



2017

IL CAPITALE CULTURALE

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

**eum**



## Il Capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*  
n. 15, 2017

ISSN 2039-2362 (online)

*Direttore / Editor*  
Massimo Montella

### *Co-Direttori / Co-Editors*

Tommy D. Andersson, Elio Borroni,  
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela  
Di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,  
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo  
Sciullo

*Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator*  
Francesca Coltrinari

*Coordinatore tecnico / Managing Coordinator*  
Pierluigi Feliciati

### *Comitato editoriale / Editorial Office*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca  
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,  
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco  
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

### *Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage and Tourism*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca  
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,  
Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola,  
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,  
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco  
Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro,  
Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen  
Vitale

### *Comitato scientifico / Scientific Committee*

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto  
Mario Banti, Carla Barbatì, Sergio Barile,  
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella  
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna  
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine  
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,  
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano  
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,  
Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio  
Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani,

Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto  
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,  
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,  
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.  
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,  
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard  
Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi,  
Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi,  
Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto  
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,  
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank  
Vermeulen, Stefano Vitali

### *Web*

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

### *e-mail*

[icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

### *Editore / Publisher*

eum edizioni università di macerata, Centro  
direzionale, via Carducci 63/a - 62100  
Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

### *Layout editor*

Marzia Pelati

### *Progetto grafico / Graphics*

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA  
Rivista riconosciuta CUNSTA  
Rivista riconosciuta SISMED  
Rivista indicizzata WOS

---

Saggi

# Una paternità contesa. La *Crocifissione* del monastero veneziano di San Giorgio in Alga, da Alvise Donato alla riattribuzione a Girolamo e Francesco da Santa Croce

Ivana Čapeta Rakić\*

## *Abstract*

Negli ultimi tempi la mia attenzione è stata attirata da un quadro, dipinto su tela, di dimensioni relativamente grandi, rappresentante il tema della *Crocifissione di Cristo*. Il quadro è esposto sulla parete della Sala Capitolare dell'ex Scuola grande di San Marco a Venezia e proviene dal monastero di San Giorgio in Alga. Le ipotesi finora proposte per l'identificazione dell'autore della grande composizione, si basano tradizionalmente sull'attribuzione di Boschini che legò il dipinto a Donato Veneziano, un pittore attivo

\* Ivana Čapeta Rakić, Ricercatrice di Storia dell'arte, Facoltà di Studi umanistici, Università degli Studi di Spalato, Teslina 12, 21000 Split, Croazia, e-mail: ivana.capeta@gmail.com.

nel corso di Quattrocento. Non volendo completamente respingere l'attribuzione di Boschini, Ludwig cercò di trovare tra i documenti d'archivio un pittore possibile, attivo nel Cinquecento e collegabile con il nome Donato. Così propose il nome di Alvise Donato, anche se tra i documenti che pubblicò nessuno era direttamente relativo al dipinto della *Crocifissione* del monastero di San Giorgio in Alga. L'opera in questione, come cercherò di indicare in questo saggio, presenta numerose analogie con le opere della bottega Santa Croce e quindi propongo di riattribuirlo a Girolamo e Francesco da Santa Croce, con una possibile datazione agli anni Cinquanta del Cinquecento.

Recently my attention was attracted by a painting, which was painted on a canvas of relatively large size and representing the theme of the Crucifixion of Christ. The painting is displayed on the wall of the Chapter House of the former Scuola Grande di San Marco in Venice but originates from the monastery of San Giorgio in Alga. The hypotheses so far proposed, which regard the identification of the author of the great composition, were traditionally based on the opinion established by Boschini who attributed the painting to Donato Veneziano, a painter active during the fifteenth century. Unwilling to reject completely the attribution of Boschini, Ludwig tried to find a possible painter active in the sixteenth century among the archival documents and to associate him with the name Donato. So he proposed the name of Alvise Donato, although among the documents he published neither was directly related to the painting of the Crucifixion from the monastery of San Giorgio in Alga. The painting in question, as I shall endeavour to indicate in this paper, has many similarities with the works of the Santa Croce workshop so I will propose here (re)attribution to Girolamo and Francesco da Santa Croce, with a possible dating of the painting in the fifties of the sixteenth century.

L'apertura al pubblico degli spazi dell'ex Scuola grande di San Marco nel 2013 ha permesso ai ricercatori di storia dell'arte una visione diretta delle opere ivi esposte. La mia attenzione è stata attirata dalla tela di dimensioni relativamente grandi (770 x 410 cm), rappresentate il tema della *Crocifissione di Cristo*, ora sulla parete della Sala Capitolare (fig. 1).

