

A detailed view of a painting by Paolo Veronese, showing a man with curly hair and a mustache, wearing a blue robe, looking towards the left. The man's right arm is raised, and he appears to be holding a book or a scroll. The background is dark and indistinct.

# Dipinti muranesi di Paolo Veronese

restaurati da Venetian Heritage  
con il sostegno di Bulgari

Marsilio



Ministero  
dei beni e delle  
attività culturali  
e del turismo

GALLERIE DELL'ACCADEMIA DI VENEZIA

*Direttrice*

Paola Marini

*CdA*

Paola Marini, *presidente*

Andrea Del Mercato

Daniele Ferrara

Federica Olivares

Davide Rampello

*Comitato scientifico*

Paola Marini, *presidente*

Linda Borean

Riccardo Calimani

Vittorio Sgarbi

*Revisori dei Conti*

Fabio Cantale, *presidente*

Giovanni Diaz

Michele Dei Tos

*Conservatori*

Roberta Battaglia

Giulio Manieri Elia

Valeria Poletto

**Dipinti muranesi di Paolo Veronese**

restaurati da Venetian Heritage

con il sostegno di Bulgari

Venezia, Gallerie dell'Accademia,

11 maggio - 17 settembre 2017

*Promossa da*



Ministero  
dei beni e delle  
attività culturali  
e del turismo

GALLERIE DELL'ACCADEMIA DI VENEZIA



Curia Patriarcale di Venezia



*Sostenuta da*

**BVLGARI**

*Mostra a cura di*

Paola Marini

Roberta Battaglia

*Ideazione e organizzazione della mostra*

Venetian Heritage:

Toto Bergamo Rossi

Giorgio Ceccato

Valentina Farace

*Albo dei prestatori*

Curia Patriarcale di Venezia

*Restauro dipinti*

Claudia Vittori, Venezia

*in collaborazione con*

Annamaria D'Ottavi, Barbara Bragato

*Restauro cornici*

Sansovino Restauri s.n.c., Venezia

Antonio Casellati, Francesco Grimaldi,

Stefano Matteazzi

*Analisi*

Stefano Volpin

Dino Chinellato

*Ufficio mostre, segreteria  
e coordinamento organizzativo*

Carla Calisi

*Funzionario amministrativo*

Carlo De Laurentis

*con la collaborazione di*

Valentina Penso

*Archivio fotografico*

Diana Ziliotto

*Trasporti*

UNISVE

*Assicurazioni*

Assicurazioni Generali s.p.a.

*Progetto di allestimento*

Guido Jaccarino

Federico Marcato

*Responsabile della sicurezza*

Roberto Geromin

*Monitoraggio microclimatico*

Ornella Salvadori

*Realizzazione dell'allestimento*

UNISVE

Spazio Luce

Gruppo Fallani

*Grafica*

Federico Marcato

*Apparati didattici*

Claudia Caramanna

Maichol Clemente

Claudia Vittori

Sansovino Restauri s.n.c.

*Fotografie*

Matteo De Fina

*Comunicazione e ufficio stampa*

Bulgari

Venetian Heritage

*Ringraziamenti*

Amalia Donatella Basso

Don Gianmatteo Caputo

Emanuela Carpani

Maria Grazia Fumo

Alessandro Gaballo

Irene Galifi

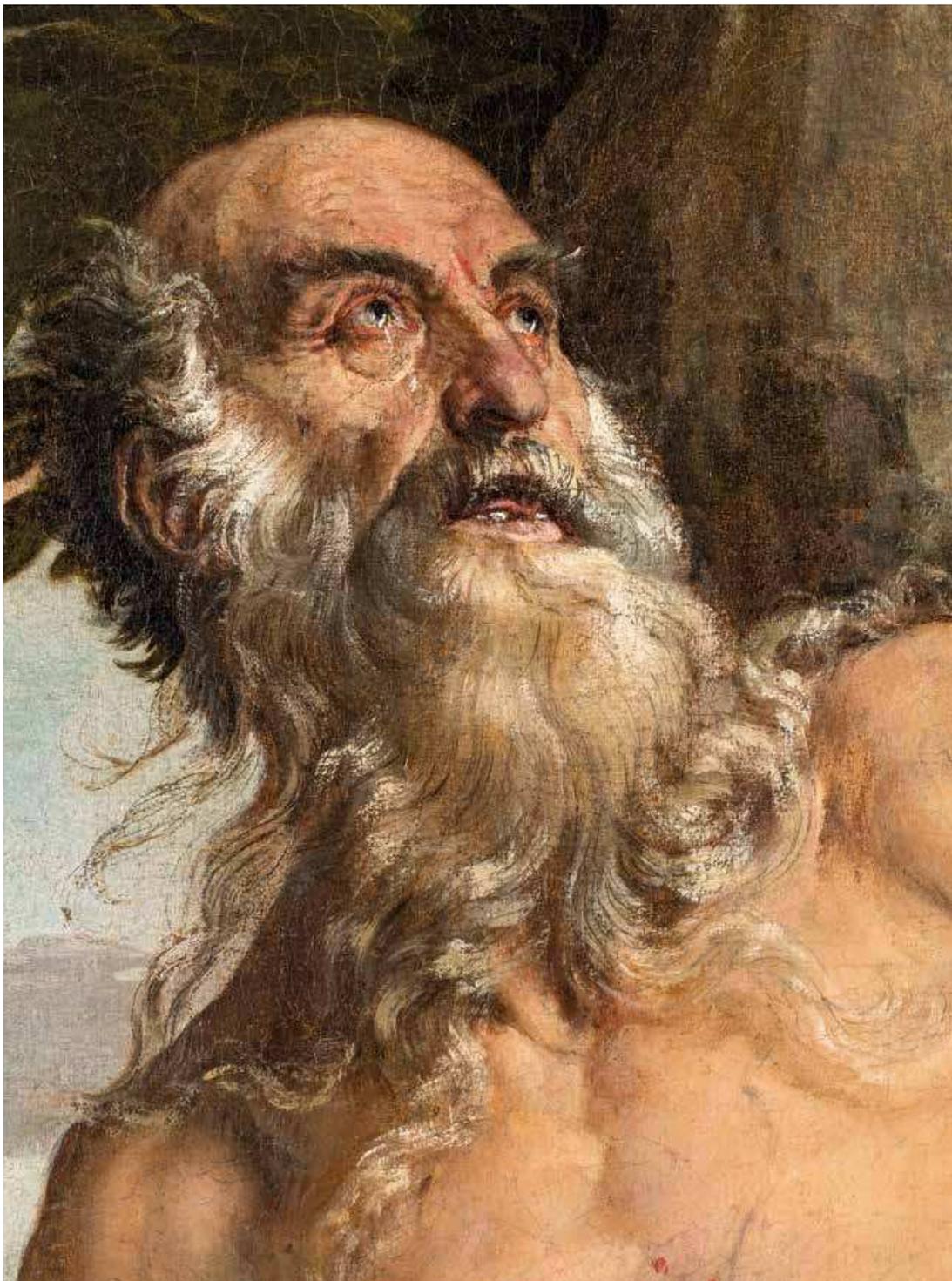
Davide Racca

Don Alessandro Rosin

Xavier Salomon

Letizia Tasso

Si esprime un cordiale  
ringraziamento agli addetti  
al servizio di vigilanza e a tutto  
il personale delle Gallerie  
dell'Accademia



## Veronese per Santa Maria degli Angeli a Murano Claudia Caramanna\*

Parafrasando il titolo di un famoso libro di Alvise Zorzi, si potrebbe dire che il *San Girolamo* e la *Sant'Agata visitata da san Pietro in carcere* sono due preziose testimonianze della "Murano scomparsa", perché provengono entrambi dall'antico convento delle monache agostiniane di Santa Maria degli Angeli, sorto sull'isola nel XII secolo e soppresso nel 1810.

Si deve all'amore per la sua città del parroco Stefano Tosi (1761-1833) se, nel caos dei violenti cambiamenti di primo Ottocento, i due dipinti hanno evitato di essere dispersi nel collezionismo privato italiano o estero, come molto spesso capitava allora ai grandi capolavori del patrimonio artistico veneto. Riuscendo a ottenere che la chiesa diventasse succursale della parrocchiale di Santo Stefano, Tosi ne impedì la distruzione e il totale svuotamento dei gioielli di cui si era arricchita in lunghi secoli di prosperità. Ha così consentito che si possa ancora godere in città di questi affascinanti frammenti del passato – anche se non più nel contesto originario, ma ospitati nella chiesa di San Pietro martire dopo la soppressione del monastero – svolgendo un ruolo determinante nella storia che ci apprestiamo a raccontare e ponendo le premesse per ammirare oggi le due opere restituite a nuovo splendore dal restauro finanziato da Venetian Heritage.

Un altro personaggio centrale nella vicenda è don Vincenzo Zanetti (1824-1883), anch'egli sacerdote e figura determinante nella vita muranese del XIX secolo, di cui risollevò la depressa economia attraverso il rinnovamento

dell'arte vetraria e di cui tutelò efficacemente il patrimonio monumentale. Fu un testimone oculare di gran parte delle vicende ottocentesche di Santa Maria degli Angeli, un complesso che, come molti altri, subì in quel secolo profonde modifiche: la chiesa fu privata del coro e dell'organo già prima del 1830 e poi chiusa al culto nel 1849, mentre il monastero fu completamente raso al suolo nel 1832. Scongiurata successivamente la distruzione anche della chiesa – ultimo frammento sopravvissuto dell'antica grandezza –, dal 1861 l'edificio e i suoi arredi iniziarono finalmente a essere restaurati e il 12 luglio 1863 si arrivò alla loro solenne riconsacrazione. Per celebrare l'avvenimento, il sacerdote pubblicò un volume dal titolo *Del monastero e della chiesa di Santa Maria degli Angeli di Murano* (1863), con il quale ne ricostruiva idealmente il passato glorioso e che, da quel momento in poi, sarebbe diventato il più importante punto di riferimento sull'argomento.

