angeli* sono stati collocati sui lati del frontone triangolare successivamente e mostrano chiare analogie stilistiche con il catalogo scultoreo di Francesco Bonazza. Basti confrontarli con le figure dei suoi angeli giovanili, come quelli in San Trovaso, o quelli più sontuosi della sacrestia della chiesa di San Domenico a Chioggia per ravvisare nelle figure allungate ricoperte da un leggero



22. Antonio Bonazza, *Crocifisso*, chiesa di San Michele, Curzola/Korčula (fotografia: D. Tulić)

Antonio Bonazza, Crucifix, church of St. Michael, Korčula

drappaggio reso con pieghe dalla forma semplificata il medesimo impianto compositivo. Le fisionomie dei loro volti, in particolare quello più raffinato della scultura collocata a destra, rimandano agli *Angeli* di Chioggia. Similmente pure le spighe e l'uva che entrambi reggono presentano la stessa resa delle statue in San Domenico. Il putto centrale con la ghirlanda di fiori, nonostante una resa scultorea più mediocre, trova il suo *pendant* nella stessa figura sulla sommità dell'altare della chiesa di Ognissanti a Venezia. Gli *Angeli* dell'isola di Mazzorbo possono essere collocati cronologicamente nel quarto o quinto decennio del Settecento. I simboli eucaristici indicano che verosimilmente erano stati realizzati per un altare intitolato al Santissimo Sacramento. Va ricordato, inoltre, che sulla mensa di questo altare fino al XIX secolo era posto un tabernacolo ligneo, sostituito appena nel 1819 da quello attuale in marmo trasferito dalla demolita chiesa di Sant'Angelo a Venezia.³⁸ In tale contesto non va esclusa la possibilità che anche gli *Angeli* possano avere la medesima provenienza.

Il più celebre figlio di Giovanni, Antonio Bonazza (Padova 1698 - 1763), già da molto tempo è considerato per la qualità delle sue opere e per l'originalità inventiva tra i più importanti scultori veneziani del Settecento, come testimonia il volume di Camillo Semenzato del 1957, che è, infatti, una delle pochissime monografie dedicate a uno scultore barocco veneziano.³⁹ A differenza del padre Giovanni e del fratello Francesco, le cui opere presenti sulla costa orientale dell'Adriatico sono note già da molto tempo, solo recentemente in questo territorio è stata riconosciuta e attribuita ad Antonio una scultura di eccezionale pregevolezza.⁴⁰ Si tratta di un *Crocifisso* ligneo da processione conservato presso la chiesa di San Michele a Curzola (Korčula), commissionato nel 1745 dalla Confraternita della Madonna della Consolazione o della Cintola (fig. 22). Antonio, come il padre Giovanni, realizzava con estrema competenza e perizia sia opere in marmo che in legno, come dimostrano, per esempio, la



23. Antonio Bonazza, *tabernacolo*, chiesa parrocchiale, Calle/Kali, isola di Ugliano/Ugljan (fotografia: M. Klemenčič)

Antonio Bonazza, tabernacle in the parish church at Kali, island of Ugljan



24. Antonio Bonazza, *tabernacolo*, chiesa parrocchiale, Carrara San Giorgio (referenza fotografica: Diocesi di Padova, Ufficio beni culturali)

Antonio Bonazza, tabernacle in the parish church at Carrara San Giorgio



25. Antonio Bonazza, *tabernacolo*, chiesa parrocchiale, Calle/Kali, isola di Ugliano/Ugljan, dettaglio (fotografia: M. Klemenčič)

Antonio Bonazza, tabernacle in the parish church at Kali, island of Ugljan, detail

scultura lignea raffigurante l'*Immacolata Concezione* della parrocchiale di Terradura o quella di *Sant'Anna* che si trova nella chiesa parrocchiale di Carrara San Giorgio. Il *Crocifisso* di Curzola non è però l'unica opera dalmata di Antonio Bonazza. Infatti nel suo catalogo va inserito anche il tabernacolo marmoreo ornato di putti e cherubini con il Bambino sulla sommità, che si trova sull'altare maggiore della chiesa parrocchiale di San Lorenzo in località Calle (Kali) sull'isola di Ugliano (Ugljan) (fig. 23, 24). Il manufatto è realizzato in marmo di Carrara con inserti in marmo rosso Francia. Al di sopra di un semplice basamento rettangolare si innalza il tabernacolo a prospetto con al centro la portella centinata fiancheggiata da due stipiti scorciati, in modo da ottenere un effetto di profondità, e decorati con elementi in marmo rosso. L'arco sopra la portella presenta una decorazione a palmetta con ai lati due singolari *cartouche* ornati da viticci e con la specchiatura in marmo rosso. Sui lati esterni si trovano due elementi pure in marmo rosso a forma di pilastro che però non presentano né basamento né capitello, al di sopra la cimasa ad arco con due cherubini dall'espressione vivace al centro. Ai fianchi del tabernacolo sulle volute che decorano tutta la parte laterale siedono due putti di eccezionale fattura. Quello di sinistra con la



26. Antonio Bonazza, *Assunzione della Vergine*, cattedrale, Padova, dettaglio (fotografia: D. Tulić)

Antonio Bonazza, Assumption of the Virgin, Padua Cathedral, detail

mano alzata indica la portella, mentre quello posto a destra ha lo sguardo rivolto verso l'osservatore e la mano destra appoggiata al petto. Il tabernacolo è chiuso da una piccola cupola composta da quattro volute fogliate che si uniscono sulla sommità a mo' di capitello corinzio, creando in tale modo una sorta di base per la figura assisa del Bambino che benedice con la mano destra alzata, mentre con la sinistra regge il globo con la croce.