Nell'asse centrale della composizione si trova il Cristo crocefisso su un'alta croce di legno, portante la sigla INRI. Il suo corpo nudo è avvolto da un perizoma bianco sventolante, mentre Maria Maddalena in lacrime abbraccia la base della croce. La Madonna, priva di sensi, è seduta per terra, sostenuta da san Giovanni e dalle pie donne. Ai lati si trovano i due ladroni come descritto nei quattro Vangeli. Nell'affollata composizione si riconosce anche il soldato a cavallo con la lancia, le cui mani aperte suggeriscono il momento del miracoloso ripristino della sua vista, in questo sovrapponendo l'iconografia di Longino con la lancia con quella del centurione Longino. Il porta spugna si è aggiunto al gruppo di soldati romani seduti per terra, che giocano a dadi per le vesti «senza cuciture» di Cristo. All'avvenimento partecipano tutta una serie di figure rappresentanti gli avversari del cristianesimo, in maggior parte soldati romani riconoscibili per le bandiere con l'acronimo SPQR e con il simbolo dell'aquila bicipite. Tra di loro vi sono anche ulteriori avversari del cristianesimo, a cui sono aggiunti gli attributi dei nemici allora contemporanei della chiesa cattolica; essi sono identificabili negli Ottomani, riconoscibili per i turbanti, e nel soldato e nel mercante tedesco

provenienti dai paesi eretici marcati dall'avvento del luteranesimo. Lo sfondo è definito da un paesaggio pittoresco con i colli sormontati da città fortificate. In lontananza, a valle del colle centrale, si discerne un complesso architettonico medievale cinto dall'acqua e da una gondola. Si tratta di una veduta contenente la chiesa con l'annesso monastero di San Giorgio in Alga, nel cui refettorio il quadro si trovava in origine.

L'opera fu per la prima volta menzionata da Boschini nel 1664, che la descrive così: «La Pasione di Christo, con le Marie soldatesche, e molto numero di astanti, quadro Grande: opera con tutta diligenza, fatta da Donato Veneziano»<sup>1</sup>. Oltre a questo dipinto, nella stessa fonte Boschini menzionò altre tre opere, che considerava dello stesso autore; uno rappresentante il leone alato di San Marco allocato nel Palazzo Ducale<sup>2</sup>, una *Crocifissione* nella sala capitolare del monastero di San Nicolò dei Frari<sup>3</sup> e una *Stigmatizzazione di san Francesco d'Assisi*, posizionata nella sala di fronte al refettorio dello stesso complesso monastico<sup>4</sup>. Solo il dipinto nel Palazzo Ducale è però firmato con il nome dell'artista.

Il dipinto della *Crocifissione*, genericamente attribuito al maestro di San Giorgio in Alga, viene menzionato nel 1771 anche da Antonio Maria Zanetti, il quale appoggiandosi all'analisi di Boschini, conferma l'attribuzione a Donato Veneziano. Riportiamo la citazione:

Nell'Isola di S. Giorgio in Alga nel Refettorio vedesi una celebre opera dipinta da quest'Autore [Donato Veneziano]. È la Crocifissione di Cristo in gran tela, con molte figure. Ha quest'opera molto merito, rara sempre per quell'età; ma non è tanto bella quanto la prima tavola già descritta. Fu salvata da un furioso incendio, seguito l'anno 1716 dall'attenzione de' Religiosi di questo Convento; e dopo si racconciò, e fu forse in qualche parte alterata<sup>5</sup>.

Una memoria dell'incendio e la notizia del dipinto nel refettorio sono state fornite anche da Vincenzio A. Formaleoni<sup>6</sup>. Sembra che tra i primi a esprimere il dubbio che il dipinto del Palazzo Ducale e *La Crocifissione* della chiesa di San Niccolò dei Frari fossero opere dello stesso autore sia stato Giannantonio

<sup>1</sup> Si veda Boschini 1664, p. 572. La stessa descrizione si trova anche nell'edizione del 1674 e nell'addenda pubblicata da Antonio Maria Zanetti nel 1733. Cfr. Boschini 1674, p. 62; Boschini, Zanetti 1733, p. 474.

<sup>2</sup> Boschini 1664, p. 66.

<sup>3</sup> Si tratta in realtà della chiesa di San Niccolò della Lattuga che per la vicinanza alla chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari spesso viene chiamata San Niccolò dei Frari. Boschini 1664, p. 316.

<sup>4</sup> Boschini 1664, p. 317.

<sup>5</sup> A parte il dipinto con la *Crocifissione* dalla chiesa di San Giorgio in Alga, Zanetti cita anche la *Crocifissione* nella sagrestia della chiesa di San Niccolò dei Frari e il dipinto con la rappresentazione del leone alato di San Marco, fiancheggiato da San Girolamo e San Agostino nel Magistrato dell'Avogaria nel Palazzo Ducale. Zanetti non menziona la *Stigmatizzazione di San Francesco d'Assisi*, in precedenza legata al nome di Donato Veneziano. Cfr. Zanetti 1771, pp. 22-23.