La storia delle due tele è presentata in un capitolo in cui si descrive il periodo di maggiore fulgore del monastero, individuato nei tre secoli che vanno dall'inizio del Cinquecento al 1810. Zanetti condusse un'indagine capillare e affiancò la lettura di fonti storiografiche, come le *Ecclesiae venetae* di Flaminio Cornaro (1749), all'esame approfondito dell'archivio delle monache, i cui documenti sono citati e trascritti con grande attenzione. Dalle sue parole si apprende come originariamente i dipinti non fossero collocati nella chiesa, bensì costituissero l'arredo di una cappelletta dedicata a san Girolamo, che era stata abbattuta nel 1830 e, dunque, non esisteva già più. Il piccolo edificio era situato nel cimitero del monastero, come si ricava anche da una pianta dell'intero complesso inclusa in una mappa dell'architetto Domenico Gallo, datata 1569 e conservata presso l'Archivio di Stato di Venezia, in cui viene indicato come «Gesiola» contrapposta alla più grande «Gesia».

Voluta nel 1566 da Francesco Degli Alberi, sacerdote del convento di probabile origine veneziana, la cappella era stata consacrata due anni dopo da Giovanni Dolfin, vescovo di Torcello, come ricordavano due iscrizioni sulla facciata esterna, oggi perdute, il cui contenuto è tramandato da Zanetti: «PRO DEVOTIONE S. HIERONIMI PRESB. FRANCISCUS DE ARBORIBUS VIVENS FECIT. MDLXVI DIE VI MENSIS OCT.» (In devozione di san Girolamo il sacerdote Francesco Degli Alberi fece in vita. 1566 nel giorno sesto



Murano, chiesa di Santa Maria degli Angeli, XVI secolo



In mancanza di elementi concreti, però, è lecito pensare che nell'incarico al pittore possa avere avuto un peso proprio il monastero, da sempre legato a doppio filo all'aristocrazia veneziana, come dimostra anche solo la presenza dei cognomi di alcune delle più importanti casate cittadine nell'elenco di priore e badesse che furono a capo della comunità: Venier, Dolfin, Navagero, Corner, Loredan. Tra i tanti episodi a testimonianza di questo legame, si ricordi che nel 1544 il futuro doge Sebastiano Venier aveva sposato in Santa Maria degli Angeli Cecilia Contarini e che le sue spoglie poi sarebbero state custodite nella chiesa, dal momento della morte (1578) fino alla loro traslazione nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia (1907). Oltre ai numerosi privilegi che le monache riuscirono a ottenere nel corso dei secoli grazie all'influenza esercitata su cardinali e papi veneti, non si trascurino le committenze di importanti opere d'arte attivate dal convento e soprattutto finalizzate a decorare l'altare maggiore, come nel caso della *Madonna in gloria e santi* oggi attribuita a Giovanni Bellini e collaboratori (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1510-1515 circa). Si pensi anche alla grande *Annunciazione*, incisa da Jacopo Caraglio e oggi perduta, a cui Tiziano lavorava nel 1536 e che, secondo Giorgio Vasari, non fu mai consegnata alle monache per una contestazione sul compenso, ma venne donata dall'artista a Carlo V. Per questo motivo l'incarico passò poi a Pordenone, che nel 1537-1538 realizzò la tela ancora oggi conservata all'interno della chiesa, sebbene ora su un altare modificato in forme barocche. Data la collocazione della cappella di San Girolamo all'interno di un complesso così prestigioso e ricco di opere d'arte, si può pensare che apparisse naturale affidarne la decorazione a un artista legato alla nobiltà lagunare e a capo di una bottega molto in vista sulla piazza veneziana, magari anche giovandosi delle relazioni sociali della badessa Faustina Donà, che guidava il monastero dal 1562.

Ecco entrare in scena, quindi, il grande pittore veronese, ormai affermato grazie agli affreschi di villa Barbaro a Maser (1560-1561), al grande impegno delle *Nozze di Cana* per il refettorio del monastero di San Giorgio Maggiore (1563) e al lungo intervento nella chiesa di San Sebastiano, iniziato intorno al 1555 e ancora in corso nel 1566. Nel caso di Santa Maria degli Angeli la decorazione non si sarebbe basata su un complesso programma





iconografico, né si sarebbe squadrata su ampie pareti dove personaggi a grandezza naturale si potevano affacciare da finte porte, giocando arditamente tra realtà e finzione. Nemmeno sarebbe stato necessario rovesciare sulla moltitudine dei fedeli cavalli impazienti, a stento tenuti a freno, e grumi di angeli dalle ali rutilanti o affascinare il pubblico con la vertigine delle fughe prospettiche e lo splendore dei broccati. Nella cappella di Murano si doveva allestire una pala davanti alla quale un uomo devoto si sarebbe raccolto in preghiera e avrebbe trovato l'immagine del santo che guidava il suo cammino nelle scelte quotidiane, che ispirava i suoi pensieri e che gli recava conforto nelle difficoltà della vita. Perciò erano necessari una tela dalle dimensioni moderate (2,3 × 1,5 metri circa) e pochi altri elementi in grado di dare vita a un'immagine essenziale, priva di orpelli mondani e molto ispirata nei contenuti, ma che avrebbe tramandato la sua memoria in eterno.

Il santo è l'unico protagonista e viene raffigurato in penitenza, in un momento di estasi davanti al Cristo crocifisso. La scena dovrebbe essere ambientata nel deserto della Calcide, in Siria, ma, secondo la migliore tradizione veneziana, in realtà l'eremo è immerso in un ambiente ben più accogliente e rigoglioso, nel quale si affaccia a sinistra l'immane leone. Il tramonto con il cielo venato di nuvole e il respiro della natura veneta erano senza dubbio infinitamente più attraenti e avrebbero permesso una più veloce immedesimazione del fedele nel gesto coinvolgente del santo, che reagisce all'estasi con una leggera rotazione della figura all'indietro e con la trasfigurazione del volto, rigato dalle lacrime.

In direzione dello sguardo di Girolamo si può rilevare oggi la presenza di un evidente pentimento, che, con il tempo, è affiorato in superficie. In alto, sulla parte più chiara della roccia, infatti, si percepisce una precedente posizione della croce, in cui Cristo era rivolto verso gli occhi del santo e allo spettatore era riservata una visione da tergo. In un secondo momento si decise di ruotare il crocifisso di circa 90°, in modo che il corpo del Signore fosse visibile, occultando e normalizzando in questo modo la prima più ardita soluzione, ma, in realtà, senza disturbare l'effetto complessivo. L'efficacia della scena è tutta giocata, infatti, sulla forza comunicativa del protagonista, amplificata dal grande naturalismo nella resa delle carni,

delle vene che affiorano sulla pelle invecchiata, della barba incolta, del viso solcato dalle rughe, dei tratti somatici stravolti.

La concentrazione sul momento mistico è favorita anche dalla tavolozza molto essenziale adoperata dal pittore, che ruota su variazioni di bruni con l'aggiunta solo di smaltino e azzurrite nello squarcio del cielo e di lacca rossa nel drappo e nelle striature delle nuvole, conferendo all'immagine quella «atmosfera fredda» individuata da Rodolfo Pallucchini (1984) come una delle caratteristiche del dipinto. Accanto a questa intonazione, lo studioso riconosce un altro elemento di novità nello spazio riservato al paesaggio, che appare «tutto rapportato in superficie e articolato in modo da riflettere sul suo corpo nudo, cinto nel drappo rosa, la massima luminosità». Per cogliere meglio l'importanza di questa componente può essere utile confrontare la tela con dipinti realizzati da Veronese all'inizio del decennio, come la pala del *Battesimo di Cristo* per la cappella Stravazino nella chiesa del Redentore a Venezia (1561) o la più grande tela con l'*Apparizione della Madonna con Bambino ai santi Antonio abate e Paolo* per la chiesa di San Benedetto Po (1562; Norfolk, Virginia, Chrysler Museum of Art). Se in entrambi i casi la parte superiore è dominata da un fondale astratto di nuvole divine, su cui si accampano figure dalla natura sovranaturale e dalle fattezze concretamente umane, viceversa nel caso del *San Girolamo* più della metà del dipinto è lasciata al paesaggio, che spazia dalle rocce al fogliame fino ad arrivare al cielo, ma in realtà comportandosi come uno sfondo decorativo, senza conferire alcuna profondità alla scena come nel coevo *Battesimo di Cristo* di Latisana (1567).