Già un'analisi sommaria rivela l'eccezionale abilità esecutiva sia nelle piccole sculture, ma anche nelle minuziose e precise decorazioni del tabernacolo, elementi che rimandano a un artista talentuoso ed esperto. L'artista nelle opere di piccole dimensioni conferisce a ogni personaggio una specifica espressione del volto, sia essa di estasi, felicità, curiosità o perfino malinconia. La tipologia delle figure e la qualità dell'esecuzione rimandano ad Antonio Bonazza e ai suoi lavori padovani, in particolare al piccolo gruppo marmoreo raffigurante l'*Assunzione* con putti e cherubini che innalzano la Vergine verso il cielo, posto sull'acquasantiera della navata centrale della cattedrale di Padova. Sebbene la datazione di quest'opera non sia certa, è lecito ipotizzare che risalga al quarto decennio del Settecento.⁴¹ Basti confrontare il volto del cherubino posto a sinistra del

tabernacolo di Calle con quello della Vergine di Padova per rilevare la medesima sensibilità nella resa e la stessa delicatezza nella realizzazione dei dettagli (fig. 25, 26). Altri confronti mostrano tutta una serie di particolari *morelliani*. Per esempio il raffronto tra la fisionomia e la muscolatura dei putti di Calle con quelli di Padova, evidenza come i corpi e i movimenti vivaci delle piccole figure siano resi con la medesima scioltezza e naturalezza. Si può affermare che i due putti assisi di Calle con la loro spensieratezza paiono la replica in miniatura dei graziosi angeli di Antonio che fiancheggiano il tabernacolo sull'altare maggiore della chiesa di San Tommaso Martire e della Santa Croce a Padova. Anche il Bambino sulla sommità del tabernacolo presenta un'eccezionale abilità esecutiva. Egli con la sua postura, tipica del Settecento avanzato, pare più un bambino che sta giocando piuttosto che l'Onnipotente con il globo, simbolo della potenza di Dio. La sua impostazione è analoga a quella del Bambino sorretto dalla Madonna, realizzato nel 1745 da Antonio per la chiesa parrocchiale di Borara Polesine. Infine, l'esecuzione vivace dei *cartouche*, delle ghirlande, delle volute e della palmetta trova tutta una serie di paralleli nelle opere d'altare di Antonio, quali i paliotti degli altari laterali delle parrocchiali di Pernumia, Bovolenta e Ponte di Brenta. Va qui anche sottolineato che Antonio replica la piccola cupola piatta caratterizzata dalle volute che si chiudono sulla sommità a formare una sorta di nodo simile a un capitello, nella cupola del monumentale tabernacolo per l'altare maggiore di Noventa Vicentina. Tra tutti gli esempi citati per il tabernacolo dalmata, il più importante è certamente quello firmato e datato 1738 di Antonio per l'altare maggiore della chiesa di Carrara San Giorgio.⁴² Entrambi presentano un impianto e un'ideazione molto simili. L'unica differenza consiste nel sontuoso trono per l'esposizione dell'ostensorio presente nel manufatto di Carrara San Giorgio, che invece manca in quello di Calle. Inoltre i due putti e il Bambino posto sulla sommità del tabernacolo di Calle paiono proprio fratelli gemelli di quelli di Carrara San Giorgio.

Il tabernacolo di Calle, in assenza di fonti d'archivio per una datazione certa, può essere accostato cronologicamente al gruppo scultoreo dell'*Assunzione* di Padova e al tabernacolo di Carrara San Giorgio, quindi collocato nel quarto o nel quinto decennio del Settecento.

Va menzionato che esso è posto sopra un altro tabernacolo neorinascimentale dalle forme più semplificate risalente al XIX secolo. Si può ipotizzare che la porzione inferiore sia stata realizzata in occasione della commissione e della collocazione del nuovo altare. In base alle annotazioni di Carlo Federico Bianchi la costruzione

dell'altare su cui è posto il tabernacolo in oggetto iniziò nel 1760 e originariamente era l'altare maggiore della chiesa benedettina di Santa Caterina a Zara.⁴³ L'edificio sacro venne soppresso all'inizio del XIX secolo e l'altare maggiore in quell'occasione fu trasferito nella parrocchiale di Calle. Tale circostanza, tuttavia, non prova che il tabernacolo appartenesse originariamente all'altare zaratino. Esso poteva essere stato anche acquistato nel corso della prima metà dell'Ottocento a Venezia o in Terzaferma e perciò potrebbe ugualmente provenire da una chiesa soppressa a inizio secolo. Era infatti consuetudine che, a seguito delle chiusure di edifici sacri e della loro destinazione ad altri usi, il patrimonio artistico venisse venduto o messo sul mercato antiquario.