<sup>6</sup> Formaleoni 1787, pp. 259-260.

Moschini<sup>7</sup>. Nonostante ciò Filippo de Boni, nella sua *Biografia dell'artista* pubblicata nel 1840, legava ancora al nome del pittore Donato Veneziano le tre opere, tra cui anche *La Crocifissione* del monastero di San Giorgio in Alga, che allora si trovava a Vienna<sup>8</sup>. In effetti, su decreto napoleonico, il monastero fu chiuso e i suoi beni passarono allo stato. Durante il secondo governo austriaco a Venezia, nel 1838, il dipinto è stato portato alla Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste viennese, per essere restituito a Venezia solo nel 1919. L'elenco delle opere d'arte nella galleria viennese lo citava ancora come un'opera di Donato Veneziano<sup>9</sup>.

Solo all'inizio Novecento Gustav Ludwig (1852-1905) fece una revisione delle opere pittoriche che ancora Boschini aveva legato al nome del citato maestro. Comparando l'opera firmata e una volta anche datata (1459) di Donato Veneziano, che tutt'oggi si trova al Palazzo Ducale, con i due quadri, la *Crocifissione* della chiesa di Niccolò dei Frari e la *Crocifissione* del monastero di San Giorgio in Alga (il quadro della *Stigmatizzazione* fu omesso), arrivò alla conclusione che il gruppo composto da Boscini non poteva essere in alcun modo ricondotto allo stesso autore. Ludwig ritenne che si trattasse di almeno due pittori e che l'autore di entrambe le Crocifissioni fosse appartenuto a una generazione più giovane, attiva nel corso del Cinquecento. Cercando un nome possibile per questo maestro, Ludwig si servì di una serie di documenti d'archivio, in particolare relativi ai pittori bergamaschi a Venezia. Lo studioso arrivò alla conclusione che la forma del nome Donato riguardasse il «cognome» di famiglia e che questo cognome nel corso del Cinquecento era abbastanza comune.

Sotto questa luce, della *Crocifissione* del monastero veneziano di San Giorgio in Alga scrisse le seguenti parole: «Se non vogliamo completamente respingere l'ipotesi di Boschini sull'autore dell'opera, allora potremo rilevare tra i diversi maestri che portarono il nome Donato nel Cinquecento un pittore di nome Alvise di Donato»<sup>10</sup>. Si trattava di un maestro la cui attività era menzionata nei documenti d'archivio tra il 1528 e il 1557<sup>11</sup>, un arco temporale, secondo Ludwig, idoneo allo stile e alla datazione del dipinto. Inoltre aggiungeva che questo maestro uscì molto probabilmente dalla scuola di Girolamo da Santa Croce, date le assomiglianze dello stile e del colore del dipinto con le opere di questo pittore<sup>12</sup>. L'ipotesi di Ludwig è stata accettata da Pompeo Molmenti<sup>13</sup> e anche da Joseph Archer Crowe e da Giovanni Battista Cavalcaselle, ma questi

<sup>7</sup> Moschini 1815, p. 507.

<sup>8</sup> De Boni 1840, p. 298.

<sup>9</sup> Céréssole 1867, p. 96.

<sup>10</sup> Ludwig 1903, p. 24.

<sup>11</sup> Il pittore è in realtà menzionato ancora fino al 1568.

<sup>12</sup> Ludwig 1903, p. 24.

<sup>13</sup> Sotto l'immagine della *Crocifissione* della chiesa di San Niccolò dei Frari, Molmenti legge il nome di Alvise Donato. Cfr. Molmenti 1903, p. 425.

ultimi non si sono occupati in modo dettagliato dei due dipinti giacché, come hanno rilevato, uscivano dal quadro cronologico della loro ricerca<sup>14</sup>.

In seguito al ritorno, nel 1919, della tela da Vienna a Venezia, Giuseppe Fiocco la ascrisse alla bottega dei Santa Croce<sup>15</sup>. Solo alcuni anni prima, nel 1916, lo studioso aveva scritto uno degli studi basilari sui pittori Santa Croce, artisti dei quali conosceva bene opera e stile<sup>16</sup>. Il suo studio rimane tuttora un rilevante punto di partenza per tutti quelli che si vogliono occupare della ricostruzione dell'attività artistica dei suddetti pittori.