L'altra opera che proviene dalla cappella Degli Alberi è una tela dal formato orizzontale (2 × 1,5 metri circa) che raffigura un episodio della vita di sant'Agata, nobile siciliana di fede cristiana, alla quale il proconsole Quinziano fece tagliare entrambi i seni e le cui ferite furono miracolosamente guarite da san Pietro, apparso in carcere durante la notte accompagnato da un angelo. Si tratta di un soggetto inconsueto per il panorama artistico veneto del Cinquecento, a differenza della raffigurazione di san Girolamo che ebbe grande diffusione nei territori della Serenissima. I due dipinti sono sempre citati dalle fonti in coppia, perché, pur diversi sotto molti punti di vista, avevano avuto una comune committenza e destina-



Giambattista Fontana da Benedetto Caliari, *Sant'Agata visitata da san Pietro in carcere*, 1569. Londra, British Museum

zione. Plausibilmente il lavoro era iniziato dalla pala d'altare e poi si era spostato sulla *Sant'Agata*, secondo una successione temporale che è suggerita anche dai documenti d'archivio. Se nell'atto di donazione, infatti, si parla solo della dedicazione dell'edificio a san Girolamo e si invoca anche la protezione di san Nicolò, nel testamento si prevede che, con il lascito pecuniario assegnato, venga detta messa nella cappella anche nel giorno della solennità di sant'Agata, oltre che per la celebrazione degli altri due santi. Sicuramente la *Sant'Agata* era terminata entro il 1569 – data segnata sul margine inferiore di un'incisione che trasse dal dipinto Giambattista Fontana – ed era collocata sulla controfacciata dell'edificio sopra la porta d'ingresso, secondo quanto riportato da Carlo Ridolfi ne *Le Maraviglie dell'Arte* (1648), ovvero la prima fonte che cita i dipinti, entrambi attribuiti a Paolo Veronese.



Valentin Lefèvre da Paolo Caliari detto il Veronese, *San Girolamo*, 1682. Venezia, Museo Correr

Questa disposizione è confermata da Marco Boschini (1664; 1674), che aggiunge molte altre interessanti informazioni sulla decorazione della «Gesiola». Per esempio segnala che il *San Girolamo*, del quale curiosamente dà per scontato l'autore senza menzionarlo, era stato spostato per sicurezza in chiesa ed era stato sostituito da una copia, essendo «cosa così rara, che rimanendo le persone rapite di quella virtù tentavano di rapirlo». Una delle cause di questi tentativi di furto va probabilmente individuata nella grande fama di cui godeva il dipinto nel Seicento, che è ben testimoniata dalla sua inclusione nella scelta di opere di Tiziano e di Veronese incise e pubblicate a stampa da Valentin Lefèvre nella sua *Opera selectiora* del 1682.

Secondo Boschini nella cappella erano rimasti la *Sant'Agata* «di mano di Benedetto, fratello di Paolo; così bello, come se fosse dello stesso Paolo» e tre «comparti» raffiguranti *San Giovanni Battista*, la *Pietà* e *San Nicolò*, che oggi non sono più rintracciabili e che sono da lui considerati «tre gioie di Carletto, figlio di Paolo». Dalle sue parole apprendiamo, inoltre, che l'intervento in Santa Maria degli Angeli si era esteso anche alla chiesa maggiore, per la quale Paolo aveva realizzato un «ovato, con quattro angeli, che in concerto pittoresco, formano una soavissima armonia di Musica», collocato sotto l'organo e oggi disperso.

In realtà entro la metà del 1667 tutti i dipinti della cappella erano stati rimossi, spostati in chiesa e rimpiazzati da copie per volere di suor Candida Valier, al tempo commissaria testamentaria di Francesco Degli Alberi, la quale, in un documento datato il 1° agosto di quell'anno, conservato nel fondo del monastero e già pubblicato da Zanetti, rendeva noto a futura memoria di aver preso la decisione sulla base del «prudente consiglio dei periti» a tutela della conservazione delle opere. In quella occasione i tre comparti assegnati a Carletto erano stati «ridotti in tre quadretti», cioè separati tra loro.

Boschini è il primo a suggerire che i quadri della cappella non dovessero essere tutti assegnati alla mano di Paolo, avanzando i nomi di suo fratello Benedetto (1538-1598) per la *Sant'Agata* e del figlio Carletto (1570-1596) per i tre comparti perduti. Il problema dell'attribuzione della *Sant'Agata* percorre tutta la letteratura critica dei secoli successivi, facendo oscillare gli autori ora per l'uno, ora per l'altro artista. Una posizione intermedia è

espressa da Anton Maria Zanetti (1733; 1771), che fa il nome di Benedetto e ipotizza accanto a lui anche un intervento di Paolo, citando poi a suo sostegno l'opinione concorde di «un dotto professor passeggiere». Molto probabilmente si tratta di un riferimento al pittore, scrittore e incisore francese Charles-Nicolas Cochin, che, tra i ricordi del viaggio compiuto tra 1750 e 1751 pubblicati nel *Voyage d'Italie* (1758), rammenta un «tableau représentant Sainte Agathe en prison, un Ange & Saint Pierre, de Benedetto Caliarì, mais qu'on croit retouché de P. Veronese. Les trois têtes sont assez belles, surtout celle du Saint Vieillard; les draperies de l'Ange sont bien peintes». Cochin riteneva, dunque, che la tela fosse stata dipinta da Benedetto, ma ritoccata da Paolo, e metteva in evidenza la bellezza delle teste – soprattutto quella di san Pietro – e del panneggio dell'angelo.

Come già anticipato, Vincenzo Zanetti (1863) assegna a Paolo anche la *Sant'Agata*, introducendo due argomentazioni non strettamente stilistiche a sostegno della sua tesi. La prima è legata all'incisione di Fontana, che indica in Paolo l'autore del quadro nell'iscrizione apposta lungo il margine inferiore: «Paulus Veronē Inventor Baptista Fontana incidebat / Nicolai Nelli formis Venetiis 1569 / Cum privilegio». Secondo il sacerdote in questo modo si certificava l'autografia della tela, visto che il pittore e suo fratello a quella data erano entrambi in vita e perciò si doveva assumere che avessero approvato quell'indicazione di paternità. In realtà bisogna sottolineare che negli anni sessanta i due artisti lavoravano in simbiosi e che Paolo era a capo di una bottega i cui prodotti dovevano essere inevitabilmente considerati sempre opere di sua mano. Riprendendo un'opinione di Gianantonio Moschini (1815), Zanetti poi interpreta la sigla molto schematica «D.P.V.», visibile ancora oggi sulla superficie del quadro, come «D[ipinse] P[aolo] V[eronese]» o «D[i] P[aolo] V[eronese]», mentre va sciolta piuttosto in «D[ermanio] P[rovince] V[enete]» e riferita al caotico momento delle demanializzazioni di primissimo Ottocento. Al di là di queste considerazioni, quando torna a giudicare la pittura, il sacerdote poi vira sulla posizione di Anton Maria Zanetti e sottolinea che «se il pennello di Paolo non l'ha tutto lavorato, dev'essere entrato come primo in unione al fratello Benedetto».

In realtà dalla metà del Novecento in poi l'attribuzione a Benedetto ha cominciato sempre più a farsi largo nella critica moderna, fino a quando

non è stata fissata da Luciana Crosato Larcher (1969; 1990) ed è stata accolta senza riserve da Terisio Pignatti (1976; [con Pedrocco] 1991), che, infatti, non ha inserito il quadro nella sua ultima monografia su Paolo ([con Pedrocco] 1995). Pur sottolineando le differenze con il più eletto modo di dipingere del maestro, la studiosa giustamente parla della *Sant'Agata* come di «una delle opere più raffinate del pittore [Benedetto]», mettendone in evidenza soprattutto il sottile effetto luministico e la «fattura accurata» che «diviene preziosa nella figura di Sant'Agata, particolarmente bella nella dolcezza del volto classico e nelle sontuose vesti verde oliva e rosa che portano una nota di colore al triste ambiente».

Per quanto riguarda la sua datazione, la stampa di Fontana testimonia che fu realizzata entro il 1569, vincolandola così al settimo decennio e rendendola una sorta di punto fermo nel catalogo assai incerto del pittore di quegli anni. Attraverso l'incisione si recupera, inoltre, l'originaria estensione della tela, che, con molta evidenza, nel tempo fu ridimensionata su quasi tutti i lati. Nella stampa, infatti, appaiono meglio descritti gli oggetti alla destra di sant'Agata, la zona alta della stanza presenta una porzione di parete oggi perduta e acquista maggiore respiro l'ingresso in scena di san Pietro, che sorprendentemente viene inciso senza l'attributo delle chiavi.

Senza dubbio gli effetti cromatici e luministici sono i tratti di maggiore fascino del dipinto. La tela si divide tra l'uniforme fondale in penombra corredato di una severa natura morta – il crocifisso, l'immagine sacra e il rosario appesi al muro, il lume fioco, il pasto frugale poggiato su una mensola a conforto della santa nell'ora del martirio – e un caleidoscopio di elementi colorati che emergono in superficie sotto il chiarore delle candele. Dal verde della veste della santa accostato alla lacca rosso cupo del mantello, con cui cerca di coprire lo scempio del busto mutilato, si passa all'azzurro del brano di cielo che si intravede oltre la grata e che diventa più intenso nella tunica dell'angelo. Figura celestiale e umana allo stesso tempo, l'angelo con la sua torsione complessa e gentile fa da perno all'intera composizione, guidando poi l'occhio verso il tono aranciato del manto di Pietro che irrompe nella stanza da destra.

L'uso disinvolto del colore, il gioco degli accostamenti complementari, l'ambientazione in un interno dominato dall'illuminazione artificiale se-

gnano un divario con il *San Girolamo*, che, a confronto, appare un'immagine più severa. Tra le due opere si coglie una diversa temperatura che va al di là delle evidenti differenze di pennellata e probabilmente deve essere letta anche nella prospettiva di un'idea unitaria della decorazione della cappella, da recuperare provando a immaginare il percorso di un suo ideale visitatore.