Quello di Antonio Bonazza a Calle è uno dei più pregevoli tabernacoli decorati del Settecento sulla costa orientale dell'Adriatico. Vanno qui citate anche altre opere dello stesso tipo, in primo luogo lo splendido tabernacolo di Alvise Tagliapietra nella cattedrale di Ossevo,⁴⁴ quindi quello sull'altare maggiore della chiesa della Madonna della Salute di Zara,⁴⁵ come pure il tabernacolo di Giuseppe Torretti sull'altare maggiore della parrocchiale di Fasana in Istria.⁴⁶ Tutti questi manufatti sono caratterizzati da un comune denominatore, ossia non si tratta della replica in piccole dimensioni di una struttura architettonica, bensì di opere nelle quali prevale l'elemento della decorazione scultorea. Tra quelli citati, il tabernacolo di Antonio Bonazza a Calle è quello più tardo e pertanto anche la sua decorazione è più misurata, lieve, ma allo stesso tempo vivace. Pertanto esso può essere definito non come un severo e greve tempio seicentesco, ma come un delicato contenitore rococò, paragonabile quasi a un "ninnolo" per bambini.

Le opere ascritte in questa occasione a Giovanni, Francesco e Antonio Bonazza, come pure al maestro di Giovanni, Michele Fabris detto l'Ongaro, indicano che i cataloghi degli scultori veneziani del Sei e Settecento devono essere ancora oggetto di ulteriori studi e approfondimenti e pertanto passibili di ampie aggiunte. Non deve stupire che proprio il catalogo di Antonio Bonazza, uno dei più attivi e originali scultori barocchi a Venezia, continui a essere l'oggetto principale di studio da parte degli specialisti del settore. A ciò va aggiunto e messo in evidenza che la sua produzione lignea è poco nota, soprattutto a causa delle poche opere conservate. Pertanto ogni nuova scoperta e ascrizione al suo catalogo di una nuova scultura lignea costituisce un prezioso contributo alla definizione dello stile complesso e mutevole di questo grande scultore veneziano.