Successivamente Berenson ha attribuito il dipinto a Girolamo da Santa Croce<sup>17</sup>. Nel 1962, Sandra Moschini Marconi, però, è ritornata ad abbracciare l'ipotesi di Ludwig sulla paternità dell'opera, accettando l'identificazione dell'autore in Alvise Donato, anche se in maniera ancora dubitativa, aggiungendo inoltre che il pittore avrebbe potuto anche essere un certo Giovanni Maria Donato, il cui nome è menzionato in parallelo con Alvise Donato negli stessi documenti d'archivio pubblicati da Ludwig. Inoltre riteneva che lo stesso pittore avesse dipinto anche la *Crocifissione* della chiesa di San Niccolò dei Frari, oggi conservata nella collezione della Galleria dell'Accademia. La studiosa inoltre giustificava le evidenti differenze di stile delle due opere pittoriche, rappresentanti lo stesso tema, con la possibilità che l'artista nella loro realizzazione si fosse servito di diversi modelli pittorici<sup>18</sup>.

Dopo aver visto recentemente il quadro, ora esposto negli spazi dell'ex Scuola grande di San Marco in seguito ad un suo recente restauro<sup>19</sup>, credo di poter attribuire l'opera alla bottega dei Santa Croce e identificarla come un'opera di collaborazione di Girolamo (Santa Croce, Val Brembana 1480/85 - Venezia, 1556) e di suo figlio Francesco da Santa Croce (Venezia, 1516-1584)<sup>20</sup>. Si tratta di due maestri eclettici, che costruivano spesso le proprie opere secondo un principio additivo, unificando numerose fonti di ispirazione in composizioni di carattere non inventivo, ma retrospettivo. Dalle prime opere note, sia per il metodo compositivo come pure per l'organizzazione del lavoro, sembra evidente come essi seguissero la strada aperta dalle botteghe artistiche più importanti di una generazione precedente, attive durante la seconda metà del Quattrocento e i primi due decenni del Cinquecento. Nonostante la lunga attività, la bottega Santa Croce rimase fedele a questa tipologia espressiva fino all'ultima opera realizzata<sup>21</sup>. Le loro composizioni pittoriche sono una specie di *patchwork* di

<sup>14</sup> Cfr. Crowe, Cavalcaselle 1912, p. 11. Crowe e Cavalcaselle attribuiscono allo stesso autore anche il quadro con la *Pietà* della Galleria dell'Accademia di Venezia (inv. n. 71).

<sup>15</sup> Fiocco 1919, p. 4.

<sup>16</sup> Fiocco 1916, pp. 169-206.

<sup>17</sup> Berenson 1958, p. 162.

<sup>18</sup> Moschini Marconi 1962, pp. 112-113.

<sup>19</sup> Il quadro è stato restaurato recentemente grazie ai fondi statali, mentre i fondi per il suo imballaggio e il trasporto si devono al progetto "Save Venice Inc.". Cfr. *Save Venice Inc.* 2007.

<sup>20</sup> Per ulteriori approfondimenti cfr. Capeta Rakić 2011.

<sup>21</sup> L'ultima opera datata risale al 1595, e si tratta di un stendardo con l'*Annunciazione* firmata



figure composte, prese dalle opere famose dei loro precursori, specialmente da Giovanni Bellini e da Cima da Conegliano. Inoltre, per le loro pitture si servivano anche di diversi fogli grafici<sup>22</sup>. Una volta appropriatisi dei canoni compositivi, i pittori Santa Croce li usavano ripetutamente, così come le citazioni e le copie di soluzioni identiche o simili: tale caratteristica si riscontra in tutte le loro numerose opere pittoriche, rendendole in pratica facilmente riconoscibili.

Così la figura identica al Cristo della composizione della *Crocifissione*, oggi nella sala della Scuola Grande di San Marco, la ritroviamo almeno su due composizioni firmate da Girolamo da Santa Croce. Si tratta dello stendardo con il tema della *Trinità*, datato al 1533, oggi nelle Civiche raccolte del Castello Sforzesco di Milano (fig. 2) e del quadro con la *Santissima Trinità, San Giacomo e San Girolamo* del 1539, oggi ai Musei Civici di Padova (fig. 3). Inoltre, risulta interessante un'opera di dimensioni minori (32 x 28 cm), sempre legata al tema della *Crocifissione*, che si trovava una volta nel Kaiser Friedrich Museum a Berlino<sup>23</sup>. Crowe e Cavalcaselle<sup>24</sup> l'hanno inclusa tra le opere di Girolamo da Santa Croce, mentre Heinemann l'ha aggiunta alla produzione pittorica del nipote di Girolamo, Pietro Paolo da Santa Croce (Venezia? - c. 1620), l'ultimo rappresentante di questa famiglia di pittori<sup>25</sup>. Anche se quest'opera ci è nota solo attraverso la fotografia, sono chiare le somiglianze con la *Crocifissione* veneziana. Si tratta di una variante dello stesso tema iconografico, ridotta rispetto alla popolata composizione lagunare, ma con soluzioni identiche per le figure di Cristo sulla croce, dei due ladroni e per il gruppo con la Madonna incosciente, sostenuta da San Giovanni e da una pia donna<sup>26</sup>.