Entrando nell'edificio l'occhio sarebbe stato catturato immediatamente dalla pala d'altare con *San Girolamo*, un'immagine ispirata e cruda allo stesso tempo, resa più lieve dal lume naturale dell'ambientazione in esterno e dallo squarcio del cielo. Davanti al suo misticismo l'ospite sarebbe stato indotto alla preghiera, ma, terminato il momento di raccoglimento, gli avrebbe girato le spalle e il suo sguardo si sarebbe posato sulla *Sant'Agata visitata da san Pietro in carcere*, esposta sopra la porta d'ingresso. All'estasi tormentata dell'eremita si sarebbe così contrapposta la grazia e la rassegnata calma della martire, alla sintesi cromatica della pala con la sua ambientazione naturale avrebbe fatto da controcanto il protagonismo del colore, disteso sull'oscurità di un grigio interno, nel quadro sovrapposta, che a quel punto avrebbe accompagnato il breve percorso del visitatore verso l'uscita.

Viste in quest'ottica, le due tele trovano una complementarità che in parte spiega la loro diversità e in parte le rende più omogenee di quanto possano apparire a un primo sguardo. Se non è più possibile restituirle al loro contesto originario, da cui sono state strappate anche a causa di una precocemente tormentata storia conservativa, si può sperare che l'interesse della Fondazione Venetian Heritage aiuti a squarciare il cono d'ombra in cui erano state lentamente confinate negli studi e permetta loro di recuperare il posto che meritano nella ricostruzione di un brano significativo della storia della pittura veneziana di secondo Cinquecento.

\* Per la generosa attenzione nei confronti delle mie ricerche, desidero ringraziare Paola Marini e Roberta Battaglia delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, Vittoria Romani dell'Università di Padova e Paola Benussi dell'Archivio

di Stato di Venezia. Ringrazio, inoltre, per la loro disponibilità don Rino Vianello, parroco della chiesa di Santa Maria degli Angeli, e Vettore Zaniol, appassionato cultore della storia muranese.

#### Fonti

Archivio di Stato di Venezia, Fondo S. Maria degli Angeli di Murano, busta 17.  
Archivio di Stato di Venezia, *Savi Esecutori alle Acque*, Serie Laguna, Murano, Domenico Gallo, *Mappa con la pianta del monastero di Santa Maria degli Angeli e del convento di San Cipriano*, dis. 19.

#### Bibliografia

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori e Architettori...*, Firenze 1568; ed. a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885, rist. 1906.  
C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte...*, Venezia 1648; ed. a cura di Freiherrn Detlev von Hadeln, 2 voll., Berlin 1914-1924.  
M. Boschini, *Le Minere della pittura veneziana*, Venezia 1664.  
M. Boschini, *Le ricche Minere della pittura veneziana*, Venezia 1674.  
A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine...*, Venezia 1733.  
F. Cornaro, *Ecclesiae venetae...*, 15 voll., Venezia 1749.  
N. Cochin, *Voyage d'Italie...*, 3 voll., Paris 1758.  
A.M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri*, Venezia 1771.  
G. Moschini, *Guida per la città di Venezia*, Venezia 1815.  
V. Zanetti, *Del monastero e della chiesa di Santa Maria degli Angeli di Murano. Memorie storiche di D. Vincenzo Zanetti sacerdote muranese*, Venezia 1863.  
P. Caliaro, *Paolo Veronese. Sua vita e sue opere*, Roma 1888.  
R. Marini, *L'opera completa di Veronese*, Milano 1968 (Classici dell'arte, 20).  
L. Crosato Larcher, *Note su Benedetto Caliaro*, «Arte Veneta», XXIII, 1969 (1970), pp. 115-130.  
A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, 2 voll., Milano 1972 (ed. 2001).

A.M. Spiazzi, *Dipinti demaniali di Venezia e del Veneto nella prima metà del secolo XIX. Vicende e recuperi*, «Bollettino d'arte», s. VI, LX-VIII, 20, 1983, pp. 69-122.

*Vincenzo Zanetti e la Murano dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Murano, Museo vetraio, dicembre 1983-maggio 1984), a cura dell'Associazione per lo studio e lo sviluppo della cultura muranese, Venezia 1983.

M. De Biasi, *Vincenzo Zanetti. 1824-1883*, Venezia 1984.

R. Pallucchini, *Veronese*, Milano 1984.

L. Crosato Larcher, *La bottega di Paolo Veronese*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, atti del convegno (Venezia, Università Ca' Foscari, 1-4 giugno 1988), a cura di M. Gemin, Venezia 1990, pp. 256-265.

T. Pignatti, F. Pedrocco, *Veronese. Catalogo completo*, Firenze 1991 (I gigli dell'arte, 18).

T. Pignatti, F. Pedrocco, *Veronese*, 2 voll., Milano 1995.

A. Zampierini, *Paolo Veronese*, San Giovanni Lupatoto 2013.

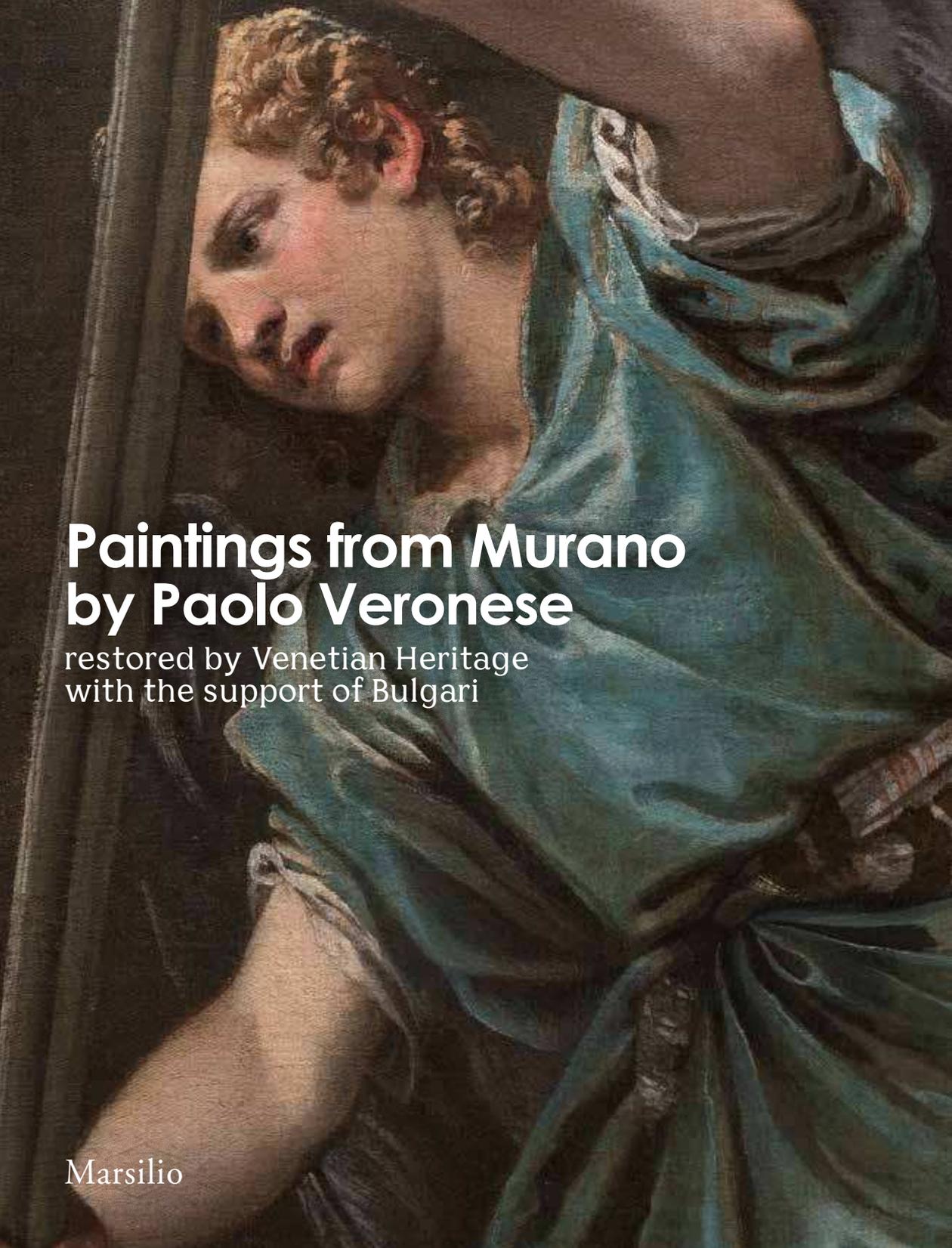
X. Salomon, *Paolo Veronese*, London 2014.

*Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 5 luglio-5 ottobre 2014), a cura di P. Marini e B. Aikema, Milano 2014.

*Quattro Veronese venuti da lontano*, catalogo della mostra (Vicenza, Palladio Museum, 5 luglio-5 ottobre 2014), a cura di G. Agosti, G. Beltramini e V. Romani, Milano 2014.

*Veronese e Padova. L'artista, la committenza e la sua fortuna*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 7 settembre 2014-11 gennaio 2015), a cura di G. Baldissin Molli, D. Banzato ed E. Gastaldi, Milano 2014.

*Paolo Veronese. Giornate di studio*, atti del convegno internazionale di Verona, 27-29 settembre 2014, a cura di B. Aikema, P. Marini e T. Dalla Costa, Venezia 2016.

A detailed view of a painting by Paolo Veronese, showing a man with curly hair and a mustache, wearing a blue robe, looking down. The man's face is the central focus, with soft lighting highlighting his features. The blue robe has intricate folds and textures. The background is dark and indistinct.