Traduzione dal croato: Rosalba Molesì

Bilješke

- ¹ CAMILLO SEMENZATO, Giovanni Bonazza, *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 2, 1959, 306; Idem, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966, 49, 118.
- ² SIMONE GUERRIERO, La prima attività di Giovanni Bonazza, *Arte Veneta*, 67, 2010, 73.
- ³ SIMONE GUERRIERO, (nota 2), 73.
- ⁴ SIMONE GUERRIERO, (nota 2), 75-76.
- ⁵ SIMONE GUERRIERO, (nota 2), 76. Lo studioso ha compiutamente ascrivito a Bonazza le due opere espungendole dal catalogo di Enrico Merengo, a cui erano state attribuite da Paola Rossi (PAOLA ROSSI, *La decorazione scultorea della facciata*, in *Santa Maria del Giglio: il restauro della facciata*, a cura di Marina Fresa, Venezia 1997, 22). In tale contesto va rilevato come anche la scultura raffigurante *Giovanni Maria Barbaro*, sempre sulla facciata di Santa Maria del Giglio, vada rimossa dal catalogo del Merengo. Per essa si propone l'attribuzione a Giovanni Comin (Treviso 1647 circa - Venezia 1695). Chi scrive attribuisce a Comin anche i tre busti raffiguranti i componenti della famiglia Tonono nel transetto sinistro della chiesa di Santa Maria Formosa a Venezia, il busto di *Giovanni Hertel* a Palazzo del Bo a Padova e, infine, il busto raffigurante un *Senatore veneziano* del The Isabella Stewart Gardner Museum (inv. S26n20) di Boston. Su tale argomento e tali attribuzioni è in corso di preparazione uno studio di prossima pubblicazione.
- ⁶ SIMONE GUERRIERO, (nota 2), 79-80.
- ⁷ MARIA AGNESE CHIARI MORETTO WIEL, Note per un itinerario artistico, in *San Servolo e Venezia, Un'isola e la sua storia*, a cura di Nelli-Elena Vanzan Marchini, Sommacampagna 2004, 178-179.
- ⁸ MARIA AGNESE CHIARI MORETTO WIEL (nota 7), 179.
- ⁹ Già Tomaso Temanza nel 1737 annotava come l'Ongaro allora lavorasse molto in Santa Maria della Salute: "Fece molte opere in la Salute particolarmente sopra gli altari ma il suo lavorare era piuttosto crudo" (TOMASO TEMANZA, *Zibaldon*, a cura di Nicola Ivanoff, Firenze 1963, 63). All'Ongaro in tale occasione vanno attribuiti anche i due grandi angeli marmorei e la testa di cherubino posta sulla chiave di volta dell'altare dell'Assunzione con la pala di Luca Giordano sempre nella Basilica della Salute, che Paola Rossi inserisce nel catalogo di Tommaso Rues (PAOLA ROSSI, Per un profilo di Tommaso Rues, in *La scultura Veneta del seicento e del settecento, Nuovi studi*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia 2002, 4). A Tommaso Rues vanno invece attribuite le piccole sculture a forma di quattro putti che come cariatidi reggono l'urna marmorea con le reliquie dei santi martiri Giusto e Fabiano sul primo altare a sinistra con la pala di Pietro Liberi del 1674, sempre nella Basilica di Santa Maria della Salute. A Rues spetta anche il Crocifisso di marmo collocato sull'altare omonimo nella chiesa di San Pietro di Castello, opera finora assegnata a Jacopo Spada e su cui Maichol Clemente e chi scrive stanno preparando uno specifico contributo.
- ¹⁰ PAOLA ROSSI, La Scultura (Il Seicento), in *Storia di Venezia, temi: L'arte*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Roma 1995, 151.
- ¹¹ In occasione degli ampi lavori di restauro del Palazzo Pretorio di Capodistria, che sono durati un decennio, dal 1991 al 2001, i busti in marmo dei podestà della cittadina, Pietro Loredan, Lorenzo Donato, Angelo Morosini e Giovanni Arsenio Priuli, assieme al busto in bronzo del doge Leonardo Donà sono stati rimossi dalla facciata e sostituiti con copie: ora sono esposti al Museo Regionale di Capodistria (Pokrajinski muzej, Koper).
- ¹² GIUSEPPE CAPRIN, *L'Istria nobilissima*, I, Trieste 1905, 231.
- ¹³ L'epigrafe recita: IO ARSENVVS PRIOLVS/ VRBIS CERTA SALVS/ ET FELIX TVTELA/ PER QVEM/ LAPIDEI PONTES/ INSTAVRATI/ DVO COLLEGY LATERA/ EXTRVCTA/ EXTERI SALIS CONVENTIO/ LETHALISSIMA CIVIBVS/ SENATVS DECRETO RESCISA/ HIC AD CVLTVM POSTEROR/ CEV GENIVS CIVITATIS/ ET NOVA PALLAS/ EXPONITVR/ MDCLXXIX. L'iscrizione con una formulazione leggermente diversa è riportata da GIOVANNI RADOSSI, *Monumenta heraldica Iustinopolitana*, Opicina-Trieste, 2003, 347-348, con bibliografia precedente.
- ¹⁴ GIUSEPPE CAPRIN, (nota 12), 231.
- ¹⁵ MASSIMO DE GRASSI, Busto del podestà Arsenio Priuli, in *Istria, Città Maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di Giuseppe Pavanello, Maria Walcher, Mariano del Friuli 1997, 134 (con bibliografia precedente). Purtroppo nella scheda di catalogo riferita al podestà Priuli è pubblicata l'immagine fotografica del podestà Pietro Loredan.
- ¹⁶ Si cita il pregevole busto di *Angelo Morosini*, podestà di Capodistria dal 1677 al 1678, in cui è possibile scorgere alcuni passaggi prossimi alle opere dell'Ongaro, come per esempio il suo busto di *Eraclito* che si trova nel Giardino d'Estate di San Pietroburgo, o il *Saturno* di Palazzo Dandolo (ora Hotel Danieli) a Venezia. D'altra parte è opinione di Maichol Clemente che anche questo secondo busto capodistriano sia molto probabilmente un'opera giovanile di Bonazza. Pertanto la questione riguardo la paternità del ritratto di Angelo Morosini resta tuttora aperta.
- ¹⁷ SIMONE GUERRIERO (nota 2), 75-76.
- ¹⁸ SIMONE GUERRIERO, Per un repertorio della scultura veneta del Sei e Settecento. I, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 33, 2009, 210.
- ¹⁹ DAMIR TULIĆ, „Zonkotova Gospa” - nepoznato djelo Giovannija Bonazze u Komiži na Visu, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 35, 2011, 131-138.
- ²⁰ CAMILLO SEMENZATO (nota 1, 1959), 288.
- ²¹ CAMILLO SEMENZATO, (nota 1, 1959) 308.
- ²² *Andrea Brustolon 1662 - 1732. Il Michelangelo del legno*, catalogo della mostra (Belluno 2009), a cura di Anna Maria Spiazzi, Massimo De Grassi, Giovanna Galasso, Milano 2009, 318 (Massimo De Grassi, scheda 16).
- ²³ SIMONE GUERRIERO (nota 2), 80.
- ²⁴ SIMONE GUERRIERO, Il Crocifisso di Giovanni Bonazza nella chiesa di Santa Lucia, in *L'uomo della croce, L'immagine scolpita prima e dopo Donatello*, a cura di Carlo Cavalli, Andrea Nante, Verona, 2013, 203-217 (con bibliografia precedente).
- ²⁵ GIOVANNI BATTISTA ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova con alcune osservazioni*