Possiamo identificare altre figure della *Crocifissione* veneziana come citazioni di tutta una serie di xilografie e incisioni. In effetti, mentre il dipinto si trovava ancora nella galleria viennese, Hans Ankwicz riconobbe le due figure in primo piano, dalla parte sinistra del dipinto, come citazioni della xilografia con l'*Ecce Homo* di Dürer dal ciclo della cosiddetta *Grande Passione* (fig. 4)<sup>27</sup>. Qui si potrebbe aggiungere che dalla stessa fonte è stata ripresa anche la figura del Bambino, che nella versione di Dürer sta seduto in fondo alle scale, e sulla grande tela della *Crocifissione* è sistemato in fondo alla Croce del ladrone a destra. Il cavaliere vestito di blu, che si trova sulla parte sinistra del quadro, si vede sulla parte destra della rappresentazione della *Crocifissione* di Dürer, sempre appartenente allo stesso ciclo (fig. 5). Dalla stessa fonte credo sia

da Pietro Paolo da Santa Croce, oggi al Museo Civico di Padova. Cfr. Baccheschi, della Chiesa 1976, p. 6, n. 40 e n. 8.

<sup>22</sup> Dell'uso dei modelli grafici nell'opera di Girolamo e Francesco da Santa Croce ne ho trattato nella mia tesi di dottorato e in diversi articoli scientifici. Si veda: Čapeta 2010, pp. 311-317, Čapeta Rakić 2012, pp. 130-137.

<sup>23</sup> L'opera è stata purtroppo smarrita nel corso della Seconda Guerra Mondiale.

<sup>24</sup> Crowe, Cavalcaselle 1912, p. 447.

<sup>25</sup> Heinemann 1962, I, n. S.784, p. 197; II, fig. 676.

<sup>26</sup> Cfr. Baccheschi, della Chiesa 1976, p. 49, n. 31, fig. 2 e 81.

<sup>27</sup> Ankwicz 1905, pp. 127-134.

derivato anche il gruppo con la Madonna, san Giovanni e le pie donne. La figura di spalle col cappello e in camice verde, dalla parte destra del dipinto, fu ripresa dalla composizione dell'*Arresto di Cristo*. La citata figura in primo piano a sinistra della *Crocifissione*, coperta con le vesti azzurre dei soldati tedeschi e derivata dalla xilografia con l'*Ecce Homo* di Dürer, è stata già messa in relazione con la sua consimile nella composizione della *Flagellazione di Cristo* della Galleria dell'Accademia veneziana, attribuita a Francesco da Santa Croce (fig. 6)<sup>28</sup>. Bisogna anche rilevare che Francesco da Santa Croce qui "prese in prestito" alcune altre figure, finora non riconosciute come tali: nel Pilato seduto sul trono il pittore riprende due fonti grafiche, ovvero il *Pilato che si lava le mani* del ciclo della *Piccola Passione* (fig. 7) e quello di omonimo soggetto dalla *Passione incisa* (fig. 8). Dal foglio grafico con la *Flagellazione di Cristo*, dello stesso ciclo düreriano, Francesco riprese anche la figura del carnefice che flagella Cristo da sinistra; mentre quello a destra, pur provenendo da una composizione rappresentante lo stesso tema, si rifà invero al ciclo inciso della *Passione*, eseguito alcuni anni dopo la versione xilografica<sup>29</sup>. Infine, la figura del vecchio inginocchiato, Francesco la riprese dall'incisione col *Cristo deriso* di Dürer.

Il modo in cui la bottega Santa Croce usava i modelli grafici è quindi di grande interesse. Solo raramente riproducevano composizioni intere, preferendo selezionare una o due figure dal modello dipinto o inciso, per poi ricomporle in una nuova composizione. Rimane poi la questione se i pittori Santa Croce usassero veramente i fogli grafici di Dürer, oppure le copie eseguite da Marcantonio Raimondi, o ancora copie dei fogli grafici di Raimondi o qualche altra variante ancora. Un argomento per orientare la soluzione del problema in questa direzione potrebbe essere che, nella maggior parte dei casi, sui loro dipinti le figure prestate sono invertite rispetto a quelle originali di Dürer. Che i pittori Santa Croce conoscessero i fogli grafici di Marcantonio Raimondi lo testimonia il *Martirio di san Lorenzo* allora conservato nella chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia. Oggi quest'opera di Girolamo è nota attraverso una copia di un pittore ignoto del Settecento, la quale si trova sotto il pulpito della detta chiesa. Su questo quadro una serie di figure sono riprese dalla grafica di Marcantonio Raimondi, eseguita in base al disegno dello stesso tema di Baccio Bandinelli.