# Paintings from Murano by Paolo Veronese

restored by Venetian Heritage  
with the support of Bulgari

Marsilio



Ministero  
dei beni e delle  
attività culturali  
e del turismo

GALLERIE DELL'ACCADEMIA DI VENEZIA

*Director*

Paola Marini

*Board of Trustees*

Paola Marini, *president*

Andrea Del Mercato

Daniele Ferrara

Federica Olivares

Davide Rampello

*Scientific Committee*

Paola Marini, *president*

Linda Borean

Riccardo Calimani

Vittorio Sgarbi

*Auditors' Committee*

Fabio Cantale, *president*

Giovanni Diaz

Michele Dei Tos

*Curators*

Roberta Battaglia

Giulio Manieri Elia

Valeria Poletto

**Paintings in Murano by Paolo Veronese**

restored by Venetian Heritage

with the support of Bulgari

Venice, Gallerie dell'Accademia,

11 May – 17 September 2017

*Promoted by*



Ministero  
dei beni e delle  
attività culturali  
e del turismo

GALLERIE DELL'ACCADEMIA DI VENEZIA



Curia Patriarcale di Venezia



*Supported by*

BVLGARI

*Exhibition curated by*

Paola Marini

Roberta Battaglia

*Planning and organization of the exhibition*

Venetian Heritage:

Toto Bergamo Rossi

Giorgio Ceccato

Valentina Farace

*Lender*

Curia Patriarcale di Venezia

*Restoration of the Paintings*

Claudia Vittori, Venice

*in collaboration with*

Annamaria D'Ottavi, Barbara Bragato

*Restoration of the Frames*

Sansovino Restauri s.n.c., Venice

Antonio Casellati, Francesco Grimaldi,

Stefano Matteazzi

*Analysis*

Stefano Volpin

Dino Chinellato

*Exhibition office, secretary's office,  
and coordination of the organization*

Carla Calisi

*Administrative functionary*

Carlo De Laurentis

*with the collaboration of*

Valentina Penso

*Photographic archive*

Diana Ziliotto

*Transport*

UNISVE

*Insurance*

Assicurazioni Generali s.p.a.

*Exhibition set-up project*

Guido Jaccarino

Federico Marcato

*Security*

Roberto Geromin

*Micro-climate monitoring*

Ornella Salvadori

*Exhibition set-up implementation*

UNISVE

Spazio Luce

Gruppo Fallani

*Graphics*

Federico Marcato

*Didactic materials*

Claudia Caramanna

Maichol Clemente

Claudia Vittori

Sansovino Restauri s.n.c.

*Photos*

Matteo De Fina

*Communication and Press Office*

Bulgari

Venetian Heritage

*Acknowledgments*

Amalia Donatella Basso

Don Gianmatteo Caputo

Emanuela Carpani

Maria Grazia Fumo

Alessandro Gaballo

Irene Galifi

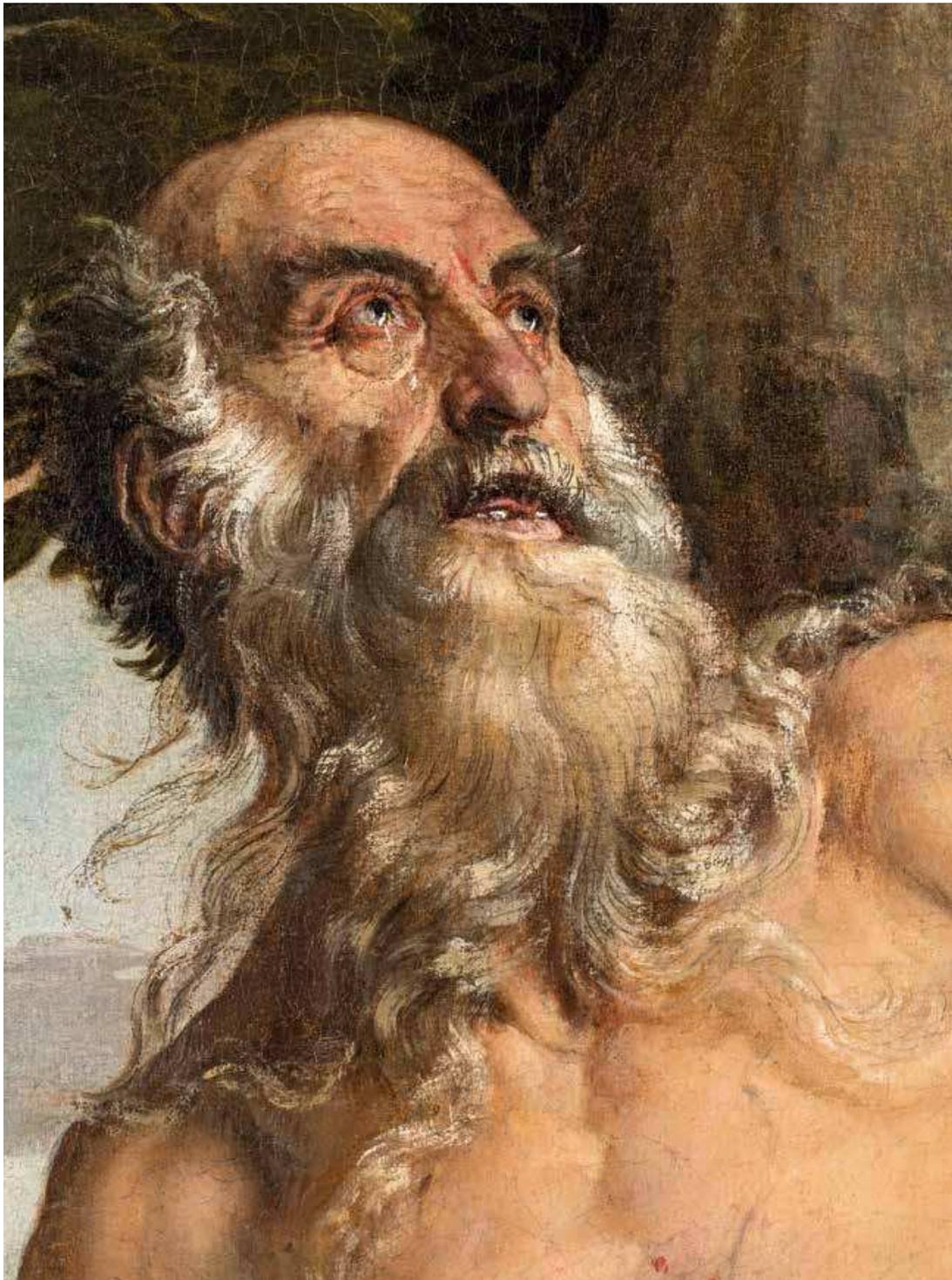
Davide Racca

Don Alessandro Rosin

Xavier Salomon

Letizia Tasso

We wish to cordially thank the security staff and the entire staff of the Gallerie dell'Accademia



## Veronese for Santa Maria degli Angeli in Murano

Claudia Caramanna\*

Paraphrasing the title of a famous book by Alvise Zorzi, we could say that *Saint Jerome in the Desert* and *Saint Agatha in Prison* are two invaluable testimonies of a “lost Murano,” since they both come from the ancient monastery of the Augustinian nuns of Santa Maria degli Angeli, built on the island of Murano in the twelfth century and suppressed in 1810.

It is thanks to the love for Murano of the parish priest don Stefano Tosi (1761–1833) that the two paintings did not fall in the hands of Italian or foreign private collectors, a common fate of many great masterpieces of Venetian art during that period. By succeeding in having the church of the monastery turned into a succursal of the parish of Santo Stefano, Tosi prevented its demolition and the loss of the works it had accumulated during its long centuries of prosperity, allowing the people from Murano to continue enjoying the vision of these two fascinating testimonies of the past, though not in their original home but in the Church of San Pietro Martire where they were moved after the suppression of the monastery. Tosi plays therefore an important part in the story we are about to tell. He is the person thanks to whom we can admire today these two beautiful works of art, restored to their ancient magnificence through a project financed by the Venetian Heritage Foundation.

Another central character in this story is don Vincenzo Zanetti (1824–1883), also a priest and an important figure in the history of Murano of the nineteenth century, who helped revive the island’s faltering economy by renovating the glass-making art and was very effective in protecting its artistic heritage. Zanetti was an eye-witness of the final phase in the

history of the complex of Santa Maria degli Angeli, which was profoundly modified in the course of the century. Before 1830, the choir and the organ had already been removed from the church. In 1832, the monastery was torn down, while the church, the only surviving testimony of the ancient greatness, was closed in 1849. The church however was saved from demolition. In 1861 the building and its decorations began finally to be restored and on 12 July 1863 the church was solemnly consecrated again. To celebrate the event, Zanetti published *Del monastero e della chiesa di Santa Maria degli Angeli di Murano* (1863), a book in which he recounts the history of the glorious complex, which remains the most important source on the subject.