- intorno ad esse, ed altre curiose notizie di Giovambattista Rossetti*, Padova 1780, 14-17; PIETRO BRANDOLESE, *Pitture sculture architetture ed altre cose notabili di Padova nuovamente descritte da Pietro Brandolese con alcune brevi notizie intorno gli artefici mentovati nell'opera*, Padova 1795, 208-210; GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida di Padova all'amico delle Belle Arti*, Venezia 1817, 3-5; *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. Provincia di Padova, Comune di Padova*, a cura di Wart Arslan, Luigi Serra, VII. Roma 1936, 8-9.
- ²⁶ CAMILLO SEMENZATO (nota 1, 1966), 53, 123.
- ²⁷ MARCO PIZZO, L'arredo scultoreo della chiesa di Sant'Andrea, in *La chiesa di Sant'Andrea in Padova*, a cura di Girolamo Zampieri, Padova 2010, 149-151.
- ²⁸ SIMONE GUERRIERO (nota 2), 80.
- ²⁹ Per la cronologia riguardante la costruzione dell'altare nella chiesa di Santa Maria dei Servi si veda MATEJ KLEMENČIČ, Le opere di Giovanni Bonazza a Santa Maria dei Servi, in *La chiesa di Santa Maria dei Servi in Padova*, a cura di Girolamo Zampieri, Roma 2012, 223-224.
- ³⁰ SIMONE GUERRIERO, Girolamo Maria Rosa, Bortolo Brasi, Giovanni Marchiori e gli intagli del refettorio con una nota sul san Girolamo di Giovanni Bonazza, in *Santa Maria Assunta di Praglia*, Praglia 2013, 447-449.
- ³¹ I crocifissi veneziani lignei del Sei e Settecento rappresentano un segmento estremamente importante e molto creativo dell'attività artistica degli scultori noti che usavano sia il marmo che il legno e nei cataloghi di Giuseppe Torretti, Giovanni Marchiori o Francesco Cabianca possono essere inserite nuove opere (DAMIR TULIĆ, Per un recupero artistico della chiesa scomparsa dei Servi a Venezia: un Giovanni Marchiori ritrovato e l'altare della Cappella dei Lucchesi, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, Nova vrsta, XLVIII, 2012, 110, nota 5). Lo studio già avviato da parte di chi scrive arricchisce il *corpus* dei crocifissi veneziani con ancora due opere. La prima è il *Crocifisso* da processione della chiesa di San Giovanni Evangelista che attualmente si trova nella cappella laterale dell'edificio con il corpo di san Donato martire, donato nel 1685 da Alvise Priuli (PIERO PAZZI, *La chiesa di San Giovanni Evangelista a Venezia*, Venezia 1985, 28, 30). Il *Crocifisso* reca in basso lo stemma del donatore e va ascritto a Giacomo Piazzetta (Pederobba 1640 circa - Venezia 1705). Il medesimo donatore offrì nel 1699 anche il tabernacolo marmoreo per l'altare maggiore che, senza alcuna esitazione, va attribuito a Enrico Merengo (Rheine 1628? - Venezia 1723). Mentre tra le opere tarde di Francesco Cabianca (Venezia 1666 - 1737) va inserito anche il *Crocifisso* marmoreo di minori dimensioni in cui il Salvatore è raffigurato vivo nel momento dell'agonia. L'opera si trova nel convento di San Francesco della Vigna e proviene da quello di San Michele in Isola.
- ³² MONICA DE VINCENTI, SIMONE GUERRIERO, Scultori trentini a Venezia. Scultori veneziani in Trentino, in *Scultura in Trentino, Il Seicento e il Settecento*, I, (a cura di Andrea Bacchi, Luciana Giacomelli), Trento, 2003, 403-405.
- ³³ SIMONE GUERRIERO, Le alterne fortune dei marmi: busti, teste di carattere e altre "sculture moderne" nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento, in *La scultura Veneta del seicento e del settecento, Nuovi studi*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia 2002, 98.
- ³⁴ A tale conclusione è giunto anche Simone Guerriero che qui scrive ringrazia per la conferma dell'attribuzione qui pubblicata.
- ³⁵ *Arte e potere dinastico, Le raccolte di Castel Thun dal XVI al XIX secolo*, a cura di Marina Botteri Ottaviani, Laura Dal Prà, Elvio Mich, Valsugana, 2007, 154-156 (Luciana Giacomelli, scheda 27). "L'adesione stilistica a modelli lecourtyani, espressi però con notevole autonomia, pare chiamare in causa quel complesso ambiente artistico che gravitava intorno allo scultore belga ma che dimostrò una sua particolare fisionomia soprattutto a Padova intorno, ad esempio, alla bottega dei Bonazza". Accanto al *Busto di Cristo* è esposto anche il *Busto della Vergine*. Va evidenziato che le due opere presentano quasi le stesse dimensioni e anche il piedistallo è pressoché uguale. Nel volto della Vergine non si rilevano le caratteristiche di stile del linguaggio di Bonazza e pertanto è lecito ipotizzare che si tratti di un'opera più tarda realizzata quale *pendant*.
- ³⁶ SIMONE GUERRIERO, (nota 18), 209.
- ³⁷ ENRICO COMASTRI, *La chiesa di Santa Caterina e l'isola di Mazzorbo*, Venezia 1983, 83.
- ³⁸ ENRICO COMASTRI, *Ibidem* 83. A sinistra subito dopo l'entrata è collocata una monumentale scultura lapidea raffigurante la *Madonna con il Bambino* che sulla base reca la seguente iscrizione: SALVS IN PERICVLIS. L'opera proviene dall'Isola di San Giorgio in Alga (MARINA STEFANI MANTOVANELLI, Mazzorbo, in *La Laguna, Storia e arte*, II, a cura di Camillo Semenzato, Venezia 1992, 384). Questa *Madonna* può essere ascritta alla bottega di Enrico Merengo (1628? - 1723).
- ³⁹ CAMILLO SEMENZATO, *Antonio Bonazza (1698 -1763)*, Padova 1957.
- ⁴⁰ DAMIR TULIĆ, NINA KUDIŠ, *Opatska riznica, katedrala i crkve grada Korčule*, Korčula 2014, 234-235.
- ⁴¹ SIMONE GUERRIERO, Antonio Bonazza scultore del Settecento europeo, *Padova e il suo territorio*, novembre-dicembre 2013, 37.
- ⁴² CAMILLO SEMENZATO, *Antonio Bonazza*, (nota 39), 123.
- ⁴³ CARLO FEDERICO BIANCHI, *Zara Christiana*, I, Zara 1877, 444. L'altare maggiore della chiesa di Santa Caterina di Zara venne terminato prima del 1763 dal tagliapietra Pietro Degan (? 1707 circa - Zara 1781); BOJAN GOJA, *Mramorna altaristika 17. i 18. stoljeća na području zadarske nadbiskupije*, tesi di dottorato, Zagreb 2010, 192-194, 419-420.
- ⁴⁴ NINA KUDIŠ, A Tabernacle by Alvise Tagliapietra in the Cathedral of Osor, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, nova vrsta XLI, (2005), 206-216.
- ⁴⁵ RADOSLAV TOMIĆ, *Umjetnička baština zadarske nadbiskupije - Kiparstvo II (od XVI. do XX. stoljeća)*, Zadar 2008, 151-156.
- ⁴⁶ DAMIR TULIĆ, A Tabernacle by Giovanni Bonazza in Fažana, Istria, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, nova vrsta XLIII, (2007), 237-244. Si coglie l'occasione per segnalare che l'attribuzione da parte di chi scrive del tabernacolo di Fasana del 2007, va corretta a favore di Giuseppe Torretti. La ricerca per questo articolo è stata finanziata dall'Università degli Studi di Rijeka (Fiume) tramite il progetto Umjetnička baština srednjeg i ranog novog vijeka u Rijeci, na Kvarneru i u Istri (Il patrimonio artistico del Medioevo e della prima età moderna a Fiume, nella regione del Quarnero e in Istria).