Le somiglianze stilistiche tra le opere pittoriche prodotte dalla bottega, la consuetudine di usare ripetutamente gli stessi cartoni e il fatto che una parte significativa della loro produzione non sia firmata né datata fa sì che l'attribuzione delle singole opere all'interno della bottega rimanga a volte dubbia.

<sup>28</sup> Cfr. Fiocco 1916, p. 19.

<sup>29</sup> Finora non avevo ancora notato che dal foglio grafico della *Crocifissione* del ciclo di Dürer è stata ripresa anche la figura di San Giovanni visibile ne *Il pianto del Cristo morto* della Galleria dell'Accademia, attribuita a Francesco da Santa Croce.

È noto che Girolamo e Francesco eseguirono alcune opere in collaborazione, come risulta dall'attestato di pagamento del 1555 per un quadro che Francesco dipinse per la Scuola Grande della Misericordia di Venezia e dagli altri lavori che Francesco e Girolamo fecero insieme per la stessa confraternita<sup>30</sup>. Anche il polittico che si trova sull'altar maggiore della chiesa francescana a Dubašnica (sull'isola di Veglia, ora in Croazia) è ritenuta un'opera di collaborazione, eseguita da Girolamo e Francesco da Santa Croce (fig. 8)<sup>31</sup>. Girolamo fu un pittore più bravo del figlio, e alcune figure dipinte abilmente e minuziosamente che si vedono sulla *Crocifissione* veneziana parlano a favore di Girolamo. L'ampio uso dei fogli grafici e la gamma di colori più chiara sono inoltre caratteristici del periodo in cui s'intensificò la collaborazione tra il padre e il figlio sugli stessi progetti, nell'ambito dell'attività della bottega familiare, intorno agli anni Cinquanta del Cinquecento.

Bisogna ancora rilevare che l'attività della bottega dei Santa Croce non fu ignota ai monaci di San Giorgio in Alga. Nel 1525, Girolamo dipinse un quadro dedicato a San Lorenzo Giustiniani per un altare nella chiesa veneziana di Madonna dell'Orto. I committenti furono proprio i canonici regolari del monastero di San Giorgio in Alga, che avevano giurisdizione della chiesa. Infatti, dalla chiesa della Madonna dell'Orto il dipinto fu spostato alcuni anni dopo nel monastero di San Giorgio in Alga<sup>32</sup>.

Per riassumere: le ipotesi finora proposte per l'identificazione dell'autore della grande composizione della *Crocifissione* proveniente dal monastero di San Giorgio in Alga si basarono tradizionalmente sull'attribuzione di Boschini. Egli legò il dipinto a Donato Veneziano, un pittore attivo nel corso del Quattrocento, che però non è avvicinabile allo stile di questo dipinto. Non volendo completamente respingere l'attribuzione di Boschini, Ludwig cercò di trovare tra i documenti d'archivio un pittore possibile, attivo nel Cinquecento e collegabile con il nome Donato. Così propose il nome di Alvise Donato, anche se tra i documenti che pubblicò nessuno era direttamente relativo al dipinto della *Crocifissione* del monastero di San Giorgio in Alga (ad esempio, un contratto d'esecuzione o attestati di pagamenti e simili). Inoltre, si trattava di

<sup>30</sup> «1555 adi 18 marzo Io Francesco fiol de maistro Ierolamo da Santa Croce depentor da mr. Francesco di Manfredi [...]comeso de la Schuola de Madonna S. M. dela Misericordia ducati disdoto [...] e questo per resto e saldo del pannello per mi facto a essa squola li qual denari erano sta depositati per esserne dati per resto e saldo di tuto quello che avemo abuto a far con ditta Squola fin adi ditto cosi per nome de mio padre come per nome mio [...]»: Archivio di Stato di Venezia, Scuola Grande della Valverde o della Misericordia, B 107, Atti diversi dal 1420 al 1598, citato da Stradiotti 1975-1976, p. 574.

<sup>31</sup> Čapeta 2008.