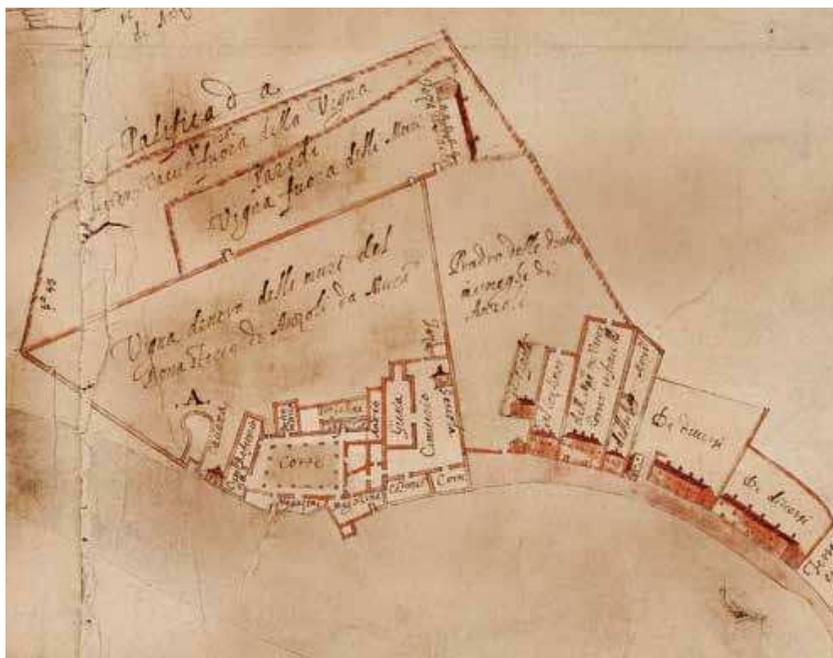
The history of the two paintings is described in the chapter dedicated to the period in which the monastery achieved its greatest splendor, from the beginning of the sixteenth century to its suppression in 1810. Zanetti carried out a detailed study combing historical sources, such as the *Ecclesiae venetae* by Flaminio Cornaro (1749), with an in-depth study of the archive of the nuns, whose documents he carefully transcribes and cites. From his work, we learn the paintings were not originally located in the church but in a small chapel dedicated to Saint Jerome, which was torn down in 1830. The building was located in the cemetery of the church and its position is clearly visible in a map of the entire complex dated 1569, now in the Archivio di Stato of Venice, where it is labeled as “Gesiola” (Venetian for “little church”) in contrast with the larger “Gesia” (“church”).

Constructed by order of Francesco Degli Alberi, a priest of the monastery, probably of Venetian origin, the chapel was dedicated two years later by Giovanni Dolfin, bishop of Torcello, as commemorated by two inscriptions on the façade, now lost, whose content has been handed down by Zanetti: “PRO DEVOTIONE S. HIERONIMI PRESB. FRANCISCUS DE ARBORIBUS VIVENS FECIT. MDLXVI DIE VI MENSIS OCT.” (In devotion to Saint Jerome, presbyter Francesco Degli Alberi did this in his lifetime. 1566, the sixth day of the month of October; The very reverend father in Christ Giovanni Delfino bishop of Torcello dedicated. 1568, the fifth day of the month of February).

The inscriptions would suggest the chapel was furnished and decorated between October 1566, when it was finished, and February 1568, when it



Murano, Church of Santa Maria degli Angeli, XVI century



Domenico Gallo, *Map of the monastery of Santa Maria degli Angeli and of the convent of San Cipriano*. Archivio di Stato di Venezia, Savi Esecutori alle Acque – Serie Laguna, Murano, dis. 19

was dedicated. However, a slightly different interpretation is suggested by a document found in the archive of the monastery in the Archivio di Stato of Venice, not cited by Zanetti. It is an act of donation written and signed on 10 November 1566, by Francesco Degli Alberi, which says: “havendo desiderio de fabbricar una Capella dedicata al glorioso ms s̄ Hieronimo per mia devotione et havendone rechiesto io licentia ad esse R.de madre la qual gratis mi hanno concesso una parte dil suo cimiterio la qual capella fabricata ch[e] sara la dono et offerischo con tutto quello che li sara dentro” (“having the desire to build a Chapel dedicated to our glorious Saint Jerome for my devotion and having asked permission for that to the Reverend mother, who gratis offered me part of her cemetery, [in] which the chapel... will be built, I donate and offer it with all that will be inside it”).

In other words, having obtained for free from the nuns an area inside the cemetery, the priest promised to donate to them the chapel he intended to build on it, along with all its furnishings. He then asked to please “nò lassarli sepelir dentro alcuna persona” and to be “contente ch[e] sia sepelito nel suo cimiterio apreso la sudeta cappella” (“not let any person be buried there” and to be “content [that they] be buried in the cemetery next to the abovementioned chapel”). To obtain this exclusive use he promised to leave them a sum in his will (6 October 1579), which is kept in the same archive in the Archivio di Stato. The above document clearly indicates that in November 1566 the chapel had still not been built and therefore the plaque bearing the date October 6 on the façade must have commemorated some other important moment, perhaps the concession of the grounds. This means that the paintings too must have been made after the end of 1566, instead of during that year, as previous scholarship assumes.

Zanetti attributes both paintings to Paolo Veronese (1528–1588), suggesting they must have been painted at the same time as Veronese’s frescoes in the palace of Camillo Trevisan on the island, which Zanetti dates to 1567. Actually, according to the scholars who have studied the frescoes, most of which were removed and are now in the Louvre, these were executed ten years earlier, around 1557–1558, so it is not possible that Veronese could have come into contact with Degli Alberi while painting the frescoes. Also unconvincing is Pietro Caliarì’s idea (1888) that the paintings were part of a series of works on Murano commissioned to Veronese by the patriarch Giovanni Trevisan—a Benedictine monk and Abbot of San Cipriano in Murano, elected patriarch in 1560—among which were the paintings for San Giacomo, now in public and private collections in England.

In the absence of any further evidence, it is reasonable to think that the monastery itself may have had a say in the commission to Veronese, given the monastery’s close ties with Venetian aristocracy, evidenced also by the recurring presence of the names of some of the most important Venetian families in the list of priors and abbesses in charge of the monastery: Venier, Dolfin, Navagero, Corner, Loredan. Among the many episodes that bear witness to these ties, is the marriage of future doge Sebastiano Venier to Cecilia Contarini in the church of the monastery and the fact that his

remains were kept in the same church from his death (1578) to their transfer to the Basilica of Santi Giovanni e Paolo in Venice, in 1907. Along with the numerous privileges obtained in the course of the centuries thanks to the influence of Venetian cardinals and popes, the monastery was able to commission many important works of art, most of them for the decoration of the main altar, as in the case of the *Virgin in Glory with Saints*, now attributed to Giovanni Bellini and his collaborators (Venice, Gallerie dell'Accademia, c. 1510–1515). Another commission was for Titian's great *Annunciation*, on which the artist was working in 1536. According to Giorgio Vasari (1568), the canvas was never delivered to the nuns because of a disagreement on the price, and was donated instead by the artist to Charles V. The painting is now lost, though we have an engraving by Jacopo Caraglio. After Titian did not deliver his painting, the commission went to Pordenone, who in 1537–1538 made the painting we see in the church today, though the altar was modified following the Baroque style. Given the location of the chapel of Saint Jerome inside a complex so prestigious and rich in works of art, it probably seemed reasonable to entrust its decoration to an artist with ties to Venetian aristocracy and at the head of a prestigious *bottega* in Venice and its possible that the social connections of Abbess Faustina Donà, head of the monastery from 1562, were instrumental in achieving this result.

Be as it may, this is where the great painter from Verona comes in. At the time, Veronese was already an established artist thanks to the frescoes of Villa Barbaro a Maser (1560–1561), the *The Wedding at Cana* for the refectory of the monastery of San Giorgio Maggiore (1563) and the extensive work in the Church of San Sebastiano, begun around 1555 and still under way in 1566. In the case of the Church of Santa Maria degli Angeli, it was not necessary to develop a complex iconography, nor did Veronese have to extend his composition over several walls using life-size figures appearing from fake doors, in a daring combination of reality and fiction. Nor did he need to freeze in an image impatient horses, barely kept under control, or groups of angels with whirling wings hovering over a multitude of believers, or captivate the public with daring perspectives and the splendor of his brocades. In the chapel of Santa Maria degli Ange-





li, all that was required was an altarpiece where a pious man would kneel in prayer and find in the image of the saint a guide in his daily existence, one who would inspire his thoughts and comfort him in the face of adversity. What was needed was a moderate size canvas (c. 2.3 by 1.5 meters) and a few elements that would give life to an essential image, devoid of mundane adornments and with a mystical content, which would fix his name for eternity.

The saint is the only main character and he is pictured in a mood of contrition, contemplating the image of the crucified Lord. The scene is supposed to be set in the desert of Chalcis in Syria, but in the best Venetian tradition the retreat is in fact set in a much more familiar scenario, albeit with the inevitable lion on the left. The sunset in the cloud striped sky and the luxurious Venetian nature were certainly chosen to help the faithful empathize with the saint's ecstasy, whose emotion is palpable in the posture of the body, slightly rotated backwards, and in his transfigured expression and tearful eyes.

The direction of Saint Jerome's gaze is actually a clue to the presence of a pentimento, which is now discernable. It is fixed on a point in the upper part of the painting, on the more lightly colored part of the rock. Here it is possible to discern the traces of another cross, whose back was oriented towards the viewer hiding Christ. At a later stage, it was evidently decided to turn the cross by 90 degrees, so that the body of the Lord would be visible from the side, and to hide the previous, more unusual solution. The variation does not change the overall effect of the painting, which relies for its impact on the communicative power of the saint himself, amplified by the realism with which Veronese portrayed the muscles, the veins bulging under the aged skin, the unkempt beard, the tears and the distorted facial features.