Sažetak

Prilozi ranom opusu Giovannija Bonazze u Kopru, Veneciji i Padovi te bilješka za njegove sinove Francesca i Antonija

Stilske su mijene u opusu nekog kipara za istraživače podjednako izazov i izvor nedoumica. To se posebno može primijeniti na istraživanje i pokušaj prepoznavanja mladenačkih radova određenog majstora u trenutku kada su još jaki utjecaji njegova učitelja. Također, nedovoljno iskustvo u svladavanju složenijih skulptorskih zadatka za majstora na početku karijere, često onemogućuje ispravnu valorizaciju njegova djela. Međutim, pojam mladenačkih ostvarenja u opusima kipara djelatnih u Veneciji *Sei i Settecenta* treba se uzeti s oprezom. Naime, za većinu su majstora slabo poznati njihovi učitelji, a još slabije djela iz razdoblja kada su sigurno već bili samostalni majstori, odnosno tijekom njihovih dvadesetih i tridesetih godina.

Slična se situacija mogla sve do nedavno zamijetiti i u ranom opusu kipara Giovannija Bonazze (Venecija, 1654. – Padova, 1736.) budući da je arhivski najranije zabilježen 1684. kada je kipar imao već trideset godina. Iscrpnim proučavanjem cjelokupnog Giovannijevog opusa, Simeone Guerriero s pravom je predložio da bi potpisani reljef s prikazom Navještenja iz župne crkve Svetog Mateja u Dobroti u Boki Kotorskoj trebalo smatrati najranijim kiparevim djelom nastalim oko 1679. godine, kada kipar kleše i dvije Sibile te *putta* nad ulaznim portalom venecijanske crkve Santa Maria del Giglio. U tom je najranijem razdoblju Bonazza čvrsto vezan uz likovni jezik svog učitelja - Michelea Fabrisa zvanog l'Ongaro (Bratislava, oko 1644. – Venecija, 1684.). Tipologiju likova kao i način klesanja meke i zgužvane draperije uz obilnu upotrebu svrdla Giovanni je preuzeo od učitelja, ali ju je oplemenio vrlo individualnom notom zbog koje njegovi likovi zrače živošću i ljupkošću. Međutim, ovdje iz Bonazzinog opusa treba izuzeti mramorni kip Gospe od Ružarija iz vrta na otočiću San Servolo te ga pripisati njegovu učitelju l'Ongaru. Tu atribuciju nedvojbeno potvrđuje usporedba kipa sa San Servola s l'Ongarovim alegorijskim skulpturama *Agrikulture* ili *Istine* iz Cappelle Vendramin u nekadašnjoj venecijanskoj katedrali San Pietro di Castello. Stoga bi se Gospa od Ružarija mogla kronološki smjestiti u prvu polovinu osmog desetljeća 17. stoljeća kada nastaju skulpture u Cappelli Vendramin, odnosno prije nego što krajem 1680. nastaju njegova stilski drukčija i manje rafinirana djela za Cappellu del Capitolo u crkvi San Clemente in Isola. Ako se primjerice uspoređi Ongarova Gospa od Ružarija sa San Servola s Bonazzinom Gospom od Pojasa iz župne crkve u mjestu Gardigiano pokraj Scorzèa, mogu se uvidjeti formalne ra-

zlike između učitelja i učenika, odnosno Bonazzino eksperimentiranje sa znanjem usvojenim od l'Ongara.