<sup>32</sup> Il dipinto era firmato e datato: B. LAURENTIUS IUSTINIANUS PRIMUS PATRIARCA VENETIARUM DIE VIII IANUARIII MCCCCLV HIERONIMVS A SANTA CRVCE P. MDXXV. Si suppone che sia stato spostato per erigere al suo posto l'altare con il dipinto di Pordenone voluto da Federico Renier. Il dipinto di Girolamo sparì in un incendio. Cfr. Moschini Marconi 1962, pp. 182-188; Douglas-Scott 1995, pp. 153-154.

un maestro senza opere; in altre parole, tuttora non si conoscono i suoi dipinti e, di conseguenza, una comparazione stilistica su cui basare l'attribuzione della *Crocifissione* veneziana rimane tuttora impossibile. D'altro canto, l'opera in questione presenta, come ho dimostrato, numerose analogie con le opere della bottega Santa Croce e quindi propongo di riattribuirlo a Girolamo e Francesco da Santa Croce, con una possibile datazione agli anni Cinquanta del Cinquecento.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Ankwicz H. (1905), *Donato Veneziano. Ein Beitrag zur Geschichte der venezianischen Malerei*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 28, pp. 127-134.
- Baccheschi E., della Chiesa B. (1976), *I Pittori da Santa Croce*, Bergamo: Bolis.
- Berenson B. (1958), *La scuola veneta*, 1, London-Firenze: Phaidon Press & Sansoni.
- Boni de F. (1840), *Biografia degli artisti*, Venezia: Il Gondoliere.
- Boschini M. (1664), *Le miniere della pittura Veneziana*, Venezia: Nicolini.
- Boschini M. (1674), *Le ricche miniere della pittura Veneziana*, Venezia: Nicolini.
- Boschini M., Zanetti A. M. (1733), *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche minere di Marco Boschini: colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 fino al presente 1733: con un compendio delle vite, e maniere de' principali pittori*, Venezia: Pietro Bassaglia.
- Cérésolle V. (1867), *A propos de l'article XVIII. Du traité de Vienne du 3 octobre 1866 La vérité sur les déprédations autrichiennes à Venise*, Venise: Münster.
- Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. (1912), *A history of painting in north Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, London: John Murray.
- Čapeta I. (2008), *Doprinos djelatnosti radionice Santa Croce [Un contributo all'attività della bottega Santa Croce]*, «Peristil», 51, pp. 159-168.
- Čapeta I. (2010), *Iconografia della Madonna nel polittico di Girolamo da Santa Croce nella chiesa francescana di Košljun*, «IKON. Jurnal of Iconographic Studies», 3, pp. 311-317.
- Čapeta Rakić I. (2011), *Djela radionice Santa Croce na istočnoj obali Jadrana [Le opere della bottega Santa Croce sulla costa orientale dell'Adriatico]*, tesi di dottorato, Università di Zagabria.
- Čapeta Rakić I. (2012), *Tre quadri veneti di Francesco da Santa Croce con scene dall'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto. Contributo all'attribuzione e allo studio dell'aspetto iconografico dei quadri*, «Arte Documento. Rivista e Collezione di Storia e tutela dei Beni Culturali», 28, pp. 130-137.

- Douglas-Scott M. (1995), *Art patronage and the function of images at the Madonna dell'Orto in Venice under the secular canons of St. Giorgio in Alga circa 1462-1668*, doctoral dissertation, Birkbeck (University of London), London.
- Fiocco G. (1916), *I pittori da Santa Croce*, «L'Arte», s. III, 19, p. 169-206.
- Fiocco G. (1919), *Catalogo delle opere d'arte tolte a Venezia nel 1808-1816-1838 restituite dopo la Vittoria*, Venezia: Ferrari.
- Formaleoni V.A. (1787), *Topografia Veneta Ovvero Descrizione Dello Stato Veneto: Secondo le più autentiche relazioni e descrizioni delle Provincie particolari dello Stato marittimo, e di Terra ferma*, tomo III, Venezia: Bassaglia.
- Heinemann F. (1962), *Giovanni Bellini e i Belliniani*, Venezia: Neri Pozza.
- Ludwig G. (1903), *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 24, pp. 1-109.
- Molmenti P. (1903), *Arte retrospettiva: i pittori bergamaschi a Venezia*, «Emporium», vol. XVII, n. 102, pp. 417-441.
- Moschini G. (1815), *Guida per la città di Venezia: all'amico delle belle arti*, vol. 2, Venezia: Alvisopoli.
- Moschini Marconi S. (1962), *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Roma: Poligrafico dello Stato.
- Save Venice Inc. (2007), Newsletter: Venezia.
- Stradiotti R. (1975-1976), *Per un catalogo delle pitture di Girolamo da Santacroce*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», CXXXIV, pp. 569-591.
- Zanetti A.M. (1771), *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia: Albrizzi.