The viewer's absorption in the mystic moment is also encouraged by the essential palette adopted by Veronese, based on variations of brown, with the sole addition of smalt and azurite in the stretch of sky, and of red lacquer in the drape covering the lower part of the saint's body and in the clouds. The overall result is the "atmosfera fredda" (cold atmosphere) which Rodolfo Pallucchini (1984) sees as one of the defining character-

istics of the painting. Along with this atmosphere, Pallucchini points out another novelty in the large space allotted to the landscape, which seems “tutto rapportato in superficie e articolato in modo da riflettere sul suo corpo nudo, cinto nel drappo rosa, la massima luminosità” (“entirely balanced on the surface and articulated so as to reflect on his naked body, along with the pink drape around his waist, the maximum luminosity”). To better understand the importance of this aspect it is useful to compare the work with the ones painted by Veronese at the beginning of the decade, such as the altarpiece *The Baptism of Christ* for the Stravazino chapel in the Church of Redentore in Venice (1561) or the larger painting of the *Virgin and Child with Angels Appearing to Saint Anthony Abbot and Saint Paul* for the Church of San Benedetto Po (1562; Norfolk, Virginia, Chrysler Museum of Art). While in both paintings the upper section is dominated by an abstract background of divine clouds on which rest figures that are divine in nature but with realistic human traits, in the case of *Saint Jerome* more than half the painting is reserved for the landscape, which extends from the rocks and shrubbery all the way to the sky, and serves also a decorative background, without providing any depth to the scene, as well as for example with the contemporary *Baptism of Christ* by Latisana (1567).

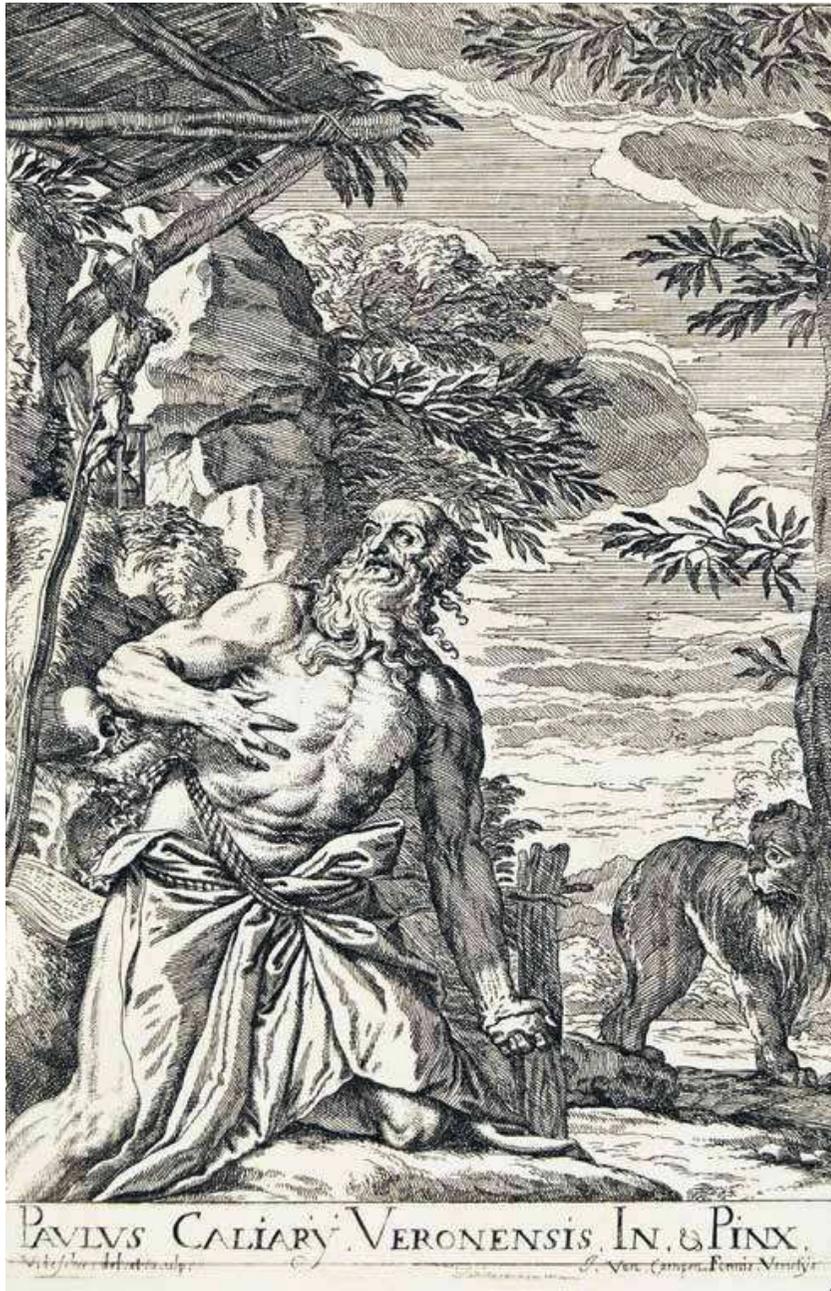
*Sant'Agatha in Prison* is the other work originally located in the Degli Alberi chapel in the monastery. It is an horizontally arranged subject (c. 2 by 1.5 meters), depicting an episode in the life of Saint Agatha. The latter was a Sicilian noblewoman of Christian faith whose breasts were cut off by order of the Roman proconsul Quintian. That night, Saint Peter, accompanied by an angel, visited her in prison and miraculously healed her. Unlike the image of Saint Jerome penitent, of which there were already many examples in the Republic of Venice, this was an unusual subject. Notwithstanding this, the two paintings are always cited in the sources as a pair, because they have had a common client and destination. It seems likely that the painter began with the altarpiece and then moved on to *Saint Agatha*, a succession suggested also by archive documents. The act of donation says the building is to be dedicated to Saint Jerome and invokes also the protection of Saint Nicholas. The will however states that the funds left are to be used for saying a mass in the chapel also on



Giambattista Fontana from Benedetto Caliari, *Saint Agatha in Prison*, 1569. London, British Museum

the day of Saint Agatha, besides those of the two above saints. Certainly, *Saint Agatha* was finished by 1569, since this is the date found on the lower margin of an engraving of the painting by Giambattista Fontana. According to what Carlo Ridolfi writes in *Le Maraviglie dell'Arte* (1648), the first source to cite the paintings attributing them both to Paolo Veronese, it was placed on the inside facade of the chapel above the entrance.

This location is confirmed by Marco Boschini (1664; 1674), who adds many other interesting pieces of information on the arrangement of the chapel. For example, he says that the painting of *Saint Jerome*, whose author he curiously takes for granted without feeling the need to mention him, had been moved to the main church for safety reason and had been replaced with a copy, being “cosa così rara, che rimanendo le persone rapite di quella virtù tentavano di rapirlo” (“a thing so rare, that people, their hearts being



Valentin Lefèvre from Paolo Caliari known as Veronese, *Saint Jerome*, 1682. Venice, Museo Correr

stolen by that beauty, would try to steal it”). No doubt, the fame of *Saint Jerome* in the seventeenth century must have been so great that it was included in the selection of works by Titian and Veronese engraved and printed by Valetin Lefèvre in his *Opera selectiora*, published in 1682.

According to Boschini, what remained in the chapel were the painting of *Saint Agata* by “di mano di Benedetto, fratello di Paolo; così bello, come se fosse dello stesso Paolo” (“Benedetto, brother of Paolo; so beautiful, as if it had been made by Paolo himself”) and three *comparti* depicting *Saint John the Baptist* the *Piety* and *Saint Nicholas*, which are now lost and which he attributed to “Carletto, figlio di Paolo” (“Carletto, son of Paolo”). From his words we learn that the work in the monastery of Santa Maria degli Angeli had involved also the main church, for which Paolo had made an “ovato, con quattro angeli, che in concerto pittorresco, formano una soavis-sima armonia di Musica” (“ovato, with four angels, which in a picturesque agreement, form a sublime harmony of Music”), placed under the organ and now lost.

By mid-1667 all paintings had been moved from the chapel to the church and replaced with copies by order of sister Candida Valier, at the time the executor of Francesco Degli Alberi’s will. In a document published by Zanetti, dated 1 August 1667, Valier states she had taken that decision based on the “prudente consiglio dei periti” (“prudent advice of the experts”) to ensure the conservation of the works. On that occasion, the three *comparti* attributed to Carletto had been “ridotti in tre quadretti” (“reduced to three small paintings”), that is they had been separated.

Boschini was the first to suggest that the paintings in the chapel were not all by Paolo Veronese, proposing his brother Benedetto (1538–1598) for *Saint Agatha* and his son Carletto (1570–1596) for the three lost *comparti*. The problem of the attribution of *Saint Agatha* continued to emerge in the scholarly literature of the following centuries, oscillating between Paolo and Benedetto. An intermediate position is taken by Anton Maria Zanetti (1733; 1771), who attributes it to Benedetto but hypothesizes a collaboration by Paolo, citing in support of this thesis the opinion of a “un dotto professor passeggiere” (“learned traveling professor”). Most likely this was the French painter, writer and engraver Charles-Nicolas Cochin,

who, in his recollections of two trips made in 1750 and 1751, published in *Voyage d'Italie* (1758), mentions a “tableau représentant Sainte Agathe en prison, un Ange & Saint Pierre, de Benedetto Caliari, mais qu'on croit retouché de P. Veronese. Les trois têtes sont assez belles, surtout celle du Saint Vieillard; les draperies de l'Ange sont bien peintes” (“...a painting representing Saint Agatha in Prison, an Angel and Saint Peter, by Benedetto Caliari, but believed to have been retouched by P. Veronese. The three heads are also very beautiful, especially that of the saint as an old man; the drape of the Angel is very well painted”). Cochin therefore believed that the work had been painted by Benedetto, but retouched by Paolo, and noted the beauty of the three heads, especially that of Peter, and of the angel's gown.