Uz dosad najranije Bonazzino djelo iz Dobrote ovdje treba uvrstiti i dosad nepoznato djelo koje se vrlo precizno može smjestiti u 1679. godinu. Riječ je o mramornoj bisti Giovannija Arsenija Priulija podestata Kopa, danas izloženoj u gradskom muzeju, a izvorno smještenoj u niši iznad natpisa u njegovu čast na pročelju Pretorske palače nekadašnjeg glavnog grada Istre. Mramorno se Priulijevo poprsje bez ikakve ograde izvrsno uklapa među najranija djela Giovannija Bonazze, točnije uz palu Navještenja u Dobroti. U licu ovog izuzetnog koparskog djela nastalog pod dlijetom dvadesetpetogodišnjeg majstora, mogu se prepoznati odjeci umjetnosti Giusta Le Courta i l'Ongara, iako to na prvi pogled možda i nije toliko vidljivo. No, za razliku od pristupa portretnim bistama ove dvojice starijih kipara, Bonazza je providurov izraz lica omekšao i „zasladio“, daviši mu ujedno prigušenu karikaturnu notu, tako tipičnu za njegov cjelokupni kasniji opus. Godina 1679. koja povezuje Dobrotsko Navještenje, kiparski ukras portala venecijanske Santa Maria del Giglio te koparsku bistu Arsenija Priulija, može poslužiti kao ishodišna točka u ranom majstorovu opusu. U to vrijeme, ili nešto malo kasnije treba ubrojiti dosad nepoznati mramorni reljef s likom Bogorodičine glave iz župnog stana u sklopu kompleksa hospicija Santa Maria dei Derelitti u Veneciji. Ovaj se izvrsni reljef može povezati s dva druga istovjetne tematike te smatrati jednim od ishodišnih primjera Bonazzine omiljene teme, vrlo popularne za privatnu pobožnost i kolekcionare.

U opusu Giovannija Bonazze čest je lik Bogorodice, bilo da je riječ o skulpturi, poprsju ili reljefu s prikazom njezine glave. Njegovu Marijanskom katalogu ovdje treba pribrojiti i jednu vrlo lijepu mramornu skulpturu Bogorodice s Djetetom, smještenu na ogradni zid vrta na kraju calle Trevisan, tik nad istoimenim mostom (Ponte Trevisan) u venecijanskom sestieru Dorsoduro. Ovu bi Bogorodicu valjalo datirati oko 1700 te je stilski smjestiti kao prijelaznu točku između istovjetnog kipa iz Komiže na Visu nastalog početkom 1680. te Bogorodice s Djetetom iz Ville Pisani u mjestu Strà iz prvog desetljeća 18. stoljeća. Stilski se razvoj ovog motiva u Bonazzinom opusu vidi i u Bogorodici s Djetetom iz 1711. što se nalazi u mjestu Cona u Venetu, a koja mu se ovdje također pripisuje. Ovaj se niz može zaključiti kasnom djelu; Bogorodici s Djetetom iz katedrale u Montagnani izrezbarenoj 1733. godine.

Giovanni Bonazza bio je, poput mnogih venecijanskih kipara *Sei i Settecenta* podjednako operativan u mramoru i drvu. Njegov skroman sačuvani opus u drvu broji svega nekoliko skulptura, od kojih čak tri raspela: ono iz padovanske Scolette del Santo nastalo 1715., potom jedno iz privatne zbirke izrezbareno 1718. te ono učinjeno 1733. za crkvu Santa Lucia u Padovi. Spomenutim rospelima ovdje treba priključiti i ono koje im stilski i kronološki prethodi, a to je drveno procesijsko raspelo iz crkve Sant' Andrea u Padovi u kojem treba prepoznati majstorovo drvorezbarsko remek-djelo. Virtuoznom obradom drva, koje je pod kiparevim dlijetom jednako podatno i meko kao njegova ostvarenja u mramoru, Giovanni Bonazza iznova pokazuje kako za njega ne postoje ograničenja vezana uz materijal ili tehniku kojom se izražava. Izmučeno Kristovo lice porijeklo vuče iz Bonazzinog mladenačkog rada, reljefa s prikazom Krista okrunjenog trnovom krunom, danas u Ujedinjenom Kraljevstvu. S obzirom na stilske podudarnosti s drugim majstorovim djelima, raspelo iz crkve Sant' Andrea trebalo bi datirati u početak, odnosno prvo desetljeće 18. stoljeća. Ovaj prilog opusu u drvu kipara Giovannijsa Bonazze nadopunjuje njegova dosad poznata tri raspela. Time on postaje najvažniji kipar, uz Andreu Brustolona, koji je ostavio traga u ovoj, do danas, još uvijek slabo proučenoj grani mletačkog kiparstva iz vremena baroka. Još bi se jedan lijepi rad u drvu mogao pripisati Bonazzi, a to je velika gloriola od oblaka i kerubina postavljena nad oltar u Cappelli Giustachini u padovanskoj crkvi Santa Maria del Carmine, a može se datirati u prvo desetljeće 18. stoljeća.