*Appendice*



Fig. 1. Girolamo e Francesco da Santa Croce, *Crocefissione di Cristo*, Scuola Grande di San Marco, Venezia



Fig. 2. Girolamo da Santa Croce, *Santa Trinità*, 1533, Civiche raccolte del Castello Sforzesco, Milano

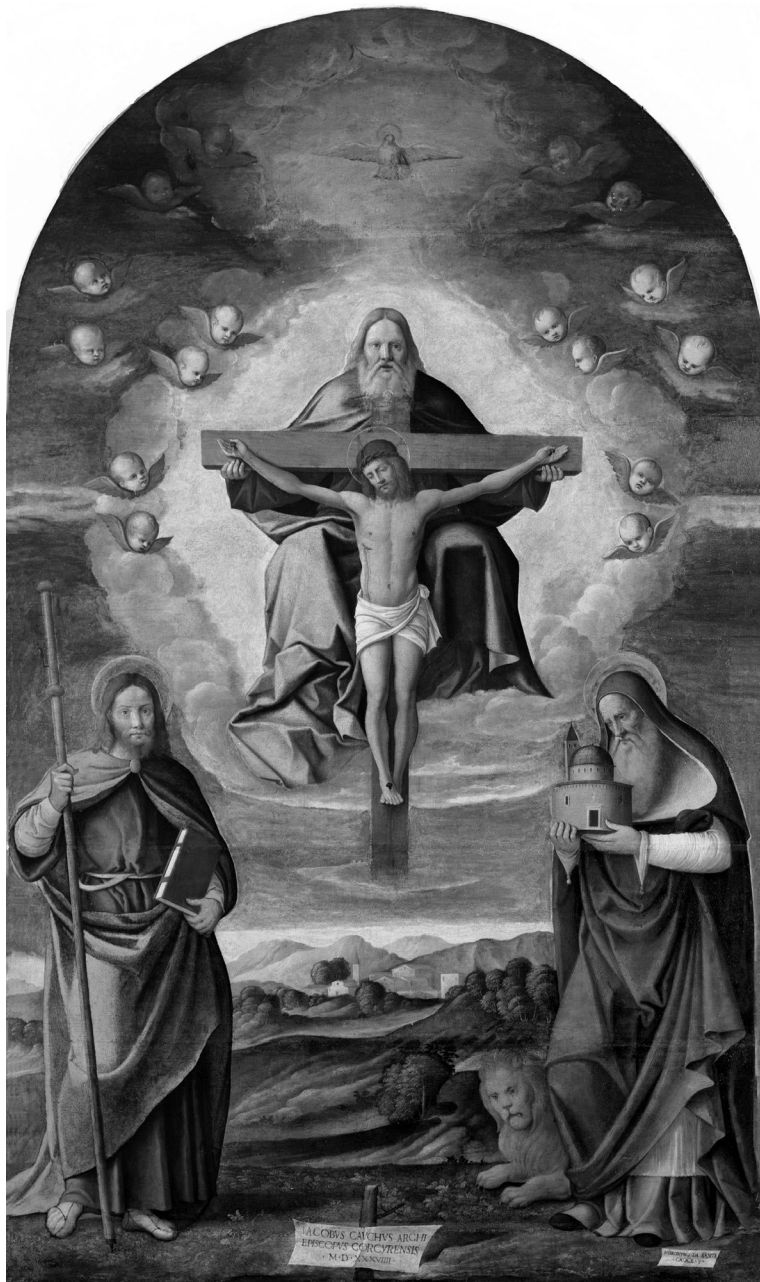


Fig. 3. Girolamo da Santa Croce, *Santissima Trinità, San Giacomo e San Girolamo*, 1539, Musei Civici di Padova



Fig. 4. Albrecht Dürer, *Ecce Homo*, xilografia, Ciclo della Grande Passione



Fig. 5. Albrecht Dürer, *Crocifissione*, xilografia, Ciclo della Grande Passione





Fig. 6. Francesco da Santa Croce, *Flagellazione di Cristo*, Gallerie dell'Accademia, Venezia



Fig. 7. Albrecht Dürer, *Pilato si lava le mani*, xilografia, Ciclo della Piccola Passione



Fig. 8. Albrecht Dürer, *Pilato si lava le mani*, xilografia, Ciclo della *Passione incisa*



Fig. 9. Girolamo e Francesco da Santa Croce, *Polittico di Santa Maria Maddalena*, 1556, Dubašnica, Krk

## **JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

### **Direttore / Editor**

Massimo Montella

### **Co-Direttori / Co-Editors**

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scialoja, Università di Bologna

### *Texts by*

Valentina Alunno, Ivana Čapeta Rakić, Mara Cerquetti,

Aurelio Cevolotto, Marco Cioppi, Francesca Coltrinari,

Maria Giovanna Confetto, Giuseppe Cruciani Fabozzi,

Maurizio De Vita, Giorgia Di Marcantonio, Jean-Baptiste Jamin,

Joaquín Martínez Pino, Antonio Pinelli, Germano Pistolesi,

Maria Luisa Ricci, Alfonso Siano, Giovanni Urbani

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