As already anticipated, Vincenzo Zanetti (1863) attributes instead also *Saint Agatha* to Paolo, using two non-strictly stylistic arguments. The first is the engraving by Fontana, who names Paolo as the author of the work in the inscription on the lower margin: “Paulus Veronē Inventor Baptista Fontana incidebat / Nicolai Nelli formis Venetiis 1569 / Cum privilegio.” According to Zanetti, this was a reliable attribution, given that at the time both Paolo and his brother were alive and must have therefore approved the attribution. One must note however that in the 1560s the two brothers worked in an almost symbiotic relation and as the head of the studio all its products would have been automatically attributed to Paolo. Following Giannantonio Moschini (1815), Zanetti proceeds to interpret the acronym “D.P.V.” still visible on the surface of the painting as “D[ipinse] P[aolo] V[eronese]” (“Paolo Veronese Painted”) or “D[i] P[aolo] V[eronese]” (“By Paolo Veronese”), whereas it actually stands for “D[emania] P[rovince] V[enete]” (“Property of Venetian Provinces”), a reference to the chaotic phase of public expropriations in the early nineteenth century. Later, however, Vincenzo Zanetti seems to veer more towards the position of Anton Maria Zanetti, stating that “if Paolo's brush did not create it entirely, it must have been the first there in combination with his brother Benedetto.”

In any case, from the mid-twentieth century, the attribution to Benedetto became increasingly common until it was fixed by Luciana Crosato Larcher (1969; 1990) and accepted without reservations by Terisio Pignatti

(1976; [with Pedrocco] 1991), who in fact excludes the painting from his last monograph on Paolo Veronese ([with Pedrocco] 1995). While noting the difference with Paolo's more sophisticated style, she speaks of *Saint Agatha* as “una delle opere più raffinate del pittore [Benedetto]” (“one of the more sophisticated works by the painter [Benedetto]”), highlighting especially the subtle luminous effect and the “fattura accurata” (“accurate workmanship”) which “diviene preziosa nella figura di Sant'Agata, particolarmente bella nella dolcezza del volto classico e nelle sontuose vesti verde oliva e rosa che portano una nota di colore al triste ambiente” (“becomes precious in the figure of Saint Agatha, particularly beautiful in the sweetness of the classic expression and in the sumptuous olive green and pink dress, which imparts a note of color to the dreary environment”).

As for the dating, the date of Fontana's print evidences that it must have been finished in the 1560s and certainly by 1569, providing somewhat of a firm point in the otherwise very uncertain catalog of Benedetto Caliari's work during those years. From the engraving, we also can infer the original size of the canvas which was most likely cut over time on all sides. In the print, we see the objects on Saint Agatha's right, the upper part of the room has a section of wall that is now missing and greater room is provided for Saint Peter's entrance, whose keys, incidentally, are surprisingly missing in the engraving.

The painting's chromatic and luminous effects are no doubt its most fascinating characteristic. The canvas is divided between the uniformly shadowy background with a sober still-life—the crucifix, the sacred image, the rosary hanging on the wall, the faint light, the frugal meal on a shelf to comfort the saint in the hour of her martyrdom—and a kaleidoscope of colored elements that emerge under the light of the candles. From the green of the saint's dress and the dark lacquer red of the mantle, with whom she tries to hide her mutilated body, we go on to the blue of the stretch of sky that can be seen beyond the bars, which becomes more intense in the angel's tunic. Celestial and human at the same time, the angel, with his complex and gently rotated posture serves as a fulcrum for the entire composition, guiding the viewer's eye to the orange tone of the mantle of Saint Peter, commandingly entering the room from the right.

The daring use of color, the play of complementing opposites, the setting in an interior with artificial lighting, all these elements mark the distance from *Saint Jerome*, which appears, in contrast, as a much more sober image. The result are two very different atmospheres, beyond the evident differences in brushstroke. On the other hand, this difference could also be interpreted in terms of an organic idea of the chapel's decoration, by trying to imagine the path of an ideal visitor. At the entrance, the visitor would have immediately noticed the altar piece with *Saint Jerome*, at once a mystical and crude image, softened by the natural light and the stretch of sky. Its mysticism would have suggested a moment of prayer, but this being finished, the visitor would have turned about and seen *Saint Agatha* above the entrance. The tormented ecstasy of the hermit would thus find its counterpoint in the grace and calm resignation of the martyr, the chromatic synthesis of the altarpiece with its natural setting would be replaced by the primacy of color, distended over the obscurity of the internal gray in *Saint Agatha*, accompanying the visitor's brief journey towards the exit.

Seen from this perspective, a dialectic between the two paintings emerges that could partly explain their diversity and make them more in harmony than one might initially think. While we can no longer see them in their original context, from which they were removed because of their precociously tormented conservation history, we may hope that the work of the Venetian Heritage Foundation will help raise the veil that has slowly descended over the two works in the scholarship and restore them to their rightful place in the history of Venetian painting of the second half of the sixteenth century.

\* I wish to thank Paola Marini and Roberta Battaglia of the Gallerie dell'Accademia di Venezia, Vittoria Romani of Università di Padova and Paola Benussi, Archivio di Stato di Venezia, for their generous support

of my research. I wish also to thank for their help Don Rino Vianello, parish priest of the Church of Santa Maria degli Angeli, and Vettore Zaniol, passionate expert of the history of Murano.

#### Sources

Archivio di Stato di Venezia, Fondo S. Maria degli Angeli di Murano, Envelope 17.  
Archivio di Stato di Venezia, Savi Esecutori alle Acque – Serie Laguna, Murano, Domenico Gallo, *Mappa con la pianta del Monastero di Santa Maria degli Angeli e del convento di San Cipriano*, dis. 19.

#### Bibliography

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori e Architettori [...]*, Florence, 1568 [ed. by G. Milanesi, 9 vols., Florence, 1878–1885, reprinted in 1906].  
C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte [...]*, Venice, 1648 [edition ed. by Freiherrn Detlev von Hadeln, 2 vols., Berlin, 1914–1924].  
M. Boschini, *Le Minere della pittura veneziana*, Venice, 1664.  
M. Boschini, *Le ricche Minere della pittura veneziana*, Venice, 1674.  
A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine [...]*, Venice, 1733.  
F. Cornaro, *Ecclesiae Venetae [...]*, 15 vols., Venice, 1749.  
N. Cochin, *Voyage d'Italie [...]*, 3 vols., Paris, 1758.  
A.M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri*, Venice, 1771.  
G. Moschini, *Guida per la città di Venezia*, Venice, 1815.  
V. Zanetti, *Del monastero e della chiesa di Santa Maria degli Angeli di Murano. Memorie storiche di D. Vincenzo Zanetti sacerdote muranese*, Venice, 1863.  
P. Caliani, *Paolo Veronese. Sua vita e sue opere*, Rome, 1888.  
R. Marini, *L'opera completa di Veronese*, "Classici dell'arte, 20", Milan, 1968.  
L. Crosato Larcher, *Note su Benedetto Caliani*, in "Arte Veneta", XXIII, 1969 (1970), pp. 115–130.  
A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, 2 vols., Milan, 1972 [last ed. 2001].

A.M. Spiazzi, *Dipinti demaniali di Venezia e del Veneto nella prima metà del secolo XIX. Vicende e recuperi*, in "Bollettino d'arte", VI s., LXVIII, 1983, 20, pp. 69–122.

*Vincenzo Zanetti e la Murano dell'Ottocento*, catalog of the exhibition held in Murano, Museo vetraio, December 1983–May 1984, ed. by the Associazione per lo studio e lo sviluppo della cultura muranese, Venice, 1983.

M. De Biasi, *Vincenzo Zanetti. 1824–1883*, in "Ateneo Veneto", 1984.

R. Pallucchini, *Veronese*, Milan, 1984.

L. Crosato Larcher, *La bottega di Paolo Veronese*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, proceedings of the conference held in Venice, Università Ca' Foscari, 1–4 June 1988, ed. by M. Gemin, Venice, 1990, pp. 256–265.

T. Pignatti, F. Pedrocco, *Veronese. Catalogo completo*, "I gigli dell'arte, 18", Florence, 1991.  
T. Pignatti, F. Pedrocco, *Veronese*, 2 vols., Milan, 1995.

A. Zampierini, *Paolo Veronese*, San Giovanni Lupatoto, 2013.

X. Salomon, *Paolo Veronese*, London, 2014.

*Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, catalog of the exhibition held in Verona, Palazzo della Gran Guardia, 5 July–5 October 2014, ed. by P. Marini and B. Aikema, Milan, 2014.

*Quattro Veronese venuti da lontano*, catalog of the exhibition held in Vicenza, Museo Palladio, Palazzo Barbaran da Porto, 5 July–5 October 2014, ed. by G. Agosti, G. Beltramini and V. Romani, Milan, 2014.

*Veronese e Padova. L'artista, la committenza e la sua fortuna*, catalog of the exhibition held in Padua, Musei Civici agli Eremitani, 7 September 2014–11 January 2015, ed. by G. Baldissin Molli, D. Banzato, E. Gastaldi, Milan, 2014.

*Paolo Veronese. Giornate di studio*, proceedings of the international conference held in Verona, 27–29 September 2014, ed. by B. Aikema, P. Marini and T. Dalla Costa, Venice, 2016.