Kronološki slijed ovdje novo pridodanih djela katalogu Giovannijsa Bonazze trebalo bi zaključiti mramornim bistama svetog Ivana Evanđelista i Marije što su izložene u knjižnici venecijanskog samostana San Lazzaro degli Armeni. Ove biste zapravo predstavljaju setečentističke varijante poprsja Krista i Marije kipara Giusta Le Courta na glavnom oltaru u crkvi San Domenico u Chioggi ili one u *chiesetti* di Ca' Nave u Cittadelli. Biste sa San Lazzara upućuju i na poprsje Krista u zbirci dvorca obitelji Thun u gradu Ton u regiji Trentino-Alto Adige. Kristovo poprsje određeno je kao djelo nepoznatog venecijanskog kipara te datirano okvirno između 1690. i 1720. godine. No, imajući u vidu čitav niz sličnosti, od inklinacije glave, načina klesanja kose, mekog i ljupkog Kristova lica koje je pak pandan Marijinom sa San Lazzara, čini se da ništa ne priječi da se i bista iz Castel Thuna uvrsti u Bonazzin kasni opus.

Katalog djela najstarijeg Giovannijsa sina Francesca Bonazze (Venecija oko 1695. – 1770.) recentno je obogaćen s nekoliko važnih skulptura u Veneciji. Ovim dosad poznatim djelima, ovdje treba priključiti i jedan zabat s kamenim kipovima dva ležeća anđela i *puttom* na vrhu, koji se nalaze na glavnom oltaru u crkvi Santa Caterina na otočiću Mazzorbo u Laguni.

Najpoznatiji te po kvaliteti i stvaralačkoj originalnosti najosebujniji Giovannijsin sin, Antonio Bonazza (Padova, 1698. – 1763.) odavno je prepoznat i ubrojen među najznačajnije venecijanske kipare *Settecenta*. On je, poput svog oca, podjednako stvarao u mramoru i u drvu. Nedavno je prepoznato njegovo izuzetno lijepo i kvalitetno drveno procesijsko raspelo iz crkve Svetog Mihovila u Korčuli, a koje je 1745. naručila bratovština Gospe od Pojasa-Utjehe. Međutim, korčulansko raspelo nije jedini Antonijev rad koji se čuva u Dalmaciji, već njegovom opusu ovdje treba pribrojiti i jednu umjetninu iz zadarske regije. To je mramorni tabernakul ukrašen *puttima*, kerubinima te Djetetom Isusom na vrhu, a što se nalazi na glavnom oltaru župne crkve svetog Lovre u mjestu Kali na otoku Ugljanu. Njegov se kiparski ukras može povezati s Antonijevim andeoskim likovima na mramornoj skulpturi Marijinog uznesenja iz katedrale u Padovi. Treba naglasiti da je tabernakul s Ugljana u biti skromnija verzija onog što ga je potpisao Antonio 1738. za glavni oltar župne crkve u mjestu Carrara San Giorgio. Tabernakul Antonija Bonazze u Kalima predstavlja dragulj među kiparski ukrašenim svetohraništima 18. stoljeća na istočnom Jadranu. Tu na prvom mjestu treba istaknuti čudesno lijepo svetohranište Alvisea Tagliapietre iz katedrale u Osoru, potom ono na glavnom oltaru u zadarskoj crkvi Gospe od Zdravlja kao i svetohranište Giuseppea Torrettija na glavnom oltaru župne crkve u Fažani. Sve ove tabernakule povezuje činjenica da nisu zamišljeni i izvedeni kao arhitektura u malom, već kao djela gdje je u potpunosti prevladala kiparska dekoracija. Od navedenih je svetohraništa Antonijevo u Kalima vremenski najkasnije pa je i oblik njegove dekoracije odmjen, lagan te živahan. Stoga se ono može okarakterizirati ne kao dostojanstveni i strogi *seičentistički tempietto*, već kao gracilna rokoko kutijica, nalik ljupkoj dječjoj igrački.

Ovdje pridodana djela Giovannijsu, Francescu i Antoniju Bonazzi, kao i Giovannijsu učitelju L'Ongaru, pokazuju da su opusi venecijanskih kipara iz razdoblja 17. i 18. stoljeća kudikamo od zaključivanja i konačnog broja dosad objavljenih djela. Ne čudi stoga da je opus Giovannijsa Bonazze, jednog od najproduktivnijih i najosebujnijih kipara barokne Venecije uopće, i dalje u fokusu istraživanja. Tim više treba naglasiti da se o njegovoj produkciji u drvu relativno malo zna s obzirom na skroman broj sačuvanih umjetnina. Stoga je svako novo obogaćenje njegova opusa u tom mediju važno za upotpunjenje složene i stilske varirajuće slike o ovom velikanu venecijanskog kiparstva.

Ključne riječi: Venecijanska skulptura, 17. i 18. stoljeće, mramor, drvo, Michele Fabris detto l'Ongaro, Giovanni Bonazza, Francesco Bonazza, Antonio Bonazza, Venecija, Padova, Kopar, Ugljan